وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل: ط1: 2003/4086657

رقم التسجيل: ط2: 2004/4091216

التفاعل النصي في رواية "على تخوم البرزخ" لـ: "محسن بن هنية"

مذكرة لنيل شهادة الماستر LMD في تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبين:

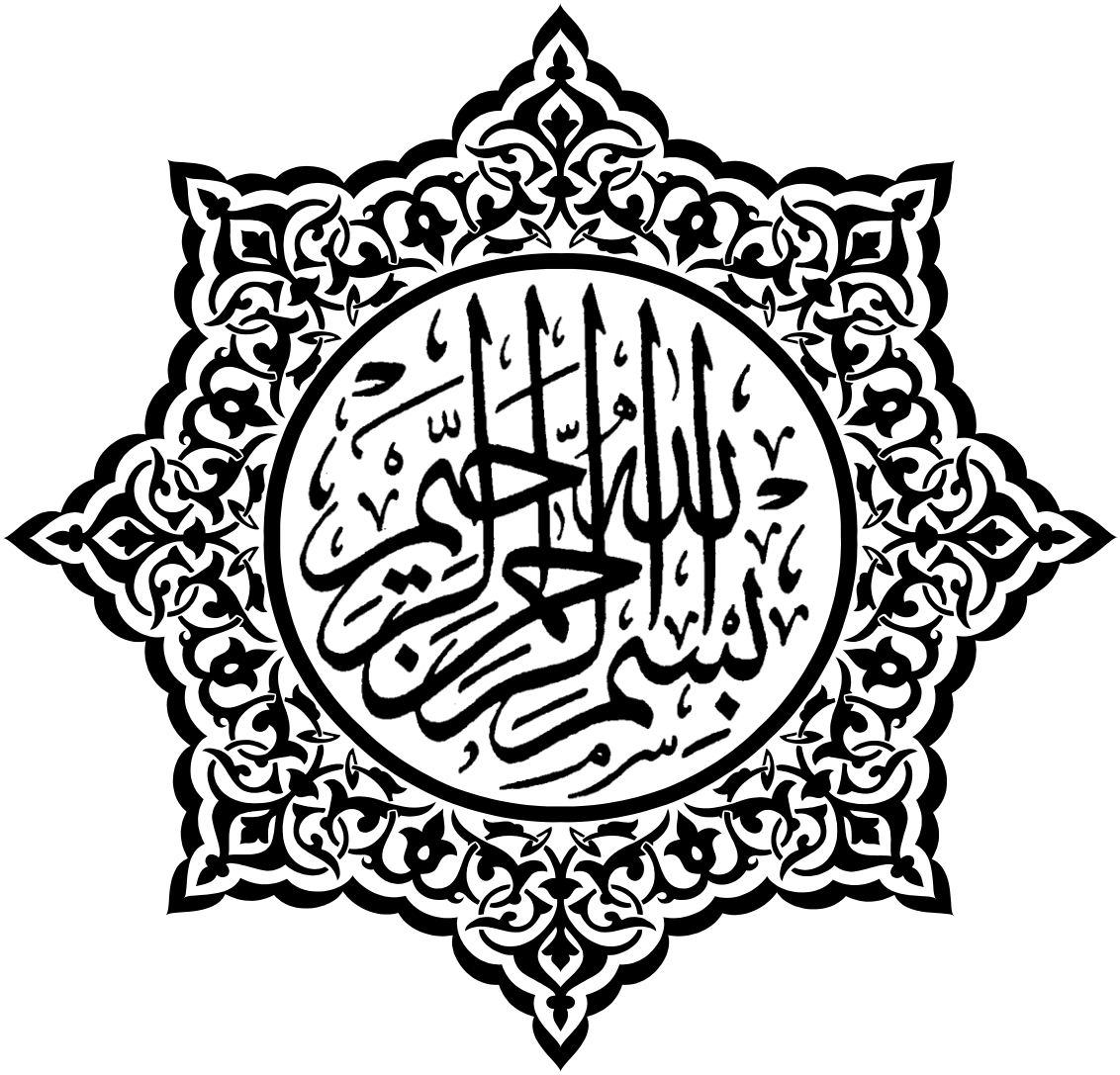
– فارس بوخاري.

– بوزيد ربيعي.

أمام لجنة المناقشة:

الرقم	اسم ولقب الأستاذ	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
1	د /ناصر عبد العزيز	أستاذ محاضر"ب"	جامعة المسيلة	رئيسا
2	د/عبد الكريم معمري	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
3	د/صالحي إبراهيم	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2022 /2023م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

نشكر الله سبحانه وتعالى على فضله وتوفيقه لنا ، والقائل في محكم تنزيل

﴿و َإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لأَزِيدَنَّكُمْ .... ﴾ الآية رقم: (07) سورة إبراهيم

لقد زفت دموع الأقلام إلى أوراق تخط عليها أجمل العبارات، و لإن كتبنا شعرا طول العمر ينتهي العمر ولا تنتهي الأبيات، فهل بإمكان الأقلام أن تعبر عن الشكر و العرفان ، وهل تكفي الأوراق لكل الكلمات ، فما علينا سوى اختصارها في هذه العبارات :

فكل الشكر

إلى أستاذنا المشرف **(عبد الكريم معمري)** منبع المعرفة و السراج الذي أنار دربنا فكل الشكر والاحترام له

وإلى كل الأساتذة الذين سقونا من بحر المعرفة حتى وصلنا إلى أعلى الدرجات

كما نتقدم بالشكر إلى اللجنة المناقشة وإلى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي

وإلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد في إنجاز هذه المذكرة

مقدمة

مقدمة:

التفاعل النصي في رواية على تخوم البرزخ هو عبارة عن فسيفساء من النصوص اعتمدت على مبدأ الحوارية، فالأدب صياغة فنية لتجربة بشرية، وهو تعبير عن الحياة وسيلته اللغة وأيضا هو ممتع والغوص في خباياه أمتع، ونظرا لشساعة تراكيبه وصيغه وخفاء معانيه التي تبوح مكوناتها ببساطة فقد تعددت النظريات والدراسات فيه، وكلما جاءت دراسة ثارت على ما قبلها وغيرت وعدلت.

تعد الرواية من أبرز الدراسات الحديثة التي نالت اهتمام الدارسين والنقاد عكس ما كانت عليه قديما، حيث اختلف وأصبح الاهتمام بالرواية محط أنظار الجميع في الأدب العربي مما جعل الرواية ديوان للعرب بدلا عن الشعر وخصوصا لهذا الكاتب التونسي الأصل المحسن بن هنية ودراستنا لروايته على تخوم البرزخ حيث أقامت هذه الأخيرة حوارية نصية متباينة مع أكثر من نص، ومن رواياته أيضا الزمن ورؤوس الحية، مرافئ الجنون، الزهرة والخريف، المستنقع.

وقد كان دافع اختيارنا للموضوع هو الأستاذ المحترم نفسه، وثانيا الكاتب الذي كتب روايات عديدة لفت بها أنظار الكثير من القراء.

فالكاتب نفسه كان عربيا من أصل تونسي تناول في طيات رواياته موضوعات تجعلنا نتشوق لقراءة رواية تلوى الأخرى، ولعل هذا ما أدى بنا إلى اختيار هذا الموضوع، كل هذه الأسباب أوصلتنا إلى طرح إشكالية التفاعل النصي في رواية "على تخوم البرزخ".

ولقد اخترنا لدراسة هذا الموضوع المنهج التحليلي الذي يساعدنا في فهم محتوى الرواية وقضاءها الداخلي والخارجي والتعرف على المصادر الأساسية أو النصوص الأساسية التي اعتمد عليها الكاتب في كتابة نصه الروائي أي النصوص التي استنص منها نصه على تخوم البرزخ، وبعد الاطلاع على عناصر الموضوع وتحليلها قمنا برسم خطة اقتضتها طبيعة الموضوع والتي سرنا على نهجها، حيث بدأناها بفصل أول تناولنا فيه:

- مفهوم التناص عند الغربيين وفي النقد العربي (القديم والمعاصر).
- أنواع التفاعل النصي.

ثم يأتي الفصل الثاني وهو عبارة عن فصل تطبيقي تضمن أولا دراسة لمجموعة من العتبات النصية منها عتبة الغلاف، عتبة الخط، عتبة العناوين وعتبة الإهداء وثانيا التناصات التي اعتمد عليها في كتابة الرواية منها التناص القرآني، التناص الصوفي التناص الأسطوري والتناص الأدبي الذي يحتوي التناص النثري والتناص الشعري. ومما لاشك فيه أن نذكر أن طريقنا كان محفوفا ببعض الصعوبات التي استطعنا تجاوزها، لانطيل الحديث فيها لأنه لا يكاد يوجد بحث بدون صعوبات وهي إحدى الأمور التي تمنح للبحث متعة ولذة في العمل، وما أجمل الشعور الذي يحسه الباحث عندما يتجاوز تلك العراقيل بقوة الإرادة يبلغ مأربه الأخير.

وفي خاتمة الأمر لا يسعنا إلا أن نتقدم بخالص تشكراتنا إلى كل من ساعدنا في انجاز هذه المذكرة من قريب أو من بعيد وعلى رأسهم الأستاذ المشرف "**عبد الكريم معمري**" الذي نتقدم إليه بالشكر الجزيل.

نسال الله أن يهدينا إلى السداد ويلهمنا التوفيق والرشاد.

الفصل الأول

ماهية التناص

أولا: مفهوم التناص

ثانيا: التناص في رؤى النقـــاد الغربيين

ثالثا: التناص في رؤى النقاد العرب القدامى

رابعا: التناص عند النقاد العرب المعاصرين

خامسا: أنـــواع التنـــاص

أولا: مفهوم التناص.

1- التناص لغة:

إن ما يدفعنا إلى المعاجم اللغوية لفحص مادة هذا المصطلح الجديد في النقد الأدبي هو البحث عن جذوره اللغوية، وفهم أبعاده وضبط دلالته والمصطلح جذوره اللغوية في العربية فالتناص عند ابن منظور.

"نصص النص": رفع الشيء، نص الحديث، ينصه رفعه وكل ما أظهر، فقد نص وقال عمر وبن دينار " ما رأيت رجلا أنص للحديث عن الزهري، أي أرفع له وأسند يقال: نص الحديث إلى فلان، أي رفعه وكذلك نصصته إليه، ومن قولهم نصصت المتاع إذا جعلت بعضه على بعض وكل شيء أظهرته، فقد نصصته.

يقال الجبار: "إحذروني فإني لا أناص عبدا إلا عنبته أي لا أستقصي عليه في السؤال والحساب وهي مفاعلة منه، فجاء هذا بمعنى المفاعلة والمشاركة، ونصص الرجل غريمه إذا استقصى عليه".[1]

والنص: للتوفيق والتعيين على شيء ما. .... ونصص الرجل غريمه تنصيصا، وكذا ناصته مناصه أي استقصى عليه وناقشه. .. وتناص القوم: ازدحموا.

وقيل في القرآن والسنة ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام".... [2]

وبذلك يكون التناص في اللغة الرفع الإظهار المفاعلة في الشيء مع المشاركة والدلالة الواضحة.

2- التناص اصطلاحا:

لعل المتتبع لمسيرة الإبداع الفني منذ بدايته، يجد أن هناك حصاة ناتئة في محيط الرمال الناعمة ، حاضرة في كلاسيكيات غائبة، وفي فنيات حديثة ، وتماشياً مع المصطلحات في الأدب والفن ظهر مصطلح التناص.

---

[1] جمال الدين محمد ابن منظور، لسان العرب المحيط دار لسان العرب، بيروت، لبنان مج 03، د ط، ص648.

[2] محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مطبعه حكومة دبي، الكويت، ج 18، د ط، 1979م، ص 187 -188.

فالتناص خاصية ملازمة لكل إنتاج لغوي، أياً كان نوعه فليس هناك كلام يبدأ من الصمت، فكل كلام يبدأ مهما كانت خصوصيته من كلام قد سبقه ومن طبيعة الدال اللغوي أن يمتلك تاريخاً عريقاً، ربما كان أعرق من تاريخ معرفتنا به ولا يفتأ الدال يكتنز هذا التاريخ في أصواته ويخبؤه في مقاطعه ، حتى إذا ما أتيحت له علاقة بما سواه في تركيب انفجر كل منهما عن تاريخيهما واستدعيا إلى هذا التركيب كل ما اكتسباه سلفاً من مدلولات[1].

وهناك إجماع على أن الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا هي أول من وضع مصطلح التناص L'intertextualité سنة 1966. منطلقة من مفهوم الحوارية عند باختين الروسي[2] ، حيث حددت مفهوم النّص في كتابها " علم النص " على أنه : << جهاز لساني يعيد توزيع النظام اللساني بواسطة الربط بين الكلام التواصلي الذي يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات وبالتالي فالنص إنتاجية وهو ما يعني أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي ، ففي فضاء نصٍ معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى>> [3].

ويندرج هذا المصطلح عند كريستيفا في إشكالية الإنتاجية النصية، وأعادت صياغتها بعد ذلك كعمل للنص، وذلك عن طريق إدماج كلمة إديولوجيم وهو تقاطع نظام نصي معين مع الملفوظات التي سيق غيرها في فضائه أو التي يحيل إليها في النصوص الخارجية[4].

فالتناص عملية استبدال من نصوص أخرى سابقة ، ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى ، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر أو نقضه، وهنا يعتبر النص وحدة إيديولوجية على أساس أن إحدى مشكلات السميولوجيا تصبح طرح

---

[1] محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة)، ط1، إيتراك للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2001، ص296.

[2] عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، ط1، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، 2006، ص132.

[3] جوليا كريستيفا : علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ط2، دار توبقال للنشر، 1997، ص21

[4] محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، ط1، مركز الانتماء الحضاري، سوريا، 1998، ص97.

التقسيم البلاغي القديم للأجناس الأدبية ، لتحل محله عمليات تحديد لأنماط النصوص المختلفة ، لتوضع في سياقها الثقافي الذي تنتمي إليه[1].

إذ أن النص يتحرك داخلياً بحركة مفعمة بالحياة كي يكون بنيته الوجودية يكون له هوية تميزه، فتداخل النصوص يتم بين نصٍ واحد من جهة ويقابله في الجهة الأخرى نصوص لا تحصى، فالعلاقة ليست بين واحد وواحد ولكنها بين واحد وآلاف أو حتى ملايين لو أمكن ذلك للذاكرة البشرية[2].

ولذلك فإن التقاط النظام النصي المعطى كممارسة سيميولوجية للأقوال والمتتاليات التي يشملها فضاء النص، أو يحيل إليها تسمى وحدة إيديولوجية وهذه الوحدة "هي وظيفة التناص التي يمكن قراءتها مجسدة في مستويات مختلفة ملائمة لبنية كل نص مما يجعلها تشكل سياقه التاريخي والاجتماعي"[3].

وبتتبعنا لمفهوم التناص نجده يتضمن جانبين ، جانب نظري وآخر وظيفي : فالجانب الوظيفي تربط ظاهرة التناص بالخطاب الأوسع الذي يضم كل النصوص ، أما الجانب النظري فيتم من خلاله تنسيق المصطلح وتحديد ماهيته ومنهاجه أي ؛ الآليات العامة التي تشكل ماهية التناص ، ضمن رؤية منسجمة تستوعب المفاهيم النقدية السابقة في الوقت الذي تخول فيه لنفسها مفاهيم خاصة بها ، فالتناص منهج يستوعب إجراءات مناهج أخرى ، وله إجراءاته المتميزة التي تصل نصه بالخطاب العام.

وقد اعتبر التناص صيغة معرفية تهدف إلى تحطيم فكرة المركز، والنظام ،البنية ،الشكل والوحدة الموضوعية المتوهمة، فالنص ينطوي على أبنية متعددة متنوعة متوالدة بلا توقف . كما أن فكرة التناص حسب كولر "coller" كصيغة معرفية تهدف إلى " تحطيم

[1] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ط1، دار الآفاق العربية، مصر، 1997، ص 154.

[2] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر)، ط4، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1998، ص 92.

[3] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص 154.

المواصفات المعروفة كالشعر والنثر والقصة ... أي أنها لا تعترف بما يسمى نظرية الأنواع الأدبية "[1].

نستنتج من المفاهيم الواردة في محاولة ضبط وتقنين المصطلح أن التناص مصطلح نقدي بات مسلماً من خلاله أن النصوص تتلاقى، ويستدعي بعضها بعضاً، حيث " يلتقي سابقها بلاحقها في جدلية تعيد إنتاج كل منهما بكيفيات مختلفة . من خلال إنتاج أو إعادة إنتاج المفاهيم والرؤى "[2] .

لهذا أمكن القول بأن التناص يمثل تبادلاً وحواراً وتفاعلاً بين نص وآخر أو بين نصوص تتصارع فيما بينها، حتى يبطل أحدها مفعول الآخر، فتراها تتساكن وتتلاحم حتى ينجح نص في الأخير من استيعابه للنصوص الأخرى، وحيوية التناص ترجع إلى فارق هام بين ما هو كلاسيكي وبين ما هو حداثي ، في إنتاج دلالة كل منهما[3].

وفي الأخير نقول أن التناص في معناه العام هو محصلة تفاعل نصوص سابقة التي تتمظهر في الإرث الثقافي القديم، ونصوص لاحقة أي المستقبلية أو تلك النصوص الآتية من المستقبل أو الحداثية ، وبتداخل كل منهما ينبثق نص جديد قوامه التفاعل النصي .

ثانيا: التناص في رؤى النقـاد الغربيين:

1- النص:

للنص تعاريف عديدة تعكس توجهات معرفية ونظرية ومنهجية مختلفة فهناك التعريف البنيوي، وتعاريف اجتماعيات الأدب والتعريف النفساني الدلالي وتعريف اتجاه تحليل الخطاب. وأمام هذا الاختلاف فإنه لا يسعنا إلا أن تركب بينهما جميعا لنستخلص المقومات الجوهرية الأساسية التالية:

- مدونة كلامية: يعني أنه مؤلف من الكلام وليس صورة فوتوغرافية أو رسما أو عمارة أو زيا. ...وإن كان الدارس يستعين برسم الكتابة وفضائها وهندستها في التحليل. حدث: إن كل

[1] شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، ط1، دار المنتصب العربي، لبنان، 1993، ص204.

[2] حافظ المغربي: التناص وتحولات الخطاب النقدي . تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر (مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر)، ط1، عالم الكتب الحديث، جامعة اليرموك، الأردن، 25-27جويلية 2006، ص161.

[3] محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة)، ص297.

نص هو – حدث يقع في زمان ومكان معينين لا يعيد نفسه إعادة مطلقة مثله في ذلك مثل الحدث التاريخي.

– تواصلي : يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب إلى المتلقي.

– تفاعلي: على أن الوظيفة التواصلية – في اللغة – ليست هي كل شيء، فهناك وظائف أخرى للنص اللغوي أهمها الوظيفة التفاعلية التي تقيم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع وتحافظ عليها.

– مغلق: ونقصد انغلاق سمته الكتابية الأيقونية التي لها بداية ونهاية، ولكنه من الناحية المعنوية هو : توالدي إن الحديث اللغوي ليس منبثقا من عدم وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية.... وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له[1].

– فالنص إذن مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة[2].

– النص قبل التناص والنصية قبل التناصية كان الهاجس الأول في رؤى نقاد الحداثة الغربيين، يوصف النص بنية لغوية لها قدر من قوة الصياغة شكلا، بحيث تغنيه في ذاته عن البحث عما هو خارجه من إمدادات تقع في شرك ما هو اجتماعي أو سياسي، فيما يمكن أن يمنحه له مؤلفه، ومن هنا أعلن بارت مفهومه عن لذة النص بوصفه نسيجا وعن وجوب موت المؤلف ليحيا النص حرا طليقا يمتعنا بلذته ..[3].

فالنص في رؤية بارت هو: "السطح الظاهري للنتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة التأليف، والمنسقة بحيث تفرض شكلا ثابتا ووحيدا ما استطاعت إلى ذلك سبيلا"[4] ومعنى عبارة بارت: "ما استطاعت إلى ذلك سبيلا "، تمهد لاحترازات على مقولاته سوف يعلن عنها فيما بعد في مواضع أخرى.

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 4، 2005، ص120.

[2] Gillian Brown and George (1983). p 190

[3] حافظ المغربي، أشكال الخطاب الشعري المعاصر (دراسات في تأويل النصوص)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 18.

[4] رولان بارت، " نظرية النص " بحث مترجم ضمن كتاب "آفاق التناصية ... المفهوم والمنظور – تر : محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العام للكتاب، د ط، 1988 م، ص 30.

ويرى بارت أيضا أن النص جسد " يمتلك شكلا إنسانيا، لكن هل له صورة هل هو اشتقاق كبير من الجسد ؟. .... لذة النص هي تلك اللحظة التي يتبع فيها جسدي أفكاره الخاصة، لان جسدي ليس له أفكاري نفسها [1].. وهكذا يقف بارت بالنص بوصفه جسدا كجزيرة منعزلة تقتات من ذاتها ومن فكرها ولغتها شكلا ومضمونا فاصلا جسدية النص فكرا عن جسديته مؤلفا، ومن هنا جاءته فكرة موت المؤلف الذي يغرر بالنص ليخرجه من سياقه إلى سياقات أخرى خارجية ليست فيه وليس منها[2]. فالنص هنا هو السيد الذي يضع المؤلف فتمكن هنا فكرة ذوبان المؤلف– الذات – الانا داخل النص.

و"النص" أيضا في رؤية بارت، هو "لا ينشأ من رصف كلمات تولد معنى وحيدا، معنى لاهوتيا إذا صح التعبير (وهو " رسالة " المؤلف الإله)، وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة، وتتعارض من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة[3]" ولاشك أن "بارت" هنا يشير إلى ثلاث قضايا الأولى نفي قدسية المؤلف، وهذا ما ألح عليه في كتاباته والثانية أن النص يعقد صلة تفاعل مع غيره من النصوص والثالثة عدم وجود أفضلية لنص على الآخر، فليس معنى إفادة النص من آخر أن ننظر إلى الأول على أنه أصل والثاني صورة له، إذ لابد أن تسهم في النص مكونات خارجية بكيفية معينة، ينبثق النص منها طازجا وجديدا[4].

وتنظر " جوليا كريستيفا " إلى النص على أنه " جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام ملفوظات اللغة واضعا الحديث التواصلي، ونقصد المعلومات المباشرة، في علاقة . مع مختلفة سابقة أو متزامنة[5]. وفي قول آخر لجوليا كريستيفا في نفس السياق نجد أن النص هو " جهاز عبر لساني يعيد توازن نظام اللسان (langue) وعن طريق ربطه للكلام

---

[1] رولان بارت: " لذة النص "، تر: محمد خير البقاعي – المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومي – د ط، 1998 م، ص 26.

[2] حافظ المغربي، أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر، ص 20.

[3] رولان بارت، درس السيمولوجيا، تر بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ص85.

[4] محمود جابر عباس: استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث مجلة علامات في النقد، جدة، السعودية، المجلد ،12 ،العدد 46، ديسمبر 2002، ص62.

[5] جوليا كريستيفا، آفاق التناصية المفهوم والمنظورات، تر: محمد خير البقاعي الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 1998، ص 31.

(parole التواصلي، رميا بذلك الأخبار المباشر مع مختلف الملفوظات السابقة والمعاصرة"[1].

فترى كريستيفا أن النص الأدبي " خطاب يخترق وجه العلم والايديولوجيا و السياسة ويتقطع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها ومن حيث هو خطاب متعدد، يقوم النص باستحضار كتابة ذلك البلور الذي هو محمل الدلالية المأخوذة في نقطة معينة من لا تناهيها".[2]

ثم تقرر بأن " النص إنتاجية "، وهو ما يعني:

1- أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله، هي علاقة إعادة توزيع.

2- أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين، تتقاطع و تتنافى ملفوظات عديدة، مقتطعة من نصوص أخرى [3]" مع الملفوظات التي سبق غيرها في فضائه أو التي يحيل إليها في فضاء النصوص الخارجية اسم (الأيديولوجي) الذي يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي"[4].

وهي ترى بأن المدلول الشعري يحيل إلى مدلولات خطابية مغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري هذا الفضاء النصي متسميه كريستيفا فضاء متداخلا نصيا[5] فالنص الشعري ينتج داخل الحركة المعقدة لإثبات ونفي متزامنين لنص آخر[6].

أما شابمان، فيرى أن دراسة الأدب بوصفه خطابا يعني " النظر إلى النص على أساس أنه يعقد الصلات بين مستخدمي اللغة، لا الصلات المتمثلة في عملية الكلام فحسب، بل الصلات الخاصة بالوعي والايديولوجيا والوظيفة والطبقة وعندئذ يكف النص عن

---

[1] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص24.

[2] جوليا كريستيفا، علم القص – تر- فريد الزاهي، منشورات توبقال المغرب، د ط، 1991، ص 13، 14.

[3] المرجع نفسه، ص: 21.

[4] المرجع نفسه، ص: 22.

[5] المرجع نفسه، ص: 78.

[6] المرجع نفسه، ص: 79.

أن يكون شيئا ملموسا ويصبح ، نشاطا فاعلا أو سلسة من التغيرات[1]، ويرى شابمان أن " جملة العناصر المشكلة لوحدة من الأداء اللغوي تقف مكتملة في ذاتها، تسمى في العموم خطابا".[2]

ويربط "تودوروف " بين عدة مبادئ لابد من توافرها في النص الأدبي، فيقول: "النص الأدبي إنشاء لغوي تسود فيه الوظيفة الجمالية الوظائف الأخرى كلها، وهو عادة يبدأ من نقطة الجملة وما تجاوزها، ولذا فإنه يقع خارج دائرة إهتمام عالم اللغة "[3].

ويعرف ديبوغراند "النص بأنه" تشكيلة لغوية ذات معنى تستهدف الاتصال[4] فهو يبين أن النص " لغة " هدفه " الاتصال".

كما يقرر " جيرار جينيت": " بأن جامع النص يعني مجموع المقولات العامة، أو المفارقة – أنماط الخطابات، صيغ الأداء، الأجناس الأدبية – التي ينتسب إليها أي نص مفرد ويقول (إن موضوع الشاعرية هو التعددية النصية أو الاستعلاء النصي، الذي كنت قد عرفته تعريفا كليا: إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى).

كم يعدد جينيت خمسة أنماط من التعددية النصية نلخصها بما يلي:

• علاقة حضور مشترك بين نصين وعدد من النصوص بطريقة استحضارية، وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر، مثل الاقتباس.

• العلاقة التي يقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي، مع ما يمكن أن نسميه الملحق التقني (العنوان الصغير العناوين المشتركة، المدخل الملحق التنبيه، تمهيد، هوامش أسفل الصفحة أو في النهاية، الخطوط، الرسوم. ....) .

---

[1] عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، عمان، الأردن، ط1، 2006 م، ص135.

[2] ديان مكدونيل، مقدمة في نظريات الخطاب، تر: عز الدين اسماعيل المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، د ط 2001، ص 30.

[3] عبد النبي اصطيف: مكونات النص الأدبي العربي الحديث، مجلة الناقد، بيروت، العدد 24، 1990، ص32.

[4] روبرت ديبوغراد وأخرون، مدخل إلى علم لغة النص، نابلس، ط 1، 1992م، ص 9.

• النمط الثالث من التعالي النفي، أسميه الماورائية النصية، وهي العلاقة التي شاعت تسميتها (الشرح) الذي يجمع نصا ما ينص أخر، يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة، بل دون أن تسميه.[1]

• الجامعية النصية: والمقصود هنا أنها علاقة خرساء تماما، ولا تظهر في أحسن حالاتها، إلا عبر ملحق نصي، أو هو في غالب الأحيان، (مثبت جزئيا كما في التسميات: رواية قص، قصائد. .... التي ترافق العنوان على الغلاف).

• الاتساعية النصية: كل علاقة توحد نصا (أسميه النص المتسع) ينص سابق A (أسميه النص المنحسر). وينشب النص المتسع أظفاره في النص المنحسر، دون أن تكون العلاقة ضربا من الشرح[2] ليؤكد في مقدمته " ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة. ونذكر من بين هذه الأنواع " أصناف الخطابات صيغ التعبير، والأجناس الأدبية " وهو يطبق نظريته على الأجناس الأدبية، حيث يثبت بعض جوامع الأجناس[3].

ويقدم "هالي داي" مع "رقية حسن" في الإنسجام في الإنجليزية تصورا حول النص وعلاقته بالإنسجام وفيه تم تعريفه على أنه "وحدة لغوية في طور الاستعمال" وبذلك فهو ليس وحدة نحوية مثل الجملة مثلا أو شبه جملة، كما أن معيار الكم ليس ضروريا إذ قد يكون كلمة او جملة أو عملا أدبيا أو بتعبير حاضر وأعمقا "النص وحدة دلالية" وهذه الوحدة ليست وحدة شكل بل وحدة معنى إذا " فالنص " عند " رقية حسن " وعند " هالي داي " لا يتعلق بالجمل يتم التركيز على جانبي الوحدة والانسجام من خلال الاشارة إلى كون النص وحدة دلالية.[4]

---

[1] جيرار جينيت، في كتاب (أفاق التناصية)، تر: البقاعي، ص: 132، 139.

[2] المرجع نفسه، ص: 132، 139.

[3] جيرار جينيت، مدخل الجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال المغرب، ط 2، 1986. ص: 140.

[4] محمود جابر عباس، استراتيجية التناص، ص 45.

هذه الوحدة ليست وحدة شكل بل وحدة معنى وكما قلنا النص قبل التناص والنصية قبل التناصية تأتي لنعرف التناص وكيف ظهر عند النقاد الغرب ؟.

ب- التناص:

إن أول ما ظهر مصطلح "التناص"، ظهر مع الباحثة جوليا كرستيفا عام 1966 في كتاباتها التي نشرت في مجلة (تل كل) ومجلة (كرتك) كتابها "نص الروايــة" وفي تقديمهــا لكتاب (دستويوفسكي) لباختين[1].

حيث وضع تعددية الأصوات (البوليفونية)، والحوارية (الديالوج) دون أن يستخدم مصطلح (التناص) ثم احتضنته البنيوية الفرنسية، وما بعدها من اتجاهات سيميائية، وتفكيكية، في كتابات كريستيفا، ورولان بارت وتود ،وروف وغيرهم من رواد الحداثة النقدية، على الرغم من أن بذروه كانت أقدم من ذلك، إذ ساد في الماضي، إحساس عام بأن دراسة أعظم الأنباء لا يمكن أن تدور في فلكهم وحدهم، لأن مثل هذه الدراسة لا تكفي وحدها في تحقيق المعرفة الكاملة، ذلك أن معرفة الخلف ينبغي أن ترتبط بمعرفة السلف، وأكثر المبدعين أصالة هو من كان في تكوينه رواسب من الأجيال السابقة.[2]

وترى جوليا: أن " كل نص هو عبارة عن فسيفساء عن الاقتباسات، وكل نص هو تسرب وتحويل النصوص أخرى".[3]

ولم تهتم بالتلقي وبالقراءة ولكنها اهتمت بالإنتاجية وبإيجاد النص بواسطة عمل في التركيبات الجاهزة والايديولوجيات [4].

والتناص عند " كريستيفا " أيضا هو ذلك " التقاطع داخل نص لتعبير (قول)، مأخوذ من نصوص أخرى، والعمل التناصي هو اقتطاع وتحويل "[5].

---

[1] مارك أنجينو، التناصية، دراسة مترجمة ضمن كتاب آفاق التناصية، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية لكتاب، مصر، د ط، 1998، ص65، 66.

[2] محمد عزام: النص الغائب – تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2001، ص 28.

[3] المرجع نفسه، ص30.

[4] جوليا كريستيفا : علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، د ط، ص:74.

[5] مارك أنجينو: في أصول الخطاب النقدي الجديد تر: أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، د ط، 1987، ص 103.

وتقول بأن التناصية هي " أن يتشكل كل نص من قطعة موزاييك من الشواهد وكل نص هو امتصاص لنص آخر أو تحويل عنه".[1]

وقد ميزت " جوليا " بين : ثلاثة أنماط من التناص:

1- النفي الكلي: وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوبا.

2- النفي المتوازي: حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه إلا أن هذا لا يمنع من أن يمنح الاقتباس للنص المرجعي معنى جديدا.

3- النفي الجزئي: حيث يكون جزء واحد من النص منفيا[2].

والنقاد الذين جاءوا بعدها وضعوا تعريفات مختلفة للتناص فإذا كانت " كريستيفا مبدعة مصطلح التناص، فهي اعتمدت على المبدأ الحواري عند باحثين في كتابه عن ديستويفسكي (1929)[3] وقد ذكرناه سابقا.

ونلجأ إلى كتاب " تود وروف" المبدأ عن الحواري عند " باختين " الذي يقول في مقدمته (إن أهم مظهر من مظاهر التلفظ، أو على الأقل الأكثر إهمالا، هو حواريته dialogism أي ذلك البعد التناصي فيه) وفي فصل خاص بالتناص يشرح تودوروف المبدأ الحواري من زاوية التناص على النحو التالي.[4]

أولا " يقول " باختين ": يمكن قياس هذه العلاقات) التي تربط خطاب الأخر بخطاب الأنا) بالعلاقات التي تحدد عمليات تبادل الحوار) رغم أنها بالتأكيد ليست متماثلة) ويدخل فعلان لفظيان تعبيران إثنان في نوع خاص من العلاقات الدلالية، ندعوها علاقة

[1] ليون سومقيل: التناصية والنقد الجديد، تر: وائل بركاته، مجلة علامات جدة السعودية، عدد أيلول 1996، ص236.

[2] جوليا كريستيفا: علم القص، ص: 78، 79.

[3] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، منشورات توبقال، المغرب، د ط، 1986، ص 140.

[4] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر : فخري صالح المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الاردن، ط 2، 1996، ص 121، 144.

حوارية والعلاقات الحوارية هي علاقات (دلالية (بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي.[1]

ثانيا " ينتسب " التناص إلى الخطاب " – يقول تود وروف – ولا ينتسب إلى اللغة، ولذا فإنه يقع ضمن مجال اختصاص علم عبر اللسانيات ولا يخص اللسينات، إذ ينبغي استبعاد العلاقات المنطقية من دائرة الحوارية، يقول باختين: " إن هذه العلاقات (الحوارية) خاصة ومميزة بصورة عميقة، ولا يمكن اختزالها إلى علاقات من نمط منطقي أو لغوي أو نفسي أو آلي إنما نمط استثنائي وخاص من العلاقات الدلالية التي ينبغي أن تتشكل أجزاؤها من تعبيرات يقف خلفها فاعلون متكلمون حقيقيون او فاعلون متكلمون محتملون مؤلفو التعبيرات موضوع الكلام [2]".

ثالثا " ليس هناك تلفظ مجرد من بعد التناص – يقول تودوروف – لهذا فإن باختين قال " الأسلوب هو الرجل من ولكن باستطاعتنا القول إن الأسلوب هو رجلان على الأقل، أو بدقة أكثر، الرجل ومجموعته الاجتماعية[3].

فالتوجيه الحواري هو بوضوح ظاهرة مشخصة لكل خطاب وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي يفاجئ الخطاب خطاب الآخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته ولا يستطيع شيئا سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحي[4].

رابعا: يقول " تدوروف " بأن باختين منذ كتابه عن ديستويفسكي، وضع النثر الذي يتوافر على خصوصية تناصية في تعارض مع الشعر الذي لا يتوفر على هذه الخصوصية يقول "باختين" "في الصورة الشعرية تنسى الكلمة تاريخ انبثاق غايتها المتناقضة وبروزها إلى مجال الوعي كما تنسى الشرط الحاضر المختلف والتناقض لهذا الوعي[5] " على عكس النثر " ويقول: " لا تنفع معظم الأنواع الشعرية من الحوارية الداخلية للخطاب فنيا، إنها تنفذ إلى

---

[1] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، ص: 121.

[2] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، ص: 122.

[3] المرجع نفسه، ص: 123.

[4] المرجع نفسه، ص: 125.

[5] المرجع نفسه، ص 127.

الغاية الجمالية للعمل، إنها مقيدة إلى الخطاب الشعري"[1]، ويعلق تود وروف قائلا " قد تمكن أسباب هذا التعارض في حقيقة كون القصيدة فعلا للتلفظ بينما الرواية تمثل تلفظا واحدا"[2] فالرواية وفق باختين " تظهر فيها عملية التناص بصورة حادة وقوية، عكس الشعر وما " يستأثر بجوهر اهتمام ديستويفسكي أكثر من غيره، هو التفاعل الحواري للخطابات مهما كانت تفصيلاتها اللغوية."[3]

إذا مارس " باختين " قراءة التناص تحت عنوان (الحوارية (قبل ظهور مصطلح التناص لكن مصطلح الحوارية ظل مرتبكا وغامضا، حتى جاءت الحقبة البنيوية وما بعدها، لتوسعه في إطار التناص، وقد اهتم باختين بالتناص في النثر، في حين رأى أن الشعر لا يتوافر على خاصيته التناص وبطبيعة الحال فقد أثبت الزمن اللاحق ان قراءة التناص في الشعر ممكنة جدا وربما كان مقصد باختين أن التناص في الشعر أكثر تعقيدا وغموضا وعمقا من التناص في الرواية،

لأن التناص (الحوارية) في الرواية كما قال موجود بوضوح وقوة، ويمكن ملاحظته بسهولة، عكس الشعر.[4]

وهناك نقاد كثيرون وضعوا تعريفات مختلفة للتناص فنجد أن رولان بارت عرفه بقوله: أن كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصبة على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ تتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة.[5]

ويزيد " بارت " مفهوم " التناص " وضوحا كما فهمه عن كريستيفا، وفق ما يجعل النص نفسه في تداخله مع نصوص أخرى – عن طريق التناص – في وضع المنتج، وذلك حين

---

[1] المرجع نفسه، ص 128.

[2] تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، ص: 129.

[3] المرجع نفسه، ص 229.

[4] عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، عمان، ط1، 2006م، ص142.

[5] رولان بارت، نظرية النص، ضمن كتاب أفاق التناصية، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية الكتاب، 1998، ص42.

يقول : " التناصية قدر كل نص / مهما كان جنسه، لا تقتصر حتما على قضية المنبع أو التأثير: فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفة أصلها، استجابات لا شعورية عفوية.

ومتصور التناص هو الذي يعطي –أصوليا– نظرية النص جانبها الاجتماعي فالكلام كله سالفه وحاضره يصب في النص، ولكن ليس وفق طريق متدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية وإنما – وفق طرق متشبعة – تمنح النص وضع الإنتاجية، وليس إعادة الإنتاج.

ويزيد مفهومه حول "التناص" من خلال كتابه المشهور " لذة النص " والذي تطرق فيه لهذا المصطلح وأعطى فهمه الخاص لطبيعة النص السابق واللاحق، مؤكدا فكرته التي نقلها عن كريستيفا في النص السابق عن الاستجابات اللاشعورية والعفوية، فهو يقول: أتذوق سيطرة الصيغ وانقلاب الأصول والاستخفاف الذي يستحضر النص السابق من الحاضر وما أدركه هو أن أعمال بروست هي بالنسبة إلي، وفي الأقل، من مرتبة المراجع، وهي أيضا المعرفة العلمية والخارطة الكونية لنشأة الكون الأدبي برمته. وهذا لا يعني أنني " مختص " ببروست إن بروست هو الذي يحضرني ولست الذي أناديه، انه ليس مرجعا حتميا، وإنما مجرد ذكرى دائرية (محتومة)، وهذا هو بالضبط التناص: استحالة العيش خارج النص اللامتناهي، سواء كان هذا النص بروست أو الصحيفة اليومية أو شاشة التلفزيون الكتاب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة[1].

هكذا نجد أن رولان بارت لم يضف جديدا على ما قالته كريستيفا عن التناص وما قاله باختين عن الحوارية، لكن بارت أكد وشرح بعض ما قالته كريستيفا، ووسع مفهوم انفتاح النص على الحياة والمجتمع.[2]

[1] رولان بارت، لذة النص" تر: محمد خير البقاعي المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي، 1998م، ص: 43.

[2] عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، عمان، الأردن، 2006م، ص: 143.

ويمكن جوهر " التناص " من وجهة نظر " لوران جيني " " عمل الهضم والتحويل الذي يميز كل سياق تناصي".[1]

ويصنف " لوران جيني "، حالات عمل التناص كما يلي:

1- التحرير: بمعنى التحرير الكتابي لما ليس كتابيا بالأصل وينطبق هذا على حالة التناص بين الأنواع المختلفة، الأدبي والتشكيلي مثلا.

2- الخطية: الكتابة ظاهرة خطية محكومة باستمرارية السطور، أفقيا كما في أغلب اللغات، أو عموديا كما في الصينية واليابانية يعمد الكاتب إلى ما يشبه تسوية لعناصر النص الأصلي الذي يناصه هو أو يناصصه وعناصر نصه الجديد في فضاء الصفحة، وداخل حدودها المادية (الاختلاف الطباعي).

3- الترصيع: يعمد الكاتب العامل بالتناص إلى ترصيع عناصر النص القديم في نصه هو ينشأ هنا تنافذ بين عناصر صارت منفصلة عن معناها القديم، فاقدة لاستقلالها في سياقها الجديد والتنافذ أنواع تنافذ كنائي أو تناظري، وتنافذ استعماري (مونتاج) لا تنافذ فيه.

وهنا يعجز القارئ عن العثور على ترابطات بائنة بين العناصر المتنافرة للتناص[2] .

أما في مجال تفاعل النصوص نفسه، فقد وجد " جيني " أن في الامكان التركيز على ستة أنماط.

1- التشويش يعمد الكاتب هنا إلى أخذ فقرة من نص مكرس، يتدخل هو فيه ويتلاعب به مدخلا عليه إفسادا مقصودا أو دعاية.

2- الاضمار أو القطع هنا يمارس الكاتب الاقتباس المبتور، ليحرف النص عن وجهته الأصلية.

3- التضخيم أو التوسع يحول النص ويحرفه بأن ينمي فيه، في الاتجاه الي بريد عناصر دلالية او مسار شكلية يراها هو فيه.

4- المبالغة مبالغة المعنى والمقالات فيه نوعيا.

---

[1] كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها: ما هو التناص ؟ مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1993، ص 38.

[2] كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، ص: 53-51.

5- القلب أو العكس وهي الصيغة الأكثر شيوعا في التناص، وخصوصا في المحاكاة الساخرة، وهو أنواع قلب موقف العبارة او أطرافها، وقلب القيمة، وقلب الموضع الدرامي وقلب القيم الرمزية.

6- تغيير مستوى المعنى نقل المعنى إلى صعيد آخر، وتحويل المجاز إلى الحرفية أو العكس[1].

ويرى " مارك أنجينو " في دراسته (مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد) يعرض " مارك " لتاريخ مصطلح التناص فيشير إلى مصطلحات التناص، وتداخل النص والتناصية وغيرها ويشبهها بينية وبنائي وبنيوية. ..... فيقول أن التناص هو " كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى وبذلك يصبح نصا في نص، تناصا[2].

وقد تنبه " مارك أنجينو " في دراسة مهمة إلى جوهر المشكلة حين قال " إن قبلنا أن التناص يختلف من باحث إلى آخر انتشارا وفهما (يتلازم مع المفهوم الذي يمتلكه هذا الباحث عن النص نفسه)، وأن التناص ينتمي عند بعضهم لشعرية توليدية، وعند الآخرين إلى جمالية التلقي.[3]

ويقول أن " التناصية هي أن يتقاطع في النص مؤدى مأخوذ من نصوص أخرى، إن العمل التناصي هو اقتطاع وتحويل تلك الظواهر التي تنتمي إلى بديهيات الكلام وانتمائها إلى اختيار جمالية[4].

كما يطرح " أنجينو " في بداية دراسته أسباب اهتمامه بكلمة التناص والتناصية ويضعها مقدمة لفهمه الخاص لمفهوم التناصية، قبل أن يعرض لمفهوم التناص عند كثير من نقاد الحداثة الغربيين، من هذه الأسباب " وأولها بالتحديد تنجاحه، ولكي تتكلم مباشرة بمصطلحات الموضة نقول: لقد ترافق ذلك النجاح مع توزع ملحوظ لهذين المصطلحين عند

---

[1] كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، ص 55، 53.

[2] عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، ص 145.

[3] مارك أنجينو،" التناصية ... بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، ضمن كتاب" أفاق التناصية. ص76.

[4] جيرار جينيت، دروس الأدب على الأدب، ضمن دراسة في النص والتناصية، تر : محمد خير البقاعي، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، د ط، 1989، ص132.

النقاد الذين ينتسبون إلى أفاق متنوعة كل التنوع، وأدى ذلك إلى إدراج هذه الكلمات في سياقات واشكاليات هي نفسها متنوعة كل التنوع، وأظهرت التجارب أنها غير متوافقة "[1].

كما نجده يتحدث عن الوظائف النقدية لمصطلح التناص فيقول:

1- فكرة التناص، كقابلية تناصية كريستيفا، استخدام بالدرجة الأولى لنقد الموضوع المؤسس، ولنقد المؤلف والعمل معا. نقد الموضوع هذا، تطلب أن تحل فكرة محددة للأدوات اللغوية محل الذاتية الرومانسية المتحللة.

2- هناك مادة معرفية، يبدو أن كل دعاة التناص توجهوا إليها، وهي النص المنظور إليه ككيان مستقل بذاته حامل لمعنى لازم له وحيث يقوم على عنصر وظيفيا، بضبط العلاقة مع الكل والعكس أيضا لكن البحث لم يحقق هويته بوضوح.

3- المسألة الثالثة تتعلق بالدليل code أو بالاستعمال المجازي الذي ينقل الدليل اللغوي إلى دليل سيميائي أو ايديولوجي إن فكرة التناص كانت ترفض كل انغلاق للنص اعتبارا الأهمية النظر إلى كل نص بمثابة عمل لنصوص سابقة عليه إن نقد الدليل ليس مكتملا.

4- إن فرضية الحقل التناصي سمحت بالحد من عملية تقليص الممارسة الرمزية (البراكسيس)، ومن الحكم التعسفي المنطق من بدية تحية اقتصادية مزعومة.

5- كلمة تناص سوف تستخدم كمصدر لنحت وابتكار العديد من المصطلحات التي يصعب الحصول على مصدرها إن مفهوم التناص يتجه للاقتران بمفهوم الحقل. أي بوصفه معارضة سجالية لمفهوم البنية إن كلمة تناص هي مجال نقد التجانس، وهي إشكالية السنوات القادمة.[2]

6- ويأتي " جيرار جينيت " في كتابه المهم " طروس " ليغير في مفاهيم سابقة حول " مفهوم التناص " الذي طرحه تحت اسم " جامع النص " في كتابه السابق " مقدمة لجامع النص " إنه في كتابه " طروس " يربط بين موضوع الشاعرية وما أسماه بديلا لجامع النص

[1] جيرار جينيت، المرجع السابق، ص63.

[2] مارك أنجينو: في أصول الخطاب التعدي الجديد، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، د ط، 1987، ص 105.

بالتعددية النصية والاستعلاء النصي للنص الي كان قد عرفه من قبل تعريفا كليا فقال: " إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى"[1].

ويجعل "جينيت" التعدية النصية تضم جامع النص بوصفه نمطا من أنماط خمسة تضمها علاقات التعدية النصية نجملها فيما أطلق عليها " جينيت " بالتناصية النصية[2]. وقد شرحناها سابقا فيما يخص النص.

وخلاصة التناص هو أنه تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها و أعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها[3] وتعني أيضا حتمية خضوع المبدع إلى الموضوعات والمصادرات الفنية في مجتمعه، فهو لا ينشأ في فراغ، ولا يكتب دون الاطلاع على نتاجات غيره.

ثالثا: التناص في رؤى النقاد العرب القدامى.

شكل التناص intertextau منطلقا أساسيا لهدم التصورات النقدية التي تنظر إلى النص الأدبي من زاوية سكونية، فتعتبره نسقا لغويا على ذاته، فالتفكير في التناص يسمح بخلق مسارب تقوض مبدأ نقاء النص الإبداعي وتهدم ،عزلته، فيبني النص وفق مبدأ التداخل مع غيره من الأنساق النصية وغير النصية، ناهيك عن تدعيم حوارية النص بناء على مرجعيتين، الأولى فكرية والثانية جمالية.[4]

والتناص مصطلح نقدي حديث المنشأ اخذ يتشكل في الغرب خلال النصف الثاني من القرن العشرون على مجهودات عدة علماء، ونقاد كان لجوليا كريستيفا kristeva julia السبق في تسمية هذه الظاهرة الأسلوبية بالتناص في كتابها أبحاث من تحليل علاماتي

[1] جيرار جينيت، دروس الأدب على الأدب، ص 131 -132.

[2] جيرار جينيت، دروس الأدب على الأدب، ص 132.

[3] محمد عزام، النص الغائب- تجليات التناص في الشعر العربي، ص 29.

[4] عبد الرحمان التمارة: الجمالي والمرجعي في النص الروائي قراءة نقدية في كتاب: الكتابة والتناص في الرواية العربية للحبيب الدايم ربي:
ينظر الرابط http//habibaimmaktoobblog.com

وتوصلت إلى نتيجة مفادها" أن التناص ميزة أو لا يستطيع أن ينفلت منها أي مكتوب على الاطلاق، فكل نص ينبي كفسيفساء من الاستشهادات إنه امتصاص وتحويل لنص آخر".[1]

ولما كان للغرب براءة الاختراع لهذا المصطلح وبفضل الترجمة وتنوع مرجعياتها كان للعرب أن سارعوا في البحث.

في ذاكرتهم الثقافية النقدية عن هاته الظاهرة رغم اختلافهم في ترجمتها " فمنهم من يسميه (التناص) وآخرون (التناصية) وفريق ثالث(بالنصوصية) ورابع بـ (تداخل النصوص)، ومع ذلك فإن المصطلح الأول (التناص) هو الذي شاع وانتشر، بعد أن استفاض الحديث مؤخرا عن المناهج النقدية الأسلوبية والألسنية والبنيوية والسيمائية... الخ.[2] "وعلى الرغم من شيوع مصطلح (التناص) في النقد العربي المعاصر، في الآونة الأخيرة إلا أن أصداءه ما تزال خافتة في النقد العربي المعاصر وعلى الرغم من مضي أكبر من أربعين عاما على ولادته في النقد الأوروبي، فإنه ما يزال وليدا يحبو في النقد العربي المعاصر.[3]

إن التناص كما أورده محمد عبد المطلب " بقوله: " التناص أصبح أداة كشفية صالحة للتعامل مع النص القديم والجديد على السواء فيما يخص التداخل الذي ينشأ بينهم والدور الذي يلعبه في إنتاج النص الروائي، وبنظرة متأنية إلى تاريخ الأدب والنقد، والعودة إلى الدلالة المرجعية لمصطلح التناص في المعاجم اللغوية القديمة والذي يقربها من المنطقة النقدية إلى حد ما هو دلالتها على عملية التوثيق، وذلك في نص الحديث إلى صاحبه عن طريق متابعة صاحب الحديث لاستخراج كل عناصره حتى بلوغ متناه".[4]

لقد تنبه البلاغيون القدماء من العرب عند دراستهم للخطاب العربي إلى ظاهرة تداخل النصوص وتراكمها فوق بعضها البعض وكان ديدنهم هو الوقوف على مدى أصالة الأعمال

---

[1] عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات النقد، النادي الأدبي، جدة، ج1، مجلد 1، مايو 1991، ص 71.

[2] محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط ،2001، ص27.

[3] المرجع نفسه، ص 27.

[4] محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر لو نجمان، ط1، 1995، ص 136.

المنسوبة إلى أصحابها ونقائها ومقدار ما حوت من الجدة والابتكار أو مبلغ ما يدين به أصحابها لسابقيهم من المبرزين من الأدباء من التقليد والإتباع.

ولعل ما يؤكد هذا القول هو شطر بيت لعنترة بن شداد: " هل غادر الشعراء من متردم . الذي يرى استحالة القفز على الوقوف على الأطلال والبكاء على الأحبة والديار بتراكيب وجمل مكررة، وهذا إن دل فإنه يدل على أن الشاعر العربي القديم وغيره قد تنبهوا إلى تكرار الموضوعات والمعاني في قصائد عدة.

ولقد أعاد أغلب النقاد العرب المعاصرين إلى السرقات الأدبية وهجا نقديا جديدا، بعد أن حظيت بهذا الوهج في النقد القديم عند نهوضها كفكرة لها ظروفها وملابستها، أو لعلهم تناولها في إطار من المفاهيم الأخرى، وكأنهم يسعون إلى إعادة زراعة حفل مهجور بأليات حديثة وصالحة لمعالجته، وأن الآراء التي تناولت السرقات الأدبية لكونها جدورا أو أصولا للتناص كان لها من الشيوع ما أوحى أحيانا يتطابق تام بين التناصية والسرقات، ويكاد يجمع أغلب من تناول التناصية في علاقتها بمورثنا النقدي على أن السرقات تحمل صلة ما مع التناصية ".

ولقد تعددت وتداخلت التناصة كمصطلح مع السرقات الأدبية ظل النظر إلى السرقات الأدبية وغيرها مما أشار إليه نقدا القديم بأليات جديدة هاجسا للعديد من النقاد المعاصرين، فهم يشيرون اليهم بمنظورهم الحديث المنبثق من النظرية الحديثة، وتحظى هذه الرؤية بقبول عند أغلب الدراسين مع اختلاف مشاربهم ممن أشار إلى ذلك عبد الله الغدامي الذي عرض المصطلح التناصية بقوله نظرة جديدة نصحح بها ما كان القادمون يسمون السرقات أو وقع الحافر يبلغه بعظهما أن فعل التصحيح الذي رآها لغدامي مرتبط بجانبين اثنين أحدهما التحول من الأحكام الأخلاقية التي كانت سائدة ورمت بضلالها على السرقات الأدبية، والثاني يتصل برصد ملامح القديم بأدوات حديثة.

ومن أبرز هؤلاء الذين رأو إلى السرقات الأدبية شبه نظرية تحتاج إلى إعادة البناء من جديد عبد الملك مرتاض الذي جعلها من أكبر القضايا النقدية التي يجب الاهتمام بها، وذلك بعد أن رآها فكرة تحتاج إلى صياغة جديدة وقراءة بأدوات تقنية جديدة، وختم بحثه

بالإشارة إلى كون التناصية " تبادل التأثر والعلاقات بين نص أدبي ما، ونصوص أدبية أخرى وهذه الفكرة كان الفكر النقدي العربي عرفها معرفة معمقة تحت شكل السرقات الشعرية.

زواج مرتاض بين السرقات والتناص في عنوانه مع تأكيده عليها في أكثر من موقع، إلى النظرية التي عرض لها في بحثه، داعيا إلى وجوب إقامة بناء جديد على أنقاض بناء السرقات، ومع تشابه الرأيين السابقين للغذامي ومرتاض في كونهما يمثلان إقتراحا لتحديث السرقات الأدبية إلا أنهما يفترقان في تصور كل منهما وموقف كل منهما في النظر إلى السرقات أولا ومن ثم إمكان التغيير وشموله فقد كان مرتاض مندفعا إلى ضرورة الابتعاد عن الخضوع (الخضوع و الخنوع).[1]

وقد رد صالح الغامدي على رأي مرتاض ، واقترح في عدم الاندفاع وراء العواطف تحت شعار سبقناهم من باب التأصيل– ورأى فيه عدم توافق السرقات مع التناصية ووصف محاولة مرتاض بأنها لم تكن ناجحة.[2]

"والظاهر بأن النجاح لم يحالف الكاتب على الاطلاق فهناك فرق بين أن تستعين ببعض معطيات النظريات النقدية الغربية وبين أن ندعي سبقا نحن العرب إلى اكتشافها.[3]

ولعل محمد مفتاح من الذين فرقوا بين القديم والحديث، فقد خصص فصلا في كتابه تحليل الخطاب الشرعي استراتيجية التناص وهو الفصل السادس الذي كان بعنوان التناص" عرض فيه التداخل الكبير بين التناص وبعض الحقول النقدية الاخرى المثاقفة والسرقات، مع إشارته إلى المكان التطابق في بعض الملامح للسرقات الأدبية مع التناصية.

إلا أنه يرى بالضرورة التأكيد على الدراسة العملية التي تقتضي أن يميز كل مفهوم من غيره ويحصر مجاله لتجنب الخلط، على أن هذا العمل تقتضي دراسة مفصلة تتناول كل مفهوم على حدا وتتناول الظروف التاريخية لكل منه.

---

[1] معجب العدواني، رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم، www. M_ adwani_Sm.com/m.naagdi

[2] المرجع نفسه.

[3] صالح الغامدي: ملاحظات وتعقبات على السرقات والتناص، علامات، عدد 2 ديسمبر 1991، ص189، 183.

ويؤكد أن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصى على الضبط والتنقيب إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح والتحميص[1].

هناك رأي يوافق نوعا ما على هذا الرأي لـ "رجاء عيد" الذي يدعو إلى ضرورة التحليل المتأني لما يعرف تحت مصطلح السرقات الأدبية لأن ذلك سيزيل ضبابا كثيفا تتغيم بسببه حدود المصطلح ومدى صحته وربما تنفي تلك الريبة الشرائية تجاه النصوص لا لنقع في خطأ النقد القديم تحت مصطلحه السابق ،السرقة، وإنما لتتبع تحولات تلك النصوص واستكشاف قيم تحركها وتوظيفها وما تضيفه في إعادة إبداع جديد وتشكيل مخالف[2].

"لقد كانت هناك إرهاصات الفهم الواعي حول مصطلح التناص رؤى وتطبيقات عند النقاد العرب في العصر الحديث من القرن الماضي وإن لم يسهموا أو يقنوا رؤاهم وفق المصطلح الحديث " التناص " دائرين على مستوى الشكل حول مقولات بدائية قديمة كالأخذ والسرقة والاعتذار والتمثيل والتضمين والاقتباس[3].

إن البالغين والنقاد والشعراء أحسوا بهذه الظاهرة الفنية، اذ تصادفا كلمات واضحة تكل على الاعتراف تتداخل نصوصي الأخذ وتأكيد هذه الحقيقة رددها الشاعر الجاهلي "عنترة بن شداد" في قوله "هل غادر الشعراء من مترنم .[4]

يبدو أن ملاحظة عنترة رؤية فنية متقدمة اذ لاحظ ان المعاني الخاصة بالطلل قد استهلكها الشعراء قبله، فهم ما تركوا مجالا الا سبقوه اليه ويؤكد ذلك قوله: "كعب بن زهير"

ما أرانا نقول إلا راجيعا ومعدا من قولنا مكرورا

هذان القولان يدلان دلالة واضحة على أن الشعراء القدامى أحسنوا في مطالعهم الطلبة أنهم يفكرون معاني وموضوعات بعينها وأن المعجم الفي يكاد يكون وحيدا.[5]

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص 119.

[2] رجاء عيد، النص والتناص علامات، ع ،18 مجلد 05 ديسمبر 1995، ص175، 208.

[3] جمال مباركي: التناص وجماليته في شعر الجزائر المعاصر، اصدارات رابطة الابداع الثقافية، د ط، د ت، ص68.

[4] معلقة عنترة، شرح المعلقات السبع للزوزني، دار بيروت، لبنان، د ط، 1993، ص 13.

[5] كعب بن زهير، الديوان دار الصدر، بيروت، ط1، 1995، ص 70.

ويرى "ابن رشيق" في العمدة قول الامام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه "لولا ان الكلام يعاد لنفد[1] ليؤكد الحقيقة الفتية التي ذكرها عنترة ، ثم ذكرها أبو تمام بعده في العصر العباسي في قوله:

يقول من تفرغ إسماعه كم ترك الأول للأخر[2]

وقد سئل أبو عمر بن العلاء أرأيت الشاعر بين يتفقان في المعاني ويتواردان في اللفظ، ولم يسمع بشعره ؟ فقال : الشعر جادة، وربما وقع الحافر على الحافر.[3]

كما هناك اقتباس من النص الديني باعتباره نصا لا يكف قضاء عقلي وهذا، وهذا بما يسميه عبد القاهر الجرجاني "بالامتصاص" ومثال ذلك قول المتنبي:

وكل امرئ يولي الجميل محبب وكل مكان ينبت العز طيب[4]

فأصل هذا الكلام مأخوذ من قول الرسول صلى الله عليه وسلم "جبلت القلوب على حب من أحسن إليها".[5]

كما تجلى النص القرآني وهذا بسبب وهو قوله تعالى: **﴿ادْفَعْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ فَإِذَا الَّذِي بَيْنَكَ وَبَيْنَهُ عَدَاوَةٌ كَأَنَّهُ وَلِيٌّ حَمِيمٌ﴾**.[6]

فتداخل النصي هنا كان ثلاثيا استطاع الشاعر أن يمتص معاني الحديث النبوي والآية الكريمة ويصغوها في تعبير موجز.

فمن خلال بيت المتنبي نجد هذا الأخير اقتبس من الحديث النبوي الشريف ومن القرآن الكريم فهو امتص معاني الآية الكريمة والحديث النبوي الشريف وصاغها في حيز

---

[1] ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر، ادار الكتب العلمية، بيروت، د ط، 1983، ص70.

[2] إليا الحاوي، ديوان ابي تمام، شرح ابي تمام دار الكتب اللبناني، د ط، 1981، ص27.

[3] الحاتمي، الرسالة الموضحة، دار بيروت، د ط، 1965، ص 163.

[4] نصيف البازجي العرف الطيب، شرح ديوان أبي طيبل، ج2، د ط، ص 891.

[5] ابن مسعود، الأحاديث المشتعرة عن الألسن بزيادة، دار المعرفة، بيروت، د ط، 1405، ص333.

[6] سورة فصلت: الآية 34.

تعبير موجز فالبيت يحكي عن معنى هذا المعنى يتمثل في معرفة الجميل وتقديره فالجميل والمكان الذي يكون طيب نجد فيه غر الكبير.

وهكذا فإن ما سبق ذكره بأن السرقات الأدبية أو الأخذ تعددا على مستوى الدال والمدلول، ولعل ظاهرة المعارضات الشرعية تغلت النقاد القدامى والمحدثين، لأنها أحد الحقول النقدية القديمة التي توافقت مع التناصية ولكنها جاءت تالية في المرتبة بعد السرقات الأدبية، وإذ الملاحظ قلة الآراء التي تقول بالمعارضات ملمحا قديما للتناصية ومتى ذلك ما لمح إليه عبد الرحمان إسماعيل من توافق التناصية مع ظاهرة المعارضة الضمنية التي تأتي بشكل تلقائي بعيد عن قصد المعارضة الصريحة أو السرقة بسبب التداخل الشديد في القنوات التراثية في أعماق اللاوعي عند الشاعر المتأخر ويضيف صورة لدعم اقتراحه في تطابق المعارضة الضمينة مع التناصية، ويعلل ذلك لأن ارتباط الشاعر بتراثه كارتباط أحد الأغصان في شجرة كبيرة ببقية أغصانها، فهو لا يستطيع أن يفصل عنها مستقلا بنفسه أو مبتعدا عن جدوره التي تربطه بغيره من الأغصان فيأتي حاملا نفس السمات والملامح التي تحملها بقية الأغصان فإن اختلفت طولا أو قصرا.[1]

وينبغي رجاء عيد أن تكون المعارضة الشرعية تناصية معتمدا، ذلك في استهلاله على رأي الكروشته" يدعو فيه إلى عدم المقارنة بين نص وأخر أو الموازنة بين عمل وعمل، هو الذي حدد فيه أن لا يجوز أن نقارن نصا بنص أو نوازن عملا بعمل، فليست كل معارضة يمكن أن تتدرج تحت التناص.[2]

"ولقد ظهرت مصطلحات عديدة في الحقل البلاغي، تشير إلى التناص وتمثل له: مثل الاستيحاء والإشارة والتلميح والتضمين، والاقتباس. ... الخ.

"فالتلميح " يؤكد الجانب التحسيني، ويعتمد صدور إشارات من النص الحاضر إلى الغائب (السابق)، وهذه الإشارات ترتد إلى قصة أو مثل أو شعر.

[1] عبد الرحمان اسماعيل، المعارضات الشرعية النادي الأدبي، جدة، د ط، 1994، ص2.

[2] معجب العدواني، رحلة التناص الى النقد العربي القديم، ص 6.

والتضمين "يتم بين نصين شعريين، وتتجلى فيه القصدية تجليا مباشرا، فيشار إلى النص الغائب، باقتطاع جزء من البيت الشعري أو البيت بكامله أو أكثر من بيت، وهنا ينبغي ملاحظة مستوى الوعي المتلقي، فإن كان حضور النص الغائب له شهرة اكتفى بإعلان عملية التداخل.

و"الاقتباس" هو أن يأخذ الشاعر شعرا من بيت شعري بلفظه ومحتواه وهو يمثل شكلا تناصيا يرتبط فيه المدلول اللغوي بالمفهوم الاصطلاحي الذي يتمثل في عملية الاستمداد التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحا محددا في خطابه، وبهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته بتضمينه شيئا من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف، أو الشعر القديم وهنا يجب أن يتم فيه تخليص النص الغائب من هوامشه الأصلية، ليصبح جزء أساسيا في البنية الحاضرة، أي أنه يتحرك داخل ثنائية (الحضور و الغائب) على صعيد واحد.[1]

خلاصة القول أنه تعددت أسماء التناص ومدلولاته في التراث القديم تحت مسميات عدة مستويات من القرب إلى المصطلح الأصلي، ومختلفة باختلاف حضور هاته الظاهرة الأسلوبية في النصوص الشعرية القديمة ومدى عمقها أو سطحيتها، وكذا ارتباطها بالذاكرة الثقافية المؤسسة للنصوص عموما

أما سعيد يقطن في تناوله لمصطلح التناص فيبدو أنه متأثر " بجرار جينيت فرق بين مصطلحين هما:

أ- التفاعل النصي الخاص:

ويبدو حين يقيم نص علاقة مع نص أخر محدد وتبرز هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس والنوع والنمط معا، وهذه العلاقة قد تظهر من خلال البيت الواحد أو القصيدة برمتها[2].

[1] محمد عزام، النص الغائب، ص29.

[2] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، القاهرة، ط1، 2006، ص 29.

ويمكن التمثيل لذلك من خلال قصيدة شاعر في المدح يسير على نهج نص شعري سابق في اعتماد مواصفات خاصة بالممدوح وطريقة واحدة في التعبير.

وقد تتوحد الأوزان والقوافي، وقد تختلف، وهذا الصنف الخاص له علاقة وطيدة بما يمكن أن نعاينه في أن هناك نصا شعريا من نوع محدد صار " نموذجا "، وكل النصوص في النوع نفسه تأتي بمثابة رجع لصداه.

ويمكن للباحث في تاريخ نوع معين أن يبحث عن " بنية نصية " مجردة تجد تجسيداتها في كل النصوص التي سارت على منواله وعلى مدى حقب كثيرة ونجد تمثيلات لهذا الصنف فيما كان يسميه القدماء النص " السابق " أو النص " الفحل . .... ولعل في الفحولة التي ترتبط عادة بالنصوص الأولى ما يدل على أن النصوص اللاحقة " تناسلت مما فتقه الفحل، وولده وسارت على منواله ولعل فيما يتعلق بـ " الأوائل " في نطاق الإبداع الأدبي ما يقدم لنا أمثلة على ذلك[1].

ب- التفاعل النص العـــام:

ويبرز فيما يقيمه نص ما من "علاقات " مع نصوص كبيرة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط.

كأن نأخذ قصيدة شعرية فنجد الشاعر يوظف فيها مختلف مكوناته الأدبية والثقافية وتتحلى في صورة شعرية تفاعل فيها مع شعراء سابقين وفي أمثال أو أحاديث أو آيات ضمنها أو اقتبسها ... إلخ مستهلا" ما " نقله " عن غيره للدلالة على المعنى نفسه، أو معطيا إياه دلالات جديدة، أو مناقصة تماما .....[2]

أسمينا هذا الصنف الثاني بالعام، لأننا لا ننظر إليه من حيث الجنس أو النوع أو النمط، ولكننا ننظر فيه من جهات عدة، ومستويات متعددة.

إن بين الصنفين في خصوصيتهما وعمومتيهما تداخلات وتحقيقات عدة.

---

[1] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص 30.

[2] المرجع نفسه، ص 30.

وأساس التميز هو جهة النظر التي نعاني من خلالها صنف التفاعل النصي ومرماه في الدراسة والتحليل وإلا فإن التفاعل النصي واحد وإن تعددت تجلياته ووجوهه وتفرعاته.

كما أن بين هذين الصنفيين الكبيرين يمكن أن توجد أصناف كثيرة يتداخل فيها النص الواحد، في. .... أو مقطع، أو في نوع أو نمط مع نص آخر في بيت آخر أو مقطع محدد، أو يتداخل مع نصوص أخرى كثيرة في جوانب أخرى، وعلى مستويات عدة.[1]

بتمييزنا بين التفاعل النصي العام والخاص يمكن أن نقوم باختزال مختلف أبواب العلاقات النصية عند العرب القدامى، وتقديمها بشكل يمكننا من التأطير مختلف تلك الآراء، وجعلها قادرة على أن تتطور رأسها في اتجاه الوصول إلى تصور عام يستوعب مختلف أنواع التفاعل النصي كما مورست في ابداع العربي قديما، وكما تمارس الآن، وغدا.

وهذا التمييز هو ما أسعى إلى توضيحه بعد التعرض إلى وجهة نظر جيرار حول ما يبحث فيه تحت اسم " المتعاليات النصية ".[2]

رابعا: التناص عند النقاد العرب المعاصرين.

لفي هذا المصطلح صدى طيبا في أوساط النقد العربي رغم صعوبة ترويضه وتقليم اظافره، إذا تعددت ترجماته من ناقد إلى آخر، فهناك التناص، التناصية، التداخل النصي.. ولم تقتصر المشكلة في حدود الترجمة فحسب بل تجاوزته إلى محاولة إضفاء الشرعية على المصطلح لمنحه مصداقية وقبولا حقيقيا في أوساط النقاد والقراء على حد سواء، وكانت أولى خطوات اكتساب المصداقية هو البحث عن جزور للمصطلح في التراث النقدي، جزور تؤكد وشائج القربى وتتضمن ابسط مستويات الائتلاف قبل البحث عن ملامح الاختلاف[3].

وقد نعى بعض نقاد العرب المعاصرين الطريقة التي تم بها التعريف على مصطلح التناص في البيئة العربية واتخذت آراء بعضهم، فتجد الدكتور عبد المالك مرتاض في دراسة

---

[1] المرجع نفسه، ص31.

[2] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص32.

[3] مديحة عتيق: التناص والسرقات الأدبية، جامعة سوق اهراس، الجزائر، ينظر الرابط: موقع ضفاف.
1415 /http: /affa.net/main/ بتاريخ 21 فيفري 2006

عن فكرة السرقات ونظرية التناص يرتبط الفكرة القديمة السرقات والنظرة الحديثة التناص" عبر تساؤل مهم اذ قال ما حقيقة هذه الفكرة التي ترقى إلى مستوى النظرية النقدية وهل هي معادلة لما يطلق عليه السينمائيون للتناص؟ أو هي شيء يختلف بعض الاختلاف عن التناص.[1]

يعني الدكتور "عبد المالك مرتاض" رؤية النقاد القدماء المصطلح السرقات حيث يكتفون فقط بتشريع القصيدة لإثبات السرقات على الشاعر خاصة أن كان كثيرا و الفروق عن تحاليل النص وتشريع بالتفكير ثم إعادة التركيب لانتهاء إلى نتائج المتوخاة لدراسة أي نص على عهدنا الراهن.[2]

وقد طبق عبد المالك مرتاض هذه الآليات على نص أو بيت اتهموا فيه المتنبي بالسرقة من أبي الشيعي ثم ربطوا البيتين المسروق والمسروق منه ببيتين "لأبي نواس".[3]

وفي هذا ينطلق مرتاض في بحثه بن فكرة السرقات ونظرية التناص انه يحب العودة إلى تراثنا النقدي القديم حول هذه المسألة حتى نسهم في إنتاج نظرية نقدية قائمة على التحاور والتطلع إلى تراث حقول المعرفة الإنسانية.

وأما الدكتور "عبدالله التطاوي" فربط أيضا بين مصطلح السرقات والتناص في بحثه المعارضات الشعرية... وأنماط و تجارب" وفيه يربط ربطا متوحشا بين المعارضات الشعرية والتناص[4].

ويرى أن النص هو جوهر التناص ذلك من خلال كون النص إنتاجا يسهم في التناص ويدخل معهما الاستشهاد هذا الاستشهاد يزيد في معنى النص من خلال قوله: "لا يصح الاعتداء بمنطق المعارضة أو التناص أو حتى منطق الاستشهاد بشكل عميق، إلا إذا أخدنا الاستشهاد ذاته ضربا من ضروب إعادة إنتاج قول النص المستشهد به، فهو مقتبس

[1] حافظ المغربي، أشكال التناص وتحويلات الخطاب الشعري المعاصر، دراسات في تأويل النصوص العربي –فكر ونقد – بيروت، لبنان، ط1، 2006 ص59.

[2] حافظ المغربي، أشكال التناص وتحويلات الخطاب الشعري المعاصر، ص 60.

[3] المرجع نفسه، ص61.

[4] عبد الله التطاوي، المعارضات الشعرية انماط، فتجارب دار قباء للطبيعة والنشر والتوزيع، د ط، 1998، ص62.

من النص المستشهد به، فهو مقتبس من النص الأول (الأصل) بإدراجه في نص الاستقبال...[1].

فهو من إدخاله لعناصر الاستشهاد يرى بأنه من المستحسن البحث عن كيفية الاقتباس في لحظة الإبداع وإنجاب النص ولكن هذا الاستشهاد أو المستشهد به يجب أن يبقى في معناه الحصري كما لو لم يلحقه أي تغيير.

يعرف الدكتور "محمد فتاح" في كتابه تحليل الخطاب الشعري " إستراتيجية التناص، فيعرفه ظاهر لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يقصد في تميزها على ثقافة الملتقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح فان ثقافة الملتقي وسعة معرفته تساعده على فهم وإدراك تداخل النصوص.[2]

وأما "محمد بنيس" فقد استبدل بعض مصطلحات التناص بمصطلحات جديدة في كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" والكتاب الثاني حداثة السؤال إذ أطلق على مصطلح التناص مصطلح التداخل النصي" الذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نص غائب، والنص الغائب هو الذي يعيد النصوص كتابته وقراءته أي مجموعة النصوص الحاضر.[3]

وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقيق هذا النص يشكل دلالته وهذا النص متحقق في النص القديم والمعاصر بفعله ووجدانه نحو العلوم الإنسانية قديما وحديثا.

هذا ما جعل النص المعاصر مركبا يصطدم فيه القارئ بهذا العالم الغريب من التركيب الكيماوي لمصدر ثقافته متنوع يصعب تحديدها بدقة، حيث تتعطل أية عملية فهم واستيعاب لهذا أنص المركب... دون معرفة حقيقته بهذا النص الغائب وتخرج معانيه وإضاءة ظلماته الرمزية".[4]

---

[1] المرجع نفسه، ص64.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي ببيروت، لبنان، ط3، 1992، ص 121.

[3] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، ط1، 1979، ص 251 .

[4] المرجع نفسه، ص 44.

أما في كتابه " حداثة السؤال" فقد استعان بمصطلح "التناص" بمصطلح " هجرة النص" الذي شطره إلى شطرين هناك نص مهاجر ونص مهاجر إليه " هذا المفهوم اهتدى إليه الباحث نتيجة تأمل الوضع التاريخي للنص الشعري العربي الفصيح بالمغرب.

وقد اعتبر هجرة النص شرطا رئيسيا لإعادة إنتاجية من جديد بحيث يبقي هذا النص المهاجر ممتدا في الزمان والمكان مع خضوعه لتغييرات دائمة وتتم هذه الفاعلية وتتوهج من خلال القراءة، لأن النص الذي يفقد قارئه يتعرض للإلغاء.[1]

ومن خلال تتبع محمد بنيس لهجرة النص نفى وجود أي نص أدبي خارج النصوص الأخرى يمكنه الانفصال عن كوكبنا بل غدا النص عنده دليلا لغويا معتقدا غير أن النصوص تتبع مسار التحول والتبدل.

خامسا: أنـــواع التنـــاص.

1- المناصة:

هي البنية التي تشترك وبنية نصية أصلية في سياق ومقام معين، و تجاوزها محافظة على بنيتا كاملة مستقلة وهي تحقق المحاكات والمماثلة أو التشابه، (كما في السرقات الشعرية، وهي باب مستقل عند العرب)، كنوع من الهجاء القبلي والشخصي.

2- المتناصة:

وهي تتضمن بنية نصية ما مأخوذة من بنيات نصية سابقة، وتدخل معها في علاقات تبدو وكأنها جزء منها، وتكون مباشرة تتجلى في الاستشهاد بالآيات القرآنية، والأشعار، أو غير مباشرة (أو ضمنية) تتجلى في الإيحاءات والظلال البلاغية، ويختلف القراء في تحديدها حسب خلفياتهم الثقافية.

3- الميتانصية:

وهي نوع من المناصة تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة نصية طارئة مع بنية نصية أصل وتتجلى في المعارضات.

[1] المرجع نفسه، ص44.

وهذه الأنواع الثلاثة، متداخلة فيما بينها وهي تتبادل الفعل، وتغير مواقعها من جنس أدبي إلى أخر، وتتعلق مع بعضها بعضا.

والمتفاعلات النصية قد تكون تراثية أو حديثة ومعاصرة، وقد تكون عربية أو أجنبية فمن المتفاعلات الثلاثية، متفاعلات تاريخية (العصر الإسلامي والتاريخ الحضاري القديم، الأساطير...الخ) ودينية (الآيات القرآنية الإشارات القصصية، وأسماء الأنبياء والمتصوفة...) وأدبية (من الشعر القديم، و أسماء عنترة، وطرفة امرئ القيس...الخ) وشعبية (من الحكايات الشعبية، ألف ليلة وليلة، وسيرة بن دي يزن، والهلالية، والسندباد، وشهريار...الخ).[1]

ومن المتفاعلات الحديثة متفاعلات تاريخية (من تاريخ العرب الحديث، نكبة 48، ونكسة 67، وحرب 73...الخ) وأدبية اقتباسات من شعراء محدثين ومعاصرين...الخ).

إن التحليل النصي (النص) شبكة تلتقي فيها نصوص عديدة مستمدة من ذاكرة الأديب وحصيلة نصوص يصعب تحديدها وإذ يختلط فيها القديم بالحديث والأدبي بالعلمي واليومي بالتراثي، والخاص بالعام والذاتي بالموضوعي، وتقول جوليا كريستيفا:" كل نص يشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى.[2]

وهذا لا يعني أن النص الأدبي هو نسخ لنصوص أخرى، وإنما هو نصوص أخرى متداخلة ومتباطئة في كتابة (مغايرة).[3]

[1] محمد عزام، النص الغائب، ص 35.

[2] احمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمان للنشر والتوزيع الاردن، ط2، 2000، ص12.

[3] المرجع نفسه، ص35.

الفصل الثاني

العتبات النصية في رواية "على تخوم البرزخ"

أولا: العتبات

1- عتبة الغلاف الخارجي للرواية

2- عتبة الإهداء

3- عتبة العناوين الداخلية

ثانيا: التناصات

1- التناص القرآني

2- التناص الصوفي

3- التناص الأسطوري

4- التناص الأدبي

أولا: العتبات.

1- عتبة الغلاف الخارجي للرواية.

1-1- من حيث الشكل.

لا شك أن المناهج النقدية الحديثة قد أولت اهتماما بالغا للنص الأدبي وزودت الناقد بأدوات إجرائية تمكنه من اكتشاف كوامن النص وطاقاته التواصلية أو البلاغية، فالنقد يعتبر من أهم المراحل التي يمر بها أي انجاز أدبي أو علمي وهذه المرة سوف نتطرق إلى نقد الغلاف الخارجي للرواية " على تخوم البرزخ" للكاتب المحسن بن هنية فمن البديهي عند كل روائي ان يختار لكتابه الغلاف الذي بلائمه لأنه يعد بمثابة عتبة تحيط بالنص، من خلالها يعبر القارئ أو الروائي إلى أغوار النص الرمزي والدلالي ويدخل ..... وهذا الأخير يحلله. جيرار جيئت.(G.GENETTE) إلى أن المحيط والنص القرقي ويشمل النص المحيط كل ما يتعلق بالشكل الخارجي للكتاب كالصورة المصاحبة للغلاف.[1]

والصورة المصاحبة لغلاف هذه الرواية صورة خط يفصل بين شيئين أو بالأحرى نقول بين العلمين المرئي واللامرئي أي بين الدنيا والآخرة العالمان اللذان عاشهما لوهلة من الزمن، وكذلك كل ما يتعلق بها من موت وحياة، بعث وجزاء، جنة ونار .... الخ كما نجد صورة أناس مذهولين يتملكهم الرعب لشيء قد رأوه وهو ما يجسد حالة الذعر عاشها كاتبا حين التقى بعقبائيل أو جبريل وهو في صورة وحشية حسب سرده للوقائع وتهتئاته حين كان غائبا عن الوعي.

أما الشمس التي تظهر لنا في الغلاف فان دلت على شيء فهو عودة السارد إلى الواقع تدريجيا و استعادة روابطه بالحياة بمعنى عودة الوعي بالذات ومن جهة أخرى وظف الروائي مختلف الألوان كالأخضر، الأصفر، الأزرق، البني الداكن، فالأخضر والأصفر تربعا على اغلب مساحة الغلاف وهو ما بدل شيئين نقيضين كالجنة والنار، العقاب والثواب...الخ.

[1] نجيب الكيلاني، التحليل السيميائي للبنية السردية في رواية "حمام السلام"، الجزائر، ص 25.

أما الأحمر فكان له حيزا صغيرا في غلاف الرواية في حين أن اللون البني الداكن فهو يرمز إلى شيء غير مريح إلى الخوف الهلع على وجوه الناس المجسدين. فاستعمال الألوان ليست إلا من اجل زيادة في معنى الرواية من الخارج أكثر دقة ووضوحا، فإذا استطاع الروائي أن يختار الغلاف الخارجي الذي يلائمه نجح في جعل القارئ في تشويق وشغف للاطلاع على حيثيات النص الخطابي.

1-2- من حيث العنوان.

حظيت العناوين بأهمية كبيرة في المقاربات السيميولوجية باعتبارها احد المفاتح الأولية والأساسية التي على الباحث أن يحسن قرأتها وتأويلها فهو بمثابة عتبة على الدارس أن يطأها قبل إصدار أي حكم فعنوان الرواية لا يوضع هكذا عبثا أو اعتباطا على الغلاف " انه المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص وتسهيل مأمورية الدخول إلى اغواره وتشعباته الوعرة " وعليه فالعنوان[1]".

أشبه ببطاقة الهوية وفي كثير من الأحيان تكون كالوحاة الإشهارية الخاطفة وخاصة حينما يكون براقا مغريا أن يصنع دعاية كبيرة لذلك الإنتاج[2].

فأول ما بلغت انتباهنا انه عنوان قصر " على تخوم البرزخ" مكون من كلمتين بسيطتين إضافة إلى هذا العنوان مقرون بمكان وزمان، وحتى تتضح الرؤية لنا يمكن أن تشبه وضيفته (العنوان) بوظيفة الرأس للجسد لما يحتويه على مراكز الإحساس والإدراك الذي يسيطر على عملية توازن الجسم ولذلك يجب أن نفكك مفرداه العنوان ونحللها باعتبارها علامات لغوية تحمل دلالات معينة:

* إن كلمة تخوم هكذا توحي بأشياء مختلفة بجوانب متعددة أي كالجوانب التي تعرض لها الكاتب.

* أما البرزخ فهي كلمة تعني الشيء الفاصل بين شيئين لا يمكن أن يكونا مع بعض ولا يختلطان والبرزخ هو الحد الفاصل بين طرفين وهنا يعني في الرواية العالم المرئي واللامرئي

[1] نجيب الكيلاني، التحليل السنمائي للبنية السردية في رواية " حمام السلام"، ص 35.

[2] المرجع نفسه، ص 36.

وقد وردت كلمة البرزخ في القرآن الكريم في صورة الرحمان الآية 20/19 مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان...".

وهذا ما يعبر عن انشغالات الكاتب المحسن بن هنية في الدنيا والآخرة. كما أن عنوان الرواية كتب بخط غليظ نوعا ما وباللون الأسود وهذا ما يدل على شيء بالغ الأهمية في حياة الكاتب و على الساحة الأدبية.

2- عتبة الإهداء.

يعد الإهداء من بين الأمور الهامة التي تدرج في كل عمل أدبي سواء كان رواية أم شعر ...الخ.

من الأعمال الفنية التي بالضرورة يكون لها عتبات نصية، يمكن عدها بمثابة البوابة الرئيسية للدخول إلى النص الروائي مثلا والتعرف على متاهاته وتلمس أسرار العتبة وإدراك مواطن جمالياته لذلك فهي نسيج النص وتسميه وتحميه وتدافع عنه وتميزه عن غيره وتعين موقعه في جلسه وتحث القارئ على اقتنائه.[1]

وقد حدد حسنيت ... هذه العتبات بالعناوين الأساسية والفرعية والمقتبسات والإهداء والمقدمة والتمهيد والاستهلال والهوامش والملاحظات والأيقونات وأسماء المؤلفين والناشرين وأدرجها ضمن ما اصطلح عليه بالمناصة وهي عند "هنري مترون "هوامش نصية.[2]

فالإهداء هو من بين العتبات النصية التي حرصنا على الخوض فيها وفي معانيها، فبنية الإهداء من بين البنيات الأسلوبية التي يلجا إليها الروائي في محاولة جادة منه الاعتراف ولو بجزء يسير بفضل آخرين وتضمينها رؤية ذاتية عاطفية تضع النص في مرآة ذاتية خاصة كما انه غالبا ما يعمد إلى وضع رهانات خاصة بالمهدى إليها وأسلوبية التعامل المتبادلة بينهم.

وعليه "فالمحسن بن هنية " في روايته على تخوم البرزخ كان اهداؤه موجه إلى عامة الناس أي إلى جميع القراء دون تخصيص منه إلى احد طلابنا من القراء فقال له: انا أهديك

[1] محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، عالم الكتب الحديث، ط1، 2012، ص 24.

[2] المرجع نفسه، ص 38.

هذه المادة الجمادية الميتة ولا اطلب منك أن تهبها الحياة ولكنني أفخر بهديتي هذه لك أن تمسك القلم فتشطب ما لا يروق لك وتضيف لها ما يروق لك وقد تركت لك بياضا لهذا الأمر وبذلك تحرر هذا النص من رقبتي فينشا، حرا طليقا وتخلصه من الانتساب لي وحدي فتشاع نسبه لنا جميعا"[1].

وهذا يعني أن الكاتب ترك الحرية التامة لقارئ الرواية "على تخوم البرزخ ليغير ما لم يعجبه ويترك ما يروق له مع طلبه من القارئ بان لا يرهق نفسه كما أرهق هو نفسه فأدرك في هذا العمل تفاهة جهده بالرغم من عظمته فهذا تواضع منه بطلب الغفران فمن تواضع لله رفعه.

وبالتالي فالإهداء في رواية "على تخوم البرزخ" حاول أن يعصم أكثر الرسالة.

3- عتبة العناوين الداخلية.

محلا لاشك فيه أن لكل عمل أدبي عنوان مركزي تنضوي تحته عناوين فرعية أو ثانوية لبحث الروائي عن عنوان مناسب لنصه السردي يحتم عليه نوعا خاصا من التعامل التشكيلي والجمالي على مستويات البناء التركيبي الدلالي والأسلوبي لصيغ العناوين المتاحة أمامه ويجب الأخذ بنضر الاعتبار دلالة العنوان على الغرض المقصود من الكتابة الروائية حصرا، وان كان بعض الروائيين يفضلون الإعراب والغموض في الاستخدام الفعلي للعنوان.[2] وبالتالي نجد أن المحسن بن هنية عند كتابة روايته استعمل عنوانا رئيسيا لها وهو على تخوم البرزخ " اندرجت ضمنه ثلاثة عناوين الفرعية عدت بمثابة أبواب للرواية وكل باب يتحدث عن قصة أو حادثة أو موضوع ما وهذه الأبواب الثلاثة هي "عطر ذاكرة الاغتراب"، معارج في الطباق "يزهر الشتاء في راحتيك " والمتمعن لعناوين هذه الأبواب يجد أنها ذات دلالة واسعة توحي لنا بأشياء بسيطة غير أنها وفي حقيقة أمرها توحي لنا بأشياء اغرب من الخيال فمثلا عنوان الباب الأول "عطر ذاكرة الاغتراب هي ذلك البقرع والاسترجاع الذي رواه الكاتب أثناء الغيبوبة فكان بمثابة عصر يستسقيه للأجيال " يتحدث فيه الكاتب المحسن بن

[1] المحسن بن هنية، رواية على تخوم البرزخ، مطبعة التسفير الفني، تونس، 2001م، ص 07.

[2] محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، ص 36.

هنية عن حادثة السيارة التي حصلت للسارد والتي أدخلته في غيبوبة تلك الغيبوبة مكنته من الولوج إلى العالم العلوي يقول ابن الفارض : ما دلالة العنوان عطر ذاكرة الاغتراب

صفاء ولا ماء ولطف ولا هوا ولا نور ولا نار وروح ولا جسد

تقدم كل الكائنات حديثـــــها قديما ولا شكل هناك ولا رسم

أي دخول السارد في العالم العجيب عالم المثل ورؤيته لأشياء[1]غريبة ومقارنتها بتلك التي في العالم السفلي.

أما عنوان الباب الثاني فهو المعارج في الطباق والذي بدل بالارتقاء والترفع إلى درجة الجدل مع مخلوقات العالم الآخر" تطرق فيه الروائي إلى تحاور السارد مع الكائنات النورانية الموجودة في العالم العلوي والتي كانت بمثابة أسئلة لوم وعتاب بين البطل السارد وبين ملك الرحمة (رحمائيل) وملك العقاب (عقبائيل) بحيث ذكروه بتلك النعم التي أنعمها الله عليه (السارد) لكنه كان ظلوما جهولا فكانت نتيجة تكبره وتجبره العقاب ويطلب الرحمة لأنه خلق ضعيفا وفي الأخير من يعمل مثقال ذرة خيرا يره ومن يعمل مثقال ذرة شرا يره، يوم لا ينفع لا مال ولا بنون ولا صاحبة يوم يكون جثة هامدة تحاسب على ما جنت في الدنيا فيكون مصيرها في الآخرة إما الجنة أو النار وبهذا الشأن يقول الصلتان العبدي :

أشاب الصغير وأفنى الكبير لير الغداة ومر العيش

اذا الليلة هرمت يومها انت بعد ذلك يوم تقي

نروح ونغذو لحاجتنا وحاجة من عاش لا ينقض

وسلبه الموت أثوابه ويمنعه الموت ما يشتهي

تموت مع المرء حاجاته وتبقى له حاجة ما بقى [2]

وعليه إذا رحل الإنسان من الدنيا يرحل معه كل ما كان له فيها وإذا بقي فالحياة مستمرة.

[1] الرواية، ص 34.

[2] الرواية، ص 53.

وأخر عنوان الباب الأخير في الرواية هو" يزهر الشتاء في راحتيك" وهنا يتحدث فيه السارد عن مكافحة زوجته صديقه فيما تركه لها زوجها من ضغوطات أعمال وصبرها على حزنها وألمها زوجها الذي كان يصارع الموت وهو في غيبوبة وهنا نقول أن بعد العسر إلا ويأتي اليسر فعاد البطل السارد إلى الحياة الواقعية عاد من غيبوبته إلى عالمه الواقعي محملا بمجموعة من الأسئلة أين أنا ماذا حل بي وخوفه على أولاده الذين تركهم في ريعان شبابهم وهم غير قادرين على تحمل أعباء الدنيا وغير مؤهلين لتحمل المسؤولية، وفي النهاية قرر بان يغوص في الزهد فاختار الغاب في الجبل حيث يقول:

أعطيني بعض أمتعتي وأوراقا وقلما، إني إلى الغاب في الجبل ذاهب لأخط على صحيفة الدهر شهادتي، وأشهد أني كما جئته فارغ الجراب".[1]

هكذا إنا له عائد وبالتالي فهو اختار الانعزال عن الدنيا والتفرغ لعبادة الله وحده والعمل للآخرة.

وفي الأخير يمكننا القول أن "المحسن بن هنية " في هذه الرواية كان العتبة عنونتها الرئيسية أو الثانوية أثرا كبيرا في إنجاح هذا العمل الروائي، فهي (عتبة العنوان) عاملا فاعلا من عوامل التماسك النصي في الفضاء التشكيلي والجمالي للنص.

إن دراستنا للخط تكون تبعا لتحليل نفسي في الأساس لهذا نجد أن الدراسة السيمائية للخط تكمن في ثلاث أمور الحالة النفسية والرغبة في الكتابة وحاجاته النفسية لهذا نجد "المحسن بن هنية" من خلال روايته يربط دراسته بما يلي العالم والأرض والأحزان وغربته وعلاقته الغرامية بالنساء الثلاثة فنجده يكتب بنوعين من الخط خط غليظ في التعامل مع العالم الآخر حيث نلاحظ نوعا من القوة مما يدفعه ذلك النقص من الكتابة بخط غليظ حتى يعطي ذلك العجز أو في المعرفة المضمرة اتجاه عالم الغيب أو حياة النوريات الملائكة" فنجده يقول:

[1] الرواية، ص 111.

هل النقص مني أم في خلقي

رفضت الجبال الأمانة فحملتها [1]

أذالك نقص في أم جهل مني ؟

هنا وظف الكاتب الاستفهام ليرجو من خلاله تقديرا لذاته لا استفهام يعيشه فيستهل إلهامه عندما يضع نفسه في درجة الاعتلاء بنفسه مع الملائكة وحينما يريد أن يلوم سيدنا آدم عليه السلام :

ضلوما جهولا ليس كمثلك

مخلوق خيرت بين الحق والباطل

أكلت التفاحة فكنت كفورا غير شكور

وهذا من اجل وضع صياغة سرد روائي عربي معاصر لابد أن نتحدث عن خصوصياتها وحضارتها وهذا من اجل الوصول إلى الآخر كيف إذ كان هذا الآخر هو عالم الغيب ومخلوقاته غير محسوسة فيجب توظيف انفعالاتنا الخطية والدخول في فضائه الروحي".[2]

كما نجده أيضا يستعمل خطا أكثر غلاظة من الأول أثناء تحدثه. مع الفتيات الثلاث كأنه يحتقر فيهن ينظر إليهم نظرة استعلاء واعتزاز بنفسه كونه يمثل دور الفحل خاصة إذا كان رجلا عربيا فنلاحظه من خلال الرواية توصيفه لبعض الأبيات الشعرية والتي تعبر عن شخصيته العربية وقدرته الجنسية والرغبة القوية التي تكمن داخل المرأة العربية فنجده يقول:

تقولين إنسانية ؟ من غرناطة

تقرين تزاوج الأمم

واختلاط الأنساب

تحلمين بفارس عربي

---

[1] الرواية، ص 58. 59.

[2] نجيب الكيلاني، التحليل السينمائي للبنى السردية، ص 40.

يمتلك شاعرية لوركا[1]

ومن ثمة يستعمل الخط العادي في بقية الرواية ويكتبها بأسلوب مسترسل ونفسية هادئة وكأنه يسرد حادثة أو يقص حكاية.[2]

مثالي حطوا رحالهم ليقبضوا على شيء من السكن .... ويدحروا بواعث التوتر

فالخط حسب نوعه ولونه هو تقيم خارجي لما هو داخل صاحبه فالخط الغليظ يكون اختلاط بين التوتر وقوة واعتزاز يتداركه نوع من الشعور بالثقة فنجده ينخفض شيء فشيئا حتى الوصول إلى درجة السلاسة والكتابة المتأنية العادية[3].

فلهذا نجدها رواية جامعة بين مشاعر وعواطف مختلفة استطاع بها الكتب المزج بينها وبين أسلوبه في الكتابة.

ثانيا: التناصات.

1- التناص القرآني :

من بين المصادر الأساسية التي يعتمد عليها المبدع وينهل منها زاده اللغوي والفكري القرآن الكريم فهو معجزة يفيض بالصياغة الجديدة والمعنى المبتكر يصور تقلبات القلوب وخلجات النفوس، وهو المقدس الذي احدث ثورة فنية على معظم التعابير التي ابتدعها العرب شعرا ونثرا.

ليخلق تشكيلا فنيا خاصا متناسق المقاطع تطمئن إليه الأسماع والأفئدة في سهولة ويسر.[4]

فالقرآن الكريم يعد من بين ما أثار اهتمام الكاتب وجذبه في الرواية حيث انه بدأ متشابكا نصيا مع آيته وقاموسه اللغوي وشخصيته وقصصه لذا تفاعل الكاتب مع النص القرآني بطرق تناصية مختلفة في الدلالة والأسلوب بهدف تطوير أبعاد النص اللغوية

---

[1] الرواية، ص46.

[2] الرواية، ص 41.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص60.

[4] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافي، ص 167.

والجمالية. وتبيان قدراته الدلالية والفكرية ومن بين صور التناص القرآني التي اعتمد عليها الكاتب في روايته والتي تحدث فيها عن الأمانة في قوله: **رفضت الجبال الأمانة فحملتها.**[1]

فالكاتب هنا وفي هذا المقطع الروائي يستحضر نصا غائبا لقوله تعالى في سورة الأحزاب: **"إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبينا أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان".**[2]

ومن هنا يتبين لنا من هنا التداخل النصي جاء على المستوى الدلالي والاشاري معا وفي موضع آخر من التناص القرآني نجد الكاتب تحدث عن ظلم الإنسان وجهله فقال: ظلوما جهولا ليس كمثله مخلوق[3].

فالكاتب هنا امتص النص القرآني الغائب امتصاصا كليا في قوله من سورة الأحزاب أيضا: **"أنه كان ضلوما جهولا".**[4]

ونفهم من خلال هذا التوظيف أن النص القرآني يلهم الذاكرة الإبداعية، ويضل في حالة فاعلية وحضور دائم " يتعدد القراءة ويتجدد بتجديد الأزمنة، بحسب المناسبات والظروف التي تمنح النص صفة الصرمدية النفسية"[5].

كما وظف محسن بن هنية النص القرآني الغائب بشكل كلي في الرواية مستحضرا نعم الله التي انعم بها على عبده (الإنسان (وعدم طاعته له وعصيانه له .

في قوله:**" خلقت في العليين، لججت فكنت من الأسفلين".**[6]

ففي هذا المقطع يستلهم نصا قرءا نيا مع إفادة تحريرية للآية الكريمة في قوله **تعالى** في سورة التين: **" لقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم ثم رددناه أسفل سافلين .."**[7]

---

[1] الرواية، ص60.

[2] سورة الأحزاب، الآية72 .

[3] الرواية، ص 58.

[4] سورة الأحزاب، الآية 72.

[5] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري، ص 172.

[6] الرواية ص61.

[7] سورة التين، الآية (4) و(5).

والملاحظ هنا إن الكاتب قام بامتصاص لدلالات النص الغائب وبعض ألفاظه والتي توحي بالمرئية الرفيعة التي منحها الله للإنسان.[1]

ونجد أيضا أن الكاتب تحدث عن ماهية خلق الإنسان فقد استحضر النص القرآني بطريقة امتصاصية لدوال القرآن الكريم فقال: **" خلقت من طين من ماء مهين".**[2]

فهنا تناص على شكل اقتباس حرفي لمضمون الآية الكريمة ودوالها.

2- التناص الصوفي:

يعتبر التناص الصوفي من بين المذاهب التي اعتمد عليها الكاتب في روايته "على تخوم البرزخ واستقى من بحره الكثير من الأشياء سواء فيما يتعلق باللغة أو الآراء وحتى بعض الحالات ، وهذا ليس بالأمر الغريب لأن الكاتب في هذه الرواية كان له الجفاء نفسه الصوفي للواقع المجرد ليبحث عما وراء الواقع أو عالم المثل فاللغة الصوفية هي من الوسائل التي يعبر بها الصوفي عن أحواله كما إنها الشكل الذي يصف به مراحل الارتقاء والعروج نحو سدرة المنتهى.

ليست اللغة الواصفة بالمعنى المعتاد، لكنها اللغة التي تفجر كل شيء ساكن.

فمثلا نجد القارئ لهذه الرواية يتبين له ذلك الحسن الصوفي والذي يؤكد ذلك عنوانها "على تخوم البرزخ " فكلمة البرزخ هي من الكلمات الصوفية والتي لها مدلولات كثيرة منها مرة تعني قطعة الأرض المحصورة بين بحرين.[3]

لقوله تعالى: "... مرج البحرين يلتقيان، بينهما برزخ لا يبغيان ومرة تعني ما بين الدنيا والآخرة من وقت الموت إلى يوم البعث. في قوله جل شأنه: "ومن ورائهم برزخ إلى يوم يبعثون".[4]

---

[1] الرواية، ص4.

[2] سورة المرسلات، الآية 20.

[3] سليمة خليل، رسالة ماجستير تيار الوعي في رواية "على تخوم البرزخ"، ص 110.

[4] المرجع نفسه، ص ن.

ومرة أخرى تدل على الحد الفاصل بين شيئين في قوله تعالى :وجعل بينهما برزخا وحجرا محجورا".[1]

ومن هنا ولكي "يحصل الفناء والوصول إلى مواطن النور يجب التخلص من تلك الصفات البشرية، واكتساب الصفات الملائكية المثلى التي تجعل اختراق الحجب والمواقع لاستشراف المعارف التي لا يستطيع رؤيتها بعينه بل يحسها ويتذوقها بقلبه فقط فالقلب وحده هو فاتح تلك المواطن وكاشف أسرارها وهو القائل **(السارد)** عند عروجه إلى الطباق:

لي حس بالنشأة الأولى، حس يشدني إلى الأرض....

حس أخر فوق الطباق على تخوم الحجب[2].

فالبطل هنا يمر بمرتبة من مراتب الصوفية وهي " مرتبة الفناء " والتي تعني بطلان شعور المتصوف بكل ما حوله وتتعطل حواسه الظاهرة.

فلا يدرك خارج نفسه شيئا.

كما نجد أيضا الكاتب وفق وقفة حول ثنائيتي الزمن والازمن والذي يقف كذلك البرزخ مانعا بينهما فمثلا السارد في الرواية فقد الاحساس بالزمن ساعة دخوله الحياة الروحية حيث قال :

تمضي ساعات فلا انا بالغائب ولا انا بالحاضر

أمواج من الظلام تغرقني وعني تنحصر[3]

فالبطل هنا يعني تماما الواقع المرئي المادي وهذا ما اجبره على إلغاء الزمن الطبيعي وعليه فهو زمن لا يتحدد بالدقائق ولا بالثواني وأجزاؤها، فالتجربة الصوفية أشبه بالحلم الذي لا يدوم إلا بضع ثوان أو اقل من ذلك، ولكن فيه يحس كأنه قد عاش قرونا طوالا.

---

[1] سورة الرحمن، الآية 20.

[2] الرواية، ص56.

[3] الرواية، ص 101.

بعد ذلك تكلم عن بداية خروج البطل من غيبوبته أي إقراره بالدخول في الزمن فقال:

أصبح للزمان عندي دبيب وللساعات

مرور في تباطؤ[1]

حتى وصل إلى مرحلة الصحو الكلي فقال:

وعت الذاكرة خيط الربط وإبرة

الرتف واتقت الخروق وشد النسيج وجاءت

صبيحة الأفاقة تهز الحنجرة وكاد الصوت

مني يخرج

رفيقتي ما حل بي.[2]

ومن المصطلحات الصوفية أيضا والتي استعارها معبرا بها عن تجربته مصطلح " الخلوة " وهي تحمل معنى " العزلة عند البعض وغير العزلة عند البعض الآخر"، وهناك من يرى أن العزلة والخلوة تعنيان الانفراد وهي شيء لا يقوم عليه إلا الأقوياء، وعند " ابن العربي " الخلوة اختلاء بالله حيث لا ملك ولا احد والمخاطبة والمناجاة أسرار[3] وهذا ما ينطبق على ما عاشه البطل فعلا في قوله:

لا تصرخي بي ودعيني في خلوتي

أعيد التأمل، وفي خلق الخالق

أتفكر. [4]

فاغتراب السارد في الرواية يشبه اغتراب الصوفي حيث نجده يتلذذ بذلك الاغتراب وتلك العزلة فيقول:

هل هو الخريف أم الخرف ..... أم

---

[1] الرواية، ص 103.

[2] الرواية، الصفحة نفسها.

[3] سليمة خليل، رسالة ماجيستير تيار الوعي في رواية "على تخوم البرزخ"، ص 115-116.

[4] الرواية، ص 109.

الصدمة كانت سببا في الزهد

والتنصل.....[1]

والملاحظ هنا أن السارد يعيش حالة انفصالية مع كل ما هو مادي فهي حجة متصوفة للدخول فني على رحيب الجنابات.

وعليه فإننا نجد البطل السارد يحاول الخروج من برزخ النقص والضعف والخطيئة إلى برزخ الكمال إلى فردوس النور والألوهية أين الحقائق الكبرى والطمأنينة وكما النقص، نقص الحياة الدنيا وقبح الخطيئة خطيئة ابن ادم " وهي رحلة طهر مر بها السادة ابتدأها بخلوة وأنهاها بخلوة فالأولى قبل الحادث والثانية ما بعد الحادث والغيبوبة وطلبه للعزلة والزهد في الغاب حيث الجبل وهي إيحاء بالنبوة في قوله:

أعطني بعض أمتعتي وأوراقا وقلما إني في الغاب.. إني في الجبل ذاهب.[2]

وفي موضوع آخر وبالضبط عند استفاقته من الغيبوبة كان السؤال يجره في ماهية وجوده وهو ما اجبره على تلك الرحلة لقوله:

ضواغط السؤال الحائر

تجتاحني تدفعني إلى نفق الجواب الغائب من

انا...؟... انا ... ؟؟؟... وما حل بي...؟

وماذا فعل لي ... ؟ وما حالتي ....؟

لماذا جئت ومن جاء بي ؟...

وما هو مكاني وموقعي[3]

ومن هنا ينطلق البطل من أن السؤال وسيلة إعادة إثبات الذات تلك التي ما فتئت تبحث عن كينونتها وسط السؤال الأبدي سؤال الوجود.[4]

---

[1] الرواية، ص 105.

[2] الرواية، ص 111.

[3] الرواية، ص 99.

[4] سليمة خليل، رسالة الماجستير، تيار الوعي في رواية "على تخوم البرزخ"، ص118.

كما نرى أنه من بين العبارات الصوفية التي استعملها الكاتب عن طريق الإيحاء هي عبارة معنى الحلول أو التوحد، فالكاتب هنا غير هذه الحالة في نصه للتعبير عن حال الاتحاد إلى درجة الفناء ممثلا إياه في محبوبته الفرنسية "ميشال".

فقال:

تمتزجين بي.... امتزج بك تجمعينني أجمعك....تلميني ألمك[1]

وبالتالي فهو هنا يقتبس حالة توحد الصوفية بالذات الإلهية ويصف حالة ذوبانه في تلك المحبوبة، وفي رحلة تلك استحضر أبيات لابن الفارض احد الرموز الصوفية التي يصف فيها الذات الإلهية المطلقة عديمة الشكل فيقول:

صفاء ولا ماء ولطف ولا هواء ونور ولا نار وروح ولا جسم

تقدم كل الكائنات حديثها قديما ولا شكل هناك ولا رسم[2]

وفي الأخير يمكننا القول بان الكاتب المحسن بن هنية " مكننا من الإبحار في أعماق الصوفية أي في عالم المثل وهذا ما تجلى في روايته على تخوم البرزخ".

3- التناص الأسطوري:

تشيع الأسطورة غالبا خلال المراحل الفطرية للشعوب وتشترك الأمم البدائية في بحثها المستديم عن سر الوجود الإنسان وأسباب هذا الوجود كما أن المظاهر الطبيعية التي تحدث خلال الحياة اليومية للإنسان تلح على هذا الأخير وتطلب منه تفسيرا، لذلك يسعى الفنانون بوصفهم أناسا متميزين إلى إيجاد معادل فكري لهذا البحث، فاخترع هؤلاء مجموعة من القوى الغيبية الميتافيزيقا التي صارت فيما بعد آلهة مثل (اله الرعد، اله الشعر، اله الجمال.....الخ).

فالأسطورة هي أكثر الغوامض إثارة يلجا إليه الكتاب لتحقيق أحلامهم، والتعبير عن تطلعاتهم الفنية والفكرية " لان اللغة في استعمالها اليومي المعتاد تفقد بالضرورة تأثيرها وتشحب نظراتها ومن هنا قد يكون استعمال الرمز الأسطوري، والأسطورة الرمز بمثابة

[1] الرواية، ص 45.

[2] الرواية، ص 35.

مناجاة للأداء اللغوي يستبصر فيه صاحبه بواسطة التشكيلات الرمزية إمكانات خلق لغة تتعدى وتتجاوز اللغة نفسها".

وأساطير[1] العالم القديم كما يرى أحد النقاد المحدثين إنما واحدة من أعمق منجزات الروح الإنسانية وهو الخلق الملهم لعقول شاعرية خيالية موهوبة، سليمة لم يفسدها تيار الفحص العلمي ولا العقلية التحليلية.[2]

وعلية فمن بين الأساطير التي ارتوى منها الكاتب " المحسن بن هنية " في كتابه نصه الروائي " على تخوم البرزخ: أسطورة "**جلجامش**" وان كان الكاتب لا يشير إلى مرجعه الأسطوري في الرواية بل نجدها من التصديرات التي تضمنها تقديم الرواية.

فأسطورة " جلجامش " تتمحور حول موضوع معلوم وهو البحث عن الخلود " وقد جاء مقطع من تلك الأسطورة في مقدمة الرواية تقول:

إلى أين تسعى يا جلجامش ...؟

إلى الحياة التي تبغي لن تجد إذا لما خلق الآلهة البشر قدرت الموت على البشرية واستأثرت هي بالحياة.[3]

ومن هنا نستشف أن المتشابهات الموجودة بين البطل ومرجعه الأسطوري يظهر لنا جليا في عدة مواضع ومن أهمها أن البطل في الرواية يبحث عن ذاته المفقودة وهذا راجع لعدة عوامل ساهمت في غربته وجعلت منه الذات المنقسمة إلى قطبين الأول مادي والثاني روحي.

فمثلا نجد جلجامش يجري دائما وراء النساء، وما يقابله في الروية هم أن البطل السارد كان دائما ينشد دفء وحب المرأة وخاصة الغريبة كما وصفت الرواية، أيضا البطل وهو يصارع الموت ذلك الحدث الخاطف الذي فاجأه على حين غفلة. فالرواية بصفة

---

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 207.

[2] المرجع نفسه، ص208.

[3] الرواية، ص 9.

عامة كما وصفها " بن جمعة بوشوشة "نص الباحثة الذاكرة عن زمنها الضائع في مدائن الاغتراب خلاصا من مناخات راهن مازوم".[1]

والدليل على هذا غربة البطل بفرنسا و بأرض الوطن حين اكتنفه خواء روحي، هي نص الوجود الذي يتساءل الكينونة والصيرورة، بحثا عن الجوهر الضائع في زمن الزيف.[2] وبالتالي نجد أنه من بين الرموز الأسطورية التي جاءت في النص الروائي" الأفعوان الخرافي (ذكر الأفعى) ولقد قام الكاتب بتوظيفها توظيفا أسلوبيا كان قد جلب معنى الأفعى من عند الأقدمين والتي كانت ترمز إلى الفوضى العشوائية والى انعدام الشكل.

ومن كل هذا نفهم أن الكاتب اخذ تلك الصفات وأسقطها على الطريق التي كان يسلكها بسيارته التي لم تستو على شكل محدد فقال:

التشبه بين أهلي هذا البلقع من الثعابين

والأفاعي يحيل الطريق شبيها بالأفعواني

الخرافي وقد استوي فبدا للنصر .... السيارة

تلتهمه .. تلاحقه .. يتثنى .... يفر يتعرج ، يتمطط[3]

ويقول كذلك في موضع آخر :

الخشية تعيدني لملاحقة الأفعوان

وقد تمطى في عناد.[4]

فوضوح هذا الرمز الأسطوري في النص الروائي لم يأتي بدلالة جديدة أو معنى آخر مغاير، ولكن كان من باب التدعيم الأسلوبي بإعطائه بعض التعابير المجازية.

ومن هنا نقول بأن النص الروائي " على تخوم البرزخ " للمحسن بن هنية لم يقتصر انفتاحه على أفق معرفي واحد بل تعدى إلى أفاق معرفية لا حدود لها منها الدينية،

---

[1] سليمة خليل: تيار الوعي في رواية "على تخوم البرزخ"، رسالة ماجستير، ص 131.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] الرواية، ص 37.

[4] الرواية، ص 38.

الصوفية، الأدبية والأسطورية فالكاتب لم يكن تعامله مع تلك المراجع تعاملا حرفيا لا حياة ولا تغيير ولا تحوير فيه وإنما ساده التنوع بين الاقتباس والمحاورة والاجترار.

وفي الأخير نختم التناص الأسطوري في رواية " على تخوم البرزخ فنقول أن الأسطورة هي عامل جوهري و أساس في حياة الإنسان في كل عصر، وفي إطار رقي الحضارات الصناعية والمادية الراهنة مازالت الأسطورة تعيش بكل نشاطها وحيويتها ومازالت – كما كانت دائما – مصدرا لإلهام الفنان والشاعر "[1].

4- التناص الأدبي:

4-1- التناص النثري (الرواية):

إن صناعة الكلام الأدبي تتطلب جهودا ومهارات خاصة تقتضي التمرس على النصوص السابقة والمعاصرة، حتى تكون تلك الصورة المعاصرة للمبدع وترسخ في نفسه، لتهبه بعد ذلك ملكة الإبداع، فالعملية – إذن – هي عملية انصهار هذه النصوص في ذات الفنان قصد بناء النموذج العام الذي يحكم مختلف النصوص الأدبية، والمتمثل في البناء الكامن خلف أعيان التراكيب وأشخاصها.[2]

فمن بين المواضيع التي غاص في ثناياها الكاتب "المحسن بن هنية " وتعمق في دراستها موضوع الصراع الحضاري الذي كان له وجود في معظم أعمال الروائية والتي ناقشت علاقة الصراع الموجودة منذ القدم بين الشرق والغرب.

وبالتالي نجد أن الكاتب لم يبتعد كثيرا عمن سبقوه في طرح هذا الموضوع فهو يعد من بين هؤلاء الروائيين أو الكتاب الذين سافرو إلى بلدان الغرب (فرنسا) وبقي هناك لمدة زمنية معينة، بعد ذلك عاد إلى ارض وطنه "تونس" والقارئ للرواية يلاحظ أن الصيغة السردية التي بلغت على النص الروائي هي صيغة ذاتية، أدى ضمير المتكلم (أنا) الدور البارز في سرد أحداث الرواية وهذا ما جعلها تقترب من السيرة الذاتية، وهذا ما عاهدناه في الروايات الحضارية فالسارد غير رغبته الذاتية تعرف على ثلاث فتيات أجنبيات (هماتا

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 208.

[2] المرجع نفسه، ص 210.

ميشال – كلارا) وهذا دليل على انفتاح النص على شخصيات عالمية، فهو بهذا يتحاور مع روايات حضارية منها رواية الطبيب الصالح" الموسم الهجرة إلى الشمال " والتي دارت في فكرة المواجهة بين قيم الأصالة والمعاصرة في بلاد هي ليست بالوطن لتأخذ منحنى آخر وهو الصراع الحضاري بين الشمال والجنوب".[1]

فالقارئ للرواية "على تخوم البرزخ يجد لها صدى رواية الطبيب صالح" كانت لها نقطة التقاء في أكثر من صورة.

– صورة المرأة الغربية:

لم يركز " المحسن بن هنية " في نصه الروائي فقط على الصراع الحضاري الموجود بين الشرق والغرب نفكما هو معتاد في النصوص الروائية نجد أن المرأة هي دائما وسيلة يعتبرها عن ذلك الصراع، حيث تتعارض الذات والآخر، وبالتالي فالمشهد الجنسي حاضر مناصفة لمشاهد حسية قائمة على الجنس، والدليل على ذلك المشهد الشعري والشاعري الذي كان بينهم وبين فتاة الفرنسية "ميشال " حيث اهتم السارد" بالصورة الإباحية برسم شخصية المرأة الغربية من خلال ذكر ملامحها الفيزيولوجية التي تعكس مثالية الجمال الذي يحلم به الرجل العربي[2].

يقول الكاتب:

تشهد الآن غرفتي مشهدا كان شد الوحمى

بك .... وهي تتمثل نحتا إغريقيا لآلهة الجمال.[3]

وبالتالي فالرجل العربي (الشرقي) هو المعني بذلك الصراع الحضاري فإن انتقامه من تلك الحضارة لن يكون ثقافيا وإنما يتم ثأره وفق طقس جنسي.[4]

حيث يقول السارد:

---

[1] سليمة خليل: تيار الوعي في رواية "على تخوم البرزخ"، ص 120.

[2] عبد القادر شرشار، الخطاب الأدبي في رواية الصراع الأدبي الصهيوني، مطابع الشروق بيروت، ط1، 2005، ص 121.

[3] الرواية، ص 46.

[4] عبد الله ابراهيم، تحليل النصوص الأدبية في السرد والشعر، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 1998، ص 35.

المغلوب يقبل الغالب في سريره ....؟

الغلبة لك وعلي الانصياع تطمعين.

ويقول في موضع آخر :

في فحولتي ...؟ إذا الحكم عند

الصباح إما أن تكبر الصورة ويقر

الفحل بالضراب..... أو أنها تتقلص

لتبلغ القدر المقدر[1]

ويقول في موضع آخر:

يمتص ثراك انهاري تزهو روابيك

أكثر ... تمتزجين بي وامتزج بك. [2]

وعليه فهذا الموقف الجنسي في عنفوانه يجسد لنا ذلك الحوار الجسدي مستعملا إياه كرمز امتزاج للصراع الحضاري، كما نلاحظ أيضا أن السارد يوحي لنا لهفته وتعطش المرأة الغربية وطمعها في فحولة الرجل العربي.

ومن الأدوات التي لجأ إليها السارد للتعبير عن سوء التفاهم بأوضح وأوسع مستوياته الثقافية أداة المكان وبصورة خاصة (الغرفة) التي تعد حلبة للصراع الحضاري، فيقول السارد مخاطبا " ميشال" الفرنسية:

تعرفين عنا ارض الشفر، وحب

النساء وإننا أشهر المزاوجين

ما جئت غرفتي هاته التي فوقها

غرف وتحتها غرف إلا إدبارا وفرارا

من دروس الأدب[3]

---

[1] الرواية، ص 44 45.

[2] الرواية، ص 45.

[3] الرواية، ص 43.

فنجد المشهد نفسه يتكرر في رواية الموسم الهجرة إلى الشمال" حين ينشا " مصطفى سعيد" وهو بطل الرواية الذي تلقى تعليمه في انجلترا وقضى فترة زمنية في الدراسة والتدريس في غرفة كان يقيم فيها أيضا علاقات نساء غربيات يقول مخاطبا ايزابيلا سمور" وهي امرأة اسبانية:

وأدرت مفتاح الباب بعد شهر من حمى الغربة وهي إلى جانبي أندلس خصب

ثم يردف في مشهد أخر:

وكنت اعلم أن الطريق القصير الذي سرناه معا إلى غرفة النوم.[1]

وكذلك نجد أيضا من بين السمات الكتابية التي تحاورت مع النص الروائي والتي كانت حاضرة في رواية طيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال فكرة العودة أو الرجوع إلى الماضي ووصفه برمز المجد الضائع والدليل على ذلك علاقة البطل في الرواية بالمرأة الغربية وخاصة المرأة ذات الجذور الاسبانية، والتي كانت توحي بدموية العلاقة بين العرب والأسبان في الأندلس وقد جسدت هذه.

الفكرة في البطل " مصطفى سعيد " من خلال الفتاة " إيزابيلا سيمور " ذات الأصل الإسباني والتي يعود من خلالها إلى ماضي مشترك بين القطبين يقول مخاطبا الفتاة :
هذا إذن يفسر كل شيء ، يفسر لقاءنا صدفة ، كأننا تعارفنا منذ قرون لابد جدي أن كان جنديا في جيش طارق بن زياد (.....) و تخيلت برهة لقاء الجنود العرب في اسبانيا مثلي في هذه اللحظة ظمأ تبدد في شعاب التاريخ في الشمال إنما أنا لا أطلب المجد فمثلي لا يطلب المجد.[2]

ونجد كذلك نفس المشهد يتكرر في رواية " على تخوم البرزخ " والتي نجدها تسترجع الماضي بعينه يقول السارد مخاطبا " كلارا " الاسبانية:

طوبي لي بإغداق النظر في نعمك ... ماضيك

صدى يرجع جدك طارق ، و قد تعمم بعشق

[1] الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، دار النفيس الجزائر، د ط، د ت، ص 36.

[2] المرجع نفسه، ص 36.

الكر إلى الأمام و بعض الفر إلى الوراء [1]

وعليه لعل العودة إلى الماضي الثقافي هو الشوق إلى إحياء الشعور بالنخوة والتفوق إزاء الآخر، مقابل تأخر الذات، وهذا النكوص يكاد يكون وصمة مألوفة لدينا نحن العرب بسبب ما تراكم في تاريخنا من هزائم و نكسات منذ عصر النهضة إلى يوم الناس هذا.[2]

وبهذا تعتبر المرأة الغربية بمثابة معادل موضوعي للحضارة الغربية التي يقف الشرقي أسيرا لها.

- صورة المرأة العربية :

لقد ركزت رواية الصراع العربي على وصف جمال المرأة الغربية في إظهار مفاتنها الجسدية وحريتها في ممارسة الجنس، نجد الرواية نفسها أيضا أولت اهتمامها بالمرأة العربية ولم تولي اهتمامها بالجانب الفيزيولوجي، والتي ليس لها مثيل في الجمال الخارجي للمرأة العربية، بل ركزت على الجانب الأخلاقي لها كالوفاء والصبر مجسدة إياه في زوجة البطل التي كانت تمثل رمز الزوجة الوفية التي تقف بجانب زوجها وقت المصائب والشدائد وتضميد جراحه يقول السارد:

كأني الهم الوحيد فلا بنت ولا ولد عند

رفيقة غيري به تعتني، واشتد العزم منها

تعيد جدار ذاتي وذاكرتي حجرا

بحجر ، تذكرني بمدائن الفرح وتحيد بي

عن خرائب الفزع ، تنقص علي بعد الإلحاح

ما حاق بي.[3]

ومن هنا نرى أن صورة المرأة التقليدية تتكرر في مثل هذه الروايات معادلا ضديا للمرأة الغربية، وهذا ما نجده في رواية " الطيب صالح " موسم الهجرة إلى الشمال" حيث نجد

---

[1] الرواية، ص 44.

[2] عبد الرزاق الداوي، في الخطاب عن المنافقة والهوية الثقافية، مجلة أيس، ص 15.

[3] الرواية، ص 104.

فيها شخصية " حسناء بنت محبوب " زوجة السارد البطل يرتمي في أحضانها بعد جولته في مدائن الاغتراب.

وكذلك نجد أن رواية " المحسن بن هنية " تتعالق مع كثير من الأعمال التي تعدت تخوم العالم المرئي إلى العالم اللامرئي ولعل أهمها كانت " الكوميديا الإلهية " لدانتي" التي وصفها بأنها تمثل الجنس البشري في تعرضه للثواب والعقاب لقاء فضائله أو نقائصه[1] ، فتقاطع الكوميديا الإلهية مع نص على تخوم البرزخ " أنهما مثلا رحلة ومتخيلة إلى العالم الآخر حيث ترمز الأولى إلى مراحل الانتقال من الخطيئة (الغابة المظلمة) إلى الصفاء، المطلق (العرش الرباني)[2].

والشيء نفسه نجده في النص الروائي " على تخوم البرزخ " والتي مثلت هي الأخرى رحلة متخيلة من العالم السفلي والذي وصفه الكاتب " بدار عقاب " بحكم ما يأتي فيه الناس من ذنوب، ويقترفون من خطايا إلى العالم العلوي ونعته الكاتب بـ " نغمخير" عرضه أضعاف الأكوان وأهله أفاضل أخيار[3].

ومن نقاط التشابه في أسلوب المناقشة والمحاججة والحوار مع بعض المخلوقات في العالم العلوي مثل جدال البطل مع عقبائيل (ملك العقاب) ورحمائيل (ملك الرحمة). أما في نص الكوميديا الإلهية فنجد شخصيات خيالية مثل " فرجيل " الذي يمثل العقل الإنساني، و" بياتريس" تمثل الإلهام أو الكشف عن الحقيقة أما " دانتي " فهو يمثل العرش البشري.[4]

4-2- التناص الشعري:

الشعر هو ذلك الإحساس الذي يجعل من النص يخلق نوعا من الأفكار والتراكمات التي تخلق نوعا من التناص الشعري حيث بعد " النص الشعري تراكم معرفي يتراوح بين النظام والفوضى وبين الوعي واللاوعي، ومضمار معرفي معقد، والتيار المعرفي أخذ

[1] حسام الخطيب، محاضرات في تطور الأدب ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية، دمشق، ص 2.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] الرواية، ص 14.

[4] حسام الخطيب، محاضرات في تطور الأدب ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية، ص85.

وعطاء، اتصال واستمرار لا يعرف الانقطاع والانفصام، وهو لبنة من هذا الطود الشامخ الذي يسمى " الآداب العالمية، التي تقوم على علاقة التناغم وبناء جسور الحوار فيما بينها عن طريق التأثر والتأثير ببعضها وفي بعضها، ويعود هذا بالدرجة الأولى إلى " وحدة الجوهر الإنساني وخلود العواطف البشرية وتشابهها رغم التباين والاختلاف بين الناس[1].

فالقارئ لرواية " المحسن بن هنية " على تخوم البرزخ " يمكنه أن يعاين ذلك الحضور القوي للنص الشعري القديم في الرواية، وهذا التفاعل مع التراث الشعري العربي يأتي عن طريق إطلاع شعراءنا المعاصرين وكتابنا على نصوص التراث.

وإعجابهم بعديد أعلامه مثل: المتنبي، وأبي فراس الهمذاني، والمعري، وابن زيدون... وغيرهم من شعراء الجاهلية وصدر الإسلام، ومن يتوقف التناص ويتجلى عبر مقاطع نصوصهم، في معجمها الشعري العربي القديم من المصادر الأساسية التي يعترف منها أي شاعر أو كاتب معاصر ويأخذ منها الأساليب المتنوعة يتداخل معها وينحرف بها إلى دلالات جديدة يولدها من هذا التفاعل النصي لأن الشاعر أو الكاتب ليس مجرد (صانع) أو (مشكل) لمعان معروفة وصور متداولة، وإنما يمزجها ببنائه الفكري والروحي، فهو يركب الصور ويكتشف[2].

وبين النصوص الشعرية القديمة التي لها تقاطع مع رواية " على تخوم البرزخ " تستحضر أبيات لأمرئ القيس من قصيدته "لمن طلل " والتي يسأل فيها امرأة اسمها "سلمى "عن نسبها من خلال مكونات جمالها، تلك الصفاة اقتبسها من نصها الأصلي وألبسها الفتاة "كلارا" الإسبانية التي جمعت حسن الشرق والغرب، وجمال العرب والروم بوصفها من "غرناطة"، التي كانت في يوم من الأيام مصدر اتصال حضارتين الغربية والعربية (في الأندلس) فانعكس هذا التمازج على جمال تلك الفتاة، يقول الكاتب:

فالشاعر تجربته تربأ على خبرتي ... الكفل

[1] جمال مباركي، الخاص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع.

[2] المرجع نفسه، ص 235 .(د ط)، (د ت) الثقافية، ص 37.

رومي ... الأسنان خزاعية، الأبدان تمامية.[1]

الشاعر يقول:

حجازية العينين مكية الحشى عراقية الأطراف رومية الكفل

تهامية الأبدان عبسية اللمي خزاعية الأسنان، درية المقل.[2]

فالتعالق بين النصين هنا يكمن أولا في تلفظ الكاتب بكلمة " شاعر"، بعد ذلك تلك العبارات التي اخترتها من الأبيات الشعرية الأصلية مثل: "الكفل الرومي"، الأسنان خزاعية، الأبدان تهامية " مع تغيير طفيف في تقديم وتأخير الواصف والموصوف.

قوله:

وأيضا من المقطوفات الشعرية التي تناثرت في الرواية ومن القصيدة نفسها:

ولاعبتها الشطرنج، خيلي ترادفت ورخى عليها دار بالشاه بالعجل[3]

وقول الشاعر نفسه:

وقد كان لعبي كل دست بقبلة أقبل ثغرا كالهلال إذا أقل[4]

هذه الأبيات نجدها داخل الرواية عبارة عن شظايا شعرية نثرها في نصه، معبرا بذلك عن مشهد الألفة والحميمية الذي جمعه بـ" ميشال الفرنسية " والمقطع الآتي يوضح ذلك:

فهمت منزع هذا الشاعر فهو يلاعب حبيبته الشطرنج

... إذن بلغت المعنى ... نعم كان لعبة كل دست بقبلة[5]

وهنا الكاتب قام بصياغة الأبيات الشعرية بطريقة جديدة للتعبير عن حبه للفتاة، والمشهد نفسه نلمسه في المقطع السردي الموالي الذي نجده متفاعلا مخالفا مع شعر ولادة بنت المستكفي في حديثه مع " كلارا" يقول :

---

[1] الرواية، ص16.

[2] امرئ القيس، ديوانه، شرح وتحقيق: حنا الفخوري، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص 412.

[3] المصدر نفسه، ص 412.

[4] امرئ القيس، ديوانه، ص 412.

[5] الرواية، ص 44.

همت بك صاحبتي ... خرجت لي من

رحم الشعر، جئت من منبع الزجل والموشح

بدوت لي من عطفات ولادة

تعرفينها ...؟ لكنك لست من

ضباء مكة صيدهن حرام.[1]

ومن خلال هذا المقطع السردي نجد صدى شعريا للشاعرة " ولادة " فقد قام الكاتب بامتصاص شطر البيت الأول وحافظ على شطره الثاني في قوله" ضباء مكة صيدهن "حرام"، بطريقة معارضة ليشكل لنا صورة من صور التفاعل النصي وهو المتناص" وبهذا يكون الكاتب قد عمل على تجاوز معنى النص الغائب والذي ينسب لأكثر من شاعر من بينهم شاعر الغزل " عمر بن أبي ربيعة " حيث تغزل بنساء مكة واصفا إياهن بالحرائر وبالضباء المجاورة لمكة في نفس الوقت صيدهن حرام يقول :

أنس حرائر ما هممن بريبة كضباء مكة صيدهن حرام.[2]

ونجد أيضا ولادة متغزلة ومادحة نفسها تقول:

إلي وعن نظر الأنام لبهجتي كضباء مكة صيدهن حرام[3]

وبالتالي فالنص المتناص معه الكاتب هو " لولادة " وليس " لعمر" فهو يتعالق مع أبيات الشاعرة في معنى التقديس والرفعة هذه العفة والميزة العظمى الممنوحة للحرائر ولولادة تنفي عن الفتاة " كلارا وتعكس بطريقة تهكمية ساخرة والدليل على هذا قوله " لكنك لست من ضباء مكة صيدهن حرام، وبهذا يمكننا القول بأن الكاتب قد النص الشعري الأول من خلال هذه المعارضة ومنحه دلالة جديدة.

---

[1] الرواية، ص 47.

[2] ديوان عمر بن أبي ربيعة، الموقع: (18-1-2008) www.invisionboard.com.

[3] ينظر: سعد بوفلاقة، الشعر السنوي الأندلسي، أغراضه وخصائصه الفنية، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، 1995، ص 84.

كذلك نجد أن الكاتب يتقاطع أيضا في نصه الروائي مع بيت للشاعر " الحطيئة " المستوحى من قصيدته المسماة بـ: "مقاليد النهى" يستنجد فيها عمر حين سجنه يقول:

ماذا نقول لأفراح بذي مرخ زغب الحواصل لا ماء ولا شجر

ألقيت كاسبهم في قعر مظلمة فاغفر عليك سلام الله يا غم[1]

فمن خلال هذه الأبيات نلحظ أن الكاتب في نصه السردي يتحاور مع البيت الأول عن أبنائه أسمهان، وعبد الهادي عندما استيقظ من غيبوبته وخلاصه من التجربة الروحية التي وقع عندها في عالم اللاوعي، والتي اختار على إثرها طريق الزهد والاعتكاف بعيدا عن العالم الخارجي الذي عاش فيه، فإذا تنصل فمن الذي يتحمل مسؤوليتهما وهما صغار ليسا بقادرين على تحمل الصعاب يقول:

هل هو الخريف أم الخوف ... أم

الصدمة بسبب في الزهد

والتنصل ...؟

هو بعد لم يبلغ الهرم ...!! يشتد[2]

فهذا المقطع السردي قد أبقى على بعض دوال النص الأول " الفراخ"، "بزغب الحواصل" وهي كلها مؤشرات وكناية عن عدم القدرة وعدم التأهيل لتحمل المسؤولية.

وفي الأخير يمكننا القول بأن الشعر كان من المصادر الأساسية والرمزية التي استلهم منها الكاتب نصه الروائي " على تخوم البرزخ ".

[1] الخطيئة، ديوانه، شرح: يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992، ص 181.

[2] الرواية، ص 105.

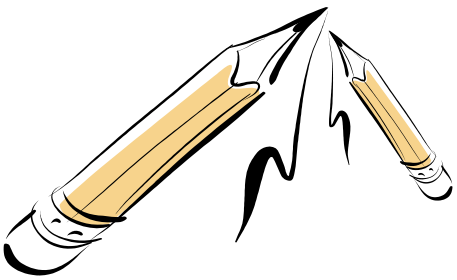
خلاصة:

وأخيرا لقد عشنا مع الكاتب "المحسن بن هنية في روايته على تخوم البرزخ رحلة ممتعة كانت أهم محطاتها العالم السفلي وما جرى فيه والعالم العلوي والتحاور مع كائنات نورانية غريبة عن العالم الواقعي.

فرواية على تخوم البرزخ هي مجموعة من النصوص المستنصصة كونت لنا نص روائي واحد القارئ له يكتشف أن "المحسن بن هنية" انتهل من النصوص الأخرى وجعلها مصدرا في كتابة روايته من بينها القرآن الكريم والتاريخ أي الأسطورة الخيالية والأدب نثره وشعره فجاءت رواية على تخوم البرزخ في مجملها نصا متماسكا في أسلوبها ولغتها موسيقاها مما جعلها محط أنظار القراء والنقاد والدارسين.

وبهذا نكون قد درسنا " روحية" تخوم البرزخ" دراسة تحليلية، ونأمل أن يكون هذا البحث قد حاول ولو بجزء بسيط أن يجيب على أكثر من تساؤل قصد الوصول إلى إدراك الغاية.

خاتمة



خاتمة:

إن الحديث عن الرواية عموما والرواية العربية بالخصوص، لحديث ذو شجون حديث شيق ممتع. ولقد حاولنا في موضوعنا هذا تركيب ما تم تجميعه من قراءة في الرواية بصفة عامة وفي رواية على تخوم البرزخ نستنتج أن الرواية دخلت عالم السرد والتأليف بحثا عن هويتها المفقودة فتنوعت الكتابة بظهورها حيث استطاع الأديب من خلالها بكشف خبايا الذات وتحقيقا منه لحاجاته ودوافعه فاستطاع من خلالها تبليغ رسالة أدبية عجزت عنها ألوان الكتابة الأخرى، فنجد هذه الكتابة قد امتازت والتزمت بمعالجة قضايا أدبية مختلفة جمعت فيها بين الشعر والنثر وهذا ما جعل منها فسيفساء من نصوص مختلفة قرآن، أساطير، شعر ...الخ ".

وهذا ما نلاحظه في رواية على تخوم البرزخ للمحسن بن هنية تعد مسرحا لنصوص أدبية مختلفة استطاع الكاتب من خلالها التوفيق بين أفكاره والتحليق بنا إلى عالمه الإبداعي.

وقد كان النص المهيمن على الرواية هو النص القرآني نظرا لثقافته الدينية، وقد كان تعامله معه يتراوح بين الامتصاص تارة والاقتباس الحرفي.

وأخيرا لقد عشنا مع الكاتب "المحسن بن هنية في روايته" على تخوم البرزخ رحلة ممتعة كانت أهم محطاتها العالم السفلي وما جرى فيه والعالم العلوي والتحاور مع كائنات نورانية غريبة عن العالم الواقعي.

فرواية "على تخوم البرزخ" هي مجموعة من النصوص المستنصصة كونت لنا نص روائي واحد القارئ له يكتشف أن "المحسن بن هنية" انتهل من النصوص الأخرى وجعلها مصدرا في كتابة روايته من بينها القرآن الكريم والتاريخ أي الأسطورة الخيالية والأدب نثره وشعره فجاءت رواية على تخوم البرزخ في مجملها نصا متماسكا في أسلوبها ولغتها موسيقاها مما جعلها محط أنظار القراء والنقاد والدارسين.

أما إذا انتقلنا إلى الشخصيات في رواية "على تخوم البرزخ" فنجدها تتحدد مع عناصر البناء الفني للرواية التي تتمثل في الإحداث الحركة، الأسلوب والحوار إذ ارتبطت هذه العناصر ببعضها البعض واتحدت بشكل جعلها متماسكة، وهذه كانت أداء ممتاز من

خاتمة

قبل الكاتب "المحسن بن هنية" وذلك بهدف إدخال القارئ في الرواية من أجل إيضاح الفكرة ونجد أن الكاتب قد اهتم بالشخصية وتوظيفه للغة الشعرية إذ أسهم بدوره في رسم جماليات روايته إذ انه وظف "الوصف" و"الحوار" فوصف لنا العالم العلوي وعلاقاته مع النساء.

كما اعتمد في الحوار على الأسلوب السردي خلال الأحداث التي وقعت له وذلك توضيحا منه لما كان يعيشه.

وبهذا نكون قد درسنا رواية "على تخوم البرزخ" دراسة تحليلية، ونأمل أن يكون هذا البحث قد حاول ولو بجزء بسيط أن يجيب على أكثر من تساؤل قصد الوصول إلى إدراك الغاية.

الملاحق

- تعريف الرواية :

الرواية قبل أن تكون أدبا فهي شكل من أشكال الثقافة، فهذا أحمد الدغمومي يقول: ".. قبل أن تختص الرواية بخاصيتها الأدبية، فهي قبل ذلك وبعده شكل من أشكال الثقافة وإذ نقول إن الرواية، ثقافة، فهذا يعني أنها جزء دراسة سوسيو – ثقافية، من كل، إنها إنتاج يشبه غيره من الإنتاجات الثقافية من حيث خضوعه للمتغيرات الاجتماعية والسياسية... وهي تعبير عن ثقافة تعيش داخل مجتمع ما، وهي كذلك ممارسة لإنتاج ثقافة مختلفة.

إن لظهور الرواية العربية أسبابا كثيرة تختلف باختلاف عوامل التأثير والتأثر.

ونحن هنا سنعتمد على ما توفر لدينا من عوامل استقيناها من كتاب " الرواية العربية: التكون والاشتغال لصاحبه أحمد اليبوري وقد خاض الباحثون في هذه الأسباب واختلفوا فيها، لكنهم اتفقوا على الأساسية منها.

1 – المثاقفة:

وتتمثل في حدوث اتصال ثقافي بين العرب والغرب في شتى الميادين، علمية كانت أو أدبية. فارتفعت بذلك حركة الترجمة العربية في القرن التاسع عشر، حيث ترجمت أعمال مبدعين كبار. وكان التأثر واضحا في مختلف الأصعدة، فكانت الرواية كنمط جديد للكتابة عند العرب مدخلا من مداخل العرب إلى الثقافة العربية.

فالرواية العربية لا تعدو أن تكون واجهة ومرآة للرواية الغربية، وهذا ما يذهب إليه الباحث والأديب جمال الغيطاني حين يقول: " من خلال قراءتي لبعض الإنتاج الروائي العربي، لاحظت أنه يدور في فلك الشكل الروائي الذي وجدت به الرواية في العالم الغربي، بل إن بعض الكتاب تأثروا باتجاهات معينة في الأدب الغربي، وحاولوا نقلها إلى تجربتهم الروائية".[1]

ونحن هنا لن نناقش ما إذا كانت عملية المثاقفة عملية واعية أو غير واعية، بل سنكتفي بإبراز أسباب وعوامل ظهور الرواية عند العرب ونقصد الرواية كما هو متعارف عنها لدى الغرب، كي لا ندخل في متاهات اعتبار بعض النصوص التراثية فنا روائيا.[2]

[1] بطرس خلاف، نشأة الرواية العربية بين النقد والايدلوجية، ص 17.

[2] أحمد اليبوري، الرواية العربية، ص 17.

يضيف الباحث بطرس خلاق رأيا واضحا عن نشأة الرواية عند العرب، يقول: " لا يختلف اثنان في أن الرواية العربية نشأت في العصر الحديث فنا مقتبسا من العرب أو متأثرا به تأثرا شديدا.

ب – المكون اللغوي:

كانت مرحلة المثاقفة موازية لحركة تجديدية في اللغة العربية ذاتها، حيث تغيرت مجموعة من النظريات حول اللغة، ولم تعد تلك الأفكار القائلة باللغة الحصينة المنيعة تصول وتجول في الفضاء الثقافي العربي. فالروائيون أصبحوا مهتمين باللغة الشعبية أكثر، أو لنقل باللغة القريبة من العامة. وهذا ما يذهب إليه أحمد اليابوري حين يقول: " فعلى مستوى الإبداع الروائي نلاحظ ميلا إلى استعمال البسيط من المفردات، والسهل من التراكيب، بل إهمالا للأصول اللغوية.

إذا فالكتابة الجديدة اقتضت لغة جديدة، أو لنقل إن اللغة الجديدة اقتضت نمطا جديدا للكتابة. لقد وجد الأديب ضالته في الرواية، وها هو الباحث عبد الرحمن ياغي يتحدث عن هذا التحول اللغوي ملاحظا كتابات الأديب سليم البستاني، فيقول: "...وكأن تبسيط البستاني للغة، ولجوئه إلى هذا الذي يقترب من أسلوب اللغة الدارجة أحيانا {...} كان مقصودا ".[1] إننا أمام لغة جديدة، كتابة جديدة، لغة مبسطة في كتابات روائية جديدة. إنها لغة مهجنة بتعبير الباحث ميخائيل "باختين".

ج – المتخيل الروائي:

تمتاز الثقافة العربية بتراثها الغني، مما يتيح مجالا رحبا للإبداع والتخييل وخوض غمار تجربة تستغل الموروث في ظل الشروط الاجتماعية الراهنة، فـ المتخيل الجمعي بمكوناته وتجلياته المختلفة من الأسس التي يرتكز عليها الإنتاج الروائي الذي يعتبر هو نفسه خزانا للتصورات والهواجس والتوقعات التي يحبل بها المجتمع، بل وشكلا أساسيا لتكون المتخيل الاجتماعي.[2]

[1] عبد الرحمن الياغي، دار العودة، 1972، ص 32.

[2] احمد اليبوري، المرجع نفسه، ص 35.

بعد أن عرفنا وجهة نظر أحمد اليبوري في تكون الرواية العربية، نمر للحديث عن هذه الرواية، ما مواضيعها؟. فإذا كان .ج. لوكاتش قد صنف الرواية الغربية إلى رواية مثالية، سيكولوجية، وأخرى تربوية بحسب درجة وعي البطل بالعلاقات المؤنثة لمجتمعه، فإن الباحث أحمد المديني ينظر إلى الرواية العربية من منظور آخر، فيقسمها إلى ما يأتي:

أ- رواية الأخبار والطرائف: تهتم بتكديس الحدث وفق منطق الخرافة، دون تقديم كثافة فنية ومضمونية، ولا حتى أدنى اهتمام بالبناء الموازي للعالم الروائي وخلق فضاء الرواية مفعما بالقيم والمبادئ .

ب- رواية الخيبة والأنوات المريضة: وهي التي تجد في الأنثى بديلا للإخفاق، وتجعل من الرواية وكرا للدعارة ومرتعا لتعويض الكبت، وبالتالي تتحول الكتابة إلى مجرد أداة لممارسة اللامسموح به أخلاقيا.

ج- الرواية الإشكالية: هنا يرى محمد المديني تحقق روائية الرواية (بالإضافة إلى البناء الروائي المتماسك)، وهنا نعيش مع الروائي لحظات الزمن الروائي الحقيقي، ويعطي باحثنا هنا كمثال كتابات كل من صنع الله إبراهيم و جبرا خليل جبرا .

ولكن هذا التقسيم ليس نهائيا ، فأحمد المديني يقول:" إلا أن هذا الاستعراض المفصل الذي قمنا به لا ينبغي أن يؤخذ على أنه نهائي، أو أنه ضربة لازم، ولكنه يوجز عندي الحاجات الكبرى التي يندرج فيها السرد الروائي العربي. "

ونأتي الآن إلى نقطة هامة، وهي ظهور الرواية العربية. فالاختلاف واضح، من يعيدها إلى عهود وسيطة، حيث ينسب بعض النصوص إلى دائرة الروائية (فهناك باعتبارها تتوفر على السرد...). لكن المتعارف به بين الأوساط الأدبية والنقدية أن رواية " زينب " لصاحبها محمد حسين هيكل هي أول رواية عربية (بالشكل الحديث للرواية)، وقد صدرت سنة 1918م إلا أننا نجد من يجر الرواية إلى أقدم من ذلك قليلا، حيث يشير عبد الرحمن ياغي إلى ما قام به سليم البستاني ، يقول : " بين اللص والكلاب (رواية لنجيب محفوظ) وبين أول رواية عربية ما يقرب عن قرن من الزمن ".[1]

[1] عبد الفتاح كيليطو، قواعد اللعبة السردية، ص 25.

إن في الرأي الأخير تلميح إلى أن الرواية العربية ظهرت أول الأمر مع سليم البستاني، في مؤلفه الهيام في جنان الشام" وذلك سنة 1862 ، خصوصا إذا علمنا أن رواية اللص والكلاب " صدرت سنة 1962.

- ما هي الرواية؟

يرى محمد فري ومحمد أحميد أن: " الرواية جنس أدبي نثري خيالي، يعتمد السرد والحكي. وتجتمع فيه مكونات متداخلة أهمها الأحداث والشخصيات والزمان والمكان والرؤية الروائية [...] ويمكن تمييز الرواية عن الأسطورة {...} بانتمائها إلى كاتب محدد معروف، وعن الحكي التاريخي (أو الواقعي المباشر) [...] بطابعها الخيالي، وعن الملحمة {... باستعمالها للنثر، وعن الحكاية والقصة بطولها، وعن الحكي البسيط بطابعها السردي المركب.[1]

إن الباحثين يبرزان مكونات العمل الروائي، فالرواية عمل نثري بالأساس. فعلى الرغم من وجود أعمال روائية تضم نصوصا شعرية، إلا أن النثر هو الذي يغلب عليها. وقد نتفق مع الباحثين في مسألة الخيال، وقد نختلف؛ فإذا كان ما يقصدانه هو أن الرواية عمل تخييلي، فهما يقصيان مجموعة من الروايات التي تتخذ من الوقائع اليومية والتاريخية موضوعا لها وأما إذا كان قصدهما بالخيال تدخل الذات المبدعة في إعطاء تلوينات فنية للحدث، فنحن نتفق معهما، ولا خلاف في ذلك .

السرد والحكي مكونان آخران من مكونات العمل الروائي، فهذا بطرس خلاق يرى بأن السرد هو توقف الوصف والحوار وإقحام الراوي نفسه ليحور الرواية من الداخل و" يدلي بآراء وتأملات شخصية يلقيها إلى القارئ في غفلة عن الشخصيات وأحداث الرواية.[2]

والسرد له قواعده التي يجمعها الباحث عبد الفتاح كيليطو في:

أ- ارتباط السابق باللاحق.

ب- ارتباط تسلسل الأحداث بنوع الحكاية.

---

[1] محمد احميد، الدليل في تنفيذ درس المؤلفات الريح الشتوية، ص 110.

[2] المرجع نفسه، ص 36.

ج- احترام أفق الاحتمال والعرف.

إلا أن الباحث يرى أن " عدم احترام القواعد لا يمحو هذه القواعد، بل لعل خرق القاعدة هو الذي يضع الأصبع عليها ويبرزها بجلاء. ذلك أن القاعدة تصير بفضل تعود القارئ عليها وكأنها من طبيعة الأشياء، إلا أنها عندما تخترق تسترعي الانتباه ببديهيتها.

تتوفر الرواية كذلك على عنصر الحدث والشخصيات والزمن والمكان، هذا الأخير لغالب هلسا رأي فيه، فهو " العمود الفقري الذي يربط بين أجزاء الرواية بعضها ببعض.

وتبقى الرواية شكلا مغلقا ومفتوحا في الآن نفسه، فالرواية نص، والنص له صورته الأيقونة المغلقة – كما رأينا مع محمد مفتاح وسعيد يقطين – إلا أنه متداخل المكونات، منفتح على الأنماط التعبيرية الأخرى. وهذا ما يؤكده إدوارد الخراط حين يقول: " إن شكلها (أي الرواية) ذاته يفرض عليها قيودا صارمة، وهذا القيد المفروض عليها من الشكل يمكن أن يتيح لها حرية لا تكاد تتوفر لفن أو لشكل آخر من أشكال الفنون؛ بمعنى أن الرواية، في ظني، هي اليوم الشكل الذي يمكن أن يحتوي على الشعر، وعلى الموسيقى...[1].

- نبذة عن المحسن بن هنية :

المحسن بن هنية. عصامي التكوين من شموخ سيدي بوزيد على مدى العصور... نحت لنفسه شخصية إبداعية.. تتعامل بتلقائية مع فعل الحياة . ولد يوم 27/11/1947 استطاع أن يكتب لمسيرته انتاجات تروي ذاكرة الإنسان ومواقفه من الحياة في هدوء.. يؤرخ.. ويوثق لأحاديث كان قلمه عليها شاهدا.

في تواضع يحدثك ويؤكد أنه لا يدعي أنه كاتب بالرغم من الكم الذي حبره منذ أكثر من عشرين سنة.. لا تشغله شهرة بقدر ما يشغله تبليغ ما بداخله من أحاسيس ومشاعر وحقائق لمن يريد التعرف عنها من القراء.

هذه الأيام صدرت للمحسن بن هنية رواية جديدة قوق يحاصره الطوق».. قال عنها في المقدمة هذا النص ولد في دهاليز التكتم خلف جدران التخفي ودون استراق السمع واختلاس النظر ..».. هي رحلة فيها من الشوق الكثير ومع صاحبها كان هذا الحوار:

[1] محمد احميد، الدليل في تنفيذ درس المؤلفات الربح الشتوية، ص 6.

سيدي بوزيد ..وأنت أصيلها ماذا تبقى في الذاكرة بعد ثورة 14 01 2011؟

ذاكرة المكان لا تحتوي حادثة مفردة بقدر ما تشكلها أحداث ولو اختلفت في وقعها وأثرها حتى حجمها.. ذاكرة المكان أو ما تحيله هذه الذاكرة على ذاكرة الفرد يتجاوز الآن في ارتداد إلى منحدرات ما قبل الآن وكلما فتحت نافذة إلا وأفضت إلى أخرى والأخرى إلى أخرى، حتى نكون المحور الذي تدور حوله الذاكرة فسيدي بوزيد «أو «قمودة» أو « مقارب الهمامة» يبدأ بناؤها بحركة التمرد على فاسد السائد..[1]

- أهم الدارسين لرواية على تخوم البرزخ للمحسن بن هنية :

هذه القراءة هي محاولة منا ربما - لإنتاج المعنى لأن من سبقنا في قراءتها لم يترك لنا ما نقوله في بنيتها التقنية بل استوفى المطلوب منه وأحاطها إحاطة شاملة إن في وصفها كخطاب روائي يتخذ من آليات السرد عناصر مكونة له وتصنيفه ضمن الرواية الذهنية.

وهذا ما نلمسه في التقديم الشامل للدكتور " بوشوشة بن جمعة" والذي يعد أكثر من توشية لما فيه من إحاطة بكل خبايا بنية هذه الرواية، وقد كان في الحقيقة مفتاحا هاما لكل أروقتها التي تساعدنا في الولوج إلى مجالاتها التي تكون فضاءها العميق، حيث كانت وقفته عند مختلف البنيات الأساسية التي شكلت أعمدة هذه الرواية أثناء تقديمه لها، وعليها اعتمد، ومنها انطلق في دراستها وتحليلها كل من:

1. الناقد والشاعر التونسي " جلال باباي في الزمان والمكان أو الثنائية التي تربك الأذهان (1) وقراءته الثانية الموسومة بـ احتفاء الزمان والمكان ... خارج شعارات الحداثة 12 إذ تعرض فيها للحيرة وقلق السؤال وثنائية الزمكانية ولاحظ أن الرواية تنفلت إلى الكونية لأنها تهفو إلى بناء الاختلاف ولا تهدم القديم العربي بل تستكشفه في اختلافه تعدده.

2. رياض خليف" استطاع أن يلم في موضوعه النقدي " الذهنية في رواية على تخوم البرزخ للمحسن بن هنية (3) كل الشروط والحجج الدامغة التي تثبت أنها رواية ذهنية.

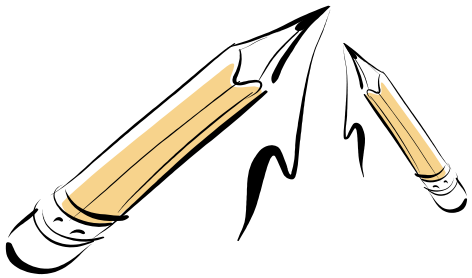
[1] الموقع الالكتروني http://www.nadiadab.edunet.tn

3. الأستاذ " عمر "بغرير استلهم موضوع عرضه للرواية من كتاب الموت والبقاء " لماكس شيلر فعنونه بـ" البقاء بعد الموت في رواية على تخوم البرزخ " ولاحظ أن المحسن بن هنية أخذ شكلا مغايرا في طرحه لقضية الموت وتفرد في احتمال البقاء بعد الموت وأبدع في تصوير الحالة النفسية التي عليها هذا الميت الحي الذي تمكن من الوصول بقلمه وخياله إلى العالم العلوي ومحاورة بعض الكائنات النورانية التي من شأنها أن تنير درب العالم السفلي.

4. محمود الغانمي صدر موضوعه " على تخوم البرزخ للمحسن بن هنية وأسئلة الوجود" بمقولة للناقد "تين" الذي يرى أن الفنان الحقيقي لابد له من فلسفة جامعة ورؤية شاملة متشابكة، وتناول فيه الواقعي والمتخيل مشكلات الاجناسة، ولاحظ أن المحسن بن هنية يمزج بين وجع السؤال – التذكر ولذة الواقع ومتعة الحواس، وأن الكتابة عنده ما إلا وعي بحقيقة الأدب لأنه وسيلة الإبداع في رسم عوالم الخلاص والتخفيف من حمل الحياة الثقيل، فنوع المسائل المطروحة في الرواية تشي بوعي الكاتب بالوجود ومآسيه، فالأدب مأساة أو لا يكون كما قال المسعدي.

5. أما محمد المحسن فقد حاد عن ما أورده النقاد السابقون في قراءتهم للرواية على تخوم البرزخ "الموسومة بـ:" مساءلة الذات في تطوافها عبر مدارات الكينونة وحاول أن يلج عالمها بحثا عن الجوهر الضائع لأنها تنتمي في بعض أجزائها على حقيقة باطنية هي الحق والحقيقة كما قال، ثم طرح هذا التساؤل هل يروم الكاتب مجابهة فوضى الكون وتداعيات الجسد بممارسة فعل الكتابة الذي مثل منذ البداية مركز الإبداع والأمل والوعي بالذات والقدرة على تفعيل العالم، أم أنه يؤسس إلى لملمة ما تبعثر من شتات الكينونة وقشع الحيرة التي تساكنه في الصميم؟ ثم ما مدى الترجمة الذاتية في هذا النص؟ وما مدى المستحيل السردي فيه؟ وخلص في النهاية إلى أن الراوي تمكن من اللعب في المنطقة بين الواقعية وبين الخيالية.

قائمة المصادر والمراجع



قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**

- **المصادر:**

1. المحسن بن هنية، رواية على تخوم البرزخ، مطبعة التسفير الفني، تونس، 2001م.

- **المراجع:**

2. ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر،دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، 1983.
3. ابن مسعود، الأحاديث المشتعرة عن الألسن بزيادة، دار المعرفة، بيروت، د ط، 1405.
4. احمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمان للنشر والتوزيع الاردن، ط2، 2000.
5. إليا الحاوي، ديوان ابي تمام، شرح ابي تمام دار الكتب اللبناني، د ط، 1981.
6. امرئ القيس، ديوانه، شرح وتحقيق: حنا الفخوري، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).
7. جمال الدين محمد ابن منظور، لسان العرب المحيط دار لسان العرب، بيروت، لبنان مج 03، د ط.
8. جمال مباركي: التناص وجماليته في شعر الجزائر المعاصر، اصدارات رابطة الابداع الثقافية، د ط، د ت.
9. الحاتمي، الرسالة الموضحة، دار بيروت، د ط، 1965.
10. حافظ المغربي: التناص وتحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر (مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر)، ط1، عالم الكتب الحديث، جامعة اليرموك، الأردن، 25-27جويلية 2006.
11. حافظ المغربي، أشكال الخطاب الشعري المعاصر (دراسات في تأويل النصوص)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
12. حسام الخطيب، محاضرات في تطور الأدب ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية، دمشق.

13. الخطيئة، ديوانه، شرح: يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992.

14. سعد بوفلاقة، الشعر النسوي الأندلسي، أغراضه وخصائصه الفنية، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، 1995.

15. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1989.

16. شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، ط1، دار المنتصب العربي، لبنان، 1993.

17. صالح الغامدي: ملاحظات وتعقبات على السرقات والتناص، علامات، عدد 2 ديسمبر 1991.

18. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ط1، دار الآفاق العربية، مصر، 1997.

19. الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، دار النفيس الجزائر، د ط، د ت.

20. عبد الرحمان اسماعيل، المعارضات الشرعية النادي الأدبي، جدة، د ط، 1994.

21. عبد القادر شرشار، الخطاب الأدبي في رواية الصراع الأدبي الصهيوني، مطابع الشروق بيروت، ط1، 2005.

22. عبد الله ابراهيم، تحليل النصوص الأدبية في السرد والشعر، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 1998.

23. عبد الله التطاوي، المعارضات الشعرية انماط، فتجارب دار قباء للطبيعة والنشر والتوزيع، د ط، 1998.

24. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر)، ط4، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1998.

25. عز الدين المناصرة ، علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، ط1، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، 2006.

26. كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها: ما هو التناص؟ مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1993.

27. كعب بن زهير، الديوان دار الصدر، بيروت، ط1، 1995.

28. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، ط1، 1979.

29. محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، ط1، مركز الانتماء الحضاري، سوريا، 1998.

30. محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، عالم الكتب الحديث، ط1، 2012.

31. محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر لو نجمان، ط1، 1995.

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

33. محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة)، ط1، إيتراك للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2001.

34. محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مطبعه حكومة دبي، الكويت، ج 18، د ط،

35. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 4، 2005.

36. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي ببيروت، لبنان، ط3، 1992.

37. معلقة عنترة، شرح المعلقات السبع للزوزني، دار بيروت، لبنان، د ط، 1993.

38. نجيب الكيلاني، التحليل السيميائي للبنية السردية في رواية "حمام السلام"، الجزائر.

39. نصيف البازجي والعرف الطيب، شرح ديوان أبي طيبل، ج2، د ط.

- المراجع المترجمة إلى العربية:

40. تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر : فخري صالح المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الاردن، ط 2، 1996.

41. جوليا كريستيفا : علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، د ط.

42. جوليا كريستيفا، آفاق التناصية المفهوم والمنظورات، تر: محمد خير البقاعي الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 1998.

43. جوليا كريستيفا : علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ط2، دار توبقال للنشر، 1997.

44. جيرار جينيت، دروس الأدب على الأدب، ضمن دراسة في النص والتناصية، تر : محمد خير البقاعي، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، د ط، 1989.

45. جيرار جينيت، مدخل الجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال المغرب، ط 2، 1986.

46. روبرت ديبوغراد وأخرون، مدخل إلى علم لغة النص، نابلس، ط 1، 1992م.

47. رولان بارت: " لذة النص "، تر: محمد خير البقاعي – المجلس الأعلى للثقافة – المشروع القومي – د ط، 1998 م.

48. رولان بارت، درس السيمولوجيا، تر بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986.

49. رولان بارت، نظرية النص، ضمن كتاب أفاق التناصية، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية الكتاب، 1998.

50. ديان مكدونيل، مقدمة في نظريات الخطاب، تر: عز الدين اسماعيل المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، د ط 2001.

51. مارك أنجينو: في أصول الخطاب التعدي الجديد، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، د ط، 1987.

52. مارك أنجينو، التناصية، دراسة مترجمة ضمن كتاب آفاق التناصية، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية لكتاب، مصر، د ط، 1998.

53. ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، منشورات توبقال، المغرب، د ط، 1986.

- **الأطروحات:**

54. سليمة خليل، رسالة الماجستير، تيار الوعي في رواية "على تخوم البرزخ".

- **المجلات:**

55. رجاء عيد، النص والتناص علامات، ع ،18 مجلد 05 ديسمبر 1995.

56. عبد الرزاق الداوي، في الخطاب عن المنافقة والهوية الثقافية، مجلة أيس.

57. عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات النقد، النادي الأدبي، جدة، ج1، مجلد 1، مايو 1991.

58. عبد النبي اصطيف: مكونات النص الأدبي العربي الحديث، مجلة الناقد، بيروت، العدد 24، 1990.

59. ليون سومقيل: التناصية والنقد الجديد، تر: وائل بركاته، مجلة علامات جدة السعودية، عدد أيلول 1996.

60. محمود جابر عباس: استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث مجلة علامات في النقد، جدة، السعودية، المجلد ،12 ،العدد 46، ديسمبر 2002.

- **المواقع الالكترونية:**

61. http: /affa.net/main/ بتاريخ 21 فيفري 2006.

62. www.invisionboard.com

63. عبد الرحمان التمارة: الجمالي والمرجعي في النص الروائي قراءة نقدية في كتاب: الكتابة والتناص في الرواية العربية للحبيب الدايم ربي: ينظر الرابط http//habibaimmaktoobblog.com

64. مديحة عتيق: التناص والسرقات الأدبية، جامعة سوق اهراس، الجزائر، ينظر الرابط: موقع ضفاف.

65. الموقع الالكتروني http://www.nadiadab.edunet.tn

فهرس المحتويات

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات	الصفحة
شكر وعرفان	
إهداء	
مقدمة	أ – ب
الفصل الأول: ماهية التناص	
أولا: مفهوم التناص	04
1- التناص لغة	04
2- التناص اصطلاحا	04
ثانيا: التناص في رؤى النقـــاد الغربيين	07
1- النص	07
ب- التناص	13
ثالثا: التناص في رؤى النقاد العرب القدامى	21
رابعا: التناص عند النقاد العرب المعاصرين	30
خامسا: أنـــواع التنـــاص	33
1- المناصة	33
2- المتناصة	33
3- الميتانصية	33
الفصل الثاني: العتبات النصية في رواية "على تخوم البرزخ"	
أولا: العتبات	36
1- عتبة الغلاف الخارجي للرواية	36
1-1- من حيث الشكل	36
1-2- من حيث العنوان	37
2- عتبة الإهداء	38
3- عتبة العناوين الداخلية	39
ثانيا: التناصات	43
1- التناص القرآني	43
2- التناص الصوفي	45

فهرس الموضوعات

3- التناص الأسطوري	49
4- التناص الأدبي	52
خاتمة	64
ملاحق	67
قائمة المصادر والمراجع	75
ملخص	

ملخص:

من هذا البحث المعنون بـ" **التفاعل النصي في رواية "على تخوم البرزخ" لمحسن بن هنية**"، نحاول من خلاله الوقوف عند العتبات النصية في الرواية، وقد اعتمدنا على المنهج التحليلي لدراسة الرواية.

قسمنا بحثنا إلى فصلين، مسبوقين بمقدمة.

الفصل الأول بعنوان: ماهية التناص، تناولنا فيه: مفهوم التناص عند الغربيين وفي النقد العربي (القديم والمعاصر)، وأنواع التفاعل النصي.

أما **الفصل الثاني** المعنون: العتبات النصية في رواية "على تخوم البرزخ"، تضمن أولا دراسة لمجموعة من العتبات النصية منها عتبة الغلاف، عتبة الخط، عتبة العناوين وعتبة الإهداء وثانيا التناصات التي اعتمد عليها في كتابة الرواية منها التناص القرآني، التناص الصوفي التناص الأسطوري والتناص الأدبي الذي يحتوي التناص النثري والتناص الشعري.

الكلمات المفتاحية: العتبات، النص، الرواية، العنوان، الغلاف.

Abstract:

From this research, entitled "The Textual Interaction in the Novel" On the Frontiers of the Barzakh" by Mohsen Bin Haniyeh, through which we try to stand at the textual thresholds in the novel, and we have relied on the analytical approach to study the novel.

We divided our research into two chapters, preceded by an introduction.

The first chapter is entitled: What is intertextuality, in which we dealt with: the concept of intertextuality in Westerners and in Arab criticism (ancient and contemporary), and types of textual interaction.

As for the second chapter, entitled: Textual Thresholds in the novel "On the Boundaries of the Barzakh", it first included a study of a group of textual thresholds, including the cover threshold, the calligraphy threshold, the titles threshold and the dedication threshold. Literary, which contains prose and poetic intertextuality.

Keywords: thresholds, text, novel, title, cover.

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

التصريح الشرفي

الخاص بالتزام قواعد النزاهة العلمية لإنجاز البحث

أنا الممضي أسفله السيد بوخاري خارس الصفة (طالب ، باحث ، باحث دائم)

الحامل لبطاقة التعريف الوطنية رقم 201274679 الصادرة عن سيدي عيسى بتاريخ 16-03-2017

المسجل بكلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي والمكلف بإنجاز بحث (مذكرة تخرج ، مذكرة ماستر ، أطروحة دكتوراه) عنوانه على تخوم البرزخ لمحسن بن هنية .

تحت إشراف الأستاذ معمري عبد الكريم

أصرح بشرفي أنني ألتزم بالمعايير العلمية والمنهجية والأخلاقية والنزاهة الأكاديمية في إنجاز البحث المسجل أعلاه، وأتحمل مسؤولية مخالفة ذلك.

التاريخ 17-07-2023

التوقيع .....

مصادقة البلدية

عن رئيس المجلس الشعبي البلدي

وبتفويض منه ضابط الحالة المدنية

عيساث جمال الدين

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

التصريح الشرفي

الخاص بالتزام قواعد النزاهة العلمية لإنجاز البحث

أنا الممضي أسفله السيد ربيعي بوزيد الصفة (طالب ، باحث ، باحث دائم)

الحامل لبطاقة التعريف الوطنية رقم 205262152 الصادرة عن العامل بتاريخ 2019/10/29

المسجل بكلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي والمكلف بإنجاز بحث (مذكرة تخرج ، مذكرة ماستر ، أطروحة دكتوراه) عنوانه التفاعل النصي في رواية عكا تحوم البرزخ - لمحسن بن هنية -

تحت إشراف الأستاذ عبد الكريم معمري

أصرح بشرفي أنني ألتزم بالمعايير العلمية والمنهجية والأخلاقية والنزاهة الأكاديمية في إنجاز البحث المسجل أعلاه، وأتحمل مسؤولية مخالفة ذلك.

التاريخ 16 جويلية 2023

التوقيع .....

تصديق المطابقة على التوقيع
مصادقة المطابقة على التوقيع
16 جويلية 2023
رئيس المجلس الشعبي البلدي