وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ⴰⵖⵏⵉⵣⵎⵉⵔⵓⵏⵜ ⵎⵓⵍⵓⴷ ⵎⵎⵔⵉ ⴷ ⵜⵉⵣⵉ ⵡⵣⵓ
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵜ ⵏ ⵜⵣⵔⴼⵜ ⴷ ⵜⵜⵓⵙⵙⵏⵉⵡⵉⵏ
ⵜⴰⵙⴽⵍⵜ ⵏ ⵜⵓⵔⵉⵔⵉⵏ ⴷ ⵜⵙⵙⵏⵉⵡⵉⵏ ⵜⵉⵖⵔⵉⴱⵉⵏ
جامعة مولود معمري -تيزي وزو
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربية وآدابها
UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
Département de Langue et littérature Arabes

.

الميدان:لغة وأدب عربي

التخصص :لغة وأدب عربي

الفرع: أدب جزائري

مذكرة لنيل شَهَادَة الماستر –ل.م.د–

العنوان:

التناص الديني في رواية " الشهداء يعودوم هذا الأسبوع للطاهر وطار -أنموذجا-

ـــ إعداد:

- كربوش دامية
- هواري فاطيمة

إشراف:

أ.د/ بوجمعة شتوان

السنة الجامعية 2022-2021

مقدمة:

برزت نظريات نقدية عديدة في النصف الثاني من القرن العشرين، أخذت تم بالنص الأدبي و تدرسه من أعماقه ثم قدمته مختلفاً عما كان قبله .فصار النص مفتوحاً لقراءات متعددة و لكشف الدلالات اللّا محدودة .فهو ليس منتوجاً للمؤلف فحسب ،بل هو عملية انتاجية يتصل فيها صاحب النص و قارئه، حيث يكمل أحدهما عمل الآخر سعياً لإنتاجيته، بأن يعطي المؤلف نصاً منفتحاً شاملاً لقراءات و تأويلات مختلفة، هذا من ناحية و من ناحية أخرى يؤول له القارئ حيث يشاء و يبدع معان جديدة؛ أي يجعله يخلق نصاً جديداً مفتوحاً قابلاً للكشف.

إذ تتداخل النصوص و تتفاعل الأفكار السابقة أو المعاصرة في نظام اللغة؛ فهذا ما يسمى "بالتناص "أو التسميات الأخرى كالنصوصية أو التداخل النصي أو التعالق النصي في دراسات حديثة.

و الواقع أن جوليا كريستيفا كانت أول من استخدم مصطلح "التناص "في منتصف الستينات من القرن العشرين، في بحوث عديدة كتبها بين عامي 1966م و 1970م و صدرت في مجلتي (tel catel) و(naged)، و إن ورد قبلها لدى باختين الذي كان يسميه (التفاعل السوسيو لفظي)، الّا أن كريستيفا أعطت تسميته النهائية " :التناص ".فهي اعتمدت على باختين و استبصاراته النقدية في دراساته حول ديستويفسكي و رابلية، حيث يؤكد أن الكتابة تعني ثلاثة عناصر هي :النص و الكاتب و المتلقي، بالإضافة الى عنصر "التناص "، الذي يناقش مع هذه العناصر الثلاثة.

غير أنه صاغت التناص بشكل متطور و جديد، إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب و تحويل لنصوص أخرى و يواصل رولان بارت أطروحات كريستيفا حول التناص، فصار من رواد هذه النظرية، إذ يطرح "موت المؤلف "و يرى أن كل نص هو تناص .ثم تبنى نظرية التناص العديد من النقاد الغربيين، منهم :تودوروف، ريفاتير، هيدغر، جيرارجينيت، جيني، ميشل فوكو، هارولد

مقدمة:

و التناص كظاهرة نقدية حديثة انتقل الى الادب العربي، مواجهاً بإهتمام كبير من جانب النقاد العرب المعاصرين كمحمد مفتاح و عبد الله الغذامي و عبد الملك مرتاض و محمد بنيس و ...الذين حاولوا كثيراً في دراساتهم حول العلاقات النصية متأثراً بالمدارس النقدية الغربية، معتمداً على أطروحات أعلام هذه المدارس .غير أنهم راحوا يقتفون أثر التناص في الأدب العربي القديم و حاولوا أن يربطوا بين مصطلح التناص الحداثي و بين مصطلحات قديمة كالتضمين و التلميح و الاقتباس و المعارضة؛ فكشفوا الستار عن التواصل الفكري بين القديم و الحديث، و عن تقدم النقاد العرب القدامى في هذا المجال بالنسبة الى النقاد الغربيين، مقتصرين على عرض آراء القدماء حول فكرة التناص، مفصلين جهودهم للكشف عن جماليات النص.

و قد انتظمت هذه الدراسة في ثلاثة فصول، إضافة الى مقدمة الأطروحة و خاتمتها. الفصل الأول الذي قدمنا من خلاله "التناص "من حيث المفهوم و المصطلح عند النقاد الغربيين ثم عند النقاد العرب المعاصرين، إضافة الى كيفية تواجده لدى النقاد العرب القدامى مع الوقوف عند رؤى بعضهم حول هذا المصطلح .فتطرقنا فيه بقياس التناص مع المصطلحات النقدية القديمة كالسرقة و التضمين و الاقتباس و التلميح و . ...

و خلال الفصل الثاني عرضنا فيه الى التناص الأدبي في قصيدة الشمعة والدهاليز وفيه تطرقنا الى التعريف بشخصية الطاهر وطار واستخرجنا أوجه التناص الادبي في قصيدة الشمعة والدهاليز .

و في بداية الفصل الثالث قدمنا تلخيصا لرواية الشهداء يعودون هذا الاسبوع ثم استخراجنا جملة من التناص الديني في الرواية، فتجدر الاشارة الى أننا أخترنا أحياناً بعض النصوص التي ظهر فيها الاستلهام عبر الإبداع الكامل للشاعر ثم أبدينا رأينا في توفيقه أو إخفاقه عند الموضع .وأخيراً قمنا بالإستنتاج عن البحث .

مقدمة:

أسباب اختيار الموضوع :

لا شك أن الشعر العربي الحديث قد تجاوز عن الرومانسية و ملامحها المعقّدة التي تتسم بالإنكفاء على الذات و العزلة و بتقديم العواطف و الأحاسيس بطريق انفعالية، غنائية و بشكل مباشر .فابتعد عن الذاتية في الشعر و عن التعبير المباشر، و ذهب الى أن الشعر يجب أن لا يكون شخصياً أو ذاتياً، بل عليه أن يكون مصباً صالحاً فيه تجارب انسانية مشاة و أصداء متجاوبة متعددة تتفاعل بعضاً مع بعض.

في هذا المجال تمرد حركة الحداثة الشعرية على القيود الصارمة القديمة التي كانت تكبل الشاعر و القصيدة؛ فاتجهت الى تغييرات أساسية في رؤية الشعراء و أسلوب تعاملهم مع الموضوعات و الحوادث .و قد تغيرت شكل القصائد و قوالبها و تحولت مفهومها و مضامينها، فاقتربت بالشعر من فنون أدبية أخرى و أسست أدوات فنية و تقنيات جديدة أدت الى إثراء القصيدة الحديثة و خصوبتها.

و من جملة هذه التقنيات هي "التناص" بوصفه تقنية فعالة في الشعر العربي و النثر ظاهرة مهمة من ظواهره، حيث تزيل الحدود بين النصوص أو الأفكار و تقرب زمان الماضي و الحاضر و المستقبل في وقت واحد، فتخلق نصاً جديداً غنياً بالدلالات و التأويلات متكئة على آفاق أسطورية، أدبية، دينية و تأريخية .فهكذا جعلت المتلقي أمام قراءات متعددة و دلالات غير محدودة، ليدخل في بنية النص و يتفاعل مع التجربة .فيصبح مشاركاً و مساهماً في انتاج القصيدة لا مستهلكاً لها .و هذا من خصائص التناص المميزة حين جمعت بين المؤلف و النص و المتلقي.

و جدير بالقول أننا في هذه الدراسة قمنا بتعريف ظاهرة التناص و خصائصها الفنية و درسنا تفاعله مع العناصر التراثية مضافاً الى كيفية استخدامه من جانب الروائيين والسرديين العرب المعاصرين.

مقدمة:

أهمية الموضوع:

إن "التناص" كظاهرة نقدية حديثة ظهر إثر الدراسات اللسانية في الأدب الغربي، فاهتم به النقاد الغربيون كثيراً و تحدثوا عنه و نظروا له و قدموا إنجازات هامة و أطروحات عديدة فيه .حتى اتسع مفهوم التناص و شاع في الأدب الغربي ثم انتقل الى الأدب العربي؛ فالتقى النقاد العرب المعاصرون حوله فاهتموا به لشيوعه في الدراسات الغربية و بدأوا الدراسة فيه معتمدين على أطروحات النقاد الغربيين، حيث اتخذت دراسة التناص في البداية شكل المقارنة كما فعل عز الدين المناصرة في كتابه "المثاقفة و النقد المقارن من منظور شكلي ثم تناوله النقاد الحداثة كعبد الله الغذامي في "الخطيئة و التكفير "و "ثقافة الأسئلة " ومحمد مفتاح في "تحليل الخطاب الشعري "و في "دينامية النص "و محمد بنيس في " حداثة السؤال "و "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب "و صبري حافظ في "الشعر و التحدي(اشكالية المنهج) و محمد عبد المطلب في "قراءات أسلوبية في شعرنا الحديث "و حميد لحمداني في "التناص و انتاجية المعنى "و في "القراءة و توليد الدلالة "و عبد الملك مرتاض في "فكرة السرقات الشعرية و نظرية التناص "و جلال الخياط في "متاهة النص "و سعيد يقطين في "انفتاح النص الروائي؛ النص –السياق "و محمد عزام في " النص الغائب "وأحمد ناهم في "التناص في شعر الرواد "و ... فانهم دخلوا في اشكالية المصطلح نتيجة لاختلاف الترجمات و المدارس النقدية، حيث اطلقوا على مصطلح التناص، أسماء أخرى كالنص الغائب أو التعالق النصي أو النصوصية والأمر الذي نرى بوضوح في انتاجاهم الأدبية، اضافة الى آرائهم حول أثر التناص و حضوره في الأدب العربي القديم و مقاربته مع مصطلحات النقدية القديمة. و إنما يأتي هذا البحث موجزاً استكمالاً لتلك الدراسات، متمنيةً أن تبلغ دراستي

غايتها في تقديم الموضوع ناجحةً و أن يكون لها إسهام متواضع في دراسة التناص و اهتمام الآخرين نحوه في الكشف عن ملامحه في الشعر المعاصر.

المنهج المتبع في الدراسة:

إعتمدنا في دراستنا هذه على المنهج التكاملي والذي يعني يقصد بالتكامل جمع الأجزاء من المناهج كلها و التي يلائم بعضها الآخر في إطار متكامل وعليه فان تكامل المنهج يعني تجميع المعارف والمهارات وجميع جوانب التعلم في مجالات المعرفة المختلفة وذلك بهدف اكتشاف موضوع أو مجال أو قضية ملائمة للتعلم.

الدراسات السابقة :

1/ **التناص في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار** – مذكرة مقدمة لنيل الماجستير في نظرية الأدب والنقد الأدبي– إعداد : فتيحة حسني، 1422 هـ . 1423هـ /2001م . 2002م

2/ **روايات الطاهر وطار بين قيود الأدلجة و حداثية الكتابة**– نورة بعيو– جامعة تيزي وزو(الجزائر)، مقال علمي في مجلة جامعة قاصدي مرباح بورقلة .

3/ **التناص في رواية الشهداء يعودون هذا الاسبوع** ، كمال الشيرازي ، مقال علمي في مجلة نوافذ الالكترونية على الرابط :http://www.nawafedh.org/node/118

اهم الصعوبات التي واجهتنا في الدراسة :

واجهتنا صعوبة في الحصول على المراجع التي تخدم الموضوع كونها نادرة واغلبها ورقي حيث يصعب التنقل عليا لاسيما ان الوقت ضيق ولهذا لم نستطع ان نوفّه حقه .

وفي الاخير نتقدم بجزيل الشكر لكل من قدم لنا يد المساعدة من قريب او بعيد ونخص بالذكر سيادة المشرف .

تمهيد

اختلفت الدّراسات النقدية العربية في تحديد مفهوم التناص، وإعطاء الجذور التأصيلية له، فهناك من يرى أنه مولود غربي ولا يمكن أن ينسب لغيره، وأما البعض الآخر فخرج عن حيز هذه الفكرة، وفتح الشهية للمعركة النقدية، من خلال العودة إلى جذور الثقافة العربية، رغبة في إيصال مفهوم التناص إلى نسبه الحقيقي، وأن ظهوره إلى الساحة الغربية لم يكن إلا عن طريق التبني، بحيث أعطت المحاولات النقدية التي احتكت بالموروث العربي القديم بوادر للتنقيب عنه، ومدى احتواء الوعي العربي على تجاوب العناصر الثلاثة للاتصال، والمتمثلة في المرسل والرسالة والمرسل إليه، وقد دخلت فيه عدة مفاهيم من السرقات، ووقع الحافر على الحافر، والحفظ الجيد، وتوارد الخواطر، وانصب ذلك على الجانب الشعري كموضوع للدراسة.

برزت عن هذا الحديث الرؤى المعارضة مؤكدة أن التناصية ظهرت بوادرها في الحقل الروائي، أما معيار النقد القديم فانصب اهتمامه على معالجة التجربة الشعرية ومدى تناقلها بين الشعراء، وتظهر هذه العلاقة من خلال البيت الواحد أو القصيدة، فرغم أن معالجة النقد العربي القديم كانت جزئية في معالجة هذا الموضوع والحكم عليه، من خلال تجزئة النصوص في التناول الجزئي، وذلك باعتبار أن القصيدة العربية، كانت أبياتا شعرية، والحكم أن التحليل كان جزئيا وليست كليا، ووصفها بمحاولة التوصل اللاهثة إلى النص. وتاليا، المفهوم القديم كان مجرد تحليل جزئي للنصوص في إطار علاقة أحادية.

ولكن مفهوم التناص جاء بنتائج أوسع وأشمل من خلال البحث في النص النثري، فعلى اختلاف مادة الدراسة إلا أن التجربة أعطت صفة البداية للتناص في النقد العربي القديم والتأصيل لهذا المصطلح وساقت المفهوم إلى موطنه الأصلي، فيكفي وجود إرهاصات أشارت إليه وأبرزت سيولة التقاطع الحاصل بين عدة مفاهيم.

المبحث الاول : مفهوم التناص وعوامل ظهوره

1. مفهوم التناص لغة:

التناص تفاعل من نصص ، ونارا لارتباط التناص بالنص من حيث الاشتقاق فا ننا لابد أن نذكر تعريف النص ، والنص في اللغة : معناهُ : الرفع البالغ، ونص الشيءَ ينُصه نَصا : رفعهُ وأظهرهُ . ونص المتاع : جعل بعضه فوق بعض ، ومنه سميت المنصة منصةً لعلوها

. و قد وردت كلمة التناص في المراجع القديمة

بمعنى : الاتصال ، وبمعنى : الازدحام ، ومعنى الظهور والبروز ، وبمعنى : الجمع

والتراكم ، وبمعنى :الاستقصاء ، وبمعنى : التحريك والخلخلة[1] وبمعنى الانقباض والازدحام ، و هو بهذا المعنى يقترب من التناص ومفهومه الحديث الذي بينها فيما يُشير إلى تداخل النصوص.

ومن خلال النظر في هذه المراجع القديمة يمكننا أن نستخلص للتناص جملة من الدلالات – في مادته اللغوية – نلخصها فيما يلي:

أ– معنى الازدحام : في تناص القوم عند اجتماعهم أي ازدحموا.

ب– معنى الظهور والبروز : كقولهم نصت الظبية جيدها إذا رفعته وأظهرته ...،

---

[1] لسان العرب مادة (نصص) فابن مناور يعرف النص فيقول : " النص: رفعك الشيء، ونص الحديث لينصه نصاً : رفعه. وكل ما اظهره ، فقد نُص . قال (عمرو بن دينار): ما رأيت رجلاً أنص للحديث من الزهري أي : أرفع له وأسند . يقال نص الحديث إلى فلان أي : رفعه . أما الفقهاء فقد أرجعوه إلى " نّص القرآن ونص السنة أي : ما دل ظاهر لفظها عليه من الأحكام . وعرفه الفيروابادي في القاموس المحيط فقال إنه : " من نص الشيء : رفعه وسمى به لأنه مرفوع الرتبة على غيره ". أما مفردة تناص مرتبطة بالقوم فـ (تناّ ص القوم: ازدحموا) ، ومن صيغه : (تناصص) وهو " مصدر الفعل على زنة (تفاعل) تأتي من اثنين أو أكثر " ؛ وهو" مصدر صناعي للفعل (نص) على زنة تفاعلية ، وإجراؤها على هذا الوزن صحيح ، ويستند إلى قياس واني وإجرائي واضح في العربية .لكننا نشير إلى أن التفسيرات المعجمية اللفظية – التي قدمنا نموذجا منها عند ابن مناور– تؤكد أن معنى النص بقي محصورا في الدلالة على الكتاب والسنة، بإضافة إلى دلالات أخر ، مثل "نص الشيء : رفعه وأظهره ، وإذا كان حديثا أسنده إلى قائله ، ونص الناقة استحثها بشدة ، والشيء حّركه... كما في لسان العرب.

ونص فلان الحديث أي : رفعه إلى راويه ليظهر سنده ، ومنه قولنا : "نصت الماشطة العروس إذا أقعدتها على المنصة حص تظهر بين النساء ، وتبرز للعيان".
ج- الجمع والتراكم : في قولهم : "نص المتاع إذا جعل بعضه فوق بعض. "
د- الاستقصاء : في قولهم : ناصصت الرجل :إذا استقصيت مسألته لاستدراج كل ما عنده .
هـ- التحريك والخلخلة : نص الرجل الشيء نصا : إذا حّركه وقلقله وخلخله ؛ يقول أبو عبيدة معمر[1]: النص هو التحريك حتى تستخرج من الناقة أقصى سيرها ، أو أقصى ما تقدر .
وإذا حاولنا استلهام الدلالات الخمسة السابقة وطبقناها على مفهوم النص القائم على جملة من الخصائص تحكمه من الخارج ومن الداخل . فالنص من وجهة النظر هذه ، يبدو كمولود جديد لا يتحقق وجوده إلا بالتّلاقي والانضمام. فالنص إذا هو ما تراكبت مواده ، وتعالقت نصوصه ، فاذاا هو قابل للامتلاء بالاخر كما هو قابل للتفريغ عن طريق الاخر.

فالنص إذن : إظهار وافتضاح ، وكشف للمستور ؛ إنه انتقال من حالة الاضمار ، والكتمان إلى حالة البوح والتصريح ، فالنص قبل الكتابة أو الانشاد يكون سرا لا يعرفه إلا الناص ، لكن بمجرد أن يخرج النص إلى الوجود ، ويسمى (قصة ، أو شعرا ، أو رواية)... يفتقد صاحبه صفة التفرد بمعرفة السر . والنص إذ ينفصل عن صاحبه يصبح في غاية الفضيحة والظهور والشهرة ، ويتخذ له موقعا (منصة) ما بين النصوص الأخر التي من جنسه ليرى ، أو ليسمع أو يتلمس بأصابع اليد . "والنص : التعيين على شيء ما ، وكل ذلك مجاز من النص بمعنى: الرفع والظهور"
النص: الدليل : جاء في تاج العروس[2] : (وكذا نص الفقهاء الذي هو يعني الدلي بضرب من المجاز كما يظهر عند التأمل .فالنص من هذا المنظور حجة ودليل ، وهو أثر من

[1] حسين جمعة ، المسبار في النقد الادبي (دراسة في نقد النقد الادبي القديم وللتناص) ،دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع ،2011،مصر ، ص157.
[2] فراج، عبدالستار أحمد،تاج العروس من جواهر القاموس، ج3، دار الارشاد والانباء، 1965، مصر ، ص:93

آثار الناص الدالة عليه ، ومستودع أفكاره . والنص اللفظ الدال على معنى لا يحتمل غيره ومنه قول الفقهاء كما جاء في لسان العرب" : نص القرآن ، ونص السنة أي ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام" فمصطلح (النص) الذي توجه إليه الاهتمام النقدي المعاصر الذي يعني استحلاص نص ما لنص آخر ، قد يمحض التقاطع أو التداخل بين النصوص ليكون صادرا عن رغبة ذاتية في المشاركة والتلاقي، يحدث عبر ممارسات متكررة قائمة أساسا على التراكم والتدريج . فالأنا الكاتب كما يقول صجي حاف "هي مجموعة من النصوص ضاعت مصادرها" [1]. فالنص بهذا المعنى يقوم على التداخل والتحاور والتشارك عبر مجموعة من النصوص المهاجرة إليه والمستقّرة فيه وهو ما نلاحظه من خلال المفهوم الاصطلاحي للتناص.

2. التناص اصطلاحا:

*أولا : عند الغربيين : تعرفه جوليا كريستيفا بأنه التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى وكل نص هو امتصاص لنص آخر أو تحويل عنه[2] ، وينطلق رولان بارت من منجزات كريستيفا ليوسعها ويشرحها فيبين أن التناص يكون في كل نص مهما كان جنسه : (تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزا وفي النهاية تتحد معه ... فكل . نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة[3])، ويعرف مارك أنجينو التناص بأنه (:كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى وبذلك يصبح نصا في نص تناصا). ثم يعرض بعد ذلك تاريخ المصطلح وأن أول ظهور للمصطلح كان على يد جوليا كريستيفا ... إلخ ما عرض[4]، ويربط جيرار جينيت بين الشاعرية والتناص فيقول:

---

[1] حافظ صبري ، التناص وإشاريات العمل الأدبي ، التناص تفاعلية النصوص، مجلة البلاغة المقارنة ، ع4 ،ربيع 1984م.ص83.

[2] ليون سومفي ،التناصية والنقد الجديد ، ترجمة : وائل بركات ، مجلة علامات ، عدد أيلول1996م ، جدة ، السعودية ، ص236.

[3] مجموعة مؤلفين (مقالة بارت) ، آفاي التناصية ، ترجمة محمد خير البقاعي، المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998م.صـ 49 ، المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998م.

[4] مارك أنجينو ، في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة أحمد المديني ، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ، 1987م ، صـ 461

إن موضوع الشاعرية هو التعدية النصية أو الاستعلاء النصي الذي كنت قد عرفته تعريفا كليا : إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخر[1]

وقراءة هذه التعريفات تجعلنا نخرج بخلاصة مفادها أن التناص عبارة عن قراءة لنصوص سابقة وتأويل هذه النصوص ، وإعادة لكتابتها ومحاورتها بطرائق عدة على أن يتضمن النص الجديد زيادة في المعنى عن النصوص السابقة التي تشكل نواة له كما أننا نلحظ أن للتناص حدا أعلى هو التفاعلية التي قصدتها التعريفات السابقة وله حد أدنى وهو السرقات عند العرب أو plagiarismالذي يترجم إلى التناص. ولا نكاد نجد دراسة تخلو من تعريف شهير لكريستسفا للتناص – وقد عرفت التناص أكثر من مرة – مؤداه : (النص إنتاجية وترحال للنصوص وتداخل نصي ، ففي فلاء نص معين ، تتقاطع ملفوظات مقتطعة من نصوص أخرى بواسطة الامتصاص والتحويل). [2]
لقد تفاعل التناص مع قضايا كثيرة – هي في الحقيقة قضايا أساسية – منها ما يأتي:
1–تاريخية العم الأدبي ، وموقع المؤلف فيه : فلقد فقد العم الأدبي تاريخيته، وأضحى عملا تاريخياً لأنه أصبح يمثل إعادة إنتاج لنص أو نصوص سابقة عليه من الثقافة التي ينتمي إليها أو الثقافات الأخرى ،كما أن دور المؤلف أو الاهتمام به قد غاب ؛ لأن إنتاج النص أصبح وفق فهم كريستيفيا – هو الذي يموضع الفاعل (الكاتب والقارئ) داخل النص كضياع في الأعماق ، أما جماعة (تل . كل) الفرنسية فقد أكدت موت الفاعل أو تلاشيه باعتباره مصدر الكتابة وفق ما يقوله جان بودري.
2–إنتاجية المعنى أو التمعني – كما تطرحه كريستيفيا – الذي على أساسه يجب تصور النص كإنتاج ، وليس كمنتج لكي تكون الدلالة غير وافية في تقديم المعنى فالنص هو فضاء متعدد المعاني ، يتلاقى فيه عدد من المعاني الممكنة . والتمعني الذي يعني الدلالة التي تنتمي إلى الانتاج ، أي الأداء والترميز حيث يقوم النص بموضعة الفاعل (الكاتب والقارئ معا) داخل النص كضياع في الأعماق.
3–وهناك مفهوم للنص/ خلقة النص التي يعني العمليات المنطقية ا لخاصة ببنية فاعل

[1] آفاي التناصية، مرجع سابق، صـ 423
[2] فراج، عبدالستار أحمد، المرجع السابق ، ص:93

اللفظ فهي مجال مختلط كلمي وغريزي معا ، وتتناول المؤديات وليس الأداء ، وتستطيع خلقة النص أن تنطلا من نارية للعلامة وللاتصال ، فهي المادة المميزة لعمل العلامات.

4-نظرية التلقي ، وعلاقة العمل الأدبي بالواقع الخارجي ، فمن منظور التلقي والتأويل يعرف ميخائيل ريفاتير(Michael Riffaterre) التناص بأنه إدراك القارئ للعلاقة بين نص ونصوص أخر تكون قد سبقته أو تعاصره" بذلك فهو يدرج القارئ ضمن الظاهرة الأدبية ، ويعطيه موقعا متميزا ، الشيء الذي نتج عنه توسيع مفهوم التناص ، وذلك بالتركيز على أهم عنصر في العملية الابداعية : القارئ وما يقوم به هذا الأخير من دور كبير في تأويل عم المبدع ، واكتشاف مجالات التناص فيه، وفي طريقته ومنهجه وأفكاره ومعارفه . إن ما ميّز مفهوم التناص عنده هو تركيزه على دور القارئ في عملية التناص من خلال ما يقوم به من استحضار لمخزونه الثقافي عند قراءة النص، ما أدخل القارئ كفاعل في هذه العملية، وعلى الرغم من أن كريستيفا لم تتحدث في صياغتها لمعنى مصطلح التناص عن التناص الذي يحدث بين النصوص المختلفة القديمة، أو المعاصرة التي تنتمي إلى هذه الثقافة أو تلك ، إلا أنها أشارت إلى التناص الذي حدث بين النصوص ، وغيرها من الفنون الأخر ، وذلك عندما قامت بتطوير هذا المفهوم ، مما أدى إلى نسف مفهوم القراءة الأحادية ، وبؤرة النص ، وأصبح التناص ينتمي إلى نارية التلقي إلا أنها لم تقدم مفهوما واضحا ومحددا له ، وربما كان ذلك من الأسباب التي جعلتها في مرحلة لاحقة تتالى عنه.

5- تداخل الأجناس الأدبية : حيث يلغي مفهوم التناص الحدود بين الأدب والفنون الأخرى، ويجعلها مفتوحة على بعضها البعض.

إلى قضايا أخرى طرحها منهج التناص تنظر في مظانها إذ إن هذا البحث معني بالدرجة الأولى بالحديث عن الجهود العربية في هذه النظرية.

*ثانيا : عند العرب : وأول من نقل المصطلح إلى اللغة العربية الشاعر الناقد محمد بنيس في كتابه : "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب"- دراسة بنيوية تكوينية- عام 1979م[1]، وقد ترجمه وقتها بالنص الغائب و هو مرادف لمصطلح التناص عنده ثم عاد

[1] مارك أنجينو ، في أصول الخطاب النقدي الجديد ، مرجع سابق، صـ 346.

في سنة 1988م واستعمل مصطلح هجرة النص في كتابه : (حداثة السؤال)[1]، استعمل مصطلح : التداخل النصي في عام 1989م في كتابه: (الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، الشعر المعاصر)[2]، لكن تعريف بنيس للتناص لا يخرج عن تعريف كريستيفا (كل نص هو امتصاص وتحويل لوفرة من النصوص الأخرى) حتى تعريفه للنص هو كلام كريستيفا أيضا ثم نلتقي بالدكتور محمد مفتاح في كتابه الرائد الذي حمل في عنوانه لفظة التناص سنة1985م الذي يسمى (تحليل الخطاب الشعري : إستراتيجية التناص) وفيه توسع واضح في فهم المصطلح ودراسة تجلياته وقد عرف التناص بأنه : (تعالق الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة3 نلتقي بعد ذلك بالدكتور صري حافظ في بخثه : التناص وإشاريات العمل ـ الأدب4ي، وفي نهاية بخثه يقدم خلاصة مفادها أن (دراسة التناص ليست بأي حال من الأحوال دراسة للمؤثرات أو المصادر أو حص علاقات التأثير والتأثر بين نصوص وأعمال أدبية معينة فهذا مجال الأدب المقارن ، ولكنها دراسة تطرح شبكتها الرهيفة الفاتنة على محيط أوسع ، لتشم كـ الممارسات المتراكمة ، وغير المعروفة والأنظمة الاشارية والشفرات الأدبية والمواضعات التي فقدت أصولها 5 ونشير هنا إلى أمر مهم وهو أن تعريفات النقاد العرب للتناص لا تكاد تخرج عن تعريفات الغربيين في شيء فهي مجرد تكرار لها أو تعريب وترجمة هذه التعريفات سو ما نجده من بعض النقاد العرب الذين استطاعوا هضم هذا المنهج وإضافة تعريف خاص بهم.

---

[1] وهو مصطلح ورد عند البنيويين في امن البنيوية وما بعد البنيوية، ينظر : محمد ينيس، حداثة السؤال ، مرجع سابق، صـ 425

[2] – محمد ينيس ، الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، الشعر المعاصر ، دار توبقال ، المغرب ، ط 2002 ، ص86

[3] المركز الثقافي العربي ، تحليل طالب الشعري : إستراتيجية التناص الدار البيلاء ، ط ، 4عام 1991م صـ ،4 43

[4] مجلة ألف المصرية الصادرة عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، العدد الرابع ، ربيع 1984م وقد كان عنوان العدد : التناص : تفاعلية النصوص ، وتقول في مقدمتها (: إن مصطلح التناص الذي يعني استحلار نص ما لنص آخر وقد أصبح شائعا في النقد المعاصر...)

[5] لتناص واشاريات العمـ الأدبي صـ ، 32وقد أعاد العبارة نفسها في كتابه : أفا ا طاب النقدي دراسات نارية وقراءات تطبيقية صـ ، 16دار شرقيات ، القاهرة ، ط، م1996م.

3. المفهوم العام للتناص:

تأتي كلمة (التناص) بوجود تفاعل أو تشارك بين نصين باستفادة احدهما من الأخر و لعل ذلك ما جعل النقد يركز على كشف حيثاته في الثقافة العربية قديما والثقافة الغربية حديثا، وهي التي أنتجت هذا المصطلح بصيغته الحالية {intertextualite} ويعني هذا المصطلح التواجد اللغوي لنص في نص آخر , أي كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى"[1]

و نحن و إن قلنا إن المصطلح دخيل على الثقافة العربية فإننا نشير كذلك إلى أن له جذورا في النقد العربي القديم من حيث دلالته .و إذا بحثنا في المراجع الاجنبية التي تحدثت عن هذا المصطلح فلن نجده يختلف كثيرا عما أشرنا اليه سابقا أي عملية التفاعل بين النصوص، و هو ما أشارت إليه اكريستفا بقولها : (النص ترحال للنصوص و تداخل نص في فضاء نص معين تتقاطع و تتنافي ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى)[2]

وهو ما يعني أن ثمة عملية مستمرة في صيرورتها تحكم عالم النص الذي يظل يغازل النصوص السابقة عليه ويأخذ منها ويتشاكل معها و هو ما يعني أن النص دائما قائم في بعض تجلياته حيث أن آثره لا يزال ماثلا في النص الذي اتكأ عليه وتعلق به.

وفي تصور أكثر وضوحا من سابقه يعرف جيرارجينت التناص بأنه " هو ذلك الرق الذي أزيلت منه الكتابة الأولى لتحل محلها أخرى، ولكن العملية لم تطمس كليا النص الاول مما يمكن من قراءة النص القديم من وراء الجديد مثل ما يحدث في " التشفيف " وهذه الحالة تبين ان نصا يمكن ان يستر نصا آخر ولكن لا يخفيه كلية إلا في القليل النادر.

فالنص في الغالب يتقبل قراءة مزدوجة اذ يتشابك فيه على الاقل نص " مشتق" ونصه المشتق منه.

وأعني بالنص المشتق كل الاعمال المتفرعة عن عمل سابق بالتحويل كالمحاكاة الساخرة أو التقليد أو كالمعارضة ... ويمكن للنص على الدوام ان يجعلك تقرأ نصا آخر وهكذا

---

[1] جوليا كريستيفا : مرجع سابق، ص 21 .

[2] محمد ناجي محمد احمد، جيرارجينت ، دار المعارف ،بيروت، لبنان ، 1992م، ص 46

دواليك حتى نهاية النصوص[1]

ففي هذا التعريف نجد التأكيد على التداخل والتشابك بين النصين النص الجديد والنص القديم، دون ان يكون في ذلك قتل للنص القديم بل هو تداخل او تقاطع بين النصوص في الالفاظ او المقاطع او السياق الذي تدور حوله هذه النصوص وقد اهتم الدارسون بالتقاطع بين النصوص باعتباره الوظيفة التي تمكن من قراءة النص على مختلف مستوياته تقول كريستفا" سنطلق على تقاطع نظام نص معين {الممارسة السيميائية } مع الملفوظات {المقاطع} التي سبق أن عبر عنها في فضائه أو التي يحيل إليها في فضاء النصوص { الممارسة السيميائية } إسم الإيديولوجم الذي يعني تلك الوظيفة للتداخل النص والتي يمكننا قراءتها " ماديا" على مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والإجتماعية وهكذا يظل النص محكوما بالتداخل مع النصوص السابقة عليه من خلال وروده في فضائه والتعلق بمستويات بنائه.

وقد تتضح عملية التداخل والتفاعل بين النصوص بالوقوف على تعريف النص الذي تقوم عليه عملية التناص أو التفاعل النصي لهذا نقول إن النص بنية ضمن بنية نصية منتجة وهو ما أكد عليه سعيد يقطين بقوله : " النص بنية دلالية تنتجها ذات { فردية أو جماعية } ضمن بنية نصية منتجة وفي إطار بنيات ثقافية وإجتماعية محددة" [2]

وغير بعيد من هذه التعريفات نجد الصياغة التي وضعا محمد مفتاح حيث يعرف التناص إنطلاقا مما ذهب إليه بعض الغربيين بقوله إنه فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده. محولا لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها [3]

وقد وجدنا في هذا التعريف جوانب متعددة تنشر ما أجملته التعريفات السابقة التي ركزت على التداخل والتفاعل بين النصوص، وهو ما عبر عنه مفتاح "بالفسيفساء " أي الخلط

---

[1] محمد ناجي محمد احمد، مرجع سابق ، ص 47 .

[2] جوليا كريستيفا : مرجع سابق ، ص 27.

[3] محمد ناجي محمد احمد، مرجع نفسه، ص 46

بين قطع مختلف من شتى النصوص ثم الإمتصاص أو الإجتذاب من القديم للتلاؤم مع البنية الجديدة وبعد ذلك يقوم بنشر هذه المادة إن كانت منضغطة أو تلخيصها إن كانت عكس ذلك، وهي أمور كلها ناتجة عن عملية التفاعل أو التداخل وهي عملية لا غنى عنها في العمل الأدبي فبدون هذا التفاعل فإن العمل الأدبي سيظل مستعصيا على الفهم لأنه لا توجد له خيوط يمكن تلمسها من أجل الوقوف على حقيقته وهو ما عبر عنه أحد الدارسين بقوله " إن العمل الأدبي خارج " التناص" يصبح ببساطة غير قابل للإدراك لأننا لا ندرك المعنى في عمل ما إلا في علاقته بأنماط عليا هي بدورها مجرد متوالية طويلة من النصوص تمثل متغيرها[1]

فالتناص إذا ضرورة يفرضها الواقع الأدبي الذي يحتم على الكاتب والقارئ ضرورة فهم النص فلولم يكن النص استجابة لنصوص متقدمة لا نهائية لما كان له أن يفهم. ولعل هذه الحتمية أو الضرورة التي تقف وراء عملية التناص هي التي جعلت مفتاح يعتبره من أهم الضروريات بل لا حياة للأدب مالم يكن هنالك تناص لأنه هو عصب الحياة لها قياسا على تشبيهه بالماء يقول مفتاح " فالتناص ، إذن للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونها ولا عيشة له خارجها"[2] فالتناص كما تؤكد هذه التعريفات حتمية لا غنى عنها للنص الأدبي أراد الكاتب ذلك أم لم يرده فهو محكوم به عليه رغم أنفه حيث إنه قد يحصل دون أن يكون ذلك بقصد الكاتب بل يقع فيه من خلال مخزونه الأدبي في الذاكرة.

غير أن التناص لم يكن وليد الصدفة البحتة ، بل توجد آليات تحكمه , وقد كانت هذه الآليات موضع إهتمام ورصد من قبل علماء العرب القدماء وخير دليل على ذلك هو عملية الحكم بين النصين التي كان يقوم بها إبن رشيق حيث كان ينظر في أيهما أكثر إجادة في المعاني ولو كان متأخرا عن خصمه، سواء أكان دلك من خلال إختصاره للنص إن كان فضفاضا أم من خلال بسطه وتمطيطه إن كان عكس ذلك. من هنا جاءت آليات التناص كما رصدها إبن رشيق وأقرها المعاصرون على النحو

[1] محمد ناجي محمد احمد، مرجع نفسه، ص 47 .

[2] محمد ناجي محمد احمد، مرجع نفسه، ص 46

التالي : التمطيط والإيجاز.

[أ } التمطيط : وقد يكون بأشكال مختلفة تبسط النص من خلال التداعي الذي يسيطر على الكاتب المحتذي وهو يختزن في ذاكرته النص النموذج وأول هذه الوسائل التي يعتمدها الكاتب في التمطيط هي الشرح.

-الشرح : وهو أهم وسيلة يعتمد فيها الكاتب على التمطيط : بإستعماله البعد التفسيري للفكرة التي يحاول شرحها لذلك كان الشرح أساس كل خطاب شعري إذ أنه قد يكون في القصيدة كلمة محورية تدور حولها القصيدة كلها.

-الإستعارة : سواء مرشحة أو مجردة أو مطلقة لأنها تبعث الحياة في كل الأشياء خاصة إذا كان الخطاب شعريا حيث تنقل المجرد { الدهر } إلى المحسوس {الليث} فالإستعارة قد تكون أكثر دقة في التعبير من الحقيقة وأشد منها وقعا لما تحتله من حيز مكاني وزماني أكثر من غيرها .

-التكرار : ويكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ تراكميا أو ثنائيا.

}ب} الإيجاز: فكما ينشر الكاتب النص فإنه كذلك يلخصه ويختصره عما كان عليه من قبل عن طريق الإشارات والتلميحات الدالة كالإشارات التاريخية المشهورة[1] هذه إذا هي الآلية التي من خلالها يكون التناص، فهو إما أن يكون تمطيطا عن طريق الشرح والتفسير الذي تتداخل فيه النصوص وتتعالق بصورة واضحة وإما أن يكون تلخيصا من خلال الإيماءات إلى حوادث مشهورة تاريخيا وهو هنا إرصاد أو تضمين من تفاعل نصي.

[1] محمد ناجي محمد احمد، مرجع سابق ، ص 46

المبحث الثاني :انواع التناص واهميته

1. انواع التناص:

هنالك إصطلاحات كثيرة وردت كلها في إطار واحد هو إطار التناص فكما يسميه البعض بالتناص يسميه آخرون التفاعل النصي أو التداخل النصي أو العلاقة بين النصوص أو المتعالقات النصية. وهي عبارات مختلفة في اللفظ، وتطمح لنفس الهدف بل بصورة أدق كلها أسماء لمسمي واحد، ولعل التفاعل النصي أقوي هذه التعابير. لأنه يحمل في طياته صورة التأثير التي يرسمها النص المتقدم في النص المتأخر. وهو ما يمكن من خلاله الكشف عن العلاقة أو الصلة بين النصوص من حيث أدبيتها.
وقد كان جيرارجينت سباقا في تصنيف التناص إلى أنواع معينة وصل عددها إلى خمسة رئيسية وهذه الأنواع هي:

1.التناص وهو يحمل نفس المعنى الذي يرمي إليه التناص عند جوليا كريستفا أما عند جيرارجينت فهو حضور نص في آخر للإستشهاد والسرقة وما شابه ذلك.

2.المناص paratisitوخير مثال عليه العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات والذيول والصور وكلمات الناشر.

3.الميتناص : وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا.

4.النص اللاحق : ويكمن في العلاقة التي تجمع النص "ب" كنص لاحق huortexte بالنص {أ} كنص سابق hyupoxte وهي علاقة تحويل أو محاكات.

5.معمارية النص : هو النمط الأكثر تجريدا وتضمنا، إنه علاقة صماء تأخذ بعدا مناصيا وتتصل بالنوع؟ شعر – رواية[1]

وهذه الأنواع الخمسة كما هو واضح شديدة الترابط فيما بينها حيث لاتخرج عن الإطار الذي رسمت من أجله التسمية وهو وجود علاقة ما بين النصوص.
وفي تصور آخر غير بعيد عن هذا يقسم سعيد يقطين التناص إلى أنواع ثلاثة انطلاقا

[1]. محمد ناجي محمد احمد، مرجع سابق ، ص 47

من اعتبار أن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة وهو يتعالق بها وهو يقسم النص إلى بنيات نصية هي " بنية النص" وهي التي تعنى باللغة والأحداث والشخصيات والقسم الآخر من البنية هو " بنية المتفاعل النصي " لأن المتفاعلات هي البنيات النصية بشتى أشكالها.

وقد توصل يقطين إلى الأنواع الثلاثة التالية، مستعينا في هذا التقسيم بتقسيم جيرارجيت السابق " نستفيد في تحديدنا لأنواع التناص من خلال دراسة جيرارجيت"لها [1] وهي:

1.المناصة : Paratentalité وهي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة. وتكون المناصة داخل النص أي تفاعل داخلي كما تكون مناصة خارجية ومن ضمنها ما يكون في المقدمات والذيول والملاحق وكلمات الناشرأو ما شابه ذلك.

2.التناص inttertextua وهو يعني التضمين بأن تتضمن بنية نصية ما عناصر من بنيات نصية سابقة وتلتحم معها حتى يظهر أنها جزء منها .

3.الميتناصية métatextualité وهي نوع من المناصة لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية مع بنية نصية أصل[2]

وهذه الأنواع كلها وكما لاحظنا سابقا مع تقسيمات جيرارجينت تسير في قالب واحد هو التفاعل النصي أو العلاقة ما بين النص القديم والحديث .

حيث إن كل الكتابات تنتج في اطار بنية نصية سابقة بقصد صاحبها او بغير قصده، سواء أكانت هذه البنية قديمة ام معاصرة. واذا كان التناص قد دخل الثقافة العربية في صورته الناضجة عن طريق التلاقح الثقافي مع الغرب فان له جذورا – في ثقافتنا العربية وهو ما رصده النقاد القدماء، من خلال دراستهم للمعارضة وقد صنفوها إلى أنواع كثيرة حسب تصور كل ناقد للطريقة التي يتم بها التناص داخل المعارضات الشعرية. وسنشير في هذه الدراسة الى الانواع التي توصل اليها القدماء دون ان نغوص في ذلك

[1] محمد ناجي محمد احمد، مرجع سابق ، ص 46

[2] جوليا كريستيفا : مرجع سابق، ص 32 .

لاننا نريد فقط ان نؤكد على مدى الترابط بين التصور القديم والحديث للتناص , وإن اختلفت المعالجات التي كشفت بها حقيقة التناص.

لقد كانت المحاولات كثيرة في هذا المجال حيث نجد ابن رشيق والحاتمي وبدوى طبانة وغيرهم تحدثوا عن هذه الانواع ودورها في عملية الابداع الادبي. وسنهمل كل المحاولات الا محاولة بدوى طبانة ، والتي سنكتفي منها ببعض التعريفات والشواهد تفاديا للاطالة. ففي إطار معالجته لهذه المسألة رأي بدوى طبانة أنه يوجد أثنا عشر نوعا من التناص على النحو التالي:

1. الاصطراف : وهو وليد الاعجاب بالسابق والأخذ به ويكون ذلك باحدى طريقتين إن يعتبره مثلا له فهو " اجتلاب" و" استلحاق". وإن لم يكن على سبيل المثل فهو انتحال وهو اقرب الى السرقة وان ورد على غير ذلك.
2. الادعاء : أن يدعى الرجل شعر غيره فينسبه لنفسه كذبا.
3. الغصب : أن ينسب الشاعر شعر غيره لنفسه عنوة رغم قيام الحجة.
4. المرافدة : أن يقدم الشاعر لزميله ابياتا على سبيل المعونة تتمة لمعنى كان قد بدأ فيه ولم يكمله .
5. الاهتدام : وهو ان يأحذ الشاعر البيت او البيتين وهو بمعنى السرقة
6. النظر والملاحظة : أن يتساوى المعنيان دون اللفظ مع خفاء الصلة .
7. الاختلاس : وهو استعمال المعني القديم في غرض جديد .
8. الموازنة : وهو يقتصر على اخذ ابنية الكلمات .
9. المواردة : ان يتفق الشاعران دون ان يسمع احدهما شعر الاخر
10. الالتقاط : والتغليف : وهو بناء البيت من ابنية ابيات عديدة.
11. كشف المعنى : وهو إظهار المعنى الذي تحدث فيه الاول من طرف الاخير.
12. المجدود : وهو ان يشتهر المعنى ويظل جاريا على الالسنة في جدة متميزة [1]

و من خلال نظرة خاطفة لهذه التعريفات نجد أن القدماء لم تتجاوزهم الرؤى المعاصرة في كثير, حيث إنهم بحثوا في كل السبل ورصدوا تحركات الشعراء المختلفة حتى تمكنوا

[1] محمد ناجي محمد احمد، مرجع سابق ، ص 46

من معرفة العلاقات الداخلية والخارجية بين النصوص الشعرية وان كان هنالك من فروق فإن من أهمها قدرة المعاصرين على تحديد الظاهرة والسيطرة عليها من خلال تلخيصها في اقسام وجيزة بينما نجدها عند القدماء متعددة الجوانب.

2. دواعي التناص:

رغم الاهمية الادبية التي تبوأها التناص في الدراسات الادبية حيث تبين أنه لا غني عنه للشاعر ولا الكاتب ايا كان، فانه لا يمكن ان نعتبر ان التناص وليد الصدفة، ولا يصح ان يكون كذلك. ذلك ان الثقافة الانسانية محكومة بسمة التوليد والاستنتاج وكلما طال عمر الثقافة ايا كانت فانها تكون اكثر حظا في التعالق ما بين الحاضر والماضي.
والنظر في قضية اللغة كظاهرة إنسانية متجذرة يوضح ان الانسان لا يمكنه الانقطاع عن الماضي الثقافي له "إذ انه ليس في مقدوره اختراع اللغة كما لا يمكنه الاستغناء عنها لانه لن يكون مسموعا من طرف مجتمعه، ومن هنا فانه يعجز عن الاستمرارية في التواصل مع الاخرين فاللغة نتاج اجتماعي لا يمكن إهماله بل لا بد من التمسك به والرجوع اليه حتى يتسنى للقارئ والمتلقي بصورة عامة فهم مداخيل هذا النص ولن يكون ذلك الا بوضعه في إطاره الاجتماعي "يجب وضع النص الادبي في وضع لغوي اجتماعي خاص كما عاشه كاتبه وجماعته الاجتماعية"[1]
علاوة على ذلك فانه لا يمكن اهمال دور الثقافة التراثية دون قصد الكاتب او الشاعر لان هذا الشاعر الذي انسجم مع هذه اللغة وفهم مدلولاتها، فانه سيجد نفسه مرغما على التعامل معها والاخذ منها حيث استقرت في ذاكرته وكونت لديه مرجعية ثقافية معينة اصبحت تشكل جزء كبيرا من بنيته الفكرية.

لذلك فانه من الجدير بنا أن نذكر ان التناص وليد التراكمات الثقافية لدى الانسان، وبالتالي فانه من أهم الدواعى التي أسهمت في إرساء قواعد التناص الادبي هى الخلفية الثقافية في التراث.

[1] جوليا كريستيفا : مرجع سابق، ص 33.

3. أهمية التناص:

بعد التتبع لمظاهر التناص في الثقافة الغربية، وتأصيله في الثقافة العربية فانه لا فكاك لنا من التسليم بضرورة التناص واهميته في الثقافة الانسانية بشكل عام، وفي تطور الادب بشكل خاص فكل الدراسات تؤكد على اهميته كضرورة حتمية لا مناص مها فهو كما يقول الدكتور مفتاح " فالتناص، إذن للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للانسان فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما"[1]

فالشاعر يجد نفسه ملزما بالاخذ بشروط التناص الزمانية والمكانية وما دار في هذا الزمان والمكان فضلا عن ما تختزنه ذاكرته من احداث تاريخية كما أن معرفة المحيط الاجتماعي الذي يوجد فيه الشاعر هي الرافد الاساسي الذي تنبع منه التأويلات النصية من طرف المتلقين من خلال عكسهم للنص على ما دار في الواقع المعيشي مما يجعل تجاهل آليات التناص أمرا غير ممكن وهو ما أكد عليه مفتاح في قوله : " لا أن يتجاهل وجوده هروبا الى الامام" [2]ولعل هذه الالزامية هي التي جعلت الشعر العربي القديم يعيش في دوامة { الابداع والاتباع } حيث لم يجد بدا من الخروج منها لعدم تبلور الرؤية في نظر النقاد

بينما ظهرت المسألة في النقد الحديث كضرورة إلزامية لا غنى عنها للادب حيث إن عملية التناص هي التي نستطيع من خلالها تأويل النصوص وتفسيرها ولعل هذا التصور هو الذي ذهب اليه سعيد يقطين حين قال " إن التناص له ضرورته وأهميته لان الامر يتعلق بتوجيه قراءة النص والتحكم في تأويله" [3]

فليس للنص كلغة معزولة عن العالم أهمية إذ لا يمكن فهم ما يدور حوله، الا إذا عتبرنا أنه بنية متشابكة من نصوص متعددة أي انه نسيج من أبنية نصية سابقة عليه تبعا للاشارات التي يحملها. وتعتبر هذه النصوص السابقة أو ما سماها بعضهم بالنص "الغائب" هي العتبات أو الشفرات التي من خلالها يمكن الدخول الى النص الحاضر.

---

[1] محمد ناجي محمد احمد، مرجع سابق ، ص 46

[2] جوليا كريستيفا : مرجع سابق، ص 34.

[3] محمد ناجي محمد احمد، مرجع سابق ، ص 46

وهو ما يجعل في النص نكهة وجمالية عند المتلقى حيث يربطه بجذور معينة يستمتع خلال عملية تلمسه لها.

المبحث الثالث : التناص عند العرب والغرب

أولا: التناص في النقد العربي القديم

شكل مفهوم التناص محط الاهتمام في العالم العربي مما خلق إشكالات عديدة ظهرت مع بداية الثمانينيات، وحقق انتشارا تمثل في الدراسات النظرية والتطبيقية، لكنه أفرز التساؤل من خلال الرؤى المتعددة حول هذا المصطلح ورغبة في التأسيس له فراح البعض يبحث في النقد القديم في مفاهيم تتصل بالتناص، لتضع جوابا لعدة أسئلة أفرزها النقد العربي الحديث، فدمج الحديث عنه في السرقات والمعارضة والمناقضة والتضمين والاقتباس والتداول.

أحمد أمين

البحوث التي قدمت من طرف العديد من النّقاد الغربيين ممن احتضنوا مفهوم التناص، كجوليا كريستيفا ورولان بارث وتواردوف يجعلنا نميل إلى تجذير هذا المصطلح، لما خلفه من تقارب نقدي مع النقد العربي القديم، لأن كلمة التناص قد لا نجد لها وجود في الفكر النقدي القديم، لكن هي انصهار لعدة مباحث نقدية قديمة. ويرى أحمد أمين أن "النقد الأدبي ككل علم ناشئ عن ملكات خاصة تنمو بالتربية والتمرين، فلو سئلت عن ناشئ يريد أن يعد نفسه ليكون ناقدا أي طريق يسلك؟ أقول أنه يجب عليه أولا أن يكثر من قراءة الأدب ويتفهم ويحاكي جيده، كالذي روى أن ناشئا عربيا سأل أستاذه كيف يشدو في الأدب؟ فنصحه أن يحفظ ديوان الحماسة ثم يجتهد أن يجعل شعره نثرا بليغا، فلما فرغ من ذلك طلب منه الإعادة، ثم أمره أن ينساها، والظاهر أن الشيخ نصح بذلك لأن الناشئ إذا نساها نسي مادتها وبقيت أنماطها في ذهنه يستمد منها عند حضور ما يناسبها"[1]

[1] أحمد أمين، النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، 1963، ج 1، ط.3، ص56

تنفتح بتأويلنا لسياق هذا النص إجابات لإرهاصات التناص، فجملة بقيت أنماطها في ذهنه ما يناسبها، هنا تقودنا إلى أن مفهوم التناص يتقارب مع ما أدلى به ناقدنا الكبير إلى درجة ما، كما أشار عبد المالك مرتاص إلى فكرة الحفظ الجيد التي تتبلور في مقدمة ابن خلدون حيث يقول بن خلدون :"فالتناص وهو يعبر عن الاستمرارية الجينية للنص يكشف أن الإبداع نص واحد أزلي مستمر"تعبر الإنجازات المتتالية عن تمظهراته التي تتناسب طرديا والمواقف التي أملتها فقط، فإذا تغيرت هذه الإقتضاءات الخارجية، تغير شكل النص ليناسبها، ويناسب حدة التوترات التي تسكنها"[1]

فالقاعدة التي يرتكز عليها التناص في المفهوم الغربي، لها أنماط تأسيسية في الفكر النقدي العربي القديم، وتؤدي إلى الاقتراب والتقاطع مع هذا المصطلح الجديد في أبواب نقدية عربية قديمة،كما جاء في كتاب تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع للخطيب القزويني في فكرة الاقتباس والتضمين والعقد والحل والتلميح، وعند ابن رشيق في كتاب (العمدة)، من خلال باب السرقات، وابن خلدون من فصله الذي سماه (في صناعة الشعر وتعلمه)، في إطار الحفظ الجيد، وأبي هلال العسكري في كتابه (الصناعتين) في الفصل الأول من الباب السادس في حسن الأخذ، أو وقع الحافر على الحافر، وظهر أيضا عند عبد القاهر الجر جاني في كتابه أسرار البلاغة الذي استدل حديث في وجه الاتفاق في الغرض على العموم والاتفاق في وجه الدلالة الغرض، لينتفي وجود سرقة على الإطلاق إلا في حالة تكون فيها نسخا.

الأصول العربية للتناص: الخطيب القزويني في كتابه "تلخيص المفتاح" في المعاني والبيان والبديع (666هـ-735هـ).

يقترح الخطيب القزويني بعض المفاهيم التي يمكن من خلال استنطاقها العودة لتأصيل مصطلح التناص إلى المفهوم العربي بتتبع واستكشاف لحركة نقدنا القديم، وليس من باب أننا سبقناهم كما جاء به صالح الغامدي، الذي دعا إلى عدم الاندفاع وراء عواطفنا، لكن

[1] حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري نحو رؤية داخلية للدفق الشعري وتضاريس القصيدة، دار الغرب للنشر والتوزيع،ط. 2001-2002، ص. 67.

يمكننا قول أن التناص لم ينشأ من العدمية لكن سبقته تحولات كانت نتيجة لقراءات سابقة، وما على الناقد العربي إلا أن يترصد الخطوات ويبحث عن الجذور التأصيلية لهذا المصطلح، وقد حدد القز ويني بعض المفاهيم يمكن أن نستدرجها من فكرة الاقتباس وهو "أن يضمن الكلام شيئا من القرآن أو الحديث"[1]

يظهر من هذا المفهوم، وجود بذور لفكرة التناص في النقد العربي القديم، من خلال التقاطع الحاصل بين كل من الاقتباس والتناص المباشر، كما أن حديثه عن مفهوم التضمين يبقي جذور التناص لديه، لكن مع اختلاف أساليب تحديد نوعية الأخذ "وذلك أن يضمن الشعر شيئا من شعر الآخرين"[2]، وإلى مفهوم العقد، وهو تنظيم نثر على طريق الاقتباس، أو بمفهوم الحل وهو جعل النظم نثرا، أو إلى مفهوم التلميح الذي يكون بالإشارة إلى قصة أو شعر من غير ذكر مصدر هذا الأخذ، وهنا يتطلب حضور القارئ النموذجي ليستقرأ هذا الأخذ.

كتاب العمدة لابن رشيق

تثمر الدراسات الجادة في كتاب العمدة لابن رشيق على اكتشاف مدى اشتمال الموروث القديم على بوادر مفهوم التناص، فالنظر إلى السرقات التي أشار إليها ابن رشيق شكلت هاجس البحث ومدى التقارب المحقق بين كلا المفهومين، بحيث أن باب السرقات "باب متسع جدا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة، إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وآخر فاضحة لا تخفى عن الجاهل المغفل، وقد أتى الحاتمي في "حيلة المحاضرة" بألقاب محدثة تدبرتها ليس لها محصول إذا حققت: كالاصطراف، والاجتلاب، والانتحال، والاهتدام، والإعارة، والمرافدة، والإستلحاق وكلها قريب من قريب"[3]

---

[1] الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح، في المعاني والبيان والبديع، قرأه وكتب حواشيه وقدم له ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية سيدا، بيروت، ط. 1، 1423 هـ/2002 م، ص 217.

[2] المصدر السابق، ص217.

[3] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه، وفصله، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ص 280.

يظل الشاعر مهما كانت فطنته وسليقته الشعرية يظل في وصلة مع من سبقه من الشعراء ولا يمكن له أن يتجاوز هذا المنهج الذي خيط له بوعي منه أو بدون وعي، وقد حدد ذلك ابن رشيق في باب السرقات كما وضع أنواعا من خلالها يدور الشاعر في حلقته من الأخذ، فإن لم يكن مصطرفا كان مجتلبا أو منتحلا أو مهتد ما أو مغيرا، أو مسترفدا أو مستلحقا، فالخطاب الشعري "شخص له بعض الخصائص وان كان لا يختلف عن بقية الأشخاص من حيث خلقه، إلا أنه يتميز ببعض المقومات التي تجعل منه شاعرا دون سوا ه وأهم هذه الخصائص حساسيته المفرطة بما يدور حوله وقدرته على التعبير عما يختلج في نفسه من أحاسيس، وتلك القدرة ليست في أصلها فوقية ولا غيبية فهو ليس موهوب ولا يوحى إليه، وإنما من صنع مقومات منها النفسي ومنها الثقافي تساعده على بلوغ مآربه من قول الشعر، فلكي يكون ناجحا في خلقه الشعري لابد له من ثقافة شاملة واسعة تتطرق إلى كل العلوم وتضرب فيها بسهم وأهمها اللغة والشعر والتاريخ"[1]

تتم إذن المهمة الإبداعية في عملية استعمال الثقافة الواسعة والاستعانة بها في صنع النص الإبداعي،"والشاعر لا يصير في قريض الشعر فحلا حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني وتدور في مسامعه الألفاظ"[2]، فالأسس المكتسبة تبقى من مقومات الخلق الفني، وذلك بالاعتماد عل آثار السابقين من خلال كثرة القراءة وسعة الثقافة.

أسرار البلاغة القاهر الجر جاني (471-474 هـ)

تحدث الجرجاني في فصل سماه الاتفاق في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة "وبذلك أن الشاعرين إذا اتفقا لم يخل من أن يكون إما في وجه الغرض على الجملة والعموم، أو في وجه الدلالة على الغرض"[3]، فاتفاق الشاعرين يكون إما في وجه العرض على العموم أو وجه

[1] محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط. 1، 1415 هـ/1998م، ص39.

[2] يوسف حسن بكار نبناء القصيدة في النقد العربي القديم، في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط. 2، 1403 هـ/1973م، ص56.

[3] عبد القاهر الجر جاني، أسرار البلاغة، قراه وعلق عليه محمود شاكر، الناشر دار المدني بجدة، ص 338.

الدلالة على العرض، فوجه الاتفاق في الغرض على العموم يجري في المعنى العقلي الذي لا يدخل في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة، وهو ما يجتمع في عقول العلماء، أما الثاني في وجه الاتفاق للدّلالة على الغرض، وعده في المعنى التخيلي وهو ما اشترك وتعارف عليه الناس، فهو يجري باشتراك الناس في المعاني، وأن هذه الأخيرة تتبادل صفة العمومية والخصوصية في تناول الموضوعات.

وبهذه الدّراسة نرى كيف استطاع عبد القاهر الجرجاني "أن يفلسف دراسة السرقات إلى حد ما، وأن ينقلها من دائرة الاتهام إلى دراسة فنية خالصة للمعاني ينتفي معها وجود سرقة على الإطلاق إلا إذا كانت نسخا"[1]، فهو يبرز فكرة الأخذ ويعطى لها سمة القبول من باب أن المعاني تشترك بين الناس وتتداولها العقول، فهي ليست سرقة وإنما تتبادل صفة العمومية والخصوصية يستطيع أن يمتلكها أي شخص ويدخل ذلك في باب الأخذ، فهذا الأخير نجد مفهومه يقترب بطريقة وبأخرى إلى حد كبير من مفهوم التناص.

أبو هلال العسكري في كتابه الصناعتين (ت 395هـ)

تحدث في الفصل الأول من الباب السادس في حسن الأخذ "وأنه ليس لأحد من أصناف القائلين عني عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم ويبرزوها في معارض من تأليفهم ولولا أن القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين وقال أمير المؤمنين علي بن أبي طالب: "لو أن الكلام يعاد لنفد"[2]، فصفة الأخذ التي لا يسلم منها أحد، أبرزت لنا طريقة اكتساب اللغة عند الطفل، فهو لا يتكلم ولولا سماع الآخرين، فمبدأ الكلام هو استمرارية ولا يمكن له أن يكون من العدمية، فإذا هو تفاعل حاصل بين الناس، فحديثه يميل إلى درجة كبيرة لمفهوم التناص، كما أدلى أبو هلال العسكري في الفصل الثاني

[1] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، 1972، ص 353.

[2] أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، حققه وضبط نصه مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط. 2، 1409هـ/1989 م، ص 249.

من الباب السادس في قبح الأخذ "وهو أن تعمد إلى معنى فتتناوله بلفظه كله أو أكثره أو تخريجه في معرض مستهجن"[1]

حدد أبو الهلال العسكري في هذا الفصل كيف يكون قبح الأخذ في تناول المعنى بلفظه كله، أو أخذه بأكثره أو إخراجه إلى معنى مستهجن، فمن خلال هذين الفصلين عمل على دراسة فكرة الأخذ التي تكون إما مستحسنة أو مستقبحة، ويبقى المبدع مربوطا بها، فلا يمكن أن يكون إبداعه مبنيا من لا شيء وإنما من ذات اطلعت على نصوص سابقة وأخذت منها ولكن تختلف طريقة الأخذ، في تقاطع مع فكرة التناص الذي اقترب من مصطلح الأخذ.

ثانيا: مفهوم التناص عند الغرب

يعتبر التناص (Intetextuality) جينية الفكر النقدي المعاصر الذي حملته الستينيات، فهو من مبادئ وأدوات المقاربة النقدية، بواسطتها يمكن قراءة النص في ضوء استنطاق التأويلات من علاماته، التي تقوم بطرح إشكالية الإنتاجية، فمن خلالها يفرز العمل الفني في علاقته بالأعمال الأخرى، نتيجة تحويل النص إلى مجموعة نصوص سابقة، ويكون بذلك مفهوم التناص العام في تذويب عدة مفاهيم لهذا المصطلح بعد أن أضحى جدال الفكر النقدي الحديث.

فالتناص هو تشكيل نص جديد من نصوص سابقة وخلاصة لنصوص تماهت فيما بينها فلم يبق منها إلاّ الأثر، ولا يمكن إلا للقارئ النموذجي أن يكتشف الأصل، فهو الدّخول في علاقة مع نصوص بطرق مختلفة "يتفاعل بواسطتها النص مع الماضي والحاضر والمستقبل وتفاعله مع القراء والنصوص الأخرى"[2]

هذه العملية الإنتاجية التي يقوم بها كل نص بتحويله إلى عدة نصوص تعرض أسئلة تستحق أجوبة، فأين الناص من النص إذا كان هو صاحب النص وليس صاحبه في عملية

[1] المصدر نفسه، ص 249.

[2] محمد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سمياني للأدب، منشورات وزارة الثقافة، ط. 1996، ص 148.

تناقضية بين الإثبات والنفي، باعتبار أن النص عالم معقد ولا يرافق صاحبه إلا في عملية المخاض، ويتساءل عبد الملك مرتاض في هذا الصدد:

"ألم يئن أن يعتقد كل من يعنيه أمر الأدب بمفهومه المعاصر أن النص الأدبي ذو وجود شرعي مستقل عن مؤلفه إلى حد بعيد على الرغم من أنه ينتمي إليه؟ فالنص الأدبي، بالقياس إلى مبدعه يشبه النطفة التي تقذف في الرحم فينشأ عنها وجود بيولوجي، لكن الوليد على شرعيته البيولوجية والوراثية لا يحمل بالضرورة كل خصائص أبيه النفسية والجسدية والفكرية، إنه يستقل بشخصيته عن الأب، مهما حاول الأب أن ينشئه على بعض ما يجب ويشق في الغالب لنفسه طريقا خاصا به"[1]

إذن تربط الشرعية البيولوجية المؤلف بنصه على الرغم من أن علاقته تفرض استقلال كل من المبدع وإنتاجه الفكري، والتي تؤول إلى رفض المؤلف كما جاءت به البنيوية الصورية، من خلال آلياتها المطبقة لدراسة أي نص، وذلك بعزل سياقه بما فيه المؤلف والاهتمام بنسقه وقراءة النص من الداخل، بدراسة العلائق اللغوية التي تنتج بتقاطع عدة نصوص، فالدّراسة التزامنية جعلت من النص وثيقة وصف تقاطعاتها اللّغوية دي سوسير، وقد ضرب لنا نقطة الالتقاء بين كل من لعبة الشطرنج وأفكارها والنص والعلامات التي يفرزها.

إن مصطلح التناص بما فيه من عملية لغوية تفرض إلغاء صاحبها، فوجوده إذا كان مرتبطا بالستينات على يد جوليا كريستيفا تقودنا إرهاصاته إلى النزعة التأسيسية التي جاءت بها فكرة موت المؤلف، "فمسألة رفض المؤلف ابتدأت إرهاصاتها قبل تأسيس النزعة البنيوية وازدهارها في الأعوام الستين من القرن العشرين، ولعل أهم من ألح عليها في أكثر من مقولة، هو الشاعر الفرنسي فاليري (1871-1945) الذي كان يزعم أن "المؤلف تفصيل لا معنى له".

[1] عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، محاضرات ألقيت لطلبة الماجستير السنة الجامعية 1980-1981، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر. 1983، ص 42.

ولقد ذهب هذا المذهب فيما بعد، جملة من المنظرين الفرنسيين منهم: جيرار جينات، ورولان بارث، وميشال فوكو، وكلود ليفي ستراوس"[1]

يقوم هذا الطرح بوصف المؤلف واسطة بين الصيغة اللفظية للنص والواقع الفني الذي قذف بهما من نصوص سابقة تحتاج فترة لتحقيق التماهي والتمازج في سلسلة من التحولات نتيجة الحوار الواقع بين عدة كتابات، ففكرة التناص يمكن تأصيل بذورها عند فاليري، الشاعر الفرنسي، الذي يرى أن المؤلف ليس له معنى داخل النص.

يشير عبد الملك مرتاض أيضا إلى مشكلة الكتابة الأدبية ويجعل أسئلتها في خاتمة مقال يتحدث فيه عن المشكلة نفسها، وكأنه بذلك يريد للمشكلة أن تظل مفتوحة على المناقشة والإثراء، فهو حين يتسائل قائلا: فهل الكتابة انبثاق عن صميم الذات؟ أم هي إبداع متولد عن أشتات الغير؟ أم هي مزيج من هذا وذاك، يتساءل عن صفاء النص وعدم حضور الآخرين بين ثنايا السطور، مادام ذلك الحضور يشكل ما يدعوه النقد المعاصر بالتناص بدل التناصية "لأنها العملية التي تقع أثناء الفعل لكتابي دون أن يعبأ بها المبدع أو يعبأ بسبل تسربها من اللاوعي إلى الحضور الإبداعي"[2]

يتكون نتيجة لذلك تصور يطرح عدة تساؤلات، منها موقع المؤلف من نصه، وهل لكاتب النص السيادة على نصه أم أن حضور الآخرين هم الذين لهم النص الأول؟ وهو لا يصاحب نصه إلا في مرحلة المخاض، مما يخلق ذلك توليد دلالي يتسرب بطريقة غير شعورية تلتمس في النص الإبداعي حيث تقوم العملية التوليدية الإنتاجية بتفاعل عدة نصوص سابقة التي تأخذ صفة الفحولة، باستثناء النزر القليل من الكتابات العربية الجادة التي لم تسهم في مناقشة جدية لمقولة موت الإنسان، التي كان لها الأثر القوي في دعوة بارث الصحيحة لموته، فالكتابة المحايدة والبيضاء في حد ذاتها تعمل على إقصاء كل صوت، وكل أصل والأصل – هنا – يقصد به القضاء على الأبوة النصية التي شرعت

[1] عبد الملك مرتاض، نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع،ط.2002، ص215.

[2] حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول مقار بة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، منشورات دار الغرب، ط. 2002/2001 ص 193.

سلطتها في الزوال في باستكشاف مبدأ الحوارية في الرواية المتعددة الأصوات كما ذهب ذلك ميخائيل ياختين(1975-1995) وتطور على يد جوليا كريستيفا وبارث نفسه.

تؤول جينية فكرة التناص إلى البنيوية الصورية التي ألغت صاحب النص، فالمهم هو تعالي النص، الذي يظهر من خلال العلاقة الخفية والجلية التي تربطه بالنصوص الأخرى، أي أن مسار مقاربة النص يقوم على طريق التواجد اللغوي كما حدده دي سيسور في مستوى التشابه مع لعبة الشطرنج، التي يتم فيها اللعب بتوظيف أحجارها، حيث يقول دي سيسور: "فالناتج النصي يكون حصيلة لسلسلة من التحولات النصية السابقة التي تنصهر وتتمازج فيما بينها التي يظن المبدع أنه صاحبها لكنها تتسلل إليه بطرق لا شعورية فهي عملية كيميائية تتم في ذهن المؤلف"[1]

كما يشير البحث عن التناصية أنها "سوى ذلك الحوار الواقع بين الكتابات المختلفة التي تقع للكاتب قبل أو أثناء كتابته، لأن الكاتب لا يكتب انطلاقا من عدم، واستعماله للغة مشتركة تتقاطع فيها نصوص لا تعد ولا تحصى تشكل محفوظة الذي يؤسس ثقافته، ويهذب ذوقه، ويخلق دراية لسانه، ففي ذلك الزخم الطامي من النصوص تتشكل ملكته، مستفيدة من اجتهادات سابقيه، والكاتب – حينها – لا يكتب جديدا،وإن ظن أنه يبدع ويجدد لأنه يغترف من المشترك العام للغة والأفكار والأذواق"[2]

تنعى كل التعاريف السابقة إلى أن تصب في مفهوم واحد للمصطلح، من خلاله يمكن لأي تعريف أن يكون عطف بيان للآخر، فسواء كان المصطلح تناصا أم حوارا، تداخلا أم تعالي أم تما هي أم نظير نصي، فهو تقاطع لنصوص اختمرت في الشبكة الذهنية للمبدع، فهذه الاختراقات تتم بصفة لا شعورية تكون جلية أو خفية يستقرئها القارئ النموذجي، الذي يستطيع أن يكتشف ما وراء السطور، وهذا الذي سماه مايكل ريفاتير "بالقارئ الخارق وسماه

[1] أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزء الثاني، ط. 2002/2001 م، ص 125.

[2] حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، ص194.

نقاد آخرون القاريء المطلع أو القارئ الكفء"،[1]فالقارئ الذي توكل له مهمة البحث بين ثنايا السطّور يختلف عن القراء العاديين، فهو يقبل على النص بمعرفة مسبقة، التي تكسبه القيم التأويلية التي تظهر من خلال روافد النص، وذلك بربطه بالنصوص الأخرى، ومعرفة جينية الفكرة التي يكون المبدع بصدد التعريف بها، في طريقة يتفاعل بها مع الماضي والحاضر والمستقبل.

وتاليا تعتبراِشكالية موت المؤلف كانت فكرة لميلاد التناص إلى درجة كبيرة فالاستغناء عنه والاكتفاء بما وراء السطور يجعل مهمته تنتهي بمجرد الانتهاء من هذا النص: "فهو يقدم إلي نص، هذا النص يضجرني، لكأنه يثغثغ، وثغثغه النص، لا تعدو كونها لا رغوة اللغة التي تتشكل تحت مجرد الحاجة إلى الكتابة، ونحن هنا لسنا في الانحراف بل في الطلب، إن الكاتب ليتخذ حين يكتب نصه لغة الرضيع، لغة آمرة آلية، خالية من العواطف كأنها دفق من الطقطقات (هذه الصويتات اللّبنّية التي وضعها اليسوعي المدهش، فان جينيكن (بين الكتابة واللغة)، إنها حركات مص غير ذي الموضوع، حركة حالة فمية غير متمايزة، مقطوعة الصلة بالحلة الفمية التي تنتج لذائد فن الطبخ ولذائد اللغة"[2]

وفي هذا دلالة واضحة أن محتوى النص ليس ملك مبدعه، وإنما هو امتصاص لنصوص سابقة يكون فيها صاحب النص غائب، فيخلق التفاعل النصي بإقامة علاقة مع نصوص سابقة، وشبهها بدفق من الطقطقات تحدث نتيجة الرغبة في الكتابة، تتفاعل فيها بنيات نصية سابقة مع بنية النص المدروس ترصده العملية النقدية، من خلال وضع خارطة النص المدروس، التي يظهر فيها نسوج النصوص السابقة وبصماتها.

تبقى فكرة الحوارية التي تجسدت عند باختين، مساهمة في إحلال مصطلح التناص 1967 على يد جوليا كريستيفا، "التي اعتمدت في دراستها لهذا المصطلح على مجمل دراسات

[1]لمياء باعشن، نظريات قراءة النص، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي بجدة، الجزء التاسع والثلاثون، ط.2001، ص 119.

[2]رولان بارث، لذة النص، تر: الحسين سبحاز و فؤاد صفا ، دار توبقال للنشر، ط.1 1988، ص 14.

باختين في الرواية، حيث أقامته على بناء الباختيني حول مفهوم الحوارية، وخصصت جهدها لتعميقه وفحصه، فانبثق منه كثير من المصطلحات الإجرائية الفرعية المتنوعة، وقد عدت كريستيفا رواية جيهان دوسانتري، الرواية الوحيدة من كتابات *دي لاسال* التي تكون نسخا وتجميعا أو مرسلات سفر أو رسائل مواساة، وهي حكايات تبنى كخطاب تاريخي أو فسيفساء لا متجانسة من النصوص"[1]

شارك ميخائيل باختين (1895-1975) بصورة فعالة في بلورة مفهوم التناص، لكن جهوده لم تظهر إلا في بداية الستينات رغم بذور الإيديولوجية التي كانت تسيطر على هذا المفهوم، والدعوة إلى الماركسية بين ثنايا السطور، التي تدعو إلى تبني فكرة الجماعة وإلغاء الصوت المفرد وإدماج أصوات الجماعة، من خلال إضفاء الطابع الجماعي للغة. ويشير محمد داود إلى مساهمة جوليا كريستسفا بقوله: "وإذا كانت جوليا كريستسفا قد أغفلت في بحثها كتاب باختين التأسيسي في اللسانيات، وإلى كيفية تأصيل مفهوم الحوار، فإن ذلك لم يمنعها من الإحاطة بكيفية ومغزى توظيف الكلمة كمفهوم في بنية الحوار، وتاليا أسست مفهوما إجرائيا جديدا انطلاقا من كتابات هذا المنظّر، هو التناص، الذي يتبناه، فيما بعد تودروف وغيره من المنظرين"[2]

فمفهوم الحوارية التي جاء بها باختين التي تدعو إلى حوارية اللغة، وأن الكلمة طاقة منفتحة وفعالة، ولا يمكن أن تكون مبنية من العدمية، بل تنشأ نتيجة التفاعل اللفظي بين الكلمات، فميله إلى إعطاء اللغة السمة الاجتماعية، يبقى التوجه الماركسي (1929)، "فحسب ما أكده محمد داود عن مفهوم الحوارية عند ميخائيل باختين بدا بشكل واضح في كتابه (مسائل شعرية دوستوفسكي) إلى بحثه في (الخطاب الروائي) حيث تشكلت عنصر البنية الروائية

[1] رولان بارث، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحاز لذة النص، دار توبقال، للنشر، ط.1، 1988، ص 14.

[2] محمد داود، مفهوم الحوارية عند ميخائيل باختين، مجلة تجليات الحداثة، يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، السانية، عدد خاص بأعمال الندوة الوطنية حول المفاهيم النقدية الحداثية، ديسمبر 1992، ص 81.

عن طريق الحوار "وهو خالق الرواية المتعددة الأصوات"[1]، والبعد اللغوي للكلمة وتقاطعها مع كلمات أخرى.

صفوة القول لا يمثل النص وعي المؤلف فقط بل هو تبادل لعدة أشكال من الوعي الإنساني، وتاليا يدخل أصوات عدة أبطال لبناءه، بحيث تدمج الرواية المتعددة الأصوات من خلال دراسة شعرية دوستويفسكي في علاقة الفضاء النصي وتقاطعه مع نصوص أخرى، وهنا تغيب الرواية التقليدية للنقد القديم القائلة بأن النص وحيد الصوت، بحيث ينتقل المؤلف من صاحب النص إلى منصت لأصوات سنفونيات العالم، ويقف محاورا نصوصا أخرى حتى لا يعطي مبرر العدمية التي لا يمكن أن ينبني عليها النقد الحواري، الذي يرصد فيها صوت المؤلف والقارئ والمجتمع.

سعى ميخائيل باختين إلى البحث عن الأصوات التي تنبعث من البنية السردية للرواية، من خلال بعض النصوص الإغريقية والرومانية القديمة، "فكان أقرب تعريف أو تحديد لحالة التناص هو ذلك الذي يقدمه ناقد روسي متعدد الانتماءات، واكتسب شعبية متأخرة كتفكيكي متقدم وهو ميخائيل باختين."[2] ، بحيث كان له الفضل في التنظير النقدي الذي اغترفت منه البلغارية (جوليا كريستيفا (كما اعتمد عليها الناقد الفرنسي رولان بارث من خلال كتابه (لذة النص)، وأيضا الناقد الفرنسي جيرار جينيت من خلال كتابه "بالمبسيست (Palimpsestes)، الذي حدد أنماط التعالق النصي إلى خمسة أنواع في إطار يتداخل فيه النص مع نصوص أخرى، بشكل ضمني أو مباشر يظهر في الاقتباسات، ولا يمكن أن يصل إليه إلا القارئ النموذجي وهذا لاستخراج طاقاته الدلالية المتوالدة.

[1] المرجع نفسه، ص 78.

[2] عبد العزيز حمّودة، المرايا الحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت،سنة (1418 هـ/1998 م).ص 362.

خطة الفصل الثاني :

المبحث الاول : التعريف بالروائي الطاهر وطار

1. مولده
2. تعليمه
3. ما قاله النقاد
4. . محطات حياته
5. . مؤلفاته
6. . وفاته

المبحث الثاني : التناص الادبي في رواية الدهاليز والشمعة

1. التناص مع التراث العربي الإسلامي : شخصيات إسلامية

المبحث الثالث: التناص مع التراث الإنساني : الأسطورة والتراث الشعبي

1. التناص مع الحكمة والاغنية الشعبية
2. التناص مع التراث الشعبي : المثل

المبحث الاول : التعريف بالروائي الطاهر وطار

1.مولده :

في 15غسطس 1936 ولد الأديب الطاهر وطار في بيئة ريفية وأسرة أمازيغية تنتمي إلى عرش الحراكتة الذي يتمركز في إقليم يمتدّ من باتنة غربا (حركتة المعذر) إلى خنشلة جنوبا إلى ما وراء سدراتة شمالا وتتوسّطه مدينة الحراكتة : عين البيضاء،

2. تعليمه:

التحق بمدرسة جمعية العلماء التي فتحت في 1950 فكان من ضمن تلاميذها النجباء. أرسله أبوه إلى قسنطينة ليتفقه في معهد الإمام عبد الحميد بن باديس في 1952. انتبه إلى أن هناك ثقافة أخرى موازية للفقه ولعلوم الشريعة, هي الأدب, فالتهم في أقل من سنة ما وصله من كتب جبران خليل جبران ومخائيل نعيمة, وزكي مبارك وطه حسين والرافعي وألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة. ق بتونس في مغامرة شخصية في 1954 حيث درس قليلا في جامع الزيتونة. في 1956 انضم إلى جبهة التحرير الوطني وظل يعمل في صفوفها حتى 1984. تعرف عام 1955على أدب جديد هو أدب السرد الملحمي, فالتهم الروايات والقصص والمسرحيات العربية والعالمية المترجمة, فنشر القصص في جريدة الصباح وجريدة العمل وفي أسبوعية لواء البرلمان التونسي وأسبوعية النداء ومجلة الفكر التونسية. استهواه الفكر الماركسي فاعتنقه, وظل يخفيه عن جبهة التحرير الوطني, رغم أنه يكتب في إطاره . نال جائزة الشارقة لخدمة الثقافة العربية لعام 2005

3. ما قاله النقاد:

اعتبر الروائي واسيني الأعرج الطاهر وطار علامة ثقافية كبيرة مؤثرة ومؤسسة مشيرا إلى أن هذا الحض يكتب لمجموعة قليلة من الكتاب ودعا واسيني الأعرج إلى الاهتمام بالمادة الإبداعية التي تركها وطار ونقلها إلى الأجيال وترسيخها في المخيال الثقافي العربي والعالمي ، وأضاف واسيني قائلا :" لقد كان الروائي طاهر وطار حاضرا دائما في نقاشاته

قد نختلف وقد نتفق و أحسن شيء فيه أنه لم يصمت أمام الأحداث سواء الأحداث السياسية التي مرت بها البلاد أو حتى القضايا الثقافية وما يبقى من وطار – وكلنا نمضي في هذه الرحلة – هو هذه القدرة الخلاقة الإبداعية المتنوعة، بحيث أنه كتب في القصة القصيرة أولا وكان من الأوائل مع المرحوم دودو وغيره من الكتاب القصصيين الجزائريين ولكنه كان بامتياز الأب المؤسس للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية ."

ومن جهته اعتبر رئيس المجلس الأعلى للغة العربية الدكتور العربي ولد خليفة الطاهر وطار من أبرز المثقفين الذين دافعوا عن اللغة العربية من خلال الإبداع بها مؤكدا أنه حمل هموم وطنه ومجتمعه وعكسها في كل ما قدمه من مؤلفات .

وقال الشاعر عز الدين ميهوبي إن رحيل وطار خسارة كبيرة على الصعيد الثقافي والصعيد الإنساني بالنظر إلى ما تميز به من قيم ،وأكد ميهوبي أن وطار كان حاملا لمشروع ثقافي حيث سعى جاهدا إلى إرساء ثقافة الاختلاف ، وأبرز ميهوبي موضحا : عمي الطاهر من الأدباء الذين ترجمت أعمالهم إلى لغات كثيرة وكان من الأوائل الذين قدموا الأدب الذي يعكس التحولات التي شهدتها الجزائر بعد الاستقلال و قد حدد في مذكراته علاقته بالدين والمجتمع والسياسة ، وادعوا الجامعات إلى الاهتمام بأدب الطاهر وطار الذي كان مؤسسة ثقافية ، وأعرب مدير المسرح الوطني أمحمد بن قطاف عن أسفه لرحيل وطار وأكد أنه تميز بتواضعه وبحبه الكبير لوطنه واعتبره رائدا من رواد الثقافة والفكر في بلادنا وتأسفت الأديبة زهور ونيسي لرحيل الروائي طاهر وطار واعتبرته مؤسس الرواية الجزائرية باللغة العربية بدون منازع ودعت الأجيال القادمة إلى الاهتمام بالأعمال التي تركها الروائي ،ووصف الشاعر عمار مرياش الأديب الطاهر وطار بالشخصية النادرة في الأدب الجزائري حيث كان له حضوره القوي والمتميز،و من جهته اعتبر الشاعر سليمان جوادي رحيل وطار خسارة كبيرة للمشهد الثقافي العربي الذي كان أحد صانعيه وقال الشاعر ناصر الدين باكرية إن عمي الطاهر خلف برحيله فراغا كبيرا على المستوى الثقافي والإنساني معتبرا أن الذين كانوا يختلفون معه يقرون له بذلك الثبات الدائم والمستمر على مواقفه أخلاقيا وثقافيا وحتى

سياسيا" . ووصف الناقد بن يوسف بن جديد رحيل طاهر وطار بالمصاب الجلل بالنسبة لكل الجزائر وأضاف قائلا : "لقد ناضل بكل إصرار وأعطى حياته للجزائر كنت أرى فيه هذه البلورة التاريخية في حزب جبهة التحرير والثورة الجزائرية كان إنسانا صبورا وجرئيا يعمل باستمرار من الساعة الثامنة صباحا حتى الخامسة مساء في جمعية الجاحظية ، ختم أعماله برواية "قصيد في التذلل" لأنه كان لايحب التذلل

وقالت الشاعرة فوزية لارادي إن الجميع يدرك ماذا قدم وطار للساحة الثقافية التي تخلى عنها الكثير في وقت ما وأضافت مجهشة : " الجاحظية لم تكن بالنسبة له جمعية ثقافية وإنما كإبن ينميه ليكبر وليعطي لهذا البلد أشياء كثيرة.. حتى وهو على سرير الموت بقي أديبا ومثقفا كبيرا ".

4. محطات حياته :

- عمله في الصحافة

عمل في الصحافة التونسية: لواء البرلمان التونسي والنداء التي شارك في تأسيسها, وعمل في يومية الصباح، وتعلم فن الطباعة .

أسس في 1962 أسبوعية الأحرار بمدينة قسنطينة وهي أول أسبوعية في الجزائر المستقلة .

أسس في 1963 أسبوعية الجماهير بالجزائر العاصمة أوقفتها السلطة بدورها .

في 1973 أسس أسبوعية الشعب الثقافي وهي تابعة لجريدة الشعب, أوقفتها السلطات في 1974 لأنه حاول أن يجعلها منبرا للمثقفين اليساريين .

-عمله السياسي

من 1963 إلى 1984 عمل بحزب جبهة التحرير الوطني عضوا في اللجنة الوطنية للإعلام مع شخصيات مثل محمد حربي, ثم مراقبا وطنيا حتى أحيل على المعاش وهو في سن 47. شغل منصب مدير عام للإذاعة الجزائرية عامي 91 و1992 عمل في الحياة السرية معارضا لانقلاب 1965 حتى أواخر الثمانينات. اتخذ موقفا رافضا لإلغاء انتخابات 1992 ولإرسال آلاف الشباب إلى المحتشدات في الصحراء دون محاكمة, ويهاجم كثيرا عن

موقفه هذا, وقد همش بسببه. كرس حياته للعمل الثقافي التطوعي وهو يرأس ويسير الجمعية الثقافية الجاحظية منذ 1989 وقبلها كان حول بيته إلى منتدى يلتقي فيه المثقفون كل شهر .

-يقول إن همه الأساسي هو الوصول إلى الحد الأقصى الذي يمكن أن تبلغه البرجوازية في التضحية بصفتها قائدة التغييرات الكبرى في العالم .

ويقول إنه هو في حد ذاته التراث. وبقدر ما يحضره بابلو نيرودا يحضره المتنبي أوالشنفرى .

كما يقول: أنا مشرقي لي طقوسي في كل مجالات الحياة, وأن معتقدات المؤمنين ينبغي أن تحترم1.

-كنت أركّز قبلاً على الإبداع باعتباره أهم ما يمكن تركه للناس. لكنّني أحسستُ بالظلم، عندما قال بعضهم إنّ وطار صنيعة للنظام الشمولي أيام بومدين، وصنيعة الحزب الواحد. وقالوا إنّني تخليت عن يساريتي. لكنّ الجميع يعرف أنّني شاركتُ في ثورة التحرير، وتركت دراستي، ولم استثمر هذا الأمر. لذا حاولت في الجزء الأول من مذكراتي أن أقدم ما يشبه المقدمات: من أنا؟ ما هي مكوناتي الروحية والفكرية؟ حاولت أن أشرح معاناتي

5. مؤلفاته :

المجموعات القصصية

-دخان من قلبي تونس

-الطعنات الجزائر

- الشهداء يعودون هذا الأسبوع "ترجم

6" المسرحيات

-على الصفة الأخرى (جلة الفكر تونس أواخر الخمسينات).

1**محمد الطيب ، الطاهر وطار** :تجربة الكتابة الواقعية : الرواية نموذجا : دراسة نقدية، دار الهدى للنشر والتوزيع، الجزائر ، 2012م،ص36.

-الهارب (جلة الفكر تونس أواخر الخمسينات)

7. الروايات

-اللاز "ترجم "

-الزلزال ترجم "

-الحوات والقصر " ترجم "

-عرس بغل " ترجم "

-العشق والموت في الزمن الحراشي

-تجربة في العشق

-رمانة

-الشمعة والدهاليز

-الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي "ترجم "

-الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء

8. الترجمات

-ترجمة ديوان للشاعر الفرنسي فرنسيس كومب بعنوان الربيع الأزرق

سيناريوهات

مساهمات في عدة سيناريوهات لأفلام جزائرية

9. التحويلات

-حولت قصة نوة من مجموعة دخان من قلبي إلى فيلم من إنتاج التلفزة الجزائرية نال عدة جوائز

-حولت قصة الشهداء يعودون هذا الأسبوع إلى مسرحية نالت الجائزة الأولى في مهرجان قرطاج .

-مثلت مسرحية الهارب في كل من المغرب وتونس .

غات المترجم إليها

الفرنسية. الإنجليزية, الألمانية, الروسية, البلغارية، اليونانية, البرتغالية، الفيتنامية, العبرية, الأوكرانية.... الخ

10. وفاته

توفي في 12 أغسطس 2010

المبحث الثاني : التناص الادبي في رواية الدهاليز والشمعة

الرواية أشد الأجناس الأدبية التصاقا بالحياة وبعمق المجتمع ، تميل إلى التجريب الفني في محاولة تجديد التوظيف لعناصرها .

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

فإذا كان الروائي يسعى إلى تحليل الواقع ويعمل على الطرح الإيديولوجي ضمن تشكيل فني ، ليصل إلى إجابات ثقافيا وسياسيا 2 . فإلى أي مدى يمتلك الروائي وعيا قائما يحرك الوعي الفني بناءا على النصوص التراثية .

2.التناص مع التراث العربي الإسلامي : شخصيات إسلامية

يعرج وطار في روايته على مرحلة تاريخية واجتماعية مع بداية التسعينات والتي تمثل التناقض والنزاع الفكري والثقافي وقيام جدلية التقليد والحداثة وعلاقة الماضي بالحاضر، صراع الأجيال ويمثل ذلك بالتالي: لقد استيقظ الشاعر في سكون الليل، تمزقه أصوات، يخرج ليعرف ما يجري "هؤلاء جماهير كادحة ... ماذا يفعلون بصدد ماذا هم الآن ؟" 3.

1مصطفى عبد الغني قضايا الرواية العربية في نهاية القرن العشرين ، الدار المصرية ، ط 1 ، 1999 ، ص 97.

2المرجع نفسه ، ص 102.

3الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز،دار المعارف للنشر والتوزيع ، بيروت ،لبنان ، 2002م، ص18.

فهو يطرح إشكالية الهوية الثقافية بشكل فني ومنطقي لأن وطار يريد البحث عن جذور الأزمة الجزائرية، بتفصيل الواقعة عن طريق التراث، ليفكك غموضها، إنها قصدية التعبير عن التطابق؛ تطابق تاريخي وواقعي، المتخيل والحقيقي1.

ولا يعني التطابق إلا عمق الصلة الرابطة بين التاريخ والواقع إنها تناصات وتقاطعات تدل على الصراع من أجل هذه الحياة أو صراع من أجل الخروج منها.

فيتناص الروائي مع التاريخ الإسلامي، في مراحل بداية الدعوة والزمن الأول للإسلام، حيث تحضر شخصية "عمار بن ياسر" التي تمثل التيار الديني.

إن وطار يكشف عن أزمة الفكر وربط الهوية والثقافة بالتعصب الديني والرجوع إلى التراث تشبثا لا تمييز فيه، بل يغيب الفهم الصحيح.

فهذه الجماعات ترى بأن الرجوع إلى التراث هو الأساس في الاحتفاظ بهويتها، وما هذا الهندام إلا دليل على أفكارهم يقول عمار : (نعلن عن أنفسنا بلباس يخصنا وحدنا ذكورا وإناثا يلتحي رجالنا ويغطون رؤوسهم ويخرجون إلى الشارع متحدين الجميع معلنين أننا هنا لا نخشى لومة لائم، متأهبون لسخرية الساخرين، للموت، للسجن، لكل المصائب) 2.

لقد كان في تناصه مع التاريخ في هذه الجزئية من شخصية "عمار بن ياسر" تناصا تخالفيا، حيث يفرغ هذه الشخصية من دلالاتها التاريخية المتعارف عليها ويضفي عليها صفة ثورية، مناهضة للحكم.

لأن شخصية عمار بن ياسر في التاريخ متفائلة؛ لأنها تمتلك العقيدة الصحيحة، والقناعة الموضوعية وأدلة منطقية على الإيمان بالدين الجديد، والغوص في العالم الجديد، ويؤمن "عمار بن ياسر" بأن القيادة تمثل جميع الشروط لنجاح الحركة.

1سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ط1، ص51.

2الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، المرجع نفسه، ص87.

ورغم أن وطار أعطاه صفة الريادة والقيادة في الرواية، إلا أنه لم يبد تفاؤلا لعدم تكامل الشروط العلمية لنجاح الحركة، لأن عمار بن ياسر وجماعته يمثلان عنصرين متناقضين، حيث إن القيادة "عمار" (في الثلاثين، مهندس في النفط، قيادي في الحركة يناصر العقل والاعتدال، ويبغض الجهل والتطرف، اسمه الحركي عمار بن ياسر. وهو جد مسرور بملاقاته للشاعر 1.

إلا أن الأفراد الذين ينتمون إلى الحركة يقول الروائي: (كان الملتحون مسلحين وكانت فوهات الرشاشات الأوتوماتيكية موجهة إلى صدره ورأسه، شعر بالضيق الكبير، خاصة من منظر البنادق التي لم يكن يتمنى أبدا أن تكون بين أيدي أمثال هؤلاء الشبان ...) 2.

فلذلك فتناصاته جاءت تخالفية، لأن الكاتب برؤيته الفكرية الثاقبة يقدم لنا شخصية عمار محبطة لا تملك كل القناعات بالأفراد الذين انضموا تحت قيادته، قلوبهم متفرقة لا يملكون روح الوحدة (آه لو أن الخطر يأتيني من الخصوم وحدهم جماعتنا بدورهم شتات، شعوب وقبائل، الجهل وضيق الأفق) 3. كل هذه المقدمات التي يقدمها الشاعر تنبئ بفشل الحركة مستقبلا ولذلك فهو يقول: (أقول لكم ولغيركم إن هذا الحلم ينبغي أن لا يتحطم على الأقل بهذا الشكل الغبي)4.

إنه شكل العنف والسلاح والموت، الذي يرفضه الروائي، لأن هذه الحركة قد خالفت بداية الدعوة في التبليغ باللسان والمجادلة والحوار والكلمة الطيبة.

وتمثل شخصية عمار بن ياسر الشخصية المضادة لشخصية الشاعر، لأنها تحلم بإقامة دولة دينية تعيش الثقافة التراثية ومحايدة عن باقي أنواع المعارف والثقافات ولكن الشاعر

1المصدر نفسه، ص27.

2الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، المرجع نفسه، ص22.

3لمصدر نفسه، ص92.

4المصدر نفسه، ص24.

يدرك أن هذا سيفتح دهاليزا أخرى.(إن من جملة السراديب الزعم بامتلاك الحقيقة من طرف واحد)1.

لقد كانت تنبؤات وطار تتقاطع مع التاريخ الإسلامي من خلال سير حركته، وكان يعلم أن إقامة دولة إسلامية لا يتأتى بين عيشة وضحاها، وهذا الفشل أيضا سببه أفراد الحركة وهو عدم توحد النبع الذي يستقي منه هؤلاء، وأيضا طريقة التلقي لهذا النبع. إن الحركة لا ترسم منهجا تتبعه، إن الجيل الأول لعمار بن ياسر التاريخي فهم المنهج الذي يقرن بين العلم والعمل، وإنه جيل توحد في النبع الذي يتلقى منه2.

إن أفراد الحركة لم يسجلوا إلا جملا إيديولوجية (الخلافة الإسلامية، الدولة الإسلامية، الحكم الإسلامي، الجمهورية الإسلامية)3 ، بدون أي حوار حول الدلالات الفكرية والسياسية والمعرفية لتطور هذه التعبيرات وارتباطها مع التراث والتاريخ الإسلامي. إنه الجهل بعلاقات الأفكار بالتاريخ، وصراعات المجتمعات على السلطة.4

لقد أدرك الشاعر أن البناء القاعدي للجماعة وللحركة لم يأخذ وقته الكافي مثلما أخذه عمار بن ياسر وأصحابه، يقول وطار: (فكر الشاعر أن يسأل، كيف تم الأمر، بمثل هذه السرعة ؟ ولقد كانت كل الفرضيات تستبعد حدوث هذا، لكن ها هو يحدث).5

إن بناء النفوس والجماعات يستغرق في العمق والتثبت، لأن الأفراد يترجمون هذا النضوج، إن تناصات وطار تكشف عن دراية بالتاريخ، وبتاريخ الحركة وبتاريخ الأفكار على الأخص

1المصدر نفسه، ص25.

2السيد قطب، معالم في الطريق، دار الشروق، بيروت، ط9، 1982، ص17.

3الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، المرجع السابق، ص23

4 عمار بلحسن، من تسييس الثقافة إلى تثقيف السياسة، مجلة التبيين الجاحظية، الجزائر، ع4، 1992، ص15.

5الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، المرجع السابق، ص29.

ومعرفة بطبيعة الجيل الأول وطبيعة المنهج الذي اتبعوه. فهو بتناصاته يربط بين الماضي والحاضر ليوجه هذا الحاضر توجيها معينا.1

فمواجهة الواقع عند "عمار بن ياسر" وأفراد الحركة في الرواية هي هروب إلى التراث، هروب من الواقع، من التفتح، إلى تحويل المنهج الإسلامي المتحرك إلى نظريات جامدة . فقيام دولة بغي التضحية ذلك أن الروائي يؤمن بأن للتاريخ قوانينه التي تتحكم في مسيرته (لا ينبغي تجاهلها ولابد من الإستفادة من دروس التاريخ).2

فالروائي بتقاطعاته مع التاريخ يخلق شكلا فنيا يعبر به عن الواقع بقوة، ويمده هذا التاريخ بأدوات فنية يصوغ بها الزمن الحاضر، زمن الرواية، فوطار يرى أن المسافة الفاصلة بين شخصية العصر الحاضر هي ليست دائما كبيرة جدا ولا وجود للحدود بين الإنسان.3

لقد وجد الشاعر نفسه بين نقيضين: طرف يريد أن ينسلخ من أصالته انسلاخا كاملا، وطرف يريد أن يعود بالزمن قرونا منكرا ظروف وشروط العصر. ولكي يعبر عن هذه الفكرة وعدم الفهم الصحيح لشروط التقدم والمرحلة التاريخية استحضر شخصية "علي بن أبي طالب" .

لقد كانت تناصات وطار في فهم عملية التطور التاريخي مع نصوص التاريخ تآلفية في تقاطعها مع شخصية علي، إذ إنه عاش عصرا حافلا بصراعات عنيفة .

إن وطار حينما أراد أن يدلي بمنهج صحيح وجده في شخصية علي ومنهجه المتكامل بين الجانب الروحي والعقلي .

1السيد قطب، معالم في الطريق، ص45.

2الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، المرجع السابق، ص97.

3مجموعة من المؤلفين، دراسات في الأدب والمسرح، ت. نزار عيون السود، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976، د.ط، ص193.

يقول الروائي : (... لن يطول ذلك سيجبرهم الله على ركوب السؤال. ما هذا، لماذا، كيف ؟ وسيضطرون لتجزئ ما لا يتجزأ والتعرف على جينات النملة السوداء والنملة الحمراء ... الله هو العقل).1

إن تقاطعات وطار مع النص التاريخي كان تناصا تآلفيا في اعتقاده بمنهج علي؛ منهج يجمع بين العقل والروح وشخصية تتفهم الأمور، وتحسم الثورة على الاستبداد من أجل التغيير، وتؤمن بتطور التاريخ من أجل تعميق إنسانية الإنسان.

لقد مثل علي معان اجتماعية عميقة الجذور في حياة الأفراد والجماعات وإن غلفت بمعان دينية (يغسل كل مساء بيت مال المسلمين حتى لا يبيت متسخا بوسخ الدنيا) 2 ، ومنها كان المنطلق في الفهم الصحيح، وهذا ما أراده وطار ، أن الثائرين عبر الأزمنة ؛ عمار بن ياسر ، علي بن أبي طالب والشاعر في الرواية كلهم أدوا دورا واحدا هو النضال في سبيل التغيير .

لقد كان تناص الطاهر طار تآلفيا لأن مواقف هذه الشخصيات تتناسب مع ما يذهب إليه الروائي .

المبحث الثالث: التناص مع التراث الإنساني : الأسطورة والتراث الشعبي

3. التناص مع الاسطورة

إن المتأمل في رواية "الشمعة والدهاليز"، يحس أن النص فيه امتداد إنساني روحي، خارج الزمن الحاضر فهو رحلة كبرى في متاهة ؛ سفر يجمع الميثولوجي والجذور الملتحفة بطيات التاريخ ووقائع الآني، لقد تناص خطاب الشمعة والدهاليز مع المتاهة كعودة إلى البدايات

1-الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، المرجع السابق، ص146.

2مجموعة من المؤلفين، دراسات في الأدب والمسرح ،المرجع السابق، ص 196..

الأولى، وكربط بين مشروعين هما المشروع الفلسفي بوصفه منبعا للرؤى الأخلاقية، والمشروع الجماعي الذي يعيد الحوارية، أي صوت الآخر وصورته.1

إن العالم الذي تعيشه الرواية؛ عالم يكتنفه التناقض وتتسع ثغراته وفجواته إذ أصبح القلق سمة لعالم متناقض متصارع يشكو الإرهاق ؛ والتمزق بين الأديان واللغات ووضع اقتصادي متأزم؛ فكانت ضبابية الرؤية. والأسطورة أحد منابع اللاشعور، بالإضافة إلى أنها النص المشترك بين الإنسانية جمعاء؛ وهذا النص يعود إلى أصل واحد: وهي النماذج العليا2.

وبما أن وطار له إنصات دؤوب لعمق المجتمع ليعبر عن أسباب التشويه والمتاهات التي أصابته، لجأ إلى الأسطورة التي تقوم أساسا على الصراع بين اليأس والأمل؛ كما في عنوان الرواية بين الأمل المتمثل في (الشمعة) واليأس المتمثل في (الدهاليز) وهذا كله للوصول إلى الخلاص. فكان الملجأ الأسطورة لأنها لفت موضوع الرواية 3 ، فجاءت لتعالج قضايا اجتماعية سياسية لها البعد الوطني والإنساني الذي يراعى عند كل فنان إحساسه بالشعبية؛ لأن وطار وجد في الأسطورة لغة الصراع للحياة التي تعيشها أجواء روايته وتحياها شخوصها.ولذا تناص وطار مع العالم الأسطوري من خلال امتصاصه لمعاني أسطورة (*) متاهة .4

---

1 –Zahra A. H. Ali, Modernism Subverted: A Study of Embedding The Odyssey in Iris Murdoch's,The Sea, The Sea, ANNALS, Kuwait, University, V.M 19,1998– 1999, p7.

2إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص287..

3) – V. Simone FRAISSE, le mythe d'Antigone, librairie Armand Colin, Paris, 1974, p8

4أوفيد: مسخ الكائنات، الكتاب الثامن، تر: ثروت عكاشة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971، ص230.

وينظر: Petit Robert: du nom propres, Paris, 1994, p 114

(*) أرديانى بنت مينوس، الذي سحرت بحب ثيسيوسالذي جاء إلى مدينة كريت ليحارب الوحش وبمساعدتها نجا من الموت، أعطته كبة خيط فكان الخيط يرافقه حيثما تاه ونتيجة لذلك كان هذا الخيط معلما يهتدي به إلى النور (الخروج من المتاهة).

إن الكاتب بفضل امتصاصه لمعاني الأسطورة يولد صورة عميقة لتجربته ، فأسطورة "المتاهة" تتعدد دلالاتها بحيث تتميز بالامتلاء فهي لا تقف على مغزى بل أكثر من واحد1 فإذا نحن وقفنا عند الرمز "الدهاليز" الذي يرمز له بالظلام، وبالغموض وبضبابية الرؤية وبالكهوف وبالسراديب وبالمتاهات، فهي تجمع أكثر من مستوى من الدلالة. إن لفظة "الدهاليز" لها معنى في نطاق التجربة الخاصة لوطار ، وتلخص تجربة إنسانية شاملة ممتدة ، ولذا عبر بها عن كل ما يربطه بواقعه، بنفسه وبالكون ككل. وهذه العلاقات هي التي تعطي معاني الأمل أو اليأس، النور أو الظلمة، الرفض أو الاستسلام.... إلخ.

فأعباء التعبير عند وطار يتقاسمها الفردي والجماعي وبخاصة إن الجمعي هو الذي يأخذ من اهتمامه الكثير وبذلك فهذه اللفظة "الدهاليز" التي تعبر عن المتاهة قد حملت أعباء التعبير عنه؛ لأن الأسطورة كأسلوب نثري يكتشف فيه الناس المعنى الذي ما زال يعنيهم 2، وبذلك أضحت الرواية واقعة إنسانية عامة ذات مغزى رمزي.

فاعتماد وطار العودة إلى طبيعة الدهاليز وتحليلها لا يعرض الوقائع فقط بل يفسر ويشرح كل ظاهرة تفسيرا تاريخيا وإظهار صلتها بالماضي، ومدى تأثيره على الحاضر والتصوير الصادق من الناحية الموضوعية والفنية.

فكان البحث عن الحقيقة داخل متاهة كبرى بحلم ضعيف هو الشمعة . فالمتاهة لا تشير إلى معنى محدد بل يضيع فيها الإنسان بين التمزق الديني واللغوي والسياسي، ليس على المستوى الوطني فحسب بل على المستوى العربي، الإفريقي والآسياوي؛ تلك المتاهات التي قال عنها وطار على لسان الشاعر: (إنها تفاصيل التفاصيل، أدخل القضية أو المسألة الواحدة، ملايين إن لم تكن ملايير القضايا، بدون تحليلها والوقوف عليها، كلها لا تجد بابا في دهليز القضية التي أنت بصدد اقتحامها. بل إن سراديب تنفتح أمامك فتروح تنزل مدفوعا

1عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص203.

2 V.Simone FRAISSE, le mythe d'Antigone, p6.

بقوة ما لا تدري ماهيتها وكلما اقتحمت سردابا وجدت نفسك في دهليز آخر ينفتح على سراديب، تمتصك فتنزل وتنزل لا إلى مكان إنها لدهاليز وسراديب ممتصة أخرى) 1.

فوطار يستغل أسطورة المتاهة كرؤية فنية رمزية يثري بها البناء الروائي2 ليعبر عن ثنائية "النور والظلام" ولذا فإن ذاكرته النصية تمتد إلى التراث الإنساني ومنه يتم عبر التناصات توليد النص الجديد عن طريق الهدم وإعادة البناء من جديد3 للواقع الذي يتطلبه المنهج الاشتراكي حيث مسؤولية البطل في إمداد الماضي بالحاضر وبالمستقبل.

إنه تحاور مع نصوص من شأنه أن يوسع معنى المتاهة في خدمة رؤيته التي تبحث عن الأسباب وفق النظرية الماركسية، من امتصاصه لأدوات تعبيرية وهي الأسطورة من أجل أن يجعل القارئ يتفهم عمله؛ فالأسطورة تضفي معنى فلسفيا على الوقائع، لأنها تضم معنى التنظيم ومن غيرها تظل التجربة الروائية ممزقة 4.

المتاهة كلها تتحدث عن مجموع التناقضات التي مردها إلى غياب العنصر الفعال في التغيير؛ فجدلية التغيير والحركة التي يتبناها الروائي وطار تتجاوز المتاهة والاغتراب حينما تكتشف الذات حقيقتها؛ فالمتاهة تنتهي بإدراك الذات للحل المناسب وهي وعيها بصلتها وبالواقع وأن البيئة الاجتماعية هي من صنع تحركها5

إن الغايات التي ينشدها "الكاتب" متعددة في توظيفه للأسطورة، ولعل أهمها تقديم نموذج يحتوي على معنى المغامرة وتجربة مسبقة، ويوجه الفعل نحو المستقبل، هذا النموذج الذي يعيشه بطل روايته، كي يؤثر في القارئ حتى يضم صوته إلى الكاتب في إعادة بناء رؤية جديدة للعالم وتشكله.

1الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز،مرجع سابق، ص10.

2 – V. Simone FRAISSE, le mythe d'Antigone, p6.

3شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار البرهان للنشر ، مصر ،1993م،ص206.

4عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر،دار المسيرة للنشر ، لبنان ، 2000م، ص228.

5عبد الفتاح إبراهيم، الاجتماع والماركسية،دار الكتاب الحديث، مصر، 2008م، ص230.

ولا يعدم عمل التناص مع التراث ما يحققه من جماليات تظهر في التداعيات 1، فتوحي كلمة "الشمعة" لكل ما هو رمز للوضوح، للعطاء، للاتصال، للعلم، للنضال، للحلم والأمل، بينما توحي "الدهاليز" لكل ما هو عائق في وجه النور والنضال والتغيير ، وهو بهذا أضاف عمقا لروايته 2 لأن من جراء التداعيات يزيد في تعميق معنى الدهاليز وزيادة الانفعال والإحساس بها.

بل إن المتاهة تبدو أكثر عمقا حين يصبح "الشاعر البطل" المثقف يؤمن بالاستحضار – وبعض الخرافات عند الشيوعيين– والتجلي وبذلك استطاع الكاتب أن يستدعي أسطورة المتاهات ويزاوجها بالتراث الصوفي، مما أعطى الأبعاد الجمالية السابقة.

4. التناص مع التراث الشعبي : المثل

المثل3 شكل من الأشكال التعبيرية الأكثر انتشارا وشيوعا بين الناس، على مختلف أعمارهم ومستواهم وجنسهم. فهو عبارة عن (حكم جمعت في تعابير تمتاز بالإيجاز والبلاغة والذوق، وهي تدخل في جميع مظاهر الحياة ... فهي صالحة لكل زمان ومكان، لأنها نتيجة تجارب اجتماعية أو فردية. وهي خلاصة حقائق حضارة المجتمع الإنساني، أي تكاد تكون حقائق إنسانية شاملة) 4

إن الحديث عن تناص الروائي مع التراث الشعبي وتقاطعاته معه من خلال المثل هي حاجة ملحة تفرضها القيم الثقافية والفكرية الأصلية للشخصية الوطنية.

فهذا الشكل التعبيري مرتبط بآمال الشعوب وآلامها، إنه الوعاء الجمالي لروح الشعب، يصور حركته الاجتماعية والثقافية والفكرية 5.

1عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، لبنان، ط2، 1984، ص93.

2نفسه، ص93.

3محمد المرزوقي ، الأدب الشعبي في تونس ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، 1967 ، ص 33

4محمد سعيدي ، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1998 ، ص 11.

5الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز،مرجع سابق، ص18.

1)الزيت من الزيتونة والحوت من البحر: عنوان للانتهازية.

يضرب هذا المثل لأخذ الأمور من أصلها ومنبعها؛ فالزيت كمادة سائلة نتحصل عليها من الزيوت، بعد عصره، والحوت يصطاد من البحر؛ فهذا أمر بديهي لا يحتاج إلى ذكاء. لكن وطار قد تناص مع المثل تناصا تخالفيا، بحيث جعله يوافق معنى روايته، حيث أراد "وطار" أن يعبر عن فكرة الانتهازية وهي أخطر ظاهرة متفشية في الوسط الاجتماعي. فربط هذا المعنى بالمثل، حيث إن شجرة الزيتون لا تحتاج إلى جهد وعناية لتثمر، كذلك فالانتهازي لا يبذل جهدا في الحصول على مبتغاه ورزقه، والحوت من البحر، ملك مشاع للجميع، فهو شبيه بكل ما هو مباح عند الانتهازيين الذين يستبيحون أموال الشعب التي هي حق للجميع.

إن مثل هذا التناص يكشف عن تأكيد وطار على خطورة هذه الظاهرة. فليس التكرار من أجل التكرار، بل هو تأكيد على خطورة هذه الظاهرة، وعلى ضرورة الانتباه إليها والسعي للقضاء عليها، فهو تتبع جذورها من أيام الثورة، التي عبر عنها بالمثل، و بالحوار: (اللاز قال: زيدان يفرق بين الناس وينظر إليهم نظرات مختلفة ويعاملهم معاملات خاصة ... حاول مرة أن يفهمني فقال : في الحياة نوعان من الناس، نوع يعرق مثلك ومثل كل العمال والعاطلين، ونوع يستفيد من هذا العرق ... وما لم يتحطم النوع الثاني فإن عرق الإنسانية يظل يسيل هدرا، مصلحة كل نوع تتعارض مع مصلحة النوع الآخر ولهذا فهما عدوان لدودان ...)1. فالمثل ليس حكرا على فئة معينة، بل هو يخاطب جميع الفئات. لذلك فوطار يتناص معه لأنه يعكس حياة المجتمع كما يعكس فلسفة تفكيره ، وسلوكه، ومعتقداته وثقافته.2

1الطاهر وطار ، اللاز ، دار الخلدونية للنشر والتوزيع ،الجزائر، 2007م، ص 107.

2عبد المالك مرتاض ، عناصر التراث الشعبي في رواية اللاز ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1984 ، ص 68.

فالانتهازية تصور وسلوك، تهدد مصالح الجماهير وبالتالي مصالح الثورة، تعيش على حساب الآخرين (أنظر حولك ! بأموال الشعب، التي يسمونها أموال الثورة، يستوردون أفخم السيارات، يملأونها مجانا بالبنزين ثم ينطلقون هم وسواقهم ونساؤهم وأطفالهم. كيف تريدهم أن يفكروا فينا، نحن بعد ذلك، أو في الحافلات التي تضج بنا).1

إن في تناصات وطار مع المثل دليل على امتلاك الأديب لشعور قوي يربطه بالمجتمع، وهو أول شرط في الإيديولوجية الاشتراكية. فانتماءه للمجموعة يجعله يضع يده على المشاكل الحساسة التي تثقل كاهل الشعب.

فالمثل كأداة كلامية يتناص فيها المؤلف، ليضمن وصول رسالته التي يبثها من خلاله. فالمثل لا يعيش بعيدا عن الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية، بل يعيش وسطها، وربما هي التي تمنحه حق الاستمرارية، لأنه ما يزال يحمل القدرة على التعبير عنها.

ولغة الشخصيات لم تكن بعيدة عن لغة المثل، فهي أكثر التصاقا بالواقع ومعرفة به، وأشد من تأذى بهذا الواقع، فلذلك فتناصات وطار من خلال المثل تعكس فلسفة تفكير شخصياته حين تتلفظته عبر الروايات، أو المناسبة التي أثير حولها.2

فالطاهر وطار يتناص ذاتيا كذلك في ترديد المثل، كما يتناص في محتواه الإيديولوجي وهو الحديث عن الانتهازية وكشفها باعتبار أن كشف الحقيقة معناه التغيير، والتغيير الكاشف والرافض يعد من أفعال الثورة؛ الرافض أهم وسائل الثورة وهو من أهم وسائلها.3

إن تناصات وطار تكشف عن نيته وقصده في عملية بث هذا المثل، فبالإضافة إلى الحكمة التي يطلق من أجلها، فهو أيضا نقد سلوكي يريده ليرتبط بالموضوع الذي استدعى المثل

1الطاهر وطار ، تجربة في العشق ، دار الهدى للنشر والتوزيع ، الجزائر، 2009م، ص 93.

2عبد المالك مرتاض ، عناصر التراث الشعبي في اللاز ،، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 2009م، ص 68

3سلمان نور ، الأدب الجزائري في رحاب الرفض دار الخلدونية للنشر والتوزيع ،الجزائر، 2007م، ص 250.

لأجله. فهو ينبه الغافلين إلى الانتهازية التي تتدعي خدمة الجماهير؛ إنها الانتهازية الشريفة كما تدعي: (الانتهازية الشريفة كما يقول لنين هي أخطر الانتهازيات)1

فالخطاب الإيديولوجي الذي يتناص فيه وطار من خلال المعنى الذي حمله المثل، فهو نقد موجه إلى المجتمع، لمحاربة مثل هذه السلوكات، وتنبيه لمن يجهل الأمر للحفاظ على استمرارية الثورة ومكتسباتها، فهو يخاطب الجماهير باللغة التي تفهمها والتي تعبر عنها بصدق.

2) من ولى على الجرة تعب2: عنوان للتناقض بين الماضي والحاضر.

يضرب هذا المثل لمن يعود إلى اجترار الماضي بالذكريات؛ فالجرة هي الأثر؛ أو تتبع الأثر، أي استقصاء الطريق الذي سلكه الإنسان؛ والعودة دائما تحمل معها الآلام، تتعب الإنسان بسبب هذا الماضي. وسواء أكان هذا الماضي محزنا سقط الإنسان حينها فريسة للظروف والمصاعب فيتألم لما أصابه، أو مفرحا؛ حين يسترجع الإنسان فترات قوته وسعادته ويقارنها بالحاضر فيجزع ويحزن للوضع الذي آل إليه. لذلك فالعودة دائما تتعب الإنسان.

والطاهر وطار قد ضمن رواياته هذا المثل، كما ضمنها في رواية "الشمعة والدهاليز"، وهذا تناص ذاتي؛ فالتناص عنده يمليه الواجب ومسؤولية إثبات الذات وتحديد هويتها في خضم هذا التهافت الفكري والسياسي والثقافي والإيديولوجي.

إن الروائي تناص مع المثل تناصا تآلفيا من حيث المعنى؛ لأن الشخصية الروائية التي أطلقت هذا المثل عاشت أحداث الثورة، وهي شخصية (والد الشاعر: إسماعيل)، فلاستذكار الماضي يستدعي توقفا كاملا، لأن هذا الوراء جبال من الهموم والآلام، وجراح ومتاعب من بطولات وانكسارات، ولذا يستغرب الإنسان هذه العودة إلى المبادئ التي تلوثت بدم هؤلاء المضحين، لأن المبادئ الثورية التي آمنوا بها، ومقارنة الوضع الماضي بالحاضر يتعب

1الطاهر وطار ، العشق والموت في الزمن الحراشي ، دار الخلدونية للنشر والتوزيع ،الجزائر، 2007م، ص 72.

2الطاهر وطار ، الشمعة والدهاليز ، مرجع سابق ، ص 77.

الإنسان من جراء هذه العودة؛ لأنه سيرى أمورا تسير في غير موضعها، وأشخاصا في غير أمكنتهم؛ فهذه الجرة المتعبة، يقول: (... وليكن قاطع الطرقات السابق محافظ شرطة الآن، يحمي أمن البلاد، والعباد وليكن قاتل الأرواح في الماضي إمام مسجد الآن)1 ، إنها مأساة الثوري حينما يجد كل شيء مقلوبا.

لقد جاء هذا المثل –الذي يمثل الماضي الثوري– على لسان إسماعيل المجاهد، الذي واكب الثورة منذ صباه، لكن كل ما عمله وقام به في الماضي ولى مع الماضي كما يقول بسرعة خارقة، والذي أحرزه من سمعة ثورية فات، كما فات الماضي نفسه.

إن إدراك الحياة والوعي بجوانبها، هو الذي جعل شخصية مثل "إسماعيل" المجاهد ومن مثله أن يكونوا لأنفسهم أسلوبا للتعبير عن متطلبات الحياة وحاجاتها الخاصة، والتعبير عن أحلامهم وآلامهم، وإبراز الجوانب الإيجابية والسلبية من الحياة. فلجأت هذه الجماعة ولجأ إلى استعمال هذا المثل من حيث لغته الموحية وغرضه الثاقب وهو "من ولى على الجرة تعب"في أدق العبارات الموجزة والمبلغة أدى سياقا جماليا وفكريا 2.

إن هذا المثل ينساق مع الشخصية المرددة له، فهو يعكس أفكارها وثقافتها وسلوكها كما يعكس فلسفة التفكير لديها ، ولدى الروائي . فهذا المثل يعمل على تثبيت القيم ومن جهة أخرى ينتقد الحاضر الذي يتناقض مع الماضي (جيلا يحمل هذه السمة التي يحفظها لها التاريخ ويظل الإحساس بالذنب يلازم هذه الأجيال مستمرا مع اقتسام التركة).3

إن وظيفة المثل "من ولى على الجرة تعب" عند الكاتب من جهة تعمل على تثبيت القيم والثوابت الثورية، والقيم الاعتقادية، وتوجه سياسيا وإيديولوجيا إلى معرفة حقيقة الماضي الثوري ومن جهة أخرى تنتقد الحاضر الذي يتناقض مع الماضي.

1الطاهر وطار ، الشمعة والدهاليز، مرجع سابق ، ص 78

2محمد مرزوق ، الأدب الشعبي في تونس ، مرجع سابق ، ص 33.

3الطاهر وطار ، الشمعة والدهاليز، مرجع سابق ، ص 78.

هذا الحاضر يرضى بالتواطؤ. وسيصبح جيلا يحمل هذه السمة التي يحفظها له التاريخ، ويظل الإحساس بالذنب يلازم هذه الأجيال مستمرا مع اقتسام التركة1 كما يقول الكاتب.

فالرجوع على الجرة عند "إسماعيل" وغيره يتعذر ويتعب لأن الجرة تحمل صرخات التناقض الصارخ بين الماضي والحاضر.

لقد اختصر المثل كلما أراد وطار أن يبثه في رسالته في كلمات جامعة وبليغة، قريبة من فهم جميع المستويات، موجها وناقدا، وكانت هذه الأمثال بمثابة خطابات إيديولوجية حملها وطار أفكاره. وفي الوقت نفسه كشفت لنا عن روافده وما كانت هذه التكرارات إلا تأكيد لقضية جماهيرية بالغة الأهمية بالنسبة للمسيرة الوطنية، وتأكيد على المعوقات التي تقف دون تطورها.

1المصدر نفسه ، ص 78.

تمهيد :

نحن أمام قصة واقعية وإن تبادر إلى الذهن أنها قصة خيالية, تظهر واقعيتها وإبداع كاتبها في تصوير ما يدور في نفوس الخاصة والعامة من الناس عند عرض قضية عودة الشهداء عليهم، يتم سرد القصة عن طريق رسالة يتسلمها بطلها وهو شيخ كبير, ثم يبدأ سير هذه القصة عن طريق حوار يتم بين البطل أو الشخصية الرئيسة وبين المعروض عليه الرسالة ثم يتم الكشف عما بداخل كل شخصية عن طريق المناجاة.

أما أشخاص الرواية فهم من كل طبقة, والبطل رجل أو شيخ كبير مات ابنه مصطفى في جهاده ضد الأعداء وباقي الشخصيات ما بين مناضل أو مجهاد أو خائن أو ابن خائن أو أب شهيد ، هم ما بين شيخ الجامع إلى شاب يقف في مطعم إلى شيخ بلدية القرية إلى رئيس مقر القسمة وغير ذلك. ولا يغفل دور النساء وإن بدوا على نجا من الأرض صغير.

أما الزمن فهو زمن صغير لا يتجاوز صباح يوم يبدأ بتسلم العابد – الشخصية الرئيسة– وينتهي بانتحاره أمام القطار, وهو زمن تصاعدي يغطي الرواية بيد أنه زمن تراجعي عند مناجاة كل شخصية, هذا الزمن تجده إما زمناً ماضياً أو زمناً حاضراً.

أما عن أثر مرور الزمن ونشاطه في القصة وعن" تجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر لا من خلال مظهره في حد ذاته." –انظر في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد لدكتور عبد الملك مرتاض– فسنتحدث عنه فيما بعد.

أما المكان الذي تدور فيه القصة فهو قرية صغيرة ومن الواضح من خلال بلد المؤلف ومن بعض المصطلحات الواردة في القصة أن تلك القرية تنتمي إلى الجزائر والتي تنتمي إلى زمن النضال والجهاد واسترجاع الحق والزمن الذي قدمت فيه الجزائر أكثر من ألف ألف شهيد، ويبدأ ظهور المكان بصعود الشيخ إلى الطرف الآخر وفجأة يتجه إلى أسفل حيث القطار. والقطار يلتقي فيه الزمن المتجدد بالأمكنة الثابتة إلى حدٍ ما.

المبحث الاول: ملخص رواية الشهداء يعودون هذا الاسبوع

نحن أمام قصة واقعية وإن تبادر إلى الذهن أنها قصة خيالية, تظهر واقعيتها وإبداع كاتبها في تصوير ما يدور في نفوس الخاصة والعامة من الناس عند عرض قضية عودة الشهداء عليهم.

يتم سرد القصة عن طريق رسالة يتسلمها بطلها وهو شيخ كبير, ثم يبدأ سير هذه القصة عن طريق حوار يتم بين البطل أو الشخصية الرئيسة وبين المعروض عليه الرسالة ثم يتم الكشف عما بداخل كل شخصية عن طريق المناجاة. أما أشخاص الرواية فهم من كل طبقة, والبطل رجل أو شيخ كبير مات ابنه مصطفى في جهاده ضد الأعداء وباقي الشخصيات ما بين مناضل أو مجهاد أو خائن أو ابن خائن أو أب شهيد.

هم ما بين شيخ الجامع إلى شاب يقف في مطعم إلى شيخ بلدية القرية إلى رئيس مقر القسمة وغير ذلك. ولا يغفل دور النساء وإن بدوا على نجا[2] من الأرض صغير. أما الزمن فهو زمن صغير لا يتجاوز صباح يوم يبدأ بتسلم العابد – الشخصية الرئيسة– وينتهي بانتحاره أمام القطار, وهو زمن تصاعدي يغطي الرواية بيد أنه زمن تراجعي عند مناجاة كل شخصية, هذا الزمن تجده إما زمناً ماضياً أو زمناً حاضراً. [1]

أما عن أثر مرور الزمن ونشاطه في القصة وعن" تجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر لا من خلال مظهره في حد ذاته." –انظر في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد لدكتور عبد الملك مرتاض– فسنتحدث عنه فيما بعد.

[1] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، دار الهدى للنشر والتوزيع ، الجزائر، 2012م، ص9

أما المكان الذي تدور فيه القصة فهو قرية صغيرة ومن الواضح من خلال بلد المؤلف ومن بعض المصطلحات الواردة في القصة أن تلك القرية تنتمي إلى الجزائر والتي تنتمي إلى زمن النضال والجهاد واسترجاع الحق والزمن الذي قدمت فيه الجزائر أكثر من ألف ألف شهيد.

ويبدأ ظهور المكان بصعود الشيخ إلى الطرف الآخر وفجأة يتجه إلى أسفل حيث القطار. والقطار يلتقي فيه الزمن المتجدد بالأمكنة الثابتة إلى حدٍ ما. أما لغة القصة فهي بعيدة عن العامية إلا في كلمات قليلة جداً. والحوار فيها قليل أيضاً واللغة تناسب شخصياتها فليست لغة قوية بل هي لغة بسيطة سهلة[1].

فلنأخذ التحليل من العنوان الذي قدم فيه الكاتب الفاعل على الفعل للاهتمام بمن سيعود ولجعله مبتدأ في كل شئ, ثم جعل الظرف مشاراً إليه " بهذا " دلالة على قرب العودة ليمنع المعروض عليه السؤال من التسويف ليأخذ منه رداً عاجلاً واجتماعاً طارئاً.

تبدأ القصة بخروج شيخ كبير يعني أنه قد حضر عصر النضال وأن خبرته في الحياة واسعة من مركز البريد. ولاحظ أن مركز البريد في حقيقته أداة تواصل بين رجل في مكان وآخر في غيره، ويريد أحدهما إبلاغ الآخر برسالة في معظم حالاتها تكون خطيرة وهامة وموجزة. وخرج هذا الشيخ من مركز البريد الذي أوصله ببلد بعيد برسالة من خارجٍ يقول عنها: " رسالة من الخارج من بلد بعيد جداً من أعطى عنوان العابد بن مسعود الشادي إلى الخارج حتى يكتب له؟ ترى من يفكر في الكتابة لي من الخارج؟"

ثم جلس على صخرة يفكر في موضوع الرسالة الذي لم يصرح به حتى عندما بدأ يستأنف صعوده إلى الطرف الآخر، والذي يمثل بداية الزمن على خط طولي تصاعدي مع وجود نقاط ارتجاع إلى الخلف تقطع هذا الخط، فيقابل شيخاً :- أيْ رجلاً مسناً عاش

[1] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع السابق، ص32

العصرين – فيبدأ بطرح السؤال وهو عودة الشهداء فإذا الإجابة بأن هذه العودة ستتم عنها مشاكل عويصة.

ويسير العابد في الطريق يسأل أي شخص يقابله هذا السؤال. ولكن نريد أن نقف عند بعض الجمل والردود. فعندما قابل شيخ البلدية المعروف بخيانة أبيه لأمته وعرض عليه السؤال رد عليه: " الأمر بالنسبة لي بسيط إنهم مسجلون في سجل الوفيات وعليهم أن يثبتوا حياتهم من جديد. لن يتسنى لهم ذلك حتى تنتهي مدة انتخابي على الأقل."

إذاً هو خائف من العزل عن الكرسي؛ لأن تلك العودة ستكون عودة من يريد إحقاق الحق, ومن نقطة أخرى فهم عنده المكافحون, والمكافحون بالنسبة إليه . شهداء كانوا أو غير شهداء . أموات يجب أن يظلوا يكافحون من أجل إثبات حياتهم ". هذا هو وواقعنا الذي يمثله شيخ تلك البلدية[1] .

ثم يثبت الكاتب بالدليل القطعي نسيان الشعوب لزمن النضال المفقود من ذاكرتهم لذلك قام هذا الشعب بانتخاب هذا الرجل إن هذا يعتبر " الاستسلام المطلق لموجة العفو العام عما سلف " مما ينتج طي صفحة الثورة " والكاتب يريد لهذه الصفحة أن تظل عالقة بالأذهان.

إن الطاهر يرى الشهداء أحياءً في الدنيا بتحريرهم لبلادهم.

المهم أن هذا الخائن تقلد مشيخة ورئاسة البلدية.

وفي طريق يقابل منسق القسمة الخائن بدوره ولكن خيانته لا يعلمها إلا الشهداء، والأحياء يعتقدون فيه النضال، إذاً الحقيقة دائماً عند المناضل, الحقيقة دائماً مخفية غائبة.

[1] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع السابق، ص38

ولكن توقفنا عبارة هذا المنسق " وعندما يبرهنون على طاعتهم وإخلاصهم ونصحيتهم يرقون إلى خلايا المناضلين ". هل سار المناضلون الحقيقيون المحبون وطنَهم في نظر القانون متهمين بالخيانة لمن أفدوه بدمائهم؟! إنهم فعلاً هكذا لأن أصحاب القانون خونة. أو لأنهم ليسوا موجودين على الساحة فكيف يكون لهم الدفاع. صحيح " حيثما شاء الحي وجه رأس الميت، والحي هو القانون هم الساهرون على تطبيقه، والميت هو هو " إن الحي هنا هو الذي له سلطان على الإعلان الحي هو الحاضر الغائب، هو الذي يحصد ما جناه الميت الغائب الحاضر، الزارع النخلة في الظلام فتثمر في النور ولكن من الذي زرعها؟[1]

لماذا عليهم أن يتدربوا على الحياة في مكان آخر أولاً كما قال المناضل الحقيقي للعابد؟! ما هي الحياة في نظره التي لا يستطيع أصحابها الذين صنعوها أن يعيشوا فيها؟ إنها حياة صنعوها ولكن زخرفها غيرهم بالمَيْن.

حتى النساء يحولن بيوتهن إلى خمارة. أبيت الشهيد يحول إلى خمارة، أم الحياة كاملها تحول إلى مهزلة في غياب الجدية؟ لذلك عندما يُتحدث عنهم " يصبح في غاية الجدية."

إن القطار سار في اتجاه النور يحفر لنفسه في ظلمات الأنفاق حتى بَصُر بالطريق ولكن هؤلاء ما زالوا في عربة لم تخرج من النفق بعد. فلذلك يجب أن يأتيها قطار آخر- لاحظ أن القطار لا يسير إلا بقوة وسرعة هائلتين- يخرجها من تلك الظلمات. ولكن ما نوع هذا القطار؟ أهو كالقطار الذي خرج منه أو أنه قطار سيصطدم فتعود العربة إلى الطريق.

[1] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع السابق، ص40

لماذا نحن مصرون على أن نستأنف حياتنا بدون جزء كبير منا بدون وضع أيْ حساب لهم؟ مع العلم أنهم هم أصحاب تلك الحياة وهم صانعوها، إن السرقة لا تتم من الأعداء فقط ولكن ربما تأتي من جارك ولذلك يكره دخول الشرطة بيتك.

حتى شيخ المسجد اعتبر عودتهم كفراً لأنهم ليسوا المهدي أو المسيح عليه السلام. كلا إن المسيح عليه السلام في حد ذاته يعتبر عودة للشهداء وللحق وللعدل, وإن وجود المهدي في عصر فسد دليل على إصلاحه، لماذا لم يفهم شيخ المسجد هذا؟ ولماذا لم يتقبل فكرة عودتهم مع إنهم سيعودون في جسد غيرهم؟ والأرواح متجانسة الفكر والعمل .

هب الخونة عقدوا اجتماعاً المختلفون تصالحوا المركب واحد اتفقوا على خيانته لأنه يجاهر بعودة الإصلاح أرادوا أن يقبضوه ليطفئوا هذه الفتنة، اللص يكره بوق الشرطة. في الوقت الذي لايزال الشيخ ينحدر إلى الطرف الآخر إلى سكة القطار حاول أن يوقف هذا القطار فلوح له برسالته ولكن لا حياة لمن تنادي فصدمه القطار. إن النهاية ليست انتحاراً[1]

ربما تعد نوعاً من تغيير الواقع بالوقوف أمامه.

ربما أراد من القطار أن يخرج العربة لكنه لم يستجب بعد.

ملاحظات وتأملات:

1 –يتم فضح كل شخصية عن طريق المناجاة حتى لا يشعر أحد بذلك والحقيقة غائبة دائماً.

2 –إن سير الزمن تصاعدياً ثم تقطعه نقاط الارتجاع يدل على أن الماضي ليس بغائب عن هذا الخط, ولكنه يُنسى دائماً ربما لأنه هو الصحيح.

[1]محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع السابق، ص42

"3 –عندما يتعلق الأمر بالشهداء يصبح في غاية من الجدية" أترى الحياة بعدهم أو بغيرهم هزلاً؟

4 –نجح الكاتب في تصوير استفادة الناس من موت الشهداء وركونهم إلى النسيان لذلك "الاستسلام المطلق لموجة العفو العام سلف.

5– كثرة استخدام الأفعال مما يدل على تغير الأزمان والأوقات والانتقال من زمن النضال إلى زمن الاستغلال إلى النضال مرة أخرى وهكذا .

6– جعلَ ما يفعل في الزمن الماضي سبباً لما سيفعل في الزمن الحاضر، كشيخ البلدية ابن الخائن عندما قال :" إذا ما عاد ابنك مصطفى فسأنتقم لأبي ". فجعل ما سيفعل في الحاضر " فسأنتقم " متوقف على ما مضى " عاد."

7– يترتب على النقطة الرابعة عودة زمن الشهداء مرة أخرى.

8– مفتاح فهم هذه القصة: " حيث شاء الحي وجه رأس الميت" .

9– اعتبر الكاتب أن غياب الشهداء مؤقت وليس دائما، وأن عودتهم تكون عند كثرة الباطل :

يقال أن الشهداء سيعودون هذا الأسبوع مسلحين بالسيوف وبالمدافع وبالقنابل وبالرشاشات وفي يد كل منهم قائمة طويلة فيمن يجب أن يقتل, وأنهم لا يموتون مثلنا بالرصاص أو بالطعن أو حتى بالنار. يؤدون رسالتهم ثم يحملهم الله إليه مرة أخرى ". إن هذه العبارة تفسر قوله صلى الله عليه وسلم:" لا تزال طائفة من أمتي ظاهرين على الحق لا يضرهم من خذلهم حتى يأتي الله بأمره ". [رواه البخاري] إنها تؤكد التوالد الدائم للشهداء من أجل مساندة الحق.

10– لغة الحوار والمناجاة مزخرفة بالألفاظ الثورية الحماسية :" ستغتال إن عاجلاً أم آجلاً, الجرثومة الخطيرة في هذه الحركة, وقعنا في فخ الخونة والانتهازيين."....

11- الشهيد في نظر الطاهر من ساعد على إحقاق الحق حتى وإن لم يمت، " أنا أمامك. ألست شهيداً "، " الأمير عبد القادر- مثلاً - ظل شهيداً سبعة عشر سنة وبقي بعد ذلك قرناً ونصف ". إذاً الشهيد هو ما غير الباطل, فلولا استشهادهم لظل كل ما كان على ما كان

12- المكان يسير من أعلى إلى أسفل، . أي تنازلياً . وهو صغير في حد ذاته لكنه يمثل كل مصر مهما بلغ كبره.

13- أكبر دليل على عودة الشهداء أو زمن النضال من جديد حديث وصراخ وإعلان هذا الشيخ والذي هو ابن شهيد في زمن يحتاج قطاراً كي يخرج عربته.ثم إن العودة قريبة بقبول الشعب لهذا النداء، والنداء كان صباحاً ولكن القبول كان في نفس الوقت مما يدل على تقبل عودة عصر النضال عند العامة, ولكن الكره يأتي من قبل الخاصة .

يتراءى للشيخ "عابد" في منامه أن ابنه الشهيد "مصطفى" والشهداء الذين معه سيعودون.. الفكرة تهيمن عليه، وتتحول إلى هاجس مرعب مثلما هو مفرح.. يبدأ الشيخ "عابد" في كشف رؤيته لمن حوله.. الجميع يسمع منه أن الشهداء سيعودون هذا الأسبوع.. إلا أن الشيخ "عابد" لا يجد من يتحمس للرؤية.. بل يستشعر "ذعراً" في عيونهم من هذه العودة المباغتة!

يستوقف الشيخ "عابد" كل من يصادفه في بلدته.. يقول له في ما يشبه الامتحان: "ماذا أنت فاعل لو عاد ابنك الشهيد..أبوك الشهيد.. أخوك الشهيد.. زوجك الشهيد.. صديقك الشهيد"..؟! وفي كل مرة يجد الشيخ "عابد" عدم تصديق مشفوعاً بالرثاء لحاله الذي وصل إليه، بعد أن استشهد ابنه "مصطفى" الذي كان زينة شباب بلدته وظهْرَ الشيخ "عابد" الذي يتكئ عليه!

البعض ممن حملوا كلام "العابد" محمل الجد ردوا عليه بجدية أيضاً، ومن هذا البعض "مسجل المواليد والوفيات" الذي يؤكد له أنه لو عاد الشهداء فلابد من شطب أسمائهم من سجل الأموات وإعادة قيدهم في سجل الأحياء، وهذا سيستغرق وقتاً طويلاً.. ولا يخفي آخرون مخاوفهم للشيخ "عابد" حيث يقولون له إن عودة الشهداء ستُحدث "ربكة" كبيره في حياتهم، وأول من سيدفع ثمن ذلك هم الذين يتقاضون"منحة" مالية نظير استشهاد أقربائهم.. كيف سيعيش هؤلاء لو عاد الشهداء؟! وماذا ستفعل زوجات الشهداء اللاتي تزوجن وأنجبن من بعد غياب أزواجهن الشهداء؟!

يصمت الشيخ "عابد" مستعجباً إزاء هذه العاصفة من الاستنكار والاحتجاج لعودة الشهداء لكن "ثورة الخوف" تتغلغل في نفوس من يهابون هذه العودة المفاجئة، وفي مقدمتهم الذين تسلقوا على ظهور الشهداء، وورثوا أمجادهم وبطولاتهم، وحولوها إلى تركة مباحة لمن يجيد اصطياد الفرص، واللعب على الحقائق التي لا يعرف أسرارها إلا من استشهدوا[1] !!

كثيرون هم الذين سيتضررون من عودة الشهداء..منهم من ولوا الأدبار في ساحة المعركة واختاروا "الخيانة" حفاظاً على أرواحهم.. لو عاد الشهداء سيشهدون على خيانتهم وينفضح أمرهم .. ومنهم من نال أرفع الأوسمة وتولى أعلى المناصب، رغم أنه لم يحمل البندقية في وجه عدو أو يخوض غمار الموت !! لو عاد الشهداء، حتى الأرض ستخجل من ابتلاع أمثال أولئك الخونة!!

إنها خلاصة قصة " الشهداء يعودون هذا الأسبوع " للقاص والروائي الجزائري الراحل "الطاهر وطار" التي صدرت عن سلسلة "كتاب في جريدة" ضمن مجموعة أخرى من القصص لتكشف تلك القدرة الهائلة لأديب مثل "الطاهر وطار" في معالجته لأمور لا

[1] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع السابق، ص32

تخطر على البال رغم أنها تتمسرح على أرض الواقع، ورغم أن رائحتها تكاد تزكم الأنوف..إنها رؤية "موضوعية" أكثر من كونها "فنتازية" لاجتراح الراهن الاجتماعي والسياسي في الجزائر التي استشهد لأجل استقلالها مليون شهيد، وبعد كل ذلك ظلت الجزائر تشهد إعصاراً متواصلاً من "الفتنة" وحمامات الدم، دونما مبررات أو مسوغات يمكن أن يقبلها عقل، وكأنما هذا الاستقلال الوطني جاء محض صدفة، ودون إراقة دم شهيد واحد.

"الطاهر وطار" المفجوع بالمحنة الجزائرية يحاول من خلال "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" الرد على "المخربين" و"العابثين" بطريقته الخاصة فيزف بينهم بشرى عودة الشهداء، كي يفيقوا من إدمان إراقة الدماء، ونشر الذعر بين الأحياء .. فالمواجهة بينهم وبين الشهداء قد تشعرهم بشيء من الخجل، وتجعلهم أكثر إحساساً بقيمة ذلك الاستشهاد الذي تحول إلى مكاسب رخيصة وأطماع دنيوية لا تنتهي .!

..حقاً ماذا سيفعل هؤلاء لو عاد الشهداء؟[1]!

[1] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع السابق، ص43.

المبحث الثاني : التناص الديني في الرواية

إذا حصلت لدينا قناعة، أنّ كلّ نص هو تناسل وتناسخ لعدة نصوص، فإنّ نص" الشهداء يعودون هذا الاسبوع " ؛ يكاد يتصف بالنقاء من شوائب النصوص المذابة فيه، وعليه يتفرد صاحبه بالملكية التامة، ومع هذا أمكننا استحضار بعض النماذج من التناص (Intertextualité) (و إن كانت لا تشكل ظاهرة، لكنها تحقق الاستثناء، و ذلك بعيدا عن معنى التضمين التراثي لكن بفاعليته التناصية، حسب تعريف جوليا كريستيفا "Julia Kristevaللتناص بأنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتن ا. فى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى هذه الملفوظات تكون محملة بدلالات جديدة قابلة للحياة مرة أخرى، في النص الحاضر[1].

و تجدر الإشارة إلى أن تمييز إشارات المبدع وتلميحاته لنصوص أخرى أمر نسبي لأن ذلك يعتمد على المعرفة، أي معرفة المتلقي ومدى اتساع ثقافته حتى يتسنى له إثراء قراءته للنص و تأويله <<فالمعرفة ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي>>فكل حضور ذهني لدلالة ما ونحن نقرأ نصا فإن مرده إلى التناص (Intertextualité) (وعلينا حنيئذ أن نبحث عن مصدر لذلك الصدى في مخزوننا الثقافي الخاص ومنه نتعرف على كيفية استثمار المبدع له، فالتناص لا يعدو أن يكون آلية من آليات تعميق التجربة وتغذيتها و إغنائها بالدلالات[2].

[1] ليا كريستيفا: علم النص، ص21:

[2] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري) استراتيجية التناص(، ص12:

و هكذا يتضح لنا أن آليات توظيف النص الغائب / المتناص في النص الجديد يتم وفق عدة أشكال حسب اصطلاحات الدارسين، غير أننا نفضل أن نصنف هذه النماذج إلى أربع مرجعيات[1]:

2. 1. 1. المرجع الديني: القرآن الكريم:

لقد تفاعل نص الشهداء يعودون هذا الأسبوع مع النص القرآني فاتخذ أشكالا مختلفة من اجترار الآيات بلفظها و معناها أو تحويرها وفق حاضر النص الجديد، و هذا ما اتضح لنا عند تأملنا لهذا المقطع

<<العابد: ما نولوش كيفهم ياولدي..... ما هوش في كل المقابر انتاع الشهداء، اللي في كل قرية دشرة، مكتوب و: لا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله امواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون"

و لما كان الاجترار هو <<:تكرار للنص الغائب من دون تغيير أو تحوير و هذا القانون يسهم في مسخ النص الغائب لأنه لم يطوره و لم يحاوره و اكتفى بإعادته كما هو أو مع إجراء تغيير طفيف لا يمس جوهره بسوء(>>

فإن نصنا اتكأ على نص ديني غائب فجاء التناص من غير تحوير أو تغيير فنرى أن الكاتب أعاد الآية القرآنية من دون إضافة

و هذا راجع في اعتقادنا إما إلى نظرة التقديس و الاحترام للنص الديني أو إلى ضعف المقدرة الفنية و الإبداعية لدى الذات المبدعة في تجاوز هذه النصوص شكلا و مضمونا، إذ تبقى النصوص الجديدة أسيرة لتلك النصوص السابقة.

إلا أننا نرجح العامل الأول على اعتبار أن ميزة النص القرآني في كونه <<يعطي ولا يأخذ، يهيمن ولا ينصهر، يضفي ولا يذوب، و يكتسب النص الأب منه الثقة به، ولا

[1] نظر: محصول سامية: إشكالية المصطلح والمفاهيم، مجلة دراسات أدبية، 2008ع ، 1ص74-75:

يكتسب هو من الأب شيئا >>و إذا ما راجعنا تقاطع النصين نلاحظ أن المفسرين قد ميزوا بين صنفين من المقاتلين <<بين أن يقاتلوا للآخرة كما يقاتل المؤمنون، و بين أن يقاتلوا إن لم يكنم غم الآخرة دفعا عن أنفسهم و أهليهم و أموالهم فهذه الإشارة النصية ظهرت لنا من خلال طرح فكرة العودة المحتملة؛ أ تكون العودة من الآخرة أم من الدنيا ؟ في قوله << :العابد: وصلتني برية[1]!

علي: ويخلو من الاخرة و الا من الدنيا؟

و من هنا التبس عالم الحياة بعالم الموت و أصبحا وجهين لعملة واحدة.

و إذا كان الخطاب (لاَ تحسِبن) موجها للرسول – صلى الله عليه و سلم– مصداقا لما ورد في التفسير الخطاب لرسول الله – صلى الله عليه و سلم– أو لكل واحد، (... أو لا يحسبن حاسب،...)و لا يحسبنهم الذين قتلوا أمواتا أي: و لا يحسبن الذين قتلوا أمواتا؛ و المعنى هم أحياء لدلالة الكلام عليهما، يرزقون مثل ما يرزق سائر الأحياء[2]

يأكلون و يشربون (و في هذا تأكيد على كونهم أحياء مقربين، لهم رزق الجنة و نعيمها[3].

نلاحظ تعطيل فعالية الخطاب(vivacité discours) بأن استحال النص المتناص ميتا بمجرد أن وضع على شواهد القبور . و رغم أن النص بني على قانون الاجترار إلا أننا تمكنا من قراءة هذا المعنى من خلال قوله:

<<العابد: ما نولوش كيفهم ياولدي..... ما هوش في كل المقابر انتاع الشهداء، اللي

[1]بو القاسم جار االله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي: الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل، مكتبة مصر، جمهورية مصر العربية، (د ط) ، (د ت (، ج ،1ص38 :

[2]نفس المصدر ص 53.

[3]أبو القاسم جار االله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي: الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل ص385–386

في كل قرية دشرة، مكتوب و: لا تحسبن الذين قتلوا في سبيل االله امواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون"[1]

و كأن بالزمن يعود بنا إلى الزمن الأول زمن المنافقين الذين نزلت في شأنهم الآية << يوم أحد يوم التقى جمعكم و جمع المشركين ليميز المؤمنون و المنافقون "[2]

في حين يعد الامتصاص آلية تكثيفية / إيجازية فهو عبارة عن <<عملية إعادة كتابة النص الغائب وفق النص الجديد ليصبح امتصاصا له متعاملا معه] بشكل [حركي و تحولي (>>يتم من خلاله استحضار(eidétiquement) نصوص دينية معلومة عند المتلقي الذي يقرأ جزءا منها و يتم استذكارها، لأنها معروفة و ليس هناك أدنى حاجة لذكرها كاملة في النص، كما في المقطعين التاليين:

المقطع الأول:

المجموعة: امسحي عينيك دمعك عزيز خليه لغدوة عندما الصباح يتنفس[3]

المقطع الثاني:

<<العابد: صح، شيخ كبير رافد هم كبير صح !شيخ كبير. عييت بزاف ... العظم وهن ، و العين قصرت، و لا من بغى يفتح هذا الراس اللي عاش سبعين[4]

إن الامتصاص جرى على صعيد الألفاظ المحدودة (الصباح يتنفس، العظم وهن)فمن خلال هاتين الجملتين اللتين ورد ذكرهما في القرآن الكريم؛ نجد أن القارئ لا يستحضر الآية و السورة كاملة فحسب، إنما يستحضر معها كل الأحداث و المناسبات

[1] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص1:

[2] أبو القاسم جار االله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي: الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل،ص384 :

[3] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص9 :

[4] المصدر نفسه ، ص21:

التي جرت في ذلك العصر. أما الآيتان كما ورد ذكرهما في القرآن الكريم يقول تعالى: ﴿ والليلِ إذَا عسعس و الصبحِ إذَا تنفّس إنه لَقَولُ رسولٍ كَرِيمٍ ﴾، [1] يقول أيضا: ﴿ قَالَ رب إني وهن العظْم مِني واشتعلَ الرأْس شيباً ولَم أَكُن بِدعآئِك رب شقِياً ﴾ .[2]

الظاهر أن الامتصاص هنا موجز إذ لم يذكر الكاتب الآية كاملة و اكتفى بذكر كلمات منها في حين عمد القارئ إلى استحضار الآية القرآنية كلها. و إذا ما حاولنا ربط العلائق المشتركة بين النصين مستفيدين بما جاء في كتب التفاسير عن معنى (تنفس الصبح)

<<إذا أقبل الصبح أقبل بإقباله روح و نسيم، فجعِل ذلك نفسا له على المجاز [3]

نلاحظ أن المعنى المجازي ذاته وظف في المقطع الأول حيث يحيل(الصبح) هنا بالاقتران بالدال (غدوة) على الحرية و الاستقلال.

و إذا ما عدنا إلى المقطع الثاني ينقلنا الدالين (العظم وهن) إلى سر إسناد النبي زكريا –عليه السلام– الوهن إلى العظم <<و إنما ذكر العظم؛ لأنه عمود البدن و به قوامه، فإذا وهن تداعى و تساقطت قوته، و لأنه أشد ما فيه و أصلبه؛ فإذا وهن كان ما وراءه أوهن، و وحده لأن الواحد هو الدال على معنى الجنسية"[4]

يتبين لنا من التفسير أن (للعظم) ثلاث مسوغات نوجزها في كونه: العمود و القوام، و أصلب ما في البدن، و المحدد لجنس العظام، و لذا يكون القصد(lintention) في النصين واحد.

---

[1] سورة التكوير: رقم :، 81الآية18 :

[2] سورة مريم : رقم :، 19الآية4 :

[3] أبو القاسم جار االله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي: الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل، ص553 :

[4] لمرجع السابق، ج ،3ص93 :

و عليه فـ) وهن العظم (هو المعنى الإيحائي Connotation) (لـ)سبعين سنة(المعنى الحرفي(Dénotation) و عيه فانتظار النبي زكريا – عليه السلام– للمولود يحيى – عليه السلام– في سن متقدمة– وهن العظم –

<<اختلف في سن زكريا – عليه السلام– فقيل: ستون و خمس و ستون و سبعون، و خمس و سبعون، و خمس و ثمانون>> [1]والوضعية نفسها مع البطل (العابد) المنتظر عودة ابنه (مصطفى) الشهيد في هو في سن السبعين في قوله:

<< العابد: صح، شيخ كبير رافد هم كبير (...) عشت سبعين (...) صح !شيخ كبير. عييت بزاف(...) العظم وهن ، و العين قصرت، و لا من بغى يفتح هذا الراس اللي عاش سبعين ... و شاف سبعين، و سمع سبعين وتقاس في القلب سبعين[2] ...>>

و إن كان انتظار زكريا – عليه السلام– مصحوبا ببصيص من الأمل لأننا قد نسمع بعاقر قد رزق بالولد و كذا المسن، إلاّ أنّ انتظار (العابد) لابنه الشهيد ميؤوس منه، و من ثمة يكون النص الحاضر أكثر شعرية من النص الغائب.

لقد تعامل الكاتب مع القرآن بالامتصاص و الاجترار و كل ذلك لأن ثقافته أمدته بمثل هذه الفنيات الأسلوبية كما نشير إلى أنه ليس من الضرورة أن نؤكد تدين الناص رد تناصه مع القرآن، لسبب بسيط هو علمنا بكتابات تركب الخطاب الديني لتفجيره من الداخل

<< فالتناص لا بد أن يكون مجرد لمحة فنية تثير انفعالا ذاهلا في المتلقي و تجعله من تلقاء ثقافته يستعيد دلالة قصة معينة أو يدرك ما وراء تعبير معين[3]>>

---

[1] المرجع نفسه، ج 3،ص92–93 :

[2] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص21:

[3] مصطفى رجب: متى و كيف يقتبس الشاعر من القرآن الكريم ؟ مجلة الفيصل، 2000السنة ،24ع ،288ص56 :

لكن لا نملك إلاّ أن نقر حقيقة أنّ القرآن يبقى بارزا ولا ينصهر في نسيج النص الجديد ،بل يظل محافظا على طبيعته السماوية ؛كالذهب إذا لامس التراب.

المبحث الثالث: التناص التراثي الشعبي في الرواية

التراث هو الموروث الثقافي و الديني و الفكري و الأدبي و الفني، وكل ما يتصل بالحضارة أو الثقافة، فهو إذا يمثل ذاكرة الإنسان الواعية لماضيه. لهذا لا نملك إلا أن نقول <<أن التراث هو شيء حي في حياتنا (...) و ليس تاريخا تقرؤه و إنما تمارسه و تحياه [1]>> ولكن كيف نمارسه و نحياه ؟ بل كيف نستحقه ؟ لن نستحقه، و لن نحقق الممارسة إلا بامتلاك القدرة على الإبداع فالمبدعون يعيدون صياغة التراث ويجعلونه متفاعلا مع أفكار العصر حتى يخرجوا بصيغ و أفكار جديدة يتجسد فيها التحام تيار التراث المستمر من الداخل بتيار الواقع الحاضر بكل ما يطرح من أفكار و تحديات و تناقضات، دون أن يضطروا إلى تزوير التراث أو اصطناعه أو تحميله ما ليس منه.

وحين يتم التعامل مع نص تراثي، فإن هذا يخلق جدلا حرا بين نصين – النص الغائب، و النص الحاضر– و إذا وفق المبدع في الاختيار و التعبير، و الوصول إلى جذر عملية التناص Intertextualité) (فإن هذا ما يثرى النص و يفتح آفاقه و يوسع فضاءه.

ميشيل عفلق: البعث و التراث، مجلة أقلام، 1980السنة 15ع، 7ص154 :

)*(المثل: مثل كلمة تسمية يقال؛ هذا مثله و مثله كما يقال شبهه و شبهه)...(ومثل الشيء بالشيئ؛ سواه وشبهه به و جعله مثله وعلى مثاله

)...(و كأن المثل مأخوذ من الممثّل لأنه إذا شنع في عقوبته جعله مثلا و علما ، ينظر: منظر: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي

المصري المعروف)بابن منظور (: لسان العرب،، مج 8،ص :، 201–202–203مادة): ل،م (، ن [1]

و بعد هذا نعتقد أن " محمد بن قطاف" أراد استلهام التراث بأشكاله المختلفة، وتوظيفه في نصه المسرحي (الشهداء يعودون هذا الأسبوع)، و كأنه بذلك يسعى إلى الربط بين الماضي و الحاضر في عديد من شفراته ، و لهذا وجدنا أنفسنا أمام العديد من العناصر التراثية، و سوف نكتفي هنا بالأمثال،الألوان، الأعداد ، الحلقة، لنرى مدى استطاعة " الطاهر وطار" الإفادة من التراث في تحريك خيوط التناص(Intertextualité)داخل النص.

إن الحديث عن تناص الكاتب " الطاهر وطار" مع التراث الشعبي وتقاطعاته معه من خلال المثل Proverbe) (هي حاجه ملحة تفرضها القيم الثقافة و الفكرية الأصلية للشخصية الوطنية، و المثل شكل من الأشكال التعبيرية الأكثر انتشارا وشيوعا بين الناس، على مختلف أعمارهم ومستواهم وجنسهم.

فهو عبارة عن <<خلاصة حقائق حضارة المجتمع الإنساني، أي تكاد تكون حقائق إنسانية شاملة[1] >>فهذا الشكل التعبيري مرتبط بآمال الشعوب و آلامها، إنه الوعاء الجمالي لروح الشعب يصور حركته الاجتماعية والثقافية و الفكرية و ما ينبغي تسجيله أن النص المسرحي لـ " محمد بن قطاف" تقلّ فيه ملفوظات/ الأمثال، لكن هذا لا يمنع أن نستشهد بنموذج تكون قراءتنا له قراءة إيجابية تفاعلية توليدية – بعيدا عن تلك الأمثال السطحية– و ذلك من أجل إبراز المعاني المسكوت عنها، فكان هذا المثل: <<علي: يا عمي العابد قلبي راه معمر ما تزيدليش عليه. المثل يقول:وين بغى الحي يدور راس الميت>> [2]

[1]محمد المرزوقي: الأدب الشعبي في تونس، الدار التونسية للنشر، تونس،)د ط ،)،1967ص3 :

[2]عبد الملك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في)رواية اللاز (عبد الملك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في رواية اللاز، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط ،)،1984ص ، :،1984ص6 :

نقترح أن نقرأ هذا المثل تحت علاقة الاستشهاد (La citation،)ذلك أن << الاستشهاد بسيط وبديهي فإنه يفرض نفسه في النص دون أن يتطلب من القارئ إعمال الذهن أو معرفة خاصة. إنه يعين نفسه بنفسه و . لكن العناية الكبيرة مطلوبة لاكتشاف هويته وتأويله لم : اذا اختير النص المستشهد ؟به ما هي حدود تقطيعه، و طرق تركيبه؟ و المعنى الجديد الذي أضفي عليه بعد إدراجه في السياق الجديد ؟ إنّ كلّ هذه العناصر أساسية لفهم دلالته >>

يتبين لنا من القول أن الدارس لا يجد صعوبة في تحديد المثل و إرجاعه إلى مصدره، لكن الشأن كلّه يكمن في كشف شعرية هذا التوظيف وهذا و هذا ما نريد الوصول إليه من خلال هذه الدراسة.

فكانت ملاحظتنا أن المثل تكرر على مستوى نص المدونة ثلاث مرات ضمن مقطع قصير لا يتجاوز ستة أسطر، لكن لم يكن التكرار من أجل التكرار، بل في كل مرة يذكر إلا و يشحن بدلالات إضافية،كما أن الشخصية التي ورد على لسان المثل هو علي الذي وصفه(عمي العابد) بالنقاء و الطهارة ماضيا و حاضرا (الماضي انتاعك صافي على الحليب، الملايكة انتاع هذه القرية) فالمثل ينساق مع الشخصية المرددة له <<فهو يعكس أفكارها و ثقافتها و سلوكها كما يعكس فلسفة التفكير لديها [1]>>

و لمّا كان للأمثال <<ثلاث خلال: إيجاز اللفظ، إصابة المعنى وحسن التشبيه[2] >> فإنّ الناص قد استغل هذه الخلال، إذ قارب شيئا معنويا، يدرك بالعقول (اليوم كاين حاجة اسمها البيروقراطية) وجسده ماديا في صورة متحركة (يدور راس الميت) إذ معلوم أنّ كلّ

[1] شرفي عبد الكريم ، مفهوم التناص من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جينات ، مجلة دراسات أدبية ،ع،2ص70.

[2] بد الرحمن جلال الدين السيوطي ، المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، دار الفكر ، ج ، 1ص48 .

شيء يدل على طبيعته ويشي بمعدنه، وعليه حقق هذا المقطع درجة أكبر من الإقناع والحقيقة.

فلما كان نص المثل الشعبي في شموليته اللغوية و الأدبية و البلاغية هو خطاب تشبيهي، و منه فإن حضوره في الفضاء التعبيري حضور تشبيهي، حيث <<أن المثل لا تستقيم له حياة لغوية و أدبية و بلاغية إلا إذا استطاع أن يشبه موضوع بموضوع آخر (...) فالتشبيه هو اللحمة و الرحم الذي وهب الحياة للمثل>> [1] و لا تتأتى له هذه الصورة إلا إذا توافرت له أدواته من معنى و صياغة و لفظ، غير أن الوارد في نصنا ملفوظ فائض عن نص المثل و ذلك في قوله:

<< وين بغى الحي يدور راس الميت. و الحي هو القانون [2]>>، فقد عمل هذا الفائض (و الحي هو القانون)على استفزاز (عمي العابد) فتساءل <<:و الميت شكون>> فأحدث بذلك براعة في تشكيل صورة (المقابلة) منحت المثل جمالا و تأثيرا هذا من جهة، و من جهة أخرى أدى الفائض إلى خلخلة بنية الخطاب المستقرة و هذا ما نستشفه من قول:

<< علي: يا عمي العابد ما تحرجنيش، انت تعرف>>

فعبارة (ما تحرجنيش)تسربت من بين شقوق الخطاب لتمنع فضح الحقائق، مما جعل المثل يسترجع خاصية التعمية أو بالأحرى صورته الأصلية <<و إرادة الحقيقة تخترق

[1] محمد سعيدي: التشاكل الإيقاعي و الدلالي في نص المثل الشعبي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)،2009ص90

[2] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص14 :

القول و تمارس من ورائه ضربا من الإبعاد بحيث ينطق الخطاب بأشياء و يسكت عن أشياء و يؤكد على معان و يحذف أخرى، و يلتقط دلالات من دون دلالات>>.[1]

و هذا ما يتضح جليا في قوله :

<<علي: (...) اليوم كاين حاجة اسمها البيروقراطية يا عمي العابد ....و هي الرابحة في الاخر يا عمي العابد... وين بغى الحي يدور راس الميت)>>

إلا أن المثل لم يكد ليستقر على هذه الصورة حتى انفلت مرة أخرى في صيغة:

<<علي : في البطاقة يا عمي العابد .... هي الصح اليوم... ما تقدرش تواجه الصح على خاطر هي الصح[2].... >>

ثم يضيف (علي) قائلا << :علي: تبقى البطاقة يا عمي العابد و وين بغى الحي يدور راس الميت[3]>>!

فيكون عود على بدء فالقانون هو البطاقة و البطاقة هي القانون فـ فالناص يقف وقفة طويلة عند ظاهرة الثوري بالبطاقة التي تمكن لحاملها من إثبات انخراطه في صفوف جيش التحرير، هذه الظاهرة التي استفحلت بعد الاستقلال <<كل شيء بالبطاقة اليوم يا عمي العابد؟ الماضي الثوري لابد من بطاقة تشهد عليه. النضال لابد من بطاقة تثبته. حسن السيرة، لابد من بطاقة.. الخيانة فقط، لم توضع لها بطاقة، نعرف كلنا الخائن ولكن لا نستطيع أن نواجهه لان البطاقة هي الصح ."الطاهر وطار" يتماهي في رسم اللحظات التاريخية المهمة في حياة الجزائر فالمرحلة الأولى مرحلة ما بعد الاستقلال أي

[1] ياسين حرب: مداخلات (مباحث نقدية حول أعمال محمد عابد الجابري، حسين مروة، هشام جعيط، عبد السلام بن عبد العالي، سعيد بن سعيد، دار الحداثة، لبنان، ط ، 1985،1ص1 :

[2] المصدر نفسه،، ص14

[3] لطاهر وطار: الشهداء يعودون هذا الأسبوع (مجموعة قصص) ، ص 16-167 :

مرحلة الأحادية، ثم مرحلة التعددية (التسعينات)هذه البوابات هي عتبات للتاريخ ندخل من خلالها عوالم النص

و عالم التناص الذي يدل على كيفية قراءة "محمد بن قطاف" للواقع و للتاريخ، إنها مهارة كبيرة وفنية أكبر في ربط الزمنين، زمن ولى، وزمن حاضر.

فمحاورتنا للمثل كشفت لنا عن زيف الاعتقاد من أن نص المثل الشعبي نص هادئ و بسيط يمكن السيطرة عليه بسهولة و معرفة أسراره الداخلية و الخارجية دون جهد، بل تبين لنا بأنه نصا معاكس و مشاكس يحمل بين طياته متناقضات متصارعة مع نفسها و ذلك امتدادا لما يزخر به المجتمع من رؤى متضاربة، فكان المثل الشعبي وعاء حيا و صورة صادقة حملت هذا التناقض بامتياز.

الخاتمة :

وكخاتمة لموضوع دراستنا نستخلص جملة من النتائج وهي على النحو التالي :

نستخلص مما تقدم في الفصل الاول أن هناك فروقاً كبيرة بين التصورين التقليدي و البنيوي للتناص .و أن هذا الفهم الجديد ما كان ليتحقق لولا حصول تحولات كبرى على صعيد إنتاج النص نفسه .كل التطورات التي استفادت منها المناهج النقدية المختلفة في تعريفهم للنص، حيث تختلف و تتعدد تعاريفهم بتعدد النظريات النقدية من الظاهراتية و السوسيولوجية و البنيوية و السيمولوجية و ...الخ .و إن لم تلغ كل نظرية جديدة ، نظرية قبلها، بل أكثرها كانت تمتد طريق النظرية السابقة و هي تحمل معها أشياء جديدة و مغايرة أحياناً .فكل تعريف يعكس توجيهات أصحابه و ذلك يعود الى أن كل اديب حتى ضمن المدرسة الأدبية الواحدة له تعريفه الخاص للنص و لاسيما للنص الأدبي الذي نقصده في هذه الدراسة.

وفي الفصل الثاني : يعتبر الطاهر وطار روائي له حضوره المتميز في المتن الروائي الجزائري. وهو إلى جانب ذلك مثقف خرج من صلب مجتمع هو خلاصة تاريخ حافل بالأحداث والصراعات والانكسارات. عايش فترة الاحتلال الفرنسي وثورة التحرير والاستقلال. لم يحدث أن غادر الجزائر التي ظلت محور أعماله الروائية. عرف جزائر الريف مثلما خبر جزائر المدينة وقد مكنته معرفته بالعالم الريفي من الفهم الأرض. كما مكنه استقراره بالعاصمة وتقلده لمناصب في مجال الإعلام من معرفة العمق المريض لهذا الوسطاالمدينة. وما أفرزه هذا الوسط من سلوكيات وذهنيات مستلبة انعكست على الإيقاع السياسي والإداري. إيقاع ظل يفتقر إلى روح التمدن وما تقتضيه المدينة من زاد ثقافي وآداب التعامل وفن العلاقات.

ونجد رواية الشمعة والدهاليز تختزل مجمل تجارب الطاهر وطار الشكلية الجمالية من الزلزال واللاز مرورا بالعشق والموت في الزمن الحراشي ، حيث النص الجديد ينازل النص القديم .

الخاتمة :

تضمن الفصل الثالث انه من المؤكد أن نصنا (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) يعج بمضامين ذات صبغة إنسانية، ذلك أن الموضوعات التي تشغل فكر " محمد بن قطاف" هي المشاكل المصيرية المتصلة بحياة الإنسان اليومية و. الحقيقة التي لا يختلف فيها اثنان هي أنه أشعرنا بعمق هذه القضايا منها: المحسوبية، البيروقراطية، الانتهازية، الديموقراطية، الفهم العقيم للاشتراكية، و هذا ما دفع بـ" الطاهر وطار" أن يعيش مع بطل روايته " عمي العابد ح" لم عودة المبادئ النوفمبرية من خلال سؤاله عن العودة، بل نجد أن أغلب الجزائريين يجسدون هذا الحلم بنوع من التفاوت ، ولكننا جميعا نعيش المفارقة الإشكالية ذات الطابع الدونكيشوتي بين أحلام الوانا واقع المر لذا، فاغتيال الحلم الجزائري في صورته المصغرة ها هنا هو اغتيال لجيل بكامله.

و هكذا ننتهي إلى أن معاناة الإنسان الجزائري هي دائما مجال انشغال " الطاهر وطار"، لذلك يهتم اهتماما كليا بمشكلة الإنسان المعاصر، والضغوط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الملقاة عليه، ويحاول أن يقتحم هذه العوالم في داخل الإنسان.

وفي الختام نتقدم باجمل كلمات التعبير والاجلال للأستاذ المشرف لوقوفه ومساهمته لنا في اخراج هذا البحث ، كما نتقدم بالشكر الى كل اعضاء لجنة المناقشة لقبولهم التفضل بمناقشة ومراجعة هذا العمل والمساهمة باثراءه واخراجه على اكمل وجه .

القران الكريم ، برواية ورش عن نافع ، دار الخير ، دمشق ، سوريا، ط1، 2004م.

أولا :المصادر العربية :

1. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه، وفصله، محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان.
2. جوليا كريستيفا : علم النص –ترجمة فريد النراهي ، توبقال للنشر .
3. الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح، في المعاني والبيان والبديع، قرأه وكتب حواشيه وقدم له ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية سيدا، بيروت، ط. 1، 1423 هـ/2002 م.
4. رولان بارث، لذة النص، تر فؤاد صفا والحسين سبحاز، دار توبقال للنشر، ط.1 1988.

السيد قطب، معالم في الطريق، دار الشروق، بيروت، ط9، 1982

5. الطاهر وطار، الشمعة والدهاليز، دار الهدى للنشر والتوزيع ، الجزائر، 2012م.
6. ـــــــــــــــ، الشهداء يعودون هذا الاسبوع ، دار الخلدونية ، الجزائر، 2010م.
7. عبد القاهر الجر جاني، أسرار البلاغة، قراه وعلق عليه محمود شاكر، الناشر دار المدني بجدة.

ثانيا : المعاجم والقواميس:

1. ابن منظور ، لسان العرب ، مج 11 ، دار الكتاب الحديث للنشر والتوزيع ، الجمهورية العربية المصرية ، 2002م، ط5.

ثالثا: المراجع بالعربية :

1. .
2. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.
3. ابو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري الخوارزمي: الكشاف عن حقائق التتريل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل، مكتبة مصر، جمهورية مصر العربية، (د ط) ، (د ت) ، ج ،1
4. أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، حققه وضبط نصه مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط. 2، 1409هـ/1989 م.
5. أحمد أمين، النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، 1963، ج 1، ط.3.
6. أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزء الثاني، ط. 2002/2001 م.
7. أوفيد: مسخ الكائنات، الكتاب الثامن، تر: ثروت عكاشة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971،
8. تجليات الخطاب الشعري : إستراتيجية التناص صـ ، 434المركز الثقافي العربي ، الدار البيلاء ، ط ، 4عام 1991م.
9. التناصية والنقد الجديد ، ليون سومفي ، ترجمة وائ بركات ، مجلة علامات ، عدد أيلول1996م ، جدة ، السعودية .
10. جيرارجينت نقلا عن د/ محمد ناجي محمد احمد.
11. حافظ صبري ، التناص وإشاريات العمل الأدبي ، مجلة البلاغة المقارنة ، التناص تفاعلية النصوص ع4،ربيع 1984م
12. حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري نحو رؤية داخلية للدفق الشعري وتضاريس القصيدة، دار الغرب للنشر والتوزيع،ط. 2001–2002.

13. حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول مقار بة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، منشورات دار الغرب، ط. 2002/2001.
14. الخطاب النقدي دراسات نارية وقراءات تطبيقية ، دار شرقيات ، القاهرة ، ط، م1996م.
15. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ط1.
16. عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، لبنان، ط2، 1984.
17. عبد العزيز حمّودة، المرايا الحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت،سنة (1418 هـ/1998 م).
18. عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، 1972.
19. عبد المالك مرتاض ، عناصر التراث الشعبي في رواية اللاز ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1984 .
20. عبد الملك مرتاض، نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع،ط.2002.
21. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.
22. عمار بلحسن، من تسييس الثقافة إلى تثقيف السياسة، مجلة التبيين الجاحظية، الجزائر، ع4، 1992.
23. لمياء باعشن، نظريات قراءة النص، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي بجدة، الجزء التاسع والثلاثون، ط.2001.
24. مارك أنجينو ، في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة أحمد المديني ، دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ، 1987م

25. مجلة ألف المصرية الصادرة عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، العدد الرابع ، ربيع 1984م وقد كان عنوان العدد : التناص : تفاعلية النصوص .
26. مجموعة من المؤلفين، دراسات في الأدب والمسرح، ت. نزار عيون السود، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976، د.ط.
27. مجموعة مؤلفين (مقالة بارت) ، آفاي التناصية ، ترجمة محمد خير البقاعي ، اب ي ة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998م.
28. محصول سامية: إشكالية المصطلح والمفاهيم، مجلة دراسات أدبية، 2008ع1.
29. محمد المرزوقي ، الأدب الشعبي في تونس ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، 1967.
30. محمد داود، مفهوم الحوارية عند ميخائيل باختين، مجلة تجليات الحداثة، يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، السانية، عدد خاص بأعمال الندوة الوطنية حول المفاهيم النقدية الحداثية، ديسمبر 1992
31. محمد سعيدي ، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1998
32. محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط. 1، 1415 هـ/1998م.
33. محمد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سمياني للأدب، منشورات وزارة الثقافة، ط. 1996.
34. محمد مرزوق ، الأدب الشعبي في تونس.
35. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)
36. مصطفى رجب: متى و كيف يقتبس الشاعر من القرآن الكريم ؟ مجلة الفيصل،السنة 2000، عدد24.
37. مصطفى عبد الغني قضايا الرواية العربية في نهاية القرن العشرين ، الدار المصرية ، ط 1 ، 1999 .

38. يوسف حسن بكار نبناء القصيدة في النقد العربي القديم، في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط. 2، 1403 هـ/1973م.

ثالثا: المراجع الاجنبية :

1. Petit Robert: du nom propres, Paris, 1994.

2. V. Simone FRAISSE, le mythe d'Antigone, librairie Armand Colin, Paris, 1974.

3. Zahra A. H. Ali, Modernism Subverted: A Study of Embedding The Odyssey in Iris Murdoch's,The Sea, The Sea, ANNALS, Kuwait, University, V.M 19,1998- 1999,

رابعا: الرسائل الجامعية :

1. عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، محاضرات ألقيت لطلبة الماجستير السنة الجامعية 1980-1981، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر. 1983.