الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف–بالمسيلة

كلية الآداب واللغـــــــــــــــــات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.... .....

رقم التسجيل: 1335084294

رقم التسجيل: 1335084296

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

بعنوان:

التناص في رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد السعداوي

إعداد الطالبة :– حدة بودراي

– خيرة بن زية

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة :

د/بوضياف أمين	الرتبة	جامعة المسيلة	رئيسا
د/شبلي خالد	الرتبة	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
بركات المحمدي	الرتبة	جامعة المسيلة	مناقشا

2018/2017

شـــكـــر وتـــقـــديـــر

الحمد لله على إتمام هذا البحث

ولأن الكلمات هي كل ما نملكه إزاء من غمرونا بالجميل

ولأن الشكر هو بعض اعتراف بهذا الجميل.

فإنني ارفع أسمى آيات شكري وامتناني لأستاذي المشرف:

شبلي خالد

اعترافا بفضله في توجيه مسيرة هذا البحث حتى استوى

على

سوقه وكذا إلى أساتذتي من اللجنة المناقشة الذين تكبلون

عناء قراءة هذا البحث وتقديمه .

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى جميع اساتذة القسم

أساتذة قسم اللغة والأدب العربي وإلى كل من ساندني

بجهده في إتمام بحثي المتواضع .

مقـــــــــدمة

تعد الرواية من الأجناس الأدبية التي تحظى باهتمام الكثير من النقاد و الدارسين و القراء على حد سواء وذلك لأنها تعبر عن اهتمامات الإنسان المعاصر ومشاكله و الرواية في أوضح تعريفاتها كتابة نثرية تصور الحياة أو هي ذلك الشكل الأدبي الذي يقوم مقام المرآة للمجتمع، وارتباط مفهوم الرواية بالحياة أو المجتمع بهذا الشكل جعلها ذا طبيعة خاصة و ذات وظائف محددة، جعلها صورة خيالية مركبة من أشخاص و أفعال و أقوال و أفكار من جنس الأحداث التي تجري في المجتمع وعلى شاكلة الأشخاص الفاعلين فيه وتعبر تعبيرا دقيقا وصدقا عن واقع الصراع الإنساني وتكشف عن حقيقته حسب وجهة نظر الكاتب و رؤيته الخاصة صورة مكتوبة باللغة النثرية المنتقاة من اللغة التي يستخدمها الناس في المجتمع المعبرة عن لهجاتهم و أصواتهم، ومن هنا أصبحت الرواية تجريبية بامتياز فيها شيء من الواقعية السحرية من خلال أسطورة الواقع وتخيله.

و الرواية الخيالية هي ما اعتمدنا عليها في بحثنا هذا و خصصنا رواية فرانكشتاين في بغداد للراوي احمد سعداوي وهي قصة خرافية أسطورية، حيث غلب على هذه الرواية استخدامه لأسلوب التناص و مظاهره (الديني، الأدبي، التاريخي، الأسطوري، التراثي) وهو الأسلوب الشائع لدى العديد من الأدباء و الشعراء في العصر الحديث.

والذي دفعنا لدراسة هذه الرواية ما حملته من إثارة وقدرة لغوية للراوي على توظيف التناص بأنواعه و كذا تعامله مع النصوص الغائبة و استخدامها في النصوص الحاضرة.

ومن هنا ارتأينا إلى طرح جملة من التساؤلات الفرعية: ما هو التناص؟ وما هي أنواعه؟ وكيف استطاع السعداوي توظيفها داخل روايته وأين يظهر لنا استخدامه للنصوص الغائبة في النصوص الحاضرة؟

و لتحقيق هذه الدراسة اخترنا أن نسلك طريق المدرسة البنيوية مادمنا سندخل هذا النص مدخلا سرديا، هذا لا يعني التقيد التام بكل ما جاءت به هذه المدرسة ولكن يمكن أن نستثمر كل آلية تساعدنا للإحاطة بجانب من جوانب هذا البحث.

ويتكون هذا البحث من مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة حيث اختص الفصل التمهيدي بمفهوم الرواية و ونشأتها وتطورها إضافة إلى الرواية العراقية الحديثة.

أما الفصل الأول فعنوناه بنظرية التناص تناولنا فيه المفهوم اللغوي و الاصطلاحي ثم تطرقنا إلى إستراتيجية التناص في النقد الغربي و العربي و مظاهر التناص و مستوياته و آلياته مصادره وظائفه وأنواعه.

و الفصل الثاني و الأخير جاء تحت عنوان مظاهر التناص في رواية فرنكشتاين في بغداد وهو موضوع بحثنا و هو دراسة تطبيقية تدعم الموضوع بالتطرق إلى أنواع التناص الديني، التاريخي، الأسطوري، الأدبي التراثي وأنهينا البحث بخاتمة جمعنا فيها النتائج التي حققتها الدراسة.

وقد اعتمدنا في البحث على مجموعة من المصادر و المراجع أهمها:

كتاب التناص و جماليته في الشعر الجزائري المعاصر لصاحبه جمال مباركي، و إستراتيجية التناص لمحمد مفتاح و انفتاح النص الروائي لسعيد يقطين وعلم النص لجولي كرستيفا و مدخل جامع النص لجيراجينيت.

فضلا عن العديد من المجلات و الجرائد التي تناولت موضوع التناص و مسته من قريب أو من بعيد.

وفي سبيل انجاز هذا البحث واجهتنا صعوبات لعل أهمها:

صعوبة الحصول على بعض المراجع وتشعب التناص واختلاف مفاهيمه تبعا لاختلاف إيديولوجية الدارسين له في العقل العربي و الغربي.

قلة الدراسات التطبيقية في مجال التناص و بخاصة ما تعلق منها برواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد سعداوي.

وفي الختام نتوجه إلي الشكر و العرفان إلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد في إكمال رحلة البحث وعلى رأسهم أستاذنا المحترم شبلي خالد الذي أنار لنا دربنا بتوجيهاته و إرشاداته والى كل الزملاء و الزميلات.

وبعد فإننا نعد دراستنا هذه محاولة متواضعة لمقاربة رواية أحمد سعداوي و فهمه بذلنا فيه جهدا متواصلا في البحث واستقراء النصوص ما أسعفتنا الوسيلة و انتهى بنا الفهم، فان أحسنا فمن فضل الله ونعمه، وأما إن كان دون ذلك فعزائنا إننا أخلصنا الجهد و حاولنا جاهدين إثراء هذا الموضوع.

الفصل التمهيدي

تمهيـــــد:

ظهرت الروايات العربية الأولى في سنة 1847 للميلاد وكانت منذ نشأتها تحت تأثير عاملين، الحنين إلى الماضي و الافتتان بالغرب و الخضوع لهيمنته في بداية القرن العشرين، اتسم عدد من الروايات التي كتبت بمراعاة الذوق الشعبي و الثقافي للعرب فظهرت مثلا روايات جورجي زيدان التاريخية المشهورة وخطت الرواية العربية خطوة جديدة على يد أمثال: جبران خليل جبران و أمين الريحاني ثم ميخائيل نعيمة وفي عام 1996 صدرت رواية زينب لهيكل والتي يعتبرها نقاد الأدب الروائي منعطفا هاما في مسار الرواية العربية.

وفي نفس هذه المرحلة أصبحت المقاييس الغربية هي السائدة في كتابة الروايات، ثم إن الرواية العربية لم تدخل في الحيز الأهم و المرحلة الكبرى من مراحل تطورها إلا في الستينيات في القرن الماضي.

مفهوم الرواية:

الرواية الحديثة التي نراها اليوم ما كانت موجودة على هذه الصورة و البنية و الهيئة في العصر القديم ولكن كانت بشكل قصص و أساطير و حكايات يمكن أن نضعها في موازين اللبنة الأولى للرواية العربية الحديثة، عندما تتصفح تاريخ الرواية العربية الحديثة نجد تعريفات متعددة و مفاهيم مختلفة.

إن الرواية العربية الحديثة هي قصة خيالية طريفة و نثرية طويلة و ممتعة؛ وهي أكثر الفنون شيوعا و رواجا من فنون الأدب النثري الحديث. تتميز بالتشويق في الأمور و المواضيع و القضايا المختلفة الاجتماعية سواء كانت أخلاقية أو اجتماعية أو فلسفية أو تاريخية، وبعضها يتحدث عن الإصلاح و إظهار غير المألوف أو يكون هدف الرواية للضحك أو الفكاهة[1]

والرواية نوع من القصة وهي سرد نثري طويل تتصف عن الشخصيات الخيالية و الأحداث على شكل قصة متسلسلة، كما أنها أكبر الأجناس القصصية من حيث الحجم و تعدد الشخصيات وتنوع الأحداث وقد ظهرت في أوروبا بوصفها جنسا أدبيا مؤثرا في القرن الثامن عشر الأخير[2] ، و الرواية حكاية تعتمد على وصف وحوار و صراع فيما بين الشخصيات وما ينطوي عليه ذلك من خصم و جدل و تغذية الإحداث.

[1] طه وادي: دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، الطبعة 3ن 1994 م، ص 16 ، 17

[2] عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، ط 5، ص 17

ظهور الرواية العربية:

فترة أكثر من مائة وثلاثين سنة تفصل بيننا وبين أول رواية عربية صدرت في العصر الحديث، إنها مدة طويلة لكن رغم طولها لا تقاس بعمر الرواية في الغرب ولا تقاس بعمر الشعر العربي، لذلك إذا أردنا القيام بمقارنة لابد أن نأخذ هذه الفروق بعين الاعتبار.

إن الرواية في أوروبا نفسها لم تنشا إلا في مرحلة معينة، ولم تتطور إلا بتطور المجتمع و تغير العلاقات فيه، وإذا كان بعض مؤرخي الأدب يرى علاقة بين الرواية الأوروبية في العصور الوسطى وبين ما ترجم إلى العربية خلال تلك الفترة، و بالتالي تأثير العرب باسبانيا نظرا الوجود شبه أو ظل لطريقة القص العربي في روايات الفرسان و المغامرات و قصص الأعاجيب و الخيال فان الرواية العربية كذلك لم تنشا إلا في ظل التطور و الاحتكاك و تشابك العلاقات المدنية.

لقد ظهرت أولى الروايات العربية في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر سنة 1897 و (ما بعدها) وكانت منذ نشأتها واقعة تحت تأثير عاملين: الحنين إلى الماضي و محاولة الاندماج فيه مرة أخرى، و الافتتان بالغرب و الخضوع لهيمنته.

ويرى الناقد مصطفى عبد الغني أن ظهور الرواية في الوطن العربي ارتبط بعاملين أيضا احدهما، أثر كل من مصر ولبنان في نشأة هذا الجنس الأدبي سواء في درجة التأثر

بالغرب أو التأثير في الأقطار العربية، أما العامل الأخر فهو أن تطور هذا الفن الروائي ارتبط في ظهوره بتطور الاتجاه القومي العربي ونضجه أكثر من أي عامل آخر[1]

فالروايات التي كتبت بدءا من عام 1847 وحتى بداية القرن العشرين كانت موزعة بين أسلوب المقامات ولغتها الزخرفية و احتوائها على كم هائل من المعلومات غير المتجانسة وبين الوقوع تحت تأثير الروايات الغربية الرديئة والتي كانت حسب اختيار صغار المترجمين. مليئة بالغرائب و الأوهام و غارقة في العاطفة و الخيال.

وهكذا فان روايات (مجمع البحرين) و (الساق على الساق) و (الهيام في جنات الشام) لليازجي و الشدياق و البستاني و غيرها أيضا. مليئة بالسجع و الوعظ و العلوم الطبيعية و الجغرافيا إضافة إلى الغرائب و المغامرات[2]

وظلت الرواية العربية هكذا إلى أن بدا يتطور الوعي و تتغير العلاقات الاجتماعية. وبما إن معظم الروايات العربية في تلك المرحلة كان ينشر في الدوريات، وبهدف التسلية و الوعظ، فان شكلها تراوح مابين الروايات الأوربية ما قبل الانقلاب الصناعي و المقامات العربية القديمة، حيث تمتلئ بالخيالات و الأوهام، وما يرافقها من مغامرات و خوارق. إضافة إلى مقدار كبير من الشعر لذلك فقد خلت تلك الروايات من ملامح محددة أو صفات أملتها المرحلة التاريخية أو المحيط.

[1] عبد الغني مصطفى: الاتجاه القومي في الرواية، الكويت، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، 1991، ص 22

[2] الفاخوري حنة: الجامع في تاريخ الأدب العربي (العصر الحديث)، طهران، منشورات ذوي القربى، 1922، ص 29، 47

ويؤيد ذلك احد الناقدين معددا نوع تلك الروايات ومبعثها في قوله << في نشأة الرواية في الوطن العربي سوف نلاحظ أن الرواية في لبنان ــ كما في مصرــ بدأت بمحاولات أدبية على غرار المقامات العربية، إذ اقتفى كل من ناصيف اليارجي و احمد فارس الشدياق اثر مقامات الهمذاني و الحريري، ونحن لا نستطيع اعتبار هذا الإنتاج امتداد للتراث القصصي العربي

كما عرفته المقامة أو سواها من النتاج الغريب من القصة بل هو يقينا إنتاج جديد منقطع الأسباب بماضي الإنتاج العربي>>[1].

لقد نشأت الرواية المصرية و العربية عامة منذ أواخر القرن التاسع عشر من نشأة الطبقة الوسطى، وبداية التحول إلى الرأسمالية الاقتصادية، إن كانت الرأسمالية تابعة تبعية كاملة للنظام الرأسمالي العالمي.

فان الرواية العربية قد ارتبطت أساسا منذ بداية نشأتها بمحاولة إبراز الهوية القومية و بلورتها في مواجهة << الآخر>> الغربي المستعمر. ولهذا كانت البدايات الأولى لبنيتها التعبيرية امتدادا بنيويا لمختلف التعابير الأدبية السابقة وخاصة الحكايات و السير الشعبية و الوقائع التاريخية البطولية و المقامات دون أن يعني هذا أنها كانت تخلوا من التأثر في تشكيلها البنيوي بالبنية الاجتماعية و الاقتصادية و الوطنية و الثقافية السائدة التي نشأت منها و عنها.

[1] إدريس سوهيل1978: محاضرات عن القصة في لبنان، القاهرة، معهد الدراسات العربية العليا، 1975، ص 52

ولقد أحصى الدكتور علي شلش في كتابه الأخير << نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث >> ما يقارب من 500 رواية عربية مؤلفة بين عام 1875 وعام 1912 ولو تأملنا هذه الروايات سواء في عناوينها أو في موضوعات المتيسر منها لتبين لنا أن أغلب هذه الروايات كانت تستلهم التراث الأدبي العربي القديم في بعض أبنيته التعبيرية كالمقامة (كما هو الشأن عند علي مبارك و المويلحي وحافظ إبراهيم).

ولاشك إننا نتحدث عن هذه التعابير الأدبية بشكل مجازي عندما نطلق عليه اسم الرواية،

لقد كانت في الحقيقة تعبيرات عن مرحلة انتقالية في الكتابة النثرية السردية تمهد للبنية الروائية في الأدب العربي الحديث[1].

في فترة لاحقة بدأت الروايات تستعيد من التاريخ بعض أسماءه و رموزه و تحاول أن تتخذها سببا أو ستارا لاستنهاض الهمم و إبراز البطولة و التذكير بالماضي من اجل استعادته، ولمواجهة القوى الظالمة خاصة العثمانيين.

وبما أن الروايات المترجمة كانت في الغالب من النوع الرديء فقد ظلت هذه الصفة وحتى في وقت متأخر تترك أثارها السلبية على بنية الرواية العربية و تطورها كان المترجمون يتدخلون بفظاظة في النص الذي يترجمونه كانوا يضيفون إليه ويحذفون منه

[1] محمود أمين ربيع: (الرواية بين زمنيتها و زمنها) مجلة فصول القاهرة، المجلد1، العدد1، 1993، ص 17

حسب ما يلاءم ثقافتهم و أهوائهم وكانوا في أحيان كثيرة يستعرضون ثقافتهم للمقارنة، إذ لا يردون في سياق الترجمة أبياتا من الشعر القديم و يقارنون بين ما قاله هذا الشاعر و ما تقوله الرواية.

كل ذلك في صلب العمل وكأنه جزء منه[1].

في فترة لاحقة أي في بداية القرن العشرين، اتسم العديد من الروايات التي كتبت بمراعاة الذوق الشعبي إذا اتخذ عدد منها التاريخ مادة، لكن بطريقة أكثر معرفة و رصانة.

خاصة وان الذين تصدوا لكتابة هذه الروايات كانوا ممن تأثروا بالثورة الفرنسية وبنظرة جديدة للعالم و التاريخ، فكتب فرح أنطون << أو رشليم الجديدة >> وكتب جورجي زيدان رواياته التاريخية المشهورة و كذلك فعل فؤاد صروف.

وخطت الرواية خطوة جديدة على يد هؤلاء وعلى يد جبران خليل جبران و أمين الريحاني ثم ميخائيل نعيمة نظرا لثقافتهم و تأثرهم بمجتمعات جديدة و مختلفة و احتكاكهم بأساليب أكثر تطورا مما كان سائدا. و كانت لمساهمة هؤلاء وغيرهم من الأدباء و الروائيين أيضا أهمية في تطور الرواية.

[1] الفاخوري حنا 22 عراق، الجامع في تاريخ الأدب العربي (العصر الحديث)،طهران، منشورات ذوي القربى، ص 21، 38

أنواع الرواية العربية:

للرواية العربية الحديثة أنواع وأقسام ما فيها من الرواية التعليمة و الرواية التاريخية و الرواية الاجتماعية و الرواية الفلسفية والرواية البوليسية و الرواية الفانتازية وما إلى ذلك من أقسام أخرى مما نجد في الكتب و الدوريات و المجلات .

1- الرواية التعليمية:

فهي من أهم أقسام الرواية التي ترتكز جميع عناصرها على إيقاظ الشعور و الوعي التعليمي في المجتمعات و يجد في نفسه بذور الأمل و الرجاء للتقدم في مجال التعليم و الارتقاء وهي أقدم الفنون التي حاولت أن تتخذ شكلا روائيا في أدبنا العربي الحديث و الهدف من هذا القسم المميز من الرواية تعليم و تثقيف القراء و المتلقين، كما يظهر من أعمال روادها الأوائل الذين لم يدخل في اعتبارهم أنهم يقدمون لقرائهم رواية، بل كانوا يرون بتقديمها التعليم و التثقيف[1] ويرجع الفضل في تقديم البذور الأولى للرواية التعليمية و نشأتها إلى رفاعة الطهطاوي. فيقول الدكتور عبد المحسن طه بدر في مؤلفه الشهير تطور الرواية التعليمية في مصر، ويعتبر رفاعة الطهطاوي أول من وضع البذور الأولى

[1] عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، ص 57

لنشأة الرواية التعليمية في كتابه مؤلف تخليص الإبريز في روايته المترجمة مغامرات تليماك وقد كان من استطاعتنا إن نسقط كتاب تخليص الإبريز من بحثنا لولا ما نظنه من أن هذا الكتاب يقتصر إلى الصلة التي تربط بينه وبين المحاولات الأخرى التي ظهرت في ميدان الرواية التعليمة، وقد ساعدت الظروف رفاعة على أن يكون أول من وضع بذور الرواية التعليمية وقد كان رفاعة فلاحا مصريا كأمثاله من أبناء الفلاحين في الأزهر وكان ممكنا إن يتخرج رفاعة من الأزهر، صورة مشابهة من العلماء في عصره لولا ارتباطه في الأزهر بالشيخ حسين العطار الذي يقال عنه انه كان أديب رحالة، وانه كان يمتاز بين أساتذة الأزهر في ذلك العهد بعقلية تقدمية تستطلع الحديث وتؤمن بالتطور[1].

ومنزلة رفاعة الطهطاوي في النهضة الحديثة منزلة الركن، فقد وعى عصره وعيا تاما و أدرك ما يحتاج إليه إدراكا صادقا في غير تهور و سعى إلى النهضة بإخلاص وعلم وتضحية[2].

2- الرواية التاريخية:

تهتم الرواية التاريخية بذكر الأحداث و الوقائع التاريخية مالها صلة بالشخصيات العظيمة المستمدة من القرون الماضية ومن الصفحات التاريخية.

[1] المرجع السابق: ص 58

[2] حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي الحديث، ظهران منشورات ذوي القربى د ط، 1922، ص 76

الرواية التاريخية هي النمط السردي الذي تستمد أحداثه من التاريخ بل و شخصياته أيضا، و الرواية التاريخية هي رواية الماضي لأنها دائما ما تقص أحداث و شخصيات عظيمة وأبطال شهدتها العصور السابقة.

فالرواية التاريخية هي توثيق الصلة بالماضي و التاريخ له لدب مستقل بذاته و الشخص الذي يقوم بسرد التاريخ معروف بمؤرخ. الاستناد إلى التاريخ يمكن لمؤلفي الأجناس الأدبية المختلفة اختيار شخصيات لها إسهامات بارزة في مجال التاريخ من أي بلد وفق ماله من وقائع و أحداث هامة تكون مادة لعملهم الأدبي إلا وهو الموضوع الذي تدور حوله الرواية. فالتاريخ ليس عرضا لتراث السلف وإنما تربية النشء بتعليمه المبادئ ذات القيم الحميدة التي كان يقتنيها الأجداد و الأسلاف.

وفي مقدمة الروائيين المشهورين في مجال الرواية التاريخية هو كاتب لبناني غزير الإنتاج جورجي زيدان و كتبه التاريخية الروائية أكسبت له صيتا وسمعة مباركة في الأوساط الأدبية يقول عنه الدكتور حمدي السكوت: وكان ابرز الروائيين اللبنانيين الذين ظهروا في تلك الفترة المبكرة من الكاتب الغزير جورجي زيدان 1861ــ1914 م الذي أصدر أكثر من عشرين رواية تاريخية تعتبر خطوة متقدمة على أعمال البستاني وغيره من جهة وعلى معظم الأعمال التاريخية المترجمة التي كانت تنشر مسلسله في الدوريات المعاصرة لظهور أعمال زيدان من جهة أخرى على الأقل بالصورة التي عرضت بها وإذا كان الكثير من رواية زيدان يقوا الجانب غير التاريخي فيها غالبا، على الأحداث

السريعة و المفاجآت و المصادفات المؤامرات و المغامرات و الحب و القتل.ولا تحظى فيها الشخصيات بعناية كبيرة، فان بعض أعمال "الانقلاب العثماني" 1911 مثلا تنجح في تصوير بعض المواقف على النحو أكثر واقعية و نضجا تحتوي بعض التصوير النفسي و الدقيق الذي تشيح فيه لمحات إنسانية مؤثرة[1]

3- الرواية الاجتماعية:

إن هذا القسم من الرواية العربية هو أوسع أنواع القصص الحديثة انتشارا و أكثر ما يعالجه كتاب العصر و الثلاثينيات الأخيرة شاهدت تحولا ظاهرا في القصة الاجتماعية فمنذ القرن التاسع عشر حتى نهاية الحرب العالمية الأولى كانت النزعة الرومانسية هي السائدة فيها فكان القصاصون أميل إلى الموضوعات العاطفية أو الخيالية المثيرة فبدءوا يترجمون و يكتبون قصص المغامرات و الفواجع الغرامية وما يتصل بالفضائل أو المصائب الإنسانية. فأوضاع الحياة الاقتصادية و الاجتماعية التي سببتها الحربان الأولى و الثانية صرفت الكتاب و القصاصين إلى معالجتها.

ويتحدث هنا شوقي ضيف بقدر من التفصيل اليسير عن القصة الاجتماعية في كتابه الشهير الأدب العربي المعاصر في مصر فيقول: أما القصة الاجتماعية الطويلة التي بدأها هيكل فإنها خطت خطوات واسعة مع نهضتها الأدبية بعد الحرب الأولى من القرن، إذ وجد لها غير كاتب أصيل، وأصبح كل كاتب فيها أسلوبه ومميزاته الشخصية التي ينفد بها عن أقرانه.

[1] حمدي السكوت: الرواية العربية، ص 34

ومن أهم من لمعت أسماؤهم طه حسين و المازني و امتاز الأول بتصوير حياتنا المصرية في كثير من قصصه مثل الأيام ودعاء الكروان وشجرة البؤس وتناول قصة شهرزاد المعروفة في ألف ليلة وليلة وعرض بأسلوبه البارع عرضا طريفا[1].

وإذا أمعنا النظر في تاريخ الرواية العربية الحديثة من هذه الناحية الاجتماعية وجدنا كثير من الروائيين الذين يمثلون هذا الاتجاه الروائي بداية من زينب إلى محمد حسين هيكل مع مر و ربطه حسين في دعاء الكروان وشجرة لبؤس و توفيق الحكيم في عودة الروح و الرباط المقدس و المازني في ابراهيم الكاتب.

4- تطور الرواية العربية:

في عام 1912 رواية "زينب"لهيكل، وهي رواية يعتبرها عدد من مؤرخي ونقاد الأدب نقلة نوعية هامة في مسار الرواية العربية، ولتوفر العناصر الفنية ولان صدورها توافق مع حالة نهوض فكري تمثل بمجموعة بارزة من المثقفين تهتم بالرواية و القصة كتابة وترجمة، و بالمناقشات العامية في الصحافة و أوساط الجامعة وبحالة تململ شعبي بحثا عن الجديد و التغيير، لقد برز في هذه الفترة لطفي السيد و علي عبد الرزاق ومنصور فهمي وجاء أيضا طه حسين و توفيق الحكيم وكان من جملة ما اهتم به هؤلاء وغيرهم رواية "زينب"

[1] شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر، دار المعارف مصر، ط 10، 1426،ص 210

وفي هذه المرحلة أصبحت الرواية بمقاييسها الغربية من حيث الشكل على الأقل هي السائدة خاصة بعدما أضيف إليها مساهمة عدد من الروائيين بمن فيهم المازني والحكيم وطه حسين وهكذا أصبحت الرواية في هذه المرحلة جنسا أدبيا قائما بذاته إذ تخلصت مما كان [1]يشوبها من حيث اللغة أو من حيث الموضوعات وأخذت تغنى وتتنوع.

ولان مصر كانت أكثر تطورا من ناحية الإمكانيات الفكرية والصحفية فقد أصبحت ذات تأثير بارز في تطور هذا الجنس الأدبي بشكل عام ...<< فكانت الرواية المصرية هي النموذج الأمثل الذي كان الكتاب يقلدونه و يسيرون في طريقه، و يعترف بعض الروائيين العراقيين، منذ فترة مبكرة بهذا التأثير حين يقول أهم الروائيين العراقيين وهم محمد احمد السيد في ذلك الوقت: إن مصر أم العلوم و المعارف، أم الكتب و التأليف، أم الطبع و النشر>>[2].

و لأسباب كثيرة ومتداخلة، بما فيها وجود حلة روائية، ووجود عدد من الروائيين يتزايد سنة بعد أخرى، أصبحت مصر خلال الفترة الممتدة من الحرب العالمية الأولى وحتى وقت متأخر، المركز الأهم و الأكثر تأثيرا على تطوير الرواية العربية وشيئا فشيئا

[1] عبد العني مصطفى: الاتجاه القومي في الرواية، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1992، ص 33، 26

[2] عبد العني مصطفى: مرجع سابق.

بدأت الرواية العربية تكتسب ملامح متميزة إذ جاء بعد جيل الرواد بعد المازني وطه حسين و الحكيم، متصوف الرواية الحقيقي نجيب محفوظ.

إن مساهمة نجيب محفوظ في بناء الرواية العربية الجديدة و المتميزة لا يماثلها أي جهد آخر، فبعد تمارينه الأولى، كانت حول تاريخ عصر القديمة، اكتشفه المنجم الحقيقي الحي الشعبي و الحياة الشعبية. وظل ملازما لهذا المناخ مع تنويع وغنى وتجديد مستم، وبذلك وضع الأسس الحقيقية لرواية العربية[1].

ولقد كان لعدد كبير من المهاجرين من الشوام أثرهم الكبير في مصر << إذ تأثر بهم بعض الكتاب المصريين من أمثال عبد الله نديم وعلي مبارك في قصصه "علم الدين" كما يحسب الثورة العراقية أنها دفعت بعض الشوام لاتخاذ فن الرواية وعاء لتقديم منجزات الحضارة الغربية أو التقليد للروايات الغربية مباشرة وبمجيء ثورة 1919 كانت مصر تشهد محاولات أخرى لتطوير الرواية بعيدا عن الشوام، وتمثل ذلك في حديث عيسى بن هشام المويلحي وليالي سطيح لحافظ إبراهيم، وكلاهما المويلحي و حافظ اثر الشكل العربي مطعما إياه بالأثر الشرقي للتراث القديم وما لبث الرواية إن تطورت أكثر على يد محمد حسين هيكل و توفيق الحكيم وغيرهما في ذلك الوقت >>[2] .

[1] منيفا عبد الرحمان: الكاتب و المنفى للمؤسسة العربية للدراسات و النشر والمركز الثقافي الغربي في النشر و التوزيع، بيروت،2001، ص 25

[2] عبد الغني مصطفى 1996م: الاتجاه القومي للرواية، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1992، ص 23

ومع أننا يمكن أن نعثر عن خصائص فنية أو موسوعية فيها كتب اللبنانيون حتى أواخر العقد الأول من القرن العشرين، فان التفسير هذا ربما يعود إلى اضطراب حضاري حين كانت تدخله المنطقة العربية عالم العصر الحديث دون تقاليده وتراثه لكنه حاول أن يعايش الجديد مستخدما أشكالا قديمة[1].

أما العراق فإننا نلاحظ انه بدأ منذ فترة مبكرة متأثرا بالرواية في مصر أكثر منه بالرواية في الغرب، إذ كما ذكر سالفا كانت الرواية المصرية هي النموذج الأمثل الذي كان الكتاب يقلدونه ويسيرون في طريقه ... غير أن التأثر العراقي لم يزد على التأثر الفني إذ تأخر ظهور الاتجاه القومي في الرواية العراقية إلى ما بعد ذلك بكثير.

وحين نصل إلى فلسطين نكتشف أن الشعر كان أكثر ظهورا و تعبيرا عن الخطر الصهيوني المبكر في الواقع عنه في الرواية، وهو ما يرتبط أكثر بحداثة ظهور الشخصية الفلسطينية نفسها نسبيا في عام النكبة 1921 فقبل ذلك العام كانت الهوية الفلسطينية جزء من الهوية العربية بشكل عام ... وزاد هذا الشعور إلي ما بعد منتصف الستينيات و خاصة لدى الفلسطينيين في دور الوحدة في تحرير فلسطين ... على انه ما كدنا نصل إلى هزيمة 1947 حتى كدنا نتعرف على رواية فلسطينية بدأت مبكرة إلى حد ما مع الروائي البارع غسان كنفاني وعمقها أكثر إميل حبيبي.

[1] نفس المرجع: ص 22

أما في الخليج الفارسي، فنحن لا نجد تيارا ناضجا في الرواية العربية اللهم إلا بعد الخمسينيات وهو ما يقال إلى حد كبير بالنسبة إلى اليمن و المملكة السعودية فقد كان تأخر الرواية مقترنا بمكانة الشعر و القصة القصيرة في فترة مبكرة فالرواية ينتجها مجتمع مستقر يتطلب انتشار التعليم بدرجة مقبولة.

و نحن في الخليج نستطيع أن نعرف العديد من الأسماء في القصة القصيرة وهو مالا نستطيعه في الرواية قبل الخمسينيات و ما بعدها بل كان علينا أن ننتظر إلى السبعينيات حتى نتعرف على روائيين على درجة عالية من النضج الفني و الوعي العربي بقضايا المرحلة وخطورتها[1].

وحين نصل إلى بلاد المغرب العربي نلاحظ التأثر بالرواية المشرقية و المصرية بوجه خاص كما لا نتعرف على روايات فنية. اللهم إلا في الستينيات فعرفنا عبد المجيد بن جلون و محمد بن التهامي وعبد الكريم غلاب في المغرب؛ أما في الجزائر فإذا تغاضينا عن المحاولات المتفرنسة، سوف نعثر على بعض الروايات المتواضعة في مرحلة التأسيس الفني كرضا حوحو و عبد الحميد الشافعي وتتلوها محاولات أخرى للطاهر وطار وابن هدوقة و بو جدرة؛ أما في تونس فنجد بعض الروايات القليلة لمحمود المسعدي تحدد البدايات الحقيقية لنشأة الرواية هناك[2].

[1] المرجع السابق: 2001، ص 21

[2] عبد الغني مصطفى: مرجع سبق ذكره، 1994، ص 25

وبمراجعة روايات هذه الفترة نلاحظ أن الرواية العربية في بداياتها تهتم بالنواحي الأخلاقية و بمواجهة المستعمر و الإبحار أكثر نحو الذات، وهي في مرحلة تالية أولت القضايا الاجتماعية عناية خاصة وصلت إلى حد عد م الخروج عليها في بعض الأقطار العربية كما يشاهد في الرواية العراقية بوجه خاص.

غير أن ذلك يؤكد أن تلك الروايات لم تكن قد اطلعت بعد على انجاز الرواية الغربية ... خاصة الناجحة منها ومن ثم في حين كانت البدايات، لا تنم على وعي بالرواية الغربية...كان الشعر أكثر رواجا وهو ما يعود ــ في رأي الدكتور عبد الغني، إلا أن المجتمع العربي في النصف الأول من القرن العشرين كان متطورا زراعيا أكثر منه صناعيا.

وينتمي إلى الحضارة البدوية الزراعية (حضارة الشعر) أكثر من انتمائه إلى الحضارة المدنية و الصناعية (حضارة الغرب) .

ومن المعروف أن الرواية تنتمي إلى المدنية أكثر من انتمائها إلى الريف وأنها من إنتاج الحياة المتحضرة الحديثة و المدينة الجديدة ونرى انه لم تكن الحياة المدنية حينذاك كما حصلت في الغرب قد تسللت بعد إلى الحياة الشرقية.

والملاحظة المهمة هنا هي أن الرواية منذ نشأتها الأولى رغم تعثرها كانت تنتمي إلى الاتجاه القومي وتمتزج بما كانت تنتمي إلى التراث العربي ومن يرصد تطور الرواية

العربية منذ القرن التاسع عشر يلاحظ غلبة الرواية التاريخية التي تستمد إطارها و رموزها من التراث العربي.[1]

الرواية العراقية الحديثة:

إن الرواية العراقية لم تستطع حتى مطلع الستينيات إن تؤكد حضورها وتفوقها فنيا ورؤيويا، وشهد النصف الثاني من الستينات المخاض الإبداعي الحقيقي للرواية الحقيقية، حتى بات بإمكان اعتبار الستينيات هي التاريخ الحقيقي لولادة الرواية الفنية الناضجة في الأدب العراقي الحديث. وعلينا أن تعترف أن الروائي الذي كان له الفضل الأكبر في توكيد هوية الرواية العراقية خلال هذه المرحلة لم يكن روائيا ستينيا (بالمصطلح الفني الشاسع آنذاك)، وإنما كان قاصا خمسينيا معروفا، ذلك هو القاص و الروائي "غالب طعمه فرمان" الذي اصدر خلال الستينيات روايتين مهمتين هما "النخلة و الجيران" 1966 وخمسة أصوات، وقد استطاع هذا الروائي ان يرسي بفنه الروائي تقاليد راسخة للفن الواقعي في 1972 الرواية العراقية وان يغني المكتبة الروائية العربية فيما بعد بمجموعة طيبة من الأعمال الروائية منها "المخاض" 1974 و"القربان" 1975 و"ظلال على النافذة" 1979 وغيرها.[2]

[1] عبد الغني مصطفى: مرجع سبق ذكره، 1994.

[2] فاضل ثامر: الرواية العراقية من الريادة الى النضج 2004، المدى الثقافي:العدد 179، 18آب 2004،ص 07.

كما بدا الجيل الشاب من كتاب الستينات تجربته الأدبية الجريئة في ميدان الشعر و القصة و الرواية، فاعتى التجربة الروائية ببعض الأعمال ذات الطابع التجريبي منها رواية "مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة" لفاضل العزاوي 1969 و"عراة في المتاهة" لمحمد عبد المجيد 1969.

كما ظهرت في أوقات متفاوتة من الستينات مجموعة من الأعمال التي تكشف عن عدد من الاتجاهات و التيارات المتباينة منها روايات "ضباب في الظهيرة" لبرهان الخطيب 1968 و"رجلان على السلالم" لمنير محمد 1968 و"الرجال تبكي بصمت" لعبد المجيد لطفي 1969 وغيرها[1].

ومن الملاحظة ان النزعة التجريبية التي تبناها الستينون لم تتجذر في الرواية العراقية ولم تترك نماذج كثيرة وواضحة، إذ سرعان ما عادت التقاليد الواقعية للتأصيل في القصة العراقية منذ السبعينيات. وربما تعد رواية فاضل العزاوي "مخلوقات جميلة" نموذجا للرواية التجريبية التي تفيد من تقنية الروايات الخيال العلمي و تميل إلى خلق ما يمكن تسميته بالرواية الضد إلا إن هذه الرواية بدت موغلة في الفنتازيا و الغريب و الرغبة في التدمير بحيث لم تستطع أن تترك بصماتها على التجربة الروائية، بدليل ان نؤلفها نفسه عاد فيها بعد إلى لون الرواية السياسية الواقعية في القلعة الخامسة.

[1] فاضل ثامر: مرجع سابق.

إلا أننا يجب أن نعترف أن التجربة الستينية قد نجحت في تجاوز الإطار التقليدي في بناء الروائي والتخلص من الأساليب البدائية و الفوتوغرافية وتجديد اللغة الروائية، الاهتمام يتعدد الأصوات و الضمائر و الحوارات و التخلص من بعض العناصر التي كانت تقل الرواية وتؤدي إلى ترهلها واضطرابها. وبيدا أن تأثير الستينات في مجال الرواية لم تنضج إلا في العقد السبعيني أولا في الثمانينيات عندما بدأت بالظهور مجموعة من الأعمال الروائية الناضجة منها روايات عبد الرحمان الربيعي وجهاد مجيد و احمد خلف و نجيب المانع وعزيز السيد جاسم وغيرهم.

إن الروائي العراقي يتحمل مسؤولية خاصة دقيقة. فهو ابن تراث روائي متنوع وشامل وغزير و هو إضافة إلى ذلك يمتلك خبرة الرواية العربية والعالمية بكل تنوعها وتجاربها، ولم يعد ذلك الطفل الذي يحبوا.

فلقد تجاوز مرحلة الطفولة و المراهقة، أصبح ممتلكا لناصية اللغة و التقنية و الخبرة و الرؤيا وامتحنته الحياة امتحانا قاسيا[1].

ولذا فنحن نطلع إليه بثقة اكبر وكلنا تفاؤل بان انجازاته القادمة تشكل أضافت نوعية خاصة للرواية العربية التي تمتلك كثير ملامح الابتكار و التجديد و التجريب.

وما يدفعنا إلى التفاؤل هو النضج الملموس لتجربة القصة القصيرة خلال الأعوام القليلة الماضية وتمرس القاص العربي بآليات السرد القصصي و الروائي بطريقة تتم عن نضج ووعي واجتهاد. و الروائي اليوم مطالب بتوظيف خبراته هذه في خلق منحى روائي جديد عن طريق فهم أعمق لدلالة التجربة الروائية نفسها واتصالها العميق بالصراعات الاجتماعية و الثقافية في المجتمع، والتوغل عميقا في مواجهة البنية الإشكالية

[1] فاضل ثامر: مرجع يبق ذكره، ص 7

للمجتمع و الإنسان، بعيدا عن الدورات في حلقة الهموم الاصطناعية الملفقة التي لا يمكن لها أن تخلق فنا عميقا وأصيلا.

فالتجربة الروائية الكبيرة هي تلك التجربة التي تكشف عن الموقع الإشكالي للإنسان إزاء الواقع و نومئ الى رؤيا مبدعها وامتلاكه لقضية إنسانية واجتماعية محددة.

الفصل الأول: مفاهيم حول التناص

1- المفهوم اللغوي و الاصطلاحي:

أ- لغة: تعد اللغة من أرقى وسائل الاتصال وأنجحها في تحاور الفرد في مجاله الاجتماعي

وما البحث في الجذور اللغوية إلا لبنة أساسية في فهم أبعادها وضبط دلالتها هذا ما يدفع بنا العودة و الرجوع إلى المعاجم اللغوية لفحص هذا المصطلح ومصطلح التناص: كمادة لغوية لم تذكره المعاجم اللغوية القديمة إلا في تناص القوم عند اجتماعهم أي ازدحموا.

ـــ والتناص لغة : من نصا. نصا الشيء رفعه و أظهره وفلان نص: استقصى مسألته عن الشيء حتى استخرج ما عنده هو النص مصدر أصله أقصى الشيء الدال على غايته أو الرفع و الظهور[1]

ـــ (ونصص) المتاع: جعل بعضه فوق بعض و(نص) الحديث إلى صاحبه رفعه وأسنده إلى من أحدثه، و(نصص) الرجل استقصى مسألته حتى استخرج ما عنده[2]، ومنه قول الفقهاء نص القران ونص السنة أي ما يدل ظاهر لفظه عليه من الأحكام و بذلك يكون التناص في اللغة: الرفع و الإظهار و المفاعلة في الشيء مع المشاركة و الدلالة و الواضحة و الاستقصاء.

[1] احمد رضا: معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت 1980م، ص 472.

[2] ابن منظور: لسان العرب، دار صاد، بيروت، 1988م، ج6، ص 42، 44

ب- اصطلاحا: يظهر مصطلح التناص في الدراسات النقدية و الأدبية المعاصرة محافظا على المدلول اللغوي القديم نفسه تقريبا لكن هذه المرة يركز على تراكم النصوص وازدحامها في مكان هندسي يشغل حيزا من بياض الورق حيث تتفاعل النصوص ببعضها البعض، وتتعالق لتخلق من النص الأول نصا ثانيا يتشظى في نص أخر لتشكل مجريات التناص من خلال عملية اقتباس الصور لبناء الصورة الكلية[1].

ولقد استعمل النقاد المعاصرون مصطلح التناص كأداة إجرائية لنقد النصوص واقتحام عوالمها الثقافية و الجمالية، إذ أصبحت الإنتاجية الشعرية المعاصرة تتمثل أغلبها عمليو استعادة لمجموعة من النصوص القديمة في شكل خفي أحيانا أخرى، بل إن قطاعا كبيرا من هذا الإنتاج الشعري تعد تصورات لما سبقها، ذلك أن المبدع أساسا لا يتم له النضج الحقيقي باستيعاب الجهد السابق عليه في محاولات الإبداع المختلفة[2].

التناص متعدد المفاهيم وهو نظرية حديثة ظهرت عام 1960 وهي من النظريات التي يمكن الإفادة منها في دراسة الأدب عامة ذلك أن قيمة هذه النظرية لا تنهض فيها تقدمه من قراءة جديدة للنص فحسب، بل بالدور الذي تؤديه في تلخيص بعض المناهج النقدية الحديثة من العمق الذي أضحى يهددها.

[1] جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة للنشر، الجزائر، ص 118

[2] جمال مباركي: المرجع نفسه: ص 118، 119

2- استراتيجيات التناص في الدراسات الغربية و العربية الحديثة:

أ – استراتيجية التناص في الدراسات الغربية:

مصطلح التناص من المصطلحات النقدية الحديثة و المعاصرة، التي تنتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية، فقد شغل هذا المصطلح حيزا كبيرا من اهتمام نقاد الأدب المعاصرين على اختلاف مناهجهم وراؤهم ، فاشتغل به البويطيقي و السيميوطبقي و الأسلوبي و التداولي وغيرهم، كما اختلف تصورات الدارسين لهذا المصطلح النقدي وضبطه، فأدرجه بعضهم ضمن الشعرية الكويتية، فيما تناول بعضهم الأخر في إطار جمالية التلقي واعتبره آخرون من مكونات لسانيات الخطاب التي تتحكم في نصية النص[1].

وسنحاول فيما يأتي عرض أهم الجهود و الآراء التي ساهمت في بلورة هذه النظرية عند الغرب.

أ – الشكلانيون الروس:

لقد أقر الشكلانيون الروس لاستقلالية النص، حيث اعتبروه كتلة لغوية معزولة عن أية مرجعية خارجية، وفي ذلك تجريد النص وعزله من سياقاته المرجعية، فالتفكيكيون وعهم السيميائيون ألغوا استقلالية النص مادام كل نص محتلا احتلالا دائما لا مفر منه مادام يتحرك ضمن معطى لغويا موروث وسابق لوجوده أصلا، ويشتغل في مناخ ثقافي و

[1] عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي و البلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية افريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، د ط، 2007، ص 17

معرفي مهيمنين ــ فكل كتابة إذن ــ هي تأسيس على أنقاض كتابة أخرى بشكل أو بآخر أو أقل إنها خلاصة لكتابات أخرى سابقة لها[1].

ونلخص من هذا القول أن النص ليس معطى لغوي لعالم بل تحكمه وتتدخل في عوامل ثقافية ومعرفية، وان كل إبداع جديد يتدخل فيها بالضرورة إبداع قديم.

حركة الشكلانيين الروس قاربت مفاهيم التناص، يعد شلوفيسكي أول من فتق الفكرة إذ يرى أن إبداع النص يتبع من خلال معارضة نص آخر، وذلك عن طريق مبدأ المحاكاة الساخرة وهو المفهوم الذي سيلقى صداه في دعم أرضية التناص في الدراسات النقدية اللاحقة، كما يجعل من مفاهيم النسق و العلاقات وسيلة لإدراك العمل الفني من خلال ما يقيمه من ترابط معه أعمال فنية أخرى، وهذا يظهر من خلال مفهوم وتفاعل النص الأدبي كبنية صغرى مع البنية النصية الكبرى في سياق الأعمال التي ينتمي إليها النص ويقيم علاقات معها[2].

ب- ميخائيل باختيين:

يعد ميخائيل باختين أول من أرسى مبدأ الحوارية dialogisme، حيث استفاد من جهود الشكلانيين الروس الذين انتهوا في أبحاثهم إلى مسالة مفادها "حركية العلاقات" التي

[1] بشير تاوريريت و سامية راجح: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، (دراسة الأصول و الملامح و الإشكاليات النظرية و التطبيقية)، دار الفجر، ط1، 2006، ص 59

[2] الجابري متقدم: جماليات التناص في شعر أمل، نقل (مخطوط)، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في النقد العربي المعاصر، قسم الاداب و اللغات، جامعة محمد خيضر، 2008، ص 12

تقوم بين الأعمال هي المحرك لتطور النصوص[1]، وأن وجود أنواع أدبية لا يكون إلا من خلال استعادة أشكال قديمة، حيث يتم تفعيلها و استنباتها في شكل جديد ومن هذا المنظور نرى أن الشكلانيون الروس قد سلطوا الضوء على بعض العناصر الأساسية لنظرية التناص فهم أول من مهد لميلاد هذا المصطلح وفسحوا له الطريق ليحتضنه الأب ميخائيل باختين ويطلق عليه اسم الحوارية، ومعنى ذلك أن خطاب في نظر باحثين يدخل في علاقة مع خطابات سابقة عن قصد أو غير قصد ويقيم معها حوارا، والخطاب يفهم موضوعه بفضل الحوار[2].

كما نجد أيضا في فصل خاص في كتابه ميخائيل بتختين "المبدأ الحواري" سيشرح تودروف مبدأ الحوارية بقوله "يمكن أن نقيس هذه العلاقات التي تربط خطاب الأخر بخطاب الأنا بالعلاقات التي تحدد عمليات تبادل الحوار رغم أنها بالتأكيد ليست متطابقة، يدخل فعلان لفظيان تعبيريان متجاوران في لفظ خاص من العلاقات الدلالية ندعوها نحن علاقة حوارية، والعلاقة الحوارية هي علاقة دلالية بين جميع الملفوظان التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي[3].

---

[1] نتالي بييفي غروس: مدخل الى التناص، تر: عبد الحميد بوراوي، د ط، 2004ن بليدية، الجزائر، ص12 ــ ميخائيل باختين (1895 ــ 1975) فيلسوف ولغوي و منظر أدبي روسي، أسس حلقة باختين النقدية عام 1921 (ينظم الموسوعة الحرة)

[2] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، رؤية للنشر و التوزيعنط1، 2003، مصر، ص 91

[3] تزفيتان تودورف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 1996، ص 121،122

ونستكشف من القول السابق أن العلاقة الحوارية لا تكون من ملفوظ واحد وإنما هي اندماج ملفوظين مع بعضهما البعض في علاقة دلالية تنتج لنا علاقة حوارية.

ويرى باختين أن هذه الحوارية تظهر أكثر في الخطاب الروائي، لأن الرواية عي عبارة عن مجموعة من الأصوات المتعددة التي تتعايش و تتجاوز و تتعامل مع بعضها البعض، وبالتالي فهي تقوم على الحوار الذي ينشأ بين هذه الأصوات المختلفة، لهذا خصها ــ الرواية ــ باختين القسم الأكبر من أعمال مستمدا منها أسس نظريته في الحوارية و الملفوظ وتعدد الأصوات، خاصة روايات تولستوي و دستويفسكي[1].

ج – جوليا كرستيفا julia kristiva:

تعد الكاتبة و الناقدة ذات الأصل البلغاري، أو من أدخل مصطلح التناص في اللغة الفرنسية في منتصف القرن العشرين، وذلك من خلال توظيفها له في بحوث عديدة كتبتها بين (1966 ــ 1967)، وصدرت في مجلتي (tel quel) و (critique)، وأعيد نشرها في كتابيها سيميوتيك (semiotike)، نص الرواية(le texte de roman)[2].

[1] يوسف العايب: التناص في قصيدة غلواء لالياس ابو سبكة، بحث في المصادر والدلالات، مديرية الثقافة لولاية الوادي، ط1، 2013، ص 23

[2] جاراهام ألان: نظرية التناص، تر: باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق سوريا، ط1، 2011، ص 28

ــ جوليا كريستيفا: من مواليد 24 يونيو 1941 ببلغاريا أدبية، عالمة لسانيات ومحللة نفسية، وفيلسوفه، (ينظر الموسوعة الحرة)

ــ ايديولوجيم: مصطلح اشتقته كرسيفا من المنهج الشكلي في نظرية الأدب، (ينظر علم النص لجوليا كرستيفا)

وينحدر مصطلح التناص عند جوليا كرستيفا في إشكالية الإنتاجية النصية وأعيد صياغة بعد ذلك كعمل النص، ولا يتحدد إلا في سبيل أن يدمج كلمة أخرى هي اديولوجيم Ideologeme.

والتناص عند جوليا كرستيفا تعني أن النص يعيد توزيع اللغة انه هدم وبناء لنصوص سابقة عليه أو معاصر له، وأن النص الأدبي ليس ظاهرة منعزلة ولكنه منيفاء من المقولات وأن كل نص تحويل وإدماج وامتصاص لعدد من النصوص وبناءا على تصور الباحثة على أن النصوص القادمة من حقب زمنية مختلفة تلتقي مع النصوص الحاضرة، والذي ينبغي إدراكه بناءا على تصور كرستينا، أن النصوص تنتج في إطار مزيج بنصوص أخرى ماضية أو معاصرة سواء عن وعي أو غير وعي وان اختلفت طريقة الحضور داخل النص الواحد[1].

وفي تعريف آخر للتناص تقول: يتكون لكل نص لموزاييك من الاستشهادات كل نص هو امتصاص وتحويل لنص أخر ...[2] .

ولئن كانت جهود كرستيفا في التناص بارزة على صعيد المصطلح و المفهوم فان المتتبع لمسار هذا المفهوم وجذوره، فاستفادة ــ كرستيفا ــ من جهود وانجازات ميخائيل

[1] محمد قنوش: من الأخذ الأدبي إلى التداخل النصي لدى العرب دراسة في المصطلح والقضية، عالم الكتب الحديث، 213، اربد، الأردن، د ت، ص 233

[2] محمد خير البقاعي: دراسات في النصوص و التناصية، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، حلب، ط1، 1998، ص 59، 60

باختين واضحة في بلورة عملها بشكل كبير، ومما يجدر ذكره أن باختين وان لم يستعمل مصطلح التناص بهذا الاسم، إلا أنه أسس له في كتاباته، لاسيما في كتابه شعرية دوستوفيسكي[1].

د – جيرار جينيت: Gerard Genette:

يعد النص عند جيرار جينيت طرسا pamimpseete ومنه جمع أطرس وطروس وهو الصحيفة التي مُحيتْ ثم كتبت[2]، ومنه طرس الكاتب وهو إعادة الكتابة على المكتوب.

كما أطلق مصطلح النص الجامعarchitexte ، ولكن سرعان ما استبدله بالمصطلح الجديد و هو المتعاليات النصية Transtextualite.

معرفا إياه "بأنه التواجد اللغوي سواء كان نسبيا أم كاملا أم ناقصا لنص في نص أخر"[3]، أو هو كل ما يجمع نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني[4].

---

[1] محمد قنوش: مرجع نفسه، ص 234

[2] أحمد السماوي: الطرسيس فيقصص إبراهيم دروغني نموذجا، مطبعة التفسير الفني، تونس، صفاقص، د ط، 2002، ص 14

[3] جيرار جينيت: مدخل جامع للنص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص 97

[4] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2006، ص 97

كما حدد خمسة أنواع من المتعاليات النصية وهي: التناص Intertextualite المناصة: Paratevtualite الميتانص: mitatextualite معمارية النص: Archetextualite التعلق النصي: Hyper text dite.

و التناص حسب ــ جيرا جينيت ــ ما هو سوى علاقة نصية متعالية من بين علاقات أخرى[1].

كما يشير إلى أن التناص هو الذي يجعل النص دائما في حالة التباس وغياب بقوله: "النص عبارة عن نسيج من الملصقات و التطعيمات، انه لعبة منفتحة ومنغلقة في الوقت ذاته، ولهذا فمن المحال أن نكتشف النسب الوحيدة والأولى للنص، وذلك ليس للنص أبا واحدا، بل مجموعة من الأصول و الأنساب ...[2]

ونستنتج من القول السابق أن النص هو مزيج من النصوص السابقة أو المعاصرة له وبالتالي يصعب علينا التمييز بين النص الأصلي و النصوص الداخلية أو المتعالقة معه.

- المتعاليات النصية عند جيرار جينيت:

قام جيرار جينيت بمراجعة شاملة لمفهوم التناص، اعتمادا على تصور جديد للشعرية، لم تعد معه مرتبطة بجامع النص، لا أضحت متصلة "بإطار أعم وأشمل هو

[1] نتالي بييفي عزوس: مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بوراوي،بليدية، الجزائر، ط4، 2004، ص 14

[2] وليد قصاب: منهج النقد الأدبي الحديث (رؤية إسلامية)، دار الفكر، دمشق، سوريا، د ط، د ت، ص 225

المتعاليات النصية" وهي كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى[1].

وبناءا على ذلك قسم جيرار جينيت المتعاليات النصية إلى خمسة أنماط:

ــ التناص Intertextualie: لقد افترض جيرار جينيت هذا النوع من المتعاليات النصية من جوليا كرستيفا مع شيء من الاختلاف، فالتناص عند جوليا محصور في حدود حضور فعلي للنص ما في نص أخر، أما عند جينيت، فالتناص يكون بحضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص هذا الحضور يكون عن طريق الاستحضار وقد يكون بالحضور الفعلي للنص داخل نص أخر وهذا ما يعرف قديما بالاستشهاد*، وقد يكون عن طريق السرقة* الأدبية، وقد يكون عن طريق التلميح*[2]

[1] عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي و البلاغي ــ دراسة نظرية و تطبيقية، افريقيا،الشرق المغرب، د ط، د ت، ص 22

*السرقة plagiat

*الاستشهاد citation

*التلميح l'allusion

[2] يوسف العايب: التناص في قصيدة غلواء الياس أبي شبكة ــ بحث في المصادر والدلالات ــ مديرية الثقافة لولاية الوادي، ط1، 2013، ص 32

ــ المناصة paratextualie: هي البنية التي تشترك وبنية نصية أصلية في سياق ومقام معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة و مستقلة، وتتجلى في المعارضات و المناقصات[1].

ــ الميتانص metatextualite: ويتعلق بكل بساطة بعلاقة التفسير و التعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه وهي في الغالب تأخذ بعدا نقديا محضا.

ــ معمارية النص archetextualie: أي النوع الأدبي الذي ينتمي إليه نصا ما لأن تمييز الأنواع الأدبية من شأنه أن يوحد أفق انتظار القارئ أثناء عملية القراءة.[2]

ــ التعلق النصي hyper text dite: وهذا النوع الذي خصه جيرار جينيت في كتابه "أطرس"، ويقصد به كل علاقة تجمع نصا (ب) hyber texte بنص سابق (أ) hypotexte، وقد وضع له مفهوما عاما أسماه بالأدب من الدرجة الثانية[3].

ومن خلال ما سبق فان الأنواع الخمسة التي أدرجها جيرار جينيتن كان لها الفضل في تطوير نظرية التناص، وتوسيع أنماطها بتمييز بعضها عن بعض، وإبراز نقاط التشابه و الاختلاف وهذا ما جعله يوسع في مفهوم التناص، وإعطائه مفهوما شاملا وهو المتعاليات النصية.

---

[1] محمد عزام: النص الغائب ت تجليات التناص في الشعر العربي ــ اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2001، ص 51

[2] محمد عزام:مرجع سابق،ص 51.

[3] عبد القادر بقشي: مرجع سبق ذكره، ص 22

ه – رولان بارت roland barthes:

يعد رولان بارت من النقاد الذين التفتوا بطرائقهم و تحاليلهم الخاصة، فهو ينطلق من اعتقاد بأن الأدب ليس موضوعا خارج الزمن، ولا قيمة خارجية بل هو "مجموعة من الممارسات والقيم المشروطة بمجتمع معين مشيرا إلى أن الكتابة الأدبية تنسخ الكتابة الأدبية السابقة عليها"، فليست الممارسة الأدبية ممارسة تعبير و انعكاس، وإنما ممارسات و محاكاة و استنساخ لا متناه[1].

كما وسع ت رولان بارت ــ من مفهوم التناص، حيث جعله ينفتح ليشمل مناحي الحياة المختلفة وذلك في قوله: "إن التناص يمثل تبادل حوار ورباطا،اتحادا تفاعلا بين نصين أو عدة نصوص، في النص تلتقي عدة نصوص، تتصارع مع بعضها، فيبطل احدهما الآخر[2].

ومن هذا القول نستنتج أن التناص ما هو إلا اندماج و خليط وتفاعل بين نص ونصوص أخرى، فتلتقي مع بعضها ويبطل أحدهما الآخر.

ب) التناص في الدراسات العربية الحديثة:

إذا كان التفكير النقدي الغربي قد عرف البداية المنهجية لممارسة مفهوم التناص في منتصف الستينيات مع جماعة (تال كال وكرستينا)، فان الخطاب النقدي العربي لم يعرف هذا المفهوم إلا في أواخر السبعينيات، رغم أسبقية الاهتمام عند النقاد القدماء، إلا أن

[1] عبد الجليل مرتاض: التناص، ديوان المطبوعات الجتمعية، د ط، 2011، ص 13، 14

[2] سبشيرتا وريريت: التفككية في الخطاب النقدي المعاصر (دراسة الأصول والملامح والإشكاليات النظرية و التطبيقية) و الفجوة،2006، ص 62، 63

بعض نقادنا العرب كان التأثير بارزا في تحديدهم لمفهوم التناص، فيرى محمد مفتاح، أن الباحثين الذين تناولوا هذا المصطلح ــ كرستينا وغيرهم ــ لم يقدموا تعريفا جامعا مانعا، مما جعله يستخلص أن التناص:[1]

ــ فسيفاء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

ــ محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها، بهدف تصعيدها.

ومعنا هذا إن التناص ــ الدخول في علاقة ــ هو تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة[2].

وقد اقترح سعيد يقطين مصطلحا أخر للتناص هو "التفاعل النصي"، فالتناص في رأيه ليس سوى واحد من أنواع التفاعل النصي[3].

كما أكد أهمية التناص في إنتاج النصوص، فيجب على الناقد أن يركز على كيفية تحرك النصوص السابقة في النص المحلل لا أن يكشف مواضعها فقطن إذا فالتفاعل النصي لديه

[1] نور الدين السيد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري و السردي)، ج2، دار هومة، د ط، 2010، الجزائر، ص 102

[2] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري ــاستراتيجية التناص ــ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1992، ص 119

[3] سعيد يقطي: انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، المركز الثقتفس العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2006، ص 93

خاصية إبداعية وحتمية الوجود في النص تعتمد على قدرات المبدعين على أنها تتغير بتغير العصور[1].

أما عبد الله الغذامي فقد درس التناص منطق التشريحية وهي عنده مأخوذة من الفكر ألتفكيكي، إذ لا يسميه التناص بل تداخل النصوص، فيرى أن النص يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن منسجمة من ثقافات متعددة ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاور و التعارض و التنافس[2].

ويستمر عبد الله الغذامي في تعميق المجال التناصي فيرى أن: النص يستمد وجوده من المخزون اللغوي الذي يعيش في داخل الكاتب مما يحمله معه على مر السنين، وفي هذا المخزون هائل من الإشارات والاقتباسات جاء من مصادر لا تحصى من الثقافات، ولا يمكن استخدامه إلا بمزجه وتأليفه، ولذا فان النص يصنع من كتابات متعددة و منسجمة من ثقافات متنوعة، وهو يدخل بذالك في علاقات متبادلة من الحوار و المنافسة مع سواه من النصوص[3].

نستشف من القول السابق أن كل كاتب لديه مخزون ثقافي ولغوي محفوظ في ذاكرته وهذا المخزون مستقى من عدة منابع ثقافية ومصادر لا تحصى، فهذا المخزون لا يستخدم ولا يستغل من خلال مزجه ودمجه، وبالتالي فالنص هو مجموعة كتابات مدمجة و

[1] نفس المرجع

[2] محمد مفتاح: مرجع سبق ذكره، 131

[3] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، د ت، ص72

منسجمة من ثقافات متنوعة وبالتالي فالنص يدخل في علاقات حوار وتنافس مع نصوص أخرى.

كما يعد الناقد المغربي محمد نبيس من النقاد المعاصرين الذين اهتموا بموضوع التناص فنجد ــ محمد بنيس ــ تحدث عنه وتوسع في هذا المجال، ففي كتابيه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) و(حداثة السؤال)، فقد استبدل بعض مصطلحات التناص بمصطلحات جديدة وهي النص الغائب و هجرة النص، كما اطل قايضا مصطلح "التداخل النصي" الذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة[1].

والنص الغائب عنده هو عبارة عن دليل لغوي معقد تتداخل فيه عدة نصوص، فلا نص يخرج عن النصوص الأخرى أو يمكن أن ينفصل عن كوكبها[2].

وبعد استعماله للنص الغائب انتقل إلى التجريب و الاهتداء إلى مفهوم "هجرة النص" الذي شطره إلى شطرين نص مهاجر ونص مهاجر إليه، فالنص حسب نظره لا يكون فاعلا خارج إعادة إنتاج ذاته و منتوجيته، وهذه الفاعلية تتوهج و تبرز من خلال فعل القراءة، لأن النص حين يفقد قارئه يتعرض للإلغاء، ولكي يكون النص فاعلا ومنتجا لذاته باستمرار فان عليه أن يهاجر، وهذه الهجرة لا تكون لأي نص أدبي، إنما للنص الذي يحكمه قانون عام لهذه الهجرة تمتد عبر الزمان والمكان.

[1] جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص43

[2] محمد بينيس: حداثة السؤال، بخصوص الحداثة في الشعر و الثقافة، ص 85

وقد حدد "بينيس" شروط لهجرة النص تتلخص فيما يلي:[1]

إذا كان النص يجيب على سؤال مجال معرفي أو مجالات معرفية مؤطرة أو غير مؤطرة زمانا و مكانا.

إذا كان النص يجيب على سؤال جميع هذه المجالات أو بعضها دون الأخر.

ومن خلال تتبع "بينيس" لهجرة النص، حيث وجود أي نصوص خارج النصوص الأخرى حيث اعتبر هجرة النص من الشروط الأساسية التي تعيد إنتاجه وإخراجه من جديد، فالنصوص عدت عنده دليلا لغويا معقد أو شبكة من النصوص اللانهائية، غير أن النصوص الأخرى المستعادة في النص أي النصوص الغائبة التي تم استحضارها فإنها تتبع مسار التبدل و التحول، وهذا حسب درجة وعي الكاتب بعملية الكتابة، ومستوى تأمل الكتابة ذاتها[2].

ونلخص في الأخير إلى أن مصطلح التناص، شغل الكثير من الباحثين و الدارسين في إعطاء ومفهوم التناص سواء عند العرب أو الغرب.

كما يعتبر أيضا من المفاهيم النقدية الأساسية والتي لها حضورها القوي في جل الدراسات التي نتناول في النص الأدبي سواء كانت شعرا أو نثرا، وذلك لأهميتها الكبيرة.

1) مظاهر التناص و مستوياته:

[1] محمد بينيس: المرجع السابق: ص96، 97

[2] [2] محمد بينيس: المرجع السابق: ص.85.

أ. مظاهر التناص:

هو أن للتناص مظاهر عدة يتمظهر بها الباحث التناصي من بينها:

أ.1: النص الغائب:

ويقصد به النص السابق أو المعاصر الذي يشتغل عليه النص الحاضر فيتفاعل معه وقد يكون هذا النص خطايا أدبيا أو فلسفية أو سياسيا أو علميا ... ذلك إن التناض الحاضر المقروء كما يرى الناقد الفرنسي جيرار جينيت يقرا هو نفسه نصا أخر وهكذا تتداخل النصوص عبر عملية القراءة إلى مالا نهاية وقد تأتي هذه النصوص متمازجة داخل النص الحاضر ويكون حضورها جزئيا، وقد يأخذ طابع الشمولية والانتشار في النص المقروء ولعل ابرز دليل على تمظهر التناص من خلال النصوص الغائبة هو ذلك المثال الذي أورده "صبري حافظ" ومفاده أنه اطلع على كثير من كتب النقد القديمة والحديثة التي تتناول فن الشعر بالتحليل و الدراسة وحيثما وقع في يده كتاب "فن الشعر"لأرسطو لم يجد أفكار جديدة تستدعي انتباهه[1].

ونفهم من ذلك إن كتاب أرسطو يعتبر النص الغائب للكثير من الأعمال النقدية حيث يقول صبري حافظ: أدهشتني هذه الظاهرة التناصية دون أن أدري، فقد كان كتاب أرسطو العظيم بمثابة النص الغائب بالنسبة للكثير من الأعمال النقدية التي قرأتها وتفاعلت معها و

[1] جمال مباركي: مرجع سبق ذكرهن ص 149

حاورتها وتأثرت بها والنص الذي ذاب في معظم ما قرأت من أعمال نقدية وأصبح من المستحيل استفادة منها أو فصله عنها و عزل خيوطه عن سدى أفكاره و لحمتها: لان رؤاه و أحكامه قد صارت نوع من البديهيات الأساسية التي تصادر عليها معظم الكتابات النقدية التي قرأتها[1].

فالباحث اتضح له التناص بعد اطلاعه على النص الغائب و النتيجة مجهوده القرائي استطاع أن يتسسل إلى النصوص الحاضرة، فالحقيقة التي تقر بها معظم الدراسات النقدية هي انه لا يمكن أن نتصور نصا من غبر علاقة تربطه مع نصوص سابقة له فلابد للباحث أن يكون على دراية بهذه النصوص الغائبة وعلاقتها بالنصوص الحاضرة التي لا تعيد إنتاج ما أنتج وإنما تتفاعل معها وفي ذاته تتعالى عليها بالإيجاب أو السلب أو القبول أو الرفض[2].

وفي كلام محمد بنيس عن "النص الغائب": ... وقولنا أن النص الشعري بنية لغوية متميزة لا يعني هذا النص ينسج تميزه من تركيبه الداخلي منفصلا بذلك عن كل علاقة خارجية بالنصوص الأخرى وإنما القصد من ذلك هو اعتبار النص كشبكة تلتقي فيها عدة نصوص[3].

أ.2: السياق:

[1] صبري حافظ: (التناص وإشارات العمل الأدبي) مجلة عيتن المقالات،ع2، المغرب، 1986، ص 79

[2] سعيد يقطين: انفتاح الروائي، ص 34

[3] مصطفى السعفي: المدخل الغوي في نقد الشعر (قراء بنيوية)، منشأة عارف الاسكندرية، د ط، د ت، ص 27

إن المعرفة بالسياق شرط أساسي للقراءة الصحيحة التي يتمظهر من خلالها التناص للقارئ ول تكون هذه القراءة كذلك إلا إذا كانت منطلقة منه، لأنها عبارة عن توليد سياقي ينشأ من عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي وهذا السياق قد يكون عالم الأساطير أو الحضارة أو التاريخ ...، وهو ما يمكن تسميته بالمرجعية التي تفرض وجودها داخل النص و التي تمثل السياق الذهني بالنسبة للقارئ أي المخزون النصي لتاريخ سياقات الكلمة[1].

فالنص المتداخل بحاجة إلى قارئ يمتلك هذا السياق الشمولي الواسع، وهذا السياق الشمولي هو ما قصده "جيرار جينيت" عندما صرح قائلا: "موضوع الشعرية ... ليس النص و إنما جامع النص"[2] غير أن جامع النص على حد تعبير أحد الباحثين المعاصرين غيرة جمالية تفوق غيرة كل بنات حواء، فهو لا يسلم قيادته إلا للمخلص له الذي يدرك قيمته.

وفي هذا السياق يشبه أحد الباحثين المعاصرين النص بالفرس الأصيل الذي يتأبى على الجاهل بالفروسية أن يمتطيها فتلقي بع أرضا على صهوتها[3].

فالسياق يمكن تسميته بالمرجعية التي تفرض وجودها داخل النص والتي تمثل السياق الذهني بالنسبة للقارئ.

---

[1] جمال مباركي: مرجع سبق ذكره، ص 150

[2] جيران جينيت: مرجع سبق ذكره، ص 94

[3] عبد الله الغذامي: مرجع سبق ذكره، ص 79

أ.3: المتلقي:

يعتبر المتلقي عنصرا من العناصر التي ينكشف بها التناص وذلك بالتعويل على ذاكرته أو على بناء ما تتضمنه الرسالة من شواهد نصية مدمجة في النص الحاضر.

فالمتلقي المقصود هنا هو الذي يمتلك ذائقة جمالية ومرجعية وثقافية واسعة تؤله للدخول في عالم التناص فتصبح قراءته للنصوص إعادة الكتابة عن طريق الفهم التأويلي لها فالمتلقي عنصر حاسم في الكشف عن التناص وفي غياب المرجعية النصية تبدو له النصوص الحاضرة، وكأنها إبداع مثالي أو وحي على صفوة من البشر وإذا كان النص بهذه الكيفية التناصية فان المتلقي يجب أن يكون عملا لهذه الخلفية النصية التي تتشكل منها النص بعد تفاعلها معها مدركا أن هذا التفاعل النصي من أصول النص وثرابته ولكنه طريق توظيفية[1] خاصية إبداعية فردية و متحولة، ط فالنص السابق بقدر ما يكون عائقا أمام القدرة الضعيفة عند المبدع الذي يري إنتاج المقول بكون مدعاة للإبداع و التجاوز عن المبدع ذي القدرة الهائلة على قول أبدع مم قيل"[2] فلم يعد القارئ تلك الذات السلبية أو الثابتة المدعوة سلفا و ببساطة المرسل إليه أو المفعول به وقع عليه فعل الكتابة فقط بل أصبح فاعلا يؤثر في النص فيضع دلالته وهكذا أصبحت صيرورة القراءة تدرك كتفاعل مادي محسوس بين نص القارئ و نص الكاتب.

[1] جمال مباركي: مرجع سبق ذكره، ص151

[2] جمال مباركي: مرجع سبق ذكره، ص151

أ.4: شهادة المبدع:

يمكن للتنا صان يتمظهر بناءا على شهادة البدع الذي يشير أو يصرح بمرجعيته الفكرية و الإنشائية فيعلن عن الثقافات و النصوص التي يقتبس منها، مع ذلك يبقى النص المقروء يجمع بين عدة نصوص لانهائية يستمدها من هذه الثقافة التي ينتمي إليها وكما تقول جوليا كرستيفا: "كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى"[1]، غير أن الباحث لا يعول كثيرا على هذه الشهادة التي تصرح بالمرجعية الفكرية و الإنشائية خاصة إذ تعلق الأمر برصد التداخل النصي داخل الخطاب الشعري المعاصر الذي تتعدد فيه الأصوات نظرا لمل يحتويه من عزم ثقافي يضم تاريخ الموروث الإنساني بشتى أشكاله، حتى يبدوا النص الحاضر كأنه فسيفساء من نصوص ولا يمكن تحديد النصوص الغائبة في النص الحاضر إلا قارئ يتحمل أعباء البحث عن الجمال بالترفع عن المظاهر السطحية للتعبير (مستوى البنية السطحية) ليلامس جوهر الحقائق العميقة لـــ (البنية العميقة للنص).

ب. مستويات التناص:

[1] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 261

إن قراءة النصوص السابقة و إعادة كتابتها تخضع إلى عدة مستويات تبرز مدى قدرة أي شاعر في التعامل مع هذه النصوص لأنه كتابة النص عبارة "عن قراءة نوعية بوعي خاص تتحكم فيه نسق النص"[1]

لذلك فان قراءة النصوص الغائبة و إعادة كتابتها تخضع لعدة مستويات تبرز مدى قدرة أي شاعر في التعامل مع هذه النصوص و سنقف عند ملمين من أعلام النقد المعاصر محددا مستويات التناص هما: "جوليا كريستيفا" في النقد الغربي و"محمد بنيس" في النقد العربي.

ـ عند جوليا كريستيفا:

ب.1: النفي الكلي:

في هذا المستوى يقوم المبدع بنفي كلي دلاليا ويكون فيها معنى النص قراءة نوعية خاصة تقوم على المحاورة لهذه النصوص المستقرة وهنا لابد من ذكاء القارئ الذي هو المبدع الحقيقي الذي يفك رموز الرسالة ويعيدها إلى منابعها الأصلية.

ب.2: النفي المتوازي:

هذا النمط يعتمد على توظيف النصوص الغائبة بطريقة قريبة من مصطلحي "التضمين و الاقتباس" المعروفين في الدراسات البلاغية العربية القديمة حيث يظل فيها

[1] محمد بنيس: لمرجع سابق، ص 261.

المعنى المنطقي للبنية النصية الموظفة هو نفسه للبنية النصية الغائبة بالإضافة إلى التشكيل الخارجي[1].

ب. 3 :النفي الجزئي:

لقد غير امتصاص المبدع للنص الرجعي حيث يقوم بتوظيف المقاطع أو السياقات مع نفي جزئي أو بعض الأجزاء منه.

ـ عند محمد بينيس:

ب.1: التناص الاجتراري:

وهو التعامل مع النص الغائب بوعي سكوني لا قدرة له على اعتبار

النص إبداعا لا نهائيا، ولقد ساد هذا النوع من التناص في عصور الانحطاط أين تعامل الشعراء مع النصوص الغائبة بوعي خال من التوهج وروح الإبداع وبذلك ساد تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها على البنية العامة للنص كحركة وصيرورة[2].

ب.2: التناص الامتصاصي:

[1] جمال مباركي: مرجع سبق ذكره، ص155، 158

[2] محمد بنيس: مرجع سبق ذكره، ص253

وفيه يعيد الشاعر كتابة النص وفق متطلبات تجربته ووعيه الفني بحقيقة النص الغائب شكلا و مضمونا وهذا يشكل مرحلة اعلي قراءة النص الغائب وهو القانون الذي ينطبق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته فيخامل وإياه كحركة وتحول لا ينفيان الأصل بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجديد[1].

فمحمد بنيس يرى أن التناص الامتصاصي هو قبول سابق للنص الغائب أي أن الشاعر ينطبق فيه من قناعة راسخة فهو غير قابل للنقد ولا الحوار مما يجعله يستمر في الحياة و التفاعل مع النصوص الأخرى مستقبلا و أورد "جمال مباركي" مثالا عن ذلك قول الشاعر المغربي "السرغيني" :

كان يوم الآخرة.

يضيع فيه الوجه واليدان و اللسان.

يضيع فيه ضبابة الإنسان.

هنا نرى السرغيني يعيد كتابة المتنبي بطريقة الامتصاص نحو:

ولكن الفتى العربي فيها غريب الوجه واليد و اللسان[2]

ب.3: التناص الحواري:

[1] ا محمد بنيس: المرجع سابق، ص 253

[2] جمال مباركي: مرجع سبق ذكره، ص 152

تعد طريقة الحوار أرقى مستويات التعامل في النص المتعالي و الغائب حيث يفجر الشاعر في مكبوتاته و ذواته يعيد كتابته على نح جديد وفق كفاءة فنية عالية، ذلك لان التناص الحواري هو أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب الذي يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وشكله و حجمه فالتناص الحواري لا يقف عند حدود البنية السطحية للنص الغائب ونما يعمل على نقده وقلب تصوره[1].

2) آليات التناص و مصادره:

أ. آليات التناص:

التناص بالنسبة للشاعر أو الكاتب بمثابة الهواء و الماء و الزمان و المكان للإنسان فلا حياة له بدونهما ولا عيشة لهما في خارجهما، عليه فانه من الأجدى أنه يبحث عن آليات التناص لا أن يتجاهل وجوده هروبا إلى الأمام ولقد حاول محمد مفتاح "أن يضع يده على بعض آلياته ويحددها وأهم هذه الآليات التي تظهر موقف المؤلف من النصوص السابقة عليه و المعاصرة له هي: إلية القلب، إلية التفاعل، إلية التحرر، إلية المطيط.

أ.1: آلية القلب:

[1] جمال مباركي ،المرجع سابق، ص 157، 158

مما لا شك فيه أن أي الشاعر متمكن في شاعريته تكون له دراية بالشعر القديم و الجديد، واستظهار وقراءة ودراية بقواعد الشعر الضمنية و الصريحة[1].

هذا الإطلاع و الدراية هي تمكنه من قبول الأشعار التي نستوفي تلك القواعد ويدمجها ضمن بنيته وفق ما نسمح به، ويضرب محمد مفتاح مثلا على ذلك بأشعار علال الفاسي اذ يقولك ومن يطلع على أشعاره يجد حضورا لشعراء العربية المجيدين ومن القدماء من شعراء البعث ومن شعراء التجديد[2] لان هذا الحصور يكسب قدرة الشاعر على استيعاب و تطويق النصوص الأخرى مما يخدم تجربته الشخصية و يجعله فاهما للعالم و الحياة و الواقع الذي يعيش فيه.

أ.2: الية التفاعل:

والمقصود بالتفاعل هو أن يتفاعل المؤلف بين ما هو قديم وما هو جديد ويحاول أن يجد طريقة في خصم الزخم التقليدي الإحيائي ويجعل توظيفه للموروث القديم أو الإنتاج المعاصر له من اجل الخروج برؤية جديدة تواكب روح العصر وتعكس قضايا جوهرية لدى الإنسانية العاصرة له، فمثلا في العصر الحديث على المؤلف أن يعالج مواضيع العصر برؤية عصرية مكيفة، وهذا من خلال إعجاب المؤلف بعيون إنتاجهم، ولم يبقى حبيسها و رهين الماضي مثلا يقول علاء الفاسي: أما أدبنا فقد ظل محصورا في الشعب الذي أرث لنا عهد الانحطاط من رثاء وعزل وما في إلى ذلك من الأبواب التي لا نحكي فيها إلا صوارا معوجة لما نطق به الشعراء و الكتاب و الأقدمون [3].

[1] محمد مفتاح: المفاهيم/ النقد المعرفي في المتاهة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 71

[2] نفس المرجع: ص 71

[3] مرجع نفسه، ص 172

أ.3: آلية التحرر:

أن المفكر أو المبدع يجب أن يكون لديه حصانة فكرية تقنية من تشويش للمواضيع الهامشية على تخصيص شعره لقضايا جوهرية و حيوية وأن يحترز كل الاحتراز من النصوص التي لا تسمن ولا تغيئ من جوع، فمثلا الشاعر أو الكاتب المفكر الإسلامي تكون لده قضايا حساسة ومهمة جدا مثل: قضية الأرض و العرض والحرية و الاستقلال و الوحدة وعليه أن يكتب وفق هذه القضايا وأن لا ينجر وراء القضايا الهامشية مثل العبث عن الطريق الوجودية[1].

أ.4: آلية التمطيط:

ويعني به الإطناب و الإسهاب في الفظ و المعنى ولا تقصد به الإطناب الممل وقد يحصل بأشكال مختلفة منها:

ــ الأنا (الجناس بالقلب و التصحيح)، الباركرام 0الكلمة المحور):

فالقلب مثل (عسل، لسع) و التصحيف (نحلن نخل، عثرة، عترة، ...)

أما الكلمة المحور فتكون أصواتا مشتتة طوال النص مكونة تراكما يثير انتباه القارئ الحصيفن وقد تكون غائبة تماما من النص. ولكن يبنى عليها وقد تكون حاضرة فيه كما

[1]محمد مفتاح المرجعسابق، ص 173

*أيقونة الكتابة: علاقة مشابهة مع واقع العالم الخارجي.

في قصيدة (ابن عبدون الدهر) على أنا هذه الآلية ظنية وتخمينية تحتاج إلى انتباه من القارئ أو عمل لانجازه.

ــ الشرح: أساس كل خطاب، فالشاعر قد يلجا إلى وسائل متعددة تنتمي كلها إلى هذا المفهوم فيجعل البيت الأول محورا، ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة، وقد يستعين قولا معروفا ليجعله في الأول أو الوسط أو في الأخير ثم يمططه في صيغ مختلفة.

ــ الاستعارة: تقوم بدور جوهري في كل خطاب، لاسيما الشعر بما تبثه في الجمادات من حياة وتشخيص بحيث يؤدي هذا إلى احتلال التعبير الاستعاري حيزا مكانيا و زمانيا طويلا.

ــ التكرار: ويكون على مستوى الأصوات و الكلمات و الصيغ متجليا في التراكم أو التباين.

ــ الشكل الدرامي: أن جوهر القصيدة الصراعي يولد تواترات عديدة مما يؤدي إلى نمو القصيدة قضائيا وزمانيا.

ــ أيقونة الكتابة: إن الآليات التمطيطية تؤدي إلى ما يمكن تسميته بأيقونة الكتابة (علاقة المشابهة مع واقع العام الخارجي)، وبالتالي فان تجاوز الكلمات المتشابهة أو تباعدها، وارتباط المقولات النحوية ببعضها أو اتساع الفضاء الذي تحتلهن هي أشياء ودلالات في الخطاب الشعري.

ـ **الإيجار:** من الخطأ النظر إلى المسألة من وجه واحد، وقصر عملية التناص على التمطط فقد تكون عملية إيجاز أيضا، وهي عملية تعتمد على التركيز و الاختصار، وتدعى (الإحالة المحضة) فهي تحتاج إلى شرح وتوضيح ليدركها المتلقي العادين ولذلك نجد شروحا لبعض القصائد التي تحتوي على هذه الإحالات إذ لا يذكر الشاعر فيها إلا الأوصاف المتناهية في الشهرة و الحسن أو الأوصاف المتناهية في الشهرة أو القبح، غير أن مقابلة التمطيط بالإيجاز تصبح غير ذات موضوع خصوصا إذا استحضرت مسامة (الشعر تراكم)، وحتى إذا قسيت إلى بعض الأراجيز التاريخية السابقة لها أو اللاحقة فانه لا يكاد يرى فرق كبير[1].

وهذه الاليا التي اجتهد محمد مفتاح في شرحها وتوظيفها في قصيدة ابن عبدون تظل محاولة جادة من مجموعة المحاولات التي قام بها الباحثون في حقل الدراسات التناصية إلا أن هذه الآليات تبقى صعبة التحديد وتتسم باللاهية وعدم الثبات[2].

والنص الأدبي هو الكفيل بإقرار هذه الآليات، كما أن التأويل مسؤول عن اكتشافها لان هذا الخير أصل نشأتها وصيرورته وإجرائه يرجع إلى مقولتين أولهما بث قيم المعنى عن

[1] محمد مفتاح: مرجع سبق ذكره،ص 127، 128

[2] يوسف العايب: مرجع سبق ذكره، ص17

القيم السائدة، القيم الثقافية و السياسية والفكرية، وثانيتهما بث قيه جديدة بتأويل جديد، أي إرجاع الغرابة إلى الألفة ودس الغرابة في الألفة[1].

ب. مصادر التناص:

إذا كان محمد مفتاح قد حدد نوعين للتناص هما التناص الضروري و الاختياري[2] انطلاقا من مصادر التأثر وكيفية حصوله، فانه يمكن أن نصف أهم مصادر التناص بمايلي:

ب.1: المصادر الضرورية:

[3]وتسمى بالضرورية لان التأثر فيها يكون طبيعيا وتلقائيا مفروضا مختارا في آن وهو ما نجده في كتابات بعض الكتاب العرب في صيغة (الذاكرة) أي الموروث العام و الشخصي، ويتخذ في العديد من الأحوال سبيلا اختياريا كجنوح الشاعر إلى التأثر الواعي بنتاج شاعر أخر ــ أو وراثية ــ كتقيد الشاعر غير الواعي بثقافة معينة، كما يتضح ذلك في الوقفة الطللية في القصيدة العربية[4].

---

[1] محمد مفتاح: مرجع سبق ذكره، ص 218

[2] محمد مفتاح: المرجع السابق، ص122

[3] رمضان صباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية،1998،ص 314

[4] المرجع نفسه: ص 314

ب.2: المصادر الطوعية:

وهي تشير إلى ما يطلبه الشاعر عمدا في نصوص مزامنة أو سابقة في ثقافتها أو خارجها وهي أساسية في الشعر الحديث، بل نذهب إلى القول أننا لا نستطيع دراسة هذا الشعر من دون الوقوف عندها، وهي مصادر متعددة تتدرج في مصادر عربية وأجنبية في نفس الوقت[1].

وما أوردنا من المصادر وما تشير إليه يمكن أن ندرجه ضمن احد التفاعلات النصية التي نغني بها الخلفية النصية التي يتعامل معها الأديب شكا تجعل من نصوصه تدخل في تفاعل مع بعضها وعلاقات تربط بين تلك النصوص من خلال التكرار الغني المتطور، وهذا لا يعني بالضرورة أن الأديب أو ذلك يتناص مع نفسه، وهو نفس الموقف الذي يتبناه محمد مفتاح بقوله: من المبتذل ــ بعد هذا الذي قدمنا ــ أن يقال أن الشاعر قد يمتص أثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها فنصوص يفسر بعضها البعض، وتضمن الانسجام فيما بينها، أو تعكس تناقض بديه إذ ما غير رأيه[2].

3) وظائف التناص وأنواعه:

أ/ وظائف التناص:

[1] المرجع نفسه: ص 319

[2] مفتاح محمد: مرجع سبق ذكره، ص 125

أن الوظيفة الأساسية للتناص تتمثل في لجوء الكاتب إلى استحضار النصوص الأخرى السابقة عليه والمتزامنة معه و امتصاصها و إدماج هذا الموروث الثقافي وإعادة صياغته إنما هو إحياء و وعي به يكون هذا الإحياء بالترميز و الإشارة، ويكننا تحديد وظائف التناص كما يلي:[1]

أ.1/ الوظيفة الجمالية: تعتبر عملية التناص من الوسائل الفنية التي يضعها الشاعر ليبعث تراثه الحضاري من جديد واغناء النص الأدبي بمختلف الإشارات المعرفية التي تحدث في نفس القارئ وعليه فان جماليا الكتابة التي تسيطر عليها المعرفة الخلفية التي يستند عليها النص وفيما يستخدمه من فنيات جمالية ترفع مستوى اللغة لتعطينا قيمة جديدة تخرجها عن المألوف إلى شاعرية اللغة التي في صميم الأدب وتنحصر فيما يلي:

ــ الإحالة: وهي الإطار المرجعي الذي يؤلف مجموع الخبرات و المعارف التي تعمل على تشكيل النص وفعل التلقي وهذا المرجع قد يكون إنسانيا، مجتمعيا، تاريخيا، ثقافيا، وللنص امتداده العميق داخل السياقات الخارجية، وهذا ما أكده الناقد الروسي "لوري لوتمان" حيث يرى أن الهدف من الشعر ليس الصورة بل العالم والعلاقات التي تربط بين الناس و يؤكد أن مطلب الشعر يتفق مع مطلب الثقافة.

لان هذه الثقافة أساس الاتصال و التقدم ويستطيع القارئ أن يكشف على التناص من خلال الإشارة إلى الجنس التعبيري الذي يشير إليه النص، و القارئ حال تلقيه النص الشعري

[1] محمد مفتاح: المرجع السابق، ص 132.

يقوم بعملية رد الحالة المرجعية إلى الأشياء التي يستحضرها النص فالإحالة إذ يحددها الكاتب أولا ثم القارئ ثانيا.

ــ الاختصار: وهم من أهم وظائف التناص و الشعر قد يلخص سرده الأحداث الماضية، فهو قد يذكر أحداثا أو نماذجا بشرية أو حضارات أو نصوصا ... وهو في ذلك ينتقي و ينفي[1] ويظهر و يضم ويذكر ويحذف فهو لا يقوم باجترارها كما هي.

ــ استخلاص العبرة ويقصد بها محاولة الأديب الاستفادة من تجارب سابقة ونقصد بالعبرة إخلاص استيعابه للنص من هذه النصوص وهي تأخذ عدة أشكال منها:

مجرد موقف لاستخلاص العبرة وهذا ما نجده في معارضنا رواد النهضة الدين استقو معانيهم من جواهر الأدب، حيث استخلصوا العبرة من تجاربهم الحياتية

ــ تسوية حساب ودعوة لاستخلاص العبرة[2] .

أ.2/إنتاج الدلالة الجديدة:

يقوم التناص بإنتاج وظيفة دلالات وإيحاءات جديدة على انه أساس لعملية إبداعية لإنتاج نص جديد هذا الأخير الذي يقوم على انتقاض النص الغائب، فالمبدع عندما يلجأ إلى الحوار مع النصوص الأخرى لا ليعيد كتابتها على نحو صامت، وإنما يستحضر النصوص ليلقي عليها كثافة وجدانية جديدة تجعل النص الحاضر منفتحا على امتداد

[1] محمد مفتاح: المرجع السابق، ص 132.

[2] محمد مفتاح: المرجع السابق، ص 132.

زاخر بالإيحاء فيعود النص القديم حيويته وصيرورته من جديد وبالتالي تنتج الدلالة الجديدة للنص الحاضر.

أ.3/الوظيفة التعبيرية:

يقوم التناص لاعتباره أساس الإبداعية بوظيفة تعبيرية فيظل النص مفتوحا على بقية[1] النصوص الأخرى وهذا يجعل النص في اتصال مع عدة ملفوظات وأصوات متداخلة عن طريق الكلام في إطار اجتماعي يستند عليه النص وهنا تظهر وظيفة القاص/ الشاعر التي تكون باستقطاب تلك المعارف وتوظيفها ليعبر عن فكرته سواء كانت بالسلب أو بالإيجاب وبهذا تتجلى لنل صورة النص القديم في قالب جديد يعيد بواسطته حيوية و صيرورته بطريقة جديدة ومن هنا يمكن لنا أن نستنتج أن الوظيفة التعبيرية للتناص تتطلب من القاص أو الشاعر أن يوظف دلالات وإيحاءات وهذا ما يسمى في العنى الإيحائي ويدخل هذا الإطار غي الوظيفة الجمالية للنص وهذا ما أطلق عليه البحث دوبركاند اسم إيحاء النص ويعرفه: بأنه الطريقة التي يستعمل بها ويحيل بها إلى نصوص معروفة[2].

ومن هنا يمكن لنا أن نلخص وظائف التناص بالشكل الجمالي الذي تلحقه اللغة عندما يعطي لها مدلولات معرفية تخيل القارئ على التراث، بالإضافة إلى أن للتناص دور رمزي يمكن في تنصيص التجارب الإنسانية واعتباره عبرا في حياة الإنسان وله وظيفة

[1] القرطاجي العازم: منهاج البلغاءن سراج الادباء، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، 1966، ص 28

[2] القرطاجي العازم: مرجع سابق،28.

على المستوى التعبيري و الانفعالي العاطفي، يختار نصوصه المتداخلة فوق حالته النفسية التي يعيشها.

ب/ التناص الديني:

يعد التناص الديني وخاصة التناص في القران الكرم الأكثر شيوعا في قصائد الشعراء حيث عمد الشعراء إلى القرءان الكريم لتوصيل دلالاتهم للقارئ و تكثيفها من خلال انتقائهم للآيات التي تتناسب وطبيعة القصيدة و المتوافقة و الجو النفسي للشاعر.

و اللجوء إلى القران أو الكتب السماوية الأخرى يفجر لدى الشاعر طاقات دلالية وإبداعية جديدة، الأمر الذي يعزز ليهم بناء الرؤى الشعرية، فالتفاعل مع هذه الكتب المقدسة باقتباس نصوصها يمنح الشاعر بناء نصه الجديد وهذه النوع من التناص ليس مجرد اقتباس للنص القرآني او لتزيين القصيدة به، فالهدف منه هو استيعاب النص وتطويعه[1].

واستخدام القران الكريم بشكلها الملمح الأشد بروزا في الشعر العربي المعاصر فهو منهل نصب إلى جميع التفاعلات النصية[2] فقد شكل التراث الديني في كل العصور وعند كل الأمم مصدرا سخيا و ينبوعا لا ينضب من مصادر الإلهام الشعري الذي يستمد منه الشعراء النماذج و الموضوعات و الصور الأدبية.

[1] ينظر محمد زواهرا : التناص في الشعر العربي المعاصر، ص 83

[2] نفس المرجع ، ص 86

وقد شكل التراث الديني جعبة دلالية لها حضورها القوي و الفعال قي القصيدة العربية المعاصرة لخصوبته وتميزه وقدرته على النهوض بانفعالات المبدع و تجاربه و التأثير مع الوجدان الجمعي لان المعطيات الدينية. تشبع الإنسان وترضي رغبته في المعرفة بما فيها من تصورات لنشأة الكون وتفسير سحري للظواهر المتنوعة[1].

فعلاقة الشعر الدين علاقة أصيلة منذ ان شجع الرسول (ص) حسان و الشعراء ليردوا على كفار قريش فبدت علامات القران واضحة في الشعر منذ ذلك الحين.

فالموروث الديني على تنوع دلالاته واختلاف مصادره شكل مصدرا إلهاميا ومحورا دلالي لكثير من المعاني و المضامين التي استوحاها الشاعر المعاصر وحاول النقاد من خلالها لتصويره معاناة و التعبير عن قضاياه ومواقفهن وتعميق تجاربه[2]

ويرد التناص مع القران بإحدى ثلاثة طرق هي "التناص الجملي وتناص الكلمة المفردة وتناص المعنى".

ب.2/التناص التاريخي:

تعتبر المادة التاريخية رصيدا معرفيا وثراء دلالي للشاعر فتراه يستغل معطياتها للتعبير عن قضاياه وهمته بخاصة قضاياه التي تتصل اتصالا وثيقا بالشاعر وبيئته وجنسه وقوميته في إضفاء قيم تاريخية و حضارية على نتاجه بحيث تصبح هذه الإحداث

[1] عاطفة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الاندلس، بيروت، ط1، 1987، ص 35

[2] حسن البنداري واخرون: مرجع سبق ذكره، ص 247

التاريخية المستحضرة في النص الأكثر حضورا في وجدان المتلقي بما تحمله من قيم معرفية وروحية وجمالية.

فالتناص التاريخي تداخل نصوص تاريخية مختارة حديثة أم قديمة مع النص الفني بحيث تكون منسجمة و دالة قدر الأماكن على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في عمله[1].

ولجوء الشاعر إلى التاريخ يتيح تمازجا ويخلق تداخلا بين الحركة الزمانية حيث ينسكب الماضي بكل إثارته و تحفزاته وإحداثه على الحاضر بكل حلة من طزاجة اللحظة الحاضرة فيما يشبه تراكما تاريخيا يومئ الحاضر فيه إلى الماضي وكأنه هذا الاستلهام يمثل صورة احتجاجية إلى اللحظة الحاضرة التي تعادلها في الموقف اللحظة الغائرة في سراديب الماضي[2].

والشاعر لا يستحضر المواقف التاريخية من اجل سردها في النص بل يختار منها مواقف مشعة مضيئة بالحيوية، فيعيد صياغتها لتتناغم مع التجربة الشعرية المعاصرة، فالشاعر المعاصر يعيد كتابة التاريخ ويمزجه بالواقع، وفق واقع معرفي جديد يجمع بين الماضي و الحاضر ويستشرق آفاق المستقبل[3].

---

[1] حسن البنداري: مرجع سبق ذكره، ص295

[2] رجاء عيد: الشعر، ص 201

[3] حسن البنداري: مرجع سبق دكره، ص 295

و الحدث التاريخي أو الشخصية التاريخية فقط ضمت إطارها التاريخي و لكن بثوب جديد يخلعه عليها الكاتب أو الشاعر فالشخصية التاريخية محصورة في إطارها التاريخي ، ينفخ فيه الشاعر روحا جديدة، فتجتاز حدودها الضيقة وتكتب أبعادا معنوية جديدة[1].

واستدعاء الشخصي التاريخي يكسب الشاعر تجربة، غنى ة أصالة و شمولا في الوقت ذاته فهي تغني بانفتاحها على هذه الينابيع دائمة التدفق بإمكانات الإيحاء ووسائل التأثير، بتحررها من إطار الجزئية و آلاتية الاندماج في الكل وفي المطلق[2].

ب-3) التناص الأسطوري:

وهو لجوء الشاعر للأساطير يستلهم منها ما يتوافق وجوه النفسي، بحيث يوظفها في نصه ويتماهى معها تماما لإغناء تجربته الشعورية، فالأسطورة تعبر عن هموم الشاعر وواقعه تعبيرا عميقا وتساعده على التجسيد و تعيد إلى الشعر فطرته الأولى،[3] كما أنها تمنح و تهب القصيدة البعد الماورائي و البعد الوجودي الفعلي و الإيحائية اللامتناهية و تمكين الشاعر من استعادة حالة البكارة الأولى في صلته بالحياة و الكون.[4]

---

[1] صبحي البستانيك الصورة الشعرية في المتابة الفنيةن،ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1986، ص 194

[2] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، دط، 1997، ض 17

[3] حسن البنداري و آخرون : التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص 281.

[4] ايليا حاوي ، في النقد الأدبي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط 2 ، 1986.ص 77.

وقد جاء استخدام الشعراء المعاصرون محاولة للتعبير عن أزمة الإنسان المعاصر تعبيرا فنيا، فالأسطورة من العناصر الثقافية التي أتاحت للشاعر العربي المعاصر الإفادة من معطياتها في هذا العصر و أصبحت جزءا لا يتجزء من تجاربهم الشعرية.[1]

إن الأسطورة لها معان كثيرة يصعب معها تحديد دلالتها تحديدا دقيقا، فمنهم من يعد الأسطورة نوعا من الوهم الصبياني ومنهم من يراها جزءا من الشعائر الدينية فهي القسم المنطوق من الشعائر أو القصة التي تمثلها الشعائر و منهم من يراها تسجيلا لأحداث تاريخية وقعت حقا في الماضي السحيق، ومنهم من يراها جزءا لا ينفصل عن الطقوس عند البدائيين وهي التي منحت الإنسان تبريرا لإستعادة أي طقس قديم مبجل، و ينظر إليها التحليل النفسي على أنها تعبير رمزي عن مشاعر مجتمع ما وعن رغباته المكبوتة في اللاوعي الجمعي مثلها في ذلك مثل الحلم بالنسبة للفرد.[2]

واستخدام الشاعر المعاصر للأسطورة بوصفها ثقافة لإبراز غنى تجربته الشعورية وقدرته على بلورة هذه التجربة مع البعد الماورائي الغيبي يثري النص الشعري و يفتح آفاقه و يجعله أكثر عطاء، و يدحض السطح عنه.[3]

---

[1] حسن البنداري و آخرون : التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص 281.

[2] احمد شعت : الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر ، مكتبة القادسية ، فلسطين ، ط 1، 2002.ص .

[3] عدنان قاسم: لغة الشعر العربي، مكتبة الفلاح، الكويت ، ط1، 1989م،ص52.

فعل الشاعر أن يعي الأسطورة و عرف كيفية توظيفها فالأسطورة لها أبعاد دلالية على النص لأن القصيدة تزداد تألقا إذا نجح الشاعر في استثمار دلالاتها وتوظيف مخزونها المعنوي بحيث تتحول طاقتها الإيحائية إلى مدلول اصطلاحي أول ينتقل منه الشاعر إلى دلالات ثانية مرتبطة بتجربته الحاضرة.[1]

و توظيف الأسطورة في الشعر وسمها ببعض السمات التي أصبحت ملاصقة لها من طول القصيدة وبنائها الدرامي حتى أصبحنا نرى في القصيدة، عملا شعريا ضخما فنجد منها الخرافة و الحقيقة و القصة و الرمز و الخبرة الإنسانية و المعرفة.[2]

ب-4) **التناص الأدبي:**

يأتي التناص مع التراث الأدبي المتمثل في الشعر والأمثال والحكم العربية القديمة معززا ومكثفا لدلالات الكلمات والمعاني التي يطرحها الشعراء من خلال قصائدهم، فالإستعانة ببيت شعر قديم أو حكمه أو مثل عربي يجعل العبارات ذات معاني فياضة تزخر بالدلالات وتفتح أكثر عن طريق للتأويل والتحليل.

فالأدب هو خلاصة التجربة الشعورية والفكرية و الحياتية لأي أمة تتناقله الأجيال جيلا بعد جيل، مستفيدة من مضامينه، ومستلهمة شكله من أجل مواصلة الإنتاج على

[1] حسن البنداري و آخرون : التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص282.

[2] عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وضواهره الفنية و المعنوية ، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994، ص 24.

غراره وتطويره، فالموروث الأدبي على اختلاف مستوياته له حضور الفعال في القصيدة المعاصرة، القرية من الذات المبدعة، والنظافة بوجدانها ومعايشته لظروفها، لقد وجد الشاعر المعاصر كثيرا من ملامح تجارية في التراث الأدبي، فاستغل ذلك في التعبير عنها بصورة فنية من خلال تسليط الأضواء على الجوانب التراثية التي تخدم الفكرة أو القضية وقوته في[1] إلتقاط الموقف الخاص الذي تعرضت له الشخصية التراثية وفي إكتسابه طابعا دراميا معبرا عن موقف جديد.[2] هذه المواقف المعبرة من خلال تجربة الشاعر وإحيائه الماضي، مسقطا عليه إنتعالاته بكل أبعاد الواقع والوجدان جعلتا من الموروث الأدبي أداة معرفية طيغة في يد الشاعر المعاصر، يتسرب بجذوره الدلالية في أعماق تجاربه ويشكل عنوانا لأفكاره وتصوراته وانفعالاته.[3]

وهذه النصوص تكون واضحة في بنية النص الجديد، متعالقة معه، وقد يعيد الشاعر إنتاجها دونها جهد شعري ليذيبها داخل نصوصه ويضفي عليها شكلا آخر يزيدها حسية وبهاء.[4]

[1] حسن البنداري و آخرون : التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر،ص 271.

[2] رجاء عيد : لغة الشعر، ص 238.

[3] حسن البنداري و آخرون : التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر،ص 271.

[4] علي جعفر العلاق : الشعر و التلقي دراسات نقدية ، دار الشروق، عمان، ط1 ، 1997م، ص131.

5) التناص التراثي:

من الظواهر اللافتة الإنتباه في استخدامات اللغة العربية الشعرية المعاصرة احتواؤها الأدائي لمعطيات التاريخ ودلالات التراث التي تتيح تمازجا و تخلق تداخلا بين الحركة الزمانية، بحيث يسنكب الماضي بكل إشارته و توافراته وأحداثه على الحاضر بكل ماله من طزاجة اللحظة الحاضرة.[1]

إن هذا التوظيف للشاعر يكون: كصمت العظيم لفقدانه رالعزاء وإحساسه بعدمية مخاطبة معاصرة، فكأنه يحاور الشخصية التراثية كنوع من الإغتراب وشعور بالإستلاب، مما يعطي مذاقا فنيا مكثفا لأدائه الفني،[2]

فلا مناصب لأي شاعر كان في أي عصر من يرجع ويستعين بتراثه الذي ينتمي إليه، حتى وإن تعددت مشاربه الثقافية وإبداعاته الشعرية فقد يجد نفسه مجبرا على الإرتباط بتراثه في بعض الحالات في زاوية من زواياه المتعددة.

ويمكننا حصر التناص التراثي في ثلاث مجالات وهي: النصوص الشعرية العربية القديمة، التراث الشعبي بما فيه(الحكايات الشعبية والاغاني والأمثال، وكذا بعض الشخصيات التراثية التي يتراوح وجودها بين الحقيقة والخيال)، وهذا رالتفاعل مع التراث

[1] عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر ، أطروحة الماجستير ، الجزائر ، 1995/1994، ص 220.

[2] عبد الحميد هيمة ، مرجع سابق، ص 220.

العربي يأتي عن طريق إطلاع شعرائنا المعاصرية على نصوص التراث وإعجابهم بالعديد من أعلامه.[1]

يمكن القول أن التناص يعد منهجا نقديا حديثا له جذوره في الآداب الغربية والعربية وهو ظاهرة لغوية معقدة تستعصي عن الضبط والتقنين إذ تعتهد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته رعلى الترجيح وقد اختلف العلماء في تحديد مفهوم التناص فتعددت مفاهيمه وتعريفاته ومستوياته وأكياته وأنواعه.

ومن المعروف أنه لايخلو ا نص من التناص، فلا يوجد شيئ من فراغ، سواء كان أديبا أو دينيا أو تاريخيا...، فمعظم الأدباء و الكتاب والشعراء يتخلل التناص إبداعاتهم ومن الأدباء الذين احتوت إبداعاتهم هذا المصطلح تجد في أديبا العربي الحديث: الروائي أحمد السعداوي الذي أخذت نموذجا من أعماله الروائية وهي رواية فرانكشتاين في بغداد كون التناص يتجلى في روايته كخاصية ولكن السؤال المطروح كيف وظف الروائي أحمد سعداوي النصوص الغائبة ؟ كيف تعامل معها؟

فهذا ما سأتطرق إليه لاحقا في الفصل الثاني.

[1] جمال مباركي : التناص و جمالياته ، ص 135.

الفصل الثاني: مظاهر التناص في رواية فرانكشطاين

1- التناص الديني:

يعتبر الموروث الديني من أهم المصادر التي استلهم منها الروائيون المعاصرون مواضيعهم الشعرية وأسقطوها في أعمالهم الإبداعية لارتباطه الوثيق بوجدان الناس، ولتأثيره الكبير في نفوسهم لما له من قدسية ولصق تجارب شخصياته كالأنبياء بحسب اعتقاد أصحابها ومن بين الاستخدامات التراثية نجد أن توظيف النصوص الدينية في الرواية تعد من أنجح الوسائل، وذلك لخاصية جوهرية في إن هذه النصوص تلتقي مع طبيعة البشر نفسه، وهي مما ينزع الذهن البشري لحفظه و مداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينيا أو شعريا وهي لا تمسك به حرصا على ما يقوله فحسب، إنما على طريقة القول و شكل الكلام أيضا، ومن هنا يصبح توظيف التراث الديني في الرواية – خاصة ما يتصل منه بالصيغ – تعزيزا قويا لشاعريته، ودعما لإستمراره في حافظة الإنسان.[1]

ومن هنا يظهر أن الموروث الديني أصبح يشكل منحى هام من مناحي القصيدة المعاصرة، و أصبح الروائيون يتعاملون معه كل حسب قراءاته للتراث و قدرته على استيعاب هذا الموروث وطريقة كل واحد في التعاطي معه ويعتبر احمد سعداوي ضمن الروائيين الذين تفاعلوا مع التراث الديني فقد استلهمه في كثير من رواياته.

[1] صلاح فضل : إنتاج الدلالة الأدبية ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، ط1 ، 2002، ص 43.

- التناص مع القرآن الكريم:

لقد تنوعت مصادر التناص لدى الروائيين بحكم تعدد الثقافات التي احتك بها كل روائي، وقد تجلى التناص مع القرآن الكريم واضحا في هذه الرواية، فالقرآن مقوم أساسي من مقومات ثقافة الروائي المسلم وهو من أهم الوسائل المنتجة للدلالات فهو معين لا ينضب بما يحتويه من قصص وعبر وأحداث، كيف لا وهو كلام الله المعج، حيث نرى الكثير من الروائيون يتكئون على مفرداته ومعانيه و يقتبسون من آياته، ليعكسوا مدى ما يشعرون به اتجاه أحداث و قضايا العصور التي يعيشون فيها.[1]

و القرآن الكريم بقصصه ومعانيه ولغته يعد أكثر المصادر توظيفا وأوسعها تأثيرا في المضامين الشعرية والروائية قديما و حديثا، ولعل وراء هذا الإهتمام في توظيف النص القرآني ما يمثله القرآن الكريم من خصوبة وعطاء متجددين للفكر و الشعور، فضلا عن تعلق ثقافة الروائي به تأثرا و فهما واقتباسا إلى جانب اشتراك رموزه بينهم وبين المتلقين وماله من مكانة في قلب الروائي والمتلقي على حد سواء، فكأنه قاعدة صلبة يتكئ عليها الروائي في إيصال شعوره إلى المتلقي.[2]

[1] حاتم عبد الحميد محمد المبحوح ،التناص في ديوان لأجلك غزة (مذكرة ماجستير) الجامعة الإسلامية، غزة ، د ط، 2010، ص 64.

[2] عزة محمد جدوع، التناص مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر، مجلة الفكر و الإبداع ،ع و ،الكويت، 1953، ص 136.

ويرى سيد قطب أن التصوير الفني هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن الكريم فهو يعبر بالصورة المتخيلة عن المعنى الذهني و الحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس و المشهد المتطو، وعن النموذج الإنساني، ثم يرتقي بالصورة فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة.[1]

ويكاد لا يخلو خطاب روائي حداثي من استدعائه وامتصاصه، ويصل الإمتصاص إلى درجة الذوبان حتى نكاد لا نفصل فيه بين الخطاب الحاضر و الخطاب الغائب نتيجة لكثافة الإستدعاء من ناحية وامتزاجه بنسيج الخطاب الروائي من ناحية أخرى وهو امتزاج يكاد يتخلص نهائيا من السياق القرآني.[2]

لقد هيمنت الرؤية الروائية المنبثقة عن الموروث الديني في رواية أحمد السعداوي مساحات واسعة من نصوصها، إذ يعد هذا الموروث رافدا مهما من روافد ومصادر التجربة الشعرية و الروائية لديه، مما أكسبه قيمة إنسانية، وفضائل أخلاقية.

وسنحاول في هذه الدراسة الكشف عن مدى حضور النص القرآني الكريم، ومعاني آياته وبعودتنا إلى الرواية نجد روائينا استحضر في تجربته الروائية، لغة القرآن الكريم وآياته، فكان له دور في إضفاء الحيوية على هذه التجربة، وإكساب المعنى عمقا و

[1] سيد قطب، التصور الفني في االقرآن الكريم ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1982،10،ص 36.

[2] محمد عبد المطلب، مناورات شعرية ، دار الشروق، القاهرة،ط1، 1996، ص 43.

تفاعلا وأضفى على نصوصه ثراء ومن ذلك في روايته " فرانكشتاين في بغداد " للروائي أحمد سعداوي فإننا نجد فيها الكثير من الإقتباسات القرآنية.

فالقرآن يشكل مصدرا أساسيا بين المصادر التراثية الأخرى في روايته، ويحظر مجال توظيفه بأشكال مختلفة، فهو حاضر على مستوى الكلمة المفردة وعلى مستوى الجملة والآية، وأحيانا يتجاوز ذلك إلى إنتاج جو القصص القرآني ضمن السياق الذي يخدم البناء الشكلي و الدلالة التي ترمي إليها في كل توظيف.

وبالعودة إلى رواية فرانكشتاين نجد التناص القرآني.

1- مستوى الكلمة:

وهو اقتباس كلمة مفردة من القرآن الكريم ففي هذا المجال نجد ورود كلمات من القرآن الكريم تأتي عرضا دون أن نلقي بظلالها على النص الروائي وكلمات ترد مضيئة بعض المعاني التي يريد الروائي التعبير عنها، أي أن الروائي وظفها توظيفا جديدا يتماشى مع واقعة ويعبر عن أحاسيسه هو بالذات.

ففي رواية فرانكشطاين وردت كلمات من القرآن الكريم: الصبر" أعطيني صبر يا رجل

فهي تتناص مع قوله تعالى" فاصبر صبرا جميلا " سورة المعارج، الآية(5).

(وقوله فاصبر صبرا جميلا) يقول تعالى ذكره فاصبر صبرا جميلا يعني صبرا لا جزع فيه يقول له : أصبر على أذى هؤلاء المشركين لك ولا يثنيك ما تلقى منه من المكروه عن تبليغ ما أمرك ربك أن تبلغهم من الرسالة.

وكان إبن زيد يقول في ذلك ما حدثني به يونس قال: أخبرنا ابن وهب قال: قال ابن زيد في قوله (فاصبر صبرا جميلا) قال: هذا حين كان يأمره بالعفو عنهم لا يكافئهم فلما أمر بالجهاد و الغلظة عليهم أمر بالشدة و القتل حتى يتركوا ونسخ هذا وهذا الذي قاله ابن زيد انه كان أمر بالعفو بهذه الآية ثم نسخ ذلك، قول لا وجه له لأنه لا دلالة على صحة ما قال من بعض الأوجه التي تصح منها الدعاوي وليس في أمر الله نبيه (ص) في الصبر الجميل على أذى المشركين ما يوجب أن يكون ذلك أمرا منه له في بعض الأحوال لأنه لم يزل (ص) من لدن بعثه الله إلى أن أحترمه في أذى منهم وهو في كل ذلك صابر على ما يلقى منهم من أذى قبل أن يأذن الله لهم بحربهم وبعد إذنه له بذلك.

2- على مستوى العبارة:

أما على مستوى العبارة فنجد في الرواية:

إن فرانكشطاين وعد بتحقيق العدالة و القصاص إذ يقول:

" أنا الرد و الجواب على نداء المساكين أنا مخلص و منتظر و مرغوب به و مأمول بصورة ما، لقد تحركت أخيرا تلك العتلات الخفية التي أصابها الصدأ من ندرة الإستعمال عتلات لقانون لا يستيقظ دائما، اجتمعت دعوات الضحايا وأهاليهم مرة واحدة ودفع بزخمها الصاخب تلك العتلات الخفية فتحركت أحشاء العتمة و أنجبتني أنا الرد على ندائهم برفع الظلم و الإقتصاص من الجناة.[1]

يتناص هذا القول مع قوله تعالى " ولكم في القصاص حياة يا أولي الألباب "

سورة البقرة : الآية 179.

القول في تأويل قوله تعالى " ولكم في القصاص حياة "قال أبو جعفر يعني تعالى ذكره بقوله "ولكم في القصاص حياة يا أولي الألباب"ولكم يا أولي العقول فيما فرضت عليكم و أوجبت لبعضكم على بعض، من القصاص في النفوس، و الجراح و الشجاج ما منع به بعضكم من قتل بعض وقدع بعضكم عن بعض فحييتم بذلك فكان لكم في حكمتي بينكم بذلك حياة.[2]

كما نجده أيضا يتناص مع قوله تعالى " وإذا حكمتم بين الناس أن تحكموا بالعدل "

سورة النساء (58)

يأمركم ربكم إذا قضيتم بين الناس في حقوقهم إن تقضوا بينهم بالعدل والإنصاف

[1] الرواية ، ص 157.

[2] سورة البقرة، الآية 179.

"إن كل الحوادث و المآسي التي نمر بها لها مصدر واحد هو الخوف... كل يوم نموت خوفا من الموت نفسه، المناطق التي لآوت القاعدة وقدمت لها الدعم فعلت ذلك بسبب الخوف من المكون الآخر و المكون الآخر، هذا جند نفسه وصنع ميليشيت لحماية نفسه من القاعدة، صنع آلة موت مضادة بسبب الخوف من الآخ، وسنشهد موتا أكثر و أكثر بسسب الخوف."[1]

هذا القول يتناص مع قوله تعالى :" إن الموت الذي تفرون منه فإنه ملاقيكم ثم تردون إلى عالم الغيب و الشهادة فينبئكم بما كنتم تعلمون"[2] الجمعة (8)

القول في تأويل قوله تعالى :" إن الموت الذي تفرون منه فإنه ملاقيكم ثم تردون إلى عالم الغيب و الشهادة فينبئكم بما كنتم تعلمون"

يقول تعالى ذكره لنبيّه محمد (ص) (قل/ يا محمد لليهود (إن الموت الذي تفرون منه) فتكرهونه و تأبون أن تتمنوه (فإنه ملاقيكم) ونازل بكم ثم تردون الشهادة عالم الغيب و الشهادة، عالم غيب السماوات و الأرض و الشهادة: يعني وما شهد فظهر لرأي العين ولم يغب عن أبصار الناظرين.

حدثنا ابن عبد الأعلى قال: ثنا ابن ثو، عن معمر قال: فلا قتادة، ثم تردون إلى عالم الغيب و الشهادة فقال: إن الله أذل ابن آدم بالموت لا أعلمه إلا رفعه (فينبئكم بما كنتم

[1].الرواية ، ص 157.

[2] سورة الجمعة، ص 8

تعلمون) يقول: فيخبركم حينئذ ما كنتم في الدنيا تعملون من الأعمال السيئة و حسنه، لأنه محيط بجميعها ثم يجاز بكم على ذلك المحسن بإحسانه و المسيء بما هو أعمله.[1]

كما وظف أيضا آية الكرسي[2]

" الله لا اله إلا هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم له ما في السماوات وما في الأرض من ذا الذي يشفع عنده إلا بإذنه يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشيء من علمه إلا بما شاء وسع كرسيه السماوات و الأرض و لا يئوده حفظهما وهو العلي العظيم " سورة البقرة (255)

شرح الآية:[3]

(الله لا اله إلا هو) أي أنه لا شيء يستحق العبادة سوى الله و العبادة هنا هي نهاية التذلل لله أو بعبارة أخرى غاية الخشوع و الخضوع لله تعالى يقول ربنا تبارك و تعالى " لا إله إلا أنا فاعبدون ".

(الحي القيوم) وصف الله نفسه بأنه حي و حياة الله أزلية لا بداية لها و أبدية لا نهاية لها ليست حياة مركبة من روح ودم وجسد حياة الله ليست كحياة المخلوقات، ووصف نفسه بأنه قيوم أي أنه مستغن عن كل شيء و كل شيء يحتاج إليه فالله لا ينتفع

[1] ابي جعفر محمدبن جرير الطبري : جامع البيان عن تأويل آيات القرآن : تح :محمود محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ج 09، ص 380.

[2] احمد سعداوي، المصدر نفسه، ص 142.

[3] أحمد سعداوي: المصدر نفسه، ص 142.

بطاعة الطائعين و لا يتضرر بمعصية العصاة وكفر الكافرين فمن أحسن فلنفسه و من أساء فعليها ولن يضر الله شيء و الله بظلام لعبيد قال تعالى: " يا أيها الناس أنتم الفقراء إلى الله و الله هو الغني الحميد " فهذه الأوامل بما فيها من ملائكة و إنس وجن لا تستغني عن الله طرفة عين وليس معنى القيوم كما يظن بعض الجاهلين أن الله قائم فينا يحل في الأجساد كنزه اله عما يقول الكافرون.

(**لا تأخذه سنة ولا نوم**) أي لا يصيبه نعاس و لا نوم لأنه منزه عن التطورو التغير و الإنفعال فالذي يوصف بالنعاس و النوم يوصف بالتعب و المرض و الموت ومن كان كذلك لا يكون خالقا بل يكون مخلوقا.[1]

(**له ما في السماوات وما في الأرض**) أي أن الله مالك كل ما في السماوات و الأرض من ذوي العقول كالملائكة و الإنس والجن وغير ذوي العقول كالبهائم و الجمادات فالله سبحانه و تعالى هو مالك الملك هو المالك الحقيقي لهذا العالم وهو الحاكم المطلق و الآمر الناهي الذي لا آمر له ولا ناهي له.

(**من ذا الذي يشفع عنده إلا بإذنه**) أي لا أحد يشفع عند الله إلا إذا أذن الله فيوم القيامةالملائكة يشفعون لبعض عصاة المسلمين وكذلك يشفع الأنبياء و الشهداء و العلماء العاملون.

---

[1] جريدة الشعب W w-elshaab-org /new/139/2018

(**يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشيء من علمه إلا بما شاء**) أي أن أهل السماوات الملائكة وأهل الأرض جميعهم من إنس ومن جن لا يحيطون بشيء من علم الله إلا بما شاء أي إلا بالقدر الذي علمهم الله تعالى إياه.

(**وسع كرسيه السماوات و الأرض**) الكرسي هو جرم عظيم خلقه الله تعالى وهو تحت العرش بمثابة ما يضع راكب السرير قدمه قال رسول الله (ص): ما السماوات السبع بجنب الكرسي إلا كحلقة فالأرض و الفلاة هي الأرض البرية أي أن السماوات السبع بالنسبة إلى الكرسي كحلقة ملقاة في أرض برية و الكرسي بالنسبة إلى العرش كحلقة ملقاة في أرض برية.[1]

(**و لا يؤدوه حفظهما**) أي لا يتعب الله حفظ السماوات و الأرض لأن كل الأشياء هينة على الله فكما أن خلق الذرة هيّن على الله فخلق السماوات السبع و الكرسي والعرش هين على الله لا يصعب على الله شيء ولا يصيبه.

(**وهو العلي العظيم**) أي أن الله عال القدر وليس المقصود علو المكان لأن الله تعالى منزه عن الجهة والمكان بل المقصود أنه أعلى من كل شيء قدرا و أقوى من كل قوي واقدر من كل قادر.

2- تناص تاريخي:

[1] جريدة الشعب ، المرجع نفسه.

يعرف التناص التاريخي بأنه ذلك التناص النابع من تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي للقصيدة، وتبدوا مناسبة ومنسجمة مع التجربة الإبداعية للروائي وتكسب العمل الأدبي ثراء وارتفاعا.[1]

واستحضار التاريخ واستلهام معطياته الدلالية في النص الروائي، ينتج تمازجا ويخلق تداخلا بين الحركة الزمنية، حيث ينسكب الماضي بكل إشاراته وتحفزاته، وأحداثه على الحاضر بكل ما له من طزاجة اللحظة الحاضرة فيما يشبه تواكبا تاريخيا يومئ الحاضر إلى الماضي.

ويرى رمضان صباغ أن الفنان يتعامل مع الواقع وفقا لمنظور خاص، يتكون نتيجة لعملية معقدة من التفاعلات و العلاقات المتشابكة بينه و بين ذلك الواقع، بين وعيه و بيئته وشخصيته، وبين ما يعتمل في الواقع ومدى تطور الظروف التاريخية.[2]

وهذا يجعل الشاعر يوظف في نصه الروائي شخصيات مرّت بتجربة شبيهة مع تجربته لمد جسر التواصل المتلقي.

والروائي في توظيفه لشخصياته التاريخية و الأحداث، فهو ليس ملزم بالجانب الموضوعي ودقة الأحداث التاريخية كالمؤرخ وإنما يخضع التاريخ لذائقته و أحاسيسه ومن ثم يمتزج ما هو ذاتي بما هو موضوعي، وما هو خيالي بما هو حقيقي والروائي

[1] رمضان صباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر – دراسة جمالية – دار الوفاء، الطباعة و النشر ، الإسكندرية ، د ط ، 1998،ص 7.

[2] احمد الزعبي : التناص نظريا و تطبيقيا ، مؤسسة عمون للنشر و التوزيع ، الأردن ، د ط ، 2000،ص 29.

ليس قصده تزييف الواقع، وإنما يصبوا وراء هذا التوظيف خلق رموز وإيحاءات وهذا ما يسعى إليه الروائي أحمد السعداوي حين إستلهم من التراث التاريخي.

لاشك أن لشخصية الوحش الشسمة جذرا في الذاكرة العراقية أو البغدادية بشكل أدق يرتبط بظهور مجرم سفاح ظهر في مطلع السبعينيات.

كان يقتل بواسطة قطعة من حديد طويلة وكان يخبئها في كم القميص أو الرداء و التي تعرفت عليه هي خادمة عائلة يهودية قام بقتل العائلة المؤلفة من زوج وزوجة وبنت صغيرة وهي البنت الوحيدة حيث قتلهم وهم نائمون والخادمة كانت أيضا مستيقظة وعندما رأت الجريمة هربت إلى المطبخ وغطت نفسها ببطانية لكنه تمكن من إيجادها وقام بضربها أيضا لكنها لم تمت حيث خرج وهو يعتقد أنها ماتت عند إكتشاف الجريمة وجدوها تتنفس و قاموا بنقلها إلى المستشفى وبعد أن تعافت وعند أخذها إلى مركز الشرطة للتحقيق رأته واقفا مع أحد أفراد الشرطة يتحدث فإرتعبت وعلى الفور بدأت بالصراخ: (هذا هو المجرم) فقاموا بمراقبته ومداهمة بيته حيث إكتشف أحد الضباط باب مخفي في الطابق العلوي للبيت وعند دخوله إلى الغرفة وجدوا بعض من المسروقات التي كان يسرقها من ضحاياه ووجدوا مذياع مكتوب عليه إسم إبنة العائلة اليهودية وتم القبض عليه وعند التحقيق معه إكتشفوا أن زوجته كانت تساعده في اختيار الضحايا من الناس ميسوري الحال في بغداد حيث كانت تدعي أنها تبحث عن عمل كخادمة وعندما يستخدمونها كانت تصف له البيت من الداخل و الخارج وما تحتويه

حيث كانت تترك العمل بعد فترة وجيزة وكان يقوم بجرائمه بفترة حتى لا يشك الناس بزوجته.

3- التناص الأسطوري:

منذ أن لجأ الإنسان البدائي إلى الأسطورة كوسيلة لإدراك الحياة بهدف تأكيد طبيعة الفعل الإنساني كما يقول العالم الأنثروبولوجي (ليفي شستراوس) منذ ذلك الوقت و الأسطورة تلعب دورا حاسما في تشكيل الرؤية الإنسانية للواقع، حيث تعد بإنفتاحها الدائم[1] على عالمه أمينة في التقاط الأسرار التي تختفي تحت سطحه الظاهر، ودؤوبه على توسيع أبعاده ومدارجة و تأصيل الوعي به.[2]

وتمثل الأسطورة نوعا أدبيا بذاته بوصفها قصة إنسانية على ما فيها من خلط بين الحقيقة و الخرافة و الرمز و المجاز.[3]

فقد استعانت بها الرواية المعاصرة في تشكيل بنيتها وتحميل عناصرها الدالة بهذه الطاقة الإيحائية و السحرية الكامنة بوصفها طاقة خلاقة قادرة على استقطاب الشعور

[1] ينظر حافظ صبري، أفق الخطاب النقدي : دراسات نظرية و قراءات تطبيقية، ص 49.

[2] ينظر حافظ صبري، مرجع سابق، ص 49.

[3] داود أنيس: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعرفة، القاهرة، ط3، 1992، ص19.

وعلى تحريك مخزون المعاني الذي سرعان ما يربط الإنسان بواسطة حصيلة خبراته الحاضرة بنظيرها في الماضي.[1]

- الأسطورة الشعبية

تعددت تسميات هذا الكائن الأسطوري العجيب فالشسمة أو فرانكشطاين أو المجرم إكس، تعددت تسميات هذا الكائن الأسطوري العجيب فالشسمة أطلقها عليه صانعه هادي العتاك وتعني في اللهجة العراقية، اللي شو إسمه ويقصد بها حرفيا الذي لا أعرف، أو لا أتذكر ما هو إسمه وفرانكشطاين هو نسبة إلى بطل رواية فرانكشطاين لماري تشيلي أما المجرم إكس فبات الصحفيون يسمونه هذا الإسم الشسمة كائن منسّخ (متحول) مصنوع من بقايا أجساد ضحايا التفجيرات مضاف إليها روح ضحية، حسيب جعفر وإسم ضحية أخرى دانيال إنه خلاصة ضحايا يطلبون الثأر لموتاهم حتى يرتاحوا وهو مخلوق للإنتقام و الثأر لهم ذو هيئة بشعة عجيبة، فم متسع كجرح على طول الفكين غرز خياطة على طول الجبهة و الوجنتين مع انف كبير فالنظر إليه يورث الخوف و الفزع فهادي هو الذي قام بصناعته فهو بوجه من الأوجه بمثابة أبيه، فهو الذي أتى به إلى هذه الدنيا و العجوز إيليشوا بمثابة أمه، فهي بندائها لهذه التركيبة التي كونها هادي أخرجته من المجهول بالاسم الذي منحته له دانيال (على إسم ولدها)" هل هذا العتاك المسكن والدي

[1] ينظر منير وليد ، حول توظيف العنصر الأسطوري في الرواية المصرية المعاصرة، فصول، القاهرة، ع 2، مج 2، 1982، ص 32.

حقا ؟ إنه مجرد ممر ومعبر لإرادة والدي الذي في السماء، كما تحب أن تصف والدتي إيليشوا المسكينة هي مسكينة جدا كلهم مساكين"[1]

فإيليشوا أسهمت في ولادته و هي التي منحته إسم إبنها المفقود، أحس بأنه الشخص الأقرب إليها من الآخرين، وأنه يحمل جزءا من ذاكرو ولدها الذي فقدته في حرب كان يعرف بأن مهمته تتحد بالقتل.

" فإتمام الثأر لصاحب جذاذة من جذاذة جسده يؤذن بسقوط كما أن اللحم الميت الذي يتكون جسده منه يتساقط من تلقاء نفسه في حالة لم يجد الثأر لصاحبه في الوقت المعلوم"[2].

كان الشسمة يسكن في عمارة غريبة غير مكتملة البناء تقع في مكان قريب من حي الأثوريين بالدورة جنوبي بغداد، و صار له العديد من المساعدين يقيمون معه و يرهمون جسده لكن قائمة المطلوبين من قبله إتسعت مع إضافة أجزاء جديدة إلى جسده من ضحايا جدد وظلت الأجزاء القديمة تسقط ليضيف فريق مساعديه أجزاء أخرى، حتى إنتبه ذات ليلة أنه على وفق هذه الخطة، أمام قائمة مفتوحة لا تنتهي و لكنه لم يعد يعرف بوضوح هوية من يجب أن يقتل أو الهدف من قتله لقد تبدل لحم الأبرياء بلحم جديد، لحم ضحاياه و لحم المجرمين وقرر مع نفسه التوقف عن القتل ما دام لا يعرف

[1] أحمد سعداوي، فرانكشطاين في بغداد، ص 156.

[2] المصدر نفسه ، ص 148.

المغزى من ذلك بوضوح، وفكر بأن تأخره في الأخذ بثأر ضحاياه الذي يتحرك بإسمهم كفيل بإنتهاء صلاحية الأجزاء المتعلقة بهم في جسده سيتعفن في مكانه و يذوب لذا قرر الإستمرار في القتل ليضمن وجوده، ريثما يفك لغز الخطوات القادمة.

فهاهو يجوب بغداد ليلا ساكنا الخرائب قاطعا الشوارع و الحارات قافزا على الجدران وأسطح البيوت لأنه قاتل إستثنائي لا يموت بالوسائل التقليدية " يخترق الرصاص رأس المجرم أو جسده ولكنه يستمر في السير ويواصل هربه و لا تسقط منه دماء"[1]

نلاحظ هنا أن الكاتب قد لجأ في تصويره لشخصية الشسمة أو المجرم إكس إلى ما يسمى بالعجائبي المبالغ فيه والذي يعتمد على " الغلو و المبالغة من خلال تضخيم صور الأشياء و إعطائها صور أخرى خارقة تتجاوز الذهن البشري فتصدمه"[2]

وهكذا راح هذا المخلوق يتحول إلى أسطورة شعبية إذ راحت " صورته تتضخم برغم أنها ليست صورة واحدة، في منطقة مثل حي الصدر كانوا يتحدثون عنه كونه وهابيا أما في حي الأعظمية فإن الروايات تؤكد أنه متطرف شيعي، الحكومة العراقية تصفه بأنه عميل لقوى خارجية، أما الأمريكان (...) فيرون انه يستهدف تقويض

[1] أحمد سعداوي، فرانكشطاين في بغداد، ص 89.

[2] شعيب خليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربيةللعلوم نشر وتوزيع بيروت، ط1، 2009، ص 64.

المشروع الأمريكي في العراق (...) ويذهب العميد سرور محمد مجيد إلى الإعتقاد أن الأمريكيين هم من خلق هذا الكائن بالتحديد خلق هذا الفرانكشطاين و أطلقه في بغداد"[1]

يظهر أن الكاتب أحمد سعداوي قد أضفى ملامح أسطورية على شخصيته الشسمة الذي كان عبر مهمته يتطلع إلى الإنتقام غير مبال بعنائه الشديد ولا الجهد المبذول من أجل الوصول إلى هدفه، الذي كلفه خسران بعض أعضاء جسده، حتى بدأ البطل الشسمة " كمن يريد أن يتخطى مصيره و قدره في واقع سيء يسحقه و يقضي على منجزاته فما أشبهه ب جلجامش الأسطوري حين شاء أن يتحدى المصير الأزلي للإنسان وحاول أن ينال الخلود شأنه شأن الآلهة".[2]

يقول الشسمة شارحا طبيعة المهمة التي جاء لتنفيذها " أنا مخلص ومنتظر ومرغوب به و مأمول بصورة ما، لقد تحركت أخيرا تلك العتلات الخفية التي أصابها الصدأ من ندرة الإستعمال عتلات لقانون لا يستيقظ دائما، إجتمعت دعوات الضحايا و أهاليهم مرة واحدة ودفعت بزخمها الصاخب تلك العتلات الخفية فتحركت أحشاء العتمة وأنجبتني، أنا الرد لندائكم برفع الظلم و الإقتصاص من الجناة"[3]

[1] أحمد سعداوي، فرانكشطاين في بغداد،ص 335(بتصرف).

[2] الخامسة علاوي :/ العجائبية في الرواية الجزائرية ، دار التكوين ، الجزائر ، د ط ، 2013، ص 327.

[3] أحمد سعداوي، فرانكشطاين في بغداد،ص 156-157.

نفهم من هذا أن الكاتب أحمد سعداوي إستثمر شخصيته الشسمة خدمة للحق و الحقيقة وتحقيق العدالة المفقودة و الإنتقام من المجرمين الأصليين الذين لا تستطيع الحكومة و الدولة ملاحقتهم وأخذ القصاص و العدل منهم وهذا راهن العراق اليوم.

ومن جانب آخر يشير الكاتب من خلال بطله الشسمة إلى مشكلة أخرى تخص الهوية الوطنية أو هوية المواطن العراقي، هذه الهوية التي شهدت العديد من الهزات و الإنتكاسات المتمثلة في الحروب و الهجرات المتعاقبة و الصراعات السياسية واحتدام الصراعات الطائفية وغيرها.

كل هذه الهزات و الصراعات شكلت لنا هذا المخلوق (شسمة) فهو كما أشرنا سابقا خليط من الأرواح و الأجساد التي تنتمي إلى مختلف الأطياف المكونة للمجتمع العراقي، فالشسمة لا يحمل هوية محددة بذاته، بل يمثل الهوية الجماعية للعراقيين الضحايا هو الأنا العراقية الممزقة التي يعاد تجميعها بعد كل هزة سياسية تمثلها إنفجارات بغداد.

يمثل الشسمة الأنا العراقية التي تنتقم من القتلة وتنصف المضطهدين، يقول أحمد السعداوي على لسان بطله الشسمة " أنا و لأني مكون من جذاذات بشرية تعود إلى مكونات و أعراق وقبائل وأجناس وخلفيات إجتماعية متباينة أمثل هذه الخلطة المستحيلة

التي لم تتحقق سابقا، أنا المواطن العراقي الأول".[1] سينقي الشسمة قطع الغيار المثالي و لكنّه الأفضل حاليا.

- تناص مع أسطورة بجماليون:

تناص رواية السعداوي مع أسطورة بجماليون الإغريقية التي أعاد الأدب الحديث تشغيلها برؤى حديثة، حيث تقوم فكرتها المركزية على توسل النحات للآلهة لكي تبث الحياة في تمثال صنعه ليجد نفسه أمام فتاة جميلة وهذا ما نجده موظف في رواية السعداوي والذي تقوم فكرته على كائن متسخ سمّي بالشسمة، وهذا الأخير مصنوع من بقايا أجساد الضحايا مضاف إليه روح الضحية وهو مخلوق للإنتقام و الثأر له.

" حاول السعداوي خلق جثة من أجزاء الأشلاء جثة رجل عار تنز من بعض أجزاء جسده الجروح سوائل لزجة، فاتحة اللون ولم يكن هناك إلا القليل من بقع صغيرة، من دم يابس على الذراعين و الساقين".[2]

أسطورة بجماليون

كان هناك شاب وسيم في قبرص يدعى بجماليون و كان هذا الشاب فنان موهوبا في نحت التماثيل ولكن يصل لمستوى فنه وعبقريته أي إنسان أخر في زمنه، فكان ينحت تمثال من العاج أو الحجر فيبدوا و كأنه مخلوق حي من لحم ودم وكان بجماليون

[1] أحمد سعداوي، فرانكشطاين في بغداد،ص 161.

[2] الرواية ص35

يكره النساء بشدة و يرى إن المرأة مخلوق ناقص كله عيوب و إنها وراء كل الكوارث الذي تصيب الرجال ولم يكن موقفه هذا يحتمل المناقشة أو التغيير، ذلك اخذ على نفسه عهدا بألا يتزوج أو يفكر في النساء وقرر إن يهب حياته لفنه الذي أبدع فيه و بالرغم من موقف بجماليون السابق من النساء فقد كانت أجمل تحفة فنية صنعتها يداه عبارة عن تمثال لامرأة فائقة الجمال و الروعة وكان تجسيدا لكل أوصاف الحسن و الجمال.

ولعله أراد بهذا التمثال رسم نموذج للاكتمال يكشف به قبح النساء و يشعر الرجال ببشاعتهن أو انه لم يستطع أن يمحوا من خياله ما إستطاع أن يمحوه من حياته وواقعه ولكن هذا التمثال أصبح هم بجماليون الأكبر، فكان يصنع بأصابعه الساحرة لمسات فنية جديدة يضيفها إليه في كل يوم حتى أصبح التمثال أروع تحفة فنية يمكن صناعتها، ولم يعد بجماليون يستطيع أن يجمل تمثاله أكثر من هذا الحد فقد أصبح أجمل من أي امرأة أو أي تمثال آخر فقال بجماليون مخاطبا تمثاله الجميل: كنت جميلة وأصبحت الآن أجمل، كنت رائعة و أصبحت الآن أروع.

ولكن بجماليون أصابه أمر لم يكن يخطر بباله فقد أحب تمثاله حبا شديدا وأصبح لا يقدر على فراقه لحظة واحدة يقضي معه ساعات الليل الطويلة كان يفعل كل ذلك وهو يتخيل أنه أمامه إمرأة حقيقية وليس تمثالا، ثم حاول بجماليون لفترة من الزمن أن يقلد

الأطفال الصغار فيفعل ما يفعلونه مع دماهم للإطفاء و يلاعبها ويكسوها بالملابس الفاخرة، يأتيها بالهدايا الثمينة كالعطور والورود الجميلة والعصافير.[1]

ولكنّه كان عبثا يحاول أن يبعث الحياة في شيء ميت وأدرك بجماليون أنه لن يستطيع الإستمرار في هذا الوهم ومنذ ذلك الحين تحول بجماليون إلى ضحية تستحق الرثاء و الشفقة.[2]

وكانت فينوس ملكة الحب على العلم بما يحدث لبجماليون فلما وصل به الحال إلى هذه الدرجة القصوى من البؤس و القنوط رقت لحاله و قررت أن تساعده، ولما جاء عيد فينوس بدأت تنصب الزينات وتقام الأفراح إحتفالا بها وكانت المعابد تزدحم بالعشاق الذين يأتون من كل صوب حاملين هداياهم و قرابينهم إلى ملكة الحب لكي ترضى عنهم وتتوسط لهم لدى معشوقاتهم لكن يبادلوهم حبهم وهيامهم.

ذهب بجماليون بالطبع ليشارك هذه المرة ولم يكن من قبل يهتم أو يبالي بمثل هذه الإحتفالات و الطقوس وقد حمل هدية ثمينة تليق بمقام فينوس التي أصبحت آخر رجاء له، وقف بجماليون وسط المعبد وأخذ يناجي عشترون ويطلب منها أن نجد لجماليون البائس عذراء تشبه تمثال المرأة الذي صنعه بيديه ووقع في غرامه وتجرع كأس عذابه

[1] Greekmehology 1. Blogosbot.com.28.10.2014.

[2] Greekmehology 1. Blogosbot.com.28.10.2014.

حتى الثمالة،وبعد طول وقوف و رجاء رأى الشعلة تضطرم في الهواء فوق المعبد ثلاث مرات وكان هذا دليلا على رضا فينوس واستجابتها لتوسلاته ورجائه فاستراحت نفسه وشعر بالتفاؤل وبدأ الأمل يتسرب إلى قلبه مرة أخرى ولما رجع بجماليون إلى منزله ألفى جيبته منتصبة على منصتها فنظر إليها نظرة طويلة ملؤها الرجاء و الأمل ثم أقبل عليها وأمسك يدها وضغط عليها بقوة لكنه تراجع بسرعة و الدهشة تمتلك جوارحه، شعر بجرارة غريبة سرى في جسده هل إستجابت فينوس وحدثت المعجزة ؟لم يصدق بجماليون نفسه في أول الأمر فما حدث كان يشبه الصدمة ثم أقبل على عذرائه مرة أخرى فضمها إلى صدره وطوقته بذراعيها.

أما بقية الأسطورة فتقول: أن بجماليون أطلق على عذرائه إسم فلاطية أو حالاتيا و إنهما تزوجا وإن ملكة الحب فينوس باركت زواجهما وحضرت حفل زفافهما بنفسها و إنهما أنجبا طفلا أسمياه بافوس أطلق إسمه فيما بعد على مدينة قبرص. [1]

4- التناص الأدبي:

الرواية اشد الأجناس الأدبية التصاقا بالحياة وبعمق المجتمع ، تميل الى التجريب الفني في محاولة تجديد التوضيف لعناصرها.

[1] Greekmehology 1. Blogosbot.com.28.10.2014.

فالتناص هو محاورة النصوص واستنطاقها من خلال الوعي بالتراث وهذه المحاورة تولد بنى جديدة يتكون منها خطاب الرواية، التناص هو الإنفتاح على القيم التاريخية واستعادتها بوعي شديد في ضوء الحاضر الأمر الذي يمنح المتلقي تمثلا مباشرا لهذا الخطاب.[1]

تبدوا لنا النصوص الروائية حافلة بالإنفتاح على النص العربي الحديث و القديم حيث نجد تداخلا في النصوص الروائية العربية على نصوص كثيرة و متنوعة وعند تعرضنا لرواية احمد سعداوي اتضح لنا انه تأثر بمن سبقه و يتعلق المظهر الأدبي عموما في العملية الإبداعية بالتضمين، أي أن يتضمن كلام الروائي جزءا أو أكثر من كلام غيره.

ويكمن هذا التداخل أو الإستحضار في خلق نوع من التمازج و التعالق بين القديم و الحديث فينتج عنه نص روائي جديد بلمسة فنية و جمالية جمعت بين ما هو قديم وما هو جديد و قد احتوى التراث الأدبي على نصوص كثيرة ومتنوعة.[2]

االتناص مع رواية ماري شيلي وفلم روبرت دي نيروا

عنوان الرواية يحيلنا حتما إلى رواية فرانكشطاين[3] للروائية ميري شيلي المنشورة لأول مرة عام 1817 م و التي تدور أحداثها في القرن 18 م و تتمحور حول رغبة

[1] مصطفى عبد الغني، قضايا الروايا العربية في نهاية القرن 20، الدار المصرية، ط1، 1999، ص 97.

[2] مصطفى عبد الغني، مرجع سابق ص 97.

[3] Harrey Sir Paul (ed) the ouford companion to Englich Literature fourth edition acford great Britain 1967.

بطلها العالم فكتور فرانكشطاين المتخصص بالعلوم الطبيعية في الوصول إلى إكسير الحياة من خلال بث الحياة في أحد مخلوقاته غير الحية و الذي صنعه من بقايا أشلاء بشرية و حيوانية أخذ بعضها من محلات القصابين و المقابر والمختبرات حيث يتحول الكائن إلى مخلوق متوحش مدمر يقتل بشكل عشوائي ودموي حيث يقتل أعز و أقرب الناس إلى العالم ومنهم زوجته و شقيقه وبعض أصدقائه.

وهو ما نجد له شبها برواية أحمد السعداوي فرانكشطاين مما يجعل نص ميري شيلي نصا غائبا ونصا مرجعيا ونصا موازيا إذ اعتمدنا إليه المفارقة أو المعارضة بالمفهوم البلاغي في توليد نصوص جديدة من نص سابق عبر عمليات تمثل وامتصاص واحتذاء تقوم على قواعد التناص الحديثة بعيدا عن أطروحات السرقة التقليدية القديمة.

ومن جهة أخرى لا يمكن أن نتجاهل التعليق الذي أطلقته الصحيفة الألمانية عند سماعها لحكاية هادي العتاك و الذي قالت فيه: إنه يقتبس من فلم شهير لروبرت دي نيروا.[1]

لم يكن هذا التعليق عرضيا او طارئا وإنما يكشف عن شيفرة من شفرات نص الروائي إذ أن روبرت دي نيروا كان قد مثل دور الوحش في فلم فرانكشطاين و الذي أنتج عام 1994 وهو واحد من عشرات الأفلام التي استلهمت الرواية الأصلية لكنها قدمت قراءات مغاير لها وربما يمكن الإشارة إلى أن أحدث نسخة من هذه الأفلام هو الفلم الذي أنتج هذا العام 2014 م و الذي مازال يعرض في دور السينما العالمية.

ولكن هنا لابد من الاحتكام إلى الرواية الأصلية بوصفها نصا مرجعيا حاكما.

---

[1] أحمد السعداوي لفرانكشطاين في بغدادص 26.

كانت رواية ماري شيلي تحمل موقفا إيديولوجيا و ربما أخلاقيا و دينيا تجاه توظيف العلم بطريقة خاطئة أو معارضة للفطرة الإنسانية حيث ينقلب فيه السحر على الساحر.

فهي بمعنى من المعاني صرخة ضد التوظيف العشوائي و غير الإنساني للعلم الذي ينتج سلسلة من الويلات و المآسي على البشرية حيث يكون الفاعل ضحية لفعله إذ يتحول الوحش أو المسخ الذي خلقه العالم فيكتور فرانكشطاين إلى قوة عمياء تنتقم من الجميع و تبدأ بأقرب الناس إلى العالم ومنهم خطيبته و أخوه.

ففي المشاهد النهائية للفلم يصغي المكتشف الإنجليزي روبرت والتن إلى قصة فرانكشطاين لإرتكاب هذه الجرائم ملقيا اللوم على العالم الشاب الذي بعث فيه الحياة و وصفه بالمجرم الذي خلق إنسانا مجردا من الحب و الروح.[1]

وهذا ما يؤكد إن مؤلفة الرواية ميري شيلي كانت تمتلك موقفا فكريا أو أخلاقيا واضحا في هذه الرواية وتقدم فيه تحذيرا قويا من مخاطر التلاعب بالتوازن الطبيعي للحياة وبإساءة توظيف العلم في كشوفات وأهداف غير نبيلة.

و ربما تكمن وظيفة النقد في الكشف عن المغزى الذي تخبئه رواية احمد سعداوي ومدى مقاربتها للرواية الأصلية وهي وظيفة ترتبط أساسا بقدرة الناقد على فك الشفرات و الرموز اللسانية و السيميائية و التاريخية النصية و الخارج نصية التي تهيمن على الرؤية الروائية.

[1] ينظر في فلم فرانكشطاين بطولة روبرت دي نيروا، 1994.

لا شك أن من أقوى مصادر الجاذبية في رواية احمد سعداوي تكمن في جاذبية وقوة وغموض شخصية الوحش (الشسمة).

الروائي احمد سعداوي قد اختار لروايته نهاية مغايرة لرواية ميري شيلي وحتى لسيناريو فلم فرانكشطاين الذي قام بدور الوحش فيه روبرت دي نيروا عام 1994م.

إذ أن رواية ميري شيلي وكذا فلم روبرت دي نيروا نيتهيان بموت الوحش و العالم الذي صنعه أي فرانك فرانكشطاين في مشهد مؤثر وفي منطقة متجمدة من القطب الجنوبي.

و الحقيقة أن الرواية و الفلم يبدءان من نقطة النهاية ثم يعودان إلى الماضي من خلال السرد الذي يصغي إليه المستكشف المغامر (روبرت والتن) من العالم فرانك فرانكشطاين وهو يكاد يلفظ أنفاسه الأخيرة حيث يبدأ يسرد على ذلك المستكشف قصته و رغبته في ملاحقة الوحش لقتله و الإنتقام منه بناء على موعد للقاء معه حدده الوحش في هذا المكان بالذات و لكن العالم الشاب يموت قبل أن يلتقي بالوحش الذي يكمل سرد القصة من وجهة نظره ويقرر أن يموت سوية مع خالقه و أبيه العالم الشاب حرقا كما هو التقليد المتبع في دفن الموتى من البحارة و المستكشفين آنذاك.[1]

وإذا ما كان الوحش في رواية ميري شيلي وكذا في العلم يرتكب جرائمه البشعة انتقاما لأن خالقه العالم الشاب قد تجاوزالحد الإنساني و خلق كائنا بلا عواطف و رو ح

[1] ينظر في فلم فرانكشطاين بطولة روبرت دي نيروا، 1994.

وهو يشير إلى مغزى أخلاقي وفكري من قضية توظيف العلم بطريقة غير إنسانية، فإن لدى مخلوق احمد سعداوي في رواية فرانكشطاين في بغداد تبريراته و فلسفته الخاصيتين.

فهو يرفض إن يوصم بالمجرم القاتل الذي يقتل حبا بشهوة القتل وذلك انه كما يقول يحمل رسالة لتحقيق العدالة الإجتماعية الغائبة آنذاك.

إذ سبق للصحفي محمود السوادي وان عبر عن اعتقاده إن الشسمة كان في مهمة نبيلة.[1]

كما قال هادي العتاك أن الشسمة سيقوم بقتل جميع المجرمين الذين أجرموا بحقه ثم يتساقط ويعود إلى وضعه السابق يتحلل ويموت.[2]

كما اشرنا سابقا فقد اخبر الوحش هادي العتاك انه يريد الثأر لروح الشاب حسيب جعفر لكي تهدأ روحه و لا يمكن ان نتناسى إحدى العتبات النصية الإستقلالية التي يخاطب فيها الشسمة الذين يسمعون التسجيلات إن لا يقفوا في طريقه إن لم يكونوا قادرين على مساعدته[3] وهي إشارة الى العدل الإجتماعي وهذا ماقاله لهادي لعتاك:

[1] سعداوي أحمد ، فرانكشطاين في بغداد ص 145.

[2] المصدر السابق ،ص 146.

[3] المصدر السابق، ص 05.

"أنهم يتهمونني بالإجرام ولا يفهمون أني أنا العدالة الوحيدة في البلاد"[1] كما ترك المسجلة دفاعا عن موقفه :

" إنا الرد و الجواب على نداء المساكين :أنا مخلص و منتظر ومرغوب به ".[2]

5- التناص التراثي :

انتشرت في الثقافة العربية جملة من الأشكال النثرية تتمثل في الأمثال و الحكم الشائعة و المتداولة بين العرب، التي تفسر و تختصر حياتهم يرتبط ببعض ارتباطا وثيقا، و الغرض منها – الأمثال و الحكم هو أخذ العبرة و العظة من خلال تسجيل قيمتهم الإنسانية و الإجتماعية و الأخلاقية، و تبنى الأمثال أما حول قصة واقعية أو حادثة معروفة في التاريخ الإنساني، كما نجد أيضا أمثالا بنيت على أساطير و خرافات وإذا حاولنا البحث عن تناص مع الأمثال في نص، فنجده وظف الأمثال الشعبية بطريقة غير مباشرة، وهذا يدل على تمسك الكاتب بثقافته الشعبية و عاداته التي لا يمكن لأي زمن من الأزمان ان يمحوها.

فمن الأمثال الشائعة التي ضمنها الكاتب في رواية " فرانكشطاين في بغداد " " الله يهني سعيد بسعيدة ".[3]

---

[1] سعداوي أحمد ، فرانكشطاين في بغداد ص 149.

[2] المصدر السابق، ص 57.

[3] المرجع السابق، ص 35.

جميعن يذكر هذا المثل إلى أي زوجين مقبلين على الزواج أو من تزوجوا بالفعل ولكن هل سأل احد نفسه يوما ما هو وراء قول هذه العبارة وما سر تسمية الزوج باسم سعيد والزوجة بسعيدة تابعون خلال السطور التالية و ستجدون الإجابة الحقيقة عن أصل هذا المثل الشعبي الدارج.[1]

قصة المثل الشعبي

سعيد و سعيدة الأصليين :

منذ زمن بعيد كان هناك ملكا يحكم وله قوته و سلطانه وكان لديه طفل يدعى سعيد ووقت ما شعر هذا الملك بأنه على مقربة من الموت طلب من أخيه إن يرعى له ابنه بعد وفاته وان يزوجه من يحب ولا يضغط عليه في أمر الزواج و بالفعل توفي الملك و ترك ابنه إلى أخيه لكي يربيه و يحتضنه و من هذا اليوم أصبح العم هو الأب و الراعي لشؤون ابن الملك، وكبر الصبي برعاية عمه إلى أن جاء عمه واقترح عليه الزواج من ابنته و التي كانت تدعى سعيدة، و التي كانت تعشق سعيد ورأى أباها هذا في عينيها و لذلك أراد ان يفاتح سعيد بنفسه في أمر الزواج ولكن كانت المفاجأة أن الشاب سعيد لم يوافق عمه في طلبه و أفصح له انه يتعامل مع سعيدة ابنة عمه كأخت له، ولم يرتقي الأمر له أن تصبح له زوجة، لم يعترض عمه على ما قرره الشاب وعرض عليه إن

[1] https//vb/3dlat.com.23jan 2016.

يختار من يشاء من الفتيات لكي يزوجها له، وهذا من اجل أن يريح ضميره لما أوصاه به أخاه من قبل وهو أن يترك سعيد يتزوج من يريد.[1]

وذات يوم خرج سعيد هو وعمه واتجهوا لخطبة فتاة اختارها سعيد بنفسه جرت العادة آنذاك في البلدة التي يعيشون فيها أن يقوم العريس المتقدم للخطبة بضرورة تحريك صخر بمفرده كدليل على القوة من اجل قبول و إتمام الزيجة، بالفعل تقدم سعيد لزحزحة الصخر من مكانه ولكنه لم يتمكن من تحريكه نظرا لجسده النحيل و قوته المحدودة التي اشتهر بها، حدث حينها مالا يحمد عقباه فقد ظهرت ضحكات الحاضرين و صخرية الفتاة التي كان يريد سعيد الزواج منها، وكان ذلك بمثابة سخرية كبرى حدثت لابن الملك المتقدم للزواج، حزن سعيد من هذا الموقف وحاول عمه أن يخرجه من هذه الحالة النفسية السيئة التي عاش فيها بسبب هذا الموقف إلى أن اختار سعيد بيت آخر لكي يخطب إحدى فتياته، وقد حدثت عنده شبه عقدة بسبب تحريك الصخرة كشرط لإتمام الزيجة، فقد حاول جاهدا أن يزحزح الصخرة من اجل أن يتمم الزيجة هذه المرة ولكنه لم يستطع أيضا أن يحركها ونال ما ناله من السخرية حينذاك أيضا، أصبح حديث البلدة كلها سعيد ابن الملك الذي يريد أن يتزوج ولا يستطيع أن يحرك صخرا مثله كمثل

[1] https//vb/3dlat.com.23jan 2016، مرجع سابق.

باقي شباب [1]البلدة ممن يرغبون في الزواج خاصة بعدما تعددت تجربة طلبه للزواج من كثير من الفتيات و لكن في كل مرة يعجز عن تحريك الصخرة ويتم رفضه

لم يجد حينئذ سوى أن يراجع حساباته ويطلب الزواج من ابنة عمه سعيدة وقد تقدم فعليا لعمه طلبا في زواج ابنته سعيدة، و على الرغم من إن عمه بالتأكيد موافق عليه زوجا لابنته وكذلك سعيدة ذاتها موافقة على ابن عمها سعيد زوجا لها، إلا أن زحزحة الصخرة مازالت كابوس اسود لدى سعيد كونه شرطا أساسيا في قبول الزواج في تلك البلدة، وقد أصبح بالفعل بالنسبة له حاجز نفسي كبير يصعب عليه عبوره بسهولة، فجاءت لحظة الحسم حينما قام سعيد محاولا تحريك الصخرة ولكن لم يتحرك معه أيضا، فما وجد الحاضرون إلا سعيدة نفسها تعاون سعيد في تحريك الصخر، وحينها تأثر سعيد للغاية حينها بحث عن قلب يحبه ولم يفطن إلى كل هذا القدر من الحب الذي يملئ قلب سعيدة له طوال السنين الماضية.

ومن هنا كانت العبارة المشهورة " الله يهني سعيد بسعيدة " وهي ما تعني التمني من قبل القائل إلى العروسين بحياة يملئها الحب و الهناء.[2]

[1] .https//vb/3dlat.com.23jan 2016 .مرجع سابق.

[2] Greekmehology 1. Blogosbot.com.28.10.2014.. مرجع سابق .

خاتـــمة

في نهاية البحث أحمد الله حمدا كثيرا لأنه وفقنا بعونه في إتمام هذا البحث المتواضع.

و حويصلة ما توصلنا إليه هو مجموعة من الاستنتاجات و الملاحظات نوجزها فيما يلي :

توصلنا من خلال الفصل التمهيدي إلى أن الرواية العربية منذ نشأتها الأولى ورغم تعثرها إلا أنها كانت تنتمي الى التراث العربي كما كانت تنتمي أيضا الى الاتجاه القومي وتمتزج به اظافة الى أنها تجريبية بامتياز فيها شيء من الواقعية السحرية من خلال أسطرة الواقع وتخييله وعليه نستطيع أن نقول أنا السعداوي استطاع أن يبني عالما روائيا عبر من خلاله عن واقع المجتمع العراقي الذي كان مسرحا لأحداث روايته .

أما في الفصل الأول:

1 - استنتجنا بأن التناص متعدد المفاهيم اختلفت مفاهيمه من ناقد إلى أخر كما استنتجنا بأن التناص هو ليس امتصاص وإعادة تفريغ وإنما هو إعادة إنتاج وفق تصورات الكاتب الجديدة أثناء كتابته .

2- كما توصلنا أيضا إلى أن للتناص مظاهر يتمظهر فيها النص الغائب في النص الحاضر وله مستويات يتعامل بها الأديب أو الشاعر مع النصوص الغائبة وله طرق توظيف مختلفة لهذه النصوص، فقد تكون دينية أدبية تاريخية أسطورية تراثية .

أما في الفصل الثاني والأخير فقد استنتجنا فيه مايلي:

1- أن النصوص المتداخلة معه شكلت عنصرا ظاهرا في تكوينه وطريقة تأليفه .

2 – أن أحمد السعداوي متشبع بالثقافة الإسلامية حيث استلهم في روايته القرآن الكريم في عديد من المفردات والعبارات التي تخدم موقفه و أرائه.

3- كما نجده حول روايته الى حكاية تحكي لنا عن الحاضر من خلال الاستحضار الكثيف للماضي عن طريق استحضاره للشخصيات والوقائع التاريخية .

4- الأسطورة في روايته تعد من المصادر الهامة وهي ليست مجرد نتاج بدائي بل هي وسيلة فعالة تساعده في التعبير على الأحاسيس والعواطف الاجتماعية والسياسية.

5- أما فيما يخص التناص الأدبي نجد السعداوي كأي شاعر أو روائي معاصر وضف العديد من النصوص الغائبة في روايته.

ملاحـــق

ملحق رقم (01)

التعريف بصاحب الرواية أحمد السعداوي:

حين ولد أحمد السعداوي في بغداد عام 1973 كانت الذائقة الإبداعية للعراق شعرية بإمتياز، بالمقارنة مع مشاهد عربية أخرى، وهو المعطى الذي جعل البدايات الإبداعية لفتى البلد الجميل مبرمجة على الشعر.

أصدر مجموعته الشعرية الأولى الوثن الغازي عام 1997 ثم نجاة زائدة فمجموعة عيد الأغنيات السيئة فديوان صورتي و أنا احلم وكلها مفصولة عن بعضها بسنتين من حيث إصدارها.

خرج الشاعر في دواوينه من تراكم شعري عراقي عمره ألف سنة، وتموقع داخل جرح بلاد اكتشفت الكتابة ليرسم صورته وهو يحلم بغد عراقي لا تحكمه الأغنيات السيئة بنت الداخل ولا الوثن الغازي ابن الخارج فكان نصه إضافة إلى المدونة الشعرية العراقية لا إجترار لما هو مكرس فيها .

لقد تغنى سعداوي في دواوينه الشعرية بالحياة في عز هيمنة الموت على بلاد الرافدين وانتصر لقيمها النبيلة والجميلة غير آبه بكل ما كان يتهدد حياته وحياة شعبه.[1]

[1] أحمد السعداوي الكتابة بالدم 1/، 2014/5 WWW. Aljazera.net /new/chiturendart

ملحق رقم (02)

تجارب متقاطعة:

لم يغادر سعداوي روحه الشاعرة و المبرمجة على الأسئلة وجب الإكتشاف حتى وهو ينخرط في تجاربه الإعلامية، فالعمل الصحفي عنده لا يسرق شعلة الإبداع من القصيدة والرواية، بل يغذيهما بمزيد من الفتوحات التي استثمر كثيرا منها في أعماله الإبداعية مثل رواية إنه يحلم و يلعب أو يلعب ويموت الصادر عن دار المدى العام 2008 م.

راسل محطة بي بي سي (bbc) البريطانية من بغداد بين عامي 2005 و 2007، ووكالة أم إي سي تي (MICT) الألمانية وتميزت تقاريره بالدقة و العمق و الخفة رغم أطياف الموت المهيمنة على المشهد العراقي.

واختفت صحف ومجلات كثيرة بمقالاته وتقاريره الصحفية مثل الصباح و الشبكة و الأسبوعية كما كتبت عنه مقالات و تقارير في صحف ومجلات أخرى، ولعل أهم ملف صحفي مكتوب أنجز عنه ما نشرته أسبوعية أخبار الأدب المصرية عام 2000، وتناول كتابه رأسي المتميز في مجاله بتناوله علاقة الرأس بالجسد وأنجز عدة كتب مشتركة مع كتاب آخرين كرّس من خلالها مسعاه في اضاءة المشهد العراقي مثل جروح في شجر النخيل، وهو كتاب صنع شهادات لكتاب عراقيين من (دار الساقي 2007) وكتاب المكان العراقي الذ ضم تجارب ابداعية من العراق

(معهد الدراسات الإستراتيجية2008م) [1]

[1] أحمد السعداوي الكتابة بالدم، 2014/5/1 WWW. Aljazera.net /new/chiturendart

ملحق رقم (03)

التجربة الروائية:

مهّد صاحب إنه يحلم أو يلعب أو يموت لتجربته الروائية التي أعلن عام 2004 عبر روايته البلد الجميل بتجارب في كتابة السيناريوا و الأفلام الوثائقية و إعداد البرامج التلفزيونية حيث بات واحد من السماء العراقية المهمة في هذا المجال.

يرتبط أحمد السعداوي بالمكان العراقي ارتباطا جعله لا يعيش ولا يكتب بعيدا عنه فروح المكان العراقي مزروعة في جهوده الإعلامية و متونه الإبداعية رغم أن رصيده الروائي لا يتوفر إلا على ثلاث روايات، هي البلد الجميل الحائزة على الجائزة الأولى للرواية العربية بدبي عام 2005، و انه يحلم أو يلعب أو يموت التي أهلته لأن يختار ضمن أهم أربعين كتابا شابا عربيا عام 2010 بمناسبة اختيار بيروت عاصمة عالمية للكتاب، وفرانكشتاين في بغداد التي توجته بجائزة البوكر العربية، إلا أنه استطاع أن يخلق ببصمته الخاصة في ما يكتب روائيا عن العراق و الوطن العربي.

ويعد الحلم و الموت قيمة المفضلتين في الكتابة فهو يحاول ان يستثمر في تناقضها و يبني عالمه الأثير مثلما نجده في جائزة بوكر العربية إختيارها بكونها تختزل مستوى و نوع العنف الذي يعاني منه حاليا العراق وبعض أقطار الوطن العربي و العالم.[1]

[1] أحمد السعداوي الكتابة بالدم،2014/5/1 WWW. Aljazera.net /new/chiturendart

ملحق رقم (04)

ملخص الرواية

تدور احداث الرواية في بغداد وتبدا ببطلها واسمه هادي العتاك الذي يعمل بائع عتاديات من سكان حي البتاويين الموجود في وسط مدينة بغداد حيث يجمع ما خلفته التفجيرات الإرهابية من بقايا الجثث وذلك في شتاء عام 2005م.

ويقوم هادي العتاك بإلصاق اجزاء الجثث التي جمعها لينتج من هذا العمل الغريب كائنا بشريا غريبا، فيقوم هذا الكائن الغريب بالإنتفاض و النهوض بسرعة كي ينتقم ممن قتلوا اصحاب اجزائه التي تكون منها.

ويبدأ الكائن الغريب بعمليات ثأر وانتقام من جميع المجرمين بشكل بشكل واسع حيث يقوم هادي العتاك بسرد أحداث القصة امام زبائن مقهى يسمى مقهى عزيز المصري، فيبدأ الزبائن بالضحك من هذه الحكاية ويعتبرونها حكاية طريفة ومثيرة للضحك وغير حقيقية.

يرى العميد سرور مجيد الذي يعمل مديرا لهيئة المتابعة و التعقيب أمرا آخر في القصة على عكس ما رأئ زبائن المقهى حيث أن هذا العميد مكلف بشكل سري بملاحقة هذا الكائن الغامض باعتباره مجرما ولا أحد يعلم عنه شيئا.

وتتداخل الأحداث و الشخصيات في الرواية ما بين مطاردات مثيرة بين أحياء بغداد و شوارعها، وتحدث الكثير من الأمور التي تحسم الموقف ليكتشف الجميع انهم جزء لا يتجزأ من هذا الكائن الغريب الفرانكشتايني ولو بنسبة صغيرة، كما أنهم يمدونه بأسباب النمو الحياة و البقاء وحتى النهاية غير المتوقعة. [168]

[168] أحمد السعداوي الكتابة بالدم، 2014/5/1 WWW. Aljazera.net /new/chiturendart

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1/ المصادر :

1) ابي جعفر محمدبن جرير الطبري : جامع البيان عن تأويل آيات القرآن : تح :محمود محمد شاكر ، دار المعارف ، مصر ، ج 23.

2) احمد سعداوي : فرانكشطاين في بغداد ، منشورات الجمل ، بيروت ، بغداد ، ط1 ، 2013.

2/ المراجع :

1) احمد الزعبي : التناص نظريا و تطبيقيا ، مؤسسة عمون للنشر و التوزيع ، الأردن ، د ط ، 2000.

2) احمد السهاوي : التطريس في القصص ابراهيم درغوني نموذجا ، مطبعة التغسير الفني، صفاقس ، تونس ، د ط ،2000.

3) احمد شعت : الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر ، مكتبة القادسية ، فلسطين ، ط 1 ، 2002.

4) الخامسة علاوي :/ العجائبية في الرواية الجزائرية ، دار التكوين ، الجزائر ، د ط ، 2013.

5) ادريس سهيل : محاضرات عن القصة في لبنان ، معهد الدراسات العربية العليا ، القاهرة ، د ط ، 1975.

6) ايليا حاوي ، في النقد الأدبي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط 2 ، 1986.

7) بشير تاوريريريت و سامية راجح التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر (دراسة الأصول و الملامح و الإشكاليات النظرية و التطبيقية) دار الفجر ، ط 1 ، 2006.

8) جمال مباركي : التلقي و التأويل – مقاربة نسقية – المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3 ، 2009.

9) حمدي السكوت : الرواية العربية.

10)حنا الفاخوري : الجامع في تاريخ الدب العربي (العصر الحديث) ظهرات منشورات ذوي القربى ، 1992.

11) داود انيس : الأسطورة في الشعر العربي الحديث و المعارف ، القاهرة ، ط 3 ، 1992.

12) رمضان صباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر – دراسة جمالية – دار الوفاء، الطباعة و النشر ، الإسكندرية ، د ط ، 1998.

13) سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي (النص و السياق) المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط 3، 2006.

14) سيد قطب : التصور الفني في االقرآن الكريم ، دار الشروق ، القاهرة ، ط10،1982.

15) صلاح فضل : انتاج الدلالة الأدبية ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، ط1 ، 2002

16) شعيب خليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربيةللعلوم نشر وتوزيع بيروت، ط1، 2009.

17) شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر، دار المعارف، مصر، ط10، 1426ه.

18) صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1986.

19) عاطف نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1987.

20) عبد الجليل مرتاض: التناص في ديوان المطبوعات الجامعية، د ط ،2011.

21) عبد الغني مصطفى: الإتجاه القومي في الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، د ط، 1991.

22) عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقديو البلاغي، دراسة نظرية و تطبيقية إفريقيا الشرق، الدر البيضاء، المغرب، دط، دت

23) عبد الله الغذامي: الخطيئة و التفكير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، د ط، دت.

24) عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربيةالحديثة.

25) عدنان قاسم: لغة الشعر العربي، مكتبة الفلاح، الكويت ، ط1، 1989م.

26) عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وضواهره الفنية و المعنوية ، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994

27) علي جعفر العلاق : الشعر و التلقي دراسات نقدية ، دار الشروق، عمان، ط1 ، 1997م

28) علي عشري زايد: إستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، د ط، 1997.

29) محمد بنسين: حداثة السؤال بخصوص الحداثة في الشعر و الثقافة.

30) محمد بنسين: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، د ط، 1979.

31) محمد عبد المطلب، مناورات شعرية ، دار الشروق، القاهرة،ط1، 1996.

32) محمد خير البقاعي: دراسات في النص و التناصية، مركز الإنماء الحضاري ، سوريا، حلب،ط1، 1998.

33) محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1996.

34)محمد عزام: النص الغائب–تجليات التناص في الشعرالعربي– إتحاد الكتاب، دمشق، سوريا، د ط،2001.

35) محمد قنوش: من الأخذ الأدبي إلى التداخل النصي لدى العرب(دراسةفي المصطلح و القضية، عالم الكتب الحديثة، 213إربد، الأردن،ط1، د ت.

36) محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم / النقد المعرفي و المثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء، المغرب، ط1، 2000.

37)) محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب،ط1992،2.

38) مصطفى السعفي:المدخل اللغوي في نقد الشعر(قراءة بنيوة)، منشأة معارف، الإسكندرية، د ط، د ت.

39) مصطفى عبد الغني، قضايا الروايا العربية في نهاية القرن 20، الدار المصرية، ط1، .1999

40) منيف عبد الرحمان: الكاتب و المنفى ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،المركز الثقافي العربي للنشر و التوزيع، بيروت، د ط،2001.

41) نور الدين السد:الأسلوبية وتحليل الخطاب،دراسة في النقد العربي الحديث(تحليل الخطاب الشعري و السردي) دار هومة، الجزائر، ج2، د ط، 2010.

42) يوسف العايب: التناص في قصيدة غلواء لإلياس أبو شبكة بحث في المصادر و الدلالات، مديرية الثقافة لولاية الوادي، ط1، 2013.

43) وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث (رؤية إسلامية)، دار الفكر دمشق، سوريا، د ط، د ت.

أ) المراجع المترجمة :

1) تزفينان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري تر: فخري صالح المؤسسة العربية للدراسات و النشر،ط1996،2.

2) جراهام آلان: نظرية التناص تر: باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق سوريا،ط1، 2011.

3)جيرار جنيت: مدخل جامع للنصاتر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، الدارالبيضاء، ط 2، 1986.

4) ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر : محمد برادة ، رؤية للنشر و التوزيع.

5) نتالي بييفي غروس : مدخل الى التناص ، تر : عبد الحميد بوراوي ، بليدية ، الجزائر ، د ط ، 2004.

المعاجم :

1) ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر بيروت ، د ط ، 1988م.

2) احمد رضا ، معجم متن اللغة ، منشورات مكتبة الحياة ، بيروت ، د ط ، 1980.

ب) المراجع الأجنبية :

Harrey Sir Paul (ed) the ouford companion to Englich Literature fourth edition acford great Britain 1967.

المجلات :

1) حسن البنداري وآخرون: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية 2009، المجلد 11، العدد(2).

2) صبري حافظ

3) عزة محمد جدوع، التناص مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر، مجلة الفكر و الإبداع ،ع و ،الكويت، 1953.

4) فاضل ثامر: الرواية العراقية من الريادة الى النضج 2004، المدى الثقافي:العدد 179، 18آب 2004،ص 07.

5) محمود امين ربيع (الرواية بين زمنيتها و زمنها) مجلة فصول القاهرة، الجلد 12، العدد 1993،01.

6) منير وليد: حول توظيف العنصر الأسطوري في الرواية المصرية المعاصرة، فصول القاهرة، ع (2)، مج (2)، 1982.

الرسائل الجامعية :

1) الجابري متقدم: جماليات التناص في شعر أمل دنقل (مخطوطة أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في النقد العربي المعاصر، قسم الآداب و اللغات، جامعة محمد خيضر، 2008.

2) حاتم عبد الحميد الحميد محمد المبحوح : التناص في ديوان لأجلك غزة (مذكرة ماجستير) الجامعة الإسلامية، غزة ، د ط، 2010.

3) عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر ، أطروحة الماجستير ، الجزائر ، 1995/1994

المواقع الإلكترونية :

1) W w-elshaab-org /new/139/2018 جريدة الشعب

2) WWW. Aljazera.net /new/chiturendart 2014/5/1 أحمد السعداوي الكتابة بالدم

3) https//www/kabbos.com/index 28/04/2016.

4) https//vb/3dlat.com.23jan 2016.

5) Greekmehology 1. Blogosbot.com.28.10.2014.

فهرس

الموضوع	الصفحة
شكر وتقدير	
إهداء	
مقدمة	أ- ب- ج
فصل تمهيدي	05
مفهوم الرواية	06
نشأة الرواية العربية	07
أنواع الرواية العربية	12
التعليمية	12
التاريخية	13
الاجتماعية	15
تطور الرواية العربية	16
الرواية العراقية الحديثة	21
الفصل الأول : مفاهيم حول التناص	25
المفهوم اللغوي و الإصطلاحي	25
لغة	25
اصطلاحا	26
استراتيجيات التناص في الدراسات الغربية والعربية الحديثة	27
التناص في الدراسات الغربية	27
التناص في الدراسات العربية	35
مظاهر التناص و مستوياته	39
مظاهر التناص – النص الغائب	39
السياق	41

المتلقي	42
شهادة المبدع	43
مستويات التناص	44
عند جولي كريستيفا	44
النفي الكلي	44
النفي المتوازي	45
النفي الجزئي	45
ثانيا : عند محمّد بينيس	45
تناص إجتراري	45
تناص إمتصاصي	46
تناص حواري	47
آليات التناص و مصادره	47
آليات التناص	47
آلية القلب	48
آلية التفاعل	48
آلية التحرر	49
آليةالتمطيط	49
• الأنا كرام	49
• الشرح	50
• الإستعارة	50
• التكرار	50
• الشكل الدرامي	50
• ايقونة الكتابة	50

• الإيجاز	50
مصادر التناص	52
ضرورية	52
الأزمة	52
طوعية	52
وظائف التناص و أنواعه	53
وظائف التناص	53
الوظيفة الجمالية	53
الإحالة	54
الإختصار	54
استخلاص العبرة	55
انتاج الدلالة الجديدة	55
الوظيفة التعبيرية	55
أنواع التناص	53
تناص ديني	57
تناص تاريخي	58
تناص أسطوري	60
تناص أدبي	62
تناص تراثي	63
الفصل الثاني: مظاهر التناص في رواية فرانكشتاني في د	67

تناص ديني	67
تناص تاريخي	76
تناص أسطوري	78
تناص أدبي	87
تناص تراثي	92
خاتمة	98
قائمة المصادر و المراجع	101
الملاحق	111
فهرس الموضوعات	116

ملخص:

عرض البحث مفهوم التناص وأنواعه وإستراتجيته بوصفه مكونا من مكونات بنية النص وبين أنواع التناص والتفاعل النصي بين النصوص الأخرى ومستوياته ووظيفته.

ثم قدم تحليلا تطبيقيا للتناص في رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد السعودي' وبين أنواعه والتعالقات النصية وأثر النصوص السابقة في هذه الرواية وتفاعلها معها مثل النصوص الدينية والتاريخية والأسطورية والأدبية والتراثية.

الكلمات المفتاحية: التناص– الرواية.

Résumé:

Les auteurs ont présenté une analyse de l'application du roman de Frankenstein a Ahmad al -saadawi.

De ses types et des interactions textuelles et de l'impact des textes antérieurs dans ce roman et de son interaction avec eux religieux .historique. Mythologique. Littéraire et patrimonial

Mots- clés:harmonie- roman