وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة يحي فارس المدية
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

عنوان المذكرة:

تجليات التناص في الرواية المغربية المعاصرة "كاميكاز" "لسعيد علوش" نموذجا

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر في الأدب العربي
تخصص تحليل الخطاب

إعداد الطالبتين:
- فاطمة سحاب
- فايزة سلامي

إشراف:
الدّكتور: سليم حيولة

السنة الجامعية 2016/2015

شكر وتقدير

إلى من ناجيته أسأله النجاة، و أسأله العون في سلوك مسالكها
إلى من هو الحقيق الأحقّ بالحمد والثناء، إلى خالقي أتضرع شاكرة ممتنّة
فسبحانك اللّهم راعياً للورى، نشكر الله عز وجل على فضله وتوفيقه لنا، والقائل
في محكم تنزيل "إِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُم لَئِنْ شَكَرتُم لأَزِيدَنَّكُمْ..." سورة إبراهيم
كما نتقدم بوافر الامتنان، وجزيل الشكر للدكتور "سليم حيولة" مشرفاً على هذه
الرسالة المتواضعة، على ما أنفق من وقت في قراءة هذا البحث من جهة، وما
أسداه إلينا من توجيه من جهة أخرى، الذي سهل لنا طريق العمل، ولم يبخل
علينا بنصائحه القيمة وارشاداته التي أنارت لنا الطريق، فله جزيل الشكر
وكثير العرفان وجعله الله نبراساً للخير.
ولا ننسى أن نتقدم بالشكر العظيم إلى الأستاذ الفاضل "سعيد بن زرقة" وجهنا حين الخطأ وشجعنا حين الصواب فكان نعم الأستاذ.
وشكرنا موصول للجنة المناقشة على ما تبذله من جهد في تصويبها لأخطاء البحث وتقويمها لاعوجاجه. وفي الأخير نحمد الله جلّ وعلا الذي أنعم علينا بإنهاء هذا العمل.



إهداء

بسم الله الرحمان الرحيم

" قل اعملو فسيرى الله عملكم ورسوله والؤمنون"

صدق الله العظيم

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك...ولا تطيب اللحظات إلاّ بذكرك...ولا تطيب الجنة إلاّ برؤيتك. الله جل جلاله

يا من أحمل اسمك بكل فخر، ويامن شقت الأيام يديه أهدي ثمرة جهدي إلى من علمني أن الأعمال الكبيرة لا تتم إلاّ بالصبر والعزيمة والإصرار إلى شجرتي التي لا تذبل، إلى الظل الذي آوي إليه في كل حين إلى القلب الذي تجرع ألماً ولا يزال يتحمل أرجو من الله أن يمد في عمرك لترى ثمار قد حان قطافها بعد طول انتظار وستبقى كلماتك نجوم أهتدي بها اليوم وفي الغد وإلى الأبد... "والدي الغالي"

يامن نذرت عمرها في أداء رسالة صنعتها من أوراق الصبر، أهديها الى شجرة باسقة في وجه الحياة، إلى بهجتي وشمعتي، من سهرت الليل وأفنت عمرها من أجل تربيتي وغمرتني بجميل عطائها، إلى من كان دعاؤها سر نجاحي جزاك الله خيراً فأنت زهرة الحياة ونورها إليك أماه، قطرة في بحرك العظيم، حباً وطاعة وبراً.

قلوب تترقب عودتي بصبر، من تفرح الروح لذكراهم. وتسر العين للقياهم أرجو من الله أن يعينني لأكون قدوة لهم إلى: محمد عمار وزوجته، وإلى مصطفى أمين وشريكة حياته، وإلى أخي أشرف. وإلى سندي ورفيقة دربي أختي وحبيبتي زهرة وفقها الله. وإلى بلسم جراحي وكتكوتتي الصغيرة مروة وفقكي الله.

إلى من آنسني في مشواري إلى سند حياتي زوجي الغالي "نور الإسلام" وكل عائلته

إلى جدتي أطال الله في عمرها وكل عماتي وأعمامي وخالاتي وأخوالي

إلى من رافقتني في مشواري وقاسمتني حلو الحياة صديقتي المفضلة فايزة.

إلى إخوتي في الله رفيقات دربي: زينب، إلهام، أسماء، نادية، فاطمة، سميرة، سمية، فتحية، خيرة، مريم،أشواق

وإهداء خاص الى زميلي الغالي محمد جعيدي على وقوفه معي وفقه الله ورعاه.

وإلى كل من أحبني بصدق.

فاطمة

إهداء

إلى من قال فيهما الرحمان تعالى: " ووصينا الإنسان بوالديه حملته أمه وهنا على وهن و فصاله في عامين أن أشكر لي ولوالديك إلى المصير".

أهدي ثمرة جهدي إلى ملاكي في الحياة، إلى معنى الحب والحنان والتفاني إلى بسمة الحياة وسر الوجود والتي نجحت بفضلها وكان دعائها سر نجاحي وبوجودها أكتسب قوة ومحبة وحنانها بلسم جراحي إلى الحبيبة الغالية أمي حفضها الله وأطال عمرها.

إلى الذي كلله الله بالهيبة والوقار وحصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم وعلمني العطاء بدون انتظار إلى من جرع الكأس ليسقيني قطرة حب وعلمني كيف أواجه المصاعب إلى من سعى وشقى لأنعم بالراحة والهناء إلى الذي لم يبخل بشيء من أجل دفعي في طريق النجاح وأرتقي سلم الحياة بحكمة وصبر إلى القلب الكبير والدي العزيز موسى وأطال الله عمره.

إلى فخري وعزتي إلى من غمروني بحبهم ودلالهم أخواتي: إلى من بها أكبر وعليها أعتمد صاحبة القلب الكبير نوال وزوجها عبد الكريم وإلى التي أرشدتني بنصائحها وحاكت سعادتي بخيوط منسوجة من قلبها إلى الحبيبة كريمة وزوجها الطاهر

وإلى القلب الطاهر والرقيق والنفس البريئة إلى من قاسمتني الحياة بأفراحها وأحزانها إلى ريحان حياتي أختي الغالية زينب.

إلى لؤلؤة وعصفورة البيت الأمورة الكتكوتة مفيدة .

إلى جدي رحمه الله وجدتي أطال الله في عمرها وأخوالي وخالاتي وعمي رحمه الله وخاصة رفيدة

إلى من سارت معي في دروب الحياة الجامعية الغالية فاطمة

إلى من تحلو بالإخاء وتميزوا بالوفاء والعطاء: فاطمة نادية سميرة مريم هدى عيدة حنان...

وإلى زميلينا محمد على مساعدته لنا ونتمنى له النجاح من المولى عز وجل.

وإلى كل من أحبني بصدق...

فايزة

مقدمة:

شهدت معظم الدراسات النقدية في مجال الرواية رواجاً في مجال البحث الأدبي كونها تهدف إلى معرفة النص من منطلق علاقاته المتشابكة بماضيه وحاضره وهذا ما شغل اهتمام جل الباحثين وبالأخص الحداثيين، فراحوا يبحثون عن خفايا هذه الظاهرة التي تشتغل على التعالق الموجود بين النصوص، ونلحظها من خلال مجموعة من الآليات الحديثة، ولعل أهمها ظاهرة "التناص" الذي عرفه النقد الأدبي وضمه إلى رحاب المصطلحات التي يحفل بها النقد الحديث، وطرح صيغة النص المتعدد، والذي يتوالد في الآن عينة من نصوص سابقة عليه.

فإذا تتبعنا نشأة التناص وبداياته الأولى كمصطلح نقدي، ظهر للوهلة الأولى على يد الناقد الروسي "ميخائيل باختين" حتى وان لم يصطلح عليه بهذه التسمية فإنه أتى بمصطلح مغاير حامل لمعناه ألا وهو "الحوارية"، ثم استوى مفهوم التناص بشكل تام على يد الناقدة البلغارية "جوليا كريستيفا" حيث أجرت دراسات وبحوث متعددة حوله، عرفته على أنه تفاعل نصوص فيما بينها والنص عندها فسيفساء من نصوص متقاطعة لتشكل نصا جديدا، هذا ما دفع معظم النقاد لتناوله ولكنه لم يخرج عن الأصل فقد أخذ المفهوم دلالات أكثر تحديدا عند "رولان بارث" والناقد الفرنسي "جيرار جينيت".

وبصفة عامة فإن التناص من حيث حداثته وجدته قد اخترق جلّ المجالات المعرفية على نحو أصبحت معه قراءة النص الأدبي ورصد أدبيته إنما تتم من خلال نوعية العلاقة التناصية التي يقيمها مع غيره من النصوص الغائبة، وعليه فالتناص هو تشكل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، بحيث يغدو هذا النص خلاصة لوحة فسيفسائية لنصوص متعددة ذابت داخل نص واحد جديد ومغاير، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها، وغاب الأصل فلا يدركها إلا ذوو الخبرة والمران.

نظرا لأهمية الظاهرة الجديدة ارتأينا في بحثنا هذا الموسوم ب**"تجليات التناص في الرواية المغربية المعاصرة "كاميكاز" لسعيد علوش نموذجا"** أن نتناولها بالدراسة والتحليل، فالهدف الذي نسعى للوصول إليه هو معالجة هذه الرواية الجديدة التي لم تتداول من قبل وذلك بمعالجتها واعطاء لمستنا الخاصة في استخراج أنواع التناصات المتجسدة

بداخلها، فرواية "كاميكاز" متعددة القضايا والموضوعات تصور لنا عالماً ملتبساً حاملاً لخفايا الواقع المعيش، تروي أحداثاً وقصصاً متنوعة تعكس في جوانب دينية وأسطورية وتاريخية، إذْ كان الموضوع الرئيس فيها هو الإرهاب من جهة والانتحاريين اليابانيين من جهة ثانية، وقد قسمت الرواية إلى فصول كانت تسرد قصص ووقائع اجتماعية.

واخترنا رواية "كاميكاز" نموذجاً لدراسة واكتشاف التناص، الذي كان بشكل لافت ومتعدد الجوانب من ديني وتاريخي وشعبي، فبحكم تجريبية النص نستطيع القول أن الكاتب استعان بهذه الظاهرة.

ولعل سبب اختيارنا لهذا الموضوع كونه ذو مفهوم متحرك يحكمه مدى سحر التثاقف النصي في المتن الإبداعي، وقد اخترنا نص "كاميكاز" من حيث بنائه وتكوينه المتنوع، كونها رواية جديدة ما بعد الحداثة جاءت بشكل مغاير لم يتداول من قبل باعتبارها آخر انتاج للكاتب، حيث احتوت على دفق كبير من التناصات المتنوعة والتي تنمّ عن ثقافته المتشعبة، ومما شد انتباهنا تلك الفسيفساء من النصوص الأخرى التي أدمجت في نسيجه وتفاعلت معه، إضافة على ذلك أن الروائي سعيد علوش شخصية مميزة يتميز بالرقي الفني والفكري، مما يحتم علينا تناوله بالدراسة فهي مدونة أساسية في الدرس الأدبي المغاربي المعاصر في تمثلها لتقنيات فنية للرواية الجديدة وعليه فرضت علينا الكثير من الأسئلة ونحن نعاين هذا العمل، ومن جملتها: كيف تبلور مصطلح التناص في الدراسات النقدية المعاصرة؟ وهل يمكن الوصول إلى تعريف جامع مانع للتناص على ضوء التعريفات المختلفة؟ وأيضاً ما مدى ثراء الرواية المغربية المعاصرة؟ وفيما يتجلى التناص في الرواية؟ وماهي الخصائص الفنية الجديرة بالرواية التجريبية في كاميكاز؟

كل هذه الأسئلة وأخرى حاولنا الإجابة عنها في بحثنا الذي قسمناه إلى مقدمة وفصلين ثم خاتمة لأهم النتائج التي توصلنا إليها، فالفصل الأول الذي جاء موسوماً **"بالتناص مفهومه؛ واستراتيجيته في التحليل النقدي المعاصر"** خصصناه للجانب النظري، أدرجنا تحته ثلاث مباحث فقمنا بتقديم لمحة موجزة عن التناص، تطرقنا من خلاله إلى مفهوم النص والتناص لغة واصطلاحا، بعدها وقفنا على مفهوم التناص لدى

النقاد الغربيين المحدثين ميخائيل باختين، وجوليا كريستيفا، ورولان بارث. ومن ثمة تناولنا دراسة الأنماط الخمسة لدى جيرار جينيت، أما الفصل الثاني الموسوم **"بتمظهرات التناص في رواية كاميكاز"** قمنا بتحليل العنوان الذي يعد العتبة الأولى للنص، كما عمدنا أيضاً إلى استخراج التعالق النصي المتعدد في المتن والتي تمثلت في التناص الديني والشعبي والأسطوري والتاريخي. وأنهينا بحثنا بخاتمة تعرضنا فيها لأهم النتائج المتوصل إليها.

أما عن المنهج المتتبع في هذه الدراسة، فقد اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي والتاريخي، ففي الجانب النظري اعتمدنا على المنهج التاريخي لتتبع الظاهرة وتطورها في الدراسات النقدية المعاصرة والوصفي لوصف ظاهرة التناص وفهمها أما في الجانب التطبيقي اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي، قصد توضيح المصطلح في الرواية وتحليله بهدف جزئياته ومكوناته وإظهار التناص الحاصل فيها.

اعتمدنا في دراستنا هذه على مصادر كالقرآن الكريم والرواية بالإضافة إلى المراجع المتعددة من كتب أهمها: محمد عزام، النص الغائب وكذلك أحمد ناهم التناص في شعر الرواد، بالإضافة إلى حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث "البرغوثي نموذجا". كما ارتكزنا على بحوث جامعية ورسائل أكاديمية ومجلات، وكل هذا من أجل الإحالة بكل ما يتعلق بالموضوع.

فرهاننا على رواية "كاميكاز" كان رهاناً صعباً ومعقداً بسبب الروح التجريبية الكثيفة التي اشتغل عليها الكاتب والتي تتطلب منا ثقافة دينية وشعبية وتاريخية. فقد واجهتنا صعوبات وعراقيل في بحثنا هذا نذكر منها: أنها رواية تجريبية ما بعد الحداثية، تستدعي ثقافة واسعة في شتى المعارف، كما أنها كسرت النمط التقليدي للرواية وعليه يجب أن تقرأ بطريقة مختلفة على مستوى اللغة والأسلوب والزمان والمكان والأحداث، وكذلك كثرة المصادر والمراجع أدى بنا إلى صعوبة انتقاء الأفكار الأساسية المهمة في هذا البحث، وأيضاً التعدد المفهومي لمصطلح التناص نتيجة لاختلاف الرؤى وكثرة تداوله بين النقاد، إضافة إلى ذلك أننا لم نعتد على قراءة مثل

هذه الأشكال التعبيرية، ووجدنا صعوبة كبيرة في التكيف مع شكلها ومحتواها والتعود على أسلوبها، وأيضا من الأشياء التجريبية الكثيرة هو تكسير الجملة النحوية والبلاغية، حيث صنع لنا جملاً بلاغية جديدة معاصرة مستوحاة من الحياة الحداثية وكذا استعماله لجملة من اللهجات المغاربية التي يصعب علينا فهمها.

ونرجو في ختام بحثنا هذا أن نكون قد وفقنا في التوصل إلى أجوبة شافية لما كنا قد طرحناه من أسئلة وأخذنا على عاتقنا التوصل إليه.

وأخيراً لا يسعنا إلا أن نتقدم بالشكر الجزيل للدكتور المشرف **"سليم حيولة"** لتوجيهاته القيمة وتشجيعه الدائم لنا، كما نتقدم بالشكر أيضا للأستاذ الفاضل "سعيد بن زرقة" على مساعدته لنا.

المبحث الأول: التناص؛ مفهومه وطبيعته

تمهيد :

قبل أن نبدأ في تقديم تعريف للتناص كان لابدّ من توضيح مفهوم النص أوّلا نظراً لكونه يشكل إحدى المفاهيم التي ترتكز عليها الدراسات التناصية، فهي تقوم بالدرجة الأولى على مبدأ تلاقح وتداخل النصوص وحضورها في ثنايا البعض فتعريف النص أمر صعب، وذلك لتعدد معاييره ومداخله ومنطلقاته، فعلينا الوقوف على بعض التعريفات انطلاقاً من المفاهيم اللغوية المعجمية التي تتسم بالثبات، كما قد نعرج على التعاريف الاصطلاحية التي تتغير وتتجدد مع كل تيار ومدرسة نقدية.

أولا: مفهوم النص

1- النص لغة:

في البداية وحين نريد تقديم تعريف للنّص وبالرجوع للمعاجم العربية نجد له عدّة معانٍ حيث يرى أحد الباحثين المعاصرين أن معناه **"في لسان العرب أقصى الشيء وغايته، ومنه نصَ الناقة أي استخرج أقصى سيرها، ونصَ الشيء منتهاه" وأما في أساس البلاغة فهو يفيد الرفع: فالنص رفعك الشيء. نصَ الحديث ينصّه نصاَ: رفعه"[1].** فالنص يعني غاية الشيء ومنتهاه وأيضا كان بمعنى الرفع، كما كان يرى القدماء ومن جهة أخرى نجد الفيروز آبادي في القاموس المحيط يقدّم له تعريفا حيث يقول **"نصَ الحديث إليه: رَفعهُ، وناقته: استخرج أقصى ما عندها من السَير والشيء: حرَكهُ، ومنه فلان ينُصَ أنفه غضباَ وهو نصَاصُ الأنف، والمتاعُ جَعَلَ بعضه فوق بعض، وفلانا استقصى مسألته عن الشيء، والعروس: أقعدها على المنصَة، وهي ما ترفع عليه"[2].**

---

[1] - لسان العرب، نقلاً عن محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، ص 16 -17.

[2]- مجد الدين الفيروز آباديَ، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005 ، ص632 .

[3]- نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي، التناصية، النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة 2010، ص20-21.

وهو بمعنى المنتهى والاكتمال، **"حيث يعلق الفيروز أبادي على قول علي بن أبي طالب كرّم الله وجهه" إذا بلغ النساء الحقائق فالعصبة الأولى"[1].** في نفس السياق نجد الفيروز آبادي في قاموسه يشير إلى قول علي بن أبي طالب كرم الله وجهه دلالة على أن غايته الرفع لأجل الظهور والوضوح.

ونستنتج أن أكثر ما تدلّ عليه هذه الكلمة لغوياً هو الظهور والاكتمال. ومنه ومما سبق يمكن القول إن هناك من يقول بأن النص هو الرفع أو غاية الشيء ومنتهاه كما يرى البعض أنه يأتي بمعنى الظهور وهي كلها معان درج القدماء على تقديمها في تعريف النصّ .

2- النص اصطلاحاً:

إن المفهوم الاصطلاحي لكلمة "نص" مفهوم حديث في الفكر العربي المعاصر وهو ليس وليد هذا الفكر، هو كغيره من مفاهيم كثيرة في شتى العلوم الحديثة، وافد علينا من الحضارة الغربية، وثمة تعريفات عديدة لمصطلح "النص" تعكس توجهات أصحابها.

عرفته **"جوليا كريستيفا"**: **"هو جهاز نقلي لساني، إنه يعيد توزيع نظام اللَسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه"[2].** نفهم من هذا القول أن النص عندها هو جهاز يعيد توزيع الألفاظ في نظام معين بحيث يسمح للسامع أن يستوعبه ضمن سلسلة من الجمل مرتبة سابقة كانت أم لاحقة تتناسب معه، والهدف هو التبليغ عنه، ففي فضاء نص معين تتقاطع مجموعة من الألفاظ.

أما **"رولان بارث"** يرى بأن: **"النص هو الكتابة والكتابة علم متعة الكلام أو لنقل إنه الكتابة نفسها"[3].** أي أنه يعتبر النص الكتابة فوق الكتابة وهو تداخل نصوص ضمن

---

[1]-جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهي، علم النص، دار توبقال للنشر بلغدير، الدار البيضاء، 05 المغرب، ص21.

[1]- رولان بارث، نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، 1988، نقلا عن صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، العدد 164، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1992، ص218.

نص واحد، وكل ما هو مدوّن يعتبر نص، ومن خلال هذا يمكننا القول بأن النص يقتصر على ما هو مكتوب ويبعد الحدود الكلامية المنطوقة، ويعزز **"بول ريكور"** هذا الرأي بقوله **"تطلق كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة وهذا التثبيت أمر مؤسس للنص ذاته ومقوم له"[1].** هذا يعني أن الكتابة كلام مثبت والنص هو كل خطاب مكتوب وهذه الأخيرة هي التي تضبطه في زمان ومكان محددين. أي تؤمن له استمراريته.

وبناءاً على هذا نرى بأن النص عبارة عن نسيج، فهو نظام كلامي وإن شئنا فقلنا هو سلسلة من الخطابات وهذه الأخيرة لا تأسس إلا بواسطة الكتابة باعتبارها جزءا مهما في النص. وبهذا الصدد **"يرى رولان بارث أن النص يقيم نظاماً لا ينتمي إلى النظام اللغوي ولكنه على صلة وشيجة معه، علاقة تماس وتشابه في الآن ذاته"[2].** يظهر لنا أن النص ذو علاقة تقارب وانسجام مع النظام اللغوي.

ومن خلال ما سبق يمكننا القول بأن مفهوم النص قد عرف زخماً هائلاً من التعاريف الاصطلاحية التي اختلفت وتباينت من باحث إلى آخر، ومن حقل معرفي إلى آخر بخلاف التعاريف اللغوية التي اكتفت بالقوالب اللفظية فقط، وفي هذا الصدد نجد **"صلاح فضل"** يقول: **لا نصل إلى مفهوم النص بمجرد إيراد تعاريف لغوية بل علينا أن نبني مفهوم النص من جملة المقاربات التي قدمت له في البحوث البنيوية الحديثة دون الاكتفاء بالتحديدات اللغوية المباشرة لأنها تقتصر على مراعاة مستوى واحد للخطاب وهو السطح اللغوي بكينونته الدلالية"[3].** وعلى هذا النحو نرى بأن التعاريف اللغوية وحدها لا تؤدي الغرض للوصول إلى معنى شامل وكامل وأخير للنص فهي تقتصر على الطابع اللفظي أي المعجمي فقط. فلا بد من تجاوز هذا إلى بناء مفهوم النص على جملة من

---

[2]. بول ريكور، النص والتأويل، ترجمة منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت 1988، نقلا عن صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص219..

[1]- رولان بارث، نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، 1988، نقلا عن صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، علم المعرفة، ص220.

[2]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص211.

الدراسات التي آلت إليه بالرغم من اختلاف مفاهيمه تبعاً لاختلاف مشارب أصحابها الفكرية. إلاّ أنه بقي محل بحث لدى جلَ الباحثين والمنظرين له.

ثانيا: التناص كاستراتيجية قرائية

تمهيد:

بعد انطلاق من المحاولات بتعريف النص وبعد تناول النقاد للنص بمفهومه المعاصر كان لا بد أن يظهر مفهوم جديد يتصل به وهو التناص. حيث يُعتبر هذا الأخير محل بحث ودراسة فأصبح متداولاً عند جلَ الباحثين سواء الغربيين أو العرب بمصطلحات ومفاهيم مغايرة، وقبل الولوج إلى كل هذا يجدر بنا الوقوف عند حدَ التناص في المعاجم العربية وما أفردته لهذا المصطلح، إلى جانب ما اصطلح عليه النقاد وما آلت إليه مختلف الدراسات.

1- التناص لغة:

ترد كلمة التناص في المعاجم العربية في مادة نصَّ و نصَّصَّ، وتتنوع الدلالة المعجمية للفعل نصَّ تبعاً للتطور الذي يولد دلالات جديدة للملفوظ الواحد، ونرى أن **"أولى الدلالات اللغوية للنص هي الرفع لأجل الإظهار،"نص العروس: أقعدها على المنصة، ونصَّ المتاع إذا جعل بعضه فوق بعض ومثله نصصت المتاع، ومنه نصَ الرجل أنفه فهو نصَاص أي رفع أنفه"[1].** من هنا نرى أن النص دلاليا يعني البيان والبروز.

ويعرف في المعجم الوسيط " **تناص القوم: ازدحموا، والنص: صيغ الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف، التناص في الوسيط لا يعني الدلالة التي يمنحها لها الاستعمال النقدي المعاصر إلاَ بالتأويل والتخريج المتمحَل المتكلف، ولعل ذلك في المجمل يعني أنَ لفظة "نصص" ومنها "نص" قد تطورت دلالياَ، فالنقاد القدامى لم يتعاملوا مع النص**

[1]- بدران عبد الحسن محمود، التناص في شعر العصر الأموي، دار غيداء للنشر والتوزيع ، عمان، ط1، 2012 ص13.

بمعناه المتداول بيننا نحن المعاصرين، فظل غائباً من لغتهم النقدية فكلمات مثل: نصَ وتناصَ وتناصية وبينصية وغيرها، هي اشتقاقات جديدة لا ندعي أنها من صنعنا، لكنها من لغتنا ترجمة لمصطلح أجنبي وحاجة لسدَ ثغرة"[1]. تجدر بنا الاشارة أن اختلاف التخريجات في تعريف مصطلح التناص لغوياً راجع لكون هذا الأخير وارد في مادة نصَصَ التي يمكن حملها على عدة معان خاصة مع الإقرار بأن هذا المصطلح دخيل على النقد العربي، فكل باحث أخذه من زاوية فهمه الخاصة فالمشارقة لهم نظرتهم وثقافتهم وكذلك المغاربة، ولكن هذا لا يمنع من أن كل هاته التعريفات تدور حول فكرة واحدة في مجملها وسمح لنا هذا الثراء بأن نحكم على المعنى اللغوي للتناص بأنه تطور حسب حاجة الساحة النقدية، وهذا لمواكبة ومسايرة المناهج الغربية التي أصبحت تغزو الثقافة العربية و الميدان النقدي في الوقت الراهن.

2- التناص اصطلاحاً:

أثار مصطلح التناص ثورة في الدراسات النقدية الحديثة قدر الجدل الذي أثارته معظم المصطلحات، باعتباره مصطلح نقدي حديث المنشأ، فرض حضوره في مجمل الدراسات الغربية و العربية منها مؤخراً، فأخذ يتشكل في الغرب خلال النصف الثاني من القرن العشرين على مجهودات عدة علماء ونقاد، ولقد اختلفت النظريات والمفاهيم حوله باختلاف التيارات الفكرية والمدارس النقدية.

ويعرف على أنه **"ترجمة للمصطلح الفرنسي Intertext حيث تعني كلمة Inter في الفرنسية: التبادل، بينما تعني كلمة Text وأصلها مشتق من الفعل اللاتيني Textere بمعنى النسج أو الحبك، وبذلك يصبح معنى Intertext التبادل النصي وقد ترجم إلى العربية بكلمة التناص الذي يعني تعالق النصوص ببعضها البعض"[2].** تجدر بنا الاشارة من هذا المفهوم أن مصطلح التناص لم يخلق من العدم وإنما ترجمة للمصطلح

[2]- نبيل علي حسنين، التناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل، دار كنوز المعرفة عمان،2009، ط1 ، 2010، ص25-26.

[1]- بدران عبد الحسن محمود، التناص في شعر العصر الأموي، دار غيداء للنشر، عمان، ط1، 2012م، ص14.

الفرنسي **Intertextualité**، حتى وان اختلفت في صيغة لفظتها يبقي مدلولها واحد حيث تحمل بداخلها معنى النسيج بمعنى تداخل وتعالق النصوص فيما بينها.

وهذا ما قد تطرق اليه جل الباحثين حيث يرون أن **"مصطلح التناص Intertextualité ظهر للمرة الأولى على يد الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا Julia kristiva وذلك في مقالاتها التي كتبتها بين عامي(1966-1967) عن السيميائية والتناص ونشرتها في كتاب سيميوتيك ونص الرواية، وترى بأن التناص تفاعل نصي يحدث داخل نص واحد"[1].** وبهذا الصدد تبلور المصطلح على يد كريستيفا ونشرته في أعمالها حيث لعبت الدور الريادي في إعطائه بصمة جعلت أغلب الباحثين يلجئون إليه باعتباره يحمل فضاءات نصية متقاطعة، **"وترجمه بعض الحداثيين المتأخرين على أنه "بينصية"، ومنهم من ترجمه على أنه "تناصية" أشهرهم "عبد المالك مرتاض" ومع هذا فإن هذه المصطلحات في تعددها صيغ متعددة لقصد واحد يبحث عن المنهج الملائم وبناءاً على ذلك فالتناص ظاهرة تداخل النصوص بعضها بالآخر بعلاقات وكيفيات مختلفة، سواء أوعى الكاتب ذلك أم لم يع"[2].** من هنا نستنتج أن رغم تعدد الترجمات واختلاف الآراء حول المصطلح إلا أن المفهوم يبقى واحد وهو عبارة عن شبكة من العلاقات القائمة بين النصوص.

ويعتبر هذا الأخير **"Intertextualité مصطلح نقدي يرادفه (التفاعل النصي) و(التفاعل النصي) و(المتعاليات النصية)، وقد ولد مصطلح التناص على يد جوليا كريستيفا عام 1969م التي استنبطته من باختين في دراسة لدستوفسكي حيث وضع تعددية الأصوات (البوليفونية) والحوارية(الديالوج) دون أن يستخدم التناص احتضنته البينوية الفرنسية، وما بعدها من اتجاهات سيميائية وتفكيكية في كتابات كريستيفا**

[1]-حمدي أحمد حسانين، استلهام التراث في شعر ابن خاتمة الأنصاري "دراسة تناصية"، مكتبة رشيد للنشر والتوزيع الزقاريق، مصر، ط1، 2006م، ص12.

[2]- نبيل علي حسنين، التناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل، دار كنوز المعرفة 2009، عمان، ط1، 2010، ص28-29.

ورولان بارث وتودروف وغيرهم من رواد الحداثة النقدية"[1]. وهكذا يظهر أن التناص باعتباره أخذ حظه من الدراسة فهو يشتغل على مستوى النصوص وتفاعلاتها وقد ظهر لأول مرة على يد باختين حيث جاء بمصطلح مغاير "الحوارية" ومن ثمة تبلور عند جوليا كريستيفا **"أما الناقد الآخر تزيفيطان تودروف يؤكد في كتابه "الشعرية" أن الفضل في بدء الاعتراف في هذه الظاهرة التعبيرية يعود إلى الشكلانيين الروس فقد كتب شيكلوفسكي: "إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها، وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في تواز وتقابل مع نموذج معين، بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو" ويرى أن باختين هو أول من صاغ نظرية حول تعدد القيم النصية، فتودروف يسمي الخطاب الذي لايستحضر شيئاً مما سبقه: (أحادي القيمة) والذي يعتمد في بنائه على الاستحضار (متعدد القيمة)"**[2]. فالشكلانيون أشاروا إلى التناص قبل باختين إلا أن هذا الأخير خصص جهوده لتوضيح العلاقات بين النصوص المختلفة، والمترابطة فيما بينها، ونجد تودروف أشار إلى الخطاب القائم على تنوع القيم .

وهو بتعريف **"فيليب سولرس": " كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، واجتداداً وتكثيفاً ونقلاً وتعميقاً"**[3]. نفهم من هذا أن في فضاء نص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى مما يجعل بعضها يقوم بتجسيد البعض الآخر ونقضه. وبهذا الصدد يمكن القول: **"أن التناص يظهر على أنه تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها وغاب (الأصل) فلا يدركها إلا ذو الخبرة والمران"**[4]. فالنصوص لا تظهر هكذا فحسب وإنما هي نتيجة علاقتها بنصوص أخرى

---

[1]- محمد عزام، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001 ص26.

[1]- محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، ص27.

[2]- مصطفى السعدني، التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، توزيع منشأة المعارف بالإسكندرية، ص1.

[3]- محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، ص27.

أي لا حدود بين نص وآخر، فالتناص يتجسد من خلال صراع النص مع نصوص أخرى وليس بالضرورة أن يكون متناص فقط مع نصوص قديمة قد ما يجعله قادراً على التداخل مع نصوص آنية مستقبلية وهذا ما يجعل النص في علاقة مع متلقية أي ليس من السهل البحث فيه فلا يدركه إلا ذو الخبرة و ذو تطلعات فكرية سابقة. وعلى هذا **"فإن التناص نوع من تأويل النص أو الفضاء الذي يتحرك فيه القارئ والناقد بحرية و تلقائية معتمداً على مذخوره من المعارف والثقافات، وذلك بإرجاع النص إلى عناصره الأولى التي شكلته...إذ أن ثقافة المبدع قد تكونت عبر دروب مختلفة..."[1].** ففي فضاء النص تشترك ثقافة المبدع والمتلقي باعتبارهم الجزء الفعال في إنمائه، حيث يساهم المبدع في جعل النص يشكل زخم هائل من ثقافات متنوعة وكل هذا حسب القدرات المعرفية المتنوعة.

فيعتبر التناص عند جوليا **"أحد مميزات النص الأساسية والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها، ويرى سولير (التناص) في كل نص يتموضع في ملتقى نصوص كثيرة، بحيث يعتبر قراءة جديدة/تشييداً/تكثيفاً"[2].** على ضوء هذا نرى أنه لا وجود لنص من العدم وإنما هو نتيجة نصوص سواء كانت سابقة أم لاحقة. فالتناص في حقيقته هو مجموعة من آليات الإنتاج الكتابي لنص ما، تحصل بصورة واعية أو غير واعية بتفاعله مع نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه، وهذا ما يؤكد عليه **"فوكو"** حيث يقول: **"لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيراً آخراً ولا وجود لما يتولد من ذاته، بل من تواجد أحداث مسلسلة ومتتابعة، ومن توزيع للوظائف والأدوار"[3].** فلا يمكننا القول أن كل نص مستقل بذاته لأنه مجرد حامل لأفكار معزولة بمفردها ولكن هي من صلب أفكار سابقة أي ناتجة عنها فهو يكون سلسلة متماسكة لمجموعة من النصوص بأفكار جديدة و ابداعات من صنع المؤلف. وعلى ضوء هذا جاء في المعجم الموسوعي لعلوم اللغة لديكرو و تودروف: **"إن كل نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى،**

---

[1]- نور الهدى لوشن، التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى العلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ج15،ع 26، /02/، صفر 1424ه، ص1022.

[2]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الدار البيضاء، ط1 1985ص215.

[1]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص215.

فالنص الجديد هو إعادة نتاج لنصوص وأشلاء نصوص معروفة سابقة أو معاصرة، قابعة في الوعي واللاوعي الفردي والجماعي"[1]. فالكاتب قبل كتابته للنص يكون مطلعاً على نصوص عدة وذو ثقافة متنوعة، وعلى هذا يقوم النص الجديد بإعادة خلق نصوص مضت سواء كنا على دراية بذلك أم لا، وهذا كما يرى **"ليتش أن النص ليس ذاتاً مستقلة، أو مادة موحدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى نستنتج أن التناص يعني توالد النص من نصوص أخرى وأن النص هو خلاصة لما لا يحصى من النصوص"[2].** فالنص لم ينشأ من لاشيء وإنما تغذى جنينياً بدم غيره أي نتاج نصوص سابقة .

وعلى الرغم من الارتباكات الاصطلاحية إلا أن مفهوم التناص ظل متقارباً في تعريفه من قبل النقاد و الباحثين، فقد عُرف على أنه: **"النص الذي يمتص عدداً من النصوص على بقائه مركزاً على معنى"[3].** فرغم حدوث العملية التناصية إلا أن النص يبقى محافظا على معناه.

وخلاصة لما تناولناه يمكننا القول أن كل تعريف للتناص ما هو إلا عطف بيان للتعاريف السابقة، إلاَ أن هذا المصطلح ما هو إلا تقاطع لنصوص اختمرت في الشبكة الذهنية للمبدع بصورة لاشعورية حتى تظهر لنا في الأخير على شكل نص جديد يحمل في عباءته نصوص قديمة ويهيئ لظهور نصوص في المستقبل.

فعلى المفهوم الاصطلاحي لآلية التناص وعملها على مستوى النصوص لعبت الترجمة دوراً كبيراً في تحديد هذا المفهوم الذي يتسم بالغموض لذا ارتأينا ألا نخوض في كل المفاهيم الواردة "للتناص" بل اكتفينا بما قد سبق ذكره هذا محاولة منا، للإحاطة بالجزئيات المهمة التي تحدد مفهوم التناص، ولفتنا النظر إلى أن المصطلح أصله يعود للغرب لكل من باختين و جوليا كريستيفا ورولان بارث إضافة إلى باحثين آخرين إضافة

---

[2]- محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، ص27.

[3]- المرجع نفسه، ص28.

[1]- نور الهدى لوشن، التناص بين التراث و المعاصرة، مجلة جامعة أم القرى العلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ص 1022.

إلى الدراسات الكثيرة التي أسهمت في تطبيق آليات التناص على النصوص الأدبية ومعرفة النصوص الأصلية التي تشكل مرجعاً للنصوص الحديثة محل الدراسة وتكريس ظاهرة تلاقح النصوص والثقافات.

المبحث الثاني: التناص في الدرس النقدي المعاصر

تمهيد:

إذا تتبعنا جذور مصطلح "التناص" عند النقاد الغربيين وجدنا بداياته كمصطلح نقدي عند باختين على أنه أول من تطرق لهذا المفهوم، وإن تطرق إليه بدون أن يستعمل المصطلح نفسه، ومن الثابت أن جوليا كريستيفا هي أول من استعمل هذا المصطلح في كتاباتها، كما تذهب إلى ذلك معظم مراجع النقد الحديث والمعاصر ولا تزال الدراسات النقدية المعاصرة تحظى بهذا المصطلح، مما يعني أن التناص أصبح رواقاً واسعاً يدخل من خلاله النقاد إلى قضاياهم النقدية التي يطرحونها.

ومن خلال سعينا إلى إيجاد تعريف شامل لمفهوم التناص، قد ارتأينا مجموعة من التعريفات التي تصب في نفس المجرى، فانتقينا هذا المفهوم الذي ورد في البداية بمفهوم الحوارية عند "باختين" ثم مصطلح التناص عند ناقدين بارزين يمثلان العتبة الأولى جوليا كريستيفا ورولان بارث، وبعدها جيرار جينيت.

أولا: الحوارية عند باختين*

لم يظهر التناص للمرة الأولى بهذا المصطلح، وإنما جاء بتسمية مغايرة، ويجمع الدارسون على أن باختين هو المطور لمفهوم التناصية وإن كان طرحه في صيغة مفهوم (الحوارية) حيث استعمله لوصف العلاقة القائمة بين الخطابات، **"فاستعمل هذا المصطلح**

*ميخائيل باختين(1895-1975): ناقد روسي(سوفياتي) فيلسوف لغوي ومنظر أدبي، ولد في مدينة أريول، درس فقه وتخرج عام 1918، وعمل في سلك التعليم، ينتمي إلى حركة الشكلانيين الروس، له دور بارز في إرساء معلم نظرية الأدب من خلال شرحه لمبدأ الحوارية، يُنظر؛ نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب "دراسة معجمية"، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009، ص171.

لتعريف العلاقات الجوهرية التي تربط أي تعبير بتعبيرات أخرى، فكل خطاب -في رأيه- يعود إلى فاعلين وبالتالي إلى حوار محتمل...فمهما كان موضوع الكلام فإنه قد قيل بصورة أو بأخرى ومن المستحيل تجنب الالتقاء بالخطاب الذي تعلق سابقاً بالموضوع"[1]. نفهم من هذا أن كل خطاب هو نتيجة تراكمات سابقة وبداية لواقع نصي جديد، وكل نص هو ملتقى لعديد من نصوص ساهمت في بنائه فلا يمكن تجاهلها.

وعلى هذا النحو **"يرتبط مفهوم الحوارية "Dialogisme" عند باختين باهتمامه بتتبع أنماط التعدد الثقافي داخل اللغة الاجتماعية وذلك في لحظة تاريخية معينة وبارتباط تلك الأنماط بالخلفية التاريخية والثقافية للمجتمع، وقد قصر باختين تناوله للأنماط الحوارية على الرواية كما كان لتمثل اللغات المتعددة، فنظريات "الحوارية" و"الرواية المتعددة الأصوات" مقدمة أساسية لمفهوم التناص، لأن الخطاب عند باختين يصادف مقاومة رئيسية ومتعددة الأشكال من خطابات الآخرين التي تخص نفس الموضوع، فالخطاب يجد دائماً ما يزعجه ويناهضه ووحده آدم الأسطوري وهو يقارب بكلامه الأول عالماً بكراً، لم يوضع بعد موضع تساؤل، وحده آدم المتوحد كان يستطيع أن يتجنب تماماً هذا التوجه الحواري نحو الموضوع مع كلام الآخرين، وهذا غير ممكن للخطاب البشري الملموس"[2].** تجدر بنا الإشارة أن مفهوم التناص في البداية عُرفَ بالحوارية، والحوارية عند باختين مرتبطة بتعدد الأصوات والتعدد الثقافي والإيديولوجي في المجتمع الذي ينعكس من خلال الرواية ذلك أن الرواية تجمع بين لغات ولهجات متعددة التي تعكس الخلفية المعرفية والثقافية للشخصيات الروائية، فلغة الطبيب تختلف عن لغة الفيلسوف، ولغة التاجر تختلف عن الفقيه، ولغة السياسي تختلف عن الفلاح وهكذا. لأن كل شخصية تمتلك معجمها الخاص وتبين مستوى طبيعة الشخصيات المتحدثة، وهذا التعدد اللغوي هو ما يسميه "بالحوارية"، كما أنه يعني مجموعة من

[1]- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث -البرغوثي نموذجا-، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع عمان، ط1، 2009، ص20.

[1]-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة باريس ط1 1987، ص53.

المواقف التي تعبر عن مجموعة من الشخصيات الروائية على قضية معينة. "فالحوارية" تمهد "للتناص" وكل هذا يؤدي إلى تداخل النصوص المختلفة بسبب تعدد الإيديولوجيات واللغات والثقافات. وبالتالي نظريتي "الحوارية" والرواية "متعددة الأصوات" تعدان في الحقيقة مقدمة طبيعية لمفهوم التناص الذي لم يأت بشيء جديد على النص وإنما جاء ليميط اللثام عن خاصية كانت مخيفة أو مطمورة فيه.

ومن ثمة جاء التناص كعنصر فعال لدفع دينامية القراءة والكتابة إلى الأمام **"ولهذا يرى باختين أنه لا يوجد ملفوظ بدون أفق تناصي، ولا يوجد خطاب إلاّ وهو مخترق - على الأقل- من قبل موضوعين ومن هنا تأتي إمكانية الحوار"[1].** من هنا يمكننا القول أن كل خطاب يحمل حوار مع نصوص أخرى يتشكل منها، ولا وجود لكلمة أو لفظة إلا وكانت تحمل أفق تناصي، فالتناص عند باختين أساسه الحوار. **"وتظهر هذه الحوارية أكثر ما تظهر في الخطاب الروائي لأن الرواية تقوم على تعددية الأصوات وتعددية اللغات بسبب التنوع الكبير في الشخصيات فالرواية تجمع الخطابات المختلفة وتصنعها في غلاقة مواجهة وتجعلها تتعايش وتتحاور وتتعامل مع بعضها البعض"[2].** إذا تمعنّا في هذا نجد أن للحوار الدور الأساسي في إنشاء الخطاب الروائي بحيث كل نص هو في علاقة تحاور مع نصوص أخرى، فقد منح للرواية بعد حواري أكثر لما تحمله من تعددية الأصوات واللغات.

وبشكل عام **"فإن باختين استعمل مفهوم الحوارية لوصف العلاقة القائمة بين الخطابات، على اعتبار أنها تنتمي إلى عالم الخطاب لا إلى عالم اللسان وتتعلق بالعبر- لسانية وليس باللسانيات- وذلك لقيامها على المستوى الدلالي المشترك بين المتخاطبين"[3] .** وعليه نستخلص أن النص الروائي الجيد هو ما يتم فيه الحوار وفق شفرة

---

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص54.

[2]- عبد الكريم شرفي، دراسات أدبية، مفهوم التناص من حوارية ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جينيت، دورية فصلية محكمة تصدر عن مركز البصيرة، العدد الثاني، جانفي 2009، ص70.

[1]- حوارية باختين، دراسة في المرجعيات والمفردات، التواصل في اللغات والثقافة والآداب، عدد 31 سبتمبر2012 ص81.

مشتركة بين المتخاطبين ووفق لغة مشتركة، غير أن اللغة الحجاجية الإقناعية هي من تخول تعاطف القارئ معها مع ضرورة حفاظ الكاتب على الحياد.

من هذا المنطلق ينتقل باختين إلى وضع مصطلح الحوارية الذي كان في البداية مطابقاً لمصطلح التفاعل اللفظي، **"فيصير الأسلوب عند باختين هو الرجل، ولكن باستطاعتنا القول: إن الأسلوب هو رجلان على الأقل أو بدقة أكثر، الرجل ومجموعته الاجتماعية"**[1]. ففي هذا القول أشار باختين إلى الأسلوب باعتباره الكاتب نفسه حيث يجسد شخصيته الحقيقية إلى أبعد ما يكون وهذا ليس بمفرده وإنما مقرون بجانبه الاجتماعي ومع هذا لم يكن يستخدم كلمة تناص ولا لأي كلمة معادلة لها وإنما كان يستخدم **"تفاعلية السياقات تفاعلية سيميائية، تفاعلية اجتماعية، لفظية"**[2]. ويعبر عنه أيضاً بالتبادل الحواري، فقد تكلم عنه بصورة موسعة بحيث يصبح الحوار نفسه بعداً تناصياً، استعمله للدلالة على تقاطع وتفاعل وتداخل النصوص فيما بينها.

فبهذا انتقلت الرؤيا لدى **"باختين وهو يبحث عن شعرية منفتحة اختار مصطلحاً من الحقل الماركسي هو "تفاعلية" واستخدمه لضبط شعرية دوستفسكي في كتابه"**[3]. من هنا يتضح لنا أن باختين أتى بمصطلح مغاير ألا وهو "تفاعلية" أي تفاعل النصوص فيما بينها وهذا من خلال طرحه لشعرية دوستفسكي.

وفي الأخير نستنتج أن باختين كان له الفضل في تأصيل فرضية التناص، حيث أكد أن كل نص يقع عند ملتقى نصوص أخرى فهو يعيد النظر فيها ويكثفها ويراجع صياغتها فالكلمة إذاً تقيم حواراً مع نصوص أخرى متداخلة فيما بينها . فباختين كان أول من التفت إلى مفهوم "الحوارية" في الخطاب بصفة خاصة، ولكن تطوير ما طرحه كان على يد الباحثة جوليا كريستيفا.

---

[2]- تزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، ط2، 1996، ص124.

[1]- محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الانماء الحضاري، حلب 1998، ط1، ص62.

[2]- نهلة فيصل أحمد، التفاعل النصي، التناصية، النظرية، المنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2010، ط1 ص256.

ثانيا: التناص عند جوليا كريستيفا*

اسم معروف متداول بين النقاد والمنظّرين، ارتبط اسمها بمصطلح "التناص" بلغارية الأصل ذات مخزون ثقافي ضخم. حيث يعود الفضل في ترويج المصطلح رسمياً إلى جوليا **"وضعت مقولة "التناص" لأول مرة في تاريخ الخطاب النقدي وذلك في نهاية الستينات من خلال عدة أبحاث لها كتبتها ما بين 1966 و 1967. وصدرت في مجلتي Tel Quel و Critique ثم أعيد نشرها في كتابيها Le texte du roman و sémotike recherche pour une سنة 1969 وكذلك في مقدمة كتاب شعرية دوستوفسكي لباختين"[1].** فمنذ أن أصاغت جوليا المصطلح لأول مرة أصبح هذا الأخير يشكل هاجساً يهيمن على دراسة الثقافة و الأدب حيث اعتمدت في دراستها على ما قدمه باختين في دراسته لدوستوفسكي، فكانت هذه الأعمال وأفكارها الشرارة الأولى التي انطلقت منها لتكوين مصطلح التناص، وصياغة نظريتها لتكون أول من استعمل هذا المصطلح في الستينات من هذا القرن والسّباقة إلى إدخاله عالم الدراسات النقدية الحديثة وترويجه بين الباحثين في مقالاتها، فقد تمكنت من تحويل "الحوارية" إلى نظرية متماسكة تحدّد أوليات التناص.

إذاً هذا الأخير يوضح الاتفاق التام والانسجام المتكامل لآراء باختين وكريستيفا وبهذا **"نسجت جوليا خيوط نظرية النص في كتبها "علم النص" و(بحوث في سبيل التحليل العلاقاتي)، و(نص الرواية) والتي حددت فيها المصطلحات الأساسية لهذه النظرية، ورغم استفادتها إلاّ أنها جددت عليهم، وأضافت بدورها مصطلحات جديدة لها**

* جوليا كريستيفا: ولدت في 24 يونيو 1941 بمدينة سيلفن ببلغاريا، أدبية، عالمة لسانيات، محللة نفسية وفيلسوفة عملت أستاذة في جامعة السوربون، وأسهمت مع سولرز في مجلة (تل كل) فشكلت معه ثنائيا نقديا أدبيا، وضعت أبحاث من أجل تحليل سيميائي 1996، النص الروائي 1970، ثورة في اللغة الشعرية 1974، يُنظر؛ نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص تحليل الخطاب" دراسة معجمية"، ص166.

[1]- مولاي عبد الحفيظ طالبي، المصطلح الصوتي عند ابن سينا، مجلة دراسات أدبية علمية محكمة، دورية فصلية محكمة تصدر عن مركز البصيرة، جامعة العين الإمارات العربية المتحدة، ص64.

دلالات مهمة في تضويء نظرية النص، وعلى رأسها مصطلح التناص"[1]. نفهم من هذا أن كريستيفا وسعت في بحوثها الأدبية مكونات النص ومدلولاته ومن مصطلح التناص من بين هذه التوسعات، فقد عرفته بأن كل نص هو عبارة عن فسيفساء من النصوص لأنه يحمل في طياته مجموعة من القيم التي تتشكل من امتصاصه للفكر الأدبي عبر تاريخه، وكان هذا بسبب خوضها في علاقات النص ومكوناته واشتغالها عليه. فقامت بإحياء نظرية النص و تطويرها تكملة لما آل إليه الباحثين.

وعليه **"فالنص عند كريستيفا مبني على طبقات، وتتكون طبيعته التركيبية من النصوص المتزامنة له والسابقة عليه وهذا ما يقودنا نحو تعريف التناص عندها تقول: هو تفاعل نصي يحدث داخل نص واحد، ويمّكن من التقاط مختلف المقاطع أو القوانين لبنية نصية بعينها باعتبارها مقاطع أو قوانين محوّلة من نصوص أخرى"[2].** فالنص في نظرها عبارة عن طبقات مختلفة مَردُّها الأساس هو نصوص سابقة لها قام النص بامتصاصها، ففي فضاء النص تتقاطع أقوال مأخوذة من نصوص أخرى أي لا حدود بين نص وآخر، وهي إشارة واضحة لمفهوم التناص الذي تبلور بفضل أفكارها التي سبقت ظهور هذا المصطلح، فقد أتت بأسسه دون أن تذكره على ما هو عليه وهذا ما يجعلنا نقر بفضلها في التأسيس للتناص وآلياته الإجرائية.

وعلى هذا فالتناص أساسه التفاعل و التشارك بين النصوص وهذا يقتضي الحفظ والمعرفة السابقة بالنصوص، وهذا ما أكدته في قولها: **"التناص هو نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، وهو (اقتطاع) أو(تحويل)... وهو عينة تركيبية تُجمعُ لتنظيم نصي معطى التعبير المتضمن فيها أو الذي يحيل إليه" وتضيف "إنّ كل نص يتشكّل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى"[3].**

---

[1]- نبيل علي حسنين، التناص، دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل ، دار كنوز للمعرفة العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1،2010 ، ص34.

[1]- نور الهدى لوشن، التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى العلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ص1021.

[2]- نبيل علي حسنين، التناص: دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض، ص36.

بناءاً على هذا نرى أن التناص في نظر الباحثة لا يمكن أن يفهم على أنه ظاهرة محاكاة أو مجرد إعادة إنتاج، إنما هو تسرب وتحويل نصوص فيما بينها لإعادة صياغة نص جديد، ومن هذا المنطلق ترى **"كريستيفا" "أن الممارسة النصية ليست مجرد نقل بسيط لعملية كتابة علمية ما...إنها تقوم بزحزحة ذات خطاب (معنى أو بنية معينة) عن مركزها لتنبني هي"[1].** معنى هذا أن تفاعل النصوص ليس مجرد إعادة كتابة للنص السابق وإنما تقوم بتفكيك بنيته.

وعلى ضوء ما سبق **"فإن كريستيفا لا تستخدم مصطلح التناص بمعنى التضمين أو الاقتباس مثلاً بل هو العلاقة والتفاعل بين الأخبار أو المنطوقات المكونة للنص وأخبار أخرى أو نصوص أخرى تشير إليها أو تستمد منها جذوراً أو معنى ما أو تكملها في نفس إطارها الخطابي"[2].** تجدر الإشارة أن كريستيفا تفرق بين التضمين والاقتباس في مقابل التناص، فالاقتباس يعني حضور جزء معين من نص بغرض الاستشهاد، أما التناص فهو حضور النصوص بكل ما تحويه من زخم فكري وتراثي لتساعد ذلك النص على إيصال مجموعة من الأفكار أو إبطال فكرة معينة من خلال تقديم ذلك النص التراثي بصيغة أخرى تجعل القارئ يعيد النظر في منظومته الفكرية وبهذا فالتناص هو تمازج بين ملفوظات لها علاقة بنصوص أخرى أو تدل عليها، فليس مجرد عملية استرجاع إنه نوع من التفكيك والهدم وإعادة الاستخدام لمجموعة من النصوص تتقاطع فيما بينها وتتقابل وتتناقض في فضاء النص الواحد.

ومن ثمة فالتناص عند كريستيفا **"علاقة بين الخطاب في النص وبين خطابات محيطة وملازمة، أكثر منه علاقة بين جمل معينة تقتبس أو تعارض في جمل أخرى مساوية أو مقاربة في نص آخر"[3].** هذا ما قد سبق ذكره فالنص ليس وحدة قائمة بذاتها، بل هو مجال يتكون من تقاطع نصوص أو بعبارة أخرى ارتباط نص بنصوص وخطابات متنوعة ثقافية وفكرية سواء كانت محيطة به أو سابقة عليه أكثر منه تفاعل جمل من

[1]- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، 1991، ط1، ص13.

[2]- وليد الخشاب، دراسات في تعدي النص، المجلس الأعلى للثقافة الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1994 ص9.

[1]- وليد خشاب، دراسات في تعدي النص، ص9.

نصوص داخل النص الواحد. وبناءاً على ما سبق **"لا يمكن تحديد مفهوم التناص عند كريستيفا إلا مع كلمة أخرى هي (الإيديولوجية) Ideologeme وهي تمثل عملية تركيب تحيط بنظام النص، لتحديد ما يتضمنه من نصوص أخرى أو ما يحيل عليه منها، وبذا يكون التناص هو (التقاطع داخل النص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى)"[1].** فالنص حيوي متجدد متغير من خلال تشابكه مع النصوص الأخرى وتوالده من خلالها، وبذلك مفتوح على نصوص ماضية وآنية في آن واحد. بفعل عامل مشترك بين النصوص ألا وهو "الحوار"، وهكذا **"يبدو التناص حواراً بين النص وكاتبه وما يحيله الكاتب من خبرات سابقة، كما أنه حوار بين النص ومتلقيه، وما يملكه المتلقي من معلومات سابقة. وهذا الحوار (الديالوج) هو ما تطلق عليه كريستيفا اسم (التناص) حيث تقول: "يتشكل كل نص من قطعة موزاييك من الشواهد. وكل نص هو امتداد لنص آخر، أو تحويل عنه Transformation"[2].** وعليه فالتناص هو رابط فني يجمع ثلاث أطراف في سلسلة واحدة الكاتب والنص والقارئ، كونه يجعل من النص كيان خالص منفرد يخاطب فيه كاتبه نفسه ويلقي فيه كل مكتسباته ليرسمها كلوحة يتلقاها المتلقي ويراها تحاوره دون قيد يفهم منها حتى مشاعر الكاتب وشعوره أثناء كتابته للنص والتناص كقطع فنية مستوحاة من سلسلة نصوص مترابطة أو مشابهة ولهذا يرى الامتداد للنص أو تشابكه مع نصوص أخرى. وعليه فهي **"ترتكز في أبحاثها على أن التناص يندرج في إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور بعد الاستهلاك لتبدي عمل النص وهو(نص منتج) بمعنى أن النص يتشكل من خلال عملية (إنتاج) من نصوص مختلفة"[3].** فالنص يأتي للوجود نتيجة بناء وإنتاج عبر عملية دمج نصوص عديدة ومختلفة في نص جديد. فالإنتاجية لا يمكن إدراكها إلا في مستوى التناص، لأنها تدخل في العلاقات المشتركة بين النصوص باعتبارها علاقات حوارية وبهذا فإن النص لا يمتلك بناءاً محدداً أو بنية واحدة لأنه يتداخل مع نصوص أخرى لا نهاية لها.

---

[2]- محمد عزام، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي "دراسة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص37-38.

[1]- محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي،ص36.

[2]- نبيل علي حسنين، التناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل، ص35.

مما سبق يمكننا القول أن ما توصلت إليه جوليا كريستيفا لم يكن عشوائياً، **"بل اعتمدت على مؤشرات تبين بها طريقتها في استنتاج نظريتها في مجال علم النص أو التناصية وهي:**

-رسم مسار نقدي من خلال وصف منظّم لعلم الدلالة التحليلي الذي صاغته. -شرح أوليات النص التوالدي والظاهر.

-تحليل تقنيات تطبيقية لمفهوم التناصية"[1].

من هنا نستخلص أن الأفكار أو الدراسات التي قدمتها الباحثة لم تكن عبثاً وإنما هي نتيجة تطلعات ثقافية ودراسات سابقة اتكأت عليها وقامت بوضع مسارها الخاص للوصول إلى دراسة خالصة، وهذا بالدراسة الدقيقة والمعمقة في ميدان علم الدلالة التحليلي من خلال شرح كيفية نشوء النص والمراحل الأولية في النص المتولد من نصوص أخرى، وكذلك من خلال تحليل التقنيات المستخدمة في الكشف عن أسرار التناص داخل النصوص.

ثالثا: التناص عند رولان بارث*

يعد بارث من الباحثين الذين طوّروا هذا المصطلح، وكثّفوا البحث فيه، ولم ترد كلمة التناص عنده إلاّ من خلال كتابه "لذة النص" **"قد ورد لأول مرة عام 1973 يقول النص المتداخل هو بروست أو الجريدة اليومية أو شاشة التلفزيون فالكاتب يصنع المعنى،**

[1]- نبيل علي حسنين، التناص دراسة تطيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل ، ص38.

* رولان بارث (1915-1980): فيلسوف وناقد فرنسي معاصر ومنظر اجتماعي يعد أبا للنقد البينوي، وقد انعطف منه إلى النقد السيميائي، فالنقد الحر، وضع أكثر من 20 كتابا، ومنها أساطير 1957، عناصر السيميولوجيا 1964 لذة النص، في درجة الصفر، يُنظر؛ بوقرة نعمان، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب" دراسة معجمية"، ص167.

وهذا الأخير يصنع الحياة، ويعود إلى القول أن كلمة Texte(نص) تعني النسيج، أما نظرية النص فهي (علم نسيج عنكبوت)"[1]. نفهم من قول بارث أن التناص يكون في النص الروائي وفي ما يعرض على شاشة التلفزيون، فهو عنده عبارة عن نص متداخل أي نصوص عديدة متداخلة مع بعض مكونة نصاً جديداً، ولذلك اعتبر النص نسيج لأنه يشكل أنسجة متداخلة للعديد من النصوص.

ويواصل رولان بارث ما انتهت إليه كريستيفا من طروحات حول النص ولا سيما في النص والتناص إذ يقول: **"كل نص ليس إلاّ نسيجاً من استشهادات سابقة ويتحدث بارث عن النص بوصفه جيولوجيا كتابات"[2].** ذلك أن النص منسوج تماما من جملة من الاقتباسات ومن المراجع ومن الأصداء: لغات ثقافية معاصرة تتجاوز النص من جانب إلى آخر في تجسيمة واسعة. **"فيرى أن كل (نصّ) هو (تناصّ)، وإن النصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصيّة على الفهم. إذ فيها نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية. فكل نصّ-عنده- ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة، و(التناصية) عند بارث هي قدر كل نصّ، مهما كان جنسه، ولا تقتصر على التأثر فحسب"[3].** يتضح لنا من خلال هذا التعريف أن كل نص هو عبارة عن تداخل النصوص ولا يوجد نص صاف فالقصة هي إعادة إدماج لقصص سابقة وقس على ذلك على الشعر و الأجناس الأدبية الأخرى، فلا نص من العدم والناقد مطالب بتفكيك مستويات النص. **" فيذكر مصطلح التناص نصاً صريحاً في معرض حديثه عن الفروق بين النص والعمل، فيقول: " ولا يمكن للتناص الذي يُؤخذ به كل نص لأنه هو نفسه الفاصل النصيّ لنص آخر، أن يختلط مع أي أصل للنص(...)غير أن الاستشهادات التي صُنع النص منها مجهولة، ولا يمكن الاهتداء إليها، وهي مع ذلك ما تمت قراءته: إنها**

---

[1]- عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن -نحو منهج عنكبوتي تفاعلي-، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع 2006 ط1، ص143.

[1]- أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد -دراسة-، 2004، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، ص24.

[2]- محمد عزام، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق،2001 ص32.

استشهادات من غير تقويس"[1]. أراد أن يقول أن التمييز بين النص المكتوب والنص المسكون فيه، فيه الكثير من الصعوبة لأنه إذا ذاب لم يعد له أثر والتنقيب عنه فيه مخاطرة، فهو غير واضح المعالم وفيه يستدعي قدرات ثقافية عالية ومرجعية كبيرة للقبض على مستويات حضور الشاهد فيه.

فلا وجود لنص بريء كما يذهب إلى ذلك "بارث" **"فالتناص أمر حتمي لكل النصوص ويضرب "بارث" على ذلك مثالاً إذ يقول: إن مؤلفات بروست هي المؤلفات المرجعية بالنسبة إلي"[2].** فلا يوجد نص لم يكتب على حساب نصوص سابقة، فالتناص قدر كل كاتب على كل المستويات ويعترف بارث أن بروست قد أثر في مخياله وفي رؤياه، فقد يقصد بها المؤلفات التي يعتمد عليها ويبني عليها مواقفه وآراءه النقدية. فهو بذلك يؤكد دور المتلقي في عملية خلق التناص وقدرته المرجعية والثقافية التي بواسطتها يقيم العلائق بين النصوص الأخرى والنص المقروء، ثم يأتي بارث مرة ثانية في كتابه "نقد وحقيقة" ليرسخ هذه الفكرة في مقولته (موت المؤلف) **"لا تعني إلغاء المؤلف و حذفه من دائرة الثقافة، إنما تهدف إلى تحرير النص من سلطة الطرف"[3].** على ضوء هذا نرى أن بارث يهدف من خلال مجيئه بفكرة موت المؤلف إلى عزل النص عن سياقه الذي كتب فيه وحيثياته المصاحبة له، لأن النص في نظره قادر ولوحده على إبراز مكنوناته فكاتبه يكون قد أفرغ فيه ما يجعله يُعرف من خلاله مشيراً في الوقت ذاته إلى أن القارئ إذا تناول النص من منظور كاتبه يكون مقيداً بالمنظومة الفكرية لكاتب ذلك النص، لذا لا بد من تحرير المتلقي من هذه السلطة .

وبهذا **"فالنص عند بارث نصان: النص المقروء (المغلق) hisisble والنص المكتوب (المفتوح) scriptible "فالنص المقروء" هو نص يتسم بسمات النص الحداثي (التي لا تختلف عند "بارث" بسمات النص الكلاسيكي)، كتب بقصد توصيل رسالة محددة ودقيقة ونقلها كما أنه يفترض وجود قارئ سلبي تقتصر مهمته على**

---

[3]- أحمد جبر شعت، جماليات التناص، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2012، ص16.

[1]- أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، ص25.

[2]- المرجع نفسه، ص29-30.

استقبال الرسالة وإدراكها أما "النص المكتوب" فهو نص ما بعد حداثي، يختلف جوهريا عن النص الكلاسيكي فقد كتب حتى يستطيع القارئ في كل قراءة أن يكتبه و ينتجه وهو يقتضي تأويلاً مستمراً ومتغيراً عند كل قراءة ولهذا فالقارئ منتج وبان"[1].

من هنا تجدر الإشارة أن رولان بارث يفرق بين النص الحداثي و الكلاسيكي باعتبار الثاني هو النص الغائب، والأول هو الذي يتفاعل معه القراء وهو بدوره أنواع فقد صنف إلى سلبي وإيجابي وهنا نلاحظ أنه فعّل دور القارئ و أولاه الأهمية لأنه يشارك في تأويل النصوص متقاطعاً مع ما أتى به رواد نظرية التلقي والتأويل في تفعيل دور القارئ في عملية إنتاج الخطابات وإعادة إنتاجها وفق منظور حداثي يتماشى مع التطورات الفكرية الحاصلة في تلك الحقبة. **"وبذلك أعطى للتناص بعده الاجتماعي الذي يصب بتشعباته المختلفة في نسيج النص، ويعتقد أن بارث هنا يقصد التناص العفوي الذي ينهل من خزين اللاشعور وليس التناص القصدي الذي يعتمد فيه المؤلف امتصاص أو محاورة النصوص الأخرى بشكل متعمد"[2].** فقد جعل بارث من التناص نسيجاً مرده الأول إلى النفس الإنسانية باعتبارها عينة من المجتمع الذي له دور كبير في إخراج النصوص على ما هي عليه، وهنا يفرق بين التناص الذي يأتي عفوياً، وذلك المتكلف الذي يرمي صاحبه إلى إبراز ثقافته و اطلاعه. ودائماً ما تكون النصوص العفوية البعيدة عن التصنع هي التي تترك أثراً في نفس القارئ وترسخ في ذاكرته، وحتى في ذاكرة الأدب الجماعية لتصبح فيما بعد نصوصاً يتم استهلاكها والتقاطع معها لاشعورياً من قبل كتاب آخرين.

ومن ثمة **"فالتناص يضيف بارث مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفة أصلها ولا يقيم التناص وفق طريقة متدرجة معلومة ولا بمحاكاة إرادية، وإنما وفق طريقة متشعبة بصورة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة "الإنتاج" ونظرية**

[1]- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث -البرغوثي نموذجا-، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع عمان، ط1، 2009، ص18-19.

[1]- عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن " نحو منهج عنكبوتي تفاعلي"، ص143.

النص بالنسبة لبارث هي نسيج الخطاب"[1]. نستخلص من هذا أن بارث من خلال هذا التعريف يذهب إلى كون آلية التناص لا تحدث بشكل مقصود من طرف منتج النص وإنما هي عبارة عن نصوص وقيم ترسخت في ذاكرته فتظهر من خلال نصه على أنها إيحاءات لنصوص أخرى مشكلة ذلك النسيج المتشعب للنص الذي من خلاله يمكننا الإطلال على الخفايا التي يحملها النص في ذاته من نصوص غائبة فيه ظاهريا لكنها حاضرة فيه ضمنيا.

وفي الأخير نستطيع القول أن ما جاء به بارث كان تكملة لما جاءت به جوليا كريستيفا، ووسع مفهوم انفتاح النص على الحياة والمجتمع وأضاف بعض الملاحظات السريعة، كما قد أعطى سياقاً عاماً وتصورات حول المؤلف والقارئ، يجعل التناص في مقدمة و خلفية القراءة الفاعلة للعمل الأدبي.

[2]- بدران عبد الحسين محمود، التناص في شعر العصر الأموي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012 ص24.

المبحث الأول: التعالق النصّي في العنوان

أولاً: في العنوان

يعتبر العنوان هو الواجهة وخلاصة النص، حيث يمثل العتبات الأولى للعمل الأدبي، حيث يعتبر النمط الثاني لدى جيرار جينيت بتسمية المناص، وهذا الأخير يمثل الدور الأساسي في تكوين النص باعتباره الممهد وإن شئنا فقلنا المدخل الذي على ضوئه يستهدف مخيلة القارئ ويثير فيه نوعا من التشويق.

ففي دراستنا للرواية المغربية "**لسعيد علوش**" بعنوان "**كاميكاز**" يتبادر في ذهننا أن المعنى الذي تحويه هذه الكلمة متعدد ومتنوع في القضايا، فتأويلنا الأولي للنص يحيلنا إلى المجتمع الياباني، ويعتبر هذا المفهوم جزءاً من منظومة القيم لهذا المجتمع. فإذا كانت كلمة "**كاميكاز**" ارتبطت بالحروب والموت انتحاراً وبالإرهاب لكن نجدها في الوقت نفسه تعبر عن الخلاص والحرية والانعتاق.

ويبدو أن الكاتب راهن على هذا العنوان الصدامي ليثير مخيلة القارئ، كما يعتبر طعماً للقارئ للانخراط في النص، ولكي يحدث نوع من التشويق.

فأول ما يثيره العنوان هو أن النص حركي وثوري، فهو متعدد في جوانب مختلفة فنجده في مجال تاريخي واقتصادي واجتماعي وثقافي ...فكل هذه المجالات

نجده يتكلم عنها في الرواية، وأن في الموت تُوَهب للشعوب الحياة، لكن بعد الغوص في النص والبحث عن حضور "**كاميكاز**" وجدناها تمثلت في جوانب متعددة، ولكن في الغالب تتحدث عن الكاميكازات اليابانية والانتحاريين اليابانيين وعن الإرهاب والإرعاب.

المبحث الثاني: التعالق النصّي في المتن

تمهيد

إن نص " **كاميكاز** "كغيره من النصوص الأدبية، لم ينتج في عزلة، أو في دائرة مغلقة على ذاتها لا يبصر فيها أشعة النور المنبعثة من النصوص الأخرى.

لقد تكون نص " **كاميكاز**" من مكونات عديدة ساهمت في بنائه كنص مستقل بذاته وأهم هذه المكونات تلك الشبكة من النصوص التي تقاطعت في نسيجه وتفاعلت فيما بينها وبين خدمة لبنيته الكلية، وقد تنوعت هذه النصوص وتعددت، منها الدينية ومنها الأدبية، ومنها ما هو تاريخي وشعبي وأسطوري، كما أخذ تواجد هذه النصوص أشكالاً مختلفة، فقد جاءت في شكل اقتباس وأحياناً في شكل تضمين.

ونبدأ بالنصوص الدينية كونها نصوص مقدسة تأتي في مقدمة كل النصوص الأخرى من حيث أهميتها وحضورها، حيث شكل الموروث الديني على تنوع دلالته واختلاف مصادره مصدراً إلهامياً ومحوراً دلالياً لكثير من المعاني والمضامين التي تعبر عن قضاياه منها الفكرية ومنحها بعدا شمولياً.

أولا: التناص الديني

كان القرآن الكريم ولا يزال النص المقدس الأعلى دينياً وبلاغياً إذْ لم يبلغ كتاب ديني أو دنيوي ما بلغه من البيان والتأثير، لذلك يفرض حضوره في نصوص الأدباء والشعراء يستلهمون معانيه في نصوصهم الإبداعية بوعي منهم أو بدون وعي باعتباره على رأس مصادر البلاغة المتميزة جميعها، ولهذا نجد أن الكاتب له ثقافة إسلامية وهذا ظاهر من خلال توظيفه لبعض النصوص القرآنية وكذلك بعض المفردات والكلمات والجمل وغيرها.

سنذكر على سبيل المثال: أنه ورد في الرواية "**لم يكف اقتتال قابيل وهابيل لطرد الخوف من القتل، بل لا بد من مصارعة باقي حيوانات الأرض...**"[1]. هنا تناص مع قصة "**قابيل وهابيل**" نجد الكاتب يتحدث عن الصراع الأبدي، فالاقتتال الأول بينهما هو فاتحة للاقتتال الأبدي بين قوى الخير والشر، وذلك لأن الضحية هابيل رمز الخير في حين الذي بقي في الحياة هو رمز القتل والدم، بمعنى آخر هي دعوة لمقاومة الشر أي مصارعة قوى الشر، فكل شرير هو حيوان لأن الإنسان يتميز بالإنسانية فحكايتهما هو الإنسان يبقى إنساناً وليس ملكاً وأن الخير والشر باقيان إلى يوم الدين وقد استعمل الكُتاب رمزيْ "**قابيل وهابيل**" في نصوصهم تناصاً واستيعاباً وتذويباً لتمرير رؤيتهم للحياة. فقد كان لشخصيتي "**قابيل وهابيل**" أثر ملموس في رواية "**كاميكاز**"، ومنه قتل "**قابيل**"

---

[1]- سعيد علوش، كاميكاز، مطبعة البيضاوي، الرباط، ط1 ،2010، ص 7.

أخاه "**هابيل**" وهام في البرّية يحمل وصمة الذّنب الّذي جناه والإنسان لا يكف عن القتال، حيث أراد أن يثبت أن الحياة قائمة على صراع دائم فعلى الإنسان الدفاع عن عدم الظلم واجتناب القتل. فتلك هي الصورة التي عرفتها البشرية وبقيت تتجدد عبر كل بيئة وعصر.

فقصة "**قابيل وهابيل**" واردة في قصص الأنبياء،" **فذكر السدى عن أبي مالك وأبي صالح، عن ابن مسعود وعن ناس من الصحابة، أن آدم كان يزوج ذكر كل بطن بأنثى الآخر، وأن هابيل أراد أن يتزوج بأخت قابيل، وكان أكبر من هابيل وأخت قابيل أحسن، وأمره آدم أن يزوجه إياها فأبى**"[1]. ومن خلال هذا نرى بأن لهذه القصة حكمة وميزة لدى كل الأشخاص، ولهذا استعملها "**سعيد علوش**" ليبين لنا أن اقتتال" **قابيل وهابيل**" هو الأول في تاريخ البشرية.

وبعدها مباشرة يقول:" **تمنيت أن نفتح باب السماء ولو لهنيهة على غرار ليلة القدر**"[2]. استعمل كلمة " **ليلة القدر**" للدلالة على عظمتها ومنزلتها في شهر الفضل هذا النص وظفه الروائي للسخرية من الأنظمة السياسية العربية التي تنظم الكثير من الملتقيات والندوات من دون فائدة تذكر، هنا ينتقد الديانات والأحلام الزائفة والصراعات

---

[1]- الإمام الحافظ عماد الدين أبو الفداء، تحقيق عبد الحي الفرماوي، دار الطباعة والنشر الإسلامية، القاهرة، ط5 1997، ص62.

[1]- سعيد علوش، كاميكاز، ص13.

يقول: "مجموعة تأتي من مارس والأخرى من فينوس فكيف يتواصلون؟". إذن هو نقد للوضع الاجتماعي والإنساني البائس الذي تكثر فيه الصراعات الكبرى وهو في نفس الوقت ينتقد الذين يحلمون كثيراً بالجنة سواء مسلمين أو مسيحيين الذين يذهبون إلى روما (الكنيسة) وإلى مكة طبعاً، يوظف فيه المرجعية المسيحية والإسلامية، وفي الوقت ذاته ينتقدها، ويطلب منهم عدم الإكثار من الحلم لأنه واهم غير حقيقي.

في موضع آخر نجده يقول: "**ولجت باب السماء كما ألج ليلة القدر خير من ألف شهر ...هر...هر**"[1].بمعنى أراد أن يقول دخلت باب السماء كما أن ليلة القدر هي خير الأيام فهو بذلك يتحدث عن الحروب في الواقع المعيشي. وهذا يتناص مع قوله ﷻ "[2]. فليلة القدر ليلة مباركة عدت في الشهر الفضيل من أعظم الأيام التي ينال فيها المسلم رضوان الله ونجدها في كتاب التفسير:"**يقول تعالى ذكره: إنا أنزلنا هذا القرآن جملة واحدة إلى سماء الدنيا في ليلة القدر وهي ليلة الحكم التي يقضي الله فيها قضاء السنة، وقوله "وما أدراك ما ليلة القدر" يقول: وما أشعرك يا محمد أيّ شيء ليلة القدر. "ليلة القدر خير من ألف شهر" يعني عمل في ليلة القدر**

---

[2]- المصدر نفسه، ص 14.

[2]- سورة القدر: الآية 2-3.

خير من ألف شهر ليس فيها ليلة القدر"[1]. ومن خلال هذا نرى أن "**سعيد علوش**" سلط الضوء على" **ليلة القدر**" في روايته في مواضع متعددة وذلك لعظمة منزلتها لأنها موجودة في الشهر الفضيل شهر المغفرة والغفران "رمضان الكريم" وهذا ليذكر الناس بمدى أهمية هذه الليلة وعظمتها ورفعتها.

وفي نصه يقول: " **خنوعاً إذا مسك الشر هلوعاً وإذا مسك الخير جزوعاً تجتاحك حكمة الصقيع اليومي"**[2]. هنا في هذا المقطع نجده يشير إلى الذين يحلمون والذين يعيشون الكوابيس، حلم الناس الطيبين وكوابيس الظلمة من السلطويين، فهو بهذا يدفع الإنسان إلى الدفاع عن عدم الظلم بشتى الطرق، ويقول بأنه لا داعي إلى الهروب من الواقع بدل من العيش في الخيال فهو قد استشهد بهذه العبارة دلالة على أنه هو سيد نفسه لتحقيق رغباته، لا يصبر على ما أصابه فإذا أحلّ به شر أصبح شديد الخوف والقلق وإذا أصابه خير احتفظ به لنفسه ولم يقر به، فنجده هنا أيضا وظف الثقافة اليابانية والآسيوية **(الساموراي)**.

أراد أيضا أن ينفتح على الثقافات الأجنبية وفي نفس الوقت وظف رموز دينية فتحدث عن "**المعراج**" بدلا من السماء **(المعراج الذي قام به الرسول صلى الله عليه**

---

[2]- تفسير الطبري، جامع البيان عن التأويل آي القرآن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1994، ص 549.

[3]- سعيد علوش، كاميكاز، ص 13.

وسلم). وتتناص هذه العبارة مع الآية الكريمة لقوله تعالى:"أَبر □ □ بنبى بي تر □ □ تن تى تي □ □ □ □ ّ [1].إنَّ الإنسان بطبعه لا يقنع ودائما نجده يطمح إلى المزيد، فإذا مسَّه شر أو أي مكروه يصبح خائفا وشديد الجزع وإذا أصابه خير لا يحمد الله ولا يقنع بما يقدم إليه" . **فذكره: إنَّ الإنْسان الكافر خُلِق هلوعا والهلع شدةِ الجزع مع شدة الحرص و الضّجَرْ"[2].** وقوله " **إذا مسه الشَّر جزوعا، يقول: إذَا قَلَّ ماله ونَالهُ الفقر والعدمُ فهو جزوعٌ من ذلك لا صبر له عليه، وإذا مسه الخَيْرُ منوعا لما في يده، بخيلُ به، لا ينفقه في طاعة الله ولا يؤدي حق الله منه".[3]** ومن خلال هذا قصد هنا إلى تحريك مشاعر الناس مستغلا في ذلك علاقة المتلقين والمخاطبين بالقرآن الكريم، وارتباطهم الشديد به فنجد أن "**سعيد علوش**" ملم بشكل كبير بالثقافة القرآنية وهذا واضح فضرب لهم المثل بما يقنعهم أكثر، فهذا الأخير يحرك نفسية ومشاعر القارئ.

كما يذكر أيضا " **تراجعت أمام النفس الأمارة بالسوء، وأنا أردد حكمة مجذوبي مالي أو مال الناس وأنا شويخ من أهل مكناس" [4]**. أراد أن يبين لنا أنه لم يلبي رغبة

---

[1]- سورة المعراج: الآية 19-21.

[2]- تفسير الطبري، جامع البيان عن التأويل آي القرآن، ص370.

[1]- تفسير الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ص 370_371.

[2]- سعيد علوش، كاميكاز، ص16.

نفسه فيما كانت تطلب منه، فاستخدم هذه العبارة لأن نفسه كانت تحدثه عن الفتاة الشقراء الجالسة جنبه بالمقعد، ثم هو انتبه إلى نفسه وتراجع عن شهوات نفسه ورفض الانصياغ لأوامر نفسه الأمارة بالسوء، فالنفس في بعض الأحيان تغري الإنسان بشهوات وملذات الدنيا وأحيانا أخرى تدفعه إلى فعل ذلك وأحيانا بوعي منه يتراجع عن القيام به. وهذا يتناص مع قوله تعالى: ﴿ٱ لخ لم لى لي□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ نم نى □ □ □ □﴾[1] . وهذا يدلنا على أن النفس أمارة بالسوء ونقصد من هذا وما أبرئ نفسي تقول المرأة: ولست أبرئ نفسي، فإن النفس تتحدث وتتمنى ولهذا راودته **(لأن النفس لأمارة بالسوء إلا ما رحم ربي)** أي إلا من عصمه الله تعالى إن ربي غفور رحيم هذا القول هو الأشهر الأليف والأنسب بسياق القصة ومعاني الكلام لأنه على الإنسان أن يحرصَ نفسه من كل سوء ومن كل شر يمكن أن يصيبه.

في موضع آخر قوله: "**هو صراع النفوس المطمئنة ضد النفوس الأمارة بالسوء**"[2].

فنرى أن الكاتب أشار إلى الصراع بين الشر والخير وصوره بالدوافع التي تجعل من الشرير شرير والعكس صحيح، فنلاحظ أن النفوس الخيّرة هي النفس التي سمت بالسكينة والاستقرار والطمأنينة في النفوس الطاهرة النقية في حين نجد النفس الأمارة بالسوء ما

---

[1]- سورة يوسف: الآية 53.

[2]- سعيد علوش، كاميكاز، ص29.

اختلط خبثها بانحطاطها **(الأنا الأعلى)** وهذه الأخيرة تدفع الإنسان إلى شهواته وغرائزه، وهي تتناص مع قوله تعالى: ﴿ ﴾ [1]. ويقصد بها في التفسير أنه:" **ويقول تعالى ذكره مخبرا عن قيل الملائكة لأوليائه يوم القيامة: يا أيتها النفس المطمئنة، يعني بالمطمئنة: التي اطمأنت إلى وعد الله الذي وعد أهل الإيمان به في الدنيا من الكرامة في الآخرة فَصَدّقت بذلك**"[2]. وبهذا نرى بأنه استعمل من القرآن الكريم العديد من الآيات والكلمات وهذا راجع إلى مجموعة كبيرة من الآيات التي استعملها في روايته لأنه يعد مصدراً مهماً ومقدساً له مكانته في النفس البشرية جمعاء، ويعتبر المصدر الأول فكان استلهامه حتمياً وضرورياً، لأنه يراعي الحياة النفسية للجميع، ويحرك مشاعرهم.

كما أورد أيضا: "**شكراً ملائكة السحاب، شكراً لما ملكت إيماننا....ننا...ننا**"[3]. والمراد بملائكة السحاب المضيفات في الطائرة حيث يطفن بينهم ويقدمن الشراب ومصادفة أن الراكب يملك حق الضيافة وصارت الملائكة ملك يمين. وتتناص مع قوله عز وجل: ﴿ ﴾ [4].

---

[3]- سورة الفجر: الآية27.

[1]- تفسير الطبري، جامع البيان عن التأويل آي القرآن، ص521.

[2]-سعيد علوش، كاميكاز، ص 19.

[3]- سورة النساء: الآية 3.

الفصل الثاني: تمظهرات التناص في رواية "كاميكاز"

أي قوله: **"فإن خفتم أَلَّا تعدلوا فواحدة أو ما ملكت أيمانكم" أي فإن خشيتم من تعداد النساء ألا تعدلوا بينهن "**[1]. فنلاحظ أنه أراد أن يبين لنا مدى أهمية المرأة ودورها في الحياة بحيث نجد شبهها بملائكة السحاب التي سبق وأن أشرنا إليها، وأن الله عز وجل شرع على تعدد الزوجات بشرط أن يعدلوا بينهم فيوظف في عبارته التالية: " **ففي خطوط الربع الخالي لا ترتفع الطائرة إلا بعد تسبيحة (سبحان من سخر لنا هذا وما كنا...) لأردد بعدها مباشرة: شكرا لسبحانه مخلص عباده من ريقة عبيد جمارك وشرطة مطارات.... الخ"**[2]. شكر هنا الله عز وجل على عظمته وجمال كونه، حيث ذكر السفر بصدد رحلته في الطائرة وهذا دعاء يذكره المسافر أثناء السفر ليسهل الله طريقه ويبعد عنه كل شيء وكل شر، فقد كان يتأمل في خلق الله عز وجل و شكر الله على ما سخره لنا في الدنيا وهنا يتجسد لنا التناص الديني في قوله تعالى: ﱡ ٱ زبزبزب ﱠ زبزبزب زبزبزب بر □ □ بنبىبي ﱠ"[3]. **أي "مقاومين لولا تسخير الله لنا هذا ما قدرنا عليه"**[4]. ونلاحظ من خلال هذا أن ما أعظم خلق الله وسبحانه القادر على كل شيء وسبحان الله وبحمده عدد خلقه ورضى نفسه وزنة عرشه ومداد كلماته.

---

[4] الإمام الحافظ أبي الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، ص12.

[1] سعيد علوش، كاميكاز، ص20.

[2] سورة الزخرف: الآية 1-13.

[3] الإمام حافظ أبي الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، ص22.

77

ويرد أيضا قوله: "**خلقنا الإنسان من علق...**"[1]. هنا حاول الكاتب أن يلوي سياقه العلق للسخرية من الإنسان العربي على الخصوص وتسويته بالحيوانات الأخرى فهو لا يختلف عنه في شيء... ووظف الكاتب سيرورة الآية خارج السياق وخالف التأويل الرباني للآية الكريمة، وهذا يتناص مع قوله عز وجل:"□□□□□□بر□ "[2] . حيث يجتهد دائما في أعطاء معنى غير الذي وضع له وإعطائه دلالات مختلفة في إطار التداخل النصي، وهذا لكي يحدث نوع من التشويق لدى القارئ والمتلقي لهذا النص، وهذا ما عما عليه "سعيد علوش "في روايته التي اعتمدت كثيرا على جانب السخرية. وتفسير الآية " **هي جواب القسم، ومعنى ذلك لقد خلقنا الإنسان في أحسن صورة و أَعْدَلها، لأن قوله " وأحسن تقويم" فكأنه قيل لقد خلقناه في تقويم أحسن تقويم**"[3]. ومن خلال هذا نرى بأنه استعمل هذه الآية الكريمة ليبين لنا بأن الله عز وجل، كرم الإنسان عن غيره من الكائنات الأخرى وخلقه في أحسن تقويم فقوله "**خلقنا الإنسان من علق**" هنا لا يقصد "سورة العلق" وإنّما "سورة التين" ليوضح أن الله عز وجل كرّم الإنسان عن غيره من المخلوقات وبهذه الآية أراد أن يذكرنا بعظمة الله عز وجل وهذا لأنه كرم الإنسان وميزه عن باقي الكائنات الأخرى. **ويقول أيضا في نصه: "آه، آه، من كان على سفر فعدته أيام أخر لإيقاظ**

---

[1]- سعيد علوش، كاميكاز، ص22.

[2]- سورة التين، الآية 4.

[3]- تفسير الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن ،541.

الهواجس والكوابيس"[1]. هنا يحاول الكاتب في هذا النص السُخرية من المؤتمرات التي يشارك فيها العرب، حيث يقوم بلعبة حسابية زمنية خاصة ساعات السفر والأكل والثرثرة، فلا يبقى من ساعات الجسم و التوصيات إلى الهواء والريح، ثم سرعان ما يوظف كلمات رامزة للقرآن الكريم لقوله، وهنا تناص ديني مع الآية الكريمة حيث في هذا النص القرآني يقول جل علاه: ﭐ □ □ □ □ □ □ ﺑﺮ □ □ ﺑﻦ ﺑﻰ ﺑﻲ ﺗﺮ □ □ ﺗﻦ ﺗﻰ ﺗﻲ □ ﱠ[2]. وهوتوظيف ساخر يناقض الهدم من عقد المؤتمر وهذا لإحداث المفارقة والسخرية من المؤتمرين، معنى هذا: " **ومن كان به مرض في بدنه يشق عليه الصيام معه، أو يؤذيه أو كان على سفر في حال سفر فله أن يفرط، فإذا أفطر فعليه بعدة ما أفطره في السفر من الأيام**"[3]. هنا أراد أن يعلمنا بأن ما يقوم به العرب في نظره ما هو إلا سخرية واستهزاء لما يفعلونه وهذا في جانب المؤتمرات والندوات التي يعقدونها ويقومون بها، ويشاركون فيها ولكن من دون فائدة تذكر.

في موضع آخر نجده يذكر " **مسقط وخزامى الرياض و أنترلونتنانتال قاهرة المعز وبرج عرب (إرم ذات العماد)**"[4]. في الإطار نفسه عمق الكاتب من تراجيدية المجتمعات

1- سعيد علوش، كاميكاز، ص23.

2- سورة البقرة: الآية 184.

3- إمام الحافظ أبي الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، ص 503.

1- سعيد علوش، كاميكاز، ص26.

العربية ، من خلال مقاربة تناصية ساخرة ، حيث وصف فيها قدوم الوقود الأجنبية المستغلة لخيرات العالم العربي، عبر ما سماه ليلة القدر، التي منحتهم استضافة في فنادق باذخة هي أشبه **(بإرم ذات العماد)** من حيث القوة والصلابة والأبهة وإذا كان الغرب بحضورهم إلى هذا المؤتمر لغاية مصلحية استغلالية فالوفود العربية حضورها يدخل في سياق سياحة المؤتمرات الدولية ، وللسخرية أكثر من هذا الحضور الكاريكاتوري يتناص مع حديث نبوي لكل إمرئ ما نوى...ليزيد من جرعة الاستهزاء والسخرية بحال الشعوب العربية وأنظمتها في بغداد والقاهرة وغير ذلك، وهي تتناص مع قوله تعالى: ﴿ألم تر كيف[1]. اختلف أهل التأويل في تأويل قوله: " **إرم فقال بعضهم هي اسم بلدة وقال آخرون: عني بقوله(إرم) وآخرون معنى ذلك قديمة ويقول آخرون ذلك قبيلة من عاد**".[2] فنجد تعدد التفسيرات واختلافها في إرم وقد ذكرها ليبين لنا مدى أهميتها بحيث نجدها تختلف من موضع لآخر، ونلاحظ أن "**سعيد علوش**" في نصه هذا سلط الضوء على جانب السخرية والاستهزاء وهذا واضح وظاهر من خلال استهزائه بالوفود العربية وما تقوم به أثناء انعقاد المؤتمرات، فهو سخر منهم على أنهم يتنزهون ويقومون بنوع من الترفيه لا أكثر ولا أقل على أنفسهم. **ويقول " لقوله تعالى:(وحرمت عليكم الميتة) (إلا**

---

[2]- سورة الفجر: الآية 7.

[1]- تفسير الطبري، جامع البيان عن التأويل آي القرآن، ص515.

ما ذكيتم)، وقد صح البرهان على أن الزكاة في المقدور عليه لا تكون إلا في الحلق أو الصدر"[1]. يوجه الروائي عبر هذا النص نقدا لاذعاً لعلماء الدين الذين يجتهدون في تحريم ما يحرم و للنيل منهم، قدم لنا قائمة بالممنوعات مشكلة من الحلزون والخنفساء و...و للسخرية منهم حاول توظيف هذه الآية ليبين لنا بأن الله عز وجل حرم لنا أكل لحم الخنزير وغيره من المحرمات الأخرى، وهنا ليبين لنا بأن نفعل ونأكل ما هو حلال وممنوح فقط ، ونجد أن الروائي في نصه هذا، سخر من علماء الدين والفقه الذين لا يفقهون شيئا ويحرمون ويحللون من تلقاء أنفسهم دون وجود أدلة تبرهن ذلك، هنا تناص مع الآية القرآنية "ٹٱٲٳ□□□□□□□□□□□□□□□□□□ﯽﯾ □ﯿ□□ﰀ□□□ ً"[2]. والتحريم هنا لحم الخنزير والحلزون والنمل والنحل والذباب وغيره لأنه أراد أن يوضح لنا بأن الله عز وجل أراد أن يذكرنا بعظمته وقدرته على التحريم ونجده سخر من علماء الدين واستهزأ بهم وهذا لما يقومون به من تحريم وغيره فهم يحرمون ويحللون كل شيء ففي قوله نحن لا نحرم ولا نحلل، وكذلك سخر من العلماء على حد قوله حدثنا فلان عن فلانة وأيضاً نجده سخر من الزكاة وفي الأخير نجده استعمل جانب السخرية كثيراً.

2- سعيد علوش، كاميكاز ، ص37.

1- سورة البقرة: الآية 173.

من جهة أخرى نجده يقول: " **أن تحضر جلسات مؤتمر معناه أنك تمتلك "صبر أيوب" أو أعصاب صمصم**" [1]. في هذا النص الذي تتحاور فيه الخطابات الشعرية والقصصية، وهنا يعمل الكاتب على نفس الأسلوب في وصف أحداث المؤتمر الذي يقوم على التكرار والاجترار وعلى الثرثرة وعلى نفس السوريالية وعلى الاتفاق بعدم الاتفاق، ويشبه في هذه الحالة التناص الديني العميق وهو النبي عليه أزكى الصلاة والسلام "أيوب"، فيدعوا من ينتظر جديداً إلى هذا المؤتمر إلى صبر أيوب، فهذا الاسم العظيم دلالة للصبر حيث رغم ماله وكثرة أولاده إلا أن الله عز وجل ابتلاه بمرض دام سنين فانعزل عنه الناس ولكن لم ييأس من رحمة الله وصبر على ما كتبه الله وهذا الصبر كان سبب نجاته و ثناء الله عليه.

يقول أيضا: " **هي الأعمال بالأهواء والأجواء ولكل امرئ ما هوى ونوى**"[2].

يفصح الكاتب في هذه التعابير عن خلفية السرد الوارد في النص على أن أهم ما يعبر عنا في هذه الحالة هو النكتة وغيرها، وهذا لما تزخر به من رسائل وحكم لنا نعتبر منها، ثم يؤكد ذلك من خلال مقالب دينية تناصية في صورة الأعمال بالنيات فيكفي استبدال كلمة النيات بالهواء حتى ينقلب المعنى رأساً على عقب، و يزيد من ترسيخ فن اللعب بعمليات الحذف والاستبدال ، في شكل المثل الشائع "تجري الرياح بما لا تشتهي السفن"

---

[2]- سعيد علوش، كاميكاز، ص 72.

[1]- سعيد علوش، كاميكاز ،ص 75 .

"بهل تجري الأمور بما تشتهي أشرعتنا" حقا فالكاتب بغاية الخبث التلويني للكلمات والتراكيب يصنع لنا مشاهد ساخرة، ونجده هنا يتناص مع حديث عمر ابن الخطاب رضي الله عنه، سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: " **إنمَّا الأعمال بالنيات، وإنمَّا لكل امرئٍ ما نوى**" لقد نال هذا الحديث النصيب الأوفر من اهتمام علماء الحديث وذلك لاشتماله على قواعد عظيمة، ومعنى هذا أن ما من عمل إلاّ وله نية صادقة، فالإنسان المكلف لا يمكنه أن يعمل عملاً باختياره ويستفاد من قوله صلى الله عليه وسلم: "وإنما لكل امرئ ما نوى" وجوب الإخلاص لله عز وجل في كل الأعمال وكل من عمل بنية ينال ثواب ورضا الله عز وجل.

ويرد في مقطع آخر:" **لهذا عمل الصينيون على تجسيد اللعبة في تمثالي (لي دوماجو (الماغوتان) تمثيلا لثنائيي شيطاني (يأجوج ومأجوج)** ..."[1] . يواصل الكاتب استغلال أسلوبه الذي يقوم على المفارقة والتعويض، من خلال استثمار آيات قرآنية وأحاديث نبوية، ليجعل منها حمماً يصيب فيها المحافظون في مقتل، وأول ما يشرع في مقدمة هذه الفقرة هو كيفية قراءة الفاتحة أمام طائرات لم يصنعوها ، ويزيد من نقده اللاذع الذي تخطى فيه الخط الأحمر من خلال التعريض بالموحدين الذين يستبدون حسب رأيه بالفكرة والرأي ثم ينتقل لتفكيك قصة " **يأجوج و مأجوج** " الشهيرة التي تحولت في نظره

[1]- سعيد علوش، كاميكاز، ص77.

إلى لعبة وصناعة صينية، ينتقد بعض ما ورد من حكايات عند حماس، التي تجيز في دعوتها الجاهلية إلى جواز مقاتلة ومشاركة المرأة في المعارك بدون إذن زوجها، وأضاف أيضا أن هذا الفكر يكرس الموت في كل شعاراته وهي تتناص مع قوله عز و جل:ٱُ□ □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□ً [1]. وقد استدل بقصة يأجوج ومأجوج رمزاً للفساد والشتات السائد.

ونجده يذكر أيضا في روايته: " **انتفضت في وجه الهاجس الداعي (اليوم أمر وغدا جمر) ليؤجل عمل اليوم إلى ما بعد الغد حتى نرى ما سيقع في العالم من هزات وكوارث**..." [2]. يرصد الكاتب عبر هذه الفقرة جملة من المشاهد بلغة سينمائية تتعلق بعمل المخابرات الأجنبية في مراقبة كل شاردة وواردة من العالم الإسلامي بما فيها المساجد، وقد استعمل الكاتب بعض الصيغ التناصية مع الأحاديث النبوية مثلا: "لا تؤجل عمل اليوم إلى الغد"، وأيضا وظف بشكل مباشر ما قاله امرؤ القيس حينما أتاه خبر مقتل والده، "اليوم خمر وغداً أمر"، لكن صاحب كاميكاز قلب السطر مما أحدث ارتباكاً في الدلالة.

---

[1] سورة الكهف: الآية 94.

[2] سعيد علوش، كاميكاز، ص 81.

ويذكر في هذا المقطع " **فقط أزواجهن، فالكتب السماوية لا تتحدث عن التفاصيل، بل عن حوريات لم يمسهن إنس ولا جان ...جان ...جان**" [1]. هنا يقف الكاتب عن السيدات التي تتحدث عن حوريات الجنة الجميلات اللواتي يكن تحت تصرف الشهداء، وغمزاً لمزاً ينقد في الوقت نفسه الذين يستشهدون على قضايا غامضة يدخلون عوالم الإرهاب، مما يدل على أن الكاتب يرغب في إيصال رسالة التسامح والمحبة والأُلفة الإنسانية وهنا تتناص مع قوله عز وجل: ﴿ٱ نى □ □ □ □ □ □ □ □ □ يم يى □﴾[2]. ويمتص هذا المقطع الآية القرآنية في قوله تعالى: " **وإذا ابتليتم فاستتروا**" يؤكد في هذا المقطع على صراع الحضارات من خلال اللعب، فباربي تقابلها دمية فلة العربية والإسلامية المحتشمة ولم تسلم منه حتى هذه الأشكال، وللسخرية من هذا الصنيع يوظف حديثا منسوبا إلى الرسول صلى الله عليه وسلم " **إذا فاستتروا..**" وهنا نلاحظ سخرية الكاتب المتطرفة التي تجاوز فيها الخط الأحمر وبدعوى إلى كسر الطابوهات قام بمثل هذا الفعل.

نلاحظ هذا التداخل في النصوص في قوله تعالى: ﴿ٱ لخ لم لى لي □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ نم نى □ □ □ □ □﴾ "[3]. وفي هذه اللوحة الحزينة المكثفة بالسخرية اللاذعة، يقف مجموعة

---

[3]- المصدر نفسه، ص90.

[1]- سورة الرحمان: الآية 73-74.

[2]- سورة الإخلاص: الآية1-4 .

من الشخصيات الكبيرة في مقبرة السفراء وكلهم وقار ودين وخشوع، وكأن على رؤوسهم الطير وهو تناص قرآني محول عن سياقه في المقابر.

ويورد أيضا:" **إذا جمعت الأولين والآخرين لميقات يوم معلوم فاجعل سعد السعود...كل نفس ذائقة الموت... لا يسمعون حسيسها... هذا يومكم الذي كنتم توعدون به"**[1]. في هذا المقطع تخضع الآيات بشكل لافت ومكثف، وبطل القصة فيها سعد السعود كاتب الألغاز الذي توضع فيها الأيادي كلها بالدعاء له بالجنة وبالحسنى وسعد السعود كناية للحكام الذين عاشوا في الأرض فسادا. هنا تناص مع قوله عز وجل: ﴿أُنجِي□ير□ □ين□ □ □ □ □ □ □ □ □بجبحبخبمبهتجتحتختمتهثم□جم﴾[2]. نرى من خلال هذا أنه كل نفس تحاسب على أعمالها.

نستنتج مما سبق أن الكاتب مُلم بشكل جيد بالمتون الدينية سواء كان ذلك قرآن أم حديثا أم سيراً، وأيضاً متمكن من المعتقد الشعبي، مما أعطى نصوصه تلويناً وأسلوباً وبيانياً، وأغناه على المستوى المعجمي والتركيبي، ولم يوظف هذا الرصيد بشكل فج أو مباشر بل كان يوظفه في سياقات مختلفة حتى يعطي دلالات غير التي وجدت له وكان في كل تناصه الديني يهدف إلى السخرية من الواقع الذي نعيش فيه من الناحية

---

[1]- سعيد علوش، كاميكاز، ص255.

[2]- سورة آل عمران: الآية 185.

السياسية، الاجتماعية، الاقتصادية، الثقافية، الدينية، ونعتقد أن الرسالة كبيرة التي كان يرغب صاحبها في إيصالها هو التصحيح من الفهم السيئ للدين والعقيدة.

ثانيا: التناص في الثقافة الشعبية

الأمثال الشعبية إحدى الخصوصيات الثقافية التي يتسم بها شعب من الشعوب وقد ينفرد شعب ما بترديد مجموعة منها، وقد يشترك فيها من غيره من الشعوب كل حسب أسلوبه ولهجته، حيث تعتبر أقوالاً مأثورة ومشهورة ذات طابع مميز، تتسم بسرعة تداولها من جيل لآخر، فهي المرآة التي تعكس واقع الناس فتعبر عن وقائع وأحداث كانوا يعيشونها وفق النظام الاجتماعي، حيث يعرف على أنه :" **عبارة قصيرة تلخص حدثا ماضيا أو تجربة منتهية وموقف الإنسان في هذا الحدث أو هذه التجربة في أسلوب غير شخصي، وأنه بتعبير شعبي يأخذ شكل من الحكمة التي تبنى على تجربة أو خبرة مشتركة**"[1].ومن هنا نرى أن الأمثال توجز لنا تجربة عن الحياة الشخصية والتعبير الشعبي يشكل لنا تجربة.

من هذا المنطلق استغلت الرواية مضمونه النثري، بأبعاده ودلالاته المعنوية والفكرية بحيث نجدها اعتمدت على جانب السخرية، فقد قام الروائي "**سعيد علوش**" في

[1]- موسى لعور، التناص في رواية "الجازية والدرويش" ابن هدوقة، دراسة من منظور لسانيات النص،2008 ص94.

هذا النص "**كاميكاز**" الثري باستحضار التراث الشعبي المغربي، وهذا تجسيدا لرؤيته للواقع الاجتماعي ومعايشته، بحيث هذه الأخيرة قدمت لنا صورة لشخصيته وثقافته المتشعبة. وهذا ما سنقف عنده بذكر أهم الأمثال المستعرضة داخل النص:

لقد استهل الروائي حديثه "**ضع رأسك بين الرؤوس و نادي على قطاع الرؤوس**"[1]. وهذا يتناص مع المثل المغربي الأصيل "دير راسك بين الريوس أو غوث أقطاع الريوس" يقصد به أن الأزمة إذا عمت خفت، وهي دعوة صريحة لعدم التفرد بالرأي وضرورة تتبع سياقات المجتمع.

وفي المقطع الموالي يذكر:" **من حسن حظي أنني مجرد عابر بالأجواء (طالبا التسليم من موالينا) و أنا أردد : (ما كل مرة تسلم الجرة)**"[2]. يعني بها أن التهجم واختراق الأماكن الآمنة. سبّب لمخترقيها متاعب ولو بعد حين مثلما حدث في رحلة سيوز حيث تجاوز الخط الأحمر...للملائكة، فحدث ما حدث...فليس كل يوم تسلم الجرة وهذا يتناص مع المثل المغربي" **موش كل مرة تسلم الجرة أي إذا سلمت الجرة مرة من العطب مما أصابها، فليس السلامة مضمونة لها كل مرة، يضرب هذا في عدم الاغترار**

---

[1]- سعيد علوش، كاميكاز ، ص13.

[2]- المصدرنفسه، ص14.

بالخلاص من الأخطار بعض الأحيان والحث على عدم التعرض لها مرة أخرى"[1]. والمغزى من هذا أن الكاتب أراد تبليغ رسالة نصح للقارئ أنه إذا بلغ الهدف في المرة الأولى هذا لا يعني أنه يسهل مرة ثانية.

ونجد في هذا المقطع " **لاحظت اهتمام المضيفة بالجارة الشقراء مما يعزز من ضنوني، مردداً: مالي أو مال الناس *وأنا مجرد شويخ من أهل مكناس** "[2]. هنا رد ساخر على المضيفة التي لم تعطه اهتماماً كبيراً، حيث كانت تتواصل مع الشقراء فوظف مقطعا من أغنية توحي بأنه شيخ دروش من دراوشة مكناس، ولهذا السبب فهي تزور عنه ولا تلقي له بالاً. ويتجلى هذا التناص مع أغنية شعبية من الشعر العامي لإبراهيم الخفاجي: مالي ومال الناس* ومالك ومال الناس*لما حبيبتك ما أحذت رأي الناس...

في نفس المقطع يذكر: "**فقد كنت أعتقد أن (نجما في اليد خير من أي زاد...زاد...زاد)**"[3]. يقصد بهذا أن في زماننا هذا كثر الفنانين والنجمات الذين يرفعون عن النفس، فالأحسن أن نستمع لواحدة منهم بدل الكل دون فائدة، وهذا يتناص مع المثل الشهير الذي يقول: "أطلق ما في يدك واتبع ما في الغار"، فنجمة واحدة ساطعة في

---

[1]- أحمد تيمور باشا، الأمثال العامية (مشروحة ومرتبة على الحرف الأول من المثل)، مطابع دار العتاب العربي مصر، ط2، 1952، ص509.

[2]- سعيد علوش، كاميكاز، ص17.

[3]- المصدرنفسه، ص18.

قبضة اليد أحسن من شمس ضواية بعيدة عن العين والروح. في نفس السياق يردد " **حين أكون في هذه الحالة أترنم بشامياتي: (يا طيرة طيري يا سلامة *خذيني على جناحيك يا نعامة*طوفي طوفي فوق الغمام كالحمامة...)**"[1] . ففي حديثه عن المرأة "زاهية دهار الوهرانية" التي كانت رمز للفساد تغري النفوس وتتلاعب بشخصيتها وبهذا استعمل هنا أغنية قديمة بشكل تحاوري وللتنفيس عن النص، والخروج من بؤرة الفساد السائد والترويج عن النفس بالمواويل الشامية لإعطاء نكهة وهوية للنص.

وانتقل بعدها مباشرة إلى الجانب الخرافي حيث ذكر إحدى العمالقة في قوله "**كان لحاضر هذه ترجمة في خرافات جدتي: (شبيك لبيك، بغمضة من عنيك، يكون الإكسير بين يديك)**"[2]. هنا يصف الكاتب هذه الرحلة الجوية الرومانسية، التي أضفت عليها المضيفة مسحة من الرقة والنشوة، وذلك لأنها كانت في خدمة البطل، كما كانت تغمره من جميل اللحن والقول، حيث كانت تلبي كل رغباته وكأنها المصباح السحري وهذا ما جعله يسترجع الحكاية الشعبية الأسطورية، التي يفرك فيها صلاح الدين المصباح فيقف بين يديه عفريت بقامته الباسقة ويردد على مسامعه اللازمة الشهيرة "**شبيك لبيك لغمضة من عنيك يكون الإكسير بين يديك**". وهذه الجملة تحمل عبق التاريخ مشهورة لدى العامة

---

[1]- سعيد علوش، كاميكاز، ص18.

[2]- المصدر نفسه، ص19.

والخاصة، وتحمل عبق ألف ليلة وليلة، خصوصا أن المضيفة رددت على مسامعه: " **اتدلع يا عيني طلباتك أوامر**"[1]. بهذا كشف أنها عراقية الأصل، مما يولد الانسجام التام بين مشاعر المضيف والمضاف، وعلى هذا أعطى الكاتب لمسة بارعة في توظيف هذه الأسطورة دلالة على لباقة هذه المضيفة ومعاملتها وحسن استقبالها وقد شبهها بملائكة السحاب.

وفي هذا الصدد يكرر بعض الأغاني: "**شخبط شخابيط يا واو الأرز* من يبوس الواو يبوس الغين *هو باب فين هي ماما وين وين...**"[2]. وظف جملة من الأغاني الشعبية الساخرة في حق الأغنياء الجدد، الذين استفتوا تبييض أموالهم ونفختهم الصحافة بغير حق واشتروا الذمم، فحتى يحتقر هؤلاء الشخابيط استعمل في حقهم معجما من الألفاظ البذيئة التي تليق بهم، وحتى يجهض عليهم، قدم رؤية والدته في حق هؤلاء الوجوه البائسة العبسة، التي لا نرى في وجوههم أثر النغمة، فهو بذلك ينقد الفنانين.

ويورد أيضا: "**يا كيركريكر، نحن لا نريد التنظير نريد فك خيوط متشابكة يقول مثلنا: اللي دارها بيده يفكها بسنيه**"[3] . في هذا المقطع يشن حرباً سردية على النظام العالمي الجديد الذي يسميه الإرعاب العالمي في مقابل إرعاب القاعدة، وينقد في الوقت

---

[1]- سعيد علوش، كاميكاز، ص19.

[2]- المصدرنفسه، ص21.

[1]- سعيد علوش، كاميكاز، ص46.

نفسه الأنظمة العربية ويعتبر الجميع مسئول عن الخراب وعلى ما يحدث، ولتبليغ أسئلة فكرته بشكل أعمق يلجأ كعادته لتوظيف الثقافة الشعبية التي تعتبر كنزاً لا ينضب ولمواجهة الأسئلة العالقة، ويقول ضمن ما قاله الحل ليس في الخطب والتنظيرات السوريالية بل في الحل المباشر، ونستطيع القول أن كل الانتقادات التي وجهها يلخصها المثل "**اللي ربطوها بيديه يحلها بسنيه**". نفهم من هذا أن على الإنسان أن يخرج نفسه من الأزمات لوحده، لأنه هو المسئول الأول على ما وقع له، وهذا المثل متداول بين العامة.

وفي نفس السياق يردد بعض الأمثال:" **يكاد لا يعرف أن الصمت نهب الفصول من نكد لسانه لم يعد حصانه بل دابة يدب عليها ها، ها، يعد الناس وعد الحر**"[1]. يدعو الكاتب من خلال هذا المثل الذي حوره إلى ضرورة توخي الصمت والحيطة وعدم الثرثرة، لأن عواقبها وخيمة، وتصبح المصيبة أكبر إذا نشبت وراحت تتبع الأثر والأسرار، فسيتحول فضولك هذا إلى جحيم لأننا نعيش في عالم يدعوك لغض البصر وإلى التلذذ بالصمت حتى تعيش سعيدا. والهدف من هذا اعتبر حكمة الصمت حكمة بالغة للابتعاد عن الفساد والظلم والدعوة إلى السلم والمصالحة. والنص كله إدانة صريحة ومباشرة لكل التظاهرات الدينية، وتكسير المقدس دون ارتباك، ونعتقد أن ما قام به الكاتب هو تطاول

---

[2]- المصدر نفسه، ص46.

على معتقدات المجتمع. لأنه يقول في نصه هذا أن حكمة الصمت الأموات وأن ضالة المؤمن يجب أن تظهر من تسليمه بقضاء وقدر الله عز وجل. يقول:" **حيران والبساط يسحب من تحت رجليك (وعطستان والكأس بين يديك)**"[1]. هو رمز لغيبوبة المجتمعات الشرقية، التي تعيش على الخيال في حين الدول المتطورة تعيش على الواقع الراهن، فإذا ما سحب البساط فيخطر في ذهني أنك أصبحت عاريا وظهرت عوراتك بشكل مؤسف جداً.

ويذكر في مقطع آخر: "**لا بأس من دورة حول الذات قبل إلقاء نظرة على سكة حديد القطارات العابرة للقارات: تخميمة وتخميمة ولا ضربة مقص**"[2]. انتقاد صريح مرة أخرى لمفهوم النسل عند العالم الإسلامي والعالم الغربي حيث هاجم التصورات الخاطئة عند الفلسطينيين هو لغم ثم ناقش التسميات الغرائبية، وخلص في النهاية إلى أن العالم الإسلامي المتخلف اختار دوران العالم حوله بدلاً من أن يستوعب ذاته ويدور على نفسه ويحقق الوثبة الحضارية المستدامة.

---

[1]- سعيد علوش، كاميكاز، ص47.

[2]- المصدرنفسه، ص48.

ونجده أيضا في هذا النص يذكر "**من يأكل الجزرة يبوس يد صاحبها**"[1]. يتناص هذا المثل مع مثل شهير اسمه الجزرة والعصا، ليتحول إلى الجزرة وبوس مالكها وهي إحالة إلى الطاعة العمياء لأولي الأمر والنعمة، والمثل يؤكد على أن الديكتاتورية مكرسة هنا والسلطة بارزة وواضحة بشكل كبير والتحكم، فنجده نسب مثلا في روايته كيف يتحكمون بالحجاج والعساكر والتحكم بالأزرار، وهنا نجده استعمل هذا المثل ليبين لنا بأن هنالك أناس يتحكمون في أشخاص ويستغلونهم ويستعملون السلطة والنفوذ معهم ويتحكمون فيهم بشكل غير مناسب تماما لعقائد ديننا الحنيف.

ويذكر في نصه: "**ويا للانتهاء إلى مقصلة (المكتوب على الجبين ما من هروب)**"[2] . هنا نجده يتكلم على أن الإنسان لا يستطيع الهروب من حكمة الله عز وجل ومن قدرته وعظمته وهنا نجده يستعمل كلمة "**مقصلة**" وهي أداة إعدام يستعملها المستعمر مثلا ضد المجاهدين وهذا ما بينه أن" **المكتوب على جبين ما من هروب** " وهنا استعمل المقصلة للدلالة على حتمية الموت ونفس الشيء بالنسبة للمثل الذي بينه في هذا المقطع وهو أن لا يستطيع أي شخص مهما كان صنفه أو مستواه من الهروب من قضاء الله و قدره عز وجل.

---

[1]- سعيد علوش، كاميكاز، ص52.

[2]- المصدر نفسه، ص294.

وهذا المثل يتداوله الخاص والعام، وهو يتكلم على الأمازيغ هم أول سكان شمال إفريقيا هنا يسرد حكاية هذه الفئة الموجودة في كل دول شمال إفريقيا، وهنا يسرد حكاية هذه الفئة الموجودة في كل شمال إفريقيا تونس، المغرب، الجزائر، وهاته القبائل هي التي بدأت كتابة التاريخ باعتبار أنها أول المخلوقات وطنت شمال إفريقيا. هنا ربط بين الملحمة التاريخية التي يمتلكها الأمازيغ وصراع الأجداد لإثبات الهوية الأمازيغية بالعنوان الرئيسي الذي هو "كاميكاز".

وفي قوله "**هباش نباش يجبد احناش**" [1]. هنا نجده يستخدم هذا المثل للدلالة على أن الإنسان يجد ويكد والشخص وأي فرد في كل ميادينه تختلف طريقته للوصول إلى النتيجة أو إلى القمة، فالباحث يسعى ويجتهد للوصول إلى الاكتشافات ونجده استخدم هذا المثل وذكره لأنه أراد أن يوضح لن أن الشخص يفصل ويركب في بحثه للوصول إلى المراد، دلالة على أن الإنسان له دقة البحث.

ونستنتج في الأخير أن هذا النوع الأدبي يزيد النص ثراء وتشويقاً وهذا ما يدفع القارئ إلى التفاعل مع النص كونه "**يلعب دوراً مميزاً في إبراز القيم الاجتماعية والاقتصادية في المجتمع، فمن خلال تداوله يسعى العامّة إلى تعميق معاييرهم الأخلاقيّة، وعاداتهم وتقاليدهم ونظرتهم إلى الأمور، لذلك كانت الأمثال دّالة على التراث**

[1]- سعيد علوش، كاميكاز، ص 253.

الحضاري"[1]. من خلال هذا نرى أن للأمثال قيمة فعالة في الحياة الاجتماعية من خلالها نكشف ثقافة الكاتب الواسعة فهي تحكي عما يتجسد في مخيلته ليرسم لنا صورة حقيقية نعايشها في الوقت نفسه، ففي نصنا هذا حاول "سعيد علوش" أن يستحضر جملة من الأمثال الشعبية المغاربية ليحاكي فيها وقائع وأحداث تسرد لنا الواقع بصفة عامة.

ثالثا: التناص التاريخي

وسنقف عند ذكر نموذج من التناص التاريخي الذي حفلت به الرواية لكن ليس من السهل العثور عليه، فالرواية تحمل مجموعة كبيرة من شخصيات وأحداث تاريخية فعلى سبيل المثال نجد الكاتب يستحضر "مصرع عمر بن الخطاب رضي الله عنه" في قوله: "وفي قديم العصر والأوان اغتيل "**عمر بن الخطاب" وهو ساجد لله وحده...ده...ده، أنا**

[1]- ديانا ماجد حسين ندى، الأسطورة والموروث الشعبي في شعر وليد سيف، ماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية، نابلس فلسطين، 2013، ص59.

لست لا عمر ولا خطاب يا مديرة التشريفات...فات...فات"[1]. هنا تناص تاريخي، حيث وظف فيه سير الصحابة وفي الوقت نفسه يقوم بمقابلة هذا الحدث الجلل بحدث راهن له علاقة بتهمة يرافع عنها المتهم أمام مدير التشريفات، وكان الهدف من وراء سرد هذه الحكاية هو التدليل على أن الإرهاب ضارب في القدم، وكان في عز الخلافة وفي العهد الأموي، ومع كل حقبة تاريخية مؤلمة كأننا يريد به أن يثبت لنا بأن الكاميكاز هي مهنة عربية قبل أن تكون يابانية، ولكن تجسدت في أشكال أخرى، وعليه نستطيع القول أن الروائي هنا كان متتبعاً جيداً لآثار الكاميكاز في التاريخ الإسلامي مع استعمال ثنائية الماضي والحاضر.

رابعا: التناص الأسطوري

تعتبر الأسطورة من الأشكال التعبيرية الأكثر تداولاً، فهي معروفة لدى العامة كونها تحتوي على قصص خرافية، حيث تعرف على أنها "**محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة أو هي تفسير له، إنها نتاج وليد الخيال ولكنها لا تخلو من منطق معين ومن**

[1]- سعيد علوش، كاميكاز، ص29.

فلسفة أولية تطور عنها العلم"[1]. يتضح لنا أن للأسطورة دور بارز في تفسير ظواهر لم تتجسد في الواقع وإنما هي من صنع الخيال بقيت تتداول عبر الأجيال.

وقد عثرنا على نموذج من التناص الأسطوري الذي سبق وأن تبادر في أذهاننا ومثال ذلك، ذكر بساط الريح في قوله: " **وها قد اقتعدت (بساط الريح) بلهجة جدتك التي تنسج بسط الخلفاء والأمراء كان رقم مقعدك الخامس في الدرجة الأولى"**[2]. حيث نجد هذه الكلمة تتناص مع أسطورة ورد ذكرها في حكاية ألف ليلة وليلة، وهي عبارة عن سجادة سحرية كانت تستخدم كوسيلة نقل جوية للأفراد لقدرتها على الطيران ويبدو أن هذا الأخير كان رمزاً يختصر الأسطورة والخيال الذي يمكن الكائن البشري من التحليق بين العوالم والأزمنة كما يشاء دون إبطاء أو حواجز. فهذا البساط حمل غضب شهريار بعيداً خلال ألف ليلة وليلة والذي أبعد خطر سيف الجلاد مسرور قد تحول بقدرة القادر إلى بساط ريح مختلف في بلدتنا العربية الحديثة فبات وسيلة شهيرة لتعذيب السجناء.

وفي نفس المقطع ذكر "**عود الريح**" التي تشبه بساط الريح وهي بمثابة العصى التي يركبها الساحر تشبه المكنسة ويحلق بها في كل مكان وهذا ما يتجسد الآن في الرسوم المتحركة. فالروائي "**سعيد علوش**" استعمل رموزاً تراثية مستمدة من ألف ليلة وليلة

---

[1]- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبعة والنشر، القاهرة، ص9.

[2]- سعيد علوش، كاميكاز، ص98.

والتي تمثلت في "عود ريح" و"بساط الريح" كل هذه العناصر تتميز بالحركية والفعل والسرعة والاحتواء.

وفي الأخير نستنتج أن رواية " سعيد علوش" ساهمت في بنائها مجموعة من النصوص المتقاطعة والمتداخلة فيما بينها، وهذا ما ذكرناه سابقا، وقد لاحظنا أيضا تعدد وتنوع هذه النصوص، فنجد على سبيل المثال : الديني الذي يعد من النصوص المقدسة وهذا ظاهر بوضوح في هذا النص، بحيث نرى بأن الكاتب له ثقافة إسلامية كبيرة ونجد أيضا التناص الشعبي فهو بذلك يعالج قضايانا الاجتماعية، وله الدور الأساسي في النصح والإرشاد وغيرها من الأمور، ونرى أن الكاتب استخدم كثيرا الأمثال المغربية الأصيلة، وكذلك استخدم التناص الأسطوري والتاريخي، وعلى ضوء كل هذا يتبين لنا أن "سعيد علوش" له ثقافات عديدة ومختلفة، بحيث أعطى دلالة ورونق للرواية من خلال استخدامه لتلك النصوص المتقاطعة، التي سبق ذكرها، وهذا لكي يحدث التفاعل بين المتلقي.

خاتمة :

لقد كان موضوع بحثنا ثرياً واسعا إذ تناولنا فيه التناص كمصطلح نقدي غربي معاصر حيث أصبح من المناهج الحديثة الأكثر تداولاً، ونالت هذه الظاهرة القدر البالغ من الأهمية في الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة، فمن خلالها أردنا الوصول إلى ضبط المفهوم نظرياً لدى النقاد الغربيين المحدثين، وجهدا منا حاولنا إبرازه في رواية "كاميكاز" "لسعيد علوش" ليسعنا في الأخير الوصول إلى بعض النتائج التي خدمت موضوعنا من بينها: أن ظاهرة التناص كتقنية نقدية حديثة متشعبة قد شغلت جل الباحثين وبذلك تعددت مفاهيمه، والفضل يعود لهؤلاء الغربيين الذين طوروا المصطلح، فقد كان ميلاد مصطلح التناص في رحم "باختين" الحامل لمفهوم "الحوارية" ترعرع بين أحضان الناقدة البلغارية "جوليا كريستيفا" التي عرفته في مقولتها الشهيرة "النص فسيفساء من النصوص" وقد تبلور بين مسالك نقاد بارزين أشهرهم رولان بارث حيث سعى إلى توضيحه تكملة لما آل إليه سابقيه وصولاً إلى جيرار جينيت واستخدامه لمصطلح "جامع النص".

وعلى ضوء التعريفات التي عكف عليها النقاد الذين سبق ذكرهم، نجد كل ناقد إلا وأضاف لمسته الخاصة به، لنصل الى تعريف شامل لمصطلح التناص ألا وهو " التفاعل والتداخل الحاصل بين النصوص لصياغة نص جديد". وانطلاقا من دراسة التناص نظريا قمنا بتطبيقه في رواية "كاميكاز" "لسعيد علوش" التي حظيت بثرائها وتعدد جوانبها حيث رسمت لنا صورة واضحة لهذه الظاهرة التي لا غنى عنها في النصوص.

كما نتوصل من خلال دراستنا للرواية نجد "سعيد علوش" في تناصاته انطلق من خلفية نصية قرآنية التي تعكس ثقافته الإسلامية. فقد تنوع في توظيف الجانب الديني بلمسة ساحرة طغت على الرواية وهذا من خلال استعماله لكلمات ومفردات توحي إلى قدسية وبلاغة لفظه جلا وعلا. وحضور الآيات القرآنية بشكل كبير لتعبر عن رؤيته للواقع المعيشي وتنوع القصص الدينية نذكر على سبيلها "قصة قابيل وهابيل" رمزاً وتعبيرا عن الفساد والقتل السائد في المجتمع، إضافة إلى "صبر الأيوب". فقد منح نصه بعداً دلالياً مما يحرك نفسية المتلقي في استحضاره للنصوص الغائبة داخل الرواية حتى تكتمل وينسجم المعنى، كما قد استحضر الروائي جملة من الثقافات الشعبية لمحاكاة الواقع المغربي الأصيل وهذا في توظيفه للهجات مغربية متعددة، حيث كست النص حلّة جديدة وهذا باستخدامه لعدد من الأمثال بطريقة ذكية، مما يثير في المتلقي نوع من الإثارة والتشويق يجعله يتفاعل ويتعايش مع الواقع المعيشي الذي رسمه الروائي من خلال عباراته.

ومحاولة منا وقفنا على ذكر نموذجين آخرين هما الأسطوري والتاريخي وهذا لتجسيد صورة واضحة حول ما تحمله الرواية من زخم متنوع للتناصات. فهذا التوظيف يستهدف المتلقي في البحث عن الشبكة المتداخلة الثرية داخل النص الروائي. وتجدر بنا الإشارة أن رواية "كاميكاز" ذو خاصية فنية تكمن في توظيفها للغة جديدة وتكسير النمط التقليدي المألوف، وكذا استخدامها لأساليب بلاغية مما زاد النص بهاءاً.

خاتمة :

وليست الخاتمة نهاية لفكرة البحث، وإنما يبقى فضاء واسعاً يطرقه من شغل اهتمامه ليثري الراغب فيه ما يرغبه.

وفي الختام نرجو أن يكون هذا البحث المتواضع بلغ الهدف من خلال النتائج التي تمكنا من بلوغها، هذه إذن أهم تجليات التناص في رواية "كاميكاز" فلعلها تفيد القارئ وإن لم تفده فعسى أن توحي له بأفكار ينمي بها مخزونه الثقافي.

ترجمة الروائي المغربي" سعيد علوش"

الروائي "سعيد علوش" شخصية مميزة، يتميز بالرقي الفني والفكري، فهو "**أستاذ الأدب المقارن والحديث بكلية الآداب بالرباط**"[1]. ولد بمكناس سنة 1946 وترعرع فيها أحرز على مجموعة كبيرة من الجوائز نذكر بعضها، الإجازة من كلية الآداب بفاس سنة 1970، وعلى دبلوم السلك الثالث من جامعة السوربون سنة 1976 ثم على دكتوراه الدولة من نفس الجامعة سنة 1982، نشر دراسته في مجموعة من المجالات : المهد، الفكر العربي المعاصر، الأفلام العراقية، كما كان مديرا لمجلة "الزمان المغربي" التي تم توقيفها سنة 1984.

أصدر سعيد علوش مجموعة من الأعمال نذكر منها :

-"حاجز الثلج 1974.

-إملشيل 1980.

-الرواية و الايديولوجيا في المغرب العربي 1981.

-معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة 1985.

-هرمنوتيك النثر الأدبي 1985.

[1]- سعيد علوش، كاميكاز، مطبعة البيضاوي، الرباط، ط1، 2010، ص1.

-عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي 1987.

-مكونات الأدب المقارن في العالم العربي 1987.

-النقد الموضوعاتي 1989.

-مدارس الأدب المقارن 1988.

-إشكالية التيرات الأدبية 1988.

-خطاب الترجمةالأدبية 1995.

-شعرية الترجمات المغربية 1998.

-اشكالية الثقافة الخليجية 1999.

-نظرية العلماء و عولمة الأدب 2000.

-نقد المركزية العقائدية في الأدب الاسلامي 2002.

-الفن التاسع : نهارات الحكي في شريط القصة المصورة 2003.

-اشتغالات الحداد الأدبي 2007.

-تاسانو ابن الشمس 2007.

-نقد ثقافي أم حداثة سلفية 2007.

-جدل أدبي و السنمائي 2008.

-(سيرك عمار) رواية 2008.

-(مدن السكر) رواية 2009.

-(كاميكاز) رواية 2010 "[1].

وفي الأخير نقول بأن " سعيد علوش" ذو شخصية ثقافية مميزة وهذا لما يملكه من مخزون ثقافي ثري انطلاقا من مؤلفاته العديدة والمتنوعة في شتى مجالاته.

ملخص الرواية:

تعتبر رواية " كاميكاز" "لسعيد علوش" من الروايات ما بعد الحداثية المهمة والمتميزة ، و قد اشتغل صاحبها على التجريب و الابتكار في شكل أساليب متنوعة لم يكتف بالصيغة الخطية التقليدية، بل غير وجدد فيها للخروج عن النمط المألوف كان يسعى إلى البحث عن أشكال روائية جديدة وصيغ تعبيرية وتصويرية مغايرة تتجاوز الصيغ المألوفة وتبحث في ممكنات السرد غير المطروقة، والهدف من وراء ذلك هو تحيين النص والاقتراب من المتلقي بشكل أكبر لأن قارئ اليوم لم يعد يتحمل تلك النصوص المثقلة بالبلاغة والحلي اللغوية بقدر ما أصبح يتفاعل بشكل ايجابي ويحصل على المتعة من خلال كتابات تشبهه وتعبر عن واقعه على مستوى الحياة والرؤية، وهذه

[1]- سعيد علوش، كاميكاز، ص1.

الأخيرة لا تتشكل إلا بواسطة التفاعل المتبادل بين النص والمتلقي وبذلك حاول استخدام تقنيات جديدة ليرسم لنا بصورة واضحة عن رؤيته للواقع المعيشي.

انطلاقا من هنا نجد الرواية تدور حول موضوع مركزي يعبر عن ثنائية الإرهاب والإرعاب، وهو بذلك انتقل من المستوى الفردي إلى المستوى الجماعى ثم تمكن من الدول و الأنظمة الغربية والعربية بواسطة الحفر في هذه الظاهرة ، ونجد الكاتب قد نجح في تشخيص هذا الداء المزمن العابر للقارات لمواجهة هذا الشكل المرضي.

"فقد استهل الكاتب روايته بمقطع من "مراثي دوينو" ل(راينر ماريا ريكله):

"غريب حقا أن يكف المرء عن الإقامة في الأرض

أن يكف عن ممارسة عادات لم يكد يكتسبها ...

متطايرة في الفضاء. وشاق أن يموت"[1].

ففي هذا المقطع يهيمن الموت الناتج عن ضياع المعنى وانحلاله، وشعور الإنسان بالغربة في عالم فقد معناه، وللاستهلال هنا دور العتبة، عتبة تفضي بالقارئ إلى عالم روائي ملتبس المعنى. ثم قسم الرواية إلى ثلاثة أجزاء كل جزء يضم فصول مبعثرة تحمل قضايا متعددة، نجد الجزء الأول تحت عنوان "عيون الثيران"، لعدد من الفصول الفصل

[1]- سعيد علوش، كاميكاز، ص3.

الأول: عام الفأر تحدث بصفة خاصة عن الأنظمة السياسية والقيم الأخلاقية السائدة في المجتمع، إضافة إلى الأعوام الأخرى المتنوعة الدلالات.

وظف الكاتب جملة من الأساليب التعبيرية في متنه القصصى و حشد له كماً هائلاً من الثقافة العربية و الأجنبية بكل ألوانها الدينية والفنية والسياسية والشعبية مما ينمّ عن تحصيل الكاتب لخلفية عميقة من المعارف، وله ملكة لغوية متنوعة وهذا ظاهر لنا من خلال استعماله لثقافات متنوعة و متعددة في روايته، وهذه من مؤشرات الكتابة الجديدة التي لم تعد ترتكز فقط على الأساليب الإنشائية، فلا تكاد تقرأ فقرة إلا وتكتشف في طبقاتها معارف كثيرة بحاجة إلى مخيلة معرفية لتحقيق التفاعل النموذجي. فقد وظف التضمين، والاقتباس القرآني و وظف بشكل لافت كثيرا من التناص بكل ألوانه الديني والشعبي والثقافي والأسطوري إضافة الى التاريخي. وعملنا هذا كان بإمكانه أن يستقل بمحور واحد من هذه المحاور المهمة و لكن مع ذلك نعتقد أن شغلنا هذا يندرج في إطار إضاءات و مداخل لقراءة الرواية من زوايا مختلفة.

وهكذا يصبح نص "سعيد علوش" هو عبارة عن نص يحيل إلى نصوص أخرى ويتطلب قارئا نموذجيا، ذو مخزون ثقافي ويملك مرجعية و خلفية من المعارف. فكل فقرة وكل نص هو اندماج مع نصوص أخرى، وكذلك تفاعل النصوص فيما بينها.

وظف الكاتب بذكاء شديد الخطاب الشعبي المحمل بالثقافة الشعبية في مواجهة الخطاب الرسمي، ووظف حالات الشمال في مواجهة مدن الجنوب وهيمنة أنظمته وبذلك تتهم الرواية الجميع بتغذية الإرهاب بكل أشكاله، ويمثل لذلك بانفتاحه على التاريخ الإسلامي حيث يمتح منه الشواهد والأحداث وبذلك القصص القرآني لأنه الروائي "سعيد علوش" له ثقافة إسلامية بحيث يتناص مع النص القرآني ، ونجده " **يتناص أيضا مع الكتب التراثية في شكل ألف ليلة و ليلة** "[1]. من أجل تشكيل خطابات فنية . ويفعل الشيء نفسه مع الأمثال والحكم...إن الكاتب يوظف كل هذه المرجعيات بطرق مختلفة وبأساليب جديدة، حيث يغذيها بدم جديد، ويقوم بتحيينها لتعطي معاني جديدة مستعملا في ذلك، التلوينات اللغوية والنكتة واللهجات بكل أنواعها وخاصة المغاربية هي من بين أهم العناصر التجريبية التي توحي إلى التعدد اللغوي، بحيث نجده أكثر من استخدام السخرية والاستهزاء في نصه وهذا ليشد انتباه القارئ ولكي يحدث نوع من التشويق والتفاعل مع القارئ.

وفي الأخير نستنتج أن رواية "كاميكاز" متعددة القضايا لما تحمله من كم هائل من المعارف والثقافات المتنوعة، فقد جسدت لنا الرؤيا التي أراد الروائي أن يخرجها إلى الوجود بحيث تعكس لنا الصورة الحقيقية التي حفل بها المجتمع المغاربي بصفة خاصة.

[1]- سعيد علوش، كاميكاز، ص 98.

قائمة المصادر والمراجع

*القرآن الكريم

1- المصادر:

1. سعيد علوش: كاميكاز، ط1، 2010، مطبعة البيضاوي-الرباط.

2- المراجع:

2-1- الكتب:

2. أحمد تيمور باشا، الأمثال العامية (مشروحة ومرتبة على الحرف الأول من المثل)، مطابع دار العتاب العربي، مصر، ط2، 1952.
3. أحمد جبر شعت، جماليات التناص، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2012.
4. أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد -دراسة-، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط1، 2014.
5. إمام الحافظ عماد الدين أبي الفداء اسماعيل بن عمر بن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1997؛ ط2، 1999.
6. بدران عبد الحسن محمود، التناص في العصر الأموي، دار غيداء للنشر والتوزيع عمان، ط1، 2012.
7. تزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 1996.
8. التفسير الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، مؤسسة الرسالة، بيروت ط1، 1994.
9. جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر بلغدير، دار البيضاء، ط1، 1991.
10. حافظ المغربي، أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر، دراسات في تأويل النصوص، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2010.

11.حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث-البرغوثي نموذجا-، دار كنوز للمعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.
12.حمدي أحمد حسانين، استلهام التراث في شعر ابن خاتمة الأنصاري "دراسة تناصية"، مكتبة رشيد للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2006.
13.سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني الدار البيضاء، ط، 1985.
14.عبد القادر البقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي-دراسة نظرية وتطبيق-، تقديم محمد العمري، مطابع افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2007.
15.عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي) دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2006.
16.عصام حفظ الله حسين واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر-أحمد العواظي أنموذجاً-، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1.
17.محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية ناشرون منشورات الاختلاف.
18.محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري،حلب، ط1، 1998.
19.محمد عزام، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
20.مصطفى السعدني، التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، توزيع منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1991.
21.منير سلطان، التضمين والتناص "وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا" منشرة المعارف الاسكندرية، 2004.
22.ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات وللنشر وللتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.
23.نبيل علي حسنين، التناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير والفرزدق والأخطل، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2010.
24.نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة.
25.نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي، التناصية، النظرية والمنهج، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، 2010.
26.وليد الخشاب، دراسات في تعدي النص، المجلس الأعلى للثقافة الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1994.

3- المعاجم:
26.مجد الدين الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، لبنان، ط8 2005.
4- المجلات والدوريات:
27.مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، دراسة في المرجعيات والمفردات، العدد 31 سبتمبر 2012.
28.مجلة جامعة أم القرى العلوم الشريعة وآدابها، ج15، ع 2/36/.
29.مجلة دراسات أدبية علمية محكمة، دورية فصلية محكمة تصدر عن البصيرة جامعة العين الإمارات العربية المتحدة.
30.مجلة دراسات أدبية، دورية فصلية محكمة تصدر عن مركز البصيرة، العدد الثاني جانفي 2009.

5- الرسائل الجامعية:

31.ديانا ماجد حسين ندى، الأسطورة والموروث الشعبي في شعر وليد سيف، ماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدرسات العليا في جامعة النجاح الوطنية، في نابلس فلسطين،2013.
32.موسى لعور، التناص في رواية الجازية والدراويش ابن هدوقة دراسة من منظور لسانيات النص، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008.

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة..... 07

الفصل الأول: التناص؛ مفهومه واستراتيجيته في التحليل النقدي المعاصر

المبحث الأول: التناص؛ مفهومه وطبيعته 15

تمهيد..... 15

أولا: مفهوم النص..... 15

1-النص لغة..... 15

2-النص اصطلاحا..... 17

ثانيا: التناص كاستراتيجية قرائية..... 20

1-التناص لغة..... 20

2-التناص اصطلاحا..... 22

المبحث الثاني: التناص في الدرس النقدي المعاصر..... 31

تمهيد..... 31

أولا: الحوارية عند باختين..... 32

ثانيا: التناص عند جوليا كريستيفا..... 37

ثالثا: رولان بارث والتناص..... 44

المبحث الثالث: جيرار جينيت وأنماط التناص الخمسة 51

أولا: التناص عند جيرار جينيت..... 51

ثانيا: الأنماط الخمسة عند جيرار جينيت..... 54

الفصل الثاني: تمظهرات التناص في رواية "كاميكاز"

المبحث الأول: التعالق النصي في العنوان..... 66

أولا: في العنوان..... 66

المبحث الثاني: التعالق النصي في المتن..... 69

تمهيد..... 69

أولا: التناص الديني..... 70

ثانيا: التناص مع الثقافة الشعبية..... 89

ثالثا: التناص التاريخي..... 99

رابعا: التناص الأسطوري..... 100

خاتمة..... 104

الملحق..... 109

قائمة المصادر والمراجع..... 116