الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: ...../.....

رقم التسجيل ط1: 1435095264

رقم التسجيل ط2: 1635103039

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

بعنوان:

التداخل النصي في رواية "يوسف يا مريم" لأحمد يامي

إعداد الطالبين:

- لبنى دوحي
- فخر الدين روباش

- أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

- سعدية بن ستيتي	أستاذ	جامعة المسيلة	رئيسا
- أسماء غجاتي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
- مراد قوفي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 1441-1442هـ / 2020-2021م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

تنحني الروح سجودا سرمديا للهادي الموفق الذي أمدنا بوافر الصبر وجميل الحب لإكمال بحثنا هذا الموسوم ب" التداخل النصي في رواية "**يوسف يا مريم**" لأحمد يامي"، كما نتقدم بمديد الشكر والامتنان للأستاذة المشرفة، الدكتورة "**أسماء غجاتي**" على المرافقة الدائمة، نصحا وإرشادا وتوجيها، تحية امتنان أخرى لجامعتنا العريقة جامعة محمد بوضياف عامة وقسم اللغة والأدب العربي خاصة، ونتوجه بالشكر الجم للأستاذين عضوا المناقشة.

ونسأل الله أن يوفقنا ويسدد خطانا، وأن ينفعنا بما تعلمنا والحمد لله رب العالمين.

إهداء

﴿وَآخِرُ دَعْوَاهُمْ أَنِ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِ الْعَالَمِينَ﴾

الحمد لله حمدًا يعانق اتّساع السّماء على التّمام، فما انتهى درب ولا ختم جهد ولا تمَّ سعي إلّا بفضله، أتقدّم بإهدائي إلى:

* حبيبتي الأولى والأخيرة ذات التّجاعيد الزّمنية التّي خلقت من صفصاف الجنّة، ملجئي بعد الله، وأيضا معجزتي الأولى التّي يليق بها أن تكون كلّ الأشياء الرّائعة والبهية أمي الجميلة جدّا، أوّد أن تدرك أنّك حيث ما كنت يستحيل أن تصبحِ يوما في مكان لا يحيط به قلبي.

* اللّواتي لا أعرف وصفا أدّق من كونهنّ الجزء المضيء والملّون وا لرّكن العسلّي بحنايا ذاتي، الأركان الآمنة مرافئ البوح، شواطئ الأمان وملاجئ الهروب أخواتي فوانيس روحي: سهام، سمية، حسيبة، بسمة، حلومة، نانو.

* تلك الأرواح التي هي كالهدايا المغلفة برائحة الفرح وفي جوفها تراتيل سعادة أولاد أخواتي: روميساء، ميسان، مالك بيبرس، لؤي، ريتا، تيم، يافا وشام.

* من تقبلتني كما أنا دون تصنّع أو تكلف، من اختارتني في وسط الزّحام وتشبثت بي، التّي القلب إليها يميل مذهلتي: سهيلة.

* الشّبيهة بالغيم والألطف من بتلة ورد، الفريدة للغاية كأنّها من عالم الكمنجات يسرى.

* التّي يليق بها أن أستثنيها عن الكلّ وأعمق من أحبها كالآخرين، المتفردة المتوّردة التّي لا شبيهة لها، المتحايلة على قلبي، من لا تُقارن مع البشر بل تُقارن مع الياسمين مع التّوليب والأقحوان: (أ،غ).

إلى كلّ مرضى السّرطان ملائكة الأرض.....إلى أمّي.

لبنى دوحي

Loubna Douki

إهداء

لحظة فارقة، وإحساس متمازج ذاك الذي يسكنني و أنا أنهي منجزي الأكاديمي في شهادة الماستر الموسوم:"التداخل النصي في رواية يوسف يا مريم لأحمد يامي"، إذ أجدني أقف على درجةٍ أكاديمية هامة في مساري الدراسي بعد 18 سنة قضيتها في جميع المراحل التعليمية، عايشت من خلالها مختلف منعرجات الحياة وتكدراتها.

بعد هذا بل وقبل سأبصم قبلة عرفان وامتنان لعكازتي على إبطي اليمنى أبي العزيز اسما ونصيبا وعلى اليسرى أمي السليمة كذلك اسما ونصيبا...أنتما أنا.

امتنان جم وعرفان للمشرفة الدكتورة أسماء غجاتي من كانت البوصلة الحقيقية في وصول هذا المنجز إلى ما هو عليه.

إهداء مائز جدا إلى أسرة النادي العلمي الثقافي موسى الأحمدي نويوات طلبة وطالبات كل باسمه وتخصصه.

عربون شكر ومحبات إلى السادة أعضاء لجنة المناقشة كل باسمه ومقامه.

إلى سادتي الأساتيذ بدءا من الابتدائي مرورا بالمتوسط إلى الثانوي.

إلى روح أستاذي الأريب الحذق اللوذعي الدكتور نور عبد الرشيد رحمات ربي عليه.

إلى روح خادم الأمة العلامة موسى الأحمد نويوات.

فخر الدين روباش

مقدمة

ظهرت الرّواية في العصر الحديث كفنّ أدبّي، يلجأ إليه الأدباء ليعبروا به عن واقع الشّعوب وثقافاتهم ومثلهم وقيّمهم، وقد تطورت اليوم بحيث أصبحت قابلة للتّجريب والتّجديد باستثمار مختلف الظّواهر والعناصر الأدبية والفنّية، ومن الظّواهر التّي دخلت في الرّواية في العصرالحالي: ظاهرة التّداخل النّصي، والتّي تعدّ من ميزات الحداثة في الرّواية، إذ قامت هذه الأخيرة بفتح نافذتها على مختلف النّصوص واحتلت حُيّزً مساحاتها.

شاعت ظاهرة التّداخل النّصي وأصبحت تعدّ من السّمات الفنّية النّصية لعصرنا الحالي من جهة، وأضحت في النّقد الحديث من الأمور المفروغ منها من جهة أخرى، واتّجه الأدباء المعاصرون في الآونة الأخيرة إلى هذه التّقنية الحديثة، فأنتجت نصوصا تتداخل مع المسرح والشّعر والاتجاهات التّاريخّية، ومختلف الموروثات الدّينّية والأسطورّية والفلكلورّية؛ والتّي من شأنها ترسيخ البنية الرّوائّية وتطويرها، ومدّ جسور التّواصل بين الرّواية المعاصرة والمتلقي.

ومن بين هؤلاء الأدباء نجد الرّوائي الفلسطينّي **أحمد يامي**، الذّي استفاد في روايته "يوسف يا مريم"كبقية كتّاب عصره من تقنيات الرّواية الجديدة خاصّة التّداخل النّصي، ودراسة لهذه التّقنية جاء بحثنا تحت عنوان: التّداخل النّصي في رواية "يوسف يا مريم" لأحمد يامي.

وإنّ الدّواعي –وهي في حقيقتها أهداف–التّي جعلتنا نختار هذا الموضوع عديدة منها: رغبتنا في قراءة رواية "يوسف يا مريم"من منظار التّداخل النّصي، واكتشاف هذه الظاهرة عن قرب ومَدى استعمالاتها في الفنّ الرّوائيوالتّفتيش عن النّصوص الغائبة وتجلّياتها في النّص الحاضر، كما أنّ هذه الرّواية التّي اخترناها لم يسبق أن دُرست أكاديمّيا فأردنا أن يكون السّبق لنا لدراستها.

إلى جانب توسيع المدارك الثّقافية والمعرفّية، وفهم مكونات الخطاب الرّوائّيمن خلال تعقب مرجعياته ومشاربه المُختلفة.

وبحثنا في مجال التّداخل النّصي لا يُعتبر الرّائد في هذا المجال، إذ ظلّت الدّراسات تزيد وتنتشر، فمن الدّراسات التّي عالجت موضوع التّداخل النّصي عامّة على سبيل المثال لا الحصر نذكر:

- جماليات التّداخل النّصي في رواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة آليات الاستدعاء وفنيات الحضور لسماح بن خروف، مقال علّمي في الملتقى الدّولي عبد الحميد بن هدوقة للرّواية.
- التّداخل النّصي في القصيدة الحديثة شعر عبد الله الجنابّي أنموذجا لإيمان مطر السّلطاني، بحث علمي نُشر في مجلة اللغة العربية وآدابها، العراق.

وانطلاقا من الأهداف السّابقة، حاول البحث أن يجيب عن الأسئلة التّالية:

- ما الهدف الأساسّي من استخدام نصوص غائبة في رواية "يوسف يا مريم"؟
- ما هي النّصوص التّي تمكّن "أحمد يامي" من استخدامها سرديًا؟
- إلى أيّ مدى وجد الرّوائي في النّصوص التّي قام باستدعائها مُتنفسا للحديث عن واقع فلسطين؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة اخترنا أن نسلك طريق المدرسة البنيوية (السّرديات البنيوية) ما دمنا سندخل هذا النّص مدخلا سرديا، وهذا لا يعني التّقيد التّام بكلّ ما جاءت به هذه المدرسة، ولكن يمكن أن نستثمر كل آلية تساعدنا للإحاطة بأيّ جانب من جوانب هذا البحث؛ كعلم العلامة الذّي يُعتبر آلية منهجية يمكن من خلالها تتبع ثنائية الحضور والغياب ومادام العمل يأخذ بعدا تأويليا يتّم من خلاله إدماج القبلي بالبعدّي.

وفي معرض الرّد على الأسئلة المطروحة؛ فصّلنا بحثنا هذا وفقا للتّقسيم الآتي:

فصلين تطبيقيين، تقدّمهما مدخل وقبله مقدّمة، وتلتهما خاتمة.

خصصنا المدخل لمجموعة مفاهيم ومعلومات، وألقينا فيه الضّوء على ظهور النّظرية التّناصّية في البيئة الأم (الغربّية)، ثّم في السّاحة العربّية؛ وكيف تفاعل العرب مع النّظرية النّقدية الوافدة، والتّضارب المصطلحّي بين التّناص والتّداخل النّاجم عن ذلك التّفاعل، بعدها أدرجنا ملخصا موجزا لرواية "يوسف يا مريم" ولمحة تعريفّية للرّوائي **أحمد يامي**.

وجاء الفصل التّطبيقي الأّول بعنوان: معالم التّداخل الأدبّي والفّني في رواية "يوسف يا مريم"، الذّي ضّم في حناياه التّداخل النّصي مع كّل من الشّعر وفّن الخطابة، والمسرح والسّينما والأمثال والمقولات الأدبّية.

أّما الفصل التّطبيقي الثّاني فقد جاء موسوما بعنوان: معالم التّداخل التّراثّي في رواية "يوسف يا مريم"، خصصناه للحديث عن التّراث الديني، والتّاريخّي والأسطوريّ، وآخرها الفّني.

وبالنسبة للخاتمة فقد ضّمناها أهم النّتائج التّي توصّل إليها البحث.

وقد اعتمدنا مجموعة من المراجع التّي استأنسنا بها في بحثنا هذا منها:

- إشكالية المصطلح في الخطاب النّقّدي العربّي الجديد ليوسف وغليسي.
- التناص في رواية "خرفان المولي لياسمينة خضرة" لرفيقة سماحي.
- توظيف التّراث في روايات نجيب محفوظ لسعيد شوقي محّمد سليمان.
- صوت التراث والهوية "دراسة في أشكال الموروث الشعبي في الشعر الفلسطيني المعاصر" لإبراهيم موسى.
- حداثة السّؤال بخصوص الحداثة العربّية في الشّعر والثّقافة، لمحمد بنيس.

ولعّل من أهم الصّعوبات التّي واجهتنا في إنجاز هذا البحث صعوبة التّعامل مع رواية مُغرقة بالتّداخلات النّصّية المتشعبة والتّي تستدعي نظرا في آليات استحضارها ومن ثّم تتبعًا لكيفيات حضورها.

وفي هذا المقام الشّكر أّولا لله سبحانه وتعالى الذّي بفضله تّم هذا العمل، كما لا يفوتنا أن نّسجل شكرنا وعظيم امتنانِنا للأستاذة المشرفة الّدكتورة "أسماء غجاتي" التّي قّدمت وبذلت،

ما توانت ولا قصّرت، عطاؤها يعانق هامات السّحب في سبيل تخريج هذا العمل، مميزة بحضورها وحسن معاملتها، مبدعة في تواجدها الرّائع ومجهوداتها الجّبارة في تذليل الصّعاب، تستحق منّا كلّ التّقدير والاحترام، وجزاها الله عنّا خير الجزاء ونفع بها.

مدخل

مفاهيم ومعلومات

1- بين التّناص والتّداخل النّصي

2- ملخص الرّواية

3- إضاءة حول أحمد يامي

1- **بين التّناص والتّداخل النّصي:**

كان القرن العشرين إيذانا بانتقال الوجهة النّقدّية من قطب الكاتب إلى قطب النّص، فهذا الأخير قد أسال حبر الكثيرين من النّقاد رغبة منهم في سبر أغواره، فكان له بذلك علما قائما بنفسه عُرف بعلم النّص.

وقد أجمعت الرؤى النّقدية التّي تناولت النّص دراسة وتحليلا على نفي وجود نصّ بكر، صافٍ وخالٍ من آثار الملامسات النّصّية، فكأنّ النّص اجتماعي بطبعه أو هو جمع بصيغة مفرد، هو فرد كلامّي في قبيلة لغوّية وثقافّية، تتوقف حياته على التّواصل مع سائر أفرادها[1]، ومن هنا برز مفهوم جديد في السّاحة النّقدّية، يدرس كيف يأخذ أو ينهل نص من نصٍّ سابق أو حتّى معاصر له، هذا المفهوم هو "التّناص".

إذن هو مفهوم جديد يتصل بالنّص لا بّد من الوقوف عنده والاعتناء بأبعاده وأصوله والاهتمام بالتّحولات التّي قد تتم من خلاله في ميدان النّقد الادبّي، وعلة هذا كلّه أنّه مفهوم جديد تماما- كما أنّه يعتبر بمثابة نظرّية جديدة-سواءً بالفلسفة التّي يستند إليها في ر ؤية النّص وكيفية تشكله أو أبعاده الادبّية والنّقدّية والفكرّية.

ومن هنا فإنّنا سنتتبع ظهور هذا المصطلحفي البيئة التّي أفرزته ألا وهي البيئة الغربّية، فألا النّي يعنينا هو مسألة التّناص "Intertextualité" التّي اعتنى بها كبار النّقاد الغرب.

ولئن كانت **جوليا كريســــتيفا** (Julia Kristeva) وجهودها الأكثر بروزا في دراســـة التّناص على صـــعيد المصـــطلح، فإذا تتبعناه لا يمكن أن نلغِ جهود **ميخائيل باختين** (Michail Bakhtine) فيهذا المجال، وتطرقه إلى الفكرة العامة للتناص والتّي هي التّداخل بين النّصـوص، لاسيما وأنّ **كريستيفا** نهلت من إرث **باختين**- في كتابه عن دوستوفسكي- في بلورة عملها وإحراز التّقدم النّي وصـــلت إليه في مجال للتّناص، وهذا الأخير كمفهوم بدأ مع الشكلانيين الّروس وبالّضبط مع **شكلوفسكي** (Victor Shklovsky) النّي حقق الفكرة، ثّم

---

[1]- ينظر: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النّقّي العربّي الجديد، ط$_1$، الّدار العربّية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، الجزائر، 1429ه/2008م، ص390.

أخذها **باختين** الذّي حولها إلى نظرّية حقيقّية، تعتمد على الّتداخل القائم بين الّنصوص[2] من هنا اُعتبر **باختين** الأب الّروحي لنظرّية التّناص وفي هذا يقول **يوسف وغليسي:** "وغنّي عن الذّكر أنّ هذا المفهوم أنتجه السّيميائّي الّروسي باختين، الذّي استخدمه في نهاية العشرينيات من القرن العشرين (1928-1929) بمصطلحات أخرى كالحوارية*و التّعدد الصّوتي أو البوليفونّية** ،يمكن القول أّنها أرجعت الّنص الأدبّي إلى الّنص العام للثقافة"[3]، والخطاب الّروائي في نظر **باخيتن**" مختمر بالأفكار العاّمة، وتداخل أقوال غريبة معقودة بحوارات متعددة، تشترك فيما بينها، لتكون في الأخير خطابا هو نسيج عدد كبير من الملفوظات المتداولة داخل بنية اجتماعية معينة، وهذا الاتجاه الحوارّي للخطاب في وسط الخطابات الأجنبّية يعطيه إمكانات أدبّية جوهرّية"[4].

إذن **باختين** أّول من أوجد فكرة التّناص في الأفق، وربطها بالّنص، الذّي يرى **ليتش** (Leitch Vinvent) أّنه " ليس ذاتا مستقلة أو مادة مّوحدة ولكّنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى، ونظامه اللّغوي مع قواعده ومعجمه جميعا تسحب إليها كما من الآثار والمقتطفات من التّاريخ، ولهذا فإنَّ الّنص يشبه في معطاه جيش خلاص ثقافّي بمجموعات لا

2- جمال مباركي: التّناص وجمالياته في الشّعر الجزائري المعاصر، د ط، إصدارات رابطة إبداع الثّقافّية، الجزائر، د ت، ص38.

*- الحوارّية (Dialogisme) تدل على الإجراء القائم على إدخال حوار متخيل في ملفوظ ما، وقد استعمل في تحليل الخطاب تبعا لباختين للإحالة على عمق البعد التّفاعلي للاستعمال اللّغوي: الشّفوي أو المكتوب (ينظر: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب الّنقّدي العربّي الجديد، ص404)

**- البوليفونية (Polyphonique) أو تعدد الأصوات، مصطلح يحيل على المجال الموسيقّي، فهو عبارة عن انسجام صوتّي بين مجموعة من أصوات العزف المختلفة، لينتقل إلى ميدان الأدب ليقارب (باخيتن)على مستوى تعدد الأصوات واللغات في الّرواية، والّرواية المتعددة الأصوات؛ هي الّرواية التّي تمتلك شخصياتها الحرية في التّعبير عن أفكارها ورؤاها مما يؤدي إلى تعدد الأفكار والرؤى والأيديولوجيات في الرواية (ينظر: سعيد يقطين: انفتاح الّنص الّروائّي، ط3، الّدار البيضاء-المغرب، 2008، ص105).

3- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب الّنقّدي العربّي الجديد، ص391.

4- جمال مباركي: التّناص وجمالياته في الشّعر الجزائّري المعاصر، ص38.

تُحصى من الأفكار والمعتقدات والارجاعات التّي لا تتآلف، إنّ شجرة نسب النّص حتما لشبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا أو لا شعوريا"[5].

وأتت بعده النّاقدة **جوليا كريستيفا** لتعطي التناص انطلاقته الفعلّية، مبلورة إيّاه وراسمة له حدوده وأبعاده، في جملة أبحاث لها كتبتها بين 1966-1967،والتّي صدرت في مجلتي (Tel Quel) و(Critique) وأعادت نشرها في كتابيها: (سيميوتيك Semiotique) (1969) (ونصّ الرّواية Le texte du roman) (1970) وفي مقدمة كتاب (شعرية دوستوفيسكي)[6]، حيث أطلقت على الحوار الذّي تقيمه النّصوص فيما بينها مصطلح الحوارّية، وعرفتها بأّنها العلاقة بين خطاب الأنا والآخر، ثم اسم عبر النّصوص، ثّم التّصحيفة* ثانيا، ثّم ظهر عندها بمفهوم الامتصاص ثالثا وذلك بقولها: " كلّ نص هو امتصاص أو تحول لوفرة من النّصوص الأخرى"[7]، كما أّنها عبرت عن مفهومها للّنص والتّناص بالأيديوليجم**.

وهكذا استمرت في الحديث عن المصطلح في جلّ أعمالها إلى أن رست على مصطلح التّناص، الذّي نال شهرة لا نظير لها في مجال الّدراسات النّقدّية، وقد عبرت عنه في كتاب (نظرية الجموع) بقولها: " إّننا نطلق مصطلح التّناص على التّداخل النّصي الذّي يحدث داخل

---

[5]- ينظر: عبد الله الغذامّي: الخطيئة والتّكفير (من البنيوية إلى التّشريحّية، نظرية وتطبيق)، ط$_4$، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر، 1998، ص15.

[6]- ينظر: نور الّدين الّسد: الأسلوبية وتحليل الخطاب- دراسة في النّقد العربّي الحديث (تحليل الخطاب الشّعري والّسرديّ)، ج$_2$، د ط، دار هومة، الجزائر، ص107

*-التّصفيحة (Paragrammatisme) أخذتها عن دوسوسير في استعماله لمصطلح paragramme ويطلق هذا المصطلح اللساني على اضطراب في اللغة المنطوقة ناتج عن تشوش في تركيب الجمل، غير أّنها لم تلتزم بمرجعية المفهوم، بل راحت تقدم التصحيفة على أّنها امتصاص نصوص معاني متعددة داخل الّرسالة (ينظر: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربّي الجديد، ص404).

[7]- جوليا كريستيفا: علم النّص، تر: فريد الزّاهي، ط$_1$، دار توبقال للنّشر والتّوزيع، الّدار البيضاء-المغرب، 1991، ص78.

** الأيديوليجم (Idéologème) مصطلح استشفته كريستيفا من مدفيدوف (المنهج الشّكلي في نظرية الأدب) ومدفيدوف هو الاسم المستعار الذّي نشر تحته ميخائيل باختين بعض مؤلفاته كما أوضح تودوروف ذلك في كتابه، وحسب كريستيفا فهو يطلق على تقاطع نظام نصّي معّين مع الملفوظات التّي سِيق عبرها في فضائه أو التّي يحيل إليها في النّصوص الخارجّية (ينظر: مجموعة من المؤلفين: آفاق التّناصية المفهوم والمنظور، تعريب: محّمد خيري البقاعّي، د ط، الهيئة المصرية العاّمة للكتاب، مصر، 1988، ص93).

النّص الواحد بالنسبة للذّات العارفة، فإنّ التّناص هو المفهوم الوحيد النّذي سيكون المؤشر على الطّريقة الّتي بواسطتها يُقرأ نص التّاريخ ويتداخل معه"[8]، وهي في كلّ ما ذهبت إليه لم تتنكر استنادها على ما قدمه **باختين** و**دو سوسير**(Ferdinand De Saussure) ، وأّنه الأرضية الأولى التّي انطلقت منها.

تناول بعد **كريستيفا** كوكبة من النّقاد هذا المصطلح، معبرا كلّ منهم عنه بطريقته الخاصّة، وقد تنبه **مارك أنجينو**(Marc Angenot) إلى جوهر هذا الاختلاف حين قال:" إن قبلنا أنّ التّناص يختلف من باحث إلى آخر انتشارا وفهما (يتلازم مع المفهوم النّذي يمتلكه هذا الباحث عن النّص وأنّ التّناص ينتمي عند بعضهم للشّعرية وعند الآخرين إلى جماليّة التّلقي، في حين أّنه عند آخرين كثيرين مصطلح خارجّي لا يلعب إلّا دورا عارضا، إن تقبلنا ذلك فإنّنا نستطيع القول إنّ الكلمة تستعصي على كلّ إجماع"[9].

ونجد **رولان بارث** (Roland Barthes) يُشير إلى مفهوم التّناص في كتابه (لذّة النّص) على أّنه يتجلى في سياق قراءة لا تلتزم بشيء، فالتّناص هو استحالة العيش خارج النّص اللانهائّي سواء كان هذا النّص لبروست أو لصحيفة يومّية أو شاشة فإنّ الكتاب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة[10].

ويعّد **ميخائيل ريفاتير**(Michael Riffaterre) واحدا من النّقاد النّين تبنوا التّناص واستعمله كمرتبة من مراتب التّأويل وهذا الاستعمال مرتبط بأفكاره عن الوقائع البلاغية

---

[8]– محّمد وهابي: مفهوم التّناص عند جوليا كرستيفا نقلا عن: جوليا كرستيفا: نظرية الجموع، مجلة علامات، ج54، م14، تصدر عن النّادي الثّقافي الأدبّي بجدة– السّعودّية، شوال 1425هـ–ديسمبر 2004، ص390.

[9]– مارك آنجينو: التّناصّية... بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره–ضمن كتاب آفاق التّناصّية، تر: محّمد خير البقاعي، ص79.

[10]– ينظر: نور الّدين الّسد: الأسلوبّية وتحليل الخطاب– دراسة في النّقد العربّي الحديث (تحليل الخطاب الشّعرّي الّسودي)، ص108.

الأسلوبّية، والمقروئية الأدبّية على مستوى افتراض تطابق متبادل بين الشّكل والمضمون فإن مرجعيات النصوص هي نصوص أخرى والنصية مرتكزها التناص"[11].

في حين آثر **جيرار جينيت** (Gérard Genette) التّعبير عنهبالتّداخل النّصي، من خلال الحوار الّذي تخيله **جينيت** بينه وبين **فريديريك** حول بعض المآخذ التّي أخذها عليه **فيليب لوجون** (Philippe Leujune)، لتثبيت مفهوم جامع الّنص* "...لا يهمني الّنص إلّا من حيث تعاليه الّنصي، أيّ أن أعرف كلّ ما يجعله في علاقة خفّية أم جلّية مع غيره من الّنصوص: هذا ما أطلق عليه التّعالي الّنصي، وأضمنه التّداخل الّنصي بالمعنى الّدقيق (والكلاسيكي منذ جوليا كرسطيفا). وأقصد بالتّداخل الّنصي: التّواجد اللغويّ (سواءً أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا)لنصّ في نصّ آخر"[12].

ومّما تقدم فإنّ نظرّية التّناص في البيئة الغربّية تتجه إلى الّنص، على أّنه شبكة من التّداخلات مع غيره من الّنصوص، واتكائه عليها، سواءً أكانت معاصرة له أم سابقة عليه.

وقد وجد التّناص له-انطلاقا من خلفية التّأثير والتأّثر بين الشّعوب والأمم-في السّاحة الّنقدّية العربّية مساحة شاسعة، وهذا راجع إلى أهميته في تحليل الخطاب الأدبّي.

وفي صدد الحديث عن مصطلح التّناص؛ الّذي هو ترجمة للمصطلح الفرنسّي "Intertextualité" والإنجليزي "Intertextuality "، هناك قضايا ومواقف مهّمة تطرحها دراسته، لعلّ أهمها الإشكال المصطلحّي؛ بوصفه(التّناص) واحدا من أكثر مصطلحات الّنقد العربّي المعاصر استعمالا عقب ترجمته عن الّنقد الغربّي، تلك التّرجمة التّي كان لها أثر واضح في إظهار الاختلاف العميق بين الّنقاد أنفسهم والمترجمين فيما بينهم[13]، فكان هناك اضطراب

[11]- نور الّدين السّد: الأسلوبّية وتحليل الخطاب دراسة في الّنقد العربّي الحديث، ص109.

*- يقصد جيرار جينيت بجامع الّنص: مجموع الخصائص التّي ينتمي إليها كلّ نصّ على حدة، ويذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات وصيغ التّعبير، والأجناس الأدبّية. (ينظر: جيرار جينيت: مدخل لجامع الّنص، تر: عبد الرّحمان أيوب، ط$_2$، دار توبقال للّنشر، المغرب، 1986، ص05).

[12]- جيرار جينيت: مدخل جامع الّنص، تر: عبد الرّحمان أيوب، ص90.

[13]- ينظر: محّمد قنوش: من الأخذ الأدبّي إلى التّداخل الّنصي لدى العرب (دراسة في المصطلح والقضّية)، ط$_1$، دار عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، 2013، ص223.

وفوضى في وضع المصطلح وعدم تناسق المقابلات المقترحة للمفردات الأجنبيّة، وقد كانت ترجمة غير موحدة*وإنّ تتبع مسارها يكشف على أنّ أكثرها انتشارا وذيوعا: التّناص والتّداخل النّصي.

وهذا التّشويش المصطلحيّ راجع بالأساس إلى تنوع مشاربهم وتوجهاتهم، وخطت أقلام كلّ منهم حسب وجهة نظره الخاصّة.

ولا يمكن أن نلج إلى المصطلح دون أن نقرنه بما قدمه **محّمد بنيس** من جهود ودراسات في استعماله لمصطلح التّداخل النّصي، حيث استهل رحلته النّقدّية مع هذا المصطلح سنة 1979 في كتابه الضّخم (ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب- مقاربة بنيوية تكوينّية-) حيث آمن أنّ كلّ نصّ هو شبكة تلتقي فيه عدّة نصوص أخرى غير محدودة، يقرأها النّص الحاضر ويعيد كتابتها، من هنا كان استعماله لمصطلح النّص الغائب** ، بما هو ذخيرة ثقافّية تتسلح بها كلّ كتابة، وبعد سنوات راح يؤكد ملكيته لمصطلحه هذا وأحقيته به[14] ، في حين أنّه في كتابه:(الشّعر العربّي الحديث بنياته وإبدالاتها)، أعلن عن استعماله لمصطلح التّداخل النّصي إذ يقول:" كان تناولنا لمفهوم التّداخل النّصي في ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب جديدا على المتناول في الخطاب النّقدي العربّي، وهي ترجمة لمصطلح L'intertextualité وبعد هذا العمل ظهرت دراسات عربّية في المغرب أكّدت أهمية هذه الخصيصة النّصّية، ولكنّها فضلت

*- إن تتبعنا المقاربات الاصطلاحية النّقدية العربّية للمصطلح الأجنبي Intertextualité، نجدها قد تباينت واختلفت فعبد الله الغذامي يطلق عليها تارة النّصوص المتداخلة وتارة أخرى تداخل النّصوص، وتارة ثالثة النّصوصّية، أما مقولة التّناص فقد تبناها لعديد كيوسف وغليسي وعبد المالك مرتاض (إلى جانب مصطلح التّناصّية)، وعبد العزيز حمودة (وعادة ما يزاوج بينها وبين مصطلح البينصّية)، محّمد مفتاح، شكري عزيز الماضي، وانفرد كمال أبي ديب بترجمة المصطلح نفسه بالنّصّية، و اقترح سعيد يقطين مصطلح التّفاعل النّصي بدل مصطلح التّناص(ينظر: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربّي الجديد ص:401-402)

**- النّص الغائب هو الّذي تعيد النّصوص كتابته وقراءته؛ أيّ مجموعة النّصوص المنتشرة التّي يحتويها النّص الحاضر، وتعمل بشكل باطنّي عضويّ على تحقق هذا النّص وتشكل دلالاته (ينظر: محّمد بنيس: ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب- مقاربة بنيوية تكوينّية، ط2، المركز الثّقافي العربّي، الّدار البيضاء-المغرب، 1985، ص251 وما بعدها)

[14]- ينظر: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربّي الجديد، ص406.

ترجمة المصطلح بالتّناص الذّي أصبح شائع الاستعمال في الخطاب النّقدي العربيّ، ونتشبث به عكس ذلك بالتّداخل النّصي، لأنّ ترجمة المصطلح تخضع قبل كلّ شيء لشبكة من العلائق في لغة الانطلاق وشبكة أخرى في لغة الوصول، علائق دلاليّة وصرفيّة وتركيبيّة، ومن ثّم فإنّ الطّابع العفوي بترجمة التّناص لا يسهم في إنتاج شبكة من العلائق التّي نستطيع بها الانتقال من وحدة إلى أخرى أو من جهاز مفاهيميّ إلى غيره"[15].

وإلى جانب النّص الغائب والتّداخل النّصي، أشار بنيس إلى مصطلح هجرة النّص* من خلال قوله: "على أنّ هجرة النّص أساس لكلّ فاعليّة نصّية، وعبر كلّ فاعليّة اجتماعيّة- تاريخيّة (سلطة النّص على النّصوص الأخرى وسلطة النّص على القارئ، وسلطة النّص على الطّبيعة) وبها يتحول النّص المهاجِر إلى نصّ غائب، تتفكك ذراته وتتركب مرّة أخرى وفقا لقوانين أخرى، في نصوص تتسع بحسب مدى سلطة النّص، وفقا لإمكانياته في الهجرة وقدرته عليها"[16].

ومن مستعملي مصطلح التّداخل النّصي بشكل مطّرد الباحث والنّاقد اللبنانّي **سامي سويدان** في كتابه:(جدلية الحوار في الثّقافة والنّقد)، حيث إنّه في إطار التّحولات التّي شهدتها الأبحاث الأدبّية العربّية الحديثة والمعاصرة في ميدان الّدراسات النّصّية، وحرصا على المساهمة في توفير الشّروط المناسبة لانطلاقتها وتقدمها، يقيم في كتابه هذا حوارا مع عملين من الأعمال العربّية التّي درست الأدب بطريقة منهجّية؛ الأّول هو كتاب **يمنى العيد** (في معرفة النّص) والثّاني هو كتاب **محّمد مفتاح**(تحليل الخطاب الشّعري استراتيجية التّناص)، حيث تطرق إلى

---

[15]- محمد بنيس: الشّعر العربّي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج$_3$، ط$_3$، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء-المغرب، 2001، ص183.

*- هجرة النّص هي انتقال نصّ ما وولوجه إلى نصّ جديد، وبذلك يصبح النّص المُهاجِر نصّا غائبا، والنّص الحاضر نصّا مُهاجًرا إليه، وي كتسب النّص الغائب عبر كلّ من التّداخل النّصي وهجرة النّص، وهذا المفهوم اهتدى إليه الباحث نتيجة تأمل الوضع التّاريخّي للنّص الشّعريّ العربّي الفصيح بالمغرب العربّي.

[16]- محّمد بنيس: حداثة السّؤال بخصوص الحداثة العربّية في الشّعر والثّقافة، ط$_2$، المركز الثّقافي العربّي، بيروت- لبنان،1988، ص98.

استراتيجية التّناص –معلقا عنها في الهامش– عند هذا الأخير بأنّه حافظ على المصطلحات التّي اعتمدها الباحث في كتابه موضوع النّظر كي لا يطمس النّقاش في غياهب مصطلحات متصارعة، هي في معظمها حديثة وفي جزء كبير منها ترجمة للمصطلح الفرنسّي Intertextualité، ذاكرا أنّه قد فضّل عليه مصطلح التّداخل النّصي، مبررا ذلك أنّه في لسان العرب ما يرجح صحة هذا الانتساب ففيه تداخل الشّيء دخل بعضه في بعضٍ، وتداخلت الأمور التبست وتشابهت، فتداخله دخله، وتداخله خامره، وخامر الشيء الآخر خالطه[17].

واختار كلّ من **شكري المبخوت ورجاء بن سلامة** في ترجمتهما لكتاب (الشّعريّة) **لتزفيتان تودوروف** (Tzfetan Todorov) أن يُترجما كلمة Intertextualité بالتّداخل النّصي[18].

وكذا الكاتب والمترجم المصريّ **عبد الوهاب علوب** هو الآخر في ترجمته لكتاب **بيتر بروكر**(Peter Broker) (الحداثة وما بعد الحداثة) آثر ترجمةَ المصطلح الإنجليزي Intertextuality إلى التّداخل النّصي.

لعلّنا أدركنا ممّا سبق أنَّ مفهوم التّداخل النّصي جعله البعض بديلا عن المصطلح الأجنبّي Intertextuality، وهو تشكل نصّ ما ناهلا من نصوص أخرى؛ قديمة عنه أو معاصرة له، كما أنّها تتفاوت طبيعة حضورها فقد تكون ظاهرة وجلية للعيان، أو ربّما قد يُحال إليها بمجرد إشارات دالة، وإنّنا سنعتمد في بحثنا هذا على مصطلح التّداخل النّصي ونكرسه كاختيار لأحد الاستعمالات الاصطلاحية ترجمة للمصطلح الأجنبّي Intertextuality.

17– ينظر: سامي سويدان: جدلّية الحوار في الثّقافة والنّقد، ط$_1$، دار الآداب، بيروت–لبنان، 1995، ص30–31–40.

18– تزفتان تودوروف: الشّعريّة، تر: رجاء بن سلامة شكري والمبخوت، ط$_1$ ، توبقال للنّشر، الدّار البيضاء–المغرب، 1987، ص90.

2- ملخص الرّواية*:

تدور أحداث رواية "يوسف يا مريم" لكاتبها **أحمد يامي**، في مدينة غزة مدينة الحبّ والحرب، بين بطلين فلسطينّي الأصل، **يوسف** ذلك القرويّ الذّي يعمل حاليا في مكتب للتّصميم، و**مريم** صاحبة الجاه تلك سيدة الأعمال، تعود قصة حّبهما إلى تلابيب الطّفولة، حيث كان أبوه **ليوسف**–الذي استشهد في مجازر صبرا وشتيلا**–بناًء لحساب **العقيد نبيل**– عم **مريم**– والذّي تكفل بها بعد وفاة والديها–انتقلوا كلّهم من مدينة تل الهوى إلى غزة بعد حرب 1948***، نمت بذرة حبّ **يوسف** و**مريم** حتّى مرحلة الشّباب، وتعلقا ببعضهما أكثر فأكثر، **يوسف** له أخ أكبر منه اسمه **مصطفى**؛ الذّي ينتمي إلى حماس إحدى التّنظيمات المعارضة للّسلطة، وهو مطلوب عند القوات الفلسطينّية، ممثلة في **العقيد نبيل**، ولأّنه لم يتّم التّوصل إليه حُجز **يوسف** كرهينة في سجن الّسوايا حتى يسلم نفسه، وذلك ما لم يحدث لأّن بين الأخوين قطيعة. يُحتجز **يوسف** لأسابيع طوال دون أن يكتشف أحد مكانه، حتّى تعرف **مريم** عن طريق الّصدفة أنه محتجز عند عمها، وكان حّبها قد بلغ ذروة الجنون فاصطحبت الإمام والمحامي والشهود وذهبت إلى الزّنزانة خفية ليُعقد قرانهما، وفي هذه الأثناء كانت الّسلطة قد اختطفت بعض أفراد تنظيم **مصطفى** وتوفوا تحت التّعذيب، كان من بينهم أخو **أبو صهيب** مرافق **مصطفى**، فقرروا الانتقام بقتل **العقيد نبيل** وخططوا لذلك.

ولأّن حجز **يوسف** لم يأتي بنتيجة أُطلق سراحه، واتفق مع **مريم** أن يهربا إلى مصر، على أن تذهب هي الأولى ريثما يبيع كّل ممتلكاته في غزة ويلحق بها؛ في البداية تجري

*– نشرها الكاتب أحمد يامي عام 2014، وبتصريح منه في المقابلة التّي أجريناها معه تعّد الّرواية إلى حد كبير سيرة ذاتية له، لم يقسمها الكاتب إلى فصول اكتفى بالفصل بين بعض الفقرات والأجزاء بنجوم (***)، وضع لها عنوانا فرعيا واحدا في البداية هو (الثّالوث المحرم!).

**– صبرا وشاتيلا هما مخيمان للاجئين الفلسطينيين في لبنان وقد ارتكبت القوات الصهيونية مجزرتين فيهما بتعاون ميلشيات متحالفة معها، في خميس أسود في 16 سبتمبر 1982 دخلوا إليهما بحجة وجود 1500 مسلحا هناك واستخدموا كل أنواع الأسلحة في قتل أصحاب المخيمات مغلقين كّل المنافذ لعدم خروجهم.

***– أولى حروب العرب مع إسرائيل بعد إعلان قيام دولة إسرائيل في فلسطين في 15ماي 1948 وهي ما يعرف بالّنكبة، شاركت فيها: سوريا والعراق ومصر والأردن ولبنان والمملكة العربية الّسعودّية.

الأمور كما خُطط لها حيث انتقلت **مريم** إلى مصر، لكن **يوسف** لم ينه ترتيبات سفره بعد،وفي هذه لأثناء كان التّنظيم حماس قد حكم على **العقيد نبيل** بالموت، فوُفذ الهجوم بقيادة **مصطفى** ومرافقه و**أبو صهيب**، لكن السّيارة التّي من المفترض أنّها تقل **العقيد نبيل**، كان بها أطفاله الثلاثة التّوائم وهم في طريقهم إلى المدرسة، وأُطلق عليهم وابل من الرّصاص ليستشهدوا لحظتها، عندما سمعت **مريم** الخبر، وأنَّ لأخ **يوسف** يد في قتل أبناء عمها، عادت إلى غزة متخلية رغما عنها عن **يوسف**؛ الذّي لم يكن له إلّا أن يكمل إجراءات السّفر، محاولا بشتى الطّرق الاتصال **بمريم** التّي أغلقت كلّ منافذ الوصول إليها.

دخل **مصطفى** في دوامة من تأنيب الضّمير لقتله أطفالا عزلا، لائما نفسه و**أبا صهيب**، هذا الأخير الذّي اعترف له في نهاية المطاف، أنّه كان يعلم أنّ السّيارة تقل الأطفال للمدرسة لا الأب، وأنّه خطط لقتلهم منذ البداية ولم يكن ذلك خطأ، وأنّه تابع للموساد الإسرائيلي*، حيث زرعته لإشعال نار الفتنة بين فتح وحماس، اللذان اختلفا منذ اتفاقية أوسلو**، التّي وقعتها فتح حيث كانت تزعم أنّها الممثل الشّرعّي والوحيد للشّعب الفلسطينّي، ومعلوم أنّ هذا الاتفاق قد رُفِض من طرف الجبهة الشّعبّية وحزب الشّعب وحماس، ودعوا إلى القتال والجهاد لانتزاع الأراضي الفلسطينّية، ووقفوا ضدّ مبدأ التّفاوض والمشاركة في أيّ انتخابات لأنهم لا يعترفون باتفاقية أوسلو، فما بني على باطل كان باطلا. وبعدها قتل **مصطفى** متجها إلى الدّاخل المحتل***، حيث سيحظى بالجنسّية الإسرائيلية كعميل.

---

*- الموساد الاسرائيلّي تعني "هيئة تنسيق" باللّغة العبرّية، تأّسس في ديسمبر 1949، وتقوم بجمع المعلومات والّدراسات الاستخبارية وتنفيذ العمليات السّرية والمهمات الخاصّة خارج الدّاخل المحتل بتوجيهات من قيادات إسرائيل بحسب موقعهم الرّسمي (يُنظر: أوري دان وأيلي لاندو ودينيس ايزنبرغ: الموساد- جهاز المخابرات الإسرائيلية السّرّية- ، تر: محمود المبحوح، د ط، المؤسسة العربية للّدراسات والنشر، بيروت-لبنان، 2012، ص06-07.

**- اتفاقية أوسلو هي اتفاق سلام مع اليهود في العاصمة الغربّية أوسلو في 10أكتوبر 1993 ينصّ على إنهاء الصّراع المسلح بين اليهود والفلسطينيين.

***- مناطق الدّاخل المحتل أو مناطق الـ48 أو مناطق الخط الأخضر، هي مناطق استولت عليها إسرائيل بعد احتلالها لفلسطين في 1948، منها عكا ويافا وحيفا والناصرة .

وبالّنسبة **ليوسف** فإّنه ينهي جميع إجراءات الّسفر، وبينما هو في الحافلة الّتي تنقله إلى الأراضي المصرّية، وهو غارق في أغنية فيروز الّتي يستمع إليها عبر الّسماعات، إذ بشخص يصعد إلى الحافلة مناديا على اسم **يوسف،** لا نعلم إن كان المنادي رجلا أم امرأة... لتأتي الّنهاية مفتوحة بهذا الّشكل.

3- إضاءة حول أحمد يامي:

أحمد يامي هو اسم الّشهرة للكاتب الفلسطيني **محمود رمضان**، من مواليد 26 جويلية 1989م، بغزة-فلسطين، هاجر إلى مصر وهو مقيم بها حاليا، درس أدب إنجليزي في جامعة 06 أكتوبر في جمهورية مصر العربّية، يعمل في مجال تصميم الجرافيك.[19]

مؤلفاته: كانت رواية "يوسف يا مريم" (2014) باكورة أعماله، وتبعتها رواية "حديثك لا يشبهني" (2015) وكتب لـِرواية "يوسف يا مريم" جزءا ثانيا هو "بقايا مريم"(2016)، وكانت روايته الأخيرة "لافندر" (2018)، وحاليا يعمل على رواية "العشاء الأخير".

ذكر **أحمد يامي** أّن الّدافع وراء كتابته روايته" يوسف يا مريم"هو ما تعيشه فلسطين عموما وغزّة على وجه الخصوص من أحداث وحروب وصراعات بين الطّوائف الّسياسّية.

وعن هذه البلبلة الّسياسّية لطالما أقّر عن عدم انتمائه إلى أّي طائفة، وفي الأحداث الأخيرة لحي الّشيخ جراح وانتفاضة الُقدس (ابتداًء من 2021/05/03) وبعد قصف العاصمة المزعومة تل أبيب صرح في صفحته على مواقع الّتواصل الاجتماعّي[20] قائلا:" وبعد كّل هذا... لا يهمني من أطلق الّرصاص اتجاه المحّتل فأنا أنتمي إلى الّرصاصة وليس لمطلقها، ولم يعد يهمني إقناع أحد بقضيتي ولست حريًصا على كسب الّتعاطف بأّي شكل من الأشكال... ولا يهمني شكل الفصائل، عقائدها، مبادئها، وأفكارها يهمني من تحدثه من ثقوب في غلاف الاحتلال!ولا يهمني أن يكون قادتنا متخاذلين فعقلي وذهني وجسمي هم قادتي...".

---

[19]- مقابلة شخصية للبنى دوحي مع الروائي أحمد يامي: يوم 2021/03/11 على الّساعة 17:22pm.

[20]- أحمد يامي: الصّفحة الّرسمّية على تويتر : http//twitter.com/yaminism?s=08 آخر تاريخ للزيارة 2021/03/24 .21.44pm

وأمّا عن قضية احتلال فرنسا للجزائر ؛ رابطا ّإياها بالاحتلال الإسرائيلّي فيقول: "ارتكبت فرنسا المتصدرة قائمة دعاة الإنسانية أكبر جرائم الإبادة في تاريخ الاتحاد الأوربّي ولم تعتذر عن هذه الإبادات في حق الشعب الجزائرّي حتى الآن بل وتحتفظ في المتاحف بجماجم الشّهداء كيف ننتظر من هذه الّدولة إدانة إسرائيل وهي على شاكلتها؟".

الفصل الأول

التّداخل الأدبيّ والفنّي في رواية "يوسف يا مريم"

1- التّداخل الشّعريّ

2- التّداخل الخطابّي

3- التّداخل السّينمائي والمسرحي

4- التّداخل مع الأمثال والمقولات الأدبية

لا ريب أنّ الجنس الّروائي استأثر بالمكانة الأولى في الشكل الإبداعي الأكثر حضورا مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى، شهرة وامتدادا، ولعلّ تبوأ هذا المقام لم يكن وليد الصدفة، بل كان نتاج انفتاحه على كل الأنواع الأدبية، والأهم من هذا كلّه أنّه يختصر أشكالا وفنونا عديدة، إنّه النوع الذي يرفض الاكتمال ويصرّ على التطوّر، كما أن النوع الروائي يعمل بصورة مستمرة على الأخذ من أشكال التعبير والفنون كافة، حتى أصبح مزيجا من أشكال، واختزالا وتكثيفا للأنواع الأدبية التي سبقته في الوجود، وتطعيما لمادته السردية بفتات من الأشكال والمواد المجتلبة من بيئات تعبيرية أخرى[21].

ولعلّ ما تحققه هذه الحوارية من جمالية تعكس عمق الجانب المعرفي وأبعاده الدلالية لدى كاتب النّص الروائي، بيد أنّ استخراج النصوص الغائبة من النّص الجديد المتداخل أمر ليس سهلا، وقد لا ينجح، ذلك أنّه يتماهى وينصهر داخل النّص الحاضر حتى لكأنّهما نصّ واحد.

وقد تعامل **أحمد يامي**مع النّصوص الغائبة بصفة عامة إمَّا عن طريق الاستشهاد والاستدلال أو الحجاج؛ تأكيدا لأمر أراد تأكيده.

1- **التّداخل الشّعريّ:**

قدّم لنا صاحب الّرواية ثلاثة نماذج (متمازجة) من الشّخصيات الأدبّية الحاضرة بأسمائها أو أقوالها وقد جاء ذلك على النّحو التّالي:

أ- محمود درويش:

أحد أهّم الشعراء الفلسطينيين المعاصرين الذين ارتبطت أسماؤهم بشعر الثورة والوطن المُحَنّى فكانت قصائده أتون نار يكاد ينفلق في أيّ لحظة.

[21]- ينظر: فخري صالح: قبل نجيب محفوظ وبعده (دراسات في الرواية العربية)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص09.

إّتا نلمس ظلالا وارفة، وحضورا قويا **لمحمود درويش** (اسما وقولا) في رواية **أحمد يامي**، وهو استعمال لم يكن وليد الصدفة، إنما هو دليل بّين على تأثره بالتجربة الّدرويشية في إيديولوجيتها الثائرة، ومناخها العاطفّي الهاّم، ذلك أن **درويش** قد عايش قصة عاطفية مع الفتاة الإسرائيلية **ريتا**؛ ولعّل الخطاب الدرويشي حينما قصد **ريتا**، فقال: "رزقت مع الخبز حّبك" يتقاطع في حالته الّنفسية من منطلق التجربة الشعورية مع العلاقة التي تجمع **يوسف بمريم**، نجد هذا النوع من ا لتداخل الّنصي حينما فّسر **يوسف** هذا الحبّ بتقنية الشرح والتّمثيل فقال: "حب أبدع الشاعر الفلسطينّي محمود درويش في وصفه بثلاث كلمات وحرف: رزقت مع الخبز حبك"[22].

يأتي هذا **المناص** Paratexte الّذي استعان به **أحمد يامي** من أجل أن يخدم وتيرة الّسرد التي كان بصدد إنتاجها، إلى جانب الوصف ليترجما بذلك الحالة النفسية والشّعورية التي يشعر بها **يوسف** اتجاه **مريم**، وليكشف بذلك عن حبّ يصل في ذروته لمساواته مع الخبز، ذاك الغذاء الذي بدونه ما عرفنا الحياة هذا الحبّ الذي عاش معه منذ الطفولة، كما يتعلق الأمر هنا بمسألة الانتماء التّي يجب أن تبق هاجسا في عقل وقلب كّل فلسطينّي.

يستحضُر الّروائي مّرة أخرى قولا **لمحمود درويش**، مؤكدا على التّأثر الشديد بهذا الّرمز، وكان ذلك على لسان **يوسف** بقوله:" أذكر قول محمود درويش "نعاني من مرض عضال اسمه الأمل"... أملٌ لا شفاء منه، أملٌ أن أكون معك. أمل أن أكون والدا لأبنائك. لم يعد قلبي يحتمل الصحوة أريد أن أعيش في غيبوبة حلمٍ معك إلى الأبد "[23].

ويأتي هذا الّسطر الشعري مرة أخرى منسجما مع سياق الحدث، ليشكل بذلك مجمل رموز تتقاطع إثنياتها لتضيء لنا وجودا معتّما ومؤلما، ويحيي في قارئه ذاك الأمل المخبوء،برغم الواقع الأليم الذي ينخر أجسادنا تماما مثل مرض عضال عشّش في جسد حتّى

---

[22]– أحمد يامي: يوسف يا مريم، ط1، دار أكتب للنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، 2014، ص11.

[23]– م ن، ص51.

أنهكه، ومنه فإنّ استحضار هذا النّص الشّعريّ من خلال دلالاته، ما هو إلّا توجيه للبوصلة صوب الرّاهن المؤلم، ويجعلها تتجاوز الحاضر إلى المستقبل من خلال لفظ (الأمل).

ويأتي استخدام **أحمد يامي** لهذا السطر مشيرا إلى المفارقة والمأساة التي ترافق علاقة **يوسف** و**مريم**، ومفسرا بذلك (الأمل) الذي لا شفاء منه، أملٌ يأخذه مع **مريم**، لأن يصير والدا لأبنائها، ومادام الأمر يتعلق (بغيبوبة حلم) فإنّه ينبئ بعتمة المستقبل وفق استيعاب الحاضر.

ب- نزار قبّاني:

يستحضر **أحمد يامي** التجربة الشعرية النزارية، ويغترف منها عدّة مقاطع فهو يشترك معه في تيمة الغزل ، ومن ذلك خطاب **يوسف لمريم** حين يسائلها بغزلٍ نزاري:

"هل عندك شكّ أنك أحلى وأغلى امرأة في الدنيا؟

وأنّ دخولك في قلبي هو أعظم يوم في التاريخ

وأجمل خبر في الدنيا

هل عندك شكّ أنك عمري وحياتي وبأنّي

من عينيك سرقت الدار وقمت بأخطر ثوراتي

أيتها الياقوتة والسلطانة والوردة والريحانة

والشعبية والشرعية بين صحيح الملكات"[24].

يبدو جليا أنّ **يوسف** قد استعار كلمات **نزار** ليغازل بها محبوبته، بيَد أنّ الكاتب يحاول استدراك الكلمات التي أسقطها عمدا على لسان **يوسف**، ليعيد تداركها من خلال **مريم** حينما تردف قائلة: "أنت لا تحفظ كلمات الأغنية جيّدا، لا يوجد في الأغنية شيء اسمه سرقتُ الّدار، والصّواب هو "بأّني من عينيكِ سرقتُ النّار، وقمتُ بأخطر ثوراتي ثم ليس ذلك فحسب الترتيب الصحيح للمقطع أيتها الياقوتة والسلطانة والوردة والريحانة ليس كذلك بل؛ أيتها الوردة والريحانة والياقوتة والسلطانة."[25] وبذلك يصير المقطع كاملا غير منقوص.

---

[24]- المصدر السّابق، ص102.

[25]- م ن، ص ن.

لقداكتسب النّص شعريته من خلال هذا التّداخل النّصي، ذلك أننا أمام استدعاء لنص **نزار قباني** الغائب عن طريق الامتصاص، أي أين أورده في سياقه الغزلي، "فمهما تكن اللغة في التعبير عن مشاعر متنوعة لا تصل بالدرجة التي تصلها لغة الشعر؛ لأنها لغة الانفعال والوجدان ولغة الإيحاء"[26].

ثّم إنّ العلاقة بين **أحمد يامي** و**نزار قباني** هي علاقة شعور موّحد عايشه الاثنان، مما جعل الرّوائّي يُسقط شعرا **لنزار** على حالته الشّعورّية وكأّنه وصف دقيق شكلا ومضمونا، بموسيقاه ومعناه، وهذا ما يبرره إذ أنّ الرّوائّي اقتبس المقطع الشّعريّ نقلا حرفيا بطريقة الشّعر المغّنى.

ج- أحمد شوقي:

يستحضر لنا **أحمد يامي** بيتا لأمير الشعراء من قصيدة (ثمن الحرية)والتّي أُنشدت في حفلة أقيمت بتياترو في 1926م؛ لإعانة منكوبي سوريا[27]، والبيت يقول:

"للأوطان في دم كلّ حرّ يد سلفت ودين مستحقّ".

وقد جاء استثمار الرّوائّي لبيت **أحمد شوقي** في سياق وصفي، إذ يقول في وصف خارطة فلسطين المحفورة على الجانب الثّالث من القاعدة الرخامية التي تحمل التمثال: "أما الجانب الثالث فقد خطّت على أبيات الشعر تقول:

للأوطان في دم كلّ حرّ يد سلفت ودين مستحقّ"[28].

ففي هذا البيت يحرص **شوقي** على تأكيد أهمية الجهاد في تحقيق الحياة الحرة الكريمة. و**شوقي** كما هو معلوم نظم أشعاره في مختلف الأغراض وبخاصة السياسية والاجتماعية التي جاءت معبرة عن واقع المجتمعات التي تعاني الظلم والاضطهاد وهذا ما جعل تجربته الشّعرّية منهلا واسعا في متناول كلّ أديب.

---

[26]- علي حسن خواجة: تجليات التداخل النصي في الرواية الفلسطينية رواية "القادم من القيامة" أنموذجا، مجلة علامات، ع 34، وزارة الثقافة، المغرب، 2010، ص29.

[27]- ينظر: الشوقيات: ط1، دار العودة، بيروت-لبنان، 1988م، ص95.

[28]- أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص108.

ولعلّ الملحوظ في استحضار **أحمد يامي** لهذا البيت، تزامنه مع الجهاد في سبيل تحرير فلسطين من الاحتلال الصّهيونّي الغاشم، والشيء المشترك بين الزّمنين الماضي الذّي كتب فيه **أحمد شوقي** والحاضر الذّي استدعاه الرّوائي هو أنّ الدّفاع عن الأوطان بصدر عارٍ والذّود عنها بكلّ قوى، هو دين محفور في جبين كلّ مواطن يأبى لنفسه ولوطنه الهوان والاحتلال.

من زاوية أخرى إنّ استحضار الرّوائي لهذا البيت الشّعري على أّنه محفور على قاعدة رخامية حاملة لتمثال، يمكن أن يكون نوعا من التّهكم والسّخرية، على أنّ الأشعار الحاملة لدلالة استنهاض الشّعوب وتثويرها ضدّ الظّلم تبقى مجرد كلام على رخام.

د- أبو القاسم الشّابي:

استحضر **أحمد يامي** في روايته "يوسف يا مريم" بيتين شعريين **لـلشّابي** حينما قال:

إذا الشـعب يوما أراد الحياة فلا بدّ أن يســـتجيب القدر

ولا بـدّ لليـل أن ينجلي ولا بـدّ للقيـد أن ينكســـر

وكان ذلك في سياقٍ وصفيٍّ ، أين كان يصف القاعدة الرّخامية بحديقة الجنديّ، أين استوقفته خارطة للوطن العربّي، كُتِب أسفلها البيتان؛ يقول: "وأخيرا، في الجانب الرابع، والذي استوقف نظره، كانت خارطة للوطن العربي، مكتوب أسفلها أبيات أخرى للشاعر العربّي الكبير أبي القاسم الشابّي.."[29]، بيد أن قراءته لهما لم تمر مرور الكرام، إنما أحسّ بسخرية تنّم عن حرقة، ذلك لما تمتلكه البيتان من قيمة دلالية عظيمة فالبيتان هما رمز لكل إنسان يتوق للحّرية، وقد جاء توظيفه من أجل شحن الوتيرة السردية بالقوة والإرادة على بلوغ الحياة وتحقيق أسمى معاني الحرية.

إذن: فإنّ التّداخل الشّعري قد أسْهم، لحدكبير في إثراء التّجربة الروائية لدى **أحمد يامي** في روايته "يوسف يا مريم"؛ ذلك أّنه أمّدها بطَابعٍ من الّنيمومة الُمستمرة، لكونِها بحرا

[29]- المصدر السّابق، ص108.

شاسعًا وعميقا غنيا بثروات متعددة التقنيات، فكلما زدنا من قراءة الرواية اكتشفنا جماليات أكثر فأكثر إذ أنه يفترض في النصّ المقتبس أو المتضمّن في الرواية أن يؤدّي

وظيفة فنّية جماليّة أو فكريّة موضوعية يخدم السياق الروائي وينسجم معه، ولا يستحضر هذا النّص أو ذاك للزينة أو الديكور أو استعراض القدرات الثقافية، وإنما لغرض يراه المؤلف ضروريا لتعميق فكرته المطروحة أو بلورة رؤيته في قضيّة ما، أو يراه منسجما مع البناء الفني والأسلوبي أو اللغوي في روايته[30].

2- **التّداخل الخطابّي:**

استحضر **أحمد يامي** هذا الفنّ الجماهيريّ في روايته، ذلك أنّ له دورا فعالا ووظيفة مهمة في المجتمع، وأصبحت بذلك وظيفة الخطابة الوصول إلى الجماهير الشعبية ليعرفوا ما صارت إليه الأحوال[31].

ويتراءى لنا في رواية "يوسف يا مريم" نصّا غائبا يتمثل في خطبة" الوصّية الذّهبية إلى إسماعيل هنية"، وهي خطبة وجهها **أبي النّور المقدسّي*** إلى فصيلة حماس، بتاريخ 2009/08/14، بعد أن قررت حماس الاستيلاء على آخر معقل لحركة جند أنصار الله في غزة وهو مسجد" ابن تيمية"، وقد تّم إلقاء الخطبة من المسجد نفسه، وكانت الخطبة على لسان **مصطفى**كالتّالي:" أّيها الأحباب قبل أيام قلائل فاجأنا بعض من سلّم رقبته للشّيطان، وجعل مصلحة العلمنة والسّلطة إله يُعبد من دون الله، أجل فاجأنا مفاجأة وقد أقدم على هذه المفاجأة بعد أن أصابه الغيظ من الأعداد الكبيرة من المجاهدين المتوافدين إلى التّنظيم فسعى إلى محاربة المجاهدين واعتقالهم... وشرع في إجراءات التّضييق على نشاط التّنظيم الإعلامية

[30]- ينظر: أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ط2، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، شباط2000، ص29.

[31]- ينظر: حامد حفني داود: تاريخ الأدب الحديث، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص157.

*- اسمه الحقيقي هو عبد اللطيف موسى وهو زعيم جماعة جند أنصار الله.

والتّي تدّل على الخسّة والحقارة والتّصرفات القذرة والرّخيصة وعدم معرفته بعواقب الأمور...لكن سبحان الله"[32].

وقد تلاعب **مصطفى** ببعض كلمات الخطبة، التّي من المفترض هي كالآتي: "أيّها الأحباب قبل أيام قلائل فاجأنا بعض من سلّم رقبته للشّيطان، وجعل مصلحة الحزب إلهاً يُعبد من دون الله عزّ وجلّ، أجل فاجأنا مفاجأة وقد أقدم على هذه المفاجأة بعد أن أصابه الغيظ من الأعداد الكبيرة التّي تقبل على مسجد الشّيخ ابن تيمية، فقرر أن يسحب البساط من تحت قدم الدّكتور عبد اللطيف موسى ومن تحت قدم السّلفيين، فسعى إلى ضّم المسجد إلى وزارة الأوقاف ... وشرع في إجراءات تدّل على الخسّة والحقارة والتّصرفات القذرة والرّخيصة وعدم معرفته بعواقب الأمور...لكن سبحان الله"[33] .

وإنّ **مصطفى** في الخطبة التّي ألقاها على أفراد تنظيمه السّياسي، استلهم النّص الغائب تقريبا بحذافيره، باستثناء التغيير الطفيف الذّي ألحقه بالعبارات التّي اتهمهم فيها **أبي النور المقدسّي** بالتضييق على حزب جند أنصار الله، ووجّه **مصطفى** بوصلة الخطبة نحو الفصائل المعارضة له وللسّلطة، شاحنا إيّاها بعبارات الاتهام (كالعلمانية وحبّ السّلطة والسّعي لتحقيق المصالح، والوقوف في سبيل الجهاد).

وكأن غاية الرّوائي من هذا التّوظيف كانت إبراز التّناقض والتّنافر الذّي ينبني عليه التّنظيم ومن ينتمي إليه، إلى درجة الاستيلاء على خطاب كان موجها إليهم بالأساس باتهاماته، وتوجيهه نحو الفصائل الأخرى، الشيء الأخر الذّي ارتأى **أحمد يامي** تجسيده هو التّشتت والتّفرقة الموجودة بين طوائف المجتمع الفلسطينّي.

ولم يلبث خطيبنا أن اغترف مرّة أخرى نصّا من ذات الخطبة بقوله:" قلت سبحان الله، سبحان الله، هل هنالك من يفكّر في إبطال مسيرة الفضال والعطاء ونشر الإسلام الصّحيح

---

[32]– أحمد يامي: يوسف يامريم، ص:84-85.

[33]– صفحة الدكتور عبد اللطيف موسى على فيسبوك: خطبة الجمعة للشيخ أبي النور المقدسي-رحمه الله-، 14/08/ 2009، الخطبة الذّهبية لإسماعيل هنية https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=11 آخر تاريخ للزيارة: 2021/05/28 . 00.06pm

على سنّة الله ورسوله؟ أولئك الذّين باعوا القضية في أحضان المؤتمرات"[34]، مجريا عليها دوما بعض التّغييرات إذ أن **أبي النور المقدسّي** في خطبته قد قال: "قلت سبحان الله هل هنالك من يرغب في إبطال مسيرة العطاء في مسجد شيخ الإسلام ابن تيمية...هذا المسجد الذّي علمنا فيه النّاس ما تعلمناه من الكتاب والسّنة بفهم سلف الأمّة"[35].

وقد اعتبر **مصطفى** أن تنظيمه هو الذّي يسير على النّهج الصّحيح في الجهاد والإسلام، فيما رأى **أبي النور المقدسي** في الخطبة الأصلية أن تنظيم جند أنصار الله هم من ينشرون ويعلمون الدّين على أصوله، **أحمد يامي**أبرز هنا أنّ التّنظيمات الفلسطينية تتناحر حول قضية من هو على النّهج الصحيح في الإسلام، بدل الانشغال بالقضية الأهم التّي هي تحرير فلسطين.

3- **التّداخل السّينمائي والمسرحّي***:

نافل القول إنّ الرّواية المعاصرة قد ألغت بل حطّمت وتجاوزت كلّ الحدود، بينها وبين مختلف الأجناس سواءً أكانت أدبيّة أم فنيّة،بل إنّ من أهم مميزاتها هذا التّعالق والتّواشج مع غيرها من النّصوص وصيغ الخطابات والفنون، وحبكت لنفسها معها صلات شديدة الاشتباك متداخلة معها، وأخذت الرّواية الجديدة تقتبس من بعض الفنون (اقتباسا مباشرا أم غير مباشر باستعارة الأساليب والتّقنيات الفنّية) في عملية البناء الرّوائّي، وتدفع بها إلى الإبداع، ممّا ضمن لها حضورها وتطورها، فقد تعامل الرّوائّي مع الفنون البصرّية لا سّيما الفنّ الرّابع (المسرح) والفنّ السّابع (السّنيما).

---

[34]- أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص85.

[35]- صفحة الدكتور عبد اللطيف موسى على فيسبوك: خطبة الجمعة للشيخ أبي النور المقدسي-رحمه الله.

*- ليس من المقرر أن تحدث ظاهرة التّداخل النّصي حتما، إذ أنّنا في عملنا هذا سنختار المقاطع التّي تّمسردها من خلال الأسلوب السّردي السّينمائي أو المسرحّي (نقوم بتحليلها في إطار عناصر مختلفة كالمشهد والحوار والصّورة واللّقطة والدّيكور وغيرها من العناصر...) أما الاقتباس المباشر من العناوين والإحالات والإشارات سنقوم بتحليلها في إطار "الاقتباسات والإشارات". فإضافة إلى استعارة الكاتب الأساليب السّينمائّية...، أشار إلى نصوص مسرحّية واقتبس من بعض الأفلام السّينمائية كذلك، وكلّها تستقر في حضن التّداخل النّصي.

أ- السّينما

وقد تكون لبعض الصّور المقربة من خلال التّداخل السّينمائي، القدرة على الكشف عن بعض المعالم المعتمة عن جمال أحياء غزّة، على عكس الصّورة النّمطيّة التّي يروجها دائما الإعلام،ونقصد صورة الحرب وما يتبعها من دمار للبنى التّحتية وتشويه لصورة المدينة؛ ورغم وجود هذه الصّورة فعلا، إلّا أنّ بعض الصّور المقربة فعلت فعلتها -كما في السّينما عموما- بأن تُقرب معالم المدن الجميلة لأهداف سياحية من خلال استكشاف روعتها عن طريق السّينما.

ونجد هذا التّعامل في الأفلام المقتبسة من الرّوايات أو الإفادة من التّقنيات السّينمائيّة لكتابة الرّواية،فالعلاقات الثّنائيّة للتّداخل بين الرّواية والسّينما قائمة في عصرنا الرّاهن، ويرجع استخدام هذه التّقنيات إلى مرونة النّص الرّوائي[36].

وبما أنّ رواية "يوسف يا مريم" مغزاها عميق ومتشّعب، فأحداثها تدور حول الحبّ والحالة الاجتماعية في زمن الحرب بالدّرجة الأولى فهذا هو الحدث الأوّل، ثّم الحالة السّياسية باعتبارها الحدث الثّاني، وقد أبدى **أحمد يامي** رأيه في كلّ منهما؛ فإنّ هذا يقتضي عليه أن يكون كمخرج سينمائّي مستعينا ببعض التّقنيات،حتّى يصور لنا الحالة المأساوية التّي حلّت بالبلد فلسطين جراء الاحتلال الصّهيوني، ولننظر إلى الفقرة التّالّية: "تناول قهوته التّي لا يثق أن يعدها أحدٌ غيره، تسلح بالهدوء، أخذ يّرتب الطّبيعة من حوله بما يتكيف مع راحته، وجلس على مكتبه يتتبع أخبارها، كما تلاحق أجهزة المخابرات ناشطا سياسّيا عبر الانترنت، وسافر معها..."[37].

وهنا تغلب الصّورة السّينمائية فكثرة الأفعال وتوظيفها تّدل على الحركة والحيوّية وما يحيل عليها، والتّغيير بين الأفعال الجزئّية يّدل على حركية الكاميرا من مكان إلى مكان آخر، ومن حدث إلى حدث آخر، لأنّ الصّورة السّينمائّية عادّة ما تكون مُلخصَّة؛ بمعنى جمع الأحداث وعرضها سريعا، كما أنّ الأفعال المضارعة: (يرتب، يتكّيف، يتتبع،تُلاحق، يسافر)

---

[36]- ينظر: خليل بروني: آليات السّينما في رواية قناديل ملك الجليل لإبراهيم نصر الله، مجلة إضاءات نقدية، العدد17، السّنة5، إيران، ربيع 1394هـ/آذار2015م، ص09.

[37]- أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص09.

في بعض الجمل تدّل على أنّ الأحداث تجري في الحال كالصّورة السّينمائيّة، وإنّ هذا المقطع المقتبس أو الصّورة المقتبسة تتمتّع أيضا بتقنيّة عدسة الزّوم في ملاحقة أفعال شخصيّة واحدة، فالسّرد هنا يتداخل ويجري مع الصّورة وهذه الأخيرة من العناصر السينمائيّة.

ونجد صورة روائيّة أخرى تقترب من بنية الصّورة السّينمائيّة من حيث التّكوين السّينمائي: "غمامة على الوجه، كرسّي يعاني الشّيخوخة، ظلام دامس، تلك معالم غرفة الموت. يدخل القيب عفّت ومعه مجموعة لا بأس بها من الألفاظ النّابيّة، ليسأله يوسف: أين أنا؟ من أنتم؟، فيجيب القيب بصفعة على وجهه، ثمّ يركل الكرسّي الّتي ثُبت به يوسف فينكسر ويرتطم وجه يوسف بالأرض، يفرك القيب جزمته على رأس يوسف، كما يفرك المدخن سيجارته تحت قدمه... يكسر زجاجة شراب بكعب ضحيته، ثمّ يضعها على الأرض، ويطلب من السّجان أن يجلسه عليها"[38*].

وقد كان قلم الرّاوي في سرد ما يلاقيه **يوسف** في الزّنزانة، كعدسة كاميرا تتجوّل في أنحاء الغرفة، مُعطية إيّانا صورة دقيقة عمّا فيها وما يجري داخلها، صورة مشحونة ومليئة بالعناصر السّينمائيّة كالحركة وتجاوز المشاهد وتعدّد الشّخصيات والحركات، وكلّ هذه العناصر تجتمع في آنٍ واحد كأنّها لقطة من فيلم.

اعتمد الرّوائي كمخرج جيّد على تقنية اللّقطة القريبة جدّا ليصور لنا (في المقطع نفسه دائما) كيف تمارس عناصر الأمن الوقائي المتغلغلة في جميع أجهزة السّلطة تعذيبها الوحشيّ للمعتقلين، خاصة المعتقلين السّياسيين على أيدي رجال السّلطة، لكنَّ **يوسف** لم يكن واحدا منهم ولم ينتمِ إلى أيّ حزب سياسيّ، رغم إيمانه بحرّيّة انتماء أيّ شخص لأيّ حزب يريد، على أن يواجه الجميع الغاصب المحتّل، لكن هذا ما لم يحدث بل جعلوا بينهم فوضى سياسية

[38]– المصدر السابق، ص:23-24.

[*]– استشهدنا في بعض الأحيان بمقاطع طويلة من الرّواية؛ حتّى نستوفي التّحليل حقه خاصّة فيما يخص التّداخل مع الفنّ السّينمائيّ.

ارتقت إلى حرب سياسية، بدل أن يجعلوها حربا ضدّ الصّهاينة،وباستعارة هذه التّقنيات أشار إلى الأحوال السّياسّية والاجتماعية السّائدة.

ونورد مثالا آخر اعتمد الكاتب فيه على تقنية اللّقطة القريبة جدا، بقوله:" ذهب إلى سوبر ماركت بجوار منزلها، اشترى زجاجة ماء وارتوى، لمست مقلته زجاجة عطر Hugo مرمية كقبر مجهول الهوية، فغرّد في خاطره أنّها لمريم... أحذها، كسر رأسها وملأها بالماء، وقطف من الحديقة ورد اللانتانا ووضعه في الزّجاجة مع السّنبلتين... أعجبه ما فعله من مزج الحرّية بالنسيان... التفت خلفه فرأى أمامه مريم خرافية الُحسن..."[39]. هنا مقطع يتضمّن لقطات قريبة جدّا، أي إنّ الرّوائي ركّز على صور شديدة القرب،ودقيقة التّفاصيل، لينقل لنا تلك الأحاسيس المرهفة، من قبيل صورة تجهيز الهدية الرّومانسية عبر اللّقطات القريبة جدّا؛ كسر رأس الزّجاجة، ورود اللانتانا المقطوفة من الحديقة والسّنبلتان.

ونستشهد بمثال آخر عن تقنية اللّقطة القريبة جدا السّينمائّية بقول الرّوائي: "كانت خارطة فلسطين محفورة على الجانب الأوّل من القاعدة الرّخامية التّي تحمل التّمثال، وأسفلها آية قرآنّية... وفي الجانب الثّاني كان علم فلسطين بألوانه الأربعة محفورا أسفله عبارة مكتوب فيها لينتشر بعد طّي ذلك العلم ولينتعش أمل يكبو به الألم إن شاء الله أما الجانب الثّالث فقد خُطّت عليه أبيات من الشّعر[...] وأخيرا في الجانب الرّابع والذّي استوقف نظره، كانت خارطة للوطن العربّي، مكتوب أسفلها أبيات أخرى للشّاعر العربّي الكبير أبي القاسم الشّابّي:

إذا الشـعب يوما أراد الحياة فلا بدّ أن يســـتجيب القدر

ولا بـدّ لليـل أن ينجلي ولا بـدّ للقيـد أن ينكســـر

قرأ يوسف هذا السّطر بسخرية تنمُّ عن حرقة"[40].

---

[39]– أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص18.

[40]– م ن، ص:108-109.

عبر الرّوائي من هذا المنبر عن سخطه وخيبة ظنّه في الوطن العربّيككل في خذلان فلسطين، وتركها وحيدة أمام الاحتلال الصّهيوني هذا من جهة، ومن جهة أخرى تقاعس أبناء الوطن في طرد الكيان الصّهيوني.

وضمن اقتحام حدود السّينما بصورة فنّية حيث تتجلى الرّؤية السّينمائّية، أقرب ما تكون للقطة، إذْ بمجرد أن يقوم المتلقي بقراءتها يتصورها أمام ناظريه نجد هذا المثال أيضا: "يقع المسجد بجوار سوق معسكر الشّاطئ، بالقرب من البحر، مسافة احتساء فنجان قهوة، تحلّق مأذنته في السّماء تراها من نوافذ البيوت، تُحيط فوضى المخّيم بالمسجد، وسوق عشوائّي، وضجيج متراكم على مسامع النّاس، ولا يزال التّراكم يزداد مع كلّ بائع متجوّل يبسط عربته وكلّ سيارة تزيد من زحام الشّارع سنة، وكلّ منجرة وحدّاد، وكلّ ما يتسع الخيال لاستيعابه من معنى الزّحام والضّجيج"[41].

فالبؤرة التّي انطلقت منها عدسة الرّوائّي في تصوير المشهد هي المسجد، ثّم ما يلبث أن ينتقل كمخرج محترف إلى التقاط صوّر أخرى لهندسة الشّوارع والسّوق بحركة استعراضية (بانورامّية)، نقل كلّ حيثيات المكان حتّى أنّ المتلقي يتخيله أمامه وأّنه يمشي في داخله من دقّة التّصوير.

وداخل إطار اللّقطة السّينمائّية نجد قول الرّوائي:" يجلس رأفت والعقيد في مطعم الفندق المفتوح على السّماء والبحر، الذّي يحمل بخفة مراكب الصّيد وبعض السّفن التّي لم تتحرك من مكانها منذ سنين... سفن يزّين جانبيها الصّدأ وقصص وأساطير ألفها وتآلف معها أبناء المخّيم... بوارج إسرائيلّية على بعد لا يتجاوز بضع مئات من الأمتار، يتسلى الجنود على متنها باقتناص الصّيادين أذا ما تجاوزوا رصيف البحر"[42].

---

[41]– المصدر السّابق، ص35.

[42]– م ن، ص104.

تتكئ الّرواية هنا على أسلوب سينمائّي؛ يتجلى ذلك في قرب الصّورة الّروائّية من الصّورة الّسينمائّية، مشيرا من ورائها الّروائّي إلى حياة الّرفاهية التّي يعيشها رجال الّسلطة، وبالمقابل تجسيد المأساة التّي يعانيها الشّعب بصورة أرقى وأكثر دقة، معّوا عن الحصار النّتي يمارسه الكيان الصّهيونّي على الّسفن والموانئ والصّيادين،والتّسلي بقتلهم في حال ما حاولوا تجاوز الحدود المفروضة.

ويمكن أن نعرض مقطعا روائيا/ سينمائيا تمزقت على مستواه بنية الّنوع، أين تقترب الّرواية من الّسينما: أصوات الّسيارات تتغنى بأناشيد التّنظيمات والبرامج الانتخابية وكثيرا من الأحيان نداءات في معجون طياتها التّخوين"[1].

ونشّد عضد الفكرة بمقطع آخر:" في هذه الأثناء كتب مصطفى بيانا يوضح فيه ملامسات حادث الاعتداء على مركز الشّرطة حيث نفى أن يكون هناك أّي علاقة للتّنظيم بالحادثة، ولا لهؤلاء الشّباب الّذين تّم إخراجهم من الّسجن، وذكر أّنهم كانوا يعملون في الإطار الطّلابّي للتّنظيم، وتّم طردهم لأسباب خاصّة بالتّنظيم، وختم البيان بالإشارة إلى أّن الّسلطة الحالية غير قادرة على حماية مقراتها فكيف لها أن تقوم بحماية هذا الشّعب"[2].

فعندما نتأمل المقطعين هنا نجد أّن التّداخل الّنصي يتحقق بصورة غير مباشرة، وتتسّلى تقنيات الّسينما فارضة وجودها الّدال اللافت من خلال الّنص[3]، عن طريق الّسرد الّسينمائّي.

فإذا كان الّسرد تصويرا مشتملا على عناصر الّسينما نسميه الّسرد الّسينمائّي، والّسرد الّروائّي يقوم على الّلغة المكتوبة، لكنَّ الّسرد السينمائّي يقوم على أساس التّصوير، فالّسرد يكون مشحونًا بعناصر الّسرد الّسينمائّي لأّن بنية التّصوير في الّرواية قوّية[4]، والّروائي في هذه هذه المقاطع يصّور مشاهد سينمائّية بصرّية حسّية، ويعرض للقارئ ما قد فعل مصطفى

---

[1]- المصدر الّسابق، ص53.

[2]- م ن، ص58.

[3]- ينظر: كريمة غيتري: تداخل الأنواع الأدبية في الّرواية العربية المعاصرة قراءة في نماذج، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان-الجزائر، 2017/2016، ص137.

[4]- ينظر: خليل بروني: آليات الّسينما في رواية قناديل ملك الجليل لإبراهيم نصر الله، ص19.

والأجواء الانتخابّية، ومن وراء كلّ هذا أراد الرّوائّي أن يخبرنا عن تلك الحساسّية السّياسّية الموجودة، والتّي تحولت إلى حرب ضروس بين مختلف الطّوائف السّياسّية والسّلطة في غزّة، نصف الوطن، أو ربع الوطن الذّي رضي به الفلسطينيون، بدل أن يكون لهم أرضا كاملة هي فلسطين، وبدل أن يعملواعلى تحريرها والتّكاتف لفعل ذلك عملوا العكس، حيث أنّ كلّ طرف يخوّن الطّرف الآخر، ويحاول إلغاء أحقيته في الوطن.

ونجد توظيفا للفنّ السينمائّي متكئا كذلك على استعارة بعض المصطلحات السّينمائّية من ذلك قوله:"... بدأت أنفاسها تتابع الظّل الذّي تراءى أمامها أماما كصورة مرئّية لعرض سينمائّي"[1]، وعندما يوظف الرّوائّي هذه الأمور والعناصر في سرد روايته نلمس التّوليف السّينمائّي في روايته، والذّي ينمّ عن ثقافة سينمائّية واضحة، تسعى إلى مفاعلة السّودي بالسّينمائّي، وهي كلّها تستقر في حضن التّداخل النّصي بصورة غير مباشرة.

ذكر الرّوائي مقطعا سينمائّيا يتداخل فيه مباشرة مع الفن السّينمائّي في قوله:

"أن نخسر التّوازن من أجل الحبّ جزء من حياة متوازنة. أتذكر هذه العبارة جيدا ظلّت عالقة في ذاكرتي من أحد الأفلام، لها قدرة هائلة في أن تصّب واقعا استثنائيا أعيشه، واقعا يلجم حظي العاتر"[2].

ب- المسرح

إنّ علاقة الرّواية بالمسرح والمسرحّية علاقة قريبة، فقد عكف الرّوائيون على الاستلهام من النّصوص المسرحّية، ومن هنا كان الرّبط بين الكتابة الرّوائّية وصّيغ المنجز المسرحّي، فالشكل المُسرح يضيف إلى السّرد بعدا جديدا، إذ أنّ السّردالذّي يقترب من النّص المسرحّي، يعني شيئا أكثر من كونه يولّد لغة مشابهة للغة المسرح، وإنّما كما لو كان تُمثل أمامنا على الخشبة.[3]

---

[1]- أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص30.

[2]- م ن، ص146.

[3]- صالح فخري: في الرّواية العربية الجديدة، ط1، الدّار العربية للعلوم، بيروت-لبنان، 1430ه/2009، ص121.

وفي رواية "يوسف يا مريم" نجد **أحمد يامي** قد طعمها بنكهة مسرحيّة مستعينا أحيانا بخشبة المسرح لجريان بعض الأحداث، ومن أجل قراءة هذاالتّداخل النّصي، سنقوم بدراسة لمقاطع روائيّة اتخذت التّرميز صيغة للمعادل الموضوعّي*، من ذلك قول الرّوائّي:" كان يوسف على علاقة وطيدة مع المسرح والسّينما، ويحرص دائما على حضور الأعمال المسرحيّة في غزّة، سواء كانت جيدة أو سيئة أو التّي تّمتنفيذها بطريقة أو بأخرى لغسيل أموال الممولين"[1].

فهذا المقطع إشارة عابرة على المسرح، لكنها تستقر في حضن التّداخل النّصي مع المسرح، فالرّوائّي أراد من ورائه أن ينّوه إلى أمر في غاية الأهمّية، أنّ المسرح لم يعد له غاية أو هدف، لأنّ المسرح الغزاّوي نأى عن غايته الحقيقّية، متمثلة في تقديم طريقة جديدة في التّفكير المنفتح الذّي يقّدم الواقع كما نريده، واتخذه مموليه وسيلة لتبييض الأموال لا غير.

كما نجد الرّوائّي يدرج مقطعا يحمل في ملامحه تداخلا نصّيا مع المسرح في قوله: " ...الذّي سوف يتخلل منتصف المسرحيّة فقد كان يوسف مساعد مخرج في هذه المسرحيّة المتحدثة عن السّلام، ذلك الموضوع الرّوتيني في الأعمال المسرحيّة،والتّي يسهل الحصول لها على تمويل"[2]، فالرّوائي متأثر إلى حّد كبير بالمسرح، راميا من وراء ذكره إلى غاية أهم، ألا وهي أنّ مسرح فلسطين اليوم اختار لنفسه(أو فُرِض عليه) موضوعا آخر هو السّلام مع الكيان الصّهيونّي الذّي لا سلام معه، ورغم أّنه موضوعُ مبتذل إلّا أنّ أغلب المسرحيات تميل إليه، وأغلب الممولين يعملون على تمويله هو لا غير، في حين أنّ رسالة المسرح الحقيقية توعوية لشحذ الهمم لمقاومة الاحتلال الصّهيونّي.

---

* – المعادل الموضوعّيكما حدده توماس ستيرنز آليوت(**Thomas Stearns Eliot**) بقوله:"الطّريق الوحيد للتّعبير عن الشّعور في شكل فنّي هو إيجاد معادل موضوعّيله، أو بعبارة أخرى إيجاد مجموعة أشياء أو وضع سلسلة أحداث تؤلف ذلك الشّعور المحدد، بحيث عندما تقدم تلك الحقائق الخارجّية التّي يجب أن تنتهي بتجربة حسّية، فإنّ الشّعور يُستثار في الحال (ينظر: ت.س آليوت: الأرض البياب الشّاعر والقصيدة، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ط2، مكتبة تحرير، بغداد–العراق، 1986، ص27).

[1]– أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص31.

[2]– م ن، ص32.

واستثمر **أحمد يامي** بعض المصطلحات المسرحية مثل (المسرحية التّصويريّة، المونولوج المسرحّي، بروفات المسرحّية)* في قوله:" طلب المخرج فراس من العقيد نبيل أن يتفضّل بالجلوس، كي يستمع لموسيقى المسرحية التّصويريّة، مدركا ذوقه الخاص في هذا المجال [...] أن يشغّل إضاءة المسرح المعّدة مسبقا للمونولوج المسرحي الذّي سوف يتخلل منتصف المسرحية [...] والذّي ذكر فيه أّنه سيكون هناك مع المخرج فراس علي، لتنفيذ بروفات المسرحية"[1]،فهذا التّوظيف جعل القالب الّروائي يحمل في طياته بعدا ومعنى مسرحي، باستعانة الكاتب بركح المسرح لتقديم أحداث روايته.

والتّداخل الذّي ذكرناه لا يظهر إلا بوصفه بنى صغيرة تتراكب داخل بنية الّنوع الكبرى، أّي الّرواية ويذوب فيهاوبالتّالي لا يترك الكاتب لظاهرة الانفتاح والتّداخل أن تلغي الملامح الّنوعية التّي تتمتع بها الّرواية.

4- التّداخل مع الأمثال والمقولات الأدبية

خدمةً لإستراتيجية الّرواية الجديدةوفي إطار التّداخل النّصي، جنح الكاتب إلى بعض التوظيفات الأدّبية، من مقولات أدّبية وأمثال، كما نجده يعرج على ذكر بعض الشّخصيات الأدّبية أو الأعمال الأدّبية العربّية منها والغربّية، متخذا منها صيغة المعادل الموضوعّي، وسنحاول تتبع هذه التّوظيفات الأدّبية التّي تتوزع بين دفات الّرواية.

فمن زاوية التّداخل،المقولات التّي يوردها المؤلف على ألسنة أشخاص بأعينهم أو دون تحديد نصّ مرجعّي لها، وطرحها على متلقيها نصّا ضمنّيا مستقلا عن سياقه، هنا تتحول المقولة إلى نصّ قائم بذاته، منسلخا مؤقتا عن سياقه الّنوعي الّسابق، داخلا في سياق ونوع جديدين[2].

---

*-استخدام نوع من المسرحانّية، والتّي يُقصد بها جعل لغة العمل الّروائّيشبيهة بلغة المسرح وشكله (ينظر: فخري صالح: في الّرواية العربّية الجديدة، ص88).

[1]- أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص32.

[2]- ينظر: كريمة غيتري: تداخل الأنواع الأدبية في الّرواية العربية المعاصرة- قراءة في نماذج، ص124.

ومنها إدراج الرّوائّي مقولة **محمود درويش:**" الخطابة هي الكفاءة العالية في رفع الكذب إلى مرتبة الطّرب، وفي الخطابة يكون الصّدق زلّة لسان"[1].

استحضر **أحمد يامي** العبارة كما هي، دون تلاعب بالألفاظ فقد كان نقلا حرفيا، وإذا نظرنا إلى السّياق الذّي وردت فيه فكانت تعليقا عن الخطبة التّي ألقاها **مصطفى** على أفراد التّنظيم الذّي ينتمي إليه حيث أعلن فيها الحرب مباشرة على رجال السّلطة والتنّظيمات الأخرى وحتّى الأمر بقتلهم، وهذه الخطبة تخللها كّم هائل من الآيات القرآنية والعبارات الدّينية المأثرة الرّنانة،وقد كان وأفراد التّنظيم منصاعين تماما **لمصطفى** ومقتنعين تمام الاقتناع بما جاء به وحث عليه، خاصة أنه اتكأ على القرآن والدّين في ذلك، و الرّوائي عقّب عن ذلك كلّه بمقولة **درويش** عن فنّ الخطابة؛ على أنّها أعلى مراتب الكذب، وأنّ الصّدق لا يدخل إليها إلّا كزلّة لسان، أو كما قال الكاتب"كلّما كررت الكذب أكثر كلّما كان أقرب للتّصديق"[2].

ونجد أيضا أنّ الرّوائي نقل عبارات تصدير شعرية إلى سياق الرّواية السّودي، ومثال ذلك استلهام مقولة **درويش:**" نعاني من مرض عضال اسمه الأمل"[3]، والملاحظ هنا أنّه استحضرها كما هي من غير زيادة أو نقصان، الأمل في الحياة،الأمل في الوطن والتّشبث ببصيص الأمل مهما حدث ومهما جرى، وعدم اليأس من الظفر بهما.

وقد استلهم الرّوائي مقولة أخرى **لمحمود درويش** في نصه الرّوائّي:" ... رزقت مع الخبز حّبك..."[4]، توظيف واضح لم يطرأ عليه أيّ تغيير لغويا أو دلاليا، خاصة إذا عرفنا أنّ الخبز في دلالته الرّمزية يحيل على الوطن والأم، إذن فبطل الرّواية حُبّه لمريم رزق من الله تماما كما رزقه الوطن والأم، والعبارة في سياق النّص هدفها يتعلق باستمرارية الشيء من الماضي إلى الحاضر.

---

[1]- أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص87.

[2]- م ن، ص77.

[3]- م ن، ص51.

[4]- م ن، ص11.

ومن زاوية الإطلال على الأدب العالمّي، ورد في نصّ الرواية المقولة الأدبّية "ففي التّفاصيل تكمن الشّياطين"[1*]، والتّي تعني وجود الأشياء الّدقيقة والجزيئات المتناهية في التّفاصيل، وهي عبارة وردت في كتاب: (هكذا تكلم زاردشيت) للكاتب والفيلسوف **فرديريك نيتشه** (Friedrich Nietzsche)** اتخذها الّروائي منبرا يصف فيه كلا من **عفّت** و**العقيد نبيل** (اللّذان يعملان في أجهزة الّسلطة) على أنّ كل منهما شيطان، يقومان بأعمالهما الخسيسة والّدنيئة على أتّم وجه وبأّدق التّفاصيل.

ومن جانب آخر نلمح أنّ الكاتب ذكر في روايته عّدة كُتّاب ومؤلفين، متخذا منهم صيغة المعادل الموضوعي للّدلالة على أشياء عّدة، إذ استدعى الّروائية المصرية **نوال السعداوي***** كقناع أو كرمز باعتباره من لوازم التّداخل الّنصي، تساعد على رفد الّنص بدلالات جديدة، فهي تلك الأديبة التّي أثارت جدلا واسعا في الّساحة العربّية، بين مؤيد لأفكارها ومعارض لها، يعتبرها البعض متطرفة، في حين يعتبرها البعض الآخر مدافعة عن حقوق المرأة، والّروائي هنا من سياق ذكره لها حيث قال: " يذكر جّيدا ذلك الحديث الّذي دار معها، حين علّق ساخرا على كتاب نوال الّسعداوي في يدها قائلا بلغة الّشرقي المبالغ بها إنّ أفكارا لا تقف بجانبك أو تساندك هي أفكار هشة"[2]، فنجد أّنه ضّد ما جاءت به **نوال الّسعداوي**

---

[1]– المصدر السابق، ص77.

[*]– تجدر الإشارة هنا إلى أن هذه العبارة صارت بمثابة مثل يجري على كّل لسان في المجتمع الإنجليزي.

[**] –يُقال أّنه استوحاها من مقولة القس توما الإكويني "الّرب في التّفاصيل"(ينظر: ميلاد ذكي غالي: الله في فلسفة توما الإكويني، د ط، مركز الّدلتا للطّباعة، الإسكندرية–مصر، 2000، ص76).

[***]– هي أديبة مصرية من مواليد 27 أكتوبر 1931م، طبيبة أمراض صدرية قبل أن تكون أديبة وروائّية، كتبت أكثر من خمسين عملا متنوعا منها: الأنثى هي الأصل، الوجه العري للمرأة العربّية، توأم الّسلطة والجنس، عن المرأة والّدين والأخلاق، والمرأة والجنس... وغيرها الكثير. وافتها المنية في 21–03–2021 والملاحظ أّن معظم أعمالها تنادي بحقوق المرأة، ودعت للحرية المطلقة للمرأة والمساواة بين الّرجل والمرأة في كّل شيء، وصل دفاعها عن المرأة حّد اختراق طابوه الّدين (ففي كثير من أعمالها تطاولت على الّدين) مما أدى إلى رفض ومعارضة أعمالها جملة وتفصيلا، وبقي من دعا إلى أخذ القليل الجيد منها وترك الأغلبية الطّالحة، كما أّن هنالك من أّيد أفكارها.

[2]– أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص14.

المتحرّرة من الأفكار الرّجعية (على حدّ تعبير **نوال السّعداوي** فهي تعتبر كلّ ما يحدّ من حرية المرأة وينقص من قيمتها وحقوقها أفكار رجعّية)؛ على أنّها أفكار هشّة لا صحة فيها، وحتى عند العودة إلى سياق النّص (حين علق ساخرا) نجده قد قصد من وراء السّخرية أنّ **يوسف** كان ساخرا من مضمون أفكارها المتطرفة التّي تحاول نشرها في الوطن العربّي.

ذكر الرّوائي والقاص والصّحفي الفلسطينّي والمناضل السّياسي أيضا **غسّان كنفاني** هو الآخر في قوله:"...مغرما بكتابات غسّان كنفاني لأجلك، أهوى البرتقال لأجلك..."[1]، البرتقال هنا دلالة على مدينة يافا،وهي نفسها المدينة التّي ينحدر منها كلّ من **مريم** والكاتب المُشار إليه **غسان كنفاني*** (الأديب الشّهيد)، وقد استدعاه **أحمد يامي** كرمز للمقاومة الفلسطينية.

وقد حضرت في رواية "يوسف يا مريم" الأعمال والشّخصيات الغربية هي الأخرى، منها حين عرج الرّوائي على ذكر **ميكيافيلي**** في عدّ مواضع منها قوله: "فيسعى بشكل أو بآخر لتحقيق أهدافه بطريقة ميكيافيلّية"[2]، وأيضا ذكره في موضع آخر حين قال:" كان يمتلك قدرا من المكر الميكيافيلّي"[3]، استدعاء ميكيافيلي هنا يحيل مباشرة إلى كتابه (الأمير) الذّي استعمل

---

[1]– المصدر السّابق، ص77.

*– بالنّسبة لغسان كنفاني فقد وُلد في عكا لكن طفولته حتى بلغ من العمر 12 عاما قضاها في يافا.

**– نيقولا ميكيافيلي(Nicolas Machiavel) : فيلسوف وسياسي إيطالّي، ولد في فلورانسا عام 1496م، وتوفي بها بعد أن داهمه المرض عام 1527م، ألّف كتابه الأمير قبل وفاته بأربعة عشر عاما، أصبح مرجعا سياسيا للكثير من قادة العالم، وقد ألّف ميكيافيلي الكتاب ووجهه لأمير حديث تولى ولاية موروثة عن أبائه فكتب له هذا الكتاب-حتّى يوحد إيطاليا-ووضع فيه خلاصة فكره وتجاربه السّياسّية علّها تفيد الأمير، ونصائحه هذه فيها جميع صفات الخسة والانتهازية وعدم احترام حقوق الآخرين، وقتل الآخرين شيء عاّدي، وهو صاحب عبارة: (الغاية تبرر الوسيلة) التّي وردت في الفصل الثّامن عشر من الكتاب، ومعناها وصول الشّخص إلى ما يريد حتى لو انتهج في ذلك طريقا غير شريف، وهي مقولة تجّسد معنى الانتهازية(البراغماتية) وتكرسه، ويقال أنّ موسوليني وهتلر وستالين ابدو أهمية بالغة اتجاه هذا الكتاب(ينظر: نيقولا ميكيافيلي: الأمير، تر: أكرم مؤمن، د ط، مكتبة ابن سينا، القاهرة–مصر، 2004، ص03 وما بعدها).

[2]– أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص83.

[3]– م ن، ص10.

فيه لأوّل مرّة عبارة" الغاية تبرّر الوسيلة" التّي غَدت أقرب ما يكون إلى المثل يجري على كلّ لسان.

كما أنّ الرّوائي أشار إليها بصريح العبارة في قوله:" أريدها بمكر بطيبة بأيّ شيء فالغاية تبرر الوسيلة"[1]، وهي عبارة تنّم عن مكر كبير بحسب ما جاءت في الكتاب الأصل (الأمير)،حتّى وإن كانت الوسيلة هي قتل الآخر أو استعمال طرق ملتوية، وقد تجلت من خلال **مصطفى** الذّي كان يسعى للوصول إلى السّلطة بأيّ طريقة حتّى لو اقتضى الأمر قتل الطّرف الآخر من الأحزاب المعارضة لهم:"... فيسعى بشكل او بآخر لتحقيق أهدافه بطريقة ميكيافيلية دون أن يشعر"[2].

وفي موضع آخر نجد الكاتب قد لّمح إلى رواية الخيميائّي* من خلال قوله: "صارت أفكاره المتحللة تعيد تكوينها الخيميائّي، كلّ شيئ يعود الحزن والضّعف انهالت أحلامه بسرعة، وغدت حطاما متراكما، كبرج أرسلته الطّائرات الإسرائيلية إلى الجحيم"[3].

أحمد يامي عرّج على رواية الخيميائّي بذكر عنوانها،والتّي يسعى فيها بطلها إلى تحقيق أسطورته الشّخصية المرتبطة بالحلم،وهذا الأخير هو الّدافع نحو التّشبث بالحياة مهما حدث فيها وإعادة تكوين ما تهدم بها، وكاتبنا تقاطع معها على مستويين: أّولهما هو تمسك **يوسف** بحّبه وحلمه على المستوى الشّخصّي، وثانيهما في قوله: (غدت حطاما متراكما كبرج أرسلته الطّائرات الإسرائيلّية إلى الجحيم) بالحث على التّمسك بفلسطين وإعادة تكوينها وبنائها رغم ما يلحقه بها الاحتلال الصّهيونّي من دمار.

---

[1]– المصدر السّابق، ص94.

[2]– م ن، ص83.

*– رواية للكاتب البرازيلي باولو كويلو(Paulo Coelho)،بطلها هو سانتياغو من إسبانيا التّي سماها الاديب في الرواية بالأندلس تنحدر أصوله من المغرب العربي وهو راعي، يشاهد نفس الحلم عدّة ليالي متتالية، فيذهب لتحقيقه وموجز هذا الحلم أنّ كنزا ينتظره في الأهرامات، رحلة في سماوات الخيال بحثا عن خلاص متخّيل، هي رحلة بحث دؤوب عن معنى الحياة لتحقيق الأسطورة الشّخصّية المرتبطة بالحلم، وهذا الأخير هو الدافعية للحياة والتّشبث بها مهما لحق بها من دمار.

[3]– أحمد يامي: يوسف يا مريم، 138.

فضلا عن المقولات والشّخصيات الأدبّية الموظفة في الّرواية، انفتح الّنص الّروائّي على مرجعيات أخرى منها الأمثال، وهذه الأخيرة لها مكانة في الأدب ككّل، فهي الشّاهد في الكلام على المعاني الُمراد إيصالها، وتزيد من منطق الكلام وضوحا وجمالا[1]، ومن أمثلة تداخل الّنص الّروائّي مع نصّ المثل نذكر قول **مريم:** " بتُّ أشعر أّني أحمل من الحبّ لك ما يستبيح حرمته، وكأّنه أصبح كتراث لك فيه حصّة الأسد، لأسباب روحّية أجهلها"[2*]، وهو منقول حرفيا دون زيادة أو نقصان، جاء توظيفه بصورة عادية نمطية؛ للّدلالة على أّن **يوسف** حسب مكانته عند **مريم** استطاع أن ينال حصّة الأسد من حّها عن سائر الأشخاص.

وفي موضع آخر حيث وظف الكاتب المثل العربّي (تزيد الطّين بلّة) في قوله:

" رائحة فساد عّمي نبيل كانت قد أوشكت على الانتشار فالتراكمات تزيد الطين بلّة..."[3]، وقد أتّى به الّروائي بشكله الأصلّي ناهيك عن معناه، ليعّبر به عن فساد أعمال العقيد نبيل، وأّن تراكم هذه الأعمال لا يزيد الأمور إلّا تعقيدا، خاصّة بعد حدوث بلبلة سياسية عن مقتل أفراد إحدى التّنظيمات في سجون الّسلطة.

كما أّنه عرج على توظيف المثل العربي (القشة الّتي قسمت ظهر البعير)** في قوله:"... صار يشفق على أخيه محزونا على نهايته،مقتل أخيه كان القشة التّي قسمت ظهر

---

[1]– ينظر: أحمد ياسي عبد الله العبد الله: مجمع الأمثال للميداني، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الشّرق الأوسط،الأردن، 2011/2010، ص20.

[2]– أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص88.

*– يعود التّعبير إلى حكاية" الأسد فوكس والحمار" للشّاعر الإغريقّي القديم أسيوب ينظر محمد أيوب، ما تعني حصة الأسد، https://behappyhome.ru/ar/chto-oznachaet-fraza-lvinaya-dolya-lvinaya-dolya---eto- آخر زيارة للموقع بتاريخ 2021/03/26 pm 23.30 .

[3]– أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص129.

**– قيل أّنه كان أعرابّي يحمل فوق بعيره الكثير من المتاع حتّى كان البعير يئن من كثرة ما يحمله من متاع، فصار يضع على ظهر الجمل قشة تلو القشة، وأثناء موضع آخر قشة سقط الجمل من فوره، حينئذ قال الّناس القشة التّي قسمت ظهر البعير، وصارت مثلا (ينظر: محمود إسماعيل صيني، مصطفى أحمد سليمان، ناصف مصطفى عبد العزيز: معجم الأمثال العربية، ط1، مكتبة لبنان، بيروت–لبنان، 1993، ص198).

البعير"[1]، وقد ورد المثل بمعناه واستدعي للّدلالة على الحالة المزرية **ليوسف** بعد فقدانه أوّلا **لمريم** بعد أن هجرته عندما علمت أنّ أخوه **مصطفى** له يد في قتل أولاد عمها، وثانيا لأخيه حتى وإن كانت علاقتهما ببعض شبه منفصلة لكنّه يبقى أخوه وأثر فيه موته.

[1]– أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص159.

الفصل الثاني

معالم التّداخل التّراثي في رواية "يوسف يا مريم"

1- **التّداخل الدّيني.**

2- **التّداخل الأسطوريّ.**

3- **التّداخل التّاريخي.**

4- **التّداخل الفنّي.**

إنّ العلاقة بين الرّواية والتّراث وطيدة، فظاهرة استدعاء الأحداث التّاريخيّة والأساطير والموروثات الدّينيّة أو لنقل المادة التّراثيّة بشكل عام؛ أصبحت بارزة ومهمة في الرّواية المعاصرة، وهذا الانفتاح على التراث ليس مجرد ذكر لأسماء وأماكن تاريخية، واستيحاءً لتراث ديني أو سرد أحداثٍ تاريخيّة، بل هو وسيلة تعبير وإيحاء في يد الكاتب المعاصر معبرا بها عن رؤياه وأفكاره، فالرّوائيّ وجد في تفاعله مع التّراث مادة تعينه على التّعبير عن أفكاره ورؤاه، وجعل من التّراث أداة جمالية تخدم الموضوع الرّوائيّ وتؤدي وظيفة جماليّة تُساعد على إثراء الدّلالات.

1- التّراث الدّيني:

لقد أدرك الكاتب المعاصر أنّ استلهام التّراث الدّيني يضفي على نصّه الأدبيّ لونا خاصا من القداسة، وهو يمثل أرضيّة مشتركة بين المبدع والمتلقي، كما أنّه مصدر من المصادر الثّقافية والقيم الإنسانيّة؛ و الرّوائيّ **أحمد يامي** جعله مادته الملهمة بين دفات الرّواية، فعملية استدعاء الموروث الدّينيّ غطّت مساحة كبيرة من الرّواية، وهذا الاستلهام كان على شكلين: الأوّل تقريريّ تفصيليّ؛ أيّ تداخل صريح، والثّاني كان في تداخل غير صريح، إذ يوظفه في أسلوب حديث اعتمادًا على دلالاته خدمة للرّواية وإثراءً لدلالتها الرّمزية.

أ- القرآن الكريم:

لا يحتاج الأمر لجهد كبير حتّى نُدرك أنّ المرجعيّة الدّينيّة القرآنيّة تؤثث بقوّة وبحضورٍ طاغٍ رواية "يوسف يا مريم"، وذلك لما في القرآن من دلالات خصبة. ورد على لسان مصطفى آية قرآنيّة، اعتمد فيها **أحمد يامي** على التّنصيص والنّقل الحرفيّ لها:"... وسيتمّ معاملتهم على قاعدة المعاملة بالمثل، استنادا إلى قوله عزّ وجلّ" ذلك ومن عاقب بمثل ما عوقب به ثّم بغي عليه لينصرنّه الله إنّ الله لعفو غفور"[1]، وهو استحضار مباشر للآية الشّريفة 60 من سورة الحج:﴿**ذَٰلِكَ وَمَنْ عَاقَبَ بِمِثْلِ مَا عُوقِبَ بِهِ ثُمَّ بُغِيَ عَلَيْهِ لَيَنْصُرَنَّهُ اللَّهُ إِنَّ اللَّهَ لَعَفُوٌّ غَفُورٌ**﴾.

[1]- يامي أحمد: يوسف يا مريم، ص86.

وإنّ سياق نزول هذه الآية الكريمة في القرآن هو أنَّ سرّية من الصّحابة ناشدوا مجموعة من الكُفار بأن لا يقاتلوهم وأن يقيموا هدنة معهم لأنّهم كانوا في شهر حُوم، لكنَّ الكفار قاتلوهم فاضطروا لقتالهم، ثّم عفا الله عنهم لأنّهم قاتلوا في شهر من الأشهر الحُوم[2].

استدعى **مصطفى** الآية القرآنيّة في نفس سياقها، فالتّنظيم كان في هدنة مع الأجهزة الأمنّية للسّلطة، حتّى هجمت عناصر تلك الأخيرة على شباب التّنظيم وقتلوهم، فأعلنوا عليهم القتال استنادا إلى أنّ الآية القرآنيّة في فحواها تدعو إلى المعاملة بالمثل، الرّوائي لم يقف على الدّلالة المعهودة للآية، بل حمّلها بعدا دلاليا هو التّهكم من الخلفية الدّينيّة التّي يستند عليها شباب التّنظيم(حماس)، فوراء ستار الّذين أعلنوا القتال ضدّ أخوة لهم.

ويورد الكاتب نصّا هو الآخر على لسان **مصطفى:**"فلماذا جعلتم الله أهون النّاظرين إليكم؟ أما سمعتم قول الله عزّ وجلّ" وإذا قيل لهم تعالوا إلى ما أنزل الله وإلى الرّسول رأيت المنافقين يصدون عنك صدودًا فلماذا أراكم ترغبون في كلّ شيء إلّا في أخذ الّذين بقّوة"[3]، وهو تداخل صريح ومباشر مع الآية الشّريفة 61 **من سورة النّساء** ﴿**وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ تَعَالَوْا إِلَى مَا أَنْزَلَ اللَّهُ وَإِلَى الرَّسُولِ رَأَيْتَ الْمُنَافِقِينَ يَصُدُّونَ عَنْكَ صُدُودًا**﴾. وإنّ سياق نزول هذه الآية القرآنية هو ذّم للمنافقين الّذين عدلوا عن الكتاب والسّنة، ومالوا إلى ما سواهما من الباطل[4]، وإذا عدنا إلى ا لفضاء الرّوائي الّذي ورد فيه هذا الاقتباس القرآني، فإنّ المنافقين الّذين يقصدهم **مصطفى** ويّوجه إليهم أصابع الاتهام هم الأحزاب التّي حضرت ووافقت على اتفاق أوسلو، ووافقوا على الانتخابات التّشريعّية بعدها، فإن كانت الآية القرآنّية موجهة بصريح العبارة إلى اليهو د والّنصارى الّذين يزعمون أنّهم آمنوا بما أُنزل على الرّسول @ ثّم يصدون عنه، فإنّها في الرّواية موجهة إلى الفلسطينيين الّذين ينتمون إلى حزبٍ غير حزب **مصطفى**(حماس).

---

[2]– ينظر: ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، م 3، ط1، دار ابن حزم، بيروت–لبنان، 1423ه/2002م، ص1970.

[3]– أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص85.

[4]– ينظر: ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، م1، ص772.

وهو توظيف ذكي من الكاتب، إذ استطاع عن طريقه إزاحة اللّثام عن الواقع السّياسي المتعفن في فلسطين، وخلق مع الآية حوارا معرفيا ليكشف عن معالم معركة في فلسطين وصلت حدّ الغلو والتّطرف.

والُملاحظ هنا أنّ العديد من الألفاظ والعبارات الدّينيّة وظفها الرّوائّي على لسان **مصطفى**، الذّي ينتمي إلى حزب سياسّي إسلامي مما يُبرّر الاستعمال الحاصل، حيث أصبحت جزءا من ثقافته ولغته، إذن فالبنية الثّقافية لشخصية مصطفى تتأسس على البعد الدّينّي فلا عجب أن يُصبح القرآن جاريا على لسانه في كلّ مقام.

سنلقي الضّوء الآن على استلهام القرآن الكريم على لسان الرّوائي في مسرح أحداث الرّواية، فهو الذّي عبّر عن شعوره إزاء قتل أطفال أبرياء لا يتجاوزون السّادسة من العمر على يدّ أطراف التّنظيم، أوردها ضمن علامات التّنصيص إلّا أنّه لم يُحِل على أنّها قول الله عزّ وجلّ إذ يقول: "توقف الزّمان في لحظة سوداء، لحظة انقسام قاتمة "ولا تقتلوا النّفس التّي حرّم الله إلّا بالحق ومن قُتِل مظلوما فقد جعلنا لوليه سلطانا ولا تسرفوا في القتل"[5]، وهو اقتباس مباشر للآية 33 من سورة الإسراء لقوله سبحانه وتعالى ﴿ **وَلَا تَقْتُلُوا النَّفْسَ الَّتِي حَرَّمَ اللَّهُ إِلَّا بِالْحَقِّ وَمَنْ قُتِلَ مَظْلُومًا فَقَدْ جَعَلْنَا لِوَلِيِّهِ سُلْطَانًا فَلَا يُسْرِفْ فِي الْقَتْلِ إِنَّهُ كَانَ مَنْصُورًا**﴾. وفيها ينهى الله عزّ وجلّ عن قتل النّفس بغير حق شرعّي ، وقد استثمرها الرّوائّي معبرا عن رفضه للأوضاع الرّاهنة حيث يقتل المسلم أخاه المسلم، وتداخل نصّه مع النّص الدّيني رابطا إيّاه بالانكسارات والانهزامات والفواجع والانقسامات الموجودة في المجتمع الفلسطينّي؛ مما أضفى دلالات جديدة على الآية ودمجها في الأحوال المُعاشة الرّاهنة ورفض الواقع.

كما قلنا تعبق الرّواية برائحة التّداخل النّصي القرآنّي، إذ نجد **أحمد يامي** يورد في مكانٍ آخر على لسان **أبي صهيب** (ذلك العميل السّوي المنتمي للموساد الإسرائيلّي وينتمي في الوقت

[5]– أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص136.

نفسه إلى تنظيم حماس) حيث يقول:" نحن لم نتعمد قتل الأطفال، هو سوء تقدير في الوقت، القتل الخطأ وارد في الّدين.

ثّم تلا الآية الثّانية والتّسعين من سورة النّساء المتعلقة بأحكام القتل الخطأ (وما كان لمؤمن أن يقتل مؤمنا إلّا خطأ ومن قتل مؤمنا خطأً فتحرير رقبة مؤمنة ودّية مسلّمة إلى أهله) أدار مصطفى رأسه قليلا ثّم رمقه بنظرة تختلطُ فيها السّخرية مع القهر، ثّم عاد محدقا في السّماء"[6]، وهذا استدعاء مباشر-كما أقّر الرّوائّي-للآية القرآنية*.

وقد طّوعها الرّوائي هنا لكن على وجهة مفارقة، فالقاتل هنا هو خائن، وبنظرة مستوعبة لما أورده الكاتب مع النّص السّابق وحسب ما يتوافق وحاجة الموقف، فإنّ الخائن **أبو صهيب** اعتمد على القرآن لتبرير قتله-هو و**مصطفى**-لأطفال أبرياء، استشهد به ليبّرر جريمة شنعة؛ باعتماد حسّ فّني دقيق رمى الكاتب إلى أنّ **أبو صهيب**استطاع أن يدخل في صميم التّنظيم بمجرد حفظه لبعض القرآن، الذّي جعله أفراد التّنظيم ديدنهم دون فهمٍ واع لما فيه، وتسييسه حسب رغباتهم لا حسب ما وُجِبَ أن يكون فيه، فأبرَزَ التّناقضات التّي تنبني عليها رؤية التّنظيم.

كما أنّ الكاتب تلا ذكره للآية القرآنية بأنّ **مصطفى** ذاته لم يكن مقتنعا بما استشهد به زميله في التّنظيم، فكانت نظراته تنم عن سخرّية وقهر، سخريته تلك اختفت وراءها سخرية الرّوائي من منطلقهم الّديني الحامل لمغالطات، وإعلان العداء والقتل على العّدو الخطأ.

هناك تزاحم كبير للمعطيات الّدينّية في الرّواية، نجده مباشرا تارة، وغير مباشر ومخفّي تارة أخرى، تحتاج من المتلقي أن يكون على إطلاع ودراية مسبقة بها للاستدلال عليها والوقوف عندها، فكان هناك مختلف أشكال التّداخلات الّنصية الممكنة من نصوص قرآنّية غائبة، لا يشي بها إلّا بعض العلامات أو الكلمات أو الجمل.

---

[6]- المصدر السّابق، ص: 142-143.

*- الآية 92 من سورة النّساء ﴿وما كَانَ لِمُؤْمِنٍ أَنْ يَقْتُلَ مُؤْمِنًا إِلَّا خَطَأً وَمَنْ قَتَلَ مُؤْمِنًا خَطَأً فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُؤْمِنَةٍ وَدِيَةٌ مُسَلَّمَةٌ إِلَى أَهْلِهِ﴾.

فمن النّصوص المتداخلة مع السّياق القرآنّي، ورد العديد منها على لسان **مصطفى** في خطبته على أعضاء التّنظيم كقوله: "ممّا يخشون من أمريكا؟ من إسرائيل؟ من بريطانيا؟... فالله أحق أن تخشوه وتخافوه..."[7]، هنا استدعاء للآية الشّريفة 13من سورة التّوبة ﴿ **أَلَا تُقَاتِلُونَ قَوْمًا نَكَثُوا أَيْمَانَهُمْ وَهَمُّوا بِإِخْرَاجِ الرَّسُولِ وَهُمْ بَدَءُوكُمْ أَوَّلَ مَرَّةٍ أَتَخْشَوْنَهُمْ فَاللَّهُ أَحَقُّ أَنْ تَخْشَوْهُ إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ**﴾ . نلاحظ وجود انزياح نسبّي في الصّيغة الأصلّية للآية القرآنية إذ حورها **مصطفى** بإضافة كلمة "تخافوه"، منطلقا من قناعاته الدّينّية فطّوع الآية مع رؤيته للطّرف الآخر، بأّنهم يخافون من أمريكا وغيرها، والأحق أنّ الذّي وُجِبَ أن يخاف منه هو الله، فهو إذن بمفهومه يخّون الآخرين ويخرجهم من زمام الدّين ويتهمهم بأّنهم لا يخافون الله.

وإنّ الرّوائي قد هَف إلى التّرميز إلى الأجنحة المتصارعة في السّلطة والسّياسة، وكيف أنّ الكلّ يتبادل أصابع الاتهام، والكّل يخّون ويكفر الكّل، مصوغين لأنفسهم ذلك بالاستناد إلى القرآن الكريم، فهم يستعملونه في غير موضعه.

وانسجاما مع الأجواء الدّينّية التّي تحوم فيها الخطبة نجد **مصطفى** يقول:" فأجهزة السّلطة تعمل ضدنا وضدّ جهادنا لذلك أعينوني بقّوتكم لأن نجعل بيننا وبينهم ردما..."[8]، صداها القرآني يتجلى في قوله تعالى في الآية 95 من سورة الكهف ﴿ **قَالَ مَا مَكَّنِّي فِيهِ رَبِّي خَيْرٌ فَأَعِينُونِي بِقُوَّةٍ أَجْعَلْ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُمْ رَدْمًا**﴾، وقد استعان بالقرآن الكريم حسب رؤيته الأيديولوجية، ليحث أفراد التّنظيم على الجهاد ضدّ السّلطة التّي تقف عائقا في طريق جهادهم -كما يرى **مصطفى**-، وأبرز **أحمد يامي** هنا الصّراع والتّقاتل الحادث بين أبناء فلسطين.

إنّ ظهور هذا التّداخل مع النّص القرآنّي كونه معينا لا ينضب، يوحي على ثقافة شمولّية عاّمة ومخزون ثقافّي وفكريّ، استعمله الكاتب في مقاصده وأفكاره للتّعبير عن الحالة السّياسّية السّائدة في فلسطين والقتل والصّراعات التّي لا تنتهي.

---

[7]- أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص85.

[8]- م ن، ص87.

ب- الحديث النّبوي الشّريف:

إنّ استلهام الحديث النّبوي الشّريف وما يتعلق به من تراكيب ومعان وأساليب، يعود لوسم أحداث الرّواية التّي يرد فيها بالواقعيّة، وإنّ استلهام الرّوائّي لهذا الموروث الدّينّي يعود إلى المصداقيّة التّي يضفيها ولأنّه يرتبط بالواقع ويصلح لكلّ زمان ومكان لما يحتويه من حقائق[9] ، خاصّة وأنّ الحديث النّبوي الشّريف يعدّ المصدر التّشريعّي الثّاني الإسلامي بعد القرآن مباشرة.

استوحى **أحمد يامي** في روايته حديثا نبويا شريفا على إحدى لسان الحاضرات في اللّقاء الذّي تديره **مريم:**" بعضهن حاول تحجيم دور المرأة من منظورهن الدّينّي، فحاولت إحداهن الاستناد في ذلك على الحديث النّبوي عن الرّسول @ (لن يفلح قوما ولوا أمرهم لامرأة)، وأوضحت بناء على ذلك أنّه لا يحق للمرأة العمل، اشتبكت في تأويل الحديث معها ناشطة اجتماعية عارضتها بشدة، وقالت موّجهة كلامها للجميع: إنّ هذا الحديث له واقعة تاريخية، ويعتبر حديثا إخباريا وليس إنشائيا بالنّظر إلى محتواه التّاريخّي، إنّ حديث الرّسول @ له علاقة بفعل سياسّي، فقد كان الرّسول الكريم قد بدأ مراسلة قادة العالم للبدء في الدّعوة للدّين الإسلامّي وبالطّبع كان من أولئك القادة كسرى الثّاني ملك الفرس، والذّي مزق الكتاب الذّي بعثه النّبي @ ، فدعا عليه الرّسول: مزّق الله ملكه...وبعد مرور فترة من الزّمن وصل إلى مسامع الرّسول @ بأنّ كسرى قد مات وورثت ابنته بوران الملك، فقال الرّسول (لن يفلح قوم وّلوا أمرهم لامرأة)"[10]. تداخلت الرّواية هنا مع الحديث النّبوي الشّريف تقاطعا واضحا، والنّص الأصلي هو: "فَعَنْ أَبِي بَكْرَةَ رضي الله عنه قَالَ: (لَقَدْ نَفَعَنِي اللَّهُ بِكَلِمَةٍ سَمِعْتُهَا مِنْ رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ أَيَّامَ الْجَمَلِ بَعْدَ مَا كِدْتُ أَنْ أَلْحَقَ بِأَصْحَابِ الْجَمَلِ فَأُقَاتِلَ مَعَهُمْ. قَالَ: لَمَّا بَلَغَ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ أَنَّ أَهْلَ فَارِسَ قَدْ مَلَّكُوا عَلَيْهِمْ بِنْتَ كِسْرَى قَالَ: لَنْ يُفْلِحَ قَوْمٌ وَلَّوْا أَمْرَهُمْ امْرَأَةً)"[11].

---

[9]- ينظر: صفوان مقبل الشّواوره: ظاهرة التّناص في روايات مؤنس الرّزاز، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مؤتة، الكرك-الأردن، 2008، ص40.

[10]- أحمد يامي: يوسف يا مريم ص39.

[11]- محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، ط1، دار ابن الكثير، بيروت- لبنان، 1423ه/2002م، ص1086.

يظهر استيعاب الرّوائّي هنا للحديث النّبوي الشّريف وقد ذكره بعد الحادثة التّاريخيّة التّي قال فيها الرّسول @ الحديث، ليُشير إلى أنّه قِيل في حادثة معينة وقام بتوضيحها؛ على أنّ الحديث ينطبق على تلك الحادثة وليس معناه أنّه ليس للمرأة أيّ دور قيادي أو ريادّي أو حق العمل، خاصّة وأنّ بعض المتطرفين اليوم يأتون بالحديث كدليل يوجب على المرأة المكوث في البيت وعدم تقلد أيّ منصب، فوصولا للفكرة المنشودة أورد الرّوائي الحديث النّبوي الشّريف مع الحادثة التّي قِيل فيها، وهو ما أعطى من زاوية أخرى صبغة مميزة للسرد مجسدا عن طريقه التّفريق بين المرأة والرّجل.

استوحى الرّوائي أيضا الكثير من المعاني والأفكار التّي وردت عن الرّسول @ منها ما ذكره **يوسف*** من تداخل مع الحديث النّبوي الشّريف، فَعْنْ أَنَسٍ قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ @ "كُلُّ بَنِي آدَمَ خَطَّاءٌ، وَخَيْرُ الْخَطَّائِينَ التَّوَّابُونَ." أَخْرَجَهُ التِّرْمِذِيُّ، وَابْنُ مَاجَهْ، وَسَنَدُهُ قَوِيٌّ[12]، وقد ورد بصورة تقريريّة ومباشرة، كما أنّه لم يحل على أنّه حديث شريف، وجاء به **مصطفى** ليعتبر أنّ مشاركة التّنظيم في الانتخابات خطأ، وهي اعتراف باتفاقية أوسلو، وقرر التّنظيم الانسحاب منها كتوبة عن الخطأ الصّادر.

وبناءً لأحداث الرّواية في ضوء الأحاديث النّبويّة الشّريفة، وفي دائرة التفّاعل معها نجد مصطفى قد قال: "فلماذا جعلتم الله عزّ وجلّ أهون النّاظرين إليكم..."[13]، كإشارة خفية لحديث يُقال أنّه قدسّي، وأنّه قِيَل على لسان الرّسولﷺ "يقول الله عزّ وجلّ إن كنتم تعتقدون أنّي لا أراكم فذاك نقص في إيمانكم وإن كنتم تعتقدون أنّي أراكم فلماذا جعلتموني أهون النّاظرين إليكم" وهو حديث ضعيف نفى أغلبية الفقهاء والعلماء صحته، وأنّه لم يرد في الصّحيحين، فلا أصل له ولا يوجد إسناد له يُرفع إلى النّبيﷺ.[14]

*– لم نذكر العبارة الواردة في الرّواية لأنّها عبارة الحديث نفسها كما أتّا أشرنا إليها في سياق التّحليل.

[12]– محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، ص1196.

[13]– أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص85.

[14]– ينظر: محمد الكوني: تصحيح لغير الصحيح الشّائع .https://ar-ar.facebook.com/ahadeth.daeefa آخر تاريخ للزّيارة 2021/04/10 21.41pm.

وإن كان هدف مصطفى التّشكيك والإنقاص من إيمان الآخرين المعارضين له، فإنّ الأمر الذّي ارتأى الرّوائّي تجسيده هو نقده للفكر الّديني الذّي يستند إليه حزب مصطفى، وجاء هذا التّداخل ليعبر عن موقفه السّاخر من انطلاقاتهم الّدينّية الزّائفة التّي لا أصل لها.

ج- الكتاب المقدس:

إنّ حضور الكتاب المقّدس في معين حضارة المسلمين جنبا إلى جنب مع القرآن الكريم والحديث الّنبوي الشّريف هو بحكم المعايشة والاختلاط والجوار[1]، وما يبرر وجوده في الّرواية؛ أحداثها التّي تدور فلسطين مهد الحضارات احتضنت المسيحّية قبل احتضانها للإسلام، ناهيك على أنّ الرّوائّي مشبع بثقافة مزدوجة إسلامّية ومسيحّية.

العنوان الذّي اختاره الكاتب **أحمد يامي** للقسم الأّول من الروّاية هو: (الثّالوث المحّرم)[2]، وهو عنوان يجعل تفكير القارئ يتجه مباشرة إلى فكرة الثّالوث *التّي يعتنقها معظم الّناس في العالم المسيحّي ويؤمنون بها، وهي العقيدة المركزّية الحالّية للكنيسة، وهذا التّوظيف كان من باب الانفتاح على الثّقافة المسيحّية، بل إّنه واقعٌ مُعاش لا يحتاج إلى إعطائه رمزية ما.

وتداخلا مع تراكيب الكتاب المقدس أورد الكاتب **أحمد يامي** على ألسنة شخوص الّرواية سياقات تتشابه وسياق آيات الكتاب المقدس مثل ما قاله **يوسف:**" تلعثم لسانه هامسا: من أّي سماء إلّي بعثت؟"[3]، فالعبارة وإن لم تتداخل مباشرة مع الآية من الكتاب المقدس لأنّه قد حورها حورها حاذفا منها بعض الكلمات ومضيفا أخرى، إلّا أّن فيها ما يحيل على الآية "وَ قَالَ لَها

---

[1]- ينظر: سعيد شوقي، محّمد سليمان: توظيف التّراث في روايات نجيب محفوظ، ط1، إيتراك للّنشر والتّوزيع، القاهرة- مصر، 2000، ص300.

[2]- أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص07.

*- الكنيسة الكاثوليكّية الـ ّرومانّية ترى أّن الثالوث هو التّعبير المستعمل للّدلالة على العقيدة المركزّية للّدين المسيحّي، وهكذا بكلمات الّدستور الاثناسيوسي: (الأب هو الله، الابن هو الله، وروح القدس هو الله، ومع ذلك ليس هناك ثلاثة آلهة بل إله واحد) وفي هذا الثّالوث تكون الأقانيم سرمدّية ومتساوّية معا: تكون كلّها على نحو متماثل غير مخلوقة وقادرة =على كلّ شيء. (توماس ف.تورانس: الإيمان بالثالوث -الفكر اللّاهوتي الكتابي للكنيسة في القرون الأولى، تر: عماد موريس إسكندر، ط1، دار بانريون، بيروت-لبنان، 2007، ص309).

[3]- أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص18.

عُزِّيَّا رَئِيسُ شَعْبِ إِسْرَائِيلَ: « مُبَارَكَةٌ أَنْتِ يَا بِنْتِيَّةُ مِنَ الرَّبِّ الإِلَهِ الْعَلِيِّ مبارکة أنت من السّماء فَوْقَ جَمِيعِ نِسَاءِ الأَرْضِ"[1].

أضفى الرّوائّي مسحة دينّية على الرّواية، فعندما نتوغل في القراءة نجده يتداخل أيضا مع فكرة التّطهير المعتمدة لدى المسيحيين والمكرّسة في الكتاب المقّدس، نجد الرّوائي يقول: ".. حيث تميل كلّ ليلة لأن تعترف بأفراحها وأحزانها، كأّنها جلسة اعتراف ترنو بها إلى تطهير آثامها"[2] ، استحضر الرّوائّي في تداخل غير صريح الآية" لكِنْ إِنْ كَانَتِ الْقُوبَاءُ تَمْتَدُّ فِي الْجِلْدِ بَعْدَ عَرْضِهِ عَلَى الْكَاهِنِ لِتَطْهِيرِهِ، يُعْرَضُ عَلَى الْكَاهِنِ ثَانِيَةً"[3]، وأيضا:لأَنَّهُ فِي هذَا الْيَوْمِ يُكَفِّرُ عَنْكُمْ لِتَطْهِيرِكُمْ. مِنْ جَمِيعِ خَطَايَاكُمْ أَمَامَالرَّبِّ تَطْهُرُونَ"[4].

وفي دائرة النّصوص المقدسة دائما نقف على ضرب من ضروب التّداخل النصي، نجد إشارة واضحة لشخصّية المخلص التّي كرستها الثّقافة المسيحّية، فهم ينظرون إلى المسيح عليه السّلام كرمز للفداء والتّضحّية من أجل خلاص الإنسان، نجد **مريم** تقول: "...هل أستجديك فتخلصّني من جحيم هذا البُعد؟ تنقلني إلى جنّة هي بين ذراعيك"[5].

هي إحالة لعّدة آيات من الكتاب المقّدس عن المسيح عليه السّلام المخلّص منها "إِلَى الَّذِينَ نَالُوا مَعَنَا إِيمَانًا ثَمِينًا مُسَاوِيًا لَنَا، بِبِرِّ إِلهِنَا وَالْمُخَلِّصِ يَسُوعَ الْمَسِيحِ"[6] لعلّ الرّوائّي قد عبر عن فلسطين هنا بمريم، فلسطين التّي تنتظر من يخلصّها ويحرّرها من القيود والعذاب.

من زاوية أخرى فإنّ شخصّية المخلّص المسيح عليه السّلام ترتبط بالقمح فهو في الأيقونات المسيحية حّبة القمح التّي ماتت على الصّليب وأنبتت الحياة في يوم القيامة، هذه الرّمزية نجد الروائي قد وظفها في قول الرّاوي:"... وقع نظره على سنابل قمح تنبت بين مفاصل

---

[1]– الكتاب المقّدس: تر: العالم الجديد، 2004، سفر يهوديت الفصل 38: المقطع 23.

[2]– أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص88.

[3]– الكتاب المقدس: سفر اللاويين 13 :7.

[4]– م ن، 16: 30.

[5]– أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص91.

[6]– الكتاب المقدس: رسالة بطرس الرّسول الثّانّية 1:1.

الأرصفة، كئيبة تدركها المأساة بين فكيها، تنفعل ولكّنها باقية أسيرة السّاق في جوف الأرض، داعبتها نسمة هواء فدارت قبلتها عليه، كأّنها تناديه ليمنحها الحرّية، تحسبه رسولها المنتظر..."[1]، ونصوص الكتاب المقدس اعتمدت على إظهار المسيح عليه السّلام في هيئة حّبة القمح "اَلْحَقَّ الْحَقَّ أَقُولُ لَكُم: إِنْ لَمْ تَقَعْ حَبَّةُ الْحِنْطَةِ فِي الأَرْضِ وَتَمُتْ فَهِيَ تَبْقَى وَحْدَهَا. وَلكِنْ إِنْ مَاتَتْ تَأْتِي بِثَمَرٍ كَثِيرٍ"[2]، فقد كان موته اختياريا من أجل خلاص البشر وحريتهم، بدأ خلاصًا ماديًا من الجوع وانتهى خلاصا روحّيا ودخولا في الأبدّية، وعبارة ""كأّنها تناديه ليمنحها الحرية...تحسبه رسولها المنتظر" تذهب إلى ما قلناه قبل قليل، أّن الكاتب يصف حال فلسطين فهي تنتظر من يخلصّها ويحررها، والرّسول المخلص هم أبناؤها، كما أّن المخلص عيسى عليه السّلام يرتبط تاريخيا ووجدانيا بفلسطين فعبر به الرّوائي–بواسطة حبات القمح– عن توق فلسطين لمن يمنحها الخلاص.

وتمثيلا لمظهر آخر من مظاهر الثّقافة المسيحّية التّي يكرسها الكتاب المُقدّس، نلتفت إلى فكرة التّعميد المبثوثة في النّص الرّوائي وجاءت بها **مريم**:"...أتوق لتعميدك لتصبح، تابعي أسيرا لسعادتي، أذيقك مرارة التّمتع"[3] ، وهي فكرة كما نعلم مسيحّية تقوم على تعميد الطّفل بعد ولادته بغسله بماء النّهر في الكنيسة حتّى يولد ثانية بعد التّعميد، نجد هذه الفكرة في الكتاب المقدّس في عدّة آيات منها"أَجَابَ يُوحَنَّا الْجَمِيعَ قَائِلًا: «أَنَا أُعَمِّدُكُمْ بِمَاءٍ، وَلكِنْ يَأْتِي مَنْ هُوَ أَقْوَى مِنِّي الَّذِي لَسْتُ أَهْلًا أَنْ أَحُلَّ سَيْرَ حِذَائِهِ. هُوَ سَيُعَمِّدُكُمْ بِالرُّوحِ الْقُدُسِ وَنَارٍ"[4].

إنّ عملية الاستدعاء النّصي للكتاب المقدّس والثّقافة المسيحّية في الرّواية وقفت عند أهم الأفكار المتناولة فيهما ألا وهي العشاء الأخير*، نجدها في قول **مريم**:"...موت يسبق

---

[1]– أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص17.

[2]– الكتاب المقدس: إنجيل يوحنا 12: 24.

[3]– أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص97.

[4]– الكتاب المقدّس: إنجيل لوقا3: 16.

*– للعشاء الأخير تحيلنا أيضا على أشهر لوحة جدارية في التّاريخ هي لوحة العشاء الأخير، لوحة دافنشي الأسطورية الموجودة على جد ار كنيسة سانتا ماريا ديليه غراتزسيا في ميلانو، كانت اللوحة الجدارّية الأثرّية تصوّر المسيح والحواريين

الموت الأخير... يسبق العشاء الأخير أعدّ له أغراضي ذكرياتي أحلامي... أعلم بقدومه وما عليَّ سوى الانتظار"[1].

أما قضية العشاء الأخير فقد وردت في الكتاب المقدس بهذا الشّكل" أَمَّا يسوع فَقَبْلَ عِيدِ الْفِصْحِ، وهو عالِمٌ أَنَّ سَاعَتَهُ قَدْ جَاءَتْ لِيَنْتَقِلَ مِنْ هذَا الْعَالَمِ إِلَى الآبِ، إِذْ كَانَ قَدْ أَحَبَّ خَاصَّتَهُ الَّذِينَ فِي الْعَالَمِ، أَحَبَّهُمْ إِلَى الْمُنْتَهَى. فَحِينَ كَانَ الْعَشَاءُ، وَقَدْ أَلْقَى الشَّيْطَانُ فِي قَلْبِ يهوذا سِمْعَانَ الإِسْخَرْيُوطِيِّ أَنْ يُسَلِّمَهُ ، ولما كانت الساعة اتكأ والإثنا عشر رسولا معه وقال لهم شهوة اشتهيت أن آكل هذا الفصح معكم قبل أن أتألم لأني أقول لكم أني لا آكل منه بعد حتى يكمل في ملكوت الله ثم تناول كأسًا وشكر وقال خذوا هذه واقتسموها بينكم. لأني أقول لكم أني لا أشرب من نتاج الكرمة حتى يأتي ملكوت الله وأخذ خبزا وشكر وكسر وأعطاهم قائلًا هذا هو جسدي الذي يبذل عنكم. اصنعوا هذا لذكري وكذلك الكأس أيضًا بعد العشاء قائلا هذه الكأس هي العهد الجديد بدمي الذي يسفك عنكم ولكن هوذا الذي يسلمني هو معي على المائدة وابن الإنسان ماض كما هو محتوم. ولكن ويل لذلك الإنسان الذي يسلمه"[2].

على أنّ المسيح قد خانه أصدقاؤه وسلموه لليهود الذّين سيصلبوه (وقيل أنّ الخائن هو تلميذه يهوذا الذّي سلّمه لليهود)، فالمسيح عليه السّلام علم أنّه سيموت نتيجة الخيانة، فأقام عشاءً أخيرا والذّي يُعرف بعشاء الفصح **(Easter)** مع أصدقائه وحواريه الذّين يبلغ عددهم 12ومعهم المسيح الثّالث عشر، وقد استعمل الرّوائي هنا رمزية العشاء الأخير للدّلالة على

=في اللّحظة التّي أعلن فيها أنّ أحدهم سيخونه، وهي تطرح إشكالية عويصة إذ يُقال أنها تصوّر الكأس المقدّسة وهي القدح التّي شرب منها المسيح في العشاء الأخير، كأس القربان التّي شرب فيها قدحا واحدا من النّبيذ و مررها إلى الحواريين، كما يفعل المسيحيون اليوم أثناء المناولة تماما في عيد الفصح، كما يقال أنّ الكأس المقدسة التّي رسم من أجلها دافنشي اللّوحة هي "مريم المجدليّة" وهي كما يراها البعض زوجة المسيح، حيث كان عدد الحواريين إحدى عشر ومريم المجدلية الثانية عشر والمسيح الثالث عشر، فإذا كانت زوجة المسيح بشرية فلا بدّ أنّ يكون هو بشريا و تُنفى عنه صفة الألوهية بذلك هي تطرح إشكالية في العقيدة المسيحية خاصّة الكاثوليكّية منها، فبعض المسيحيين يقدسون مريم المجدلية على أنّها زوجة للمسيح فيما تراها الكاثولكّية مومسا لا غير إذ هي تلغي عنه الألوهية (ينظر: زينب عبد العزيز: شفرة دافنشي وما بعدها، د ط، . وهبة للطّباعة والنّشر، القاهرة– مصر، 2019، ص3 وما بعدها).

[1]– أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص148.

[2]– الكتاب المقّدس: إنجيل يوحنا 13: 1–30.

الخيانةالتّي تتعرض لها فلسطين من طرف العرب–كإخوة وأصدقاء–أو من طرف أبنائها إذ هم يتناحرون في معارك سياسّية وحربّية لا طائل منها، بدل مواجهة العّدو الصّهيونّي، فقد طّوع الّنص الغائب وفق راهن فلسطين وجدد بذلك دلالته الأصلّية.

2- الّتداخل الأسطوري*:

يدّون الكاتب المعاصر المعطيات التّراثّية، ويختار ما يتوافق وتجربته، حيث يمنح هذه الأخيرة قدرا من الأصالة والشّمول عن طريق ربطها بالتجربة الإنسانّية في معناها الشّامل، ومن زاوية أخرى يثري هذه المعطيات بما يضيفه عليها من دلالات جديدة.

يجاور نص الّروائي **أحمد يامي** رصد وتصوير الأحداث إلى رسم عالم يتقاطع ويتداخل فيه الواقع بالخيال، ليصّور عالما جميلا، فنسج لنا الّروائي عملا فنّيا متمّيزا من حيث اللّغة والأسلوب، ذلك أّنه مزج بين الأسطورة والّدين والتّاريخ، فشكّل لوحة فنّية مليئة بالألوان ربط فيها ما هو قديم بما هو جديد، وخلق جسر تواصل بين الأصالة والمعاصرة[1] ورواية "يوسف يا مريم" تنطوي على مرجعية أسطورية، كونها نصّ إبداعي لا تنشأ من فراغ مهما بلغت درجة تميزها.

سنتتبع بعض المظاهر الأسطورّية التّي حامت في الّرواية، وأّول مثال لتقاطع أو تداخل الّنص الّروائّي معها (الأسطورة)، هو ملمح الأسطورة الإغريقّية عن الخلق، أو أسطورة نشوء الكون عند اليونان** وهي أسطورة الخلق حسب أساطير آلهة العناصر الأربعة، ونجدها في

---

*- الأسطورة أو الميثولوجيا (Mythologie) :هي كلمة يونانية وتعني علم الخرافات وأخبار الآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال الخرافيين عند الشّعوب القديمة وفي جاهلية التّاريخ، وكّل ما له صلّة بالوثّنية وطقوسها وأسرارها ورموزها، ما ظهر منها وما بطن، ولم يقتصر شيوع اللفظة للدلالة فقط على الأساطير الكلاسيكّية اليونانّية والّرومانّية، بل أصبحت تطلق على كّل ما يندرج في هذا المفهوم من ماضي الشّعوب الأخرى (سعيد سلاّم:التّناص التّراثي في الّرواية الجزائرّية أنموذجا، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، 2010، ص325.)

1- ينظر: ياسمينة عوادي: تجليات الأسطورة في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية ج1، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2011/2010، ص89.

**- في غابر الأزمان لم يكن هناك شيئ ُوجد أّول كائن "خاؤوس" أو "هيوس" وهو الهيولي (هو لفظ يوناني ويعني عند القدماء مادة ليس لها شكل ولا صورة معينة) أو اللاتكون، أنجب بعدها "خاؤوس" كلا من "نوكس" و"طريوس" بطريقة ما لا يستطيع البشر تخيلها، نوكس هي الليل الحالك، تزوج خاؤوس من نوكس وأنجبا "أريبوس"، هذا الأخير بعد مّدة ثار على أبيه وتزّوج "نيكوس"(التّي تكون في الأصل والدته)، وأنجبا ابنين هما "أثير"(الضّوء) و"هيمير"(الّنهار)، هما الآخرين انتزعا مقاليد

قول **يوسف:**"... تلك الفترة التّي أحببتك فيها هي ذخيرتي للأمام لا تصيبني بأجواء النّدب والحزن إن حضرت كالنّسمة على شريط الذّاكرة، بل بفخر مبعثر التّكوين من تراب وهواءٍ وماء ونار..."[1].

طوّع الرّوائّي الأسطورة مع تجربته الفنّية معطيا لها بعدا ذاتّيا، إذ أسقطها على حالة الحبّ التّي يعيشها **يوسف** اتجاه **مريم** حيث انصهرت الأسطورة مع التّجربة الغرامية، وهذا ما أعطى للّنص بعدا ثقافيا وعمقا كتابيا وغنًى إنسانيًّا.

ويلتقي العنصر الأسطوري بالّنص الرّوائي في إطار التّعبير عن الرّاهن المُعاش، في علاقة تداخل واستيعاب، بدليل أنّه قد عرج على ذكر " سنابل القمح" في قول الرّوائّي: "... وقع نظره على سنابل قمح تنبت بين مفاصل الأرصفة، كئيبة تدركها المأساة بين فكيها، تنفعل ولكّنها باقية أسيرة السّاق في جوف الأرض، داعبتها نسمة هواء فدارت قبلتها عليه، كأّنها تناديه ليمنحها الحرّية، تحسبه رسولها المنتظر..."[2] وفي موضع آخر قال: "....ووضعه في الزّجاجة مع السّنُبلتين... أعجبه ما فعل من مزج الحرّية بالنّسيان..."[3].

وسنابل القمح* تحيل هنا إلى الأسطورة اليونانّية "ديمتري وكوري"** والتّي تمثل الرّوح المودعة في القمح، حيث تمنح الأّم**ديمتري**الحريّة لابنتها **كوري** بعد أن احتجزت في العالم السّفلّي حيث الموت والحزن والكبت والاضطهاد.

=الحكم من والديهما وأنجبا ايروس إله الحبّ، ولتعمير ذلك الفراغ اجتمعا الوالدان مع الابن وخلقوا "بونتس" (البحر) ثم"جايا" الأرض"، هذه الأخيرة أصبحت حاملا من نفسها وضعت طفلا أسمته "أورانوس"، هو الأخير تزوج من أّمه وأصبحت الأرض"جايا(التّي هي عنصر التّراب)مركز الكون ومركز العمليات التحويلية الجديدة، فبنية العناصر الثلاثة الأخرى كانت تحل في كلّ ولادة أجيال أخرى، الجيل I كان دون مضاجعة وكانت طبيعته هوائّية، و II كان من مضاجعة"جايا" و"أورانوس" وكانت طبيعته هوائية، و III كان من مضاجعة"جايا" و"تارتاوس"، وكانت طبيعته نارية(عبد المعطي شعراوي: أساطير إغريقية (أساطير الآلهة الصّغرى)، ج2، د ط، مكتبة الأنجلو المصرّية، القاهرة- مصر، 1995، ص:13-14)

[1]- أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص07.

[2]- م ن، ص17.

[3]- م ن، ص18.

*- سنابل القمح تشير أيضا إلى خلفية أسطورّية تجلّت في الكتاب المقّدس.

**- هي أسطورة تروي كيف اغتصب إله العالم السّفلي "كوري" العذراء (التّي تمثل الرّوح المودعة في القمح والحبوب تجيء بمجيئها وتختفي باختفائها) ومن هنا كانت صلتها بالعالم السّفلي تحت التّربة حيث تدفن البذور، اختطفها إله العالم السّفلي "بلوتو" أو "هاديس" ونزل بها إلى دولته تحت الأرض، حزنت الأّم ديمتري على ابنتها وبحثت عنها، ضربت الأرض بآفات

استحضر الرّوائّي هذه الأسطورة إلى حّز الكتابة الفنّية كوسيلة تعبير وإيحاء يعبر بها عن حالة بلده فلسطين، فأسقط صفات موطنه المضطهد والمأسور على سنابل القمح فهي (كئيبة، تدركها المأساة بين فكيها، أسيرة، السّاق في جوف الأرض، تناديه ليمنحها الحرّية)، فألفيناه يعبر بواسطتها عن حالة فلسطين المزرية جرّاء الاحتلال الصّهيونّي، وتنتظر من يحرّرها، وإن كان في الأسطورة من حرّر **كوري** هو والدتها، فإنّه من يحرّر فلسطين ويأخذ بها إلى برّ النجاة من عالم الاضطهاد والبؤس هم أبناءها بعد أن يتكاتفوا تحت لواء واحد ويتجاوزوا التّناقضات القائمة في المجتمع.

ولا يفوتنا في هذا السّياق أن نقف على معالم أسطورة ترتبط هي الأخرى بسنابل القمح، استحضرها الرّوائّي وتفاعل معها على مستوى محدّد هي أسطورة "القديسة بربارة"*، وهي رمز للصّمود والحرية في الميثولوجيا المسيحّية، خلق الرّوائّي هنا بعدا حضارّيا معاصرا للأسطورة المسيحّية، فهي خلفية أسطورّية مرتبطة بكتاب سمّاوي وعقيدة دينية إذ أنّ "هناك علاقة وطيدة تربط بين الأسطورة والدّين، إذ كثيرا ما تحكي الشّعائر الدّينّية أحداث ووقائع أسطورة ما، حيث تشرح بمنطق العقل البدائّي ظواهر الكون والطّبيعة والعادات الاجتماعية، وهي عموما نصف وقائع متفردة أو غير عادية يُعتقد بصحتها وجوازها وإن لم يكن اثباتها تاريخيا"[1] ، شحنها الرّوائّي بطاقات رمزية تخدم رؤيته الفكرية وتطلعاته وأمله في تحرير فلسطين وصمودها في وجه الصّهاينة.

ولعلّ انجذاب الأديب نحو استثمار الأسطورة في نصّه الإبداعي يُعزى إلى ما تتمتع به من بناء فنّي راقي، وحكاية ساحرة واشتمالها على عنصر التّشويق، فضلا عن البعد الإنساني الواضح في مضمونها[2]، وعند التّوغل في قراءة النّص الرّوائي "يوسف يا مريم" نجده قد تداخل

=حتّى وجدت ابنتها واستعادتها، وتعكس الأسطورة دفن بذور القمح تحت الأرض في قدور تخزين أثناء الجفاف الشّتوي المظلم وظهورها من جديد عندما تبذر في الرّبيع(ينظر: جري بارندر: المعتقدات الدّينّية لدى الشّعوب، تر: إمام عبد الفتاح إمام، د ط، المجلس الوطنّي للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1993، ص56).

[1]– سعيد سلاّم التّناص التّراثي في الرواية الجزائرّية أنموذجا، ص326.

[2]– ينظر: رامه عمر الأدلبّي: الأسطورة وتأثيرها في الخيال الّمبدع، ورقة عمل قُدمت في ورشة العمل التّي عُقدت على هامش جائزة الشّارقة للإبداع العربّي، دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة، 1985، ص153.

أيضا مع أسطورة عشتار*، "فالأسطورة في حقيقة أمرها فكر وعطاء إنسانّي قابل للتّحول وملامس للواقع، يشّده الارتباط بالحاضر وبالحياة المعاصرة، ويمكنها –الأسطورة– إضاءة الواقع إذا ما عرف الأديب كيف يحولها إلى نسيج أدبّي"[1]، وبالتّداخل النّصي للرّواية مع أسطورة "عشتار" بصيغة مباشرة وصريحة، أضفى عليها الكاتب مسحة قديمة، فبقول **يوسف:** "أنت ساحرة؟ حقيقة؟ عشتار؟ سلطانة؟"[2]، جعل النّسيج السّردي للرواية يعوم على التّخوم الأسطورية، ليس بهدف التّماهي فيها، وإّنما بهدف استنفاد طاقتها الحكائّية في بنائها السّردّي؛ بخلق لفظ سرد ّي يقوم على تجاوز الأنماط السّرديّة القديمة، وصهرها في عالمها الرّوائّي لتشكل فضاء قرائيا وهامشا تأويلّيا، لا يمكن استحضاره إلّا بعد تفكيك مجمل الخطابات السّرديّة المتقاطعة لاستقراء جذورها المشكلّة لعالم النّص الرّوائّي[3].

وهناك دوافع فنّية وراء هذا التّوظيف، فالمرجعّية الأسطورّية التّي استقى منها **أحمد يامي** والتّي طعم بها روايته تتماشى معها، كما أنّ هنالك دوافع موضوعّية ارتأى الرّوائي تجسيدها من خلال ذكر أسطورة عشتار، فهو يصور فلسطين بعشتار معبرا عن حزنه عليها، فهي مكبلة بالمشكلات ومأسورة عند الصهاينة، والذّي رمى بها في عالم الرّعات هم أبناؤها، فضاعت في أقبية التراشق والنزاعات بين الطّوائف السياسية والسّلطة؛ الجماعة التّي تفرقت

---

*– أسطورة من بلاد الرّافدين، وهي إلهة سومرية تدعى في اللّغة الآكادّية ع شتار، في حين أنّ "أنّنا" هو الصّيغة السّومرّية للاسم والذّي يقابله عند السّاميين أيضا اسم عشتار (تعني ملكة السّماء)، إذن يُطلق عليها باللسان السّومري اسم "أنّنا" وتهني سيدة السّماء وباللسان الآكاّدي عشتار، وهذه الأخيرة ترتبط بأسطورة هبوطها إلى العالم السّفلي حيث تعيش الأرواح في شقاء، محرومون من النّور، حسب الأسطورة ُيقال أنها هبطت للعالم السّفلي لإنقاذ زوجها تموز (يعرف أيضا بدموزي وهو الصّيغة السّومرّية للاسم المعروف بتموز) من البطش الموجود هناك وجحيم ذلك المكان وفور نزولها إلى العالم الأخر السّفلي تعطلت الحياة ا لحيوانّية والانسانّية، فتدخلت الآلهة لإعادتها إلى عالم الأحياء ومعها تموز حيث لمّدة معينة حيث تخضر الأرض وتخصب من جديد لعودته (ينظر: قاسم الشّواف: ديوان أساطير سومر وأكاد وآشور، ج2.ط1، دار السّاقي، بيروت–لبنان، 1997، ص104).

[1]– لخضر سنوسي: توظيف الأسطورة في الشّعر العربّي المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان–الجزائر، 2010–2011، ص145.

[2]– أحمد يامي: يوسف يامريم، ص96.

[3]– ينظر: محّمد عصمت حمدي: الكاتب العربّي والأسطورة، د ط، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعّية، القاهرة–مصر، 1968، ص12.

وتشتت مواقفها، ويأجج الصّراع على السلّطة نارها، فكان التّوظيف الأسطوري ذو دلالة أيديولوجيّة؛ إذ لا بدّ من إعادة الحياة لفلسطين ومنحها الأمل في الانتصار والعودة.

ويتراءى لنا بين ثنايا النّص إشارة أخرى من أسطورة عشتار ترمي بظلالها بين دفات الرّواية، في قول الرّوائّي:" صوتك يفتح جنّة في باطن الأرض، ذلك العالم السّفلي"[1]، فأعطى الرّوائي للأسطورة بعدا ذاتيا، وحمّلها تجربة السّجن التّي خاضها **يوسف**، وبالعود ة لسياق النّص فإنّ الجملة وجهتها له **مريم** فور خروجه من السّجن، فأسقط **أحمد يامي** إشعاعات الأسطورة على ما عاناه يوسف وأنّ صوته كان بمثابة الحياة التّي تُمنح لمريم من العالم السّفلي.

وللروائّي رصيد وخلفّية أسطورّية، يمكن أن نستحضرها من خلال التّعابير والتّراكيب الأسطورية الواردة في أوصال الخطاب الرّوائّي، مثلما هو الحال في استحضار أسطورة نرسيس* في قول **يوسف:**" كلّ ما يريده الآن التّحرر منهما، كي يعود الهواء ويمرّ إلى مجراه السّليم، ويت نفس من النّرجسّية كما اعتاد..."[2]، ونلمس ذلك أيضا في قوله:" ثّمة الكثير من لذّة عمري أكلتها زهور النّرجس، الكثير يا مريم من زهور زرعتها أمام سوسن حّي، وكنت ترعينها وكنت ترعينها برفق وتداعبينها كفرو لقط...."[3] ونلاحظ أّنه توظيف سطحّي لم يُخف وراءه دلالة أ و حمولة فكرّية، فهو لا يحتاج منا الوقوف مطوّلا عنده.

3- التّداخل التّاريخّي:

لا شكّ أن التّاريخ هو مهاد الحاضر وأرضيته الأولى التي يُعرف بها، ذلك أنه من لا تاريخ له، لا حاضر له ولا مستقبل، ويتّصل العمل السّردي اتّصالا وثيقا به، مستنصصا أحداثه

---

[1]- أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص103.

*- تركز أسطورة نرسيس على تيمة الغرور التّي أصبحت سمة بارزة لها، إذ بدأ نرسيس يعشق نفسه، عندما لاحظن الآلهة "فيمسيس" تصرف "نرسيس" قامت بمعاقبته فقد أخذته إلى بحيرة حيث رأى انعكاس صورته فيها ووقع في حّبها، كان يذهب كّل يوم ليتأمل جمال وجهه في مياه البحيرة وكان مفتونا بصورته إلى درجة أّنه سقط ذات يوم في البحيرة ومات غرقا، وفي ا لمكان الذّي سقط فيه نبتت زهرة سُمّيت زهرة النّرجس، وفيما بعد أطلقت النّرجسية على الإنسان المفرط في الإعجاب بنفسه(ينظر: حسين نعمة: ميثولوجيا وأساطير الشّعوب القديمة، د ط، دار الفكر اللبنانّي، بيروت-لبنان، 1994، ص280).

[2]- أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص17.

[3]- م ن، ص92.

وشخصياته، "ونعني بالحضور التّاريخي في الرواية تداخل نصوص تاريخيّة مختارة ومنتقاة مع النّص الأصلي للرواية، بحيث تبدو مناسبة ومنسجمة لدى المؤلف مع السياق الروائي أو الحدث الروائي الذي يرصده ويسرده، كما أنها تؤدّي غرضا فكريا أو فنّيا أو كليهما معا"[1].

ونماذج التّداخل النّصي كثيرة في رواية "يوسف يا مريم"، سنحاول أن نكشف عن دلالات هذه التداخلات النصية شكلا ومضمونا، وعلاقاتها الظاهرة والخفية مع السياق الروائي ومجريات الأحداث.

لقد امتاح **أحمد يامي**من أنهار التّاريخ شخصياته، وأحداث روايته ليضعنا أمام واقع تاريخيّلابد أن يـُ ؤخذ بمحمل الجّد، فبدءا بالعنوان: "يوسف يا مريم"؛ **يوسف** وهو اسم لشخصية تاريخية ذلك أنّه نبي الله عليه السلام وهو الابن الحادي عشر من أبناء **يعقوب** الاثنا عشر، وله سورة قرآنية من أبلغ السور في القصص القرآنّي. أما **مريم**، فهي أيضا اسم لشخصية دينية تاريخيّة عرفت **بمريم العذراء** عليها السلام؛ ورد ذكرها في العهد الجديد والقرآن الكريم، كما أنّ لها سورة قرآنية بذات الاسم.

ولعلّنا نلاحظ في متن الرواية، وبالذات عند الشخصية المركزية **يوسف** تلك النقاط المشتركة بينه وبين جزء مما عايشه نبي الله **يوسف** عليه السلام؛ فقد اشتركا في عداوة إخوتهما لهما، فيوسف الشخصية كانت علاقته بأخيه **مصطفى** علاقة جامدة لا تمّد بصلة لمعاني الأخوة وأكثر من ذلك ما كان عليه إخوة **يوسف**، كما أن الاثنين ذاقا مرارة السّجن، واشتركا في المكان نفسه "فلسطين/مصر".

وأوّل تداخل نصّي تاريخّيورد في متن الرواية، كان على لسان الرّاوي، وهو يعرج على علاقة عم **مريم** بها، أين كان "محبا لها، وهو من قام بتربيتها بعد استشهاد والدها في مجزرة صبرا وشاتيلا عام1982م ووفاة والدتها حزنا عليه"[2]، وظف حدثا تاريخيا هاما هو مجازر صبر وشاتيلا في مخيمات اللّاجئين الفلسطينيين أيّ يستدعي الذّاكرة الجماعية ومشاهدها الدّرامية،

---

[1]– أحمد الزّعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ص: 29–30.

[2]– أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص28.

والأمر لم يبق عندئذ مجرد ذكر للّسيرة الذّاتية بل يمتد إلى الّسيرة الجماعية؛ أيّ إنّ الأمر يتعلق بالّربط بين الزّمنين الّنفسي والتّاريخّي.

ثّمتتاليا مع أحداث الّسود، كان هنالك استحضارا لمكان تاريخي على لسان الراوي أيضا، حينما كان يصف سجن الّسوايا معرجا على ما يحمله المكان من تاريخ عريق: "تلك المنطقة التي شّيدت في الثلاثينيات من القرن العشرين، إبان الاحتلال البريطانّي لأرض فلسطين،معاصرا أحداث غزّة لأكثر من سبعين عاما، قد شهد البناء العديد من الحقبات منذ الوجود البريطاني و الإدارة المصرية سنة 1922، ثم الاحتلال الإسرائيلّي عام 1948 والذي حّوله بدوره إلى منطقة عسكرّية يرأسها جنرال إسرائيلي إلى أن وصلت إدارة هذا المكان إلى يد السلطة الفلسطينّية، و أصبح مقرا للأجهزة الأمنّية"[1]، وتتمثل القيمة الاستثنائية لهذا المبنى كونه "يؤرخ لمنشآت وطراز الفترة الكولونيالية والتي أدار فيها الانتداب البريطاني فلسطين عامة وقطاع غزة خاصة.

ورغم أن سلطات الانتداب دشنت بعض المنشآت الخدمية التطويرية، إلا أنها في مقابل ذلك شيدت مباني مثلت صفحات سوداء في التاريخ الحديث، حيث استخدم هذا المبنى كمقر للإدارة العسكرية لمنطقة غزة، والجزء الأكبر منه عبارة عن سجن مركزي يتم تجميع السجناء السياسيين فيه.

دُمرت مباني هذا المجمع بالكامل عام 2009 في العدوان الإسرائيلي ولم يتبقَّ إلا جزء صغير من أحد مباني المجمع في الجهة الشرقية منه"[2]. وإنّ استلهام تاريخ (سجن الّسوايا) كان باعتباره مصدرا حاملا لهوية حضارّية ضاربة في الّزمان، كما أنّ الّروائي من خلال التّفصيل في تاريخ المكان يحاول أن يثبته وأن يعكس ارتباطه بالجماعة.

---

[1]– المصدر السابق، ص50.

[2]– كنعان: سجل رقمي للتراث الثقافي الفلسطينّي، https://kanaan.ps/ar/Attractions/View/406#0 بتاريخ 10 أفريل 2021 الساعة 10:00

يَستدعي **أحمد يامي** أيضا، و على لسان الراوي حرب 48، ذلك أنّ المشهد الحواري ما بين السّجان الكهل و**يوسف** اقتضى استحضار هذا المشهد الحواري/ التاريخي سيرة **يوسف** التي يكشفها في هذا السياق، **يوسف** الذي هو "فلاح من قرية بربرة،ترك أجداده أراضيهم إثر حرب 48 و لجؤوا إلى غزّة"[1]؛ هذا المناص يستحضر لنا حرب 48 أو بما يسمى "النكبة" وهو "مصطلح يرمز إلى التهجير القسري الجماعي عام 1948 لأكثر من 750 ألف فلسطيني من بيوتهم وأراضيهم في فلسطين، وتمثلت في نجاح الحركة الصهيونية –بدعم من بريطانيا– في السيطرة بقوة السلاح على القسم الأكبر من فلسطين وإعلان قيام إسرائيل، كما تعيد النكبة ذكرى عشرة آلاف فلسطيني على الأقل لقوا مصرعهم في سلسلة مجازر وعمليات قتل ما زال معظمها مجهولا."[2]، وقد استحضر هذه الحادثة بما فيها من ألم، للإشارة على ما عانته من فلسطين من تآمر وتكالب والذّي مازال مستمرا لليوم.

وقد وظف الروائي هذا التاريخ وغيره دليلا على ديمومة تواصل الروائي مع ماضيه وحاضره التاريخيين، بما يفيد في خلق آتٍ أحسن يتّسم بالحركية والاستمرارية والتجدد، لا السكون والتقوقع قد جاء استحضاره للتواريخ المذكورة نسقا من أنساق أداء القص المهمة في صياغة تجربة"الأنا الجمعية" الساطية على وجدانه بقوة، وما ذلك إلا دليل قطعّي على ثقافة الروائي التاريخية وتمسكه بأصله العريق وبجذوره وبالماضي سوداويا كان أم مشرقا.

ويرصد لنا **أحمد يامي** تداخلا نصيا تاريخيا، على لسان الراوي في مقام الوصف التاريخي للمكان، حينما يستحضر لنا تاريخّية المكان وأحداثه، فيقول: "الجامع الأبيض تأسس عام 1952 ، ويقع في مخّيم الشّاطئ. مسجد بديع، فأهل المخّيم أسخياء في التبرع للمساجد، ولا

[1]– أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص29.

[2]–موقع الجزيرة الإعلامية: النكبة. جرح فلسطين الغائر:

https://www.aljazeera.net/encyclopedia/events/2016/5/12/%D8%A7%D9%84%D9%86%D9 تاريخ الزيارة: 2021/04/11م:

يختلف أحد على ذلك. بناء رائع، لا يشبه أبدا في بنائه الطراز العشوائي لمباني المخّيم."[1]وما استذكاره له إلا دليل على ذاك المكان الّرامز "الجامع الأبيض".

يستحضر لنا **أحمد يامي** الأمكنة التاريخية، ذلك أنه ذكر منطقة الشيخ رضوان، وقد ورد ذلك في سياق إدارة **مصطفى** للحملة الانتخابية، فذكر: "مصطفى كان في هذه الفترة يقود إدارة الحملة الانتخابية في منطقة غزة بشكل عام، وبوجه خاص منطقة الشيخ رضوان الشمالي الشاطئ، تل الهوى، الرمال، النصر"[2]، فحي الشيخ رضوان له جذور تاريخية ضاربة في عبق التاريخ "نسبة للشهيد الشيخ رضوان ابن الشيخ على بن عليل، والذي يعود بنسبه إلى الصحابي عمر بن الخطاب، كما جاء على بلاطة رخامية لمزار الشيخ على بين عليل،فيما يُرجح المؤرخ وشاح أن الاسم يعود لرجل صالح يدعى رضوان، وكان يملك هذه الأراضي في المنطقة، ويحظى بمكانة عالية، وتخليدًا لسيرته الطيبة أطلق عليه حي الرضوان[3].

يرصد لنا الروائي من خلال توظيفه المكان التاريخّي "سوق الزاوية" حينما يصفه بقوله:"سوق الزاوية يقع في منتصف غزّة، كان يعرف بسوق "الغلّة" في الحقبة العثمانية، ومن أشهر أسواق المدينة، تأسس منذ أكثر من ثمانية قرون. الروايات حول اسمه كثيرة، لكن أكثرها مصداقية كانت بأن هناك رجلا من أثرياء الهند جاء إلى غزة وقام ببناء وتأسيس تلك الزاوية، واستقدم هنودا للعمل في تجارته هناك، وصارت تُعرف هذه الزاتوية بهذا الاسم، لتعود الغزّيين على وصف العنوان بزاوية الهنود. وقد جدد بناؤه فيس عام 1236 هجري، وأصبح أكبر الأسواق في غزّة. ويجتمع السوق الأثرّي كل طوائف المجتمع الفلسطيني طوال العام."[4]، فسوق الزاوية ليس سوقا فحسب، إنما هو معلم تاريخّي شاهد على عراقة المنطقة، "فرغم تعدد الأسواق في مدينة غزة، إلا أن سوق (الزاوية)؛ يقف على قمة هرم الأسواق، ليس لقيمته التاريخية فحسب،

---

[1]– أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص34.

[2]– م ن، ص46.

[3]– ينظر: فلسطين ultra: من أين أتت الأسماء الغربية لأحيائنا السكنية؟ :https://ultrapal.ultrasawt.com/%D9 يوم17 نوفمبر 2018. تاريخ الزيارة10أفريل2021.

[4]– أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص56.

وإنما لشموله كافة أنواع المستلزمات الحياتية التي يحتاجها الغزيون لتسهيل أمور حياتهم اليومية.

واشتهر سوق (الزاوية) تاريخياً "لوقوعه بجوار "سوق القيسارية" الأثري في البلدة القديمة والذي أصبح امتدادا لهوتُرصد على جوانبه العديد من المنشآت التجارية، إلى جانب أكبر الجوامع في البلدات القديمة شرقاً وهو الجامع العمري الكبير، والذي أنشأه السلطان محمد بن قلاوون عام 1329م، وتلك فلسفة عمرانية تجارية"[1].

لم يفّوت **أحمد يامي** استدعاءأهم موانئ فلسطين التّاريخية "ميناء غزة"، بقوله: "المكان الأجمل في القطاع، عريق لم يغب عن نصوص التاريخ كان محوريا في العالم القديم متربّعا على طرق القوافل التّجارية، وقد اكتشفت فيه مؤخرا مجموعة من الأعمدة والتيجان الرّخامية، يعود تاريخها إلى الفترة الرومانية زمن الإمبراطور قسطنطين، أي أنها تعود للعام 335م"[2].

ولعلّ استدعاؤه للمعبر الرّامز "معبر رفح" على لسان الراوي لدليل بائن على رمزيّة المكان ومكانته، ولارتباطه بالجانب النّفسّي للأشخاص، و"معبر رفح البري هو معبر حدودي يقع عند مدينة رفح بين قطاع غزة في فلسطين وشبه جزيرة سيناء في مصر، تم تشييد المعبر بعد الاتفاق المصري الإسرائيلي للسلام سنة 1979 والانسحاب الإسرائيلي من سيناء سنة 1982."[3]، وقد استدعاه: **أحمد يامي** ضمن سياق اتفاق بين **يوسف** و**مريم** على أن "يصطحبها بنفسه بعد غد إلى معبر رفح"[4].

إنّ استحضار اتّفاقية أوسلو في سياق خطابي، وفي موقف اشمئزازي من الذين خانوا القضية الفلسطينية، لدليل قاطع على ما للاتفاقية من وجه أسود، وجاء ذلك حينما كان **مصطفى**

---

[1]– سوق الزاوية بغزّة...نمط تراثي رائع: وكالة الرأي الفلسطينية للإعلام: https://alray.ps/ar/post/104753/%D8% 18 أفريل 2013. تاريخ الزيارة 10 أفريل 2021.

[2]– أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص104.

[3]– ويكيبيديا الموسوعة الحرة، معبر رفح، تاريخ الزيارة:https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%B9%D8 . 11أفريل2021 الساعة 21:06.

[4]– أحمد يامي: يوسف يا مريم، ص126.

خطيبا على ما يقارب سبعين فردا من اللجان العسكرية والسياسية للتنظيم فقال: "أولئك الذين باعوا القضّية في أحضان أوسلو والمؤتمرات البائسة والمفاوضات..."[1]

ولم يتوقف ذكرها فقط في هذا السياق إنما ذكرت في أحايين كثيرة، كذلك حينما قال الرّوائي:"... وكان يتلذذ العقيد بالحديث عن سفرياته إلى مصر ولبنان، وعن الأيام التي قضاها في تونس مع رفاقه في الحزب الشيوعي هناك، قبل أن يتركهم ويعود إلى أخذ حصته من السلطة، التي خرجت نتاج اتّفاق أوسلو في 10 أكتوبر من العام 1994م"[2]، فعندما نذكر أوسلو نستحضر المنفى والخيام واللاجئين، والتي غدت خطرا شنيعا يهدد الحاضر والمستقبل نفسيا، وترتبط أوسلو عموما بالتّآمر على القضّية الفلسطينّية.

ألقى الكاتب أيضا الضّوء على اكتشاف حقائق تاريخّية مهّمة وبارزة في تاريخ فلسطين، ذلك أنه استذكر تاريخ عيد الاستقلال الفلسطيني في سياق العفو الرئاسي الذي يستفيد من المساجين، يقول: "واعتبار ذلك مكرمة وعفوا من السيد الرئيس بمناسبة عيد الاستقلال الفلسطينّي، الذي يوافق تاريخ 15 نوفمبر 1988م، اليوم الذي نتج عنه إقامة السلطة الوطنية الفلسطينية في قطاع غزّة وأجزاء من الضّفة الغربية واعتراف عدد من الدول الأعضاء في الأمم المتحدة بدولة فلسطين"[3].

اتّخذ **أحمد يامي** من أبجدّية التاريخ مرجعا له ولتشبيهاته، ذلك أنه شّبه استبد ادّية شخصيته **مصطفى** باستبدادية فرعون مصر حينما قال:"أنا ربّكم الأعلى"، ذلك أننا نجد هذا في قوله: "...وتبدأ من هنا معاناته في الوصول للسلطة المطلقة، ومعاناة الشعب في التعامل مع أشباه الفراعين"[4].

---

[1]– المصدر السابق، ص85.

[2]– م ن، ص64.

[3]– م ن، ص100.

[4]– م ن، ص84.

إنّ نماذج التّداخل النّصي مع التاريخ كثيرة في الرواية وقد اعتمدنا أغلبها وأهّمها، ذلك أن استثمارها يخلق تقابلا دلاليا يستند إلى ثنائية الغياب/ الحضور، /العتمة/ الضوء، ثم إنها تكشف عن دلالات مختلفة وعديدة ظاهرة وخفية، منسجمة مع السياق الروائي ومجريات الأحداث وقد جاءت سلسلة الاقتباسات التاريخية مجسدة بشواهد مكانية وزمانية مشفعة بتاريخ فلسطين، ذلك أنه المكان الذي أثث فيه "أحمد يامي"أحداث روايته واستلهم منه شخوصها.

4- التّداخل الفني:

استفادت الرّواية من الأجناس الأدبية، فانصهرت في البوتقة السردية وتمازجت معها، وقد تفاعلت الرّواية مع التّراث الفنّي كونه أحد الرّوافد الهامة التّي تُسهم في تنمية الذّائقة الفنية لدى المتلقي؛ باعتبار الفنّ فضاءً جماليا يحتضن الرواية والتّراث معا، وهذا النّي عمل عليه **أحمد يامي** في روايته "يوسف يا مريم"، فقد اغترف من أغاني فيروز وكاظم السّاهر وماجدة الرّومي والسّيد درويش، جاعلا النّص الحاضر ذا حمل فّني فّياض ينّم عن ثقافة واسعة تسكن الرّوائّي.

وسنحاول مكاشفة المصوّغات التي دفعت كاتبنا إلى استدعاء هذا التراث الفّني حسب سياقه الذي استحضر لأجله، ودوره في إثراء التجربة السردية في رواية "يوسف يا مريم".

استثمر **أحمد يامي** في التراث الفّني، مغترفا من أغاني فيروز الماتعة، ففي النّمط الحواري الذي دار بين **يوسف** و**مريم** وعلى لسان **يوسف** يقول: "تقول فيروز: "روح اسألون عاللي وليفه مش معه مجروح. بجروح الهوى...شو بينفع...موجوع...ما بيقول عاللي بيوجعه"[1]، ثّم مباشرة يعرج على شرح كلمات الأغنية ولماذا استدعاها، فيقول: "تعطيني توصيفا لحال حّي الصامت، الحبّ الذي أغلق صوته حال أهلي وأهلك، عقلي وعّك...أنا الذي منذ قررت أن ألاحق حضورك من بعد الغياب، أصبح نصف نومي يقظة."[2]

---

[1]- المصدر السابق، ص54.

[2]- م ن، ص54.

وفي مقام آخر يستدعي أغنية **فيروز** التي كتب كلماتها الشّاعر اللبنانّي**جوزيف حرب**، فيقول:

" لّما عالباب يا حبيبي منتودّع

بيكون الضو بعدو شي عم يطلع

بوقف طلّع فيك وما بقدر أحكيك

وبخاف تودّعني وتفل وما ترجع"[1]

وجاء توظيف الأغنية بطريقة استمرارية اجترارية في سياق مصادفةٍ إثر سماع صوت فيروز من راديو السيارة، والمفارقة الأعجب كانت في الأغنية التي داهمت قلوبهم وتناسقت مع سياق الحدث.

ويستحضر **أحمد يامي** في سياق آخر أغنّية لسيدة الغناء العربّي **أّمكلثوم:**

"وصفولي الصبر،

لقيته خيال وكلام في الحبّ

كلام في الحب،

يا درب...يا درب يتقال...

أهرب من قلبي أروح على فين

لياليا الحلوة في كل مكان"[2].

واستعانته بهذا المقطع الغنائّي جاء ليصف مرارة الصّبر على المحبوب، فذكراه وذكرى رائحته والليالي الحلوة التّي يقضيها المحبوب مع حبيبته تسكن كّل مكان فأين الهرب.

---

[1]– المصدر السّابق، ص131.

[2]– م ن، ص60.

أمّا **كاظم السّاهر** فكان لحضوره جمالٌ آخر، فحينما "بدأ يوسف وهو في أشدّ درجات الخجل الدمشقّي يغنّي لها بهمس مقطعا لكاظم الساهر، المطرب الذي تهواه مريم، مقطعا هل عندك شكٌّ، والتّي كتب كلماتها الشّاعر نزار قباني:

هل عندك شكّ أنّك أحلى وأغلى امرأة في الدنيا؟

وأنّ دخولك في قلبي هو أعظم يوم في التّاريخ

وأجمل خبر في الدّنيا

هل عندك شكّ أنّك عمري وحياتي وبأنّي

من عينيك سرقت الدّار وقمت بأخطر ثوراتي

أيتها الياقوتة والسلطانة والوردة والريحانة

والشّعبية والشرعية بين صحيح الكلمات"[1].

وجاء الاستحضار مترجما لحالة الوله الشّديد **ليوسف** بمحبوبته، ذلك أنّه اعتبر دخولها قلبه أعظم يوم في التّاريخ، وقد جاء الاستفهام ب"هل" دلالة على وقوع الحدث فعلا، وكل التّشبيهات الغزلية الموجودة في المقطع كانت رغبة منه في قرب محبوبته ومناجاتها.

ويستحضره في سياق آخر حينما وضعت **مريم** سماعات هاتفها في أذنيها وأخذت تسمع **كاظم الساهر** بأغنية تليق بسكر حسنها وصباحها:

"فلا تنعتيني بموت الشعور

ولا تحسبي أن قلبي تحجر

أحبك فوق المحبة لكن...

دعيني أراك كما أتصوّر

صباحك سكّر..."[2].

---

[1]– المصدر السّابق، ص102.

[2]– م ن، ص72.

وقد جاء المقطع مرآة عاكسة للجّو النّفسّي الذّي تعيشه **مريم** في وحدتها ونأيها عن حبيبها **يوسف**، فحالة الجمود التّي صاحبت علاقتهما في تلك المدة يستدركها المقطع بالنّفي ويقطعها بعبارة " أحّبك فوق المحبة" ثّم يكسرها من جديد بحرف العطف "لكن" استدراكا متبوعا بكلام محذوف يفتح من خلاله باب التّأويل.

ثّم يجيب أّنه يريد أن يرى محبوبته كما يتصّور، وهذه إحالة على عقلية الّرجل الشّرقّي الذّي يحبّ تملّك أنثاه ليراها صورة عنه وعن تصوراته.

ولم يشأ **أحمد يامي** أن يكمل روايته دون أن يغترف من مدرسة **ماجدة الرومي** كما وصف، أغنية ماجدة الّرومي"مدرسة في الحبّ":

كن صديقي...كن صديقي...كن صديقي

ليس في الأمر انتقاصا للرجولة

غير أنّ الشّرقّي..

لا يرضى بدور غير أدوار البطولة"[1].

واستحضاره لهذا المقطع ما هو إلا استلهاٌمللعبر، فاستنادا لمنتوج **ماجدة الرومي** الفّني استطاع أن يتخلّص من قيود الّرجل الشّرقّي، ويسهب في تبيان ذاك الامتنان اتجاه مدرسة **ماجدة الّرومي** فيقول: "مدرسة علّمتني أن أحّب بهذا الشّكل الأسطوريّ الأنيق، وجعلت من قصة حبي قصة متعاقبة من كل شوائب الشّرقّية..."[2].

وإّنه مما يدلّ على ثقافته الفّنية الواسعة اغترافه من أغنية **السيد درويش:** "مصر يا أّم العجايب شعبك أصيل والخصم غايب خلّي بالك من الحبايب دولا أصحاب القضّية"[3] وجاء الاستعمال في سياق استعداد **مريم** للسفر إلى مصر، تلك البلاد التي تخطف الأنفاس، بلاد

---

[1]– المصدر الّسابق، ص127.

[2]– م ن، ص ن.

[3]– م ن، ص128.

الشعراء والعلم اء والفّنانين وصنّاع الزّمن الجميل...إلى النّيل والأساطير وهذا ما أورده الرّاوي في ذات السّياق.

إنّ اهتمام **أحمد يامي** بتداخل المُغّنى يعكس أبعادا نفسية لها علاقة بسياق الحدث، ويمكن أن نقول هنا أن استحضار التراث الفّني يعكس ذلك الارتباط القيمي عن شخوص روايته، وقد جاء هذا التوظيف في مجمله توظيفا اجترارياً بدون زيادة أو نقصان، عدا أبيات **نزار** التي أسقطها سهوا على لسان **يوسف** خد مة للجّو السّردي وكسرا للروتين، ثم استدرك على لسان **مريم** بطريقة دعابية ماتعة، فكانت الاستعانة بالتراث الفني مخففة من الوتيرة السردية ومنعشة لمجريات الرواية، ولم يكن الاستحضار كثيفا مملا إنما كان خفيفا خادما للمعنى.

وقد استطاع **أحمد يامي** أن يخرج المقاطع الموسيقية من عزلتها وبتقنياته السردية الخاصة واستطاع أن يمازجهما ليرسم لنا بذلك لوحة سردية غاية في الجمال يتشّربها المتلّقي بنهم.

الخاتمة

بناءً على ما وقفنا عليه من خلال بحثنا هذا، نخلُص إلى استخراجات عامّة على سبيل الختام:

1- تغطّي التّداخلات النّصية مساحة كثيفة في رواية "يوسف يا مريم"، وقد حضرت بشكل لافت بنوعيها المباشر وغير المباشر، ذلك أنّ **أحمد يامي** اغترف من ينابيع الدّين، والتّاريخ مرورا بروائع الشّعر العربّي، ومستحضرا فنّ الخطابة والمسرح، مستثمرا في السّينما وفنون تمثيلّية أخرى، كما استلهم التّراث في بعده الأسطوريّ والفّني ليشكّل لنا لوحة سرديّة ماتعة كشفت عن امتدادات فكرية وفّنية وازنة ساهمت بشكل كبير في إثراء النّص ليصبح خليطا من التّداخلات الكثيفة التي توغّلت داخل النّص الأصلي بتقنّيات وآلياتٍ متعّددة.

2- أسهم التّداخل النصي الشّعري لحد بعيد في إثراء التّجربة الروائية لدى **أحمد يامي** في روايته "يوسف يا مريم"؛ ذلك أّنه اغترف من شعر كبار شعراء العرب في العصر الحديث والمعاصر على غرار الشاعر **محمود درويش** و**نزار قباني**، حيث أمّد نصّه الروائي بطَابعٍ من الدّيمومة المُستمرة فصّوها فضاءً عميقا وغنيا بثروات متنوعة التقنيات والأساليب.

3- تداخل نصّ **أحمد يامي** مع فنّ الخطابة، ذلك لأهمية هذا الفنّ وإرساليته بين الجماهير الشعبية.

4- أثبت **أحمد يامي** أن علاقة الرواية بفن المسرح علاقة حميمّية جدا، وقد طّعم روايته "يوسف يا مريم" بنكهة مسرحية ماتعة استثمر فيها المصطلحات التي لها علاقة بفن المسرح، في الوقت ذاته لم يترك كاتبنا لظاهرة الانفتاح والتداخل أن تلغي الملامح النّوعية التي تتمتع بها الرواية.

5- انفتح نصّ "يوسف يا مريم" على الأمثال والمقولات الأدبية باعتبارهما خطة لاستراتيجّية الرواية الجديدة في إطار التداخل النصي من جهة، ولنقض الأوضاع السياسية في فلسطين من جهة أخرى.

6- مواطن استلهام التراث في الرواية كثيفة ومتعددة، بدءا بالتراث الديني واستنادا بمصادر التشريع الإسلامية، وكتب سماوية أخرى استعان بها **أحمد يامي**. كما أنّ للحضور التاريخي

في الرواية نصيب وافر، ذلك أنه استحضر أماكن ووقائع وشخصيات تاريخّية مختلفة. ونص الروائي **أحمد يامي** يقفز من رصد وتصوير الأحداث إلى رسم عالم يتقاطع ويتداخل فيه الواقع بالخيال من خلال الانفتاح على البعد الأسطوريّ. إضافة لاغترافه من التراث الفني، فاستحضر عمالقة الفنّ العربي مثل: **كاظم الساهر** و**فيروز** و**ماجدة الرومي**.

7- إنّ سرّ كثافة التداخلات النصّية التي وشحت رواية "يوسف يا مريم" وتنوّعها إنما ينّم على ثقافة وازنة يمتاز بها **أحمد يامي** والتي مكّنته من التفاعل مع مقتضيات نصه مستفيدا من التّراث بأنواعه، ومحيطا بفنون الحياة وتداخلاتها.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أوّلا- المصادر:

1- أحمد يامي: يوسف يا مريم، ط1، دار أكتب للنشر والتوزيع، القاهرة-مصر، 2014.

2- الشوقيات: ط1، دار العودة، بيروت-لبنان،1988م.

3- عماد الّدين أبو فداء إسماعيل بن كثير القرشّي الدمشقّي (ابن كثير)، م1وم3، ط1، دار ابن حزم، بيروت-لبنان، 1423ه/2002م.

4- الكتاب المقّدس: تر: العالم الجديد،2004.

5- محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، ط1، دار ابن كثير، بيروت-لبنان، 1423ه/2002م.

ثانيًا- المراجع العربّية:

1- أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ط2، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، شباط2000.

2- جمال مباركي: التّناص وجمالياته في الشّعر الجزائري المعاصر، د ط، إصدارات رابطة إبداع الثّقافّية، الجزائر، د ت.

3- رفيقة سماحي: التناص في رواية خرفان المولي لياسمينة خضرة، ط1، دروب ثقافية للنشر والتوزيع، عمان-الأردن،2016.

4- حسين نعمة : ميثولوجيا وأساطير الشّعوب القديمة، د ط، دار الفكر اللبنانّي، بيروت-لبنان، 1994.

5- سامي سويدان جدلّية الحوار في الثّقافة والنّقد، ط1، دار الآداب، بيروت-لبنان، 1995.

6- سعيد سلاّم التّناص التّراثي في الروايةالجزائريّة أنموذجا، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، 2010.

7- **سعيد شوقي محمّد سليمان:** توظيف التّراث في روايات نجيب محفوظ، ط1 ، إيتراك للّشر والتّوزيع، القاهرة، 2000

8- **سعيد يقطين** : انفتاح النَّص الرّوائّي (النّص والسّياق)، ط3، المركز الثّقافي العربّي، الّدار البيضاء-المغرب،2008.

9- **صالخ فخري** : في الّرواية العربية الجديدة، ط1، الّدار العربية للعلوم، بيروت-لبنان، 1430ه/2009.

10- **عبد الله الغذامّي:** الخطيئة والتّكفير-من البنيوية إلى التّشريحّية -نظرية وتطبيق، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر، 1998.

11- **عبد المعطي شعراوي** : أساطير إغريقية (أساطير الآلهة الصّغرى)، ج2، دط، مكتبة الأنجلو المصرّية، القاهرة-مصر، 1995.

12- **فالح نصيف الحجية الكيلاني:** شعراء العصر الحديث، ج2/1، المجلد التاسع، دط، دار دجلة، عمان-الأردن، د ت.

13- **فخري صالح** : في الّرواية العربّية الجديدة، ط1 ، الّدار العربّية ناشرون منشورات الاختلاف، الجزائر، 1430ه/2009م.

14- ـــــــــــ: قبل نجيب محفوظ وبعده (دراسات في الرواية العربية)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010

15- **قاسم الشّواف:** ديوان أساطير سومر وأكاد وآشور، ج2، ط1، دار الّساقي، بيروت-لبنان،1997.

16- **محمد بنيس** : الشّعر العربّي الحديث بنياته وإبدالاتها الشّعر المعاصر، ج3، ط3، دار توبقال للّشر، الدار البيضاء-المغرب،2001.

17- . ـــــــــــ ـ: حداثة الّسؤال بخصوص الحداثة العربّية في الشّعر والثّقافة، ط2، المركز الثّقافي العربّي، بيروت-لبنان،1988.

18- ـــــــــــــ .: ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينّية)، ط2، دار التّنوير للطّباعة والّنشر، بيروت–لبنان،1985.

19- **محمّد عصمت حمدي:** الكاتب العربّي والأسطورة، د ط، المجلس الأعلى برعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعّية، القاهرة،1968.

20- **محمّد قنوش:** من الأخذ الأدبّي إلى التّداخل الّنصي لدى العرب (دراسة في المصطلح والقضّية)، ط1، دار عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن،2013.

21- **محمود إسماعيل صيني،** مصطفى أحمد سليمان، ناصف مصطفى عبد العزيز: معجم الأمثال العربية، ط1، مكتبة لبنان، بيروت–لبنان،1993.

22- **ميلاد ذكي غالي:** الله في فلسفة توما الإكويني، د.ط، مركز الّدلتا للطّباعة، الإسكندرية– مصر،2000.

23- **نور الّدين الّسد :** الأسلوبّية وتحليل الخطاب –دراسة في الّنقد العربّي الحديث (تحليل الخطاب الشّعريّ والّسودي)، ج2، د ط، دار هومة، الجزائر،2010.

24- **هاشم محمد سعيد دفتر:** طلائع الفكر والأدب، ج2، ط1، دار الشروق، جدة–السعودية، 1984.

25- **يوسف وغليسي :** إشكالية المصطلح في الخطاب الّنقّدي العربّي الجديد، ط1، الّدار العربّية للعلوم ناشرون–منشورات الاختلاف، الجزائر، 1429هـ.

ثالثا– المراجع المترجمة:

1- **أوري دان وأيلي لاندو ودينيس ايزنبرغ:** الموساد – جهاز المخابرات الإسرائيلية الّسرّية– تر: محمود المبحوح، د ط، المؤسسة العربية للّدراسات والنشر بيروت–لبنان، 2012.

2- **ت.س آليوت:** الأرض البياب الشّاعر والقصيدة، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ط2، مكتبة تحرير، بغداد–العراق، 1986.

3- **توماس ف.تورانس:** الإيمان بالثالوث –الفكر اللّاهوتي الكتابي للكنيسة في القرون الأولى، تر: عماد موريس إسكندر، ط1، دار بانريون، بيروت–لبنان،2007.

4- **تزفتان تودوروف:** ا لشّعريّة، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط1، دار توبقال للّشر، الّدار البيضاء–المغرب،1987.

5- **جري بارندر** : المعتقدات الّدينّية لدى الشّعوب، تر: إمام عبد الفتاح إمام، د ط، المجلس الوطنّي للثّقافة والفنون والآداب، الكويت،1993.

6- **جوليا كريستيفا** : علم الّنص، تر: فريد الزّاهي، ط1، دار توبقال للّشر والتّوزيع، الّدار البيضاء–المغرب،1991.

7- **جيرار جينيت** : مدخل جامع الّنص، تر: عبد الّرحمان أيوب، ط2 دار توبقال للنّشر، المغرب،1986.

8- **مارك آنجينو:** التّناصّية... بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، ضمن كتاب آفاق التّناصّية، تر: محّمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العاّمة للكتاب، مصر،1988.

9- **مجموعة من المؤلفين:** آفاق التّناصية المفهوم والمنظور، تعريب: محّمد خيري البقاعّي، ط1، جداول، بيروت–لبنان، 2013.

10- **نيقولا ميكيافيلي:** الأمير، تر: أكرم مؤمن، د.ط، مكتبة ابن سينا، القاهرة–مصر، 2004.

رابعا- المجلات والّدوريات:

1- **علي حسن خواجة:** تجليات التداخل النصي في الرواية الفلسطينية رواية"القادم من القيامة" أنموذجا، مجلة علامات، وزارة الثقافة المغربية، المغرب، 2010.

2- **محمد صبري محمد بهيتة:** قصيدة أحمد شوقي (نكبة دمشق) دراسة بلاغية تحليلية، مجلة الدراية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بدسوق، سوريا، العدد الخامس عشر، 2015م

3- **خليل بروني:** آليات الّسينما في رواية قناديل ملك الجليل لإبراهيم نصر الله، مجلة إضاءات نقدية، العدد 17، الّسنة5، إيران، ربيع 1394ه /آذار2015م.

4- **رامه عمر الأدلبّي** : الأسطورة وتأثيرها في الخيال الّمبدع، ورقة عمل قُدمت في ورشة العمل التّي عُقدت على هامش جائزة الشّارقة للإبداع العربّي، دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة،1958.

5- **محمّد وهابي:** مفهوم التّناص عند جوليا كرستيفا، نقلا عن: جوليا كرستيفا: نظرية الجموع، مجلة علامات، ج54، م14، تصدر عن النّادي الثّقافي الأدبّي بجدة- السّعودّية شوال 1425هـ- ديسمبر 2004.

خامسا- الرّسائل الجامعّية:

1- **أحمد ياسي عبد الله العبد الله:** مجمع الأمثال للميداني، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الشّرق الأوسط، الأردن، 2011/2010.

2- **صفوان مقبل الشّواورة:** ظاهرة التّناص في روايات مؤنس الّرزاز، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مؤتة، الكرك-الأردن، 2008.

3- **عدنان علي نزهة:** الصورة الفنية في شعر أبي القاسم الشّابي، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الأدب والنقد جامعة أم درمان الإسلامية، السودان،2005م.

4- **كريمة غيتري** : تداخل الأنواع الأدبية في الّرواية العربية المعاصرة قراءة في نماذج، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان-الجزائر، 2017/2016

5- **ياسمينة عوادي:** تجليات الأسطورة في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية، ج1، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة قاصدي مرباح-الجزائر، ورقلة، 2011/2010.

سادسا- المواقع الإلكترونّية:

1- **أمل المحفوظي:** الأمثال الشّعبيّة (زاد الطّين بلّة) https://www.alarabiya.net/last-page

2- **جورج سفير:** في ذكرى القديسة بربارة

.https://www.bbc.com/arabic/art-and-culture-55174430

3- سوق الزاوية بغزّة...نمط تراثي رائع: وكالة الرأي الفلسطينية للإعلام
https://alray.ps/ar/post/104753/%D8%B3% %84%D8%B2%

4- صفحة الدكتور **عبد اللطيف موسى** على فيسبوك: خطبة الجمعة للشيخ أبي النور المقدسي-رحمه الله- الخطبة الذّهبية لإسماعيل هنية،2009/08/14.
https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=11

سابعا: المقابلات

1- مقابلة شخصّية للبنى دوحي مع الروائي أحمد يامي: يوم 2021/03/11.

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

الإهداء

مقدمة.. أ-د

المدخل
مفاهيم ومعلومات

1- بين التّناص والتّداخل النّصي..06

2- ملخص الرّواية..14

3- إضاءة حول أحمد يامي..16

الفصل الأوّل
التّداخل الأدبيّ والفنّي في رواية "يوسف يا مريم"

1- التّداخل الشّعريّ..19

أ- محمود درويش..19

ب- نزار قبّاني..21

ج- أحمد شوقي..22

د- أبو القاسم الشّابي..23

2- التّداخل الخطابّي..24

3- التّداخل السّينمائي والمسرحّي 26

أ- السّينما..27

ب- المسرح..33

4- التّداخل مع الأمثال والمقولات الأدبية 35

الفصل الثّاني
معالم التّداخل التّراثي في رواية "يوسف يا مريم"

1- التّراث الدّيني..**42**

أ- القرآن الكريم 42

ب- الحديث النّبوي الشّريف 47

ج- الكتاب المقدس..49
2- التّداخل الأسطوري 53
3- التّداخل التّاريخّي...59
4- التّداخل الفني...65
الخاتمة 70
قائمة المصادر والمراجع...73
فهرس المحتويات
ملخص الدراسة

ملخص:

تمثل هذه الدّراسة قراءةً لرواية "يوسف يا مريم" للرّوائي الفلسطينّي **أحمد يامي** من منظار التّداخل النّصي، إذ قام الرّوائي بإلقاء شباك قلمه على نصوص أخرى حاولنا رصدها من خلال تقفي معالم التّداخل الأدبّي والفّني في الرّواية أوّلا؛ من حيث توظيف كلّا من الشّعر والخِطابة والأمثال والمسرح، وثانيا من خلال تبيين مواطن استلهام التّراث بمصادره المختلفة كالموروثات الدّينّية والأسطورّية والتّاريخّية، والتّي حاول من خلالها تجسيد ظروف الوطن المزرية، والإحالة على الواقع السّياسي المتردي.

الكلمات المفتاحية: التّداخل النّصي، الرّواية، الشّعر، التّاريخ، أحمد يامي.

Abstract:

*This study represent a reading for "Yousef ya Mariam" novel for the Palestinian novelist **Ahmed Yami**, from the view of intertextuality ; as the novelist had overlapped his writing on other texts, we tried to figure it out through following the marks of creative literary interfere in novel firstly ; through the interfere with poetry, discourse skills, proverbs, literary sayings, and drama.*

Secondly; through clarifying places of inspiration of tradition by its different sources, such as a religious, historical and mythical, which through the novelist tried to personify the bad national situations, and referral of deteriorating political reality.

***Key Words:** Intertextuality, novel, poetry, history, Ahmed Yami.*