الجمهـورية الجزائريــة الديمقراطيـة الشعبيــة
وزارة التعليــم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي أكلي محند أولحاج
معهد اللغات و الأدب العربي
قسم اللغة و الأدب العربي

التناص في رواية ألف و عام من الحنين
لرشيد بوجدرة

مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس

من إعداد الطالبتين :
- قطاف يسمينة
- قواوي سعيدة

تحت إشراف الأستاذة :
*علوات كمـــال

2011/2010

التشكرات

بسم الله الرحمن الرحيم

بادئ ذي بدء ،نشكر الله تعالي علي نعمه الجليلة ،أنه تبارك و تعالي أمدنا بالصحة و القوة و كان لنا عونا و دعما . نحمده عز وجل أنه وهبنا التوفيق و السداد و منحنا الرشد و الثبات للإعداد هذا البحث و نرجو أن يكون ذخرا في ميزان الحسنات يوم القيامة .

و نشكر كل من تلقينا منه علما صالحا أو عملا مفيدا لمواصلة مشوارنا كما نشكر الأستاذ المشرف **"كمـــال علـــوات "** علي توجيهاته القيمة و نصائحه النفيسة .

و نشكر كل من ساعدنا في طباعة هذه المذكرة بالخصوص "فتيحة" "فاتح"

و في الختام نشكر كل من ساعدنا طيلة فترة الدراسة من قريب أو من بعيد، بالكثير أو بالقليل حتى و لو بكلمة طيبة أو بابتسامة عطرة.

إلي كل هؤلاء نقول لهم:

"بارك الله لكم و جعلها في ميزان حسناتكم و جعل الجنة مثواكم "

"آمين"

الإهداء

بسم الله الرحمن الرحيم

إلى من هي أحق بالرفقة، و الجنة تحت أقدامها و غمرتني بحنانها، و عطرها شفاء لروحي و بلسم لجروحي، و سهرت الليالي، و كانت أخت عليا من نفسي أمي الحبيبة.

إلى من علمني حب الخير، و حب الناس، و علمني معنى الإيمان بالذات، و طهر قلبي بحبه و عطفه و كان سندي في هذه الحياة " أبي الحنون"

إلى من كانت لي رفيقة ملاكي و أختي حكيمة

إلى أخي كمال و زوجته وسيلة و الصغير عبد العالي.

إلى إخوتي نبيل، حكيم، كريم، و الصغيرين رفيق و شمس الدين

إلى حبيباتي و صديقاتي ليلى، سهام، كريمة

إلى من أحبهم و يبادلوني نفس الشعور

أهـــدي هـــذا العمـــل

" سعيـــــدة "

مـدخـــل:

واقع الأدب الروائي في الجزائر

تعتبر الرواية ذلك الجنس الأدبي النثري السردي التخييلي تحاول التقاط ما هو جوهري وجدلي في علاقة الإنسان بالتاريخ ليسهم بشكل فاعل، وحاضر في تقديم صورها لهذه العلاقة وفق منظورها الفني الخاص وضمن حقول الفن والآداب المختلفة جنبا إلى جنب مع العلوم الإنسانية الأخرى .

وإذا كانت الرواية بشكل عام **هي تاريخ متخيل داخل التاريخ الموضوعي**[1] كما يرى أحد النقاد،فإن لنا أن نلتمس الخيط الذي يشد الدواعي إلى التاريخ عبر اشتراكهما بالعناصر الرئيسية الإنسان ،الزمان والمكان وأكثر من ذلك اشتراكهما بالقصة أو الطابع القصصي .

والرواية الأدبية إذ تفرز الرواية الاجتماعية والرواية الواقعية بأنواعها والرواية التاريخية وغيرها، فإن لهذه الأخيرة علاقة خاصة بالتاريخ، خاصة بالتاريخ المستمد من موضوعها وأسلوبها.

فالرواية التاريخية تشترك مع الرواية الأدبية بصورة عامة في وجود بنية تاريخية تتأسس عليها بمعنى وجود فضاء وأحداث وشخوص كما في الواقع، إلا أن الراوية التاريخية تنطلق من أحداث وذوات حقيقية مختلفة في الغالب، وتشكل جزءا من تاريخنا وماضينا الممتد حتى اللحظة الراهنة .

نشأة الرواية الجزائرية :

فقد نشأت الراوية الجزائرية الفنية متكئة على الواقع المعيشي سياسيا و اقتصاديا واجتماعيا، مع تردد في الموقف الإيديولوجي الذي بدا أقرب إلى موقف النظام، وبعض الضعف الفني، هي الساحة التي أفرزت أدبا جزائريا عربيا.

لقد كان لظهور حركة الترجمة التي اعتبرت وسيلة فعالة في نقل التيارات الأدبية، دور في ظهور بعض الفنون الأدبية غير المعروفة لدى العرب سلفا والذي ظهر جليا في مختلف الآثار الأدبية التي خلفها أدباؤنا العرب كالمسرح، الرواية، القصة والمقال.

والذي عزز مكانة هذه الأذواق الفنية وبسط رقعة إرسائها، هي المذاهب الأدبية التي عملت بظهورها على إعطاء كل لون فني حقه وتطويره أيضا، وهذا ما فعلته الرومانسية إذ صبغت الشعر بلون جديد وأحيت نماذج كثيرة وموضوعات شائعة فاستنطقت الجماد ونسخته شعورا وإحساسا، فإذا كانت الرومانسية مهتمة بالشعر، فإن الواقعية تأتي في مقابلها لتعطي للنثر حقه فنشأت عن هذا المذهب مسرحيات، قصص، وروايات جديدة غير التي كانت وإن كان بعضها قديما مثل المسرح، **لكن بظهور هذا الاتجاه حلت موضوعها الجديد، وهذه الموضوعات مستحدثة للوطن العربي** [1]خاصة الرواية .

كما أن النثر يعتبر أشد التصاقا بالأرض من الشعر وقد تجلت هذه الحقيقة في النثر الجزائري بعامة، والرواية بخاصة، ذلك أن ظروف الجزائر بعد الحرب العالمية الأولى قد ساعدت على ظهور المذهب الواقعي الذي وجد فيه الكاتب على اختلاف ميولهم وثقافاتهم مجالا للتعبير عن واقع البلاد بما فيه من متناقضات وعزلة وحرمان، وما يكثر فيه دعاوي الحرية، الوطنية الديمقراطية والرخاء، **وفي نفس الوقت الذي كان فيه الشعب يعاني من الشقاء المزمن والقيود الثقيلة2.**ولكن الواقعية لم تزرع بذور الحقد والطبقية بل لما فيها من وصف مادي للحياة الاجتماعية المخيفة التي يعيشها الملايين من الناس.

ولذلك لم يعالج النثر الجزائري في تلك الفترة إلا الموضوعات المادية الصميمة أو الحيوية الصارخة كالفقر، التعليم، الحرية، الهجرة وغير ذلك من الموضوعات التي كان الشعب يشكوا منها تحت الاحتلال الأجنبي .

والواقع أن الحديث عن الأدب العربي بصفة عامة في كل بيئة من بيئاته الوطنية، فقد عاش هذا الأدب نفس الظروف والمشكلات التاريخية والفكرية التي عاشها الأدب الغربي وكانت صلة الجزائر بأوروبا بحكم موقعها وسياستها من أسبق الصلات التي نشأت بعد ذلك في الشرق الغربي فاستفادت من الصلة تجاريا، وحربيا وإداريا، **ولكنها فيما يبدو لم تفد شيئا من ذلك فيما يتعلق بفكرها وحضارتها وفنها وثقافتها3.** فبقى هذا الجانب محافظا راكدا قديما إلى أن جاء الاحتلال الذي لم يكن صدمة لجميع

---

1 -ينظر ،بوشوشة بن جمعة ،مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي،مجلة التبيين،ثقافة إبداعية تصدر عن الجاحظية،الجزائر ،ع11 ،1997 ، ص21 .

القيم سائدة قي البلاد، بل كان بالإضافة إلى ذلك عامل تجريب ،وبعثرة وتحطيم لكل القيم الفكرية رغم جمودها ركودها وقدمها .
وإذا كان الاستعمار قد أفاد بعض الدول العربية حين نقل إليها المطبعة والصحف والمجالس العالمية ونحو ذلك ،فإن في الجزائر كان على عكس ذلك تماما، إذ لم يأتي لينشر حضارة، وإنما لسلب أفكار الشعب ،ويزور تاريخه ويحطم كيانه ويستغل متميزا إلى حد بعيد ،مرتبطا بواقعه بشكل عضوي ،دفعت الكثير من الأدباء على صعيد الرواية إلى بلورة مفاهيمه عن الواقعية أكثر ليخطوا بها خطوة جبارة، ورائدة كانت كفيلة بخلق أو بإفراز كتابات روائية متقدمة لدى الكثير

---

1 محمد أحمد ربيع ،دراسات في الأدب العربي الحديث (النثر)دار الكندي للنشر و التوزيع،الأردن،د ط ،2003 ص30 .
2 أبو القاسم سعد الله،دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب الجزائر،ط5 ،2007،ص56-57
3 المرجع نفسه، ص 21.

من الشباب الجادين الذين يكتبون حاليا القصة القصيرة، والذين بدؤوا مؤخرا يتوجهون نحو الرواية كنتيجة طبيعية لتطور مواهبهم وتصوراتهم الفكرية وذلك لتعقد الواقع الاجتماعي أكثر والذي لم تعد القصة القصيرة كافية لتغطية كاملة لكل عناصر الصراع الذي يحتوي عليها، على العكس من الرواية التي بإمكانها أن تجسد عالما كاملا بكل شروطه التاريخية وملابساته. ولعل هذا ما يبرر حقبة السبعينات التي شهدت نتاجا مكثفا في الرواية الجزائرية، فالمستقبل صعب التجسيد جماليا بكل تناقضاته من خلال عالم القصة القصيرة المحدودة النفس، والرواية فن المستقبل الذي بإمكانه أن يلقي القبض على اللحظة التاريخية بكل أبعادها في لحظة توترها وعنفوانها، فهي ليست مجرد تركيب فني مجبر على الالتزام بقواعدها، **فهي تجسيد للواقع فنيا بكل ما يحمل هذا الواقع من تناقضات طبيعية، يعني إعادة إنتاجه وفقا لحدود وعي اجتماعي معين.1** فالظهور الكمي للرواية الجزائرية في العشرية الأخيرة حمل في جوهره تفسيرات عديدة ،حاول البعض أن يعطي لذلك تفسيرا شكليا ليس هروبية بحثه من القصة القصيرة لقصرها ،واللجوء إلى ما هو أطول ،وكأن قيمة العمل الأدبي تحدد لطوله أو بقصره بطبيعة الحال، فالمسألة في الجوهر نابعة عن الذي كان أساسيا في خلقها على الساحة بكل تأكيد .فلهذا الحضور الروائي الضخم نسبيا وقياسيا بالواقع الثقافي في الجزائر .مبرراته وتفسيراته الاجتماعية ولم تعد العوالم القصصية قادرة على استيعابها بكل تفاصيله ،فالرواية وحدها تملك إمكانية القيام تمثل هذه العملية لسعتها لإمكاناتها الاستيعابية الكثيرة .
لكن ينبغي أن نلاحظ في مقابل هذا، **أن الأدب في تلك الفترة ولاسيما في فترة السبعينيات ،كان يسلك في معظمه مسلك تواطئيا مع النظام السياسي الذي كان قائما ،ويلعب دورا دعائيا مجانيا ،حتى إن كان من غير قصد أحيانا2.** فيخلف أنماطا جاهزة ثنائية القطب من الشخصيات الايجابية والسلبية مثل ثنائية الفلاح والإقطاعي ،أو العامل والبرجوازي صاحب المصنع ،أو المناضل والمثقف الثوري.

<u>مراحل الرواية الجزائرية:</u>

لم تسجل الرواية إلا حضورا ضعيفا طيلة الفترة الممتدة من سنة **1930**الى **1952** إذ قل هذا النوع الأدبي بشكل ملحوظ بعد سنة**1930**، فلم تصدر إلا روايات قليلة تعد على أصابع اليد وكانت متخلفة في طروحاتها عن التطورات السياسية، إذ ظلت طيلة عقدين من الزمن نجتر الموضوعات التقليدية التي كانت قد طرحتها الروايات الأولى في العشرينات .لكنها عرفت بعد **1952 تطورا ملحوظا بظهور روايات محمد ديب ،ومولود معمري على وجه الخصوص التي**

1- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون، ط1، 1986، ص 187.
2- إتحاد الكتاب الجزائريين، الكاتب الجزائري، مجلة أدبية ثقافية، ع1، 1996، ص 23.

يمكن أن نصفها ضمن الأدب الوطني النضالي، و ذلك بطابعها الاحتجاجي الواضح على تدهور الأوضاع الاجتماعية للشعب، ولاسيما أوضاع الفلاحين وسكان الريف بوجه خاص1.وكانت تشير بشكل صريح وواضح إلى المتسبب في تلك الأوضاع ونسميه بالاسم وهو الاستعمار، علما أن هذه الروايات لم تنشر في الجزائر كمعظم الروايات السابقة، لكن نشرت في فرنسا، وفي دور نشر محددة و لاسيما ٌ**منشورات سو**

les éditions seuil حيث وجدت تعاطفا معها من قبل مثقفي اليسار الفرنسي خاصة والمثقفين المتنورين بوجه عام، وهو ما عجل بظهور أعمال روائية أخرى لنفس المؤلفين المذكورين لمؤلفين آخرين، تعززت بهم وبأعمالهم هذه النزعة الاحتجاجية التي عرف بها الأدب الجزائري الفرنسي اللسان في فترة الخمسينيات لتتحول فيما بعد إلى نزعة نضالية ثورية.

لقد اكتسب التفكير الجزائري من الاستعمار المنطق والعقلانية، وهنا ظهرت الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية غلب عليها طابع المقاومة، و قد شكلت هذه الأخيرة ظاهرة ثقافية ولغوية متميزة، وأثارت جدلا كبيرا بين النقاد والدارسين فمنهم من اعتبرها رواية عربية، ومنهم من اعتبرها جزائرية مكتوبة بالفرنسية لأنها ساهمة في نمو الأدب الفرنسي أكثر مما ساهمة في اخصاب الأدب العربي وقد نشأ هذا الفن في ظروف حرجة في الجزائر .

الرواية الجزائرية قبل الاستقلال :

يرى **"جان ديجو"** أنه مابين **1920-1945** كانت هناك محاولات قليلة في الكتابة الرواية فمثلا في عام **1925** ظهرت رواية بعنوان **"زهرة امرأة عامل ناجم "** لعبد القادر حاج حمو وفي عام **1926** كتب سليمان بن براهيم بالاشتراك مع اتيان دينية رواية بعنوان **"راقصة أولاد نائل "وكذلك نجد عبد القادر فكري مع روبير رامدو في رواية "زفاف الحديقة"** التي تتميز بطابع سياسي، في **1933** و **1936** كتب **محمد ولد الشيخ رواية "مريم وسط النخيل"** فكل هذه الروايات كانت أولى ثمرات المتن الجزائري قدمت الانسان الجزائري في صورته الفكلورية السياحية الاستهلاكية ومغامرات مبسطة ،وكذلك حكايات غرامية بين الأهالي ،اذ تصور الانسان الجزائري غريزيا وساذجا طيبا وخبيثا دمويا ،ومن هنا بدأ الاعلان عن جنس روائي جديد قلب موازين الرواية .

في عام **1942** كتب الجزائري **علي الحمامي** رواية **"ادريس"** كانت المحاولة قريبة الى القصة الطويلة اكثر منها الى الرواية من الناصية الفنية وهنا عرفت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية ولادة جديدة فكتبة **"ماغريت طاوس عمروش"** روايتها**" الياقوتة السوداء"** وفي عام **1947**، وتبعتها **جميلة دباش** "في رواية**" ليلى فتاة الجزائر**، في عام **1948**، ملك بن بني في رواية **"لبيك** "وهكذا عرفت المحاولات باللغة الفرنسية انتاجا مكثف حيث نشر مولود فرعون عام **1950 "ابن الفقير"** وفي **1953** رواية "الأرض والدم "وفي**1957** رواية **"**الدروب الصاعدة ".

جاء بعده مولود معمري فنشر في**1952 "الهضبة المنسية** " و"سبات العادل" مسايرا تطور الواقع السياسية في الجزائر وعلى امتداد تطور الرواية الجزائرية ظهر عدة كتاب جزائريين على رائسهم "محمد ديب" بروايته الشهيرة **"الدار الكبير"**في عام **1952** وأضاف لها الجزء الثاني

---

1 إتحاد الكتاب الجزائريين ، الكاتب الجزائري،المرجع السابق، ص 21-22.

في **1955** بعنوان **"الحريق"** ويعتبر هو الرائد للرواية الجزائرية الحديثة، وفي عام **1959** ظهرت رواية تحت عنوان **"صيفة الافريقي"** مواكبا من خلالها الثورة الجزائرية.

وهناك من الروائين الجزائريين من يرى أن الرواية يجب أن لا تعكس حوادث العصر الذي تكتب فيه أمثال **"أسيا جيا ر"** في روايتها **" لعطش"**بالرغم من أنها كتبتها أيام الحرب في الجزائر، إلا أنها لم تعكس الواقع أنذاك ولم تعالج ثورة التحرير أوتتطرف لها الا في روايتها الثالثة **"أطفال العالم الجديد** "وفي رواية **"القبرات الساذجة "** إندمجت في ميدان المعركة ،وقد تأثرت بالروائي **"أوجين** فرومنتان" من خلال روايتها **"الحب الفنتازي"**.

نفس الشيئ نجده عند **"ليلي صبار"** إذ نجد في نصوصها حسا قادما من الكتابة الاستعمارية، فروايتها **"دفاتر شهرازاد"** 1955 نص وثيقة الصلة بروايتها الأولى **"شهرزاد** "فكل من **"ليلى صبار"** و**أسيا جبار"** تعكسان خضوع الكتاب الى الوضعية التى قدمتها لها دار النشر الفرنسية .

كما نجد أيضا بطل رواية **"العتاريس الشرايبي"**1 ينزل الى نفس المستوى الذي يعيشه المواطنون في باريس، أولئك الذين يحيون رواسب نفسية ومادية وخلقية اعتنقوها منذ أن كانوا في الجزائر، فالبطل في

هذه الرواية أديب فنان له احساس خاص ومن حقه أن يحيا حياة أرقى من تلك التي انغمس فيها أبناء وطنه، ورسبوا فيها الى القاع ، ومع ذلك تأبى عليه انسانيته أن تنغمس في نفس الحياة ويغوص الى نفس القاع .
وهناك رواية أخرى تستوقفنا قليلا ،هي رواية **"غادة أم القرى"** لأحمد ريضا حوحو **1947** وبطلتها زكية حرمت لذة العلم وممارسة حقوقها الطبيعية، كإنسانة من ناحية وامرأة من ناحية أخرى، بحيث يعالج الكاتب في هذه الرواية مشكلة الحجاب التي استغلت الأذهان والأقلام مند زمن طويل، والتي مازال مجتمعنا يعاني منها حتي يومنا هذا. فبالرغم من أن حوحو قد كتبها عن أسرة من الحجاز، إلا أن نمودجها وفكرتها من الجزائر بطريقة غير مباشرة، ربما من سلطة المجتمع التي كان لها الحكم الأول والأخير أثناء تلك الفترة ،وبهذا اكتفى بإهدائها الى تلك التي تعيش محرومة من نعمة الحب، والعلم والحرية الى المخلوقة البائسة المهملة في هذا الوجود الى المرأة الجزائرية تعزية وسلوى.

<u>الرواية الجزائرية بعد الاستقلال</u> :

يظهر أن محمد ديب كتب عن العادات والتقاليد ومن ثم تعامل مع الخيال، والقاسم الشترك بين روايات ديب هو البطولة والمونولوج ومنذ عام **1962** فاجأ قراءه بتغير مفاجئ في مسيرته الروائية حيث سما بالثورة الجزائرية الى قمة التصرف، وظهر كذلك ما يسمى **"أدب المنفى"** في عدة روايات له مثل رواية **"سطوح أرصول"**وهناك تناقض كبير في ابداعاته السابقة التي كانت تنبئ بتطور معقد لمحمد ديب استمر طويلا ويختلف "مالك حداد" عن الأخرين ببعض الخصوصيات التى رافقته طول حياته فمن **"رصيف الأزهارلا يجيب"** الى **"سأهبك غزالة "** الى **"الشقاء في خطر"**ظل حداد يحمل مأساة الإندماج بين اللغة والإستعمارإلا أنه لايهمل الثورة والمجاهدين ،وتتجسد روايته **"التلميذ والدرس** "أخلص الوثبات الفنية للمتناقضات الدرامية، وهي في جوهرها مونولوج الجزائرية لأنها تشكل نبعا غزيرا لرواياته وحبه للوطن، يبرز أنه كاتب شعر أكثر من كاتب قصة لأنه تأثر بالشاعر الفرنسي **"أراعون"** و كذلكالفيلسوف **"برغسون** "وهكذا ظهر جليا في أعماله.

---

1 أبو القاسم سعد الله،دراسات في الأدب الجزائري الحديث،المرجع السابق ،ص58 .

تعد**" نجمة "** رواية "كاتب ياسين "من أعظم إنجازات الأدب الجزائري، حققت درجة عالية من روح الخلق تعسر على الدارسين تصنيفيها الى خيال و واقع تأثر كاتب ياسين كثيرا بالشاعرين الفرنسيين "رامبو،وبودلير" ونلمس ذلك في **"المرأة المتوحشة "** وتجسد تيار الوعي لديه في كل من **"مذكرات مصطفي "** و **"حكايات رشيد** "ومن هنا خلق عدة تنوعات روائية تطرح امكانية فهم الحاضر من خلال استرجاع الماضي .كما أخذ من خرافات الأجداد في مثل **"كبلوت"**وهي رواية عن رعية قبيلة بدوية استقرت في الجزائر.
إن القلق والغموض والشك الذي ملأ كتابات" كامو وروبلس وبيلا" قابله خطاب روائي أخر مؤسس على تقاليد الأدب الإنساني فكان **محمد ديب** "بلزاك الجزائر "وكاتب ياسين "جمس جوس " ومولود فرعون ،ومولود معمري ،(تولستوي)وبوربون "غوركي " يستندون الى قيم الانسانية ونفس الوقت قيم الحرية يشدون تقاليد القطيعة مع أدب التحقير .
وفي عام **1965** نشر مولود معمري روايته **"العفيون و العصا "** التي تعتبر أول انتاج أدبي عن الثورة الجزائرية وفي **1969**.و نشر مولود فرعون كتاب بعنوان **"رسائل الى الأصدقاء** "وأخيرا روايته **"الذكرى** "في **1972** وهو أكثر كتاب المغرب المشهور بالتعبير الفرنسي الذي يعتبر نموذجا لجيله أنذاك جمع في ذاته ثقافتين وعالمين مصورا بهما حياة وطن واحد هو وطنه.

وقد خصص **رشيد بوجدرة** * جل رواياته المكتوبة باللغة الفرنسية ، لمعالجة مشاكل ما بعد الإستقلال بعد عودته من منفاه الإختياري بفرنسا وجه من خلالها نقدا لاذعا للمسؤلين ،كما أثار مسألة الإختلال العقلي الذي عاني منه بعض قدماء المجاهدين ،وخصص لهم مكانا كبيرا في روايته **"التطليق "** ومن المعروف أن الحروب تنجم عنها عادة أمراض نفسية ،واختلال عقلي للمحاربين ،هذه الظاهرة تفيض بها الرواية ،ونظر بوجدرة الى الوضع في الجزائر المستقلة من خلال عيني مريض نفسي سابق ،فأعطاه هذا المنطق حرية كبيرة في فقد السياسة الجزائرية فقد وضح بأن بطل الرواية لم يشق تماما وأنه يصاب بنكسات من ان لأخر فأخذ الروائي محتميا بذلك الدرع ينقد الأوضاع في الجزائر قبل الإستقلال وبعده .

وهاجم العادات والتقاليد بنفس العنف الذي هاجم به الجزائرالثورية خاصة الإهارب الذي ورثته من النظام الإستعماري ،ومارسته على بعض القدماء المجاهدين ،فقد سمى الكاتب حكام الجزائر المستقلة **:"العشيرة"** أما جواسيسيهم فأطلق عليهم اسم **"الأعضاء السريين "**.

كان بوجدرة يدرك بحدسه أن الأوضاع المتدهورة في الجزائر كانت مخيفة وذلك لأن الجزائر كانت فيها سجون ومعسكرات ووسائل، التعذيب مازالت تمارس.

وكان يشعر أن الإستقلال لم يأت بتغيير مفيد، ولم ينتج عنه إلاعمليات الإنتقام والإحتفالات والثراء الفاضح، كما عالج ظاهرة سوء توزيع الثروة في الجزائر المستقلة و وضح ان العشيرة تحب المجوهرات بصورة خاصة .

---

* رشيد بوجدرة:كاتب وروائي و شاعر جزائري،ولد في 05سبتمبر1941 بمدينة عين البيضة،إشتغل بالتعليم و تقلد عدة مناصب منها:مستشار بوزارة الثقافة،أمين عام لرابطة حقوق الإنسان ،أمين عام لإتحاد الكتاب الجزائريين من مؤلفاته :الحلزون العنيد ،الإنكار ،الإرثة ،ضربة جزاء،التطليق،التفكيك ،الحياة في المكان ، ألف و عام من الحنين ، تيميمون .

كما نشر روايات جديدة في شكلها الأدبي وفي أسلوبها الحديث ،وحتي في لغتها حيث تحول من الكتابة باللغة الفرنسية الى العربية ،لكن مع ذلك لم يكن الشيئ المثير في روايات هذا الكاتب هو حداثة شكلها أو أسلوبها ،وإنما هو جرأتها في طرح موضوع الجنس ،عنه بشكل صريح ومباشر لم يتعود عليه جمهور القراء**1** حيث تتخذ لها أبطالا من المهمشين إجتماعيا ،والمنحرفين سلوكيا والمعقدين نفسيا،لتصفهم بلغة صريحة وهم في أوضاع شاذة ،ويتجلى هذا الإتجاه لديه أقوى ما يتجلى في روايته **"التفكك"**2. وقد فتح رشيد بوجدرة بأدبه الإباحي الباب أمام كتاب جزائريين أخرين أصغر منه سنا ليكتبوا على منواله3 نذكر خاصة محمد ساري في رواية **"السعير"** و خلاص جيلالي في روايته **" رائحة الكلب " وحمائم الشفق"**4 ولم تتعرض هذه الروايات لأي منع من طرف الدولة رغم أنها لم تستقبل استقبالا حسنا، لاسيما أنها نشرت في الفترة التي كان فيها المد الإسلامي يعرف إتساع متزايد في أوساط الشباب ، فقد احدثت لدى طلاب الثانويات والجامعات ما يشبه الصدمة النفسية ،بعد أن مروا بفترة من الإندهاش وردود الفعل السلبية ، ثم راحو يعبرون صراحة عن رفضهم لهذا النوع من اللأدب الإباحي ،وذلك من خلال الندوات واللقاءات الأدبية التي كانت تعقد هنا وهناك بحضور المؤلفين أنفسهم أحيانا ،وعلى صفاحات الجرائد، ثم أصبحت في وقت لاحق محل تنديد في خطب الأئمة والدعاة في المساجد ، وهو ما أحدث إزاء تلك الروايات نوعا من المقاطعة و جعلها تتكدس في المكتبات ، ويعلوها الغبار ، دون أن تجد من يشتريها ،حتي التخفيض التي أجرته الشركة في ثمنها ، والذي وصل في بعض الأحيان دج 80 من أسعارها لم يجد نفعا في التخليص من تلك الاكراس.

1 إتحاد الكتاب الجزائريين، الكاتب الجزائريين، المرجع السابق، ص24 .
2 المرجع نفسه، ص25 .
3 المرجع نفسه، ص25 .
4 المرجع نفسه ،ص25 .

مفاهيم حول النص :

وقبل أن نتطرق الى التناص ومفهومه وماقيل عنه علينا بداية أن نجيب عن سؤال أولي يحكم ربما هذا البحث ويوجهه، يتمثل هذا السؤال في : ما هو النص ؟اذن نجيب فنقول بأن مفهوم النص في اطار الدراسات اللسانية والأدبية لم يحدد بشكل واضح ونهائي ،فلم يتم الوصول بعد الى تعريف شامل للنص ينضبط به مفهوم عام . فليس من الممكن بالنسبة إلينا من حيث المبدأ أن نعطي تعريفا نهائيا عن مفهوم النص .فهو في العرف العام يعرف بأنه "**السطح الظاهرة للنتاج الأدبي .وهو نسيج كلمات منظومة ومنسقة في التأليف حيث تفرض شكلا ثابتا ووحيدا ما استطاعت الى ذلك سبيلا**1 "وهذا ما قال به رولان بارت .

لكن تبقى للنص تعاريف عديدة تعكس توجهات معرفية ونظرية ومنهاجية مختلفة ،فدلالة النص (**TEXTE**)في الثقافة الغربية تحيل الى النسيج وتحمل الدلالة نفسها في أصها اللاتيني(**TEXTUS**) فالنص يتألف من حروف وكلمات ثم نسجها بالكتابة يقول بول ديكور "**تطلق كلمة (النص) على كل خطاب ثم تثبيته بواسطة الكتابة وهذا التثبيت أمر مؤسس للنص ومقاومة له** "2 فالنص بذالك يمكن أن يتطابق مع جملة كما يمكنه أن يتطابق مع كتاب كامل .

يختلف تعريف النص من منهج الى آخر ،فالمنهج الإجتماعي مثلا في النص "**بنية دلالته تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة في إطار بنية أوسع إجتماعية وتاريخية** وثقافية"3 فهم يربطون النص بالأرضية الإجتماعية التي كتب فيها ،في حين أن المنهج البنيوي يقطع النص عن مبدعه وسياقه التارخي والاجتماعي ،ويلغي علاقة النص بصاحبه ،لتحل محل ذلك سلطة النص ،أما في المنهج السنيمائي فقد اقترب مصطلح النص مع مصطلح التناص ،في أنه مجموعة النصوص المتدخلة.

فجوليا كرستيفا ترى النص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الإقتباسات ،وفي الشكلية الروسية كان البحث عما يميز النص الأدبي ثم البحث عن الوسيلة التي حققت هذه الميزة ،بعدها الوظيفة التي تتحقق من هذا النص فهم أرادوا أن يضعوا علما للنص. أما في مرحلة ما بعد البنيوية

،وفي المناهج التي تلتها وبخاصة التشريحية فهي تعلي من شأن القارئ وتنظر الى العلاقة بينه

1 رولان بارث، نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي ،مجلة العرب والفكر العالمي ، ع3 بيروت، 1988،ص89 .
2 منير سلطان ، التضمين و التناص (وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا)،منشأة المعارف بالإسكندرية ،دط ، مصر 2004 ، ص38 .
3 محمد عزام ، النص الغائب ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، د ط ، دمشق ،2001 ، ص 14 .

وبين النص أنها علاقة وجود فقد أصبح القارئ منتجا للنص وليس مجرد متلف سلبي خاضع لسلطته.

وبرغم استقلالية النص الأدبي عموما والشعري منه خصوصا كبنية لغوية ذات طبيعة جمالية خاصة ،فهذا لايعني انفصاله عن كل ما هو خارجي ،ليصبح النص ذا خصوصية جديدة ومشكل من مجموعة نصوص ذات مصادر متنوعة تلتحم في تركيب فني ذاتي ،فكان البحث عن هذه الخصوصية

الغائبة في النص. وهكذا ظهرالنص الغائب مفهوما نقديا جديدا ،كما أن العمل الأدبي يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى .فالنص الغائب مكون رئيسي للنص الماثل"**ولم يعد اجترار لنص اخر على النمط التقليدي** (التضمين) **وان عثرنا على هذا الضرب في المتن الشعري الحديث بل غدا توظيفا معقدا في أغلب الاحيان يولد تفاعلا خصبا بين النصوص** أي **(تناصا)"** [1] فالنص الغائب إذا سوى توضيفا يولد تناصا، و من هنا فالتفاعل بين النصين الماثل والغائب ،ينتج لنا نص جديد ،ويشكل في الوقت نفسه تناصا .

قد يقترن إذن مصطلح النص بالتناص:"**كل نص يقع في مفترق طرف نصوص عدة ،فيكون في** آن **واحد إعادة قراءة لها .واحتدادا وتكثيفا وتعميقا"**[2]

لكنا السؤال الذي يطرح نفسه هنا و يبرز كإشكالية في بحثنا هذا والذي سنحاول جاهدين الاجابة عنه هو : على أي أساس يمكن الحديث عن وجود نص في نص آخر وفق مصطلح التناص؟وما الغاية من هذا التناص ؟هل التناص هو مجرد إستكمال الكاتب لنصه بفكرة أولفظ بغيره ؟ أم أنه مشروع يعمد إليه الكاتب لغاية ثقافية وأخرى جمالية؟

---

1 ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان ا لمطبوعات الجاميعية، بن عكنون ،الجزائر .ص347

2 قاسم المومني، علاقة النص بصاحبه .مجلة علم الفكرة، ع3، مجلة عالم الفكرة، العدد الثالث، مارس 1997ص115.

الفصل الأول

المبحث الأول: مفهوم التناص

المفهوم اللغوي والاصطلاحي:

1- المفهوم اللغوي:

التّناص: تناص على وزن تَفَاعلَ، والتناصص مصدر الفعل على زنة تَفَاعُل من المادة اللغوية : نَصَّ على وزن فَعَلَ، وفي لسان العرب لابن منظور: نَصَّ ونصَصَ، والنّص رفعك الشيء نصّ الحديث يَنُصُّه نصّاً رفعه.

يقال: **نصَّ الحديث إلى فلان أي رفعه ... و نصَصْتُ المتاع إذ جعلت بعضه على بعض، ونصَّ كل شيء منتهاه، وانْتَصَّ الشيء وانتصب إذا استوى[2].**

أما في أساس البلاغة للزمخشري فقد ورد في مادة نصّ: نصصَ: الماشطة تنص العروس فتقعدها على المنّصَّة وهي تَنُصُّ عليها، أي ترفعها وانتصَّ السّنام ارتفع وانتصب، ومن الجاز: نَصَّ الحديث إلى صاحبه قال: ونص الحديث إلى أهله فإن الوثيقة في نص.

وُنصَّ فلان سيدا: نُصِبَ.

ونصصت الرجل إذ أخفيته في المسألة ورفعته إلى حد ما عنده من العلم حتى استخرجته[3].

إذن فمعنى وزن الفعل القائم على المفاعلة والمشاركة هو الذي يحدد صيغة قياس المصطلح.

1-المفهوم الاصطلاحي:

التناص**(Intertextualité)** يرادفه التفاعل النصّي، المتعاليات النصية وهو يعد واحدا من المفاهيم الأساسية التي قدمت في نهاية الستينات، وبالضبط سنة **1966** ضمن ما عرف بما بعد النبوية، وكان ذلك علي يد **جوليا كرستيفا Julia Kristiva** (1941 +) تأسيسا على مفهوم **ميخائيل بختين BAKHTINE (1895 - 1975م)** عن الحوارية أو تعددية الأصوات دون استخدامه مصطلح التناص **"ثم احتضنته النبوية الفرنسية، وما بعدها من اتجاهات سميائية وتفكيكية في كتب كرستيفا، بارت تودوروف"[4]**

فالتناص مصطلح نقدي أطلق حديثا، وأريد به **" تعالق النصوص وتقاطعها وإقامة الحوار فيما بينها"** [5] فهو يطمح إلى ترسيخ المحاولات الحثيثة لإيجاد علم النص.

وقد تناوله باحثون كثيرون من نقاد الغرب والعرب في العصر الحديث أمثال **باختين، كرستيفا، تودوروف** ... إلخ عن جانب النقد العربي الأكثر حداثة، غير أنه لم يتمكن أي واحد من هؤلاء أن يضع تعريفا جامعا مانعا للمصطلح، وأن كان**"خاصة ملازمة لكل إنتاج لغوي أيا كان نوعه، فليس هناك كلام يبدأ من الصمت، كل كلام يبدأ مهما كانت خصوصيته من كلام قد سبق"**[6] أي أن كل كلام أو كتابة تأسس على كتابات قد سبقت.

---

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر – بيروت ، ط4، 2005 ، مجلد 13 ، ص 271.

[3] الزمخشري، أساس البلاغة ، تقديم محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية، بيروت، ط1 2003 ، ص 851.

[4]-أحمد سويسي، دراسة أسلوبية في ديوان "... حرسني الظل" أعمر أزراج، رسالة ماجستير ، جامعة الجزائر 2006-2007، ص119.

[5]-جمال مباركي التناص وجماليات في الشعر الجزائري المعاصر رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر ،(د،ط) (د-ت) ص37.

[6]-محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة) اتيداك للطباعة والنشر، القاهرة، ط2 2002 ، ص 292.

المبحث الثاني : نشأة التناص

إذا تتبعنا مسيرة الحركة النقدية العربية يتبين لنا أن كل نظرية نقدية كانت تمهد لأختها دون أن تلغيها حتى وإن اختلفتا في الاتجاه في الكثير من الأحيان، بل أننا نجد الكثير من النظريات ولدت في أحضان النبوية.

أما نظرية التناص التي تعتبر نظرية من نظريات ما بعد الحداثة فقد ولدت في أحضان النبوية والسيميائية ابتداءا بالشكلانية، وانتهاءا بالتشريحية والتي قدمت إسهامات كبرى في صياغة جملة من مبادئ نظرية التناص، وان كانت هذه الأخيرة مدينة في الكثير من ملامحها لغيرها من النظريات القديمة، هذا ما يراه حسين جمعة في دراسة له حيث يقول بأن شرارتها الأولى انطلقت من الشكلانيين الروس كما في كتابات **(شكلوفسكي)** ومن ثم **باختين ميخائيل(BAKHTINE MIKHAIL)*** الذي اتجه بها نحو النص ثم تسلمتها **جوليا كرستيفا (JULIA KRISTIVA)** ** واستخدمت للمرة الأولى مصطلح (التناص) في كتاباتها وكانت تهتم بالإنتاج وتهمل المتلقي والقارئ، ثم أشار بعدها إلى أن مصطلح التناص" **كان في بداياته الأولى يتسم بعدم القصدية والمباشرة، فالنصوص تتقاطع فيما بينها وتتلاقى بشكل عفوي وغير مقصود"**.[7]إذن فقد ظهر مصطلح التناص على يد **(جوليا كريستيفا)**، هذه الأخيرة درست **لباختين** الذي صاغ هذا المصطلح تحت اسم (**الحوارية**) **Dialogisme**، فهم التناصية على أنها حوارية وتعود الأصوات وقد كان يسميه التفاعل السوسيو لفظي، وتعتبر نظرية " **الحوارية** " و"الرواية المتعددة الأصوات" كمقدمة أساسية لمفهوم التناص الذي لا يضيف شكلا جديدا على النصب بل يكشف عن شخصية كانت مطمورة[8] حيث يؤكد باختين أن كل خطاب أدبي ليس سوى تكرار لخطاب آخر وأن القراءة في حد ذاتها تشكل خطابا، ذلك أن الكتابة تعني ثلاث عناصر هي: النص والكاتب والقارئ، بالإضافة إلى عنصر آخر هو التناص هذا الأخير يرتبط بالعناصرالسابقة " .**فالتناص يوجد في النص، والكاتب هو الممارس الفعلي لهذا النص سواء عن وعي أو غير وعي والقراءة هي التي تتغير لدى القارئ معلوماته وخبراته السابقة"**[9] وهكذا يبدو التناص حوارا بين النص والقارئ، وما عليه من معلومات سابقة، هذا الحوار هو الذي أسمته جوليا كرستيفا تناصا.

على ما يبدوا فإنه هناك إرهاصات سبقت باختين إلى الالتفات على تداخل النصوص ذكرتها نهلة فيصل ، فهذا **سوسير** في دراسة له (**1909**) يقول: " **إن سطح النص مكوكب تنبيه وتحركه نصوص أخرى ، حتى ولو كانت مجرد كلمة**[10] ويدخل التناص هنا ضمن مفهوم يقوم على تشكيل نص جديد مع نصوص سابقة ولاحقة.

وفي نفس الفترة كتب **لنسون LANSON** يقول:**"ثلاثة أرباع المبدع مكون من غير ذاته "**[11] أي البناء على نصوص سابقة.

كما عرض اليوت ILIOTE (1888 - 1965) مقال له تحت عنوان (التقليد والعبقرية الفردية) في عام (1917) هيمنة الموروث على المؤلف شيئا من هذه الفكرة، وقد اتضحت أكثر عند لورنس داريل (

---

* ميخائيل باختين (1895- 1975) BAKHTINE MIKHAIL ناقدا أدبي سوفيتي كان يتردد على أوساط الشكلانيين الروس في لينغراد، وهو من أهم منظري الأدب في ق20، له دراسات في اللغة و الأدب من أهم أعماله المنهج الشكلي في التاريخ 1928 – الماركستية وفلسفة اللغة 1929 – علم الجمال ونظرية الرواية 1965.

** جوليا كرستيفا: بلغارية الأصل، تعد واحدة من منظري النظرية اللغوية الحديثة في القرن العشرين، باحثة في السيمولوجيا وناقدة أدبية، ومحللة نفسانية مشتبكة مع السياسة بشكل متوازي.

[7] - حسين جمعة المسار في النقد الأدبي (دراسة في النقد للأدب القديم والتناص)، ص135،134.

[8] - ينظر عبد الوهاب ترو، مجلة الفكر العربي المعاصر، مجلة فكرية مستقلة تصدر عن مركز الاعلام- بيروت- باريس 1989، ص 77-78.

[9] - ينظر محمد عزام، النص الغائب منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق 2001، ص 27.

[10] - منير سلطان، التضمين و التناص (وصف رسالة الغفران للعالم الأخر نموذجا) ص 48.

[11] - ينظر محمد عزام، النص الغائب، المرجع نفسه ص36

1912 - 1990) إذ يقول: " كل الكتابات اقتبيتها عن الأحياء والأصوات حتى غدوت أنا نفسي حاشية فوق رسالة لم تنته أبدا ولم ترسل أبدا "[12]أي أن الرؤية الدقيقة لهذه المقولة تنبئ بأن المبدع في إنتاجه لنص ليس سوى معينا لنصوص سابقة، لكن يعني أن يكررها بالصورة ذاتها ويؤكد تودروف TODOROV في كتابه (الشعرية) أن الفصل في بدأ الاعتراف بهذه الظاهرة يعود إلى الشكلانيين الروس في كتب شلوفسكي يقول: " كلما سلطت الضوء على حقبة ما ، ازددت اقتناعا بأن الصور التي نعتبرها من ابتكار الشاعرن أنما أشعارها من شعراء آخرين "[13] ومن هذا المنطلق يصبح النص المتناص منفتح كونه نص تتولد على منسئه أثناء كتابته له مجموع كتابات سابقة أو معاصرة له.

ويبقى كل هذا مجرد إرهاصات، لكن الإرهاصات شيء والنظرية شيء آخر وهذا ما فعله باختين حيث يظل المؤسس الأول لفكرة التناص، منه انتقلت أفكاره إلى كرستيفا التي درست أعماله بعمق وقدمت أطروحته دكتوراه تناولت فيها المفاهيم النظرية الأساسية التي أنتجتها خاصة في كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة) واستنبطت هذا المفهوم (التناص) الذي قدمته في محاضرة لها بعنوان (الكلمة والحوار والرواية) في ندوة بارت العلمية سنة 1966 واستخدمته في بحوث عديدة كتبتها بين عامي 1966 و 1967 ، وقد صدرت في مجلة Tel Ouel * و Critique وأعيد نشرها في كتابيها (سيميوتيك) و (نص الرواية).

هذا المصطلح الذي جاء نتاج توجه فكري واستجابة لحاجيات ثقافية وفنية، وباعتباره نظرية نقدية قائمة عاى تجربة مناصها أن : "لا وجود لخاصية الإبداع الخالصة لأن أكثر النصوص أصالة تؤكد أنها إعادة لنصوص أخرى أو على الأقل تسجيلات حديثة العهد مغطاة داخلها"[14]فأي نص من النصوص يمكن قراءته على أنه تسرب وتحول واحد أو أكثر من النصوص في نصوص أخرى.
ويؤكد ليش LETCH من جهة أخرى " أن النص ليس ذات مستقلة أو مادة موحدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى"[15] فالنص متولد من مجموعة نصوص أخرى، فهو خلاصة من نصوص لا تعد ولا تحصى.
والنص عبارة عن تولد سياقي ينشأ من عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي، فالألفاظ التي تستعمل في النصوص هي ألفاظ معجمية تتضح قيمتها ودلالتها باستخدامها في السياقات المختلفة فالمتلقي أثناء قراءته لهذه النصوص يستطيع بذكائه وفطنته ومقدرته على الكشف عن المواضع المتناصة، وهنا يشير هذا المفهوم إلى تداخل النصوص بحيث: " يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري"[16] فالمبدع قد يقتطع بيتا أو شطرا من بيت أو حكمة أو مثل يوظفه داخل خطابه الذي ينتجه.

بعد أن تلقت مفهوم التناص أيد كثيرة وأساء بعضها استعماله وفهمه وتوظيفه بل انه يختلف من باحث لآخر انتشارا وفهما « انه ينتمي عند معظمهم إلى الشعرية التوليدية وعند آخرين إلى جمالية التلقي، وانه يتموضع عند بعضهم في مركز الفرضية الاجتماعية عند آخرين في تأويلية فرويدية أو شبه فرويدية، انه يحتل عند بعضهم موقعا بديهيا كل

البداهة في أساس مفاهيم نظرية"[17] ولهذا وصف مصطلح التناص بعدم البراءة وانه يستعصي الضبط والتقنين حتى في منابعه الأولى فتعددت تعاريفه واختلفت مفاهيمه، وكثرت الاقتراحات والإضافات غير أن الشيء الوحيد الأكيد هو أنه استطاع أن يفرض وجوده على جميع الاتجاهات والتيارات النقدية المعاصرة.

---

[12] - منير سلطان،المرجع نفسه ص 36.
[13] - ينظر محمد عزام، المرجع نفسه ص 36.
* جماعة من النقاد الفرنسيين كونت مجلة سميت باسمها عام 1960 وأخذت اسمها وتوجيهها من الشاعر الفرنسي بول فاليري الذي نشر عملا بهذا العنوان عام 1941 الجزء الأول والجزء الثاني عام 1934 .
[14] - Christiane Achour Bekkat Amina Chefs Pour la lecture des recits Edition de tell-Algerie P101.
[15] - كمال علوات، الكتابة الدرامية عند رضا حوحو، اشراف، د فرقاني جازية، جامعة وهران، السانية، ص 38.
[16] - جوليا كريستيفا عالم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، المغرب ط2، 1997، ص 87
[17] - محمد خير البقاعي، أفاق تناصية (المفهوم و المنظور) الهيئة المصرية العامة للكاتب ط1، 1998 ص 79.

والتناص كمصطلح نقدي جديد تأسس على يد جوليا كرستيفا في حقل السيمياء ليصبح ذا دور مؤثر في مجال الدراسات النقدية المعاصرة خاصة بعد انتشاره في المرحلة الأخير وشيوعه في الأدب الغربي، بعدما أصبح بمثابة ظاهرة نقدية جديرة بالدراسة، ثم انتقل الاهتمام به إلى النقد العربي عن طريق الاحتكاك الثقافي فلم يشمل وقفا على الشعر فقط ولكنه أمس يشمل كل مظاهر الحضارة الإنسانية.

إذن فجوليا كرستيفا تعد أول طرح هذا المفهوم وأعطاه تسميته النهائية (التناص) غير انه ورد قبلها لدى باختين حيث تمكنت من تحويل مفهوم الحوارية إلى نظرية نقدية هي نظرية التناصية، فهي ترى أن النص يتشكل من قطعة موزاييك من الشواهد وانه امتداد لنص آخر أو تحويل عنه وبدلا من استخدام الحواري أو الحوارية الذين استخدمها باختين بصورة موسعة إلى الدرجة التي يصير فيها الحديث الذاتي نفسه حواريا أي أن له تناصيا ترسخ مفهوم التناصية.

كما حددت إجراءات مفهوم التناص ودعت إليه وعرفته ولكنه لم يكن التعريف الأخير فقالت: "النص جهاز لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعا الحديث التواصلي نقصد المعلومات المباشرة في علاقته مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة"[18] فهي بذلك تتجه مباشرةإلى النص وتنظر إليه باعتباره شبكة لا متناهية من التقاطعات، فهو مبني على اقتباسات كثيرة لنصوص سابقة أو معاصرة وهذه مزية له.

والتناص توالد نص من نصوص أخرى سابقة أو معاصرة، والنص ما هو إلا خلاصة للكثير من النصوص، وقد شاع هذا المصطلح في مختلف الأبحاث الأدبية والدراسات النقدية، إذ بدأ مع النبوية الفرنسية وما تبعها من اتجاهات سيميائية وتفكيكية أمثال رولان بارث – ريفاتير – كرستيفا وتودروف* وغيرهم من رواد النقد الحديث، وبعدها انتقل مصطلح التناص إلى أمريكا في بداية السبعينيات فصار محل اهتمام الباحثين، ففي عام 1976 أصدرت مجلة (بويطريق) الفرنسية عددا خاصا عن التناص تحت إشراف لوران جيني الذي اقترح إعادة تعريف التناص بقوله: "إنّ التفاعل النصي عمل تحويل وتشرب لعدة نصوص يقوم به نص مركزي يحتفظ بنص الصدارة في المعنى"[19] والمقصود بنص الصدارة في المعنى بأنه ذلك المعنى الخاص بالنص، ويضمن بواسطتة الكاتب ابوة النص بفعل ما يمارسه من تعديلات على النصوص الأخرى.

وقد تحدث **جيرار جنيت*** **G. GENETTE** في كتابه (**طروس**) عام **1982** من مصطلح (**التناصية الجمعية**) هذه الأخيرة تعبر عن العلاقة بين النص اللاحق والنص السابق له، و(**التعالي النصي**) الذي كان يراه عبارة عن نوع من المعرفة تقوم برصد العلاقة الواضحة والحقية التي تجمع نصا معينا مع غيره من النص، كما قام بحصر أشكال التناص في نمطين: الأول يقوم على العمومية وعدم القصد والثاني يقوم على القصد والوعي.

وفي عام **1985** قامت كرستيفا بالتخلي عن مصطلح التناص بعدما زحف إلى ميادين معرفية أخرى، فأطلقت عليه مصطلحا آخر هو التنقلية أو المناقلة إذ تقول: " **بما أن هذا المصطلح التناصية استخدم في الغالب بالمعنى المتبدل فإننا نفضل له معنى المفاضلة** [20] **Transposition**فبدلا من استعمال مفهوم الحوار بين شخصين أو أكثر يتسنى استخدام التناصية.

والتناص **Intertextualité** على العموم يشكل في معناه "**التداخل النصي**" فالنص في حالة صيرورته يتقاطع مع نصوص سابقة عليه لا يحصى عددها والتي قد يتمثلها إراديا أو غير ذلك.

---

[18] - ينظر حسين جمعة، المسار في النقد الأدبي (دراسة في النقد للأدب القديم و التناص) المرجع السابق ص 138.

* تزفيتان تودوروف (1939) TODROV TZVETAN، باحث وناقد فرنسي ولد في صوفيا من أصل روسي نشر أعمال الشكلانيين الروس ضمن كتابه نظرية الأدب 1965 له أعمال مهمة في الأدب والنقد والدلالة منها الأدب والدلالة 1976 – مدخل إلى الأدب العجائبي 1970 – شعرية النثر 1971

[19] - كمال علوات، الكتابة الدرامية عند رضا حوحو، المرجع السابق، ص 30.

* جيرار جينيت (1930م) يعد من أهم النقاد الذين أثروا في الحياة الثقافية والأدبية في العالم ولاسيما في أوربا، أعماله: الكتاب I لأول أشكال (I) 1966، الكتاب الثاني اشكال II 1966، طروس 1982، عتبات 1987، يهتم جينيت كثيرا بما يسميه مرافقات النص، Paratexte .

[20] - وائل بركات، مفهومات في بنية النص، دار معد للطباعة و النشر و التوزيع، دط، سوريا 1996، ص 88.

بالإضافة إلى انه مصطلح سيميولوجي تشريحي عرفه **روبرت شولز** قائلا بأنّ: **" النصوص المتداخلة اصطلح أخذ به السيمولوجيون مثل رولان بارث وجيرار جينيت وجوليا كرستيفا وميكائيل رنياتير. هو مصطلح يحمل معاني وثيقة الخصوصية تختلف ناقد وآخر، والمبدأ العام فيه هو أن النصوصة تشير إلى نصوص أخرى مثلما أن الإشارات signe تشير إلى نصوص أخرى وليس للأشياء المعنية مباشرة والفنان يكتب يرسم، لا من الطبيعة وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص أخر ليجسد المدلولات "**[21] التى تتناسب مع انتاجه الإبداعي الجديد من أفكار ورؤى بحيث تميز عمله عن بقية النصوص الأخرى.

المبحث الثالث :مفهوم التناص

1- عند الغرب:

تذكر نهلة فيصل ارهاصات سبقت باختين إلى الالتفات إلى تداخل النصوص، فهذا **سوسير (1857 - 1913)** في دراسة له سنة **1909** يقول:" إن سطح النص مكوكب تبنيه وتحركه نصوص أخرى حتى ولو كانت مجرد كلمة "وفي هذه الفترة عام **1909** كتب **لانسون (1937 - 1934)** يقول: **" فأكثر الكتاب أصالة هو إلى حد بعيد راسب من الأجيال وبؤرة للتيار المعاصر وثلاثة أرباعه مكون من غير ذاته"**[1] فلكي نميزه ، أي نجده هو نفسه لابد نفصل عنه كمية كبيرة من العناصر الغريبة.

يعد باختين المدخل الطبيعي للتناص، ومنه انتقلت أفكاره إلى كرستيفا ومنها تناولته الأقلام وتوسعت فيه، ثم زحف إلى ميادين معرفية أخرى، الأمر الذي أزعج كرستيفا فاستبدلت المصطلح بمصطلح آخر هو التحول **Transposition** لتنقذ التناص من الابتذال الذي لحقه.

فهم باختين التناصية على أنها **" حوارية "** و **" تعدد أصوات "** وليت كرستيفا تركت لنا هذا المصطلح دون مساس لأنه أقرب لطبيعة الأدب من مصطلح " التناصية ".

ففي محاضرة لها بعنوان **" الكلمة والحوار والرواية "** في ندوة بارت العلمية **1966** تقدم مفهوم التناص بديلا مفترحا لمصطلح باختين **" الحوارية " Dialogisme** فعلى حدّ رأي باختين:

" فإنه لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى" [2] هذا يعني عدم وجود تغيير من العدم، فلا بد من علاقة تربطه بتعبيرات أخرى أو بنصوص أخرى،والحوارية مصطلح يستخدم للدلالة على العلاقة بين تعبير وتعبير آخر، فباختين يشير إلى أن الكلمات قد سبق استعمالها في عمل خطابي بحت.

فهي ترى النص الأدبي خطاب يخترق وجه العالم والاديولوجيا والسياسة. ومن حيث هو خطاب متعدد يقوم النص باستحضار كتابه وذلك البلور الذي هو محمل الدلالية المأخوذة في نقطة معينة من لامتناهية، ثم تقر بأن النص انتاجية، وهو ما يعني أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع، وأنه ترحال النصوص وتداخل نصي.

---

[21] - عبد الله الغذامي، الخطيئة و التفكير، النادي الأدبي، جدة، دط، 1985، ص 320-321.

[1] محمد عزام، النص الغائب، المرجع السابق ص48.

[2] عمر عبد الواحد، التعلق النصي، مقامات الحريري نموذجا، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1 -2003، ص05.

ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى مفوضات عديدة منقطعة من نصوص أخرى[1]" أن المدلول الشعري يحيل إلى مدلولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، وهكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري، وهذا الفضاء النصي ستسميه كرستيفا فضاءً متداخلا نصياً.

والتناص عند كرستيفا "**هو ذلك التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى والعمل التناصي هو اقتطاع وتحويل**[2]" فهي تقصد بقولها هنا تداخل النصوص كما تقول أن التناصية هي: **" أن يتشكل كل نص من قطعة موزاييك من الشواهد، وكل نص هو امتصاص أو تحويل عنه"** [3] فاتناص لا يتم إلا وفق طريقة متشعبة لا متدرجة معلومة أو محاكاة إرادية.

ومفهوم التناص عندها مرتبط بكلمة أخرى هي **إديولوجيم Ediologeme** عن عملية تركيبية تحيط بنظام النص لأجل تحديد ما يتضمنه وما يحيل إليه نص ما من نصوص أخرى.

أما **رولان بارث R. Barthes** فيعد من النقاد السيميائيين الذين ساهموا في بلورة مفهوم التناص وتطويره، متقصيا آثار جوليا كرستيفا لأنه لم يستعمل مصطلح التناص إلى غاية **1973** من كتابه " **لذة النص** " ويتمحور ذلك من خلال مفهومه النص المقارب لمفهوم كرستيفا، لكنه لم يضف شيئا على ما قالته حيث يقول: " **النص المتداخل: النص هو بروست أو الجريدة اليومية أوالشاشة (التلفزيون) فالكاتب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة**[4]" فكل مرة تتوالد نصوص جديدة والكاتب هو المبدع، وكلمة **النص Texte** عنده تعني النسيج، أما نظرية النص فهي **"علم النسيج العنكبوتي"**[5] إي انفتاح النص على الحياة والمجتمع، فكل نص" **ليس إلا نسجا جديدا من استشهادات سابقة"**[6] لأن المؤلف هو في مرحلة الكتابة يعتمد على موروثه الثقافي والإطلاع الواسع الذي شكل به نظرته للكون وللإبداع بوسائل تكون هي مادة الإبداع تعينه بما فيها اللغة و الأسلوب الشخصي.
كما يعرف النص قائلا: "**النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من مناهج ثقافية متعددة** "[7] وان كل نص هو تناص وأن التناصية هي قدر كل نص مهما كان جنسه فالنص في نهايته مبني على اقتباسات كثيرة انصوص سابقة له.
كغيره من الباحثين لم يفوت **مارك أنجينو** فرصة الإطلاع على ما جاءت به كرستيفا، حيث يرى أن كلمة تناص عندها لا تظهر إلا في سياقات نظرية عامة، وان المرجعية النظرية الأساسية التي أغنت هذه الكلمة برزت من ترجمة كتابات **لوتمان** صاحب مصطلح " **التخارج النصي** " إنما يعبر عن مفهوم التناص الذي يتم تفعيله في اتجاهات القراءة وتصوراتها عن النصوص مؤكدا ذلك بقوله: **" انه ينتمي عند بعضهم في مركز الفرضية الاجتماعية لتاريخية ... في حين أنها عند آخرين كثيرين مصطلح خارجي لا يلعب إلا دورا عارضا** "[1]أي أنت التناص لا يشكل إلا اتجاها مستقلا في النقد الأدبي وأن فكرته ترفض أي انغلاق للنص اعتبارا لأهمية النظر إلى كل نص بمثابة حمل نصوص سابقة عليه.

---

[1] انظر عز الدين الماصرة، علم التناص المعاصر، دار مجدى للنشر والتوزيع ط1 ، ص139.
[2] المرجع نفسه، ص 139.
[3] المرجع نفسه، ص 143.
[4] رولان بارث، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال، المغرب ، 1988، (د.ط) ص40.
[5] عز الدين المناصرة، علم التناص المعاصر، ص143.
[6] رولان بارث، المرجع نفسه ص62.
7 ينظر منير سلطان،التضمين و التناص(وصف رسالة الغفران للعالم الآخرنموذجا)،المرجع السابق ،ص54
[1] سامي عبابنة، اتجاهات النقد العربي في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث الأردن، ط1 2004، ص200.

أما الناقد الفرنسي " **جيرار جينيت**" تحدث هو الآخر أيضا في كتابه (**طروس**) الذي صدر عالم **1982** عن التناصية الجمعية التي تعبر عن علاقة النص اللاحق بالنص السابق له، كما جاء بمصطلح التعالي النصي الذي يعني عنده" **كل ما يجعل نصا يتعلق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني**"[2] أي يتخذ النص اللاحق السابق عالما لإنجاز تجربته النصية ويستعمل مفهوم التفاعل النصي كمقابل للمتعاليات النصية ما يجعله أهم وأشمل من التناص.

ويعرف هذا الأخير باعتباره الحضور الفعلي لنص آخر، ويميزه عن العلاقة التي من خلالها يمكن للنص أن ينبثق عن آخر سابق له بخاصة على شكل محاكاة أو معارضة، وهو ما أسماه "**الاشتقاق النصي**"[3] ويحدد جينيت أنماط التناص بما يلي:

1-التناص Intertextualité : وهو المفهوم الكرستيفي المحدد للعلاقة بين نصين أو أكثر ويتجلى ذلك بالاستشهاد والسرقة والتلميح، أو يكون منحصرا بحضور فعلي في نص آخر.

2-المتناص Metatextualité: (**أو ما وراء النص**) بمعنى علاقة التفسير التي تربط نصا بآخر، بحيث يتحدث عنه دون تلفظه بتعبير آخر " **هي علاقة نقد**"[4] ويكون ذلك بالإشارة

3-النص اللاحق Hypertexte : تعالق نص لاحق بالمحاكاة أو التحويل إلى نص سابق.

4-المناص Para texte : وهو ما نجده في"**العناوين والمقدمات والذيول و الصور كلمات الناشر**"[1] ومثال ذلك رواية " **أوليس** " **لجويس** الذي عنون كل فصل فيها بما يربط مشاهد الأوديسة: عرائس البحر.

5-معمارية النص Archi texte : أو جامع النص، ويتضمن علاقة تداخل الأنواع الأدبية من رواية وقصة مسرحية وشعر، وهو الشكل الأكثر تجريدا وتضمنا لأنه يتضمن مجموعة الخصائص التي ينتمي إليها كل نص على حدة في تصنيفه على أنه جنس أدبي.

هذه الأنماط الخمسة التي سطرها جينيت قد شرحها في كتابه بعنوان: " **معمارية النص** " عام **1986** وبشكل مستقل.

أما **تودوروف** فيرى التناص مرتبة من مراتب التأويل، واقترح تسمية نتاج النص انطلاقا من نص آخر (**تعليقا**) لتسهيل الفهم وعلى هذا يقوم التعليق على إقامة علاقة بين النص الجامع (**الخاضع للتحليل**) وبقيت العناصر التي تشمل سياقة، وقد ذكر ما يدل على هذا المصطلح عند محاولة تقديم التحليل الشكلي للنص الأدبي، حيث رأى " **أنه من الوهم أن نعتقد باستقلالية العمل الأدبي،فهو يظهر مندمجا داخل مجال أدبي ممتلئ بالأعمال السابقة**[2] " ليكون بذلك قد منح التناص تسمية أخرى (**تعليقا**)، هذا الأخير يشير إلى تعالق النصوص بعضها ببعض كما اهتم بالنص ورفض العلاقة ونظر إليه باعتباره يشتغل منفتحا على نصوص أخرى سابقة.

كما نجد **ميشال أريفيA – Michel** الذي أبدى رأيه هو الآخر بخصوص التناص متجاوزا في ذلك موقف كرستيفا التناصي الذي يكشف عن موقف اديولوجي، فهو يرى أن النّص الأدبي يملك دليلا مرجعيا، وله علاقة مع الواقع الخارجي ويمكن أن يحمل مضمونه نصا أخر، ويرى" **أن التناص أشكالا مختلفة ويكون مجموع النصوص المعارضة**"[3] فهو بذلك إلى فكرة نمو النصوص الجديدة من نصوص أخرى، فالنص الجديد عنده لا يتأتى له وجود إلا من خلال عملية التناص، هذه الأخيرة هي التي تتولد فهي النصوص بعضها من بعض.

---

[2] محمد عزام، شعرية الخطاب الردي، اتحاد الكتاب العرب- دمشق (د ط) 2005 ص 114.

[3] جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء ط3، ص80.

[4] كمال علوات، الكتابة الدرامية عند رضا حوحو، المرجع السابق، ص38.

1 كمال علوات ، آليات الكتاب الدرامية عند رضا حوحو، المرجع السابق /ص38.
2 منير سلطان، التضمين والتناص، المرجع السابق ص61.
3 نو الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص100.

2- عند العرب:

أما فيما يخص التناص عند العرب، فقد تطرق إليه الكثير من النقاد القدامى وإن لم يطلقوا عليه نفس المصطلح (التناص)، بل عالجوه تحت مفهوم السرقات دون دراية أن هذه الأخيرة أو أخذ الأديب من غيره أفكارا وألفاظا عن قصد أو دون قصد هي نفسها التناص بالمصطلح الحداثي، فهذا **ابن رشيق المسيلي القيرواني** (ت **456** هـ) يذكر بقوله للإمام علي ابن أبي طالب هي (**لولا أن الكلام يعاد لنفذ**)[1] فالكلام والحديث لا ينفذان عبر الدهر، بل يستمر ويتداول عبر التواصل البشري والتفاعل المعرفي.
كذلك نجد الجرجاني لا يتوقف طويلا عن المصطلحات الجزئية للسرقة لأن موقفه منها كان موقف شك لدرجة انه عبر عنها بقوله: **" إن كان هذا مسروقا فالشعر كله مسروق**[2] " أي أنه يرجع السرقة إلى المثاقفة الشعرية التي ولدت تشابه أشعار الشعراء لا التضمين المقصود أو النظر بتبلد وقصور.
فإذا كان التناص ظاهرة نقدية في الفكر الغربي فإنه في الفكر العربي **" ليس إلا مظهرا من مظاهر السرقات الأدبية التي عرفت في الفكر النقدي العربي القديم، حذو النعل بالنعل، تغير الإطلاق فقط، نحن نوافق عليه بل نعترف أثناء ذلك بأنه مصطلح عربي صحيح"**[3] على حد تعبير عبد المالك مرتاض، ذلك أن النقاد العرب في القديم لم ينتبهوا لمسألة بهذه التسمية فهي ممثلة في مؤلفاتهم بالسرقات الأدبية، إلا ما ردده بعض الشعراء على عهد الجاهلية وهو عنتره بقوله: **هل غادر الشعراء من متردم**[4] .
وهذا حين رأى الشاعر أن ما قاله الشعراء العرب قبله إلا إعادة منه وتكرار لما عبروا عنه من أفكار ومواضيع.
وتحدث في كتابه الثاني عن مصطلح " **هجرة النص** " الذي عوض به مصطلح التناص وقد قسمه إلى نص مهاجر ونص مهاجر إليه، معتبرا هجرة النص شرطا أساسيا لإعادة إنتاجه من جديد، بحيث يظل مهتدا في الزمان والمكان مع خضوعه لمتغيرات دائمة.
وقد ذهب العراقي " **جهاد كاظم** " في كتابه بعنوان " **أدونيس منتحلا** " (**دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة**) مذهب سابقيه، حيث تناول في الفصل الأول أحكام السرقة مؤكدا أن العرب درسوا التناص انطلاقا من بعض المفاهيم كالسرقة، الإغارة، السطو والتضمين وغيرها. وتناول في الفصل الثاني التناص في الأدب العربي، مما جعل دراسته من أبرز الدراسات التي قدمت مفهوما للتناص في قراءة تطبيقية للنصوص الشعرية بوعي دقيق، فهو يحاول التمييز فيما قيل فيه، **وما يكون عليه أي بابتلاع نص آخر وتذويبه وتحويله إلى شيء آخر، إلا لكان محاكاة ساذجة أو انتحالا** [22] وهو ما يراه متمثلا في شعر **أدونيس** الأمر الذي ميّز عمله. **فقد فهم التناص على المستوى النظري دون توظيفه قرائيا، وهذا يتعدى مجرد الفهم الآلي بالكشف عن نصوص المصادر، فيظهر انه ينتمي إلى الذاكرة الشعرية**[23] بحيث تعتبر هذه الأخيرة من الوسائل الفنية التي يوظفها الشاعر لبعث تراثه الحضاري من جديد.

كما يشير أيضا إلى ما **يقوم عليه التناص من امتصاص وتحويل بحسب ما جاءت به كرستيفا والأكثر من ذلك انه يتعدى النصوص الأخرى إلى مظاهر غير نصية**[24] فقد يكون إيماءة مباشرة أو قائمة على عمل كامل أو متجزئ، كما يكون تلميحا إلى شخصية أو مكان أو حادثة، على الرغم من أن التصورات القائمة حول التناص في الدراسات الغربية لا ترى مكانا لحقيقة خارج اللغة.

1 ينظر محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت ط3، 1992 ص91.
2 عبد الله مرتاض، نظرية الأدب، دار هومة، الجزائر (د ط) 2007، ص 237.
3 المرجع نفسه، ص287.
4 المرجع نفسه، ص 287.
22 - أنظر، سامي عبابنة، اتجاهات النقد العربي، المرجع السابق ص 31
23 - ينظر الى المرجع نفسه، ص 343 ، 345.
24 - ينظر المرجع نفسه، ص 345.

يحدد السيد **البحراوي** مفهوم التناص بكونه**" اعتماد نص على نص آخر أو أكثر ومن ثم فالنص الجديد دائما يعتمد على نصوص سابقة"**[25] كما يراه الباحث من إحدى مميزات شونا العربي الحديث وبأنه يظهر بدرجة متفاوتة من مبدع إلى آخر في حين أن أنور المرتجي في تحديده لمفهوم التناص استعان بآراء النقاد المعاصرين أمثال **ميشال اريفي، جيرار جينيت، وجوليا كرستيفا** وغيرهم محاولا عرض أرائهم ومناقشتها إذ يقول: **" بأن التناص تقليدا أو عملية استرجاع إرادية وإنما هو إنتاجية "**[26] فالتناص حسب المرتجي هو شرط كل نص فهو أحيانا حضور نصوص مختلفة حسب أشكال أحيانا يمكن التعرف عليها.

من الأوائل الذين اصطنعوا هذا المصطلح حسب المتابعات الأولية للكتابات النقدية عن التناص نجد كل من صبري حافظ، ثم يليه محمد مفتاح الذي كتب عنه عام **1985** ما يقارب **خمسة عشر صفحة**[27] في كتابه تحليل الخطاب الشعري يسلط الضوء على فكرة التناص خاصة من حيث علاقته في مصادره الغربية والعربية معا بمصطلحات المعارضة والسرقة، ومن حيث الثقافة التي يجب أن يكون عليها التناص وكذا تفسير النص انسجاما وتلاقيا[28] أي أنه يرى بأنه هناك تعاريف تمثل هذه المصطلحات في الثقافة الغربية، تكاد تكون مماثلة للمصطلحات الموجودة في الثقافة العربية كالمعارضة والمناقضة والسرقة.

أما محمد بنيس في كتابه (**ظاهرة الشعر المعاصر**) و (**حداثة السؤال**) فقد استبدل لبعض المصطلحات المتعلقة بالتناص بمصطلحات جديدة حيث تحدث أولا عن التداخل النصي الذي يحدث جراء تداخل النصوص (**الحاضرة مع الغائبة**)، هذه الأخيرة التي تمثل **مجموعة من النصوص المستترة التي يتضمنها النص الحاضر في بنيته**[29] والتي تعمل بشكل خفي وعضوي على تحقيق هذا النص وتشكل دلالته.

في عام **1985**، يعود محمد مفتاح في كتابه " **تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص** " واقفا مع ظاهرة التناص على أنها " ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط، والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته، وقدرته على الترجيح " لكون الظاهرة مركبة ومعقدة وصعبة التقنين والتجديد.

ومن جهة يردف في تناوله للمصطلح من خلال ربطه بالثنائي (**المبدع والمتلقي**) فالمبدع في نظره مرتبط بإنتاج سابقيه حيث يعيد إنتاجهم" **في حدود من الحرية سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره "**[30]أما المتلقي الذي بدوره يتعامل مع الظاهرة بالاكتشاف والتذوق بما يتناسب مع ثقافته وتراثه وذاكرته، لأنه أساس إنتاج النص الأدبي.

وتداول النقاد في الوطن العربي تفسير وتحليل المصطلح، وخصصت له فصولا وإشارات عابرة في تنظيراتهم وكتاباتهم، فيلمس في هذا الموضع " **سعيد يقطين** " حينما يبسط مفهوم مصطلح التناص على أنه " **عملية حضور النص مندمجا ضمن بنية النص الثاني، إذ يصعب أحيانا الوقوف عليه، فهو خطاب منقول بطريقة مباشرة يتكلم فيه الراوي وهو يتحدث عن صوت آخر"**[31]كما يعرض أثناء تفسيره للظاهرة جملة من المصطلحات تتضمن الحقل مؤكدا أهمية التناص ووظيفته.

والنص عند الدكتور **عبد الملك مرتاض: " شبكة من المعطيات اللسانية والبنيوية والإيديولوجية، تتضافر فيما بينها لتكوّن خطابا، فإذا استوى مارس تأثيرا عجيبا من أجل إنتاج نصوص أخرى فالنص قائم على التجددية بحكم مقروئيته، وقائم على التعددية بحكم خصوصية عطائية، تبعا لكل حالة يتعرض لها في مجهر القراءة، فالنص من حيث هو ذو قابلية للعطاء المتجدد بتعدد تعرضه**

---

[25] - نور الدين السد، الاسلوبية و تحليل الخطاب، المرجع السابق، ص105.
[26] - ينظر المرجع نفسه، ص 101

[27] - ينظر ، عبد المالك مرتاض، نظرية الأدب ، المرجع السابق ، ص 255.
[28] - ينظر ، محمد، تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص 121.
[29] - جمال مباركي، التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، المرجع السابق، ص45، 46.
[30] - المرجع نفسه، ص 132.
[31] - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1989، ص 115.

للقراءة"[32] ولعل هذا ما تطلق عليه **كرستيفا " إنتاجية النص " فالنص تركيب وأداء وتقبل، أو هو ملفوظ وتلفظ واستقبال**[33] غير أن الأمر لا ينتهي عند عملية التلقي، أي أن المتلقي مع النص حالات متطورة، **فالنص شأن عند مباشرته للمرة الأولى، ثم له شأن آخر عند معاودته، وشأن ثالث عند اختزانه ورابع عند الحديث عنه**[34] فهو في كل مرة كأنما قد صار نصا جديدا.

المبحث الرابع :مستويات التناص

هناك طرائف عدة للتناص يتم بها في إنتاج الفنون القولية، وقراءة تلك النصوص الغائبة وإعادة كتابتها، وتخضع لعدة مستويات تظهر من خلالها مدى قدرة الأديب على التعامل مع هذه النصوص الغائبة، فكتابة النص هي قراءة نوعية بوعي خاص.

والملاحظ أن جوليا كرستيفا هي التي حددت مستويات التناص، حيث حصرتها في ثلاث أنماط.[1]

1. **النفي الكلي**:

يقوم المبدع في هذا المستوى بنفي النصوص التي استنص منها نفيا كليا ودلاليا، ويكون فيه معنى النص قراءة نوعية خاصة تقوم على المحاورة لهذه النصوص، إذ لا بد للقارئ هنا أن يكون ذكيا، لكم يستطيع أن يفك رموز الرسالة ويعيدها إلى منابعها الأصلية.

كما توضح لنا كرستيفا مثلا في قول باسكال: " **وأنا أكتب خواطري تنفلت مني أحيانا إلا أن هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت، الشيء الذي يلقنني درسا بالقدر ... يلقنني إياه ضعفه المنسي، ذلك أنني لا أتوق سوى معرفة عدمي** "[2]

في حين يحاوره **"لوتريامون"** ويقلب دلالته بطريقة تنفي النص الأصلي الذي يبدو خفيا داخل الخطاب فيقول: " حين أكتب خواطري فإنها لا تنقلت في هذا الفعل يذكرني بمقولتي التي أسهر عنها طول الوقت، فأنا أتعلم بمقدار ما يجيب لي فكري المقيد، ولا أتوق إلا معرفة تناص روحي مع العدم"[3] وتعني كرستيفا بهذا المستوى الذي أشارت إليه أن المبدع حين يقوم بإنتاج أي نص أدبي فإنه لا يعترف بأخذه من أي نص آخر، حيث يقوم بعكس النص الأصلي ونفيه كليا، فالقارئ الجيد عند **"كرستيفا"** هو قدرته وذكائه وتمكنه من حل الرموز والإشارات واكتشاف مصدرها الأصلي الذي أخذت منه.

- **التناص الامتصاصي**:

---

[32] - عبد القادر شرشال، تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2006 (دط) ص 25.

[33] - عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، دراسة و نماذج، دار الجنوب للنشر، تونس 1995، ص 52.

[34] - المرجع نفسه، ص 52.

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، المرجع السابق ، ص156،155.

[2] المرجع نفسه، ص 156.155.

[3] المجرع نفسه، ص 156،155.

هو أعلى درجة من سابقيه، وخطوة متقدمة في التشكيل الفني، إذ يعيد الكاتب كتابة النص وفق متطلبات تجربته ووعيه الفني بحقيقة النص الغائب شكلا ومضمونا، وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل وإياه بحركة وتحول لا ينفيان الأصل.
وهذا النوع من **"التناص"** يسهم في استمرار النص كجوهر قابل للتجديد، ومعنى هذا أن التناص الامتصاصي **" لا يجمد النص الغائب ولا ينقده، بل كاستمرار متجدد وتفاعل مع نصوص أخرى مستقبلا، فهو قبول سابق للنص الغائب وإعادة كتابة لا تمس جوهره "** [1] بحيث ينطلق فيه الشاعر من قناعة راسخة أنه غير قابل للحوار.

- **التناص الحواري**:

وهو أرقى مستويات التعامل مع النص الغائب، حيث يعيد الكاتب كتابته على نحو جديد وفق كفاءة فنية عاليةّ، وهو لا يقوم به إلا أديب مقتدر، ذلك أن التناص الحواري" **هو أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، الذي يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحطم مظاهرة الاستلاب مهما كان نوعه وشكله وحجمه، إذ لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار فالكاتب لا يتأمل هذا النص وإنما يغيره، حيث يكون الحوار قراءة نقدية علمية**"[2] أي أن التناص الحواري لا يقف عند حدود البنية السطحية للنص الغائب، وإنما يعمل على نقده وقلب تصوره، ويمثل محمد بنيس له، بنموذج من قصيدة **"الموت " النفي الميلاد"** للشاعر عبد الرفيع الجوهري:

غريب شمل العالم في القلب.
فاحفر قبرك خلف مدار الشمس

ينطلق هذا النص من تناول الشاعر نص " خليل حاوي " الذي يقول فيه:

عمّق الحفرة يا حفّار.
عمّقها خلف مدار الشمس.
ليلا من رماد.
وبقايا نجمة مدفونة خلف المدار.

2. **النفي المتوازي**:

هذا المستوى يعتمد على توظيف النصوص الغائبة بطريقة قريبة من مصطلحي التضمين والاقتباس المعروفين في الدراسات البلاغية العربية القديمة، بحيث يظل فيه المعنى المنطقي لبنية النصية الموظفة هو نفسه للبنية النصية الغائبة، بالإضافة إلى التشكيل الخارجي، ونقدم على هذا مثلا مقطعا من النص **"للاشفوكو"** يقول فيه:" **إنه لدليل على وهن الصداقة عدم الانتباه لانطفاء صداقة أصدقائنا** " هذا المقطع يكاد يكون نفسه الذي نجده لدى " **لوتريامون** " في قوله: **"إنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا "**[1] إذ يتضح لنا في هذا المستوى بأن المبدع يقوم بتوظيف النصوص السابقة والغائبة معا، بحيث يكون التوظيف أو الأخذ مطابقا لمصطلح التضمين أو الاقتباس فهذا نجده في البلاغة، حيث يكون التطابق على مستوى الشكل أو المضمون من كلا النصين، فالمعنى المكتوب في النص الجديد نفسه في النص الذي يتفاعل معه.

3. **النفي الجزئي**:

وفيه يأخذ الكاتب بنية جزئية من النص الأصلي ويوظفها داخل خطابه مع نفي بعض الأجزاء منه.

---

[1] ينظر، جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، المرجع السابق، ص 157،158.
[2] المرجع نفسه، ص 159.
[1] جمال مباركي،التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، المرجع السابق، ص 155، 156.

أما محمد بنيس، " فيجد التداخل النصي تبعا لنوعية قراءة الشعراء للنص الغائب ثلاثة مستويات تتخذ صيغة قوانين محددة لطبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب "[2] ويتراوح هذا الاستخدام بين طرائق ثلاث هي:

- **التناص الاجتراري**:

وفيه يستمد الأديب من عصور سابقة **" ويتعامل مع النص الغائب يوعي سكوني، فينتج عن ذلك انفصال بين عناصر الإبداع السابقة واللاحقة، ويمجد السابقة حتى لو كان مجرد شكل فارغ"** [3] كما يعد التناص الحواري" **أعلى درجات التناص، باعتماده على القراءة الواعيةالمعمقة التي ترفد النص الماثل ببنيات نصوص سابقة معاصرة أو تراثية"**[1] في ضوء قوانين الوعي و اللاوعي .

المبحث الخامس :أشكال التنـاص

أصبح من المؤكد أن الكاتب أو الشاعر ليس سوى معيدا لإنتاج سابق لكن في حدود من الحرية، فهو بمثابة إعادة كتابة له من خلال نموذج فكري، وجمالي معين، وذلك وفق كفاءات فنية ومميزة للكاتب أو الشاعر، لذا يبدوا جليا أن التناص صار خاصية ملازمة لكل إنتاج لغوي، أيا كان نوعه، وهذا التناص لا ينحصر في شكل واحد بل يأخذ أشكالا عدة.

فقد ميزت جوليا كرستيفا بين شكلين من التناص هما:

1-التناص المضموني.

2-التناص الشكلي.

فالتناص الأول: فيتمثل عندها في توظيف الكاتب للأفكار والمعلومات التي وردت قبله في كتاب واستغلالها في الرواية حسب السياقات التي تقتضي ذلك في التوظيف، وتلك التوظيفات تأخذ أشكالا مختلفة فقد تكون مقالة، أو حكمة، أو مثالا شفهية كانت أو كتابية **وجوليا كرستيفا** تؤكد على العلاقات بين

---

[2] المرجع نفسه، ص 157.

3 ينظر أحمد سويسي،دراسة أسلوبية في ديوان "...وحرسني الظل "اعمر ازراج،المرجع السابق،ص120.

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، المرجع السابق، ص 166.

النص الروائي والمدينة باعتبارها مؤسسة اجتماعية وعمرانية تمتاز بحركة دءوب وأنشطة حيوانية متعددة، وكذلك ذلك ينعكس داخل الرواية بمستوياتها المختلفة ذي مستوى المضمون الفكري أو المحتوى المعرفي أو التقنيات التعبيرية والتصويرية.

أمّـا التنـاص الثانـي: أي الشكلي، **فهو توظيف الكاتب أو المؤلف بعض الألفاظ أو العبارات أو الدلالات المعجمية أو التركيب التي تعد بمثابة تقاليد شكلية موروثة من طرف كتاب العصور سابقة لهذا الكاتب، إذ تنتقل إلى كتاباته منحدرة إليه من خلال رصيده الثقافي، الذي يصدر عنه خلال ممارسته لعملية الكتابة** 1.و الملاحظ أن **جوليا كرستيفا** وهي تصف هذين الشكلين قد حصرتهما في نوع أدبي معين ألا وهو الرواية، علما أن التناص يمس جل الأجناس الأدبية.

يطرح محمد مفتاح سؤالا ما إن كان التناص في الشكل أم أنه يكون في المضمون أم يكون في كليهما معا؟ حيث قال بأنه أول ما يظهر لنا في بادئ الأمر أنه يكون المضمون فالشاعر مثلا عندما يعيد إنتاج ما سبقه وما عاصره من النصوص، فهو يختار منها صورة معينة أو موقفا دراميا أو تعبيرا ذا قوة مميزة، لكنه لا مضمون خارج الشكل غير أن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه إليه، **وهو الذي يسهل على المتلقي تحديد النوع الأدبي وإدراك**

1 سلمان كاصد ،عالم النص ،دراسة بنيوية في الأساليب السردية،فؤاد التركيلي نموذجا،دار الكندي للنشر و التوزيع ،الأردن ، د ط ، د ت ،ص246 .

التناص في النصوص الأدبية وبالتالي فهو العمل الأدبي[1]، غير أن التناص قد يأخذ بعدين جديدين هما:

1- التناص الداخلي (الذاتي)
2- التناص الخارجي (العام)

فالتناص الأول أي الداخلي فهو حوار يتجلى في توالد النص وتناسله، تناقش فيه الكلمات المفاتيح، المحاور، الجمل، المنطلقات الأهداف، والحوارات المباشرة وغير المباشرة، وهذا يعني **إعادة إنتاج سابق في حدود من الحرية**[2]، سواء أكان ذلك الإنتاج لنفس الشاعر أم لغيره، إذ يقال **أن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة ويحاورها أو ربما يتجاوزها، وكل نص من نصوصه يعتبر بعضها بعض وتتضمن الانسجام فيما بينها أو تعكس تناقضا لديه، إذ ما غير رأيه**[3] ويظهر هذا التفاعل بين النصوص في الأسلوب واللغة فالمنشئ هما يمارس عملية تفكيك نصه ثم إعادة تركيبه من جديد.

أما فيما يخص التناص الثاني أي الخارجي فيعني امتصاص المؤلف لنصوص أخرى سابقة له أي تداخل بين النصوص الذي يمتلئ بها هذا العالم الفسيح إذ يمكن للنص أن يتحرك فيه بحرية مطلقة بين النصوص ، ويمثل هذا التانص في **"محاورة أو مجاورة مبدع لنصوص أخرى تنتمي إلى خريطة الثقافة الإنسانية"** [4] ، فالمبدع أمام موروث ثقافي تتعدد مصادره وأزمنته، وهو بمثابة كتاب كبير مفتوح يغترف منه ما يشاء ووقت ما يشاء.

وقد يميز بين التناص الداخلي والخارجي كأن يكون الأول تفاعل نصوص المبدع مع نصوص غيره ممن يشاركونه الفترة نفسها، أو العصر نفسه، أما الثاني فهو يأخذ من مبدعين سبقوه أو كانوا في عصور متقدمة عن عصره.

يشير **سلمان كاصد** في كتابه " **علم النص** " إلى أنه ثمة من النقاد من يرى بأن هذين البعدين للتناص يتمان وفقا لحالتي الوعي المتحكم بأنماط الإعارة والنقل والتضمين والاقتباس واللاوعي الذي يمثل لتداخل بين النصوص لحظة الحمل بالنص، حيث يكون المؤلف فيه واع بحضور نص في النص الذي يكتبه، في حين يقسم باحث آخر التناص إلى :

1. تناص مباشر 2. تناص غير مباشر

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ص 129 – 130.
[2] محمد عزام، شعرية الخطاب، المرجع السابق، ص 247.
[3] سليمان كاصد، عالم النص، المرجع السابق، ص 247.
[4] المرجع نفسه، ص 247.

يمثله بأدق الصور التقليد والتضمين، فالمقلد تابع من دون شك إلى نموذج معين، والتضمين والتناص يظل حرفيا إذ لا يمكن أن ينصهر أو يتفاعل بين النصين ما يجعل بعض الباحثين ينكرون أنه تناص إذ **"إحالة النصوص إلى نصوص أخرى أدبية، وغير أدبية يجب أن تفهم في إطار التناص بمدلوله العلمي الذي يتطلب منا أن نفهم العلاقة بين هذه النصوص فهما، يسبعد القضايا التي يمكن معالجتها تحت عناوين مثل الاقتباس التضمين والسرقة"** [1] غير أن المؤلف يبدوا وكأنه لا يميل إلى هذا النوع من التناص أي المباشر، فالشاعر العربي لا يحيل إلى التضمين لأن فيه نوعا من الاعتراف بشاعرية الآخر.

أما التناص غير المباشر فتذوب فيه عبارات الآخرين في شكل عبارات الكاتب حيث يأخذ بها لصالحه من خلال تعديلاته وإضافاته الخاصة يرى فيه أغلب الكتاب صورة خفية للتناص.

وقد صنّف حسين جمعة أشكال التناص في نمطين هما التناص المباشر والتناص غير المباشر نلاحظ بأن الكثير من المصطلحات التناصية تعود في أصولها إلى البلاغة العربية، وان اتجهت اتجاها نقديا جديدا، فالتناص المباشر يشمل السرقة والاقتباس والتضمين والأخذ والمعارضة والاستشهاد ... إلخ.

أما التناص غير المباشر فإنه يدخل فيه المجاز والتلميح والكناية والرمز ... إلخ **وقد يدخل فيه التضمين**[2] وأيا كان نوع التناص فهو يعتمد على فهم المتلقي وقدرته على تحليل الاشارات التي يميل إليها النص سواء كانت مباشرة أو غير مباشرة.

ورغم تعدد تقسيمات التناص، يبقى أنه من غير الممكن التعرف على أشكال التناص وتحديده بشكل دقيق عند المبدع، إالا حينما ندرك الاستراتيجية التي يستند إليها في بناء نصه وطريقة توظيفه للنصوص، فقديكون التناص، أو التفاعل النصي تراثيا وحديثا ومعاصرا، كما يكون عربيا وأجنبيا، فمن التناص التراثي، تناص ديني، وتناص أدبي وتناص شعبي وتناص تاريخي:

1. **التناص الديني**:

يعد التناص الديني في العصور ولدى كل الأمم مصدرا سخيا من مصادر الإلهام الأدبي، حيث يوظف الأديب النص الديني على مستويات عديدة كتوظيف البنية الفنية، واستحضار الشخصيات الدينية، كما كان للكاتب المقدس مصدرا للأدباء ومحورا لأعمال أدبية عظيمة بالإضافة إلى التنويع في إدخال النص الديني في الرواية.

ولعل الدافع من الاعتماد على الموروث السردي الديني، والإفادة منه، هو تضمن قسم منه، تراث قصصي يهدف إلى تأصيل الرواية العربية، وكذا **اعتباره جزءا كبيرا من ثقافة أبناء المجتمع العربي**[1] هذا ما يجعل معالجة التراث الديني معالجة للواقع العربي وقضاياه.

وهذا الدافع من الأمور الجيدة التي تكمل بلاغة الكاتب **" فالاستناد إلى الآيات القرآنية والأحاديث النبوية في تحليل ظاهرة من الظواهر في النص بإمكانها أن تثري النص بإيحاءات جمالية، ودلالات معنوية وفنية، وخصوصا إذا أحسن الروائي الاختيار الدقيق للآيات والأحاديث التي تخدم الحديث الروائي وتساعد على تطور الشخصيات"**[2] وكذا ليدعم أفكار معينة، ومواقف يعجز عن التعبير عنها.

1.1 **القرآن الكريم**:

إن إعجاز القرآن الكريم في أسلوبه ونظمه، وفي علومه وحكمه، قد أذهل العرب حتى أحسوا بضعف الفطرة، وتخلف المركبة المتحكمة، وليس فقط أمام مضامينه، بل أمام بنيته الفريدة كذلك وهو ما يشترط في كل من يلجأ إليه أن يكون حريصا على تحاشي الوقوع في الوعظ الديني، أو التحامل على النص القرآني فيسطوا على معظمه، ولعل ما يشير إليه بنيس متحدثا عن القرآن الكريم **" يسيطر على**

---

[1] ينظر، سلمان كاصد، عالم النص، المرجع السابق، ص 248.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 248.

[1] ينظر، محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، اتحاد الكتب العربية، دمشق (د ط)2002 ص 139.

[2] سعيد سلام، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر1998.1998 ص 166.

3 محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب (مقارنة بنيوية تكوينية، دار العودة ، بيروت.ط 1979.)، ص 269.

شعرائنا، ويطلع من بين أصابعه في كل دفقة شعرية، يمتصونه، ويعيدون كتابته، ولكنهم يخافون محاورته إن القرآن يظل دائما نصا مقدسا...[3] "

فحسب "البحتري" كان يدرك أهميته في الإخبار والتبليغ والإقناع والتأثير، لذلك جاء شعره يعيق لذّة لتوقيفه في انتقاء الآيات، وحسن استعمالها في مواضيعها اللائقة ومن ذلك قوله[1]:

فيا أسفا لو قابل الأسف الجوى ولهفا لو أن اللهف في ظالم يجدي

أبا الفضل في تسع وتسعين نعجة غنيّ لك عن ظبي سباحتنا فردِ

حيث تناص مع قوله تعالى: "**إنّ هذا أخي له تسع وتسعون نعجة، ولي نعجة واحدة،**

فقال أكفلنيها وعزّتي في الخطاب ... "[1] ، ويظهر أن البحتري كان يتحرك في ممارسة فعل التناص لاستحداث النص الجديد، وهو مجال الإبداع الذي يتنافس فيه الشعراء، وتتفاوت حظوظهم فيه، فنجد أن تناصية " **أب الوليد** " تميزها في هذا المثال خاصية التحويل دون التمييز اللفظي.

1 الحديث النبوي:

يحتل الحديث النبوي الشريف ثاني مرتبة بعد القرآن الكريم من حيث صحة المعاني، نصاعة اللفظ وفصاحته، وبلاغة القول وجزالته، ولعل أبرز سمات بلاغته (ص) أنه يتكلم بجوامع الكلم فضلا لا فضولا فيه ولا تقصير.

وبعد التناص مع الأحاديث النبوية، أو الأصول المأثورة شيء لا يكاد يخلو منه، أي عمل أدبي وفي هذا الشأن نذكر على سبيل المثال ما يقوله " **عبد الحميد بن هدوقة** " في روايته على لسان أحد أبطال شخصياته " **سمعت البارحة رجلا في التلفزيون، في اجتماع منقول حول الميثاق: الشعب متعود على عصا الاستعمار، ولا يتعود بسهولة على الطاعة والنظام، وأنا رأي ليس الشعب المسؤول، المسؤول هم السؤولون، فأجابه الشيخ علاوة: قلنا لهم (لا يصلح أخذ هذه الأمة إلا بما يصلح به أولها)، قال لنا انتم فرامل ضد تقدم** "[2] يجري الشيخ علاوة، أحد أبطال الرواية مع أحد الأشخاص حوارا حول الصراع الشباب والشيوخ، حيث الأولون الحاضر واللآخرون الماضي، فيعود إلى الخطاب المسدود مرة أخرى على لسان الشيخ علاوة، ويرد على إتهام الشباب للشيوخ بالتأخر.

[1] ينظر، رابح بوحوش، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري،دار العلوم،الجزائر،د ط ، 2006،ص280

2 سورة (ص) الآية 23 .

2. **التناص التاريخي**:

يعد التاريخ سجلا ثريا بعلم الأمم والشعوب، ومعارفها السابقة فهو مصدر إلهام للعلماء والمبدعين، حيث يلتهمون النصوص التاريخية القديمة، ويوظفونها في إبداعاتهم فقد كانوا يتخذون من الحادثة التاريخية قصة أو حكاية أو رواية، أو يقتبسون نتفا وجزئيات منها، ليطعموا بها نصوصهم إما على سبيل التأكيد أو سبيل النقد والمعارضة.

ونذكر في هذا الشأن " **رشيد بو جدرة** " لاحدى جزئيات التاريخ الإسلامي بغية تقريب الفهم حيث يقول: " **وعندئذ وجه معاوية ابن أبي سفيان بن حديج على رأس جيش يغزو جزيرة صقلية، فكان ابن حديج بذلك أول من غزا جزيرة صقلية وكان ذلك عام 46هـ ... وقد أغزى لذلك جيشا في البحر إلى صقلية بمائتي مركب ...** "[1] بحيث يتمثل التناص هذا في اختيار معين يؤيد وجهة نظره في أن المسلمين الأوائل لم

[1] ينظر، سعيد سلام، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، المرجع السابق، ص 118.

يكن غرضهم الفتح ونشر الإسلام، بقدر ما كان الغزو والفوز بالغنائم، وقد اختار الكاتب ثغرة في التاريخ لينتقد منها ويتخذها مطعنا يوجه له الانتقاد والمعارضة في طريقها.
وقد شكل المرجع التاريخي في شعر البحتري حضورا فنيا متميزا أسهم في بناء شعرية التناصية واحدث التنوع الدلالي، فجاءت أبعاده الفكرية ملائمة لأغراض الشاعر وتوجهاته البلاغية والفنية.
يقول البحتري[2]:

يميل وزن القوافي بالنوال ولو راح النوال في "ميزانه" أحد
حققت الآمال فيه كرم ملأ الدنيا عطاء وصفد
نصرت راياته أو ناسبت راية الدين" يبدر" أحد.

يستعين الشاعر بالغزوات المشهورة في تاريخ الأمة العربية الإسلامي، ليحرك عواطف المتلقي ويهزّ مشاعره **" قصد إشراكه في تقبل الرسالة الشعرية، والتي هي هنا خطاب سامي تداخلت فيه النصوص والدلالات والقيم"**[3] لأن الأمر يتعلق بغزوتي بدر وأحد، وما لهما من أهمية في نفوس المسلمين، فيبدو أن البحتري يدرك قيمة هذا التداخل النصي، ودور التلميح في التبيين والتبليغ.
وهكذا يتضح أن تناصية البحتري سر ثرائها، ويعود إلى تنوع المراجع التاريخية إلى قدرة الشاعر ذاته في حسن تخير عناصرها وتوظيفها.

التناص مع التراث الشعبي:

إذا كان التراث الشعبي هو كل ما ورثته الإنسانية على مدى الأجيال من أفعال وعادات وتقاليد وسلوكات وأحوال تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة وطرق التواصل بين الأفراد والجماعات.
والتراث الشعبي يمثل تجارب واقعية، ويكون الانطلاق منها والعودة إليها دواء وضرورة لا غنى عنها في حقيقة كل فرد، فهي مخزونة في شعوره وذاكرته الأبدية، إذ لا يمكن لأحد أن يستغني عن حكاية أو أغنية شعبية أو حكمة قديمة أو مثل متوارث أو غيرها، فكلها متعة للنص وحاجة لازمة لها.
وإذا كان النص يقيم تعالقات مختلفة من شظايا التراث الشعبي أو الموروث عموما باستحضار ماضي المجتمع، واستلهامه في نص آخر وبعثه خلقا جديدا " **فإن الكاتب أيضا يمكنه أن يعبر من خلالها عن مختلف قضايا العصر الفكرية والفنية خاصة أن هذه الأشكال تحوي الرموز الإيحائية والدلالات الفنية المعبرة"**[1] ومن ثمة فصلة الأعمال بهذه الأشكال التراثية، تفتح أفقا واسعا لاستثمار مكوناتها وصولا إلى تفسير الواقع، ومن هذه الأشكال نذكر:

1.3 **المثل**:

يعد المثل من أهم العناصر الشعبية التي تقدم خدمة لتجارب المجتمع وخياراته، وتعبر عما تزخر به النفس من علوم وحقائق واقعية بعيدا عن الخيال والوهم**" فهو بكل صفاته وخصائصه ومحتوياته فلسفة محصلة تجربة يتمثل فيها جمال الأسلوب من إيجاز وبلاغة فتوجه إلى فكرة صحيحة أو تجربة صادقة تساعد على فهم الحياة وإدراك متناقضاتها "**[2] من ذلك ما جاء في رواية اللاز " **للطاهر وطار** " من تكرار المثل" **ما يبقى في الواد غير حجارو**" من بداية الرواية حتى نهايتها، حيث يدل على موقف الكاتب الثابت من الصراع الاجتماعي والسياسي حول المشروع الوطني "**فيدعوا من خلال هذا المثل إلى التمييز بين الخطأ والصواب في ممارسة العمل الثوري. وان اغتيال الشخصية الثورية لا يشكل مقياسا صحيحا لإصدار الحكم بالفشل على القضية الإنسانية "**[1] وبذلك يكون استثمار المثل العربي في الأعمال الأدبية والروائية خاصة أمر يكتسب أهمية بالغة، إذ يخدم بناءه على المستويين التقني والجمالي، فهو يمنح النص دنامية معرفية ولمسة شعرية، ويعمل على تخصيبه بمستوى التناص، مما يكسبه ثراءا فنيا ودلاليا تنفجر من خلاله جملة الرؤى والمعاني المتجددة.

---

[2] ينظر، رابح بوحوش، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب (مقارنة بنيوية تكوينية)، المرجع السابق، ص 289.
[3] المرجع نفسه، ص 289.
[1] سعيد سلام، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، المرجع السابق، ص 36.
[2] محمد بن مرزوقة، أثر التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية، رسالة ماجيستير جامعة عين شمس، كلية الآداب، قسم اللغة العربية 1989/1988، ص 189.

2.3 **المأثورات الشعبية**:
والموظف منها نوعان: تعابير شعبية وأغاني شعبية، أما الأولى فتوظف فيها عناصر من الحكايات الشعبية الخرافية وكذا الاستفادة من بعض العادات والتقاليد والقيم والمثل الاجتماعية الشعبية التي تعمل على النقص الجمالي وتقريبها من الجوهر التقليدي الصادق، حيث تفهم البنية اللغوية، من خلال المعاناة اليومية والواقع المعيشي لهذه الفئات، فمثلا من القصص العربي في **"البنية اللغوية "** في تغريبة بني هلال لناصيق يستمد قوله: **" سألوا أعرابية من أحب أبنائك إلى قلبك؟ فقالت: المريض حتى يشفى والصغير حتى يكبر والغائب حتى يعود "**[2] لأن – الأحضر – في التغريبة غائب عن أمه شمس وهي دوما مشتاقة إليه.
في حين أن الثانية تعني الأغنية الشعبية التي توظف بطريقة رمزية فنية جيدة، تعمق المفهوم الدلالي فهي التعبير الصادق في وجدان الشعب وشكل أدبي أودعت قيمه الحضارية في انفعال صادق، يتغنى بها من أجل التعبير عن الهموم الذاتية للإنسان والمجتمع في سرائه وضرائه، كما تساهمت في الكشف عن نفسيات الشخصيات ومختلجاتها دائما التجربة الحياتية للأفراد من خلال معانيها المكثفة الدالة، ونستطيع القول أن الكاتب يتخذ من الأغنية الشعبية موقفا متميزا يضفي من خلاله تقييم العمل الأدبي سلبا أو إيجابا، بما يتخللها من نغمة خاصة لا تختلف المثل الشعبي.
3.3 **الموسيقى الشعبية**:
وهي تلك الألحان التي توجد عند الجماعات المتميزة بثقافة ذات طابع شفوي في الريف أو المدينة، وتتكون هذه الألحان من بناء إيقاعي بسيط وتوظف عددا من الوحدات الحقيقية من حيث التركيب ولذلك لا يمكن أن نتعرض إلى علاقاتها بعناصرها الأخرى التي تتمثل في الذهن
1 عبد الحميد بوسماحة ،توظيف التراث الشعبي قي رواية عبد الحميد بن هدوقة،رسالة الماجستير،جامعة الجزائر ،1991،ص42
2 ينظر محمد عزام ،شعرية الخطاب السردي ،المرجع السابق ،ص140

المتشكل من الشعر الشعبي والحركات البدنية التي تلعب دورا هاما عندما يصاحب الرقص الغناء الشعبي[1]وتصاحب الموسيقى الشعبية في أغلب الأحيان معظم المناسبات الاجتماعية في
حياة الإنسان الشعبي وورودها في الأعمال الأدبية لم يكن للتسلية والترفيه بقدر ما كان تعبيرا مباشرا عن العلاقات القائمة بين الإنسان الشعبي والبادية ذات الطابع الجغرافي والاجتماعي والنفسي، ذلك أن الموسيقى تتطلب أساسا التفتح على العالم الخارجي.

3. **التناص الأدبي**:

من الطبيعي أن يكون الموروث الأدبي هو أقرب المصادر التراثية إلى نفوس أدبائنا شعرا كان أم نثرا، حيث يشكل فضاءا فنيا رحبا يتنفس فيه المبدع ساعيا من خلاله إلى الإمساك بتلابيب الوعي المترنح سماء الإبداع الإنساني.
ويشمل على جميع النتائج قديمه وحديثه، وهو كثير جدا يدعم بعض المواقف التي تعجز الشخصية عن التعبير عنها على أن تقوم العلاقة بين هذه النصوص والنص الجديد على أساس النقد والمعارضة، ويتجلى هذا التفاعل عبر مواقف الشخصيات ووجهات نظرها التي تختلف فيما بينها.
وقد يكون **التوظيف من باب الزينة أو المتعة عند البعض، كما يكون بمثابة حكمة تلخص بعض المواقف والمعاني الأساسية للعمل الأدبي**[2] ومن أمثلة ذلك قول جيلالي خلاص: **" آه القتل جاء دوري لأقتل، وهل في هذا ما يدهش؟ لم أتصور نفسي في النهاية إلا مقتولا في كوابيس كانت تجسد دوما قتلي "الطرق تختلف ولكن الموت واحد، آه ليتنى تذكرت بيت الشاعر العظيم، ذلك الذي أدّعى... هذا؟ آه النبوة! آه تذكرت المتنبي! لله درّه من شاعر! آه ... إني أختنق أختنق، أشعر ببرودة ماء أجاج ...البحر بل شك! إني أختنق أختنق ..."**[3] فالكاتب هنا يستحضر أيام مشاركته في الثورة المسلحة في الجبال والذي تكتب له الشهادة أثناءها **"وقد نجا منها بأعجوبة أكثر من مرة وها هو في حاضرة الراهن كلما كلما هاجمته الكوابيس إلاوتعلن قتله وتؤكده،وأن ذلك حاصل لامحالة"**[4]
1سعيد سلام،توظيف التراث في الرواية الجزائرية،المرجع السابق،ص123.

2ينظر،المرجع نفسه،ص162 .
3 ينظر ، المرجع نفسه ،ص162 .
4 ينظر ، المرجع نفسه ،ص162 .
ويورد الكاتب هذا الكلام عن طريق الخطاب المسرود ثم يوقفه لينتقل إلى الخطاب المعروض الطارئ **"مضمون البيت الشعري"** ، وهو **"الطرق تختلف ولكن الموت واحد" دون ذكر البيت الشعري الأصلي التراثي كما هو حرفيا "لابن نباتة" السعدي والمنسوب إلي المتنبي بالخطأ**[1]

فمن لم يمت بالسيف مات بغيره تعددت الأسباب والموت واحد.

بل انه يتصرف فيه بنقل الفكرة، وتضمينها شطر البيت الثاني لتكون محل الشاهد الذي يريده، ثم يعود إلى خطابه المسرود ليواصل حديثه على معنى البيت وتعليقه عليه.
نخلص من كل هذا أن الأعمال الأدبية ولا سيما الروائية تتخذ موضوعات تناصية مختلفة، وتنطوي على أشكال متعددة: دينية، تاريخية، شعبية وأدبية **"فالتناص الذي لا يدخل ضمن بنية نصية معينة أو لا يقوم بمحاورتها ليضفي على بنائها شيئا من المعنى والدلالة مع المحافظة على سياق النص، يصبح مجرد حشو واستطراد لا قيمة له، والاستغناء عنه أجدى من إثباته وذكره"**[2] أي أنها شكل من أهم أشكال التناص.

1 سعيد سلام،توظيف التراث في الرواية الجزائرية ،المرجع السابق ’ص162
2 المرجع نفسه ،ص153 .

المبحث السادس :جماليات التناص

يلجأ الشاعر إلى استحضار النصوص الأخرى السابقة عليه، والمتزامنة معه ليكشف عن أرضية ثقافية تدعوا القارئ لسعة الاطلاع وليحرك فمه إلى حيز المتعدد المنفتح، وبالتالي فإن التناص ليس لعبة لغوية مجانية إنما هو ينهض في مجال النصوص الأدبية بواسطة عدة جماليات له ومنها.

1. **إثارة الـذاكرة الشعرية**:

إن عملية التناص من الوسائل الفنية التي يوظفها الشاعر لبعث التراث الحضاري من جديد لأن النصوص المهملة دلاليا وإيديولوجيا لا تحيا من جديد إلا إذا أعيد كتابتها، وبالتالي تؤدي وظائفها التي كتبت من أجلها.
وعندما يوظف الشاعر هذه النصوص **" فهو يوظف النصوص التي استولت على ذاكرته لتجارب شعرية أو استجابات فنية، أو من النصوص التي فرضت نفسها كروائع"** [1] فالشاعر لا يعيد كل ما رأى وما سمع وقرأ وحفظ لأنه مثل الصياد لا إذا نهته رعشة حباله.
فالذاكرة كما يقول **"إليوت" " تلح على بعض التجارب دون بعضها الآخر لأن الشاعر يراها فياضة بالدلالة التي يحاول فضها بأن يقدمها للوعي"**[2] أي أن الشاعر من خلال ذاكرته يستطيع أن يجدد تجارب ماضية دون أخرى، ويعيدها وكأنها تحدث أول مرة عن طريق خياله المبدع.

[1] ينظر، جمال مباركي،التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، المرجع السابق، ص 309.
[2] المرجع نفسه، ص 310.

إن المكون الأساسي لذاكرة الشاعر هو التقاليد الأدبية المتوارثة**" هذه التقاليد هي تولد التناص"** [3] لأن الذاكرة تتضمن الأفكار والأخيلة التي تركها المؤلفون في كتبهم وفيها كذلك أثار كتب وألواح فنية ونماذج موسيقية وكذا السياق الذي يعتبر الرصيد الحضاري للقول والذاكرة المعرفية للكاتب لحظة النظم، وللقارئ لحظة التلقي.

2. **تكثيف التجربة الشعرية**:

يلجأ الكاتب إلى اللعب الفني مع النصوص الأخرى، وذلك **باستحضار التجارب السابقة وإدماجها في تجربته الخاصة عن قصد أو عن غير قصد، وهو بذلك يكثف نصّه، فمن نص أحادي القيم يصبح بذلك نصا متعدد القيم**[1]، ويعتبر التكثيف وسيلة تتيح للشاعر أن يقول ما يريد معتمدا على ما سبقه في قوله والتفكير في الموتى من الشعراء أسلافه.
وتعتبر التجربة الشعرية في الأساس تجربة للّغة، لأن الشعر هو الاستخدام الفني للطاقات الحسية وكذا العقلية والنفسية، حيث يقوم على: **" تمثل ذلك الكلام المترددة أصواته في أطر ثقافية ومعرفية غير محدودة ليصوغ من أصدائها لديه إبداعيته الخاصة "**[2] أي أن الشاعر يبدع في وجود كل ما شاهد وسمع وحفظ منذ صباه، وكذلك بوجود كل النصوص العالقة في ذاكرته، لأن التجربة الشعرية هي انعكاس للصورة النفسية أو الكونية التي ينتجها الشاعر حين يفكر في شيء ما، بفكر نابع من عمق شعوره وإحساسه.

3. **إنتاج الدلالـة الجديدة**:

لا يعقد الشاعر الحوار مع النصوص الأخرى لإعادة كتابتها على نحو صامت، حيث أنه **يشير إلى الدلالة التي أثارها النص الغائب، وهو يستحضر تلك النصوص ليلقي عليها كثافة وجدانية جديدة تجعل من النص الحاضر منفتحا امتداد زاخر بالإيحاء وهنا سلطة المبدع، إذ أنه يقول ما لم يقال في النص الغائب**[3]. كل هذا من يتم من خلال استعادة النصوص السابقة في سياق جديد ومخالف للتجربة الشعرية.
" وبهذا تنتج الدلالة الجديدة للنص الحاضر عن طريق تداخل النصوص حقيقة مختفية وراء كل نص"[4] ولا يمكن اكتشاف هذه الحقيقة إلا بذكاء القارئ وسعة ثقافته.

4. **جماليات الإحالة والإيجاز**:

الإحالة هي الإطار المرجعي **(Frame of refrence) الذي يؤلف مجموع الخبرات والمعارف التي تعمل على تشكيل النص، وفعل التلقي، وينطوي على مخزون عام من التجارب والرؤى والإشارات والمشاعر وقد تتباعد في مسافاتها وصلتها بالواقع الحضاري وقد تتقارب**[1] معنى هذا أنها هي المرجعية التي يكتب في إطارها النص وعلى أساسها يقرأ ويفهم. قد ترتبط هذه الإحالة بالتاريخ أو الثقافة وقد تكون على شكل نماذج بشرية أو نصوص.

---

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص 310 – 311.

[1] ينظر، جمال مباركي،التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، المرجع السابق، ص 319.
2 المرجع نفسه، ص 320
3 المرجع نفسه ، ص321 .
4 المرجع نفسه ، ص 322 .

ويرى الناقد الروسي " **لوري لوتمان** " أن: **" الهدف من الشعر ليس الصور، بل العالم والعلاقات التي تربط بين الناس"**[2] بمعنى أن للشعر والثقافة هدف مشترك.
وقد قسم " **حازم القرطاجني** " الإحالة إلى أنواع هي:

1. إحالة تذكرة. 2. إحالة محاكاة.
3. إحالة مفاضلة. 4. إحالة إضافة. [3]

كما أنه اشترط على الشاعر أن يعتمد على أشهرها، وإذا وقعت الإحالة في الموقع اللائق بها فإنها شيء في الكلام: يتأكد **"حازم"** هنا من **" أن الإحالة هي جمالية من جماليات التناص، ومن جمالياتها هي الأخرى الإيجاز"**[4] لأنها قد تكون عبارة عن علاقة في النص تحليل على المجتمع أو تاريخ أو ثقافة أو حضارة برمتها.

---

[1] جمال مباركي ،التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، المرجع السابق، ص 323.
2 المرجع نفسه ، ص223 .
3 المرجع نفسه ، ص324 .
4 المرجع نفسه ، ص324 .

الفصل الثاني

يعتبر التناص من أكثر الظواهر فعالية في عملية إبداع النصوص، بحيث يعتمده الكاتب من خلال الارتداد، أو العودة إلى الماضي، لأن الكاتب لا يتم له النضج الحقيقي إلا بعد استيعاب نصوص سابقة له في هذا المجال، بحيث يوظفها بما يخدم نصه لما تمنحه هذه النصوص من أفكار و رؤى جديدة، و هذا ما تؤكده حوليا كريستيفا في قولها: **" يميل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري"[35].** فالتناص يوسع من فضاء أو القصيدة فيمنحها قدرة و إيحائية عالية.

و من هنا يجب على القارئ أن يعي بأن النص هو انفتاح على نصوص أخرى و يتم ذلك وفق رؤية الكاتب الخاصة و الخلفية الثقافية التي يمتلكها، و التي تسهم في إثراء نصه، و تختلف مصادر التناص تبعا لمخزون الكاتب، فقد تكون من الموروث الأدبي او الديني أو الشعري أو غيرها من المصادر.

و قد تعامل النقاد مع هذه الظاهرة فنيا، و حاولوا الكشف عن السند المرجعي لمختلف النصوص المدروسة، هذا ما يتطلب ثقافة واسعة، و كذا الاطلاع على النصوص المرجعية للنص المدروس، فالكشف عن هذه الظاهرة عند كاتب معين ليس بالأمر الهين كون التناص يمثل مستوى معين من

---

[35] - سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري، المرجع السابق، ص 336.

مستويات القراءة ما دام النص غير منغلق على ذاته هذا ما يؤكده جيرار جنيت الذي يرى أن **جوهر الشعر لا يكمن في الصياغة اللغوية**[36]. و هو نوع القراءة التي تفرضها القصيدة على قرائها.
و في هذه المساحة التطبيقية نرمي إلى رصد التناص في رواية الكاتب " **رشيد بوجدرة**" بوصفه نموذجا دالا على توظيف التناص في نصه، بحيث تمتاز كتابته بتوظيف معطيات التاريخ و دلالات التراث و استخدام الرمز.

و قد لاحظنا في رواية "**بوجدرة**" تجليات و أشكال مختلفة للتناص، فهناك التناص الديني، و التناص الشعري، و كذا التناص مع الشخصيات التراثية، إضافة إلى التناص الأسطوري.
فللتناص دور هام في إثراء النصوص رغم استقلاله و توظيفه لسياقات أخرى مع احتفاظه بسياقه الخاص، فوظيفة التناص الأساسية تكون في القيام على خدمة سياق النص قصد إثرائه.
فإذا كانت التفاعلات النصية التي تفاعل معها النص و استوعبها ضمن بنيته الخاصة كثيرة و متنوعة تاريخية، دينية، أدبية و شعرية...فالسؤال هنا يطرح نفسه، كيف تم توظيف هذه المتفاعلات بمختلف أنواعها و أوجهها في النص؟ و كيف استوعبها النص و تفاعل معها؟.

هذا ما سنحاول الإجابة عنه فيما هو آت متناولين في هذا الفصل التطبيقي ملامح التناص و أشكاله عند الكاتب رشيد بوجدرة و مدى ما أضفاه هذا التناص على نصه من دلالات و إيحاءات و ما منحها من قيمة جمالية، و هذه الأخيرة حسب رأينا هي الأصل في استعمال التناص غالبا.
ففي رواية "**ألف و عام من الحنين**" يلتحم الواقع بالخيال التحاما قويا إلى درجة أنك لا تستطيع الفصل بينها، بل تظهر كل محاولة للفصل بينهما مجرد عبث سيؤدي إلى إفراغ الرواية خيال و الخيال واقع.
إن بوجدرة يحلل التاريخ رابطا الماضي بالحاضر من خلال ما جرى في التاريخ الإسلامي عبر(**مملوكيته**) و ما يجري فيه حاليا عبر المملوكية (**المتطورة في أشكال جديدة**) من هنا، كانت أهمية الرواية التنبئية الداعية إلى تأمل التاريخ، مرآة آية حضارة تطمح إلى تجديد مجدها.

المبحث الأول: التناص الديني:

1- التناص مع القران الكريم:

إن الاقتباس من القران الكريم و الحديث الشريف و غيره طريقة مألوفة في الكتابة الروائية خاصة، إذ أنها من الأمور الجيدة التي تكتمل بها بلاغة الراوي فالأستناد إلى هذا التراث الديني في تحليل الظواهر داخل النص هو ما يمكن من إثرائه من خلال التفاعل بينهما بإيحاءات و دلالات معنوية و فنية، خاصة إذا كانت الآيات و الأحاديث الموظفة تخدم الحدث الروائي.

فقد استدعى بوجدرة بعض من آيات القران الكريم في روايته لكن بصورة غير مباشرة و بثها في لغته سردا و وصفا و حوارا بتراكيبها المميزة في سياقاتها المتعددة، تمايزت دلاليا حسب كل استدعاء.
و يتجلى هذا السياق من خلال الاقتراح الذي قدمته مسعودة لأبنائها في مساعدتها على فلاحة البستان بعد أن فقدوا الحرية في العربدة ليلا خارج الدار و النوم خلال النهار لتعويض ما فقدوه من نعاس، فيقول في روايته..." **و قبلوا الاقتراح و هم يفكرون بأنهم قد يغرسون الكروم بدل القثاء و البصل و البقول الأخرى**"[37]. و بهذا يكون قد تناص مع الآية الكريمة بقوله تعالى:" **و إذ قلتم يا موسى لن نصبر على طعام واحد فادع لنا ربك يخرج لنا مما تنبت الأرض من بقلها و قثائها و فومها و عدسها** و **بصلها**"[38].

---

[36] - ينظر، صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، دط، القاهرة 1995، ص 33.
[37] - رشيد بوجدرة، ألف و عام من الحنين، ترجمة مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر 1981، ص 54
[38] - سورة البقرة، الآية 61.

كما تناص أيضا مع الآية الكريمة:" **يسألونك عن الخمر و الميسر، قل فيهما اثم كبير و منافع للناس و إثمهما أكبر من نفعها**"[39]. و ذلك من خلال القرار الذي أصدره الحاكم بندر شاه" بمنع شراء و شرب المشروبات الكحولية بقوله:**" و يعصرون بأيديهم**"[40]. فقد منع هنا الحاكم شرب الخمر مثلما حرمها الله تعالى على عباده.

يواصل بوجدرة حديثة عن الخمر دائما و عن الدور المختصة و الحانات إلى أن يصل في قوله:" **أصابتهم الغشاوة يوما، و استبد بهم الهذيان يوم آخر**". و بهذا يكون قد قابل الآية الكريمة: " **ختم الله على قلوبهم و على سمعهم و على أبصارهم غشاوة و لهم عذاب عظيم**"[41]. محاولا بذلك تبيين مدى تأثير الخمر على العقول إلى درجة الهذيان بحيث يصبح فاقدا لوعيه و لا يعي ما يقول، كما أن الخمر يؤدي إلى الضلال و التهلكة و لذلك حرمه الله تعالى، و التناص هنا كان جزئي باستعمال كلمة"**غشاوة**" الموجودة في القران الكريم.

و من جهة أخرى نجده قد تحدث عن القضاء و القدر حينما توسل محمد عديم اللقب إلى أكبر زانية في الماخور بأن تعترف في آخر الأمر بأنها شقيقته التوأم، لأنه لم يستطع تحمل فكرة ولادة أخوته اثنين اثنين أي توائم في حين قدر عليه أن يولد منفردا، فقال له " **علاوة الأحمر**" أحد أصحابه:" **كف عن هذيانك ينبغي أن تكون راضيا في تقليد الله، فهو كذلك و حيد لكنه على ما يرام و أنت تعلم أن لا شقيق له و إلا فيا لخرابنا**"[42]. **فقد تناص مع الآية الكريمة:" قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا**"[43]. إذ يجب على المؤمن الإيمان بما كتبه الله له خيره و شره مثلما قال الله تعالى:"**و عسى أن تكرهوا شيئا و هو خير لكم و عسى أن تحبوا شيئا و هو شر لكم و الله يعلم و أنتم لا تعلمون**"[44].

أما في الجزء الأخير من هذه المقولة التي ذكرها:**" فهو كذلك وحيد**" أي أن الله سبحانه و تعالى وحيد لا شريك له، فهي مقتبسة من الآية:**" قل هو الله أحد، الله الصمد، لم يلد و لم يولد و لم يكن له كفؤا أحد**"[45].

بحيث أراد من ذلك أن يبين له في أنه لا عيب و لا خوف إن ولد وحيدا دون توأم مثل بقية أخوته.

و بعدها تحدث عن الجبل الجليدي الذي كان معلقا بين الأرض و السماء فوق البلدة، و فجأة بدأ ذلك الجبل بالذوبان بعطر فاتر يرشهم رشا غزيرا، فانتهز الأطفال الفرصة لكي يثرثروا بكل صخبهم و تشويشهم، لكن أمالهم خابت بسرعة حيث يقول:" **فما كادت دقيقة واحدة تنقضي حتى توقف ذلك الدفق الهائل و لم يترك أي أثر على الأرض التي تصلي نارا، انطلاقا من الساعة السابعة نهارا**"[46].في حين استحضر قوله تعالى:"**سيصلى نارا ذات لهب**"[47]. فتناصه هنا كان جزئيا، أي لم يستعمل الآية بأكملها و لكن بشكل جزئي.

ثم ينتقل بوجدرة إلى الحديث عن صور المرأة في المجتمع و ذلك من خلال وصفه لها بأنها جميلة و تحمل وشما يفصلها إلى اثنين و يقسمها بصورة قاطعة. جرى هذا الحوار بين محمد عديم اللقب مع عشيقته التي أخبرته بأن قريباتها كلهن جميلات و يحملن نفس الوشم الذي تحمله هي كعلامة انتماء، فهو يرمز إلى ضربة سيف كادت تقسمهن إلى اثنين لولا أن تقاليد قبيلتها الأصلية تطورت حيث يقول:" **فقد كانت الإناث من المواليد فيما مضى يذبحن بضربة سيف يشطرهن شطرين متساويين**"[48]. غير أن وأد البنات كانت ظاهرة متفشية في العصر الجاهلي إلى أن جاء الإسلام و هذّب من هذه السلوكات الشنيعة في

---

[39] - البقرة، الآية 219.
[40] - رشيد بوجدرة، ألف و عام من الحنين، المرجع السابق، ص54.
[41] - رشيد بوجدرة، ألف و عام من الحنين، المصدر السابق، ص64.
[42] - سورة البقرة، الآية 8
[43] - رشيد بوجدرة، ألف و عام من الحنين، المصدر السابق، ص 38
[44] - سورة البقرة، الآية 217.
[45] - سورة الصمد، الآية 1، 2، 3
[46] - رشيد بوجدرة، ألف و عام من الحنين، المصدر السابق، ص1064.
[47] - سورة المسد، الآية 3.
[48] - رشيد بوجدرة، ألف و عام من الحنين، المرجع السابق، ص 60.

حق المرأة، فقد كان من يقدمها قربانا للآلهة، أو تقتل مباشرة بعد ولادتها، فقد تناص مع الآية: **" و إذا الموءودة سئلت، بأي ذنب قتلت"**[49].

كما تطرق إلى الحديث عن حوريات الفردوس كقوله:" **حور العين**"[50]. و كذا بالكواكب الأتراب **"و كواعب أترابا"**[51]. أي حورا كواعب، قال ابن عباس و مجاهد و غيرها **"وكواعب"** لأن الحوار أبكار عرب أتراب أي في سن واحد بالولدان المخلدين، أي المخلدون على صفة واحدة لا يكبرون و لا يشيبون و لا يتغيرون[52] و قد تناص فيها مع الآية: **"يطوف عليهم ولدان مخلدون"**[53].

و بعدها ذهب الى وصف سرعة سيارة الحاكم **" الرولز رويس"** التي لم ير الناس مثلها أبدا في بلدة المنامة، لأنه في ذلك الوقت كانوا ينتقلون راجلين أو راكبين على ظهور الحمير بما في ذلك **"بندر شاه"** الحاكم نفسه حيث قال:" **ما أسرع ما سرى الخبر بأنها طارت مثل ما فعل البراق أيام محمد (صلى الله عليه و سلم) و حمله إلى الفردوس"**[54] بحيث نلاحظ أنه يستحضر من سورة الإسراء قوله تعالى:" **سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا إنه هو السميع العليم"**[55].

قال الإمام أحمد: حدثنا حسن ابن موسى، حدثنا ابن سلمة، أخبرنا ثابت اللبناني عن أنس بن مالك أن رسول الله **(صلى الله عليه وسلم)** قال:" **أتيت بالبراق و هو ذابة أبيض فوق الحمار و دون النعل، يضع حافره عند منتهى طرفه، فركبته فسار بي حتى أتية بيت المقدس، فربطت الدابة بالحلقة التي يربط فيها الأنبياء، ثم دخلت فصليت فيه ركعتين ثم خرجت فأتاني جبريل بإناء من خمر و إناء من لبن، فاخترت اللبن فقال جبريل: أصبت القطرة، قال ثم عرج بي إلى السماء الدنيا فاستفتح جبريل فقيل له من أنت؟ قال جبريل: قيل و من معك قال: محمد ..."** [56]أخذ جبريل يعرج بمحمد **(صلى الله عليه و سلم)** من سماء إلى أخرى حتى وصل إلى السماء السابعة **(سدرة المنتهى)** فإذا ورقها كأذان الفيلة و ثمرها كالقيلان، فلما غشيها من أمر الله ما غشيها تغير فما أحد من خلق الله تعالى يستطيع أن يصفها من حسنها، و هنا فرض الله تعالى في كل يوم خمسين صلاة إلى أن وصلت خمس صلوات في اليوم.

كما أدرج بوجدرة في روايته وصف الجنة الموعودة قائلا:" **أما الأنصار المتحمسون لسيد البلدة فبدأوا يقلقون ثم طعم الجنة الموعودة المتلألئة الجدران بالجليد أحدثت بلبلة في عقول بعض الناس السذج"**[57] متناصا بذلك مع الآية الكريمة **:" و جزاءهم بما صبروا جنة و حريرا، متكئين فيها على الأرائك لا يرون فيها شمسا و لا زمهريرا، و دانية عليهم ضلالها و ذللت قطوفها تذليلا و يطاف عليهم بآنية من فضة و أكواب كانت قوارير، قوارير من فضة قدروها تقديرا، و يسقون فيها كأسا كان مزاجها زنجبيلا، عينا فيها تسمى سلسبيلا، و يطوف عليها ولدان مخلدون إذا رأيتهم حسبتهم لؤلؤا منثورا، و إذا رأيت ثم رأيت نعيما و ملكا كبيرا، عليهم ثياب سندس خضر و إستبرق و حلوا أساور من فضة و سقاهم ربهم شرابا طهورا"**[58].

الاقتباس من الحديث الشريف

---

[49] - سورة التكوير، الآية 8، 9.
[50] - سورة الواقعة،الآية 22.
[51] - سورة النبأ، الآية 33.
[52] - ينظر الحافظ ابن كثير ، تفسير القرآن الكريم، دار الكتب و الوثائق القومية، القاهرة (دط) 2006، ج4، ص 310
[53] - سورة الواقعة، الآية 17
[54] - رشيد بوجدرة، ألف و عام من الحنين، المصدر السابق، ص134
[55] - سورة الإسراء الآية 1.
[56] - ابن كثير تفسير القرآن العظيم، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، 1986، ج4، ص 241.
[57] - رشيد بوجدرة، المصدر نفسه، ص 184.
[58] - سورة الإنسان الآية 12، 13، 14، 15، 16، 17، 18، 19، 20، 21.

يأتي الحديث النبوي الشريف في المرتبة الثانية بعد القرآن الكريم من حيث إشراق العبارة و فصاحة اللفظ و بلاغة القول، و من أبرز سمات بلاغته الإيجاز قال **(صلى الله عليه و سلم):" بعثت بجوامع الكلم* و نصرة بالرعب".**

و لقد أدرك كتابنا المعاصرون أهمية الحديث النبوي فنيا و فكريا، فراحوا يستحضرونه في نصوصهم و ينهلون من معينهم و يعيدون كتابته وفق ما يتماشى مع تجربة كل واحد منهم، غير أن بوجدرة لم يوظف عددا كبيرا من الأحاديث النبوية فقط حين يذكر في روايته**:" لا نبي بعدي"**[59] على لسان المتنبي الذي كان والده سقاء بالبصرة، فهو أوقف المطر و حمل حياته محمل الجد، و عندما قال هذه المقولة **(لا نبي بعدي)** أي أنا الأخير، و بسببها زج في السجن، فقد تناص من الحديث الشريف **"لا نبي بعدي** الذي قاله **الرسول صلى الله عليه وسلم** بعد أن ادعى **"مسيلمة الكذاب"** النبوة، فهو تناص كلي أي اقتبس الحديث الشريف حرفيا.

<u>المبحث الثاني:</u>

<u>التناص مع التراث الشعبي.</u>

إن التراث باعتباره **"ذلك المخزون الثقافي المتنوع و المتوارث من قبل الآباء و الأجداد، و المشتمل على القيم الدينية و التاريخية و الحضارية و الشعبية بما فيها عادات و تقاليد (...) و هو روح الماضي و روح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به و يموت به و تموت شخصيته و هويته إذ ابتعد عنه فقده".**[60] فإنه يعد مادة أولية يصنع منها الكاتب عجينته الإبداعية بعدها تتشكل على هيئة تحديد انتماء الكاتب الاجتماعي و الثقافي، و تميزه عن غيره من الكتاب.

تناصت رواية رشيد بوجدرة مع التراث الشعبي بشكل ضئيل من ناحية الأمثال الشعبية، و حضور التناص في هذه الرواية يفرضه منطق الحوار الذي تبرره مواقف الشخصيات، و قد يعتمد عليه للكشف عن أهداف الكاتب و مقاصده، لأن الكاتب أثناء **"توغله في قلب التراث سيضفي ما في أعماقه من معاني و جماليات شكلية تخدم أغراضه الفنية"**[61]. و انتقاء بوجدرة و توظيفه للتراث الشعبي يعكس بالضرورة موقفه و موقف عصره من التراث.

إن التراث حقل خصب لإثارة المشاعر و الأحاسيس و تحريكها، و إبراز المواقف و إصدار الأحكام و هو عنصر أساسي يتخلل نسيج النص **" و يسهم في بلورة البناء الفني للحدث"**[62] يأتي في النصوص في شكل بنية مستقلة تضفي على النص سمات جمالية عن طريق الإيحاء و التفسير الذي يثير المتلقي.فقد استعار بوجدرة في رواية عن الواقع الاجتماعي فوظف الأسطورة و المثل.

و لعل أول ما يصادفنا من تناصات الكاتب مع الثقافة الشعبية هو العنوان" **ألف و عام من الحنين"** إذ يشبه إلى حد كبير عنوان **"ألف ليلة و ليلة"** إلا أنه أثناء كتابته في مضمون الرواية يدرج من خلالها حكاية ألف ليلة و ليلة لكن ليست شهرزاد التي تقوم بسرد الأحداث، إنما شجرة الدر هي التي تروي لزوجها محمد عديم اللقب تلك الأحداث، و في نفس الوقت كانوا يصورون فيلما تدور أحداثه حول هذه الحكاية.

تقول شجرة الدر:" **كان يا ما كان رجل تخدعه زوجته، و كان له شقيق، كلا بل نصف أخ، و كانا مخدوعان من قبل زوجتهما، أحدهما فارس و الأخر تثري، و كان الحكم بين أيدي العرب، أرادا الخروج للصيد، هل يورد سيناريو الفيلم هذا الجانب؟ و أية أهمية في الأمر، نحن أمام فيلم ضخم من إخراج ماضغي اللبان المنعنع لنعد إلى الصيد، فلقد أبصر كل واحد منهما بزوجته تغرز في جسدها أداة سوداء**

---

[59]*- الجوامع، قليل الفظ كثير المعاني.

- رواة الشيخان من حديث أبي هريرة، أنظر فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ابن حجر العسقلاني، تحقيق: عبد العزيز بن عبد الله بن باز، دار المعرفة، بيروت، كتاب الجهاد حديث 2977، ج6، ص 128.

[60] - كمال علوات، الكتابة الدرامية عند رضا حوحو، المرجع السابق، ص 116

[61] - المرجع نفسه، ص 117.

[62] - كوادري مبروك، وظيفة التناص في الرواية الجزائرية 1972- 1982 رسالة ماجستير اشراف عبد المالك مرتاض، كلية الأداب و اللغات و الفنون، جامعة وهران 1999، ص 82

جميلة شديدة الانتصاب، ثم جاءت شهرزاد و عندما نامت مع شهريار المخدوع، روت لأختها دنيا زاد و قد وجب عليها أن تصمد 1001 ليلة ..."[63] فرواية ألف ليلة و ليلة مزدوجة تتعلق بصورتين متناقضتين:

1- صوت السلطة المحافظة البرجوازية المدافعة عن نفسها، و التي تسخر الدين لصالحها.

2- صوت المعارضة التي تتسم بالعوز و الحرمان و تنادي بفصل الدين عن الدولة[64].

فيتصادم النقيضان و يتصارعان عبر حلبة تمتد من القرون الهجرية الأولى إلى العصر الحاضر عبر صحراء الجزيرة و أرض الأندلس و المغرب.

1- <u>التناص مع الأسطورة:</u>

لعل ما يلفت انتباه الدارس للنصوص الأدبية عامة، و الروايات خاصة هو ميل الأدباء عند استعمال النصوص و الرموز الأسطورية في أعمالهم و ذلك لما تحويه هذه الأساطير من إشارات و غموض يلجأ إليها الأدباء لتحقيق أحلامهم، و التعبير عن تطلعاتهم الفكرية و الفنية و إثراء تجاربهم الأدبية، فتحكي هذه الأساطير عن آلهة و أبطال من حيث مولدهم، موتهم، حبهم، بغضهم، أحقادهم، انتصاراتهم و انهزاما تهم، أي أنها تدور حول الشخصيات و العلاقات بين الشخصيات، فالأساطير الإغريقية تحكي عن آلهة و رجال عاديين و آلهة خلص، كما يدور موضوع الأساطير أيضا على محاور الخلق و نضام الكون، و هذا ما جعل الأدباء يتناولون ما حملته الأساطير خاصة الإغريقية و الرومانية من أحداث و شخصيات، و قاموا بتوظيفها في نصوصهم، الجديدة لتكوين و خلق نص أخر ثري بأفكار و عبارات أسطورية**" فليس هناك كلام يبدأ من الصمت، كل كلام يبدأ مهما كانت خصوصيته من كلام قد سبق"**[65] ما جعل الأدباء ينطلقون من نصوص سابقة سواء كانت من نفس الجنس الأدبي أو من جنس أخر لبناء نص جديد.

و يشير الدكتور **"محمد فكري الجزار"** إلى أن **"طبيعة الدال اللغوية يمتلك تاريخا عريقا ربما كان أعرق من تاريخ معرفتنا به، و لا يفتأ الدال يكتنز هذا التاريخ في أصواته و يخبأه في مقاطعه"**[66] فالتاريخ غني جدا بتلك الأساطير و الخرافات القديمة عاد إليها الكتاب و تفاعلوا معها، سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

كما يرى جمال مباركي أنها **"واحدة من أعمق منجزات الروح الإنسانية، و هو الخلق الملهم لعقول شاعرية خيالية"**[67] فالأساطير تعبير عن جوانب الروح الإنسانية و أفكارها و مكنوناتها.

أما في ما يخص قوله:" **هذا التاجر الذي فكر في إقامة تمثال لنفسه من الذهب الخالص بساحة البلدة"**[68] قد يكون تأثر بأسطورة **"بجماليون"** و **"هو فنان من قبرص هام بجمال تمثال من صنعه فرجا**

---

[63] - رشيد بوجدرة، ألف و عام من الحنين، المصدر السابق، ص164.

[64] - صلاح مفقودة، نصوص و أسئلة، دراسات في الأدب الجزائري منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين (دراسة) دط، ص 176.

[65] - محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف الخصائص الفنية و الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، إيتراك للطباعة و النشر و التوزيع، مصر الجديدة، ط2، 2002، ص 296.

[66] - المرجع نفسه، ص 296.

[67] - جمال مباركي،التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر،المرجع السابق ص 207.

[68] - رشيد بوجدرة، ألف و عام من الحنين، المصدر السابق، ص 39

إفروديت أن يتزوج من امرأة تشبه التمثال ففعلت أكثر من ذلك إذ وهب التمثال نفسه الحياة عقابا له على إعراضه عن الزواج و يرمز بذلك إلى هيام الفنان بخلقه"[69]. و قد تكون هذه الحكاية هي التي أثرت في الكاتب فراح يكتب عن منوالها.

فنفسية الكاتب وجدت صدا قويا في أحداث تلك الأساطير القديمة، و أبطالها و ما وقع لهم لذلك تفاعل بها و أخذ يتشرب و يتناول ألفاظها و أحداثها نتيجة لتأثره بها. فالتناص هنا لم يكن مباشرا بل كان إحياءا لتلك القصة دون الاعتراف بها، و هذا ما نسميه تناصا امتصاصيا بحيث يعمد الكاتب في نصه إلى الكتابة فوق متطلبات تجربته و وعيه الفني بحقيقة النص الغائب شكلا و مضمونا **"فالتناص الامتصاصي لا ينقص النص الغائب و لا يجمده و يحييه بدل أن يميته"**[70] و الكاتب في هذا المثال عمد إلى إحياء تلك الأساطير و التفاعل معها لكنه نقلها شكلا و مضمونا، بل تناولها و عبر عنها حسب تجربته الشخصية لا كما وجدها في مصدرها الأصلي.

كما أن **"الرواية تتفق مع الأسطورة من حيث أنها استجابت للنوازع الداخلية التي يعيشها الإنسان نتيجة إحساسه بالخوف و رغبته في التعرف على الحقيقة المؤكدة"**[71] و هذا يظهر جليا في تأثر الكاتب في قصة بجماليون و تمثاله.

يبدوا أن الكاتب قد

تأثر بالأجواء الأسطورية المفعمة بالخلق و الخيال و الحب و الصراع، فالكاتب يستحضر الأسطورة بما تحويه من آلهة و خلق استحضارا جزئيا على شكل تلميح أو إشارة، معنا ذلك أن النص الحاضر لم ينقل لنا الأسطورة بكاملها و لا نصوصها بشكل كلي، بل اختار الألفاظ الشائعة لها مثل (**عبرية، آلهة، خلق**...) التي تحمل في طياتها دلالات تحيلنا إلى الموضع أو المصدر أو المركز الذي رجع إليه الكاتب للتعبير عن نفسيات شخصياته بكل ما تحمله من حزن و حب و عذاب و قوة، وبذلك يتحول النص الأسطوري عند الكاتب عبارة عن رمز يعبر به أثناء بنائه لنص جديد .

يظهر التناص مع الأساطير حين يذكر بوجدرة كلمة**" أسطورة"** في رواياته المجسدة في شخصية **"محمد عديم اللقب"** الذي يولد منفردا على غرار إخوته التوأم، يحمل ميزات خارقة للعادة فهو قد تحايل دائما أن لا يترك ظله منسحبا ورائه أيا كان موقع الشمس و أيا كانت الساعة فظله دائما يسبق أمامه و بالتالي فهي معجزة فيقول:" و **لهذا السبب حاول حلفاؤه توضيح تلك الأسطورة التي تنسج حول شخصه و من بينها حكاية الظل الذي لم يكن يتركه ليحتال وراءه أي ما كان موقع الشمس و قدرته المغناطيسية التي يمارسها على طيور الساحة و الأقاويل عن أندائه الليلية التي لا تخصب أي امرأة ذلك الخوف الذي يحدثه على بعد مائة و ست و ستين مترا في نفوس الأطفال و الدجاج و الرحى المعجعجة، و الغموض الذي يحيط بموت والده و العلاقة بكلثوم ابنة الحاكم و الأسطورة القائمة حول اللغات القديمة الآرامية و العبرانية و البربرية و عربية الفقهاء و المصرية المكتوبة على أوراق البرد التي يكون قد نطق بها حين خروجه من بطن أمه"**[72] أما حكاية **"كلثوم"** ابنة الحاكم فقد احتفظت بأصبع محمد عديم اللقب الذي قطعه بسكين الخباز لسنوات عديدة في قارورة و أغلقت عليه، و كانت كلما انتقلت من مكان إلى أخر أخذته معها إلى أن قرب موتها ثم أرجعته إليه.

فالكاتب قام باستعادة ذلك الزمن الغابر الذي اختلط فيه الخيال بالواقع و امتزج فيه عالم الجن بالإنس، فذكر بعض ما يحويه هذا العالم: (الخلق، التمثال، الشبح، الآلهة، الحب و غيرها...) مما يجعل النص يتحرك في أجواء أسطورية بحيث يتفاعل معها الكاتب تفاعلا يؤدي به إلى التزحزح عن زمانه الحاضر- أي زمن كتابته النص- ليعود و يأخذنا إلى الماضي بذاكرته التي تحمل ذلك التداخل و ذلك التأثر و يغوص

---

[69] - محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، اكتو بر، 2004 دط، ص 235.

[70] - ينظر، جمال مباركي التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المرجع السابق، ص 18.

[71] - نبيلة إبراهيم سالم، قصص الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة بيروت، 1974 دط، ص 19.

[72] - رشيد بوجدرة، ألف و عام من الحنين، المصدر السابق، ص86

فيه و يغترف منه فكريا، نفسيا و شكليا ثم يعود إلى الحاضر حاملا معه ما بحث عنه ليدرجه ضمن نصه الجديد.

2- <u>التناص مع الأمثال:</u>

ترتبط الثقافة الشعبية في مجتمع ما بالعادات و التقاليد، و الأمثال و الحكم و القص القصصي و الخرافات و غيرها من مخلف الطقوس، كما تميز مجتمع عن أخر و منطقة عن أخرى، فتجد الناس يتعودون على طريقة عيش معينة يتباهون بتلك العادات و تلك الطقوس.

و بما أن الأديب ما هو إلا جزء من المجتمع، و ينطبق عليه ما ينطبق على مجتمعه بحيث نراه يتأثر بتلك العادات و يتفاعل معها، و عند كتابته لأي نص أدبي يدرج فيه الأمثال و الحكم و الخلافات و القصص و غيرها من ثقافته الشعبية المحلية.

و الثقافة الشعبية العربية غنية بتراثها حيث نجد الكثير من الأقوال السائدة الخالدة، التي قيلت في حادثة ما و حكمة صدرت عن رجل ذا تجربة و تميز و بداهة فتصبح عند الناس بمثابة القدوة و المثل الصالح فيتتبعونها و يحذون حذوها.

و الحكمة مثلا ما هي إلا واحدة من ثقافة الشعب، إضافة إلى المثل الذي يعرف بأنه كلام قبل من شخص معين نتيجة حادثة وقعت له.

نلاحظ في هذه الرواية أن الكاتب قد تفاعل مع الثقافة الشعبية و ذلك لإدرجة بعض الأمثال الشائعة كقوله:

*** كل من هب و دب**[73]: يضرب هذا المثل على الأشخاص الذين يقحمون أنفسهم في خصوصيات لا تعنيهم، و القصد من **"دب"** هو كل إنسان وجد على وجه الأرض، أما فيما يخص موقع هذا المثل في هذه الرواية هو أن للسلطان المقدس أشخاص معينين كالحرس يقومون بالترويح على وجهه، أما البقية فلا يحق لهم الاقتراب إليه و الترويح له و ذلك لهيبته و قدوسيتة.

***يصير ذكيا في طرفة عين**[74]: و المثل الشائع و المستعمل هو **"في رمشة عين"** و يضرب هذا المثل في السرعة، أما محله في هذه الرواية فقد طبق على الحاكم بعد أن أمر وضع سكان البلدة التوقف عن شرب الخمر فجأة، بحيث صدر هذا القرار القانوني ظهيرة يوم الجمعة خلال صلاة الإستسقاء التي أداها أهل المنامة للحصول على طوفان من المطر، غير أن هذا القانون وضع خصيصا للإضرار **"بمسعودة"** والدة محمد عديم اللقب التي كانت متخصصة و أبناؤها في صنع المشروبات الكحولية، فإذا توقف أهل المنامة عن شراء إنما يعود عليها بالخسارة.

***عصفورين بحجر**[75]**:** و هو تناص كلي معناه قضاء حاجتين دفعة واحدة، أما دوره في هذه الرواية يكمن في الهضبة التي صارت مكانا يحج إليه الناس منذ اليوم الذي استقر فيها أحد المطببين منتهزا فرصة المختلفين إليها لاستجلاب الزبن، و ما أسرع ما جعل الناس يصعدون إليه في مواكب متحمسة برياتهم و شموعهم العملاقة هذا من جهة، و من جهة أخرى و في نفس الوقت كانت تلك الهضبة مركزا أو موقعا استراتيجيا ينظر الناس من خلاله إلى بيت الحاكم الذي تم إنتاجه بعد أن زين برخام "كارا" و خشب "كندا" الأحمر و صوف "الكشمير" و بلور "بوهيما" و زجاج "سيليزيا" و فلاذ اليابان اللماع، إضافة إلى الحديقة المحيطة به و المسبح فكان أهل البلدة (المنامة) يسترقون النظر لتأملها تاركين مسافة كبيرة بينها و بينهم، فكلما حاول الواحد منهم الاقتراب منها رد إلى أعقابه دون مراعاة من قبل أزلام الحاكم و حراسه المسلحين بالعصي الحديدية .

*** يحشر أنفه**[76]**:** معناه أن يقحم نفسه فيما لا يعنيه و ما لا دخل له فيه، و هنا الحاكم تدخل بين محمد عديم اللقب و زوجته لمساعدتهما و بصورة تهريجية، بعد أن غضب محمد عديم اللقب من زوجته التي رأى بأنها وقعت في فخ التجارة و نسيت النموذج التاريخي لتلك المرأة التي كانت و لا شك تتثاءب من السأم كلما قطع أحد عليها لذتها لكي يطلب منها إمضاءا أو توقيعا بالأحرف الأولى، في حين أن هذه المرأة هي

---

[73] - رشيد بوجدرة، ألف و عام من الحنين، المصدر السابق، ص75.

[74] - المصدرنفسه، ص 54.

[75] - رشيد بوجدرة، ألف و عام من الحنين، المصدر السابق، ص78.

[76] - رشيد بوجدرة، ألف و عام من الحنين، المصدر السابق ، ص 86

ملكة مصر و سوريا التي أقدمت على الزواج بخادمها بعد ترملها حبا منها في التحدي، ثم إنها سرعان ما أرسلته إلى الحرب و انتهزت الفرصة لكي تقضي حياة عربيدة مع العبيد السود.

*** اعتراف المعذب في وجه جلاده[77]:** يضرب هذا المثل في الخوف،و هنا عندما أمرت الملكة بقتل ذلك الخادم فتح فمه، فلم تدر سبب فتحه له، أهي الدهشة التي تسبق الموت أو الخوف من العذاب.

*** اختلط الحابل بالنابل[78]:** المقصود بالحابل في هذا المثل هو من يصيد بالحبالة أو الشبكة، أما النابل فهو من يصيد بالقوس و النبل، و طبيعيا أن الاثنين إذا اجتمعا في مكان واحد بغرض الصيد فلن يصيد أيهما شيء لأن كل منهما سيشوش على الأخر،[79] و يضرب هذا المثل عند اشتباك الأمور و اختلاطها ببعضها، أو عند وقوع الشر بين جماعة من الناس، و يقال هذا المثل بصيغة أخرى:" **ثار حابلهم على نابلهم" .**

أما في هذه الرواية فقد اختلطت الأمور بين أهالي البلدة بعد القرار الذي أصدره الحاكم أولا بمنع شرب الكحول، و ثانيا بمنع الزواج بين الشاذين جنسيا، فبلغت دهشة الناس الذروة و فجأة شعر كل إنسان أنه معني بالأمر، و توقفوا عن ممارسة أي نشاط حتى يعرفوا مغزى هذه الحكاية، فبدأت الوشاية في خراب البيوت و هوجمت مكاتب الحاكم، و أخذ الإخوة و الأقارب يفضح الواحد منهم الأخر، و راحت النسوة بتوجيه أصابع الاتهام لأزواجهن لدى السلطات الزاجرة فلم يعرفوا الخلاص من هذه المتاهة. و التناص هنا كان كليا بحيث جسد هذا المثل في هذه الرواية كما يقال.

*** إن الدين الحنيف متسامح مع الشذوذ:[80]** وظف هذا المثل لإبراز بعض المضامين الطيبة كالعفو و التسامح و التوكل على الله، و مناسبته في الرواية هو منع الحاكم الزواج بين الناس بسبب الشواذ الذين كانوا في البلدة.

*** الغربال الذي يغطي الشمس:[81]** أصله الشمس ما تتغطى بالغربال، يضرب هذا المثل عن الذي يستر عن الحق، فشعاع الشمس لا يخفى ونور الحق لا يطفى[82] قال تعالى:**"يريدون ليطفئوا نور الله بأفواههم متمم نوره و لو كره الكافرون"[83]** و قال تعالى:**"و لا تلبسوا الحق بالباطل و تكتموا الحق و أنتم تعلمون"[84]**

***يصير ذكيا في طرفة عين[85]:** و المثل الشائع و المستعمل في هذه الحالة هو **"في رمشة عين"** أي أنه فجأة تفطن الحاكم إلى فكرة جيدة.

*** الزمن ينزلق في الذاكرة مثل فأرة داخل مصيدة[86]:** و المعروف أن الزمن لا يمكن له أن يعود إلى الوراء، فهو يجري و يمضي بسرعة مثل الفأرة عندما يدق بها ناقوس الخطر فتنطلق في الجري بسرعة حتى تقع داخل المصيدة، و إذا وقعت لا يمكن لها أن تنفلت، كذلك هو الزمن.

ففي هذه الرواية كان الكاتب يسرد أحداثا عن حياة محمد عديم اللقب فيقول:**"فمنذ وفاة والده وقعت حوادث عديدة، و أن فترة التلعثم بدأت تنتهي..."** [87] ثم يقول :"سنة تدفع بأخرى ثم يذكر هذا المثل: الزمن ينزلق في الذاكرة مثل فأرة داخل مصيدة، ثم يعود إلى السرد فيقول: فبعد تسعين عاما، أن الزمن هنا مضى بسرعة، فبالأمس فقط كنا و الآن أصبحنا.

3-**<u>التناص مع العادات و التقاليد:</u>**

---

[77] - المصدر نفسه، ص 88.

[78] - المصدر نفسه، ص88.

[79] - مصطفى فتحي، موسوعة الأمثال العربية الفصحى، دار أسامة للنشر و التوزيع، الأردن-عمان ط1 2001، ص 20.

[80] - رشيد بوجدرة، ألف و عام من الحنين، المصدر نفسه، ص93.

[81] - رشيد بوجدرة، ألف و عام من الحنين، المصدر السابق، ص 164.

[82] - جعكور مسعود، حكم و أمثال شعبية جزائرية، دار الهدى عين مليلة، دط ص 151

[83] - سورة الصف الآية 8.

[84] - سورة البقرة، الآية 42.

[85] - رشيد بوجدرة، ألف و عام من الحنين، المصدر نفسه، ص 128.

[86] - المصدر نفسه، ص 41.

[87] - المصدر نفسه، ص 41.

لم يكتف الكاتب بتوظيف الأمثال فحسب، بل عمد الى إدراج العادات و التقاليد و يظهر ذلك من خلال:**"يلقون بالياسمين و حبات الشعير على العروس"** [88]و هذا النوع من العادات نجده بكثرة خاصة في المجتمع الجزائري، فحين تقوم العروس بالخروج من بيت والدها و حين وصولها إلى بيت زوجها. يقوم أحد أفراد العائلة أو كبير العائلة برش الورود أو حبات الشعير أو السكر أو المكسرات أو الماء فوق العروس، و من العادات أيضا تقديم كأس من الحليب أو اللبن مع حبة من التمر أو شرب الماء لكلا العروسين، هذا في المجتمعات العربية، أما في المجتمعات الغربية فيكون برش الورود، أو الأرض في الصين مثلا.

المبحث الثالث:

التناص التاريخي:

تعد ظاهرة استدعاء الشخصيات التاريخية من الظواهر الفنية البارزة في الكتابات العربية المعاصرة، حيث استثمر الكاتب المعاصر هذه الشخصيات لإعطاء و نصوصه نوعا من الامتداد الزماني و حتى الإمتداد الإنساني و التاريخي للشخصية المستدعاة، فقد أدرك " **أنه باستغلاله هذه الإمكانات يكون قد وصل تجربته بمعنى لا ينص من القدرة على الإيحاء و التأثير و ذلك لأن المعطيات التراثية تكسب**

[88] - المصدر نفسه، ص 101.

لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة و نوعا من اللصوق في وجدانها"[89] فكان التناص مع الشخصيات و استدعائها يجلب تاريخا طويلا و دلالات معينة يراها الكاتب مناسبة للفكرة التي يود طرحها، لما تحمله هذه الشخصيات من إمكانات فنية تخدم نصه، و تعطيه مزيدا من الإيحاءات و التأثير. و تبيّن القراءة التحليلية لرواية **بوجدرة** استحضاره لشخصيات تاريخية مهمة، و التي تركت بصماتها في الوجدان العربي كونها تمثل أبعادا ثقافية و فكرية في وجدان الأمة العربية، فيسقط بذلك الماضي على الحاضر لإثراء دلالة النص. و يمكن أن نصف الشخصيات التي استمدها **بوجدرة** من الموروث التاريخي إلى:

1- شخصيات أسطورية مثل السندباد.
2- شخصيات دينية مثل: سفيان بن معاوية، المعتصم، سيدنا علي، الحجاج بن يوسف.
3- شخصيات تاريخية مثل: هارون الرشيد، ابن خلدون...الخ.

و في كل الأحوال تعتبر هذه الإستدعاءات حالة تناصية تقوم بتدعيم النص و تسجل حضور البعد الإنساني و التاريخي للشخصية المستعادة، و ليس مجرد زخرفة شكلية أو نوعا من الإحالة المرجعية التي لا تضيف شيئا للمفهوم الذي يرمي إليه الكاتب، لأن التناص تفاعل لنصوص أخرى مختلفة أي انه**" يقوم على أعمال أدبية أخرى عبر امتصاص و في نفس الوقت عبر نصوص أخرى للفضاء المتداخل نصيا"** فترى الكاتب يبدع و وراءه تراث ضخم يأخذ منه ما يشاء مما يناسب آراءه الفنية، و ذلك ببعث التراث و إحياء النصوص القديمة كي تظل معطاءة تغترف منها المخيلة التصويرية التي تستند لتراثها و مخزونها الإبداعي و الفكري.

فقد استهل **بوجدرة** في روايته توظيف **شخصية ابن خلدون** المعروف بكتابه **"المقدمة"** الذي هو من أعلام الفكر العربي الإسلامي، بل الإنساني، البارزين الذين استطاعوا أن يسبقوا الزمن بما ابتكروا و جددوا و بما تركوا من أفكار في عصر من اعقد العصور و من أكثرها اضطرابا في تاريخ العالم العربي و الإسلامي مغربا و مشرقا، فعلى المستوى السياسي تميز القرن الثامن للهجرة الرابع عشر للميلاد بتفكك الدولة الموحدية اثر الهزيمة العسكرية التي لحقت بها في موقعه **"حصن العقاب"** بالأندلس **(611ه) (1212ه)** التي أدت إلى تفككها و بروز دويلات و إمارات متنافسة و متعارضة تمثلت في دولة بني حفص في تونس و دولة بني مرين في **فاس**، كما تميز هذا العصر كذلك بسقوط معظم أجزاء الأندلس التي لم يبق منها سوى إمارة غرناطة في يد الاسبان و التجاء أهلها من المسلمين إلى المغرب و تونس و الجزائر[90].فقد ذكره **بوجدرة** في روايته ربما تأثر بشخصيته و وصيته فهو الذي تعمق في فلسفة التاريخ و الاجتماع حين ذكر:**"كان عديم اللقب يعاني من اللامبالاة التي يقابل بها أهل المنامة بنقيباته عن المكان المحدد حيث وجدت الدار التي كتب فيها ابن خلدون جزءا من مقدمته و سيرته الذاتية الكاملة، و كان ابن خلدون هذا قد أقام بالبلدة بين سنتي 884 و 888 من الهجرة بالضبط"**[91] **ثم يقول في موضع أخر:"حاول عديم اللقب الحصول من زوجته على إشارة إلى المكان الذي وضع فيه ابن خلدون مصنفه العظيم حول الاجتماع و التاريخ العالمي"**[92]

كما استحضر شخصيات معروفة في التاريخ الإسلامي أمثال **الحجاج بن يوسف** الذي قال عنه:" **ترسم صورته بصفة شنيعة و هنا كل ما يستحق، أفلم يسمى بجلاء العراق"**[93] و ذكر المعتصم الذي عرفه التاريخ لقساوته إزاء السود و مطاردته لهم، و هو الذي قضى على أول ثورة حقيقية عرفها الإسلام.

يواصل ذكره للشخصيات التاريخية فيقول:**"حتى الجاحظ العجوز الذي مات سنة 252 هجرية القي الأخر في مزابل التاريخ، هذا عدا عن أحمد ابن ماجة ذلك الربان الذي خوض في البحر العريض"**[94] و يذكر عن سفيان بن معاوية انه كان مختصا في اغتيال الأدباء، فهو الذي أعدم ابن المقفع بعد اتهامه

---

[89] - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، دط القاهرة 1997، ص 16

[90] - البخاري حمانة، ابن خلدون (808-732ه) 1406-1332م، منشورات وزارة الثقافة و السياحة مديرية الدراسات التاريخية و احياء التراث، الجزائر، ص 6،5.

[91] - رشيد بوجدرة، ألف و عام من الحنين، المصدر السابق، ص 10..

[92] - المصدر نفسه، ص 98.

[93] - المصدر نفسه، ص 82.

[94] - رشيد بوجدرة، ألف و عام من الحنين، المصدر السابق، ص 59.

بالزندقة و أبو العباس السفاح الذي تعود على سلخ أعدائه و ملء أجسادهم بالنخالة ليضعهم داخل قفص حتى يستخدموا كعلبة للقردين الذين روضهما لهذا الغرض، ثم يعود للحديث عن **ابن المقفع** لكن على شكل حكاية فيقول**:" كان يا مكان...هناك مرة عالم يحب الأطفال و يكتب لهم باستثناء الكبار، و كان اسمه ابن المقفع، و وجد الطاغية كتبه خطيرة فحكم عليه بالإعدام، فقطعت أطرافه طرفا طرفا و ألقي حيا في فرن ملتهب سنة 145 هجرية"**[95].

بما أن الرواية مزيج من الخيال و الواقع، فقد جرنا **بوجدرة** إلى التفاعل مع هذه الشخصيات لكن بطريقة هزلية و خيالية إلى درجة انك تؤمن بأنها كلّها أحداث حقيقية في الواقع خاصة عندما يقول **:" فالشاحنات و السيارات لم تكن تنقل إلا السينمائيين الأمريكيين الذين جاؤوا لتصوير فيلم ضخم مأخوذ عن ألف ليلة و ليلة، و اصطحبوا معهم قصور بندار و حوريات الفردوس و علاء الدين و فانوس السحري و ملاحي البصرة، و عوالم الجن و الخواتيم السحرية و العبيد السود و قصور الجليد و أقزام هارون الرشيد و أجمل الشقيقات السبع في الدنيا كسرى، فارس و أطباء الهنود و علماء الرياضيات السريانيين و خيماوي الكوفيين و أهله ابن البيطار و التصانيف، الستة و الثلاثين التي وضعها الرازي، و اليهودي حنين بن إسحاق الطبيب الشخصي للمأمون، و كتاب المجسطي للشيرازي، و الجداول الأخيرة لأبن معشر، و أول ضرس اصطناعي أنجزه الزهراوي بعظم ثور"**[96].

واستحضر **بوجدرة** ملك التتار، **هولاكو** الذي احتل بغداد مدفوعا بالتأمر مع الصليبيين و مشاركا لهم في محاولة القضاء على عالم الإسلام، حتى ترده قوى جديدة شابة هي قوى المماليك التي اندفعت إلى غزوه فهزمت التتار لأول مرة في تاريخهم الطويل في عين جالوت بعد سنوات من سقوط بغداد و بذلك يردون هذه الموجة الجائحة عن العالم الإسلامي و أوربا و يوقفون زحفها أعواما طويلة و قد انتهت معارك الصليبيين بالهزيمة الكاملة فعادوا إلى أوربا خاسرين دون أن يحرزوا أي نصر في عالم الإسلام، فلما هزمهم المسلمون و استردوا منهم القدس، رفض **صلاح الدين** أن يعاملهم بالمثل و عاملهم على أساس مفهوم الإسلام و قيمة.

أما **"التتار" هؤلاء المغول الذين أطفئوا مصابيح الحضارة، و أزالوا الحضارة، و جردوا بغداد و دمشق و حلب من أثارها و منائرها و مبانيها و حضارتها و مكتباتها و مؤسساتها، عادوا من بعد فطواهم الإسلام في بوتقة و صاغهم في داخله فأمنوا به و اعتنقوه و دافعوا عنه وأعادوا بناء الحضارة فيه مرة أخرى، و كانوا قوة من قواته"**[97].

ثم يذكر ابن خلدون حين اكتفى **تيمورلنك** الذي حاصر دمشق و أعلن له ولاءه" **و تساءل محمد عديم اللقب: أتراه كان خائبا؟ كلا أليست هذه المأساة"**[98] فقد اختلطت عليه الأمور ما إذا كان مسلما أم وثنيا غير أن **تيمورلنك** كان يجتاح العالم الإسلامي و يخضع وراء النهر **(771-1369)** و يصل إلى بغداد **(795-1393).**

كانت زوجة محمد عديم اللقب تدعى **مسعودة السعيدة** تماما مثل **مسعودة عديمة اللقب** والدته، فلم تشأ أن تسمى كنتها بنفس اسمها فاقترحوا عليها اسم **"شجرة الدر"** غير أن هذا الاسم مرتبط أيضا بشخصية تاريخية أخرى و هي زوجة **هارون الرشيد** التي تدعى ب **"شجرة الدر"** و بالتالي تكون هي أول ملكة تستلم الحكم في الإسلام أبعد وفاة زوجها وضع لها السم في التفاح من قبل الخادمة، لكن تلك التفاحة أكلها ابنها ثم توفي، و كان يقال بأنها هي التي قتلت ابنها الكبير من زوجها كي يستلم ابنها الصغير الحكم.

ومن الشخصيات التي تناصها **بوجدرة** في روايته نجد شخصية **فاسكودي غاما"**[99] إذ يقول **وهو الذي قاد فاسكودي غاما ففي القرن التاسع بلغ فاسكودي غاما الهند عن طريق رأس الرجاء الصالح كرد فعل لاسبانيا والبرتغال على سقوط الأندلس وإدخال أوروبا في العالم الإسلامي وبدء السيطرة عليه**

---

[95] - المصدر نفسه، ص 126.

[96] - رشيد بوجدرة، ألف و عام من الحنين، المصدر السابق المصدر السابق، ص 126.

[97] - أنور الجندي، الاسلام في أربعة عشر قرنا، دار بوسلامة للطباعة و النشر و التوزيع، تونس ط1، ص 33-34

[98] - رشيد بوجدرة، ألف و عام من الحنين، المصدر السابق، ص 148.

[99] - رشيد بوجدرة، ألف عام من الحنين، المصدر السابق، ص 138.

وكان ذلك أول حركة تطوق العالم الإسلامي[100].ولم ينس ذكر شخصية **"يوبا الثاني"** الذي يقول عنه**"على انه ضل حزينا منذ موت الباز الذي أعطاه اسم يوبا الثاني ذلك البربري الخائن الذي سلم نوميديا الوسطى إلى الرومان"**[101].

نعود مرة ثانية إلى العنصر النسوي عندما يقول **" كانت شجرة الدر كل دواعي الاعتزاز فجمالها الأسطوري راح يحدث خرابا في عقول الرجال"** فقد وصف **بوجدرة** شجرة الدر بهذا الجمال ربما تأثرا بملكة مصر كليوباترا .التي كانت تعتبر عند الغرب الملكة الخائنة والمتعالية المغرورة بجمالها في حين أنّها عند العرب المحبة لوطنها والوفية له.فبعد انشغال **اوكتافيوس** بملكة مصر **كليوباترا** تجاهل مشاكل روما الوطنية .فدعي انطونيو للعودة من الإسكندرية إلى روما لمساعدته ضد **البومباي** وفي الإسكندرية تتوسل **كليوباترا لانطونيو** ألا يذهب بحيث تعتبر انه بهذه الطريقة يثبت حبه لها .ولكن في النهاية يغادر بالعودة إلى روما **واجريبيا** الكاهن يطرح فكرة أن **أنطونيو** يجب أن يتزوج من أخت **اوكتافيوس** القيصر"**اوكتافيا**"لتقوية العلاقات بين الرجلين وهذا ما يحدث بالفعل وتتنبأ عرافة لانطونيو انه سيخسر الحرب إن حارب اوكتافيوس.

وفي مصر يصل **كليوباترا** خبر زواج **أنطونيو** وتوقع بغضبها العارم على الرسول الذي أتى إليها بالرسالة ولكن تنتابها السعادة عندما تعلم بأوصاف **أوكتافيا** الذميمة .ويعود **انطونيو** إلى مصر ويتوج نفسه مع **كليوباترا** كملوك مصر وقد اتهم **اوكتافيوس** انه لم يعطه حصته الكافية في ارض بومباي فاستعدّ **أنطونيو** لمحاربة **أوكتافيوس** ثم تضم كليوباترا جيشها إلى جيش **انطونيو** في هذه المعركة وفي وسط المعركة تنسحب **كليوباترا** .ويتبعها انطونيو ويترك جيشه يهزم ويلاحقه العار كبا فعله به حسب **كليوباترا**، و يقرر خوض معركة أخرى على البر بعدما أن كانت المعركة الأولى في البحر، إلا أن **أوكتافيوس** يعقد العزم على قتلها لخيانتها له، ثم تقرر **كليوباترا** أن تبعث له رسالة فحواها أنها ستنتحر لأنها الطريقة الوحيدة لاستعادة حبه مرة أخرى.

قام **أنطونيو** بضرب نفسه بالسيف ليصاب بجرح عميق، أما **كليوباترا** فقد راح **أوكتافيوس** يقنعها بأن تستسلم لكنها ترفض و تحتجز من قبل الرومان، فتقرر الانتحار باستخدام سم أفعى و تموت في هدوء، و حين اكتشاف **أوكتافيوس** الانتحار يشعر ببعض التعاطف معهم حيث يقول: سوف تدفن إلى جانبها و أمر بأن يكون جنازة شعبية عسكرية.

و القارئ لرواية **"ألف و عام من الحنين"** يجدها تتفاعل مع المادة التراثية التاريخية فلم يكتف **بوجدرة** بذكر الشخصيات التاريخية فحسب، بل عمد إلى استحضار الحوادث والثورات التاريخية منها الإسلامية للتعبير عما يحمله من ذكريات و من ألام كبيرة عان منها المسلمون أثناء نشر تعاليم الإسلام، فأعاد صياغتها و تقديم بعض الأحداث التي وقعت آنذاك، فكانت إشارات فقط دون التفصيل فيها حيث قال:**" تمرد بابك في العراق و دام سبع سنوات، تمرد الزنج في بلاد ما بين النهرين و دام خمس عشرة سنة، تمرد القرامطة في أرجاء الإمبراطورية الإسلامية و دام أربعمائة و خمسين سنة"**[102] بحيث استحضر الكاتب الماضي و أحداثه، ليغذي نصه و يثريه بمنابع مختلفة من التاريخ فالتناص كان مضموني حمل مضامين فترة الفتوحات الإسلامية، ليقحمها في النص الحاضر، ليبدوا و كأنه عمل تاريخي أو قصة تاريخية و يقول في موضع أخر:**" فشك فيه بأنه آخر داعية ينتظره أنصار القرامطة منذ القرن الثامن منذ هزيمتهم على أيدي الفاطميين في معركة الخندق و في سنة 740 على وجه التحديد"**[103] حيث اعتمدت حركة التاريخ الإسلامي على مبادئ أمن بها قادة برزوا من قلب قوى شعبية مؤمنة برسالة الإسلام، معتنقة هدفا أساسيا هو نشره و إذاعته في العالم كله، و منذ اختار الرسول- **صلى الله عليه و سلم**- الرفيق الأعلى بدأ النظام الجديد للجماعة الإسلامية يستمد أساسا من الإسلام و يعتبر استمرارا للجماعة، و لكنه يختلف من ناحية واحدة، هو أنه أصبح في يد قادة سياسيين و محاربين و مفكرين لهم القدرة على الحركة و العمل في إطار الإسلام، و لم يلبث أن أسرع الإسلام بالخروج من

---

[100] - أنور الجندي، الاسلام في أربعة عشر قرنا، المصدر السابق ،ص 45.

[101] - رشيد بوجدرة، المصدر نفسه، ص 150.

[102] - رشيد بوجدرة، ألف عام من الحنين، المصدر السابق، ص 164.

[103] - المصدر نفسه، ص 145.

الجزيرة العربية مندفعا الى الشمال و الشرق و الغرب ناشرا لواءه لكن هذه الدعوة تصدت لها القوى الحاكمة ذات السلطة و السيادة، و هذه هي القوى التي اصطدم بها الإسلام و حاربها و أزاحها من طريق دعوته.

و من هنا بدأت مرحلة التوسع و الإمتداد التي رسمت بعد ربع قرن من وفاة النبي –**صلى الله عليه وسلم**- امتدادها في ظل الخلفاء الراشدين ثم وسعت هذا الامتداد في المرحلة التالية في ظل الدولة الأموية حتى بلغت عام **(92)** هجرية حدود الصين و حدود فرنسا غربا مجتازة بحر الزقاق و مسيطرة على جزء من أوربا هو شبه جزيرة إيبيريا.

هذا الغزو الذي بدأ أول مرة في صورة صراع على الحدود البيزنطية الإسلامية من ناحية الشمال، و على الحدود بين الفرنجة و الأندلس من ناحية الغرب، هنالك أهلت **"أزمة الإسلام الكبرى"** هده المرحلة التي مرت بعالم الإسلام مند أقبلت الحملات الصليبية على المشرق في أواخر القرن الخامس **493ه-1099م** هنالك بدأت مرحلة من أدق مراحل تاريخ الإسلام حين تعرض الإسلام للخطر.

و توالت هذه الحملات على ساحل الشام و مصر و تونس، و لم يلبث عام **656ه- 1258م** أن زحف **هولاكو** على عالم الإسلام في الغزو المغولي الثاني الذي دمر بغداد، و سيطر على حلب و دمشق و استطاعت مصر أن تصده في موقعة عين جالوت **659ه**، و بعد عامين من سقوط بغداد. كما توالت في هده المرحلة الحملات الصليبية على المغرب لإجلاء الإسلام و العرب من الأندلس، هنالك ظهرت القوة الإسلامية الجديدة أن تمد الإسلام بالقوة و الحيوية، بحيث **تمثلت أول قوة في الإسلام في السلاجقة في المشرق و المماليك في مصر و البربر في المغرب و الأندلس، هده القوى التي نصرت الإسلام و ردت عنه الصليب في الشرق وردت التتار و المغول، و كان من أبرز رجال السلاجقة نور الدين و صلاح الدين و من رجال المماليك الظاهر بيبرس و قلاوون و الناصر، و من رجال البربر: يوسف تاشين**[104] و هكذا كان الإسلام في مرحلتيه، موسعا لعالم الإسلام، حاملا رايات الإسلام إلى أقصى الأرض عربا، و فرنسا و تركا و بربرا في سبيل نشر الدعوة.

و في هده المرحلة قامت الدولة العباسية عام **133ه** و دولة الأغالبة عام **142**ه و الدولة العلوية(اسبانيا) عام **156**ه و الدولة الفاطمية عام **297ه و** الدولة السلجوقية عام **345ه** و المماليك عام **645ه.**

في القرن الثالث: واجهت الدولة العباسية حركات الانقضاض عليها ممثلة في حركة بابك و ثورة الزنج و حركة القرامطة ،و كان أبرز ما يتميز به القرن الثالث ظهور بناة الدول في أكثر من قطر من أقطار العالم الإسلامي، فظهرت دولة استقلالية في فارس و مصر و نافت قرطبة دمشق و بغداد عظمة و تألقا.

و قد قامت الدولة الفاطمية في نهاية القرن الثالث **297ه-910م بقيادة عبد الله بن المهدي و تولى الحكم عبد الرحمن الثالث في قرطبة في العالم المتم للقرن الثالث**[105] فإذا راجعنا المواقف الحاسمة في هذه المراحل من تاريخ الإسلام و جدنا أمام كل هزيمة نصرا، و أمام كل تراجع موجة قوة.

المبحث الرابع: التناص الأدبي:

الرواية جنس تعبيري غير منته في تكونه، مفتوح على بقية الأجناس الأدبية الأخرى يستمد منها بعض عناصرها، **الأمر الذي جعل الرواية خليطا متصلا بسيرورات تعدد اللغات و الأصوات، و تفاعل الكلام و الخطابات و النصوص ضمن سياق المجتمعات الحديثة القائمة على تقارض قطائع اجتماعية و ابستمولوجية"**[106] فهي تمزج بين الأنواع، و تقابل بين المواقف الأدبية و تعرض الثقافات الإنسانية و تسمح أن **" يدخل في كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية أو خارج أدبية....."**[107] و عملية القراءة هي التي تعطيها صبغة الوجود و الثراء التي تقوم على عمليات استحضار المغيب.

---

[104] - أنور الجندي، الإسلام في أربعة عشر قرنا، المرجع السابق، ص 27، 28،29

[105] - المرجع نفسه، ص 39.

[106] - باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص 7.

[107] - المرجع نفسه، ص 89.

ولا توجد أحداث من دون شخصيات تقوم بها، و قد اهتم بوجدرة في روايته ألف عام من الحنين باستحضار شخصية أدبية، و هي شخصية المتنبي الشاعر و الفارس و المغامر الدي وظف بوجدرةنصه الشعري للاستعانة بقوته البلاغية و أبعاده الدلالية و الرمزية فقال:**" و بدأ بنظم أشعارا قلبت قوانين الشعر رأسا على عقب رغبة منه في البرهنة على آرائه تلك، كان يعشق الخيل، و الليل و البيداء و السيف، و الرمح و القرطاس و القلم"**[108] تقريبا تناص هده المقولة مباشرة من قصيدة المتنبي الذي يمدح فيها و يفتخر بنفسه و بشجاعته حين يقول:

الخيل و الليل و البيداء تعرفني و السيف و الرمح و القرطاس و القلم[109]

و في هده القصيدة بالضبط اتهم المتنبي بالزندقة خاصة في:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي و أسمعت كلماتي من به صمم

كما تناص مقولة:**" التاريخ يصنع بالدم"**[110] و هو تناص كلي أي أنه استحضر هده المقولة كاملة، كما تحدث بهذا الصدد محمد الجزائري في روايته **"رائحة الدم"** إذ يقول:**" فالدم ملازم لتاريخ الجزائر القديم كما تحدث، فالأمس القريب قدمت الجزائر مليون و نصف المليون شهيد على مذبح الحرية، و شاءت الظروف أن يتواصل هدا الدم مراق كنتاج لفتنة عمياء عصفت بالجزائر"**[111] و التي قال عنها الشاعر الجزائري مفدي زكريا:

قسما بالدماء الزكيات الطاهرات.....
و عقدنا العزم أن تحيا الجزائر.....

المبحث الخامس

التناص السياسي:

احتل الحقل الإيديولوجي مكانة المرشد الموجه لأحداث السرد، فإذا كان لكل نص معنى إيديولوجي فإنه لا يعكس بالضرورة إيديولوجية المبدع.

و الإيديولوجية المهيمنة في النصوص الروائية الواقعية كمنهج و وسيلة أحداث تغيير في الأساليب الفنية و الذهنيات و المنحى الفكري هذا ماثل بشكل صريح أو ضمني في بنى النص الروائي، و المبدع بهذا يساير

---

[108] - رشيد بوجدرة، ألف و عام من الحنين، المصدر السابق، ص 181.

[109] - ديوان المتنبي، دار الجيل للنشر و الطباعة و التوزيع، (د،ط) 2005، ص 332.

[110] - رشيد بوجدرة، ، المصدر نفسه، ص 18.

[111] - محمد الجزائري، رواية رائحة الدم صدر الكتاب بدعم من وزارة الثقافة عام 2008 في اطار الصندوق الوطني لترقية الفنون و الأدب، ص 07.

التوجه الفلسفي للإيديولوجية المهيمنة في الواقع الجزائري في فترة إنتاج هذه النصوص **1972-1982** و هذا ما جسدته الروايات المدروسة.

يظهر التناص السياسي عندما يشير بوجدرة إلى الحقبة التي بدأ فيها الإرهاب بالظهور في الجزائر حين يقول:**" و جعل يساءل عن سبب السكوت على المذابح التي ارتكبت باسم الدين الإسلامي، و كان مأخوذ بتقلبات التاريخ، و يلاحظ بمرارة أن الفاتحين السابقين أصبحوا اليوم ضحايا بهمجية آخرين"** [112]حيث يعود الظهور الفعلي للإرهاب في الجزائر إلى بداية التسعينيات و بالضبط عندما فاز حزب الجبهة الإسلامية للانقاذ **(تيار إسلامي)** في الانتخابات، غير أن الدولة قامت بسلبهم هدا الفوز فقامت الجبهة باعتصام في العاصمة، في حين أن الدولة أخذت تقتل وتسجن الذين ثاروا ، و اعتقلت العديد من السياسيين الذين كانوا ضمن هذا الحزب أمثال: **عباس المدني، علي بلحاج، رابح الكبير** وغيرهم، وما كان أمامهم سوى أن يصعدوا إلى الجبال و ثاروا على الدولة و الشعب بعدما انحازوا عن مبادئهم الإسلامية، غير أن شعارهم باسم الإسلام لم يكن سوى تزييف فقاموا بعدة مجازر ضد الشعب الجزائري خاصة القطاع العسكري منهم.

كما يشير إلى هذه الحقبة الطاهر وطار في روايته الشمعة و الدهاليز قائلا:**" لا أحد درى كيف قامت، و لكن ها هي قائمة، لقد أصيب جسد هذه السلطة الغاشمة منذ سنوات طويلة بفقدان المناعة، إنما حرارة الروح كما يقال، و التشبث بالمصالح الخاصة للفئات المنتفعة، جعل عروقا هنا و هنالك تأبى الاستسلام لقضاء الرب سبحانه ، قدموا من خلال قناة الحزب الواحد، خطاب كل الأحزاب تحدثوا باسم الاشتراكية، تحدثوا باسم الرأسمالية، تحدثوا باسم الإسلام و الإيمان تحدثوا باسم اللائكية و الإلحاد، حاولوا أن يجعلوا من بلدان الأمن قاعة كبرى في مستشفى، جمعوا فيها كل المرضى تبينوا أنهم مصابون بمرض واحد، هو الخطاب الكاذب، هذا النفاق الذي فقد كل مذاق و طعم له"**[113].

غير أن جرائم الإرهاب لا تزال مستمرة إلى يومنا هذا، كما يبدوا أنها مازالت مستمرة.

الخاتمـــة:

في النهاية نخلص إلى أن التناص في النص الأدبي لا يقوم على مجرد حضور نصوص في نص معين حضورا شكليا، فمفهوم التناص مرتبط بالقراءة التي يمارسها المتلقي علـى النص الأدبـي، بل النص الأدبي نفسه ليس في النهاية سوى قراءة لنصوص أخرى سابقة لـه.

و يمكن حصر أهم النتائج المتوصل إليها في بحثنا في النقاط التالية:

- التناص في النهاية ليس سوى استفهام للمخزون الثقافي، يستدعي من خلاله المبدع نصا غائبا سواء كان الاستدعاء عن وعي منه أو عن غير وعي، فيندمج النص الغائب مع الماثل، يشير إليه و يوظفه.
- للتناص قيمة ثقافية كبيرة لا يمكن تجاهلها، فهو يكشف عن الخلفية الثقافية أو الأساس المعرفي بالنسبة للمبدع أو حتى بالنسبة للقارئ، فهذا الأخير عند بحثه عن تجليات التناص في تجربة كانت ما، يجد نفسه ناقدا أكثر منه قارئا و هذا ما لمسناه في بحثنا.
- تنوع النصوص المتناصة من أساطير، شعر قديم، و شخصيات تاريخنا و غيرها.
- انفتاح النص الروائي على أنواع كثيرة من التناص الواضحة داخل النص، دون أن تحدث أي تغيير، كأن يشعر القارئ بوجود نصوص دخيلة في النص الروائي.
- للناص قيمة جمالية، فالمبدع يعمد إليه رغبة منه في إعطاء نصه الإبداعي قيمة جمالية عالية بالإضافة إلى القيمة الدلالية، و في هذا دلالة على إعجاب المبدع بما سبقه من نصوص و نوع من الاعتراف بالقيمة الفنية لصاحبها.
- و الشيء الذي استخلصناه من هذا العمل الموجز هو أن القارئ لا يستطيع أن يدرك النصوص المتناصة إلا إذا كانت له قراءات كثيرة و خلفيات ثقافية مختلفة.

---

[112] - رشيد بوجدرة، ألف عام من الحنين، المصدر السابق، ص 64.

[113] - الطاهر وطار، الشمعة و الدهاليز، منشورات التبيين، الجاحظية، سلسلة الإبداع الأدبي الجزائر 1995، ص 75.

قائمة المصادر و المراجع:

أ- المصادر :

01- القرأن الكريم.

02- إبن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط2، 2005 مجلة 13.

03- الحافظ إبن كثير، تفسير القران العظيم، دار الكتب و الوثائق القومية، القاهرة، دط، 2006، ج4.

04- الطاهر وطار، الشمعة و الدهاليز، منشورات التبين، الجاحظية سلسلة الإبداع الأدبي، الجزائري، دط، 1995.

05- ديوان المتنبي، دار الجيل للنشر و الطباعة و التوزيع، دط، 2005

06- رشيد بوجدرة، ألف و عام من الحنين، ترجمة مرزاق بقطاش الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، دط، دت

07- فتح الباري، شرح صحيح البخاري، ابن حجر العسقلاني، تحقيق عبد العزيز بن عبد الله بن باز، دار المعرفة، بيروت، كتاب الجهاد حديث 27-977، ج6

08- محمد الجزائري، رائحة الدم، دار السبيل للنشر و التوزيع بن عكنون، الجزائر العاصمة، دط، 2008

ب- المراجع بالعربية:

01- إبراهيم وماني، الغوص في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، دت.

02- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007.

03- أحمد سويسي، دراسة أسلوبية في ديوان "...وحرسني الظل" أعمر أزواج رسالة ماجيستير، جامعة الجزائر، 2006-2007.

04- البخاري جمانة، ابن خلدون '732، 808ه) (1332، 1406م) منشورات وزارة السياحة و الثقافة مديرية الدراسات التاريخية و احياء التراث، الجزائر، دط، دت.

05- الزمخشري، أساس البلاغة، تقديم محمد أحمد قاسم،ه المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2003.

06- أنور الجندي، الإسلام في أربعة عشر قرنا، دار بوسلامة للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، دت

07- باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد براءة.

08- جعكور مسعود، حكم و أمثال شعبية جزائرية، دار الهدي، عين مليلة، دط، دت.

09- جمال مباركي، التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الابداع، الثقافة، الجزائر، دط، دت.

10- جوليا كريستتيفا: عالم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.

11- جيرار جينين، مدخل الجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال الدار البيضاء، ط3، دت.

12- حسين جمعة، المسار في النقد الأدبي، (دراسة في النقد للأدب القديم و التناص).

13- رولان بارث، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا و الحسين سجان، دار توبقال، المغرب، دط، 1988.

14- رابح بوحوش، اللسانيات و تطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، الجزائر، دط، 2006.

15- سامي عبابنة، اتجاهات النقد العربي في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2004

16- سعيد سلام، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، أطروحة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، 1998، 1999.

17- سعيد يقطين، إنتاج النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، دط، 1989.

18- سلمان كاصد، عالم النص، دراسة بنيوية في الأساليب السردية، فؤاد التركيبي نموذجا، دار الكندي للنشر و التوزيع، الأردن، دط، دت.

19- صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، دط، 1995.

20- صلاح مفقودة، نصوص و أسئلة، دراسات في الأدب الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دط، دت

21- عبد الحميد بوسعافة، توظيف التراث الشعبي في رواية عبد الحميد بن هدوقة، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1991، 16-992.

22- عبد السلام المسدي، قضية النبوية، دراسة و نماذج، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، دت.

23- عبد القادر شرشال، تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2006.

24- عبد الله الغذامي، الخطيئة و التفكير، النادي الأدبي جدة، دط، 1985.

25- عبد الله مرتاض، نظرية الأدب، دار هومة، الجزائر، دط، 2007

26- عز الدين المناصرة، علم التناص المعاصر، دار مجدي للنشر و التوزيع، ط1، دت

27- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1997.

28- عمر عبد الواحد، التعلق النصي، مقامات الحريري نموذجا، دار الهدي للنشر و التوزيع، ط1، 2003.

29- كمال علوات، الكتابة الدرامية عند رضا حوحو اشراف د.فرقاني جازية، جامعة وهران، السانية، 2007-2008.

30- كوادري مبروك، وظيفة التناص في الرواية الجزائرية (1972-1982) رسالة ماجيستير اشراف، عبد المالك مرتاض، كلية الأداب و اللغات و الفنون جامعة وهران، 1999.

31- محمد أحمد ربيع، دراسات في الأدب العربي الحديث، (النشر) دار الكندي للنشر و التوزيع، الأردن، دط، 2003.

32- محمد بن مرزوقة، أثر التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية رسالة ماجيستير، جامعة عين شمس، كلية الآداب، و قيم اللغة العربية، 1988- 1989.

33- محمد بينيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، دط، 1979.

34- محمد خير البقاعي، أفاق تناصية (المفهوم و المنظور) الهيئة المصرية العامة للكاتب، ط1، 1998.

35- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، اتحاد الكتب العربية، دمشق، دط، 2002.

36- محمد عزام، النص الغائب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001.

37- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، أكتوبر، دط، 2004.

38- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)

39-محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة) ايتراك للطباعة و النشر، القاهرة، ط2، 2002.

40- مصطفى فتحي، موسوعة الأمثال العربية الفصحى، دار أسامة للنشر و التوزيع، الأردن، عمان، دط،دت

41- منير سلطان، التضمين و التناص (وصف رسالة الغفران للعالم الأخر نموذجا) دط، دت.

42- نبيلة إبراهيم سالم، قصص الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت، دط، 1974.

43- نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب.

44- وائل بركات، مفهومها في بنية النص، دار سعد للطباعة و النشر و التوزيع، سوريا، دط، 1996.

45- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون، ط1، 1986.

المراجع باللغة الأجنبية:

01Christiane Achour, Bekkat Amina, Chefs Pour la lecture des recits edition de tell Algérie, 2002

المجـــلات:

01- إتحاد الكتاب الجزائريين، الكتاب الجزائري، مجلة أدبية ثقافية ع1، 1996.

02- بوشوشة بن جمعة، مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي، مجلة التبيين، ثقافية ابداعية تصدر عن الجاحظية: الجزائر العدد (11) 1997.

03- رولان بارث، نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة العرب و الفكر العالمين، العدد (3)، بيروت 1988.

04- عبد الوهاب ترو، مجلة الفكر العربي المعاصر، مجلة فكرية مستقلة تصدر عن مركز الإعلام بيروت، باديس، 1989.

05- قاسم الموسى، علاقة النص بصاحبه مجلة علم الفكر، العدد(3) مارس 1997.

الفهـرس

مقدمـة

مدخل : واقع الأدب الروائي في الجزائر.....1-9

الفصل الأول : مفهوم التناص

- المفهوم اللغوي و الاصطلاحي.....11

- المفهوم اللغوي.....11 المفهوم

الاصطلاحي.....11-12

المبحث الثاني:

نشأة التناص.....13-17 **المبحث الثالث: مفهوم التناص**

1- عند الغرب.....18-21 2- عند العرب.....22-25

المبحث الرابع: مستويات التناص

1- النفي الكلي.....26-27

2- النفي المتوازي.....28

3- النفي الجزئي.....28

المبحث الخامس: أشكال التناص

تمهيد.....30-32
1- التناص الديني.....32-34
2- التناص التاريخي.....35-38
3- التناص الأدبي.....38-39

المبحث السادس: جماليات التناص

1- إثارة الذاكرة الشعرية.....40
2- تكثيف التجربة الشعرية.....41
3- إنتاج الدلالة الشعرية.....41
4- جمالية الإحالة و الإيجاز.....42

الفصل الثاني: تطبيق على وجود التناص في رواية ألف و عام من الحنين

تمهيد.....44-45

المبحث الأول: التناص الديني

1- التناص مع القرآن الكريم.....45-48
2- الاقتباس من الحديث الشريف.....49

المبحث الثاني: التناص مع التراث الشعبي

تمهيد.....49-50
1- التناص مع الأسطورة 51-53
2- التناص مع الأمثال.....53-56
3- التناص مع العادات و التقاليد.....56-37

المبحث الثالث

التناص التاريخي.....58-63

المبحث الرابع

التناص الأدبي.....64-65

المبحث الخامس

التناص السياسي.....66-67
الخاتمة.....68