الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات
قسم: اللغة العربية وآدابها

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

تخصص: دراسات نقدية

# تجليات التناص في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" لـ "عز الدين جلاوجي"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

إعداد الطالبتين:
- بوعيشة رزيقة
- ناصري شيخة

إشراف الأستاذة:
- كرغلي فاتح

## لجنة المناقشة

أ: دحمون كهينة.....رئيسا
أ: كرغلي فاتح.....مشرفا ومقررا
أ: لطرش صليحة.....عضوا ممتحنا

السنة الجامعية 2015/2014

# إهداء

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك...ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك,,, ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك...ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك. "**الله جل جلاله**"

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة...ونصح الأمة...إلى نبي الرحمة ونور العالمين "**سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم**"

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار...إلى من علمني العطاء بدون انتظار...إلى من أحمل اسمه بكل افتخار...أرجو من الله أن يمد في عمرك لترى ثمارا قد حان قطافها بعد طول انتظار وستبقى كلماتك نجوما أهتدي بها اليوم وغد وإلى الابد "**والدي العزيز**"

إلى ملاذي في هذه الحياة...إلى معنى الحب وإلى معنى الحنان والتفان...إلى بسمة الحياة وسر الوجود إلى من كان دعاؤها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي إلى أغلى الحبايب" **أمي الحبيبة**"

إلى من هم أقرب إلّيمن روحي...إلى من شاركوني حضن الالام وبهم أستمد عزتي وإسراري" **ربيحة، مصطفى، تركية، الجوهر، عيسى، مريم، صابر، سعاد، أسامة، إسلام، أمين**"

إلى من صح فيها القول( رب أخ لم تلده أمك) زميلتي في المذكرة "**رزيقة**"

إلى الأخوات اللواتي تحلو بالإخاء وتميزوا بالوفاء والعطاء، إلى ينابيع الصدق الصافي إلى من معهم سعدت، وبرفقتهم في دروب الحياة الحلوة والحزينة سرت، إلى من كانوا معي على طريق النجاح والخير، إلى من عرفت كيف أحبهم وعلموني أن لا اضيعهم "**صديقاتي**"

**شيخة**

# إهداء

يا من أحمل اسمك بكل فخر

يا من أفتقدك منذ الصغر

يا من يرتعش قلبي لذكرك

يا من أودعتني لله أهديك هذا البحث "**أبي**"

إلى حكمتي...وعلمي

إلى أدبي...وحلمي

إلى طريقي...المستقيم

إلى طريق...الهداية

إلى ينبوع الصبر والتفاؤل والأمل

إلى كل من في الوجود بعد الله ورسوله "**أمي الغالية**"

إلى سندي وقوتي وملاذي بعد الله إلى من آثروني على أنفسهم

إلى من علموني علم الحياة إلى من أظهروا لي ما هو أجمل من الحياة إخوتي "**زهر الدين وزوجته، النذير، حميد، عبد الكريم، قدور، وإلى الكتكوت أيمن عبد البارىء**"

إلى من كانوا ملاذي وملجئي إلى من تذوقت معهم أجمل اللحظات

إلى من جعلهم الله إخوتي في الله "**صديقاتي**"

**رزيقة**

# شكر وعرفان

«كن عالماً...فإن لم تستطع فكن متعلماً، فإن لم تستطع فأحب العلماء، فإن لم تستطع فلا تبغضهم»

ونخص بالذكر الأستاذ: "فاتح كرغلي"، الذي نقول له بشراك قول رسول الله صلى الله عليه وسلم:" إن الحوت في البحر، والطير في السماء، ليصلون على معلم الناس الخير"، كما أننا نتوجه له بخالص الشكر والتقدير، إلى من علمنا التفاؤل والمضي إلى الأمام، إلى من وقف إلى جانبنا عندما ضللنا الطريق...

لحظات صار لا بد أن ينطق بها اللسان ويعترف بفضل الآخرين اتجاهه لأنهم وبصراحة كانوا الأساس المتين الذي بني عليه صرح العلم والمعرفة لديه، وأناروا سبيل بلوغها، فلنتقدم بجزيل الشكر إلى كل من درسونا.

# مقدمة

**مقدمة:**

لقد توجّهت جهود النّقاد واللّغويين في بادئ الأمر إلى البحث عن ظاهرة التّداخل النّصي والتي تزاوج بين ثنائية الحضور والغياب، فظهر مصطلح التنّاص، التي تعدّدت تعريفاته في دائرة القراءة النّصية غير أنّ جميعها تظهر التفّاعل والإلتقاء(اللّفظي والمعنوي) بين نّص ما ونصوص أخرى سبقته، بعدما كان التنّاص في اعتقاد القدماء مجرد وعاء يحتوي على مجموعة من نصوص سابقة تتقاطع ملفوظاتها ثم أصبحت له قيمة فنّية تتربّع على عرش النّقد خاصة، تسهم في التفاعل النصي وإعطائه بعداً جمالياً .

ويختلف التنّاص من مبدع إلى آخر إختلافا تفرضه لظّروف والغايات والعقائد، وأنّ الأخذ بهذه المفاهيم يسهم في تبسيط الكثير من القضايا التي تثيرها مظاهر التنّاص في الأعمال الرّوائية، لا سيما التنّاص القرآني هذا الذي حفلت به الرّوايات الجزائرية وخاصة رواية جلاوجي لما لها من قيمة فعّالة في إثراء النّصوص.

يُعدّ عز الدين جلاوجي من الأقلام الجزائرية التي ذاع صيتها في مجال الدّراسات النّقدية من خلال كتبه ومؤلفاته، ولكّنه لم يتوقف عند هذا الحد بل تعداه إلى مجال الرّواية، ولعلّ أبرزها رواية "سرادق الحلم والفجيعة" التي تتميز بنزوعها نحو التّجريب وتحطيم الشّكل التقّليدي للرّواية ثم تناولها لموضوع المأساة الوطنية عن طريق توظيف رموز إيحائية وشخصيات تاريخية تعُّبر بصدق عن طموحات جلاوجي في بناء عالم روائي متجانس قائم على ثنائية(الحلم والفجيعة) حين استطاع أن يحيي بكلماته شخصيات وأحداث ورؤى وأزمنة وأمكنة تعكس واقع بيئته لما تترصد الرّواية من سلوكيات المجتمع الجزائري.

إنّ اختيار أي موضوع معّين قصد دراسته لا يكون إعتباطياً، بل إنطلاقاً من كونه يشكل معنى وهدفاً في نظر الدّارس، وانطلاقاً من هذا الأساس إخترنا موضوع "تجلّيات التنّاص في

رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي". وفضّلنا البحث في فنّ الرّواية لاشتمالها على بعض الخصائص التي تميّزها عن غيرها، والتي تمكّنها من نقل الواقع الذي يُحدث تأثيراً في المتلقي أكبر من تأثير أي عمل أدبي آخر، فوقع اختيارنا على هذا الموضوع من منطلق الإعجاب، حيث سبق لنا وأن تناولنا جانباً منه في مقاييس معتمدة، وربطناه بهذه الرّواية التي أثارت فضولنا معتمدين على المنهج التحليلي الوصفي عن طريق تحليل هذه الظاهرة ووصفها.

حاولنا من خلال هذه الدراسة الإجابة عن عدّة تساؤلات منها:

- ما التنّاص؟ وإلى أي مدى استطاع جلاوجي توظيفه في روايته؟.

- ماهي المصادر التي استمدّ منها جلاوجي تناصاته الرّوائية؟.

- هل لجلاوجي طريقة خاصة في بناء التنّاص الرّوائي تفرّد بها عن بقية الرّوائيين الجزائريين؟.

وانطلاقاً من هذا قسّمنا بحثنا هذا إلى فصلين: فصل نظري وفصل تطبيقي، يفصل بينهما مدخل عرضنا فيه لمحة عن الرّوائي والرّواية بصفة عامّة، فالفصل الأوّل الذي يحمل عنوان مدخل إلى نظرية التنّاص قسمناه إلى مبحثين تحدّثنا في المبحث الأوّل عن مفهوم التنّاص(لغة واصطلاحا)، أمّا المبحث الثّاني فجعلنا له عنوان تفرعات التنّاص الذي أدرجنا تحته: أنواع التنّاص ،مستوياته وأشكاله. أمّا الفصل الثاني فهو تطبيق للمشروع النّظري حيث حاولنا الإجابة عن بعض الأسئلة التي طرحناها وذلك بالكشف عن تجّليات التنّاص في الرّواية وجعلناه تحت ثلاث مباحث: المبحث الأول بدءنا بالتّناص الدّيني، ثم التنّاص الأسطوري فالتنّاص التاّريخي، أمّا في المبحث الثّاني فقد تحدّثنا عن أشكال التنّاص، والمبحث الثالث تحدّثنا فيه عن مستويات التنّاص، انتهينا إلى خاتمة لمجموعة النتائج المتحصّل عليها.

لا ننكر أنّنا وجدنا صعوبات كثيرة في إنجاز هذا المشروع منها: تأخرنا في إيجاد الأستاذ المشرف، وكذلك تضييع وقت كبير في اقتناء الكتب من المكتبة نظراً للنّظام الصّارم الذي

تفرضه، هذا إن ُوجدت. بعدما كّنا نأمل أن نتناول هذا الموضوع بشيء من الّدقة والتفصيل. غير أنّ الوقت لم يسمح لنا بذلك، معتمدين في ذلك على عّدة مراجع أهمها: كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني"، علم الّنص "لجوليا كريستيفا"، إنفتاح الّنص الّروائي "سعيد يقطين"، وكتاب مدخل إلى جامع الّنص "جيرار جنيت"، كما استأنسنا في بحثنا هذا على جملة من الّدراسات التّطبيقية منها: العجائبية في رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي: "أمال ماي"، وكتاب الإشارات الإلهية "لأبو حيان التوحيدي"، كما اعتمدنا على رسالة ماجستير في الأدب العربي من جامعة قاصدي مرباح ورقلة (استراتيجية الّتناص في رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي) "لنعيم قعر المثرد"، تحت إشراف الدكتور العيد جلَولي.

ولا تفوتنا الفرصة أن نتقّدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف: **فاتح كرغلي** لصبره وتحمله عبء الإشراف على هذه المذكرة، ولنصائحه القّيمة التيكانت دافعاً لنا في مواصلة هذا البحث.

# الفصل الأول

## مدخل إلى نظرية التنّاص

المبحث الأول: تعريف التنّاص(لغة واصطلاحا)

المبحث الثاني: تفرعات التناص.

- أنواع التنّاص.

- أشكال التنّاص.

- مستويات التنّاص.

**ا. مفهوم التناص:**

**1- لغة** : نصّ الحديث ينصه : رفعه و كل ما أظهر، فقد نُ صّ، وقال عمر بن دينار: ما رأيت رجلا أنصّ للحديث عن الزهري، أي أرفع له وأسند. والّنص أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها[1]. ونصّصت الرجل إذا أحفيته في المسألة ورفعته إلى حدّ ما عنده من العلم حتى استخرجته وبلغ الشيء نصّه أي منتهاه[2].كما جاء لفظ التنّاص صريحاً في المعاجم العربية، غير أنّ هناك فرقاً كبيراً بينها وبين اللّفظ الذي اقترن بالعملية الإبداعية ولعلّ أقرب هاته المعاني إلى التنّاص هي إزدحام الّناس في الشارع يقابلها إزدحام الّنصوص فيما بينها في الّنص الواحد، وكذا غليان القدر بمعنى التفّاعل يوازيها تفاعل الّنصوص .

**2- اصطلاحا :**

**أ- التنّاص عند النّقاد العرب القدامى والمعاصرين :**

**1- عند القدماء:**

لقد تنّبه البلاغيون القدماء من العرب عند دراستهم للخطاب العربي إلى ظاهرة تداخل الّنصوص وتراكمها فوق بعضها البعض، وكان ديدنهم هو الوقوف على مدى أصالة الأعمال المنسوبة إلى أصحابها و نقائها، ومقدار ما حَوت من الجدّة و الإبتكار، ومبلغ ما يدين به أصحابها لسابقيهم البارزين من الأدباء في التقّليد والإتبّاع، وهذا ما يدل على أنّ الشاعر العربي القديم وغيره قد تنّبهوا إلى مسألة تكرار الموضوعات والمعاني في قصائد عدّة[3].

---

1- جمال الدين محمد بن منظور، لسان العرب المحيط، دار لسان العرب، بيروت، مج3، دط، د.ت، ص444.

2- الزمخشري، أساس البلاغة ،ج2، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط2، 1998، ص75.

3- ينظر: بدوي طبانة، السرقات الشعرية، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1986، ص03.

غير أنّ جلّ النقاد القدماء اعتبروها سرقات أدبية، وهذا ما أشار إليه حازم القرطاجني في كتابه

"منهاج البلغاء و سراج الأدباء"، فالسرقات الشعرية تعني أخذ شاعر من شعر آخر أو إغارته على بعض شعره، ونسبته إلى نفسه، كما أنّ لفظ السّرقة لا يتوقف عند هذا الحد وإنما يتجاوزه إلى أشكال(formes) أخرى:

-التّضمين: يتم بين نصّين حيث تجلّى فيه القصدية تجلّياً مباشراً، وبهذا يمكن ملاحظة مدى وعي المتلقي، فإن كان حضور النّص الغائب له شهرة اكتفى بإعلان عملية التدّاخل[1].

-الإقتباس: هو الأخذ من الغير لفظاً ومعناً، وهو يمثل شكلاً تناصياً يرتبط فيه المدلول اللّغوي بالمفهوم الإصطلاحي الذي يتمثّل في عملية الإستمداد التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحاً محدّداً في خطابه، بهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته بتضمينه شيئا من القرآن الكريم أو الحديث النّبوي الشّريف، وهنا يجب أن يتّم فيها تخليص النّص الغائب من هوامشه الأصلية ليصبح جزءاً أساسياً في البنية الحاضرة، أي أنّه يتحرك داخل ثنائية (الحضور والغياب) على صعيد واحد[2].

- التلّميح: ويعتمد على صدور إشارات من النّص الحاضر إلى النّص الغائب (السّابق)، وهذه الإشارات ترتدُّ إلى قصّة أو مثل أو شعر[3].

---

1- ينظر: محمد عزّام، النّص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، منشورات إتحاد الكُتاب العرب، دمشق ط1، ص44.

2- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والسرقات الشعرية بهذا المفهوم قديمة في الفكر الإنساني، وعن سرقة الشعر قال الفرزدق:« خير السّرقة مالا يجب فيه القطع» (أي قطع يد السّارق).وهو الذي إذا أعجبه شيء من شعر معاصريه طلب إلى صاحبه أن يتنازل عنه له فإذا أبى توعّده و هدّده بالهجاء[1].

وقد فطن النقاد العرب إلى ظاهرة السرقات الشعرية وعابوها على الشعراء، فتتّبهوا مثلا إلى أنّ امرئ القيس أخذ من شعره طرفة بن العبد، مثل أن يقول امرؤ القيس:

وقوفا بها صحبي علّي مطّيهم ***** يقولون : لا تهلك أسى وتجّلد

فيقول طرفة:

وقوفا بها صحبي علّي مطّيهم***** يقولون : لا تهلك أسى وتجلّد

ومع ذلك فإنّه يقال أنّ طرفة أوّل من ذّم السرقات، و ذلك إذ يقول :

ولا أغير على الأشعار أسرقها ***** عنها غنيت وشّر النّاس من سرقا

و قد تبعه في ذلك الأعشى فقال:

فكيف أنا و انتحالي القوافي***** بعد المشيب ؟ كفى ذاك عارا[2].

وهناك من السرقات ما تكون على مستوى المدلول، فحازم القرطاجني يقول أنّ من المعاني ما يوجد مرتسماً في كل فكر ومتصوراً في كل خاطر، فهو مثلما يتداوله الناس كتشبيه الشجاع بالأسد فهذا القسم لا سرقة فيه، ولا فضل لأحد فيه على أحد إلاّ بحسن تأليف اللّفظ، لأنّ معانيه مرتسمة في الوجدانيات، أمّا القسم الثاني فهو ما يكون ارتسامه في بعض الخواطر دون بعض هي المعاني

1-ينظر:عبد العزيز عتيق: في النقد الادبي، دار النهضة العربية، بيروت،1972، ص311.

2-المرجع نفسه، ص 212، 213.

التي قلّت في أنفسها أو بالإضافة إلى كثرة غيرها، فما كان بهذه الصفة فلا تسامح في التّعرض إلى شيء منه إلا بشروط منها[1]:

- أن يركب الشاعر على المعنى معنى آخر.

- أن يزيد عليه زيادة حسن.

- أن ينقله إلى موضع أحق به من الموضع الذي هو فيه .

أّما القسم الثالث الذي تطّرق إليه حازم القرطاجني هو ما لا ارتسام له في الخاطر وإّنما يهتدى إليه في بعض الأفكار في وقت ما، أي هو المعنى الذي يقال فيه أّنه ندر وعدم نظيره لأّنه قائم على الاستنباط واستخراج مكامن الشعر، وهذه المرتبة العليا في الشعر من جهة استنباط المعاني من بلغها فقد بلغ الغاية القصوى من ذلك[2].

2- عند المعاصرين:

ظلّ النّظر إلى السرقات الأدبية وغيرها مما أشار إليه نقدنا القديم بآليات جديدة هاجساً لعدد من النّقاد المعاصرين، فهم يشيرون إليه بمنظورهم الحديث المنبثق من النّظرية النّقدية الحديثة فتحظى هذه الرُّؤية بقبول عند أغلب الدارسين مع إختلاف مشاربهم، وممن أشار إلى ذلك سعيد يقطين الذي عرض لمصطلح الّتناصية بقوله: « النّص ينتج ضمن بنية نصّية سابقة، فهو يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلاً أو تضميناً أو خرقاً، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفّاعلات»[3].

1- ينظر: أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، تونس، 1960، ص192.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص193.

3- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1،2001، ص98.

يرى محمد عبد المطلب أنّ يقطين إستعمل مصطلح التفّاعل النّصي مرادفاً لمصطلح التنّاص غير أّنه ( عبد المطلب ) يفضّل إستخدام مصطلح التدّاخل النّصي أو التنّاص بسبب شيوعه[1].فرغم التسميات المختلفة لهذا المصطلح غير أن المتفق عليه هو التناص. أّما محمد مفتاح فيرى أنّ التناص هو:« تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»[2].

ويؤكد أّنه « ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين الذي يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح[3].

**ب-التناص عند الغرب :**

تعّرف "إديث كريزويل" التنّاص بأّنه العلاقة المتبادلة بين النّصوص المختلفة، وهذا يعني عدم إنغلاق النّص على نفسه وانفتاحه على غيره من النّصوص، حيث تقول :« إنّ كل نص يتضمن وفرة من نصوص مغايرة يتمثّلها ويحّولها بقدر ما يتحّول ويتحّدد بها على مستويات متعّددة»[4].

وتعّد "جوليا كريستيفا "أّول من حّدد مفهوم هذا المصطلح ومنحته مدلولاً محّدداً يرتبط بعلاقة التفّاعل بين النّصوص المختلفة حيث تقول :« إّنه ترحال للّنصوص وتداخل نصّي، ففي فضاء نّص معّين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»[5].إضافة إلى هذا فهي تؤكّد أهمية هذه السّمة اللّغوية في التراث، وتربطهاربطاً مطلقً ا بالشعرية والحداثة « إذا كان أسلوب

---

1- ينظر: محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1995، ص142.

2- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1985، ص121.

3- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، ص331.

4- اديث كريزويل، تعريف بالمصطلحات الاساسية الواردة في عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1،1993، ص392.

**5**-جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1991، ص21.

الحوار بين النصوص...يندمج كل الإندماج بالّنص الشعري إلى درجة يغدو معها المجال الضروري لولادة معنى الّنص ، فإّنه ظاهرة معتادة على طول التاريخ الأدبي، أّما بالنسبة للّنصوص الشعرية الحداثية ، فإّنا نستطيع القول، بدون مبالغة ، بأّنها قانون جوهري، إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر إمتصاص في نفس الآن عبر هدم الّنصوص الأخرى المتداخلة نصّياً ويمكن التعبير عن ذلك بأّنها ترابطات متناظرة ذات طابع خطابي»[1].غير أّن الأصول الأولى تعود إلى الّناقد الروسي"باختين" الذي أّسس له نظرياً في كتابه « شعرية دويستوفسكي» ودعاه "بالحوارية"، ويؤكّد هذا تودروف في قوله:« لكن باختين أّول من صاغ نظرية بأّتم معنى الكلمة في تعّدد القيم الّنصية المتداخلة»[2]، وهنا يمكن القول أّن التنّاص يقوم بفعل مزدوج « إذ هو من جهة ينحو إلى التأّصيل وتثبيت المرجعيات الثقافية السابقة، ومن جهة أخرى ينحو إلى الإستحداث من خلال خلخلة الّنص الأصلي»[3].

ركّز "باختين" في دراسته على وضع العلاقة بين الخطاب المقتبس(المنقول عن الأصل) والخطاب المقتبس منه(الأصلي) وقد مارس بهذا قراءة التنّاص تحت عنوان الحوارية، الذي يعتبره مبدأ أساسي يحكم العالم :« وحده آدم ... وهو يقارب بكلامه الأّول عالما بكراً لم يوضع بعد موضع تساؤل وحده آدم ذاك المتوحد كان يستطيع أن يتجّنب تماماً هذا التوجه الحواري نحو الموضوع مع الكلام مع الآخرين، وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشري الملموس التاريخي»[4].

1- المرجع السابق، ص79.

2- تودورف، الشعرية، تر شكري المبحوت ورجاء سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990، ص41.

3- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الفكر،القاهرة، ط1، 1987،ص53.

4- المرجع نفسه، ص54.

إنّ الحوارية تتموضع في مركز الجنس الّروائي عموماً، وإنتاج "دويستوفسكي" خصوصاً وتتجسد بتركيب نماذج من الخطابات تجمعها علاقات تضاد لا تحاول التوحد إذاً فباختين عرف الّتناص قبل ظهور مصطلح التنّاص، حيث أكّد على أنّ كل نصّ يرتبط بنصوص أخرى سابقة له بواسطة هذه العلاقة [1].وهو يعرّفه بأنه:« مجموعة من الّنصوص التي تتداخل في نّص معطى»[2].والتنّاص حسب كل من "باختين" و"جوليا كريستيفا" فهو« تلاقح الّنصوص عبر المحاورة والإستلهام والإستنساخ بطريقة واعية أوغير مقصودة»[3].

ويؤكد "رولان بارت" أنّ النص لا يعرف نفسه إلاّ داخل عمل وإنتاج"[4] ثم يضيف «أنّالّنص يتألّف من كتابات متعّددة تنحدر من ثقافات عديدة تتحاور وتتحاكى وتتعارض، بيد أنّ هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعّددوليست هذه النقطة هي المؤلّف ، وإّنما هي القارئ ... فميلاد القارئ رهين بموت المؤلّف»[5]. كما أّنه يؤكّد على ظاهرة الّتناص حيث نلفيه يقول :«الّنص فضاء متعّدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعّددة وتتعارض من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة :« الّنص نسيج من الإقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعّددة »[6].

أّما "جيرار جنيب" فيقصد" بالتدّاخل الّنصي" في كتابه « مدخل إلى جامع الّنص »،«التواجد اللّغوي ( سواءاً كان نسبياً أو كملاً أوناقصاً ) لنصّ في نصّ آخر، ويعتبر الإستشهاد أي الإيراد

1- ينظر: مجموعة من المؤلفين، مفهومات في البنية الَنصية، تر: وائل بركات، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا ط1، 1996، ص53.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلة 25، ع3، الكويت، 1997،ص 103.

4- رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال، المغرب، ط 2 1986، ص61.

5- المرجع نفسه، ص85.

6- المرجع نفسه، ص87.

الواضح لّنص مقّم ومحدّد في آن واحد بين هلالين مزدوجين، أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف»[1].

نستطيع القول أنّ التنّاص قدر لا مفر منه في أي فعل كلامي، ولا ينجو منه أحدفقد يتّسع ليشمل حياة الكلمات وتجلّياتها التاريخية حيث ترتبط بالثقافة ونلمس هذا بوضوح عند باختين الذي يجزم بأنّ:« الفنان الناثر ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث في خضّمها عن طريقة ...إنّ كل عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات لسانية محايدة ومتحّررة من تقويمات الآخرين منزعة بصوت الآخرين، إن فكره لا يجد إلاّ كلمات قد تّم حجزها»[2].فما دام الإنسان يولد وينمو وسط الآخرين فلا شك أنه يتأثر بهم ويؤثر فيهم .

**2: أنواع التنّاص** :

1: الإستشهاد: يعّرفه "جيرار جنيت" بقوله :« الإستشهاد ممارسة أدبية معّرفة بكونها متعالية في كل ما تستغل له، وبخصائصها العاّمة يمكن أن تكون عناصرها منوطة بوظيفة مناصيه»[3]. ويضّمن الإستشهاد في نصّ ما كي يحتّج به ويدعم أواصر هذا الّنص ويبرهن على ما جاء فيه كما أّنه يقوم بعملية المتن النصّي، ويعطيه بعداً دلالياً أمتن، ويكون الإستشهاد بالأسلوب المباشر فيأتي حرفياً بمزدوجين يبّينان بدايته ونهايته، وهنا، وعلى الرغم من تحديد المتناص المستشهد به. يكون الإستشهاد عندما يأتي الّنص أو الخطاب منقولاً، فهو ليس للمتحدث أو المبدع ويأتي في عدّة أشكال هي

1-جيرار جنيت، مدخل الى جامع النص، تر:عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، المغرب، ط2، 1986، ص41.

2- تودورف، الشعرية، تر شكري المبحوت ورجاء سلامة، ص41.

3- وداد أبو شنب، التعاليات النصية عند اميل حبيبي(الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائم) رسالة ماجستير، جامعة تيزي وزو، 1990، ص46.

أ : الأمثال والحكم والأقوال المأثورة :

تدمج في هذه النقطة الأمثال والحكم والأقوال المأثورة لوجه الشبه بينهما ولأنّها تستخدم لغرض الوعظ والإرشاد والتنبيه.

تغلب على الأمثال صيغ الماضي : أي أنّها تستحضر من الماضي المطلق لتدعيم ما ورد في النّص، وقد تكون شعبية باللّغة المنطوقة (عامية)، حيث تتميّز عن غيرها بوجود النّبر (intonation)، أو رسمية أو شعبية في قالب رسمي[1].مثل قول جلاوجي:(العلم في الصغر كالنقش على الحجر)[2].

ب : الأغاني والأشعار : إنّ الأغاني والأشعار نادراً ما تحوّر وإن تحوّرت تبقى دائما محافظة على إيقاعاتها، والأصل فيها الشفوية التي حوّلت فيما بعد إلى كتابية خاصة عندما تتّصل بالرّواية التي تعُدّ«عملية لتواصل شفوي أكثر منه كتابة، فما ينقل إلى الورقة دال اعتباطي ( كل كلمة تساوي صوتا) يريد لنفسه أن يكون متلائماً مع مدلوله ومرجعه، ويمثل بالتالي واقعاً موجوداً مسبقاً وسالفاً على ذلك الدال ...»[3].

– الأغاني: يوجد من الأغاني ماهو باللّغة الرسمية تعدّ في مقام الأشعار الرسمية، ومنها ماهو باللّغة العامّية، وهي ترغم القارئ على تغيير النّبر والنّغمة ليجعل في ذهنه جوًّا موسيقياً ينقله من رتابة السّرد الذي هو فيه ليتّجه نحو نمط آخر له مرجعته الواقعية التي يقتسمها مع المبدع[4].

1– ينظر: المرجع السابق، ص47.

2– عز الدين جلاوجي،سرادق الحلم والفجيعة،منشورات أهل القلم،2006، ص122.

3– وداد أبوشنب، التعاليات النصية عند اميل حبيبي، ص51.

4– ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

– الأشعار : إنّ الأشعار نظم باللّغة الرسمية موزون ومقفى يعطي للّنص إيقاعاً خاصاً يغاير به إيقاع السّرد ووجود النّبر والتّنغيم، ممّا يسّبب التمّهل في القراءة، ويتم هنا نوع من التواطؤ بين المبدع والقارئ، فالأوّل يتقصد إيراد أشعار في وسط سرده لتغيير مساره والثاني يتلقاه كما أراده مرسلها بتأن وباختلاف في القراءة[1].مثل قوله(جلاوجي):

سوحب...سوحب...

ربي ورب الغراب والرسن والغيهب...

رب اللظام واللكام والشيهب...

سوحب...سوحب...

رب الجفاء والجفاف...

رب العجاف والرجاف...

سوحب...سوحب...

رب الشطاع واللعاع...

رب الضحيح والاترياع...

سوحب...سوحب...[2]

ج : الأدب السردي: لا يكاد يخلو عمل أدبي من الإستشهاد بالآداب السّردية، وتكون إستشهادات حرفية أو مقترضة، وفي هذه النقطة سترد الحرفية والمصرّح بها، وتتمثّل في وجود بنية سّردية غابرة في البنية النصّية الحاضرة[3].

1– ينظر:المرجع السابق، ص52.

2– عز الدين جلاوجي، الرواية ،ص22.

3– ينظر، وداد ابو شنب، التعاليات الّنصية عند اميل حبيبي، ص47.

2 : الإقتراض والسرقة والإيحاء :

الإقتراض(Emprunt) هو الأخذ من ّنص سابق دون التصريح به، ويعّرفه جيرار جنيت بقوله:«إنّ السّرقة (Plagiat)هي إقتراض غير مصرّح به بشكله الأقل وضوحا والأقل حرفية، أّما الإيحاء فيتطلب من القارئ ذكاء وفطنة كي يكتشفه ويتيقّن من أنّ هناك علاقة بين هذا النّص ونّص سابق»[1] وفي هاتين الحالتين« يتطلّب الأمر التمييز بين درجات التحويل الذي يتقلّب بين حالة «تذكير» أحياناً، وحالة« تلميح» تارة أخرى، وينقلب إلى حالة «إقتراض» (سلفة واستعارة) لوحدة نصّية مجّردة (أو عّدة وحدات)عن سياقها مرة ثالثة، أو يعمد تحويل اتجاه معنى أو موضوع (thème )في صورة «إستلهام».

**3 : أشكال التناص:**

إنّ كل هذه النظريات تؤكّد أنّ المبدع أو الكاتب ليس إلّا معيداً لإنتاج سابق في حدود من الحرية سواء أكان هذا الإنتاج لنفسه أو لغيره.

أ – التفّاعل النّصي الذاتي : تختلف طرق فهم النّص من كاتب إلى آخر، فمنهم من ينتج نصاً له خصوصية معينة يمكن من خلالها فهم طريقة كتابته، وتظهر هذه الطريقة في اعتماده أسلوباً محدداً وعوالم خاصة يقوم بإنتاجها ويتمّيز بها، ومنهم من تختلف نصوصهم لغة وأسلوباً وطرق هذه الكتابة وعوالم متخّيلة[2]، ويقتصر التفّاعل الذاتي على ما يسّميه « الإرصاد » mise en abyme وليس الإرصاد إلاّ« الإستشهاد المضموني أو التلخيص داخل النّص، ما دام يشتغل

1–المرجع السابق، ص57.

2– ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص123.

كّنص ذاتي من خلال تدخله كعنصر ميتا دلالي أو كميتا حكي داخل الحكي، ويرى في الّنهاية أنّ «الإرصاد» بنية مهّمة في البوطيقا بسبب علاقته بالتنّاص وبّنظرية الأنواع الأّدبية»[1].وهذا عندما استشهد ببيت أبي تمام لخّص فيه مشاعره لحّبه الأّول "نون":

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى*****وما الحب إلا للحبيب الأّول[2]

ب- التفّاعل الّنصي الّداخلي: التفّاعل الّنصي يحصل على صعيد إنتاج الّنص المنتج، وتتحكم في هذا التفّاعل عناصر عديدة، يتّصل بعضها بالموقف الكتابي، والممارسة الفعلية التي يخوضها الكاتب انطلاقا من تجربة معّينة لإنتاج ّنص معّين[3]. مثل رواية "وقع الأحذية الخشنة" لوسيني الأعرج التي ذكرها جلاوجي في عّدة مواضع تختلف باختلاف السّياق الذي وردت فيه"...وهما يقدمان شرف المدينة للأحذية الخشنة ..."[4].وكذلك ذكرها في فصل"هولاكو والأحذية الخشنة".

ج- التفّاعل الّنصي الخارجي: أن يأخذ الكاتب من نصوص غيره التي ظهرت في عصور سابقة «والتفّاعل الّنصي هنا يقوم على أساس الاستيعاب والتحويل والّنقد، ولما كانت المتفّاعلات الّنصية غير منسجمة من حيث طبيعتها ومحتواها، فالّنص كان يفرز ما هو إيجابي منها وما هو سلبي فيدعم ما هو إيجابي ويدافع عنه، ويمارس الّنقد ما هو مناف لمنظور الّنص، فيقدمه عن طريق المعارضة أو السخرية أو التحويل »[5].في قول الكاتب"إّنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب

1-المرجع السابق، ص95.

2- عز الدين جلاوجي،الرواية، ص124.

3- ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص124.

4- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص78.

5- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي،ص125.

التي في الصدور"[1].التي تتناص مع قوله تعالى:«...أَفَلَمۡ يَسِيرُواْ فِي ٱلۡأَرۡضِ فَتَكُونَ لَهُمۡ قُلُوبٞ يَعۡقِلُونَ بِهَآ أَوۡ ءَاذَانٞ يَسۡمَعُونَ بِهَاۖ فَإِنَّهَا لَا تَعۡمَى ٱلۡأَبۡصَٰرُ وَلَٰكِن تَعۡمَى ٱلۡقُلُوبُ ٱلَّتِي فِي ٱلصُّدُورِ ﴿٤٦﴾ »[2].

**4- مستويات التناص:** لقد تعدّدت أسماء التّناص ومدلولاته في التراث القديم تحت مسمّيات عديدة ومستويات من القرب إلى المصطلح الأصلي، ومختلفة باختلاف حضور هذه الظّاهرة في النّصوص القديمة ومدى عمقها أو سطحيتها وكذا ارتباطها بالذاكرة الثقافية المؤسسة للنّصوص عموماً ، وانطلاقاً من علاقة النّص الغائب بالنّص الماثل قسمها محمد عزام إلى ثلاث مستويات:

أ- الاجترار: وفيه يعمد الأديب إلى نصوص العصور السّابقة، فيتعامل مع النّص الغائب بوعي سكوني، فينتج عن ذلك انفصال بين عناصر الإبداع السّلبقة واللاّحقة، ويمجّد السّابق. مثل قول الكاتب «لا علم لنا إلا ما علمتنا"[3]، يقابلها في القرآن الكريم بعد قوله تعالى﴿ قَالُواْ سُبۡحَٰنَكَ لَا عِلۡمَ لَنَآ إِلَّا مَا عَلَّمۡتَنَآۖ إِنَّكَ أَنتَ ٱلۡعَلِيمُ ٱلۡحَكِيمُ ﴿٣٢﴾ [4].

1- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص60.

2- سورة الحج، الآية46.

3- عز الدين جلاوجي، الرواية،ص24.

4- سورة البقرة، الآية32.

ب- الامتصاص: هو خطوة متقدّمة من المستوى الأوّل وفيه يقّر الأديب بأهمية النّص الغائب وقداسته وضرورة امتصاصه ضمن النّص الماثل، الإستمرار المتجدّد. مثل"في جيدها حبل من شفق"[1]،التي نجدها في قوله تعالى:﴿فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ ۝﴾ [2].

ج-الحوار: هو أعلى المستويات من سابقيه، ويعتمد على القراءة الواعية المعمّقة التي تربط النّص الحاضر أمامنا بالنّصوص الغائبة، ويكون هذا الترابط في ضوء قوانين الوعي واللاوعي[3]. وهذا عندما وظّف جلاوجي شخصية "هولاكو" وربطها "بالأحذية الخشنة" وفي هذه الحوارية التاّريخية جمع بين هولاكو(النّص الغائب) والأحذية الخشنة(النّص الحاضر).

1- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص 24.

2- سورة المسد، الآية 5.

3- ينظر: محمد عزّام، النص الغائب، ص55.

# تمهيد

## لمحة عن الرّوائي والرّواية

**1-لمحة عن الرّوائي والرّواية:**

**أ-الرّوائي:** عز الدين جلاوجي من الأصوات الأدبية في الجزائر، من مواليد 1962م، أستاذ اللّغة العربية وآدابها في التعليم العام والجامعي بالجزائر، وقد عُرف بنشاطه الثقافي، فهو عضو ومؤسس رابطة إبداع الثقافة الوطنية وعضو مكتبها الوطني منذ 1990م، وعضو ومؤسس ورئيس رابطة أهل القلم بولاية سطيف منذ 2001م، وهو من الكُتاب الذين لهم رصيد ثري في الإبداع الأدبي سواء من حيث الإكثار أو التنوع ومن أهم أعماله:[1]

أ- في الدراسات النقدية (في الأدب الجزائري، شطحات في عرس عازف الناي، الأمثال الشعبية بمنطقة سطيف).

ب- في الرواية:(سرداق الحلم والفجيعة، الفراشات والغيلان، رأس المحنة...).

ج-في القصة:( لمن تهتف الحناجر، خيوط الذاكرة، صهيل الحيرة...).

د-في المسرح:(النخلة وسلطان المدينة، تيوكا والوحش، الأقنعة المثقوبة).

هـ- في أدب الأطفال:(ظلال وحب، الحمامة الذهبية، العصفور الجميل...).

**ب-الرّواية:**

سعت الرّواية الجزائرية إلى تفسير البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية بطريقة تعكس الواقع، وهي في مسعاها هذا استنّدت إلى عوالم تخييلية مختلفة منها ما هو أسطوري، عجائبي ومنها ما هو عقائدي، تاريخي، وخرافي[2].

فالرّواية الجزائرية عامة والجلاوجية*خاصة تلامس الواقع وتكتب مأساة الإنسان الجزائري في زمن الظلام (العشرية السوداء)، فجلاوجي بحسه الفني والأدبي، وبهوسه بالتجريب وبحثه الدائم

1- ينظر: محمد ساري، محنة الكتابة (دراسة نقدية)، منشورات البرزخ، دار القلم، بيروت، 2007م، ص15.

2- ينظر: أمال ماي، العجائبية في رواية سرداق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي، مجلة المخبر (أبحاث في اللغة والأدب الجزائري)، العدد09، جامعة بسكرة، الجزائر، 2013م، ص289.

على التميز بطريقة عجيبة عجائبية، ذهب يبحث عن خصوصيات سّردية تكسر الّرتابة السّائدة وتخرج عن المألوف، وهذا ما نجده في رواية سرادق الحلم والفجيعة (2000م)، والتي تثقل كاهل المتلقي ولا تمنحه فرصة القراءة الأحادية بل وتجهده في رصد إنزياحاتها، وتغريه لفك شفراتها لأّنها تتميز بلغة خاصة تؤدي وظيفة اتصالية تواصلية التي عمد إليها الكاتب[1].

فالمتصفح للّرواية يجد أن الكاتب يتلاعب بالألفاظ والعبارات بقدرة لغوية عجيبة تكسب الّنص إيقاعاً فريداً من نوعه، يحقق بشكل أو بآخر شعرية الّنص[2]، ولهذا تعد رواية سرادق الحلم والفجيعة حسب رأي محمد ساري أكثر نضجاً من نصوصه السابقة، ويظهر فيها التجريب أكثر وضوحاً [3] فقد استهل روايته بإهداء « إلّي... إلى الغرباء» ثم بفاتحة لأبي حيان التوحيدي:

" الهوى مركبي... والهوى مطلبي...

فلا أنا أنزل عن مركبي ولا أنا أصل إلى مطلبي...

أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة..."[4].

كما بدأ روايته بخاتمة وليس بمدخل مثل ما يفعل الكتاب عادة، ويختمها بمقدمة يذكر فيها بداية الحكاية، كما قسّم روايته إلى ستة وثلاثون فصلا كل فصل بعنوان مثل: أنا والمدينة، قبحون، في حضرته... وقد ضمّن روايته هوامش عديدة في أسفل الصفحات والتي بلغ عددها إثنين وعشرون هامشاً ليشرح مجموعة من الألفاظ أو يقدم توضيحات، والملاحظ أيضا أن الكاتب في هذه الّرواية

---

* نسبة إلى الروائي عز الدين جلاوجي.

1- ينظر: أمال ماي، العجائبية في رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي، ص290- 297.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص291.

3- ينظر: محمد ساري، محنة الكتابة، ص149.

أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، تحقيق عبد الرحمن بداوي، دار القلم، وكالة المطبوعات، بيروت،1981م ص159.

4- ينظر: محمد ساري، محنة الكتابة، ص149.

استحضر بكثرة الأساليب القديمة خاصة من القرآن الكريم و"ألف ليلة وليلة "و"كليلة ودمنة"...مما زاد نصه بعداً جمالياً [1].

وقد عمدّ الّراوي إلى إذكاء البعد العجائبي على نصه فلجأ إلى ما يعرف بألسنة الحيوانات لتكون رمزاً أو قناعاً لحقائق النفس البشرية، وهذا استنادا إلى كتاب كليلة ودمنة ومن خلال هذا نجده ما يزال أسير الأساليب العربية القديمة، أما العنوان "سرادق الحلم والفجيعة" فهو يتأرجح بين ثنائية (الحلم/ الفجيعة) أي بين فضاء مقدس وفضاء مدنس، فالمدينة باعتبارها مكانا تحولت إلى شخصية فاعلة تجسدت في صورة امرأة تقهقه وتضرب الأرض بكعبها وتدندن أغنياتها المفضلة وتفتح ذراعيها لتمارس العهر جهارا نهارا فهي صورة مومس المتوغلة في الرذيلة إلى حد القرف فهي رمز للخراب والدمار والموت[2]:

«أيتها المدينة مومس...

إلى متى تفتحين ذراعيك للبلهاء...؟؟

إلى متى ترضعين الحمقى والأغبياء...؟؟

إلى متى أيتها المدينة تمارسين العهر جهارا دون حياء...؟؟

إلى متى تعرش فوق مفاتنك الطحالب...الفئران...الخنافس...تعلي قصورا...؟؟

يا... يا أيتها المدينة المومس...!!»[3].

فهي تبيح نفسها للعابرين المارين من جردان ودود لدود...، تبيح نفسها لكل هؤلاء لكنها تتمنع على القارئ الذي تصيبه الفجيعة إذا ما أراد أن يلامس أسوارها ويكتشف أسرارها، إنه أمام مدينة مسخت مومسا لتكون مرتعا للثعالب والجرذان والنسور... مدينة نتنة تفوح منها رائحة العفن، إنها

1- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2- ينظر: أمال ماي، العجائبية في رواية سرداق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي، ص299.

3- الرواية، ص15.

مسخ للمدينة الحلم/ المدينة الفاضلة ذات القيم السامية، التي سعى الّراوي جاهدا لإحيائها والوصول إليها، بعد أن دّنسها الغراب والسيد نعل، بهذا ركب الطوفان ليطهرها من الرذائل هي المدينة الحلم هي الحبيبة "نون"[1].

"آه مدينتي...

عفواً أقصد آه حبيبتي...لماذا تهرب منا اللحظات الرائعة الجميلة؟

لماذا ينفطر عقد الأحلام بيننا دائما؟

ما الذي صيرك كالهواء أعدوا خلفه... أضمه إلى صدري بحرقه ثم أفطن على الفجيعة.

أو لم تكوني يوما ابتسامة بريئة أرصع بها قلبي المتوهج؟؟

أولم تكوني يوما نورا يملأ الأكمام الضاحكة؟؟[2].

1- ينظر المرجع السابق، ص300.

2- الرواية، ص32.

# الفصل الثاني

## تجليات التناص في رواية سرادق الحلم والفجيعة

المبحث الأول: أنواع التناص.

المبحث الثاني: أشكال التناص.

المبحث الثالث: مستويات التناص.

**المبحث الأول: أنواع التناص:**

**1-الّتناص الّديني:**

إنّ الإقتباس من القرآن الكريم والحديث الّنبوي وغيرهما طريقة مألوفة في الكتابة الّروائية، فهي من المهارات التقّنية التي بها تكتمل بلاغة الّراوي، حيث أنّ الإستناد إلى هذا التّراث الّديني في تحليل الظواهر داخل الّنص هو ملئ ُ مكن من إثرائه من خلال إحداث نوع من التفّاعل وخلق إيحاءات ودلالات معنوية وفّنية، خاصة إذا كانت الآيات القرآنية والأحاديث موظّفة بطريقة فّنية تخدم الحدث الّروائي، وقد وظّف "جلاوجي" الكثير من الآيات القرآنية في روايته بصورة مباشرة أو غير مباشرة، وبثّها في لغته: سرداً ،وصفاً وحواراً بتراكيبها المّميزة في سياقاتها المتعّددة، تمايزت دلالياً حسب كل استدعاء.

ويتجلّى ذلك في سياق حديثه على لسان بطل الّرواية(الشّاهد) الذي كان يعيش حياة "الحلم والفجيعة" بعد الوضع الذي آلت إليه المدينة "مومس"، ومحاولته تخليصها من هذه الأوضاع.

وقد أورد الّروائي العديد من العبارات التي تتقاطع والقرآن الكريم نذكر منها على سبيل المثال: "إنّ كيدكّن لعظيم"[1]؛ حيث تتناصص مع الآية القرآنية﴿ فَلَمَّا رَءَا قَمِيصَهُۥ قُدَّ مِن دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُۥ مِن كَيۡدِكُنَّۖ إِنَّ كَيۡدَكُنَّ عَظِيمٞ ٢٨ ﴾[2].

يقول صاحب تفسير الكشّاف في تفسيره ل" من كيدكّن": الخطاب لها ولأّمتها، وإّنما استعظم كيد الّنساء لأّنه وإن كان في الّرجال، إلاّ أّن الّنساء ألطف كيداً ، وأنفذ حيلة، ولهّن في ذلك نيقة

1- عز الدين جلاوجي، سرداق الحلم والفجيعة، ص13.

2- سورة يوسف، الآية28.

ورفق، وبذلك يغلبن الّرجال[1] ونظراً لحضور هذا التأّثير الّديني بصفة تكاد تكون ملفتة للإنتباه سنحاول الوقوف على بعض الّنماذج من الّرواية، مفرقين بين التنّاص القرآني الذي حضي بانتشار مكاني أوسع والتنّاص من الحديث الشّريف.

أ-**التنّاص من القرآن الكريم:** إستند جلاوجي في مواضع كثيرة في روايته إلى قصص الأنبياء والمرسلين، حاولنا الوقوف على بعضها وتصنيفها حسب كل قصّة، كنهله من قصة سّيدنا آدم عليه الّسلام التي وردت في عّدة سور من القرآن الكريم حيث وظّفها الروائي في فصل (الهبوط) بطريقة مثيرة مثلما يتّجلى في هذا الملفوظ السردي" ...قلنا أخرج منها إّنك من الفانين...ووجد نفسه عارياً في الخلاء فبكى ... لقد فقد الخلد... العرش... الله على العرش استوى ... استبدل الفرش بالعرش... أتستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير؟؟ اهبطوا فإّن لكم فيها ما سألتم"[2]، فبسبب الكبر والغرور اللّذين تحلى بهما الغراب ،اضطر الشيخ مجذوب إلى ترك المدينة وفضّل العزلة بأن اتّخذ الصّخرةملجأً له لهذا استحضر الّراوي قصّة سّيدنا آدم عليه الّسلام باعتبارها تحيل على أّول معصية عُصي بها الله وكانت الّسبب في معاقبته وإنزاله إلى الأرض جنباً إلى جنب مع إبليس وهو ما ورد في القرآن الكريم:﴿ وَإِذۡ قُلۡنَا لِلۡمَلَٰٓئِكَةِ ٱسۡجُدُواْ لِأٓدَمَ فَسَجَدُوٓاْ إِلَّآ إِبۡلِيسَ أَبَىٰ وَٱسۡتَكۡبَرَ وَكَانَ مِنَ ٱلۡكَٰفِرِينَ ﴿٣٤﴾ ﴾[3]، فإبليس المتكبر كان يعتبر نفسه أفضل من سّيدنا آدم عليه الّسلام لأّنه خُلق من نار بينما آدم خُلق من تراب، ولهذا الّسبب طُرد من رحمة الله، لأّن الله لم يجعل في الجّنة نصيباً للمتكّبرين، وحتى يضع الّروائي القارئ في سياق مشابه لما ورد في

1- الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، مكتبة العبيكان، ج3، ط1 1998م، ص274.

2- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص27.

3- سورة البقرة، الآية 34.

القرآن الكريم، نجده يلجأ للآيات الكريمات في قوله تعالى:﴿فَأَزَلَّهُمَا ٱلشَّيۡطَٰنُ عَنۡهَا فَأَخۡرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِۖ وَقُلۡنَا ٱهۡبِطُواْ بَعۡضُكُمۡ لِبَعۡضٍ عَدُوّٞۖ وَلَكُمۡ فِي ٱلۡأَرۡضِ مُسۡتَقَرّٞ وَمَتَٰعٌ إِلَىٰ حِينٖ ٣٦ فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٖ فَتَابَ عَلَيۡهِۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ ٣٧﴾[1] وهذا ما اقتبسه الّروائي في قوله:" اهبطوا بعضكم لبعض عدو... ولكم فيها مستقر..."[2].

كما استهلّ الكاتب روايته بالحديث عن قصّة سّيدنا نوح عليه السّلام عندما أوحى إليه ُ بصنع السّفينة للّنجاة من لطوّفان للّي سيُ غرق به قومه التي ربطها بالطّوفان الذي أخذ في روايته صورة الظّلم والفساد الذي آل بالمدينة مومس، حيث طرح تساؤلين اثنين مستشرفاً الوضع الذي قد تنتهي إليه المدينة بسبب تفشي الأوجاع فيها:

-"هل اكتسح الطوفان المدينة وما فيها؟

- هل نجا شاهد هذه الأحداث ومن كان معه في السّفينة من ذلك؟"[3].

ومن هنا فإنّ الّروائي يجعل من التّساؤلين عنصران مثيران للتّشويق يحفّ زان القارئ على البحث عن الإجابة عنهما في طّيات هذا النّص من خلال إتمام قراءة الّرواية، يقول الكاتب:

-" الطوفان قادم... الطوفان قادم...

إصنع الفلك بأعيننا ووحينا ولا تخاطبني في الغافلين ... الضالين... السامدين...المدهنين..."[4].

---

1- سورة البقرة، الآية [36، 37].

2- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص91.

3- عز الدين جلاوجي،الرواية، ص13.

4- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص143.

يتناصص هذا الملفوظ السّردي مع قوله تعالى:﴿ وَٱصۡنَعِ ٱلۡفُلۡكَ بِأَعۡيُنِنَا وَوَحۡيِنَا وَلَا تُخَٰطِبۡنِي فِي ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓاْۚ إِنَّهُم مُّغۡرَقُونَ ﴿٣٧﴾ ﴾[1]، "لا عاصم من الطوفان إلاّ الفلك... لا عاصم من الطوفان... لا عاصم من الطوفان"[2]، ويكمل الكاتب استلهامه السّردي هذا بربطه بمعاني آية أخرى وردت في السّورة نفسها وهي قوله جلّ علاه:﴿قَالَ سَـَٔاوِيٓ إِلَىٰ جَبَلٖ يَعۡصِمُنِي مِنَ ٱلۡمَآءِۚ قَالَ لَا عَاصِمَ ٱلۡيَوۡمَ مِنۡ أَمۡرِ ٱللَّهِ إِلَّا مَن رَّحِمَۚ وَحَالَ بَيۡنَهُمَا ٱلۡمَوۡجُ فَكَانَ مِنَ ٱلۡمُغۡرَقِينَ ﴿٤٣﴾ ﴾[3].

لكن بالرغم من كل هذه الإحالات الكثيرة على مواضع في القرآن الكريم إلاّ أنّ القارئ في النّهاية يجد نفسه أمام إجابة غير مقنعة لأسئلته، حيث تركها مفتوحة على عدّة روايات قابلة لعدّة قراءات وتأويلات: تقول الرّواية الأولى أنّه بقي يصنع الفلك إلى أن مات وتقول الرّواية الثانية أنّه نجح وأكمل عمله فجاء الطّوفان وأغرق الظّالمين ،مثلما حدث في قصّة نوح عليه السّلام، أمّا الرّواية الثّالثة فتقول أنّه لم يحمل على السّفينة إلاّ نخلة وفي هذا أبعاد دلالية قد لا تتأتى إلاّ بعد قراءة الرّواية قراءات متمعّنة، وتقول الرّواية الرّابعة أنّه ملّ الإنتظار فلجأ إلى حصن الشيخ مجذوب، غير أنّ الرّواية الخامسة يقع بها تغييراً ، حيث أنّه لم يجد الشيخ مجذوب بالنسبة للرّواية الرّابعة.

1 – سورة هود، الآية37.

2 – عز الدين جلاوجي، الرواية، ص144.

3– سورة هود، الآية،43.

كما أورد عز الدين جلاوجي فصلاً كاملاً جعل له عنوان "هيت لك" استوحاه من قصّة سّيدنا يوسف عليه السّلام مع زليخة زوجة العزيز، حيث قال:" تراودني عن نفسها طالما غلقت دوني الأبواب... والنوافذ... والمداخن... والمسامات... قائلة هيت لك...هئت لك... هنت لك"[1] (هنت لك، هيت لك، هئت لك) تُحيل على الإختلاف الموجود فيما يخصُّ هذه الكلمة في القراءات المتعّددة للقرآن الكريم منها (قراءة حفص، قراءة ورش، قراءة قالون) فالمدينة استطاعت أن تفرض نفسها على الشّاهد الذي كان يحاول التخلّص من قيودها فهي في رأيه العاهرة التي دّنسها الغراب والسّيد نعل، لذلك نجد الكاتب يستحضر الواقعية القرآنية التي حدثت ليوسف عليه اللّام ليُ قّرب الصورة للمتلقيويجعله يعيش الأجواء نفسها التي تجلّت في محنة سّيدنا يوسف عليه السّلام أمام كيد النّساء، في قوله تعالى:﴿وَرَٰوَدَتۡهُ ٱلَّتِي هُوَ فِي بَيۡتِهَا عَن نَّفۡسِهِۦ وَغَلَّقَتِ ٱلۡأَبۡوَٰبَ وَقَالَتۡ هَيۡتَ لَكَۚ قَالَ مَعَاذَ ٱللَّهِۖ إِنَّهُۥ رَبِّيٓ أَحۡسَنَ مَثۡوَايَۖ إِنَّهُۥ لَا يُفۡلِحُ ٱلظَّٰلِمُونَ ٢٣﴾[2].

الشّيء نفسه نلمسه في الملفوظ الثّاني:" وقالوا أنّ القمر قد عشق المدينة وهام عن نفسها حبا وسعى إلى الخلوة بها... فأمسكت به فقّدت قميصه من قبُل وشهد شاهد من أهلها قال: إن قدُت قميصه من قبل فكذب وكانت من الصّادقين... وإن قدت قميصه من دُبر فصدّقت وكان من الكاذبين"[3] ولهذا فإنّ الكاتب حاول أن يراوغ القارئ بتغيير مواقع بعض الكلمات عن موقعها الأصلي التي وردت في القرآن الكريم، وبأسلوبه هذا يجعل القارئ يركّز انتباهه دائمًا على مثل هذه

1- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص123.
2- سورة يوسف، الآية23.
3- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص62.

الهفوات التي يوقعه فيها، ومن خلال هذه الآية الكريمة تتّضح هذه الهفوة بعد مقارنة بسيطة بين ملفوظه والآية الكريمة:﴿قَالَ هِيَ رَٰوَدَتۡنِي عَن نَّفۡسِيۚ وَشَهِدَ شَاهِدٞ مِّنۡ أَهۡلِهَآ إِن كَانَ قَمِيصُهُۥ قُدَّ مِن قُبُلٖ فَصَدَقَتۡ وَهُوَ مِنَ ٱلۡكَٰذِبِينَ ٢٦ وَإِن كَانَ قَمِيصُهُۥ قُدَّ مِن دُبُرٖ فَكَذَبَتۡ وَهُوَ مِنَ ٱلصَّٰدِقِينَ ٢٧﴾[1].

يواصل الرّاوي استلهامه لقصّة سّيدنا يوسف عليه السّلام في قوله "إنّ كيدكنّ لعظيم...فلّما أدركهنّ الملال قلنا حاشا لله ما هذا إلاّ ملك عظيم وأطلقنه ليعود حيث هو ومنذ ذلك الحين وهو يرى أسود الجانب من الوجه"[2]، حيث استبدل الكاتب "النّسوة" اللاّواتي وردن في القرآن الكريم "بالعجائز" لأنّ وجه الشّبه بين النّسوة والعجائز في كلا القصّتين هو المكر والكيد، وهذا استنادا إلى الآية الكريمة:﴿فَلَمَّا رَءَا قَمِيصَهُۥ قُدَّ مِن دُبُرٖ قَالَ إِنَّهُۥ مِن كَيۡدِكُنَّۖ إِنَّ كَيۡدَكُنَّ عَظِيمٞ ٢٨﴾[3].

لم يكتف جلاوجي بهذه القصص بل وظّف كذلك قصّة سّيدنا موسى عليه السّلام وهذا من خلال قوله "لنقطعنّ رجله ويده من خلاف...ولنصلبّنه في جذع النخلة...جزاءنكالاً"[4] حيث قرّر السّيد نعل والغراب قطع رجل ويد الشّاهد وصلبه في جذع النّخلة لأنّهما كانا يعتبرانه قادرا على إخراج المدينة من الوضع الذي آلت إليه، وهذا ما نجده في الحكم الذي طّبقه فرعون على السّحرة الذين اتبّعوا سّيدنا موسى عليه السّلام بعدما وقفوا بأعينهم على معجزة العصا، التي أصبحت حّية

1- سورة يوسف، الآية [ 26، 27].
2- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص64.
3- سورة يوسف، الآية 28.
4- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص49.

تلقف كل ما أُلقي من طرفهم وهذا ما ورد في قوله تعالى:﴿قَالَ ءَامَنتُمۡ لَهُۥ قَبۡلَ أَنۡ ءَاذَنَ لَكُمۡۖ إِنَّهُۥ لَكَبِيرُكُمُ ٱلَّذِي عَلَّمَكُمُ ٱلسِّحۡرَۖ فَلَأُقَطِّعَنَّ أَيۡدِيَكُمۡ وَأَرۡجُلَكُم مِّنۡ خِلَٰفٖ وَلَأُصَلِّبَنَّكُمۡ فِي جُذُوعِ ٱلنَّخۡلِ وَلَتَعۡلَمُنَّ أَيُّنَآ أَشَدُّ عَذَابٗا وَأَبۡقَىٰ ٧١﴾[1].

أّما هذا الملفوظ "هل هناك أعظم من إله نصنعه بأيدينا... ننحته بأظافرنا ننفخ فيه من أرواحنا ؟؟؟ ولقد سماه لعن «السارمي» ولكّنني استقبحت هذا الاسم الشّنيع، واخترت له إسماً رائعًا... إنّه قبحون...قبحون العظيم...وتسعر الخوار عواء عّمها...طنينا فارضا...فرح صائبا..."[2]، فيتقاطع مع الآية الكريمة من سورة الاعراف ﴿وَٱتَّخَذَ قَوۡمُ مُوسَىٰ مِنۢ بَعۡدِهِۦ مِنۡ حُلِيِّهِمۡ عِجۡلٗا جَسَدٗا لَّهُۥ خُوَارٌۚ أَلَمۡ يَرَوۡاْ أَنَّهُۥ لَا يُكَلِّمُهُمۡ وَلَا يَهۡدِيهِمۡ سَبِيلًا ٱتَّخَذُوهُ وَكَانُواْ ظَٰلِمِينَ ١٤٨﴾ فقصّة سّيدنا موسى عليه السّلام مع السّامري التي يطلعنا عليها النّص القرآني بدأت حين حاول السّامري تضليل بني إسرائيل بأن جمع حلّيهم وصنع منها عجلاً وقذف فيه قبضة من التّراب الذي أخذه من موضع حافر فرس جبريل عليه السّلام، فصار له خوار كخوار العجل الحقيقي، وقيل أّنه صار عجلاً حقيقياً من دم ولحم، لقوله تعالى:﴿ فَأَخۡرَجَ لَهُمۡ عِجۡلٗا جَسَدٗا لَّهُۥ خُوَارٞ فَقَالُواْ هَٰذَآ إِلَٰهُكُمۡ وَإِلَٰهُ مُوسَىٰ فَنَسِيَ ٨٨﴾[3] وكان مصير هذا العجل أن أحرقه موسى عليه السّلام وذّره في البئر، وقد استبدل الكاتب اسم «السامري» بلفظ

1- سورة طه، الآية 71.

2- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص21.

3- سورة طه، الآية، 88.

«السارمي» بلجوئه إلى القلب المكاني لحرفي "الّراء "و"الميم" لكّنه حافظ على القصّة لإعطائها بعداً دلالياً وعمقاً عندما يجعلها(الفتنة) في مرتبة وخطورة الفتنة الواردة في القرآن الكريم.

كما وظّف الكاتب في روايته معجزة العصا لّسيدنا موسى عليه السّلام "اضرب بعصاك الحجر"[1] التي تتقاطع مع الآية الكريمة في قوله تعالى:﴿ وَإِذِ ٱسۡتَسۡقَىٰ مُوسَىٰ لِقَوۡمِهِۦ فَقُلۡنَا ٱضۡرِب بِّعَصَاكَ ٱلۡحَجَرَۖ فَٱنفَجَرَتۡ مِنۡهُ ٱثۡنَتَا عَشۡرَةَ عَيۡنٗاۖ قَدۡ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٖ مَّشۡرَبَهُمۡۖ كُلُواْ وَٱشۡرَبُواْ مِن رِّزۡقِ ٱللَّهِ وَلَا تَعۡثَوۡاْ فِي ٱلۡأَرۡضِ مُفۡسِدِينَ ٦٠﴾[2].

جاءت الّرواية في نفس السّياق اللّفظي والمعنوي الذي ورد في قصّة معجزة سّيدنا موسى عليه السّلام باتّخاذهما ضرب الحجر بالعصا وسيلة لحماية القوم، فسّيدنا موسى عليه السّلام كان يحمل الصخرة ويضعها في أيّ مكان يخلو من الماء ويضربها بعصاه لتنفجر منها اثنتا عشر عيناً، أّما الشيخ "مجذوب"* (رمز الطّهر والّنقاء في الّرواية، والّرجل الطّيب الذي خلّصه من الظلم والقهر اللّذين فرضهما الغراب على المدينة)، ففضّل الدوران حول الصّخرة وضربه إّياها تعّداً لله ليحفظ المدينة ومن عليها ويحارب الشّياطين والمردة، يقول الكاتب" واستخار الله تعالى واستغاث به فأمّده بالعون وراح يطوف بأنحاء الأرض وأضاءها منهمكاً في عمله..."[3].

1- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص59.

2- سورة البقرة، الآية 60.

*- عبد الرحمان مجذوب: صاحب الّرباعيات المشهورة، وهو شاعر مغربي العصر ورحالة، عاش حياة التشرد والبؤس، وعندما توفي بنيت على قبره قبة وأصبح مُزاراً ومازال يحج إليه إلى يومنا هذا.

3- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص72.

الشيء نفسه بالنسبة لقصّة موسى عليه السّلام مع قومه التي وردت في الرّواية" لقد تشاكل البقر علينا وإنّا إن شاء الله لمهتدون"[1] فهي استلهاماً لقوله تعالى في سورة البقرة ﴿قَالُواْ ٱدۡعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا هِيَ إِنَّ ٱلۡبَقَرَ تَشَٰبَهَ عَلَيۡنَا وَإِنَّآ إِن شَآءَ ٱللَّهُ لَمُهۡتَدُونَ ٧٠﴾[2] وهذا حدث لأهل المدينة عندما راحوا يعسّرون على أنفسهم، غير أنّ الكاتب في هذا الصدد أحدث تحويراً في الألفاظ ( شكلها...هي شكله...الكل على شكل وشاكلة...) وانتقى منها لفظة" تشاكل" التي تعني التشابه والتماثل والتي استخلصها من قصّة موسى عليه السّلام مع بني إسرائيل الذين تماطلوا في تنفيذ أمر الله بذبحهم للبقرة بحجّة تشابه البقر عليهم.

كذلك في قول الكاتب:" تريد أن تبلغ مجمع البحرين...وقلبك معلّق بالحوت...ولبك عاشق العجل... عد اذبح العجل...واحي الحوت...ودون ذلك فلن تستطيع معي صبرا" [3] فموسى عليه السّلام لّما علم أنّه ليس هو أعلم أهل الأرض قرّر البحث عن الخضر القاطن مجمع البحرين لينهل من علمه، فأبى الخضر مرافقته في البداية لأنّه يعلم أنّه لن يستطيع معه صبرا، لأنّ لكل عَلَىٰ تَصۡبِرُ وَكَيۡفَ ٦٧ صَبۡرًا مَعِيَ تَسۡتَطِيعَواحد علم علّمه الله له ومن هذا قوله تعالى:﴿ ﴾[4]وهنا يأخذ الشيخ مجذوب مكان الخضر ويأخذ الشّاهد (البطل) خُبۡرًا بِهِۦ تُحِطۡ لَمۡ مَا مكان موسى عليه السّلام، وإذا كانت نصيحة الخضر لموسى عليه السّلام أن لا يسأله عن شيء فإنّ نصيحة الشيخ مجذوب للشّاهد هو قتل العجل (الذي هو رمز الآلهة)، وإحياء الحوت.

1- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص25.
2- سورة البقرة، الاية70.
3- عز الدين جبوجي، الرواية، ص26.
4- سورة الكهف، الأية67-68.

**ب- التناص من الحديث النّبوي الشّريف:**

لم يكتف الكاتب جلاوجي بتوظيف القرآن الكريم بل تعداه إلى ثاني مصدر من مصادر التشّريع لتدعيم دلالاته وأفكاره منها: "هي ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر لا بال أحد"[1] حيث جاء في الحديث عن أبي هريرة رضي الله عنه قال: قال الرّسول صلى الله عليه وسلم قال الله تعالى:﴿ **أعددت لعبادي الصّالحين ما لا عين رأت، ولا أذن سمعت، ولا خطر على قلب بشر**﴾[2] أعدّ الله لعباده في الجّنة نعيماً لم يطلعهم عليه ولم يخبرهم به وهذا ما وظّفه الكاتب في روايته عندما وصف المدينة "نون" بمواصفات لم تخطر على بال أحد، وهذا لكثرة تعلّقه بها لذا شّبهها بالجّنة، وهذا ما نجده في الرّواية في نهاية هذه العّينة :

"هي أعظم ما درج على الأرض...

أعظم ما سرى في الماء...

أعظم ما طار في الهواء...

هي ابتسامة بريئة على ثغر الصّغير...

دفقة الحب في قلب الكبير...

دهشة الشّوق الغزير...

هي ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على بال أحد"[3].

كما وظّف جلاوجي حديث نبوي آخر ويتجلّى في قوله:" وأكّد السّيد "غراب" أّنه لن يساير المدن الأخرى في طرائق اختيار الزّعيم والقائد بل لا بد من مخالفة الجميع في كل شيء فمخالفتهم

1- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص53.

2- الحافظ محي الدين أبو زكريا، رياض الصالحين من كلام المرسلين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ص691.

3- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص53.

واجب واتبّاعهم بدعة وكل بدعة ضلالة وكل ضلالة في النّار"[1] فحيلة الغراب ومحاولته فرض سيطرته واستمرارية حكمه على المدينة جعله يقترح فكرة أو حيلة جديدة وهي مخالفة الدّول الأخرى في طريقة اختيار الزّعيم أو القائد باعتبارها طريقة مثلى لرقي وازدهار المدينة وهذا استناداً إلى قول الرّسول صلى الله عليه وسلم عن أبي نجيح العرباض بن سارية رضّي الله تعالى عنه قال: « **وعظنا رسول الله صلى الله عليه وسلم موعظة وجلت منها القلوب وذرفت منها العيون فقلنا يا رسول الله كأنّها موعظة مودّع فأوصينا قال أوصيكم بتقوى الله عزّ وجلّ والسّمع والطّاعة وإن تأّمر عليكم عبد فإنّه من يعش منكم فسيرى اختلافا كثيرا فعليكم بسنّ تي وسنّة الخلفاء الرّشدين المهدّيين عضّوا عليها بالنواجد وإّياكم ومحدثات الأمور فإن كلّ بدعة ضلالة**» رواه أبو داود والترمذي[2].

**2- التنّاص الأسطوري:**

عمد جلاوجي إلى تعزيز نصّه بفضاءات وأجواء أسطورية وعجائبية مليئة بالمغامرات بصيغ تعبيرية زادته بعداً جمالياً ودلالياً، فقد حاول تجسيد ما هو طبيعي بما هو غير طبيعي (غير مألوف) في الواقع المعاش، وباللّي كسر أفق توقّ ع القارئ، الذي اعتاد قراءة النّصوص الرّوائية التي تعكس الواقع بصورة مباشرة، ومن هنا فقد عّبر عن العشرية السّوداء التي عاشتها الجزائر بطريقة عجائبية؛ حيث استبدل شخصيات النّص بشخصيات مؤنسنة كالطيور والحشرات ... تتواصل فيما بينها مستعملة اللّ غة البشرية، تمتلك الحّرية والإرادة وتتحّمل المسؤولية، وبهذا يكون القارئ على دراية بأنّ الرّ اوي عّبر عن القصة الواقعية بقصّة خيالية فيكون بذلك قد مزج بين الواقع والخيال.

---

1- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص93.

2- يحيى بن شرف الدين نووي، شرح الأربعين نووية في الأحاديث الصحيحة النبوية، دار الهدى، الجزائر، 1028، ص83.

كما وظّف شخصيات مألوفة إستوحاها من قصص كليلة ودمنة لابن المقفع كالأسد والأرنب:« ... فلم أثق بها حتى جاءني كليلة ودمنة وكلاهما استعداداً لرواية الحكاية عنّي ... وعن حبيبتي الحسناء نون ... وعن حاء ميم وعن المدينة وما وقع فيها من غرائب وعجائب» [1].

كما نحى جلاوجي منحى ابن المقفع نفسه في تقسيم روايته إلى عدّة فصول فرعية مثل:(الفأر والحصاة، نبأ الهدهد، الطائر الميمون ، القوال والعناكب... ). وهذا ما نجده في كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع (الأسد والثور، البوم والغراب، الحمامة المطوّقة...).

إنّ الأوضاع السّياسية التي كانت سائدة في الدّولة العبّاسية هي التي دفعت ابن المقفع لترجمة هذا الكتاب، وكان ذلك عندما خرج عبد الله ابن علي والي الشّام على ابن أخيه المنصور، فطارده المنصور، فلجأ إلى أخويه سليمان وعيسى في البصرة فطلبه المنصور فأبيا أن يسلّمان إيّاه إلاّ بأمان يمليان شروطه، فرضي المنصور بذلك وعهدا إلى ابن المقفع لكتابة الأمان فشدّد فيه على المنصور تشديداً أحفظه عليه وجعله يضمر له الشر، ثم عزل المنصور عمّه سليمان عن البصرة وولّى مكانه سفيان بن معاوية[2].

عمد جلاوجي هو الآخر إلى هذه الطّريقة ليعبّر عن هموم الإنسان والفوضى التي تعيشها الجزائر عندما قال:" من بالوعة القاذورات يخرج فأر أغبر يمشي الخيلاء... يبصر قطاً متكوراً على نفسه ... يضحك الفأر ضحكة هستيرية ... يجري خلفه... يفزع القط يندفع فاراً تتناثر أعضاؤه هنا وهناك ....يهتف العجاج عالياً لبطولة الفأر..."[3]، ويقول أيضا:" انطلقت رصاصة من رشاش الغراب فأصابت من الغراب مقتلاً وهرع الجميع إليه؛ حيث جرّوه قرب المبولة القذرة... معذرة لقد

1- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص146.

2- بيدبا الفيلسوف الهندي، كليلة ودمنة، دار صادر، بيروت، 2006، ص5.

3- عز الدن جلاوجي، الرواية، ص16.

زعزعتني الصدمة ... فأصابت من الهدهد مقتلاً..."[1]. وأيضا السقف ملعب تمارس فيه العناكب هواياتها المفضلة... أجساداُ متهالكة هنا وهناك كرؤوس ماشية منحورة"[2].

كما قام بتوظيف حكايات ألف ليلة وليلة من خلال شخصيتي شهرزاد وشهريار عندما قال:" غير أنّ الملك شهريار أذاع يقيناً أنّ ما حدث إن هو إلاّ أساطير الأّولين ابتدعتها شهرزاد وعجائز المدينة الماكرات ... إنّ كيدهن لعظيم"[3]، فالكاتب استنطق شهرزاد في الّرواية عندما جعل لها صوتاً مباحاً في قوله:

"سكتت شهرزاد عن الكلام المباح...

حين ولّى النهار وراح...

حين تثعبن الّدامس الطاّمس وصاح...

حين ضل الّزمان وجاح...

قالت دنيا زاد أنا أقص عليك حكاية لم يسمعها إنسي ولا جان...

ولا طائر ولا حيوان فيما غبر وفي هذا الّزمان... مليئة بالعبر.. والعضات الكثر ...."[4]

التي اقتطفها من قصة ألف ليلة وليلة:" وأدرك شهرزاد الصّباح فسكتت عن الكلام المباح"[5].

ومن التناصات المضمرة التي تطّرق إليها جلاوجي في الجانب الأسطوري قصّة الشّاهد الذي كان يكره المدينة "مومس" لأّنها أخذت مكان الحبيبة "نون" التي تحمل صفاته الحميدة نفسها فهي بالّنسبة إليه" المدينة الفاضلة" وهذا ما دفعه إلى البحث والتحّري عن قصة هذه الحشرات التي غزت المدينة للإجابة عن كل التساؤلات التي كانت تختلج صدره.

1- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص103.
2- عز الدين جلاوجي، الرواية،ص17.
3- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص13.
4- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص146.
5- ألف ليلة وليلة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج2، بيروت، لبنان، ص8.

فلّما قرّر تتبع الغراب ومعرفة سر النسر وقع في قبضتهما فرموه في المبولة البوالة فأمتلأ قذارة وهذه القذارة مسّته في جميع جسمه حتى في تفكيره فتغّيرت نظرته إلى المدينة مومس في قوله:" ... تغّير عندي كل شيء، فلا المذاق كريهاً ولا الرائحة كريهة ... أين الخلل في الأمر؟ هل كان اعتقادي الأّول خاطئاً أم أنّ حواسي قد تغّيرت ... "[1]، وقوله أيضا:" نهضت من سقطتني... التجأت إلى ركن المبولة وتبّولت كالحمار وخرجت أتلّمس جدران المبولة كأّنها مكان مقدّس..."[2] وبقي الشّاهد على هذه الحالة حتى ذهب إلى "المجذوب" فأخذه إلى الشلاّل وراح يدلكه إلى أن تطهّر من كل العفن واللّعنة التي حلّت به "....رماني وسط حوض الماء ... داهمني موج الإغماء وأنا أستمع إلى صوت النار المشتعلة في أحشائي ينطفئ، وقفز الشيخ المجذوب. وراح يدلكني دلكاً شديداً... يخرج منّي عفن ... نتن... ومازال بي حتّى رها ماء الشّلال وعذب وانساب سلسيلاً فراتاً فقفز من فوقي بعيداً "[3].

وهذا ما نجده في أساطير الأّولين فالبطل دائما يكون محبًّا للخير ثم يقع في كيد الأشرار فينقلب إلى صفّ هم، وفي النهاية يرجع إلى أصله وينتصر الخير ويعّم السّلام.

**3- التناص التاريخي:**

لم يكتف جلاوجي بهذه القصص فقط بل استعان بقصص تاريخية استحضرها ليعّبر عن واقع المدينة منها الخطب التي اشتهرت في تاريخ الأدب العربي نذكر منها: خطبة " طارق بن زياد" في معركته مع " لذريق "، وقد قام وخطب فيهم خطبته الشّهيرة التي يحثهم فيها على الجهاد ويحفّزهم عليه بعد أن حمد الله وأثني عليه: " أّيها النّاس، أين المفر؟ البحر من ورائكم، والعدو من أمامكم وليس لكم والله إلاّ الصّدق والصّبر، واعلموا أّنكم في هذه الجزيرة أضيع من الأيتام في مأدبة اللّئام

1- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص130.
2- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص131.
3- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص139.

وقد استقبلكم عدوكم بجيشه وأسلحته، وأقواته موفورة... "،التي تناص منها قوله:" يا... الأخدان...منقاري خلفكم، ومخالبي أمامكم، وحذري محيط بكم، وليس لكم والله إلاّ بطني، به تحتمون، وإليه تعودون، وحول كعبته تطوفون ...إنّه من الغراب وإنّه باسمي العظيم أن آتوني خانعين ... خاضعين ... تائبين ... عابدين ... باخعين ... راكعين ... ساجدين"[1].

جاءت خطبة الغراب مباينة في مضمونها لخطبة طارق بن زياد، فزياد حثّ الجنود على الصّبر والصّدق في الحرب، أّما الغراب فأجبر أهل المدينة على الانصياع والخضوع له والبقاء تحت سلطانه حيث هدّدهم بالويل لمن لم يتبع أوامره.

وقد مزج الكاتب في خطبة الغراب بين خطبة طارق بن زياد وخطبة الحجّاج بن يوسف الثقفي عندما قِام العراق وخطب في أهلها الّذين رفضوا حكمه في قوله:" يا أهل الكوفة، أما والله إنّي لأحمل الشر بحمله وأحذوه بنعله، وأجزيه بمثله وإنّي لأرى أبصاراً طامحة، وأعناقاً متطاولة ورؤوسا قد أينعت وحان قطافها وإنّي لصاحبها، وإنّي أنظر إلى الدماء بين العمائم واللحى تترقرق"[2].

وهذا ما نجده في خطبة الغراب الذي استعمل نفس التهديد الذي جاء به الحجّاج في خطبته عندما قال:" وإنّي أرى رؤوساً قد أينعت وحان قطفها... وإنّ للشّيطان طيفاً وإنّ للسلطان سيفاً... والله لو أمرت أحدهم أن يدخل من هذا البلعوم (وفتح فاه) ودخل في غيره لأجزنّ رأسه"[3].

كما استعان بأبيات شعرية تعّبر لاشعوريا عن حالة الهجر والحرمان التي كان يعيشها فقد استشهد ببيت من شعر أبي تمام في قوله:[4]

1- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص36.
2- أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب، تح: إحسان عباس، مج 8، دار صادر، 1968، ص356.
3- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص36.
4- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص124.

نقل فؤادك حيث شئت من اله ***** ما الحب إلا للحبيب الأول.

فجلاوجي كان شديد التعلّق بالحبيبة "نون" وهذا ما نلمسه في تعبيره لسنان الرمح عن مدى حبّه لنون لأنّها حبّه الوحيد الّذي لا يتغّير ولا يزول، وهذا ما كان يحس به بعد هجرتها له، ولهذا استعان ببيت أبي تمام ليؤكّد أنّه رغم حب المدينة مومس له غير أنّه لا يزال متعلقا بحبه الأوّل "نون".

وعن حبّه للوطن أخذ من شعر مفدي زكريا أداة يعبر بها عن أفكاره حيث قال:

" قسما برفاة موتا الناخرات...

قسما بأحلام المدينة الجميلات ...

لأتركّنك عبرة لأولى الحماقات ...

واندفع الجميع حوله فصيحاً...

الموت لحي ... الموت لحي...[1].

وقد استحضر الكاتب شخصية تُعد من أعلام الموسيقى الخالدة، فلا يمكن أن نؤرّخ للفن الموسيقي دون أن يكون لهذا الّرائد "بتهوفن" مكانته المرموقة، الموسيقار الذي رغم إصابته بالصّم إلاّ أنّ إرادته كانت دافعاً إلى نجاحه وتحديه لهذه الإعاقة، فاتّخذ من فّنه وسيلة للخروج من حالة اليأس، فقام بتأليف أشهر سنفونياته مثل السنفونية الخامسة والسنفونية التاسعة وغيرهما التي تعتبر أهم ما أنتجته الموسيقى العالمية، " فبتهوفن" لم يورث للأجيال الفنّ فقط بل أورثهم العزيمة والإرادة وهذه المآثر والعبر وظّفها الكاتب في روايته ليعبر عن الصّمت الذي كان بين الشاهد وحبيبته "نون"، بالرغم من أنّه لا يستطيع التواصل معها غير أنّه بقي دائما يحاورها في صمت معّبراً عن

1- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص48.

إحساسه تُجاهها في قوله:" أو ليس الصّمت أعظم لغة وأروع حكاية قصّها هذا الكون منذ الأزل ومازال يترنّم بها لحناً سرمدياً...؟؟ وذلك الذي كتبه "بتهوفن" للذين يسمعون بغير آذانهم"[1].

كما وظّف الكاتب شخصية "هولاكو" الذي حاول الإستلاء على بغداد والقضاء على الخلافة العباسية غير أنّ المعتصم بالله وقف في وجهه ورفض الإنصياع لأوامره رغم قلة جيوشه وعتاده لكن"هولاكو" استطاع القضاء على الدولة العّباسية التي دافعت عن الدولة الإسلامية ومثلتها، حينها فقد المسلمون أمالهم التي كانوا يطمحون إليها، أّما الغراب والسيد نعل فباعا شرف المدينة للأحذية الخشنة على عكس المعتصم بالله الذي بقي متماسكاً بدولته رغم ضعف قوّاته وخلاف قادته حين قال:"... وهما يقدمان شرف المدينة للأحذية الخشنة التي جاءت على حين غرّة من الجميع ودخلت المدينة دون خوف أو وجل وضربت على أرضها ضربات التحدي الأكبر، ولم تكتف بذلك بل أمعنت في مضاجعة المدينة"[2].

**المبحث الثاني: أشكال التناص.**

تعّبر الأشكال عن مدى حضور النّصوص الأخرى أو غيابها في النّص الرّوائي، والدور الذي تلعبه في تشكيل المعنى داخل الرّواية.

**1-التفاعل الذاتي:**

هو العلاقة بين نصّ الرّواية ورواياته الأخرى بنفس الأسلوب والخصائص وهذا ما نلمسه في رواية" لمن تهتف الحناجر" في فصل "رسالة إلى المدينة الممسوخة التي تحمل نفس المعنى الذي جاء به في هذه الرّواية (سرادق الحلم والفجيعة)، وهنا جلاوجي لم يقتبس من نصوص غيره بل استند على نصوصه، فقد وردت في روايته (لمن تهتف الحناجر): "رأيت نفسي ياسادتي الكرام في

1- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص33.

2- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص78.

صحراء قاحلة حرّها يلفح الوجوه، ويشوي الجباه...أرضها غبراء شهباء...لا أرى من حولي إلاّ السّراب والخراب..."[1]،أمّا في رّواية (سرادق الحلم والفجيعة): "انبطحت نسخته على ظهرها فوق رمال تشوي الوجوه ساءت مرتقدا..."[2] وكذلك في رواية لمن تهتف الحناجر:"...لما استفقت من إغمائي كانت نفسي غابة التهمتها النّيران..."[3] وفي رواية سرادق الحلم والفجيعة:" داهمني موج الإغماء وأنا أستمع إلى صوت النارّ المشتعلة في أحشائي ينطفئ"[4].

**2- التفاعل الداخلي:**

هو العلاقة بين نصّ الرّواية ونصوص الكُتاّب المعاصرين له، سواء كانت أدبية أو غير أدبية، فقد تأثّر جلاوجي بكُتاب معاصرين منهم "وسيني الأعرج" حين اقتبس من العديد من رواياته من بينها رواية (الورم) ورواية (حارسة الظّلال) كانت تعّبر هي الأخرى عن العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر جرّاء الإرهاب، وأطلق عليها اسم "المدينة مومس" حين قال: "الجزائر، أيتها المومس المعشوقة...هاهي ذي الجملة البدئية، الجملة الإسمية الصغيرة الضائعة التي كانت تنقصني للخروج من دائرة البياض"[5].

وهذه نفس القضية التي عالجها جلاوجي في روايته لّما عّبر عن المدينة في قوله: "يا...ياأيتّها المدينة مومس...!!"[6]

كما تأثّر أيضا بروايته (وقع الاحذية الخشنة) ولخّصها في فصل (هولاكو والأحذية الخشنة)، ومن رواية (صخرة طانيوس) لأمين معلوف والتي لخّصها أيضا في فصل(في رحاب الصّخرة).

1- عز الدين جلاوجي، لمن تهتف الحناجر، منشورات أهل القلم،2001،ص39.

2 -عز الدين جلاوجي، الرواية، ص27.

3 - عز الدين جلاوجي، لمن تهتف الحناجر، ص38.

4 - الرواية، ص139.

5- وسيني الأعرج، حارسة الظلال(دون كيشوت في الرواية)، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق ط2، 2006، ص13.

6- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص15.

تناص جلاوجي كذلك من رواية أحلام مستغانمي (عابر سرير) فكلاهما يعّبر عن حّبه لوطنه وتأسفا على الأوضاع التي يعيشها تحت سيطرة ذوو السلطة والنفوذ، كما أّنهما عالجا موضوع الإغتراب وخصوا بالذكر المثقفون الذين كانوا يعيشون حياة التهميش واللامبالاة فمنهم من فضّل الهجران وذاق طعم الغربة وسكنت فيهم الوحدة والألم، ومنهم من بقي في وطنه وتحّمل الذل والإهانة فلم يجد سوى الورقة والقلم ليعّبر عن حالة القهر والحرمان لأّنها الوسيلة الوحيدة للذّود والتصدي عن من أراد سلب أرضهم وامتلك حّريتهم.

**3- التفاعل الخارجي:**

هو تفاعل نصوص المبدع مع نصوص مبدعين آخرين من عصور سبقته، وقد وفّق جلاوجي في توظيفها في روايته نذكر منها في قوله تعالى: ﴿ٱلرَّحۡمَٰنُ عَلَى ٱلۡعَرۡشِ ٱسۡتَوَىٰ ۝٥﴾[1]!التي استقى منها قوله: "ووجد نفسه عارياً في الخلاء فبكى، لقد فقد الخلد...العرش...الله على العرش استوى...واستبدل الفرش بالعرش...أتستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير؟؟ اهبطوا فإّن لكم فيها ما سألتم"[2] والتي تناصها أيضا من قوله تعالى﴿ ...قَالَ أَتَسۡتَبۡدِلُونَ ٱلَّذِي هُوَ أَدۡنَىٰ بِٱلَّذِي هُوَ خَيۡرٌۚ ٱهۡبِطُواْ مِصۡرٗا فَإِنَّ لَكُم مَّا سَأَلۡتُمۡۗ ۝٦١﴾[3]. وكذلك قوله" لا إكراه في الّدين قد تبّين الّرشد من الغي"[4]، والتي وردت في قوله تعالى:﴿ لَآ إِكۡرَاهَ فِي ٱلدِّينِۖ

1- سورة طه، الآية5.
2- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص27.
3- سورة البقرة، الآية 61.
4- عز الدين جلاوجي،الرواية، ص79.

قَد تَّبَيَّنَ ٱلرُّشۡدُ مِنَ ٱلۡغَيِّۚ فَمَن يَكۡفُرۡ بِٱلطَّٰغُوتِ وَيُؤۡمِنۢ بِٱللَّهِ فَقَدِ ٱسۡتَمۡسَكَ بِٱلۡعُرۡوَةِ ٱلۡوُثۡقَىٰ لَا ٱنفِصَامَ لَهَاۗ وَٱللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ ﴿٢٥٦﴾ ﴾[1]. وأيضا قوله" دار ميمنة ومشأمة أقصى..."[2] من سورة البلد﴿ أُوْلَٰٓئِكَ أَصۡحَٰبُ ٱلۡمَيۡمَنَةِ ﴿١٨﴾ وَٱلَّذِينَ كَفَرُواْ بِـَٔايَٰتِنَا هُمۡ أَصۡحَٰبُ ٱلۡمَشۡـَٔمَةِ ﴿١٩﴾ ﴾ وقوله "نعم هو أو كأنه هو"[3] تناصها من قوله تعالى﴿فَلَمَّا جَآءَتۡ قِيلَ أَهَٰكَذَا عَرۡشُكِۖ قَالَتۡ كَأَنَّهُۥ هُوَۚ وَأُوتِينَا ٱلۡعِلۡمَ مِن قَبۡلِهَا وَكُنَّا مُسۡلِمِينَ ﴿٤٢﴾ ﴾[4]،

نجد كل هذا في القرآن الكريم، أّما في الحديث النّبوي الشريف فقد وظّف حادثة نزول القرآن أّول مرة على سّيدنا محمد صلّى الله عليه وسّلم وعودته إلى خديجة رضي الله عنها مرتعشاً وطلب منها أن تدثّره لأّنها كانت من المقربين إلى قلبه وهذا ماأخذه جلاوجي وخصّص له فصلاً كاملاً بعنوان(دثريني) في وصفه للمدينة "نون" التي كانت بالنسبة له الوطن والمأوى والحبيبة. كما نقل عبارة أبو حيان التوحيدي حرفياً كما جاءت في كتابه(الإشارات الإلهية) حيث قال: "الهوى مركبي...والهدى مطلبي...

فلا أنا أنزل عن مركبي ولا أنا أصل إلى مطلبي...

أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة..."[5].

1- سورة البقرة، الآية256.

2- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص47.

3- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص40.

4- سورة النمل، الآية42.

5- أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، ص159.

لم يكتف جلاوجي بهذا بل وظّف أيضا قصص كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة وكذلك خطبتي (الحجّاج بن يوسف الثقفي) و(طارق بن زياد).

**المبحث الثالث: مستويات التناص**

**1- الإجترار:**

إستعمل الّروائي العديد من العبارات كاملة كما وردت في القرآن الكريم بلجوئه إلى الإقتباس الحرفي نذكر منها " زيتونة لا شرقية ولا غربية "[1] التي تتناصص كلّيا مع سورة النور ﴿... زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيٓءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ ۚ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ ۗ يَهْدِى ٱللَّهُ لِنُورِهِۦ مَن يَشَآءُ ۚ وَيَضْرِبُ ٱللَّهُ ٱلْأَمْثَٰلَ لِلنَّاسِ ۗ وَٱللَّهُ بِكُلِّ شَىْءٍ عَلِيمٌ ﴿٣٥﴾ ﴾ الشيء نفسه بالّنسبة للآيات الأولى من سورة العاديات:﴿ وَٱلْعَٰدِيَٰتِ ضَبْحًا ﴿١﴾ فَٱلْمُورِيَٰتِ قَدْحًا ﴿٢﴾ فَٱلْمُغِيرَٰتِ صُبْحًا ﴿٣﴾ فَأَثَرْنَ بِهِۦ نَقْعًا ﴿٤﴾ فَوَسَطْنَ بِهِۦ جَمْعًا ﴿٥﴾ ﴾، وكذلك قول الّروائي: "فأّمها هاوية وما أدراك ما هي نار حامية"[2] التي تتطابق مع الآية: ﴿فَأُمُّهُۥ هَاوِيَةٌ ﴿٩﴾ وَمَآ أَدْرَىٰكَ مَا هِيَهْ ﴿١٠﴾ نَارٌ حَامِيَةٌۢ ﴿١١﴾ ﴾[3] وورد أيضا في قوله: "كأّنه حمر مستنفرة"[4] التي نجد لها أثر في القرآن الكريم بعد قوله جلّ علاه﴿ كَأَنَّهُمْ حُمُرٌ

1 - عز الدين جلاوجي، الرواية، ص59.

2- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص59.

3- سورة القارعة[9-10-11].

4- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص67.

مُّسْتَنفِرَةٌ ﴿٥٠﴾ ﴾[1]،وكذلك "ألم تر أّنهم في كل واد يهيمون، وأّنهم يقولون مالا يفعلون؟"[2]،من قوله تعالى:﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ ﴾[3].وكذلك في قول الّراوي "هي الآن قاب قوسين أو أدنى ما كذب الفؤاد ما رأى"[4]،التي تناصها من قوله تعالى من سورة النجم﴿ فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَىٰ ﴿٩﴾ فَأَوْحَىٰ إِلَىٰ عَبْدِهِۦ مَآ أَوْحَىٰ ﴿١٠﴾ مَا كَذَبَ ٱلْفُؤَادُ مَا رَأَىٰٓ ﴿١١﴾ ﴾، وقول الروائي: "سواءا أأنذرتهم أم لم تنذرهم لا يؤمنون"[5]،اقتبسها من قوله تعالى﴿ وَسَوَآءٌ عَلَيْهِمْ ءَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ ﴿١٠﴾ ﴾[6].

3-**الامتصاص:**

هو ضرورة حضور الّنص الغائب في الّنص الحاضر، لقول الكاتب " في جيدها حبل من شفق"[7]،هنا استبدل الشّفق بالمسد استنادا إلى قوله تعالى في سورة المسد﴿ فِي جِيدِهَا حَبْلٌ

1 - سورة، المدثر، الآية50.
2- عزالدين جلاوجي، الرواية، ص72.
3- سورة الشعراء، الآية[225-226].
4- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص38.
5- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص59.
6 - سورة يس، الآية 10.
7-عز الدين جلاوجي، الرواية، ص24.

مِّن مَّسَدٍ ﴿٥﴾ ﴾، وكذلك في قوله" النبأ العظيم الذي هم فيه مجتمعون"[1] التي تناصها من قوله تعالى﴿ عَمَّ يَتَسَآءَلُونَ ﴿١﴾ عَنِ ٱلنَّبَإِ ٱلۡعَظِيمِ ﴿٢﴾ ٱلَّذِي هُمۡ فِيهِ مُخۡتَلِفُونَ ﴿٣﴾ ﴾[2]، كما أورد عبارة "عبس وتولى أن جاءه الغراب يسعى"[3].وهنا استند إلى قوله تعالى في سورة عبس﴿ عَبَسَ وَتَوَلَّىٰٓ ﴿١﴾ أَن جَآءَهُ ٱلۡأَعۡمَىٰ ﴿٢﴾ وَمَا يُدۡرِيكَ لَعَلَّهُۥ يَزَّكَّىٰٓ ﴿٣﴾ ﴾

وأيضا نجد قوله "استوت الشّمس على عرش السّماء...سوت أشعتها..امتلأ المكان نورًا وهجًا...أشرقت الأرض"[4]، استقاها من قوله تعالى﴿ ٱلرَّحۡمَٰنُ عَلَى ٱلۡعَرۡشِ ٱسۡتَوَىٰ ﴿٥﴾ ﴾[5]

وقوله "اشربت قلبك حبّ المدينة"[6]مستندا إلى قوله تعالى من سورة البقرة ﴿...وَأُشۡرِبُواْ فِي قُلُوبِهِمُ ٱلۡعِجۡلَ بِكُفۡرِهِمۡۚ قُلۡ بِئۡسَمَا يَأۡمُرُكُم بِهِۦٓ إِيمَٰنُكُمۡ إِن كُنتُم مُّؤۡمِنِينَ ﴿٩٣﴾ ﴾.وقول الرّوائي: "أمطر علّي حجارة من سجّيل مسوّمة"[7]، التي وردت في القرآن الكريم بعد قوله تعالى﴿ تَرۡمِيهِمۡ بِحِجَارَةٖ مِّن سِجِّيلٖ ﴿٤﴾ ﴾ من سورة الفيل، وقد وظّف أيضاً "اللّهم

1- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص44.
2- سورة النبأ، الآية[1-2-3].
3 - عز الدين جلاوجي، الرواية، ص38.
4 - عز الدين جلاوجي، الرواية، ص58.
5- سورة طه، الآية 5.
6- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص67.
7- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص46.

اجعل هذا البلد خبيثا وأرزق أهله من الخبائث وجنّبني وبني أن نعبد الشيطان"[1]، من قوله تعالى:﴿ وَإِذْ قَالَ إِبْرَٰهِـۧمُ رَبِّ ٱجْعَلْ هَـٰذَا بَلَدًا ءَامِنًا وَٱرْزُقْ أَهْلَهُۥ مِنَ ٱلثَّمَرَٰتِ مَنْ ءَامَنَ مِنْهُم بِٱللَّهِ وَٱلْيَوْمِ ٱلْأَخِرِ ...﴾[2]، ووظّف أيضا "إنّ العساكر إذا دخلوا مدينة أفسدوها وجعلوا أعزّة قومها أذلّة..."[3]، اقتبسها من قوله تعالى﴿ قَالَتْ إِنَّ ٱلْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا۟ قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوٓا۟ أَعِزَّةَ أَهْلِهَآ أَذِلَّةً ۖ وَكَذَٰلِكَ يَفْعَلُونَ ﴿٣٤﴾ ﴾[4].

3-**الحوار**:

هو ربط نصّ غائب بنصّ حاضر بطريقة واعية وقصدية. فقد أورد الّراوي كلمة(الأحذية الخشنة) التي تحيل إلى العسكر والجيش في مواقع كثيرة من الّرواية، التي ربطها "بهولاكو" عندما خصّص لهما فصلاًكاملاً بهذا العنوان "هولاكو والأحذية الخشنة" التي جعلها تتناصص ورواية وقع الأحذية الخشنة لواسيني اللأعرج التي سرد فيها معاناة البطل في حسم أموره، لأنّ تفكيره يتأرجح بين ثنائية التفّكير الّديني والتفّكير الإلحادي، كما تطّرق أيضاً إلى الوضع السياسي الذي تعيشه البلاد وتهميش مواطنيها فيقول: "كلّما مرت سيارة عسكرية أتحسس أوراقي، في هذه المدينة الحجرية لم تعدنا إلاّ الأشياء القبيحة والخوف"[5].

1- عز الدين جلاوجي، الرواية، ص74.

2- سورة البقرة، الآية126.

3 - عز الدين جلاوجي، الرواية، ص75.

4 - سورة النمل، الآية 34.

5 - واسيني الاعرج، وقع الاحذية الخشنة، منشورات الجمل، بيروت، بغداد، 2010، ص98.

# خـــاتمـة

**خاتمة**

إنّ خاتمة هذا البحث هي آخر محطة نقف عندها، حاملة معها الأسطر الأخيرة التي أردنا أن تكون حوصلة شاملة ومختصرة لأهم النقاط التي سمحت لنا هذه الدراسة التوصل إليها:

-وقد وفق إلى حد ما أن يوازن بين هذه المقتبسات وبين نصه الأصلي. حين وظّفها بطريقة تلائم المتن السّردي، بل وإعطائها بعداً دلالياً جديداً يتناسب وخطابه.

- مزج الكاتب بين العديد من التضادات (الموت والحياة، الجمال والقبح، النور والظلام...الخ) وأدرجها تحت تصور عام (الحلم والفجيعة) التي تتجسد في فريقين من الشخصيات: فريق مجسد الشرأو الفجيعة، مثل:الغراب وجماعته. وفريق مجسد الخير أو الحلم، مثل: الشاهد والشيخ مجذوب.

- إستطاع عز الدين جلاوجي أن يزاوج أيضاً بين الأساليب الروائية من سرد ووصف وحوار جاعلاً من التناص خادما لها في كثير من الأحيان.

- توظيف الروائي للتناص الديني دليل على ثقافته الدينية الواسعة.

- جلاوجي ابن بيئته فقد عالج قضية من قضايا أُمته بطريقة غير عادية فهو بهذا يثور على الواقع المؤلم.

-وظّف الكاتب بعض المقاطع من نصوص كُتّاب جزائريين معاصرين، وهذا يؤكد على شدّة تأثّره بكتاباتهم.

-من خلال الشخصيات التي وظفها الكاتب، ومن خلال المصطلحات تتلون الرواية بلون الفاجعة والتي تعكس فاجعته التي كان يعيشها.

# قائمة المصادر والمراجع

# قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

**المصادر والمراجع:**


.عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، منشورات أهل القلم،2006.

.ابن المقفع: ألف ليلة وليلة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج2، بيروت، لبنان.

.إبن شرف الدين النووي: شرح الاربعين نووية في الأحاديث الصحيحة النبوية دار الهدى، الجزائر،1082.

.ابن منظور أبو الفضل جمال الّدين: لسان العرب المحيط، دار لسان العرب، بيروت، مج3، دط، دت.

.أبي الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، تونس، 1960.

.إديث كريزويل: تعريف بالمصطلحات الاساسية الواردة في عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.

.الأعرج واسيني: حارسة الظلال (دون كيشوت في الرواية) ، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2006.

.الأعرج وسيني: وقع الأحذية الخشنة، منشورات الجمل، بيروت، 2010.

.التوحيدي أبو حيان: الإشارات الإلهية، تحقيق عبد الرحمان بدوي، دار القلم، وكالة المطبوعات، بيروت، 1981.

.الحافظ محي الدين أبو زكريا، رياض الصالحين من كلام المرسلين، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

.الزمخشري: أساس البلاغة، دار الكتب العلمية بيروت، ط2، 1998.

.الزمخشري: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، مكتبة العبيكان، ج3، ط1، 1998.

.المقري التلمساني أحمد بن محمد: نفح الطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، مج8، 1968.

.باختين ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر القاهرة، ط1، 1987.

.بارت رولان: درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد العالي، تقديم عبد الفتاح كيليطو دار توبقال، المغرب، ط2، 1986.

.بدوي طبانة: السرقات الشعرية، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1986.

.بقشي عبد القادر: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية) ، إفريقيا للتوزيع، المغرب، دط، 2007

.بيدبا الفيلسوف الهندي: كليلة ودمنة، دار صادر بيروت، 2006.

.تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبحوث ورجاء سلامة، دار توبقال،المغرب، ط2، 1990.

.جلاوجي عز الدين: لمن تهتف الحناجر، منشورات أهل القلم، 2001.

. جيرار جنيت: مدخل إلى جامع النّص، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال المغرب، ط2، 1986.

.ساري محمد: محنة الكتابة (دراسة نقدية) ، منشورات البرزخ، دار القلم، بيروت، 2007.

.عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1972.

.عبد المطلب محمد: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1995.

. عزّام محمد: النّص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001.

.كريستيفا جوليا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال المغرب،ط1991،1.

. مجموعة من المؤلفين: مفهومات في البنية النّصية، ترجمة: وائل بركات، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1996.

.مفتاح محمد: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1985.

يقطين سعيد: انفتاح النّص الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001.

**الرسائل والمجلات**

– أبو شنب وداد: التعاليات الّنصية عند إميل حبيبي (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائم) ، رسالة ماجستير، جامعة تيزي وزو، 1990.

–حمداوي جميل: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلة25، ع3، الكويت 1997.

–ماي أمال: العجائبية في رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي، مجلة المخبر (أبحاث في اللغة والأدب الجزائري) ، العدد9،جامعة بسكرة، الجزائر، 3013.

# الفـهرس

**مقدمة:**

**الفصل الأول: مدخل إلى نظرية التناص.....04**

**1- تعريف التنّاص(لغة وإصطلاحا).....05**

**أ- التنّاص عند النقاد العرب القدامى والمعاصرين.....05**

**ب- التنّاص عند الغرب.....09**

**2- أنواع التّناص.....12**

**أ-الاستشهاد.....12**

**ب- الإقتراض والسرقة والايحاء.....15**

**3- أشكال التنّاص.....16**

**4- مستويات التّناص.....18**

**تمهيد : لمحة عن الّروائي والّرواية.....20**

**الفصل الثاني: تجليات الّتناص في رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي.....25**

1-أنواع التّناص.....26

أ- التّناص الديني.....26

ب-التنّاص الأسطوري.....36

ج-التنّاص التاريخي.....39

2-أشكال التّناص.....43

أ-التفّاعل الذاتي.....43

ب-التفّاعل الداخلي.....44

ج-التّفاعل الخارجي.....45

3-مستويات التنّاص.....47

أ-الاجترار.....47

ب- الامتصاص.....48

ج-الحوار.....50

خاتمة.....52

قائمة المصادر والمراجع.....55

الفهرس.....61