الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف المسيلة

كلية الآداب واللغات

قســـم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل: م أ ع/2014/207: N°

تمظهر الصراع الذكوري والأنثوي في ابداع واسيني الأعرج

-سيدة المقام أنموذجا-

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر LMD في الأدب العربي

الميدان: اللغة والأدب العربي فرع: أدب عربي تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبة:

✍ راضية شريف

إشراف الأستاذ:

✍ فتحي بوخالفة

تاريخ المناقشة:

أمام لجنة المناقشة:

-

-

-

السنة الجامعية: 1436-1437هـ / 2016-2017 م

باسم الله الرحمان الرحيم

كلمة شكر وعرفان

"وعلمك ما لم تكن تعلم وكان فضل الله عليك عظيما" . سورة النساء الآية 113

أحمد ربي محمد الشاكرين، وأحمدك ربي على توفيقك لي، ومدني بالقوة والعزم للإنهاء هذا العمل المتواضع

وأتقدم بكل آيات الشكر وكلمات الحب والجميل والعرفان للوالدين الكريمين، فهما أصحاب الفضل الكبير لما وصلنا إليه من درجات العلم

واقتداء بقوله صلى الله عليه وسلم: "من لم يشكر الناس لم يشكر الله" صدق رسول الله نتقدم بشكرنا الجزيل إلى كل من قدم لنا يد العون من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا العمل المتواضع وإتمامه ولو بنصيحة، ونخص بالذكر الأستاذ المشرف (فتحي بوخالفة) لما قدمه لنا من توجيهات ونصائح قيمة فله خالص التقدير والاحترام

ولا يفوتني أن أتقدم بفائق التقدير وجميل العرفان لكل أساتذة قسم الأدب العربي

اهتمت مختلف الدراسات والأبحاث في النقد الأدبي بالتناص، لكونه واحد من أشكال التعبير في الأدب العربي، فهو عبارة عن علاقات النصوص بعضها بالبعض الآخر فالنص عادة لا ينشأ من فراغ ولا يظهر في فراغ، بل إنه يظهر في عالم مليء بالنصوص التي كتبت قبله، فقد يقع النص في ظل نص أو نصوص أخرى وقد تتصارع مع بعضها لتكون لنا بذلك تناص، حيث اختلف الباحثين والنقاد في إعطائه الجذور الأولى التي نشأ منها.

فقد تعددت مفاهيم التناص سواء كان ذلك عند الغربيين أو العرب أو عند النقاد المعاصرين، فهو أحد مبادئ و أدوات المقاربات النقدية الذي بواسطته نتمكن من استنتاج التأويلات منه، التي تحيلنا إلى الإنتاجية التي يمكن من خلالها التمييز بين النص وعلاقته مع النصوص الأخرى، فالتناص يفتح لنا آفاقا جديدة يمتزج فيها القديم و الجديد، ليقدم الإشباع النفسي للقارئ، فهو تداخل النص مع نصوص أخرى مختلفة سواء عن طريق التضمين أو الاقتباس، وهو عبارة عن امتصاص لنصوص سابقة بنى عليها النقاد تصورا لتجاربهم أثناء كتابتهم، حيث يظهر النص الغائب في تعبيراتهم عن مخزونهم لنصوص قديمة، التي بواسطتها يستطيع الكاتب أن ينشأ نصا جديدا يستقي ملامح وصفات كثيرة عن التجربة الشخصية، والتناص هو مجرد استبدال النص الحاضر بالنصوص الغائبة، فهو يكشف لنا عن مدى تأثر الكتاب الآنيين بالكتاب السابقين، فيلاحظ أن كتاباتهم تعد مرجعا لكتابات أخرى فهو تأثر نصوص مجهولة في نصوص معروفة .

وقد يلجأ المبدع في النص الأدبي إلى التناص بغرض تحقيق بعض مقاصده الخاضعة لسياق نصه في ارتباطه بمجتمع عصره وإبراز حالة رفض من قبل المبدع اتجاه العصر كان يعيش فيه، فالتناص يستدعي القارئ من تأويل دلالات النصوص، والتناص

يربط خيط التواصل بين النص والنصوص الأخرى من جهة، ويحدث التواصل بين المتلقي ونصه الذي بين يديه إذ يساعد التناص على تفسير مقولات النص وفهم مقاص.

وبواسطته نستطيع معرفة مخزون الكاتب الفكري من ثقافته الواسعة المستمدة من تراث القدماء السابقين، لذلك أخذ مصطلح التناص جدلا واسعا في الأبحاث النقدية، واختلف معظم الباحثين في مسمياته، وقد أبدع النقاد العرب في توظيفه أثناء كتابتهم لمختلف نصوصهم الأدبية، وأهم تلك النصوص نجد الرواية وحيث كنت بصدد إعداد بحث أكاديمي جامعي، أن نطرق موضوع مذكرتي إلى دراسة التناص في رواية فقررت أن يكون الموضوع تحت عنوان، جماليات التناص في رواية الجرح الأخير _لبركات جمال الدين _، فبعد عرضه على الأستاذ المشرف فتحي بوخالفة وموافقته على الموضوع ساعدني ذلك على الرغبة أكثر في البحث في هذا الموضوع .

حيث **أن السبب** الذي دفعني إلى اختيار هذا الموضوع :

- التعرف أكثر على مفهوم التناص و ماهياته المختلفة .
- رغبة في الخوض في هذا الموضوع وميلا نابعا عن قناعة و رضى حتى نتعرف أكثر على التناص.
- ووقع اختيارى على هذه الرواية موضوعا للدراسة هو مجرد قرائتي لها وفهم معانيها و تداخلها مع نصوص أخرى.
- سهولة لغة الكاتب المستعملة وإعجابي له في سرد أحداث الرواية، خصوصا أنها تروي قضايا إجتماعية و مشاكل نفسية وعاطفية.

وقد اعتمدت على المنهج الوصفي التحليلي.

- **أهمية البحث:** تكمن في معرفة توظيف التناص في مختلف النصوص و آلياته المستعملة و استخراجه بطرق عديدة.

وقد دفعتني **طبيعة الموضوع** إلى تقسيم هذا البحث:

قدمت للموضوع عملا بسنن البحث، أعددت له مدخلا وجعلت البحث ينقسم إلى فصلين يندرج ضمنهما عناصر تبعا لهما .

أما المدخل فيحمل مفاهيم عامة حول علم الجمال والجمالية، وما ورد فيه من مفهوم لغوي، واصطلاحي، وفلسفي .

والفصل الأول، فتمثل في تعريف التناص عند كل من الغرب والعرب وفي النقد الحديث.

وأما **الفصل الثاني،** وهو الفصل التطبيقي اعتمدنا فيه على أنواع منها: التناص الديني، والتراثي، والتناص مع الفكر الغربي، وثمنت بحثي بخاتمة كانت ملخصا لأهم النتائج التي توصلت إليها، أما عن المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها بشكل كبير بعد القرآن الكريم كتاب: عبد الملك مرتاض في كتابه نظرية النص الأدبي، والأستاذ فتحي بوخالفة وكتابه التجربة الروائية المغاربية.

وبعد فإنه لا يخفى أن الوقوف على موضوع البحث ومراجعه المطلوبة أمر شاق وعسير، يتطلب طول نفس وقوة وعزيمة، وقلة ما أحتاجه من معلومات، أو ربما ما نتعرض له في حياتنا من مشاكل، كما أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف "فتحي بوخالفة" على توجيهاته ومساعدته في إنجاز هذا البحث .

والحمد لله لمن بيده زمام الأمور، حمدا بالنبي العدنان الذي أنزل عليه القرآن بالهداية والبيان فإني لا أخفي تقصيري ولا أدعي أني أضفت للعلم درجة، ولكن كان القصد المحاولة، وهذا القصد هو بفضل الله وحده ذو الفضل المبين.

1- المفهوم اللغوي:

يعتبر علم الجمال من أقدم العلوم التي تطرق إليها الفلاسفة والمعنيون بشؤون الفكر والفن والأدب .إذ قبل أن نبدأ في دراستنا لعلم الجمال، وتعريف طبيعة الجمال عند الفلاسفة ووجهة نظر كل منهم .وللقيم الجمالية يتعين علينا أن نعرض المفاهيم اللغوية الأولى لعلم الجمال، أي لتلك الدراسات التي تقوم عليها الظاهرة اللغوية الجمالية التي تهتم بالأنساق الفنية والطرز المبدعة أو بالأحرى نلقي نظرة شاملة على مسار تطور مفهوم الجمال.

أثرت اللغة العربية على كثير من المفردات التي تعبر عن الجمال في سياق عام أوفي سياق خاص، بعضها ورد بلفظة وبعضها بألفاظ مترادفة، فقد جاء في لسان العرب لابن منظور: جمل، بالجميل، الفراء: المجامل الذي يقدر على جوابك فيتركه إبقاء على مودتك، والمجامل: الذي لا يقدر على جوابك فيتركه ويحقد عليك إلى وقت ما، وقول ابن ذؤيب:

جمالك أيها القلب القريح ستلقى من تحب فتستريح

يريد: ألزم تجملك وحياءك ولا تجزع جزعا قبيحا، وجامل الرجل مجاملة: لم يصفه الإخاء وماسحه بالجميل، وقال **اللحياني:** أجمل إن كنت جاملا، فإذا ذهبوا إلى الحال قالوا: إنه لجميل، وجمالك أن لا تفعل كذا وكذا أي لا تفعله، وألزم الأمر الأجمل، وقول الهذلي أنشده ابن الأعرابي:

أخو الحرب أما صادرا فوسيقه جميل وأما واردا فمغامس

قال ابن سيدا: معنى قوله جميل هنا أنه إذا اطرد وسيقة لم يشرع بها ولكن يتئد ثقة منه ببأسه، وقيل أيضا وسبقه جميل أي أنه لا يطلب الإبل فتكون له وسيقة، إنما وسيقته الرجال بطلبهم ليسبيهم فيجليهم وسائق .

وجمل الشئ: جمعه، والجميل: الشحم يذاب ثم يجمل أي يجمح، وقيل الجميل الشحم يذاب فكلما قطر وكف على الخبر ثم أعيد، وقد جمله يجمله جملا وأجمله: أذابه واستخرج دهنه، وجمل أفصح من أجمل وفي الحديث: لعن الله اليهود حرمت عليهم الشحوم فجملوها وباعوها وأكلوا أثمانها وفي الحديث: يأتوننا بالشفاء يجملون فيه الودك، وقال ابن الأثير: هكذا جاء في رواية ويروى بالحاء المهملة ونجد الأكثر يجعلون فيه الودك، واجتمل: كاشتوى وتجمل: أكثر الجميل، وهو الشحم المذاب .[1]

ومن خلال ماعرضناه من مفاهيم نستنتج أن الجمال مصدر يدل على الحسن والزينة والبهاء .

2-المفهوم الاصطلاحي للجمال والجمالية:

من الطبيعي جدا أن نجد أكثر من تعريف للجمال عند مختلف المفكرين في مختلف العصور والأمكنة ذلك أن التعريفات في هذه الحالة تكاد لا تمثل أكثر من وجهات النظر المختلفة في فهم الجمال، وطبيعي أن يختلف الناس في فهم الأشياء بخاصة إذا كانت من طبيعة مرنة كما هو الشأن في الجمال والقبح وغيرهما من المفهومات المطلقة، ونود الآن أن نلمس ما يمكن إبرازه وتمييزه من الأفكار والتعريفات التي أطلقت على الجمال والقبح لنحدد منها الجوانب التي تناولها الباحثون، وهذه الوقفات الجمالية شديدة المساس بما نحن بسبيله من تبيين الأسس التي تبنى عليها عادة حكمنا الجمالي [2].

وفي الواقع إن الموضوع الجمالي الذي قوم جميلا، جليلا أو رقيقا، لم يقوم اسنادا إلى النموذج إلى ذوق قائم أو إلى تقنية، إنه لم يقوم إلا طرفا لذات تمسك به ويمسك بها، إن هذا الموضوع الذي يمثل فرصة للذة جمالية يتحول بفعل الادراك إلى موضوع جمالي، إنه لا يقدم نفسه لا للفهم ولا للاستعمال .

---

[1] – جمال ابن منظور: لسان العرب، دار احياء التراث العربي، بيروت، لبنان، دت، ج2، ص364.

[2] – اسماعيل عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص29 .

هو فقط موضوع محض لذة جمالية مستمدة من مجرد لعب الأشكال التي يقدمها، خارج كل كل دلالة، إن كان هذا الموضوع الجمالي يمسك الحساسية وإذا كان ينفصل عن العالم ولا يحث على الفعل، فذلك لأنه يتحدد كليا بوساطة القيمة المحايثة لمجرد الفهم لتشكله، وهذا ما يجمل **كانط** يقول في مقدمته (نقد ملكة الحكم)إن رسومات من النوع اليوناني، غصنيات للإطارات أو على ورقات ملونة، لا تعني شيئا، لا تعني أي موضوع تحت مفهوم محدد وأي أنواع من الجمال الحر).

وتبرز الأمثلة المذكورة كأشياء من الصعب ردها إلى دلالة، وأثرها على الحساسية ناتج عن مجرد لعب لأشكال لا تربط بأي مفهوم، ولا بأية غاية، ولهذا فهي أكثر قدرة على توفير فرص لمحض لذة جمالية لا تتناسب إلى مع الكيفية التي تأثرت بها الذات .

لكن هنا لا يعني أن الأشكال المجردة وحدها، والتي هي بدون دلالة محددة، قابلة لأن تتحول إلى مواضيع جمالية: مشهد طبيعي، شخص ما، رسم تمثيلي يمكن أن تكون موضوع حكم جمالي، يمكن أن تقوم بمعزل عن المفهوم الذي يحددها وعن الرغبة التي نعبر عنها تجاهها، يمكن أن نقدر صرحا ما بمعزل عن وظيفته، وتاريخه والمراجع المعمارية نفس الأمر بالنسبة للرسم التمثيلي، يمكن الحكم عليه أنه جميل لا من خلال شكل التمثل الدال المنتظر من إنتاجه، ولكن من خلال قدرته على أن يحث على الامساك به كمحض من لعب أشكال محدثا للذة محض مستقلة عن دلالة الأثر .

إن الحكم الجمالي، في اللامبالات بوجود موضوعه، هو إذن ببساطة حكم تأملي ولا يتصل إلا بشعور خاص باللذة الجمالية، يختلط إذن موضوعه مع القيمة التي تمنح له، إن الموضوع الجمالي سواء قيل عنه أثر فني شيء مصنوع، شيء طبيعي، لا يتحول إلى موضوع جمالي إلا داخل التجربة الحسية التي تقيمه كشيء جميل .[1]

[1] – رشيدة التريكي: الجماليات وسؤال المعنى، تر:ابراهيم العميري، دار المتوسطية، تونس، 2009، ط1، ص26، 27.

كذلك فإن الجمال في المجتمع الموضوعي، غير أنه ليس مصنوعا جاهزا للبشر، وإنما هو من صنعهم ومن خلقهم، يتبدل في حياتهم الروحية والفنية والنفسية والاجتماعية والأخلاقية وهو ثمرة لمستوى تطورهم الفكري ولعلاقاتهم الاجتماعية، والعلاقة بين الجمال في الطبيعة والجمال في المجتمع لا تقل موضوعية عن موضوعية كل منهما، وأساس هذه العلاقة أن الجمال في الطبيعة كان قائما قبل بروز الإنسان، ونضج حساسيته الجمالية، لكن هذا البروز كان –في آن واحد– إنتقالة هامة في تطور الجمال في الطبيعة وبداية النشأة والجمال في المجتمع .

بدأ البشر يتعرفون على الجمال في الطبيعة، وبدؤوا –في ذات الوقت –يخلقون ماديا وروحيا جمالا على نهج قوانينها وعلى حسب تطورهم الفكري والاجتماعي، هنا أصبح التعرف الجمالي يتصل بعناصر جمالية مادية وروحية، كذلك فإنه–التعرف الجمالي –لم يكن عملية بيولوجية، وإنما كان عملية اجتماعية تنهض على وعي البشر وحواسهم المدركة والذائقة، لقد أصبح (الواقع) ثريا بعناصره الجمالية، وأصبح يبدى من هذه العناصر بقدر تقدم البشر في علاقاتهم بالطبيعة، وفي علاقاتهم الاجتماعية .[1]

على الرغم من أن الوعي الجمالي aesthetic consciousness، يشكل الأساس الذي انطلقت منه الحداثة الشعرية العربية، إلا أنه بقي ثانويا أو هامشيا بالنسبة للنقد الأدبي المعاصر، في إجابته عما هو أساسي في هذه الحداثة، وعلى الرغم من أن هذا النقد لم يكد يترك ظاهرة من ظواهر الحداثة الشعرية، من دون معالجة أو دراسة نقدية، فإن اهتمامه بما هو جمالي عامة بقي أقل قيمة من اهتماماته الأخرى .

ولعل السبب الأبرز في ذلك يكمن في قلة عناية هذا النقد في علم الجمال aestheties تنظيرا وتطبيقا، وهو ما انعكس سلبا على بعض أطروحات هذا النقد، من مثل عدم الربط أو ضآلته، بين الظاهرة الشكلية وأسسها الجمالي، ومن مثل تحويل

[1] – عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار قرطبة، الدار البيضاء، 1987، ط2، ص09، 10.

الجزئي إلى كلي، وتعميم الخاص بهذا الشاعر أو ذلك على الحداثة الشعرية عامة، ومن مثل التعامل مع هذا المستوى الفني أو ذاك بمعزل عن المستويات الأخرى من جهة، وعن المضمون الجمالي من جهة ثانية ولا شك بأننا لا نتهم النقد المعاصر بالقصور عن وعي ظاهرة الحداثة، إذ أن واقع الحال يؤكد أن هذا النقد، في معظمه كان على درجة عالية من الفهم والتبصر لهذه الظاهرة، كما كان على درجة من المتابعة النقدية لها، بشكل لم يسبق له مثيل في تاريخ النقد العربي، بحيث يمكن القول إن حركة الحداثة الشعرية لم يكن لها أن تأخذ ما أخذته من أهمية كبرى في الثقافة العربية المعاصرة، بهذه السرعة القصوى لو لم تصاحبها حركة نقدية نشطة تتناولها بالدرس والبحث والعناية، وتتحمس لما تطرحه من جديد يختلف عما هو معهود في الشعر العربي، فيتلاءم ومنطق التحديث الذي يتبناه النقد الأدبي الحديث عامة .[1]

وهذه الظواهر جعلت الإنسان من خلال حركات جسمه ونبرات صوته وتوضع الأشياء من حوله على نحو يوفر لها الانسجام والتوازن، ويمنح الحواس شعور بالراحة والمتعة هذا ما جعل الإنسان أن يستحدث فنونا كالرقص والموسيقى والرسم والمسرح، وهذه العلاقات نفسها هي القوانين الأساسية للإيقاع التي حدثت لبعض الباحثين إلى التأكيد على أن الإيقاع وعلاقته يشكل السمة المشتركة بين الفنون جميعا، وأن انعدامها يلغي صفة الفن الجميل ومن جهة يظهر الجمال في قوانين الحركة الكونية بانتظام وتعاقبها وانسجامها وتكرارها هي التي ألهمت للإنسان المبادئ الأساسية للإيقاع .

وتهتم الجماليات في دلالتها الواسعة بكل ما يتعلق بالإستطيقا، أي بالمحسوس الذي تدخل معه في علاقة بواسطة الإدراك، إنها تهتم بقدرتنا على الإحساس من خلال إنطباعات الحواس، الأشياء بمجرد حضورها لا غير .

[1] – سعد الدين كليب: وعي الحداثة، اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص27.

عندما نشهد على طبيعة هذا الإحساس أو الاختبار أي عن الكيفية التي تأثرت بها حواسنا دون أن نأخذ بعين الاعتبار منزلة تمثل الشيء الذي نحن في علاقة معه، نحن بذلك لا نعبر عن موقف جمالي يتجلى هذا الأخير في حكم ذوقي، في تقدير عاطفي فردي صرف، وهو حكم يختلف عن الحكم المعرفي أو الواقعي، أن نحكم على شيء بأنه صغير وكبير ممتد أو ملون ليس نفس الأمر بأن نحكم على الرشاقة، على الجمال أو القبح.

وفعلا لا يحمل الحكم الجمالي حول التمثل الدال، إنه يحمل حول حالة التمثل المحض لذاتية، هذه الحالة هي حالة شعور باللذة أو الاشمئزاز، لا يمكن إذن الحديث عن تجربة جمالية، إلا إذا وجدت الحساسية مفعمة بحضور الأشياء دون الاهتمام لا بإستعمالها، ولا بغايتها، إنها تجربة لا تنفصل عن إحساس باللذة وهو اللذة الجمالية المتأتية من الشكل المحض للشيء، إنها علاقة مباشرة آنية للإنسان بالعالم تعرض للشعور فقط، دون أن تحث على نشاط معرفي أو تطبيقي .

إن التجربة الجمالية إذن منزهة عن كل غرض ولا تنفصل عن شعور بالامتلاء ولذة آنية . [1]

ومن هذا المنطلق نستطيع أن نقول بأن الجمال الذي ينتجه الفن محاولة إنسانية متخصصة لكشف النقاب على قوانين الجمال ذاتها وارتبطت الجمالية بمذهب الفن فصارت مصطلحا يتعلق بشكل أسسا ورفضت أي قيمة يمكن لمحتوى، ثم ذهب أصحاب نظريات التلقي والاستقبال إلى أن الجمالية ليست خصيصة قارة في الجميل ولكن في عمليات تلقيه وليس من شك أن كلا من النظريتين لا تخلوان من تطرف النظر إلى العمل الفني، وإن كانت النظرة الثانية أقرب إلى حد ما مفهوم الدراسة للجمالية التي تتجلى في الأثر الناشئ عن طبيعة العمل وعمليات تلقيه المشروطة بالمنهجية، وهذا

[1] – رشيدة التريكي: المرجع السابق، ص25.

يعني دخول المتلقي عنصرا فاعلا في انتاج الجمالية مع وجود دور مكافئ له يقوم به العمل الفني من حيث طبيعته ووصف الخصائص بالجمالية بهذا المنظور، يعني أنها ليست قارة في العمل ذاته وإنما هي ناتج تفاعل منهجية التلقي وفنية العمل ومن ثم تتخذ الخصائص عن كونها سمات شكلية كما في مذهب "الفن للفن"، وتنغرس تماما في "دلالية" العمل أي في نصيته .[1]

وإن الماهية الاجتماعية لعلاقات البشر بالطبيعة تنشئ في بعض الصياغات الفكرية وهما يقصر (الواقع)على(المجتمع)، بينما أن الصحيح أن الواقع ينتظم الطبيعي والاجتماعي في آن، كذلك فإن الماهية الجمالية للفن تنشئ في بعض الصياغات الفكرية، وهما يقصر (الجمال)على (الفن)، بينما الصحيح أن الجمال يوجد في الفن وفي غيره من الظواهر والأحياء والأشياء .

إن الواقع أعم من المجتمع، وإن الجمال أعم من الفن وليس شك في أن تحديد هذه المفهومات الأربعة يحدد في ذات الوقت علاقة بعضها ببعض .

الأساس هنا أن المفهوم الصحيح للواقع ولطبيعة الصلة الجمالية به مدخل ضروري إلى المفهوم الصحيح للمجتمع، وإلى طبيعة صلة الفن به .

يضم الواقع ما هو مادي موضوعي وما هو إنساني، أي أنه يضم علاقة البشر بالطبيعة وعلاقة البشر بعضهم ببعض، وهو الواقع ليس ثابتا وإنما هو في تطور دائم والذي يحكم تطوره، هو مدى ما وصل إليه البشر في صلتهم العملية بعامهم الطبيعي ومدى ما وصلت إليه علاقاتهم في نظامهم الاجتماعي، ولأن عمل البشر ضد الطبيعة – للسيطرة عليها وإخضاعها لأهدافهم –عمل اجتماعي، فإن أي صلة عملية روحية، جمالية، فكرية، علمية بينهم وبين عالمهم الطبيعي ذات طبيعة اجتماعية، أي أن كل

[1] – محمد فكري الجزار: لسانيات الإختلاف (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة)، إتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ط1، ص2، 3.

صلة بالواقع الذي ينتظم الطبيعي والاجتماعي في آن صلة اجتماعية، إن الجمال موجود موضوعي في الواقع، في الطبيعة والمجتمع، لكن صلة البشر الجمالية بواقعهم صلة اجتماعية لأنها مؤسسة على مستوى تطورهم العملي والاجتماعي وعلى مثلهم الجمالي الأعلى .

إن الخصائص الجمالية في الطبيعة تتبدى وجودا حقا، أي وجودا مستقلا عن إدراك البشر لها ووعيهم بها، إن الخصائص ليست صناعة بشرية كما أنها ليست رغبات بشرية، وإنما يعي البشر منها بقدر تطورهم التكنيكي والعلمي والفكري والروحي والجمالي .[1]

إن الفن لا يغير الحقيقة ولكنه يعرضها بشكل جديد ومهمة علم الجمال أن يكشف لنا كيف تم هذا العرض للحقيقة.[2]

3-المفهوم الفلسفي للجمال:

لقد أعتبر الجمال كشكل محض أقل منه كخاصية حسية متعاليا على كل التجليات في مادة الأثر الفني أو الأشياء الطبيعية، فسح هذا التصور الأفلاطوني فيما بعد المجال من خلال تأقلمه مع الإيديوجية الدينية للعصر الوسيط وحتى في عصر النهضة (للجميل)، كوسيط بين المحسوس وما يتجاوز الحسن .[3]

ولفظة الجمال هنا تختلف عن الجمال في التراث الأفلاطوني، إذ هي ليست مثلا أشمل فتندرج تحته حالات فردية متكررة، بل هي أقرب إلى الفردية والتحقق العياني المستدعي لوجود ضمني من داخل الأثر الروائي نفسه .[4]

---

[1] – عبد المنعم تليمة: المرجع السابق، ص08، 09.

[2] – شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 1994، ط01، ص10.

[3] – رشيدة التريكي: المرجع السابق، ص33.

[4] – أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، دار الأمان، الرباط، 1996، ط01، ص05.

-عند أرسطو:

يرى أرسطو إن الجمال يتركب من نظام في الأشياء الكثيرة .والثاني: أن الجمال هو الخير وعندما نتذكر أن فكرة أفلاطون الأساسية في المتفزيقيا هي الخير وليست الحق فإننا ندرك النقص في القول الذي نسب إلى أفلاطون خطأ وهو إن الجمال هو وضاءة الحق، وقد حاول أرسطوا أن يشخص بعض الفروق المميزة بين الجميل والخير ولكنها كانت فروق سطحية عند فلاسفة العصور الوسطى لتكونا أساس نظريتهم في الجمال تلك النظرية التي يمثلها سانت أوغستين أصدق تمثيل في كتابه (الجميل والموافق).[1]

-عند أوغستين:

يرى سانت أوغستين يعرف الجمال عموما بأنه الوحدة وجمال الجسم بأنه توافق الأجزاء مع جمال اللون، ويعود التمييز القديم بين الشيء الجميل في ذاته والجمال النسبي للظهور في كتابه de pulcro et apto والإسم نفسه يبين أنه عاد إلى تأكيد التمييز القديم بين الجميل في ذاته والجميل نسبيا وفي مكان آخر يلاحظ أن الصورة تسمى جميلة إذا كانت تطابق تماما ذلك الشيء الذي هي صورة مساوية له ويسأل سانت أوغستين (هل هذا الجميل لأنه مرض أم أنه مرض لأنه جميل؟) ويجيب: إن هذا يرضى لأنه جميل وهو جميل لأن أجزاءه تتشابه وينتظمها انسجام وقد يعني هذا أن سانت أوغستين يسير في هذا الرأي خلف أرسطوا ولكن يجب ألا ننسى أن -قانون التساوي والتشابه والإنسجام موضوع خارج المكان والزمان وفوقهما وهو متحد بالحقيقة، بالحكمة، بالله -.[2]

يسترجم عند توماس الإيكويني بالتفكير في طبيعة الشكل المتحكم في الإنتاج الفني والمحدد لخصوصية الفن الوسيط، إن المنزلة الوسيطة للفن، التي رأينا كيف بلورها أوغستين، وهي إذن موضوع اهتمام بالشكل من خلال المثال الأرسطي لفن المعمار،

[1] – اسماعيل عز الدين: المرجع السابق، ص39.

[2] – اسماعيل عز الدين: المرجع نفسه، ص40، 41.

يبرز لمبدأ الذي سيتم حسبه إنتاج شكل الشيء الذي يجب أن يحيل عند المنتج إلى نموذج بطريقتين: إما أن يشكل الذي يستنتج موجودا مسبقا بعنوان موجود طبيعي وهذا هو الحال الإنسان الذي يولد الإنسان أو النار التي تولد النار، أو أن الشكل يوجد مسبقا بعنوان موجود عقلي مثل فكرة المنزل في عقل المهندس المعماري الذي يجهد نفسه لإنتاجه ويسمح هذا التمييز بطرح قياسا خلق العالم انطلاقا من الجوهر المفهومي لفكرة العالم كشكل قائم في الروح الإلهي [1]، وهو بهذا يوافق ويساير أرسطوا ، وغيره في الرجوع الى الأساس الإيقاعي الذي يعتمد على التشابه والانتظام والانسجام، ويتمسك أغلب الباحثين المعاصرين بهذا المبدأ.

-ديفيد هيوم:

عالج ديفيد هيوم في بحث {في معيار الذوق}، البعد الحسي للقيمة الجمالية في إطار نوع من نظرية الثقافية عبر تحليل مقارن للفنون و أحكام الذوق يتمثل تمشيه التجريبي في فحص اللآثار الفنية، والأحكام الصادرة تاريخيا حولها سعيا لتحديد مقارنة ما يسمح في آن بالتقييم وبخلود قيمة أثر فني ينطلق هيوم مما يسميه وقائع جمالية ليبرز قواعد عامة حول الحكم الذوقي رافضا التصورات الجوهرية للجميل يعتبر هيوم أن قيمة الأثر الفني توجد في علاقة الحساسية بالشيء المحسوس ليست القيمة الجمالية عنصرا قابلا للمعرفة و التحديد موضوعيا من خلال تحليل الأثر إنها ما يكشفه الذوق عندما يصاحب استهلاك الأثر شعور باللذة أو الكدر (بالنسبة للقبيح)، منطلقا من أن كل معرفة مشتقة من الحواس و رافضا التصور الميتافيزيقي للجميل في حد ذاته يطرح هيوم مشكل مقياس الذوق في حال غياب المعيار {أو قبل تأسيس المعيار}، يقر أنه مهما تغيرت الأذواق فإن مقياس الحكم تاريخيا و ثقافيا يبقى في آخر المطاف شعور الملاءمة النابع من اتصالنا بالموضوع الجمالي حتى وإن كانت الشروط التي أبدع فيها الموضوع

[1] -رشيدة التريكي: المرجع السابق، ص39، 40.

وقد اندثرت ولكي تأسس مع ذلك مشروعية ذوق ما أي ذوق مشترك بشكل واسع و دائم يجب وضع قواعد للفن تقترب في منزلتها من قواعد العلم الأخلاقي ينطلق هذا الأخير من التجربة و الوقائع ليستنتج معايير ثابتة تتحكم في الفعل الأخلاقي، إن ما يبقى من التمشي التجريبي لهذا الفيلسوف أن القيمة الجمالية لا يمكنها أن تكون قيمة محددة سلفا و هذا عندما نأخذ بعيب الاعتبار استقلالية الأثر الفني مسار الابداع و واقعة حكم الذوق.[1]

-عند كانط:

إن الفيلسوف كانط يعرف الجمالي بقوله:إنه لأجل التميز في الموضوع أن كل جميلا أم لا فإننا لا نستحصل عن طريق الفهم تصورا عن الموضوع بقصد معرفته و لكننا فوزا ذلك التصور عبر الخيال (المتصل بالفهم و تحمله الذات بواسطة شعور اللذة أو الألم)وهكذا يحصل التناغم بين الجمالي و الخيالي.

-عند سارتر:

نرى أن النص الفني يغدوا حسب سارتر "أي موضوعا جماليا " بوصف صورة متخيلة و بالتالي يغدوا النص الروائي تحديد تواصلا جماليا غاطسا في التخييل وخطابا استيقيا يجسد علاقة الرغبة بالصيرورة تلك العلاقة الدينامية إلتي ينشق عن أهابها الجميل

عند توماس الإكوني:

أما توماس الإكويني فيختلف قليلا عن سانت أوغسطين أنه يتطلب في الجمال ثلاثة أمور:" التكامل أو الكمال و التناسب التام والوضوح "، ويتبع أرسطو في تميزه بين الجميل و الخير فيعرف الأول بأنه مايمتع بمجرد تصوره وقد أشار إلى الجمال الذي تستحوذ عليه الأشياء حتى الرديئة منها إذا هي حوكيب محاكاة حسنة .

[1] – رشيدة التريكي: المرجع السابق ، ص51، 52، 53.

ومهما يكن من شيء فإن هذه التأملات قد استمرت في انفلاتها بعيدا عن اعتبارات الفن التي ربطها لها أفلوطين وكثير ما تكررت تعريفات الجمل الجوفاء التي أطلقها "شيشرون" وغير من قدامى الكتاب و تسود نظرية الفن التعلمي أو الأخلاقي المنومة على كل ما عداها وقد ساعدت على نوم أبحاث القدامى و شكوتهم بقدر ماناسبت قيام فترة انهيار نسبي للحضارة.[1]

[1] – أحمد فرشوخ: المرجع السابق، ص5، 6.

المبحث الأول: مفهوم التناص عند الغرب

يقول "مشيل فوكوا": (أن تاريخ مفهوم من المفهومات لا ينحصر في ميله التدريجي نحو الدقة وسعيه المتزايد نحو العقلانية والارتقاء نحو التجريد، إنما هو تاريخ تنوع مجالات تكوينه وصلاحيته، تاريخ قواعد استعماله المتعاقبة ومبادئه النظرية التي تم فيها ارساؤه واكتمل).

من هذا المنطلق سوف نحاول عرض مفهوم التناص، متتبعين في ذلك جذوره الأولى عند أبرز النقاد الذي تحدثوا عنه ونظروا له، ابتداء من "جوليا كرسيتفا" وانتهاءا "بجيرار جنيت" إن الكلمة لا تكون وحدها أبدا هذا ما قاله العالم السويسري "فرناندى سوسور" إنها المقولة التي ستصبح فيما بعد الجذر الأساس لمصطلح التناص الذي قام حديثا مع الشكليين الروس إنطلاقا من "شكلو فيسكي" الذي فتق الفكرة إذ يقول: إن العمل الفني يدرك من خلال علاقته بالأعمال الفنية الأخرى والاستشهاد إلى الترابطات التي تقيمها فيها بينها.[1]

لكن الفضل يعود بالدرجة الأولى إلى "باختين" في صياغة نظرية بأتم معنى الكلمة في تعدد القيم النصية المتداخلة .[2] فكأن النص ذو نزعة اجتماعية وإنسانية معا، وهو ما كان "ميخائيل باختين" أعنت نفسه في كرنفلاته فكأنه محاولة جادة للرقي بالكتابة إلى مجالها الإنساني الأرحب، فالتناص رفض للجغرافيا والتاريخ والحدود واللغات والجنسيات بل هو اجراء مفتوح يمتص بكلتا رئتيه كل الأفكار من مختلف لغات العالم وهذا المستوى من تآخي الأدب الإنساني لم يتحقق قبل ظهور التناص.[3]

فإذا كان" باخيتن" لم يستعمل كلمة (تناص) ولا أية كلمة أخرى تقابلها بالروسية فإن مصطلحا أساسيا لكتابة الماركسية وفلسفة اللغة **1929** هو تداخل وقد استخدم في

[1] - أحمد ناهم :التناص في شعر الرواد، دار الآفاق العربية، 2007، ط1، ص22، 23.

[2] - سعيد سلام: التناص التراثي، عالم الكتب الحديث، 2009، 2010، ط1، ص131.

[3] - عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، دت، ص281.

مثل هذه الأنساق تداخل السياقات (التداخل السميائي)، (التداخل السوسيو–لفظي)، هذا النسق الأخير هو ما يأخذ عند كرسيتيفا موقع التناص وإذا كان هذا المصطلح غائبا عند باختين فلأنه لا كلمة ولا فكرة (النص) بوصفها ممارسة سيميائية (تصنع)عبر الكلام بحتمية) مع درجات هذا النص تعتبر موافقة مع الفلسفة الجمالية عنده فالكاتب من وجهة نظر ميخائيل (يتطور في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث في خضمها عن طريقة لا يلتقي فكره إلا بكلمات تسكنها أصوات أخرى)، ومن فكل خطاب يتكون أساسا من خطابات أخرى سابقة ويتقاطع معها بصورة ظاهرة أو خفية فلا وجود لخطاب خالي من آخر ويؤكد باختين هذه الحقيقة (وحده آدم ذاك المتوحد كان يستطيع أن يجتنب هذا التوجه الحواري نحو الموضوع مع كلام الآخرين، وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشري الملموس)، (ففي جميع مجالات الحياة ومجال الإبداع الأيدلوجي، يشتمل كلامنا بوفرة على كلمات الآخرين منقولة بدرجة من الدقة والتمييز جد متباينة)، فالحوارية أمر حتمي لجميع الخطابات كما يقر بذلك باختين الذي عرف هذا المصطلح بقوله :(لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبير آخر)، (وهي العلاقات التي تعبر عن باختين في قلب من دون أن تكون هناك محاولة لغرض وحدة نمط تجمع خطابات العمل الروائي من منظور واحد)، ويقر باختين بصعوبة التمييز بين الخطابات المختلفة داخل الخطاب الواحد إذ يقول: ولما كانت العلاقة الحوارية مع كلام الآخرين هي علاقة في جوهرها متباينة ومولدة لتأثيرات أسلوبية مميزة داخل الخطاب فإنها مع ذلك تستطيع أن تتشابك تشابكا وثيقا وأن يصير من الصعب عند التحليل الأسلوبي التمييز بين شقي هذه، العلاقة فالعلاقة الحوارية عند باختين تنتسب إلى الخطاب وليس إلى اللغة يقول: إن العلاقات الحوارية ممكنة بين الأساليب اللغوية وبين اللهجات ولكن يشترط استيعابها بوصفها مواقف ما ذات معنى محدد، بوصفها وجهات نظر لغوية من نوعها أي لبس من خلال دراستها على وفق منهج علم اللغة الصرف.[1]

[1] – أحمد ناهم: المرجع السابق، ص23، 24.

أصدر ميخائيل باختين كتابه الماركسية وفلفسة اللغة 1929 باللغة الروسية ثم نقل إلى اللغة الفرنسية 1977، وقد قرأت كريستيفا الكتاب في نصه الأصلي، وأعدت فيه أطروحة دكتوراه، تناولت فيها مفاهيم النظرية الأساسية التي جاءت في الكتاب ثم نشرت أطروحتها _فيما بعد_ في كتابه بعنوان (نص الرواية)، مقاربة سيميولوجية لبنية خطابية وقد عالج (باختين)في كتابه آنف الذكر مصطلحات شتى منها مصطلح (أيديولوجيم)، إن نظريتي (الحوارية) والرواية(متعددة الأصوات)، تعدان في الحقيقة مقدمة طبيعية لمفهوم التناص الذي لم يأت بشيء جديد على النص، وإنما جاء ليميط اللثام عن خاصية كانت مخفية أو مطمورة فيه، ومن ثم فالتناص جاء كعنصر فعال لدفع دينامية القراءة والكتابة إلى الأمام ويستند باختين في دعوته إلى ضرورة وجود (حوار) في أي نص أو أي عمل ما إلى حضور دور المرسل والمتلقي في التفاعل اللفظي .إن اللفظ هو فعل ذو جانبين، إنه محدد بطريقة متساوية من طرف اللافظ ومن طرف ذلك الذي يفهم اللفظ، فباعتباره لفظا هو إنتاج للعلاقة المتبادلة بين المرسل والمتلقي[1].

كما أن فكرة ميخائيل عن التناص أو التفاعل النصي فهمت في إطار تأكيد فكرة بلانشو جول والكتاب الذي هو تشكيل لكل الأنواع، فاعتبرت بذلك الرواية ملتقى العلامات على حد تعبير كريزسكي أو ملتقى النصوص أيا كانت أنواعها لكن باختين كما يسجل ذلك صبري حافظ نص بشكل قوي على أنه يجب على الشعرية أن تبدأ في الحقيقة بالجنس إلا أن تنتهي به[2]

إن مفهوم التناص عند كريستيفا يندرج في إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور (كعمل النص) ولا تعرف إلا بإدماج كلمة أخرى هي« idelologem » وهي هيمنة تركيبة تجمع لتنظيم نصي معطى بالتعبير المتضمن فيه أو الذي يحيل إليه وبذا يكون التناص هو التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى، إن التناص هو نقل لتعبيرات

[1] – سعيد سلام: المرجع السابق، ص124، 125 .

[2] – سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، دار الأمان، الرباط، 2012، ط1، ص79.

سابقة أو متزامنة، والعمل التناصي هو اقتطاع وتحويل، إنه يولد هذه الظواهر التي تنتمي إلى بداهة الكلام انتماءها إلى انتقاء إستيطيقا تسميتها "كريستيفا "بالاستناد إلى "باختين" "بالحورية "والصوت المتعدد" [1] .

إن جوليا أعنت نفسها إعناتا شاقا من أجل سلّ مفهوم التناص ومن ثم سلّ النص نفسه الذي ينضخ بالحياة الإجتماعية وينضخ معا من المرجعية الإجتماعية لتجعل وظيفته مقتصرة على إعادة توزيع وحدها، فكأنه جهاز بهلواني وكأن الكتابة الأدبية لم تكن إلا من أجل أن يأخذ الكاتب القلم ثم يترك للنصوص الأدبية والثقافية التي قرأها من قبل لتأتي فعلها وهو لاه ساه لا يجهد خياله ولا يفكر ولا يكتب ولا ينسج ؟ ذلك بأن النصوص الأجنبية عن نصه هي التي تفعل فعلها بمفردها وحدها، ولا ديار سواؤها ينهض بشيء، فليس الكاتب إلا مجرد واسطة بين النص والذي يصدر عنه (وقل في الحقيقة لا يصدر عنه إذا إنزلقناه إلى نظرية حرمان النص من انتماءه إلى مؤلفه الحقيقي)، فلعل هذه الإشكالية أن لاتكون قررت في الحداثة الغربية الفرنسية خصوصا بعد رفضها الإنسان والتاريخ جملة وتفصيلا [2].

نفت كريستيفا وجود نص خال من مدخلات نصوص أخرى وقالت عن ذلك :(إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الإقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى)، فالتناص عند كريستيفا أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها، وتصف كريستيفا التناص (بأنه قانون جوهري إذ هي نصوص تم صناعتها عبر امتصاص وفي الوقت نفسه هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا، ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة ذات طابع خطابي).

[1] – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، 2010، ج2، ص107.

[2] – عبد الملك مرتاض: المرجع السابق، ص288.

لا يتعارض مفهوم التناص مع الأصول النظرية(لعلم الدلالة التحليلي الذي صاغته الباحثة كريستيفا بل يتكامل معه ليشكل امتدادا معرفيا، انسجاما مع هذه المقولة فكل خطاب بإمكانه أن يصبح هدفا لخطاب نقدي آخر وإن كان على شكل (محاكاة ساخرة)[1].

وكذلك يرى رولان بارط (والحقيقة أن جوليا كريستيفا هي التي ترى)، أن التناص هو نتيجة إعادة توزيع اللغة داخل الكتابة، فالتقويض والتطنيب والنماذج الإيقاعية، ومتفرقات العبارات القائمة في المجتمع كلها مظاهر من التناص، أي مغذيات للنص حين يكتب وكان رولان بارط هو الذي حذر من عدم اللبس بين مكونات الأدب المقارن مثل الأصول والتأثيرات، وبين مكونات التناص الذي هو حقل عام لأشكال وأفكار مجهولة المؤلف حيث إن أصلها نادرا ما يعرف، كما أن التناص ربما قام على شواهد غير قصدية أو تلقائية وعلى معطيات لا تذعن لنظام التنصيص .

ونستخلص من كلام كريستيفا وبارط معا أنه لا يوجد كاتب يصدر عن ابداع ذاتي بل إن كل كاتب تراه يشن الغارة على سوائه بقصد أو بدون قصد، وفي سلسلة متصلة لا ينقطع اتصالها على جهلنا بمن يُكوِّن هذه السلسلة العجيبة المجهولة، أي كأن اللغة هي التي تفعل فعلها دون صاحب ولا فاعل ولعل ذلك ما كان لاحظه الشكلاينون الروس حين كانوا يرون أنَ "الأدب يصطنع لغة خاصة على نحو يصير واضحا أن ما يعنيه هو الطريقة التي يتحدث بها عن امرأة، وليس الحقيقة نفسها المتعلقة بمثل هذه المرأة "[2] وقد رصد مارك أنجينو استعمال المصطلح "التناص"في الخطاب النقدي الجديد ونبه إلى ملامح التناص في نقد باختين وإن لم يستعمل كلمة "تناص" ولا أي كلمة أخرى تقابله بالروسية، ولكنه ذكر مصطلح "تداخل" قد استعمل في مثل هذه الأنساق "تداخل السياقات ""التداخل السيمائي " "التداخل السوسيو لفظي "، هذا النسق الأخير هو ما تأخذ عند كريستيفا موقع" التناص" ويعرف "فيليب سولرس"التناص بقوله :كل نص يقع في

[1] – أحمد ناهم المرجع السابق، ص26، 27.

[2] – عبد الملك مرتاض: المرجع السابق، ص283، 284.

مفترق طرق نصوص عدة يكون في آن واحد إعادة قراءة لها واحتدادا وتكثيفا ونقلا وتعميقا، وتحدث رولان بارت في الكتاب نفسه عن النص بوصفه "جيولوجيا كتابات ".

اهتم الباحث "عمر أوكان" بظاهرة التناص عند" رولان بارت" في كتابه(لذة النص) أو (مغامرة الكتابة) لدى بارت فهو يقول: يمثل التناص تبادلا، حوارا، رباطا، اتحادا تفاعلا بين نصين أو عدة نصوص في النص تلتقي عدة نصوص تتصارع، يبطل أحدها مفعول اللآخر، تتساكن تلتحم تتعالق إذ ينجح النص في استعابه للنصوص الأخرى وتدميرها في ذات الوقت إنه إثبات ونفي وتركيب[1] .

أما "كورتيس وقريماس "فقد تناول مفهوم التناص على أساس أنه من المفاهيم السميائية وذلك انطلاقا من تمثل جوليا كريستيفا نفسها له لكنهما لم يضيفاهما أيضا شيئا يذكر ماعدا الزعم أن ميخائيل باختين هو الذي أنشئ هذا المصطلح على عكس النقاد الفرنسيين الآخرين الذين كانو يرون ضمنا أن جوليا كريستيفا هي التي أنشأته من عدم إنشاء[2].

أما الناقد الفرنسي "جيرار جينيت "فقد تحدث في كتابه (طروس)1982 عن التناصية الجمعية التي تعبر عن علاقة النص بالنص السابق له، وعنى بـ(التعالي النص)، نوعا من المعرفة التي ترصد العلاقات الخفية والواضحة لنص معين مع غيره من النصوص ويتضمن التعالي النصي التداخل النصي الذي يعني عنده الوجود اللغوي وربما كانت أوضع صور التداخل والإستشهاد بالنص الآخر داخل قوسين بالنص الحاضر، كما يتضمن علاقة المحاكاة، وعلاقة التغيير، والمعارضة، والمحاكاة الساخرة .

وتنحصر أشكال التناص عنده في نمطين يقوم أحدهما على العفوية وعدم القصد إذ يتم التسرب من الخطاب الغائب إلى الخطاب الحاضر في غيبة الوعي ويعتمد الثاني

[1] – نور الدين السد: المرجع السابق، ص107، 108.

[2] عبد الملك مرتاض: المرجع السابق، ص286.

على القصد والوعي فتشير صياغة الخطاب الآخر إلى نص آخر، وتحدده تحديدا كاملا يصل إلى درجة التنصيص .

وبهذا يكون جنيت قد طور الدراسات السابقة التي غطت مرحلة السبعينيات إلى موضوع جديد أسماه (التعالي النصي)transtesctualit لذي يعني عنده :كل ما يجعل نصا يتعلق مع نص آخر بشكل مباشر أو ضمني.

ويحدد جنيت **أنماط التعالي النصي** في **خمسة أنماط** هي :

1- وهو العلاقة بين نصين أو أكثر كما يتجلى في الإستشهاد والتلميح والسرقة .

2- الميتانص metatesctualite، أو(ما وراء النص)، وهو علاقة التعليق، الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره، ويمثل له جينيت بكتاب "فينومينولوجيا " الروح لهيجل الذي يلمح بطريقة مبهمة إلى كتاب (ابن أخ رامو)، لديدرو .

3- النص الأعلى، وهو العلاقة التي تجمع بين نص أعلى ونص أسفل وهي علاقة تحويل ومحاكاة مثالها (أوذيسة) هوميروس التي تحاكيها (أوليس) جويس، وتختلف عنها.

4- المناص paratesctualite، ونجده في العناوين، والعناوين الفرعية والمقدمات والخواتيم والصور وكلمات الناشر...

ومثالها رواية (أوليس) لجويس.

5- جامع النص :أومعمارية النص، وهو النمط الأكثر تجريدا وتضمنا، ويتضمن مجموعة الخصائص التي ينتمي إليها كل نص [1].وفي نهاية السبعينات يذكر (تزفيطان تودوروف) هذا المفهوم عند تقديمه لآراء باختين في حين إنه عند محاولة تقديمه لمنهج التحليل الشكلي للنص الأدبي في الستينات ذكر التناص بصور عابرة من دون قصد في إستعماله إنه من الوهم أن نعتقد بأن العمل الأدبي له وجود مستقل، إنه يظهر مندمجا داخل مجال أدبي ممتلئ بالأعمال السابقة، إن كل عمل فني يدخل في علاقة معقدة مع

[1] – محمد عزام: النص الغائب، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001، ص42، 43.

أعمال الماضي التي تكون حسب المراحل التاريخية تراتبية مختلفة، ويؤكد(رولان بارت) هذا التصور في كتابه كسذز، فيقول :إن الأدب ليس سوى نص واحد.[1]

يقول مارك أنجينو: بعد مرور عشر سنوات على إطلاق كريستيفا لكلمة (تناص) والفرضيات المتصلة بها نشرت مجلة (POETIQUE) الفرنسية عددا خاصا حول التناصيات بإشراف (لوران جيني) سنة 1976 لتوضيح الأمر خاصة وأن الكلمة أصبحت على كل لسان، وقد اقترح (جيني) إعادة تعريف التناص في العبارات التالية) عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى، وقد استفاد (عمر أوكان) من هذا التعريف وأعاد صياغته كما يلي :إن التناص هو أن يجعل نصوصا عديدة تلتقي في نص واحد دون أن تتدمر أو ترفض، والتناص ليس سرقة إنما هو قراءة جديدة، أي كتابة ثانية ليس لها نفس المعنى الأول، و من هنا كان التناص صورة تضمن للنص وضعا ليس الإستنتاج وإنما الإنتاجية ، ويوظف(عمر أوكان) قول (ريكاردو) في التناص إذ هو إستعداد عنصر ما بأن يدخل في علاقة مع عنصر واحد أو عدة عناصر لنص آخر على الأقل. والتناص حسب (لوران جيني)، هو تحويل وتمثيل نصوص عديدة يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى وقيادته، أما لوران بارت حسب الباحث "عمر أوكان" فيجعل من الأدب نصا واحدا ذهبا إلى أن (كل نص تناص)، إذ أن النص يظهر في عالم مليء بالنصوص (نصوص قبله، نصوص تطوقه، نصوص حاضرة فيه)، وهو بذلك يعيد توزيع اللغة، إنه يقوم بطريقة الهدم وإعادة البناء التي يخضع لها النص، والنص يمثل لا نهاية اللغة، إن النص هو مجموعة من الاقتباسات المجهولة والمقروءة والإستشهادات الإستنتاجية وهي التي تضمن إنتاجية النص وممارسته الدالة عبر نسيجه المتشابك والنسيج هو الأصل الاشتقاقي للنص، [2]ويذكر أكثر من واحد من الأدباء أنهم أحسوا أثناء ممارستهم الإبداعية بحضور ذاكرة نصية كانت تسعفهم فيما

[1] – سعيد سلام: المرجع السابق، ص119.

[2] – المرجع نفسه، ص109، 108.

ينشؤون ويبدعون، وقد ذهب ستيفان إلى القول بأن الأدب ما هو إلا عملية إرجاعية ويشاطره الإحساس نفسه ميشال بوتور عندما يقول :إن كل إبداع أدبي ينتج داخل مجال محاصر بالأدب .إن كل رواية أو قصيدة، كل كتابة جديدة هي مشاركة داخل المنظر السابق، ويدعم ج.ل. بورخيس هذا الإتجاه فيوضحه بقوله :لقد برهنا على أن جميع الأعمال الأدبية هي من صنع كاتب واحد غير زمني، وغير معروف ويدعمه ميشال أريفي من النقاد الذين أسهموا في بلورة مفهوم التناص وقد وضع تعريفا شاملا له فهو يرى أنه :مجموع النصوص التي تدخل في علاقة مع نص معطى، هذا التناص يمكن أن يأخذ أشكالا مختلفة، الحالة المحدودة هي بدون شك مكونة من مجموع المعارضات، حيث التناص يكون مجموع النصوص المعارضة، وبما أن التناص يراد به حسب هذه التعريفات، تقاطع النصوص أو الحوار فيما بينها الأمر الذي يجعل القارئ لا يفهم النص النواة أو السابق دون الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقته وأسهمت في خلقه، ومن ثم يكون دور القارئ حاسما في هذا المجال فهو الذي يستكشف النص الغائب ويستحضره داخل النص الحاضر أو المقروء كما أنه هو الذي يقوم بإضاءة العلاقة التي تربط بين النص الحاضر والغائب وفق مقتضى السياق الذي ورد فيه لاستكشاف روح المبدع أو سلطة المبدع في نصه، ومن ثم فهو الذي يقوم بصياغة قراءة جديدة مما تجمع له من نصوص تقول ما لم يقله النص الحاضر أو المقروء فيما لو اقتصر القارئ عليه.[1] وأشار الباحث ميشال ريفاتير إلى مفهوم التناص واستعمله كمرتبة من مراتب التأويل، وهذا الاستعمال مرتبط بأفكاره عن الوقائع البلاغية الأسلوبية والمقروئية الأدبية على مستوى افتراض تطابق متبادل بين الشكل والمضمون فإن مرجعيات النصوص حسب ريفاتير هي نصوص أخرى والنصية مرتكزها التناص، ويعلق مارك أنجينو على تعريف التناص عند ريفاتير بقوله :أعتقد أنه في المجال الذي تطور فيه تفكير ريفاتير نجد أنه توصل إلى إعطاء التناص قيمة إجرائية متميزة عن المعنى القديم الذي يطرحه على مستوى

[1]– سعيد سلام: المرجع السابق، ص120، 121.

المصادر، على أن هذا لا يمنع من القول على أن التناص استخدم هنا لخدمة أسلوبية أدبية لا تستطيع حذاقتها وموسوعيتها إخفاء الطابع المحافظ والضيق نسبيا لحقل التطبيق، ويضيف مارك أنجينو إلى توضيح مسار هذا المصطلح في الخطاب النقدي الجديد، أن كلمة(تناص) تشذ عن أي إجماع غير أن هذه التغيرات في التعريف لا تحرمها من وظائفها النقدية.[1]

ويطول بنا الأمر لو جئنا نبحث عن مصدر التناص ذاته، أي البحث عن النواة أي بين ما يوجد بين نص ونصوص وبين نص وغيره من النصوص سواء كانت ماضية أو حاضرة أو معاصرة للنص للنواة. [2] ويرى أنور المرتجى أن مصطلح (التناص)لا يمكن أن يفهم إذا في تعارضه وتناصه مع مصطلح (النص)، ويستعين في تحديد هذا المفهوم بما يذهب إليه الشكلانيون وعلى رأسهم جاكبسون في اهتمامه العلمي بنسيج النص ومادته والتأكيد على (سنكرونية) العمل الأدبي عن كل مقاربة تأتي من خارج النص كما أنهم لم ينس ما يحيل عليه النص مما هو عالق بسياقه الخارجي ويرى في حديث جاكبسون عن (السنكروني) إرهاصا متقدما في طرح مسألة التناص، وإذا كان مارك أنجينو أغفل الحديث عن هذا الإرهاص الذي جاء به جاكبسون بمفهوم التناص فقد أشار إليه أنور المرتجى ووظفه توظيفا. حسنا يقول جاكبسون :إن تاريخ نظام ما هو نظام وهكذا تتجلى النزعة التزامنية الخالصة الآن أشبه بوهم، فكل نظام تزامني يتضمن ماضيه ومستقبله اللذين هما عنصراه البنيويان الملازمان:

أ-نزعة تقليد القديم كواقعة أسلوب، أي الخلفية اللسانية والأدبية التي نحس بها كأسلوب متجاور وبال .

ب- الميولات التجديدية في اللغة الأدب والتي نشعر بها كتجديد للنظام، وهو هنا يؤكد حركية مفهوم السنكروني أي التزامني الذي يدعوا إليه في قوله :إن مفهوم النظام

[1] – نور الدين السد: المرجع السابق، ص110، 109.

[2] – المرجع نفسه، ص121.

التزامني الأدبي لا يطابق مفهوم الحقبة الساذج نظرا إلى أن هذا المفهوم لا يتركب فقط من أعمال فنية متقاربة في الزمن، وإنما أيضا في أعمال انجذبت إلى فلك النظام آتية من آداب أجنبية أو حقب سابقة، إنه ليس كافيا نفهرس بلا مبالات الظواهر المتعايشة، فما يهم هو دلالتها السليمة بالنسبة لحقبة معينة .

يقول أنور المرتجى إن جاكبسون على الرغم من عدم استعماله مصطلح التناص فقد مهد بملاحظاته القيمة حول علاقة السنكروني بالدياكروني لمن أتوا بعده أن لا يتعاملوا مع البنية والتزامن بطريقة إستاتيكية أي ثابتة، وقد ألمح أنور المرتجى إلى بعض آراء الشكلانيين، والتي لم ترق إلى وضع نظرية مكتملة حول التناص.[1]

ومن خلال عملية ممارسة التناص يظهر مدى تمكن الكاتب من تمثل نصوص الآخرين وقدرته على توظيفها أثناء إنتاجه لنص جديد، وهذا التمثل لنصوص الغير لا يخص الكاتب دون أن يكون قد امتلأت خلفيته النصية بتراث الماضي وبتجارب نصية مشابهة لغيره في هذا الميدان، ويكون قادرا على أن يحول تلك الخلفية إلى تجربة جديدة قابلة لتحويل ومسايرة التطور العلمي والتقني بصورة دائمة، ويبدوا هذا جليا، إما في حالة الاستمرار أو الاتفاق مع النص السابق، أو في حالة القطعية والاعتراض عليه بعد أن يكون قد قطع مرحلة في تطوره .

وعليه فالنص قد يكون استمرار لتجربة سابقة أو امتدادا لها أو معارضة لها، فإذا كان النص اللاحق استمرارا أو امتدادا لتجربة سابقة، فإن التناص يأخذ بعدا سكونيا، أي أن العلاقات النصية فيه تبقي على البنيات الكبرى للنص الأصلي، وتمارس معه نوعا معينا من التفاعل مع النصوص الأصلية الأمر الذي يجعل قوانين التحول ساكنة وشبه ثابتة، أما إذا كان النص اللاحق نقدا أو معارضة لتجربة سابقة، أي على عكس الحالة الأولى، فيأخذ التناص بعدا حركيا، وتكون البنيات الكبرى للنص الأصلي على النقيض من ذلك، ويتبلور النص اللاحق بناءا على علاقة خاصة يكونها مع النص الأصلي .

[1] – نور الدين السد:المرجع السابق، ص111، 110.

هذه العلاقات تتنوع وتختلف وتتعدد من نص لآخر، وهي ظاهرة ثابتة ومتأصلة في النصوص الحديثة، وكلما استمر وجود هذه العلاقات في نص ما كلما دعانا ذلك لأن نتكلم عن التناص كدليل إثبات لمظهر أساسي من نصية النص .

ومن أجل ذلك فنحن نميل إلى القول بأن التناص يمتاز بشموليته وخصوصيته، وأنه يطبع كل نص بطابع مميز خاص به، وأنه من الصعوبة بمكان أن نحيط بعلاقته بالاختصاصات والعموم، أو أن نستطيع الوصول إلى تحديده وتعريفه بطريقة جامعة مانعة.[1]

[1] سعيد سلام: المرجع السابق، ص122، 121.

المبحث الثاني: مفهوم التناص عند العرب

يعد مفهوم التناص من المفهومات الحديثة في الكتابات النقدية العربية، قد لا تعود إلى أكثر من عقد من الزمان مضى، إذ ظهر اعتمادا على أطروحات النقاد الغربيين الذين تناولناهم في الصفحات السابقة[1]، حيث لم يتفق المترجمون العرب المعاصرون بعد على تقريب مصطلح التناص intertesctulit. فبعضهم يعربه التناص وآخرون التناصية وفريق ثالث بـ(النصوصية) ورابع بتداخل النصوص ومع ذلك فإن مصطلح التناص هو الذي شاع وانتشر بعد أن استفاض الحديث مؤخرا عن المناهج النقدية الأسلوبية والألسنية والبنيوية والسميائية .

ومادة نصص في المعجمات العربية القديمة (لسان العرب لابن منظور، والقاموس المحيط للفيروزآبادي، وأساس البلاغة للزمخشري، والمخصص لابن سيده)، تناص القوم أي اجتمعوا إلا أن هذه المادة لم ترد في المعجمات العربية الأدبية الحديثة المتخصصة كمعجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب لمجدي وهبة، وكامل المهندس 1984 والمعجم الأدبي لجبور عبد النور 1979، وعلى الرغم من شيوع مصطلح التناص في النقد الغربي المعاصر، في الآونة الأخيرة، إلا أن أصداءه ما تزال خافتة في النقد العربي المعاصر، وعلى الرغم من مضي أكثر من أربعين عاما على ولادته في النقد الأوروبي فإنه ما يزال وليد يحبوا في نقدنا العربي المعاصر، حيث لم يصدر عنه سوى كتاب (الأسلوبية البنيوية)1971[2]، ولقد تفطن بعض النقاد إلى ظاهرة تداخل النصوص وكيفيات تجلياتها في النقد العربي القديم، فقد أشار صبري حافظ إلى أن التناص من المفاهيم الحديثة التي نجد لها بعض الملامح الهامة في نقدنا القديم وبعض المفاهيم النقدية القديمة تقارب في دلالتها أنواع التناص وأشكاله فأغلب القدماء يلحون على (النسيج على المنوال): يقول ابن خلدون إن الشاعر الذي قل حفظه للأشعار الجيدة لا يكون شاعرا،

[1] – أحمد ناهم: المرجع السابق، ص43 .

[2] – محمد عزام: المرجع السابق، ص43 .

وإنما يكون ناظما ساقطا [1]، لذلك فإن النقاد العرب القدماء الذين عنوا بظاهرة التناص كما نعرفها اليوم، قد درسوه في كتبهم النقدية والبلاغية تحت تسميات عديدة ومنها السرقات .

ومن خلال بحثنا في الموضوع رأينا ما يلي:

أ-إن رصد النقاد القدماء لتفاعل النصوص فيما بينها وملاحظة طرق توظيف النصوص القديمة في النصوص الجديدة آنذاك، كان يعتمد على المعالجة الجزئية والموضعية فقط، كأن يقول الناقد إن الشاعر القديم الذي سبقه إليه هكذا.

ونسعى من خلال دراسة التناص بمفهومه الحديث اختزال مختلف أنماط العلاقات النصية عند العرب القدماء. وتقديمها بشكل يمكننا من تأطير مختلف تلك الآراء وجعلها قادرة على أن تتطور رأسا في اتجاه الوصول إلى تصور عام يستوعب مختلف أنواع التفاعل النصي كما مورست في الإبداع العربي قديما، وكما نمارسه الآن وغدا .

ب-إن المنطلقات المعرفية التي تقوم عليها السرقات في المفاهيم النقدية القديمة تقوم على مبدأ البحث عن الأصول وعن المصدر الأول للنص الأدبي، إنها بحث عن المبدع الأول والتوقيع الأصلي للنص الأدبي، صاحب الحقيقة الخالدة ليس على أساس أن النص الأدبي مجموعة أو تشكيلة متنوعة من النصوص تتحاور أو تشكيلة متنوعة من النصوص تتحاور أو تتداخل فيما بينها وهذا هو مفهوم مصطلح التناص في النقد الأدبي الحديث، حيث إنه لا يكمن في البحث عن الأصول وتأثيرها، أو في تحديد النصوص فيما بينها، بل إنه يقوم بالبحث والتنقيب عن التأثير التحويلي الذي تمارسه النصوص فيما بينها، ومن أجل هذه الغاية وجه النقاد العرب اهتمامهم إلى بحث هذه الظاهرة الجديدة في النقد الأدبي الحديث ودراستها، فخصصوا لها حيزا معتبرا في أبحاثهم ودراساتهم، فقد خصصت له مثلا مجلة (عيون المقالات) بابا بعنوان (التناص، تفاعلية النصوص)، [2]فقد حاول محمد مفتاح في كتابه (تحليل الخطاب الشعري) استراتيجية التناص أن يعرض

[1] – نور الدين السد: المرجع السابق، ص130، 129.

[2] – سعيد سلام: المرجع السابق، ص46، 45، 44.

مفهوم التناص اعتمادا على طروحات كريستيفا وبارت، ففي تعريفه للتناص عرض تعريفات هؤلاء النقاد وغيرهم ثم خلص إلى تعريف جامع للتناص هو تعالق –الدخول في علاقة – مع نص حدث بكيفيات مختلفة .[1]

ويعد كتاب محمد مفتاح –تحليل الخطاب الشعري –(استراتيجية التناص)، ومن أهم الدراسات العربية التي عالجت مفهوم التناص وأنماطه وآلياته .[2]

والتناص عنده ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي، ويربط محمد مفتاح التناص ببعض المفاهيم البلاغية القديمة المعروفة في الثقافتين الغربية والعربية، وهي المعارضة، والمعارضة الساخرة والمثاقفة والتناص عنده نوعين هما :المحاكاة الساخرة (النقيضة)، والمحاكاة المقتدية، ويحدث التناص في اعتقاده على شكلين بحسب المرجع أو الإحالة وهما :التناص الداخلي والتناص الخارجي، ويحاول أن يعطي للتناص آليات أسلوبية وقد قسمها بين آليات الايجاز وآليات التمطيط والتناص يحدث عنده في الشكل والمضمون على حد سواء .

ولكنه في كتابه الآخر (دينامية النص) يعود ليعطي التناص تسمية جديدة هي _الحوارية_ ويحاول أن يستخدم هذا المفهوم في إطار منهج يستمد من البيولوجيا أغلب مصطلحاته ومفاهيمه، [3] كما أن سعيد يقطين قد درس في كتابيه(انفتاح النص الروائي) و(الرواية والتراث السردي)، وقد أعد أخيرا (لنتيرالقمري)، بحثا جامعيا خاصا بالتناص وعلاقته برواية جمال الغيطاني في كتاب التجليات بعنوان (صنعة الشكل في كتاب التجليات –المحكي، التناص، الصوغ الذاتي)، وهناك دراسات وأبحاث أخرى متفرقة عن التناص سنذكرها في مواضع أخرى من هذا البحث، وينبغي أن نذكر هنا أن هذه الدراسات قد استفادت كثيرا من نظرة النقاد العرب القدماء للسرقات من جهة وبين نظرة

[1] – أحمد ناهم: المرجع السابق، ص42، 43.

[2] – المرجع نفسه، ص46.

[3] – المرجع نفسه، ص43.

النقاد الغربيين للتناص في العصر الحديث من جهة أخرى، والذين خصصوا له أبحاثا ودراسات، وعالجوا مختلف أنواعه وأشكاله وصوره وأنماطه مثل ما فعل (جيرار جينيت).[1]

أما مفهوم التناص عند أبي عثمان الجاحظ –لقد كنا صدرنا هذا الفصل لأبي عثمان الجاحظ –يتحدث فيه عن صميم مفهوم التناص حيث يقول :لا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيهه مصيب تام، وفي معنى عجيب غريب، أو في معنى شريف كريم، إلا وكل من جاء من الشعراء، من بعده أو من معه، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنه لا يدع يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه، كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه .

فالجاحظ يعزوا الأصل في السرقات الشعرية إلى إعجاب المتأخرين بالمتقدمين فيقع استحواذ الأواخر على أفكار الأوائل، فكأن الشيخ كان يرفض فكرة السرقات حين يصطنع مصطلح (التنازع) بين الشعراء من حول فكرة واحدة .

إذن فلا دليل لأحد على أحد آخر، يثبت أخذه منه، في هذه الإشكالية المتناهية الدقة واللطف، ولقد عالج أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ هذه المسألة بغير تفصيل ولكنه ترك بصماته بارزة وواضحة عليها، بحكم أنه لم يكد يذر وجها من وجوه العلم إلا عالجه ولذلك عثرنا له بالإضافة إلى هذا النص على بعض الإشارات الأخرى المتمحضة لمسألة السرقات .[2]

أما الناقد(عبد الله الغدامى) فقد حاول في كتابه (الخطيئة والتكفير) أن يربط التناص ببعض المفاهيم والطروحات النقدية الموروثة ولا سيما نظريات الناقد عبد القاهر الجرجاني في البلاغة النقدية وخاصة فيما يتعلق بمفهوم –الأخذ–وشدة اقترابه من مفهوم التناص الحديث، إذ رفض الجرجاني استعمال السرقة كما شاعت قبله وبعده، ويترجم

[1] – سعيد سلام: المرجع السابق، ص46.

[2] – عبد الملك مرتاض: المرجع السابق، ص221، 220.

الغدامى التناص ترجمات عدة فهو يطلق عليه تارة تداخل النصوص وأخرى النصوص المتداخلة ويطلق عليه تارة ثالثة النصوصية وقد اعتمد في طروحاته على آراء (كريستيفا وبارت ورفاتير ولوران جيني)، واستقر في كتابه الأخير(تسريع النص) على مصطلح (النصوصية) في معرض تحليله لنص شعري متناص، والتناص بعد هذا عنده :عبارة عن مصطلح سيميولوجي تشريحي [1].

ويفضل عبد الواحد لؤلؤة تسمية التناص بالتضمين وهو المعروف في البلاغة العربية إلا أن هناك تضمين منظور متوسع إذ هو توسيع في القول بالإحالة على نصوص أخرى .

ويذهب إلى ذلك جلال الحياط في دراسته متاهة التناص إلا أنه يقسم التضمين إلى نوعين النوع المباشر وهو المشروط بعلامات تنصيص والآخر الغير المباشر الذي من دون هذه العلامات [2].

بناءا على ما تقدم من وجود بذور للسرقات في النقد العربي ووجود الكثير من الأبحاث والدراسات المؤلفة عنها والقواعد المنهجية التي اتبعها النقاد القدماء في دراستها ثم الغاية من ذلك، نكون قد أعطينا صورة موجزة عن خلفية موضوعنا (التناص)، الذي قد تناوله النقاد العرب القدماء، وخصصوا له باب من أبواب كتبهم العلمية أو بحوثهم النقدية (السرقات الأدبية)، فقد كانوا ينفرون من السرقة وأنواعها وينظرون إليها نظرة ريبة وشك وانتقاص، وكانوا يطلقون على المسروق منه عدة أوصاف وتسميات ومصطلحات .

وقد عرف هذا المصطلح في البلاغة العربية (بالاقتباس)، أي إذا كان النص مقتبسا من القرآن والحديث، وعرف أيضا(بالتضمين)، إذا كان النص مقتبس من القرآن والحديث بل من غيره من المعارف الأخرى كالشعر والأمثال والحكم وقصص الأولين وأقوال المشهورين في القديم، كما أنه عرف بمصطلح (الأخذ)أي أن الأديب اقتبس معنى

[1] – أحمد ناهم: المرجع السابق، ص44، 43.

[2] – المرجع نفسه، ص45.

من المعاني لكاتب غيره، أو صورة من الصور ثم أدخل عليها تعديلات أو تحسينات بحيث يخرجها في صورة أحسن من سابقتها، وفي حلة أجمل من حلتها الأصلية صارت ملكا له وحقا من حقوقه غير أن الشيء الذي يلاحظ على معظم المصطلحات العربية الخاصة (بالأخذ والسرقة) أن الناس ينظرون إلى كل شيء مقتبس أو مأخوذ من الغير أو مأخوذ عنهم نظرة سيئة وينظر إليه نظرة شك ونقص واحتقار .[1]

التناص عند العرب يأخذ عدة أشكال منها:

1- المعارضة: التي تدل لغويا على المحاكاة والمحاذاة في السير، ولكن هناك معنى عاما بجانب هذا المعنى الخاص وهو محاكاة أي صنع وأي فعل وهذا المعنى اللاصدقي هو الذي سوغ إطلاق النقاد العرب على المحاكاة الشعرية اسم المعارضة .

2- 2-المناقضة :غير أن المعارضة لغويا وإصطلاحا تعني أحيانا المخالفة واتخاذ كل من المؤلفين سائرين وجها لوجه إلى أن يلتقيا في نقطة معينة، وهذا معنى آخر نقله النقاد العرب إلى المعنى الإصطلاحي وهو النقيضة .

3- وقد أفاض النقاد العرب فيها فذكروا كثيرا من أجناسها وأنواعها، وقد يكون كلام ابن رشيق أكثر تركيز وتكثيفا لما قال: هذا باب متسع جدا لا يقدر واحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأخرى فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل [2].

[1] – سعيد سلام: المرجع السابق، ص82، 81.

[2] – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، الدار البيضاء، بيروت، 1975، ط1، ص122.

4- التناص عملية لسانية تواصلية بعدية :تارة يحصل بصورة شعورية، وهوتناص مرغوب عنه أزيد مما هو مرغوب فيه، وتارة أخرى يتم بصورة لا شعورية، وهو تناص مرغوب فيه أكثر مماهو مرغوب عنه.

كل تفكير في تناص قبلي، ما هو إلا تفكير وهمي، فالتناص تفاعل لساني لا تحدد تزامنيته إلا بزمنيته، أي تفاعل قائم لاحق على سابقه، أو آتيته على تاريخيته. [1]

[1] - عبد الجليل مرتاض: التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، 2012، 2011، ص05.

المبحث الثالث: مفهوم التناص في النقد الحديث

يرجع الفضل في وضع مصطلح التناص إلى الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا التي وجدت الأرضية ممهدة بجهد ميخائيل باختين الذي عرفه ووضع قواعده في كتابه الماركسية وفلسفة اللغة، لكن دون أن يذكره بهذا الإسم المعروف به حاليا .

فكريستيفا تعرف التناص بأنه جملة المعارف التي تجعل من الممكن للنصوص أن تكون معنى، وما أن تفكر في معنى النص اعتباره معتمدا على النصوص التي استوعبها وتمثلها فإننا نستبدل مفهوم تفاعل الذوات بمفهوم التناص .[1]

إن مفهوم التناص عند كريستيفا يندرج في إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور كعمل النص، ولا تعرف إلا بإدماج كلمة أخرى هي idetologeme، وهي هيمنة تركيبية تجمع لتنظيم نصي معطى بالتعبير المتضمن فيه أو الذي يحيل إليه وبذا يكون التناص هو التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى .

إن التناص هو نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، والعمل التناصي هو اقتطاع وتحويل، وإنه يولد هذه الظواهر التي تنتمي إلى بداهة الكلام انتماءها إلى انتقاء إستطيقا تسميها "كريستيفا"بالاستناد إلى" باختين "بالحوارية، والصوت المتعدد.

وقد رصد مرك أنجيلو إستعمال مصطلح التناص في الخطاب النقدي الجديد ونبه ملامح التناص في نقد باختين وإن لم يستعمل كلمة تناص ولا أي كلمة أخرى تقابله بالروسية ولكنه ذكر مصطلح تداخل في" كتابه الماركسية وفلسفة اللغة "ومصطلح" تداخل" كعامل حاسم فيشكل العلامة قد استعمل في مثل هذه الأنساق (تداخل السياقات)، (التداخل السيميائي)، (التداخل السوسيو–لفظي)، هذا النسق الأخير هو ما تأخذ عند كريستيفا موقع "التناص"، تقول كريستيفا :أن كل نص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الإقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى ويرى مارك أنجينو أن مفهوم

[1] – سعيد سلام: المرجع السابق، ص119.

التناص عند كريستيفا وعند باختين في مجلة telquel لا يظهر إلا في سياقات نظرية عامة.

ويعرف "فيليب سولوس "التناص بقوله :(كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها واحتدادا وتكثيفا ونقلا وتعميقا)، وتحدث رولان بارت في الكتاب نفسه عن النص بوصفه (جيولوجيا كتابات) وقراءة ألتوسير تصبح فنا لكشف ما يكسف في النص نفسه الذي تقرأ والعلاقة مع نص حاضر بغياب ضروري في الأول.

ويشير (رولان بارت) إلى مفهوم التناص في كتابه (لذة النص) أنه يتجلى في سياق قراءة لا تلتزم بشيء، فالتناص هو استحالة العيش خارج النص اللانهائي سواء كان هذا النص لبروست أو لصحيفة يومية أو شاشة تلفزيونية، فإن الكتاب يصنع المعنى، والمعنى يصنع الحياة، فالكاتب يكتب منطقا من لغته التي ورثها عن سالفيه، ومن أسلوبه وهو شبكة من الإستحواذ اللفظي، ذات سمة خاصة شبه شعورية، والكتابة أو الذوق الكتابي هو شيء يتبناه الكاتب لفعالية الكتابة، أن تحدث لنفسها وجودا في داخلها .إن طبيعة الكتابة تقتضي الإستناد إلى المخزون اللغوي الذي هو نتاج تراكم وتحصيل لعدد كبير من النصوص، لذلك يرى الباحث صبري حافظ أن معيارية علم البديع قد مكنته من تناول مجموعة من المفاهيم التي تثري فهمنا للتناص، وتفتح أمام أي دراسة عربية فيه الباب إلى إضافات واستقصاءات هامة يطرح مجموعة من المصطلحات البديعية التي يمكنها أن تسهم في بلورة بعض ملامح هذه الاضافات، وقد أشار الباحث إلى تسعة عشر مصطلحا استقاها من أربعة مصادر نقدية وهي (الوسيلة للمرصفي، والعمدة لابن رشيق ونقد النثر لقدامى، وخزانة الأدب لابن حجة) وحاول الباحث ضبط هذه المصطلحات وتحديد دلالتها وقد فعل محمد مفتاح الشيء نفسه غير أنه اقتصر على أربعة مصطلحات، وذكر الباحث سعيد يقطين مصطلحات قديمة تقارب مفهوم التناص ولكنه لم يستثمرها استثمارا فعالا في تحليل الأعمال الروائية التي درس فيها ظاهرة (التعالق

النصي) على الرغم من إشارته إلى رغبته في إستثمارها في الجانب النظري والتطبيقي في كتابه "الرواية والتراث السردي".[1]

[1] – نور الدين السد: المرجع السابق، ص130.

خلاصة:

التناص هو امتصاص لنصوص سابقة نستثني بذلك بعض المبدعين الذين تحاوروا مع النصوص بكل أنواعها وبنو تصورا نقديا لتجاربها حيث يظهر النص الغائب مموها وباهتا أمام عملية التغير، التي يهدف إليها الكتاب أثناء كتابتهم، كما نلاحظ تعدد مفاهيم التناص عند الكثير من النقاد سواء من الغرب أو العرب.

أنواع التناص:

إن التناصات في النص الأدبي تعود إلى أن المبدع قد اعتمد في كتابته على ثقافته المخزنة من مختلف المعارف السابقة وتعدد إنتاجات الباحثين والكتاب سواء كانت روايات أو قصص أو أشعار، والكاتب يسعى إلى تجسيد كل هذه المعارف أثناء كتابته بدون شعور منه، بل يأتي استرسالها مباشرة، فتكون له أسطر إبداعية معتمدة على هذا المخزون الذي ظل طويلا يزاحمه في ذهنه مستشهدا به في كل كتاباته مما أدى إلى تداخل مختلف النصوص مع بعضها، وهذا أدى إلى ظهور أنواع للتناص منها:

المبحث الأول: التناص الديني

وهو تداخل النص مع عدة نصوص أخرى دينية معينة عن طريق الإقتباس أو التضمين والتناص الديني هو الذي يعتمد فيه الكاتب على توظيف بعض النصوص الدينية أثناء كتابته، توظيفا مثبتا للتعبير بها عن خلجات نفسه وانشراح صدره في سرده للأحداث وترابطها مع بعضها ارتباطا وثيقا، ومن التناص الديني نجد

القرآن الكريم:

القرآن الكريم معجزة الدهور، يفيض بالصياغة الجديدة والمعنى المبتكر، يصور تقلبات القلوب وخلجات النفوس، وهو النص المقدس الذي أحدث ثورة فنية على معظم التعابير التي ابتدعها العربي شعرا ونثرا، ليخلق تشكيلا فنيا خاصا متناسق المقاطع تطمئن إليه الأسماع إلى الأفئدة في سهولة ويسر .

ولقد أعطى القرآن الكريم الحرية في التأمل الجمالي والكتابي ودعا إلى الإغتراف من منهله العذب .[1]

ولقد أثبت البياني القرآني جدارته بصفة الربط بين المتلقي والنص بوشائج متينة وهذا الإستحقاق يكمن في ديمومة ربط المرء بالواقع، الواقع النفسي في القدرة على إثارته على مر العصور، فتنبش مكونات أساسية في السلوك البشري وهنا مخاطبة الخالق لما خلق وكذلك الواقع المحسوس في تصوير جزئياته في الطبيعة الصامتة والمتحركة والمشاهدة المألوفة وتقريب ما هو ليس بمألوف بإثارة الحواس والبصيرة، واستدامة صورته الفنية هي نتيجة ثبات الحواس وتأكيده على ربط الصورة بالحواس، وهكذا لم يرفض الواقع، بل نهض به ولونه.[2]

[1] – جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، اصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، 2003، ص167.

[2] –أحمد ياسوف: جماليات المفردة القرآنية، دار المكتبي، سوريا، 1994، ط1، ص30، 29.

وهذا الكتاب المقدس هو الذي جعلنا ننهال منه بحرية وقد كان هو أول ما اعتنى به جميع المبدعين أثناء كتابة إبداعاتهم، ولعل هذا ما يسمح لنا بتتبع عدة نصوص معاصرة تفاعلت مع النص القرآني وإستنصصت آياته .[1]

ومن النماذج التي استغلت النص القرآني إستغلالا فنيا في هذه الرواية نجد قول الكاتب: هناك في الوطن آلاف القمامات تحتاج من يقلبها شملة ويمنة حتى تطأها حرارة الشمس وتجف من عفونة الوعود، وحتى تشح من زهومة النسيان والاضطهاد .[2]

فالكاتب في هذه الرواية يعيد كتابة النص القرآني في الغائب ويوظفه توظيفا جميلا وفنيا وذلك من خلال امتصاصه للآية الكريمة.(وَتَرَى الشَّمْسَ إِذَا طَلَعَتْ تَزَاوَرُ عَنْ كَهْفِهِمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَتْ تَقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشِّمَالِ وَهُمْ فِي فَجْوَةٍ مِنْهُ ذَٰلِكَ مِنْ آيَاتِ اللَّهِ مَنْ يَهْدِ اللَّهُ فَهُوَ الْمُهْتَدِ وَمَنْ يُضْلِلْ فَلَنْ تَجِدَ لَهُ وَلِيًّا مُرْشِدًا (17) وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُمْ بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا(18) [3]

فالكاتب في هذه الفقرة يحثنا عن الشخصيات الكبيرة في البلاد التي تظل جالسة فوق الكراسي كما أنه وصفها بأنها تشبه القمامات التي تحتاج لمن يحملها ويرميها وكذلك لمن يقلبها يمينا وشمالا حتى تسطع عليها الشمس وتذهب رائحتها وعفونتها، وحتى تشح من زهومة النسيان والاضطهاد هو نفسه أتى على شكل تناقض في حين أن أهل الكهف كانوا من خيرة البلاد في النص القرآني المذكور والعامل المشترك بين النص الروائي والنص القرآني أن كبار الشخصيات كانوا يجلسون كثيرا ويحتاجون لمن يقلبهم، كما أن أهل الكهف كانوا قد ناموا سنينا في الكهف وكان الله تعالى يقلبهم يمينا وشمالا حتى لا تظهر على أجسادهم علامات الموت ولكي لا تتعفن .

---

[1] – المرجع نفسه، ص168.

[2] –بركات جمال الدين: الجرح الأخير، دار الأمل، تيزي وزو، 2013، ص46.

[3] – رواية ورش، سورة الكهف، الآية 18، 17.

إن الصورة النقدية التي اتسمت بها الرواية هي في عمومها سعي حثيث للتجاوز القائم وإحقاق البديل، حيث أن التناقضات القائمة في الواقع الاجتماعي هي في عمومها سعي حثيث مدعاة فعلية للتفكير في البدائل الجديدة، بالمقابل يمكن لهذه التناقضات أن تتأسس كعوامل مساعدة للاغتراب الاجتماعي .[1]

والتداخل في الرواية مع النص القرآني هو، بما أن كبار الشخصيات في الوطن يبقون فترة طويلة في الحكم حتى ينسون أنفسهم أو يتناساهم البعض، كما أن أهل الكهف ظلوا سنين عديدة في كهفهم حتى كان الناس يعتقدون أنهم ماتوا ونسوهم .

وتداخل الرواية مع النص القرآني، هي محاولة للإمساك بالمطلق في الكتابة، من حيث كون التراث الديني الموظف يتوقف في وظائفه الفنية عند حدود التداخل النصي فحسب، وإنما يمكن أن يتجاوز هذا التداخل إلى الأبعاد السيميائية، بغرض كشف الجوانب الدلالية، وإن النص القرآني في شكل كتابته تنصهر الأفكار والأشياء، والحياة والأخلاق الواقع والغيب، وهذا الشكل، شبكة تتداخل خيوطها وتتحبك في علاقات متعددة ومتنوعة مفتوحة كالفضاء، إنه فن آخر من القول، وفن آخر للقول، فن في الكتابة وفن في تكوين النص، كأنه نوع من فكر الكتابة، يتبطن نوعا من كتابة الفكر، أو لنقل فنه بوصفه نوعا من كتابة المطلق، نوع من مطلق الكتابة، إنها الكتابة المطلقة لكتابة المطلق[2].

والقرآن كلام الله عزوجل، وهو أقرب من حبل الوريد، فلا عجب في أن يضاف إلى حيز الأدب سمو المحدث تبارك وتعالى [3].وهذا خير مثال على ذلك استشهاد الكاتب في نصه الروائي بنص من القرآن الكريم وذلك عند قوله :(...فلتذهب إلى الجحيم ...)[4]،

---

[1] –فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص369.

[2] – المرجع نفسه، ص370.

[3] – أحمد ياسوف: المرجع السابق، ص31.

[4] – بركات جمال الدين: المرجع السابق، ص49.

جاءت على منوال قوله تعالى (وَبُرِّزَتِ الْجَحِيمُ لِمَن يَرَى وَأَمَّا مَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ وَنَهَى النَّفْسَ عَنِ الْهَوَى).[1]

إن التناص الموجود بين النص الروائي والنص القرآني هو تناص ديني بما أن الله عزوجل وعد الذين كفروا والذين ظلموا بعذاب جهنم، والذين طغوا واتبعوا الشهوات في الدنيا بعذاب يسير هي أن مؤواهم تكون الجحيم التي سيصلونها، نجد الكاتب كذلك في روايته عندما يتحدث عن بطل الرواية" صلاح "الذي كانت تناديه صديقته دلال لكي تودعه وتقول له عطلة سعيدة، وكان هو يمشي لم يستجب لها وكانت تترجاه وتتالت نداءتها المتوسلة في اندفاق الرحمة كان يحس بجنون العظمة، التي تعارك صرخة الضعف المتشبتة بومضة الإنسانية التي تغازلها مهاول الخوف، ولكنه كان يلهي نفسه بخطاب آخر يصلح لمغالطة الجمهور أن وعد السماء، هو الوعد الأكبر من كل وعود البشر، وعندما استدار ووذهب إلى الشارع الآخر كان التقى بها وبوشكها أن تحدثه وأبت لأن تقول له أنا أحبك لكنه لم يسمع لتقول له بذلك فلتذهب إلى الجحيم، حيث كان خطابها وهو ممتلأ بنوع من الغضب والسخط وكأنها توعده بأن الجحيم ستحرقه وأن آخرته هي جهنم، كما وعد الله الذين طغوا وكفروا .

حيث إن توظيف الأدب للنصوص الدينية أثناء إنتاجه الإبداعي وذلك من خلال ما تزخر به ذاكرته وفكره من معارف مكتسبة أدى ذلك إلى كتابة النصوص الأدبية التي فرضت نفسها وحضورها على المبدع وكان القرآن الكريم أول النصوص التي استأثرت بعناية الشاعر المعاصر، باعتباره النص الذي يحمل من أبعاد اللامحدودية للحياة وللإنسان".[2]

ويمكن الحديث عن التناص المتعلق بالنص الديني، تبعا لوجود النص القرآني في الرواية باعتبار أن النص القرآني أحد أنواع النص الديني وإن طريقة انصهار مظاهر

[1] – رواية ورش: سورة النازعات، الآية 36.

[2] – جمال مباركي: المرجع السابق، ص186.

الحياة وما وراء الحياة في النص القرآني، هي ميزة متفردة، تتعلق باعتبار أن هذا النص، أنموذجا نوعيا لكتابة المطلق وإن مسألة المطلق هنا تتعلق بمصدر النص على اعتبار أن الذات الصادرة منها تتميز بالكمال والإطلاق .

النص الروائي لا يسعى من وراء استعاب النص القرآني إلا من أجل استجلاء آفاق جديدة للرؤية الثقافية للرواية[1]. والنص الديني يمكن أن يتأسس الديني كبعد أساسي من أبعاد التناص في الرواية المغاربية من منطلق كون النص الروائي أداتا جيدة لاستيعاب النصوص الخارجية ويعود ذلك إلى كون الرواية نمطا ملحميا كبيرا، وتصويرا حكائيا للحركة الاجتماعية، وقطبا مقابلا للملحمة القديمة وتقضيها الجذري فهي أولا ثرية لا تتقيد بأوزان وقافية ولا بلغة شعرية مكثفة كالقصيد،

وثانيا طويلة تضاهي الملحمة لاتقل في رأي فوستر عن خمسين ألف كلمة بينما الملحمة تصل إلى عشرين ألفا من الأبيات مما يتيح لكلتيهما أن تستوعبا معطيات الوجود الخارجي والتعبير عن تناقضاته النوعية.

إن هذه الخصائص النوعية تمكن من تأسيس فن نثري جديد هو الرواية تستطيع أن تجعله متفتحا على مختلف التداخلات النصية الهامة ومع أن العديد من الدراسين يعزون ذلك الانفتاح إلى حيثيات الخلفية الثقافية للكاتب، فإن الأمر في أولياته يعود إلى مدى مقدرة النص على التعايش مع النصوص الجزئية، وهي النصوص التي من شأنها تأسيس البعد الثقافي والمعرفي للنص باعتباره فضاءا فنيا [2].

من هذا المنطلق كان علينا أن نرصد الدلالة التواصلية للتناص في نص الجرح الأخير من خلال توظيف "جمال الدين بركات" للنص القرآني في روايته:

[1] –فتحي بوخالفة: المرجع السابق، ص370.

[2] –فتحي بوخالفة: المرجع السابق، ص365.

قال تعالى:(مَثَلُ الَّذِينَ حُمِّلُوا التَّوْرَاةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا بِئْسَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِ اللَّهِ وَاللَّهُ لا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ(06) قُلْ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ هَادُوا إِن زَعَمْتُمْ أَنَّكُمْ أَوْلِيَاء لِلَّهِ مِن دُونِ النَّاسِ فَتَمَنَّوُا الْمَوْتَ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ(07)[1]

نلاحظ أن الكاتب "جمال الدين بركات" اقتبس الآية الكريمة مع إحداث تغيير في إضافة روايته حيث قال في النص الروائي:(إن مثل انثقالهم والأرض كمثل الحمار يستطيع أن يحمل فوق ظهره مليون ألف طن حين تكون كلمة مدونة على قصاصة بل تستطيع دجاجة مذبوحة في رمقها أن تفعل ذلك) .[2]

حيث أن في هذه الفقرة إشارة إلى الأرواح والأجساد الذي أتعبها كاهل الحياة والناس الذين اتبعوا أهواء الدنيا وراحوا يبحثون عن ملذاتها وشهواتها وينسون أن هناك من أعلى منهم، وأن هناك يوم آخرة، وذلك الحديث عن بطل الرواية وهو صلاح الذي عان كثيرا بسبب ما ألحقته به عائلته والقدر من بؤس وفقر وتيتم الذي أصبح ينظر للحياة وكأنها ثقل يحملها كما يحمل الحمار أسفارا فوق ظهره لم يستطيع حملها، وتشائمه منها كثيرا من هذه الحياة، والأرواح والأجساد التي تعيش فيها، حيث يعيش في النهار بتجنبه للنفس عدم مشاركتها أهواءه الراكضة حول مستنفع الحضيض المنحدر بتهابط المطالب، وفي الليل الهروب من وساوس الشيطان، وبذلك تثقل عليه كامل الأرض والهروب حيث الهدوء والسكون، والقفز حيثما يسقط حتى تقل هزيمته، وكي لا يظهر ضعفه وعدم قدرته على مواجهة الحياة .

ويبدو أن دلالة التواصل بين الكاتب في الرواية والنص القرآني تحققت من خلال آلية التناص، مما دفع بالكاتب إلى الإقتباس في روايته من النصوص القرآنية .

ويمكن أن نحدد مختلف الأصعدة التي يكون فيها التناص معنى ودلالة معينة، وتتبدل دلالة التواصل مع ذلك التراث، إن على مستوى مبدع النص الذي تظهر الخلفية

[1] _سورة الجمعة: الآيتين 06، 07.

[2] –بركات جمال الدين: المرجع السابق، ص 56.

النصية والثقافية لنصه وللفكرة ولإيديولوجيته أو على مستوى القارئ المتلقي لهذا النص، الذي يحيله النص مباشرة إلى ذلك التراث، الذي يشترك مع مبدع النص فيه، ومن خلال التناص الديني الذي يبين لنا علاقة النص المدروس مع النص القرآني الذي استعان به الكاتب ووظفه أثناء كتابته .

وطبيعة استثمار النص الديني تكمن في جعل الخطاب الروائي يتخذ أبعادا دلالية تتعلق على وجه التحديد بتقديم طريقة نوعية لفهم هذا النص وفق أنماط أخرى،[1] ونجد أن الكاتب في روايته قد إستعان كثيرا من القرآن الكريم كتاب الله تعالى، ومن الأمثلة التي تبين أن الكاتب له قدرة على توظيف القرآن الكريم في نصه سواء تضمينا أو إقتباسا فإننا نجد قوله تعالى(إِنَّ اللَّـهَ لَا يَخْفَى عَلَيْهِ شَيْءٌ فِي الْأَرْضِ وَلَا فِي السَّمَاءِ وهُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ)[2].

وخير دليل على ذلك نجد ما قد إقتبسه الكاتب في نصه الروائي مستندا وإياه إلى هذه الآيات الكريمة قوله عزوجل: (وإنها ليست تخفى على أحد إلا الذين يدركون أن عين الله لا تخفى عليهم).[3]

في الجرح الأخير أن الكاتب بركات جمال الدين كان يتحدث عن الذين كانوا يبيعون الكتب على الطرق والأرصفة لكسب الرزق بما أنها كانت قديمة، وكان صلاح دائما يتهافت لأجلها من أجل قراءتها، حيث كانت قديمة وكانت لا تخفى على أحد كلهم يعرضونها على أنها جديدة، إلا الذين كانوا يدركون ويزعمون أن هناك من لا تخفى عليه لا صغيرة ولا كبيرة وأن عين الله لا تخفى عليهم وكانوا يصرحون بأنها قديمة الإصدار لا قديمة الأفكار، ولها أهمية لدى استماعها عند قراءتها من البعض وكان صلاح يحب كثيرا الإطلاع عليها فيحس بلذة الاقتحام وأنه قد أنجز شيئا عظيما سوف

[1] –فتحي بوخالفة: المرجع السابق، ص367.

[2] –رواية ورش: سورة آل عمران، الآيتين 04، 05.

[3] –بركات جمال الدين: المرجع السابق، ص76.

يجازيه الله عليه، بما أنه قد تناثرت عليه علامات إستفهام على أنه يمتاز بالطيش والسذاجة من جهة، وبالغموض والجنون من جهة أخرى، إذ أنه لا يستطيع أن ينام ليلة كاملة بدون أن يلتهم في تلك الليلة كتابا كاملا إستأنس به في ليلته هاته وإستمتع به كلما طوى منه صفحة من صفحاته إلى أن ينام بعدها في هدوء وسكون بعد يوم متعب قد وجد فيه ما يغمر الظلام بالنور .

فالراوي في نصه هذا كان قد وضح لنا الذين يدركون أن هناك من يراهم ولا تخفى عليه أعين الناس رغم أن بعضهم يحسبون أنفسهم أن الله لا يراهم مثلهم لا يرونهم، لذا عليهم بكسب رزقهم بالحلال ولو كان قليلا خير من كسب كثير ولكن لا بركة فيه، ينجر عليه كثيرا من المآسي والمعاصي، فسبحانه تعالى هو المعطي وهو الآخذ الذي لا يستطيع على قدرته أحد .

فهذا المبدع كان قد تأثر كثيرا بالحياة الاجتماعية لذا كان قد أعطى للبطل صلاح وأنسب إليه كل ما يحدث في أسرته من طيش وفقر وبطالة بالرغم من أنه حامل لشهادة جامعية تؤهله لأن يصبح إطارا أثناء عمله وما عاناه من غربة وتيتم وحتى جوع ونوم .

ولغة القرآن الكريم عربية، ولا نحب أن نثبت لها صفة الدينية فقط، أوالجهة العلوية لنقرنه بالسمو، فهذا لا يدحض كلام جاحد، ولا يدفع هجوم منكر [1].فالقرآن الكريم يتسم بالعلو الذي أنزله الله تعالى على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، وقد تناص به العديد من الأدباء المبدعين في كتابة نصوصهم سواء الشعرية أو النثرية ومن الكتاب المعاصرين الذين تناصوا مع القرآن الكريم من جانب التناص الديني الكاتب والروائي "جمال الدين "في روايته المسماة تحت عنوان "الجرح الأخير"، لذلك فإن العملية التي تخضع لها معظم النصوص لمختلف السياقات هي واحدة، من جماليات التداخل النصي التي تبين لنا مدى تعلق الكاتب بمعظم النصوص الأخرى وتناصه معها بطريقة فنية جمالية مبدعة، و"بركات جمال الدين "نجد في روايته هذه "الجرح الأخير" قد إمتص من

[1] –أحمد ياسوف: المرجع السابق، ص30.

كتاب الله قوله تعالى :(وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَىٰ عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَىٰ عِنْدَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَىٰ إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَىٰ مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَىٰ) [1] وقد استطاع الكاتب جمال الدين توظيف هذا النص المقدس بكيفات مختلفة تبعا لكفاءة ووعي المبدع فقد وظفه الكاتب بطريقة الإقتباس أثناء قوله:(ليست سدرة المنتهى كما يخيل إليك بل سدرة النهاية فيما سميتها بعد ذلك بسنة كإحتفاء برحيلها وتحولها لمعلم بارز في إسقاطات الأحداث وتهاوي الحطائم، أردت أن تقول شيئا فوجدتها تشير عليك بالتوقف تحت السدرة حتى تستريح قليلا، كم مرت بعد رحيلها زرت هذا المكان فقامت فيك شعائر الرحيل التي مارستماها .....يوما هنا ...وبدل أن تأتيها أنت تأتيك هي وتقوم فيك لتكفيك صعوبة الذكرى وألم الحرقة ....وربما تفعل بك ذلك لأنها تعرف أنك تحب جلد نفسك بمحبة من هو المستحيل أن تأنس به روحك)[2].

وطبيعة استثمار النص الديني، تكمن في جعل الخطاب الروائي، يتخذ أبعادا دلالية، والرواية الاجتماعية في تأويل التناص، فمنح النص الديني إمكانية إحداث العلاقة بين التصورات المجردة التي يتضمنها والتطورات الاجتماعية [3].والواقع أن بركات يرجعنا إلى الماضي الذي كان يعيش فيه" صلاح "وعائلته آنذلك حيث كان منزله في قرية قرب سدرة حيث كان يجلس تحتها وليكن بعدها سنين من الحرب والحصار بعد ما أعلن الرحيل عنها ليترك تلك البقعة والكثير من القسوة والذكريات وظل يحترق شوقا حنينا لها ليست سدرة المنتهى التي وعد الله بها سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، بل سدرة النهاية كما سماها الكاتب التي بعدما رحل عنها وتحولها إلى معلم بارز في كل ما تعرضت له من هلاك ودمار وحطام، وحيث كان هناك شيء يجذبه بكل عنف إلى هذه السدرة شيء ظل يعطيه عهد أن يصونه ويحفظه بعد رحيله وأن يظل وفيا له :حيث يظل يمنحه الحياة

[1] –رواية ورش: سورة النجم، الآيات16، 15، 14، 13.

[2] –بركات جمال الدين: المرجع السابق، ص29.

[3] – فتحي بوخالفة: المرجع السابق، ص366.

ويتركه على قيد البقاء هو الحنين إلى تلك السدرة والشوق لها وعودته إلى أيام طفولته التي كانت مليئة بتفاهات وعفويات وشهوات لا يعرف لها بداية ولا نهاية .

حيث أن الكاتب وظف هنا سدرة المنتهى التي كان يحن إليها الرسول صلى الله عليه وسلم، وربطها بسدرة التي كان يعيش عندها صلاح وحنانه وشوقه إليها.

وقد استحضر الكاتب في نصه بعض النصوص الدينية من القرآن الكريم وهي قوله: (فَلَمَّا رَأَىٰ قَمِيصَهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُ مِنْ كَيْدِكُنَّ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ)[1].

بطبيعة الحال فإن التأويل في الرواية جاء على قوله: (إن كيدهن عظيم)[2]

فقد امتص الكاتب هذا النص عند حديثه عن النساء وعن كيدهن بحيث أنه لا أحد يكيد مثل كيد النساء وأن كيدهن عظيم وذلك عند تقديم الكاتب قول صلاح الذي طلب من الأستاذ أن يخطب على تلاميذه ويقول لهم على النساء أن كيدهن عظيم، وذلك بعد خيانة حبيبته وحبها لصديقه، بعدما كذبت عليه وزعمت أنها لم تحب أحد وأنها لم تفعل أي شيء فقد كان هذا تنبيه على أن النساء ينتقمون ويكدون بأية طريقة، وتداخل الرواية مع النص القرآني، هي محاولة للإمساك بالمطلق في الكتابة، من حيث يكون التراث الديني الموظف لا يتوقف في وظائفه الفنية عند حدود التداخل النصي فحسب، إنما يمكن أن يتجاوز هذا التداخل إلى الأبعاد السيميائية، بغرض كشف الجوانب الدلالية، وإن النص القرآني في شكل كتابتة تتصهر الأفكار والأشياء، الحياة والأخلاق، الواقع والغيب، وهذا الشكل شبكة تتداخل خيوطها وتتحبك في علاقات متعددة ومتنوعة، مفتوحة كالفضاء، وإذا كان حال النص القرآني –بحسب هذا الرأي –فإن النص الروائي، هو محاكاة لهذا النص في بعض مقاطعه فحسب، وإن هذه المحاكاة المشكلة لظاهرة التقاطع النصي هي التي تعبر فيها بعد عن البعد الجوهري للتناص [3].

---

[1] –رواية ورش: سورة يوسف، الآية 27.

[2] –بركات جمال الدين: المرجع السابق، ص102.

[3] –فتحي بوخالفة: المرجع السابق، ص370.

ويبقى النص المقدس هو السمة العليا والمرتفع فوق كتاباته وهذا ما يدل على أن الكاتب تأثر بهذا المقدس وأولى له الكثير من الأمثلة في نصه وما يدل على ذلك قوله تعالى: (وَلَمَّا دَخَلُوا مِنْ حَيْثُ أَمَرَهُمْ أَبُوهُمْ مَا كَانَ يُغْنِي عَنْهُمْ مِنَ اللَّهِ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا حَاجَةً فِي نَفْسِ يَعْقُوبَ قَضَاهَا وَإِنَّهُ لَذُو عِلْمٍ لِمَا عَلَّمْنَاهُ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ)[1]. والتناص الديني هنا ظاهر صرح به الكاتب في نصه عندما يقول :(حقيبته التي فتحها صباحا عندما وصل وأخرج منها هدية لأخته "فاطمة "، حتى لا تظنه يحمل لها، أية ضغينة لا يود أن يطلع عليها أحد لحاجة في نفس يعقوب هاهو الآن يغلقها على إثر دمعة بها ألف حاجة ...ولها ألف دافع ...وفيها ألف رغبة وراء ألف مسألة ...هل الأصفار البقاء قيمة خلف فاصلة القدر في لغة الأحزان ؟...).[2]

فالنص الروائي جاء على طريقة النص القرآني المذكور وكأن الكاتب يبين لنا أن فاطمة في حاجة إلى أن يحضر لها أخوها الهدية، إلا أنه قضى لها حاجتها وقدم لها الهدية وكأنه يعلم ما يدور في نفسها، حتى لا تظن أنه يحمل لها كرها أو ضغينة وتفاجأت له فاطمة عندما جاء إلى بيتهم ولكنه يطيل زيارته مثل عادته حيث كان يبقى أسبوعين أو أسبوع على الأقل والكاتب هنا يبين لنا مدى محبة صلاح لأخته فاطمة وإحساسه بها عندما تكون في نفسها حاجة تريد تلبيتها .

ومن النماذج المتجسدة في الرواية من النص القرآني، قوله تعالى: (أَفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَتَكُونَ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَا أَوْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَٰكِنْ تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ وَيَسْتَعْجِلُونَكَ بِالْعَذَابِ وَلَنْ يُخْلِفَ اللَّهُ وَعْدَهُ وَإِنَّ يَوْمًا عِنْدَ رَبِّكَ كَأَلْفِ سَنَةٍ مِمَّا تَعُدُّونَ)[3].

[1] –رواية ورش: سورة يوسف، الآية 67.

[2] –بركات جمال الدين: المرجع السابق، ص40.

[3] –رواية ورش: سورة الحج، الآيات 47، 46، 45.

نلاحظ أن الكاتب" بركات جمال الدين "إقتبس الآية الكريمة من خلال نصه في الرواية مع إحداث تغيير في ذلك وذلك من خلال قوله (طالما تبصرها عينا رأسك دون عيون القلب، قد نملك كلنا البصر، ولكن القليل فقط من يمتلكون البصيرة التي بها ينفذون إلى حقائق الأشياء ...ويتفقدون أدق التفاصيل).[1]

والكاتب مثل هذا عندما كان يتحدث عن صلاح عندما قال لصديقه "فريد "إنما أحاول أن أرى ما في الظلام من حقائق حيث أن الصورة لا تبدو على حقائقها وكان "صلاح" ينظر إليها من زاوية يغفل عنها الآخرون، حيث كان يقصد أنه لا تنظر إلى الشخص وتعبر عنه ما في صورته فقط، بل ما يدور في قلبه، من يأس وبأس وظلم حيث إنه لا يستطيع أن يرى الجهة الأخرى من الصورة طالما أنه ينظر إليها ولكن ينظر إليها من العيون التي هي في رأسه فقط، ليست تلك العيون التي هي في قلبه بما أننا نملك كلنا البصر ولكن القليل منا فقط من يمتلك البصيرة، لذا يجب علينا أن لا ننظر إلى كل ما يحيط بنا من أشخاص إنطلاقا مما نبصره في العين فقط ولكن ننظر إليهم بقولوبنا أو عيون القلب، لكي نعرف ما يدور في نفسيتهم وفي داخلهم ليس من الجانب الخارجي فقط.

والأنموذج وهو يعرض توظيفا خاصا للنص القرآني، يهدف إلى تفعيل وظيفة التناص، بحيث تمكن هذه الوظيفة من تحديد الأبعاد الموضوعية لعلاقة النص بخارجيته [2] يشكل النص الديني إحدى المظاهر الهامة للتناص في الرواية المغاربية، وقد تم التركيز هنا على بعض من سور القرآن الكريم،[3]وهي التي تمثل البداية الفعلية لإنطلاقة الكاتب في كتابه رواية الجرح الأخير التي استعمل فيها الكثير من الإقتباسات من القرآن الكريم .

[1] ––بركات جمال الدين: المرجع السابق، ص205

[2] –فتحي بوخالفة: المرجع السابق، ص275.

[3] – المرجع نفسه، ص377.

المبحث الثاني: التناص التراثي

إن الرواية المغاربية، في محاولة إستعابها النص التراثي، تسعى إلى صياغة نسق روائي محدد يستقيم بالمحاورة المستمرة مع النصوص المرجعية، فيتأسس التناص وفق رؤية متميزة تستدعي تشكيل لغوي جديد، يقضي إلى تمكين النص من بناء نسق جمالي يقوم على منطق البحث على المرجعيات المؤسسة .

والمسألة في هذه الحال، لا تخرج عن نطاق السياق الحضاري العام، الذي ينمو فيه النص، من منطلق أن التفاعل مع الخصوصيات الحضارية للمجتمع مسألة طبيعية بحكم أن النص الروائي، لا يقوى على الإنشقاق على ظروفه الحضارية، ومقتضيات سياقاته الخارجية وتفعيل التراث بشكل عام، بتوظيفه في إطار السياق الروائي، القصد من ورائه إحداث آليات تعبيرية متميزة، تمكن النص من تغطية ملابسات الراهن، وتقديم قراءات موضوعية تستند إلى مرجعيات سابقة وإن الصيغة الجمالية في هذه الحال تمكن في السعي الحثيث إلى صياغة التراث وفق رؤية واقعية راهنة، تفي بمقتضيات التعبير عن متطلبات الذات الإنسانية الحديثة والحقيقة إن محاولة قراءة تراثنا الأدبي والفكري ومحاولة التفكير فيه بشكل دائم وجديد من مستلزمات تكوين فكرة دقيقة ومتجددة عنه وعن إبراز ملامحه، وسماته كما أنه من دواعي تشكيل وعي جديد بذواتنا وهويتنا ومستقبلنا .[1]

لذلك فإذا أردنا التحدث عن دراسة التناص التراثي فإنه لابد من توفر عناصر هذا التناص في النص قصد الدراسة وهذا النص هو رواية "الجرح الأخير لبركات جمال الدين" الذي ألم لنا في روايته هذه ببعض العناصر وبعض لأمثلة المتعلقة بالتناص التراثي ونملك من خلال إبراز نماذج عديدة من ضمن الأدب الشعبي التي تدخل في نطاق التراث ودعم نصه الأدبي بالعديد منها التي تقيم بقضايا الأمة العربية عموما والمجتمع الجزائري خصوصا لاسيما منها تلك المجتمعات التي تعيش في الأرياف والقرى.

[1] – فتحي بوخالفة: المرجع السابق، ص275.

إن دراسة النص التراثي في الرواية المغاربية، يقوم على ثلاث نقاط أساسية هي كالآتي:

- المثل الشعبي .
- الأغنية الشعبية .
- السيرة الشعبية .

نحن في هذا السياق أردنا من خلال الخطاب المسرور أن نبين كل من:

المثل الشعبي:

المثل مأخوذ من المثال، وهو قول سائر، وهو كلمة تسوية، يقال هذا مثله، كما يقال هذا يشبهه، وشبهه ومنه قوله تعالى: (وَلِلَّهِ الْمَثَلُ الْأَعْلَى)[1]

ويعني المثل هنا، الصفة العليا المقدسة وهو أنه لا إله إلا هو، وتأويله أن الله أمر بالتوحيد ونفي كل إله سواه، وهي الأمثال أو الأشباه، والنظائر، ومنه قوله تعالى في التنزيل (يَا أَيُّهَا النَّاسُ ضُرِبَ مَثَلٌ فَاسْتَمِعُوا لَهُ)[2]، أي أن أهل مكة عبدوا الأصنام، وما لا يسمع ولا يبصر وما لم ينزل به حجة، فأعلمهم الله الجواب مما جعلوه له مثلا وندا فقال: (إِنَّ الَّذِينَ تَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ لَنْ يَخْلُقُوا ذُبَابًا)[3].

وفي هذا المعنى قوله تعالى أيضا: (وَتِلْكَ الْأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ وَمَا يَعْقِلُهَا إِلَّا الْعَالِمُونَ)،[4] أي أن الله ضرب للناس أمثالا وأشباها، وحقيقتها، وما فيها من فوائد التي لا يدركها إلا العلماء ولأمرما، أكثر الله من ضرب المثل في كتابه المبين، وفي سائر كتبه المنزلة، وقد وردت في كتاب التوراة سورة كاملة بإسم الأمثال، ونخلص من هذا أن الإكثار من ضرب الأمثال والتشبيه في القرآن وغيره يؤثر في النفوس تأثيرا، مثل تأثير الدليل والبرهان في العقول، ولذلك أصبح لا يخلو أي مجتمع من الأمثال النابعة من

[1] –رواية ورش:سورة النحل، الآية 60.

[2] –رواية ورش: سورة الحج، الآية 73.

[3] –السورة نفسها، الآية نفسها .

[4] –رواية ورش:سورة العنكبوت، الآية 43.

حياته التي تميزه عن غيره من المجتمعات البشرية الأخرى التي هي مفتاح رئيسي لإكتشاف شخصيته عبرها في مرحلة زمنية محددة، فهي نتاج قريحة الجماعة وخلاصة خبرتها، ومحصول تجربتها في عبارات موجزة، ولغة مكثفة موحية.[1]

حيث يقدم الكاتب في رواية الجرح الأخير بعض النماذج للمثل الشعبي الذي يستعمله الناس في حياتهم والظروف المعاشة آنذاك، التي تمثل واقعهم في المجتمع :"يدا واحدة لا تصفق، عمر فمه ينسى أمه، يما تحت السواهي دواهي، ماحك جلدك مثل ظفرك".

فيما يلي سوف نورد هذه الأمثال التي وردت في رواية الجرح الأخير لما لها من علاقة على تشكيل الفكرة، على المستوى الخارجي لهذه الأمثال .ولذلك عندما قال الكاتب في روايته هذا المثال لتعبير به عن قوله (يد واحدة لا تصفق)، ولذلك عندما قدم الكاتب على التأكيد أن الإنسان لوحده لا يستطيع فعل كل شيء وضرب هذا المثل على شخصية "صلاح "عندما كان يتحدث عن حبه "ليلى" وقد كان حبه من طرفه هو فقط، وضح من أجل ذلك ولكن "ليلى "كانت لا تبدي أي رغبة فيه مما أدى إلى خسارة هذا الحب، أن يد لا تصفق فكيف للحب من طرف دون طرف آخر وأي تضحية سوف تأتي بنجاح أم لا والإنسان بطبعه مهما كان لديه مشاعر وأحاسيس يعبر بها عن رأيه يحتاج من يقف معه، ويسانده في هذا الموقف خاصة عندما تكون الظروف الحياتية قاسية ومؤلمة يحتاج ذلك الشخص لمن يحميه ولمن يتبادل معه ولو قليل مما يبوح به لغيره أو ربما يكتمه في قلبه كما حدث "لصلاح مع ليلى" .

وعلاقة المثل بالسياق الروائي تكمن في إمكانية إحداث آلية تعبيرية أكثر دلالة على إمتداد السياق، ذلك أن التقاطع مع النص الفني، باستطاعته إكساب هذا الأخير تفاعلا نوعيا على مستوى البنى الجزئية للنص، التي تصنع الدلالة إثر ذلك .

[1] –سعيد سلام: المرجع السابق، ص296، 295.

والمثل الشعبي في هذه الحال لا يمكن أن يعالج بعيدا عن سياقاته الواقعية من حيث أن الخطاب الروائي يهدف إلى تشريح موضوعي لطبيعة الظروف الواقعية والملابسات التي تعيشها الشخصيات الروائية، فالآلية التعبيرية للمثل، تتضمن انتقادا فعليا لظروف الواقع، من حيث أن البسطاء من الفئات الاجتماعية لا يجدون حظهم من الحياة الكريمة.[1]

وقد وجد المثل بالطبع، قبل أن يعرف بهذا الإسم ويسمى به بزمان طويل، وللحاجة إلى التجريد تلك الحاجة التي توجد لدى الشعوب البدائية، سمى قدامى السامين المثل بإسمه تبعا لسماته الجوهرية أصلا وهي سمات المقارنة التصويرية ثم توسع في هذا المفهوم بعد ذلك .

ونحن مع أسيفلد حينما يرى أن كلمة المثل بالعبرية قد إجتازت فترة طويلة قبل أن تصل إلي.

ولا يفهم من إشتقاق كلمة (المثل) شيء أكثر من التمثيل ومعناه تشبيه شيء بشيء وأمامنا طريقان لكي نعرف الطريقة التي وسع بها العرب هذا المفهوم:

1- فحص بعض التعريفات التي قالها بعض مؤلفي العرب أنفسهم .

2- ملاحظة تصنيفية المادة المجموعة في كتب الأمثال .

ويشير إلى ذلك الكاتب بركات جمال الدين في أمثاله المقدمة في الجرح الأخير ومن هذه الأمثلة قوله :"عمر له فمه ينسى أمه "[2]

ويضرب هذا المثل على الأولاد الصغار عندما تعطي لهم شيئا يفرحون كثيرا وعن الشخص الذي تطعمه وتلبسه وتحميه وتقدم له كل ما يحب ينسى أمه، وعندما تقدم لذلك الطفل الحب والحنان والأمن يصبحون يحبون ذلك الشخص أكثر من أمهم .

[1] -فتحي بوخالفة: المرجع السابق، ص340.

[2] -بركات جمال الدين: المرجع السابق، ص71.

ويسوق الروائي عندما كان صلاح يعيش عند خالته وعندما جاء إلى أمه لم يطل زيارته، حتى إنه لم يودعها ولم يقبلها ويحضنها بسبب عيشه منذ صغره عند خالته بعيدا عن أمه وعن إخوته لعل هذا ما جعله ينسى أمه، وكان كل ذلك معه سوى ماضي وذكريات لا وجود لها في قاموسه، رغم آلام أمه وفقدانها لإبنها وضمه لصدرها الحنون حتى تحس بطعم الأمومة ذلك الإبن الذي لم يقدر قيمة الأم بما أن في قلبه طيبة ويكسبه كل الناس من مجرد كلامه ومزحة ومن المؤكد أن العلاقات الإجتماعية السائدة وفق الظروف والأنماط المعيشية هي التي دفعت بهذا الاتخاذ مثل هذا الموقف .

وليس بعيدا عن الظروف الواقعية القائمة، تقدم الرواية نفسها أنموذجا آخر من نماذج الأمثال الشعبية لتبيان التمايز القائم بين الفئات الإجتماعية المتناقصة فيما بينها .[1]

قال الكاتب: "يا ما تحت السواهي دواهي ."[2]

ويضرب هذا المثل على الشخص الذي يتظاهر بالصمت وتحته الكثير من الفطنة واليقظة أكثر من الشخص الذي يتكلم، فالكاتب قاله صلاح عندما كان يقرأ قصة في كتاب الأدب وبعدها قال له أستاذه سؤال عندما كان يصفه ضمن قائمة التلاميذ الأغبياء وذلك لكثرة صمته أثناء الدرس، وكان ذلك السؤال هو: في رأيك ماهي الطريقة المثلى للحفاظ على استقرار العائلة، وحماية أفرادها من الضياع والتشتت ؟[3]

وإذا به صلاح يسكت قليلا ثم يجيبه بأن الطريقة المثلى لذلك هو حب الأب لزوجته وهي أحسن هدية يقدمها لهم طوال حياتهم، فنجاح الأولاد وتفوقهم أساسه سعادة الأم مع زوجها وراحتها، وفشلهم يؤدي إلى ضياع الأسرة بكاملها فالأم والأب هم الركيزة الأساسية لبناء المجتمعات وتصنع الأجيال فهما السقف الذي يقينا الحر والبرد فاندهش الأستاذ لهذه الإجابة من طرف "صلاح "، وقال له هذا المثال المذكور. وكذلك قوله :"ماحك جلدك

---

[1] –فتحي بوخالفة: المرجع السابق، ص341.

[2] بركات جمال الدين: المرجع نفسه، ص71.

[3] – المرجع نفسه، ص100.

مثل ظفرك ": يقال هذا المثل عندما يريد شخص التعبير في داخله ويبين كل ما فيه من خبايا ويسوق الروائي هذا المناص عندما كان "صلاح "يريد أن يعلن الكتابة فقد مرت عليه أكثر من مناسبة وأن يكشف كل ما في داخله وأن يضع لنفسه من وراء ذلك بلسما وأدوية مناعية ترد عنه ...

والأمثال الشعبية هذا العالم الضخم من التجارب والقيم والحكم والمعتقدات، والتقاليد والعادات .....هذا العالم الرحب الخصب معا ...نجد الأدباء والمؤرخون والجامعيين العرب يعنون به عناية كبيرة منذ القدم، فإذا هم يفردون له كتبا خاصة يمكن أن يطلق عليها (دواوين الأمثال).

ولعل أكبرها شأنا وأشهرها ذكرا في تاريخ الأدب العربي (مجمع الأمثال) لأبي الفضل أحمد بن محمد العيداني الذي جمع فيه أكثر من ستة آلاف مثل عربي .

ثم نجد مجموعة من كتب الأمثال العربية في المشرق (كجمهرة الأمثال لأبي هلال الحسن العسكري، وكتاب الأمثال للمفضل الضبي الكوفي، وكتاب الفاخر للمفضل بن سلمة بن عاصم الكوفي أيضا، وسوى هؤلاء كثيرا منهم من طبعت أعمالهم ونشرت ومنهم من لا تزال أعمالهم مكدسة على رفوف المكتبات، أما في الأندلس والمغرب فقد وجدنا عناية واضحة بالأمثال الشعبية، مما سمح بإخراج عدة آثار حول هذا الجنس الأدبي الشعبي، من أشهرها (ري الأوام، ومرعى السوام، في نكت الخواص والعوام (لأبي يحي عبيد الله بن أحمد الزجالي القرطبي (617-1221-694-1294)وقد أخرج هذه المجموعة الضخمة أخيرا الدكتور محمد بن شريفة تحت عنوان (أمثال العوام في الأندلس).

كما وجدنا كلا من ابن هشام اللخمي وابن عاصم الغرناطي يعنيان بهذا المجال ...وكان أحمد بن عبد ربه الأندلسي، قبل هؤلاء جميعا، أفرد للأمثال (كتاب الجوهرة) في الموسوعة الأدبية الضخمة .

وأما في العصر الحديث فقد وقع ضرب من (التكالب) العلمي على الأمثال فإذا عشرات من الدواوين تظهر هنا وهناك باللغات المختلفة بما فيها العربية، ولم تك هذه العناية في رأينا عبثا وإنما كانت قائمة على نظرة مصيبة إلى هذا الجنس الأدبي الذي هو، كما يذكر ابن عبد ربه في عقده .[1]

الأغنية الشعبية:

وتختلف الأغنية الشعبية عن غيرها من سائر أشكال التعبير الشعبي في كونها تؤدى عن طريق الكلمة واللحن معا، لا عن طريق الكلمة وحدها ومن ثم كان البحث عن الأغنية الشعبية ذا شقين، شق يختص بالكلمة وشق يختص باللحن الموسيقي، أما الشق الموسيقي فينبغي أن يكون البحث فيه من اختصاص الباحثين في الموسيقى بصفة عامة والموسيقى الشعبية بصفة خاصة .

أما الجانب الكلامي فيدخل في اختصاص أصحاب الدراسات الفولكلورية والاجتماعية[2] إن الأغنية الشعبية تتجلى في العديد من مستويات الخطاب الروائي المغاربي كآلية تعبيرية عن القضايا الراهنة[3]، وتقدم لنا "رواية الجرح الأخير" الأغنية الشعبية المعروفة الكثيرة في المجتمعات الجزائرية:

روحي روحي يا العطرة وانسي من يبغيك

هذا حقنا من الله كتبوا علي وعليك[4]

وهذه الأغنية تتعلق بوصف بطل الرواية حسب مقتضى الحال حيث يتعلق بحديث يوجه إلى" صلاح "هذا الحديث يتصف بحاله المعيشي حيث يقدم لنا هذا السرد الحالة الحقيقة والواقعية لصلاح لا يقيدون عن ربط مقتضى حاله بمقتضيات التاريخ ومقتضيات السيرة الشعبية، إن خصوصية الظروف وتطورات البنى الاجتماعية، أنتجت مجتمعا معقد

[1] –عبد الملك مرتاض: الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009، ص5.

[2] –نبيلة ابراهيم: أشكال التعبير في اللأدب الشعبي، دار غريب، القاهرة، دت، ط3، ص237.

[3] _فتحي بوخالفة: المرجع السابق، ص347.

[4] _بركات جمال الدين:المرجع السابق، ص73.

التركيبات لذلك فإن محاولة ربط الصلة بين معطيات الموروث الشعبي بمختلف أشكاله، كانت بدافع تفعيل آفاق تلقي الخطاب الروائي، ومنحه أبعادا تأويلية تسمح بتحريك آليات القراءة إلى أبعد الحدود[1].

ومقاطع هذه الأغنية تتعلق في عمومها بجوانب الندم، والتأسف، والوداع، والنسيان التي تتعلق بالعاطفة والجوانب الحسية لصلاح الذي نسج الخطاب الروائي من منطلق ظروف الحياة الواقعية التي كان يعشيها والتي عملت على تطويره وتغيير بعض تصرفاته.

صلاح هو الشخصية التي ركز الكاتب على إثرائها بهذا الجانب التراثي من خلال تحليل شخصيته، بأنه شخصية ضعيفة لا يجد المساعدة يسقط لأتفه الأسباب ويتأثر لأصغر الأمور، وذاكرته تحفل بذكريات من خانوه، ومأساة من أذاقوه ويلات العذاب خاصة لمن يمتلك هذه الأحاسيس المرهفة التي تميز بها فقد كان صعب عليه أن يتحمل مثل هذه الخيانة، فالخيانة لحظة الوفاء شبه عادي عند عديم الضمير، أو من أراذل القوم لكن صعب على الشريف وابن الشريف.

فالخيانة، هي أكثر مما تحمله من معان للتعبير عن صاحبها، أشد وأقوى من الكلمة نفسها، "صلاح "هذه الشخصية اليائسة البائسة، فهو يحيا ويعيش أكثر من الحياة نفسها والواقع الذي يعيش فيه فلا رحمة ولا شفقة على هذا الشاب في مقتبل عمره وما يعانيه من ألم وقهر في قلبه الصغير الحنون المليء بالشفقة المسكون بالحزن، والعذاب والخوف، والرعب، في نفسه أحيانا وكأنه يعيش في أوهام وحده لعجزه وضعفه لمواجهة الحياة ومشاكلها بكل صمت يندفع داخله لا يبوح به.

وهذه الأغنية الشعبية لا تخرج عن نطاقها في التعبير عن الظروف الحقيقية الواقعية لصلاح، وكأن صلاح هو نفسه المغني الشعبي" كمال مسعودي "تخرج هذه الكلمات من عمقه للتعبير عن قلبه المجروح، وهذا الخطاب الروائي يترجم لنا مدى

[1] _ بركات جمال الدين:المرجع السابق، ص 348.

خصوصية التراث الشعبي بشكل عام، وعليه كانت مقاطع الأغنية في عمومها سعيا لربط الصلة الفعلية بين تطورات الوعي وملامح الحياة الاجتماعية، بمحاولة تفعيل عناصر الموروث الشعبي الذي تحتويه الذاكرة الشعبية وإن إنتاج وعي علمي بالتراث يستلزم من الباحث كثيرا من الجرأة والشجاعة في طرح الأسئلة ويستلزم منه جرأة وشجاعة في البحث عن الإجابات الدقيقة لهذه الأسئلة وعلى الباحث أن يكون على وعي دائم بأن ثراثنا الطويل مليء –بحكم هذا الطول والامتداد التاريخي – بكثير من الإجابات الجاهزة التي يحتاج تجنبها إلى طاقة هائلة، إن هذه الإجابات الجاهزة تتقافز إلى وعي الباحث ويمكن أن تشوش عليه عمله وإن كان من المستحيل علميا وإنسانيا أن يتجنب الباحث كل ما هو مطروح من إجابات في التراث أو في الثقافة فإن عليه أن يختار من بينها أشدها صدقا واقترابها من الحقيقة.[1]

وهكذا تأخذ الأغنية الشعبية بعدها على مستوى كل الطبقات كجزء من الثقافة التي تعبر عنها مختلف الظروف سواء الاقتصادية أو الاجتماعية، في الجزائر خاصة والأمة العربية عامة، من خلال إعطائنا دلالة عميقة عن معرفة مختلف الشعوب المتنوعة وكأن الكاتب يرجعنا إلى زمن هذه الأغنية، وبحثنا على ما كان فيه من تعبير عن عاطفة فالكاتب من حيث كلمات الأغنية يدلنا على أن الزمن الماضي هو مجرد ذكرى البطل الذي أصبح يصنفه ضمن قاموسه المسمى والموجود في الذاكرة، ومن النماذج أيضا المقدمة عن الأغنية الشعبية في الرواية عند المقطع التالي "يا حسرة عليك يا دنيا".[2]

فالأغنية على هذا النحو تدل على الحسرة والندم على الدنيا وأنها مجرد ذكريات وتزول مع الوقت التي تحكي على مآسي الدنيا ومصائبها، وفي هذا المقطع الكاتب "جمال الدين" يوجه الخطاب الروائي إلى بطل الرواية" صلاح "الذي كان يتأثر كثيرا لسماعها وكأن هذه الكلمات موجهة إليه، كالسهم الذي يدخل في جسمه فيعيقه على

[1] –فتحي بوخالفة: المرجع السابق، ص349.

[2] –بركات جمال الدين: المرجع السابق، ص111.

الحركة ويصبح جامدا مستمعا لتلك العبارات الحزينة المؤلمة، التي يتخيلها وكأنها ذكرياته التي مر بها طوال حياته هذه الدنيا الفانية التي لم تعطي له أي شيء سوى البخل والحقد والألم .

ولهذا نجد في هذا الأغنية ما يتسم بالحزن والحسرة على ما مضى ولو كان الإنسان يعرف ما هي نهايته ما تجرأ لتلك الأفعال، كما أن الأغنية الشعبية، يمكن أن تتأسس باستمرار كأداة تعبيرية فاعلة من شأنها مساءلة الراهن وفهم تطوراته وخصوصياته والحقيقة إن مثل هذه المساءلات باستطاعتها وضع الأصابع على طبيعة الظروف القائمة وربطها بالوعي، والحكم أن الخطاب الروائي ينبع من منظومة فكرية معينة، فإن أساليب التعبير لا تود الخروج عن سياق تطورات الفكر في علاقاته بالواقع. [1]

فإن مضمون الأغنية التي رددها الروي جمال الدين بركات المتمثلة في الأغنيتين :

روحي روحي يالعطرة وانسي من يبغيك

هذا حقنـــــــا من الله كتبوا علي وعليك

وقوله:

يا حسراه عليك يا دنيا.

يبنى على معاناة واقعية تعيشها الطبقة الشعبية البسيطة، تتمثل المعاناة عموما في إفرازات الواقع الاجتماعي، نتيجة تفاعل البنى الاجتماعية فيما بينها، وإن هذه الإفرازات تتمثل في عمومها فيما تمارسه فئة اجتماعية معينة ضد باقي الفئات البسيطة.[2]

والخطاب الروائي في محاولة تفعيله للتراث من خلال الأغنية الشعبية يسعى إلى إحداث علاقة نوعية مع الموروث الثقافي بشكل عام، وهذا ما يفسر باستمرار تقاطع النصوص فيما بينها الشيء الذي يؤكد ظاهرة التناص في النص الروائي، إن رؤية النص الروائي للتراث تسعى باستمرار إلى ربط الصلة بين الماضي والحاضر –كما سلف القول

[1] – بركات جمال الدين: المرجع السابق، ص 349.

[2] –فتحي بوخالفة: المرجع السابق، ص350.

–وهي الصلة التي تمكن من تأسيس النظرة الجدلية لمسألة التراث، مع أن التأكيد يبدو واضحا في قراءة الحاضر، والأغنية الشعبية تعد إحدى المسائل القائمة في النص لتشريح الوضع القائم، والتطورات المستمرة للمجتمع بعد مرحلة الاستقلال الوطني جعلت من المجتمع كيانا معقدا نوعا ما، بحيث أن تقديم قراءة للإنتاج الأدبي في هذه الحال، تكون وفق إحكام الصلة بين الماضي والحاضر ويتأسس المنهج الجدلي في قراءات التراث وفق إحكام العلاقة بين فترة الماضي وفترة الحاضر في الآن ذاته ذلك أن صورة التراث في منظور المنهج المادي التاريخي، حيث يرى المنهج خطوطه الأساسية في ضوء نظرته الجدلية إلى علاقة الحاضر بالماضي وإلى العلاقة بين المعرفة المعاصرة بالتراث والمضمون الفكري والاجتماعي الذي يحتويه التراث، ومهما كانت المعرفة الإنسانية علمية إلا أن استيعاب التراث لا يتم إلا وفق حركياته التاريخية، التي يعد جزءا منها فعملية الاستيعاب تتم بصورة شرطية وفق المعطيات التاريخية للتراث. [1]

والأغنية الشعبية التي تعد شكلا من أشكال التعبير الشعبي تستند باستمرار إلى تحديد وجودها في ثنايا الخطاب الروائي تبعا لعلاقة هذا الأخير بالواقع، من حيث التطورات الموضوعية تجعل من الإبداع يكتب حركياته، تتمثل في السعي إلى إحكام البنى الجزئية الجديدة التي تدخل في تنشأته فيما بعد، وعليه فإن عنصر التفعيل في هذه الحال يستند إلى السعي من أجل إحداث قراءات جديدة للإنتاج الروائي في ظل التحولات الاجتماعية [2].

[1] – فتحي بوخالفة: المرجع السابق، ص 351.

[2] –فتحي بوخالفة: المرجع نفسه، ص352.

المبحث الثالث: التناص مع الفكر الغربي

إذا كان الأدب اليوناني يتحدث عن صراع الأبطال مع القدر أو مع قوة خارقة عظيمة، فإن "بركات جمال الدين" يختار صراعا له أهمية عند قارئه، وفي عصره والخاصية الأساسية التي يعيد فيها الروائي النص الغائب أهمية حياة فرد أو حتى حياة جيل واحد، إنها أجيال متعددة تحضر في جسد الرواية، جيل يمثل الماضي والحاضر وآخر يمثل المستقبل .

هذا التعدد في الأصوات يجعل الرواية تقترب من الملحمة، ويجعل الكاتب بطله فردا بطوليا لا ينفصل عن العالم والجماعة التي ينتمي إليها. [1]

وفي ذلك يقول الروائي (أم أن الموت أراد أن يمهلك اللقاء حتى تصير المأساة أكثر تراجيدية). [2]

فهذا العمل الروائي الذي يتناص فيه بركات مع الأدب الغربي يكشف عن الشخصيات التي تتحرك في مواقف معينة بين الماضي والحاضر، حيث أن صراع الطبقات بين الغنى والفقر هي التي تكشف عن صفه البطل المأساوية وما يعانيه مع أسرته بعد أن عاد من السجن ليدخل قبر أكثر مما كان عليه من قبل، فهذا البطل الذي أصبحت حياته أكثر مأساة من قبل يكشف لنا عن مدى تأثر الكاتب بهذه الشخصية ويرجعه إلى تاريخ قديم مثله مثل أبطال اليونان في زمن مضى، ولعل الخاصية الأساسية في امتصاص معنى المأساة في معالجتها لموضوعات جدية ففيها صراع بين جهات مختلفة لقد تشكل الموضوع الرئيسي في الرواية عند الكاتب منذ زمن طويل قبل كتابة هذه الرواية حيث عالج فيها الكاتب مشكلة التشتت الأسري، البطالة والعزوبية، ومرض

[1] -فتيحة حسني: التناص في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار، جامعة العقيد حاج لخضر، باتنة، 2001، 2002، ص15.

[2] - -بركات جمال الدين: المرجع السابق، ص26.

السرطان الذي أصيب به بطل الرواية "صلاح"فروايته هذه تمثل مختلف الأزمات السياسية والاقتصادية التي يسمدها عن طريق نفته لمختلف العائلات الجزائرية.

فروايته بحث في أسباب الأزمة التي جعلت الوعي التراجيدي لبطله ويتطور يتنامى وكذلك قوله عن الأشخاص البطوليين كقوله:(ي من يدعي أن الأمور غير شكل واحد يحمل نظرة سوداوية واحدة يرى خلفها كل الأشياء باللون الأسود الذي لا يريد أن ينظر للأشياء سوى به)، و(مهما يكن واقعنا أشخاصه البطوليين أو الافتراضيين علينا أن لا نتهرب منه، وأن نعايشه كما هو) وهذه الفرضيات تدل على نظرته المتشائمة والسوداوية للحياة من الأشخاص الذي يحبهم ولا يحبونه، كما أنهم يحبون من لا يحبهم، لذلك فعليه أن يبلع داخله رحاب بعض الأحداث والتجاوزات لهؤلاء الأحبة والأقارب حين يقعون فيها بعلم أو جهالة فالخطاب الروائي يسود لنا بطل الرواية وكأنه بطل ملمحي و"جمال الدين بركات" في انتاجه الروائي هذا حياة الأبطال ونضالهم من أجل حياتهم وحياة غيرهم ليبين للقارئ كيف أن أعماله ناضلت بشكل يماثل نضال القدماء فروايته تقترب من العظمة الملحمية.

وعمل الكاتب هذا يقترب كثيرا من أعمال الأدباء الغربيين حيث نجده يتحدث عن التراجيديا تمثل الرواية صيرورة التاريخ الواقعي والمتخيل، لأنها تشكل في تداخلها مفهوم فعل الانسان الماضي .وطموحه المستقبلي عبر نسيج فني متميز له قدرة المحاكاة والجذب في إطارها العربي المعاصر، أصبحت على اختلاف مستوياتها وتوجهاتها وأبنيتها الزمنية ...والدلالية، الوعي الإبداعي الكاشف عن جوهرها مفارقات هذا التاريخ العربي وتناقضاته وصراعاته وأزماته وفواجعه سواء في تضاريسه الحديثة الخارجة أو أعماقه الباطنية.[1]

[1] –صبحية عودة زعرب: غسان كنفاني جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، عمان، 2006، ط1، ص45.

ولقد أتت التراجيديا بعد الملحمة والشعر الغنائي، وانمحت في اللحظة التي انتصرت فيها الفلسفة، وقد بدت من حيث هي نوع أدبي تعبيري عن شكل خاص للتجربة الإنسانية يرتبط بشروط اجتماعية وسيكولوجية محددة .[1]

ويتناص النص الروائي المقدم مع الفكر الغربي من خلال ذكره لبعض مقولات أدباء غربيين حيث يقول ليون في مقالة (الشعر والدراما) إن الفنون كلها لها القدرة على الوصول بنا إلى حالة من السكينة والهدوء والصفاء النفسي. [2]

وقولا لهينرتش: يمكن أن يكون الإنسان رائعا في الحزن بل ربما كان بطلا، ولكنه لا يكون إله إلا عندما يغفل في السعادة .

قول لأوسكار وايلد ":خلق الإنسان اللغة ليخفي بها مشاعره[3]، ويقول كذلك ...الفن ولا شيء غير الفن لدينا الفن لكي لا نموت بسبب الحقيقة، وبهذه المقولات يكون الكاتب قد تأثر كثيرا بفن الأدباء الغربيين من خلال توظيفاته لمقولات هؤلاء كما نجد أنه قد تأثر بشخصيات بعض الفنانين الغربيين وذلك من خلال ذكر أسماءهم ومدى تعلق الكاتب بهذه الشخصيات وذكرها متفرقة في أجزاء روايته أثناء كتابته مثل بروكست، نيسان الموسيقي فاجبر، الشاعر الإنجليزي كلولريدج، هذا ما يثبت أن الكاتب قد تناص كثيرا مع الأدباء الغرب وتعلقه بهم .

[1] –جان بييرقرنان بييرفيدال ناكبه: الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة، تر: حنان قصاب حسن، 1999، ط1، ص21.

[2] –بركات جمال الدين:المرجع السابق، ص111.

[3] _ المرجع نفسه، ص167.

خلاصة:

إن مختلف التناصات التي تظهر في النص الأدبي تعود إلى تعدد المضامين وتوظيف المبدع لمخزونه الثقافي المستمد من القدماء سواء، ما كان أساطير، أو أحداث تاريخية، أو مناسبات، أو أحداث دينية، أو مسائل إيديولوجية، وسواء تراثية ومن هنا تعددت أشكال التناص وتنوعت.

ويظهر لنا أن شخصية البطل "صلاح" خاصة بعدما بدأ يكتب ليتحدث مع نفسه وهكذا تتجسد واقعية الأحداث وبالتالي يحس القارئ نفسه قريبا من أحداث الرواية وكأن البطل يتحدث معه ليحكي له قصته.

ما يمكن أن نقوله في الختام هو أن لكل بداية نهاية، وهذه النهاية هي حوصلة لكل ما تقدم من نتائج وملاحظات نظرية وتطبيقية، فرواية الجرح الأخير تعد من الروايات التي عالجت الواقع الاجتماعي، التي تشكلت من حلم وفكرة يسعى الجميع لتحقيقها، ففي الفصل الأول تبين: أن التناص من الظواهر النقدية الحديثة التي انتقلت إلى النقد العربي بالرغم من اعتماده على المصادر والمراجع الغربية في تشكيل مفهومه وأدواته النقدية التي تقوم على استراتجية الامتصاص والتداخل والتفاعل النصي.

•التناص مصطلح نقدي حديث وافد من الغرب يقوم على التعالق بين النصوص وهو يقوم على استحضار النصوص الأخرى القديمة أو الحديثة وتوظيفها خدمة للنص.

•التناص يقدم العمل الأدبي على أنه يمثل اعادة انتاج لنص من نصوص سابقة من ثقافته الواسعة، ومن ثقافات الشعوب الأخرى .

•الكشف عن التناصات والنصوص الغائبة، التي قام النص بعملية تبنيها.

•كذلك فإن مفهوم التناص عرف عند ثلة من النقاد الغربيين عند كل من :جوليا كريستيفا، رولان بارت، باختين، جيرار حنيت، ومن النقاد العرب سعيد يقطين، محمد مفتاح وغيرهم، كما اختلفوا في مسمياته (بالحوارية، تعالق النص...).

•أن معظم التعاريف عبارة عن ترجمات لأصحاب هذه النظرية، لذلك نجد بعض الغموض في مفرداتها.

•كما يعتمد النقد العربي المعاصر في تشكيل مفهوم التناص حسب خلفية الناقد المعرفية، وفهمه لمصطلح التناص .

ومن الجانب التطبيقي نخلص إلى النقاط التالية:

•ظهور أنواع التناص وأشكاله في مختلف أجزاء الرواية من خلال تداخلها مع نصوص أخرى وبروزها .

•تبين لي أن النص الروائي له تأثير كبير على بيئة الكاتب والبعد الايديولوجي والفكري للرؤية الابداعية، وانفتاحه على مستويات عديدة .

- استوحائه القصص من النصوص القرآنية، وغنى نصه بتراثه الزاخر والوافر المتمثل في الأمثال والحكم، كما تناص مع نقاد من الفكر الغربي .
- أن جماليات التناص تبين لنا مدى توظيف المبدع لها وإكساب المتلقي لذة أثناء القراءة.
- نص رواية الجرح الأخير يمتعنا بما قدمه لنا الكاتب من أحداث أثناء سرده وتناصاته المختلفة مع عدة نصوص.

وبهذا أكون قد ختمت بكل ما لدي من نتائج وملاحظات استنتجتها أثناء البحث وأسأل الله عز وجل أن يرشدنا إلى ما هو صواب .

تقديم رواية "الجرح الأخير" والتعريف بصاحبها:

أولا: تقديم رواية "الجرح الأخير" .

إسم المؤلف: جمال الدين بركات.

سنة النشر: 2013.

دار النشر: دار الأمل تيزي وزو الجزائر .

السنة التي أنها فيها كتابتها :19 سبتمبر 2010.

عدد صفحاتها: 335 صفحة.

رواية الجرح الأخير هي أولى أعمال الكاتب، وتتناول هذه الرواية حياة البطل صلاح الذي مر بتجارب قاسية في حياته، بدأ بتخلي والدته عنه، وإعطائه لخالته لتتكفل بتربيته، وذلك بسبب الأوضاع المزرية التي كانت تعاني منها العائلة بسبب الفقر وهو ما اعتبره البطل نبذا له من طرف عائلته، تلتها بعد ذلك صدمة أخرى لم يعي هولها إلى بعد ما كبر وهي وفاة امه وهو لايزال طفلا صغيرا وما نجم عنه بعد ذلك من تفكك و تشتت اسري لعائلته، خاصة بعد زواج والده ثانية ، مرورا بتجربة حب قاسية مع الحبيبة ليلى التي خانته مع اقرب أصدقائه، أو على الأقل كما كان يعتقد هو، كل هذه الأسباب وغيرها أدت ببطلنا للهروب من الواقع إلى المجهول الذي تمثل في السفر فاختار العاصمة وبالضبط مدينة "الشراقة" فذهب مع أحد أقرانه و من هنا بدأت رحلته في حياة الغربة بعيدا عن الأهل بعيدا عن القرية وبحثا عن مكان له في هذه الحياة.

وفي رحلته هذه تعرض بطلنا للعديد من المواقف، والتقى بالعديد من الأشخاص منهم من كان رفيقه في السكن وآخر في العمل والآخر كان رفيق من القرية فيسرد لنا الكاتب كل ما مر به في هذه الغربة و من أبرز هذه الأحداث دخول صديقه رضوان السجن بسبب خطفه لابنه بعد ما طلق زوجته، كما لم يغفل الكاتب الوحدة التي عان منها صلاح في غربته وهنا بدأ الكتابة للتخفيف عن نفسه وفي ظل كتاباته أخذ صلاح يعرفنا بنفسه و بقصة حياته بكل تفاصيلها وما حملته من جراح، إلى أن جاء ذلك اليوم المشؤوم

الذي كان من المفترض أن يكون يوم سرور كونه يوم العيد حين سقط عن الأرض وجرح رأسه الأمر الذي أدى به إلى المستشفى، فتم تشخيص مرضه على أنه قروح معدية كما تم استئصال الزائدة الدودية ليخرج بعد ذلك من المستشفى غير أنه قبل المغادرة طلب منه الطبيب مراجعته بعد مدة للاطمئنان على صحتها إلا أن الأمر لم يكن كذلك فقد كان الطبيب يريد التأكد من نتائج الفحوصات ليتبين له ذلك أن صلاح مصاب بالمرض القاتل "سرطان"، الخبر الذي نزل كالصاعقة على صلاح أو إن صح التعبير الذي تخطى كل الجراح عمقا وأثرا في نفسه .

غير أن هذا الأمر لم يقض على صلاح الذي كان يعمل على إصلاح ذات البين بين رضوان وزوجته من اجل لم شمل العائلة من جديد، ليقرر بعد ذلك صلاح العودة للديار ورافقه في ذلك خليل الذي كان رفيق عمل ورفيق سكن وبعد عودته يتفاجأ صلاح بمرض فاطمة ودخولها المستشفى_أخته الكبرى_ والتي تم تشخيص مرضها على أنه ضعف، فاطمة التي أنهكتها الحياة بعد وفاة والدتها وزواج والدها ورحيله لتجد نفسها أمام مسؤولية رعاية الأسرة وتسلم مقاليد الأمور فيها دون أن تفكر في نفسها أو في مستقبلها الذي دفنته من اجل إخوتها غير أن هذا لم يشفع لها عندهم لتجد نفسها وحيدة في نهاية المطاف بعد انتقال الأخ الأكبر "سعيد" إلى منزل أخر وكذلك رحيل "مراد" أوسط إخوتها إلى "سطيف" بعد أن أجبرته ظروف العمل ورحيل صلاح أصغر إخوتها إلى "العاصمة" وزواج "فتيحة" أخيها الوحيدة وانتقالها إلى بيت زوجها وهو الأمر الذي لم تستطع تحمله مما زاد من آلام صلاح اعتبر نفسه مذنب في حقها فذهب لرأيتها في المستشفى ليلتقي أخاه مراد الذي القى بدوره اللوم على صلاح لتركه فاطمة لوحدها في المنزل، ليقرر بعد ذلك "مراد" أخذها معه إلى منزله رغما عنها وكذلك قيامه بتأجير منزل العائلة وهو وما أدى بصلاح إلى اتخاذ بقرار العودة إلى العاصمة مع "خليل" و أثناء الطريق يتعرضان لحادث بعد فقدان صلاح السيطرة على المقود لتنتهي الرواية بمشهد درامي يقول الكاتب:

"بعد وقت...رأيت جسدا، أو ظل شبح تحت ركام الظلام المتساقط، راح يزحف ذلك الجسد المنهك خارج السيارة ويصرخ مستنجدا بوهن:

-"صلاح"...صلاح".

يقول الكاتب في تقديمه لروايته:"الجرح الأخير"...حكاية ترويها الحياة كل يوم، تمثل نفسها أمامك في كل منعطف من دروب حياتك، تدعوك كي تكون شاهد على أبطالها مرة...ومرة كي تكون احرفا بين اسطرها دون أن تتحسس رؤاك هول الكارثة .

"الجرح الأخير"...هي كذلك...لأنها قصتي...قصتك...وقصة مليون قزم كتب لهم أن لا يخالطوا من البريق غير لمعان الأحذية.

"الجرح الأخير"...سفر في عمق مجتمعنا الجزائري بكل ما يطويه داخله من مغبات لا يفيق لها إلا وهي تستنهض نفسها وحوشا ماردة تفتك ببناتنا العازبات بعد الثلاثين سنة ...بأمهاتنا المطلقات بعد أسابيع من الزواج...بأطفال دفعوا ضريبة هؤلاء الآباء المطلقين...بضحايا الشهادات المرمية في رفوف النسيان بعد سنوات من الجد والتعب في فضاءات العلم والجامعة...بمرض السرطان ينتظرون الموت في غرف كرجل البلدية يرمي بهم في مزبلة بعيدا عن مدينة الحياة .

"الجرح الأخير"...تحكي كل هاته التفاصيل واكثر عن الولد الضائع الذي أعياه هجر البيت والحرمان، عن المحصل لشهادة جامعية يندس بين كل البسطاء واللامنتمين كأنه لم يسلك سبيل واحد في طريق العلم عن الزوجان حين ينفصلان ويتركان خلفهما أبناء سيكبرون كي يرهق المجتمع عن موضع قدم يجبرون فيه الحياة على الاعتراف بهم كيف ما كان ذلك...وعلى حساب أي كان؟.

تأخذك "الجرح الأخير"...بين أمكنة الريف الجزائري وهي تتلصص على حياة البطل منذ طفولته وبداية رحلته في أخاديد الحياة والدواعي التي جعلت منه ضائعا كل ذلك المقدار، ثم ترحل معه إلى العاصمة "الجزائر" شاهدة على احلك اللحظات في حياته حين يداهمه المرض القاتل...وبين هاته الصراعات تتوالد أحداث يتجلى فيها البطل كإنسان

أخر قادرا على تجاوز كل المصائب والعقبات، ذلك حين يمد المساعدة ل"رضوان" و"حياة" العائدان من طريق طويل، وحين يغير نمط حياة "الخير "ابن قريته الذي ذهب ضحية لداء التشتت الأسري، وان "الجرح الأخير" صورة مصغرة لعضال خطير يفتك بحياة أبنائنا الذين ذهبوا ضحية لمشروع شيطاني بتواطؤ أنساني وهو "التشتت الأسري" وما ينتج عنه من أهوال وأوحال في حياة الكثير من نقول عنهم انهم أبناء الغد وشباب المستقبل، وأرادت "الجرح الأخير" أن تكون شاهدة لا مدافعة ....وصورة لا خيال في اطار ففي الأخير...تلك هي النهاية هكذا يشعر الأنسان بها ...وهكذا تبدو الحياة في مواجهتها .

كانت هاته هي الكلمات جمال الدين بركات عمله هذا .

وفي ال25 من فيفري سنة 2014 احتفلت جامعة المسيلة كلية الآداب واللغات بهذا العمل الروائي أيام قلائل على صدوره في ندوة حضرها نخبة من أساتذة جامعة المسيلة بالإضافة إلى أساتذة من المدرس العليا للأساتذة ببوزريعة بالعاصمة تحت إشراف كلية الآداب واللغات، تناول فيها المدعوون جوانب مهمة من هذا العمل الروائي الجديد في الساحة الأدبية .

ثانيا: التعريف بصاحب الرواية "جمال الدين بركات":

جمال الدين بركات من مواليد 10 جويلية 1988 بقرية البراكتية، بلدية أولاد دراج التابعة لولاية المسيلة، تلقى تعليمه الابتدائي بمدرسة "عرقوب الميزابة" بذات القرية وتحصل على شهادة التعليم المتوسط بإكماليه أبوبكر الرازي ببلدية أولاد دراج، اكمل تعليمه الثانوي وتحصل على شهادة حميدي عيسى بذات البلدية.

كما تحصل على بكالوريا جامعة التكوين المتواصل بولاية المسيلة ميدان "تسير عمومي" .

وهو اليوم طالب بجامعة المسيلة، بقسم اللغة و الأدب العربي، تخصص أدب عربي.

بدأ جمال الدين بركات الكتابة مبكرا من حياته، وانهى عمله الأول هذا في مرحلة التعليمه الثانوي سنة 2010 ،غير أن ظروف نشره هي التي جعلت من هذا العمل ابن سنة 2014، حيث قبع كل هاته الفترة بين دور النشر في الجزائر العاصمة وذلك بسبب المطالب التعجيزية مدراء النشر خصوصا فيما تعلق بالجانب المادي على حد قوله[1].

[1]– آسية بكري: هندسة الفضاء في رواية "الجرح الأخير"، مذكرة ماستر، جامعة المسيلة 2015/2014، ص8،7،6،5.

قائمة المصادر والمراجع

أولا- قائمة المصادر:

1. القرآن الكريم.

2. جمال الدين بركات: الجرح الأخير، دار الأمل، الجزائر 2013.

ثانيا -قائمة المراجع:

1.أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، دار الأمان الرباط، 1996، ط01.

2.أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، دار الآفاق العربية، 2007، ط1.

3.أحمد ياسوف: جماليات المفردة القرآنية، دار المكتبي، سوريا، ط1، 1994.

4.اسماعيل عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992.

5.جمال ابن منظور: لسان العرب، دار احياء التراث العربي، بيروت، لبنان، د، ت، ج2.

6.رشيدة التريكي: الجماليات وسؤال المعنى، ترجمة :ابراهيم العميري، دار المتوسطية، تونس، 2009، ط1.

7.سعد الدين كليب: وعي الحداثة، اتحاد الكتاب العرب، 1997.

8.سعيد سلام: التناص التراثي، عالم الكتب الحديث 2009، 2010، ط1.

9.سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، دار الأمان، الرباط، 2012، ط1.

10. شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 1994، ط01، ص:10.

11.صبيحة عودة زعرب: جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، عمان، 2006، ط1.

12.عبد الجليل مرتاض: التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، 2011-2012.

13.عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، دت.

14.عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار قرطبة "الدار البيضاء"، 1987، ط2.

15.فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2010.

16.محمد عزام: النص الغائب، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001.

17.محمد فكري الجزار: لسانيات الإختلاف (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة): إترك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ط1.

18.محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، الدار البيضاء، بيروت، ط1.

19.نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير الشعبي في الأدب الشعبي، دار غريب، القاهرة، دت، ط3.

20.فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

21.نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، 2010، ج2.

ثالثا: مذكرات تخرج:

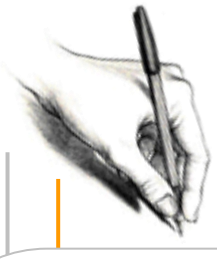
1.آسية بكري: هندسة الفضاء في رواية "الجرح الأخير"، مذكرة ماستر، جامعة المسيلة 2015/2014.

2.فتيحة حسني: التناص في الرواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار، 2002، جامعة العقيد حاج لخضر وطار، باتنة، 2001.

مقدمـــة

مدخل

علم الجمال والجماليات

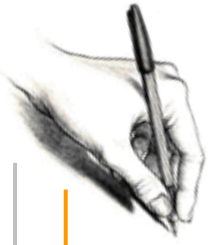


1- المفهوم اللغوي

2-المفهوم الاصطلاحي للجمال والجمالية

3-المفهوم الفلسفي للجمال

الفصـــل الأول



مفاهيم التناص

المبحث الأول: مفهوم التناص عند الغرب.

المبحث الثاني: مفهوم التناص عند العرب.

المبحث الثالث: مفهوم التناص في النقد الحديث.

خلاصة.

الفصـــل الثاني

أنواع التناص

المبحث الأول: التناص الديني.

المبحث الثاني: التناص التراثي.

المبحث الثالث: التناص مع الفكر الغربي.

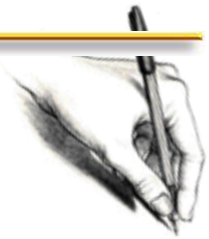
خلاصة .

خـــاتمة

قائمة المراجع

ملحق

فهرس الموضوعات



الملخص :

لقد تناولت في بحثي موضوع "جماليات التناص في رواية "الجرح الأخير" "لجمال الدين بركات"، حيث قدمت البحث بمدخل، وفصلين الفصل الأول نظري والفصل الثاني تطبيقي، وكانت رواية الجرح الأخير أنموذجا على ذلك .

فكان المدخل للحديث عن مفاهيم عامة حول علم الجمال والجماليات تضمن المفهوم اللغوي ،والاصطلاحي، والمفهوم الفلسفي، كما تناولت في الفصل الأول مفاهيم التناص عند كل النقاد الغرب والعرب، وفي النقد الحديث عند مجموعة من الباحثين في هذه النظرية التناص.

أما الفصل الثاني فكان حول أنواع التناص الموجودة في الرواية، ومن هذه التناصات نجد التناص الديني ويشمل القرآن الكريم، والتناص التراثي ويشمل المثل الشعبي، والأغنية الشعبية ،والتناص مع الفكر الغربي.

والخاتمة شخصت فيها بمجموعة من النتائج المتوصل إليها.

Summary :

I've dealt with in my research topic "Aesthetics intertextuality in the novel The Final Cut Gamal Eddin Barakat", where she presented research at the entrance, and two first chapter theoretical and practical Chapter II, and was the last novel wound model on it.

Was the entrance to talk about general concepts about the aesthetics and aesthetics ensure linguistic concept, idiomatic, and a philosophical concept, as discussed in the first chapter intertextuality concepts at every critics West and the Arabs, and in the modern criticism when a group of researchers in this theory of intertextuality.

The second chapter was about the intertextuality species present in the novel, and this Altnasat find religious intertextuality includes the Koran, and intertextuality heritage includes the popular proverb, folk song, and intertextuality with Western thought.

Conclusion diagnosed and the range of the results thereof.