الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل: ط1:

رقم التسجيل: ط2:

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص أدب جزئري

بعنوان:

الاقتباس وأبعاده في رواية "ألف وعام" من الحنين

إعداد الطالبتين (ة):

– فيروز دفي

– لطيفة ميهوبي

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
.....	.....	جامعة المسيلة	رئيسا
أحمد أمين بوضياف	.....	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
.....	.....	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 1440هـ-1441هـ/2020-2021م

بسم الله الرحمن الرحيم

نشكر الله سبحانه وتعالى على فضله وتوفيقه لنا ، والقائل في محكم تنزيل **{و َإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لأَزِيدَنَّكُمْ .... } الآية رقم: (07)** سورة إبراهيم

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

فكل الشكر

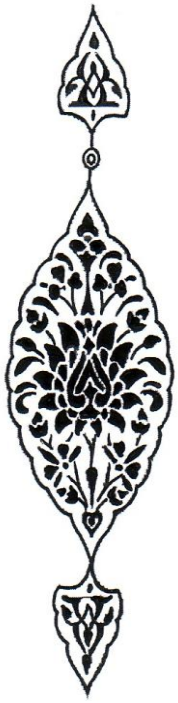
إلى أستاذنا المشرف **(أحمد أمين بوضياف)** منبع المعرفة و السراج الذي أنار دربنا فكل الشكر والاحترام له

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

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

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

مقدمة



مقدمة:

إن من الصفات الملازمة للنصوص بمختلف أنواعها ما يسمى بالاقتباس الذي يعتبر من المفاهيم النقدية الأساسية والذي يمثل تداخل وتقاطع النصوص في أشكالها ومضامينها، إذ صار بذلك مفهوما مشهورا متأبيا عن الأذعان كل يحاول امتلاكه وضمه إلى مجال تخصصه ولهذا أثار هذا المصطلح اهتمام الباحثين سواء بالفلسفة التي يستند إليها في رؤية النص وكيفية تشكيله وبأبعاده الأدبية والنقدية أو باستخدامه أداة تأويلية.

وقد جزم العديد من العلماء بأنه لا يوجد نص يخلو من حضور أجزاء أو مقاطع من نصوص أخرى، وإبراز أشكال هذا الحضور الاقتباسات والأقوال التي عادة ما يستشهد بها الكاتب أو الشاعر.وكأي كاتب آخر فقد كان رشيد بوجدرة في رواياته العديدة والتي من بينها رواية "ألف وعام من الحنين".

وما كان يدفعنا لنخوض في هذا الموضوع إلاّ لتعرف على قضية طال عمرها وتداولها، بالإضافة إلى أنها أسالت حبر الكثير أو بالأحرى جل الكتاب وقد وقع الاختيار على الكاتب رشيد بوجدرة كنموذج وتناولنا بعض الدراسات النقدية وطبقناها على روايته التي كشفت قراءتنا الأولية لها على كثرة تداخلاته النصية وخاصة من الناحية القرآنية.

وبحثنا هذا يأتي في فصل تمهيدي وفصلين فبعد المقدمة والفصل التمهيدي الذي جاء توطئة للدخول في الموضوع، جاء الفصل الأول في مبحثين المبحث الأول تناولت فيه (عناصر البناء الروائي من حيث المضمون من حيث الشكل) أما المبحث الثاني (ماهية التناص، أبعاده الجمالية) والفصل الثاني تناولنا فيه المبحث الأول (ملخص الرواية، التقطيع الدلالي للرواية) المبحث الثاني خاص بدراسة تطبيقية للاقتباس (في الشعر، القرآن في التاريخ).

وقد اعتمدنا على بعض المصادر والمراجع والتي نذكر منها:

- التناص في الشعر العربي الحديث لـ حصة البادي.
- الإيضاح في علوم البلاغة أبو العالي جلال الدين.
- اتجاهات الرواية العربية لـ شفيع السيد.

– تحليل الخطاب السردي لـ محمد عزام.

وعلى الرغم من الصعوبات والعقبات التي وقعت في طريقنا كصعوبة جمع المادة من أجل الثراء هذا البحث إلا أن هذا لم يحد من العزيمة والاستمرار في العمل ودراسة التناص أوسع من أن تنحصر على الرواية هناك دراسات لم نتطرق إليها يمكن أن تقدم في جوانب أخرى منها دراسة التناص في الشعر.

الفصل التمهيدي

الإطار المنهجي والمفاهيمي للبحث

- **الإطار المنهجي:**

نتناول في موضوعنا هذا الاقتباس في رواية ألف عام وعام من الحنين حيث أن الإقتباس يدخل دائرة التناص ويشكل رافدا مهم وأساسيا من روافده يرتبط مدلوله اللغوي بعملية الاستمداد التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياح في أماكن محددة في خطاب شعري أو راوية وقد يكون من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف.

- **إشكالية المذكرة:**

ما هو الاقتباس وما هي أبعاده الجمالية على النص الروائي؟

ومن هذه الإشكالية نستخلص ثلاث إشكاليات فرعية:

ما الأثر الفني الذي يحدد الإقتباس في النص الروائي؟

كيف يتمظهر الاقتباس في النصوص الروائية؟

ما هي المقاييس التي يحدد بها القارئ التناص داخل النص الحاضر؟

- **الفرضيات:**

تكون الإجابة عن الإشكاليات الفرعية المطروحة كالآتي: [1]

مفهوم الاقتباس، هو تضمين المتكلم كلامه شعرا أو نثرا شيئا من القرآن أو الحديث على وجه يكون فيه أشعار بأنه من القرآن أو الحديث.

يمكن أن نلحظ وجود الأثر الفني للإقتباس فيما يلي:

-جمالي إخضاع النصوص للسياقات الجديدة.

-جمالية التركيب بين النصوص المختلفة.

-جمالية المزج بين أساليب مختلفة في أسلوب موحد للنص.

تتمثل مظاهر الاقتباس فيما يلي:

النص الظاهر: هو التمظهر اللغوي كما يتراءى في الملفوظ المادي وهو مجال اللغة التواصلية.

---

[1]: حصة البادي التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، تاريخ النشر 1430-2009.

النص المولد: يتعلق بمجال البيئة العميقة للنص حيث تبدو النصوص الغائبة في حالة تهيج وذوبان قابعة داخل الصمت الوهمي للنص الحاضر.

المقاييس التي يحدد بها القارئ التناص داخل النص الحاضر تتمثل فيما يلي:

النص الغائب: هو النص السابق الذي يشتغل عليه النص الحاضر.

المتلقي: هو الذي يمتلك ذائقة جمالية ومرجعية ثقافية واسعة.

شهادة المبدع: هي شهادة الكاتب التي يصح بمرجعية الفكرية والإنشائية فيعلن عن الثقافات والنصوص التي يقتبس منها.

- منهج الدراسة:

أما فيما يخص منهج الدراسة لم نلتزم بمنهج واحد بل تناولنا المنهج الوصفي الذي يعتمد على دراسة الظاهرة كما توجد في الواقع ويهتم بوصفها وصفا دقيقا والمنهج التحليلي الذي يعتمد بالأساس على النص الروائي وتبقى الحاجة إلى مناهج أخرى تستدعيها ضرورة البحث.

- أهداف الدراسة:

- تقديم تعريف مجمل وشامل عن التناص لجميع القراء.
- معرفة الأبعاد الجمالية للإقتباس.
- معرفة المقاييس التي يحددها القارئ التناص داخل النص الحاضر.
- كشف مظاهر التناص ومستوياته.
- إثراء الدراسات النقدية حول الاقتباس ومظهره في النص الروائي.

- أهمية الدراسة:

تظهر أهمية الدراسة من خلال تناول العديد من الكتاب والطلبة لهذا الموضوع ومن الدراسات التي تناولت موضوع التناص نجد:

التناص في رواية الجازية والدراويش للطالبة وناسة صمادي تحت إشراف الدكتور الطيب بودربالة 2002-2003 من جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، المقدمة.

في بداية مقدمتها تكلمت عن بن هدوقة بإعتباره مؤسس الرواية بعد الاستقلال وكونه استطاع أن يجد له اسما. [1]

يتردد كما ذكرت الراوية الجزائرية في إطار خطابي روائي الذي يتحرك محاولا فهم ملابسات الأزمة الجزائرية ثم تكلمت عن رواية الجازية والدراويش بإعتبارها من الروايات التي تناولت هذا الواقع وبما أن التناص ظاهرة نقدية حديثة انتقلت إلى النقد العربي بالرغم من اعتماده على عناصر المراجع والمصادر الغربية والذي يقوم على إستراتيجية الامتصاص والتداخل والتفاعل النصي وكان هذا دافعا لها لخوضها غمار البحث وسببا في اختيارها لهذا الموضوع بالإضافة إلى أسباب أخرى.

- الأسباب التي اعتمدت عليها:

سبب ذاتي: إعجاب الطالبة بهذا الخطاب الروائي.

الإيمان الراسخ بأن أي عمل فني لابد أن يلقى الاهتمام من أبناءه.

تحديد المنهج: اعتمدت على المنهج التكاملي والتحليلي ثم قسمت موضوع الدراسة إلى ثلاث فصول:

الفصل الأول: مفهوم التناص في النقد العربي القديم.

عرضت فيه الجانب النظري لمصطلح التناص.

الفصل الثاني: خصصته للجانب التطبيقي الذي يأتي ليدعم الجانب النظري (تجليات التناص).

الفصل الثالث: جماليات التناص.

الخاتمة: وفيها توصلت إلى مجموعة من النتائج.

أما بالنسبة **للمصادر والمراجع** فقد اعتمدت على مجموعة من المصادر مثل:

دلائل الإعجاز واسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني.

---

[1]: وناسة صمادي، التناص في رواية الجازية والدروايش مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، سنة 2002-2003.

ومجموعة من الراويات منها ريح الجنوب عبد الحميد بن هدوقة. [1]

ثم تطرقت إلى الصعوبات التي واجهتها منها:

ندرة المراجع وصعوبة التوفيق بين العمل والبيت.

ثم توجهت بشكر إلى من ساعدها في إنجاز هذا العمل.

وفي ختام موضوعها توصلت إلى نتائج حول دراستها للتناص في رواية الجازية والدراويش ومن بين النتائج نجد:

التناص فكرة قديمة لها أصول في النقد العربي القديم يطرح مفهوم التناص إشكالية تتمثل في تعدد التعريفات التي قدمت لهذا المصطلح كما توصلت إلى أن المتن الروائي عند ابن هدوقة ثري بالتفاعلات النصية وهذا راجع لزحم الثقافي الذي يتملكه وهذه النتائج عامة بالنسبة لمجمل الموضوع.

أما فيما يخص كل فصل على حدى فقد خلصت إلى نتائج منها:

الفصل الأول: يدرس التناص من خلال تطوره في النقد العربي القديم حيث خلصت إلى:

-تعدد مفاهيم التناص منذ أن ظهر 1965.

-عرف التناص في تراثنا النقدي العربي القديم.

أما فيما يخص التناص في النقد الغربي ظهر على يد جوليا كرسيفا، وتوصلت إلى أن التناص في البحث يلغي الحدود بين الأدب والفنون الأخرى.

أما في **الفصل الثاني:** فهي ترى أن رواية الجازية والدراويش نسيج من نصوص عدة وهي رؤية إبداعية جديدة تدور حول محورين تاريخي يعكس وضعية الجزائر ومحور خيالي فجر من خلاله المبدع تراكماته الثورية والوجدانية. [2]

---

[1]: وناسة صمادي، التناص في رواية الجازية والدراويش، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة سنة 2002-2003.

[2]: نفس المرجع.

وقد توصلت في الفصل الثالث إلى أن العلائق النصية حاضرة بوعي شعري من الكاتب أو دون وعي منه ومن الجماليات إحياء الذاكرة التي استرجعت مخزونها الثقافي بهندسة إبداعية جديدة، وعلى مرجعيات مختلفة أهمها المرجعيات التاريخية. [1]

أما فيم يخص الدراسة الثانية نجد: التناص في رسالة "التوابع والزوابع" لإبن شهيد الأندلسي للطالبة خضرة ناصف تحت إشراف: د. عباس بن يحي من جامعة محمد بوضياف المسيلة

المقدمة

لقد كانت مقدمة بحثها التي افتتحت بها دراستها لهذا الموضوع بأهمية الدراسة النصية وما تحتله في مجال البحث الأدبي كونها تهدف إلى معرفة النص وعلاقته بماضيه وحاضره، والتناص كتقنية حديثة في مقارنة النصوص يلجأ إليها المبدعون في نصوصهم، ثم تطرقت إلى سبب إختيارها لنص التوابع والزوابع من حيث بنائه و تكوينه المتنوع، وقد اختارت آلية التناص لقراءته، ومن هذا المنطلق طرحت تساؤلات عدة من بينها، ما هي أنواع التداخل النصي في نص التوابع والزوابع؟ وماهي اشكالها في النص وغيرها من الأسئلة، حيث إعتمدت خطة تشمل ثلاثة فصول وخاتمة لهذا البحث، إذ تناولت في الفصل الأول: نثر ابن شهيد وإستراتيجية التناص.

أما **الفصل الثاني**: تناولت فيه التقاطعات النصية في نص "التوابع والزوابع" وفيما يخص الفصل الثالث تناولت فيه: دلالات وجماليات التناص في النص أما خاتمة موضوعها، فختمت ببعض الملاحظات والنتائج معتمدة على المنهج السيميائي في التحليل النصي، وصرحت بأنها لم تعتمد على تقنية واحدة في الدراسة، كما أنها أشارت إلى استفادتها من بعض الدراسات من بينها: [2]

-تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص – محمد مفتاح.

---

[1]: وناسة صمادي، التناص في رواية الجازية والدراويش، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة سنة 2002-2003.

[2]: خضرة ناصف: التناص في رسالة التوابع والزوابع، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد بوضياف- المسيلة.

-إنفتاخ النص الراوئي – النص والسياق – لـ: سعيد يقطين.

ثم ذكرت الصعوبات التي واجهتها منها: صعوبة الحصول على بعض المراجع وتشعب التناص واختلاف مفاهيمه.

وفي الختام توجهت بالشكر والعرفان لكل من ساهم في إنجاز بحثها.

خاتمة: وفي ختام موضوعها توصلت إلى جملة من الملاحظات والنتائج النظرية والتطبيقية:

في الفصل الأول توصلت إلى ما يلي:

إن نثر ابن شهيد يحذو حذو نثر الكتاب المشارقة، وقد جاء نثره في شكل أوصاف كما تميز نثره بطابع الفكاهة ودافعها السخرية كما توصلت إلى التناص فكرة لها جذور عميقة في تراثنا النقدي والبلاغي العربي، أما في الفصل الثاني فتوصلت إلى أن النصوص المتداخلة مع نص "التوابع والزوابع" شكلت عنصرا بارزا في تكوينه وطريقة تأليفه وتبين لها من خلال التطبيق أن التناص يقضي على فكرة أن العمل الأدبي خلق خالص لمؤلفه من خلال هذا النص، كما توصلت إلى أن ابن شهيد يصدر في نصوصه عن خلفية نصية متنوعة شملت النص الشعري الجاهلي وكذا العباسي.

وفيما يخص **الفصل الثالث** : توصلت إلى أن التناص كآلية نقدية في مقارنة النصوص والكشف عن دلالتها قد تنتج عنه بعض الدلالات والجماليات ومن الدلالات في نص "التوابع والزوابع" بواسطة التناص دلالة التواصل مع التراث الثقافي، ومن جماليات التناص في هذا النص، جمالية إخضاع النصوص للسياقات الجديدة ثم جماليات التركيب بين النصوص المختلفة.

وتتمثل الدراسة الثالثة في دراسة حول "التناص، مظاهره وتجلياته في روايتي: ذاكرة الماء، وشرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج".[1]

[1]: المرجع السابق .

أما الدراسة الثالثة تتمثل في :التناص مظاهره وتجلياته في رواية ذاكرة الماء وشرفات بحر الشمال مذكرة لنيل شهادة ماجستير للطالبة ابن عيسى ليلى بجامعة ابن يوسف بن خدة – الجزائر – سنة 2008–2009.

المقدمة

ولقد استهلت مقدمتها في هذه الدراسة بحديثها عن الظواهر الأدبية التي لا تنشأ من فراغ فلها مصادر حيوية تتحكم في سياقها وصيرورتها، إذ يمكن فهم النصوص الأدبية والروائية تحديدا من خلاله، أنها تكشف بأن الرؤى النقدية تنوعت وتعددت الدراسات المنهجية، فاستخدمها النقاد لفهم الظاهرة الأدبية وكان التناص الأداة النقدية القوية القادر عن فتح إمكانيات جديدة لفهم النصوص وفك نسيج البنية النصية المتخفية تحت التراكمات النفسية القديمة، فهو يمثل الجسر الواصل بين النصوص والممارسات الأدبية السابقة، كما تضيف إلى انه لا يمكن الحديث عن كتابة تبدأ من درجة الصفر لأنها غير موجودة، فكل كتابة تخبئ في أعماقها جهدا أدبيا سابقا لها، ، وبعد هذا كله تنطلق للحديث عن البحث الذي ستبدأ فيه حول الظلال النصية التي تختفي في أعماق واسيني الأعرج الراوئية في روايتي ذاكرة الماء و"شرفات بحر الشمال" والكشف عن التداخل النصي من خلال البحث في التمظهرات المختلفة لظاهرة التناص وتفاعلها في النص الأدبي لدى الكاتب، ومن ثم تذهب للحديث عن سبب اختيارها لهذا الموضوع ولعل أهمها بالنسبة لها هي الرغبة الكبيرة في خدمة الأدب الجزائري وفهم آليات إشتغال نصوصه، والدخول عميقا في عالم واسيني الروائي ومكوناته، كما أنها ترى بأن هذه التجربة الأدبية الجزائرية تناسبها دراسة تناصية، وبعدها راحت إلى القول بأنها قسمت بحثها هذا إلى فصلين، حيث خصصت الفصل الأول للجانب النظرية تحت عنوان "في تاريخ التناص والعلاقات التفاعلية النصية"، أما عن الفصل الثاني فقد خصصته للجانب التطبيقي تحت عنوان "أشكال التناص في روايتي الذاكرة والشرفات" وهي ترى بأنه من خلال هذين الفصلين يوفر لنا إمكانية الإجابة عن هذا التساؤل

المركزي: كيف يتأسس النص من منطلقات سابقة له بدون أن يكررها؟ ثم ما جدوى مثل هذا الفعل الادبي في بنيات النصوص الروائية؟[1]

ثم تذهب للقول أنه للإجابة عن بعض هذه الأسئلة، قد اعتمد على أبحاث مركزية أعانتها لفهم آليات التناص من بينها palimpsests seuils و l'architescte لجيرار جينيت ومؤلفات جوليا كريستيفا المهم والصعب في الآن نفسه وكتاب المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين.

وفي الأخير تأمل أن تكون قد وفقت في هذا العمل ووفيت له حقه من الدراسة والتحليل، فروايات واسيني مثيرة للجدل ومغرية للعمل، مع تقديمها عمق الإمتنان والثناء إلى كل من أسهم في إخراج هذا البحث إلى النور في الصورة التي هو عليها والشكر إلى قسم اللغة العربية وآدابها.

الخاتمة

أما فيما يتعلق بخاتمة موضوعها فقد ختمته بالحديث على أن الممارسات التناصية نقديا تحتاج إلى ثقافة مسبقة تساعد على الكشف والبحث عن النصوص الغائبة أو الصامتة التي تنام في عمق النص الواحد، كما توصلت إلى المرجعية، كمذكرات آن فرانك وعويس للكاتب الإرلندي جيمس جويس، ولوحات الفنانين الهولنديين، رامبرانت وفان غوخ وموسيقى رومانس، التي شكلت البنية الخفية لنصوص واسيني.

ثم بعد هذا تنطلق للحديث عن أهم النتائج التي توصلت إليها في هذا البحث والتي من أهمها: أن الغنى الذي تجيش به نصوص واسيني الأعرج تدل على قدرة اكتشاف عالية في عمليات التحويل اللتي كثيرا ما ظبطت المسالك بشكل فني بحيث يصبح من الصعب اكتشاف النصوص المكونة لنصه الروائي، كما توصلت إلى أن نصوص الكاتب واسيني توحي بأنها نسيج لغوي مكتنز بخلفيات ثقافية متعددة، كما استنتجت من بحثها هذا أن المحيط النصي في روايتي الذاكرة والشرفات لم يكن علامة تزيينية بلا معنى، وظيفته كانت

---

[1]: ليلى ابن عيسى، التناص مظاهره وتجلياته في روايتي ذاكرة الماء وشرفات بحر الشمال، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة ابن يوسف بن خدة الجزائر، سنة 2008-2009.

حاسمة في استدعاء المقروئية نحوهما، كما خلصت إلى ان الروايتين التي اشتغلت عليهما في أنهما تتأسسان بنيويا على قاعدة التعالق النصي كقاسم مشترك في المواضيع والبنيات وغيرها من النتائج التي استخلصتها في دراسة موضوعها. [1]

الإطار المفاهيمي:

الاقتباس لغة: ورد في لسان العرب لابن منظور قبس القبس النار والقبس هو الشعلة من النار واقتباسها الأخذ منها قوله تعالى: بشهاب قبس" ويقال اقتبست منه علما أي استفدته وقيل اقتبسته علما أي جئت به. [2]

اصطلاحا: هو أن يتضمن الكلام شيئا من القرآن أو الحديث على أنه منه كقول الحريري، "فلم يكن إلا كلمح البصر أو هو أقرب حتى أنشد فأغرب" وقوله: "أنا أنبئكم بتأويله وأميز صحيح القول من عليله".[3]

التعريف الإجرائي:

فن بلاغي بديعي يذكر فيه الشاعر أو الناثر شيئا من القرآن أو الحديث من غير دلالة على أنه من القرآن الكريم أو الحديث.

الرواية لغة: من روى: روى الحبل ري فإرتوى فتلة والرواء بالكسر والمد حبل من حبال الخباء وروى الحديث والنشر يرويه رواية وترواه ويقال روى فلان شعرا إذ رواه له. [4]

اصطلاحا: يقول أم جي إبرامز.

يطلق تعبير الراوية الآن على أنماط شديدة التنوع من الكتابة بحيث لا يجمع بينهما في الحقيقة إلا كونها أعمال نثرية مطلوبة والراوية هي عمل أدبي ذو طول معين فيه خط من نوع معين".[5]

---

[1]: نفس المرجع.

[2]: ابن منظور لسان العرب، دار الحديث القاهرة، ص 85

[3]: أبو العالي جلال الدين الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة مؤسسة الكتب الثقافية

[4]: ابن منظور لسان العرب 56

[5]: روجرالن ترجمة حصة ابراهيم المنيف، الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، ص 18.

التعريف الإجرائي: عمل فني يعتمد على عنصر الحكاية التي لها بداية ووسط ونهاية البداية تكون مشوقة ثم تتوالى الأحداث في الوسط ويأخذ الصراع في الحل في النهاية.

التناص لغة: البلوغ والاكتمال في الغاية فالنص أو التناص في الأصل اللاتيني text بمعنى النسيج المشقة بدورها من texe فالاكتمال والاستواء مما يتضمنه النص. [1]

اصطلاحا: لدى جوليا كريستيفا.

هو التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة ثم توصلت بعد حين إلى أن كل نص هو تسرب وتحويل لنص آخر. [2]

التعري الإجرائي: مصطلح نقدي أطلق حديثا وأريد به تعالق النصوص وتقاطعها وإقامة الحوار فيما بينها الذي أصبح من الدراسات النقدية أداة كشفية صالحة للتعامل مع النص القديم والجديد على السواء.

القرآن: لغة: قرأ القرآن التنزيل العزيز.

وإنما قدم على ما هو أبسط منا لشرفه.

قرأه يقرأه الأخيرة عن الزجاج قرْءاً أو قراءة وقرآناً فهو مقروءٌ، القرآن بمعنى الجمع وسمى قرآن لأنه يجمع السور فيضمها ومعنى قراءة القرآن لفظ به مجموعا. [3]

القرآن اصطلاحا: القرآن هو اللفظ العربي المعجز الموحي به إلى محمد صلى الله عليه وسلم بواسطة جبريل عليه السلام وهو المنقول بالتواتر المكتوب في المصحف المتعبد بتلاوته المبدوء بسورة الفاتحة والمختوم بسورة الناس. [4]

التعريف الإجرائي: هو كلام الله المنزل على سيدنا محمد صلى اله عليه وسلم المنقول إلينا بالتواتر المعجز في لفظاو معناه.

---

[1]: مصطفى السعدني، في التناص الشعري، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص87.

[2]: حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث طبعة الأولى 2009،

[3]: ابن منظور، لسان العرب، دار الحديث القاهرة

[4]: مصطفى ديب، الواضح في علوم القرآن، دار العلوم الإنسانية، الطبعة الثانية، ص15.

الحديث لغة: حدث الحديث نقيض القديم والحدوث كون شيء لم يكن وأحدثه الله فحدث وأمر أي وقع والحديث الجديد من الأشياء قال الجوهري: نرى أن الأحاديث الأحدوثة ثم جعلوه جمع للحديث ويرى ابن بري أن الأحدوثة بمعنى الأعجوبة فأما أحاديث النبي صلى اله عليه وسلم فلا يكن واحدها إلا حديثا وليس أحدوثة. [1]

اصطلاحا: هو ما يرى عن النبي صلى الله عليه وسلم بعد النبوة من قوله وفعله وإقراره ويطلق عليه لفظ الخبر. [2]

التعريف الإجرائي: هو ما أضيف إلى النبي صلى الله عليه وسلم من قول أو فعل أو تقرير أو صفة.

الاستشهاد لغة: من شهد في الجمع شهداء وأشهدتهم عليه، وإستشهده: سأله الشهادة وفي التنزيل "واستشهدوا شهدين".

التضمين لغة: من ضمن، الضمين: الكفيل ضمن الشيء وجه ضمنا وضمانا: كفل به وضمنه إياه: كفله.

قال ابن جني: هذا الذي رآه أبو الحسن من أن التضمين ليس بعيب مذهب تراه العرب وتستجيره ولم يعد فيه مذهبهم من وجهين: السماع والآخر القياس. [3]

اصطلاحا: هو أن يضمن الشعر شيئا من شعر الغير من التنبيه عليه إن لم يكن مشهورا عن البلغاء. [4]

التعريف الإجرائي: أن يأخذ الشاعر أو الناثر آية أو حديثا أو حكمة او مثلا أو شطرا أو بيتا من شعر غيره بلفظه ومعناه.

---

[1]: ابن منظور، لسان العرب، دار الحديث القاهرة.

[2]: سعدون محمود الساموك، موسوعة الثقافة الإسلامية، دار المناهج والتوزيع، ص30.

[3]: ابن منظور لسان العرب، ص531.

[4]: عبد المعالي جلال الدين، الإيضاح في علوم البلاغة،

تعريف الرواية الجزائرية:

الرواية الجزائرية لم تأتي من فراغ فهي ذات تقاليد فنية وفكرية في حضارتها كما أنها ذات صلة تأثيرية بالفن الذي عرفته أوربا في العصر الحديث خصوصا بعد شيوع الواقعية مع بلزاك. [1]

ملخص عن رواية ألف وعام من الحنين للكاتب رشيد بوجدرة:

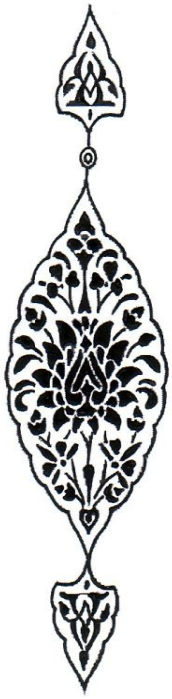
في رواية ألف وعام من الحنين يلتحم الخيال بالواقع التحاما قويا إلى درجة أنك لا تستطيع الفصل بينهما بل تظهر كل محاولة للفصل بينهما مجرد عبث يؤدي إلى فراغ الرواية.

فالرواية تدور أحداثها حول حياة محمد عديم اللقب وعائلته وحكاية ظله الذي لم يكن يسير ورائه وقدرته المغناطيسية على طيور الساحة ومعاشرته للنساء بلا شق العذرية – ذلك الخوف الذي يسكن الأطفال والطيور على بعد 166 متر وعلاقته بإبنة الحاكم ونطقه باللغات القديمة عند الولادة وهذيانه حول ابن خلدون وكونه أصلا بلا لقب أو توأم كأخوته الثمانية عشر.

التعريف بالروائي:

كاتب وروائي وشاعر جزائري ولد في 5 سبتمبر سنة 1911 بمدينة عين البيضاء اشتغل بالتعليم وتقلد عدة مناصب منها مستشار بوزارة الثقافة أمين عام لرابطة حقوق الإنسان أمين عام لإتحاد الكتاب الجزائريين طرح اسمه لأكثر من مرة للفوز بجائزة غونكور للأدب الفرانكفوني وحتى جائزة نوبل للأدب.

[1]: عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص195.



عناصر البناء الروائي

المبحث الأول: عناصر البناء الروائي

المطلب الأول: في المضامين

المطلب الثاني في الأشكال

المبحث الثاني: التناص: التناص أشكاله وأبعادها الجمالية

المطلب الأول: ماهية التناص وأنماطه

المطلب الثاني: الأثر الجمالي للتناص على النص الروائي

المبحث الأول: عناصر بناء الروائي.

المطلب الأول: في المضامين:

تتمثل مضامين الرواية في:

الرواية التاريخية: لم يكن الإتجاه التاريخي في الرواية المصرية وليد الفترة التي تتعرض لها في الدراسة وإنما سبقها بأعوام كثيرة منذ بدأ جورج زيدان 1861- 1914 في إصدار رواياته التاريخية في مطالع هذا القرن بحيث يمكن اعتبار ما صدر من روايات تاريخية بعد ذلك امتداد لهذا الذي بدأه زيدان وإن كان ثمة تفاوت في القمة الفنية التي يمكن أن يراها النقاد في الرواية التاريخية عند جورج زيدان وروائي هذه الفترة التي تتحدث عنها الممتدة من الحرب العالمية الثانية، إلى هزيمة سنة 1967 وهي حقبة نضج فيها فن الرواية في مصر والعالم العربي.

واختلاف الدوافع التي دفعت كل منهم إلى كتابتها فجورج زيدان لم يكن مدفوعا بدافع قومي وطني في الالتفات إلى تاريخ عربي إسلامي واختيار موضوعاته الروائية منه، ولذا تجنب صفحاته المشرقة وأمجاده العظيمة ولجأ إلى تصوير مواقف الصراع السياسي على حكم أو مواقف شائق يخلو من جفاف السرد بحقائق التاريخ ويمتع القارئ بما يثبته في ثنايا رواياته من أحداث ثانوية تصور الحب والغرام. [1]

وتعتبر أول رواية تاريخية لجورجي زيدان هي المملوك الشارد، وهي تصور نشاط أمير بشير في سوريا ويكون موضوعها على حدث تاريخي يتمثل في انتقاض أحد المماليك من مذبحة ديرها محمد علي سنة 1811. [2]

أما في الفترة التي تسوق عنها الحديث فقد برز عدد من الكتاب الذين استخدموا التاريخ القومي، إطار أو موضوع لفهم الروائي من هؤلاء، كامل عادل ونجيب محفوظ وعبد

---

[1] شفيع السيد، اتجاهات الرواية العربية، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، 1966، ص25.

[2] كناتي كراتشوفسكي الرواية التاريخية في الادب العربي الحديث ودراسات اخرى، ترجمة عبد الرحيم العطاوي دار الكلام للنشر والتوزيع، ص36.

الحميد جودة السحار ومحمد فريد أبو حديد، وعلى أحمد باكثير ومحمد سعيد العريان وعلى الجارم. [1]

وقد صدرت الغالبية العظمى من روايات هؤلاء الكتاب في فترة الأربعينيات بالذات ويغلب على الظن أن الظروف السياسية والاجتماعية التي كان الوطن يمر بها في تلك الفترة كانت أحد العوامل وراء انصرافهم إلى التاريخ واستمداد نماذجهم الفنية من بطونه إذ أنها كانت فترة صراع ضد الاحتلال الأجنبي والحكم الملكي الذي يشغله ومن ثم إندفع بعض الكتاب إلى إحياء بعض أمجاد التاريخية وتخليدها في شكل روائي إحساسا منهم بشخصية الوطن القومية وكفاحه البطولي عبر فترات التاريخ على أنه لايبعد أن يكون إتجاه بعظم الآخر نحو كتابة هذا اللون محض إبداع أدبي يستغلون فيه طاقاتهم الفنية دون أن يكن ورائه باعث وطني أو قومي وقد يفسر ذلك من ناحية أخرى على أنه ضرب من السلبية فرضتها ظروف المجتمع في تلك الفترة بحيث دعت هؤلاء الكتاب إلى اختيار نماذج تاريخية بعيدة عن قضايا الحاضر الذي يعيشون فيه وفي كلتا الحالتين فإنه وجود المادة التاريخية بين أيدي هؤلاء الروائيين جميعا كان من غير شك عاملا مشجعا له على إرتياد هذا الطريق نظرا لسهولة التشكيل الفني حينئذ لهذه المادة دون أن يواجه الكاتب بمعاناة الخلق الكامل لعمله الروائي في شكله ومضمونه وأي ما كان الدافع الذي وجه هؤلاء الروائيين صوب التاريخ ودفعهم الى تلمس موضوعاتهم من بين وقائعه فإنهم يختلفون بعد ذلك في مدى استمرارهم في كتابة هذا اللون من الروايات وفي نوع المرحلة التاريخية التي جذبت انتباه كل منهم وآثارها بفنه فعادل كامل لا يتعدد له هذا المجال إلا بروايته "ملك من شعاع" بل أنه توقف تماما عن الإنتاج الروائي بعد هذه الرواية وكان قد أخرج قبلها رواية أخرى هي "مليم الأكبر" لكنه تدخل ضمن اتجاه آخر غير الاتجاه التاريخي ونجيب محفوظ إكتفى بإصدار روايتين إثنتين في هذه الفترة "رادوبيس" "وكفاح طيبة" لينتقل بعدهما إلى مجالات أغنى وأرحم. [2]

---

[1] شفيع السيد، اتجاهات الرواية العربية، ص25.

[2] المرجع السابق، ص26.

والسحار كان مقتصد أيضا في هذا الفن فكتب "أحمد بطل الاستقلال" سنة 1943 وأميرة قربطة سنة 1948 وقلعة الأبطال سنة 1954 أما محمد فريد أبو حديد وعلي محمد باكثير ومحمد سعيد العريان وعلي الجارم فيوشك إنتاجه الروائي أن يقف على هذا الجنس وحده دون سواه وربما لا نخطئ التفسير اذ قلنا ان اختلاف هؤلاء الروائيين في تكوينهم الفكري والنفسي وتباين نظرتهم إلى الظروف والأحداث المحيطة بهم وأسلوب مواجهتها كان عامل مهم في تباين العصور والموضوعات التاريخية الأثيرة لدى كل منهم فعادل كامل ربما دفعه دافع العرق والنسب إلى الالتفاف إلى تاريخ مصر القديم واستقاء موضوعه منه ونجيب محفوظ كان متسعا بالدعوة إلى الفرعونية وإحياء أمجاد مصر القديمة التي كان يحمل لواءها بعض الكتاب المصريين آنذاك وبخاصة سلامة موسى ومن هنا كان اختياره لتلك الفترة مجال لفنه في الرواية التاريخية وقد صرح بأنه كان يعتزم كتابة تاريخ مصر القديم كله في شكل روائي على نحو ما صنع ولترسكوت في تاريخ بلاده وأعد أربعين موضوع لروايات تاريخية لكنه لم ينجز منها إلا الموضوعات التاريخية الثلاثة السابقة ثم انصرف عن الكاتبة الرومانسية التاريخية إلى الواقعية في القاهرة الجديدة، إلى مقدمات على حد تعبيره.

وتجدر الإشارة إلى أن الرواية التاريخية لا تعنى بتقديم التاريخ والقارئ بالدرجة الأولى لأن وثائق التاريخ كفيلة بأداء هذه المهمة وإما تكمن قيمتها في مدى براعة الكاتب في استغلال الحدث التاريخي واعتماده إطار ينطلق منه لمعالجة قضية حية من قضايا مجتمعه الراهنة ونخلص مما تقدم أن منابع الإلهام في الرواية التاريخية في تلك الفترة قد تنوعت وامتدت من تاريخ مصر القديم إلى التاريخ الحديث ومن تاريخ العرب قبل الإسلام إلى عصر المماليك وأن كل هؤلاء الروائيين استمالته حقبة بعينها أو شخصية بذاتها من الماضي. [1]

دوافع فكرية ونفسية تختلف من واحد إلى آخر لكن انصراف معظمهم إلى التاريخ بعامه خلال الأربيعينات بالذات وهي فترة الصراع العنيف بين القوى الوطنية والاستعمار

[1] شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية، ص26-27.

البريطاني يمكن تفسيره أحيانا بالرغبة في إحياء صفحة من أمجاد الماضي العريق تستنير الهمم وتشحن العزائم وتبعث الأمل ويمكن تفسيره في أحيان أخرى بالرغبة في الهروب من الحاضر ومشكلاته إلى الماضي ويضاف إلى ذلك وجود المادة التاريخية التي توفر على الكاتب كثير من جهد الخلق ومشقة الإبداع. [1]

الرواية الاجتماعية:

أصبحت الرواية أعمق مدلولا وانفع وظيفة اجتماعية وسياسية وثقافية إذ عنت وسيلة مم وسائل التربية والتثقيف والترفيه وتهذيب الطباع وترقيق العواطف وصقلها وبذلك بحكم سيولتها الثقافية المتميزة في القالب بالعمق والأصالة الفكرية وكلك تلغى الطابع الموسوعي الذي يسمع كثيرا من الإبداعات الروائية الكبيرة كما هو الشأن لدى ميكائيل دي سرفانتيس وجون جاك روسو وبالزاك وسوائهم من كبار الروائيين الأوائل إذ لم يقتصر الأمير لديهم على عكس الواقع الاجتماعي المعقد وإنما جاوزه إلى تثقيف القارئ في مجال حقول المعرفة الإنسانية. [2]

فالرواية الاجتماعية تتميز بارتباطها بالواقع الاجتماعي بشكل أعمق وأوسع إذ تصور مشكلات هذا الواقع وهمومه على مستوى طبقة اجتماعية كاملة فهموم شخصياتها مرتبطة بهموم الواقع التي يحتويها وما تعانيه من أزمات خاصة ذاتية يرجع في جزء منه إلى طبيعة الظروف الاجتماعية والأوضاع السياسية القائمة. [3]

ومن ثم يمكن أن تكون الرواية الاجتماعية مصدر إلى حد ما من مصادر التاريخ للحقبة الزمنية التي تقع أحداث الرواية فيها مع الأخذ في الحسبان ما تقتضيه طبيعة الفن الأدبي من أصوله يحقق بها ذاته وينأى بها عن مجرد التسجيل للواقع فقد كان نتاج الفترة التي نتناولها بالدراسة من الرواية بالمعنى الذي أسلفته نتاجا وفير أسهم عدد من كبار الراوية المصرية المعاصرين أبرزهم نجيب محفوظ عبد الرحمن الشرقاوي ويوسف إدريس وكانت

---

[1] نفس المرجع السابق، ص27.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني الثقافة والفنون، الكويت، 1923-1990، ص35.

[3] شفيع السيد، اتجاهات الرواية العربية، ص97.

الأوضاع الاجتماعية والسياسية التي سادت المجتمع المصري منذ اندلاع الحرب العالمية الاولى وإلى ما بعد قيام الثورة المصرية في سنة 1952 مادة خصبة أمام هؤلاء الكتاب فما غدا منها أعمالا روائية تعد علامات بارزة في فن الرواية العربية في العصر الحديث ومع اتفاق الكتاب الذين اتخذوا مشكلات المجتمع وقضاياه مادة لأعمالهم الروائية فقد تباينوا في نوع القضايا التي استحوذت على اهتمام كل منهم كما تباين في عطائهم للفن الروائي فنجيب محفوظ أغزرهم عطاءا في هذا المجال إذ نرى له سبع روايات هي :"قاهرة الجديدة" "خان الخليلي" "زقاق المدق" بداية ونهاية" "الثلاثية بحلفاتها الثلاث" بين القصرين "قصر الشوق" و السكرية".

الرواية الوطنية:

يعد هذا النوع من الرواية من أشهر الأنواع في الأدب العربي المعاصر وأكثر إنتشارا وربما فرضته الأوضاع التاريخية التي أفضت بشراسة إلى وقوع معظم دول الأقطار العربية تحت القبضة الاستعمارية الشيطانية ولما أفاقت هذه الشعوب من سباتها ولا يسما التي أصيبت بضراوة الاحتلال الأوربي مثل: الجزائر، تونس، المغرب، سوريا فأعلنت الحرب على الاستعمار الفرنسي ومصر التي أعلنت الحرب على الاستعمار الانجليزي وليبيا التي أعلنت على الاستعمار الإيطالي. [1]

وأفضى ذلك إلى بث الوعي الخيالي في قرائح الكتاب العرب الذين راحوا يكتبون أعمال روائية تخلد نضال تلك الشعوب التي كابدت أهوال الاستعمار.

من أجل تجنح إلى اعتبار شخصيات هذا النوع من الرواية على أنها استمرار لشخصيات النبيلة، إذ كانت تتمتع بصفات خيرة كالنزعة النضالية ونشدان الحرية ونبذ الظلم والعدوان ورفض الباطل والاضطهاد.

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص43.

فهذا النوع من الرواية يعالج بوجع عام رفض الشعوب للظلم التي صبته عليها أوربا وفرضته عليها بقوة السلاح وجمر النار فقد ازدهر هذا النوع في كثير من الأقطار العربية في السنوات الثلاثين الأخيرة.

إن الرواية الحربية أو الوطنية هي رواية مناضلة بحكم طبيعة وضعها فهي تمثل صميم الأدب السياسي الذي ليس إلا ثمرة من ثمرات العمل العسكري وكما يجوز أن تكون الرواية الوطنية ذات أبعاد نبيلة وغايات شريفة تسعى إلى تحرير الشعب من الاحتلال الأجنبي يمكن أن تكون ذات أبعاد عنصرية واستعمارية، شان ما تلقى في بعض النماذج في الروايات الحربية الأوربية الممجدة للفتوح الاستعمارية والمزكية للقهر والمباركة للاضطهاد والمستنيمة إلى السطو والعدوان.

وتكون الشخصيات المحورية في الرواية الحربية أو الوطنية أساسا عسكرية فتمثل إما تحت الشكل الرسمي كشخصيات الجنود والضباط بما ينشأ من حمل السلاح وفوضى المعارك وتدبير الحروب وإما تحت أشكال أخرى كأن تكون الشخصية فدائية أو مكلفة بمهمة حربية مرية ذات خطر عظيم.

وتسعى شخصيات هذا النوع من الرواية بكل ما تملك من أجل انتصار وطن ومجده وإعلاء كلمة شعبه. [1]

الرواية الأسطورية:

يقصد بالرواية الأسطورية هنا الرواية التي يعتمد الكتاب في بنائها على إحدى الأساطير التي تناقلتها الأجيال على مدى سنوات طويلة، وأصبحت بذلك جزء من التراث الفكري للشعب أو الامة باسرها –والاسطورة في معناها ليست اكثر من قصة خيالية بعيدة كل البعد عن منطق العلاقات الواقعية بين الأشياء، كما أن شخوصها لا ينتمون إلى عالم الأسوياء من الناس، وإنما هم شواذ خارجون على طبيعة البشر، وهذا ما يفصل بينهما وبين الرواية التاريخية التي تبنى على احداث واقعية روتها كتب التاريخ كما سبق ان ذكرنا لكنها

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص45.

تتفق معها في المعيار الفني الذي تقم كل منهما وهو مدى قدرة الكاتب على النفاذ من خلال هذا الإطار والإطلال على قضايا حاضرة وإتخاذ موقف منها داخل سياق الاحداث، وليس بصورة خطابية أو مباشرة وقد أفادت الرواية التي أطلقت عليها هذا الإسم من الطبيعة الخاصة للأسطورة فابتعدت في عمومها عن الواقع المألوف وكان رباط الأحداث فيها منوطا بشخصية البطل أكثر من أي شيء آخر، ويتمثل هذا اللون من الروايات في الفترة التي نتناولها بالدراسة في روايتي "أحلام شهرزاد" لطه حسين و"ألام جحا" لمحمد فريد أبو حديد.

ومع توافق الروايتين في الإفادة من الخاصية السابقة للأسطورة فإن رواية طه حسين اعتمدت على الأسطورة ألف ليلة وليلة – أو بعبارة أدق – على شخصيتها الأساسيتين وهما شهرزاد وشهريار والمعروف، أن هذه الأسطورة قد راجت ونالت مكانة واضحة في التراث الأدبي العربي، ومنه انتقلت إلى آداب الأمم الأخرى، على حين أن أسطورة "جحا" التي اعتمدت عليها رواية "آلام جحا" لمحمد فريد أبو حديد لم تحظ بمثل هذه المكانة، وربما يرجع ذلك إلى طابعها الهزلي الساخر وإلى اقتصار روايتها وتناقلها على الشفاه دون كتابة. [1]

الرواية التعبيرية:

يعد هذا الاتجاه في الرواية المصرية أحدث الاتجاهات وآخرها ميلادا، فقد ظهر على يد عملاق الرواية العربية "نجيب محفوظ" في أواخر العقد السادس من هذا القرن، بعد أن إكتملت معالم الراوية الاجتماعية الواقعية على يديه وبلغت قمتها في رائعته العظيمة "الثلاثية" التي خط آخر سطورها قبل قيام الثورة بأشهر قلائل. وكانت رياح التغيير التي هبت على المجتمع بقيام الثورة وسقطت بها "قلاع الماضي" عاملا أساسيا في توقف نشاطه الأدبي بعد ذلك مدة خمس سنوات، إذ أحس أن فنه الروائي الذي قدمه حتى الثلاثية، واستوعب فيه هموم مصر السياسية والاجتماعية في عهد ما قبل الثورة قد استنفد أغراضه، وأن ثمة عددا من الأفكار والقضايا كان يدور بذهنه من قبل، لكنه كان في مكان الحاشية ثم بدأ يتزحزح رويدا نحو بؤرة الاهتمام، واستتبع هذا التغير الجوهري في المضمون الروائي

[1] شفيع السيد، اتجاهات الروية العربية، دار الفكر، الطبعة الثالثة، 1966، ص55-56.

تغيرا آخر في شكله الفني إذن أن الشكل والمضمون في العمل الأدبي عنصران متلاحمان يكمل احدهما الآخر ويلازمه وقد تمخض التغيير في المضمون عن تحول الرواية إلى فكرة أو قضية يوحي بها الواقع بصورة مباشرة، ويسرف في إيراد التفصيلات والجزيئات ويهتم بتطور الشخصية وتنظيمها، وفقا لمنطق الواقع والعلاقات الطبيعية بين الأشياء، وأصبح يصطبغ بصبغة المذهب التعبيري، والتعبيرية أسلوب فني ظهر أولا في فن الرسم والموسيقى بألمانيا في أثناء الربع الأول من هذا القرن، وما لبث أن انتقل إلى الأدب المسرحي، اشتهر به الكاتب السويدي "سترنذبرج" ثم تأثرت به سائر الفنون الأدبية الاخرى وأخص ما يتميز به هذا الأسلوب أنه ثورة جذرية على الواقعية، فبدلا من تمثيل العالم تمثيلا موضوعيا، على نحو ما يدعو إليه المذهب الواقعي، يقوم المؤلف بالتعبير عن تجربته الباطنية بتمثيل العالم، كما يبدوا ولعقله أو عقل إحدى شخصياته التي تكون عاطفية، أو مضطربة أو شاذة" فالكاتب هنا لا يلتزم بالعلاقات الطبيعية التي يقرها منطق الواقع [1]، بين الأشياء، ولا يعني كثيرا بالمجالين الزماني والمكاني للأحداث الروائية، على نحو ما يعني بهما الكاتب الواقعي الذي يستحيل قلمه في كثير من الأحيان آلة تصوير دقيقة تلتقط أصغر المشاهد وأدق التفصيلات وقد ألمح نجيب محفوظ نفسه إلى سمات هذا الاتجاه الجديد في فنه بقوله: "...أما حين بدأت الافكار والإحساس بما يشغلني لم تعد البيئة هنا، ولا الأشخاص ولا الأحداث مطلوبة لذاتها على بلورة الأفكار الرئيسية...." والفارق الأساسي بين هذه الرواية والراوية الذهنية، وما درسناه من قبل باسم الرواية الأسطورية، أن المؤلف هنا لا يخلق الفكرة من أساسها كما في الرواية الذهنية ولا يتلقطها من التراث ثم يعيد تشكيلها كما في الرواية الأسطورية بحيث يكون مضطرا في كلتا الحالتين إلى خلق عالم خاص يتواءم مع فكرة وإنما هو يستمد فكرته من الواقع، أو بعبارة أخرى يلهمه الواقع الحي الذي يعيشه هذه الفكرة، ومن ثم يسعى إلى التعبير عنها، ويوظف من الوسائل تقنية ما يراه كفيلا بتحقيق هذه الغاية

[1] المرجع السابق، ص225-226.

وبعض هذه الوسائل قد ينوب عن الواقع المألوف، لكن المؤلف يظل دائما موصولا بهذا الواقع غير غائب عنه مهما دقت أداة الوصل بينهما.[1]

الرواية الوجدانية التحليلية:

قد يبدو العنوان الذي اخترته لهذا النوع من الراويات متعارضة لأول وهلة، مع ما يقتضيه مصطلح "الرواية" نفسه من مشاكل للواقع واستمداد منه، في الحدث والشخصية وإليهما من عناصر الفن الروائية، إلا أن تأمل تلك الأعمال الروائية، وقراءتها قراءة متعمقة يكشف عن تحقيق هذا المعنى فيها، والمسوغ لوصفاهما بهذا الوصف وما نراه من تركيز الكاتب على شخصية البطل، أو الشخصية المحورية بعامة، بما يعتمل فيها من نوازغ وانفعالات، في مواقف الأزمة والصراع فيعمد إلى تتبعها وتحليلها، وإظهار ما اسكن في أعماقها، إن الحدث الروائي هنا يدور في الأعم الأغلب، حول أزمة فردية نابعة من سلوك الشخصية وظروفها المحيطة بها وربما يكون لبعض التقاليد الاجتماعية المتوارثة أثر في نشوء هذه الأزمة. [2]

لكن تبقى المشكلة – إلى حد بعيد – في نطاق الذات الفردية، ولايتحمل البنيان الاجتماعي والنظام السياسي للمجتمع أي قدر من المسؤولية في ذلك، ولهذا قلما نجد اهتماما من الكتاب في أمثال هذه الروايات بالأحداث السياسية العامة أو الوضع الاجتماعي في الفترة الزمنية التي جرت فيها أحداث الراوية، أو ربما لا يشير الكاتب إلى هذه الحقبة الزمنية أصلا لأنها لا تمنح مضمون عمله بعدا جديدا، ولعل من أغنى الفن الروائي بنماذج متميزة ومتنوعة، في تصوير هموم الذات الفردية وأزماتها من "محمد عبد الحليم عبد الله" (1913–1970) فقد عني في رواياته بالولوج إلى عالم الذات الإنسانية، ورسم أدق خلجاتها وكشف عن كثير من أغوارها العميقة وقد أخلص لهذه المهمة منذ البواكير الأولى لفنه في أواخر الأربعينيات واستمر بعزف النغم العاطفي المتوهج على قيثارة، قرابة عشرين عاما بعد ذلك، محاولا في كل مرة أن يضيف لمسة، أو يبتكر إيقاعا، ويمكن الإشارة إلى خصائص

---

[1] شفيع السيد، اتجاهات الرواية العربية، ص226.

[2] المرجع نفسه، ص67.

الرواية الوجدانية التحليلية من أنها لا تعني بتقديم الخلفية الاجتماعية أو السياسية للمجتمع الذي تدور فيه أحداث الرواية، لأنهما تتناول الفرد في إطار ذاته وأزماته الخاصة، وهذا قول صحيح ينطبق على ما سبق تناوله من روايات محمد عبد الحليم عبد الله، ولا تنقصه بعض اللمحات الخفيفة عن الوضع السياسي أو الاجتماعي للمجتمع المصري، على نحو ما نجد في "الجنة العذراء" فأحداثها تقع في الثلاثينيات من هذا القرن ومطالع الأربعينيات، قرب نهاية الحرب العالمية 2. [1]

المطلب الثاني: في الأشكال:

اللغة الروائية:

الكتابة العربية على مستوى اللغة تحتاج إلى تنبيه جاد، يباينها عن تلك الجاهزية الصياغية التقليدية أو المثاقفة دون خلق لغة العصر داخل إمكانيات خصوصية متعددة توالت في تاريخنا الأدبي للذات المضيء، فوعي اللغة جزء من وعي المعرفة التي تبنى وتشمل الرؤية للذات الفردية الاجتماعية داخل هذا البناء الذي يؤسس إبداع الحياة وفي رواية الصخرة كانت اللغة أصلية برهنت على نياعة اللغة العربية في التعامل مع العبارات الشعبية المتداولة والألفاظ الدارجة لواقع غير فصيح له معجمه الخاص المتوقع فجاء وعي الرواية المعرفي لذلك في الواقع في مستوى الترابط مع أدوات اللغة اليومية المعبرة عن ذهنيات وممارسات محيط معين دون تسلط أو إبهام واقعي تقمصي، ذلك الشيء الذي نراه في محاولات أدبية كثيرة توهم باقة جسر الواقعية في المضمون.

والكاتب في هذه الرواية كان كسولا في تحريك كوامن اللغة والمغايرة فيها في أماكن غير قليلة، كلما تدخل ليسرد الشخوص بواسطته هو أو يخبر عنها، ولم يكن هذا الكسل في إنشاء الوصف حين يبدو موظفا بقوة، داخل السياق الروائي على الخصوص. [2]

---

[1] شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية، ص94.

[2] دريد يحيى الخواجة، إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكاتب العرب، 1999، ص141.

الشخصية:

حظيت الشخصية بإهتمام زائد من قبل النقاد في القرن التاسع عشر ولكن تم الأعراض عنها لدى النقاد المعاصرين لكونها ذات طبيعة مطاطية لا تستقر في مقولة واحدة بينما يربط "آلان روب غرييه" هذا الهتمام بصعود الفرد البرجوازي إلى قمة السلطة وإشاعته لقيمة الطبقية وعندما تزعزت القيم الفردية البرجوازية في عصر لاحق انتقل هذا الخلل إلى االشخصية الروائية التي كان التركيز عنها قويا فأصبح (فولكنر) يسمى شخصين مختلفين في رواية واحدة بإسم واحد ويقتصر (كافكا) في روايته (القصر) على تعريف شخصيته بالحرف الأول من اسمها ويغير (بيكيت) اسم شخصيا وشكل بطله في العمل الواحد ويعلن (لوكاتش) القطيعة بين البطل والعالم فيطلق تسمية (البطل الإشكالي) على الشخصية التي تقوم بالبحث عن القيم الأصلية في العالم المنحط. [1]

أما التصور التقليدي للشخصية يعتمد أساسا على الصفات مما يجعله يخلط كثير بين الشخصية الحكائية والشخصية في الواقع العياني وهذا ما جعل ميشار زرافا يميز بين الاثنين عندما اعتبر الشخصية الحكائية علامة فقط على الشخصية الحقيقة.

"إن بطل الرواية هو شخص في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص".

يضاف إلى هذا كله أن هوية الشخصية الحكائية ليست ملازمة لذاتها لأن حقيقتها لا تتمتع باستقلال كامل داخل النص الحكائي، أولا لأن بعض الضمائر التي تحيل عليها إنما تحيل في الحقيقة كما يؤكد "بنفيست" على ما هو ضد الشخصية أي على ما هو ليس شخصية محددة مثال ذلك ضمير الغائب فهذا الضمير في نظر"بنفيتست" ليس إلا شكلا لفظيا وظيفته أن يعبر عن اللاشخصية، لأن القارئ نفسه يستطيع أن يتدخل برصيده الثقافي وتصوراته القبلية. [2]

---

[1] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص206.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي للطباعة والنشر بيروت، الطبعة الأولى، 1991، ص50.

ليقدم صورة المغايرة عما يراه الآخرون عن الشخصية الحكائية، وهذا ما عبر عنه فيليب هامون عندما راى بان الشخصية في الحكى هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص. [1]

أما الشخصية التقليدية في الرواية العربية خاصة في فلسطين والأردن تعتبر وسيلة لا غاية فنية كما تظهر باهتة أمام الوعظ أو الإرشاد أو إلحاح الأفكار وكثير ما تتحدث الشخصيات بلغة الكاتب وتنقل أفكاره وآراءه. [2]

فالشخصية الروائية لا يتحقق لها الخلود بفضل خطابها الإيديولوجي بل بفضل بعدها الإنساني وفاعليتها في تحريك العالم الروائي وقد يكون من ذلك الخطاب الإيديولوجي وقد لا يكون بالطبع، فإذا لم يتوفر مثل هذه الشخصية عالم روائي ينميها بقدر ما يستوعب عنها وفاعليتها فإن حياتها تختزل. [3]

والأدب القديم يعطي الشخصية اسما دون أن يسند إليه أي صفة أخرى كي يوكل إليه القيام بالأحداث والأفعال والسرد الحديث قد أخذ بعين الاعتبار انسجام هذه الأحداث التي تقوم بها الشخصية مع طبيعتها النفسية ومزاجية وهكذا أظهر المضمون السيكولوجي للشخصية في الأدب والنقد وذلك بتقديم الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصية.

وقد قامت الجهود التي خصصت البحث عن القانون الأساسي للشخصية بعدة تصنيفات لها: أنواعها، تطابقاتها، تقاطعاتها ومنها تضيف الشخصية في سكونية ثابتة لا تتغير طوال السرد وديناميةتمتاز بالتغير الدائم داخل السرد ثم شخصية محورية أو رئيسية وثانوية وشخصية معقدة متعددة الأبعاد عميقة تشكل عالما شاملا وشخصية مسطحة مندمجة محددة دون عمق سيكولوجي ثم تعددت التصنيفات بعد ذلك، فيليب هامون صنف الشخصيات الروائية في ثلاث أنواع: [4]

---

[1] نفس المرجع السابق، ص50.

[2] شكري عزيز الماضي، الرواية العربية في فلسطين والأردن، ص23.

[3] محمود أمين العالم، الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1986-2000، ص61.

[4] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص 206-207.

الشخصيات المرجعية: وضمنها الشخصيات التاريخية والشخصيات الأسطورية والشخصيات المجازية والشخصيات الاجتماعية، وكل هذه الأنواع تحيل عل معنى ثابت تفرضه ثقافة يشارك القارئ تشكيلها.

الشخصيات الواصلة الناطقة باسم المؤلف: أكثرها يعتبر عن الرواة والأدباء والفنانين.

الشخصيات المتكررة ذات الوظيفة التخمينية : وهي تلك التي تبشر بالخير أو تنذر في الحلم. [1]

مفهوم الشخصية في النموذج العاملي:

حينما ميز غريماس العامل والمتمثل قدم في الواقع فهما جيدا للشخصية في الحكي هو ما يمكن تسميته بالشخصية المجردة، وهي قريبة من مدلول الشخصية (المعنوية) في عالم الاقتصاد فليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص واحد، ذلك أن العامل في تصور غريماس يمكن أن يكون ممثلا فقد يكون مجرد فكرة كفكرة الدهر أو التاريخ وقد يكون جمادا أو حيوان...الخ هكذا تصبح الشخصية مجرد دور ما يؤدي في الحكي وبغض النظر عما يؤديه، إن مفهوم الشخصية الحكائية عند غرياس يمكن التمييز فيه بين مستويين.

مستوى عاملي: تتخذ فيه، الشخصية عاملا مضمونا شموليا مجردا يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.

مستوى ممثلي (نسبة إلى الممثل) تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عالمي، أو عدة أدوار عالمية. [2]

المكان:

قد يجوز اعتبار المكان الروائي وعاء يحتوي الأحداث الروائية، ولا عبرة له إلا بكونه حاملا لتلك الأحداث.... ولا أهمية له على صعيد الكتابة الروائية خارج الرموز التي يوصف بها أويدل عليها، غير أن سسيولوجية الثقافة التي تهتم بالرواية ينبغي أن ترى المكان الروائي حتى ولو كان من صنع الخيال مكان إجماعي بمعنى أنه دال على الإنسان قبل أن يكون

---

[1] نفس المرجع السابق، ص207.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص51-52.

دال على جغرافية محددة أو دالا على تقنية تبرز حدوث الوقائع والأحداث بل حتى من هذه الجهة حيث يكون المكان مبرر لحدوث الوقائع والأحداث وفق قاعدة الضرورة التوافق، يكون هناك ذلك الاعتبار الاجتماعي الواجب التأكد عليه فالمكان الروائي هو أساس مكان الإنسان مكان يحدده سلوكه وعلاقته، ويمنحه فرصة الحركة أو يمنعه من الانطلاق وبديهي القول أن الراوية في وسعها أن تقدم أشكالا من المكان بعضها يوصف بصفة الوجود المتحقق لمكان موجود على خريطة معروفة سواء كانت الوقائع حاصلة فيه في زمن غابر أو في زمن حاضر ويتم إثباته عبر عدد من التسميات المؤلفة أو الخاصيات المميزة له ويمكن أن يكون مكان لا يتمتع بصفة الوجود المتحقق وإنما هو مكان متخيل شبيه جميع الأمكنة وربما قد يكون هذا المكان مجرد فضاء رمزي لمكان آخر مرسوم بصفة مادية ويدل على فضاء ذهني أو حرفي موجود تصورا في مكان آخر بصفة لا يصدق عليه صفة المكان المعروف (المجال النفسي مثلا) أو متعدد الرؤية، بإعتبار يدل على عالم آخر ممكن (روايات الخيال العلمي) لكن كما سبق القول عندما تقوم الرواية بتصوير المكان فهي لا تستطيع أن تتحاشى البعد الإنساني لأن مقولة المكان تبقى متعذرة بدون حضور الإنسان الذي يمنح لهذا المكان زمنه وحدود. [1]

ويعتبر المكان الروائي والفضاء الروائي مصطلحان بينهما صلة وثيقة وإن كان مفهومها مختلفا فالمكان الروائي حين يطلق من أي قيد يدل على المكان داخل الرواية سواء أكان مكان واحد أم أمكنة عدة ولكننا حين نضع مصطلح المكان في مقابل مصطلح الفضاء بعينة التمييز بين مفهومها فإننا نقصد بالمكان الروائي المفرد ليس غير ونقصد بالفضاء الروائي أمكنة الرواية جميعها بيد أن دلالة مفهوم الفضاء لا تقتصر على مجموع الأمكنة في الرواية بل تتسع لتشمل الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة وتوجهات نظر الشخصيات فيها ومن ثم يبدوا مصطلح الفضاء أكثر شمولا واتساعا من مصطلح المكان. [2]

---

[1] محمد الدغمومي، الرواية المغربية والتعبير الاجتماعي، دار البيضاء، إفريقيا الشرق، طبعة 1991، ص83.

[2] سمير روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003

وتعتبر المعرفة قضية مهمة بالنسبة للمكان في كونها هي السبيل إلى الوعي وهي السبيل للفعل فالإنسان لا تخلو حاله من أن يكون فاعلا في المكان أو منفعلا به أو هذا وذاك معا، وأبرز مثال على ذلك رواية "الريح الشتوية" و"التيه".[1]

الفضاء:

إن الدراسات الموجودة حول هذا الموضوع لا تقدم مفهوما واحدا للفضاء فمنها ما يقدم تصوران أو ثلاثة ومنه ما يقتصر على تصور واحد ويمكننا أن نحصر الآراء المختلفة فيما يلي:

الفضاء كمعادل للمكان، يفهم هذا التصور على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي مثلا في نظر البعض يقدم دائما الحد أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل استكشافات منهجية للأماكن، فالقضاء هنا معادل لمفهوم المكان في الرواية ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشتغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية. [2]

الفضاء النصي:

ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها بإعتبارها – أحرف طباعية – على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ووضع المطالع وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها ولقد كان اهتمام "ميشال بلتور" بهذا الفضاء كبير وهو لم يحصر اهتمامه في الرواية وحدها وإنما نظرا إلى فضاء النص بالنسبة لأي مؤلف كان ومن الطريف أنه يقدم تعريفا هندسيا خالصا للكتاب إذ يقول: "إن الكتاب كما نعهده اليوم، هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة، وفقا لمقياس مزدوج هو طول الشكر وعلو الصفحة والبعد" الثالث الذي يتحدث عنه هنا هو سمك الكتاب الذي يقاس عادة بعد الصفحات أن الفضاء النصي ليس له ارتباط كبير بمضمون الحكي ولكنه مع ذلك لا يخلوا من أهمية إذ أنه يحدد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي أو الحكائي عموما وقد

---

[1] عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، دار محمد علي للنشر، طبعة1، 2003، ص66.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص53.

يوجه القارئ إلى فهم خاص للعمل، إن الفضاء النصي هو أيضا فضاء مكاني لأنه لا يتشكل إلى عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال فهو مكان تتحرك فيه على الأصح، عين القارئ، هو إذن بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة عندما تحدث مشال بوتور عن الصفحة ضمن الصفحة أشار إلى قيمة التأطيرالذي نجده في بعض الروايات داخل صفحة الكتابة لوضع إعلان في مربع صغير يكون قد شاهده البطل على سبيل المثال في جريدة أن بوتور يشير إلى مجموعة من مظاهر تشكل فضاء النص لا تهم الرواية فقط، بل يمكن مصادفتها في جميع الكتب، أهمها: الكتابة الأفقية، الكاتبة العمودية، الهوامش، الرسوم، الأشكال، الصفحة ضمن الصفحة، ألواح الكتابة، الفهارس، وغيرها. [1]

تبين لنا حتى الآن أن مفهوم الفضاء يتخذ أربعة أشكال:

الفضاء الجغرافي: وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحي ذاته إن الفضاء الذي يتحرك فيه الإبصال أو يفترض، أنهم يتحركون فيه.

فضاء النص: وهو فضاء مكاني أيضا غير أنه متعلق فقط بالمكان الذي تشتغله الكتابة الروائية أو الحكائية.

الفضاء الدلالي: ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

الفضاء كمنظور: ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الروائي بواسطتها أن يهيمن على عالم الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على وجهة تشبه واجهة خشبية في المسرح.

تمييز نسبي بين الفضاء والمكان : لم نصادف ضمن الأبحاث التي اطلعنا عليها دراسة تميز بشكل دقيق بين الفضاء، والمكان ويبدوا أن هذا التميز ضروري فإذا نحن نظرنا إلى طريقة تحديد ووصف الأمكنة في الروايات نجدها عادة تأتي متقطعة ولسنا في حاجة

---

[1] المرجع السابق، ص55-56.

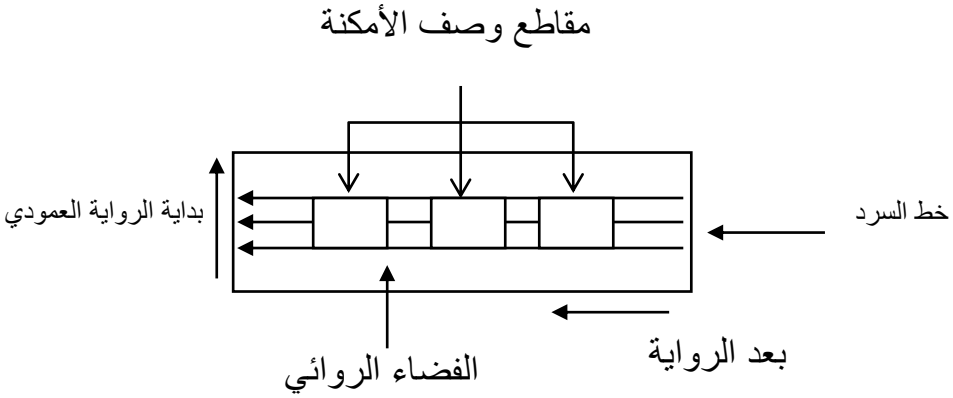
للتذكير بأن ضوابط المكان في الروايات متصلة عادة بلحظات الوصف، وهي لحظات متصلة أيضا تتناوب في الظهور مع السرد أو مقاطع الحوار.

ثم إن تغيير الأحداث وتطورها يفترض تعددية الأمكنة واتساعها أو تقلصها حسب طبيعة موضوع الرواية، لذلك لا يمكننا ان نتحدث عن مكان واحد في الرواية بل إن صورة المكان الواحد تتنوع حسب رواية النظر التي يقدم الراوي لقطات متعددة باختلاف التركيز على زوايا وحتى الزوايا التي تحصر أحداثها في مكان واحد نراها تخلق أبعاد مكانية في أذهان الأبطال أنفسهم وهذه الأمكنة الذهنية ينبغي أن تؤخذ هي أيضا بعين الاعتبار أن الرواية مهما قلص الكاتب مكانها تفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أخرى، ولو كان ذلك في المجال الفكري لإبطالها.... إن مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا ان نطلق عليه اسم: فضاء الرواية لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء. [1]

ومادامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة، ومتفاوتة فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، فالمقهى أو المنزل أو الشارع، أو الساحة كل واحد منها يعتبر مكانا محددا ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها فإنها جميعا تشكل فضاء الرواية، إن الفضاء – وفق هذا التحديد– شمولي إنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي وهناك مسألة أساسية، ينبغي إضافتها وهي أن الحديث عن مكان محدد في الرواية يفترض دائما توقفها زمنيا لسيرورة الحدث، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني في حين أن الفضاء يفترض دائما تصور الحركة داخلية أي يفترض الاستمرارية الزمنية وقد لاحظ أحد النقاد البنائية قائلا: إن الفضاء المجزء يستدعي زمنا متقطعا"، إنه بعد أن ينتهي وصف المكان في رواية مثلا تأتي الحركة السردية تؤكد حضور الزمان في "المكان غير أن هذا المكان الأخير ليس هو المكان الذي انتهى وصفه، إنه على

[1] حميد لحداني، بنية النص السردي، ص62-63.

الأصح الامتداد المفترض له وهو بالتحديد ما نسميه الفضاء، وهكذا تصور الموصوف دون سيرورة زمنية حكائية ويمكن أن نوضح الاختلاف بواسطة الشكل التالي: [1]



الزمن:

إن مقولة الزمن مقولة متعددة المظاهر مختلفة الوظائف استنزفت كثيرا من الجهود في سبيل التعرف إلى ماهيته وإدراكه بدءا من الشكلانيين الروس الذي درسوا مقولة الزمن ضمن نظرية الأدب ممارسين بعض تحدياته على العمل السردي فكانت العلاقات الجامعة للأحداث هي الأساس وليست طبيعة الأحداث نفسها. [2]

ولقد تميز الشكلانيون الروس بمعالجتهم المباشرة للزمن في السرد منذ عشرينيات القرن العشرين، فقد كان هناك أيضا الأنجلوا ساكسونيان (لوبيك، موير) اللذان أكدا أهمية الزمن في السرد. [3]

ويستقي جورج لوكاتش مفهومه للزمن في الرواية من هيجل وبيرغسون ولكنه يعطيه صياغة مخالفة لإشكالية الزمن في الفكر الفلسفي للقرن التاسع عشر، حيث يرى أن الزمن هو عملية انحطاط متواصلة وشاشة تقف بين الإنسان والمنطق ومثل جميع مكونات البنية الروائية لديه فإن الزمنية هي أيضا ذات طبيعة دياليكتيكية فهي سلبية وإيجابية معا ويشترك معه في هذا المفهوم إلى حد ما ميخائيل باختين. [4]

---

[1] نفس المرجع السابق، ص64.

[2] نضال الشمالي، "الرواية والتاريخ"، عالم الكتب الحديث إربد، الأردن، الطبعة 1، 2006، ص83.

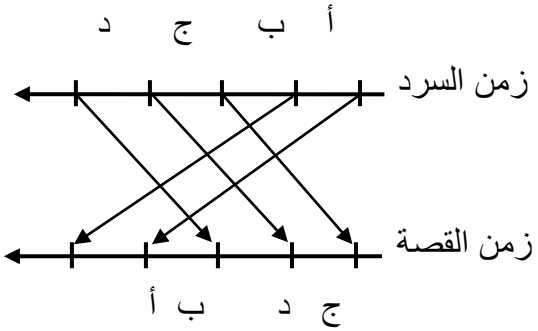
[3] محمد عزم: "تحليل الخطاب الأدبي"، ص161.

[4] نضال الشمالي: "الرواية والتاريخ"،

أما من وجهة نظر البنائية فليس من الضروري أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما، أو قصة ما مع الترتيب الطبيعي لأحداثها – كما يفترض أنها جرت بالفعل – فحتى بالنسبة للروايات التي تحترم هذا الترتيب فإن الوقائع التي تحدث في زمن واحد لابد أن ترتب في البناء الروائي تتابعيا، لأن طبيعة الكتابة تفترض ذلك مادام الروائي لا يستطيع أبدا أن يروي عددا من الوقائع في آن واحد، وهكذا فإن التطابق بين زمن السرد، وزمن القصة المسرودة لا نجد له مثلا إلا في بعض الحكايات العجيبة القصيرة، على شرط أن تكون أحداثها متابعة وليس متداخلة، وهكذا فبإمكاننا أن نميز بين زمنين في كل الرواية: زمن السرد، وزمن القصة.

إن زمن القصة يخضع بالضرورة للتباع المنطقي لأحداث بينما لا يتقيد [1] زمن السرد بهذا التتابع المنطقي، ويمكن التمييز هنا بين الزمنين على الشكل التالي: لو افترضنا ان قصة ما تحتوي على مراحل حديثة متتابعة منطقيا على الشكل التالي: أ ← ب ← ج ← د، فإن سرد هذه الأحداث في رواية ما يمكن أن يتخذ مثلا الشكل التالي: ج ← د ← ب ← أ.

وهكذا يحدث ما يسمى مفارقة زمن السرد مع زمن القصة ويمكن توضيح هذه المفارقة بالرسم البياني التالي:



يرى بعض نقاد الرواية البنائين أنه: عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة، فإنا نقول إن الراوي يولد مفارقات سردية.

إن الإمكانية التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، ذلك أن الراوي قد يبدي السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود

[1] حميد لحمداني، "بنية النص السردي"، ص73.

إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة، فإذا كانت الوقائع في زمن القصة على الترتيب التالي:

أ← ب ← ج، فإن زمن السرد يأتي على الشكل التالي:/ أ ← ج ← ب.

وهناك أيضا إمكانية إستباق الأحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة، وهكذا فإن المفارقة إما أن تكون إسترجاعا لأحداث ماضية أو تكون إستباقا لأحداث لاحقة. [1]

إن أول مشكل يصادف الباحث في الزمن هو تعدد الأزمنة التي تتداخل في النص الواحد واختلاف العلاقات الدال عليها فهناك في الراوية حسب تودوروف ثلاثة أصناف من الأزمنة هي: زمن القصة، وهو الزمن الخاص بالعالم التخيلي، وزمن الكتابة أو السرد وهو مرتبط بعملية التلفظ، وزمن القراءة أي زمن الضروري لقراءة النص.

وإلى جانب هذه الأزمنة الداخلية هناك أزمنة خارجية تقيم هي كذلك علاقة مع النص التخيلي وهي على التوالي (زمن الكاتب) أي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف (وزمن القارئ) وهو المسؤول عن التفسيرات [2] الجديدة التي تعطي لأعمال الماضي والزمن التاريخي، ويظهر في علاقة التخيل بالواقع.

وقد قسم تودورف الزمن إلى نوعين وقسم كل نوع إلى ثلاثة هي:

1 -**الزمن الداخلي:** زمن القصة، زمن الكتابة، زمن القراءة.

2 -**الزمن الخارجي:** زمن الكاتب، زمن القارئ، الزمن التاريخي. [3]

أما ما يتعلق بالعناصر المكونة للزمان الروائي فتشير الكاتبة سيزا قاسم إلى أن الزمان الروائي زمان تخيلي وهذه الصفة تجعله يختلف تماما عن الزمان الواقعي المعيشي وفي اللحظة التي تبدأ الرواية في الدخول في الزمان الواقعي المعيشي – أي زمان القراءة – يكون كل شيء في الزمان التخيلي قد انتهى، ومع ذلك فإن صيغة السرد تعبر عن الزمان الحاضر، وتصنع عالما خياليا له حضوره الآني في ذهن القارئ وهذه التقنية الموجودة في

---

[1] المرجع نفسه، ص73.

[2] محمد عزام، "تحليل الخطاب الأدبي"، ص202.

[3] المرجع نفسه، ص202.

الرواية الحديثة، وترى سيزا قاسم أن الراوي يختار نقطة البداية التي يحدد بهما الزمان الحاضر، ثم يحصل سائر الأحداث بعد ذلك – في الحاضر، أو في الماضي، أو في المستقبل، من خلال النص الذي يندفع في اتجاه واحد فقط من حيث القراءة، وهكذا ينطلق القارئ في اتجاه واحد في النص المقروء، بينما يتذبذب زمان الأحداث بين الماضي والحاضر والمستقبل بناء على هذا المحور الأدنى، وهذا الإجراء الفني للزمان هو ما أطلق عليه (ميشيل بورتور) "تتابع الوحدات الزمانية"، كما تصرح الباحثة سيزا قاسم، ثم تختم الباحثة حريتها عن الزمان بتقسيم الزمان من حيث السرعة والبطء في النص الروائي وتتضح معالم هذا التقسيم من خلال المقارنة بين المقاطع النصية القولية، وبين الزمان الذي تستغرقه الأحداث في الحكاية وتشير إلى أن هذه المقارنة وما ينتج عنها من أقسام مقتبسة من (جيرارجينيت) حيث يطلق على هذه العلاقة الزمانية مصطلح سرعة النص وسرعة النص هذه عند جينات يمكن قياسها من خلال التناسب الذي نلاحظه بين سرعة الأحداث، ومقيسة بالدقائق والساعات والأيام والليالي، وسرعة النص مقيسمة بالكلمات والجمل والصفحات. [1]

أم فيم يتعلق بالتفكيكية نجد الأمريكي "بول ديمان" يعد زعيم التأويل التفكيكي في الإنجليزية، حيث يصل إلى أن أكثر اللحظات عمقا وأصالة في العمل الأدبي هي تلك التي تصور الذات في محنتها الزمنية الحقيقية، كما يرى أن الفهم لا يمكن أن يكون كاملا إلا حين يصبح واعيا محنته الزمنية، ويدرك [2] أن الأفق الذي يمكن أن تحدث فيه العملية الإجمالية إنما هو الزمن بأسره، ويختلف (د يمان) عن بقية النقاد في أنه لا ينتظر التاريخ أبدا، بل يستخدم صلاحيات التاريخ، فيشير التساؤل عن استنتاجات قبل أن يصل إليها. [3]

السرد:

---

[1] د. عبد الرحيم الكردي، تقديم : أ. د طه وادي "السرد في الرواية المعاصرة، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى، 2006، ص67-69.

[2] أحمد حمد النعيمي، ايقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2004، ص53.

[3] أحمد حمد النعيمي، "إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة"، دار الفارس للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2004، ص53.

لا يجادل أحد في آن الرواية نص سردي، وأن السرد هي الطريقة التي يروي بها الراوي القصة للقارئ، ولكن الجدال النقدي الخصب يكمن في تحليل طريقة الراوي في رواية القصة لأن مهارة الراوي وخصوصية الراوية تنبعان من الراوي المختار، ومن علاقته بما يرويه ومن الكيفية التي يروي فيها الحوادث الروائية، ولا تنبعان من الحوادث نفسها أو من الافكار التي تضمنها الرواية تبعا لتوافر إمكانية تقديم أفكار معينة وحوادث محددة بمئات الطرق بل إن جميس جويس قال أن :"هناك خمسة ملايين طريقة لحكي حكاية واحدة حسب الأهداف التي نقصد إليها"، ولا شك في أن جميس جويس لا يقصد هذا الرقم حرفيا بل يقصد الإشارة إلى الإمكانيات الكبيرة المتاحة أمام الرواة لرواية حكاية واحدة، وهذا ما يجعل كل طريقة من طرق سرد الرواية تعبيرا عن القدرات الفنية الروائي كاتب الرواية ودلالة على تفرده وإذا كان الكلام السابق يعضد القول إن السرد، فن فإنه لا يعارض استناد الرواة الساردين الي تقنيات محددة في بناء سردهم الروائي أي في تقديم عالم الرواية المتخيل إلى القارئ.[1]

يقوم الحكي عامة على دعامتين أساسيتين:

أولهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة.

ثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سردا، وذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق عدة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي.

إن كون الحكي هو بالضرورة قصة محكية يفترض وجود شخص يحكي وشخص يحكي له، أي وجود تواصل بين طرف أول يدعى "راويا أو ساردا وطرف ثان يدعى مرويا له أوقارئا، وسنرى عند حديثنا عن الشخصية الحكائية.

أن المبدا في علاقة الراوي بالقارئ هو مبدأ الثقة لأن القارئ ينقاد مبدئيا نحو الثقة في رواية الراوي وإذا نحن تجاوزنا مجمل القضايا. [2] التي تناقشها البنائية في هذا المجال،

---

[1] سمير روحي الفيصل، الراوية العربية البناء والرؤيا، ص97.

[2] حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص45.

وهي متعلقة مثلا بالتمييز بين الكاتب والراوي أو القصة بإعتبراها محكيا أو مرئيا تمر عبر القناة التالية:

وأن السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها، إن القصة إذن لا تتحدد فقط بمضمونها ولكن أيضا بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون وهذا معنى قول كيزر "إن الراوية لا تكون مميزة فقط بمادتها ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما، بمعنى أن يكون ها بداية ووسط ونهاية" والشكل هنا له معنى الطريقة التي نقدم بها القصة المحكية في الراوية، إنه مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي يقدم القصة للمروي له".[1]

والسرد في مجمل أشكال المحكي عامة يتكون من عنصرين أساسين: السرد بمعنى خطاب الأحداث والعرض بمعنى خطاب الأقوال ومهما يكن من أمر الاختلاطات الكثيرة التي وما تزال بهذا المصطلح السرد ثم من أمر تعدد وسائل الدرس النقدي لتحليل الفعاليات اللتي يتم بها وعبرها، انتاج هذين العنصرين في الإبداع الروائي بخاصة فإنه يعني في معظم الدراسات التي عينت به الكيفية التي تروى لها القصة أو طرق تشكيل الحكاية وأساليب عرضها ويمكن التميز بين مستويين للتعبير عن تلك الكيفية.

أنماط السرد:

يشكل عنصر الخطاب الأساسيان، السرد والعرض النمطين الرئيسيين الذين ينهض بهما وعليها معظم فعاليات التخيل السردي بعامة وتتماثل داخل هذين النمطين انماط فرعية تنتجها العلاقات التي تقوم عادة بين كل من السرد والخطاب والسرد والعرض والسرد والوصف-2-

[1] نفس المرجع السابق، ص45.

وبتتبع كيفيات تجلي هذين النمطين من مصادر الدراسة يخلص المرء إلى أن ثمة ما يشبه المواضعة لدى مجمل الروايتين على إنجاز سرد احداثي لا يكتفي بتمرد على إرادات السرد التقليدي وابتكاره بدائل فنية لتلك الإرادات فحسب بل ينتج أيضا ما يسميه فرانك كرمود "الوفرة في تداخل المغازي المتعددة التي كانت كما رأى كرمود نفسه من اختراع روايتين تفحصوا إمكانيات السرد.

مظاهر السرد:

على الرغم من تقنع مظاهر السرد بأسماء مختلفة، المنظور ووجهة أو زاوية النظر والمقام السردي، وجهات الحكي والرؤيات والبؤرة السردية وحصر المجال و التبئير، وسوى ذلك فإنها في هذه الأسماء جميعها تعني أسلوب تقديم المادة الحكائية أو الطريقة التي يدرك بها الراوي الأحداث المحكية أو اختيار الأخبار السردي أو علاقة الراوي بما يروي وبمن يروي وفي ما يستخدمه الأول من مكونات السرد الثلاثة: الراوي، والمروي، والمروي له، الذي يحدد آليات تنظيم السرد وكيفيات أدائه وطريقة تقديمه للأحداث والشخصيات. [1]

المبحث الثاني: التناص أشكاله وأبعاده الجمالية.

المطلب الأول: ماهية التناص.

ماهية التناص:

من المؤكد أن لفظة التناص مشتقة من كلمة النص وقد وردت هذه الكلمة، وفي لسان العرب بمعاني لغوية متعددة، مثل نصص النص: رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نص: رفعه وكل ما اظهر فقد نص وقال عمر بن دينار: مارأيت رجلا أنص للحديث من الزهري أي أرفع له وأسند يقال: نص الحديث إلا فلان أي رفعه وكذلك نصصته إليه نص الضبية، جيدها: رفعته. [2]

فالنص إذن علامة كبيرة ذات وجهين: وجه الدال ووجه المدلول ويتوفر في مصطلح نص في العربية وكذلك في مقابله في اللغات الأعجمية، texte بمعنى النسيج فالنص نسيج

---

[1] المرجع السابق، ص179-183.

[2] ابن منظور: لسان العرب، ص109.

من الكلمات يترابط بعضها ببعض، هذه الخيوط تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كل واحد هو ما نطلق عليه مصطلح نص".[1]

أو كما تقول: جيوليا كريستيفا: "كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى"، والنص حسب هذا المعيار النقدي، استمرار أو انقطاع في آن معا للنصوص الأخرى ضمن السلسلة الأدبية، الخاصة بنوع من الأداء اللغوي. [2]

لم يعرف العرب في تاريخهم ممارسة نصية تامة بإستثناء الممارسة النصية مع القرآن، وذلك ألفينا دلالة مادة "ن، ص، ص" بعيدة عن الدلالة المستخدمة في الدراسات الأدبية.

أما حين تعود إلى الأصل اللاتيني لكلمة "نص" في اللغات الأوربية فإننا نجد كلمتي: text texte مستقين من textus بمعنى النسيج tissu المشتقة بدورها من texere بمعنى نسيج. [3]

والنص الشعري تراكم معرفي يتراوح بين النظام والفوضى، وبين الوعي واللاوعي ومضمار معرفي معقد والتيار المعرفي آخذ وعطاء، اتصال واستمرار لا يعرف الانقطاع والانفصام.

وهو لبنة من هذا الطود الشامخ الذي يسمى "الآداب العالمية التي تقوم على علاقة التناغم وبناء جسور الحوار فيما بينهما عن طريق التأثر والتأثير ببعضها البعض ويعود هذا بالدرجة الأولى إلى وحدة الجوهر الإنساني وخلود العواطف البشرية وتشابهها رغم التباين والاختلاف بين الناس.

فليس إذن أن نجد آداب الشعوب المختلفة الأجناس والثقافات تتحاور فيما بينها وتتأثر بمن سبقها أوعاصرها، ذلك لأن الأديب عضو من جماعة وفرد في أمة وكل عضو في جماعة كمايرد "تودورف": نقلا عن "باختين" يجد نفسه حيال كلمات مسكونة بأصوات الآخرين ويتلقاها بأصوات الآخرين، منطوية على أصوات الآخرين كل كلمة في نصه تأتي

---

[1] الأزهر الزناء، نسيج النص، المركز الثقافي العربي، ط1، 1993، ص12.

[2] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت لبنان، ط1، 1977، ص251.

[3] عبد القادر شرشال، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص17.

من نص آخر الصوتي المتعدد يعاني الشاعر الفنان صراعا ضد أساليب الآخرين ليختلط طريقه الخاص ويمتلك أسلوبه الخاص هذا اللعب الفني مع نصوص الآخرين، وهذا التفاعل الخصب بين النصوص الحاصل عن استحضار التجارب البشرية للآخرين ثم دمجها في التجارب الفنية الخاصة هو ما ندعوه بالتناص. [1]

والتناص يعتبر من المفاهيم النقدية الأساسية التي تنتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية وبالتحديد إلى النقد التفكيكي، الذي أعاد النظر في الكثير من مسلمات نظرية الأدب الحديثة، سيما المتعلقة منها بالتفكير البنيوي وصار ذلك مفهوما مشهورا متباينا عن الإذعان، كل يحاول امتلاكه وضمه إلى مجال تخصصه فاشتغل به البويطيقي والسيموطيقي والأسلوبي والتداول والتفكيك رغم ما بين هذه الاختصاصات من اختلافات وتناقضات.

وقد اختلفت تصورات الدراسين حول تعريف هذا المفهوم النقدي وفهمه وضبط فعاليته النقدية، إذا أدرجه بعضهم ضمن الشعرية التكوينية، فيما تناوله بعضهم الآخر في إطار جمالية التلقي، واعتبره آخرون من مكونات لسانيات الخطاب التي تتحكم في نصية النص، ورغم اختلاف هذه المقاربات فإن مفهوم التناص خلل محافظا على وظيفته النقدية. [2]

ويرجع الفضل في وضع مصطلح "التناص" إلى الباحثة البلغارية (جوليا كريستيفا) التي وجدت الأرضية ممهدة بجهد ميخائيل الذي عرفه ووضع قواعد في كتابه "الماركية وفلسفة اللغة" لكن دون أن يذكر بهذا الاسم حاليا.

فالتناص هو علاقة بين نصين أو أكثر وهي العلاقة التي تؤثر على طريقة قراءة النص المتناص inter texte أي الذي تقع فيه آثار نصوص أو إصداؤها وقد وضع "جييت" مصطلحين هما hyper texte للإشارة للنص المتأثر و hypo texte للإشارة للنص المؤثر.

---

[1] رولان بارت: لذة النص، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص11.

[2] عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، إفريقيا، الشرق الأوسط، ص17-18.

ويكاد يتفق أغلب الباحثين على أن التناص يعني استحضار نص ما لنص آخر، ويعني كذلك تلك العناصر الموجودة في ونص ما، وتربطه بنصوص أخرى والنصوص بذلك تتشكل من نصوص أخرى وتبنى كذلك من مضامينها. [1]

والتناص واحد من المفاهيم الحديثة التي تجد لها جدورا في نقدنا العربي القدير ووفقا لهذا المصطلح فإن كل نص يمثل استيعابا وتحويلا لعدد كبير من النصوص، بما يعني أن كل نص ممارسة أي اشتغال النصوص المختلفة والمتباعدة في الكتابة النصية، ويهدف التناص إلى الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص استعادتها أو محاكاتها لنصوص سابقة عليها.

وتعرف جوليا كريستيفا على أنه التفاعل النصي في نص بعينه وهو مجال أضيف مؤخرا للدراسات الأدبية – على حد قول الباحث الإيطالي سيجيريه 1985– ويشتمل على مجالات عمل عديدة في النص الأدبي، كالتذكر أو الاستعادة أو الاستعمال الصريح أو المقنع، الساخر أو الإيحائي للأصول واستعار الشواهد. [2]

ويعد مصطلح التناص في النقد العربي الحديث ترجمة للمصطلح الفرنسي interyext حيث تعني كلمة inter بالفرنسية، التبادل بينما تعني كلمة text النص كما يرد مصطلح intertxuel وقد ترجم إلى التناص أو المتناص وهو ما يفيد العملية الصفية في التناص ومصطلح intetxuel قد ترجمه النقاد العرب بالتناصية أو النصوصية، وهذه الترجمة جاءت على غرار ترجمة مصطلح Structirisme بالبنائية أو البنيوية ويورد سعيد علوش في كتابه معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة "بعض التعريفات لمصطلح التناص بدأ من جوليا "كريستيفا" وانتهاء "رولان بارت":

1 -يعتبر التناص عند "كريستيفا" أحد ميزات النص الأساسية التي تحيل على نصوص أخرى سابقة لها، معاصرة لها.
2 -يرى "سوليرس" التناص في كل نص، يتموضع في ملتقى نصوص كثيرة بحيث يعتبر قراءة جديدة تشديدا وتكثيفا.

---

[1] سعيد سلام، التناص التراثي، رواية الجزائرية، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010، ص119.

[2] حسام أحمد فرح، نظرية النص رؤية منهجية في بناء النص النثري،مكتبة الآداب ميدان الاوبرا القاهرة ،ط2، ص194.

3 -يكون التناص طبقات جيولوجيا كتابية تتم عبر إعادة استبيان غير محدد لمواد النص بحيث تظهر مقاطع النص الأدبي عبارة عن تحولات لمقاطع مأخوذة من خطابات أخرى داخل مكون إيديولوجي شامل.

4 -يظهر التناص مع التحليلات التحويلية عند "كرستيفا" في النص الراوئي.

5 -ويرى "فوكو" بأنه لا وجود لتسيير لا يفترض تعبيرا آخر، ولا وجود لما يتولد من ذاته بل من تواجد أحداث متسلسلة متتابعة ومن توزيع الوظائف والأدوار. [1]

6 -أما بارت فيخلص إلى أن (لانهائية) التناص، هي قانون هذا الأخير.

7 -فالتناص عملية وراثية للنصوص، والنص المتناص يكاد يحمل بعض صفات الأصول ولقد عانى مصطلح التناص في النقد العربي الحديث من تعددية في الصياغة والتشكيل فقد ظهر هذا المصطلح في حقل النقل العربي الحديث بعدة صياغات وترجمات عدة منها:

أ -التناص أو التناصية. د- تفعال النصوص.

ب- النصوصية. ذ-بينصوصية

ت-تضافر النصوص ر-النصوص الحالة والمزاحة

ث- تداخل النصوص أو النصوص المتداخلة. ز- التداخل النصي.

ج- النص الغائب. ط- التعدي النصي.

ح- النصوص الهاجرة. ظ- عبر النصية

خ-تضافر النصوص

هـ-التنصيص

كما وشهد مفهوم التناص خلطا وتداخلا واسعين بينه وبين بعض المفاهيم الأخرى مثل المثاقفة ودراسة المصادر، السرقات الأدبية والأدب المقارن. [2]

---

[1] أحمد فاهم: التناص في شعر الرواد، دار الآفاق العربية، ط1، 1428هـ 2007، ص19-20.

[2] أحمد فاهم: المرجع نفسه، ص20-21.

وقد درس المقارنون هذا المفهوم واستعملوه أداة تحليلية وتناولوه تحت عنوان (علاقة التأثر والتأثير) وانحصر اهتماهم في دراسة الموضوعات المشتركة بين نصوص الثقافات المختلفة وكيفيات استقبالها وفهمها. [1]

فيقول: "جيرماس" في كتابه المشترك السيوطيقا كان الباحث السميولوجي الروسي باختين أول من استعمال مفهوم التناص، فأثار اهتمام الباحثين في الغرب بحيوية الإجراءات التي تقوم عليها الدراسات المقارنة التي تتضمنه، والتي يمكن أن تمثل تحولا منهجيا في نظرية التأثيرات لكن عدم الدقة في تحديد المصطلح أدى إلى تعدد المسالك في فهمه وتطبيقه ولعل عبارة مارلوا التي يقول فيها أن العمل الفني لا يتخلق ابتداء من رؤية الفنان، وإنما على وجود نظم أخرى، تسمح بإدراك أفضل لظاهرة التناص التي تعتمد في الواقع على وجود نظم إشارية مستقلة لكنها تحمل في حلياتها عمليا إعادة بناء نماذج متضمنة بشكل أو بآخر مهما كانت التحولات التي تجري عليها. [2]

وعليه فإن مفهوم التناص منذ ظهوره وهو يتحرك طليقا وبحرية وبشكل ما تعاليا عن الاختصاصات العامة أو الخاصة الكبرى أو الصغرى. [3]

ومفهوم التناص ليس استانيكيا، إنما يتنوع بتنوع المداخل فالبعض يتعامل معه في إطار الشعرية التكنولوجية وعند البعض الآخر، ضمن جمالية التلقي" كما يتجه المفهوم للاقتران، بمفهوم الحقل" بوصفه معارضة مجالية لمفهوم البنية،اللتي تعترض على أفكار الإدماج والاقتراب والجدولة. [4]

أنماط التناص:

1 – التمطيط:

التمطيط في جوهره عملية توسيع النص وتمدد في وحداته البنائية اللفظية والتركيبية حيث تقتحم هذه الزوائد اللغوية البنى الأصلية للنص (فالنص كوحدة دلالية وكيان دلالي متميز تأتي وحدته من تمطيط دلالة محورية تكون مركز دلاليا في النص وهذا المركز أو

---

[1] حسني خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم، ض253.

[2] صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيمولوجية في شعرية القصص والقصيرة، ص164–165.

[3] سعيد يقطين، الراوية والتراث السردي، ط1، 2006، ص16.

[4] مصطفى السعدني، في التناص الشعري، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص92.

الدلالة المحورية يعبر عنها ريفاتير بلفظ (Matrice) أي تفجير مركز النص وتخصيبه مما ينتج توسعا للنص عن طريق مركزه. [1]

ومن الأشكال التي يختص بها والتي تشكل أساس هندسة النص الشعري مهما كانت طبيعة النواة وكيفما كانت مقصدية الشاعر: [2]

الأناكرام:

(الحباس بالقلب أو التصحيف) فالقلب مثل قول: لوق، عسل، لسع، والتصحيف، نحل، نخل، عثرة، وهو نوع من التلاعب بالأصوات ويكون على صعيد أمثلة "الأناكرام قول الحيدري في قصيدة أهواك

انا أهواك ولكن

غير تهوين أهوى

أنا أهواك جرح في حياتي تتلوى [3]

كلما هدهدتها

أهدت إلى العالم نجوى

أخواك تشيدا

أزليا

يتغنى

فيه زوبت شبابي الرائع الأخير

ولنفس بعده

فالحب عمر ليس بغنى...

ب – الباركرام:

(القلب المكاني) إن الباركرام آلية تمطيطية وتقوم على تطوير دلالة صغيرة أو حدث صغيرة عن طريق السرد والوصف والحوار والحشو والبياض وهذه: الآلية تسهم في تعظيد النص دلاليا من جانب آخر تساعد على زيادة فضاء النص الكتابي على الورقة.

---

[1] أحمد ناهم: التناص في شعر الراود، ص78.

[2] عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص28.

[3] مصطفى السعدني، في التناص الشعري، ص79–80.

ج – التكرار:

تقوم هذه الآلية على مستوى الأصوات والكلمات متجلية في التراكم والتباين.... وقد يتجاوز التكرار الصيغ اللغوية ليكون تكرار في المعاني المتمثلة ولكن بصيغ مختلفة (في اللغة الشعرية، لا تظل الوحدة المكررة هي (...) وهو ما يجعل كونها أخرى بمجرد ما تخضع للتكرار إذ أننا نقرأ في المقطع المكررشيء، آخر وتكاد ظاهرة التكرار أن تشيع في النص الشعري والحديث إن تساعد على انسجامه إيقاعيا ولائيا.

د – التصحيفية (الكتابية):

هي الآلية التي تتم بواسطة استغلال فضاء الصفحات فالإفادة من البياض عن طريق ملئه بالرسوم والتخطيطات فضلا عن اختبار جانب معين من الصفحة للكتابة كما يدخل الشكل الطباعي للنص. [1]

هـ – الشرح:

إن الشرح أساس كل الخطاب، وخصوصا الشعر فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة، تنتمي إلى هذا المفهوم ...كالشرح، الذي يتم بواسطة الهوامش بقصد إيضاح دلالة غامضة أو تعريف رمز أو علم معين وقد يكون الشرح عن طريق الهوامش إما داخل الصفحة بعد انتهاء القصيدة أو بعد نهاية المجموعة البشرية، ولكن آلية الشرح قد تتحدث داخل النص عن طريق آخر غير الهوامش فقد يقع الشرح داخل فضاء القصيدة وبعد العنوان مباشرة مما يجعله آلية من آليات النص، وتمطيطه.

و– المجاورة:

تحقق بنية المجاورة بواسطة آليات التصوير الشعري سواء على أساس مستوى أجزاء أولا مستوى الكلي للنص والمجاورة في النص تعني ثمة معنى آخر يريده الشاعر من وراء هذه الجملة أو النص الشعري أي ثمة معنى مجاور هو المقصود من هذه المقولة أو النص الكلي وقد يسمى معنى للنص. [2]

---

[1] أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، ص89.

[2] أحمد ناهم، نفس المرجع، ص95.

2 – الإيجاز:

لا يتحدد الإيجاز في النص مثلما يحصل في آلية التمطيط فالإيجاز في النص قد لا يمكن الكشف عنه بواسطة القراءة المباشرة للنص أو رؤية الفضاء الكلي له، ولكن قد يحصل هذا الأمر عن طريق القدامى والتأويل وأن شيئا ما أكبر يقف وراء هذا النص الغامض. [1]

أ –التلميح:

وأما التلميح فهو أن يشار إلى قصة او شعر من غير ذكر، فالأول قول ابن المغنز:

أترى الجيرة الذين تداعوا *** عند سير الجيب وقت الزوال
علموا أي مقيم وقلبي *** راحل فيهم أمام الجمال
مثل ساع العزيز في أرحل القـ *** م ولا يعمون ما في الرحال [2]

وقول أبي تمام:

لحقنا بآخرهم وقد حوم الهوى *** قلوبا عهدنا طيرها وهي وقع
فردت علينا الشمس والليل راغم *** بشمس لهم من جانب الحذر تطلع
رضا ضوؤها صيغ الدجنة وانطوى *** لبهجتها ثوب السماء المجزع
فوالله ما أدري أحلام نائم *** ألمت بنا أم كان في الركب يوشع

أشار إلى قصة يوشع بن نون فتي موسى عليها السلام واستباقه الشمس فإن روى أنه قاتل الجبارين يوم الجمعة فلما أدبرت الشمس خاف أن تغيب قبل ان يفرغ منه ويدخل السبت فلا يحل لهم قتالهم فدعى الله فرد له الشمس حتى فرغ من قتالهم.

والثاني كقول الحريري: "وإني والله كما تلقيت الشتاء بكافاته وأعددت له الأهب قبل موافاته أشار إلى قول ابن سكرة:

جاء الشتاء وعندي من حوائجه *** سبع إذا القطر عن حاجاتنا حبس
كروكيس وكانون وكامس صلا *** بعد الكباب وكس ناعم وكسا. [3]

---

[1] أحمد ناهم، المرجع السابق، ص98.

[2] أبو المعالي جلال الدين القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة، مؤسسة الكتب الثقافية، ص237.

[3] أبو المعالي جلال الدين الخطيب القزويني، المرجع نفسه، ص234.

الحذف: آلية تكثيفية

يلجا إليها الشاعر لغرض بلاغي شعري ويكون ثمة إشارة إلى هذا الحذف كالبياض والنقاط وعلى القارئ لهذا البياض حتى يتم إكتمال المعنى المطلوب أو المعقول لدى القارئ.

التلخيص: على العكس من الباركرام. [1]

د – الاقتباس: فهو أن يتضمن الكلام شيىء من القرآن أو الحديث لا على أنه منه كقول الحريري:

"فلم يكن إلا كلمح البصر أو هو أقرب حتى أنشد فأقرب". وقوله: "أن أنبئك بتأويله وأميز صحيح القول من عليله"

هـ – التضمين: هو أن يضمن الشعر شيئا من شعر الغير مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهورا عند البلغاء كقول بعض المتأخرين قبل بن التلميذ الطيب النصراني: [2]

كانت بلهنية التشبينة سكرة *** فصحوت واستبدلت سيرة مجمل

وقعدت انتظر الفناء كراكب *** عرف المحل فبات دون المنزل

و–الترجمة: إن الترجمة وسيلة تناصية تعبيرية، بدليل اختلاف الترجمات المتعددة للنص الواحد وذلك بأسلوب الشاعر أو المترجم الذي ينقل المعنى الخاص للنص بأسلوبه الخاص وضمن معجمه الشعري الخاص به (اختيار العنوان، اختيار بحر النص المترجم وقافيته، ألفاظ خاصة، المترجم من معجم الشعار الخاص به). [3]

المطلب الثاني: الأثر الجمالي للتناص على النص الروائي.

أ – إحياء الذاكرة الشعرية:

تعتبر عملية التناص من الوسائل الفنية التي يوظفها الشاعر ليبعث تراثه الحضاري من جديد، فالنصوص المغمورة أو الميتة أو المهملة دلاليا وإيديولوجيا تحي من جديد في النصوص التي تقيد كتابتها، فتؤدي وظائفها التي كتبت من أجلها، وهذه الفكرة تبنتها إلى

---

[1] ابو المعالي جلال الدين القزويني، المرجع السابق، ص234.

[2] أبو المعالي جلال الدين القزويني، المرجع نفسه، ص234.

[3] أحمد ناهم، التناص في شعر الروائي، ص280.

ضرورة إعادة النظر في نظام قراءتنا للنص سواء أكان قديما أو حديثا أم معاصرا غير أن المعاصر يحفل بقراءة النصوص الأخرى، هي بالتأكيد أكثر تعقيدا مما كان معروفا في النص القديم والشاعر عندما يوظف هذه النصوص في نتاجه إنما يوظف تلك النصوص التي استولت على ذاكرته لإستجابات فنية أو كانت تجاربها من جنس تجربته الشعرية أو مناقصة متأثرا بسيكولوجية النصوص التي فرضت نفسها كروائع، وقد حاول ريتشارد متاثرا بسيكولوجية الجشطلت تفسير قابلية بعض التجارب للبعث دون سواها فعزا

ذلك إلى مقدار اهتمامنا بها أو استجابتنا لها لأن "الشاعر كالصياد الذي لا يتدخل إلا إذا نبهته رعشة حباله ومعنى ذلك أن الشاعر لا يعيد كل ما رأى وما سمع وقرأ أو حفظ بل يحتفظ فقط بتلك التجارب ذات القيم الرمزية فالذاكرة كما يقول اليوت "تلح على بعض التجارب دون بعضها الآخر، لأن الشاعر يراها فياضة بالدلالة التي يحاول فضها بأن يقدمها للوعي".

تلك الذاكرة المتحررة التي تمارس عملها بطريقة خاصة يستطيع الشاعر من خلالها أن يحدد العهد بتجارب ماضية وبتأثيرات حسية معينة، يعيدها فتبدو كما لوكا كانت تحدث أول مرة عن طريق خياله المبدع والتقاليد الأدبية المتوارثة هي المكون الأكبر لذاكرة الشاعر هذه التقاليد التي تقع فيها "حوافز على حوافز من فوق حوافز [1] تكدس بعضها على بعض، ولحمها الزمن بلحمه لن يكون لك فكها مهما أوتيت من عزائم ستراها تتكسر على بعضها كما تتكسر النضال على النضال.... لن تكون كلها سوى حوافز تقع على حوافز غرست من قبل في جبين الزمن سابقة، حتى وجودك بل مكونة لوجودك.

ووقوع الحوافز على الحوافز هو الذي يولد التناص الذي يعيد عملا لذاكرة المبدع والمتلقي على السواد ووسيلة من وسائل التواصل بينهما وقسطا مشتركا من التقاليد الأدبية. [2] إن كل نص أدبي هو حالة توالد عما سبقه من نصوص تماثله في جنس أدبي فالقصيدة الغزلية على حد تعبير عبد الله الغذامي انبثاق تولد عن كل ما سلف من شعر غزلي وليس ذلك السالف سوى (سياق) أدبي لهذه القصيدة التي تغذيها فصارت مصدرا لوجودها النصوص وهذا يعني تشابك الشهرة والسياق تشابكا عضويا يحقق وجودها مخبوءة في شوقي

---

[1] جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر العربي المعاصر، رابطة الإبداع الثقافية، ص309-310.

[2] جمال مباركي، المرجع نفسه، ص310.

وأبو تمام في السياب، وعمر بن ربيعة ونزر قباني، وذاكرة الشاعر تتضمن الأفكار والأخيلة التي تركها المؤلفون في كتبهم في الذاكرة أثار كتب وألواح فنية ونماذج موسيقية وهذه التجارب تتيح للشاعر الإطلاع على عوامل الروح الخفية وما حوته الكتب والموسيقة والرسوم قد يكون أكثر نفاذا [1]، ذلك أنه من خلالها فيما اختاره الفنيون ونظموه تنظيما دالا فاستحال استحالة خيالية إلى وسائط ملائم كاللغة ومن ثم لابد للمتلقي أن يكون متمثلا لهذا السياق الخصم لأن الشاعر وهو يتفاعل مع تلك الفنون (الخطبة، المتاهة والعلوم) يتنفس في أجوائها وإنما يؤمن بأفكار يريد ترسيخها في أذهان متلقيه، ويفضي فيهم مشاعر قد تكون دفينة منذ سنوات مضت وهذا لا يتحقق له إلا إذا أثار ذاكرة القارئ وجعلها تساهم في إنتاج النص غير أن الذاكرة ليست بالذاكرة السلبية التي تقيد النصوص إلى مصادرها ولكنها تلك الذاكرة المبدعة المطلعة على قوانين الكتابة ومستويات التعامل مع النصوص الغائبة وكيفية اللعب الفني مع النصوص الأخرى، ومن ثم نستطيع إدراك مقصدية الشاعر وذلك باستحضار مختلف الظلال عن طريق التداعي الوجداني والصوري في القراءة الأولى داخل القراءة الثانية. [2]

ب – جمالية عمق التجربة الشعرية:

يرى محمد غنمي هلال أنه لن يصير كاتب مهما تكن عبقريته ومهما سما فنه أن يتأثر بإنتاج الآخرين وتخلصه لنفسه ليخرج منه إنتاجا منطبعا بطابعه مقسما بمواهبه، فلكل ذات فكرة في العالم الممتدين جذورها في تاريخ الفكر الإنساني الذي هو ميراث الناس عامة، يقول "بول فليري" ولا شيء أدعى إلى ابراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين فلما الليث إلا عدة خرافة مهضومة فالثقافة عنصر إخصاب تلتحم بالتجربة الشفرية فتجعله متفتحا على افاق رحبة من الرؤى التي تستنبط الذات والأشياء وتعد الثقافة إلى جانب الموهبة عنصر أساسيا لكل تجربة، وتوفر لهما الإدراك الممتد في تاريخ المعرفة الإنسانيق، فهي تجارب الآخرين والشاعر يلجأ في كثير من الأحيان إلى اللعب الفني مع النصوص الأخرى حيث يستحضر التجارب الشعرية السابقة والمتزامنة ثم يدمجها في تجربته الخاصة على قصد أو عن غير قصد ليكثف نصه، ويصبح خطابه متعدد القيم لا أحادي

---

[1] جمال مباركي، المرجع السابق، ص311–312.

[2] جمال مباركي، المرجع السابق، ص312.

القيمة وهي وسيلة لا شخصانية تتيح للشاعر أن يقول ما يريد متكئا على ما سبقه في قوله والتفكير في الموتى من الشعراء إنسلافه وهذه الوسيلة في الحديث بلسان الآخرين والتجربة الشفرية في أساسها تجربة لغة، والشعر هو الاستخدام الفني للطاقات الحسية والعقلية والنفسية واللغة الاجتماعية حيث يقوم على تمثيل ذلك الكلام المتردة أصواته في أطر ثقافية ومعرفية غير محددة ليصوغ في أصدائها لديه إبداعيته الخاصة.

فالشاعر وهو يبدع نصه يكون في حضرة كل ما نشاهده ونسمع، وحفظه وأحسه نفسيا من صباه في حضرة كل النصوص التي بقيت عالقة في الذاكرة [1]، وأبقيت ارتساماتها الضئيلة المشوسة، لا ريب أخذ من كل ذلك بطرف مما يراه يعمق إحساسه ويكثف تجربته الشعرية إذ لتجربة الشعرية في حقيقتها هي: "الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصدرها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكير يتم عن عمق شعوره وإحساسه"، والشاعر من حيث هو ضيع اللغة يقع في حبال حرب منتوجات الخيال، ونصه ليس إلا لعبة فيها، هو خطابات تخترق الذات اختراق ينتج الدلالة في غيره مكانها المنتظر وإذا كان للكاتب / الشاعر يسعى في تواضع إلى إنتاج ما يجلب اللذة للآخرين فإنه عليه أن يفتح الذات لكن ما يأتي عن الآخرين للأصوات المتعددة حتى يستطيع أن ينتقل بنفسه من ثقافة الغير إلى متعة الكتابة، ومن ثم يمكن أن نتصور حصادا جماعيا هائلا قد تجمع فيه كل نصوص التي حدث أن ردت لأحد. [2]

ج /جمالية الإحالة والإيجاز:

الإحالة هي الإطار المرجعي الذي يؤلف مجموع الخبرات والمعارف التي تعمل على تشكيل النص وقبل التلقي، وينطوي على مخزون عام من التجارب والرؤى والانتشارات والمشاعر وقد تتباعد في مسافتها وصحتها بالواقع الحضاري وقد نتقارب والإحالة هي المرجعية التي تكتب النص، وفي ضوئها يقرأ النص ويفهم، وقد تكون هذه الحالة تاريخا، ثقافة، نماذج البشرية.... وكل ماله امتداد داخل السياقات الخارجية للنص وهذا وما أكده الناقد الروسي: لوري لوتمان، حينما رأى: إن الهدف من الشعر ليس الصور، بل العالم والعلاقات التي تربط بين الناس، فمطلب الشعر يتفق مع مطلب الثقافة، وهي آلية من

---

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر العربي المعاصر، ص318.

[2] جمال مباركي، المرجع السابق، ص320.

الآليات التي ينتج عنها التناص، وقد تنبه إليها نقادنا القدامى فقال ابن عربي رشيق ومن عادة القدامى أن يضربوا الأمثال في الميراث بالملوك الأعزة والأمم السابقة".

وكلام ابن رشيق عن الإحالات التاريخية فصله حازم القرطاجي فقسم الإحالة، إلى أنواع: حالة تذكرة، إحالة محاكاة، إحالة مفاضلة، إحالة إضافة واشترط على الشاعر فقال: "لأن الشاعر بالمعهود على المأثور، ليشبه بها حال معهودة يعتمد المشهور منها، والمأثور ليشبه بها حال معهودة، فقال: "لأن الشاعر يحيل، بالمعهود على المأثور، وإذا وقعت الإحالة على الموقع اللائق بها فهي من أحسن شيء من الكلام".[1]

ها هنا يبدو حازم متفطنا إلى أن الإحالة جمالية من جماليات التداخل النصي، إذ كانت الإحالات المشهورة المأثورة التي لها صلة متينة بالواقع حتى توفر قدرا دلاليا بين الخاصة والعامة بين الشاعر والمتلقي، يسمح بوصول الدلالة مكتملة دون إعوجاج ويحقق الغاية الاجتماعية الأخلاقية للشعر وإذا كانت الإحالة جمالية من جماليات التناص، فإن من جماليات الإحالة الإيجاز، لأن هذه الإحالة قد تكون عبارة عن علاقة في نص تحيل إلى مجتمع أو تاريخ أو ثقافة أو حضارة بكاملها يلخصها الشاعر ويكسبها على مربع من الورق، فهو قد يذكر، أحداثا أو نماذج بشرية أو حضارات أو نصوصا... وقد سكت عن بعضها ويدخل مؤشرات ذاتية مختلفة يتممها براويات من مصادر أخرى... وهو في ذلك ينتقي وينفي، يظهر ويضمر، يذكر حتى يبدو الشاعر في إبداعه مشوشا كبيرا، يتمظهر النص الغائب داخل النص الحاضر في حالة متجددة لا تبلي بالتكرار.[2]

ومن أمثلة ذلك ابن عربية حين لجأ إلى التراث التاريخي كمجلوب خارجي إنما هو لتدعيم أفكاره وتأويلاته وتقوية معانيه واستخدامه كدليل وحجة، فمن التراث الديني نجد قوله:

قد أعجزت كل بملتنا *** وداواديا وحبرا ثم قسيسا
إن وأمات تطلب الإنجيل تحسبا *** أقسه أو بطاريق شماميسا.[3]

---

[1] جمال مباركي، المرجع السابق، ص222.

[2] جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر العربي المعاصر، ص 222-223.

[3] ابن عربي، ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، ص15.

د/ جمالية الرمز والتأويل:

يرى "تودورف" أن الفرق الأساسي بين الخطاب والرمز لا يكمن في الطابع اللغوي وإنما يبرز من كون المعني الحقيقي، والمعنى المجازي يوجدان معاني الخطاب، بينما لا يوجد سوى أحدهما في الاستشارة الرمزية والتأويلية، ومن ثمة فالمتلقي يفهم الخطاب غير أنه يقوم بتأويل الرمز.

وهذه الصلة بين الرمزية والتأويل هي التي تحتم على كل قارئ للشعر الصوفي أن يتوسل في الاقتراب من منهج التأويل، ويعدد الرمزي مدخلا مركز بالضرورة التأويلية عبر فعل التلقي نفسه، غير أن هذه الضرورة التأويلية ليس يحدها الإنتاج النصي وحده وإنما تتبع أيضا من رغبة المتلقي وإراداته، إن التأويل الرمزي يغدو وإستراتيجية تأويلية منطلقها المتلقي وموقعها النص.

ومن هنا يفرض التأويل نفسه أداة للقراءة الشعر الصوفي (الرمزي ويصبح بديلا للتفسير الذي هو كل ما يقول السيوطي من المفسر وهو البيان والكشف ويقال هو مقلوب السفر تقول أسفر الصبح إذا أضاء، ، أما التأويل أصله من الأول وهو الرجوع المؤول لكلام أساس الكلام ووضع المعني في موضعه.

التأويل إذن ذو منحنى تأصيلي (إرجاع المعنى إلى أصله) وهو ما ينطبق على القراءة الصوفية التي تتجسد من خلال صرف الظاهر واعتماد الباطن لفهم النصوص وفق دلالتها الأصلية، وفي هذا المضمار يقول نصر حامد: أبو زيد "إذا كانت كلمة تأويل تعني الرجوع إلى الأصل وتعني أيضا الوصول إلى الغاية والعاقبة فإن الذي يجمع بين الدلالتين هو دلالة الصيغة الصرفية تفعيل على الحركة وهي دلالة أغفلها اللغوي، في تحليلهم المعجمي. [1]

لذلك يمكن القول إن التأويل حركة بالشيء أو الظاهرة إما باتجاه الأصل أو في اتجاه (الغاية) و(العاقبة) بالرعاية السياسية، لكن هذه الحركة ليست مادية، بل هي حركة ذهنية عقلية في إدراك الظواهر يتخذ التأويل إذن مشروعيته في الشعر الصوفي انطلاقا من أنه

---

[1] عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، قراءة في الشعر المغاربي المعاصر، الجزائر، د ط، 2005، ص155.

يتخذ شكلين، ظاهري وباطني وهذا يفرض علينا تبين بالتأويل للكشف عن هذا المعنى الباطني، ويغدو التأويل فعلا شاملا يستعين بمختلف المعطيات اللغوية والفكرية للكشف عن دلالة النص. [1]

ويميز الدكتور محمد عابد الجابري "بين عدة ضروب من القراءة يهمنا منها الضرب الأخير الذي يسميه "ألقراءة التأويلية" أو القراءة ذات البعدين " وهي قرائة تفي منذ اللحظة الاولى كونها تاويلا فلا تتوقف عند حدود التلقي المبتش بل تريد أن تساهر بوعي في إنتاج وجهة النظر التي يحملها أو يتحملها الخطاب فالمتلقي لا يدخل عالم النص مجردا من النوايا وإنما يدخله مزودا بأفكاره ونواياه الخاصة وبذلك يستطيع فهم النص أحسن مما فهمه مؤلفه وهذا يعني أن العلاقة بين القارئ والنص، لا تسير في اتجاه واحد، وإنما هي علاقة تسير في اتجاهين متبادلين (من القارئ إلى النص) و (من النص إلى القارئ). [2]

يقول ابن عربي:

فلها تولت وقد يممت **** تزيد الخورنق ثم السديرا
دعوت ثبورا على إثرهم **** فردت وقالت: أقعدوا ثبورا
فلا تدعون بها واحدا **** ولكنها أدع تبورا كثيرا

ومن الواضح أن البيتين الثاني والثالث من قوله تعالى: "وإذا ألقوا منها مكانا ضيقا مقرنين دعوا هنالك ثبورا لا تدعوا اليوم ثبورا واحدا وأدعوا ثبورا كثيرا".[3]

---

[1] عبد الحميد هيمة، نفس المرجع السابق، ص155.

[2] عبد الحميد هيمة، المرجع نفسه، ص156.

[3] ابن عربي ذخائر الأعلاق، شرح ترجمان الأشواق، ص53.

الفصل الثاني

التقطيع الدلالي

المبحث الأول: ملخص الرواية

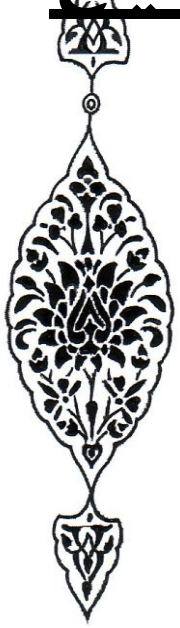
المطلب الثاني: التقطيع الدلالي للرواية

المبحث الثاني: ملامح الاقتباس في الرواية

المطلب الأول: الاقتباس الديني

المطلب الثاني: الاقتباس الشعري

المطلب الثالث: الاقتباس التاريخي



المطلب الأول: ملخص الرواية

في رواية ألف وعام من الحنين يلتحم الخيال مع بالواقع التحاما قويا إلى درجة أنك لا تستطيع الفصل بينهما، بل تظهر كل محاولة للفصل بينهما مجرد عبث سيؤدي إلى فراغ الرواية من محتواها في هذه الرواية، يتصارع الممكن والمستحيل على حد سواء، الواقع في الرواية خيال والخيال واقع.

فرواية ألف وعام من الحنين تدور حول محمد عديم اللقب وعائلته وحكاية ضله الذي لم يكن يسير ورائه وقدرته المغناطيسية على طيور الساحة ومعاشرته للنساء بل شق العذرية وذلك الخوف الذي يسكت الأطفال والطيور على بعد 166متر وعلاقته بابنه الحاكم ونطقه باللغات القديمة عند الولادة وهذيانه بابن خلدون وكونه أصلا بل لقب أو توأم كإخوته الثمانية عشر.

المطلب الثاني: التقطيع الدلالي لرواية ألف وعام من الحنين

الصراع:

يتحدث المقطع من الصفحة 5إلى 50 عن شخصية عديم اللقب الخارقة للعادة من حيث أنه لا يترك ضله ينسحب ورائه وتحدثه منذ ولادته بلغات لا يعرفها أحد وعشقه للنساء بلدة المنامة ودعوة أهله بأنه ساحر عصري ولد بمفرد، على غرار أخواته الذين ولد اثنين اثنين، وعشقه لابن خلدون وكتبه التي لم تكن موجودة في زعم أهل المنامة، ثم رفض عائلته لهاته الخوارق واتهامه بأنه يشوه سمعتهم، وقد اهتم أهل بلدته بصراع الأكباش التي كان يستوردها الحاكم من الخارج مقابل أرباح مشبوهة ولكن محمد عديم اللقب لم يكن يهتم بتلك الحكايات بل كان ينتهز فرصة وجود أهل البلدة في حلبة الصراع ينتقل من منزل لمنزل ويملأ عينه بغمامة اللذة على الرغم من نصائح أصدقائه للإقلاع عن ذلك.

كما اهتمت والدته مسعودة بصناعة الأواني من الطين لحفاظها على الأسطورة القائلة بأن بيتها أهدى وأنظف بيت في البلدة ومراقبتها لبناتها محاولة الوفاء بالوعد الذي قسمته على زوجها بأن تزوج بناتها من أمراء ثم الصراع بين مسعودة والحاكم بسبب معرفة مسعودة بأصول الحاكم وبأنه كان براح في ماخور شهير لإحياء السهرات وعجز محمد عن التخلص من ذكريات الأليمة وشعوره بوجود جده الذي توفي منذ زمن.

الاضطراب:

يتحدث المقطع من 51 إلى 100 عن منع مسعودة دخول أي شخص غرفة ولدها محمد ورغم ذلك تسللت ابنة الحاكم كلثوم التي كانت على علاقة طيبة مع عديم اللقب إلى غرفته وعنده علم والدته بذلك فزعت وخاصمت ولدها لمدة سنة كاملة ثم أعلنت الحرب على الحاكم لأنه ترك ابنته الزانية تجر العار على ولدها. وعند علم الحاكم بما فعلته ابنته الصغرى أرسلها إلى سيدتي واستعاد سلطته بعد أن حاولت مسعودة قتله ثم عودة محمد إلى العشق والشرب خلسة بعد أن منع الحاكم المشروبات الكحولية في البلدة.[1]

[1] رشيد بوجدرة، ترجمة مرزاق بقماش، ألف وعام من الحنين،26، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص50.5. 51.

التقاء محمد في الماخور الذي يسهر فيه مع امرأة تسمى مسعودة أعجب بها وطلب منها الذهاب معه ثم تزوج منها وأنجب توأمين من جنسين مختلفين، ثم انتحار التوأم الثانية عتيقة بسبب قضية منع الزواج من الشواذ الذي أصدره الحاكم وانهيار العائلة بعد ذلك، ثم انقسام البلدة مع وضد العائلة، وبعد هذه الحادثة أرسلت كلثوم رسالة إلى محمد عديم اللقب تحكي فيها ما يحدث داخل قصر والدها من شذوذ وخوف فحمدت مسعودة الله أن أولادها ليس من اللوطيين الشواذ وبعد مدة نسي الناس حكاية اللوطيين الشواذ، واستعاد الحياة مجراها واستعاد محمد موهبة الخارقة في أن يتحكم في ظله وأن يكتب الرسائل الغرامية.

فشل الحاكم:

يتحدث المقطع من 100 إلى 179، عن عودة إبنتي الحاكم من سيدتي واستقبال أهل البلدة لهاتين النجمتين سوى عائلة عديم اللقب، ومحاولة الحاكم تحقيق مشاريع، فاستدعى البراح ليعلن عن الحدث وهو المطر الاصطناعي للحد من الجفاف لكن السراج لم يستطيع إعلانه لأن هذا المصطلح لا يعرفه أهل البلدة، وكذلك فشل المشروع وحمل البراح مسؤولية الفشل ثم احتفال الحاكم بزواج ابنته ليلى من ملك خليجية بسرية تامة، لأنه خشي غضب الشعب بعد أن كان محل سخرية ثلاث مرات متتالية في ظرف شهر، وإحضار مسعودة بوحدبة الساعاتي ليصلح لها ساعاتها التي انكسرت، ثم إعجابه ببنتها رشيقة وزواجها منها وإنجابها لتوأمين، ثم علم أهل المنامة بهزيمة العرب في فيينا عن طريق عائلة عديم اللقب التي كانت على معرفة بكل التواريخ، كما فوجئ أهل البلدة باختراع دخل به الحاكم البلدة وهو السيارة الرائعة التي أذهلتهم والمحوريين الأجانب الذين وضعوا ديكورا أبهر أهل المنامة، والعلاقة بين كلثوم ابنة الحاكم وحميد أخ محمد عديم اللقب فهي علاقة متينة حيث أنها كانت تروي له بعض الأقاصيص العجيبة المستمدة من كتاب ألف ليلة وليلة[1].

[1] رشيد بوجدرة، المرجع نفسه.

الموهبة الخارقة:

يتحدث المقطع من 180 إلى 256 عن رواية كلثوم لحميد عديم اللقب عن تصوير فيلم ألف ليلة وليلة وما جرى فيه وذلك تخفيفا عن حزنه الذي أعلنه لمدة ثلاثة أيام فحدثته عن العبيد السود الذين استصلحوا الأراضي مابين النهرين وبعدها حلت الدر محل كلثوم لتروى لحميد عن ثورة الزنوج التي دامت 15 سنة إلى أن مات قائدهم وبعد انتهاء ثلاثة أيام غادر حميد فراشه وخرج عن حزنه وبعدها بدأت كلثوم بزيارة أمها الغارقة في صمتها، وكانت مسعودة قلقة جدا عن ابنها محمد عديم اللقب غادر البلدة غير أن أهل المنامة لم يعرفوا النوم منذ أن غادر، فبدأت كلثوم والدر يروحان عنها فروت لها الدر رواية القرامطة، إلى أن عاد محمد عديم اللقب إلى الدار، حيث عاد بموهبة الناس عن السينما، فراح على مقربة من مدخل التصوير، وأحاط نفسه بأكبر قفص فيه كل أنواع الطيور وجلس معصوب العينين ، وبدأ يشم الحروف ليثبت أنه صادق في مزاعمه، فالتف حوله أهل المنامة، وتوقف تصوير الفيلم، وبعدها جاء الحاكم فانبهر بمحمد واخرج له رسالة من ليلى فقرأها له فتأثر الحاكم وأراد أن يقبله لكنه منعه من ذلك خوفا من غضب أمه، وهكذا تعطل إخراج الفيلم وبايعوا محمد بالوفاء والولاء، وظل الحاكم طريح الفراش وتواصل إضراب الممثلين، وفي تلك الفترة عرفت كلثوم أن مسعودة أخت أمها من الرضاعة، وبعد وقت من ذلك عادت المنامة مرة ثانية إلى اضطرابها حيث هاج الجميع على الحاكم وأحكامه وتركه الجميع من زوجته وخادميه وابنته وكل أناس المنطقة، وبدأ محمد عديم اللقب يخطط للخوض في غمار المعركة حيث أنشأ منظمة سرية مع إخوته وصهره، وبدأ الحاكم يتفق مع المستر براون الذي كان يعترف بقوته وكذلك مع الجنرال يهودي للسيطرة على الوضع الذي آلت إليه المنطقة، ففي الوهلة الأولى خالف الحظ الحاكم وصاحبيه، أما المرة الثانية فكان الحظ إلى جانب محمد عديم اللقب حيث قام بسرقة الحجر الأسود الذي كان ملك للحاكم وأصحابه وفر به من المنطقة وبدأ بالتحالف مع الحاكم حيث [1] لقب منهم أن يذهب الأجانب خارج

[1] رشيد بوجدرة، المرجع السابق، ص180. /256

المنطقة، وأن ينهي التحالف السري بين الملك خليجية والجنرال يهودي، واتفاق تصوير الفيلم، وبعد فترة وجيزة لبى طلبه وأعاد الحجر الأسود إلى الحاكم، وهكذا عاد محمد عديم اللقب إلى البلدة وعمت السعادة في وسط المنامة وفي قلوب أهلها.

السعادة والمأساة:

يتحدث المقطع من 256 إلى نهاية الرواية عن الحياة في الساحل وصف مسعودة وزهرة بندر شاه لمنزليهما، وكيف كان يعيشان سابقا، ثم تحويل الحاكم مقر بندر شاه إلى ملجأ شعبي للأيتام وطمع أهل البلدة في الاستفادة من هذه الفرصة، بأن تخلصوا من أولادهم ووصفوهم في الملجأ على أساس أنهم يتامى لانتشار، البغاء في القرية، حيث كن يتجولن في النهار ولم يستطيع الحاكم ردعهن فاستنجد بمحمد عديم اللقب الذي عاد للبحث عن ابن خلدون وعن المكان الذي استقر به، ثم إعجابه بتلك الصداقة بين والدته مسعودة وزوجة الحاكم وتحسن العلاقة بين محمد والحاكم، فأصبح يروى له تاريخ العالم رغم أنه لا يتعاطف مع الذين يمتلكون زمام الأمور، كما لحقت اللعنة بالمنامة حيث أصبحت الطيور مبحوحة فتضاعف صوت الأطفال والدجاج منذ أن تخلى محمد عديم اللقب عن موهبة كسر الضحكات وقوقعات الدجاج، وتصالحت مسعودة مع الحاكم عند دخول الأجانب الذين قتلوا مجموعة من الشباب وحاولوا خطف محمد، وفي الأخير يتحدث المقطع عن ولادة مسعودة زوجة محمد توأم أو توائم كلهم ذكور وفرح عديم اللقب بذلك، وعند إقامته حفلا بمناسبة ازدياد خمسة توائم، وتوفيت كلثوم فحزن عليها محمد حزنا شديدا، فقد كانت مأساة بالنسبة له،لكن المأساة الحقيقة عند ولادته وحيدا في بطن أمه وتحدثه منذ ولادته بلغة لا يعرفها أحد وامتلاكه لقوة خارقة في التمثيل والتحول إلى معبود النساء في بلدة لا تزال تقاليد الشرق العتيقة مسيطرة وبعد عودته من جنازة كلثوم وبعد تعب طويل تخيل وهو في المنام أنه هناك من قال له أن مقدمة ابن خلدون العظيمة موجودة في الشجرة المفضلة لدى

مسعودة وعند إستفاقته أدرك أنه طاف حول الأرض ألف مرة وتيقن أنه من نسل المؤرخ ابن خلدون[1].

المبحث الثاني: الاقتباس دراسة تطبيقية في رواية ألف وعام من الحنين

الاقتباس ظاهرة لغوية تعتمد على عمق ثقافة الكاتب وتنوعها وقدرته على توظيف هذه الموروث الثقافي المتنوع، وفي دراستنا لهذه الظاهرة في رواية: ألف وعام من الحنين نجد أن رشيد بوجدرة كان مثقفا ثقافة موسوعية، متعدد المواهب والمشارب والفلسفات مطلعا على علوم مختلفة ومتشابكة من العلوم الإسلامية وغير الإسلامية.

والذي يعنينا هو بروز هذه الظاهرة اللغوية في شعره بروزا واضحا فقد حرص رشيد بوجدرة على الاقتباس في روايته، وهذا الاقتباس له صورة متعددة منها:

المطلب الأول: ملامح الاقتباس الديني:

يستلهم رشيد بوجدرة جملة عن النصوص الغائبة المستوحاة من الحقل الديني المحيل على القرآن الكريم. ويشكل استدعاؤها حيزا واسعا في الخطاب الروائي مما يقيم الدليل على أن القرآن دفق لامتناه ومصدر ثري من مصادر البلاغة مليء بالدلالات مبطن بالرمز والإيحاء، والتصريح والتلميح علاوة على قوة المقروئية وعمق التأثير وسرعة النقاد الذي تعكسه النصوص الدينية في وجدان القارئ وذاكرته، فالكاتب وهو يستقي الآيات القرآنية في نسيج خطابه الروائي لا يقصد إلى استحضار آية كاملة من القرآن، بل يقتطع منها جزءا ثم يظهرها في نسيج خطابه الروائي، مما يشير بأن وعي الكاتب قد صاحبه أثناء عملية الاقتباس.

كقوله "**يحبها حبّا جمّا**"[2] المستدعاة من قوله تعالى: "وتحبون المال حبّا جمّا ".[3]

---

[1] رشيد بوجدرة، المرجع نفسه. ص256 ،307.

[2] رشيد بوجدرة، ألف وعام من الحنين، ترجمة مرزاق بقطاش ط2 المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر.

[3] الآية 22 سورة الفجر.

وهو نص يخاطب فيه الله تعالى الناس فهو يعني بقوله: تحبون جمع المال أيها الناس واقتناءه حبا كثيرا شديدا.

وقد استحضر الكاتب عبارة " يحبها حبا جما " لتعبير عن شدة حبه لوالدته " مسعودة " على الرغم من أنها كانت تلومه كثيرا على تصرفاته غير الأخلاقية.

كما ستحضر " **رشيد بوجدرة** " عبارة " **عبوسا قمطريرا** " [1] المستوحاة من قوله عز وجل:

" إنّا نَخَافُ مِنْ رَّبِّنَا يَومًا عَبُوسًا قَمْطَرِيرَا "

ويعني بذلك: عبوسا من صفة اليوم أي يوم تعبس فيه الوجود من هو له وشدته فالمعنى نخاف يوم ذا عبوس.

فالكاتب استعان بهذا المعنى الديني لشرح حال " عديم اللقب " بعد رحلة طويلة وشاقة للبحث عن أصل ابن خلدون.

بالإضافة إلى استحضار للفظ " **تصلى نارا** " المأخوذة من قوله تعالى " **تَصْلَى نَارًا حَامِيَةً** "[2] وهي تعنى أن يصبها صلاؤها وحرها حامية شديدة الحر أي قد أوقدت المدة الطويلة.

والكاتب باستحضاره لفظة " **تصلى نارًا** " ليعبر عن أرض المنامة وكيف أنها كانت شديدة الحرارة.

وعليه يبدو أن الكاتب عندما وظف هذه العبارات في روايته **_ ألف وعام من الحنين** إنما وظف تلك المكتسبات التي استولت على ذاكرته لاستجابات فنية، أو كانت تجربته الروائية من جنس تجربته الدينية.

فالذاكرة التي استحضرها الكاتب ليست بالذاكرة السلبية التي تعيد النصوص إلى مصادرها، ولكنها تلك الذاكرة المبدعة المطلعة على قوانين الكتابة ومستويات التعامل مع النصوص الغائبة، وكيفية اللعب الفني مع النصوص الأخرى، ومن ثم نستطيع إدراك مقصدية الكاتب.

وفي تنوع آخر للاقتباس الديني عند " **رشيد بوجدرة** "، يستخدم كلمة واحدة تشير إلى نصوص قرآنية، ومنذ ذلك استحضاره لكلمة "الفرج " في مواضع عديدة منها قوله:

---

[1] الآية 10 سورة الإنسان.

[2] الآية 4 سورة الغاشية.

" **وخيل إليها أن شفتي فرجها تتباعدات حتى تلامسا جدران الغرفة** "، " **في خط مستقيم إلى مدخل الفرج** "، " **وتكبر فروجهن عن بطونهن** ".

المأخوذة من قوله تعالى:﴿وَقُلْ لِلْمُومِنَاتِ يَغْضُضْنَ مِنَ أبصرهن ويَحفظْنَ فُرُوجَهُنَّ﴾[1].

وقوله أيضا: ﴿ **قل للمومنين يغضوا من أبصارهم ويحفظوا فروجهم ذلك أزكى لهم**﴾ [2] كما استحضر الكاتب كلمة " زلزلت " في قوله: "وزلت عقدة التعالي في نفوسهم لكنهم

لم يعود يعرفون من هم المقتبسة من قوله تعالى﴿ **إذا زلزلت الأرض زلزالها** ﴾[3] والتي تعني حركة الأرض حركة شديدة لقيام الساعة.

أما الكاتب فقد استعان بهذه الكلمة لتعبير عن الخوف الذي استقر في قلوب أهل المنامة. فالكاتب هنا أعاد كتابة النص القرآني الغائب ووظفه توظيفا فنيا بطريقة الامتصاص للآيات السابقة حيث امتصها اشاريا ودلاليا، فقد حجر النص الغائب من داخله وبرع في إخفاء مصدر إلهامه.

المطلب الثاني: ملامح الاقتباس الشعري

من أنماط الاقتباس في الرواية استقاء الكاتب لبعض النصوص الشرية القديمة والمحاثية لنصه ليحاورها في الرواية استعارة صريحة لجنس الشعر مع الإشارة إليه بقرينة مرجعية تحيل على انتسابه الخطابي يقول الكاتب " راحت الجحافل العربية تغادر مدينة فينينا بدون استعجال ولا اضطراب" والكاتب استعمل هذا المصطلح لتقوية المعنى وهذا المصطلح "**الجحافل**" مستمد من قول الشاعر **أديب التقي.**

لمن الجحافل كالسيول تدفقت

تعلو النقاع وتنزل القيعانا

حشدوا الكتائب كالحبال واقبلوا

---

[1] الآية31 سور النور.

[2] الآية30 سورة النور.

[3] الآية 1 سورة الزلزلة.

يحمون مجد العرب والاوطانا

كما استحضر الكاتب عبارة "عيل صبرها" من قصيدة يا لاعبا بحياتي لـ أبو نواس.

دققت الباب حتى كلمتني

فلما كلمتني كلمتتني

فقالت يا إسماعيل صبرا

فقلت يا إسماعيل صبري

والمقصود من البيتين: دققت الباب حتى نفذ صبري ولما كلمتني قالت يا إسماعيل صبرا فقلت يا أسماعيل نفذ صبري.

أما الكاتب في الرواية استعمل لفظ "**عيل صبرها**" لتعبير عن مسعودة وكيف أن صبرها نفذ من تصرفات ولدها.

وقول الكاتب "**عندما جن الليل**" فقد اختار هذه العبارة لإحداث نغمة بصورة فنية ولتظهر أنها من نسيجه الروائي لكنها مستلهمة من قصيدة لـ محمد محمد الحراق

جن الليل عليا حتى ظهروا لى كواكب

وألطف ربي بيا وافي لي المرغوب [1]

كما نجد رشيد بوجدرة يستحضر في روايته عبارة "**البيداء**" من بيت للمتنبي في قوله الخيل والليل والبيداء تعرفني

والسيف والرمح والقرطاس والقلم

ويقصد الشاعر هنا بالبيداء الفلاة تشهد لي وهي أرض مستوية يجري فيها الخيل.

والكاتب يلجأ في كثير من الأحيان إلى اللعب الفني مع النصوص الأخرى حيث يستحضر الخطاب الشعري ويوظفه توضيحا فنيا متناغما مع نسيج بناءه اللغوي واستثماره فيه من طاقات إيحائية وإشارات غنية واضحة تعبر عن تجربته وتصوراته، ليكثف نصه ويصبح خطابه متعدد القيم لا أحادي القيمة وهي وسيلة لاشخصانية تتبع للكاتب أن يقول ما يريد

[1] محمد محمد محراق، قصيدة جن الليل.

متكئا على ما سبقه من الشعراء في قوله فالكاتب وظف النصوص الشعرية التي طفحت من الذاكرة متوسلة تقنية امتصاص النصوص وتجديد السياقات استجابة للمعاني الفنية، فهو إذا يوظف هذه النصوص في روايته إنما يحفر في قاع ذكرياته وينبش عما استولى على ملكته الفنية من مادة تراكمت ثم أجلتها الذاكرة.

وما تجلوه الذاكرة هو ما يستعصى عن التلف ويتنكب عن منابت النسيان فكانت تجارب ذاكرته _ رشيد بوجدرة _ من جنس تجربة الروائية فاستأنس بتلك النصوص التي حازت قصب السبق الإبداعي وقدمت نفسها بوصفها روائع من شأن ذلك أن يدمج شخصيات لروايته وأحداثها ضمن أحداث مستقرة في الذاكرة الجمعية والذائقة الجمالية التي تفيض عنها.

تلك الذاكرة المتمردة المتوثبة التي تمارس نشاطها بطرائق مخصوصة يستطيع الكاتب من خلالها أن يجدد العهد بتجارب ماضية وتقاليد أدبية موروثة ونماذج إبداعية ثابتة في الذاكرة مثلت المكون الأكبر لكفاءاته.

ولعل ذالك يكسر التقتل ويعاكس انتصارات القارئ فيخايله ويفاجئه أو يتفق معه ويحدث بعض التعديلات على الماضي لينظبط مع السياق الروائي الجديد.

ويطبع الاقتباس الرواية بميزه هدم الحدود وإزالة الفواصل بين الأجناس الأدبية فيحطم تخومها وينتهك ضفافها، ويجعلها نصوص مترابطة متقاطعة، فتكون جنسا جامعا لشتى ألوان القول الأخرى " الرواية، الشعر...".

فالاقتباس يتوغل في الذاكرة المشتركة بين المؤلف والقارئ ويغذي المعارف المشتركة التي تقيم للتفهم جسورا وتؤمن عملية الفهم والتأويل فهو الذاكرة المعرفية للكاتب لحظة الكتابة والقارئ لحظة التلقي.

المطلب الثالث: ملامح الاقتباس التاريخي :

من أنماط التفاعل النصي في الرواية استلهام الكاتب لبعض النصوص التاريخية مثل استحضاره لرواية "ألف ليلة وليلة " التي تسرد أحداث قصة الملك شهريار الذي يشاء القدر أن يعلم بخيانة زوجته له وكان أخوه شاه الزمان هو من أخبره بذالك ، فقرر الملك شهريار أن يتزوج كل ليلة فتاة من مدينته ويقطع رأسها في الصباح انتقاما من النساء حتى أتى يوم تزوج فيه بشهرزاد التي كانت تسرد له كل ليلة قصة وتكملها في الليلة التالية فوقع الملك في حبها وأبقاها زوجة له .

فقد وظف الكاتب هذه الرواية " ألف ليلة وليلة " في روايته لأنها رواية تتحدث عن الخيانة الزوجية والانتقام وفي روايته " ألف وعام من الحنين " تدور نفس الأحداث بين محمد عديم اللقب وزوجته وكلثوم ابنة الحاكم

– ويستلهم رشيد بوجدرة " شجرة الدر " في قوله " فليكن اسمها شجرة الدر" من قصة شجرة الدر والتي كانت الملكة الوحيدة في الإسلام حكمت مصر وسوريا وتركيا وفقدت زوجها خلال الحملة الصليبية الثامنة والأخيرة .قتله شخص يسمى سانت لويس في معركة المنصورة واحتفظت بالسلطة خمسة عشر عاما

فقد وظف الكاتب اسم " شجرة الدر " التي كانت مثقفة كثيرا للتعبير عن مدى ثقافة زوجته مسعودة التي أسمها شجرة الدر.

كما استحضر الكاتب قصة "الملك التتار" التي تسرد أحداث الملك هو لاكوخان حاكم منغولي نجح في فتح معظم لم بلاد جنوب غرب آسيا فقد كان قائد لجيش لغزو وتحطيم الدول الإسلامية الباقية في جنوب غرب اسيا و القضاء على من يقاوموا وأرسل رسالة إلى خليفة المسلمين يطالبه بالاستسلام إلا أن الخليفة رفض ذلك وبدلا من هذا أرسل رسالة إلى "هولاكو خان" ينذره فيها بعقاب الله إن هو هاجم خليفة المسلمين.

فقد برزت قدرة الكاتب في توظيف الخطاب التاريخي توظيفا فنيا متنا غما مع نسيجه الراوي كما ضمن الكاتب شخصيات واقعية من معين التاريخ مثل شخصية شجرة الدر والملك التتار.

ومنه فالكاتب كثف من تنوع مرجعياته مرجعية دينية وأدبية وتاريخية، فيفسر خطيتها ويعيد تشكيلها من جديد في الرواية.

وتعد الإحالة من جماليات التفاعل النصي خاصة تلك التي تستدعي المشهور فيجعل الراوي والقارئ موصلين وصلا حميما وهذا لا يعني تأثير نص في آخر بشكل جاف أو رصد الروافد التي نهل منها الكاتب تضميناته بقدر ما تضفيه الإحالة المرجعية من جمالية تزود النص بروح جدلية بين الأنظمة الأسلوبية، فيتداخل أسلوب الراوي بالأسلوب التاريخي أو بالأسلوب القرآني أو الأسلوب الأدبي لينفتح النص على التعدد الدلالي والمرجعي فتصحوا الأصوات واللغات والمواقف متعددة في النص بتعدد النصوص باستدعاء الكاتب للنصوص الأخرى ليست دعوى صامته تكرس دلالات قديمة بل يستدعيها محاورا لها وخالق لدلالات جديدة.

وهكذا يمكن الاقتباس من التداخل المرجعي فيستحيل إلى نمنمه بانورامية من الأجناس والنصوص والمرجعيات فيخرج من النص المفرد إلى الجامع النصي، ومن أحادية الإحالة إلى التعدد المرجعي ويسم تمازج النصوص في نص واحد الرواية بميسم الطرافة التي تدخر سلطة النص الواحد وتنسفه مرتمية في فضاء النص الجامع الذي تذوب في داخله التنوعات والتناقضات والألوان لتنصر في جمالية النص المستحدث.

خـــاتـــمـــة

خاتمة:

ما يمكن قوله في الأخير هو أن رحلة البحث ممتعة لكن لكل بداية نهاية، حتى وإن كانت مفتوحة، والخاتمة ليست حاسمة لفكرة البحث ولا المحطة الأخيرة لرحلة الباحث العلمية بل هي خلاصة ونتائج لفكرة درست وهي كذلك بلورة لأفكار ومفاهيم.

هذا وقد كانت الدراسات منصبة ومركزة على رواية "ألف وعام من الحنين" والبيانات النصية، المكونة لها من خلال تفاعلها وتداخلها مع نصوص أخرى وبعد دراسة الموضوع حصلنا على مجموعة من النتائج في كل من الفصول الثلاثة، فمن النتائج المتوصل إليها في الفصل التمهيدي نجد:

1- أن الاقتباس تضمين الكلام شيئا من القرآن أو الحديث على أنه منه.

2_ وجود عدة مظاهر للاقتباس منها : النص المولد، النص الظاهر، النص الغائب، المتلقي، شهادة المبدع.

أما عن الفصل الأول وهو الفصل النظري الذي نستخلص منه عدة نتائج:

1- مضامين الرواية نجد منها الرواية التاريخية، الرواية الاجتماعية، الرواية الأسطورية وغيرها من المضامين.

2- العناصر المكونة للبناء الروائي التي تتمثل في اللغة الروائية، الشخصية، الزمان، المكان، الفضاء، السرد.

3- أنماط التناص المتمثلة في: التمطيط، الإيجاز، التلخيص.

4- الأثر الجمالي للتناص على النص الروائي حيث نجد : إحياء الذاكرة الشعرية جمالية عمق التجربة الشعرية، جمالية الإحالة والإيجاز، جمالية الرمز والتأويل.

_ أما فيم يخص الفصل الثاني والأخير والمتمثل في الفصل التطبيقي فقد توصلنا إلى نتائج حول الاقتباس في رواية "ألف وعام من الحنين".

1- الاقتباس من الجانب الديني من مثل قول الكاتب "يحبها حبا جما" المستدعاة من قوله تعالى "وتحبون المال حبا جما"، كما نجد عبارة "عبوسا قمطريرا" المستوحاة من قوله تعالى"إنا نخاف من ربنا يوما عبوسا قمطريرا" حيث نجد رشيد بوجدرة يستلهم جملة من النصوص الغائبة المستوحاة من الحقل الديني المحيل على القرآن الكريم.

2_ كما نجد الاقتباس من الجانب الشعري حيث نجد الكاتب يستقي بعض النصوص الشعرية القديمة والمحايثة لنصه ليحاورها في الرواية استعارة صريحة لجنس الشعر ومن مثل ذلك نجده يستحضر الكاتب عبارة "عيل صبرها".

من قصيدة "يا لاعبا بحياتي" لـ أبو نواس: حيث يقول

دققت الباب حتى كلمتني

فلما كلمتني كلمتني

فقالت يا إسماعيل صبرا

فقلت يا إسما عيل صبري

3- وكذلك نجده يقتبس من الجانب التاريخي: حيث راح يستلهم بعض النصوص التاريخية مثل استحضاره لرواية "ألف ليلة وليلة" التي تسرد أحداث قصة الملك شهريار وكذلك وظف قصة "ملك التتار" وغيرها.

وهكذا يمكن الاقتباس من التداخل المرجعي فيستحيل إلى نمنمة بانورامي ة من الأجناس والنصوص والمرجعيات فيخرج من النص المفرد إلى الجامع النصي، ومن أحادية الإحالة إلى التعددالمرجعي.

وفي الختام نتمنى أننا وفقنا إلى حد ما، وأعطينا صورة واضحة عن الاقتباس في الرواية وكذلك التناص وتداخلاته النصية المختلفة والحمد لله.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**

المصادر:

1_ ابن عربي، ذخائر الاعلاق، شرح ترجمان الأشواق، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، دط 1420هـ، 2000م.

2_ جمال الدين أبي الفضل محمد ابن مكرم ابن منظور : لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

3_ رشيد بوجدرة، ألف وعام من الحنين، تر: مرزاق بقطاش،المؤسسة الوطنية لكتاب الجزائر،ط2.

المراجع:

1_ أبو العالي جلال الدين القز ويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مؤسسة الكتب الثقافية.

2_ أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشر والتوزيع، الطبقة الأولى (2004).

3_ أحمد ناهم : التناص في شعر الرواد، دار الأفاق العربية 1928_2007.

4_ أتناتي كراتشوفسكي، ترجمة عبد الرحيم العطاوي الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث ودراسات أخرى، دار الكلام للنشر والتوزيع.

5_ الأزهر الزناد، نسيج النص، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1993.

6-جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر العربي المعاصر، رابطة الإبداع الثقافية.

7_ حصة عبد الله سعيد البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1430، 2005.

8_حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي للطباعة والنشر ،بيروت، الطبعة الأولى 1991.

9_ حسام أحمد فرج، نظرية النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، مكتبة الآداب ميدان الأوبرا، القاهرة ط2.

10_ حسني قمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سميائية الدال، دار العربية للعلوم.

11_ دريد يحي الخواجة، إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب1999.

12_ روجرالن: الرواية العربية ،ترجمة حصة إبراهيم المنيف، ، المجلس الأعلى للثقافة.

13_ رولان بارت، لذة النص، المجلس الأعلى للثقافة ، 1998.

14_ محمد عزام : تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية ،إتحاد كتاب العرب، دمشق 2003.

15-محمد أمين العالم: الرواية العربية بين الواقع والايديولوجيا ،دار الحوار للنشر والتوزيع ،ط1، 1986. 2003.

16-محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. دار العودة، بيروت لبنان ،ط 1، 1979.

17- محمد الدغومي: الرواية المغربية والتغيير الاجتماعي، دار البيضاء، إفريقيا الشرق، ط1، 1991.

18-مصطفي السعدي: في التناص الشعري، منشأة المعارف بالإسكندرية.

19- مصطفي ديب: الواضح في علوم القرآن، دار العلوم الإسلامية، ط.2

20- نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006.

21- نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001.

22- صلاح فضل شفرات النص، دراسة سميولوجية في شعرية القص والقصيدة

23- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1923-1990.

24- عبد الرحيم الكردي: تقديم د. طه وادي، السرد في الرواية المعاصرة، مكتبة الآداب، ط1، 2006.

25- عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي وآليات التأويل، قراءة في الشعر المغاربي المعاصر، الجزائر، .2008

26- عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية دار محمد على للنشر، ط1، .2003

27-عبد القادر شرشال: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

28-عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة تطبيقية إفريقيا الشرق، المغرب.

29- عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

30- سمير روحي الفيصل: الرواية العربية، البناء والرؤيا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2003.

31_ سعيد سلام : التناص التراثي، الراوية الجزائرية، عالم الكتب الحديث ط1،2010.

32_ سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي ط 1، 2000، سعدون محمود الساموك، موسوعة الثقافة الإسلامية، دار المناهج والتوزيع 1430_2009.

33_ شفيع السيد : اتجاهات الرواية العربية، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة1966.

34_ شكري عزيز الماضي: الرواية العربية في فلسطين والأردن، طبعة الأولى.

فهرس

الموضوعات

فـهـرس الـمـوضـوعـات

فهرس الموضوعات	الصفحة
شكر وعرفان	
إهداء	
مقدمة	أ
الفصل التمهيدي: الإطار المنهجي والمفاهيمي للبحث	
الفصل الأول:عناصر البناء الروائي	
المبحث الأول: عناصر البناء الروائي	17
المطلب الأول: في المضامين	17
المطلب الثاني في الأشكال	26
المبحث الثاني: التناص: التناص أشكاله وأبعادها الجمالية	40
المطلب الأول: ماهية التناص وأنماطه	40
المطلب الثاني: الأثر الجمالي للتناص على النص الروائي	49
الفصل الثاني: التقطيع الدلالي	
المبحث الأول: ملخص الرواية	57
المطلب الثاني: التقطيع الدلالي للرواية	58
المبحث الثاني: ملامح الاقتباس في الرواية	62
المطلب الأول: الاقتباس الديني	62
المطلب الثاني: الاقتباس الشعري	64
المطلب الثالث: الاقتباس التاريخي	67
خاتمة	70
قائمة المصادر والمراجع	73
ملخص	

ملخص:

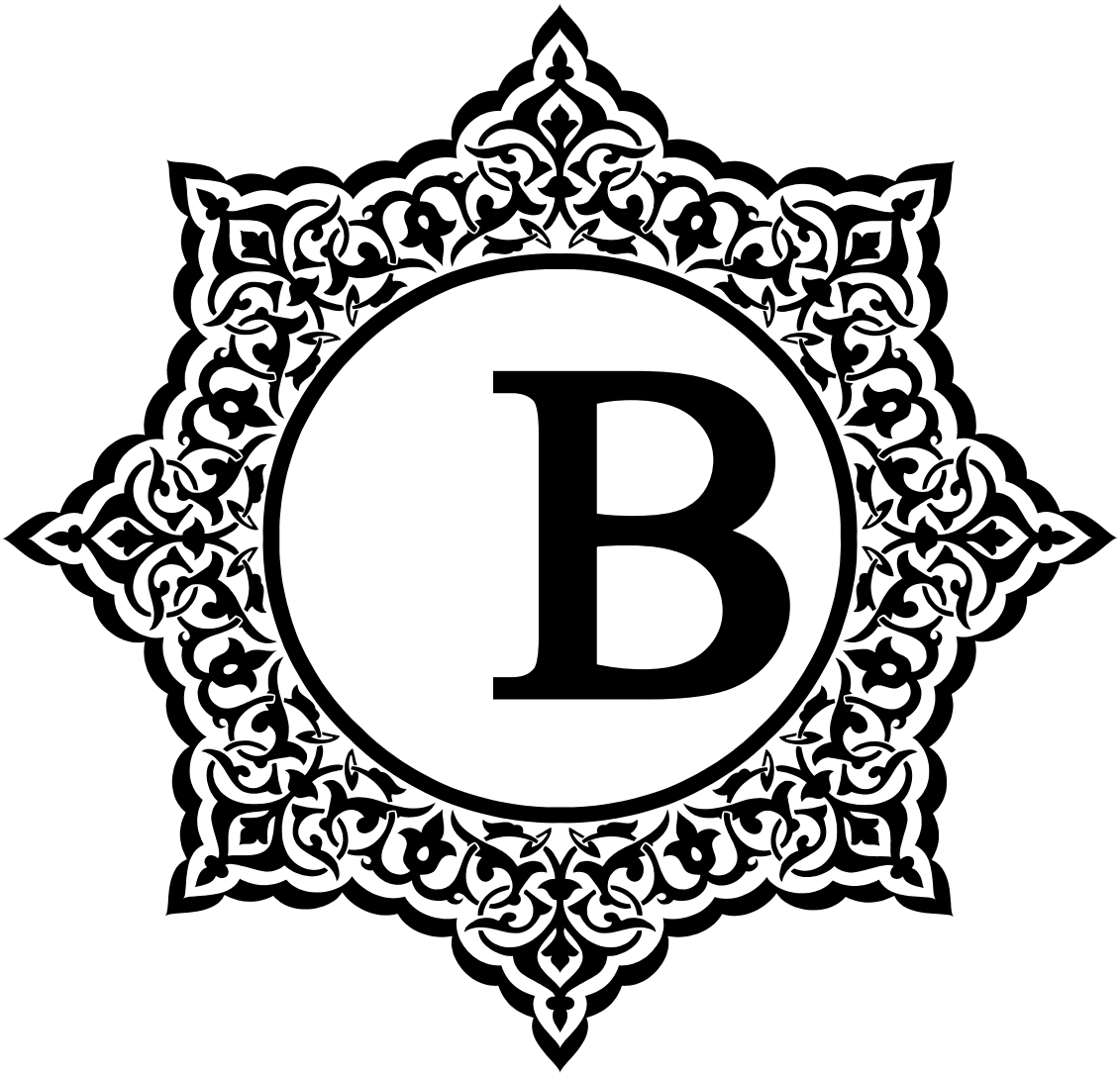
تسمى الصفات اللازمة للنصوص بمختلف أنواعها بالاقتباس الذي يعتبر من المفاهيم النقدية الأساسية لهذا أثار هذا المصطلح اهتمام الباحثين بحيث استخلصوا أنه لا يوجد نص يخلصوا من حضور أجزاء أو مقاطع من نصوص أخرى، فكانت الدراسات منصبة ومركزة على رواية ألف وعام من الحنين والبنايات النصية تتصارع بين الممكن والمستحيل، فرشيد بوجدرة حلل التاريخ رابطا الماضي بالحاضر من خلال ما جرى في التاريخ الاسلامي عبر مملوكيته، فرواية "ألف عام من الحنين" فيها يلتحم الخيال بالواقع التحاما قويا إلى درجة أنك لاتستطيع الفصل بينهما.

الكلمات المفتاحية: اللغة الحوارية، الخيال، البيانات النصية، رواية عربية، الزمن.

Résumé:

The attributes necessary for texts of all kinds are called quotation, which is considered one of the basic critical concepts. This term aroused the interest of researchers, as they concluded that there is no text to be freed from the presence of parts or passages from other texts. And the impossible, Farrakid Boudjedra analyzed history, linking the past with the present through what happened in Islamic history through his Mamluk, for the novel “A Thousand Years of Nostalgia” in which the imagination and reality are fused together so strongly that you cannot separate them.

Mots-clés: Dialogue language, fiction, textual data, Arabic novel, time.


B