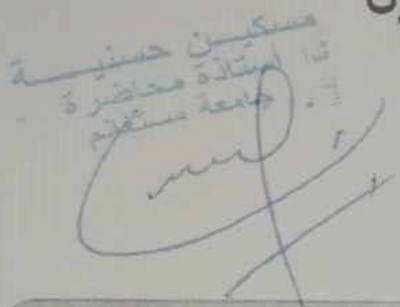
الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم
كلية الأدب العربي والفنون
قسم:اللغة العربية وآدابها

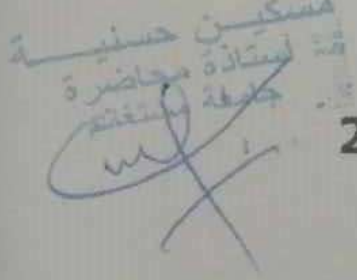


التناص في رواية "بيروت 75" لغادة السمان

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي
تخصص: دراسات نقدية حديثة ومعاصرة (نظام ال ام دي)

إعداد الطالب:
عباسة تواتي

إشراف الأستاذة:
د. مسكين ح



السنة الجامعية: 2023/2022

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم

كلية الأدب العربي والفنون

قسم:اللغة العربية وآدابها

التناص في رواية "بيروت 75" لغادة السمان

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص: دراسات نقدية حديثة ومعاصرة (نظام ال ام دي)

إعداد الطالب: عباسة تواتي

إشراف الأستاذة: د. مسكين ح

السنة الجامعية: 2023/2022

الإهداء

إلى كل من شارك

في إعداد

هذه المذكرة

كل باسمه

شكرا

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

مقدمة:

شهدت الدراسات النقدية الحديثة اختلافا كبيرا في اعتماد المناهج التي أولت عناية لتعالق النصوص في سبح واحد، وحدى انفتاح النصوص على بعضها البعض، وحضور النص أو النصوص السابقة في النص اللاحق، وذلك عن طريق التناص، تلك الآلية الحديثة، إذ غدا ملاذا لكثير من الدارسين والنقاد، بغية استنطاق النصوص والقبض على الوشائج التي تربط بينها.

وقد انصب اهتمام النقاد العرب والغربيين بدراسة هذه الظاهرة الأدبية، والتي تعمل على الكشف على نصية النص، وعن مواطن الجمال فيه، كما تعد ظاهرة التناص في الأدب المعاصر من أكثر القضايا المطروحة للجدل والنقاش، لا لكونه يمثل ظاهرة جديدة في الأدب المعاصر، ولكن لكون الأديب توصل بمعايير جديدة وأساليب مبتكرة إلى إبراز ظاهرة جديدة في الأدب.

وانطلاقا من هذه الآلية النقدية بمختلف أنواعها، لجأ الأدباء العرب إلى الاقتباس من نصوص سابقة، واستحضار نصوص غائبة أشربت معاني جديدة، بعد إعادة تشكيلها وإحكام نسجها حتى تغدو جملا متآلفة لا خلل فيها ولا نشوز.

كما يشكل التناص ظاهرة تركيبية بارزة في لغة الخطاب الأدبي المعاصر، فكل قول ينطوي على تناص، سواء أورد على

لسان المبدع عن قصد أو غير قصد نتيجة لموروثه الثقافي ومخزونه الفكري، فالنص الأدبي لم فلك تلك الكبسولة المغلقة التي تتموقع خارج شروطها الزمانية والمكانية التي أوجدتها وإنما هو نص مفتوح على التيارات والمذاهب المتعددة، والمعرض لعلاقة التأثير والتأثر، معتمدا على خلقية المبدع الثقافية المكتنزة في ذهنه نتيجة قراءات سابقة، فذاكرة المبدع بوتقة تنصهر فيها أقوال وأفعال متعددة ومختلفة، مما يهيئ نصه لامتصاص خطابات أخرى غائبة تدخل في ثنايا النص الحاضر، وتصبح جزءا من نسيجه اللغوي، وهكذا، أضحى التناص علامة واضحة على ثقافة المبدع، كما صارت النصوص السابقة مستباحة لأي مبدع، ينهل منها ويمتح كيفما شاء، وتظهر براعته في توظيف التناص عبر السياق للاستفادة من مميزاته في دعم النص، لذا يتفق النقاد على أن التناص أمر لا مناص منه، لأنه لا فكاك للمبدع من شروطه الزمانية والمكانية وحيثياتهما، ومن تاريخه الشخصي، أي من ذكرياته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي (القارئ).

وراح الأدباء المعاصرون يمزجون التناص في قوالب جديدة، وفق تقنيات وكيفيات وطرائق مختلفة.

ورغم تعدد تعاريف التناص واختلافها، لتعدد واختلاف المناهج والمفاهيم، بل ولتعدد المرجعيات واختلاف التأثيرات الإيديولوجية، فإنها تتقاطع في "أن التناص بمفهومه العام هو" حضور نص في نص آخر بطريقة أو بأخرى. وبالتالي سيكون اشتغالنا على هذا الموضوع الذي خصصناه للأديبة والشاعرة "غادة السمان"، مع التركيز على الجانب التطبيقي، ما استطعنا إلى ذلك سبيلا، في روايتها "بيروت 75".

ومن أبرز دواعي هذا الاختيار هو حداثة المصطلح، وكثرة دورانه في الدراسات النقدية المعاصرة، وكذا محاولة فهم "ابيستيمية المصطلح" وتفاعلاته داخل النص الواحد، وكيفية استحضار أو استدعاء النص الغائب (الثاني) في النص الحاضر المتحرك (الديناميكي)، أما اختيار الرواية فلم يكن من باب الصدفة، إنما لموقع الرواية، وخاصة المعاصرة من الأجناس الأدبية الأخرى، حيث صارت الوعاء الذي امتزجت فيه مختلف الأجناس، وعن اختيار الروائية "غادة السمان" فلمكانتها الأدبية وعمق رسائلها الأدبية، وهمومها الوطنية والقومية، وتنبؤها بمستقبل بلدها الشام، وتعلقها بلبنان حيث تجري أحداث الرواية.

ومن الإشكالات المطروحة في هذا البحث:

ما حقيقة التناص في مفهومه عند العرب وعند الغرب؟

ما مظاهره وخصائصه ومميزاته؟

ما مدى توظيف الروائية لمختلف أنواع التناص؟

هذه بعض الأسئلة التي سنحاول الإجابة عنها من خلال خطوات البحث، والمقسمة إلى فصلين: فالفصل الأول تحت عنوان "ماهية التناص"، تناولت فيه بالدراسة "مفهوم التناص لغة واصطلاحا"، ثم تتبعت محطاته وحضوره في النقد العربي والنقد الغربي القديم والحديث، أما الفصل الثاني فجاء تحت عنوان "التناص في رواية بيروت 75" أنموذجا، وهو دراسة تطبيقية للرواية باحثين عن مختلف أنواع التناص وتحليله.

واعتمدنا على مجموعة من المصادر أهمها: "رواية بيروت 75" و"كوابيس بيروت " للروائية نفسها، "التناص وجمالياته في الشعر العربي المعاصر" لجمال مباركي، "علم النص" لجوليا كريستيفا.

ولا يخلو هذا البحث من الصعوبات، شأنه شأن أي بحث في العلوم الإنسانية، فهي تدفعه لبلوغ الأهداف المرجوة، ويمكن حصرها فيما يأتي:

*صعوبة المصطلح بسبب حداثته واختلاف النقاد أنفسهم حول المفهوم الدقيق له.

*صعوبة التماس مظاهر التناص الخفي لانعدام الآليات والكيفيات لدى المبتدئ.

*عدم تجشمنا لمحاولة فهم تراثنا النقدي للفصل بين الدراسات المعيارية والدراسات الوصفية.

ولا يسعني في نهاية هذه المقدمة إلا أن أتقدم بالشكر والعرفان إلى الأستاذة المشرفة "مسكين" على ما قدمته من توجيهات من أجل إتمام هذا المشروع، وكذا الأستاذ "بوغازي حكيم" على المساعدة الأكاديمية، دون أن ننسى الأستاذ "معراجي عمر" على ما أفادنا به في اللسانيات، وخاصة في الفنولوجيا، والأستاذة "بولحية" في المناهج النقدية، والأستاذ "قاضي" في التحليل السيميائي للنصوص الأدبية.

وأخيرا، الحمد لله الذي وفقنا إلى هذا، منه الإصابة والمنة، ومنا ومن الشيطان التقصير والخطأ والنسيان.

وتعتبر هذه المحاولة على بساطتها مقاربة تناصية لرواية "بيروت 75" وفهمها، فقد بذلت جهدا متواصلا في البحث واستقراء مجاهيلها، ما أسعفتنا الوسيلة وانتهى بنا الفهم، فإن أصبنا فمن فضل الله، وإن لم نبلغ ذلك، فهدفنا أننا أخلصنا النية والجهد.

الـفـصل الأول

مفهوم التناص

أـ ماهية التناص.

ب - نشأة التناص.

ج -التناص عند العرب.

د- التناص عند العجم.

ه- أنواع التناص وأشكاله ومصادره.

و- مستويات التناص.

ي- مظاهر التناص.

االتنـــــــــــــــاص.

1 تمهـــــــيد:

" تعد ظاهرة التناص إحدى تجليات نص الشعر الإبداعي الجيد الذي يتسم بخاصية انفتاحه على نصوص أخرى، لا سيما التراثية منها، فهو يتميز عن الأشكال الشعرية السابقة بكونه نصا مخترقا و قابلا لاحتضان نصوص أخر"[1].

والتناص آلية متعددة المفاهيم، وهو نظرية حديثة ظهرت سنة 1960 م ومن النظريات التي يمكن الاستفادة منها في دراسة الأدب العربي، ذلك أن قيمة هذه النظرية لا تنهض فيما تقدمه من قراءة جديدة للنص فحسب، بل في الدور الذي تؤديه لتخليص بعض المناهج النقدية الحديثة من العقم الذي أضحى يهددها.

و هو يعد منهجا نقديا حديثا، إلا أن له جذوره في الآداب الغربية و العربية القديمة، و هو "ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط و التقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي، و سعة معرفته و قدرته على الترجيح"[2]حيث أصبح ذا دور مؤثر في مجال الدراسات النقدية المعاصرة، لما له من الذيوع و الانتشار و بخاصة

[1]- ينظر: رولان بارت، درس السيميوطيقا، ترجمة: بن عبد العالي، دار تولبقال، المغرب، ط3، 1993، ص64.
[2]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2003من ص131.

في المرحلة الأخيرة، التي يبدأ فيها بوضوح مكانه بين المصطلحات و المناهج النقدية الحديثة، تلك التي أخذت في الظهور في أدبنا المعاصر على يد بعض الأعلام، سواء أكان في المغرب أم في المشرق[1].

أ-ماهية التناص:

* التناص لغة:

من نصص النص: يرفع الشيء، نص الحديث بنصه نصا، رفعه وكل ما أظهر فقد نص، وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري أي أرفع وله سند. يقال: نص الحديث إلى فلان أي رفعه، ونصت الظبية جيدها: رفعته، ونص المتاع نصا: جعل بعضه على بعض، ونص البداية ينصها نصا: رفعها في السين. نص الرجل نصا إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده. قال الأزهري: النص أصله منتهى الأشياء و مبلغ أقصاها و منه قيل نصصت الرجل إذا استقصيت مسألته عن الشيء حتى تستخرج ما عنده[2].

[1]-عبد العاطي كيوان، التناص الأسطوري في شعر محمد إبراهيم أبو سنة، مكتبة النهضة العصرية، القاهرة، ط1، 2003م، ص09.
[2]- ابن المنظور، لسان العرب المحيط، دار لسان العرب، بيروت لبنان، مج3 دط.

ناص العزيمة: استقصى عليه وناقشه، تناص القوم: ازدحموا، النص صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف ما لا يحتمل إلا معنا واحدا أو لا يحتمل التأويل. و النص عند الأصوليين: الكتاب و السنة، و نص من الشيء: منتهاه و مبلغ أقصاه[1]. نصص عزيمة، استقصى عليه السؤال و الجواب، و ناقش النص: مصدره و أصله أقصى الشيء، الدال على غايته أو الرفع و الظهور[2].

*** التناص اصطلاحا:**

يشكل التناص كمظهر من مظاهر أنتاج النصوص وتناسلها، وهذا يعني أن القارئ ينبغي أن يكون على معرفة بالنصوص التي تدخل وتتعانق وتتعاهد حتى يتحقق تفاعله مع النصوص المدروسة، لأن النص يمكن أن يكون عبارة عن لوحة فسيفسائية مليئة بالاقتباسات[3].

[1]- إبراهيم أنيس وآخرون، معجم الوسيط، دار الفكر، ج2، دط، دت، ص326.
[2]- أحمد رضا، متن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت، دط، دت، ص326
[3]- موسى ربايعة، جماليات الأسلوب والتلقي (دراسة تطبيقية)، دار جرير للنشر، ط1، 1429ه، 2008م، ص109.

والتناص من المصطلحات النقدية المعاصرة وهو جدير بالتطبيق على النصوص التراثية والمعاصرة على حد سواء. وهذا المصطلح يهدف إلى نوع من التوثيق للنصوص

الفنية بإرجاعها إلى أصحابها، والتناص يعني: تداخل النصوص تداخلا دلاليا بحيث يضفي النص السابق دلالة تضيء جوانب، وتشير إلى النص السابق الذي تأثر به الشاعر أو الكاتب دون أن يفقد الشاعر ذاتيته وتفرده وطابعه الخاص[1]

ومن تعريفاتالتناص كذلك هو قراءة أقوال متعددة في خطاب أدبي واحد تؤدي إلى خطابات متعددة، فالشفرة الشعرية لا يمكن أن تكون شفرة وحيدة، بل تتقاطع فيها عدة دلالات متجددة لا يمكن اكتشافها في النص الأسبق، وقد يكون لها في النص اللاحق حضور دلالي متميز[21].

كما أن مصطلح تناص النصوص في النقد الحديث يعني تفاعل النصوص فيما بينها، أو بعبارة أخرى توظيف النصوص اللاحقة لبيانات نصوص أصلية سابقة[3].

[1]- حمدي الشيخ، قضايا أدبية ومذاهب نقدية، الإسكندرية، المكتب الجامعي الحديث، دط، 2000، ص49.
[2]- يوسف زياد، الشعر الصوفي المعاصر، مجلة الفصول، مج15، العدد02، 1996م، ص154.
[3]- الدكتور سعيد سلام، التناص التراثي: الرواية الجزائرية نموذجا، اربد، الأردن، عالم الكتب الحديثة،ط1، 1431ه، 2010، ص43.

وعلى الرغم من أن التناص يبدو مصطلحا جديدا إلا أنه مفهوم قديم أشار إليه بعض النقاد العرب تحت مصطلح أسموه "التضمين" وفصل هؤلاء النقاد في أشكاله وألوانه بشكل يـــــــؤكد عـــــلى تنـــــبه التراث النقدي والبلاغي لمثل هذه الظاهرة مصطلحا ومفهوما. فقد عرفه

ابن أثير قائلا: "وهو أن يضمن الشاعر شعره والناثر نثـــــره كلامـــــا آخر لغير قصد للاستعانة على تأكيد المعنى المقصود"[1].

إذن يمكن أن يعرف التناص على أنه مجموعة من النصوص التي تتداخل في نص معطى، وعلى هذا فإن التناص نوع من تأويل النص أو الفضاء الذي يتحرك فيه القارئ والناقد بحرية وتلقائية معتمدا على مدخوره من المعارف والثقافات، وذلك بإرجاع النص إلى عناصره الألى التي تتداخل في نعص معطى التي تشتكي وصولا إلى فك شفراته، إذ أن ثقافة المبدع قد تكونه عبر دروب مختلفة لا يستطيع تبيانها في كل الأحوال[2].

ب - **نشأة التناص**

إن الجدل بين التراث والحداثة والقديم والجديد هو أمر ضروري للأدب والنقد، كي يتجاوز واقعها الساكن ويستشرفا

[1]- موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي –دراسة تطبيقية-، ص109، ص110.
[2]- عبد العاطي كيوان، التناص الأسطوري في شعر محمد إبراهيم أبو سنة، 9شارع عدلي القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، مصر، الطبعة الأولى، 1423ه، 2003، ص10.

مستقبل آفاق مستقبل أدبي يتركان بصمتهما عليه، ذلك أنه دون تفاعل بين اللحق والسابق وتأثره بالتراثوالواقع لا يمكن استمداد نسغ الاستمرار الثقافي، وبغير ذلك لا يمكن أن تقوم نهضة حضارية أو تقدم فكري يؤكده. هذا ما يذهب إليه أحمد الشايب في كتابه (أصول النقد الأدبي) في حديثه عن السرقات

الأدبية: " أنها من لوازم الحياة وخطاها المطرد" و " أنها مسألة طبيعية وليست سبةولا مثلبة"، كما كان يرى بعض نقادنا ال قدامى[1].

فقد تفطن بعض النقاد إلى ظاهرة تداخل النصوص و كيفيات تجلياتها في النقد العربي القديم، فقد أشار صبري حافظ إلى أن التناص من المفاهيم الحديثة التي نجد لها بعض الملامح الهامة في نقدنا القديم، و بعض المفاهيم النقدية القديمة تقارب في دلالتها أنواع التناص، و أشكاله، فأغلب القدماء يلحون على النسج على هذا المنوال[2]، فالنظرة المتأنية في الإنتاج البلاغي تقيمه برهانا على أن البلاغيين العرب كما النقاد و الشعراء قد أحسوا هذه الظاهرة الفنية، إذ تصادفنا كلمات واضحة تدل على الاعتراف بالتداخل النصوصي الأخذ

[1]-محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص128.
[2]-نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1990، ص116.

و تـأكـيـده هذه الـحقـيـقـة رددهـا الـشـاعـر الـجـاهـلي عـنـتـرة بـن شداد فـي قـولـه: "هل غادر الـشـعـراء مـن مـتـردم"، و يـبـدو أن مـلاحظة عـنـتـرة تـمـثـل رؤيـة فـنـيـة مـتـقـدمـة، إذ لاحظ أن الـمـعـانـي الـخـاصة بـالـطـلل قـد استـهـلـكـهـا الـشـعـراء قـبـلـه، فـهـم مـا تـركـوا مـجـالا إلا سبـقـوه إلـيـه. ويـؤكـد ذلـك قـول كـعـب بـن زهـيـر:

مـا أرانـا نـقـول إلا رجيـعـا ومـعـادا من قـولـنـا مـكـرورا[1]

هذان الـقـولان يـدلان دلالـة واضحة عـلى أن شعـراءنـا الـقـدامى قـد أحسوا خـاصة فـي مـطـالـعـهم الـطـلـبـيـة أنـهـم يـكـررون مـوضـوعـات ومـعـانـي بـعـيـنـهـا، وأن مـعـجـمـهم الـفـنـي يـكـاد يـكـون واحـدا،ويـروي ابـن رشيق فـي الـعـمـدة قـول الإمـام عـلي بـن أبـي طـالـب – كـرم الله وجـهـه- أن الـكـلام يـعـاد لـنـفـذ، لـيـؤكـد الـحـقـيـقـة الـفـنـيـة الـتـي ذكـرهـا عـنـتـرة آنـفـا ثـم ذكـرهـا أبـو تـمـام بـعـده فـي الـعـصـر الـعـبـاسي فـي قـولـه:

يـقـول من تـفـرع أسـمـاعـه كـم تـرك الأول لـلآخـر[2].

وقـد تـنـبـه رهـط من الـنـقـاد والـشـعـراء الـعـرب الـقـدامى إلـى ظـاهـرة تـداخل الـنـصـوص الـتـي تـولـدت من اسـتـعـادة الـنـصـوص الـسـابـقـة فـي شعـر الـشـعـراء الـلاحـقـيـن جـلـي وخـفـي أحـيـانـا أخـرة، وهـذا أبـو تـمـام

[1]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، د ط، 2003، ص50.
[2]- -محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص128.

ينفي أن يكون استنصص معانيه ممن سبقوه، ويقر بأن التداخل الإشاري (القوافي) شركة بين الشعراء، وذلك في قوله:

أما المعاني فهي ابكار إذا نصت ولكن القوافي عون

وظاهرة استعادة النصوص السابقة في إبداع الشعراء اللاحقين حقيقة تناصية يؤكدها ابن فارس بقوله: "والشعراء أمراء الكلام..." يقدمون ويؤخرون، يؤمنون ويشيرون، يختلسون ويعيرون، فالمبدع الحقيقي في نظر نقادنا

القدماء، الحقيق بصك الابداع، هو الذي يستوعب الجهود الإبداعية المختلفة التي سبقته وعاصرته، يتشربها ويوظفها في نصوصه الأدبية. ومثل هذا التوظيف استخدموا له أوصافا مهذبة تصفه من مثل: الأخذ، الاحتذاء، التضمين، الاقتباس، الاستشهاد، العقد والحل والتلميح والإشارة والالمام[1].

وقد بدأ الاهتمام في النقد الغربي بمفهوم التناص نظرا لأهميته في تحليل الخطاب، فقد ظهر مصطلح التناص عند جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) عام 1966م، إلا أنه يرجع إلى أستاذها الروسي ميخائيل بأختين. (Mikhaïl Bakhtine).

وإن لم يذكر هذا المصطلح صراحة اكتفى (تعددية الأصوات) و (الحوارية) وحللها في كتابه "فلسفة اللغة" وبعد أن تبعته

[1]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص51.

جوليا كرستيفا أجرت استعلامات إجرائية وتطبيقية للتناص في دراستها (ثورة اللغة الشعرية)، توصلت إلى تعريف التناص بأنه: التفاعل النصي في نص بعينه. ثم التقى حول هذا المصطلح عدد كبير من النقاد الغربيين. وتوالت الدراسات حوله، وتوسع الباحثون في تناوله، وكلها لا تخرج عن هذا الأصل.

بعد ذلك اتسع مفهومالتناصوأصبح بمثابة ظاهرة نقدية جديدة جديرة بالدراسة والاهتمام، شاعت في الأدب الغربي، ثم انتقل هذا الاهتمام بتقنية التناص إلى الأدب العربي،

مع جملة ما انتقل إلينا من ظواهر أدبية ونقدية ضمن الاحتكاك الثقافي[1].

انطلاقا مما سبق توصل أغلب النقاد العرب الذين وظفوا هذا المفهوم، في تحليل النصوص، إلى استخراج نصوص سابقة من النصوص المدروسة. فهذا محمد مفتاح في تحليل ابن عبدون التراثية، بحدد ظاهرة التناص فيها وفق ثلاثة بنى وهي:

I. **بنية التوتر:** 1- الدهر والغرار

II. **بنية الاستسلام:** 2- الشعر العادل. 3- الدهر العادل الجائر.

[1]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص52-53-54.

III. **بنية الرخاء والرهبة:** 4- الدهر الجائر العادل.

وقد توسع محمد مفتاح في دراسة التناص في كتابه "دينامية النص" (تنظير وإنجازات) تحت موضوع الحوارية في النص الشعري، وحاول الإجابة على أشكال الاجترار وإعادة الإنتاج في الثقافة العربية في مجال السخرية والجدية، ودرس هذه الظاهرة مراعيا وظائف كل إنتاج في بنيته وقصيدته وظروف إنتاجه، مبينا كيفية اشتغال النص بناءا على: شبكة العلاقات[1]، أما سعيد يقطين في تناوله لمصطلح

التناص، فيبدو أيضا متأثرا بجرار جينيت حيث فرق بين مصطلحين هما:

1- **التفاعل النصي الخاص:** ويتمظهر في إقامة النص لعلاقته مع نص آخر محدد، وتبرز هذه العلاقة على مستوى الجنس والنوع والنمط، لذلك أطلق عليه مصطلح (التعالق النصي).

2- **التفاعل النصي العام:** ويبدو جينيت يحاور النص نصصا أخرى عدة ومختلفة على صعيد الجنس والنوع،

[1]-نور الدين سد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص104.

ومن ثم جاءت تسميته بالعام لأنه ينظر في تحديده من جهات عدة، ومستويات متعددة[1].

ج- التناص عند العرب:

*بداياتالتناص في النقد العربي القديم

يعتبر مصطلح التناص مصطلحا غربيا، حيث اتفقت جل الدراسات الحديثة على أن فضل انشائه وإطلاقه على هذه الظاهرة اللغوية، أي حضور نصوص غائبة في نص حاضر يعود إلى البلغارية "جوليا كريستيفا" والتي اعتمدت على أبحاث ودراسات الباحث الروسي "ميخائيل باختين"

ورغم ذلك فإن لهذا المصطلح جذورا في النتاج البلاغي والنقدي العربي القديم، فالمتصفح لهذا الإنتاج يجده

زاخرا بالاعترافات الصريحة الدالة على تفطن بلاغيينا ونقادنا وشعرائنا إلى هذه الظاهرة الفنية -التناص-.

وقد سئل "عمر بن العلاء" أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى يتواردان في اللفظ، ولم يلق واحد منهما صاحبه ولم يسمع شعره؟ فقال: «الشعر جادة، وربما وقع الحافر على الحافر"[2].

[1]-جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص46.
[2]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص50-51.

لاحظنا كيف أن كل هذه الاعترافات الصريحة -وغيرها- دالة على حقيقة تواجد هذه الظاهرة الفنية في نقدنا القديم، والمتمثلة في التداخل النصي، أو ما يعرف في النقد الحديث بالتناص، لكن الإشكال المطروح هنا هو:

هل وردت هذه الظاهرة الفنية في نقدنا القديم المتعارف عليه حديثا بالتناص؟

أو كانت لها مصطلحات -مسميات- أخرى؟ وكيف تناولها نقادنا القدامى وإن صح القول بلاغيونا ونقادنا؟

وللإجابة عن هذا الإشكال لاحظنا ما ورد في علومنا القديمة -النقد والبلاغة والشعر- من قضايا تتداخل في مضمار هذه الظاهرة الفنية، والمتمثلة في تداخل النصوص بعضها في بعض، وحضور سابقها في لاحقها.

"فالمبدع الحقيقي في نظر نقادنا القدامى هو الذي يستوعب الجهود الإبداعية المختلفة التي سبقته وعاصرته، فيتشربها ويوظفها في النصوص الأدبية، ومثل هذا التوظيف استخدموا له أوصافا تصفه مثل (الأخذ، الاحتذاء، التضمين،

الاقتباس، الاستشهاد، العقد، الحل، التلميح، الإشارة، الالمام والسرقات الشعرية...)"[1].

فنجد "عبد القاهر الجرجاني" قد تحدث عنها في إطار المعاني المشتركة، المتداولة، أشار إلى أن هذه الظاهرة – السرقة– لا يصح الاصطلاح عليهابهذا المصطلح فقال:[2] "فمتى نظرت فرأيت تشبيه الحسن بالشمس، والبدر والجود بالغيث، والبحر البليد البطيء بالحجر والحمار، والشجاع الماضيبالسيف، وتلك الأمور مقررة في النفوس متصورة في العقل، يشترك فيها الناطق الأبكم، والفصيح الأعجم، والشاعر العجمي، جكمت بأن السرقة منتقية والأخذ بالأتباع مستحيل ممتنع"[3].

ونجد أن موقف عبد القاهر الجرجاني من السرقات الشعرية كان موقف الشك إلى درجة أنه كان يقوم ما يشبه: "إن كان هذا البيت مسروق، فالشعر كله مسروق" وتفطنه إلى أن المثاقفة الشعرية هي التي كانت وراء تشابه أشعار الشعراء، لا أن الواحد منهم كان ينظر طويلا في

[1]جمال مباركي ،التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص54
[2]-فيصل الأحمر ونبيل داود، الموسوعة الأدبية، ج، دار المعرفة، الجزائر، د ط، 2008، ج1، ص361.
[3]-علي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2006، ص173.

أشعار غيره ثم يضمنها قصائده بتبلد وقصور"[1].

أما «ابن رشيق القيرواني" الذي كان من أنصار السرقة تحت مفاهيم تفصيلية كبيرة، ولا سيما إذا كان الأخذ ذكيا يتلطف في الأخذ، فإنه إن كان كذلك يكون أولى – وهو الأخذ الفكرة الأولى- ولقد تفرد ابن رشيق أيضا في تفصيل أنواع التناص – السرقة- بأن الشاعر الآخذ أو المتأثر أوالتناص بلغتنا يجب عليه اعتماد المبادئ الآتية، وهي المبادئ التي بنى عليها نظريته في السرقات الشعرية[2].

1- أن يختصر المعنى المأخوذ منه إن كان طويلا.

2- أن يبسطه إن كان منقضيا.

3- أن يبينه إن كان غامضا.

4- أن يختار له الكلام الحسن إن كان سفساحا.

5- أن يختار له الإيقاع الرشيق إن كان جافيا.

6- أن يقلبه عن وجهه الأصلي إلى وجها آخر.

7- أن تساوي المتناص مع الناص، لا يكون له حينئذ إلا "حسن الاقتداء"[3].

[1] عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، د ط، 2007، ص237.
[2] المرجع نفسه، ص238.
[3] أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط5، 1401هـ، 1981م، ج2، ص290-292

8- إذا ركب شاعران اثنان معا معنى واحدا "كان أولاهما به أقدمهما موتا، وأعلاهما سنا. فإن جمعهما عصر واحد كان ملحقا بأولهما به أقدمهما موتا، وإن كانا في مرتبة واحدة روي لهما جميعا"[1].

ونجد ابن رشيق يقرر ضمنا ما كان سبق إليه ابن طباطبة من إمكان تناص الشاعر مع الكاتب وجواز ذلك له، ولا حرج عليه، حيث يقول[2]: "فالشعر رسائل معقودة والرسائل شعر محلول"[3]. ويقول هو: "واجل السرقات نظم النثر، وحل الشعر"[4].

ونجد أيضا من علمائنا "ابن خلدون"[5] : الذي ينسب الإنتاجية الشعرية إلى القوى النفسية التي يعتبرها هيئة ترسخ في الذهن، وهي وليدة الصورة الذهنية

للتراكيب المنتظمة التي تتكون عن طريق التعامل مع أشعار العرب من خلال حفظهم

[1] المرجع نفسه ص292.
[2] عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص238.
[3] أبو الحسن محمد بن أحمد طباطبا العلوي، عيار الشعر، ت: عبد العزيز بن ناصر بن المانع، نشر الخافجي، القاهرة، دط، ت، ص127
[4] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص293.
[5] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 97.

وهضمهما، فيقول: "وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال"[1].

وتشبيه لهذه الصورة الذهبية بالقالب أو المنوال يقترب من المفهوم الذي يطلق عليه النقدي الحديث النموذج البنائي، الذي تنتج المادة في حدوده ما هو موروث منها: النص الغائب - وما هو مبتكر- النص الحاضر، مما يمكن من معرفة الجانب العام والجانب الخاص في الإنتاج الإبداعي لمبدع ما.

كما نجد "ابن خلدون" يركز على جودة المحفوظ، وحسن اختياره. فنجده يرى أنه لا بد على "صانع الشعر أن يتغير الحر النقي كثير الأساليب"[2].

وتجدر الإشارة إلى أن ابن خلدون فضل النصوص الإسلامية عما قبلها لما فيها من جودة ورفعة وبلاغة.

كما نجده يشترط شرطا يتم من خلاله تداخل النصوص، ويعطي للنصوص الغائبة حيويتها وفاعليتها ويمنح النص الجديد تفرده وخصوصيته. وتمثل هذا الشرط في "نسيان المحفوظ لمحي رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها. فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها،

[1] عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، تح: درويش الجودي، المكتبة العصرية، بيروت، ط2، 1996، ص 569.
[2] المرجع نفسه، ص 572.

وانتعش الأسلوب فيها وكأنه منوال يأخذ في النسيج عليه من أمثالها من كلمات أخرى ضرورة"[1].

وتجد ابن خلدون أقام نظريته على عمودين أساسيين هما الحفظ والنسيان، فابن خلدون على حد تعبير عبد

المالك مرتاض[2]، يصطنعه بوعي عجيب مضطلع "نسيان النص يضفي إلى كتابة نص أصلي على أنقاضه من جهة، ونص جديد من جهة أخرى".

وهذا ما نجده عند ابن طباطبا أيضا، والذي بدوره ركز على المسألة -الحفظ والنسيان- وقد أكد على ضرورتهما في نظم الشعر، وذلك من خلال الاطلاع على شعر السابقين، فقال: "إن الشعراء السابقين غلبوا على المعاني الشعرية، فضاق السبيل أمام المحدثين، ولم يكن مكن الأحذية، وأنه ينبغي أن يديم النظر في شعر السابقين لتعلق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه".

[1] عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، ص 573.
[2] عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 245-246.

فالشاعر من خلال الإدامة النظر في شعر السابقين يكتسب خلفية، تساعده على نظم الشعر، حديث يكتسب سمات خاصة به ترقى إلى الجودة والبراعة.

كما نجد "ابن طباطبة" شبه التضامن بتشبيهات عديدة -في الوقت الذي بم تورد له "جوليا كريستيفا" أي مثال[1]- ولا يسعنا في المقال الضيق إلا ذكر قوله: "كما قد اغترف من واد قدمته سيول جارية من شعاب مختلفة"[2]، فالسيول الجارفة المختلفة -النصوص الغائبة- إذن لما كان النص الأدبي الراهن[3].

وعليه فإن التداخل النصي أمر لا مناص منه للشاعر كما للناثر، بل هو المصدر الوحيد لتغذية إبداعاته وإعطائها أكثر ما أكده نقادنا وبلاغيونا في أغلب مواقفهم المتفرقة هنا وهناك، والتي لولا غياب التأسيسي والتنظيم المنهجي الحديث، لكانت نظرية التناص قائمة عندهم قبل النقاد الغرب المحدثين بآلاف السنين.

ثانيا: بدايات التناص في النقد الحديث

[1] المرجع نفسه، ص 225.
[2] أبو الحسن محمد بن أحمد طباطبا العلوي، عيار الشعب، ص 10.
[3] عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 227.

شهد النقد الحديث تطوير عدة نظريات وتأسيس مجموعة من الآليات، وتعد نظرية النص من النظريات التي كان لها حظا وافرا من الدراسة، والتي تقوم على مجموعة من الآليات التي من أبرزها التناص.

والتناص مصطلح نقدي أريد بهت عالق النصوص وتقاطعها، وإقامة حوار فيما بينها، ولقد حدده باحثون كثيرون من النقاد العجم والعرب في العصر الحديث أمثال (باختين، جوليا كريستيفا، ارفي، لورانت، ديفاتير...) هذا من جانب النقد الغربي المعاصر، وأمثال (محمد بنيس، عبد الله الفدامي، محمد مفتاح،) وهذا من جانب النقد العربي المعاصر[1].

فنجد من طرف الأول "ميخائيل باختين": الذي يعد أول من بلور مصطلح التناص كمفهوم يعني:" علاقة بين النصوص تحدث بكيفيات مختلفة".

حيث أكد أن كل نص يقع عند ملتقى نصوص أخرى، ويعيد النظر فيها، ويكثفها، ويراجع صياغتها.

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 38.

وقد استعمل ميخائيل باختين مصطلحا خاصا به، وهو مصطلح "الحوارية"[1]،ثم حديث الباحثة الفرنسية "جوليا كريستيفا" والتي استفادت كثيرا من أبحاث ودراسات باحثين، كما كان لها الفضل الكبير في إرساء أعمدة هذه النظرية القائمة في حد ذاتها و إطلاق هذا المصطلح عليها -تداخل النص- الذي يعرفه النص الواحد، وهو شرط من شروطه[2]، فنجد ما تعرفه في كتابها "ثور اللغة" فتقول: "التناص هو تفاعل النص في نص بعينه"، ونجد ما فسر ذلك في وضع آخر فتقول: "إن الدالة الشعرية تحيل إلى معاني القول المختلفة، ومن حسن الحظ أننا... نقرأ أقوالا متعددة في الخطاب الشعري نفسه، لهذا يتعلق حول الدلالة للمتعين، ولنطلق على هذا الفضاء اسم التناص"[3].

كما نجد "جيرار جينات" الذي سماه "جامع النص" فتحدث عن ذلك في كتابه (مدخل إلى جامع النص) في مواقف متفرقة. حيث نجده يقول عن النص: "لا أهتم بتعريفه على الاطلاق، إذ مهما كان النص فبإمكاني أن أدخله وأحلله كيفما أشاء"، ثم يعود فيقول: "وفي الواقع، لا يهمني النص حاليا -إلا من حيث (تاليه النص) أي أن أعرف كل ما يجعله بأن العلاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص. هذا ما أطلق عليه "التعالي

[1] فيصل الأحمر ونبيل داودة، الموسوعة الأدبية، ص 121.
[2] المرجع نفسه، ص 123.
[3] عبد العاطي كيوان، منهج التناص (مدخل في التنظير والدرس)، مكتبة الأداب، القاهرة، مصر، ط1، 1430هـ، 2009م، ص 62-63.

التناص" وأضمنه التداخل النصي بالمعنى الدقيق الكلاسيكي منذ جوليا كريستيفا.

وأقصد بالتداخل النصي، التواجد اللغوي -سواء أكان نسبيا، أم كلاما ناقصا لنص في نص آخر"[1]، وأشار ميشال ريفاتير إلى مفهوم التناص كمرتبة من مراتب التأويل، وهذا الاستعمال مرتبة بأفكاره عن الوقائع البلاغية الأسلوبية، والمقروئية الأدبية على مستوى افتراض تطابق متبادل بين الشكل والمضمون. فإن مرجعيات النصوص حسب ريفاتير، هي نصوص أخرى، والنصية مرتكزها التناص.

ويعرف ميشال بقوله: "هو ملاحظة القارئ لعلاقات ما بين عمل أديب، وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة، وهو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية وغير الأدبية، فإنها تنتج المعنى"[2]. وغيرهم من الباحثين الذين اهتموا بهذه القضية. كما نجد لهم في المقابل وفي النقد العربي المعاصر، ممن اهتموا أيضا بها، ولكن الملاحظ حول هؤلاء الباحثين هو أن دراستهم حول هذه القضية كانت استخلاصات واستنتاجات كانوا قد توصلوا إليها انطلاقا من قراءاتهم وترجماتهم للآراء النقدية الغربية المعاصرة في هذه القضية. ومن هؤلاء الباحثين نذكر[3]:

[1] المرجع نفسه، ص 63.
[2] محصول سامية، التناص إشكالية المصطلح والمفاهيم، دراسات أدبية، العدد الأول، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1429هـ.
[3] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 44.

1- "محمد بنيس": الذي أطلق على مصطلح التناص عدة تسميات، ويكفينا الإشارة إلى اثنين منهما في كتابين (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) و(حداثة السؤال)، إذ أطلق عليه في كتابه الأول "مصطلح التداخل النصي" وهو "الذي يحدث تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة، والنص الغائب هو الذي تعيد النصوص كتابته وقراءته، أي مجموعة النصوص المستترة التي يحتويها النص الحاضر، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقيق هذا النص، وتشكل دلالته"[1].

أما في كتاب (حداثة السؤال) فقد أطلق عليه مصطلح "هجرة النص" الذي شطره إلى شطرين: فهناك "نص مهاجر إليه"، وقد اعتبر هجرة النص شرطا رئيسيا لإعادة إنتاجه من جديد، بحيث يبقى هذا النص المهاجر ممتدا في الزمان والمكان مع خضوعه لمتغيرات دائمة.

2- "محمد مفتاح"[2]: الذي أقر علة أنه وعلى الرغم من كل ما وجد من تعريفات عجمية وعربية التي حاولت تتبع مفهوم التناصورصده، إلا أنه لم يوجد بينها تعريف جامع مانع

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 44.
[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م، ص 121.

نستطيع تطبيقه على النصوص الإبداعية، ومن ثم وجب استخلاص مقومات "التناص" لمختلف هذه التعاريف وهي:

أنه فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت في النص المقروء بتقنيات مختلفة، ويمتصها، ويجعلها من عنده، ويصيرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده يحولها بتنظيمها، أو تكيفها مناقضة خصائصها ودلالتها، أو بهدف تعضيدها، ومعنى هذا أن التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) النصوص مع نص بكيفيات مختلفة[1].

وهذا الأخير الذي عرف التناص بعد مناقشة مجموعة آراء غربية وعربية بقوله: "بأنها تبادل التأثير والعلاقات بين نص أدبي ما ونصوص أدبية أخرى".

فالتناص إذن عملية تفاعل معقدة غالبا، وغير ظاهرة إلا بإمعان النظر. أما النص فهو في طبيعته اللغوية والتاريخية لا يتحقق إلا عبر نصوص أخرى كثيرة[2].

وتناول "صلاح فضل" مفهوم التناص في ندوة (قراءة جديدة في تراثنا النقدي) بكيفية عرضية وتطبيقية أكثر منها نظرية، وذلك في بحثه المقدم في هذه الندوة أواخر

[1] عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 255-256.
[2] محمد عناني، مصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط1، 1997م، ص 46.

عام 1988م تحت عنوان (طراز التوشيح بين الانحراف والتناص).

وعرف «عمر أوكان" بقوله: "يمثل التناص تبادلا وحوارا، رابطا، اتحادا وتفاعلا بين نصين أو عدة نصوص، تلتقي في النص عدة نصوص تتصارع، يبطل أحدهما مفعول الآخر، تلتحم، تتعانق، إذ ينجح النص في استيعابه للنصوص الأخرى، وتدمبرها في ذات الوقت. إنه إثبات ونفي وتركيب"[1].

د- **التناص عند العجم**

تعد الكاتبة الفرنسية ذات الأصل البلغاري«جوليا كريستيفا" هي صاحبة التنظير المنهجي لنظرية التناص، حيث استخدمته في تلك المقالات والبحوث التي كتبتها بين سنتي 1966-1967م وصدرت في مجلتي تيل كيل Telquel و نص الرواية Texte du roman معتمدة في تحديدها للمصطلح على المقدمة التي تصدرت كتاب "باختين" "شعرية دويستوفسكي" إذ كان يطلق على التناص اسم (الايديولوجيم) وسمته كريستيفا "الصوت المتعدد" وعرفته بأنه: التقاطع داخل نص لتعبير

[1] عبد الحليم ربوقي، مقاربات بين القديم الغربي الحديث والنقد العربي القديم، دراسات أدبية، ع2، محرم 1430هـ-2008م، ص 93-94.

مـأخوذ مـن نـصوص أخرى، أو هـو الـعلاقـة بـين خطاب الأنـا و خطاب آخر[1].

بـمعنى أن الـنص هـو عمـلية استرداد ونـقل لـتعابـير سابـقة، أو مـتزامـنة مع الـنص الـمكتوب، فـهو اقـتطاع وتـحويـل، وكل ذلـك يـشكل الـنص ويـنتمي ٰليه انـتماء جمـاليا وفـكريا[2].

والـتناص عند كـريستيفا هـو أحد مـميزات الـنص، فـهي دائـما تـحيل إلـى نـصوص سابـقة على الـنص الـمقروء، أو مـعاصرة لـه، بـمعنى أن الـنص إعـادة لـنصوص أخرى داخل مـكونـاتـه، فـهي تـطرح فـكرة (الـنص الـتوالـدي). والـتوالـدية تـتخطى الـبنية لـتضعها فـي إطار أعمق مـنها. ومـفهوم الـتناص عندمـا يـندرج فـي إشكالـية الإنـتاجية الـنصية، الـتي تـتبلور كـعمل نص، وبـذلك يـكون الـتناص هـو الـتقاطع داخل نـص لـتعبير مـأخوذ مـن نـصوص أخرى.

إن الـتناص هـو نـقل لـتعبيرات سابـقة أو مـتزامـنة، والـعمل الـتناصي هـو اقـتطاع وتـحويـل[3].

[1] تيزيفتان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد (مفهوم التناص في الخطاب النقدي)، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1387، ص 103.
[2] المرجع نفسه، ص 105.
[3] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ج2، ط1، ص 96.

والنص الشعري في نظر كريستيفا ورفقائها السيميائيين المعاصرين إنما هو بؤرة تتجمع فيها مجوعة من النصوص السابقة والنصوص المعاصرة واللانصوص*، ومن هذا التفاعل النصي يتجلى التناص وتصنيفه. "إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل نصوص أخرى"[1].

وأشير إلى أن فكرة تداخل النصوص وتقاطعها قد سبق إليها العالم السويسري "فرديناند دي سوسير" عندما استخدم مصطلح التصحيف "programme" واعتبره من أهم الخصائص الجوهرية في بناء اللغة الشعرية، وقد عرف عنها بالتصحيفية التي عرفتها بقولها: "هي امتصاص معاني النصوص داخل رسالة الشعرية"[2].

[1] جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 38-40.
[2] مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر (قراءة بنيوية)، دار المعارف، القاهرة، ص 19.

وقد تساءلت هذه الناقدة عن الموضوع الخصوصي الذي هو النص، وهذا التساؤل مكنخا من تحديد النص بما يلي:

1- إن النص يقدم أرضية لإسماع أصوات خطابات أخرى اجتماعية، تاريخية ودينية.

2- إنه جهاز خارق للغة، يعيد توزيع نظامها. بمعنى أنه هدم وإعادة بناء، فهو يهدم لغة التواصل والاخبار، ليبني لغة مكثفة.

3- إنه ملتقى لمجموعة من النصوص المختلفة التي أطلقت على تقاطعها اسم الحوارية (dialogisme).

4- النص الأدبي ليس نظاما مغلقا كما زعم الشكلانيون الروس، وإنما هو كما يؤكد "فيليب سولر" مؤسس مجلة (Telquel) عدسة مقعرة لمعان ودلالات متغيرة ومتباينة معقدة، في إطار أنظمة سياسية دينية سائدة.

فالنص عند "كريستيفا" جهاز غير لغوي يعيد توزيع اللغة، وذلك ليكشف عن العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطها أنماط مختلفة من الأقوال السابقة عليها أو المتزامنة معها[1].

وأول من بلور مصطلح التناص كمفهوم يعني علاقة بين النصوص، تحدق بكيفيات مختلفة هو (ميخائيل باختين)، ثم

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، دط، دت، ص 153.

جاءت من بعده العديد من الأسماء من أمثال (لوتمان، ريفاتير، بول زموتر، وجوليا كريستيفا) الذين اتفقوا على أن النصوص الأدبية تقيم حوارا بينها، والقارئ هو الذي يلاحظ لعبة العلاقة بين النصوص انطلاقا من ثقافته.

ومن أوائل الشكلانيين الروس والبنيويين الأوربيين الذين اهتموا بالتناص نجد "رولان بارت" الذي أقر حقيقة هامة مؤداها أن النص لا يمكن أن يفصل عن ماضيه ومستقبله الذين يمنحانه الخصوبة وينتشلانه من العقم. واعتبره "نصا بلا ظل" حتى وإن توفرت أسطورة (المرأة التي لا ظل لها) كنص مؤسس (Subtext) فإن "R.Barthes" ينفي ذلك بالنسبة للنص الأدبي، لأن هذا النص في حاجة دائما إلى ظله، وهذا الظل قليل من الأيديولوجيا[1].

فالنص الإبداعي أيا كان نوعه هو نتاج مركب موجود سلفا، وهذا المركب هو الذي يصنع النص ويتولد منه[2]، وهذا ما ذهب إليه بارت في دراسته لرواية الكاتب الفرنسي "مارسيل

[1] ينظر: رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز النماء الحضري، سوريا، ط1، 1992، ص64.
[2] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، الركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص 31

بروست" (البحث عن الزمن المفقود). حيث قام بدراسة هذه الرواية دراسة تناصية في ضوء النصوص التي تحيل إليها الرواية. وقد استطاع أن يرصد مجموعة من النصوص للأديب "فلوبير" ليخلص إلى أن مثل هذه القراءة التناصية فعالة في دراسة الفن الروائي. ثم أكد هذه الفكرة في كتاب "نقد وحقيقة" في مقولته: "موت المؤلف" التي تعد مقولة نقدية لها أهميتها على النقد الألسني، وهي لا تعني إلغاء المؤلف وحذفه من دائرة الثقافة، إنما تهدف إلى تحرير النص من سلطة الظرف المتمثل في الأدب

المهيمن المؤلف، إنما تفتح على القارئ .... وتزيح المؤلف مؤقتا إلى أن يمتلئ النص لقارئه والقارئ بالنص"[1].

يحاول بارت في هذه المقولة الإشارة إلى أن الموروث الأدبي والنصوص المتزامنة للنص هي المؤلف الأكبر، فهي مصدر إنتاج النص وحدوثه. كما أنها تشكل مصدرا لفهم النص وتفسيره". وهذا لا يلغي المؤلف ولا يقلل من شأنه، ولكنه يوجه الانتباه إلى علاقات التبادل والتقاطع ما بين النص كإبداع ذاتي، والموروث كعطاء ماثل ذي وجود سابق على النص ولاحق به، ومحيط بكل تحولاته"[2].

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري، ص128-129.
[2] رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص 11.

ويبدو أن بارت في هذه المقولة التي كتبها سنة 1968م إنما يريد قطع الصلة بين المؤلف والنص الأدبي، تتكلم فيه لغة وليس المؤلف، وهو من خلال هذه المقولة يريد تأسيس نظرية فنية في استقبال النصوص الأدبية، وهو يعطي السلطة للقارئ المتمرس الذي يمتلك ذوقا فنيا جميلا. قارئ يقدم النصوص بديلا عن المحاكاة التعبيرية[1]. لأن الكتابة لم تعد موضعا لتسجيل الأحداث، أو مجالا للتعبير أو انعكاسا وجدانيا، لقد أصبحت الكتابة حالة تتمثل ذاتي قوامه من الركام الهائل المخزون من الإشارات والاقتباسات التي

تعددت مصادرها. حيث يتحول التاريخ الموروث إلى نصوص متداخلة[2].

ويبقى النص الأدبي في نظره "ليس سطرا من الكلمات ينتج عنه معنى أحاديا أو ينتج عنه معنى لاهتي، لكنه فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيها كتابات مختلفة، وتتنازع دون أن يكون منها أصليا، فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة"[3].

وهذا النص هو ما يدعوه بالنص الكتابي، إنه النص الديناميكي الحي الذي يمثل الحضور الأدبي، وهو النص الفاعل، غير أن

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري، ص 129-130.
[2] مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر المعاصر (قراءة بنيوية)، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ص 19.
[3] رولان بارت، نقد وحقيقة، ص 21.

هذا النص الذي دعا إليه بارت حلم خيالي من الصعب تحقيقه أو إيجاده، ومع ذلك فهو مطلب سام للأدب[1].

ويرى أن كل نص هو تناص، وهذا يجب ألا يخلط من أصول النص، ويرى أن الكاتب يكتب نصه مستمدا وجوده من المخزون اللغوي الذي يعيش في داخله، وهذا المخزون من الاقتباسات والإشارات والرموز جاء من مصادر عدة من الثقافات، فالنص يصنع كتابات متعددة ومن ثقافات متنوعة. كما قدم نظرية النصوصية أو معجم النصوصية المتغاير العناصر حيث يقول: "إن كل نص هو جيولوجيا الكلمات"[2]. والنص يمثل لا نهاية اللغة، إن النص مجموعة من الاقتباسات المجهولة والمقروءة، والاستشهادات الاستنساخية، وقد أشار إلى أن

نظرية النص هي نقد مباشر لأية لغة واصفة، وقد تبلور مفهوم النص عنده في بحث كتبه عام 1971م، بعنوان: (من العمل إلى النص).[3]

لقد كانت وما تزال مقولة التناص محورا لجل الدراسات النقدية الغربية، حيث بذلت جهود كبيرة في تحديد هذا المصطلح وتطبيقه على الخطاب الأدبي القديم والحديث منه، ونال الحظ من قبل ريفاتير ولورانت وسولر، وجاك دريدا،

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري، ص 131.
[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 98.
[3] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 155.

وجون كرين في كتابه (الكلام السامي)، ورولان بار في كتابه ومقالاته 1970م، ولذة النص 1973م، وخطاب عاشق 1997م، والكتابة في الدرجة الصفر وبرج إيفل ة إمبراطورية الإشارة، كما اهتم بها كل من جيرار جينيت في كتابه "جامع النص" و"عتبات" وتودروف في كتابيه "نقد النقد" و"الشعرية"، وباختين في كتابه "دوستوفسكي السيموطيقا" الصادر عن Seul 1969م ثم خصصت لها في "علم النص"[1]

وعلى جانب هؤلاء هناك من خاض في المضمار أمثال الباحث تودروف الذي خصص "ميخائيل باختين مبدأ الحواري" فصلا خاصا عن التناص معتمدا على بعض المقولات الباختينية كالنظرية العامة للتعبير، إذ استخدم باختين مصطلح "الحوارية" Dialogisme للدلالة عن العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى، وقد ذكر ما يدل على مصطلح التناص عند محاولته تقديم التحليل الشكلي للنص الأدبي، حيث يقول: "ولأنه من الوهم أن نعتقد بأن العمل الأدبي ليس له وجود مستقل، إنه يظهر مندمجا داخل مجال أدبي ممتلئ بالأعمال السابقة، التراثية مختلفة. إن معنى مدام بوفاري يكمن في تعارضها مع الأدب الرومانسي".

ويشير أيضا إلى أن هذا المصطلح مثقل بتعددية مركبة في المعنى وهكذا سوف يستعمل -يقول- لتأديته معنى أكثر

[1] جمال مباكي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري، ص 131.

شمولا لمصطلح التناص (Intertextualité) الذي استخدمته كريستيفا في تقديمها لباختين[1].

ومن هنا يتضح أن للنص علاقة وثيقة بنصوص أخرى، وأن أي إبداع هو تجسيد لذاكرة نصيته. كما يرى أن النص ينتسب إلى الخطاب Translinguistique ولا يخص اللسانيات[2].

ويرى أن النص الأدبي إحالة على أشياء وشخصيات وأحداث خيالية ورغم انتشار مصطلح التناص وتبلوره كنظرية نقدية في الدرس النقدي الغربي المعاصر، فإن قلة من الباحثين الممتازين الذين استعملوها بطريقة دقيقة، من أمثال: بول زامتور (Paul Zamthor) و ريفاتير (Riffatier) أما زامتور فيربط النص بالمحددات الداخلية لحضور التاريخ، فالتذكر الذي ينتج النص وهو حامل لآثار نصوص أخرى تدعى بالتناص، فالنص عنده هو "نقطة إلتقاء نصوص أخرى"[3].

كما أشار ميشال ريفاتير إلى مفهوم التناص واستخدامه كمرتبة من مراتب التأويل، وهذا الاستخدام مرتبط بأفكاره عن الوقائع البلاغية الأسلوبية والمقروئية الأدبية على مستوى افتراض تطابق متبادل بين الشكل والمضمون حسب ريفاتير هي: نصوص أخرى النصية مرتكزها التناص[4]

[1] مصطفى السعدني، في المدخل اللغوي في نقد الشعر، ص 24.
[2] المرجع نفسه، ص 24.
[3] ينظر: تيزفتان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص 109.
[4] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 98.

كما يبرز جيرار جينيت (Gérard Genette) كواحد من أهم أعلام النقد الغربي المعاصر الذين أعطوا اهتماما للمسألة، حيث عني عناية كبيرة بما أسماه (المتعاليات النصية) في كتابه "معمار النص". وهذا التعالي النصي يتضمن التداخل النصي بكل مستوياته، وقد يكون هذا التداخل وجودا لغويا من نصوص غائبة موظفة بشكل نسبي أو كامل أو عبارة عن استشهاد بالنص الآخر داخل قوسين من النص المقروء. وقد تدخل ضمنه أيضا أنواع أخرى من التداخلات النصية مثلا: المعارضة والمحاكاة الساخرة وعلاقة

التغيير[1]، وقد عرف التعالي بأنه: "سمو النص عن نفسه، وأن يشتمل كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى"[2].

وقد رصد مختلف التعالي النصي وحددها في خمسة أنماط هي: المعمارية، النصية، التناص، المتناص، الميتناص، والتعالق النصي[3].

وهكذا يتحول التناص عنده إلى نمط من أنماط التعالي النصي "وتتداخل هذه الأنماط فيما بينها، وتتعدد العلاقات التي تستوعبها وتجمعها، نجد مثلا معمارية النص تتشكل دائما عن

[1] جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري، ص 130.
[2] ينظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص 28.
[3] جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري، ص 132.

طريق المحاكاة ففرجيل يحاكي هوميروس وينتج على غراره على صعيد الجنس الأدبي[1]".

والتعالق النصي يكاد يكون مرادفا لمعمارية النص، لأنهما يأخذان طبيعة كلية، وهذا يعني أن النصوص الأدبية المعاصرة تبنى دائما على أنقاض النصوص القديمة. "مما يؤكد أن القانون الذي يحكم البنية النصية هو قانون تقاطع النصوص، وهذه النظرة مكنت "جينيت" من تطوير نظرية التناص وتطوير أنماطها بتمييز بعضها عن بعض، وإبراز نقاط تقاطعها وتداخلها[2].

معنى هذا أن التناص والميتناص يأخذان شكل البنيات الجزئية يوظفها المبدع داخل الخطاب الأدبي، وهذان

الأخيران تقريبا مرادفان لما كان معروفا في النقد العربي القديم باسم: التضمين والاقتباس والإشارة... كما يمكن للمبدع أن يوظف بنية نصية قد تكون مقطعا من نص آخر أو مثلا، أو قولا مأثورا، أو آية كريمة، أو حديثا شريفا، أو من نصوص فقهية أو علمية، أو فلسفية.... بحيث ينقلها كما هي دون أن يغير فيها وإنما يستعملها من قبيل الاستشهاد أو الاقتباس لإضفاء جانب القداسة على خطابه. "أما نمط

[1] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص 280
[2] المرجع نفسه، ص 28.

الميتاناص فهو بنية نصية محولة متداخلة مع بنية أخرى تدخل معها في حوار، وتمتص

دوالها. وذلك بواسطة التناص الذي يعد بنية نصية يعلق بواسطتها المرجع نفسه"[1].

من هنا نستنتج أن النقد المعاصر أصبح لا ينظر إلى النص الأدبي على أنه حدث يحدث بشكل مثالي وفردي، وإنما هو نتاج تفاعل العديد من الخطابات السابقة والمتزامنة. غير أن فكرة تداخل النصوص لا تعني بأي حال من الأحوال "أن الكاتب أصبح مسلوب الإرادة، وأنه سوى آلة لتفريغ النصوص. إن هذا أبعد صور الحقيقة صدقا على حالة الإبداع، والسر يكمن في طاقة الكلمة، فهي موروث رشيق الحركة من آخر لها قدرة على الحركة أيضا بين المدلولات، بحيث أنها هويتا ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق"[2].

هـ - أنواع التناص وأشكاله ومصادره

أولا: أنواع التناص

[1] جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري، ص 133.
[2] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير (من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، ص 327-328 بتصرف.

يعد (جيرارد جينيت) من خير من أسهموا في دراسة علاقات النصوص وبحث أشكالها وأنماطها، وله مسيرة متميزة في ذلك، فلقد ألف كتبا بكاملها لدراسة ما يسميه بالتعالي TRANSENDANCE.

وبفضل استخدام هذا المصطلح عند البحث عن علاقة التقاطع بين النصوص وتداخلها فيما بينها، ويقصد بالتعالي: التجاوز والتخطي: إن التعالي هو الطريقة التي من خلالها يهرب نص من ذاته في الاتجاه أو البحث عن شيء آخر، والذي من الممكن أن يكون أحد النصوص. وهذا المصطلح يمكن أن نسميه مع "جينيت" بطريقة تعميمية المابعد نصية، أو التعالي النصي للنص (Trans textualité) ومعناه هو كل ما يجعل نصا يتعلق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني.

وعن طريق التعالي النصي يتجاوز معمار النص أو البحث في هندسته، ويحدد تبعا لهذا التعريف خمسة أشكال أو أنماط من التعاليات النصية.

1- **المناص (Le paratexte)**: ويسميه "جينيت" "المناص الخارجي" وقد بحثه بشيء من التفصيل في كتاب"عتبات"، ويدخل ضمن هذا النوع: العناوين الرئيسية والفرعية، والمقدمات والتوطئات، والذيول والصور.

وكلمات الناشر والهوامش والتعليقات وطريقة (إخراج العمل الأدبي عموما)، وإن أهمية هذا النوع من التناص تتمثل في أن النص يقوم عليه ويدخل معه في علاقات حوارية.

2- **التناص (L'intertextualité)** : ويرتبط هذا النوع بمصطلح التناص كما حددته (Julia Kristeva) بأنه مهما كانت طبيعة المعنى في نص ما، ومهما كانت ظروفه كممارسة إشارية فإنه يفترض وجود كتابات أخرى، وهذا يعني إن كل تص يقع من البداية تحت سلطات كتابات أخرى تفرض عليه كونا أو عالما بعينه. وقد خصه "جينيت" بالحديث في كتابه (Palimpsestes) وينظر فيه إلى عملية التناص باعتبارها علاقة التواجد بين نصين، أو مجموعة من النصوص[1].

ويكون هذا الحضور بين نص وآخر إما للاستشهاد (La citation) أو المعارضة (Le pistiche) أو التلميح (Allusion) أو السرقة (Le plagiat) وغيرها.

3- **الميتناص (Le Meta texte)** : ويقصد به العلاقة المسماة عند القدماء بالتعليق (commentaire) ويتمثل في ربط نص بآخر، يتحدث عنه من دون أن يمثل الموضوع نفسه ولا يسميه أحيانا. ويستشهد "جينيت" على ذلك ب "هيجل"

[1] سعيد سلام، التناص التراث (رواية الجزائرية أنموذجا)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 1431هـ، 2010م، ص 47-48.

(HEGEL) في كتابه علم الظاهراتية أو الظاهرات الروحية (La phénoménologie de l'esprit) الذي يشير فيه بطريقة غير مباشرة إلى كتاب (Le neveu de rameau) أي ابن أخ (رامو) أو ابن أخته.

4- **معمار النص أو النص الشامل (L'architextualité)** (معمار النص): هو عنوان كتاب "جينيت" يكتنفه كثير من الغموض والتجريد، ويعني العلاقة الصماء التي تأخذ بعدا مناصيا: أي مناصا خارجيا، وتظهر في الإشارة إلى نوع الجنس الأدبي: شعر، نثر، ملحمة، رواية، بحث، سيرة ذاتية مدونة على ظهر الغلاف من أجل تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص.

وهذا النوع التناصي أمر يخص القارئ أولا عن طريق القراءة، فعنوان النص المرسوم على الغلاف يعفي القارئ من الانتظار والترقب والمفاجأة لما يحتويه النص، فيحدد موقفه منه وإدراكه لجنس النص منذ البداية ويؤثر في توجيه عملية القراءة عنده. وقد اعتبر "جينيت" موضوع الشعرية أي (La poétique) هو معمار النص 1979م.

لكن أعلن عن هذا المفهوم في 1982م، استبدله بما اسماه بالمتعاليات النصية التي هي أعم وأشمل من جهة، ولأن معمار النص نوع من أنواعها أو نمط من أنماطها من جهة أخرى[1].

5- **التعلق النصي (L'Hypertextualité)**: ويقصد به "جينيت" كل علاقة تتم بين نص ولاحق (Hypertexte) مع نص سابق (Hypotexte) ويكون التحويل أو التحريف (Travestissement) بينها بشكل كبير، وبطريقة مباشرة وعملية تبادل التفاعل ما بين نص ونص آخر، هي ما يطلق عليه اسم التقلب (L'imitation) فإذا كان التفاعل في معمار النص يتشكل دائما من خلال المحاكاة والتقليد كأن نقول فرجيل (VIRGILE) يحاكي هوميروس (HOMERE) فإنه في التعلق النصي يصبح نص هوميروس سابقا، ونص فرجيل لاحقا، تجمع بينهما رابطة تعلق. ويقسم "جينيت" روابط العلق فيما بين النصوص إلى ثلاثة أنواع هي:

1- المحاكاة الساخرة (Parodie).

2- التحريف أو التحليل (Travestissement).

3- المعارضة (Pastiche).

وقد يشترك أكثر من نص واحد في التعلق بنص قديم ما، ويكون التعلق به أيضا في أكثر من مواطن، وهذا التعلق

[1] المرجع نفسه، ص 48-49.

يختلف قوة وضعفا، كثرة وقلة من فترة إلى أخرى، ومن نص إلى آخر. ولا يقتصر تعلق النص اللحق بالنص السابق على النوع أو الجنس الأدبي وموضوعه أو طريقة معالجته وأسلوبها، بل إنه يحضر من خلال اسمه أو أحد نعوته التي تتجلى في العنوان مثل: "الإنياذة (L'Enéide)"، وألف وعام من الحنين، وتغريبه صالح بن عامر الزوفري[1].

بل إن التعلق يحضر أيضا عن طريق كل أنواع التفاعل النصي الأخرى مثل المناص والتناص والميتناص على صورة نصية مقتبسة من النص المتعلق به، وهذا هو السبب الذي جعلنا نميل إلى القول: أن مصطلح التعلق النصي له طبيعة كلية شاملة عامة، في حين أن باقي أنواع التفاعل النصي الأخرى لها طبيعة جزئية خاصة محدودة، ولعل الأهمية في طبيعة التعلق النصي الكلية هي التي جعلت "جينيت" يؤخر ترتيبها في كتابه (Palimpsestes) حيث يفصل الحديث فيها تحليلا وبحثا[2].

[1] سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية انموذجا)، ص 49-50.
[2] المرجع نفسه، ص 50.

- **أشكال التناص**

إن كل النظريات اللسانية واللسانية النفسية التي حاولت تحديد طبيعة النص وعلاقته بالكاتب أو القارئ من مثل نظرية: المدونات والإطار، وما احتوت عليه مسلمات تؤكد أن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيدا لإنتاج

سابق في حدود من الحرية سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره[1].

ومن هذا المنطلق نجد أن الباحثين المهتمين بهذه القضية انقسموا طريقين في تحديد أشكال هذا التفاعل النصي، فمنهم من عدها في ثلاثة أشكال من أمثال "نور الدين السد" والذي يرى أن أشكال التفاعل النصي تكون كالآتي[2]:

- **التفاعل النصي الذاتي:** ويكون عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها ويتحلى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا.
- **التفاعل النصي الداخلي:** ويكون عندما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كاتب عصره سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية.
- التفاعل النصي الخارجي: حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة ومن النقاد الباحثين من رفض هذا التقسيم من أمثال: "سعيد يقطين"، "شجاع العاني"، "أحمد محمد قدور"، "عبد العاطي كيوان" و"محمد مفتاح" الذي برر رفضه التصنيف الثنائي قائلا:" من المبتذل أن يقال أن الشاعر قد يمتص أثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها فنصوصه يفسر بعضها بعضا،

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 123-124.
[2] محصول سامية، التناص إشكالية المصطلح والمفاهيم، دراسات أدبية، ص 75-76.

وتتضمن الانسجام فيما بينها أو تعكس تناقضا لديه إذا غير رأيه..."[1].

وقد صنفوا أشكال التناص كالآتي[2]:

- **التناص الداخلي:** هو ذلك النوع من المفردات أو التركيب والصور والموسيقى يحاكي بعضها بعضا عبر نوع من تكرار ملحوظ سواء أكان هذا في عمل بذاته أم في أعمال كاتب بعينه.
- التناص الخارجي: وهو تداخل الشاعر في إنتاجه مع نصوص غيره فهو يشكل علاقة ترابط بين النص وغيره من النصوص أدبية كانت أو غير أدبية ولغوية أو غير لغوية، إذ تدخل في التناص علاقة الفنون بعضها ببعض.

وقد شاع هذا التصنيف بين النقاد أكثر من غيرة -الثنائي- بحكم أن ما يحمله الشاعر من ألفاظ وتراكيب يجملها في نصوصه هي ما يكون قدرته اللغوية بمفهومها عند "تشومسكي".

***مصادر التناص**

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص125.
[2] عبد العاطي كيوان، منهج التناص (مدخل في التنظير ودرس التطبيق)، ص 28.

والتي قسمها "رمضان الصباغ" في كتابه (نقد الشعر المعاصر) إلى ثلاثة مصادر وهي كالآتي[1]:

1- المصادر الضرورية: وتسمى بالضرورة لأن التأثير فيها يكون طبيعيا وتلقائيا مفروضا ومختارا في آن وهو ما نجده في كتابات بعض الكتاب العرب في صيغة (الذاكرة)، أي الموروث العام والشخصي، ويتخذ في العديد من الأحوال سبيلا اختياريا كجنوح الشاعر إلى تأثير بنتاج شاعر آخر، أو وراثية كتقييد الشاعر غير الواعي لجدود ثقافة معينة، كما يتضح ذلك في الوقفة الطالية في القصيدة العربية.

2- **المصادر اللازمة:** إن الشاعر ليس إلا نتاج السابق في حدود الحرية، سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه أو غيره.

3- **المصادر الطوعية:** وهي تشير إلى ما يطلبه الشاعر عمدا في نصوص مزامنة أو سابقة -في ثقافة أو خارجها- وهي أساسية في الشعر الحديث، بل نذهب إلى القول إننا لا نستطيع دراسة هذا الشعر من دون الوقوف عندها. وهي مصادر متعددة تندرج في مصادر عربية أو أجنبية في نفس الوقت.

و- **مستويات التناص**

[1] داغر شربل، سبيلا إلى دراسة النص الشعري، نقلا عن رمضان الصباغ في نقد الشعر المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 1998، ص 314.

للتناص في إنتاج الفنون القولية طرائق يتم بها، لأن الكتاب لا يتساوون في قراءاتهم لها تجمع لهم النصوص،

حيث يتفاوتون في استخدامهم الفني للنصوص الغائبة في إبداعهم تبعا للكفاءة الفنية في قراءة هذه النصوص، ومن ثمة فإن النص عندما يرتبط بالنصوص الأخرى من خلال ترابطاته اللغوية يحقق لنفسه كتابة مغايرة حتما للنصوص الأخرى، فيدمجها في أصله ويضغطها بين ثنايا الصوائت والصوامت بطريقة قد لا تراها العين المجردة.

لذلك فإن قراءة النصوص الغائبة وإعادة كتابتها تخضع لعدة مستويات تبرز مدى قدرة أي شاعر في التعامل مع هذه النصوص، لأن كتابة النص هي قراءة نوعية بوعي خاص يتحكم في نسق النص وسنقف عند

ثلاثة أعلام من أعلام النقد المعاصر حددوا مستويات التناص هم: جوليا كريستيفا في النقد الغربي، ومحمد بنيس ومحمد مفتاح في النقد العربي المعاصر.

أولا: مستويات التناص عند جوليا كريستيفا

يبدو أن جوليا كريستيفا هي صاحبة التحديد المنهجي لمستويات التعامل مع النص الغائب التي تساعدنا على ضبط القراءة الصحيحة، ومن ثم تجنبنا مغبة إهمال العمليات

المعقدة التي تكمن وراء نسيج النص، وقد حصرتها جوليا في ثلاثة أنماط هي[1]:

1- النفي الكلي:

وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كليا ومعنى النص المرجعي مقلوبا[2]، وهنا لابد من الإشارة إلى ذكاء القارئ المبدع ذي القدرة الهائلة على فك رموز الرسالة قصد إعادتها إلى منابعها الأصلية، وتورد لنا كريستيفا مثالا من قول باسكال: "وأنا أكتب خواطري تنفلت مني أحيانا إلا أن هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت، والشيء الذي يلقنني درسا بالقدر ... يلقنني إياه ضعف المنسي، ذلك لأنني لا أتوق سوى إلى معرفة عدمي"[3].

وهذا النص يعد بمحاورته "لوتريامون" ويقلب دلالته بطريقة تنفي النص الأصلي الذي يبدو متسترا خفيا داخل خطابه.

يقول "لوتريامون": "حيث أكتب خواطري فإنها لا تنفلت مني، هذا الفعل يذكرني بمقولتي التي أسهو عنها طوال الوقت، فأنا أتعلم بمقدار ما يجيبه لي فكري المقيد، ولا أتوق إلا معرفة تناقض روحي مع العدم"[4].

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، دط، 2003، ص 154-155.
[2] رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار النشر والتوزيع، 2006، ص 256.
[3] جوليا كريستيفا، علم النص، ص 78.
[4] جوليا كريستيفا، علم النص، ص 78.

1- النفي المتوازي:

وفيه يظل المعنى المنطقي للبنية النصية الموظفة هو نفسه للبنية النصية الغائبة بالإضافة إلى التشكيل الخارجي، إلا أن هذا لا يمنع من أن يمنح الأخذ للنص المرجعي معنى جديدا. كما أن هذا النمط يعتمد على توظيف

النصوص الغائبة بطريقة قريبة من مصطلحي "التضمين" و"الاقتباس" المعروفين في الدراسات البلاغية العربية الفقديمة. وتضرب جوليا كريستيفا لذلك مثالا من مقطع نصي " الاشفوكو" يقول فيه: " إنه لدليل على وهن الصداقة عدم الانتباه لإطفاء صداقة أصدقائنا[1]".

هذا المقطع يكاد يكون نفسه الذي نجده لدى "لوتريامون" إنه لدليل على وهن الصداقة عدم الانتباه لإطفاء صداقة أصدقائنا"[1].

2- النفي الجزئي:

وفيه يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيا، حيث يأخذ الكاتب (الشاعر) بنية جزئية من النص الأصلي يوظفها داخل خطابه مع نفي بعض الأجزاء منه، وتوضح لنا كريستيفا

[1] المرجع نفسه، ص 79.

بمثال -أيضا- من قول "باسكال": "حيث تضيع حياتنا فقط، نتحدث عن ذلك".

هذا القول نجد مثيلا له تقريبا في قول "لوتريامون": نحن نضيع حياتنا ببهجة، المهم ألا نتحدث عن ذلك فقط"[1].

ثانيا: **مستويات التناص عند محمد بنيس**

أما محمد بنيس في النقد العربي المعاصر فيحدد للتداخل النصي نوعية قراءة الشعراء للنص الغائب ثلاثة مستويات تتخذ صيغة قوانين، وهذه القوانين تحدد طبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب، لأن تعدد قوانين القراءة هو في أصله انعكاس لمستويات الوعي التي تتحكم في قراءة كل شاعر لنص من النصوص الغائبة.

ويتراوح هذا الاستخدام بين طرائق ثلاثة هي: التناص الاجتراري، والتناص الامتصاصي، والتناص الحراري.

1- التناص الاجتراري:

وفيه يعيد الشاعر كتابة النص الغائب بشكل نمطي جامد لا حياة فيه، وقد ساد هذا النوع التناصي في عصور الانحطاط حيث

[1] المرجع نفسه، ص 79.

تعامل الشعراء في تلك الفترة مع النصوص الغائبة بوعي سكوني خال من التوهج وروح الابداع، وبذلك ساد تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية، في انفصالها عن البنية العاملة العامة للنص كحركة وصيرورة، وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجا جامدا تضمحل حيويته مع إعادة كتابة له[1].

2- التناص الامتصاصي:

وهو خطوة متقدمة في التشكيل الفني إذ يعيد الشاعر كتابة النص وفق متطلبات تجربته ووعيه الفني لحقيقة النص الغائب شكلا ومضمونا، وهذا يمثل "مرحلة أعلى قراءة النص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته فيتعامل ةإياه كحركة وتحول لا ينفيان الأصل".

وهذا النوع من التعامل مع النص الغائب (الامتصاصي) يسهم في استمرار النص كجوهر قابل للتجدد، ومعنى هذا النص الامتصاصي لا يمجد النص الغائب ولا ينقده.

والتناص الامتصاصي كما يرى محمد بنيس هو: "قبول سابق للنص الغائب وتقديس وإعادة كتابة لا تمس جوهره... ينطلق

[1] جوليا كريستيفا، علم النص، ص 78.

فيه الشاعر من قناعة راسخة، وهي أن هذا النص الغائب غير قابل للنقد أي الحوار... هو مهادنة للنص والدفاع عنه وتحقيق سيرورته التاريخية مما يجعل النص الغائب يستمر في الحياة والتفاعل مع نصوص أخرى مستقبلا"[1].

3- التناص الحواري:

تعد طريقة التناص الحواري أرقى مستويات الحوار مع النص المتعالي " الغائب" حيث يفجر الشاعر فيه

مكبوته ونواته ويعيد كتابته على نحو جديد وفق كفاءة فنية عالية: وهذا النوع من التعامل مع النصوص الغائبة لا يقوم به إلا شاعر مقتدر، ذلك لأن التناص الحواري "هو أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، الذي يعتمد النص النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر لا يتأمل هذا النص وإنما يغيره...، وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية...".

فالتناص الحواري لا يقف عند حدود البنية السطحية للنص الغائب، بل يعمل على نقده وقلب تصوره[2].

[1]- جوليا كريستيفا ، علم النص، 79.
[2]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص159.

ثالثا: التناص عند محمد مفتاح: أما محمد مفتاح فإنه يقسم التناص إلى ست درجات نجد ثلاثة منها: تمثل درجات التقارب، والثلاثة الأخرى تمثل درجات التباعد. وهي كالاتي:

1- **التطابق:** يقصد به محمد مفتاح تساوي النصوص في الخصائص البنيوية، وفي النتائج الوظيفية، ويريد به التطابق في الشكل والمضمون، ويبرز إثباته لهذه الدرجة بأنها نواة تتفرع عنها درجات أخرى.

2- **التفاعل:** ويقصد به التفاعلات التي تحدث بين النصوص رغم الفضاء الفاصل والعناوين المختلفة.

3- **التداخل:** هو مداخلة نص لنص آخر أو قصيدة أخرى واحتلالها حيزا منها، ولكن من غير تفاعل وامتزاج، كما يرى محمد مفتاح وهو يشير للكثير من النصوص الثقافية العربية القديمة هي على هذه الشاكلة[1]

4- **التاحذي:** تكون هذه الدرجة إذا لم توجد صلات بين تلك النصوص، ولا يكون وجودها إلا مجرد تحاذ وموازاة، في حين كل نص يبقى مستقلا بهويته وبنيته ووظيفته، ويشير الباحث إلى أن كثيرا من الكتب القديمة وكتب الاختبارات قديما وحديثا هي من هذا النوع.

[1]- حسين العربي، التناص وجمالياته في شعر مصطفى ا لغماري، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر، 2007م-2008م، ص38-39

5- النباعد: هو وجه آخر للتحاذي، فالتحاذي نفسه يصير أحيانا تباعدا، ويتجلى ذلك مثلا في المحاذاة تباعدا ويشير محمد مفتاح إلى أن هذا يوجد بكثرة في كتب الجاحظ.

6- التقاضي: وهنالك تداخل بين التقاضي والتباعد، إذ يمكن اعتبار التباعد نوعا أوليا من التقاضي، فإذا بلغ المدى صار تقاضيا. ويضرب الباحث لذلك أمثلة كقصص القرآن الكريم لما ورد في بعض الكتب السماوية وفي أشعار النقائض، وفي بعض كتب العقائد والكلام والسياسة[1].

ي- مـــــــظاهر التنـــــــــــــاص

إن التناص يلغي الملكية الخاصة للنص والأجناس الأدبية فهة يلغي الملكية الخاصة للمؤلف. فالتناص عمل نصوصي حتمي (كل عمل نص امتصاص وتحويل)فالتناص عملية متكررة بالضرورة، وكل نص جديد يولد من رحم نصوص قديمة ثم يتحول النص الجديد بدوره إلى رحم لولادة نصوص أخرى. ومن هنا يتضمن التناص مقولة موت المؤلف، ثم إن هذه النصوص ليست من جنس واحد بالضرورة، فقد يكون النص الغائب شعريا أو دينيا أو تاريخيا أو من

[1]- المرجع نفسه، ص39.

التراث الشعبي أو سوى ذلك. ومادام التناص امتصاص نصوص سابقة وتحويلها إلى نص حاضر، فإن النص الغائب يلقي الضوء على النص الحاضر لفهمه وتأويله[1].

***التناص الغائب:**

مصطلح نقدي جديد ظهر في ظل الاتجاهات النقدية الجديدة ويعني أن العمل الأدبي يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى فالأدب ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين و(النص) تشكيل لنصوص سابقة ومعاصرة، فأعيدت صياغتها بشكل جديد، وليست هناك حدود بين نص وآخر وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى ويعطيها في آن واحد وهكذا يبدو (النص الغائب) مكونا رئيسيا للنص (الماثل) ذلك أن النص الماثل لم ينشأ من لا شيء، وإنما تتغذى جنينا بدم غيره ورضع حليب أمهات عديدات وتداخلت فيه مكونات أدبية وثقافية متنوعة.

وقد كان من شروط تعلم الشعر عند العرب أن يطلب من الشاعر في مرحلة العطاء الشعري لتداخل محفوظاته هذه في نسيج عطائه، ولكن في شكل جديد وهكذا يغذي اللاوعي الوعي[2].

[1]- حسين العربي، التناص وجمالياته في شعر مصطفى الغماري، ص29.
[2]- محمد عزام، (النص الغائب) التناص في الشعر العربي، من منشورات اتحتد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص1.

وهو النص الذي تعاد كتابته تناصيا في نص جديد وهو المصدر الذي يستنبط منه النص الجديد، المادة الإنتاجية الأولية، ويتضمن الرموز والاشارات التاريخية والاجتماعية والتراثية المختلفة التي تتوافر في النصوص الجديدة الكائنة في الذاكرة أو القابعة في اللاوعي الفردي أو الجماعي. وكل إشارة في النص الغائب خطابا أدبيا أو فلسفيا أو سياسيا أو عمليا أو فقهيا وهذا يوصلنا إلى أن النصوص تتسرب إلى داخل نص آخر ذاتيا أو آليا حتى لا يعود هناك وجود لنص محايد بريء[1]، وقد تأتي النصوص متمازجة داخل النص الحاضر، ويكون حضوره جزئيا وقد يأخذ طابع شمولية الانتشار في النص المقروء. ولعل أبرز دليل على تمظهر التناص من خلال النصوص الغائية وهو ذلك المثال الذي أورده صبري حافظ ومفاده أنه اطلع على كثير من كتب النقد القديمة والحديثة التي تتناول فن الشعر بالتحليل والتقييم عندما وقع في يده كتاب (فن الشعر لأرسطو انكب على قراءته فلم يجد فيه أفكار جديدة تستدعي اهتمامه والسبب هو أن هذه الأذكار الواردة في الكتاب قد ذابت في كتابات النقاد الذين قرأ لهم سابقا) فقال عن ذلك: أدهشتني هذه الظاهرة وقتها ولم أعرف ساعتها أنني كنت أعيش أحد أبعاد الظاهرة التناصية دون أن أدري. فقد

[1]- جمال مبركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص149-150.

كان كتاب أرسطو العظيم بمثابة نص غائب بالنسبة لكثير من الأعمال النقدية التي قرأتها، وبمجرد أن يطلق الكاتب (نصه) في عمليات تناص جديدة باعتبار النص الجديد قادرا دوما على العطاء المستمر لقراءات متعددة. ومن هنا يظل النص منفصلا عن القارئ ومتصلا به في آن واحد، كما يظل فاعلا ومنفصلا ومؤثرا، وتصبح عملية (إنتاج) النص (الماثل) عملية تشترك فيها النصوص الغائبة باعتبارها الأدوات الأساسية للإنتاج مع النص الماثل باعتبار القارئ هو الأداة الثانية في تفسير النص وتأويله، وتظل عملية القراءة هي عملية أخذ وعطاء. أخذ من النص الغائب والماثل من أجل إنتاج النص الجديد، يشكل في الوقت نفسه تناصا مع مكونات الثقافة والقارئ.

والتناص أنواع، فهناك التناص (العلم) الذي تتجلى فيه علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتاب. والتناص المقيد الذي تظهر فيه علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض. والتناص (البلاغي) كالأرداف الذي يريد فيه الكاتب شيئا فيتجاوزه إلى ذكر ما يتبعه في الصفة وينوب عنه في الدلالة[1].

* **السياق:**

إن المعرفة بالسياق شرط أساس للقراءة الصحيحة التي يظهر من خلالها التناص للقارئ ولا تكون هذه القراءة كذلك إلا إذا كانت هذه القراءة منطلقة منه، لأن النص عبارة على توليد سياق ينشأ من عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي، وهذا السياق قد يكون عالم الأساطير أو حضارة أو خلقا نصيا، وهو ما يمكن تسميته بالمرجعية التي تفرض وجودها داخل النص، والتي تمثل (السياق الذهني) بالنسبة للقارئ أي المخزون النفسي لتاريخ سياقات بالكلمة، فالنص المتداخل بحاجة إلى

[1]- محمد عزام، (النص الغائب) تجليات التناص في الشعر العربي، ص1.

القارئ ، يمتلك هذا السياق الشمولي الواسع ينطلق منه في الدراسات التناصية لنصوص. ومن ثم تكون الذات القارئة قادرة على إنتاج الدلالة المتوخاة من طرف الذات المبدعة والقابعة خلف التناص[1].

وبدون النص فالسياق يصبح من المستحيل علينا أن نفهمه فهما حميما وبدون فكرة السياق نفسها يتعذر علينا الحديث عن الترسب أو النص الغائب أو الإجلال والإزاحة أو غير ذلك من الأفكار لأن هذه المفاهيم تكتسب معناها المجرد كالنص تماما من السياق الذي تظهر فيه وتتعامل معه[2]، غير أن لجامع النص هذا على حد تعبير أحد الباحثين المعاصرين غير جمالية تفوق غيرة كل بنات حواء، فهو لا يسلم القيادة إلا للمخلص له الذي يدرك قيمته. أي هذا النص شبيه بالفرس الأصيل الذي يتأبى على الجاهل بالفروسية يريد أن يمتطيها فتلقي به أرضا من على صهوتها. وهذا ما يقودنا إلى عنصر آخر يتمظهر من خلاله التناص في النص المقروء[3].

*** المتلقي:**

يعتبر التلقي عنصرا هاما من العناصر التي ينكشف بها التناص وذلك بالتحويل على ذاكرته أو بناء ما تتضمنه الريالة من

[1]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص150-151.
[2]- حسين العربي، التناص وجمالياته في شعر مصطفى الغماري، ص31.
[3]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص115.

شواهد نصية مدمجة في النص الحاضر على شكل تضمين، حيث يقتطع الشاعر بيتا أو شطرا من بيت أو حكمة

أو مثلا ويوظفه داخل خطابه أو على شكل تلميح أو إشارة أو إحالة على نصوص أخرى سابقة أو متزامنة ومن بين اللوائح التي يمكن للقارئ وضعها أثناء دراسته لنص من النصوص كما يورد "تزفيثان" هو حضور أو غياب الإحالة على نص سابق[1].

إن المقصود بالمتلقي هنا هو: الذي يمتلك ذائقة جمالية ومرجعية ثقافية واسعة تؤهله للدخول في عالم التناص، فتصبح قراءته للنصوص إعادة كتابة عن طريق الفهم التأويلي لها. لأن القارئ لم يعد تلك الذات السلبية والثابتة الدعوة سلسا وبساطة.

المرسل إليه أي مفعولا به يقع عليه فعل الكتابة فيعاينه بل أضحى فاعلا ديناميا يؤثر في النص فيضع دلالته، وهكذا أصبحت سيرورة القراءة تدرك كتفاعل مادي محسوس بين نص القارئ ونص الكاتب، يعني أن هذا التفاعل النص المتداخل بحاجة إلى قارئ نوعي متميز يمتلك هذا السياق الشمولي الواسع ينطلق من دراسته التناصية للنصوص ومن ثم يكون الذات القارئة

[1]-جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص151-152.

قادرة على إنتاج الدلالة المتوخاة من طرف الذات المبدعة خلف التناص[1]، لذلك فالمتلقي يجب أن يكون حاملا لهذه الخلفية النصية التي تكون وتشكل منها النص بعد تفاعله معها مدركا أن هذا التفاعل النصي أو أصول

النص وثوابته غير أن طبيعة توظيفه تعتبر خاصية فردية ومتحولة ذلك أنها بتغير العصور وقدرات المبدعين على الخلق والإبداع والتجاوز ضمن بنيات نصية سابقة فالنص السابق يقدر ما يكون عائقا أمام القدرة الضعيفة عند المبدع الذي يعيد إنتاج المقول يكون مدعاة للإبدع والتجاوز عند المبدع ذي القدرة الهائلة على قول أبدع مما قيل[2]

- **شهادة المبدع:**

يمكن للتناص أن يتمظهر بناء على شهادة الشاعر يشير أو يصرح بمرجعيته الفكرية والإنشائية، فيعلن عن الثقافات والنصوص التي يقتبس منها ذلك أم للمبدعين قناعات فكرية معينة ورؤى مختلفة للكون في الحياة، ويبقى النص المقروء يجمع بين عدة نصوص لانهائية يستمدها من هذه الثقافة التي تنتمي إليها، وكما تقل "جوليا كريستيفا": كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة

[1]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر.
[2]- حسين مباركي، التناص وجمالياته في شعر مصطفى الغماري، ص32.

من النصوص الأخرى، «غير أن الباحث لا يعول كثيرا على هذه الشهادات التي تصرح بالمرجعية الفكرية والإنشائية ، خاصة إذا تعلق الأمر برصد التداخل النصي داخل الخطاب الشعري المعاصر، الذي تتعدد فيه الأصوات نظرا لما تحتويه من زخم ثقافي،

يضم تاريخ الموروث الإنساني بشتى أشكاله، ويحاوره مختلف الثقافات والحضارات، حتى ليبدو النص المعاصر كأنه فسيفساء من نصوص، مما يجعل هذه النصوص المشتغل عليها كدا ذهنيا، يعتمد فيه على أفق انتظار النص الذي يمكن القارئ من رصد التعالق النصي على مستوى البنية السطحية، حيث يتمظهر النص (التناص)، والغوص في السنة العميقة للنص. حيث تتستر النصوص المتداخلة التي لا تتكشف إلا للقارئ المتحاذق الذي يميز مستويين للنص الغائب داخل النص الحاضر هما:

1- **النص الظاهر (TEXTE PHONE)**

2- **النص المولد (TEXTE GENO)**

فالأول هو التمظهر اللغوي كما يتراءى في الملفوظ المادي، وهو مجالا للغة التواصلية ويبدو هذا على مستوى البنية السطحية للنص.

الثـانـي: يـتـعـلـق بـمـجـال الـبـنـيـة الـعـمـيـقـة لـلـنـص، حـيـث تـبـدو الـنـصـوص الـغـائـبـة فـي حـالـة تـصـيـح وذوبـان قـابـعـة داخـل الـصـمـت الـوهـمـي لـلـنـص الـحـاضـر، وفـي هـذه الـحـالـة يـكـون الـتـنـاص مـؤشـرا عـلـى الـطـريـقـة الـتـي بـواسـطـتـهـا يـقـرأ الـمـبـدع الـنـصـوص الـسـابـقـة حـتـى يـتـداخـل مـع الـرمـوز و الأسـاطـيـر والـتـاريـخ وشـتـى أنـواع

الـنـصـوص، ومـن ثـم قـد يـلـتـحـم بـهـذه الـنـصـوص ويـتـعـالـق بـهـا فـي تـمـادن، وقـد يـتـصـارع مـعـهـا فـيـبـطـل مـفـعـولـهـا[1].

[1]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص153-154.

الفصل الثاني

التناص في رواية "بيروت 75"

- التناص التاريخي.
- التناص من الأسطورة.

أولا: التناص الديني.

ثانيا: التناص من التراث.

- الأسطورة.

إذا كان لكل مبدع روائده الخاصة والمتعددة التي يمكن استقاء تناملياته من ينابيعها، فإن التراث يشكل المنهل الذي اتجهت "غادة السمان" صوبه، تستقي منه تناصاتها، فتستحضر نصوصه الغائبة، تحاورها وتحورها بما ينسجم وتجربتها الخاصة، ولغتها الخاصة، فلا تنقله نقلا جامدا لا روح فيه، لأن الأصل في التناص أن يكون قراءة ثانية للذاكرة، وإحياء الموروث الذي استدعى بفعل التشابه القائم بين الحدثين أو الموقفين، حيث يحتل التراث أحيانا صورة رامزة للواقع الذي تحيا الروائية، فتدمج رؤيتها داخل النصوص التراثية المتناصة، ومن ثم يخرج نصها مزيجا من حضارتين، اجتمع فيهما الماضي والحاضر على ساحة النص الوليد.

"والتراث هو ذلك الإرث الذي وصلنا على مر العصور والأزمان، والذي لا يزال ماثلا في حياتنا، متمثلا في جميع ما أنتجته عقول الأجيال السابقة، وما أوحت به قلوبهم من عبقرية أبنائه"[11]

توظف "غادة السمان التناص في خطابها بصور متعددة، فهناك الإلماعة، وهي إشارة عابرة إلى شخصية أسطورة، يستهدف

[1]من وحي التراث، عباس الجراري، عن مكونات النص ص 44.

إلى استدراج مشاركة القارئ أو استدعائها، وهناك الاعتراف الصريح سواء من نصوص دينية أو أدبية أو شخصيات.

وقد يكون التناص بالتوافق بين النص والمتناص، وأحيانا تظهر المفارقة في اختلاف الموقفين بين عصرين من خلال توظيف كاتبه للتناص بالضد. وأحيانا تتشابك وتتلاحم مع النص في الدلالة، رغم تباعد المسافات الزمنية بين النصين، من هنا نجد "غادة السمان" توظف التناص لإنتاج دلالة حركية مازجة مستويات خطاباتها الروائية بعناصر سردية وشعبية ورمزية وأسطورية. وتتمثل مصادر التناص لديها في:

التناص الديني.

التناص من التراث.

التناص التاريخي:

تسعى غادة السمان في روايتها إلى تذويب الحدث التاريخي الوثائقي، وذلك من خلال توزيعه على شخصيات وأزمنة وأماكن متعددة، لا تفتقر إلى العمق السيكولوجي، لكنها تركز على جوانب فيهادون أخرى تثري الحدث وتخدمه.

معنى "بيروت 75" إشارات دالة على أحداث بعينها معروفة لدى القارئ بصورة جلية أو خفية، إلا أن هذه الإشارات لم تكن مفروضة على النص، بل جاءت في سياق الإيهام بواقعية الشخصية

أو المكان أو الفترة الزمانية التي تمثل الحدث التاريخي عبر الامتصاص والتحويل، لأن لجوء الروائي إلى

المقارنة من منطق خاص به، فعلاقة الأدب بالتاريخ متشابكة ومتداخلة، علاقة إثراء متبادل، وذلك لما يوفره الرواة المحدثين من ثقافة مضادة، من خلال سرد مضاد يستنطق نقاط الصمت في رواية التاريخ[1]، فغادة لا تكتب وثيقة أو تأريخا لفترة بني أمية، بل تومئ إلى شخصيات تعكس مختلف مناحي الحياة في تلك الفترة المبكرة من حياة الأمويين، ولو أرادت أن توثق لهذه الحقبة، كان عليها أن تلتزم بالسرد التعاقبي، فالمؤرخ كما يرى عبد الله العروي "يحول الحدث أي حدث إلى مادة تاريخية حين يضعه في تسلسل زمني معين[2]، غادة ليست مؤرخة بل روائية موهت نصوصا وثائقية من خلال توزيعها على فترات زمنية وشخصيات وحضارات، فبمجرد دخول الحدث التاريخي في إطار العمل الأدبي، يتحول العنصر التاريخي إلى عنصر أدبي، يقع حوارية الروائي التاريخي – الوثائقي نحو أدبية العمل وليس وثائقيته.

ولهذا تجعل الروائية من الحدث التاريخي جزءا من النسيج الروائي، وجزء من حياة شخوصه، فالتاريخ دائما مربوط بذات

[1]سمية رمضان، المصريون بين التاريخ والرواية، فصول، القاهرة ع4 مج15، 1999، ص 313.
[2]ينظر، رأي عبد الله العروي في كتاب فيصل دراج، الدراسة وتأويل التاريخ: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2004، ص 146.

إنسانية تعيشه، ثم إن التاريخ ليس شيئا مطلقا، لكنه مجموعة الملاسنات الإنسانية والمكانية التي تقع لمجموعة من البشر، لذا تجري الوثيقة التاريخية في

"بيروت 75" من خلال شخصيات نابضة بالحياة، مشتقة من إحاطة الراوي وعلمه بطبيعة الشخصية الإنسانية وحقائق التاريخ معا.

وكما يرى إدوارد السعيد فإن الروائي ابن زمانه مهما نص به الخيال من هذا الزمن. فكل روائي يفصح عن وعي بزمنه يتقاسمه مع الجماعة التي تجعل من الظروف التاريخية (الطبقة، المرحلة، المنظر) وأحداثها، ولهذا فالعمل الروائي في قرار تالتي لا تقبل الاختزال هو ذاته واقع تاريخي، واقع لا شك في أن المفصل مع لحظته أوحت واكثر ظرفية وأثر خصوصية من التجارب الإنسانية الأخرى[1].

فرح الشاب القروي ذو الطلة الرجولية والصوت الجميل، يجد نفسه تائها في شارع الحمراء، وهو يفكر في نيشان، قريبه الذي سلم له والده ودله إليه، بعد أن يئس من الهاتف والسكرتيرة الفرنسية، ومراقبة الحارس له ككلب حراسة يرتاب.

[1]سعيد إدوارد، تأملات حول المنفى ومقالات أخرى، ت: ثائر ديب، دار الآداب بيروت 2004، ص 57.

نمر ابن فارس السكيني الذي أغرى "ياسمين" وجعلها تطلب الزواج منه، وكيف يردها لأنها سلمت له جسدها دون زواج، ومعاملتها معاملة جارية من جواري قصر بني أمية.

وهنا تمتع المبدع بحرية كبيرة إزاء نص الآخر، فأعاد خلقه كما يشاء، وبقدر ما أعاد خلقه، ابتعد عن المنزلة الاختزالية والخضوعية بمنزلة المقلد أو المكرر أو المنتحل[1]، فغادة توري من خلال أبطالها (فرح، ياسمين، نمر ابن فارس السكيني....) تفاصيل الحياة في بيروت، بيد أن التاريخ لم يقحم على نص الرواية، بحيث يبدو تأريخا، بل جاء عبر تقنيات متعددة كالاسترجاع للماضي، وتيار الوعي، الأحداث التاريخية وإن بدت ظاهريا غير مرتبطة إلا أنها في حقيقة الأمر تجسيد أدقيق لعالم الراوي الصاخب، وكأنها مشدودة بخيط خفي في ذاكرته التي تعج بالذكريات والمشاهد، وهو يعيش لحظات التوتر والقلق والخوف.

يستعيد الراوي الماضي بشخوصه وحكاياته التي تجسد تاريخ الشعب العربي خلال أيام حكم بني أمية، وما آل إليه المآل، ليقدم لنا التاريخ من خلال وعي شخوصه لا من خلال وعيه فقط،

[1] جهاد كاظم: أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، مكتبة مدبولي القاهرة 1993، ص 68.

وبهذا يتحول النص التاريخي الوثائقي من نص ذي صوت مفقود، إلى نص متعدد الأصوات(polyphonique) .

التناص من الأسطورة.[1]

أولا: التناص الديني:

يشكل النص الديني المحور الرئيسي في تناصاتها، إذ يعتبر من أكثر المصادر التي استقت منها نصوصها الغائبة، بحكم الثقافة الدينية التي تسكن أعماقها نظرا لنشأتها في بيت ديني ملتزم. تضمنت روايتها معطيات تستقي فيها عددا من المواقف التي تتساوى والمغزى الدلالي الذي تريد إيصاله عبر روايتها، فتمكن من خلاله وعيها بهذا التراث.

ويعتبر النص القرآني الينبوع الأول الذي نهلت منه "غادة السمان" تناصاتها، وقد بدأ اغترافها من هذا المنهل في مستهل الرواية تسعى من خلاله إلى نشر عبق النور القرآني، وتميل للإستحاء على الاشعاعات التي تحملها الدلالة للقطة القرآنية.

وقلما اقتبست الآية القرآنية كاملة، وإنما كانت تكتفي بتوظيف جزء أو كلمة من الآية، أو إشارة لفظية توحي بمضمون

[1]"بيروت 75" غادة السمان ص 5.

الآية كما جاء على لسان الراوي: "تأتي صبية حلوة تودعها أمها: الأم محجبة تبدو على ثيابها رقة الحال.

الفتاة ترتدي ثوبا قصيرا جدا، يكشف عن ساقين شديدتي البياض والامتلاء[1]".

تربط الروائية بين التزام الأم في وسط محافظ، واشراقات سورة النور. فهي تحيا أجمل أيام حياتها في ظل تلك الأمومة الصادقة "حب البراءة والطهر"، وقد استلهمته من قوله تعالى: "وقل للمؤمنات يغضضن من أبصارهن ويحفظن فروجهن ولا يبدين زينتهن إلا ما ظهر منها وليضربن بخمورهن على جيوبهن ولا يبدين زينتهن إلا لبعولتهن أو آبائهن أو آباء بعولتهن أو أبنائهن أو أبناء بعولتهن أو إخوانهن أو بني إخوانهن أو بني أخواتهن أو....أو ما ملكت أيمانهن أو التابعين غير أولي الإربة من الرجال أو الطفل الذين لم يظهروا على عورات النساء ولا يضربن بأرجلهن ليعلم ما يخفين من زينتهن وتوبوا إلى الله جميعا أيها المؤمنون لعلكم تفلحون"[1].

ويمتد استقاء "غادة السمان" في روايتها إلى البنت المتبرجة في تناص نقيض، مستلهمته سورة الأحزاب. يقول الله

[1] بيروت 75، غادة السمان.

تعالى: "وقرن في بيوتكن ولا تبرجن تبرج الجاهلية الأولى وأقمن الصلاة وآتين الزكاة وأطعن الله ورسوله إنما يريد الله ليذهب عنكم الرجس أهل البيت ويطهركم تطهيرا"[2].

إن هذا التغلغل في النص القرآني يكشف لنا عن إرث ديني عميق، استقر داخل نفس الروائية، ونجدها أيضا توظف الجزء من الآية: "وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون"[3].

تسوق غادة الآية الكريمة في معرض حديثها عن الفدائيين وكيف أزعجوا فاضل بك السلموني الذي كان يرى فيهم مخربين على أهل القرية.

توظف غادة التناص في معجمها بالتضمين اللفظي للآية فتقول على لسان الراوي: "وهي الأمية التي لا تقرأ ولا تكتب" وهو تلميح إلى قوله تعالى: "هو الذي بعث في الأميين رسولا منهم يتلو عليهم آياته ويزكيهم ويعلمهم الكتاب والحكمة وإن كانوا من قبل لفي ضلال مبين"[4]

هذه المفارقة جعلت الروائية تهذي تعبيرا عن اتقان فرع لرسم الكلمات والخطوط الموحية، وهي التي لا عهد لها بالكتابة والقراءة، وتضمن لفظ الآية الكريمة في قوله تعالى: "قل أرأيتم ما أنزل الله لكم من رزق فجعلتم منه حراما وحلالا قل آلله أذن لكم أم على الله تفترون"[1.5]فالأديبة في

سورة النور الآية 31.
سورة الأحزاب الأية 32.

مزجها لألفاظ القرآن الكريم في نسيج يتخلل ثنايا النص أوجدت شبكة فنية متداخلة الخطوط في لمحة انسجام مانحة الدلالة قوة وعمقا.

التناص مع العهد الجديد (المسيحية).

تدخل "بيروت 75" في عدة علاقات تناصية مع نص العهد الجديد، فحياة المسيح في معظم تجلياتها، من حكاية صلبه إلى معجزاته التي ظهرت على

يديه كما رويت من مصادرها الأصلية، ليست بمعزل عن النص الروائي الذي تؤلفه غادة السمان، أو تلك الحكايات التي توريها شخصياتها المختلفة أو تحتفي بها.[1]

ويأتي استخدام غادة السمان للرمز المسيحي في روايتها أولا: من كونها تعيش في مجتمع شرقي يكثر فيه المسيحيون، وخاصة في لبنان التي تعتبر من أول الدول الشرقية انفتاحا على الغرب في العصر الحديث. وثانيا: من كون التراث المسيحي جزءا لا يتجزأ من الثقافة العربية الإسلامية، وعلى الرغم من ذلك ولكونها غير مسيحية، فإنها تستخدم الرمز المسيحي مثل

سورة التوبة الآية 105.
سورة الجمعة الآية 2.
سورة يونس الآية 59..

[1]

أي رمز، ففي كل مرة توظف الحكاية المسيحية بشكل جديد طبقا لمقتضى الحاجة الأدبية.

يتسرب نص العهد الجديد في "بيروت 75" عبر عدة علاقات تناصية، توحي بوجود تماثل قوي بين النص الديني والنص الروائي. يأتي النموذج الأول لهذه العلاقة التناصية عبر بنية نصية صغرى تحيل إلى النص الديني، وذلك في سياق سرد الراوي عن اقتراب السيارة التي تقل المسافرين من دمشق إلى بيروت، وكيف انقبض قلب فرح وهي تشاهد مظاهر الاحتفال. تقول على لسان الراوي: "وكأنني في مهرجان ستقدم فيه ذبيحة بشرية قربانا لرب شرير، أمايا سمينة فتبتهج لهذه المناظر متخيلة أنه عيد صلب المسيح، إنه عيد الصليب، ما أجمل ذلك!

وهنا تحكم علاقة المسائلة في الفكرة والدلالة العلاقة التناصية مع نص العهد الجديد، فمحاورة النص هنا لنص آخر (النص الديني) تستثمر لصالح النص الحاضر عبر عملية تحويل يحكمها مبدأ المماثلة والمشابهة في المضمون، وهو ما يبرر هذا التعالق النصي ويعززه، فالعلاقة هنا ليست نسخ نص ديني مقدس في نص أدبي جديد، وإنما تأتي من خلال المماثلة، فصلب المسيح عليه السلام في عرف مريديه ارتبط بحدث ديني مقدس عند المسيحيين في الماضي، احتفظ بحضوره في الذاكرة الجمعية " اللاشعور الجمعي" حضورا جعله يأتي متعايشا مع الحاضر، وغير متناقض مع الاحتفالات البهيجة

وتقديم القرابين، فالطعام المقدم للمحتفلين بالمناسبة مبارك كما بارك الله المسيح.

ويقيم النص الروائي في سياق آخر علاقة تناصية أخرى مع نص العهد الجديد "عبر استعادة الراوي لما رواه المروي عنه /فرح عن الحلم المزعج الذي رآه بين النوم واليقظة وهو تناص يناقض "عيد الصليب" حيث القرابين والاحتفالات، ففرح في حالة تبعث على الأسى لما تولده من ألم حول الوضع الذي صار يحويه".

يستعيد القارئ وهو يقرأ هذا حكاية المسيح، هذه التعالقات النصية لما يعانيه فرح وهو بطل الرواية -ما عاناه المسيح وهو يرحل إلى الجليل بعد أن شهد أن لا كرامة لنبي في وطنه، وفي الجليل احتضنه الجليليون وآمنوا به، وهناك اختار حواريه، وكان أكثرهم من الصيادين، وهناك كان يطوف بأرجاء الجليل يعلم الناس ويشفي المرضى[1].

وهنا يستحضر القارئ أيضا بوضوح ليعبر عن أسرار أبطال الرواية وتصميمهم على العودة إلى وطنهم في يوم من الأيام، حتى لو تطلب ذلك أن يضعوا المعجزات كما صنعها المسيح.

وهكذا يلاحظ أن النص الروائي يدفع القارئ عبر علاقاته التناصية المتنوعة والمتعددة باتجاه إعادة تشكيله وصياغته من جديد، وذلك بالبحث عما هو خارج النص من معرفة، وربطها مع ما هو داخله، وفتحه آفاقا تاويليه واسعة.[1]

ثانيا: التناص من التراث.[2]

للتناص من التراث لدى غادة السمان صور مختلفة، فمن تناص اسم، يمثل لدى المتلقي بعدا إنسانيا أو تراثيا، ويحمل قيمة شعرية معينة غير دلالته الحقيقية التي يرد فيها، إلى تناص فعل أو قول يحمل تجربة إضافية تنضاف إلى تجربة الروائية فتزيد من تكثيفها وعمقها، أو التناص من المعتقدات الدينية أو الشعبية المتجذرة في النفوس، ثم التناص من الأساطير حيث تقوم الروائية باستدعاء المتناص داخل نصها، مما يستنفر المتلقي فينكفئ إلى الماضي، ويعيش في رحابه. وقد بدأ يعقد مقارنة بين الماضي والحاضر لأن "الارتداد إلى الماضي واستحضاره، من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع، فقد يحدث تماس ... يؤدي إلى تشكيلات تداخلية قد تميل إلى التماثل، وقد تنحاز إلى التخالف، وقد تنصرف

[1] ينظر الكتاب المقدس "العهد الجديد" "انجيل متى" الاصحاح الرابع ج7.
[2] قضايا الحداثة عند عبد القادر الجرجاني د. محمد عبد المطلب، الشركة العربية العالمية للنشر، القاهرة ط1. 1995، ص 141.

إلى التناقض، وفي كل ذلك يكون للنص الجديد موقف محدد إزاء هذا التماس، ومن ثم تنجلي عنه

افرازات نفسية مميزة تتراوح بين الإعجاب الشديد، والرفض الكامل، وبينهما درجات من الرضى أحيانا، والسخرية أحيانا أخرى.

التناص باستدعاء شخصية.

يهدف التناص باستدعاء الشخصية المحملة ببعدها التاريخي والفكري إلى أن تؤدي دورا محددا في إنتاج الرواية، سواء أكانت الشخصية تتشابه في موقفها مع الموقف الحاضر، أم كانت بينهما علاقة ندّية، فمن علاقات التشابه بين الشخصية التراثية صاحبة الموقف، وبين شخصيات هذا العصر تتضح الصورة المراد رسمها، ويتم استدعاء الشخصية بصور مختلفة:

أ- **استدعاء الشخصية باسمها.**

من ذلك قولها: "ألا تعرف شارع المتنبي" حيث المومسات، خلف ساحة الشهداء وفندقنا؟ ثم إنني لا أسمع الآن شيئا!"[1].

تأتي هذه العلاقة التناصية منسجمة مع السياق الروائي، إن كان على مستوى الحدث، أو على المستوى النفسي للشخوص الروائية، فمثل هذا الاختيار يثري الحدث، ويجلو

الصورة ويحقق التأثير المطلوب في نفسية المتلقي الذي يربط بين الحالتين، إذ تتساوى

نبرة الانكسار والحزن في صوت فرح الذي كان "مستخدم الفندق الغاضب" والذي ينم عن ظلم الإنسان لأخيه الإنسان جعل الماضي يطفو على سطح الذاكرة الروائية، ويتراءى لها (الروائية) فتستدعي زمنين إضافيين، ليتسعا لحجم المأساة من ناحية ولتعلن أن ظلم الإنسان لأخيه الإنسان بدأت منذ بدأت الخليقة ولازال مسلسله متواصلا إلى اليوم، وقد يمتد إلى غد".

تحاكي الروائية هذا الشاعر الذي يمثل عصرا من أبهى عصور الأمة العربية، وأناقة الكلمة، وهو حكيم الشعراء وشاعر الحكماء: كيف تحول إلى شارع للمومسات، وهو إشارة إلى قول الشاعر:

كانت الكلمة عصفورا

فجعلنا منها سوق بغاء[1].

إن مشاعر البطل تقدم الانطباعات والانفعالات المصاحبة للحدث الخارجي، مما يكمل الصورة الروائية ويعمقها. وعبر هذا التناص، استطاعت الروائية أن تزاوج بين واقع الشخوص الروائية، والواقع الذي صار عليه شارع المبني من حيث تغيير الشارع المبني بأعظم مشاعر إلى وكر للرذيلة.

ـ أما التناص مع نزار قباني فيأتي في سياق سرد فرح لحكايته اكتئابه من الباعة المتشردين في مدخل

بيروت، حيث انتشر بعض الباعة تحت الأشجار يعرضون بضاعتهم العجيبة، أكياس من النيلون تسبح فيها أسماك صغيرة ملونة، فبدت لفرح (.....) شفافة للأسماك المتدلية في قلب الليل مثل قناديل الموت، وهو استحضار لأطفال الحجارة واعتباره مرجعية نصية لعدة علاقات تناصية، تقيمها هذه [1]

السياقات معها، وتأتي في مجملها لتلقي مزيدا من الضوء على شخصية "فرح" بطل الرواية، فتأتي بعضا مع دلالة مصير الكفاح الفلسطيني، وتساهم تناصاتها من انتفاضة الشباب الفلسطيني المكافح، وهذا تلميح إلى قول الشاعر:

يهروا الدنيا ويأتي

هم إلا الحارة

أضاءوا كالقناديل

وجاءوا كالسيارة[1].[2]

[1]ديوان نزار قباني.

ويأتي التناص[1] هنا دوت ذكر لاسم الشاعر، إذ تعمل تقنية حذف اسم الشاعر على حذف لمعلوم أو تشديد على شهور القول، والتخفيف من ثقل الإحالات التي يقتضيها مقام الإبداع، لأنها من شروط الوثائقية التي تتعارض

والروائية[2]، يتذكر "فرح" وهو يتحسس رسالة رغم إحساسه بالحجر عن الوصول إليه، وكلامه مع نفسه: أتسكع في بيروت وفي جيبي رسالة من أبي إلى نيشان، قريبي الذي لم أره منذ صغري، منذ جاء إلى بيروت نجح وصار مثلا أعلى لكل أولاد قريتنا دوما ... لن يكون من الصعب أن أثيره.

ومن الشخصيات التي استدعتها، شخصية "غاندي" في قولها: وهي تجارب وحبه المثير إلى إنسانية الذي التباني الذي ينبض منه الحب حتى ليخيل حكى مخلوقات الكائنات الحية.[1]

باستحضار الروائية لشخصية "غاندي" عبر اسمه، أعادت إلى الأذهان تلك الفترة الاستعمارية من تاريخ الهند الحديث، وصورت عملية القتل وإزهاق الأرواح البشرية الحية. لم يعد فيه غاندي علما مفردا، إنما أصبح رمزا إلى الفلسفات

1 سعيد علوش. عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حسين ص53.

الهندية والآسيوية التي تحرم قتل أي شيء حي، حتى البعوضة، يخترق هذا الزمن زمنا آخر تمنح الروائية خلال الدلالي امتدادا، فكم يقف الظلم والجريمة عند هذا العصر، بل امتد عبر العصور.

غير أنه في كل عصر يوجد من المثقفين الذين ينبذون العنف، و"غاندي" واحد من الذين شجعوا وأيدوا المقاومة، لكن بشكل سلبي، إضافة إلى مناصرته للمنبوذين، وكان من الأشخاص الذين بذلوا جهدهم كله، في سبيل حماية وطنهم بشكل سلبي، ومقاومة الاحتلال البريطاني، إلا أنه في السنوات الأخيرة التي عاشها توجه نحو دعوة الهندوسيين القاطنين في الهند إلى احترام الديانات الأخرى المهددة هناك، ومنها الإسلام، حيث دعاهم إلى احترام حقوق هؤلاء المسلمين، إلا أن ذلك الطلب أدى إلى استشاطة غضب الهندوسيين المتعصبين، فاتهموه بالخيانة ثم اغتالوه.

وتستدعي شخصية الملكة بلقيس في قولها:

وكأنه ضاجع بلقيس ملكة سبأ التي يروي قصصها الحكواتي. وهي تصف حالة "أبو الملا"، وهو أحد الأبطال الثانويين في الرواية، وهو يمد يده المرتجفة إلى التمثال "نبيه ميرسة".

في صورة مماثلة تستدعي الروائية شخصية الملكة بلقيس إلا أن الخلاف بين أبو الملا الذي ينوي سرقة التمثال وبلقيس وقصتها مع سيدنا سليمان عليه السلام.

- استدعاء الشخصية من خلال ذكر أقوالها.

حيث تخرج الأحداث القديمة من عش الذاكرة متدافعة لتلتقي على ساحة الأحداث المعاصرة، وتنثال في تناصات متتابعة تعمل على تكثيف المعطى الفني من خلال دقة التعبير، والمزج بين القولين، مختصرة المسافة بين المصيرين حاملي الموقفين، والكاتبة حين تستدعي الشخصية عبر القول لا تستدعها مجردة، إنما تأتي مصحوبة بقراءة جديدة للقول، وهنا تتحول الشخصية التراثية عند توظيفها داخل الرواية إلى حدة حية لا يقتصر دورها على الجانب الدلالي فحسب، بل تساهم مساهمة فاعلة في التشكيل الجمالي.[1]

ومن أمتله هذا اللون قولها:

"نيشان رئيس مجلس إدارة شركة "فنيسكو" للعلاقات العامة والمدير التجاري لماركة أحذية شهيرة ومعجون أسنان جديد ووسيط صفقة أسلحة كبيرة".

في تناصات متلاحقة أفرزها الإحباط وموت الأمل في صحوة عربية، وعدل دولي ينصف المظلوم، تتحول الأنا الفلسطينية إلى قضية تهم "الفلسطينيين أنفسهم" حيث أدار العرب ظهورهم للقضية.

- قووا فقاوموا واستشهدوا

[1]

- وتمنيا دببا قطبية صفحت
- أجسادها ضد الحرارة
- قاتلوا عنا إلى أن قتلوا
- ويقينا في مقاهينا كبصاق المحارة
- واحد يعمل سمسار سلاح
- وواحد يبحث عن بحارة.

وها هي الكاتبة ترى في ثورة الشباب الفلسطيني، وتقاعس العرب عن نصرة القضية وظلم الاحتلال وقسوة ممارسته نارا تؤجج حقدها على المتخاذلين، ورغبة في الانتقام منه مستدعية أطفال الحجارة، وتصل بها إلى درجة الذوبان والامتزاج بالنص الحاضر، إلا أن المقارنة بين الموقفين تكمن في أن نيشان لم يكن ظالما لأحد، بل طالبا للمال والشهرة، في حين أن سماسرة السلاح يمارسون على حساب القضية الفلسطينية أشد ألوان العذاب.

وفي موقف آخر تستدعي شخصية الشعوب العرب، تقول:

كان متعبا كأنما غسلت بيروت دماغه، وجعلته

حين يصير الناس في مدنية

ضفادعا مفقوءة العيون

فلا يثورون ولا يشكون

ولا يغنون ولا يبكون

ولا يموتون ولا يحيون

تحترق الغابات والأضال الأزهار

تحترق الأشجار

ويصبح الإنسان في موطنه

أذل من صرصار.

لم يكن استدعاء الكاتبة لهذه الشخصيات عفويا، إنما كان تعبيرا عن قدرة هذا الشعب ، المتمثلة بإرادة هؤلاء الصبية (أطفال الحجارة) في سبيل الحرية والدين والوطن، فكان الاستدعاء لهذه الشخصيات التراثية محاولة جريئة من الكاتبة لإعطاء صورة للواقع الفلسطيني المشحون بالأسى والألم، ما ينتج عنهما في ردة فعل تعبر عن رفض هذا الواقع ف"المبدع يميء في لوحة التراث لدى نكده وخطوط رأيه، وتصبح اللوحة التراثية مزيجا لألوان يمتزج فيها الماضي بالحاضر.

***استدعاء شخصية بالفعل الدال عليها.**

تستند الكاتبة على قصة المسيح للتعبير عن عذابات فلسطين والفلسطينيين، والرواية تكسر في أحشائها الطقوس المسيحية مع معاناة المسيح كاملة، وقد كتب "الهايسمت القداسة" ومن خلال المطابقة بين معاناة السيد المسيح

ومعاناة (مسيحيي القرن العشرين)، تشرح الكاتبة المفارقة بين ما يعانيه أبطال الرواية من سير على درب الآلام وجلد تحت صليب المحن والترف، وبين صمت العالم وقد عمي عن الحق.

من أمثلة ذلك ما جاء على لسان الحكواتي:

في استحضارها لصورة ملكة سبأ في تناصاتها، وهي تسرد حالة أبو الملا، وهو الحارس الفقير الذي سرق التمثال، ومن خلال المطابقة بين حلم وأمل أبو الملا وملكة سبأ، وفي صورة مناقضة (النفي الكلي)، فالملكة بلقيس بنت شراجيل الهدهاد بن شرحبيل، قيل إنها استلمت ملك اليمن مدة تسع سنوات، ثم عينها نبي الله سليمان خليفة عليها مدة أربع سنوات، وقيل إنها تزوجت سليمان بعدما أسلمت، ولملكة سبأ دور أساسي في قصة سيدنا سليمان، وفي مسير الأحداث بحكمة وتأن، وحرصها الشديد على أمن قومها، فاختارت الطريق الأمثل، وأدركت أهمية الشورى في اختيار الرأي السديد، في حالة عدم التيقن من الإجابة، يكون الحل في عدم نفي الخبر وعدم إثباته، لكي لا يقطع المرء في أمر لم يتثبت منه بعد، فجميع البشر لا يفهمون كلام من لا ينطق.

تشرح الروائية المفارقة بين ما عانته ملكة سبأ قبل إسلامها من سير على درب الكفر والبعد عن الله والطريق

المستقيم، وبين رغبة أبو الملا في سرقة التمثال، وتبديد ذلك الشعور الذي يعتريه كلما قبض على التمثال.

وفي إشارة إلى الضعف الإنساني القابع في الأعماق، العاجز عن اتخاذ القرار المناسب، تجعل من التردد الذي سبق إسلام الملكة بلقيس رمزا لمأساة أبو الملا، فتقول:

سيسرق ثانية، سيجرب كل شيء قبل فوات الأوان، سيجرب القتل أيضا، إنه لم يقتل إنسانا قط من قبل، سيجرب، إنه يدفع كل حياته ثمنا ليعاوده ذلك الشعور المدهش لحظة قبض على التمثال، وكأنه ضاجع بلقيس ملكة سبأ[1].

التناص من التراث الشعبي.

وللأمثال الشعبية نصيب في التناصات الواردة في رواية "غادة السمان" فهي تورد من الأمثال ما يرد على لسان العامة من أنباء الشعب، تأتي بها دون تكلف أو إقحام وتوردها في حوار بسيط مما يشعرك بأنك تتحدث إلى لبنانية منتمية، تحافظ على التراث توثق له لتتناقله الأجيال، ويمكن تصنيف الأمثال الواردة في الرواية إلى:

* اجتماعي:

تقول الكاتبة على لسان فرح: "معك قرش تسوى قرش" في رحلة بحث فرح عن نيشان لتسليمه رسالة من والده، وبعد تسلله

[1] غادة السمان، "بيروت 75"، ص 69.

إلى داخل مبنى الشركة لم يجد إلا السكرتيرة، نيشان مسافر، ونقود فرح تكاد تنفذ.

تمتع الكاتبة من التراث الاجتماعي، وتربط بين بيروت المدينة المفترسة ووضع فرح المادي، إذ "كل شيء بقرش" وإيراد المثل توثيق له كي لا يندثر، فصوت مستخدم الفندق يذكره بألا وجود في هذه المدينة دون مال شأنها شأن أي مدينة.

*نفسي:

من الأمثال الشعبية " اللي عندهم ظهر يحميهم" كان العرب ولا يزالون يعتمون بالقوي الذي يذود عن الضعفاء وينصر المظلومين، سواء في القبيلة أو المجتمع، ومن هنا ارتبطت العلاقة بين الفرد والمجتمع. ولما كان الظلم واحدا، وطبيعة البشر واحدة، سحبت الكاتبة المتناقضات، العدل إلى حد المساواة والحق وما يناقضها من ظلم وجور وطغيان، وهم أصحاب حق. ولا أحد يقر بذلك وذلك ما أشار إليه نيتشة في حديثه عن راديستا " لا تصافح كل من لاقيت في طريقك... إن من الناس من لا تمد إليهم يدا بل مخلبا قاسيا".

***عقائدي إسلامي.**

تقول الروائية على لسان أبي مصطفى: "الصيد غير ممكن الليلة يا شباب فلنعد إلى بيوتنا والرزق على الله".

تمنح الروائية من التراث الإسلامي العقائدي، تكيف التناصات في مبنى صفري معدودة، وقد نوعت في مصادرها، تجمع بين الدين والتراث الديني الشعبي، فتتمازج بتناص لا خلل فيه ولا نشوز، فتقول: "الرزق على الله" معبرة عن ضعف مصطفى أمام إرادة الله عز وجل، معترفا بعجزه عن تغيير الأمور، معلنا بأن الأمر بيد الله وحده وهو الذي قضى، وهذا استدعاء خفي لمذهب الجبرية عند فهم بن صفوان الذي يرى أن " الإنسان لا يقدر على شيء ولا يوصف بالاستطاعة وإنما هو مجبور في أفعاله، لا قدرة له ولا إرادة ولا اختيار، إنما يخلق الله الأفعال فيه على حسبما يخلق في سائر الحمادات. وكما يقال: أثمرت الشجرة وجرى الماء، وتحرك الحجر، وطلع الشمس وغربت إلى غير ذلك[1].

لقد غلفت الروائية بنية النص بسمت القداسة، وأحاطتها بهالة من الإشعاعات السريانية، على سبيل الصدق حينا والتهكم حينا آخر، مما ساعد في إثراء الدلالي، ومنحها طاقة تعبيرية تتناسب مع الموقف الذي تحياه، وتعبر عنه، وقد حاكت تناصاتها بأسلوبها مما أكسبها انسجاما وتوافقا مع شبيه النص، مدللة على أن بذرة النص تنغرس خلسة في اللاوعي والمخيلة، وتبدأ رحلتها متنكرة مجهولة المدع، مستحثة المبدع أن يلاحقها عبر منعرجات الذاكرة، ومتاهات

[1] الفلسفة ومشكلات الإنسان، ريماح رائع، محمد بسيوني، مراجعة د. محمد أبو الوفا النفتراني، الدار العامة للكتب والمطبوعات التربوية، فلسطين، رام الله 2000، ص 55.

الكلمات[1] وتظهر في النص كالمناعة ، أو إشارة تضمينا أو تلميحا أو غير ذلك من أشغال التناص، هذا منح التراث للروائية وسائل للتعبير، لأنها استخدمته بحركته الممتعة، ووظيفته بما يخدم النص، فتنقلنا معها إلى الساحة، وقد أشعرتنا بما يحمله التراث من مقومات البقاء.

وقد أوردت المثل الشعبي على لسان "أبي مصطفى السماك" وهو يرد غاضبا من موكب آخر: "ممنوع علينا، ومسموح لسوانا" الأصل الوساطات، نريد أن نأكل، الأولاد جاعوا، والشباك اهترأت، وثمن المازوت ارتفع، يقف أبو مصطفى متضجرا ومعلقا من عرقوبه، بين احتياجات عائلته وظروف الصيد الصعبة.

إن شخصية مصطفى الصياد البائس من حيث هو:

الصياد الراغب في تحصيل قوته وقوت عياله وقلة حيلته أمام ذوي الوساطات. إنه يعجب كيف غيره في أريحية ويشقى هو في ذلك.

تورد الأديبة المثل على لسان أبي مصطفى (الصوت الوشتي) وظروف الصيد (صوت البحر). إنه يعجب كيف تتاح لغيره فرص الصيد الوفير، ويحرم منها أمثاله، وهو الأولى بحكم احترافه الصيد، ففي أمثالنا الشعبية "القوي يأكل الضعيف" منطق كل ما في العالم من فلسفات جميلة فيها

[1] الأدب و بوطيق المجهول، محمد برادة، مجلة الكرسل الثقافية، العدد 51، 1997، ص 294.

رأسام منطق صراخ طفل جائع" من خلال هذه الصورة يتضح لنا كيف ربطت الكاتبة المثل الشعبي بالشعور بالظلم والإجحاف عند المستضعفين مع إظهار صورة الوضع السائد في لبنان. فمصطفى عاجز- رغم قوته- عن أخذ حقه تماما كعجزنا عن أخذ حقوقنا رغم إيماننا بها.

ومن أمثالنا الشعبية "السمكة التي تأكلها اليوم كانت تسبح بالأمس"، ويأتي هذا المثل في معرض الحديث عن مصير كل كائن، إما أن ينتهي في بطن غيره، أو ينحل في باطن الأرض، وأن كل لقمة تتطلب جريمة ما.

تورد الكاتبة هذا التناص "على لسان الثري نيشان، وهو يحادث قابض المطعم عن ثمن سمكه الطازج، وكيف دار الحوار بينه وبين السمكة. تقول على لسان نيشان:

- هل ستأكلني حقا؟
- لا أدري.
- ولكني ما زلت حية...
- لا أدري..
- وسعيدة وأرغب في الحياة... وأنت؟
- لا أدري...
- احملني، وأعدني إلى البحر.. هل ستفعل؟
- لا أدري...

ويأتي هذا الحديث في محاولة بائسة من السمكة الطازجة، وهي تستجدي نيشان ليعيدها إلى الحياة عوض الاستهانة بآلامها ومصيبتها، وفي محاولة منه للمساعدة والتخفيف من جزعها ويقترح حلولا لا تتناسب وعظم المأساة وهول الموقف، لقد ملت من استعطافه، فقد ملت من "لا أدرياته" التي تستنفذ المشاعر والأحاسيس، لذا فهي ترفض هذه الردود غير الصريحة أو الإيحاءات التي لا تنفع.

***سياسي.**

منذ وعد بلفور المشؤوم والشعب الفلسطيني يعاني من الظلم الواقع عليه، وذلك ما حذا بالكاتبة إلى تدريب، الحدث التاريخي الوثائقي، وذلك من خلال توزيعه على شخصيات متعددة، يتم التركيز فيها على الجوانب التي تخدم الحدث وتثريه. نقد ورد على لسان الراوي: "تسمع (ياسمين) دويا رهيبا لانفجار عنيف... يهتز الزورق بأكمله ويعود دفعة واحدة من الأعماق إلى الواقع... وقبل أن تسأل ماذا حدث يدوي انفجار آخر، ويميل إليها أن بيروت عند الأنثى ترتجف كأنما ضربها زلزال... ماذا حدث، يقول نمر بصوت لا مبال: لا شيء، إنها الطائرات الإسرائيلية تخترق جدار الصوت كعادتها...

تسعى غادة السمان في "بيروت 75" إلى الإشارة على أحداث تاريخية بعينها معروفة لدى القارئ، إلا أن هذه الإشارات (الخفية) لم تكن مفروضة على النص، بل جاءت في سياق

الإيهام بواقعية الشعبية، بل تمثل الحدث التاريخي، فغادة لا تكتب وثيقة أو تاريخا لمجزرة من مجازر اليهود، بل تروي عن شخصيات تحكي أقدارها هذه المجزرة، ولو أرادت أن توثق لهذه الأحداث المأساوية، لكان لزاما عليها أن تلتزم بالسرد التعاقبي، فالمؤرخ كما يرى عبد الله العروي: "يحول الحدث أي حدث إلى مساحة تاريخية حين يضعه في تسلسل زمني معين"[1].

فبمجرد دخول الحدث التاريخي في إطار العمل الأدبي، يتحول العنصر التاريخي إلى عنصر أدبي، وتقع مسؤولية الروائي التاريخي – الوثائقي نحو أدبية العمل وليس أدبيته[2]

التراث الأدبي الغربي:

[1]ينظر رأي عبد الله العروي في كتاب فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2004، ص146.

[2]ينظر نمزول: فريال جبورة، الرواية والتاريخ، فصول، القاهرة، ج2، مج2، 1982، ص295.

أوردت مثالين لتناصات الكاتبة مع الأدب الغربي الذي رأيت أنها تعكس شخصية الروائية وفكرها.

يقول الراوي على لسان فرح، وقد آلت بكثيرا، وبدت له تلك الشجون الشفافة للأسماك المتدلية في قلب الليل مثل قناديل الموت، عكس ياسمين التي شهقت متعجبة من منظر الأسماك المعلقة وكأنها تسبح في النور الشفاف، أما بقية الركاب لم يبدو أدنى اهتمام، غير أن فرح لم يدر لماذا يردد كلمات دانتي المكتوبة على باب الجحيم "يا من تدخل هنا تخل عن كل أمل".

تحاكي الأديبة في روايتها عبارة دانتي في الكوميديا الإلهية - كتبها باللغة اللاتينية في العصور الوسطى- عاطفة صادقة خارجة عن رهان الفوز والهزيمة، والأديبة إذ تستحضر عبارة دانتي التي تعد بمثابة الثورة الدلالية التي ارتكز عليها النبيطقري، فانصرف فرح عن الجمع، مؤقتا بأن لا خير في مدينة تستقبلك بمثل هذه المناظر، متمنيا لو وعى مقولة دانتي وعمل بها منذ البداية.

وفي حديثه عن غاندي، وهو رجل هندي الأصل، أول الداعمين لثقافة نبذ العنف، وأول المشجعين والمؤيدين للمقاومين، ولكن بشكل سلبي، بالإضافة إلى أنه عرف بمناصرة المنبوذين في دولته، تعرف سياسته اهتماما شديدا لجميع الأنماط البشرية، فهو يتوغل في أعماق

الروح الإنسانية يقاسمه ترحه وألمه، يسجل الجنان والشجن والفكاهة والصدمة في لوحة واحدة تخرج مزيجا من المشاعر التي عرفها الإنسان.

إن لوحة المهاتما "غاندي" تكنز لوحات تجمع المتناقضات، وتحوي المعالم البشري بأسره على اختلاف الأجناس والأنماط، واختلاف الأمزجة والأهواء. وكأنها مرآة تعكس صورة العالم. تحاور الأديبة ظلال الصورة محاولة كشف غموضها.

لقف كانت ل "غاندي" إنجازات عديدة في الهند وفي البلاد الأخرى التي زارها، ومنها: السعي في سبيل تعزيز ثقة الهنود المهاجرين، وزيادة أمانهم وتعزيز أخلاقهم، إنشاء صحيفة تحمل اسم "الرأي الهندي" حيث عبر من خلالها عن مبادئه الواعية إلى نبذ العنف، السعي إلى تأسيس القانون الذي ينص على أن الهنود لا حق لهم في التصويت، وذلك ما جعل الحكومة البريطانية تتراجع عن قرارها في تحديد وجهة الهجرة الهندية إلى الجنوب الإفريقي فقط، والسعي إلى إلغاء القانون الذي ينص على عدم تنظيم عقود الزواج لغير المسيحيين، وفي سنة 1948 اغتيل على يد بعض الهندوسيين المتعصبين، نتيجة دعوته لاحترام المسلمين.

هنا، تصل إلى نقطة تتأزم فيها العقدة، فتصف أسوأ ما وصلنا إليه من حال، حيث مات الخير فينا، وجف نبع

الحياة، ولم يعد فينا خصب ولا حياة، بعد أن تجردنا من إنسانيتنا، ولم تعد أرضنا تشيخ، لكن ما إن تشتد حتى تفرج ويظل الأمل منبثقا عبر ظلمات الحياة، تتوجه بالرجاء أن يعيد فينا الحياة.

الأسطورة

منذ أن لجأ الإنسان البدائي إلى الأسطورة كوسيلة لإدراك الحياة بهدف تأكيد طبيعة الفعل الإنساني -كما يقول العالم الأنثروبولوجي (ليفي ستراوسLevi straus) - منذ ذلك الوقت والأسطورة تلعب دورا حاسما في تشكيل الرؤية الإنسانية للواقع، حيث تعد بانفتاحها الدائم على عالمه، أمنيته في التقاط الأسرار التي تختفي تحت سطحه الظاهر، ودؤوبة على توسيع أبعاده وخوارجه، وتأصيل الوعي به[1]. وتمثل الأسطورة فرعا أدبيا بذاته بوصفها قصة إنسانية، على ما فيها من خلط بين الحقيقة والخرافةوالرسر والمجاز، وقد استعانت بها الرواية المعاصرة في تشكيل بنياتها، وتحميل عناصرها، الدالة بهذه الطاقة الإيحائية السحرية الكاملة المعاني، الذي سرعان ما يربط الإنسان بوساطة حصيلة خيراته الحاضرة ننظرها في الماضي[2].

[1]نيطر "حافظ صبري" أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية ص49.

[2]ينظر "داود أحسن" الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1982، ص19.

ويعتبر توظيف الأسطورة (la légende) من التقنيات التعبيرية الحديثة في بناء النص الأدبي، وعندما يرى المبدع أن اللغة غير قادرة على التعبير المكثف الموحي عن اللاشعور لديه، يلجأ إلى الأسطورة، لما فيها من قدرة على استحضار تجارب إنسانية ذات بعد

فلسفي وتاريخي. والمبدع الأبلغ روائيا كان أم شاعرا، هو القادر على استثمار تقنية الأسطورة في التعبير عن تجربته الفنية وراوتيه الجمالية، وينتج من خلالها نصا أسطوريا، فالأسطورة صورة غير نصية تضفي على الوقائع العادية في الحياة معنى فلسفيا، أي إنها تتضمن قيمة تنظيمية بالنسبة للتجربة على أن يتشرب المبدع الأسطورة فتذيب إشعاعاتها الدلالية في ثنايا نصه في انسجام وتآلف دون أن يعتورهاتنافر أو تشوه، فيتمكن من خلالها المزج بين الأسطوري والعادي. "فالأسطورة، والأسطورة التي تتمثل في تحويل العادي إلى أسطوري هما اللذان يعيدان الإبداع الأدبي إلى "قلب الحياة" النابضة بالحرارة وبراءة البكارة"[1]

حقيقة أن ليفي ستراوس يرفض نسب الأسطورة لبلد معين ويرجع الأساطير إلى وحدة العقل البشري، ويرى أنها لا

[1]الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة 1992، ص 196.

تختلف من حيث عناصرها الأساسية بين بلد في أقصى الغرب وبلد في أقصى الشرق[1]

لكننا نرى الروائية قد نوعت في مصادر الأسطورة بشكل ينبئ عن ثقافتها الواسعة، مما جعلني أصنف تناصاتها من الأساطير إلى:

-

- الفينيقية – الإغريقية ثم التناص من الأسطورة المسيحية، وقد وظفتها الروائية دون التركيز على المسميات، أو الإقحام، فوظفتها بشكل فني منمق.
- تحضر الملحمة الإغريقية الأوديسة في "بيروت 75" من خلال علاقة تناصية تأتي في سياق سرد الراوي لياسمينة وهي تطوف مع صديقها نمر يقودهما الدليل السياحي، وإصراره على بيعها سلحفاة إغريقية عمرها أكثر من 3000 سنة. والتي رأت من خلالها عذابها بعد خروجها من وطنها الأول (دستن) إلى منافي التشرد والضياع في لبنان بين صيادي الجميلات، وفي سياق سردها أيضا عن فترة حرجة مر بها أبو مصطفى السماك (أحد أبطال الرواية الثانويين)، وهو يجر نفسه من فراشه المهترئ وهو يحس بأن مفاصله صحيفة لن تقوى على حمله، لكنه حين فكر بالمصباح السحري وجد في نفسه قوة لم يكن يحلم بها. إنه يمتلئ قوة وتوترا

[1] أساليب الشعر المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب بيروت 1995، ص 79

وشوقا إلى لقائه، ويسارع إلى البحر... المصباح السحري.

حيث أجبر أبو مصطفى السماك على الخروج إلى البحر، على متن قاربه بعد ثلاثين عاما يخرج فيها كل ليلة إلى الصيد دونما انقطاع، وهو يحلم أن المصباح السحري سيخرج ذات يوم من البحر ليعلق في شباكه، فيطلب منه أمنياته الصغيرة كلها، بيت صغير، ودخل محلول، ورزق يكفي أولاده، ونفقات علاج رئته.

يستعيد الراوي جريان الزمن الماضي وأحداثه تبقى التجربة المعيشة والموصولة بالحاضر نابضة بالحياة، فيتذكر الأوديسة الإغريقية يقول: ها أنا في بحر الأوديسة وسندباد، بحر القراصنة والأساطير الأتلنتيد.

يقيم الراوي علاقة تناصية بين مصطفى ابن الصياد، وملحمة الإغريقي القديم انطلاقا من المشابهة بينهما، فالتشابه عملية طبيعية في السلوك الإنساني، وقد يكون رد فعل فرديا أو جماعيا ناتجا عن حدوث ظاهرة تتكرر، فالأوديسة الإغريقية أصبحت تاريخا غير رسمي لرحلة خروج الإغريق إلى البحر عائدين إلى وطنهم، بعد انتصارهم على الطرواديين.

تعد الأوديسة إحدى الملحمتين الخالدتين المنسوبتين إلى الشاعر اليوناني (هوميروس) الذي استمد موضوعهما من حرب طروادة الشهيرة التي اشتعلت قبل ألف عام على ميلاد المسيح بين أهل طروادة وأهل اليونان (آسيا الصغرى).

دامت حرب طروادة عشر سنوات، وكان سببها خطف (باريس) أمير طروادة ل "هيلانة" زوجة أحد ملوك امدن اليونانية عند زيارتها لبلادها، لذا هب الإغريق للدفاع عن شرفهم واسترداد الملكة "هيلانة"، فخرجوا إلى البحر لمحاربة الطرواديين.

في السنة العاشرة انتصر الإغريق على الطرواديين بفضل حكمة البطل "أوديسيوس" وتدبيره حيلة الحصان الخشبي الذي تسلل داخله المقاتلون الإغريق، والأوديسة مشتقة من اسم بطلها "أوديسيوس"، أي جواب الآفاق، هذا البطل اشترك في حرب طروادة مكان حكيم الإغريق وصاحب الرأي الفصل عند الملمات، وفي اللغات الأوربية ترادف سلسلة طويلة من الرحلات، أو رحلة تميد بها الأمد وتتخللها المخاطر والأهوال[1].

وفي أوديستها الجديدة تتناص حالة أبطال روايتها الذين أجبروا على الخروج من دمشق تحت أهداف متباينة في ظاهرها متشابهة في باطنها، وهي الهروب من الظروف الصعبة في موطن راسهم للبحث عن الشهرة والمال محملين بالآمال والأماني، الفارق أن الإغريقي أكمل رحلته وتمكن من العودة إلى وطنه، بينما انتهى المطاف بأبطال الرواية إما إلى الموت أو الجنون.

ومن خلال العلاقات التناصية التي أقامها الراوي في "بيروت 75" استطاعت غادة السمان أن تجعل من الأوديسة الإغريقية

[1]ينظر، هوميروس، الأوديسة : منيرة سلام الخالدي، دار العلم للمعلمين، بيروت، ط2، 1972، ص4.

معادلا موضوعيا سابحا من حيث هي تعبير قديم عن رحلة العذاب والموت التي اعترضت المقاتلين الإغريق الذين ركبوا السفن لتعبر عن رحلة الصيادين الذين ركبوا السفن ذاتها.

أما التراث المسيحي أوردت "غادة السمان" العديد من الشعائر المسيحية من درب الألآم والصلب، يقول الراوي على لسان فرح: حلمت بين النوم واليقظة بصليب مصنوع من أنابيب المياه ومواسيرها الصدئة، وامرأة تضحك وتقول: انزعي الصليب.

في أسطورة صلب المسيح إشارة للظلم الواقع عليه، تنقلب الأسطورة عند غادة السمان على الأسطورة، فتكتب روايتها بهذا الإنقلابـبنبرا جديدة، إنها تخجل من بيوت تدين المسيح، لأنه في ظل الضياع والظلم يمر في نفس الطريق الذي سار عليه المسيح في طريقه للصلب. كل هذا يحدث والعالم لا يحرك ساكنا ولا يبدي تعاطفا أو تأييدا، وإن كان من أصدقاء المسيح وملأ يؤته.

- في تصويرها للجانب الاجتماعي من حياة المقهورين من أبناء الشام، فتدعي الروائية صلب المسيح ومسيرة آلامه في محاولة منها لإنتاج دلالة جديدة من خلال المواجهة بين مسيرة السيد المسيح عليه السلام مع ظالمي اليهود، وسيرة فرح مقابل منظومة من العادات والملوك.

- إن الجبرية القابعة في الأعماق تجعله (فرح) رغم الخبرة الطويلة، ورغم تغير الزمن، خاضعة لنفس القوى، وتسير في نفس الطريق الذي قطعه لأنه أسير ظروف بيروت، التي هي بمثابة حبال مشنقة تلتف حول كتفيه، وما لها من محيص...
- وفي مناظرة عملية تحقق التماثل بين شخصية المسيح والذات الفاعلة التي هي رمز لكل مقهور، في مقابل تماثل الظلم بين العدوين "اليهود منظومة العادات والتقاليد السائدة في المجتمع البيروتي، لتتوحد الذات الجمعية مع السيد المسيح فتحمل صلبها، فيمشي في طريق الآلام والحلحلة حيث يصلب، منقادا لضبط الموروث الاجتماعي، كما يشد السيد المسيح لضغط الكفر والعناد اليهودي. فتجعل الروائية الصلب ديفا للتطهير والخلاص، فيرتفع صليبه كما جاء في العهد الجديد من أراد أن يأتي ورائي فلينكر نفسه ويحمل صليبه ويتبعني"[1] فإنه كما تألم المسيح تاركا لنا مثالا، نصبح نحن على استعداد لحمل الصليب، لأن التطهير يكون في الخلاص الحاصل بفعل الإيمان، إن إيمانه بالجبرية التي في أعماقه تجعله أسيرا لهذه المنظومة ويريحه من وزر معاناتها.

[1] العهد الجديد، سفر مرقص، الاصحاح الثامن، الآية 34.

- بهذا نجد الروائية تنشر آلام المسيح وعذاباته على كل مناحي الحياة دينيا وسياسيا واجتماعيا.

الخاتمة

الخاتمة

حاولت هذه الدراسة الوقوف على أهم الجوانب التناصية التي أقامتها رواية "بيروت 75" مع النصوص الأخرى، فقراءة الرواية وفق منهج التناص وسعت آفاق النص ودلالته، فقد اعتمدت الروائية على الكثير من المصادر التاريخية والدينية والوثائقية والأدبية من أسطورة ونص ديني وتراثي وتاريخي، مما جعل نصها نصا ثريا تسري فيه روح التناص بمهارة.

ومن أبرز النتائج التي توصلت إليها ما يأتي:

- الظواهر الأسلوبية التي تناولتها الدراسة ذات بعد دلالي له تأثيره على بنية النص الكلية، حيث ساهمت في تجسد رؤية الروائي لمضمون رواياته التي شكلها من عشرات الحكايات المتداخلة والمتكررة أحيانا، ما يعني أن الروائي كان يملك تصورا معياريا مسبقا لكل رواياته السابقة ل "بيروت 75" واللاحقة، مما يدفعنا إلى اعتبار رواياته متسلسلة يصعب الفصل بينها على مستوى المعمار الأسلوبي.
- فتداخل الحكايات أظهر أن الرواية عند غادة تتشكل من عشرات الحكايات المتداخلة مع بعضها، بيد أن هذا التداخل يقوم في مجمله على غياب العلاقات السببية

والمنطقية بين الحكايات المتداخلة، فالأحداث تتواصف وتنضد جنبا إلى جنب، دون الحاجة للبحث عن العلاقات التي تربطها ببعضها، لأن كل حدث ينطوي على ميزة كونه حدثا قائما بذاته، وليس نتيجة لغيره، ما يشف عن مرجعية الروائي الثقافية التي تطمح إلى خلق خطاب جديد قائم على المغايرة للخطابات السردية ذات الحبكة التقليدية، والكتابات ذات الصيغة الواقعية الملتزمة بالتراتبية الزمنية.

- أما أسلوب التكرار "التواتر" فقد فرضته تقنية الرواية وطريقة بنائها، فعلى مستوى تكرار الحكاية، جاء ليشككنا في المراجع أو في المحتوى الحقيقي لحدث بعينه، أما على مستوى الجملة أو اللفظة، فقد جاء لتنمية الثراء الإيقاعي للرواية، ويشكل بالتالي نوعا من الروابط التي تشد حلقات الرواية، أو كلازمة سردية تمهد للانتقال من محور إلى آخر، أو كأداة للتذكير بماضي الشخصية.
- في حين مكن أسلوب النفي الروائي من تحقيق الوعي بواقع الحكاية التي ترويها، دون الادعاء بكتابتها، وذلك من خلال توليد الالتباس بين الحقيقي والمتخيل، أي من باب التشكيك في قدرة المتخيل الحكائي على أن يكون حقيقيا بذاته أو بعلامة بالمرجعي

- والملاحظ أن العلاقات التناصية التي أقامها النص الروائي ومع نفسية الشخصيات الروائية، حيث عبرت من خلالها تلك الشخصيات، ومن خلفها الروائي، عن آرائها في بعض القضايا، أي تحزير الروائي ليقول: "أدني" جاء كجزء من الشبيه الروائية.

أما التناص التاريخي فجاء لإضاءة الفرق بين الوثيقة التاريخية والمقاربة الروائية للتاريخ التي استنطقت الواقع المعيش، من خلال البشر الذين كانوا في قلب وقائع التاريخ لتعيد كتابته سرد أخرى.

وعلى مستوى التناص الأسطوري فقد استعارت الروائية أساطير الماضي بين اللاشعور الجمعي، وأخرجتها إلى ساحة الحضور الواعي، لتكسب دلالات جديدة تخدم السياق الروائي الراهن.

وعلى مستوى التناص الديني، أظهرت العلاقات التناصية قدرة الروائية على استنطاق النص الديني المقتبس عبر تفجير طاقاته الكامنة وامتصاصها وإخراجها ضمن سياقات شعورية ونفسية وفكرية جديدة، تتسق مع الأعراض والدوافع التي حفزت الروائية إلى هذه التناصات الجلية أو الخفية.

أما التناص مع التراث الشعبي، فق تعددت أشكال استحضاره مباشرة دون ذكر القائل إلى التناص مع شخصية

من خلال ذكر صفة من صفاتها، أو قول من أقوالها، إلى تناص غائب يستحضر الراوي بناء على فلسفته الثقافية. وهكذا خاضت "بيروت 75" غمار التجريب الذي أتاح لها تأمين نفسها ضمن قوانين التناص، فهي لم تكن ذاتا مستقلة أو مادة موحدة، بل كانت سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى مقتبسة من أجناس أدبية مختلفة ومن حقول معرفية متنوعة، لكل جنس نظامه وبنيته وشفراته الخاصة، التي تختلف بها عن الآخر، لكن يبقى النص الروائي والفضاء الذي تحاورت فيه تلك النصوص، وبهذا غدت "بيروت 7" حوار نصوص وأجناس ولغات، توجعت بطريقة مختلفة إلى يحر لأنها في هو "المكتوب من قبل" فحققه قول باختين "لا خطاب خارج خطاب الآخر".

ا لـــمـلاحـق

ملخص الرواية:

تبدأ أحداث القصة من محطة نقل الركاب من دمشق إلى بيروت، حيث نتعرف على البطلين فرح الشاب القروي الذي يمتلك صوتا جميلا، والهارب من الفقر إلى بيروت بحثا عن الشهرة والمال، وياسمين الفتاة الدمشقية التي عانت من ضغط العادات والتقاليد الخانقة في القرية، فقصدت بيروت بحثا عن المال وأيضا الحرية في مجتمع محافظ يقمع غير الملتزم بقيمه على ما فيها من تضييق على الحريات، وتنغيص للحياة الجميلة، ويستقل البطلان سيارة أجرة واحدة، وكل ما في ذلك الشارع الدمشقي ينزف عرقا، فالشمس شرسة وملتهبة، ومن الخلف احتلت ثلاث نساء محجبات يتشحن بالسواد من الرأس حتى أخمص القدمين، وينعن نواحا مأسويا، وينزلن قبل بلوغ بيروت ثم يختفين فجأة، كأنهن يزفن فرح وياسمين إلى الموت في بيروت، وينذرنهما بنذر شؤم، وبعدها تستقل السيارة شخصيات أخرى، أولها أبو مصطفى صائد السمك الذي يسعى خلف حلم أن يجد المصباح السحري في شباك صيده، وأبو الملا حارس المتحف الفقير الذي أتى إلى بيروت لينقذ عائلته من العوز والهوان، وطحان الذي هرب من القرية لينجو بنفسه من الثأر الذي يلاحقه، ليأخذ حياته دون ذنب أو جريرة. تنتهي القصة بموت جميع الأبطال عدا فرح الذب يفقد عقله مما يعني أنه مات ولكن بطريقة أخرى.

شخصيات الرواية.

ا- الشخصيات الرئيسية:

فرح: يذهب الشاب القروي ذو الصوت الشجي والطلة الرجولية البهية إلى بيروت ليحصل على المساعدة من قريبه "نيشان" لينتشله من الفقر ويصنع منه نجما، فيستغل نيشان حاجة فرح إلى المال ورغبته الشديدة في الوصول إلى الشهرة ويستغله جنسيا لإشباع رغباته المثلية مقابل أن يساعده على تحقيق أحلامه، فينقلب فرح من ذلك الشاب القروي المكتمل الرجولة إلى رجل شاذ يعاني من حالة نفسية تمنعه من إقامة علاقة كاملة مع النساء، فيتحول إلى رجل عاجز جنسيا، ويكون مآله الجنون.

ياسمينة: الفتاة الدمشقية التي عانت من الكبت والحرمان العاطفي، والتي تذهب إلى بيروت حيث يعمل أخوها، لكنها تذهب لتعيش مع نمر الرجل الغني الجميل ابن الرجل المهم الذي يستغل حبها للمال ويقيم معها علاقة غير شرعية، فتتعلق به وتحبه، لكن لما تفاتحه في موضوع زواجهما، يفاجئها برفضه للفكرة، كونه لا يستطيع أن يتزوج بمومس، ويذهب ليتزوج من فتاة أخرى لينمي مصالح والده المادية مع والد العروس، وينتهي المطاف بياسمينة، وهي عائدة إلى منزل أخيها الذي كان يعلم علاقتها بنمر، ويسكت عليها لأنها كانت تعطيه من المال الذي يعطيها إياه نمر، وحينما

يعلم بنهاية العلاقة بين نمر وأخته يثور عليها ويقطع رأسها ويذهب إلى قسم الشرطة بسطل فيه رأس أخته، ويقول للضابط أنه قتلها في جريمة شرف، ويذكر في تحقيقه اسم نمر، فيأتي هذا الأخير ليهدده، ليخر أخو ياسمين راكعا أمام تهديدات نمر له بقتله، وأمام إغراءاته له بالعمل معه بعد خروجه من السجن، فيصمت ويتراجع عن ذكر اسم نمر في المحضر.

الشخصيات الثانوية.

طعان: الشاب الهارب من الثأر الذي لبسه لمجرد أنه حصل على شهادة علمية، فالمقتول كان يحمل شهادة علمية، ونظرا لأن القبيلة التي تريد الانتقام، تقدر قيمة العلم، فقرروا قتل أول من يحصل على شهادة علمية من عائلة القاتل لأخذ الثأر، وكان أول من حمل شهادة هو طعان فوقع قرار الثأر عليه، فهرب إلى بيروت، والشك يحاصره بأن كل من حوله هم أناس من أتباع القبيلة المعادية له، فيتورط في جريمة قتل راح ضحيتها سائح أجنبي أراد سؤاله عن الاتجاهات ظنا منه أنه من العائلة التي تريد الثأر منه.

أبو الملا: حارس المتحف الفقير الذي يرسل بناته يعملن في قصور الأثرياء حتى يؤمن عيشه يعاني من صراع مع ضميره على مسألة سرقة أحد التماثيل المهملة في زاوية مكان الحراسة

الخاص به، ينتهي به المطاف ميتا بسكتة قلبية من ألم وعذاب الضمير.

أبو مصطفى الصياد: الذي ظل يحلم في اصطياد المصباح السحري، سعيا خلف إمكانية تحقيق أمانيه، ينتهي به المطاف بالموت بعد أن يجرب الصيد بالديناميت، فيتفجر فيه ليرديه قتيلا.

وبدأت غادة السمان كتابتها في 29 أكتوبر 1974، وعملت عليها حتى طورتها وعدلتها نحويا وأنهت كتابتها في 22 تشرين الثاني (نوفمبر) من نفس السنة. لكنها نشرتها سنة 1975، وتم نشرها بواسطة شركة منشورات غادة السمان سنة 1975. أصدر من الكتاب ست طبعات.

نبذة عن غادة السمان.

كاتبة وأديبة سورية، ولدت بدمشق سنة 1942 لأسرة شامية بورجوازية، والدها أحمد السمان، حاصل على شهادة الدكتوراه من السوربون في الاقتصاد السياسي، وكان رئيسا للجامعة السورية، ووزيرا للتعليم في فترة من حياته، ولها صلة بالشاعر السوري "نزار فباني".

وقد تأثرت بوالدها الذي كان منكبا على العلم، محبا للأدب العالمي، ومولعا بالتراث العربي في الوقت نفسه، وهذا كله منح غادة الشخصية الأدبية الإنسانية أبعادا متعددة ومتنوعة، سرعان ما اصطدمت بالمجتمع الشامي (الدمشقي)، الذي كان محافظا إبان نشوئها.

الدراسة والأعمال:

تخرجت من الجامعة السورية في دمشق عام 1963، حاصلة على شهادة الليسانس في الأدب الإنجليزي. كما حصلت على شهادة الماجستير في سرح "اللامعقول" من الجامعة الأمريكية

في بيروت، كما اشتغلت في الصحافة، وصارت من أهم نجوم الصحافة يوم كانت بيروت مركزا للإشعاع الثقافي.

اصداراتها:

أصدرت مجموعتها القصصية "عيناك قدري" عام 1962، واعتبرت من يومها واحدة من الكاتبات النسويات اللواتي ظهرن في تلك الحقبة، مثل ليلى البعلبكي وكوليت خوري، لكن غادة استمرت واستطاعت أن تقدم أدبا مختلفا متميزا، تجاوزت به الإطار الضيق لمشاكل المرأة والحركات النسوية إلى آفاق اجتماعية ونفسية وإنسانية ظلت لزمن طويل حكرا على الرجال، وبعد ظهور مجموعتها القصصية الثانية "لا بحر في بيروت" عام 1965، سافرت إلى أوربا، وتنقلت بين مختلف العواصم، وعملت كمراسلة صحفية، أين اكتشفت العالم وصقلت شخصيتها الأدبية بالتعرف على مناهل الأدب والثقافة هناك، وذلك ما ظهر في مجموعتها القصصية الثالثة "ليل الغرباء" سنة 1966، التي أظهرت نضجا كبيرا في مسيرتها الأدبية، وجعلت كبار النقاد إذ ذاك يعتبرونها واحدة من أهم الروائيين العرب، بغض النظر عن جنسهم، إلى درجة أن فضلها بعضهم عن نجيب محفوظ، يقول الناقد غالي شكري، معلقا عن رواية "بيروت 75"، وعن أسلوب غادة السمان فيها: "رواية تشق مجراها الخاص ضمن التيار العربي العظيم، فهي لا تستجدي منجزات الرواية الطليعية في الغرب، أحدث

موداتها، وهي لا تنسخ واحدا أو أكثر من الرواد العرب، وإنما هي تسند ظهرها على تراثها الحديث بأكمله، وتشد قامتها إلى سماء العصر، وتغرس قدميها في طين أرضها. ثم تتنفس وتشم وتسمع وتذوق وتلمس بكل ما أوتيت من حواس الذات الأصلية.

شكلت هزيمة حزيران 1967 صدمة كبيرة للكاتبة ولجيلها، فكتبت مقالها الشهير: "أحمل عاري إلى لندن". وكانت من القلائل الذين استخدموا مصطلح "النكسة" لما ينطوي عليه من تأثير تحريري على الشعوب العربية، لذلك توقفت عن الكتابة لفترة بعد الهزيمة، لكنها تابعت عملها في الصحافة، فكانت مقالاتنا الصحفية دما جديدا ضخ في شرايين موادّ أدبية. ودونكم أعمالها الأدبية مرتبة حسب الجنس الأدبي مع عدد الطبعات للعمل الذي طبع أكثر من مرة وسنة الظهور:

المجموعات القصصية:

عيناك قدري 1962، وطبع تسع مرات.

لا بحر في بيروت 1963، طبع ثماني مرات.

ليل الغرباء، 1967، طبع ثماني مرات.

رحيل المرافئ القديمة 1973، طبع ست مرات.

زمن الحب الآخر 1978، طبع خمس مرات.

القمر المربع 1998.

الجسد حقيبة سفر 1979 طبع ثلاث مرات.

السباحة في بحيرة الشيطان 1979 طبع خمس مرات.

ختم الذاكرة بالشمع الأحمر 1979 طبع أربع مرات

10ـ اعتقال لحظة هاربة 1979 طبع خمس مرات.

11ـ مواطنة ملبسة بالقراءة 1979 طبع ثلاث مرات.

الروايـــــــات:

1 بيروت 75 1975 طبع خمس مرات.

2 كوابيس بيروت 1976 طبع ست مرات.

3 ليلة المليار 1986 طبع مرتين.

4 الرواية المستحيلة 1997.

5 سهرة تنكرية للموتى 2003 طبع مرتين.

6 يا دمشق وداعا 2015.

المجموعات الشعرية:

1 حب 1973 طبع تسع مرات.

2 أعلنت عليك الحب 1976 طبع تسع مرات.

3 أشهد عكس الريح 1987 طبع مرة واحدة.

4 عاشقة في محبرة 1995.

رسائل الحنين إلى الياسمين 1996.

أما الكتب التي صدرت عن غادة السمان:

1 غادة السمان بلا أجنحة، شكري غالي 1977.

2 غادة السمان الحب والحرب د. إلهام غالي 1980.

3 قضايا عربية في أدب غادة السمان، د. حنان عواد، دار الطليعة، 80.

التمرد والالتزام عند غادة السمان (بالإيطالية) "بأولادي كابوا، الترجمة عن دار الطليعة 1991.

4 الفن الروائي عند غادة السمان، عبد العزيز شبيل، دار المعارف، تونس، 1987.

5 تحرر المرأة عبر أعمال غادة السمان بالفرنسية، ترجمة دار الطليعة 1990.

قـائـمـة الـمـراجـع والـمـصـادر

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع.

المصادر والمراجع

1- رولان بارت، درس السيميوطيقا، ت: بن عبد العالي، دار توبقال طر، 1993.

2- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2003.

3- عبد العاطي كيوان، التناص الأسطوري في شعر محمد إبراهيم أبو سنة، مكتبة النهضة العصرية، القاهرة، ط1، 2003.

4- ابن المنظور، لسان العرب المحيط، دار لسان العرب، بيروت لبنان، مج3، دط.

5- إبراهيم أنيس وآخرون، معجم الوسيط، دار الفكر، ج2، دط، دت.

6- أحمد رضا، متن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت.

7- موسى ربايعة، جماليات الأسلوب والتلقي (دراسة تطبيقية)، دار جرير للنشر، 2008.

8-حمدي الشيخ، قضايا أدبية ومذاهب نقدية، الإسكندرية، المكتب الجامعي، 2000.

9-يوسف زياد، الشعر الصوفي المعاصر، مجلة الفصول مج 15، العدد 2، 1996.

10ـ الدكتور سعيد سلام، التناص التراثي: الرواية الجزائرية نموذجا، الأردن، عالم الكتاب، 2010.

11ـ محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، من منشورات الكتاب العرب، 2001.

12ـ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1990.

13ـ جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر إصدارات رابطة الابداع الثقافية، دط، 2003.

14- فيصل الأحمر وداود نبيل، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، الجزائر، دط، ج1، 2008.

15- علي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2006.

16- عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، دط 2007.

17- أبي علي بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط5، 1981.

18- أبو الحسن محمد بن أحمد طباطبة العلوي، عيار الشعر، ت: عبد العزيز بن ناصر بن المانع، نشر الخافجي، القاهرة، دط، ت.

19- ابن رشيق القيرواني، العمدة.

20- جوليا كريستيفا، علم النص.

21- حسين العربي، التناص وجمالياته في شعر مصطفى العماري.

22- سمية رمضان، المصريون بين التاريخ والرواية، فصول، القاهرة، مج 15، 1999.

23- عبد الله العروي في كتاب فيصل دراج، الدراسة وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2004.

24- سعيد إدوارد، تأملات حول المنفى ومقالات أخرى، ت: ثائر ديب، دار الآداب، بيروت، 2004.

25- جهاد كاظم، أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأبي وارتجالية الترجمة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1993.

26- "بيروت 75" غادة السمان.

27- قضايا الحداثة عند عبد القادر الجرجاني، د. محمد عبد المطلب، الشركة العربية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1995.

28- ديوان نزار قباني.

29- سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حسين.

30- الفلسفة ومشكلات الإنسان، ريماج رائع، محمد بسيوني، مراجعة د. محمد أبو الوفا التفتازاني، الدار العامة للكتب والمطبوعات التربوية، فلسطين، رام الله، 2000.

31- الأدب وبوطيقا المجهول، محمد برادة، مجلة الكرمل، العدد 51، 1997.

32- حافظ صبري، أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية.

33- داود أحسن، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، 1982.

34- د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1992.

35- د. صلاح فضل، أساليب الشعر المعاصر، دار الآداب بيروت، 1995.

36- هوميروس، الأوديسة، ت: منيرة سلام الخالدي، دار العلم للمعلمين، بيروت، ط2، 1972.

37- العهد الجديد، سفر مرقص، الإصحاح الثامن.

الفهرس

مقدمة .... أ
الفصل الأول: مفهوم التناص 1
أ-ماهية التناص 2
ب-نشأة التناص........................... 5
ج- التناص عند العرب 10
د- التناص عند العجم........................ 23
ه- أنواع التناص وأشكاله ومصادره 35
و- مستويات التناص 44
ي- مظاهر التناص 51
الفصل الثاني: التناص في رواية "بيروت 75" .....
1- التناص التاريخي 63
2- التناص في الأسطورة....................... 66
أ- التناص الديني ....
ب- التناص من التراث........................ 82
3- الأسطورة 91
خاتمة 99
الملاحق 104
المصادر والمراجع 114
الفهرس................................. 120

الملخص :

شهدت الدراسات النقدية الحديثة اختلافا كبيرا في اعتماد المناهج التي أولت عناية لتعالق النصوص في سبح واحد، وحدي انفتاح النصوص على بعضها البعض، وحضور النص أو النصوص السابقة في النص اللاحق، وذلك عن طريق التناص، تلك الآلية الحديثة، إذ غدا ملاذا لكثير من الدارسين والنقاد، بغية استنطاق النصوص والقبض على الوشائج التي تربط بينها.

الكلمات المفتاحية :

التناص، التناصية، المتناص، الميتناص.

Abstract :

Modern critical studies witnessed a great difference in the adoption of approaches that paid attention to the interdependence of texts in one praise, and the unity of the openness of texts to each other, and the presence of the previous text or texts in the subsequent text, through intertextuality, that modern mechanism, as it has become a haven for many scholars and critics. , in order to interrogate the texts and capture the links that link them.

key words :

Intertextuality, intertextuality, intertextuality, metatextuality.