جامعة عبد الرحمان ميرة – بجاية –
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة و الأدب العربي.

عنوان المذكرة:

التناص في رواية " المخطوطة الشرقية " لواسيني الأعرج

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي.
تخصص: أدب جزائري.

اعداد الطالبين:
– بلعباس ياسين.
– بلقاسمي نعيمة.

اشراف الأستاذ:
– موفق عبد السميع

السنة الجامعية: 2012 – 2013

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى الذين نورا لي درب الحياة

أمي الحبيبة... والدي الكريم...

إلى أولائك الذين أحيا بهم و معهم إخوتي و أخواتي

إلى كل من يُكِنُ لي الحب و الاحترام.

إلى كل الذين ساهموا في انجاز هذه الدراسة أصدقائي:

" بلال ، عنتر ، سجية ".

إلى كل الذين أتناص معهم.

اهدي هذا العمل المتواضع.

يا سين

الإهداء

إلى من يسرني وجودهما في حياتي و انبثقت على أيديهما ثقتي بنفسي : والدي العزيزين .

إلى إخوتي جميعا كانوا و ظلوا المثل الأعلى للأخوة الصادقة .

إلى من جمعتني بهم رحلة الحياة أصدقائي و زملائي .

إلى كل من كان سندا في انجاز هذا العمل " ياسين"

و بالأخص الأستاذ المحترم " سليم تاقمونت"

أهدي هذا العمل المتواضع.

نعيمة

شكر و عرفان

كل الشكر و التقدير لأسرة جامعة عبد الرحمان ميرة – بجاية – و إلى الأساتذة الأفاضل في قسم اللغة العربية الذين لم يبخلوا علينا بعلمهم، و لا سيما الأستاذ "موفق عبد السميع "الذي أشرف على هذه الدراسة فكان بعلمه منارة نهتدي بها.

كما نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ "شمون أرزقي" وإلى كل الذين ساهموا في إخراج هذه الدراسة إلى النور .

مقدمة

يعتبر التناص "**Intertextualité**" بفعل التجديد الذي لحق به الفكر النقدي من الأدوات النقدية الرئيسية في الدراسات الأدبية المعاصرة، وظيفته تبيان الدعوى القائلة بأن كل نص يمكن قراءته على أساس أنه فضاء لتشرب ودخول واحد أو أكثر من النصوص في نصوص أخرى، وبعبارة أوضح يمكن القول: أن التناص هو أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل إلى نصوص سابقة عليه أو معاصرة له. وعلى هذا فإن النص ليس انعكاسا لخارجه أو مرآة لقائله، إنما فاعلية المخزون التذكري لنصوص مختلفة، هي التي تشكل حقل التناص، ومن ثم فالنص بلا حدود، وله خاصية التعالق مع النصوص الأخرى، وله كذلك مميزاته الخاصة.

يظهر التناص جليا من خلال تداخل النصوص، وظهور أثر بعضها في بعض رغم احتفاظ كل نص بخصوصياته ومميزاته، وهذا ما نجده ساطعا في رواية "**المخطوطة الشرقية**" لـ "**واسيني الأعرج**" التي تعتبر جد هامة في مؤلفات الأدب العربي، ولا تعود أهميتها إلى القالب الشكلي فقط بل إلى القضايا التي تثيرها خاصة.

ويعود سبب اختيارنا لدراسة هذه الرواية إلى المكانة التي تحتلها بين روايات "الأعرج" وخاصة بين الروايات العربية المعاصرة شكلا ومضمونا، فهي أثر فني روائي يعالج قضايا العالم الإسلامي عامة والوطن العربي خاصة.

يقوم هذا البحث على مقاربة نقدية تهدف إلى إيضاح علائق نص واسيني الأعرج بما سبقه من النصوص التراثية، منها الثقافة العربية الإسلامية القديمة والطقوس وكذلك التيار الاشتراكي للكاتب وأثره على روايته، وبفضل هذه المرجعيات التناصية نتمكن من توضيح درجات الإبداع لدى الكاتب.

ومن بين الصعوبات التي اعترضتنا أثناء إعداد هذا البحث، أنه قد فرضت علينا طبيعة الموضوع أن ننوع قراءتنا، فأصبحنا ملزمين بقراءة الإنتاج الأجنبي الحديث بالإضافة للإنتاج النقدي العربي الحديث، وخاصة الذي له علاقة وطيدة بموضوع بحثنا أي التناص

الذي أثار الكثير من الجدل، خاصة أنه لم يفرض وجوده إلا بعد أن أخضعه العلماء للتنقيح والإصلاح على مستوى التحديد، ومن أجل إدراك ما له من أهمية علمية ينبغي تتبع هذا التطور خطوة بخطوة.

تتمثل الإشكالية التي يطرحها مفهوم التناص في مسألتين: تتصل إحداهما بالأخرى اتصالا وثيقا، وتتحدد المسألة الأولى بتعدد التعريفات والمفاهيم لمصطلح التناص في مصادره الأولى والناجمة عن الاختلاف في طبيعة الفهم الذي يمتلكه أصحاب هذه النظريات عن النص، في حين أن المسألة الثانية تكمن في تعدد المصطلحات وغياب الضبط المنهجي الواضح المتكامل لأسباب تتصل بتعدد الاتجاهات والمساهمات النقدية الأخرى كالبنيوية والنفسية وغيرهما، حيث أدى كل هذا إلى عدم وضوح الحدود الفاصلة لمختلف المفاهيم والمقولات والأنماط التي تشكل الأساس الذي قامت عليه نظرية التناص في مدوناتها الأخيرة.

لم نتبع في هذا البحث منهجا واحدا، فقد ارتأينا أنه من الحكمة أن نستفيد من مناهج نقدية متعددة مثل المنهج التاريخي، الوصفي، النقدي والتحليلي. ولعل الأمر الذي أملى علينا هذا الاختيار هو طبيعة المادة وما تمتاز به من خصوصيات وما تحمله مضامينها من أبعاد ودلالات والتي قد لا يحيط منهج واحد بجميع جوانبها، وهكذا نهجنا نهجا استقرائيا معتمدين على منهج وصفي تحليلي من غير إهمال البعدين التاريخي والاجتماعي، كل هذا قصد الوصول إلى دراسة متكاملة وناجحة للموضوع.

تقوم خطة البحث على: مقدمة، مدخل وثلاثة فصول، خاتمة وقائمة للمصادر والمراجع، وفهرس للموضوعات. عرضنا في المقدمة إشكالية الموضوع، أسباب اختياره، خطة بحثه والصعوبات التي اعترضت إنجازه. وفي المدخل الذي عنوانه مفهوم التناص، تعرضنا إلى مفهومه اللغوي وإلى مختلف وجهات النظر لمصطلح التناص سواء عند العرب القدامى والمحدثين أو عند الغربيين.

بعد المدخل يأتي الفصل الأول الذي يتناول عتبات النص الروائي باعتبارها أول ما يلفت نظر القارئ، وقسمناه إلى ثلاثة أقسام: صفحة الغلاف، التناص في العنوان والتناص في الألوان.

أما الفصل الثاني فقد خصصناه لدراسة التناص الديني، وفيه قسمان: التناص مع القرآن الكريم والتناص مع الحديث النبوي الشريف.

ثم يأتي الفصل الثالث وهو الأخير الذي درسنا فيه التناص التراثي الذي يتكون من ثلاثة عناصر: التناص مع المثل الشعبي، توظيف العددين سبعة (7) وثلاثة (3) والتعدد اللغوي.

وذيلنا الدراسة بخاتمة أوجزت فيها بعض النتائج التي أسفر عنها البحث، ثم ذكرنا قائمة المصادر والمراجع، وفي الختام وضعنا فهرسا للموضوعات.

مدخل

1- مفهوم التناص:

أ- لغة:

من المؤكد أنه يوجد إتفاق بين النقاد على أن مصطلح "التناص" حديث النشأة وإن وجدنا له إرهاصات في الدراسات النقدية السابقة، فهذا اللفظ له جذوره في الاستعمال اللغوي: إذ يعني البلوغ والاكتمال في الغاية.

ففي المعجم الوسيط نجد: "ناص غريمه: استقصى عليه وناقشه، انتص الشيء: ارتفع واستوى واستقام، يقال: انتص السنام وانتصت العروس ونحوها قعدت على المنصة، وتناص القوم: إزدحموا."[1]

كما وردت "نصص" في لسان العرب: يقال: نصص: النص: رفعك الشيء. نص الحديث ينصه نصا: رفعه. وكل ما أظهره فقد نص وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنص الحديث من الزهري، أي أرفع له سندا. يقال: نص الحديث إلى فلان أي رفعه إليه، وكذلك نصصه إليه"[2]

أما في مختار الصحاح فوردت مادة: "(نص) رفعه وبابه رد، ومنه (منصة) العروس بكسر الميم و(نص) الحديث إلى فلان رفعه إليه.

- و(نص) كل شيء منتهاه. وفي حديث علي -**رضي الله تعالى عنه**- "إذا بلغ النساء نص الحقاق" يعني منتهى بلوغ العقل. (نصص) الشيء حركه"[3]

---

(1)- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج2، دار العودة، اسطنبول، 1989، ص 926.

(2)- ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، المجلد السابع، بيروت، ط 1994، ص 97.

(3)- أبو بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار الفكر العربي، ط1، بيروت، 1997، ص 289.

ب- اصطلاحا:

لا يقتصر استخدام مصطلح "التناص" عند حدود هذا المفهوم اللغوي فحسب، بل يتعداه إلى مفهوم اصطلاحي وهو يحمل دلالة أخرى غير التي وجدناها في التعريف الغوي، فقد ذهب "أحمد الزغبي" إلى تعريف "التناص" بأنه: "أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي، وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل."[1]

ولكي نؤكد هذا التعريف نعرض آراء رواد هذا المصطلح وإن كانوا متباينين في تعريفاتهم له، ف "**جوليا كريستيفا**" مثلا تنفي وجود نص دون مقاطعات ومداخلات مع نصوص أخرى فيه. فتقول: "إن كل نص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويلات لنصوص أخرى."[2] فقد شبهت النص بجدارية تتكون من مربعات صغيرة بجانب بعضها البعض، فعندما تكون بعيدا عنها تظهر صورة كاملة، وعندما تقترب منها تجدها جملة من الأشكال، كذلك النص الأدبي فهو يحمل في طياته نصوصا أخرى.

أما "**رولان بارت**" فقد ربط بين التناص والاقتباس في مقالته المنشورة في الموسوعة العالمية إذ كتب قائلا: (إن كل نص جديد نسيج جديد لاقتباسات ماضية) ذلك أن النص منسوج تماما من عدد من الاقتباسات ومن المراجع والأصداء للغات ثقافية سابقة ومعاصرة"[3]

---

(1)- موسى العور، البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد (أدونيس)، مطبعة مزوار، ط$_1$، جوان 2009، ص42.

(2)- عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي، جدة، ط$_2$، 1991، ص322.

(3)- موسى العور، البنيات التناصية، ص49.

وبتعبير "**بارت**" يصبح النص: "جيولوجيا كتابات"[1]

فقد غاص "**بارت**" في أعماق هذا المصطلح وصوره بشكل أوضح

وهناك الكثير ممن غاص في هذا المصطلح أمثال: ميخائيل باختين، ميشال ريفاتير، جيرار جنيت، وبالطبع لكل واحد منهم رأيه ومنهجه ودلائله.

(1)- مصطفى السعدني، التناص الشعري، منشأة المعرف بالإسكندرية، 2005، ص14.

2- نظرية التناص عند العرب القدامى:

لعل المبدع وهو يعيش في حالة المخاض التي يترتب عنها مولوده الجديد لا يعرف كيف تشكلت هذه الحالة، فهذا الركام الفوضوي القابع في أعماق المبدع والذي يجعله في حالة من القلق واللاإستقرار واللاوعي يعيش حالة المابين متى وجد دافعا يحركه أخرج هذا الزخم الهائل الكامن في باطنه[1]، وبذلك يعيد الأشياء إلى مكانها وينظمها وفق رؤاه، وهو نفسه لا يعرف لماذا وكيف تحقق له ذلك، غير أنه في هذه الحالة التي عاشها لم ينطلق من الصمت، بل كان في تواصل مع غيره وتحاور مع نصوص غائبة.

وقد شكل البحث حول نقد منهجي يتناول هذا التواصل والتداخل بين النصوص جهود كثير من المنظرين والنقاد والذي مازال متواصلا بالغم من ثراء البحوث التي تبنت المنهج النقدي "التناص" الذي يعرف في الدراسات النقدية المعاصرة والذي نجد له امتدادا في تراثنا العربي مما يضطرنا للرجوع إلى التراث البلاغي النقدي العربي القديم، ومحاولة رصد كل ما له صلة بتداخل النصوص، والقضية التي تطرح هنا هي محاولة تأصيل هذا الشكل النقدي.

ومما لا شك فيه أن نقادنا القدامى قد وقفوا عند هذا المصطلح، ولكن بمفاهيم ومصطلحات مغايرة، وقبل الولوج إلى كل ذلك يجدر بنا الوقوف عند حدود التناص في المعاجم القديمة وما أفردته لهذا المصطلح.

نجد مادة (ن، ص،ص) فالنص جمع نصوص نقول نص الحديث إلى صاحبه أي رفعه وأسنده، ونص المتاع أي جعل بعضه على بعض، والنص من كل شيء منتهاه، وهذا ما يحيلنا إلى ترسبات النصوص فوق بعضها، ويقال تناص القوم أي إزدحموا...[2]

---

(1)- عبد الله العشي، محاضرات في النقد المعاصر ألقيت خلال السنة الجامعية 1993-1994.

(2)- ابن منظور، لسان العرب، مادة نصص، ص97-98، ومحمد يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مج2، ص319.

وقد تناول الشاعر العربي قديما موضوعات لغيره، غير أن كل قصيدة تقوم على جمالية متغيرة ومتميزة، تكونت حسب قدرة الشاعر الإبداعية ووعيه، مثلا الوقوف على الأطلال.

وقد عرف أدبنا العربي ما يعرف بـ "السرقات الأدبية" سواء من حيث اللفظ أم المعنى، ولعل هذا نمط من أنماط التداخل النصي، لأن الشاعر أو الأديب غير متقوقع، وإنما هو متفتح على ما قد قيل ويقال، فيستعير من سابقيه ويختلس، ويقتبس، يقول "**ابن فارس**": "والشعراء أمراء الكلام... يقدمون ويؤخرون، يومؤون ويشيرون، ويختلسون ويعبرون ويستعيرون."[1]

فالشاعر العربي لم يكن بمنأى عن تعالق النصوص فهو لا ينتج بمفرده إنما بواسطة تلك الطاقة الخلاقة الكامنة في أعماقه، يستطيع استلهام ما قاله أقرانه، فهو يأخذ نصوصا من سابقيه فيعمل على مثالها، ويحتذي بها، وبذلك تنصهر هذه النصوص في باطن المبدع وتكون الأحقية للمبدع الذي استطاع استيعاب هذا الزخم ممن سبقوه.

وقد أفرد نقادنا لهذا التداخل والتعالق النصوصي عدة مصطلحات منها: المسخ، النسخ، السلخ، السرقة، الإغارة، التلفيق...، ومن النقاد من اعتبر هذه الأشكال سرقات تنقص وتحط ممن ضمنها إبداعه، ومنهم من عدها ضرورة إبداعية.

وأول من ذم السرقة من الشعراء هو "**طرفة بن العبد**" حين قال:

ولا أغير على الأشعار أسرقها عنها غنيت وشر الناس من سرقها [2]

---

(1)- ابن فارس أبو الحسن زكريا، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها، وسنن العرب في كلامها، تحقيق: عمر فاروق، الطباع ط1، مكتبة المعارف-بيروت 1993، ص267.

(2) بدوي طبانة، السرقات الأدبية، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ص33.

إذ انقسم النقاد إلى فئتين: فئة اعتبرت السرقة مثلبة وحطت من شأن الآخذ عن غيره، ووسم بأسماء تنقص من قيمته، فسموها سرقة وسرقا وإسهابا وإغارة وغصبا ومسخا... ومنهم من أعده ابتكار وتلطف في التسمية فسماه اقتباسا وأخذا وتضمينا واستشهادا عقد وحلا وتلميحا.[1]

وقد حدد النقاد أنماطا لترحال النصوص وتتداخلها منها التمييز بين المباح وغير المباح ومثال ذلك قول "الحريري":

على أنـي سأنشد عند بغيي أضاعونـي وأي فتـى أضاعو

نجد أن الشطر الثاني مقتطف من بيت "العرجي" وأشار إلى ذلك الشاعر:

أضاعونـي وأي فتـى أضاعوا ليوم كريهة وسداد ثغر [2]

النمط الثاني: وهو الاقتباس من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف كقول "ابن سناء الملك":

رحلوا فلست مسائلا عن دارهم أنا باخع نفسي على آثارهم[3]

من قوله تعالى: "**فلعلك باخع نفسك على آثارهم إن لم يؤمنوا بهذا الحديث أسفا**"[4]

---

(1)- المرجع السابق، ص28.

(2)- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية- بيروت، ص43.

(3)- كمال الدين هيثم البحراني، أصول البلاغة، تحقيق: عبد القادرحسن، القاهرة 1981، ص84.

(4)- سورة الكهف، الآية 6.

وقد صنف "الحاتمي" للتعالق النصي مستويات تدخل كلها في إطار السرقات الشعرية كما سماها نقادنا القدامى، ارتأينا أن نذكر واحدا منها وهو "الإهتدام" وهو ما تسميه "جوليا كريستيفا" النفي الجزئي، كقول الشاعر:

أريد لأنسى ذكراها فكأنما تعرض لي ليلى بكل سبيل

وقد أخذه من قول "جميل" مع نفي جزء واحد فقط:

أريد لأنسى ذكراها فكأنما تعرض لي ليلى على كل مرقب[1]

ونجد الحاتمي "محمد بن الحسن بن المظفر(388): "قد أطرد في الحديث عن السرقات الأدبية، ووضع لذلك أبوابا كثيرة منها: الإنتحال والإنحال، الإغارة، الإجتلاب، الإصطراف والإهتدام"[2]

ومن الذين أقروا كذلك الأخذ عن الغير قول "الإمام علي": "**لولا أن الكلام يعاد لنفذ**"[3]

وكذلك "أبو هلال العسكري" ينتصر لذلك حين قال: "**ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم.**"[4]

فالكتابة إذن هي إعادة إنتاج، والتناص هو قدر كل مبدع، ومعنى ذلك كما نجده في البيت المنسوب إلى "زهير بن أبي سلمى":

ما أرانا نقول إلا معارا أو معادا من قولنا مكرورا

---

(1)- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط3، دار الثقافة- بيروت 1981، ص261 و262.

(2)- المرجع نفسه، ص258 و259.

(3)- بدوى طبانة، السرقات الأدبية، ص35.

(4)_ المرجع نفسه، ص36.

أما "عنترة بن شداد" فقال:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم[1]

ويؤكد هذا الكلام "ابن رشيق" حيث قال: "**ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة والأمم السابقة.**"[2] فهو يشير إلى توظيف الوقائع التاريخية وهذا ما تنبه إليه "حازم القرطاجني" وتكلم عنه في باب الإحالة التي قسمها إلى: "**إحالة محاكاة، مفاضلة، إضراب، إضافة**"[3] وقد أدرك "حازم" هذه القضية –التناص– مما لاحظه من ضعف في أشعار معاصريه حين قال: "**فلم يوجد فيهم على طوال هذه المدة من نحا نحو الفحول ولا من ذهب مذهبهم في تأصيل مبادئ الكلام وإحكام وضعه وانتقاء مواده التي يجب نحته منها، فخرجوا بذلك إلى مهيع الشعر ودخلوا في محض التكلم هذا على كثرة المبدعين والمتقدمين في الرعيل الأول من قدمائهم**"[4] فكلامه إشارة إلى تحاور النصوص، وأن المبدع الذي لا يستوعب إبداعات سابقة ويطعم بها نصوصه يؤول شعره إلى الضعف وعدم حذق الصنعة.

إن الغرض من دراسة السرقات الأدبية هو لفت الانتباه إلى ضرورة الوعي بالنصوص التي يأخذها الشعراء من غيرهم، وتنبيههم لقراءة تراث أسلافنا السابقين ودراسته بغية الانتفاع به، وتطبيق ما هو مناسب منه، قصد تزويد إبداعاتنا بشيء جديد في اللفظ والمعنى أو الإثنين معا لأن: "**اتكال الشاعر على السرقة (وحدها فقط) بلادة وعجز**"[5]

---

(1)– عنترة بن شداد، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، (دط)1978، ص15.

(2)– ابن رشيق أبو علي الحسن، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: محمد مفتاح قميحة، ج7 ط1، دار الكتب العلمية بيروت، ص150.

(3)– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1989، ص271.

(4)– المصدر نفسه، ص10.

(5)– ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر، ص266.

كان النقاد العرب القدامى يقارنون بين المعاني السابقة واللاحقة ويوازنون بينها، وخصوصا في ميدان الشعر، واستخدموا لذلك مفاهيم قريبة من مفهوم "التناص" فقد أورد "ابن رشيق" أن الجرجاني قال: "**ولست تعد من جهابذة الكلام ولا من نقاد الشعر، حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علما برتبه، ومنازله، فتفصل بين السرق والغصب، وبين الإغارة والإختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز إدعاء السرقة فيه، والمبتذل الذي ليس واحد أحق به من الآخر، وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه واجتباه السابق فاقتطعه**"[1]

ونجد "عبد القاهر الجرجاني" في نظرية النظم ينتصر للمعنى الخاص –المعنى النحوي– مخالفا بذلك معظم النقاد، وهذا المعنى الخاص هو الذي يتفرد به الشاعر وهذا كله لا ينفصل عن مفهومه للنظم، ويقر بوجود المعنى العام الذي يمكن تناوله في الشعر "**فسبيل المعاني أن ترى الواحد منها غفلا ساذجا عاميا موجودا في كلام الناس كلهم ثم تراه نفسه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة، وإحداث الصورة في المعاني، فيصنع منه ما يصنع الصانع الحاذق حتى يعرب في الصنعة... ويبدع في الصياغة.**[2] ويقدم لنا مثالا على ذلك: "**الطبع لا يتغير، ولست تستطيع أن تخرج الإنسان عما جبل عليه، فترى المعنى غفلا عاميا معروفا في كل جيل وأمة ثم تنظر إليه في قول المتنبي:**

يراد من القلب نسيانكم وتأبى الطباع على الناقل" [3]

---

(1)– المرجع السابق، ص265.

(2)– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمد رشا رضا، دار المعرفة بيروت ط$_2$، 1998، ص324.

(3)– جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري، ط$_1$ نوفمبر 1984، دار الآداب بيروت، ص87.

فنجد المبدع قد وظفه بصورة جيدة على ما كان عليه في الكلام العام، فالميزة تعود إلى المبدع وكيف يوظف المعاني بطريقته الخاصة التي تجعله ينفرد ويتميز عن غيره.

كما أن امتصاص المعاني عند "الجرجاني" يعرف بـ "الاحتذاء" الذي يأتي نتيجة إطلاع الشاعر على التراث الأدبي، مما يجعله يقع على أساليب وقوالب ومعان وهذا يتضح في قوله: "**واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء، وأهل العلم بالشعر، وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له، وعرض أسلوب به في شعره فيشبه بمن يقطع أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبه فيقال: قد احتذى على مثاله**"[1]

والاحتذاء عند "الجرجاني" غير السرقة، لأن السرقة في نظره هي أن يقوم الشاعر باستبدال الألفاظ بما يرادفها، ففي نظره، هذا الشاعر لم يصنع شيئا وهذا ما نجده في قوله: "**لو كان المعنى يكون معادا على صورته وهيأته وكان الآخذ له من صاحبه، لا يصنع شيئا غير أن يبدل لفظا مكان لفظ**"[2]

يدرج "التناص" على الأغلب إشكالية ارتباط كتابة ما بكتابات أخرى، فلا وجود لكتابة مبدعة خالصة، ولكن بحكم سعة إطلاع المبدع وقراءاته يزداد مخزونه اللغوي، العلمي والثقافي، وقد عالج هذه الإشكالية المفكر العربي "ابن خلدون" مشترطا الدربة والخبرة وامتلاك

الأدوات الإبداعية بحفظ الشعر مثلا، قائلا: "**اعلم أن لعمل الشعر، وإحكام صناعته شروطا، أولها الحفظ من جنسه أي من جنس شعر العرب، حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها على النظم وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ، وربما يقال إن من شروطه نسيان ذلك... ثم بعد الامتلاء من الحفظ وحشد القريحة للنسج على المنوال يقبل**

---

(1)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص298 و299.

(2)- المرجع نفسه، ص324.

المحفوظ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة من استعمالها بعينها، فإذا نسيها، وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ النسيج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة، فذلك أجمع له، وأنشط للقريحة أن يأتي بمثل المنوال الذي حفظه"[1]

قد اشترط "ابن خلدون" نسيان المحفوظ حتى النصوص الغائبة في النص الحاضر، وهذا هو التناص، وإن لم يستعمل هذا المصطلح، فالعبرة في دلالته لا في شكله وصياغته، وهنا نجد كلامه يشبه إلى حد كبير كلام "حسين قحام" فيما يخص مظاهر التناص وخاصة مظهر "الترسيب" الذي قال فيه: "**فالنص عادة ما ينطوي على مستويات أركيولوجية (أثرية) مختلفة، على عصور ترسبت فيها تناصيا الواحد عقب الآخر، دون وعي منه أو من مؤلفه، وتحول الكثير من هذه الترسبات إلى مصادر وبديهيات ومواصفات أدبية يصبح من الصعب إرجاعها إلى مصادرها أو حتى تصور أن ثمة مصادر محددة لها، فقد ذابت هذه المصادر كلية في الأنا التي تتعامل مع النص... والتي تقترب منه، والتي هي في الواقع مجموعة متعددة من النصوص الأخرى ذات شفرات لانهائية، أو بالأحرى مفقودة الأصول، وقد ضاعت مصادرها.**"[2]

فالمبدع لا خلاص له من التناص، إذ أن النص الجديد لا يتوالد إلا من نصوص غائبة يضفي عليها لمحة جديدة، وهذا لا يعني وضع النص الغائب وضع المقدس الذي لا يسمح الاقتراب منه فهو: "**شيء لا مناص منه، لأنه لا فكاك منه للإنسان بشروطه الزمانية والمكانية.**"[3] فإنتاج أي نص يرتكز على سعة آفاق مبدعه وهذا ما يساعد على تأويله وقراءته قراءة صحيحة من المتلقي.

---

(1)- عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، دار القلم بيروت- لبنان، ط7، 1989، ص574.

(2)- حسين قحام، التناص، مجلة اللغة والأدب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، عدد 12، ديسمبر1997، ص130.

(3)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري -إستراتيجية التناص- ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ص123.

بما أن التناص عملية صهر وامتصاص لعدة نصوص غائبة بطريقة ذكية، والنص الجديد يبقى دائما في حاجة إلى تطعيم وإثراء من نصوص أخرى، ومن هنا جاء "**إصرار النقد المعاصر الأكثر حداثة على توكيد أن أية كتابة جادة سواء أكانت إبداعية أم نقدية أو نظرية تفترض قدرا واعيا من المعرفة الضمنية بما سبقها من نصوص، وتوكيد أن النص ينطوي على مستويات طبقية مختلفة ترسبت فيها تناصيا الواحد عقب الآخر.**"[1] وهذا ما قاله ابن خلدون وغيره، فالمبدع الحق هو الذي يهضم إنتاج سابقيه ثم يعيد البناء والتنظيم "**بطرق كثيرة يصح أن نسمي بعضها مبتكرا وبعضها تقليديا.**"[2]

---

(1)- السيد فضل، نظرية ابن خلدون في فعالية النصوص (قراءة في نص قديم)، دار المعارف الإسكندرية- مصر (د،ذ،ت)، ص28.

(2)- مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس بيروت، (د،ذ،ت)، ص105.

3- نظرية التناص في الدراسات الغربية:

تجدر الإشارة إلى أن "التناص" كظاهرة تهيمن على النص بمختلف المستويات والأشكال، ظلت من المسائل القائمة في البحثين السيميائي والبنيوي.

ولقد كان الشكلاني الروسي "فيكتور شكلوفسكي" "Victor Chklovski" أول من تناوله في كتاباته"[1]. ثم "ميخائيل باختين" "Mikhael Bakhtine" الذي اتجه نحو النص"[2]، ثم تبنته "جوليا كريستسفا" "Julia Kristeva" واستخدمته في عدة أبحاث لها صدرت في مجلتي " Tel Quel" "كما هو" و"Critique" "نقد" سنتي 1966 و1967م، وأعادت نشرها في كتابها "السيميائيات" "Sémiotique" و"نص الرواية" "Le texte du roman"

لم يستعمل "باختين" في مقدمة كتابه "شعرية دوستويفسكي"[3] مصطلح "التناص"، إنما عبر عنه بـ "تداخل السياقات" "Intercontextes" وبـ "التداخل السيميائي" " Interférence Sémiotique" وبـ "التداخل السوسيولساني" "Intersociolinguistique".

وهذا النسق الأخير هو ما يأخذ عند "جوليا كريستيفا" موقع "التناص" وقد ورد مصطلح التناص عند "رولان بارت" في كتابه "متعة النص" "**Le plaisir du texte**"[4]

---

(1)- جمعة، نظرية التناص، صك جديد لعملة صعبة، ص322.

(2)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)- قحام، التناص، ص124.

(4)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4-تاريخ مصطلح "التناص" (Intertextualité):

مر مصطلح التناص بمراحل عديدة وتحت تسميات متعددة كذلك، بحسب الكيفية وبحسب النقاد أيضا، ويبدو أن التسمية الأشهر هي ما عرف في النقد العربي القديم بـ "السرقات الشعرية" ولعل من بين الأسباب التي أسهمت في ظهور هذا المصطلح كميدان يستقطب الكثير من الباحثين والدارسين هو ثنائية التأثير والتأثر التي روج لها العصر العباسي بين الشعراء وما نتج عن هذا الترويج ما يسمى بـ "السرقات الشعرية"، فلم يبقى هذا الترويج رهين القصائد العربية القديمة، والشعراء العرب، بل انتقل بالبحث في ثنائية التأثير والتأثر إلى ما بين الآداب، وهو ما يعرف في الدرس الحديث بـ "الأدب المقارن" والذي يعنينا في هذا الصدد هو مدى تداخل النصوص الأجنبية داخل "النص القاعدي "" تلاقيها في صلاتها الكثيرة والمعقدة في حاضرها وماضيها، ولعل أول دراسة اكتمل فيها التناص كظاهرة لغوية، أوجدها البحث اللساني المعاصر ما بين 1906 و1909م، في شكل مقالات للساني "فرديناند دي سوسور" "Ferdinand De Saussure"، جمعها "جان ستاروبانسكي" " Jean Starobinsky" نشرها في كتابه بعنوان "كلمات تحت الكلمات" فقد بين "دوسوسور" **أن سطح النص مكوكب تبنيه وتحركه نصوص أخرى حتى ولو مجرد كلمة مفردة.**"[1]

إن المفهوم الذي اكتسبه "التناص" لم يبق كما أوردته الدراسة السوسورية، فقد أخذ حيزا أكبر في الدراسة الشكلية عند الروس.

---

(1)- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث- بنياته وابدالاته، ص183،

"**<u>حوارية باختين</u>**" "**Le dialogisme de Bakhtine**":

"صدر كتاب باختين "الماركسية وفلسفة اللغة" عام 1929م باللغة الروسية وأنجزت له ترجمة إلى اللغة الفرنسية عام 1977م مع مقدمة للعالم الألسني رومان جاكوبسون."[1]

قدمت الباحثة "جوليا كريستيفا" بفضل قراءتها للنص الأصلي لباختين أطروحة دكتوراه تناولت فيها المفاهيم النظرية الأساسية. نشرت أطروحتها في كتاب بعنوان "نص الرواية مقاربة سيميولوجية لبنية خطابية متحولة"

"Le texte roman-approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle"

وعالج باختين في كتابه -آنف الذكر- مصطلحات شتى نذكر منها "الحوارية" "Dialogisme" في أي نص أو عمل أدبي ما أدى إلى حضور المرسل "Destinateur" والمتلقي "Destinataire" في التفاعل اللفظي "Interaction verbale" فاللفظ "Enonce" هو فعل ذو جانبين، أنه محدد بطريقة متساوية من طرف اللافظ، ومن طرف ذلك الذي يفهم اللفظ. باعتباره لفظا هو إنتاج للعلامة المتبادلة بين المرسل والمتلقي"[2] بينما تسهم مشكلة "الملفوظية" "Enonciation" التي أثارها ميخائيل باختين في "بنية الخطاب وتقنيات النقد السوسيولوجي للأثر الأدبي" ينطلق هذا النقد من "العلامة" "Signe" ليحلل المستوى الإيديولوجي وفقا لهذه المقولة: "**ليس هناك من إيديولوجية بدون العلامة**" **إذ تعتبر الكلمة كمؤشر لكل التحولات الإجتماعية وذلك بفضل وجودها الاجتماعي الدائم، ضمن التفاعل المتناقض للخطابات في إطار مجتمع معين.**"[3]

---

(1)- ترو عبد الوهاب، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر،ع: 60-61 جانفي-فيفري 1989، ص77.

(2)- Tzvetan Todorov, Mikhael Bakhtine, Le pricipe dialogique, ed du seuil, Paris, France, 1986, p70.

(3)- ترو عبد الوهاب، تفسير وتطبيق مفهوم التناص، ص77.

عالج باختين مصطلح "اللفظ" "Enonce" على أساس أنه مجموعة من الدلائل، والرموز والكلمات، متفاعلة فيما بينها قائلا: "**فكل لفظ هو مسكون بصوت آخر**"[1]. لذلك يستوجب "على الراوي، أو على الكاتب أن يتميز ليس من خلال "لغة حيادية" "Langage neutre" ومثالية، بل يجب عليه أن يتموضع في نظام لغوي قائم على تناقضات وتقديرات اجتماعية. حينئذ، كل ملفوظة ناتجة عن الآخر تتمركز في سياق معين، وإلا من المستحيل إدراكها والجواب عليها."[2]

كما أكدت "كريستيفا" أن "**اللفظ الأدبي ليس معنى ثابتا بل هو تقاطع جملة من المجالات النصية، إنه حوار مجموعة من الكتابات، الكاتب والمتلقي مع السياق الثقافي الراهن، أو السابق.**"[3]

"**والقائل أو الكاتب عندما يتكلم أو يكتب، فهو يتحرك ضمن الكلام أو الخطابات الموجودة قبلا، هذا النشاط الموجه من خلال "التفاعل الكلامي والخطابي" Interaction verbale et discursive" يمكن اختصاره ضمن مفهوم "الحوارية" "Dialogisme**"[4].

لقد عمم باختين مصطلح "الحوارية" على جميع التفاعلات الأخرى غير اللفظية أيضا، إذ أنه يرى أن "**التفاعل اللفظي**"" **Interaction verbale**"**هو أساس اللغة، والحوار يعد أهم أشكال التفاعل اللفظي، وينبغي أن يفهم مصطلح الحوار في مفهومه العام الواسع.**"[5] أما الحوار "Dialogue"فهو ذلك التواصل اللفظي الذي يجري على شكل تبادل الأقوال والأفكار ضمن

---

(1))- Tzvetan Todorov, Mikhael Bakhtine, Le pricipe dialogique, p77.

(2)- ترو عبد الوهاب، تفسير وتطبيق مفهوم التناص، ص77.

(3)- Mikhael Bakhtine, La poétique de Dostoiveski, Seuil, Paris, France, 1970, p13.

(4)- ترو عبد الوهاب، تفسير وتطبيق مفهوم التناص، ص77.

(5)- سلام، التناص التراثي في الرواية الجزائرية، ص136.

السياق "Contexte" مركب من دلالات وعلامات خاصة به، "**وينبه باختين إلى أنه يجب أن نفرق بين متكلم حقيقي، وبين متكلم غير حقيقي، فهو بهذا الصدد لا يتكلم إلا عن متكلم حقيقي، أي عن صورة لهذا المتكلم التي نتوصل إليها بواسطة الملفوظ، ومن أجل إبعاد اللبس بين المتكلم، والأنا الحقيقي والخلط بينهما.**"[1]

كما وضح باختين أيضا أسس تقسيم الخطاب من الناحية القواعدية والنحوية إلى"**خطاب مباشر** "**Discours directe**" **وخطاب غير مباشر** "**Discours indirecte**" **وخطاب غير مباشر حر**"**Discours indirecte libre**" **عندما تناول مقولة** "**الرواية متعددة الأصوات**" "**Roman polyphonique**" **التي أرسى قواعدها من خلال قراءته للخطاب السردي عند دوستوفسكي.**"[2]

وعليه نتوصل إلى أن كلا من "الحوارية" و "الرواية متعددة الأصوات" بمثابة القاعدة الأساسية لمصطلح "التناص" الذي لا يضفي شكلا حديثا على النص فحسب، بل إنه يحرك ديناميكية النص ويكشف عن خاصياته المتعددة ودلالاته المعنوية.

6- جوليا كريستيفا ونظريتها في التناص:

وتعد كريستيفا أول من حدد مصطلح "التناص" في بحوثها بعدما هيأ أرضيته باختين الذي يعد قطب "المدرسة التناصية" فقد درس التعالق النصي تحت عنوانين:

1. عبر النصوص Transtextualité
2. التصحيفية Paragrammatisme

---

(1)- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(2)- ترو عبد الوهاب، تفسير وتطبيق مفهوم التناص، ص77.

وفي معرض الحديث عن التصحيفية فهي أخذت التسمية من اللساني دوسوسور فقالت: "**وقد استطعنا من خلال مصطلح "التصحيف" " Paragramme " الذي استعمله دوسوسور بناء خاصية جوهرية لإنشاء اللغة الشعرية سماها بـ "التصفيحية Paragrammatisme** "[1] ورغم أن كريستيفا قد فصلت في الكثير من المفاهيم العالقة بالتناص كمصطلح دال على ظاهرة "التداخل السوسيولفظي Inter sociolinguistique"، الظاهرة المفتاح التي ينبغي استعمالها للدخول إلى النص الذي هو عبارة عن "**لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب، وتمويل لنص آخر**"[2] تشكل هذه اللوحة في مجملها بنية تناصية مؤسسة على سياق تاريخي، وظروف وعوامل سوسيوثقافية، ومن هنا نلمس الأطر الثقافية والاجتماعية والتاريخية التي يعمل التناص داخلها كعملية اجترارية لامتناصية تمتص النصوص السابقة وتعيد بناءها لتبعثها في ثوب جديد يتلاءم مع السياق الثقافي والاجتماعي والتاريخي لروح العصر، كما أشارت كريستيفا إلى الإنتاجية "Productivité" وتقصد بها علاقة التوزيع والبناء بين النص والنصوص الأخرى التي تتداخل فيه وما ينتج عنه من تقاطع ملفوظات من نصوص أخرى، وهذا بتحويل وتمثيل نصوص عديدة يقوم بها نص مركزي يحتفظ بريادة المعنى وقيادته.

ولا يقتصر "التداخل النصي" عند كريستسفا على اللغة الاجتماعية فحسب، إنما يتعدى ذلك إلى الكتب المقروءة حيث نجدها تقول: "**نص الرواية منسوخ بشكل مباشر على شكل شاهد أو سمات ذاكرة، وهي تنتقل كما كانت عليه في فضائها الخاص إلى فضاء الرواية، التي تكون في طور الكتابة سواء عبر وضعها بين مزدوجتين أو عبر السرقة الأدبية.**"[3]

---

(1)- كريستيفا جوليا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر- المغرب، ط1، 1997، ص78.

(2)- سلام، التناص التراثي في الرواية الجزائرية، ص55 و56.

(3)- كريستيفا جوليا، علم النص، ص79.

إذا إما أن يستشهد الكاتب بما أطلق عليه من نصوص في الكتب بوعي منه وقصد أو أنه يتذكرها أثناء ممارسة الكتابة عفويا، وقد يضعها بين مزدوجتين وذلك لتأكيد الأخذ وإظهاره، أو أنه يتركها حرة كأنها ملك لنصه.

إضافة إلى إشارتها إلى تقاطع النصوص، فإنها تعبر تعارض الأطراف أساس تشكيل المسار الخطابي للرواية، إذ "**تتعارض الحياة بشكل مطلق مع الموت كما يتعارض الحب مع الكراهية والفضيلة مع الرذيلة والوجود مع العدم.**"[1]

7-المتعالقات النصية عند جيرار جنيت:

صنف "التناص" في حقل المتعالقات النصية كما برزت من خلال أبحاث "جيرار جنيت" الذي كان قد عرف "التناص" على أساس "**الوجود الفعلي لنص في نص آخر**"[2] فانطلاقا من محاولات جيرار جنيت "لنظرية، "**من البديهي إدخال أساليب إعادة الكتابة La** "**réécriture بشكلها الجزئي والشامل في صلب مسألة "التناص" تحت عنوان "المحاكاة" أو "الانتحال الأدبي" مع الإشارة إلى كل تقنيات التحويل في عملية إعادة الكتابة**"[3]

كما ساهم "جنيت" في دراسة النصوص وبحث أشكالها وأنماطها، فقد ألف كتابا درس فيه ما أسماه بـ "التعالي" "Transcendance" ويقصد به التجاوز والتخطي، وهي "**الطريقة التي من خلالها يهرب نص من ذاته في الاتجاه، أو البحث عن شيء آخر، الذي من الممكن أن يكون أحد النصوص.**"[4]

---

(1)- المرجع السابق، ص37.

(2)- Gérard Genette, Palimpsestes, La littérature au second degré, Paris, Seuil1, 1982, P8.

(3)- ترو عبد الوهاب، تفسير وتطبيق مفهوم التناص، ص80,

(4)_ Gérard Genette, Transtextualité, In Magazine Littéraire, N 192, P40.

فجنيت حدد مصطلح "Transtextualité" "ما وراء النصية" كمتعالية نصية للنص "Transcendance Textualle du texte" فما وراء النصية "تظهر فروقا عميقة بين مختلف أشكال العلاقات التي يمكن للنص أن ينشئها مع نصوص أخرى، بينما "التعالي النصي" هو "**كل ما يجعل نصا يتعلق مع نصوص أخرى، بشكل مباشر أو ضمني.**"[1]

ودرس كذلك في كتابه "معمار النص" "المتعاليات النصية"، وحددها في خمسة أشكال أو أنماط، وهي:

أ- **التناص** "**Intertextualité**":

ويقصد به "تلاقح النصوص" عبر المحاورة والاستلهام والاستنساخ بطريقة واعية أو غير مقصودة، كما هو الشأن لدى "كريستيفا" عندما حددته قائلة: "**مهما كانت طبيعة المعنى في نص ما ومهما كانت ظروفه كممارسة إشارية، فإنه يفترض وجود كتابات أخرى تفترض عليه كونا أو عالما بعينه.**"[2] **وقد خصه جنيت بكتابه "Palimpsestes"**[3]

وينظر إلى عملية التناص باعتبارها علاقة التواجد بين نصين أو مجموعة من النصوص، ويكون هذا الحضور بين نص وآخر، إما للاستشهاد "Citation" أو المعارضة "Pastische" أو التلميح "Allusion" أو السرقة "Plagiat"، وغيرها[4]

---

(1)- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص96.

(2)- Kristéva Julia, Le texte du roman, ed la Haye, Mouton, Paris, 1970, P12.

(3)- Genette, Palimpsestes, P8.

(4)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ب- <u>النص الموازي للنص أو المناص</u> "Paratexte":

يسميه جنيت "المناص الخارجي" وقد أوضحه بشيء من التفصيل في كتابه "عتبات"[1]

ويدخل ضمن هذا النوع: العناوين الرئيسية، والعناوين الفرعية والمقدمات، والذيول والصور وكلمة الناشر والهوامش.

ج- <u>الميتناص</u> "Metatexte":

وهو علاقة التعليق "Commentaire"، التي تربط نصا بآخر، يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا، وهو كذلك علاقة التفسير التي توحد نصا بنص، يتحدث عنه، والمسألة جوهرية متصلة بعلاقة نقدية، وهذه العلاقة يمكن أن تتضمن في الرواية وهكذا تكون قريبة من التناص، إنها حال القصص التي تدمج في مضمونها نظريات مؤلفيها، أو مؤلفين آخرين حول الرواية، وهي أيضا حال السير الذاتية التخيلية إلى حد ما، التي تسجل الارتكاسات النقدية في القصة المروية[2]

د- <u>النص اللاحق</u> "Hypertexte":

وهو عبارة عن علاقات "التحويل" "Transformation"أو "التحريف" "Travestissement" وتتحكم في النص اللاحق"Hypertexte" مع نص سابق "**Hypotexte**"[3]

---

(1)- Gérard Genette, Seuil, ed Seuil, Paris, France, 1988.

(2)- روتير إيف ، إنفتاح النص -الواقعية وتفاعل النصوص، ترجمة: علي نجيب إبراهيم، مجلة البحرين الثقافية، دولة البحرين، العدد 24، أفريل 2000، ص128.

(3)-سلام، التناص التراثي في الرواية الجزائرية، ص56.

هـ- معمارية النص "Architexte":

هي العلاقة الأكثر تجريدا، وهي تحديد الجنس الأدبي، شعرا أو رواية أو ملحمة، أو بحثا أو سيرة ذاتية، مدونة على ظهر الغلاف، من أجل تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص، فعنوان النص المرسوم على الغلاف يعطي القارئ الانتظار، والترقب، والمفاجأة لما يحتويه النص، فيحدد موقفه منه وإدراكه لجنس النص منذ البداية يؤثر في توجيه عملية القراءة عنده.[1]

ويقسم "جنيت" روابط التعلق فيما بين النصوص إلى ثلاثة أنواع، وهي:

1. المحاكاة الساخرة "Parodie"
2. التحريف "Travestissement"
3. المعارضة "Pastiche"

ويسعى إلى إنجاز "العمل البيوطيقي" لا البلاغي القديم وهو يبحث في أنواع وعلاقات "التعلق النصي"، "**أنه يحاول أن ينظم الأشكال، والعلاقات العديدة التي يمكن أن تأخذ بها النصوص فيما بينها، وهي تتفاعل، أو يتعلق بعضها ببعض.**"[2]

إن "نظرية التناص" تؤكد أن الكاتب ليس معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية، سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه، أو لغيره، ومؤدى هذا أنه من المبتذل أن يقال: إن الشاعر قد يمتص آثارا أو يحاورها أو يتجاوزها. فنصوصه تفسر بعضها البعض وتضمن الانسجام فيما بينها، أو تعكس تناقضا لديه إذ ما عبر عن رأيه، ولذلك فإن الدراسة العلمية تفترض تدقيقا

---

(1)- المرجع السابق، ص55.

(2)- يقطين، الرواية والتراث السردي، ص28.

تاريخيا لمعرفة سابق النصوص من لاحقها، فإنه يجب وضع النص أو النصوص مكانيا في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها، وزمانيا في حيز تاريخي معين.[1]

لذلك قسم بعض الدارسين التناص إلى ثلاثة أصناف، وهي:

1- **التناص الذاتي**: وهذا عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها ويتجلى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا.

2- **التناص الداخلي** "**Interne**": حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كاتب عصره، سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية.

3- **التناص الخارجي** "**Externe**": حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة عن عصره.[2]

ونخلص إلى القول بأن هذه "**المتعاليات النصية تتداخل فيما بينها عن طريق تعدد العلاقات التي تجمعها، وتوصل جنيت إلى التمييز بين الأشكال ووسع أنماطها، ليطور "نظرية التناص" "Théorie de l'intertextualité" هذا ما دفعه إلى استعمال مفهوم أوسع وأشمل من "التناص" هو "المتعاليات النصية.**"[3]

وعليه فالتناص عبارة عن تحويل وتمثيل لنصوص سابقة، يقوم بهذا التحويل نص مركزي، وهو النص الجديد الذي يدمج معاني ونصوص سابقة حتى ينتج نصا جديدا.

---

(1)- مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص124.

(2)- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص112.

(3)- يقطين، الرواية والتراث السردي، ص96.

نظرية التناص عند العرب المحدثين:

بعد تعرضنا لمصطلح "التناص" لدى الغربين وتطرقنا إلى الإختلافات التي وجدت في آراء منظريه وذلك راجع إلى اختلاف الإيديولوجيات والفلسفات التي انطلقوا منها، يتبادر إلى الذهن هذا السؤال: هل اقتصر مصطلح التناص على الغربيين فحسب أم هناك من العرب من تطرق إليه وبحث فيه؟ ولنبين ذلك سنحاول استعراض بعض الآراء:

ومن أوائل الدراسات النقدية التي أدخلت مصطلح "التناص" إلى النقد العربي الحديث، واستخدمته في المجال التطبيقي نجد دراسة " فريال جبور غزول" التي خصصتها لتحليل قصيدة "محمد عفيفي مطر" "قراءة"، إذ كانت تقول في التناص أنه: "**تضمين نص لنص آخر، واستدعاؤه، وفيه يتم تفاعل خلاق بين النص المستحضر بكسر الضاد، والنص المستحضر بفتح الضاد.**"[1]

أما "محمد مفتاح" فهو من جهته يرى أن التناص: "**بمثابة الهواء والماء، والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة بدونهما ولا عيشة له خارجهما.**"[2] ويتم هذا التناص على مستوى الشكل والمضمون حسب رأيه أو كل واحد على حده، ويرى أن للتناص مقاصده ومنها أنه عبارة عن موقف لاستخلاص العبر ومثل لذلك بقصيدة "شوقي" الذي يعارض فيها "سينية البحتري" "في إيوان كسرى": "**وإن إشتركا في الوزن والقافية والموضوع فقد إختلفا في المقصد، فوصف "البحتري" لإيوان كسرى يقصد من ورائه التأسي والتنبؤ بمصير الدولة العباسية، أما "شوقي" فقد استحضر صورة الأندلس وما آلت إليه وبذلك وصل إلى نتيجة واستخلص أنه لا تنظم أمور الناس إلا إذا تولاهم من تتوفر فيه الخلال الحميدة.**"[3]

---

(1)- حلبي أحمد، التناص في الدراسات النقدية المعاصر، عمان، مجلة ثقافية شهرية تصدر عن إمارة عمان الكبرى، الأردن، ع115، ص74.

(2)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص125.

(3)- المرجع نفسه، ص132.

فشوقي لم يكن مجرد مستهلك وناقل لهذه القصيدة إنما كانت له لمساته الخاصة وعبقريته.

لقد جاءت دراسة "محمد مفتاح" دقيقة ومفصلة من ناحيتي التنظير والتطبيق لمصطلح "التناص"، لأنه ناقش عددا من النقاط التي تتعلق بهذا المصطلح، فعرفه بأنه: "**تعالق – الدخول في علاقة– نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة**".[1]

وللتناص عنده شكلان: المحاكاة الساخرة (النقيضة)، والمحاكاة الإنتقادية (المعارضة).

وأشار إلى ما أسماه بـ "آليات التناص" التي تتخذ أشكالا عدة، وألح على ثقافة المتلقي "Destinataire" لأن "التناص" عنده: "**ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين حيث يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته.**"[2]

أما "عبد المالك مرتاض" فقد أشار إلى أن: ""**التناصية**" **شرط لقيام كل نص، وهي تلازم المبدع مهما كان شأنه، فلابد لأي نص أيا كان نوعه من أن يعتمد على نص سابق يحاوره ويقيم معه علاقة، فالمبدع لا يستطيع أن يبدع نصا إلا باعتماده على ما استقر في وعيه، وما حفظته ذاكرته من نصوص سابقة، ومن مخزون ثقافي.**"[3]

تتخذ العلاقة النصية عند "مرتاض" أحد الشكلين: إما أن تكون مرئية مباشرة، أو غير مرئية وغير مباشرة، ومعظم تلك العلاقات التناصية هي من النوع الثاني.

---

(1)– المرجع السابق، ص121.

(2)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)– عبد المالك مرتاض، في نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف، إتحاد كتاب العرب، دمشق، عدد 201، كانون الثاني 1988، ص55.

ولقد اعتبر "مرتاض" المصطلحات التالية: "التناص" و"السرقات" و"المعارضة" و"الاقتباس" عبارة عن شكل واحد من أشكال العلاقات التناصية، ولكن بتسميات متعددة، والتناص عنده في أبسط صوره هو: "**تحاور طائفة من النصوص، وتضافرها لإنشاء نص جديد على أنقاضها.**"[1] وبناء على هذا، فإن كل نص هو تشرب لعدة نصوص أخرى ومحاذاتها وملامستها.

والتناص هو أن يجعل نصوصا عديدة في نص واحد، فتتصارع، يبطل أحدها مفعول الآخر وتتلاحم إذ ينجح النص في استيعاب النصوص الأخرى وتدميرها في ذات الوقت، إنه إثبات ونفي وتركيب، والتناص ليس سرقة، إنما هو قراءة جديدة، أي كتابة ثانية ليس لها نفس المعنى الأول.

ولعل "محمد بنيس" كان أكثر دقة في تناول هذا الموضوع، ووضع مستوياته، فقد استبدل مصطلح التناص بـ "التداخل النصي"، وأشار إلى نوعية هذه النصوص المتداخلة في النص الواحد وقال إنها: "**نصوص يصعب تحديدها إذ فيها كل أنواع النصوص، فهي خليط من القديم والحديث، والعامي والأدبي واليومي والخاص، والذاتي والموضوعي.**"[2]

تكمن مسألة تعالق هذه النصوص المتنوعة والكثيرة في القيام بالبنية التناصية على سياق تاريخي وظروف وعوامل سوسيوثقافية "**فالتناص محكوم بالتطور التاريخي**"[3] لأنه "**وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه، إذ لا يكون هنالك مرسل بغير متلقي متقبل، مستوعب، مدرك لمراميه وعلى هذا، فإن وجود ميثاق وقسط**

---

(1)- عبد المالك مرتاض، الكتابة أم حوار النصوص؟ مجلة الموقف، إتحاد كتاب العرب، دمشق، تشرين الأول 1998، ص15.

(2)- محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت- لبنان ط1، 1979، ص251.

(3)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري -إستراتيجية التناص- ص121.

مشترك بينهما من التقاليد الأدبية من المعاني، ضروري لنجاح العمل التواصلي."[1]

كما نجد أن "محمد بنيس" أطلق عليه مصطلحا مغايرا فاستبدل التناص بـ "هجرة النص" فهناك نص مهاجر ونص مهاجر إليه، يعني أن هناك نصا تفر إليه مجموعة من النصوص يستوعبها هذا النص المهاجر إليه ويمتصها، فيتعرض لعملية تحول كما يقول "بنيس": "**غير أن هذه النصوص المستعادة في النص تتبع مسار التبدل والتحول، حسب درجة وعي الكاتب بعملية الكتابة ومستوى تأمل الكتابة ذاتها."**[2]

فهذه النصوص المهاجرة تتعرض لعملية التغير، تحدث هذه العملية حسب وعي الكاتب ومقدرته الفنية في اللعب بالألفاظ والمعاني، فليس كل كاتب يتأتى له ذلك.

أما "سعيد يقطين" فقد قدم بحوثا ودراسات عديدة، سعى من خلالها إلى تقديم تصوره عن هذا المصطلح الذي استبدله بـ "التفاعل النصي" لأنه أشمل وأعم من التناص ولأن هذا الأخير يعدا مبحثا من مباحث التفاعل النصي.

وهو يرى أن النص لا يدرك معناه إلا داخل التناص لأن المعنى لا يتم إلا من خلال ربطه بأنماط سابقة عليه،أي الإشارة إلى النصوص السابقة التي استدعاها النص لتحديد سلطة السابق على اللاحق، فالتناص عنده إذن هو: "**مجموع النصوص التي نجدها في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين."**[3]

---

(1)- المرجع السابق، ص122.

(2)- محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الرباط- المغرب، ص85.

(3)- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص108.

وقد أورد "يقطين" مصطلحين عند دراسته للتناص: **التفاعل النصي الخاص يتم على مستوى الجنس الواحد والتفاعل النصي العام يتم عبر نصوص مختلفة في الجنس والنوع.**"[1]

وإذا كان الاختلاف في تعريف "التناص" وتحديد مفهومه بينا فإن ذلك راجع إلى الاختلاف في تعريف "النص" ذاته الذي تتعدد تعاريفه بتعدد الوجهات المعرفية والنظرية والمنهجية المختلفة، التي تتراوح من البنيوية إلى علم الاجتماع الأدبي، إلى النفسية والدلالية إلى تحليل الخطاب، حيث نجد أن كل ميدان يؤسس لزاوية خاصة منها إلى التناص."[2]

وعليه، فالأديب لا يمكن أن ينفصل في تكوينه المعرفي عن غيره، بل هو عبارة عن تراكمية معرفية، تنمو أغصانها في محيط التلاحم المعرفي المتشابك، ولذلك أصبح الأديب، ومن بعده النص الأدبي، بناء متعدد الأصوات.

تتوارى خلف كل نص ذوات أخرى غير ذات المبدع دون حدود أو فواصل، ومن ثم فالنص الجديد هو إعادة النصوص السابقة، لا تعرف إلا بالخبرة والتدقيق في التحقيق، كما يجب أن يتداخل النص في علاقات مع النصوص الأخرى، ويعمل على إيصال الرسالة المعرفية الأدبية بميزة وخصوصية الكاتب.

---

(1)- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب 1992، ص28 و29.

(2)- حسين قحام، التناص، ص122.

الفصل الأول:

عتاب النص الروائي.

1- صفحة الغلاف .

2- التناص في العنوان.

3- التناص مع الألوان.

1- صفحة الغلاف :

مع تقدم الدراسات الحديثة بدا الاهتمام بجماليات صفحة الغلاف بما يتفق مع المتن داخل النص المكتوب، و صفحة الكتاب ما هي إلا تحويل لتجربة الكاتب داخل العمل الروائي إلى تجربة بصرية، و خاصة أن الغلاف : "**هو أول ما نقف عليه ، و هو الشيء الذي يلفت انتباهنا بمجرد حمل الرواية ، انه العتبة الأولى من عتبات النص، تدخلنا إلى اكتشاف النص و تمييزه عن غيره من النصوص** "[1] .

و يرى جيرارد جنيت: "**أن النص المطبوع لم يعرف إلا في القرن التاسع عشر الميلادي،إذ انه في العصر الكلاسيكي كانت الكتب تغلف بالجلد و مواد أخرى، حيث كان اسم الكاتب و الكتاب يتموقعان في ظهر الكتاب، و كانت صفحة العنوان هي الحاملة للمناص ليأخذ الآن في زمن الطباعة الصناعية و الطباعة الاليكترونية و الرقمية أبعادا و آفاقا أخرى**".[2]

و ترد صفحة الغلاف بأشكال مختلفة إذ نجد:"**داخل اللوحة الفنية (لوحة الغلاف) مجموعة من الرسوم و الخطوط، و الألوان، وقد يكون لكل رسم أو خط أو لون مدلوله الخاص، و يجب على الأنساق أن تخرج لنا دلالات ترتكز على خلفيات ثقافية، وتعبر هذه الدلالات عن تجربة واقعية داخل الرواية**".[3]

و أكثر ما يجذب القارئ لقراءة الرواية إلى جانب العنوان ألوان غلافها، وخاصة أن الألوان لديها تأثيرات و لديها دور مهم في الحياة، فالإنسان مثلا يختار ألوان ملابسه

---

(1)- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي(معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، 1995 م، ص 272.

(2)- جيرارد جينيت، عتبات من النص إلى المناص، ترجمة، عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف ، الجزائر ط2008،1،ص 46.

(3)- سعيد بنكراد، السميائية مفاهيمها و تطبيقاتها، منشورات الزمن، الرباط، د.ط 2003، ص 35.

بعناية تامة، كما أن الفنان يختار ألوان لوحاته بدقة لتبدو واقعية:"**وقد اندمجت الألوان في السلوك الحضاري المعاصر فأصبحت تكتسي دلالات و تشكل خطب تفهم، كما تفهم الخطب الطبيعية مثل الأحمر الذي يدل على الخطر، و الأسود الذي يدل على الحزن، و الأبيض الذي يدل على السلام، و الأخضر الذي يدل على الأمن، و الأصفر الذي يدعو في قانون المرور إلى الحذر و الحيطة. فاللون إذن في الذهنية المعاصرة لم يعد مجرد لطخة من الصبغ توضع على ثوب أو قرطاس، إنما أصبح كل لون يرمز إلى عالم من الرمز التي بعضها يجسد العلم الوطني لكل شعب أو امة، و بعضها أللآخر يتجاوز ذالك تفصيلا**".[1]

يحوي غلاف الرواية على ما يلي:

اسم الكاتب: واسيني الأعرج .

العنوان الرئيسي: المخطوطة الشرقية.

الإشارة الشكلية: الرواية.

دار النشر: دار المدى للثقافة و النشر.

ففي أعلى الغلاف يظهر اسم المؤلف على الجهة اليمنى بخط سميك، و في مستوى ما تحت وسط الغلاف جاء العنوان" المخطوطة الشرقية" بخط أكثر سمكا بلون احمر ارجواني، و في أسفل الصفحة دونت دار النشر التي هي دار المدى للثقافة و النشر وهكذا تشكل الخطاب اللغوي للغلاف في أنواع مختلفة للخطوط المستعملة.

و لقد جاءت "رواية المخطوطة" في حجم مقاساته بما يسمى طبعة الجيب "**Edition de poche**"[2] و التي أصبحت تعرف في عصرنا الحالي بمفهوم السلسلة لان أول ظهور للمصطلح كان بأمريكا سنة 1938[3]، و تتميز بحجم صغير و سعر زهيد و تكون عادة

---

(1)-عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 297.

(2)- . Gérard genette, seuils, édit seuls, opcit, 1987,p24

(3)- احمد زيد، الرواية و المصطلح،2007/ 24/06 www .al-khlimah.com

امتحانا تجاريا أي ترويجا، فالطباعات المطلوبة تصدر بإخراج و طباعة راقيين، لذا فالغلاف يتمتع بقدرة تواصلية تحدث أثرا لدى المتلقي على مستوى الشكل و المضمون لان عملية الإدراك تتحقق بطرق مختلفة. "**فهناك ما يدرك بالأشكال أو الأعداد أو الألوان أو بالأحجام أو بما يماثل العلامة أو ينقصها**".[1]

إن المبدع المعاصر يقوم بترجمة النص من علامة لغوية إلى علامة بصرية لذالك نجد الكثير من دور النشر تعطي النص إلى فنان تشكيلي و بناءا على القراءة، و التفاعل النصي، و التخمر الفكري، يتم تحويل المضمون اللغوي إلى إشارات وألوان و خطوط و أشكال تجمع بين الشأن التعبيري الفني و الشأن التجاري.

وغلاف رواية" المخطوطة الشرقية أنجزه الفنان التشكيلي العراقي" سلام عمر"، و الغلاف عبارة عن لوحة تشكيلية تجريدية تؤكد المضمون الفكري المرتبط بتكوينات رمزية، و تتأثر بالمحيط لذا يسمي سلام عمر تجربته الفنية بفنون الحرب حين يقول:"**أنا من جيل عاصر كل الحروب المدمّرة التي عاشها المواطن العراقي منذ مطلع الثمانينات فكنت راصدا للألم العراقي، فقدمت معارضا عديدة حتى أطلقت على تجربتي(فنون الحرب) ... رسمت جسد المدينة التي تعرض للتخريب جراء قرارات ظالمة، كان ضحيتها الإنسان العراقي و أحسست من واجبي أن أسير لهذه الفترة المظلمة من تاريخنا الحديث**"[2].

إن اللوحة الفنية التشكيلية ليست غريبة عن تيمة الرواية، فهي تعبر عن الدمار الذي مس الحضارة "حضارة نوميديا امدوكال" باعتبارها المدينة الكنائية، و الحضارة التي حلت عليها لعنة الليلة السابعة بعد الألف. كما أن الفنان يتناول في محور موضوعاته علاقة

---

(1)- الفنان العراقي سلام عمر، التجربة التي امتزجت بدخان الحرب، صحيفة الوسط البحرينية، العدد 1994- الخميس 21 فبراير 2008م.

(2)- الفنان التشكيلي سلام عمر، يتحدث عن معانات 1541. www.shaaubmagazin.com

. الإنسان بالتاريخ و التراث و ليس بأعماله بهرجة بقدر ما فيها من هدوء و رموز، ومعالجات بسيطة للكتل اقتباسا من الواقع و المجتمع الشرقي العراقي.

إن بؤرة الغلاف تتكون من نواة تتكرر على كامل فضاء الغلاف و هي تتكون من مستطيل، و مربعات صغيرة و نصف دائرة وفي هذا الصدد فان للأشكال و الخطوط قيم جمالية و تعبيرية تحيل للكثير من الدلالات، و لذلك اهتم الدارسون بإيجاد قواسم مشتركة بينهما انطلاقا مما خلفته الحضارة الإنسانية من تماثيل و نصب معمارية و أعمال فنية لأنه مهما تباعدت الحضارات من الناحية الجغرافية فإنها تتماس في طريقة تعبيرها انطلاقا من انتقائها اللاشعوري لأشكال و خطوط معينة.

أ- **رمزية المربع:**

يعبر المربع عن المطلق، ولذالك استخدمه المسلمون كوحدة زخرفية متكررة في الكثير من أعمالهم الفنية، ووظفه الشيعة في تربيعتهم الشهيرة التي تخفي خلفيتها البيضاء كلمة"علي" بينما تشكل الأمامية أي الخط الأسود كلمة"محمد" و يرى" شاكر حسن آل سعيد" "**إن هذه التربيعة تمثل مدى التكامل بين علم الظاهر و الباطن، و هي تمثل أيضا نوعا من الرؤية البصرية التي تتخلل الرؤية الفلسفية العامة التي هي في الواقع تنطوي على شيء(من خداع البصر)، حيث الموازاة ما بين الشيء المكتوب باللون الأسود الغامق والأرضية ذات اللون الأبيض الفاتح**"[1].

بالانطلاق من هذه الفرضية المحتملة و العودة إلى متن الرواية نجد أن النص قد وظف فيه مجموعة من الأسماء تعود في الأصل إلى الفكر الشيعي" نوح" ،" الإمام الفاطمي"،" المهدي المنتظر"،" الإمام المنتظر"،" الأمير الفاطمي"، و هذه الأسماء في مجموعها تكون

---

(1)- شاكر حسن آل سعيد، جمالية الخط الكوفي المربع . مجلة آفاق عربية . ع 7 و 8، 1983م، ص 42.

قد تساوت مع عدد المربعات الموجودة في أيقونة الغلاف"**سبع و عشرون مربع**"[1] مع توافق هذا مع فكر الفنان سلام عمر صاحب لوحة الغلاف الذي يعتبر شيعي عراقي.

ب- رمزية المستطيل:

و يعتبر المستطيل الشكل الأكثر حضورا في حياتنا و يختاره جل الناس مهما اختلفت حضاراتهم و مشاربهم. فالمستطيل تأطير الأبواب و النوافذ، و الطاولات، و البيوت، و الكتب و غير ذالك. و يرجع إقبال الناس على هذا الشكل لعدم تناسب قياس خطوطه كما أن كمال وحدته تتجلى في تنوعه، وكل عمل غير متنوع يؤدي إلى النفور. فقد ذكرت كلمة كتاب في المتن الروائي بكثرة."**يرتبط المستطيل بالجانب الدنيوي عكس المربع بالديني**"[2] . لذالك تميزت الرواية بوصف تمسك نوح الصغير، الإمام الفاطمي الذي يعتبر الشخصية الفاعلة في المتن ، بالتمسك بالدنيا و تقديسها كونه عاش عمره بالتمام حالما و طامعا في الحكم."**منذ خمسين سنة، قرابة النصف قرن و الدنيا هي الدنيا، و أنا هو أنا...**"[3].

و بهذا تكون الأيقونة قد تميزت في رمزيتها بعكس ما وجد في جعبة النص الروائي " المخطوطة الشرقية"، و قيام علاقة التكافؤ الدائمة بين الغلاف الذي هو صورة بصرية و الرواية التي هي صورة خطية.

---

(1)- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، دار المدى للنشر و الثقافة، سوريا 2002، لوحة غلاف الرواية.
(2)- شاكر حسن آل سعيد، جمالية الخط الكوفي المربع . مجلة آفاق عربية . ع 7 و 8، 1983م، ص 42.
(3)- الرواية، ص12.

2- التناص في العنوان:

"المخطوطة الشرقية" هي الجزء الثاني من رواية" فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" يجدد فيها" واسيني الأعرج" العلاقة" بألف ليلة و ليلة" و لكن ضمن مناخ العصر الذي

عاشت فيها شهرزاد التي قالت لشهريار ما يجب أن يسمعه. تعود إلينا تلك الليلة بشخصية جديدة و هي نوح الصغير لكي يقول لنا بلغة جديدة ما يجب أن نسمعه، مهما كان قاسيا أو صعبا و إذا كان التاريخ ذاكرة قبل أن يكون واقع مفردة أو متفرقة فانه يصبح روحا إضافية للإنسان، و هذا ما يجعله حيا و بالتالي متجاوزا للحنين، ليضعنا في مواجهة الواقع الذي نعيشه.

في" فاجعة الليلة السابعة بعد الألف،" و"رمل الماية"، و"المخطوطة الشرقية"، اختبر الراوي عوالم ألف ليلة و ليلة فأطلق دنيازاد و جعلها تخرج من صمتها لتفضح ما حجبته شهرزاد."**ألا تعتقد معي أن بعض الكتاب أصبحوا يتكئون على هذه الليالي الألف دون مشاريع واضحة و مدروسة كما فعلت، و كأني بتلك الليالي أصبحت حمارا قصيرا يسهل ركوبه، و هذا ليس صحيحا ثم إن التراث السردي ليس محصورا في ألف ليلة و ليلة التي نبهنا لها كتاب أمريكا الجنوبية**"[1].

لذالك فعلاقة المبدع بألف ليلة و ليلة علاقة ذاتية، و زادت علاقته بها في السنوات الأخيرة عندما اكتشف ذلك المخطوط الذي كان في الجزائر و نهب لنجده في الولايات المتحدة.لذا يرى بان روائي أمريكا اللاتينية هم الأقرب لنا من حيث توظيفهم لنفس عوالم الرواية معا:"**لا أنكر أني قرأت أدب أمريكا اللاتينية أعجبت به و اعتبرته نموذجا اقرب إلينا من حيث المميزات السردية الأسطورة، الخرافة، نعم قرأت"لاستورياس" و"جورج امادو" و" قبريا قارسيا ماركيز" و أسماء أخرى و كل هذا الأدب ترك فيّ عمقا كبيرا و أثرا لا أنكره...**"[2].

(1)- كمال الرياحي، حوار مع واسيني الأعرج، 23/09/2007. www.kamel-riahi.maktoob.blog.com

(2)- المصدر نفسه.

لقد انطلق في علاقته بألف ليلة و ليلة من السؤال التالي: هل تمثل شهرزاد النموذج المثالي؟.

و هنا اختلط الجامعي بالعمل الإبداعي، أو السؤال النقدي المفكّر فيه بالعمل الفني الحر"**فاكتشفت في النهاية إن شهرزاد لم تقل إلا ما كان السلطان يريد سماعه و قد كانت بالعكس الوجه الأنثوي للدكتاتور**"[1]. فشهريار كان يقتل النساء بعد أن خانته زوجته، كان يتزوج الواحدة ليقتلها فجرا إلا أن جاءت شهرزاد فتوقفت هذه الحيات أو هذا النمط، و لكن بقي السرد يدور في نمط الدكتاتور، فلم تخلو قصة ألف ليلة و ليلة من الخيانة الزوجية، و هكذا كررت شهرزاد ما يريد السلطان سماعه، و أنت عندما تقرا النص إلى النهاية ستجد أن شهرزاد قد أنجبت ثلاثة ذكور، و هذا يعني أن هذا الدكتاتور سيستمر ثلاثة قرون أخرى عبر النماذج الذكورية التي تشبهه، لقد أعطت شهرزاد للحكاية نوعا من الاستمرارية لدخولها في لبة السلطان، فرددت خطابه، شهرزاد إذن مرآة شهريار.

إن التاريخ مخفي أخفته شهرزاد ولهذا عندما كتب واسيني رواية"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" قلب الموازين فجعل دنيازاد هي التي تحكي،وهذا في الجزء الأول رمل الماية و التي كانت تحكي لتحرج السلطان ليسمع ما لا يريد سماعه لذالك تنتهي ألف ليلة و ليلة ليغفر شهريار لشهرزاد و ينجب منها ثلاثة أولاد. بينما في الرواية يعمل على قتلها. أما في المخطوطة الشرقية جعل نوح الصغير يروي فاجعة الليلة السابعة بعد الألف و يفضحها يرد الإفصاح به كونها عبارة عن مخطوطة.

يقول واسيني الأعرج:" **كنت اشعر دائما أن السرد الغربي سرد ديكارتي، سرد عقلان، و اشعر بهذا خاصة في اللغة الفرنسية فالجملة تبدأ بكلمة و تنتهي بنقطة و النص يمكن**

---

(1)- كمال الرياحي،حوار مع واسيني الأعرج،23/09/2007. www.hamel-riahi maktoob.blog.com

تقسيمه إلى جمل و فقرات و فصول... الجملة العربية تبدأ بكلمة لا تنتهي لأنه حتى النقاط و اللامات جاءت لاحقة للغة العربية فهي ليست أصيلة، و لهذا فعلاقة المقروئية للكتاب تختلف، فالوقفة في الكتاب غير صحيحة يجب أن تستمر في القراءة على عكس

الكتاب الغربي الحكاية تسيل و هذه الطريقة السردية طريقة عربية خالصة إذ تبدأ بقصة عادية ثم تقتحمها قصة أخرى ثم قصة أخرى فأخرى..."[1].

أتت البنية المعجمية للعنوان مركبا اسميا يتكون من العناصر التالي:

المخطوط ← اسم.

الشرقية ← اسم

"المخطوطة": المخطوطات هي مؤلفات العلماء و مصنفاتهم، و هي لفظة محدثة بعد حدوث الطباعة لهذا لا تجد ذكرا لهذه الكلمة (المخطوط) أو (المخطوطات) في كلام المتقدمين، و إنما حدثت هذه اللفظة بعد دخول الطباعة فأصبحت الكتب قسمين: مخطوطات و مطبوعات، فما كان منها مكتوبا بخط اليد سمي "مخطوطا" و ما طبع منها سمي مطبوعا تمييزا له عن الأول. و قد اختلف أهل الفن في تعريف المخطوط بعد حدوث هذه اللفظة،فقال بعضهم **(ما كتب بخط اليد قبل دخول الطباعة)**[2].

"الشرقية": الشمس تشرق شروقا و شرقا:"**طلعت، و اسم الموضع المشرق و كان القياس المشرق و لكنه احد ما ندّر من هذا القبيل**"[3]. وقد فردت كلمة المشرقية في هذا الموضع للدلالة نسبة المخطوط للعالم العربي، و المشارفة هم العرب، أما بالنسبة للخط المستعمل فهو كوفي أندلسي، و الخط الأندلسي هو احد الخطوط العربية التي تطورت في الأندلس

---

(1)- كمال الرياحي،حوار مع واسيني الأعرج،www.hamel-riahi maktoob.blog.com.23/09/2007 .

(2)- شبكة الالوكة الثقافية، المخطوطات، تعريفها و أهميتها www.alukah.net Culture23/06/19

(3)- ابن منظور، لسان العرب، مادة شرق.

حتى اكتسبت أساليب كتابية خاصة تميزه عن غيره من الخطوط الأخرى، و يرجع أصله إلى العراق.

3- **التناص مع الألوان:**

بنيت الطبيعة على الاختلاف و التنوع و تعدد الألوان، فاللون دلالات و اثر في جميع الحضارات، و قد تختلف فيما بينها للبعد و الدلالة التي تقرنها باللون فالأسود دائما رديف للبأس و الأبيض ليس دائما للطهر و العفة و السلم، بل مجموعة الأعراف و القيم الاجتماعية و الدينية، و الثقافية هي التي تحدد الدلالات صيرورتها" **و بما أن هناك كتابة و هيأة في أي صورة، توجد صورة في أي كتابة كما يقول اسجيريورن**"[1]

إن للون منذ وجود الإنسان سحره الذي يمارسه عليه و سره الذي يبقى مع هذا الإنسان و مدى تأثير اللون على لون عند فرد أو جماعة معينة. فمن المستحيل أن نتصور علما دون ألوان.

و إذا تعرضنا لدراسة التناص عند" واسيني الأعرج" فلان ظاهرة الألوان تشكل إحدى المنعرجات التقاطعية التي يستقي منها و يتداخل فيها مع روافد أخرى، و التي تفسر طريقة تفهمه لمعنى الكتابة. فأكثر ما يجذب القارئ لقراءة الرواية إلى جانب العنوان، ألوان غلافها و خاصة أن الألوان لديها تأثيراتها و تؤدي دورا مهما في الحياة، فالإنسان مثلا يختار ألوان ملابسه بعناية تامة كما أن الفنان يختار ألوان لوحاته بدقة لتبدو واقية:" **قد اندمجت الألوان في السلوك الحضاري المعاصر، فأصبحت تكتسي دلالات تشكل خطب تفهم كما تفهم الخطب الطبيعية مثل الأحمر الذي يدل على الخطر، و الأسود الذي يدل على الحزن، و الأبيض الذي يدل على السلام، و الأخضر الذي يدل على الأمن والأصفر**

---

(1)- احمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، دار الأمان، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص20

الذي يدعو في قانون المرور إلى الحذر و الحيطة. فاللون إذن في الذهنية المعاصرة للإنسان لم يعد مجرد لطخة من الصبغ توضع على ثوب أو قرطاس إنما أصبح كل لون يرمز إلى عالم من الرموز التي بعضها يجسد العلم الوطني لكل شعب أو امة و بعضها الآخر يتجاوز ذالك تفصيلا"[1].

لقد استخدم واسيني الأعرج الألوان لمعان مختلفة مثل الغموض، و الصراع النفسي و عبر عن الحزن و القلق و الغربة، و عن الظلم و الاستبداد تتكون الرواية من ألوان متفاوتة بداية من غلافها الخارجي حتى النهاية و من الألوان الأكثر استخداما نجد:

أ-**اللون الأزرق:**

لقد هيمن على فضاء الغلاف اللون الأزرق، فرسم مكونات الفضاء المكاني الغالب على الرواية و تعداد ذكر كلمة **ازرق و زرقة** أكثر من مئة مرة. يعتبر قدماء العراقيين هم أول من استعمل اللون الأزرق في التاريخ البشري و ذالك بعد مرور أكثر من خمسة و عشرون ألف سنة لاستعمال الإنسان لأصباغ اللون الأحمر، و الأسود، و الأبيض و الأصفر، رغم وجوده في الطبيعة كأحد مكوناتها منذ نشأة الأرض و ذالك بسبب صعوبة إخراجه ولأنه يتطلب مهارات متقدمة ومعرفة لأولويات مزج العناصر" **الكيمياء**"[2]. فزين قدماء العراقيين بوابات مدنهم و قصورهم، وأدوات منازلهم وملابسهم بالون الأزرق.

و لكي نحيل اللون الأزرق الغالب على بؤرة الأيقونة و إن نفك شفراته المتعددة الموجودة في المتن الروائي وجب علينا طرح ملخص لموضوع المخطوطة الشرقية و كنائية نوميديا امدوكال.

(1)- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، (معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ص297.

(2)- ساطع هاشم، دراسات و أبحاث في التاريخ و التراث و الفن، الحوار المتمدن، ع2997، 2010/05/06.

ينص واسيني الأعرج في مستهل روايته المخطوطة الشرقية على أنها استمرار لليلة روايته السابعة" **رمل الماية: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف**"، وهكذا احضر المدينة الروائية (نوميديا امدوكال) من الرواية السابعة إلى رواية المخطوطة الشرقية و قد أتت الحرب عليها في الألفية الثالثة من الزمن الميت، ليبدأ زمنا بلا عيون و لا ذاكرة يرمح بنا إلى المستقبل خمسين سنة، كما يرمح بنا خلفا إلى أزمنة الأندلس و عاصفة الصحراء، لقد حكمت رواية واسيني الأعرج المضي خمسين سنة إلى ما بعد الكارثة، و هي التي بدأت بفعل زمن ألف

ليلة و ليلة كفعله في روايات الراهب الرزاز، فجاءت بشهريار بن المقتدر ليشيد المدينة– الدولة الروائية نظامه الجملكي من الجمهورية والملكية.

بعد عهد شهريار يأتي عهد نوح الشاعر الذي يعيد النظام الجمهوري بعضد من المليايني، سينقلب على نوح الشاعر ليعيد الجملكية مرفوعة على الأس العاشر أو المائة فيكون له يوم البيعة الكبير، ويكون له مستشفى المليايني الأعظم الذي يتاجر بالأعضاء البشرية، وتكون له كتائب الظلام ومحرقة الكتب، وهو يشيد المآذن الأندلسية في مرحلة تأسلمه وتبوئه الإمامة، وتملأ صور وتماثيل المليايني المدينة، ويعتدي على جيرانه في مدينة الزيت، فيما الحلفاء يحرضونها عليه ويحرضونه عليها، إلى أن تهب عاصفة الصحراء، وتتدمر المدينة، وتتشقق الدولة، وينجو الأمريكان بنوح الصغير ولد المليايني، ويهيئونه هم واليهود من أجل المستقبل القادم بعد خمسين سنة.

باندثار نوميدا أمدوكال أوقفت الرواية قسمها الأول، كما تذكر الرواية **عبد الرحمان منيف** وروايته "**مدن الملح**" مرارا، فلا نفط ولا غاز من بعد، والبشرية باتت تمشي على أربع، وعصر التوحش يزحف، والبلاد تدخل حافية عارية إلى عصر الانقراض الأول.

ونرى نوميدا أمدوكال ترسم رواية "**المخطوطة الشرقية**" مدينة الزيت محاطة بالأسلاك الشائكة المكهربة وبطائرات الأواكس التي يوفرها الحلفاء، إلى أن تأتي الحرب بالدثور بفضل الحلفاء.

لقد تقهقرت المدينة الروائية في عهد المليايني بدار التبريح ودار الإمارة ودار الرقاد المزركشة ودار الهدى ودار الجحيم، وعاشت المدينة– الدولة الرخاء الوهمي النفطي الذي لم يطل، كما لم تتأخر عاصفة الصحراء، فدك حلفاء الأمس المدينة– الدولة دكا، إلا قصر المليايني.وها هو العراب الأمريكي أوسكار والعرابة اليهودية سارة، بعد خمسين سنة من الدثور، يطلعان

بابن المليايني ليشيد مدينة– دولة جديدة تتسمى بمشيخة أمادرور الإسلامية، وليت الأمريكان كذلك وحسب فلا تتعين المدينة– الدولة الروائية بل تبقى كلمات ككل الكلمات.

لنقل أن هجوم المليايني على مدينة الزيت يتناص مع قصف صدام العراق لدولة النفط الكويت، وبهذا يكون من المتن ما يعادل الواقع، لذا فالصورة تحررنا من فاشية اللغة اللسانية، وتفتح لنا فضاءلت القراءة والتأويل، والأزرق الذي ابتكره القدامى هو صاحب المزاج المتقلب بامتياز، عشقه قدماء المصريين من القلب، واحتقره قدماء اليونانيين، وبالغ الرومان في هذا الاحتقار، وبعد ألف عام على اضمحلال دولتهم ومن بين إطلال حضارتهم مجده أحفادهم في عصر النهضة الإيطالية واعتبروه لون الملوك، فكان سعره آنذاك وعلى مدى قرون أغلى من سعر الذهب، واعتبره الفرس مصدرا للتفاؤل والحظ السعيد، ونبذه بدو الصحراء، وعكس بكاسو حزنه وكآبته النفسية وإفلاسه المادي من خلاله في مرحلته الزرقاء[1]، وهو يشبه كثيرا نوح الصغير الذي صمد خمسين سنة قرب المحيط الأزرق ووسط الزرقة اللامتناهية من الحزن والقلق والغربة من أجل أن يرى نفسه يوما ما سلطان الدين والدنيا.

(1–) ساطع هاشم، دراسات وأبحاث في التاريخ والتراث والفن، الحوار المتمدن، عدد 2997. 2010/05/06

إن تأثير الزرقة الإقامة بجانب البحر أدت بنوح إلى الغواية الجنسية، فكما كثر اللون الأزرق وطغيانه على سائر الألوان الأخرى سواء في لوحة الغلاف أو في متن الرواية، كثر سقوط الأمير نوح في الغواية الجنسية، فاللون الأزرق فيه حاجة إلى الهدوء العاطفي، أو حاجة فسيولوجية إلى الراحة والاسترخاء، فنوح منذ كان صغيرا وهو دائم البحث عن اليوم الذي طال وهو اليوم الذي يحكم فيه ويرتاح. "**ياه خمسون سنة؟ نصف قرن بالتمام والكمال؟ أي أيوب هذا؟,,, لكن في التتويج تزول كل المتاعب وكل الأشياء القديمة ولا تبقى إلا اللحظة المسكرة التي لها طعم الذاكرة والشوق والحنين.**"[1]

يقول الدكتور "أحمد مختار عمر": "**الأزرق القاتم منه لارتباطه بالظلام والليل ويدل على الخمول والكسل والهدوء والراحة، وهو في التراث مرتبط بالطاعة والولاء، وبالتضرع والابتهال، وبالتأمل والتفكير، والأزرق الفاتح يعكس الثقة والبراءة والشباب، ويوحي بالبحر الهادئ، والمزاج المعتدل، أما الأزرق العميق فيدل على التميز والشعور بالمسؤولية والإيمان برسالة ينبغي تأديتها.**" [2]

أمضى نوح خمسون سنة في التضرع بطقوسه وإيمانه بمبتغاه. "**منذ خمسين سنة قرابة النصف قرن، والدنيا هي الدنيا، وأنا هو أنا...**"[3] خمسون عاما وهو ينتظر أمام الشاطئ وصول ذلك اليوم المنتظر اليوم الذي يتقلد فيه الحكم ففي أيقونة الغلاف يتضح لنا

---

(1)- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، ص 433.

(2)- أحمد مختار عمر، اللغة اللون، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2007، ص 164.

(3)- الرواية، ص 12.

غلبة اللون الأزرق القاتم على الأزرق الفاتح، كما يبين اللون الأزرق الحاضر في محتواه شعور نوح الصغير بالمسؤولية والإيمان بالرسالة التي يتوجب عليه إيصالها وتبليغها بالرغم من تبعيته للأعداء الحلفاء. فهو بعبوره كل يوم للساحل كان يتفاءل بيوم جديد وكان قلقا بأن يطول ذلك اليوم. "كانت زرقة البحر قد بدأت تتضح"[1] فتلك الزرقة كانت تغطي وراءها الكثير.

ولقد مل نوح من طول الانتظار في نفس المكان، وتقوقعه في نفس البقعة التي لا يرجى منها طائل "أوف؟ كم من السنوات مرت داخل هذا الامتداد الأزرق الفارغ؟"[2] فهو يعلم أن

بقاءه هناك ليس لصالحه وهذا اللون يعكس شعوره بالقلق والملل من كثرة الانتظار، فمزاجه كان متقلبا حسب تقلب زرقة البحر: "بدأ يستنشق رائحة البحر التي غامت زرقته في هذا الفجر."[3] فهو يتغير كما يتغير البحر من حالة الصفاء إلى حالة التعكر.

لقد أمضى خمسين سنة وهو يعيش في تعاسة وخيبة أمل: "خمسون سنة ولا شيء تغير. لا شيء في الأفق سوى الزرقة الممتدة."[4] فهذه الزرقة تعبر عن يأسه من حالته التي ساءت كثيرا. فهو عبر صراحة عن ذلك الفضاء بالفراغ حين قال: "أنا والفراغ الأزرق"[5] فهذا دليل واضح على عدائه وكرهه لمكان تواجده وأنه لا فائدة من بقائه فيه.

---

(1)- الرواية، ص12.

(2)- الرواية،ص16.

(3)- الرواية، نفس الصفحة.

(4)- الرواية، ص41.

(5)- الرواية، ص56.

فالأمير نوح الحالم قد عبر باللون الأزرق عن كل آلامه وخيباته وغربته ورغبته اللامتناهية في تبليغ رسالة هو مؤمن بها، فهو يطمح ويحلم بالملك "أنساب مثل الماء وأحلم. أحلم بكل قواي.

أرى أشكالا زرقاء، وقصرا أزرق، ووجوها زرقاء، وبيوتات صغيرة باللون نفسه... وأعرف اليوم ما يدور داخل أمادرور الزرقاء."[1] فهو يعبر عن ذلك الحلم الذي كان ينهكه وينخر عظامه شيئا فشيئا.

ب- <u>اللون الأصفر</u>:

كان اللون الأصفر في لوحة الغلاف للرواية مختلطا بألوان أخرى خاصة باللون الأزرق، وكذلك في متن الرواية فقد جاء في غالب الأحيان مع ألوان أخرى، ولهذا اللون عدة دلالات، فهو يرمز إلى الحرارة ولون الشمس وأوراق الخريف، وإلى المرض، وهو في ثقافتنا يرمز إلى الغيرة، وفي تصنيف لون البشرة يرمز إلى قارة آسيا، وحسب علم النفس: "فإن الأصفر يدل على أن الإنسان دوما يقظ ويسعى إلى شيء ما لا يعرفه بدقة، وهو الأول دائما في مد يد المساعدة لمعارفه وأصدقائه، وحسب ابن سيرين فإن الأصفر يدل دائما بالنسبة للرجل على هم وغم."[2] وهذا ما مثلته شخصية "نوح" التي كانت تعاني من تمزق داخلي وصراع دائم مع ذاته، ورغم ذلك فقد مد يد العون لسارة اليهودية التي سحرته ولجأت إليه حينما كانت محتاجة للمساعدة.

---

(1)- الرواية، ص56.

(2)- حسين خمري، فضاء المتخيل -مقاربات في الرواية، ص138.

والأصفر هو لون مادي أولي وهو لون ينتج عن الضوء، وعلى الرغم مما كتب عن اللون الأصفر في الحضارة الإسلامية وحلوله محلا كبيرا طغى على كل الألوان، لم تذكر المعاجم القديمة إلا تعبيرات قليلة ورد فيها هذا اللون.[1]

في إحدى قصص ألف ليلة وليلة وهي قصة الليلة الثامنة حولت زوجة الأمير سكان المدينة ذوي الأجناس الأربعة إلى سمك... وأخذ اليهود اللون الأصفر، وقد عكس متن الرواية بيان وجود حلفاء من اليهود للأمير نوح وغزوهم فكره والتأثير عليهم بتوظيفهم للمرأة "سارة" التي كانت نقطة ضعفه، لذلك أخذ اللون الأصفر حقه من الأيقونة وكذلك من المتن،

وتميز بميوله الجنسي عند الاشتراكيين، وهو التيار الفكري الذي يتبعه صاحب المخطوطة الشرقية "استخدم الروس اللون الأصفر قبل ثورتهم الاجتماعية رمزا للدعارة."[2] فقد كثرت الغواية الجنسية بين نوح الصغير والعرابة اليهودية، فللأصفر حضور دائم في كل أجزاء الرواية وفي كل منعرجات الحياة اليومية: "ووضعوا مكانه أعلاما سوداء وخضراء وصفراء."[3] فالغواية الجنسية تدخل في كل تفاصيل الحياة ونوح الذي عاش في قلق وكآبة وصراع كان بحاجة إلى ذلك.

ولارتباط الأصفر باللونين الأسود والأصفر له دلالته، وإن كان الأصفر المخضر من أكثر الألوان كراهية في علم النفس، وهو بدرجاته يرتبط بالمرض والسقم والجبن والغدر والبذاءة والخيانة والغيرة.[4] فهو في هذا المنحى يدل على الشجار الحاصل بين سقراط ونوح في الرواية "لكن الرجل... نعم الرجل المزعج، سقراط عليه اللعنة، سقراط المجنون

---

(1)- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص74.

(2)- نفس المرجع، ص165.

(3)- الرواية، ص44.

(4)- عبد الله الشهر، الأثر النفسي للون، مجلة الموقف الأدبي، عدد 379، 2007/02/25.

الذي يريد رأسي، سقراط كلامه من حجر وإبر يؤلم الآذان. يا خرا!!!؟! ألا تسمع؟ ابن الكلب، ألم يجد كلمة أكثر تحملا من هذه الوساخة؟... كانت الإغفاءة قد دخلتني واستقرت داخل العينين، وبدأت عليا المشاهد والألوان الصفراء"[1]

ونجد لهذا اللون ذكر آخر في الرواية: "نفس الاصفرار الذي علا في البداية وجه المليانى"[2] هذا الاصفرار الذي يدل على المغص والألم فهو تعبير واضح عن المرض والسقم، كما نجد لهذا اللون دلالات مختلفة ومتعددة، ففي قوله: "... من وريقات الكتاب، الصفراء مثل اليأس والكبوس."[3] فالوريقات الصفراء من الكتاب توحي إلى الكتب الخالية من البيانات وغير

المصادق عليها، أو ما يكتب فيها لا يمكن التأكد من صحته والوثوق فيه، وقراءة نوح لذلك المخطوط كان سببا من أسباب تألمه أكثر باليوم المنتظر وهو ما يجعله يغوص أكثر في أحلام اليقظة التي آمن بها مدة خمسين عاما. فهذا اللون يدل على الهزيمة والفشل والمفاجأة بشيء لم يكن أبدا في الحسبان وهذه هي حالة الملياني عندما غدر به الأصدقاء ولم يجد ما يفعله لاستدراك الوضع "لكنه سرعان ما تمالك نفسه وعلت نفسه صفرة اعتيادية..."[4] فهو إذن لون الانكسار والاضمحال وعندما حول الملياني الهرب لم يجد أمامه إلا الحواجز والضباط و"طاكسيات صفراء على أسطحها مدافع رشاشة."[5] وبذلك فقد كل أمل في النجاة وعلم أن نهايته قد وصلت.

---

(1)- الرواية، ص292-293.

(2)- الرواية، ص122.

(3)- الرواية، ص111.

(4)- الرواية، ص131.

(5)- الرواية، نفس الصفحة.

وبهذا نلاحظ أن "واسيني الأعرج" قد أحال في روايته إلى دلالة اللون الأصفر في الواقع المعاش، كرمزية عند عامة الناس الذي يوحي بالمرض والسقم والغيرة والغدر وغيرها من الإيحاءات، ويتناص مع اللون الطبيعي بتعبيره عن الصحراء والحرارة في مواضع عدة، وكذلك يستلي معانيه من الدراسات النفسية.

ج- <u>اللون الأسود والأحمر</u>:

يتواجد اللون الأسود وسط لوحة الغلاف، ويأخذ مكانا مركزيا في شكل دائري، فاللون الأسود ورديفه الأحمر هما من أقدم الألوان التي رافقت التجربة البصرية الإنسانية منذ البداية، فقد عرف الأسود منذ اكتشاف النار، والأحمر من خلال لون الدم عند الحيوانات أو

البشر، وهذان اللونان بقيا يعيشان في الحضارات كلها كرموز فكرية فعالة، وكان من السهولة تصنيع واستخراج الأصباغ السوداء والحمراء من الطبيعة، واستخدامها في الطقوس والحياة العملية، وتبادل الأسود والأحمر الأدوار منذ بداية العصر الحجري القديم قبل نصف مليون سنة وحتى عصورنا الميلادية كألوان ايجابية في رمزيتها بشكل عام، واللون الأسود هو لون يرمز إلى الظلام والحزن والتشاؤم ويطلق على قارة إفريقيا، وهو لون الكهوف والمغارات والمعتزلين والأماكن المظلمة تحت الأرض مثل مغارة عبد الرحمان "عندما خرجنا من المغارة، حاولنا أن نستنشق هواء جديدا غير هواء الأنفاق. تكلم سقراط وهو يمسح جبهته التي اسودت."[1] فهي أماكن كانت مقدسة، حيث مورست بداخلها الطقوس السحرية وأصبحت أماكن ولد فيها القديسون والكهنة والأبطال." [2] فالأسود هنا هو لون الظلام الذي يسبق الميلاد، وهو ميلاد نوح الفاطمي الذي سيقيم مشيخة أمادرور – حسب الرواية –

---

(1)– الرواية، ص287.

(2)– ساطع هشام، دراسات وأبحاث في التاريخ والتراث والفن– الحوار المتمدن، ع2997، 2010/05/06.

فهذا اللون هو لون الحزن والمراثي: "منذ ذلك الزمن وعيسى الجرموني يبكي حتى أمحى سواد عينيه."[1] فكثرة الحزن تؤدي إلى أضرار جسمية وخيمة، فهناك إحالة إلى التجربة الإنسانية التي أكدت ذلك مرارا وتكرارا.

ولا يزال الكاتب يعبر عن الحزن والأسى بهذا اللون "الأشياء بدأت تتحول بداخلي إلى كتل سوداء"[2]. وكذلك في قوله: "ها هو ذا الربع الخالي، يمد يديه نحو مزيد من الخلاء والحجارة السوداء.[3] فهذا تعبير عن الفضاء الفارغ الأسود الذي تعمه الكآبة والسواد والظلام الذي طال ولم يشأ الزوال.

وفي قوله: "والسفينة العمياء التي تتحرك من مكانها داخل عرض البحر داخل غيمة سوداء."[4] فهي تسفر عن الهلاك المنتظر فالغيمة السوداء التي ترافق السفينة في عرض البحر لا توحي بخير أبدا فهي تتنبأ بمصيرها وتترقب الخطر وتتشاءم مما قد يحدث.

إلى جانب اللون الأسود نجد اللون الأحمر الذي يتناص "واسيني الأعرج" معه ويوظفه ليرمز إلى التضحية وإلى الثورة والتغيير، وإلى الخطر والطوارئ: "تذكر خط التلفون الأحمر، الخط السري للرئيس."[5] فهو يحيل إلى الوقوع في أزمة وإلى وجود خطر يحدق به.

كما قد يرمز اللون الأحمر إلى مذهب من المذاهب مثل الشيوعية أو إلى فئة بشرية معينة لها عاداتها وتقاليدها الخاصة بها "لاحظ رقة يديها ونعومة أصابعها، ولون شعرها

---

(1)- الرواية، ص24.

(2)- الرواية، ص19.

(3)- الرواية، ص32.

(4)- الرواية، 41.

(5)- الرواية، ض99.

الأحمر."[1] فهو يوحي إلى الغجرية التي أخذت بعقل الملياني وشغلت كل تفكيره ووقته وبهذا تكون مصدر خطر كبير على الدولة فهي تشغل السلطان عن مهمته الرئيسية التي ينبغي أن تكون خدمة الرعية بدل التفكير فيها والانشغال بها. وإن لم يتلفظ باللون الأحمر في بعض الأحيان فهو قد أوحى إليه كما في قوله: "تتخضب بالحناء."[2] فهو يوحي إلى تلويث اليدين بالدم الذي ملأ قصر الملياني وشهريار بن المقتدر من قبله.

وإن دل امتزاج اللونين الأسود والأحمر في رواية "واسيني الأعرج" على شيء، إنما يدل على اختلاط العتمة والتشاؤم والحزن مع الخطر والدمار والحرب، فهو يحيل إلى تأزم الوضع وإلى الحالة المريبة والوضعية الحساسة التي آلت إليها المدينة وتطابق الحالة المزرية التي

يمر بها السلطان والواقع الأسود الذي تعانيه رعيته من جراء ظلمه واستبداده: "وهو يعدل من شاشيته الحمراء التي تتسدل من قمتها خيوط سوداء."[3] فالمعيشة الدموية التي يتخبط فيها الشعب تسفر عن آلام وأهوال لا يمكن لهم تحملها فتلك المشاكل التي يترعرعون فيها لا يمكن تجاوزها وتنبئ عن الأحزان الآتية الناتجة عن الآلام السابقة المتراكمة.

إن توظيف الكاتب لهذه الألوان المختلفة في مخطوطته الشرقية ومزجها بشكل خاص ومتميز يراد به لفت الانتباه السريع، فاستخدام الأزرق والأصفر والأسود والأحمر بطريقة منفردة تمس التراث شمولا والحضارات القديمة، وتلفت النظر إلى اكتشاف ماهية "المخطوطة الشرقية" وترسم لنا لوحة فنية وصورة مميزة يسهل على القارئ الغوص في أغوارها والتماس جمالها الخفي وخباياها المكنونة.

---

(1)- الرواية، ص64.

(2)- الرواية، نفس الصفحة.

(3)- الرواية، ص13.

الفصل الثاني:

التناص الديني

1- مع القرآن الكريم.

2- مع الحديث النبوي الشريف.

1- مع القرآن الكريم:

يعتبر الموروث الديني مادة حية للخطاب الروائي الحديث نظرا لثرائه و لما يتميز من فصاحة و بلاغة ، و قد استقى منه الكثير من المبدعين و الروائيين في إنتاج معانيهم و إضفاء بعد عميق لتصوراتهم ، إذ يجد فيه الروائي أو الشاعر على حد سواء كل ما يحتاجه من رموز تعبر عما يريد من قضايا مختلفة : " **فهو مادة راسخة في الذاكرة الجمعية لعامة المسلمين بكل ما يحويه من قصص و عبر، ناهيك عن الاقتصاد اللفظي و الغنى الأسلوبي اللذين يتميز بهما الخطاب القرآني**" [1] . و لهذا فلا مناص أن يرد بأشكال مختلفة في الإبداعات الأدبية ، و خاصة الخطاب الروائي الحديث . فقد : " **وظفت الرواية العربية المعاصرة النص الديني بمصادره القرآنية ، و التوراتية ، و الإنجيلية ، بالإضافة إلى توظيف الحديث النبوي الشريف و التراتيل الدينية و الفكر الديني ، ولا سيما فكرة المخلص ، و الفكر الصوفي ، الذي حظيّ باهتمام عدد من الروائيين ، و قد وظفت الرواية المعاصرة النص الديني على مستويات عديدة ، كتوظيف البنية الفنية ، و استحضار الشخصيات الدينية و تصوير شخصية البطل على ضوئها ، و بناء أحداث الرواية في ضوء أحداث القصة الدينية ، بالإضافة إلى التنويع في إدخال النص الديني في الرواية** " [2] . يكمن وراء توظيف النص الديني في الرواية العربية المعاصرة دافعان هما :

أ- إن التراث الديني في قسم منه هو تراث قصصي ، لهذا وجد بعض الروائيين أن تأصيل الرواية العربية يقتضي العودة إلى الموروث السردي الديني و الإفادة منه في التأسيس لرواية عربية خالصة .

ب- " **إن التراث الديني يشكل جزءا كبيرا من ثقافة أبناء المجتمع العربي ، لذا فإن أي معالجة للتراث الديني هي معالجة للواقع العربي و قضاياه** " [3] .

---

(1)- حصة البادي ، التناص في الشعر العربي الحديث ، ص 41 .

(2)- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة،اتحاد الكتاب العرب،دمشق، د.ط،2002،ص111.

(3)- المرجع نفسه،والصفحة نفسها.

ورد القرآن الكريم في رواية " **المخطوطة الشرقية** " **لواسني الأعرج** بأشكال مختلفة، واستحضاره لهذا الموروث هو ضرب من التأصيل و التجريب للرواية الجزائرية في نفس الوقت، و قد وظف الكاتب الكثير من الآيات القرآنية في مناسباتها التي تستدعيها لكن بطريقة غير مباشرة فمن ذلك بقوله : " **هللوا لهمامكم الذي أطعمهم من جوع و آمنهم من خوف** " [1] .يحيلنا إلى قوله تعالى : { **الَّذِي أَطْعَمَهُمْ مِنْ جُوعٍ وَآمَنَهُمْ مِنْ خَوْفٍ** }(قريش 4) . فالشيء المنتظر من هؤلاء العباد اللذين أطعمهم الله من جوعهم و آمنهم من خوفهم هو الإخلاص في عبادته . أما في الرواية فالحاكم يطلب من الرعية التهليل و الإجلال مقابل شيء هو لم يصنعه .

و في قوله: " **وعندما حاول أن يعض على ظهر يده ندما ، كان كل شيء قد انتهى** " [2] .لأن "الملياني" اكتشف متأخرا أن الأصدقاء قد أوقعوا به في الفخ إذ أدخلوه في حرب كانوا يعملون مسبقا أن نهايته فيها محتمة ، هذا القول يتناص مع قوله تعالى : { **وَيَوْمَ يَعَضُّ الظَّالِمُ عَلَى يَدَيْهِ يَقُولُ يَا لَيْتَنِي اتَّخَذْتُ مَعَ الرَّسُولِ سَبِيلاً** } (الفرقان، 27) . فسبب ندم الإنسان حسب الآية هو عدم مصاحبة الرسول صلى الله عليه وسلم أو إتباع سبيله .

و يستوحي قوله "**يوم واحد، و ليرث الله الأرض و ما عليها، لا يهمني مطلقا ما يحدث بعدها** " [3]. من قوله تعالى :{ **أَوَلَمْ يَهْدِ لِلَّذِينَ يَرِثُونَ الْأَرْضَ مِنْ بَعْدِ أَهْلِهَا أَنْ لَوْ نَشَاءُ أَصَبْنَاهُمْ بِذُنُوبِهِمْ وَنَطْبَعُ عَلَى قُلُوبِهِمْ فَهُمْ لَا يَسْمَعُونَ** } (الأعراف ، 100) . فالله تعالى هنا يهدّد من عباده الذين يعتقدون أنهم دائمون على هذه الأرض و هم ظالمون ، بأنه قادر على أن يقصفها بهم دون أن ينزل عليهم ذكرا أو إنذارا . أما في الرواية **فنوح** يعلم جيدا بأن الأرض سيرثها الله لكن رجاءه الوحيد أن يحكم يوما واحدا قبل أن يرثها الله.

(1)- واسني الأعرج ، المخطوطة الشرقية، ص 36.

(2)- الرواية ، ص 44 .

(3)- الرواية ،ص 46 .

و يستمر الكاتب في الاقتباس من القرآن الكريم حين يقول " **كنت أراها و هي تجوب خلجان الموت و أنفاق الظلمة لتستقر داخل خيط النور من المتسرب فوق ، من مكان مجهول تماما ، ثم و هي تصرخ عند نخلة معزولة من آلام الولادة** " [1] . تحيلنا إلى قوله تعالى : {**فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَ كُنْتُ نَسْياً مَنْسِياً**}. (مريم ، 23) استحضر هنا الكاتب قصة **مريم** التي تعرف بمكانتها المقدسة بالحرف المقدس و النور . فوصف لنا حالتها و هي تتألم من الولادة تحت جذع النخلة.

و ورد القرآن الكريم في قوله: " **أنا قلتها لكم يا رجال البلاد و حكام رقاب العباد . الشعراء إخوان الشياطين، رجال الغواية . الم ترهم في كل واد يهيمون ، يقولون ما لا يفعلون** " [2]. تحيلنا إلى قوله تعالى:{ **وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ * أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ***} . (الشعراء ، 224-225). أي أن الشعراء يقوم شعرهم على الباطل و الكذب و يجاريهم الضالون الضائعون من أمثالهم ، الم تر أنهم يذهبون كالهائم على وجهه يخوضون في كل فن من فنون الكذب و الزور و تمزيق الأعراض و الطعن في الأنساب و أنهم يقولون ما لا يفعلون ، يبالغون في مدح أهل الباطل و ينتقصون أهل الحق فهذه الفئة من المجتمع لا يمكنها أن تحكم البلاد .

و في قوله:"**الحمد لله، لقد أتممت عليكم نعمتي و رضيت لكم حكمي بديلا لكل الأوهام السابقة**"[3]. يحيلنا إلى قوله تعالى: { **حُرِّمَتْ عَلَيْكُمُ الْمَيْتَةُ وَالدَّمُ وَلَحْمُ الْخِنزِيرِ وَمَا أُهِلَّ لِغَيْرِ اللَّهِ بِهِ وَالْمُنْخَنِقَةُ وَالْمَوْقُوذَةُ وَالْمُتَرَدِّيَةُ وَالنَّطِيحَةُ وَمَا أَكَلَ السَّبُعُ إِلَّا مَا ذَكَّيْتُمْ وَمَا ذُبِحَ عَلَى النُّصُبِ وَأَن تَسْتَقْسِمُوا بِالْأَزْلَامِ ذَلِكُمْ فِسْقٌ الْيَوْمَ يَئِسَ الَّذِينَ كَفَرُوا مِن دِينِكُمْ فَلَا تَخْشَوْهُمْ**

---

(1)- الرواية ، ص 244.

(2)- الرواية ،ص 276.

(3)- الرواية ، ص 265

وَاخْشَوْنِ الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ الْإِسْلَامَ دِينًا فَمَنِ اضْطُرَّ فِي مَخْمَصَةٍ غَيْرَ مُتَجَانِفٍ لِّإِثْمٍ فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ } (المائدة ، 3) . حيث يعلن الحاكم عن حكمه نهائيا و يطلب من الرعية الولاء له ، و هنا ينهج نهج الرسول صلى الله عليه وسلم في حجة الوداع حيث أوصى المؤمنين بتمسك بدين الإسلام بعدما أدى أمانته على أتم وجه .

و لا يزال الكاتب يعود إلى القرآن الكريم حيث يقول :" **كان الناس يقفون على قبره ، تحت الشجرة المعزولة التي يقال أن خليفة ما في الأزمنة الغابرة قد بويع تحتها** " [1] . تحيلنا إلى قوله تعالى:{ **لَّقَدْ رَضِيَ اللَّهُ عَنِ الْمُؤْمِنِينَ إِذْ يُبَايِعُونَكَ تَحْتَ الشَّجَرَةِ فَعَلِمَ مَا فِي قُلُوبِهِمْ فَأَنزَلَ السَّكِينَةَ عَلَيْهِمْ وَأَثَابَهُمْ فَتْحًا قَرِيبًا**}. (الفتح، 18). فالناس من خلال الرواية تأتي لزيارة قبر "**عيسى الجرموني**" الموجود تحت الشجرة التي بايع فيها المؤمنين النبي صلى الله عليه وسلم ، فيذرفون دموع الافتقاد و يلقون ببعض الأشياء على القبر يقولون بأنها ستنفعه لمواجهة ربه . أما حسب الآية فالله عز و جل قد رضي على المؤمنين اللذين بايعوا الرسول صلى الله عليه وسلم ، فانزل عليهم الطمأنينة ، و ثبت قلوبهم ، وعوضهم عما فاتهم بصلح ، و فتح قريب .

و يستوحي قوله: " **كان الأمر مقضيا** "[2]،من قوله تعالى: { **قَالَ كَذَٰلِكِ قَالَ رَبُّكِ هُوَ عَلَيَّ هَيِّنٌ وَلِنَجْعَلَهُ آيَةً لِّلنَّاسِ وَرَحْمَةً مِّنَّا وَكَانَ أَمْرًا مَّقْضِيًّا** } (مريم، 21) . و هنا اعتراف واضح بأن الأمر كله بيد الله أي انه كان مقدرا مسبقا. لقد استلهم قوله:" **لا يغير الله ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم** " [3]. من الآية : {**لَهُ مُعَقِّبَاتٌ مِّن بَيْنِ يَدَيْهِ وَمِنْ خَلْفِهِ يَحْفَظُونَهُ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُوا مَا بِأَنفُسِهِمْ وَإِذَا أَرَادَ اللَّهُ بِقَوْمٍ سُوءًا فَلَا**

,

---

(1)- الرواية ، ص 336.

(2)- الرواية ، ص 374.

(3)- الرواية ، ص 398.

مَرَدَّ لَهُ وَمَا لَهُم مِّن دُونِهِ مِن وَالٍ} (الرعد، 11) . إن الله سبحانه و تعالى لا يغير نعمة إلا إذا غيروا ما أمرهم به فعصوه وإذا أراد الله بجماعة بلاء فلا مفرّ منه و ليس لهم من دون الله من والٍ يتولاهم .

و يتقاطع قوله:" **الأمير نوح الصغير سلطان الدين و الدنيا، أطيعوا أولي الأمر منكم..**" [1] مع قوله تعالى: { **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُولِي الْأَمْرِ مِنكُمْ فَإِن تَنَازَعْتُمْ فِي شَيْءٍ فَرُدُّوهُ إِلَى اللَّهِ وَالرَّسُولِ إِن كُنتُمْ تُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ ذَٰلِكَ خَيْرٌ وَأَحْسَنُ تَأْوِيلًا}** (النساء، 59) . حيث منح **نوح** نفسه السلطة المطلقة و اعتبر نفسه وليا على رعيته، و في المقابل طالبهم بطاعته لاعتقاده انه أحق بذلك على غيره متظاهرا بأنه مطبقا لكلام الله الذي يحث المؤمنين على طاعة أولي الأمر.

كما يتناص قوله:" **لقد جاء الحق و زهق الباطل إن الباطل كان زهوقا**" [2] . لفظا و مضمونا بشيء من التحوير مع قوله تعالى: **{وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ إِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقًا}** (الإسراء، 81) . إذ أن الحق ثابت لا يزول أما الباطل زائل لا بقاء له فالحق ظاهر و طريقه بين و مهما اخفي فلا بد أن يظهر في يوم من الأيام أما الباطل فنهايته محتمة و لا بد منها .

و يستحضر فيما يلي معاني سورة الزلزلة: " **..الذي صار إماما منذ أن زلزلت الأرض و أخرجت أثقالها وقال سكان امادرور ما لها فقيل لهم إنما نوح هو الذي أوحي لها** " [3].

حيث يعبر عن هول ذلك اليوم الذي صار فيه **نوح** إماما على الناس و هذا يشبه هول يوم القيامة كما وصفه الله عزّ و جلّ في قوله:{ **إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا *وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا* وَقَالَ الْإِنسَانُ مَا لَهَا *يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا * بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَىٰ لَهَا*** } (الزلزلة،1-5).

(1)- الرواية، ص 398.

(2)- الرواية، ص 416.

(3)- الرواية، ص 432.

إذ يوم تخرج الأرض ما في بطنها من موتى و كنوز يتساءل الإنسان: ماذا يحدث ؟ فتخبر الأرض بما كان عليها من خير أو شر و إن الله تعالى أمرها أن تخبر بذلك.

كما يتناص قوله :" ... **و من يهاجر في سبيل الله يجد في الأرض مراغما كثيرا و سعة...** "[1]. مع قوله تعالى:{ **وَمَن يُهَاجِرْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ يَجِدْ فِي الْأَرْضِ مُرَاغَمًا كَثِيرًا وَسَعَةً وَمَن يَخْرُجْ مِن بَيْتِهِ مُهَاجِرًا إِلَى اللَّهِ وَرَسُولِهِ ثُمَّ يُدْرِكْهُ الْمَوْتُ فَقَدْ وَقَعَ أَجْرُهُ عَلَى اللَّهِ وَكَانَ اللَّهُ غَفُورًا رَّحِيمًا** } (النساء، 100) . فمن ضاقت عليه الأرض التي هو فيها سواء من حيث دينه أو مجتمعه، أو فقره فما عليه سوى أن يسعى في ارض الله الواسعة، حيث يجد له مكانا ينعم فيه بما يكون سببا في قوته و ذلّةً أعدائه مع السعة في رزقه و عيشه . كما استلهم قوله " **و إذا ضربتم في الأرض فليس عليكم جناح أن تقصروا من الصلوات** "[2]. من قوله تعالى:{ **وَإِذَا ضَرَبْتُمْ فِي الْأَرْضِ فَلَيْسَ عَلَيْكُمْ جُنَاحٌ أَن تَقْصُرُوا مِنَ الصَّلَاةِ إِنْ خِفْتُمْ أَن يَفْتِنَكُمُ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنَّ الْكَافِرِينَ كَانُوا لَكُمْ عَدُوًّا مُّبِينًا** } (النساء، 101). فالمسافر في سبيل الله لا حرج عليه أن يقصر من عدد الركعات في صلاته في حالة وجود عدو يتربص به. إلاّ أن الكاتب هنا قد احدث تحويرا في كلمة الصلاة حيث جعلها صلوات مما يحول المعنى من تقصير من عدد الركعات إلى التقصير من عدد الصلوات. و في قوله:" ... **الذي قال للموجة كوني فكانت**"[3]. يتناص مع قوله تعالى: { **إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَن يَقُولَ لَهُ كُن فَيَكُونُ** } (يس،82) . و الله سبحانه و تعالى إذا أراد شيئا أن يكون فيكون كالإماتة و الإحياء ، و يتجلى ذلك في قوله تعالى:{ **إِنَّ مَثَلَ عِيسَىٰ عِندَ اللَّهِ كَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِن تُرَابٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ كُن فَيَكُونُ** } (آل عمران، 59) . **فنوح** كان الوحيد الذي امتلك قدرات لم تكن عند أهل زمانه فكان بالنسبة لهم وحيدا و متفردا بمعجزاته .

---

(1)- الرواية، ص 434.

(2)- الرواية، نفس الصفحة.

(3)- الرواية، ص 450.

و في قوله:" **تتحصن و لا تظهر و مفاتنها إلا لبعلها**"[1] . قد استحضر الآية الكريمة:{ **وَقُل لِّلْمُؤْمِنَاتِ يَغْضُضْنَ مِنْ أَبْصَارِهِنَّ وَيَحْفَظْنَ فُرُوجَهُنَّ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَلْيَضْرِبْنَ بِخُمُرِهِنَّ عَلَىٰ جُيُوبِهِنَّ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا لِبُعُولَتِهِنَّ أَوْ آبَائِهِنَّ أَوْ آبَاءِ بُعُولَتِهِنَّ أَوْ أَبْنَائِهِنَّ أَوْ أَبْنَاءِ بُعُولَتِهِنَّ أَوْ إِخْوَانِهِنَّ أَوْ بَنِي إِخْوَانِهِنَّ أَوْ بَنِي أَخَوَاتِهِنَّ أَوْ نِسَائِهِنَّ أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُهُنَّ أَوِ التَّابِعِينَ غَيْرِ أُولِي الْإِرْبَةِ مِنَ الرِّجَالِ أَوِ الطِّفْلِ الَّذِينَ لَمْ يَظْهَرُوا عَلَىٰ عَوْرَاتِ النِّسَاءِ وَلَا يَضْرِبْنَ بِأَرْجُلِهِنَّ لِيُعْلَمَ مَا يُخْفِينَ مِن زِينَتِهِنَّ وَتُوبُوا إِلَى اللَّهِ جَمِيعًا أَيُّهَ الْمُؤْمِنُونَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ**} (النور، 31).

فالكاتب يتحدث عن الأخلاق التي يجب أن تتحلى بها المرأة و أهمها أن تستر نفسها بارتداء الملابس اللائقة بها و عدم إظهار زينتها الخفية إلا لزوجها الذي يحق له أن يرَ منها ما لا يحق لغيره أن يراه.

و استوحى قوله: "**نوح... الرجل الغامض لم ينطق عن الهوى، ولا كان في نيته فعل ذلك. فقد كان ممتلئا بالحقيقة التي لا يعرفها احد من هؤلاء الصامتين القانعين بحكمته**"[2] من قوله تعالى:{ **وَمَا يَنطِقُ عَنِ الْهَوَىٰ *إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَىٰ** } (سورة النجم، الآية 3-4). أي أنه على طريق الحق و الهداية و ما خرج عن الرشاد بل هو في غاية الاستقامة و الاعتدال و السداد، و ليس نطقه صادر عن هوى نفسه بل كانت نفسه ممتلئة بالحقيقة و بعيدة عن الشكوك و الظنون.

و لم يكتفي الكاتب بتوظيف السور القرآنية بل تعدى ذلك إلى استحضار بعض القصص القرآنية لما لها من دلالة رمزية كبيرة. و هذا ما اكسب الرواية بنية فنية جديدة و من القصص الواردة نجد:

---

(1)- الرواية، ص 441.

(2)- الرواية، ص 425.

- **قصة سيدنا نوح عليه السلام:**

إن اتساع مجال الإفادة من قصة سيدنا"**نوح**" (عليه السلام) جعل الكثير من الروائيين و الشعراء يتخذون من تلك القصة رمزا لكثير من موضوعاتهم. و لقد وظف الكاتب شخصية "**نوح**" في الدور الرئيسي، حيث كان بطل الرواية و محورها، و كل الأحداث كانت متعلقة به و كل الذكريات كانت منسوبة إليه حيث:"**منذ خمسين سنة ؟ قرابة نصف قرن و الدنيا هي الدنيا، و أنا هو أنا. لم نتغير كثيرا. انتظر و انتظر دائما... أضع بعض الخشيبات على السفينة التي تحمل اسمي سفينة الأمير نوح، التي صممت على بنائها منذ أن وطأت قدمت قدماي هذه المياه البعيدة**"[1] فالبطل دائما يظهر بقوة شخصيته و صرامته و عزمه. فالأمير نوح كان عازما على إتمام سفينته بالرغم من استهزاء الناس به حيث كانت السفينة مجرد خرافة بالنسبة لهم. فهذا يحيلنا مباشرة إلى قصة سيدنا نوح عليه السلام عندما أمره الله في بناء السفينة، و عندما رآه الكفار و هو ينجز السفينة اخذوا يستهزئون به و يضحكون عليه مندهشين كيف للسفينة أن تسير في البرّ جاهلين للسبب الحقيقي الذي جعله يقوم بذلك. وهذا ما بينه الله في كتابه العزيز:{**وَيَصْنَعُ الْفُلْكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلَأٌ مِّن قَوْمِهِ سَخِرُوا مِنْهُ قَالَ إِن تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ**}(هود، 38).

و لا يزال الكاتب يستحضر قصة سيدنا نوح عليه السلام بكل تفاصيلها و أحداثها و بقليل من التحوير و التعديل كما في أقواله التالية: " **قوض بيتك و ابن سفينة. اهجر ممتلكاتك و أنج بنفسك اترك متاعك و أنقذ حياتك و احمل فيها بذرة كل ذي حياة** "[2] .

و كذلك قوله: "...**بدأ الناس يأتون جماعات كل واحد يحمل زوجا من الأطفال... منذ أن انتهى من انجاز الطوابق الأخيرة من السفينة...سفينة نوح منقذة الذرية الصالحة**

---

(1)- الرواية، ص 12.

(2)- الرواية، ص 420.

ستقلع قبل الطوفان، من يريد إنقاذ أبنائه الصغار فليرسلهم إلى سفينة الآمان قبل فوات الأوان. نوح متعب و لكنه سينفذ أمر الله الذي يتجاوز إرادته. وقلنا احمل فيها من كل زوجين اثنين و اهلك من سبق عليهم القول و من آمن و ما آمن معه إلاّ القليل" [1].لقد أرسل الله سبحانه و تعالى سيدنا نوح عليه السلام ليهدي قومه و ينذرهم عذاب الآخرة و لكنهم عصوه و كذبوه، و مع ذلك استمر يدعوهم إلى الدين الحنيف فاتبعه قليل من الناس فمنع الله عنهم المطر فدعاهم نوح أن يؤمنوا حتى يرفع الله عنهم العذاب فآمنوا فرفع عنهم ذلك و لكنهم رجعوا إلى كفرهم، فأمره الله ببناء السفينة و أن يأخذ معه زوجا من كل نوع فجاء الطوفان و أغرقهم جميعا و نجّا الله نوحا و من معه و هم قليل. و أسرع نوح بأولاده: **سام و حام و يافث** إلى السفينة و القلة ممن معه من المؤمنين، أما ولده الرابع **كنعان** فكان مع القوم الكافرين و هذا ما تعرض إليه القرآن الكريم بالتفصيل في قوله تعالى:{ **وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ**} (هود، 37). و يقول أيضا: {**حَتَّىٰ إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَن سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلَّا قَلِيلٌ**}(هود، 40).

- **<u>قصة سيدنا إبراهيم عليه السلام:</u>**

من الواضح أن للقصص القرآني اثر بالغا في رواية واسيني الأعرج، فبالإضافة إلى قصة سيدنا نوح عليه السلام نجده قد استدعى قصة أخرى ألا و هي قصة سيدنا إبراهيم عليه السلام. و هذا يتجلى في قوله:" **... سارة التي سميت عليها كانت تحب إبراهيم مكثت معه دهرا لا ترزق ولدا فلما رأت ذلك وهبت له (لإبراهيم) آمتها القبطية هاجر فولدت له إسماعيل فغارت من ذلك و عتبت على هاجر فحلفت أن تقطعن عضوا من أعضائها، فقال**

---

(1)- الرواية، ص 431.

لها إبراهيم: فهل لكي أن تبري بيمينك ؟ قالت: كيف اصنع ؟ قال: اثقبي أذنيها و خصفيها و الخصف هو الخياطة. ففعلت بها ذلك فوضعت في أذني هاجر قرطين فازدادت حسنا، فقالت سارة: إني إنما زدتها جمالا، و وجد إبراهيم وجدا فنقلها إلى مكة و كان يزورها في كل وقت من الشام لشغفه بها و قلة صبره عنها ..." [1]. و هذا يأخذنا إلى قصة سيدنا إبراهيم و زوجتيه **سارة** و **هاجر** حيث أن سارة هي زوجته الأولى، لم ترزق بولد فتزوج إبراهيم عليه السلام من هاجر، فرزق بإسماعيل عليه السلام فوضعها هي و ابنها في موضع بمكة – بأمر من الله– وتركها و معها قليل من الماء و التمر. و لما نفذ الزاد جعلت السيدة هاجر تطوف هنا و هناك حتى فجر الله لها و لابنها ماء زمزم. و ذلك في قوله تعالى: { **وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ اجْعَلْ هَٰذَا الْبَلَدَ آمِنًا وَاجْنُبْنِي وَبَنِيَّ أَن نَّعْبُدَ الْأَصْنَامَ**} (إبراهيم، 35). و دعا إبراهيم الله أن يرزقهم بأنواع الثمار و أن يجعل قلوب بعض الخلق تنزع و تحن إليهم. و هذا جليّ في قوله تعالى: { **رَّبَّنَا إِنِّي أَسْكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِندَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُوا الصَّلَاةَ فَاجْعَلْ أَفْئِدَةً مِّنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ وَارْزُقْهُم مِّنَ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَشْكُرُونَ**} (إبراهيم، 37)

وقد استجاب الله لدعاء إبراهيم حيث وفد على ذلك المكان وفد كبير من الناس ورزقهم الله الثمار و المياه.

ونظرا لطول صبر "السيدة سارة و رغم كبرها في السن فقد كرمها الله بإسحاق عليه السلام". و فد كانت البشارة بمولده من الملائكة لإبراهيم و سارة لما مروا بهم ذاهبين إلى مدائن قوم لوط " ليدمروها عليهم لكفرهم و فجورهم في قوله تعالى: {**وَامْرَأَتُهُ قَائِمَةٌ فَضَحِكَتْ فَبَشَّرْنَاهَا بِإِسْحَاقَ وَمِن وَرَاءِ إِسْحَاقَ يَعْقُوبَ* قَالَتْ يَا وَيْلَتَىٰ أَأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ وَهَٰذَا بَعْلِي شَيْخًا إِنَّ هَٰذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ**} (هود، 71–72).

---

(1)– الرواية، ص 352.

فاخذ سيدنا إبراهيم يشكر الله على نعمته و فضله كما يظهر في قوله تعالى:{ **الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي وَهَبَ لِي عَلَى الْكِبَرِ إِسْمَاعِيلَ وَإِسْحَاقَ إِنَّ رَبِّي لَسَمِيعُ الدُّعَاءِ**}(إبراهيم، 39). كما يستحضر قوله:"**يا نار ليصير بردا و سلاما على سكان امادرور**"[1] . و هذا يستدعي مباشرة الآية الكريمة:{ **قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ**}(الأنبياء، 69). إذ غير فقط الاسم فحوله إلى سكان امادرور، حيث كان قوم إبراهيم عليه السلام، و لما اخذ يدعوهم إلى وحدانية الله و عبادته كذبوه فاخذ يهدم أصنامهم. و لما بطلت حجتهم و ظهر الحق عدلوا إلى استعمال سلطانهم و قالوا حرقوا إبراهيم بالنار غضبا و انتقاما لآلهتكم ان كنتم ناصرين لها، فأشعلوا نارا عظيمة و القوه فيها، فانتصر الله لرسوله و قال للنار: "**كوني بردا و سلاما على إبراهيم فلم ينله فيها أذى و لم يصبه مكروه**".

- **<u>قصة سيدنا يوسف عليه السلام:</u>**

و لا يزال الكاتب يستوحي القصص من القرآن الكريم فقوله: " **هيت لك يا امرأة المقتول، هذا يوم سعدك**"[2] . و هذا يستوحي من قصة سيدنا يوسف عليه السلام مع امرأة "**عزيز مصر**". عندما راودته عن نفسه [فبعدما وسوس الشيطان لإخوته أن يلقوه في غيابات الجب، و ادعاءاتهم بان الذئب أكله، وجده ناس من البدو فأخذوه و باعوه بثمن بخس، و اشتراه عزيز مصر وطلب من زوجته أن ترعاه و لما كبر يوسف اكتسب جمالا و حكمتا بفضل الله تعالى. فأخذت امرأة العزيز تراوده عن نفسه، فآبى فكادت له و دخل السجن، ثم اظهر براءته و خرج من السجن بعد ذلك، و استعمله الملك على شؤون الغذاء التي أحسن إدارتها في سنوات القحط ثم اجتمع في الأخير شمله مع إخوته و والديه و خروا له ساجدين و تحققت له رأياه.

---

(1)- الرواية، ص 460.

(2)- الرواية، ص50 .

و الذي يتطابق مع قوله تعالى: { **وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ * وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَن رَّأَىٰ بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَٰلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ**} (يوسف، 23-24). و أن اتخذ الكاتب فكرة المراودة عن قصة سيدنا يوسف إلا انه لم يأخذها بحذافيرها، فيوسف عليه السلام قد تمكن من الهرب و اختيار السجن على يرضخ لأوامر السيدة و هذا ما نجده في قوله تعالى:{ **قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ وَإِلَّا تَصْرِفْ عَنِّي كَيْدَهُنَّ أَصْبُ إِلَيْهِنَّ وَأَكُن مِّنَ الْجَاهِلِينَ * فَاسْتَجَابَ لَهُ رَبُّهُ فَصَرَفَ عَنْهُ كَيْدَهُنَّ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ** } (يوسف، 33-34). أما هذه المرأة فلا حول لها و لا قوة إذ لم يكن لها الخيار بل قتل زوجها أمام عينيها شر قتلة، و أخذها شهريار بن المقتدر غصبا عنها. و كانت النتيجة أن أنجبت " **الملياني**" .

- **<u>قصة سيدنا أيوب عليه السلام:</u>**

و إن كان " **واسيني الأعرج**" قد استوحى قصص الأنبياء تقريبا بكل معانيها و ألفاظها فانه فيما يلي قد أشار و لمح إلى قصة سيدنا " أيوب عليه السلام تلميحا. فالمشاع عن سيدنا أيوب هو طول صبره و تمسكه بيد الله و هذا ما نجده في الرواية " **لا احد يملك طاقتي للصبر، اضحك أحيانا من أيوب.**

زرقة البحر حالت و أنا مازلت هنا

هل هناك صبر أكثر من هذا ؟" [1] .

و كذلك في قوله: "ياه ؟ خمسون سنة فقط ؟ ! نصف قرن بالتمام و الكمال !؟ أي أيوب هذا ؟[2] .

فهنا يتحدث عن طول صبر الأمير نوح ليصل إلى السلطة و الحكم، خمسون سنة

---

(1)- الرواية، ص 50.

(2)- الرواية، ص 433.

وهو ينتظر بفارغ الصبر، حيث أن كل شيء تغير و حال و هو مازال ينتظر حلمه المنشود و يسعى جاهدا. و رغم طول مدة صبره إلا انه مازال يطمع في بلوغ هدفه دون ملل أو كلل.

و هذا ما يستدرج لنا حال سيدنا أيوب الذي كان ذو مال و أولاد كثيرين ولكن الله ابتلاه غي هذا كله فزال عنه، فابتلى في جسده بأنواع البلاء و استمر مرضه 18عاما، و اعتزله فيها الناس جميعهم ما عدا امرأته التي صبرت و عملت لكي توفر قوت يومهما، فلما لم تجد أحدا يستخدمها باعت لبعض نبات الأشراف ضفيرتيها، و هذا ما يدل على صبر امرأته أيضا و وقوفها بجانبه. لكن الله لم يترك عبده فعافاه من مرضه و اخلفه من كل ما أبتلي فيه، و لذلك يضرب المثل بأيوب في صبره و بلائه و كان صبره سبب نجاته و سير ثناء الله عليه، وهذا ما ينطبق م قوله تعالى:{ **وَاذْكُرْ عَبْدَنَا أَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الشَّيْطَانُ بِنُصْبٍ وَعَذَابٍ * ارْكُضْ بِرِجْلِكَ هَٰذَا مُغْتَسَلٌ بَارِدٌ وَشَرَابٌ * وَوَهَبْنَا لَهُ أَهْلَهُ وَمِثْلَهُم مَّعَهُمْ رَحْمَةً مِّنَّا وَذِكْرَىٰ لِأُولِي الْأَلْبَابِ * وَخُذْ بِيَدِكَ ضِغْثًا فَاضْرِب بِّهِ وَلَا تَحْنَثْ إِنَّا وَجَدْنَاهُ صَابِرًا نِّعْمَ الْعَبْدُ إِنَّهُ أَوَّابٌ *** }(ص، 41-44).

و لكن شتان ما بين صبر أيوب و صبر نوح بحيث أن هناك فرق شاسع بينهما فأيوب كان صبره بسبب بلاء عظيم من ربه سبحانه وتعالى ، و هذا الابتلاء لان هان عبدا صالحا مؤمنا. أما نوح فصبره كان لغرض دنيوي أي انه كان يسعى إلى غاية فانية فكان يعشق السلطة و التملك لدرجة انه كان مستعدا لفعل أي شيء من اجل بلوغها .

- **<u>قصة سيدنا موسى عليه السلام :</u>**

و لقد استدعى الكاتب قصة سيدنا موسى عليه السلام منذ ولادته:"**قالت لها لا تبكي يا سيدة المقام العالي ابنك سيكون عظيما سيسير هذه الدنيا بأصبعه الصغير وتنصاع له**

قوائم الدنيا و قصورها، هو علامة ستضيء عندما يأتي أوانها، اتركيه، سأربيه، وأكبره، و ارضعه، وندما بدأ الولد يكبر ظل يشحن بأكوام الحقد ضد شهريار و قصره و حاشيته"[1] . فهنا يروي لنا الكاتب قصة سيدنا موسى ليه السلام عندما ولد، فبعد انقضاء الحرب و قتل المليايني تعهدت الزنجية بتربية ابنه نوح، فشملته برعايتها و هيأته للحكم و السلطة و هذا ما ينص مع قوله تعالى: { **إِذْ أَوْحَيْنَا إِلَىٰ أُمِّكَ مَا يُوحَىٰ * أَنِ اقْذِفِيهِ فِي التَّابُوتِ فَاقْذِفِيهِ فِي الْيَمِّ فَلْيُلْقِهِ الْيَمُّ بِالسَّاحِلِ يَأْخُذْهُ عَدُوٌّ لِّي وَعَدُوٌّ لَّهُ وَأَلْقَيْتُ عَلَيْكَ مَحَبَّةً مِّنِّي وَلِتُصْنَعَ عَلَىٰ عَيْنِي**} (طه، 38-39). و الله تعالى حينما أوحى إلى أم موسى أن تلقي ابنها في النيل فذلك لغاية عظمى فهو سبحانه وتعالى كان عالما بأن عدوه فرعون سيأخذه، و هدفه السامي هو دعوة فرعون لعبادة الله و هداية القوم لان فرعون كان يرى انه هو الإله, و لطفا من الله سبحانه و تعالى الذي جعل زوجة فرعون ترعى موسى أحسن رعاية، فكانت تحبه و لم تتخلى عنه، فتربى في بيت فرعون أعظم تربية، وهو أن يعلم انه ليس ابنا لفرعون، إنما هو واحد من بني إسرائيل.

و لما قتل موسى عليه السلام رجلا من أتباع فرعون عن غير قصد، اتجه إلى مدين، و لما دخل إليها وجد امرأتين فرعى لهما الغنم، و علم أن أباهم شيخ كبير(شعيب)، فتزوج إحداهما، و اتفق الشيخ مع موسى أن يستأجره عشر سنين، فلما انقضت المدة أراد الله أن يعود إلى مصر، ثم خرج موسى مع أهله فتاه في الصحراء و وقف حائرا ثم رفع رأسه فأنس نارا عظيمة تشتعل عن بعد، فقال لأهله: إني رأيت نارا هنا، فذهب في اتجاهها علة يجد الطريق، و اقترب موسى من النار، فناداه ربه عزّ و جلّ: {**فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَىٰ * إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى * وَأَنَا اخْتَرْتُكَ فَاسْتَمِعْ لِمَا يُوحَىٰ ***}(طه، 11-13).و قد أيده الله بمعجزتين- معجزة العصا التي تتحول

---

(1)- الرواية، ص 51.

إلى ثعبان عظيم و معجزة يده التي تخرج بيضاء من غير سوء. و هذا ما اقتبسه واسيني الأعرج م بعض التحويل في العصا التي سماها" عصا البامبو"، و "واد الطوى " الذي مثله بواد" القصب الموجود في المغرب الأقصى، فموسى كان يستعمل العصا إضافة إلى الاتكاء عليها و له فيها مآرب أخرى، حيث شبه واسيني الأعرج" نوح عليه السلام "بموسى" الذي كان يأخذ عصاه معه و ذالك في قوله:" **في يدي اليمنى عصا البامبو التي اقتطفتها من وادي القصب**"[1].

فلما رأى موسى الآية العظمى: العصا و اليد، كذب فرعون و عصى الله عز و جل و حارب موسى، فجمع أهل مملكته وقال:" أنا ربكم الذي ضرب فوقه. و هذا ما استحضره واسيني الأعرج جملة و تفصيلا في قوله:" **أنا ربكم الأعلى**"[2]. من قوله تعالى:{ **فَقَالَ أَنَا رَبُّكُمُ الْأَعْلَىٰ**}(النازعات، 24). فانتقم الله من فرعون بالعذاب في الدنيا و الآخرة و جعله عبرة و نكالا لأمثاله من المتمردين، فهو موعظة لم يتعض و ينزجر بما لحق به من عذاب، و هذا نوح بتمرده و تسلطه و حبه للتملك و حكم العباد أشبه بفرعون، فنهايته واضحة ، ستكون مثل نهاية السابقين فما نتيجة الظلم إلا الظلم. فهو يريد أن يستعبد الخلق حتى قبل أن يتقلد الحكم.

- **قصة سيدنا عيسى عليه السلام :**

و ما يزال الكاتب مولعا بالقص القرآني حيث يدرج قصة "سيدنا عيسى عليه السلام" و "أمه مريم" في قوله:" **عندما ولد المليانـي خبأته أمه في كهف قديم** "[3] . و هذا ما يحيلنا إلى قوله تعالى:{**وَجَعَلْنَا ابْنَ مَرْيَمَ وَأُمَّهُ آيَةً وَآوَيْنَاهُمَا إِلَىٰ رَبْوَةٍ ذَاتِ قَرَارٍ وَمَعِينٍ**}(المؤمنون، 50). حيث جعل الله سبحانه و تعالى عيسى بن مريم و أمه علامة دالة على

(1)- الرواية، ص 12 .

(2)- الرواية، ص 439.

(3)- الرواية، ص 50.

قدرته إذ خلقه من غير أب ثم جعل لهما مأوى في مكان مرتفع من الأرض بعيدا عن الناس، مستو للاستقرار عليه، ففيه خصوبة و ماء جار ظاهر للعيون فمثلما اعتزلت مريم الناس هي و ابنها بحكمة من الله قامت والدة الملياني بإخفائه في كهف قديم لكي تحميه . يواصل الكاتب في استدراك قصة سيدنا عيسى عليه السلام و أمه مريم قائلا: **كنت أراها و هي تجوب خلجان الموت، و أنفاق الظلمة لتستقر داخل خيط النور المتسرب من مكان مجهول تماما و هي تصرخ عند نخلة معزولة من ألام الولادة... أن يحدثني ن الدنيا و عن مريومة الصغيرة المولعة بالحرف المقدس و النور، و الجنون**"[1] . و هذه الصورة تحيلنا إلى حالة مريم عندما ألجأها طلق الحمل إلى جذع النخلة و هي تتمنى لو أنها ماتت قبل ذلك اليوم. و قد أجرى "واسيني" تعديلا بسيطا، ليس على متن القصة ومضمونها بل على شكلها الخارجي حيث نقلها لنا كما هي بعدما صغر اسم "مريم" إلى " مريومة" كما نقل لنا مكانتها المقدسة. ففي كل الأديان تعرف مريم بالقديسة، و هذا الحدث يتجلى في قوله تعالى:**"{فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَىٰ جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَٰذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيًّا }** (مريم الآية 23). لما جاء الملك إلى "مريم" استجارت بالرحمن منه أن ينالها بسوء إن كان ممن يتقي الله فطمأنها بأنه رسول من ربها ليهب لها غلاما، فتعجّبتْ من ذلك حيث لم تكن متزوجة و لم تكن بغيا، فأجابها بأن الأمر كذلك و لكن الله أراد لذلك أن يكون، و وجود عيسى كان على هذه الحالة فضاء سابقا مقدرا و مسطورا في اللوح المحفوظ، فلا بد من نفوذه و هذه الفكرة هي التي حمّلها لنا واسيني الأعرج في قوله: "**كان الأمر مقضيا**"[2] . ناصا مع قوله تعالى:{ **قَالَ كَذَٰلِكِ قَالَ رَبُّكِ هُوَ عَلَيَّ هَيِّنٌ وَلِنَجْعَلَهُ آيَةً لِّلنَّاسِ وَرَحْمَةً مِّنَّا وَكَانَ أَمْرًا مَّقْضِيًّا}** (مريم، الآية 21).فلما كانت الزنجية تصرخ و تستغيث بنوح كان قد فات الأوان، و كان نوح قد اتخذ قراره بقتلها مسبقا و كان أمرها مدبرا فهو الذي خطط لقتلها مع سارة.

---

(1)- الرواية، ص 224.

(2)- الرواية، ص 374.

- **قصة ذو القرنين:**

لم يكتف "واسيني الأعرج " باستحضار القصص القرآنية كما وردت في القرآن الكريم بأحداثها و شخصياتها. فقد ألبس شخصية البطل "نوح" صفات عديدة و أطلق عليه أسماء مختلفة و من بينها صفة القرنين التي أضفاها على هذه الشخصية إيحاءا "فنوح" الذي ورث القرنين عن جده فهذه علامة على انه قد ورث عنه الملك و القوة و السلطة، فبعدما رسم الكاتب شخصيته على أنها تحمل قرنين في رأسها فهذا يرمز و يستحضر القصة القرآنية عن الجل الصالح المتمكن عن كل الأشياء " ذو القرنين" في قوله تعالى: { **وَيَسْأَلُونَكَ عَن ذِي الْقَرْنَيْنِ قُلْ سَأَتْلُو عَلَيْكُم مِّنْهُ ذِكْرًا * إِنَّا مَكَّنَّا لَهُ فِي الْأَرْضِ وَآتَيْنَاهُ مِن كُلِّ شَيْءٍ سَبَبًا * فَأَتْبَعَ سَبَبًا**} (الكهف، 83-85). فذو القرنين كان رجلا صالحا مكّن الله له في الأرض فجعله قويا، فآتاه من كل شيء أسبابا و طرقا يتوصل بها إلى فتح المدائن و قهر الأعداء فاخذ تلك الأسباب بجد و اجتهاد سعيا إلى صلاح العباد.

فصفة القرنين التي الصقها الكاتب لبطله، إنما يريد أن يظهره كشخصية قوية متمكنة من كل أمور الدنيا و الخلق. فلا احد يقف أمام أهدافه وطموحاته الكبيرة، فهو يعتز بقرنيه و يجعلهما مصدر فخر و علامة من علامات الحكم. فتقريبا كل الرواية تتحدث و تشير إلى القرنين و هذه بعض الأقوال التي توضح لنا ذلك" ...**تخدمني، تخدم الأمير نوح، نوح ذو القرنين، هاه...هاه...هاه...هاهما القرنان يخترقان جلدة الرأس و يخرجان مثل الإبرتين الرقيقتين، تلك إمارات العلامة الكبرى ... هل هي علامات الخراب أم علامات الحكم ؟**"[1] .

و أيضا قوله:"**ها أنا ذا ذو القرنين أقف في مواجهتكم مثل الحائط**"[2]. و يقول:" ... **يفقد السلطان رهبته و نضارته ، بالقرنين، سأكون الفاطمي ذا القرنين، ذا الرهبتين**"[3].

(1)- الرواية، ص 26.

(2)- الرواية، ص 36.

(3)- الرواية، ص 41.

و لكن نوح أبعد بكثير من أن يكون ذو القرنين ، بالرغم من امتلاكه قرنين، فذو القرنين كان رجلا صالحا يستخدم قوته في خير الناس و صلاحهم، فكان محبا لمساعدتهم و رفع الحرج عنهم. أما "نوح" هذا فكان يستخدم قوته من اجل أطماع نفسية يودّ بلوغها فهو كان محبا لنفسه راكضا وراء مصالحه، ظالما للعباد و غير مبال بالمصلحة العامة.

تجلى القرآن الكريم في الرواية في مستويين: توظيف السور القرآنية و القصص القرآنية في سياقات مختلفة، وهدف الكاتب من هذا التوظيف التأسيس لرواية عربية خالصة.

2- مع الحديث النبوي الشريف:

و مع الحديث النبوي الشريف لا يبتعد واسيني الأعرج عن تصوره في القرآن الكريم من خلال عملية التناص، لأنه استحضره في نصه الروائي، و أعاد كتابته وفق تجربته الشعورية و وفق منطق نصه بإشراف عبارته و بلاغته. قال الرسول صلى الله عليه و سلم:"**بعثت بجوامع الكلم و نصرت بالرعب...**"[1].فهو يداوم على استعمال تناص التخالف، "**أي اصطدام سياقين آو بنيتين إحداهما للأخرى ضمن شبكة جديدة من العلاقات و نظام فني و فكري جديد**"[2].

ويستخدم الحديث النبوي الشريف وسيلة فنية لتبرير موقف يعارض معنى الحديث، بل يكون ضد مقاصده الشرعية في كثير من الأحيان كما قد يتوافق معه أحيانا أخرى في قوله:" **في لحظة من اللحظات فكر المليانى بعد أن علم بالقضية أن يقوم بما قام به الرسول عندما جاءته امرأة تصرح له أنها زنت و أنها حامل، فأطلق سبيلها حتى تلد، لكن مع هذا الزمن الذي تعيشه هذه المجنونة تنام مع عشيقها بدون أن تتعرض للحمل؟. فبدا لها الموقف غير مقنع .... بينما ظلت هي ترجم و تتلقى الحجارة الحقودة حتى ردمت عن آخرها**" [3]. فقد تناص هذا القول مع الحديث النبوي:"عن أبي قلابة أن أبا المهلب حدثه عن عمران بن خصبين أن امرأة من جهينة أتت النبي صلى الله عليه و سلم و هي حبلى من الزنا و قالت: يا نبي الله أصبت حدا فأقمه عليّ فدعا نبي الله صلى الله عليه و سلم وليها فقال: " **أحسن إليها فإذا وضعت فأتني بها**" **ففعل فأمر بها النبي صلى الله عليه و سلم فشكت إليها ثيابها ثم أمر بها فرجمت، ثم صلى عليها فقال له عمر تصلي عليها يا نبي الله و قد زنت، فقال:" لقد تابت توبة لو قسمت بين سبعين من أهل**

---

(1)- ينظر ابن حجر العسقلاني، فتح الباري، شرح صحيح البخاري ت/ عبد العزيز بن عبد الله بن باز، دار المعرفة، بيروت، ج6، دت، ص 128، رواه الشيخان.

(2)- ينظر صلاح فضل، شفرات النص، ص117-119 أخذ عن كمال أبو ديب.

(3)- الرواية ،ص237.

المدينة ولسعتهم و هل وجدت توبة أفضل أن جاءت بنفسها لله تعالى"[1]. فلقد طبق القاضي حكم النبي صلى الله عليه و سلم، لكن المرأة في الحديث كانت حاملا عكس الرواية. كما أنها كانت نادمة فهي التي توجهت بنفسها إلى النبي صلى الله عليه وسلم أن يطبق عليها الحد لأنها تابت توبة نصوحة، أما في الرواية فهي لم تندم عن فعلتها الشنيعة بل كانت مستمرة في طريق الظلال.

كما يستحضر الراوي حديثا آخر للنبي صلى الله عليه و سلم:" يا معشر النساء تصدقنّ، و أكثرن الاستغفار فإني رأيتكنّ أكثر أهل النار". فقالت امرأة منهن جزلة و ما لنا يا رسول الله أكثر أهل النار"، قال تكثرن اللعنة و تكفرن العشير و ما رأيت من ناقصات عقل و دين اغلب بذي لبن منكنّ" يا رسول الله و ما نقصان العقل و الدين؟ قال:"**أما نقصان العقل شهادة امرأتين تعدل شهادة رجل فهذا نقصان العقل، و تمكث الليالي لا تصلي و تفطر رمضان فهذا نقصان الدين**"[2]. و هذا ما نقله واسيني الأعرج في روايته قائلا:" **فهي لا يمكنها أن تكون إلا ناقصة عقل ودين و أمانة، و لا يحق لها أن تضع الكتاب المقدس بين يديها**"[3]. لكن الغاية هنا الاستخفاف بالمرأة و الحط من قيمتها، و التقليل من قيمتها و أخلاقها، عكس الحديث الذي كرم المرأة و خفف عليها المشقة حيث أعفاها الدين أيام الحيض من الصلاة لوهن جسدها، و كذالك من الصوم، ثم قضاؤه في أيام أخر. أما العقل فهي بطبعها حساسة تميل لاستخدام قلبها وعواطفها، و هذا ما يمنعها من الوصول إلى السلطة، و لكنه من جهة أخرى هو ميزة، فبفضل عواطفها ترعى و تحن على أولادها، بينما ترك العقل و الصرامة للرجال.

---

(1)- رواه مسلم،4529.

(2)- المصدر نفسه، ص 250.

(3)- الرواية، ص245.

كما يتناص قوله:" ... **حتى يغتسل بماء الجنة و يطوف على الصفي و المروى ثلاثين مرة، أو يحمل أمه على ظهره ويحج بها**"[1]. مع الحديث النبوي الشريف عن عامر بن يحيى قال:" إن رجلا كان يطوف بالبيت يحمل أمه على ظهره و هو يقول:

احمل أمي و هي الحمالة.

ترضعني الدّرّة و العلامة.

هل يجزين والد فعله.

فقال له عمر رضي الله عنه:"**لا و لا طلقة**"، **فقال عمر**:" **لوددت أن أمي أسلمت فاحملها كما حملت أمك، كان أحق علي مما طلعت عليه الشمس أو غربت**"[2].

فالحديث يتحدث عن فضل الأم على ولدها فمهما فعل الولد فلن يتمكن من رد الجميل لها، أما في الرواية فقد جيء به للتعجيز، حيث كان هذا القول شرطا و كان من الواضح أن المشروط له لن يقوم به .

ويتناص قوله:" **العلامة جات و تأخرت لكنها ظهرت كانت قدامكم بصح عماكم ربي عنها،سبحان الله و الحمد لله و الله اكبر. و لا يضرك بأيهن بدأت و لا تسمين غلامك يسارا و لا رباحا و لا نجيحا و لا افلح فإنك تقول إثم هو فلا يكون فيقول لا، إنما هن أربع فلا تزيدن عليّ**"[3]. فنوح قد تلفظ بهذا الكلام لأنه كان متعجبا من الناس الذين لم يرو الحقيقة التي كانت بين أعينهم. أما الحديث فهو يدعونا إلى الإكثار من هذا الكلام لأنه يذكرنا و يقربنا من الله سبحانه و تعالى.

---

(1)- الرواية، ص 246.

(2)- أبو عبد الله محمد بن إسحاق بن العباس المكي الفاكهي، أخبار مكة في قديم الدهر و حديثه، ص 641.

(3)- الرواية، ص403.

كما يستدرجنا الكاتب في قوله" **لقد اختبرني ربي فأحسن اختباري**"[1] إلى الحديث "**أدبني ربي فأحسن تأديبي**" [2] حيث أن الله عز و جل عندما يمتحن عبده اخذ العبرة، حيث بين لناانه أدى مهمته على أحسن وجه و انه احذ العبرة من ذالك.

و يواصل الكاتب استحضاره للحديث الشريف في قوله:"**كانت الغيمة جميلة تتدحرج فوق رأسه تظلله بكل الألوان يستنشق رائحة البحر**"[3]، الذي يحيلنا إلى حديث الراهب الذي رأى علامات النبوة في النبي صلى الله عليه وسلم، عندما أخرجه عمه أبو طالب معه، و ذالك في" وصيانة له فاغتنم و بكى، فأخرجه، فرآه راهب من علماء الرهبان يقال له بحيرة ، وكان قد أظلته غمامة، قال ابن أخي :" **أما ترى هذه الغمامة كيف تظله و تنتقل معه، والله انه لنبي كريم و إني لأحسبه الذي بشر به عيسى عليه السلام، فان زمانه قد قرب و ينبغي لك أن تحتفظ به، فرده أبو طالب إلى مكة**"[4]. فتلك الغيمة كانت علامة نبوة محمد صلى الله عليه وسلم و أن الله سبحانه و تعالى كان يلطف به، فكان يرد عليه حرارة الشمس عليه بتلك الغيمة التي كانت تنتقل معه، و في الرواية هي علامة من علامات اقتراب الحكم و السلطة.

و على العموم فإن واسيني الأعرج في تناصه مع الحديث النبوي الشريف كان فنانا مبدعا يحسن القياس اللامنطقي و التلاعب بتوظيف المعاني و المفردات لأنه أديب كان مطلعا على السيرة النبوية، فقد تمكن أن ينفلت من حيث الدلالة من النص الغائب ليرسخ النص الحاضر.

---

(1)- الرواية، ص427.

(2)- ابن السمعاني في أدب الإملاء، عن ابن مسعود، قال الشيخ الألباني:(ضعيف) انظر الحديث رقم: 239 في ضعيف الجامع، ص 1262.

(3)- الرواية، ص434.

(4)-تقي الدين احمد بن علي المقريزي،امتناع الأسماء بما للنبي من الأحوال و الأموال والحفدة والمتاع،ج8،ص185.

الفصل الثالث:

التناص التراثي.

1- مع المثل الشعبي.

2- التناص من حيث الإعداد.

3- التعدد اللغوي.

التناص مع التراث الشعبي:

يظل التراث الشعبي وعاء ثقافيا و فكريا يحتوي مختلف الألوان المعرفية الكثيرة كالتاريخ و المعتقدات و السحر و الدين، لأن الأدب الشعبي يتقاطع مع كل المعارف فهذا التقاطع نعيشه، الذاكرة الشعبية تتحاور مع كل الألوان المعرفية و الثقافية، فهي تمتاز بالشمولية. فالتراث الشعبي يعد مظهرا من مظاهر التناص و لقد لجأ الروائيون المعاصرون إلى إثراء و تطعيم مادتهم الحكائية بهذا الموروث بأشكاله المختلفة من أساطير، و حكايات خرافية، و شعبية، و أغان شعبية، و الغاز و أمثال و نكت، لأن:" **العودة إلى التراث الشعبي يعد أمرا هاما في النتاج الروائي الجزائري، و ذلك لما يحتويه من قصص و حكايات شعبية و أمثال، و قد نال هذا التراث إقبالا من طرف الناس و اهتماما لما كان يوفر لهم من عالم وهمي، إذ كان يمثل لهم البديل الخيالي للواقع**"[1] .

فنجد الكتب "واسيني الأعرج" يتحاور مع هذا التراث و يتقاطع معه لأنه ابن بيئته فهو لا ينطق من فراغ و لكنه يستله و يطبعه بطابعه وذلك بتفجير النص السابق بما يلاءم تصوره، لأن التناص:" **وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه**"[2] . وذلك كالتالي:

1- التناص مع الأمثال الشعبية:

يشكل المثل الشعبي جزءا مهما من تراثنا الشعبي العربي القديم و هو من أكثر الأنواع الأدبية تناقلا على الألسن بين أفراد المجتمع في العصر الواحد و عبر العصور المتعاقبة، و ذلك لسهولة النطق به و إيجازه و جمال بلاغته فهو صفوة الأقوال و عصارة الأفكار لأجيال سبقتنا عبر التاريخ الإنساني، عرّف احمد أمين" **الأمثال الشعبية بأنها نوع**

---

(1)- جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة و المآل، ص 80.

(2)- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري،إستراتجية التناص، ص 134.

من أنواع الأدب، يمتاز بإيجاز اللفظ و حسن المعنى و لطف التشبيه و جودة الكناية و لا تكاد تخلو منها امة من الأمم، و مزية الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب"[1].

فالأمثال خلاصة تجارب الشعوب و محصول خبراته و هي صالحة في كل مكان في مواقف الجدل و مختلف ضروب الكلام، و ضرب المثل من أكثر الأشكال الشعبية انتشارا و شيوعا، و لا تخلو منه أية ثقافة.

و لقد اعتنى العرب بالمثال منذ القدم فكان لكل ضرب من ضروب حياتهم مثل يتشهد به، إذ كان المثل بالنسبة لهم يجسد اللغة الصافية إلى حد كبير، و استخدم القرآن الأمثال برهانا على الإعجاز الذي تباهى به العرب على بلاغته التي عرف بها. قال الله تعالى: {**تُؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ * وَمَثَلُ كَلِمَةٍ خَبِيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ اجْتُثَّتْ مِن فَوْقِ الْأَرْضِ مَا لَهَا مِن قَرَارٍ**} (إبراهيم،25-26). و ورد ذكر المثل في قوله تعالى: { **إِنَّ اللَّهَ لَا يَسْتَحْيِي أَن يَضْرِبَ مَثَلًا مَّا بَعُوضَةً فَمَا فَوْقَهَا...**} (البقرة، 26). و لعل لتعبير الأمثال عن تجارب إنسانية معاشة جعل الكاتب يستعير هذا النوع الأدبي في عمله الإبداعي، و توظيفه في سياقات مختلفة لتأدية دلالات معينة. و من الأمثال الواردة:

-" **لهذا البحر أذان**"[2] . يضرب هذا المثل في ضرورة الاحتفاظ بالسر و على الإنسان أن يحفظ لسانه و أن لا يشي بأسراره، فكما يقال إن تجاوز السر اثنان ذاع، أما في الرواية فقد قصد من وراء هذا التوظيف الإشارة إلى خوف "نوح" من أن ينقل خبر العلامة أو الضوء الأخضر الذي لم يكن صحيحا، بل كذب عليهم فحاف من خادمه أن يسمع ما يجري من حوار بينهما فأمرها أن تحفظ السر، و أن تتكلم بصوت منخفض خوفا من شعبه، فهو يريد أن يحكم طويلا لذا اخترع هذه العلامة ليؤمنوا به.

---

(1)- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 139.

(2)- الرواية، ص 407.

-" **ولكن؟ وش يعمل الميت في يد غساله؟**"[1]. هذا المثل يقوله الشخص الذي يجد نفسه يقبل اضطرارا شروط شخص آخر مهما كانت لعدم وجود مخرج آخر، ويضرب في حالة قبول الضعيف شروط القوي و الاستسلام له، و في هذا السياق يبرز لنا هذا المثل ما عاناه العمال أثناء حفرهم و هم يبحثون عن الحجر الأزرق، و هي عبارة عن مومياء صخرية، فاحد العمال وهو قائل هذا المثل قد كان في حالة يرثى لها بعد ما أنبه سقراط بشدة و كاد يقتله بسلاح. فهنا يبين لنا حالة العمال المزرية و سيطرة سقراط و أتباعه عليهم ، فهم يطبقون الأوامر و فقط.

-"**الكلمة مثل الرصاصة عندما تحرج لا تعود**"[2]. و يقال في ضرورة التزام الرجل بكلمته فهي كطلقة الرصاص إذا حرجت لن تعود و الكلمة هنا المقصود بها الوعد فكلمة رجل هي شرطة، و الميزان الذي يوزن به بين الناس، و كلمة (لا تعود) أصلها عربي فصيح و قد وظفه الكاتب في روايته قصد الإشارة إلى رغبة "اوسكار" في طرح بعض الأسئلة على المؤرخ " عبد الرحمان" عن الأشياء التي غيرت طريقة كتاباته، إلا أن عبد الرحمان قد أجابه بهذا المثل و المقصود منه أن الكتاب لا يموت لعدة قرون لذالك وجب اختيار العبارات و الألفاظ المناسبة؛ لان الكلمة إذا خرجت لا تعود، ما اكتبه يبقى شاهدا على ما قلته. فوجب الحذر من الكتابة.

-"**هاه. يد واحدة ما تصفق ولكنها تصفع**"[3] . فهذا المثل يقال في ضرورة التعاون بين الناس كما يقال في الرجل الذي يقوم بعمل يقتضي مشاركة الآخرين فلا يفلح فيه بمفرده و يقال في الرجل يريد الإصلاح فلا يسمع، فالقوة تكون بالإتحاد. أما بالنسبة إلى المعنى المراد به في الرواية فقد جاء ليبين لنا أن اليد الواحدة لا يمكنها أن تصفق لكنها تستطيع أن تصفع و هذا ما قامت به "ماريوشا" التي صفعت الأمير نوح و ذلك سببه

---

(1)- الرواية، ص 286.

(2)- الرواية، ص 259.

(3)- الرواية، ص 71.

التحرش الجنسي الذي قام به هذا الأخير تجاهها فلم ترغب في خيانة زوجه بيد واحدة.

-"**ألي دارها بيديه يفكها بسنيه**"[1] . يضرب هذا المثل في ضرورة تجنب المشاكل، و يضرب في النظر في العواقب. أما في الرواية فالقصد منه هو أن "الأمير نوح" لا يهمه ما قام به "المليانى" فهو وحده المسؤول عن ذلك و وجب عليه أن يحل مشكلته بنفسه و لا دخل له في ذلك لا هو و لا "سارة" التي كانت معه و التي بدورها لم تبالي بذلك و كانت جالسة هادئة بلا خوف.

- **فكان الرجل الوحيد الذي غطى الشمس بالغربال**[2] .يضرب هذا المثل عندما يكون شخصا ما عالم بالحقيقة و لكنه ينكر و يأتي بأعذار و أفكار خاطئة قصد الإقناع فالشمس لا يمكن أن تغطى بالغربال لذلك يقال أن الحقيقة لا يمكن إخفاؤها لأنها تظهر دوما، فأشار إلى الحقيقة و لكنه ينكر ويأتي بأعذار و أفكار خاطئة قصد الإقناع. فالشمس لا يمكن أن تغطى بالغربال، لذالك يقال أن الحقيقة لا يمكن إخفاؤها لأنها تظهر دوما، فأشار إلى الحقيقة بكلمة الشمس فالحقيقة لا يمكن أن تخفى بالكذب ابد. أما في الرواية فقد استعان الكاتب بهذا المثل ليؤكد أن نوحا كان على حق حينما كان يبني سفينة في منطقة لا بحر فيها، وسيأتي يوم يستعمل نوح سفينته. و د جاء ذالك اليوم الذي استطاع نوح أن ينجو بسفينته، وأما قومه الذين كانوا يقهقهون عليه فقد ندموا.

-" **وإما هنا يموت قاسي**"[3] يضرب هذا المثل في حالات التعصب و التشدد، والتشبث بالرأي، أو عدم الابتعاد عن مكان ما، أم الإصرار على البقاء و فرض السيطرة. أما حسب الرواية فيلاحظ أن الكاتب قد لمح إلى ضرورة تصليح القطعة الخشبية التي سقطت من السفينة. " فأسكار" طلب من " نوح" إصلاحها إذا أراد الإبحار، أو تركها كما

---

(1)- الرواية، ص 341.

(2)- الرواية، ص 450.

(3)- الرواية، ص 437.

هي و عدم الإبحار فاستعمل كلمة هنا يموت قاسي ليبين له أن القطعة الخشبية تلعب دورا هاما في السفينة، و بدونها لا يمكن لنوح الإبحار.

– "**الريح اللي تجي تديه**"[1] . يضرب هذا المثل في الإنسان العديم الشخصية و عديم الدين فهو يتغير كثيرا، و كل من نصحه بشيء سار على ذلك كالخادم الذي يطيع صاحبه في كل أوامره، فهذا لا شخصية له. أما في الرواية فقد قصد بذلك الشعب الذي لا فائدة منه فهو لا يفي بالمواعيد و انه يفتح المجال أمام الشعوب الأخرى لاتخاذ القرارات في مكانه، و التحكم في السلطة الداخلية. فهو شعب لا يجيد التصرف في ممتلكاته.

– "**واش حالك من برا يا المزوق من الداخل ؟** "[2]. فالكاتب قد جاء به معاكسا للمثل الحقيقي الذي يقول " **يا المزوق من برا واش حالك من الداخل ؟**" يضرب هذا المثل عندما تغطى المظاهر الداخلية، فتظهر الأشياء على غير حقيقتها، حيث تكون جميلة ساطعة على المستوى الخارجي، أما في جوهرها فتكون عكس ذلك أي نتنة. أما في الرواية فيشير إلى حالة تلك الدولة التي تتخبط في التخلف و البدائية وتفسح المجال للرعاة ليتحكموا في الأمة.

مما سبق نستخلص أن توظيف المثل الشعبي في الرواية كان تعبيرا صادقا ومباشرا عن نفسية، و مواقف، و تجارب الشعب الجزائري كون المثل ارتبط بمختلف مناحي الحياة. استطاع الكاتب من خلال استلهام التراث، أن يحقق تأثيرا بالغا على مستوى الشكل و المضمون، و الغاية من ذلك هي تأصيل الرواية بربطها بالتراث و الحفاظ عليه من الضياع.

---

(1)– الرواية، ص 101.

(2)– الرواية، ص 46.

2– <u>التناص من حيث الأعداد</u>:

ما أروع أن يعبر الفنان عن عالمه بإغراقه في عوالم كثيرة ملونة، ليزيد في ثراء و فهم عالمه. إن الروائي" واسيني الأعرج" قد عرف الكثير من التراث ليروي به نصه الروائي بشتى الأنواع من الواقع و الخيال بهدف التعبير عن مواقفه و رؤاه.

أ- توظيف العدد سبعة "7":

إن الأعداد مثلها مثل الألوان تأخذ معناها و مدلولاتها من الظروف التي تعيش وسطها، فهناك أعداد يكثر التعامل بها عن سواها، و مرد ها إلى لغزها السحري المرتبط بالإنسان و بداية التفكير. فالأعداد ليس لها تعريف محدد، فهي من المجردات تأخذ شكلها من السياق.

كثيرا ما لجأ الروائيون الجزائريون إلى توظيف العدد "سبعة" **لان العدد من ابرز محفزات النزوع الأسطوري في الرواية، و هو يتواتر في تضاعيف السرد تواترا يبدو معه مكونا أساسيا من مكونات المحكي الروائي، بل رمزا تكاد الرواية تفقد بغيابه الكثير من ثرائها الدلالي**"[1]. إن العدد سبعة ارتبط في وظائفه الأولى بالفكر الديني، سواءا ما تعلق بالقرآن الكريم، أو في الكتاب المقدس(**القديم و الجديد**) [2] . فهو يتردد في القرآن و التوراة , و تتفق جميع الكتب السماوية على أن الله حلق السماوات و الأرض في ستة أيام، و خصص اليوم السابع للاستواء على العرش، فقد جاء في قوله تعالى: {**إِنَّ رَبَّكُمُ اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَىٰ عَلَى الْعَرْشِ يُغْشِي**}(الأعراف، 54). و له شان في العبادات و بخاصة الحج، فالرمي بسبع حصيات، و الطواف سبعة أشواط، و السعي بين الصفا و المروى سبعة مرا، كما انزل القرآن الكريم بسبعة حروف...

---

(1)- نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتجاه الكتاب العربي، دمشق، دط 2001، ص 138

(2)- ينضر سفر التكوين، نقلا عن سام فطوس، سمياء العنوان، ص 164 .

وقد ورد هذا العدد في الكثير من الصور القرآنية،منها قوله تعالى:{ **فَمَن لَّمْ يَجِدْ فَصِيَامُ ثَلَاثَةِ أَيَّامٍ فِي الْحَجِّ وَسَبْعَةٍ إِذَا رَجَعْتُمْ** } (سورة البقرة، الآية 196).. وفي قوله:{ **وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَىٰ**

سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ } (سورة يوسف، الآية 43).و في قوله : {**اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ وَمِنَ الْأَرْضِ مِثْلَهُنَّ يَتَنَزَّلُ الْأَمْرُ بَيْنَهُنَّ لِتَعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ** } (سورة الطلاق، الآية 12)، يتردد هذا العدد في عدة سور قرآنية ، و لم يحدث أن تكرر عدد مثلما تكرر هذا العدد (سورة الملك، الحاقة، نوح، النبأ، لقمان، و في الكثير من الصور) كما ورد العدد سبعة حتى في الأحاديث النبوية الشريفة مثل قوله صلى الله عليه وسلم :" **سبعة يظلهم الله في ظله يوم لا ضل إلا ظله**"[1] و في قوله أيضا : " **الحمد لله رب العالمين هي السبع الثماني، والقرآن العظيم الذي اوتيته**"[2] ، و كذالك قوله :" **اجتنبوا السبع الموبقات**"[3]

و نجد للصوفية علاقة بالعدد سبعة فهم يستعملونه كرمز،فالأسماء الإلهية عددها سبعة عندهم" **الحي العالم المريد ،القادر، السميع ، البصير ، المتكلم**"[4] إن لهذا العدد شانا لارتباطه بالأديان السماوية[5]. و الوثنية و الأساطير و الطقوس و الفلكلورات، و بالحضارة الإنسانية.[6]

كما نسجت المخيلة الشعبية حول العدد "سبعة" رموزا كثيرة منها: إقامة الأعراس سبعة أيام وسبعة ليال، وكذا التبخير سبعة مرات و التسبيع وقاية من العين و الحسد في العادات

(1)- الإمام محي الدين يحيا بن شريف النوري، رياض الصالحين، دار الصبح للطباعة و النشر، دار القلم العربي، سوريا، د .ط 2004م، ص 164.

(2)- المصدر نفسه، ص288.

(3)- أبو العباس احمد بن محمد بن علي بن حجر المكي الهيثمي، الزواجر عن اقتراف الكبائر، الجزء الأول، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2،ط2، 1993م، ص 44 .

(4)- محمد الصغير،العدد7 في التراث الديني النسائي، مجلة المساءلة، جامعة الجزائر،ع 2، 1992،ص325.

(5)- في اليهودية و المسيحية: المزامير السبعة و الكلمات السبع للمسيح و الأسرار السبع.

(6)-العجائب السبع: أهرام الجيزة، منارة الإسكندرية، حدائق بابل، جدار روس بالبون، هيكل ديانا بتركيا،ضريح الملك موزول، تمثال جوبينتار باليونان.

الشعبية و في السحر فلهذا العدد حضور قوي لدى المشعوذين. و ارتبط العدد سبعة بالقصص الشعبية الخرافية مثل القصة السبعة أقزام"، الغول ذو الرؤوس السبعة.

و استعادت الكتابة الروائية لهذا العدد يعد ضربا من ضروب التأصيل والتجريد معا، فالكاتب في روايته هذه وظف العدد سبعة توظيفا فنيا لافتا للنظر إذ تجلى ذالك عدة مرات، و ذالك في قوله:" **كانت رياح الليلة السابعة بعد الألف**"[1] . استخدم العدد سبعة إشارة إلا أن هذه الليلة تدق ناقوس الخطر لكل من سحبها باتجاه غير وقتها الحقيقي، فالدنيا قلابة و بدالة. و قوله:" **أكثر من سبعة أسابيع**"[2]. هي إشارة إلى المدة التي بقيها العمال و هم يخطون في الرمال و الصخور البركانية.

وكذا قوله:" **و في الهزيع الأول من الليلة السابعة،من الأسبوع السابع من الشهر السابع**"[3]. في هذا اليوم صرخ احد العلماء بأعلى صوته، و ذلك عندما وجد ما كان يبحث عنه من آثار .

و قوله: " **خطاب الساعة السابعة**" [4]. إشارة إلى زمن أو وقت إلقاء الرئيس لخطابه

و أيضا :" **في شكل يضم سبعة بيوت**" [5] . و هو عدد بيوت الرئيس نوح الذي غيره بعد أن تعرض إلى القتل .

و قوله :" **و خذ من الجميع البهائم سبعة . سبعة ذكورا و إناثا** . [6] و هنا استحضر قصة سيدنا نوح عليه السلام عندما جاء الطوفان و معنى هذا القول أن يأخذ معه من جميع الحيوانات سبعة من الذكور و الإناث سبعة.

---

(1)- الرواية ،ص 36 .

(2)- الرواية ،ص 76.

(3)- الرواية ، نفس الصفحة .

(4)- الرواية ،ص 101.

(5)- الرواية ،ص 104 .

(6)- الرواية ،ص 424.

ب- <u>توظيف العدد ثلاثة</u> "3" :

إن للعدد ثلاثة "**دورا متميزا عند العرب الوثنيين و المسلمين**" [1] . فقد ورد ذكره في القرآن الكريم في مواضيع كثيرة: **{ قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا...}**(سورة آل عمران، الآية 41).

كما ارتبط بالنص الثاني من الشريعة وهو الأحاديث النبوية[2]، و بالأمثال الشعبية العربية ، ارتبط بالغة العربية لذا يوجد حضوره في الحكايات الخرافية و في الطقوس كالتثليث عند النصارى، و التثليث في الوضوء عند المسلمين، في غيرها... الخ.

فقد تناص واسيني الأعرج في استثمار هذا العدد، ليعبر عن فكره و رؤيته للواقع الذي يعيشه المجتمع، فالطبقات الشعبية تميل إلى هذا اللون من العدد و الشرقية منها بوجه خاص لأنه يدل على هيمنته على خيالها و فكرها و اعتقادها و ربما ابعد من ذلك.

يقول واسيني الأعرج في روايته"المخطوطة الشرقية":"**في الألف الثالث من الزمن الميت**"[3] . و العدد ثلاثة هنا يرمز إلى اليوم الذي حلت كارثة على "نوميديا امدوكال"أو الحرب المدمرة التي شهدتها المنطقة و في هذا اليوم اخذ أبناء المنطقة بإحصاء عدد موتاها و مجانينها و عصاباتها.

و يقول أيضا :" **و أنا اعبر خرابات هذا الألف الثالث**"[4]. فهو يشير إلى اليوم الذي يمر فيه على منطقة شهدت خرابا كبيرا و دمارا واسعا، فيلعنها من أصلها لأنها سبب التهلكة، فكلما دمرت عادت للظهور.

---

(1)- محمد شنب، حول" العدد ثلاثة عند العرب"، تعريب و توثيق، عبد الحق زريوح،جلّة المصطلح، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، ع1، مارس 2002، ص 152.

(2)- مختصر صحيح البخاري للزبيدي، جمعه و علق عليه كمال بن بسيوني الابياري، دار الجبل، بيروت، ط2، 1994، ص511.

(3)- الرواية، ص 15 .

(4)- الرواية، ص 24.

(5)- الرواية، ص 38 .

و نجد أيضا قوله : "**أنجبت له ثلاثة أولاد**" [1] . يشير عدد أولاد الجد الأول من زوجته شهرزاد.

ولا يزال الكاتب مولعا باستخدامه لهذا العدد و هذا في قوله: " **مدة ثلاثة أشهر بلياليها و نهاراتها...**"[2] . هي المدة التي قضتها المرأة و هي منفية و بعيدة عن كل العلماء بعد كل ما حل بها، و هي تقوم في زاوية مظلمة بالغسل و القراءة.

و يقول أيضا قوله:"... **لا يقل عن الثلاثة أمتار**" [3] . و هو عمق الحفرة التي كان يحفرها الجنود قصد إلقاء السجناء داخلها و دفنهم فيها.

و واصل الكاتب بقوله:" **وفي المرة الثالثة...**" [4] . ففي هذه المرة أنجبت شهرزاد طفلا بعد أن كان لها بنتان ففي هذه المرة شعرت بفرحة كبيرة بإنجابها لولد عكس الحالة السابقة .

و قوله:" **هاهو الفاطمي المنتظر يعود في الألف الثالث ليغير حال الدنيا التي نست نفسها.**[5] . فالكل كان ينتظر عودته بغرض إصلاح أحوال الدنيا التي شهدت حروبا و دمارا، فالعدد هنا يشير إلى اليوم الذي جاء فيه الفاطمي المنتظر.

و كان للعددين "سبعة" و"ثلاثة" حضور قوي في الكتابة الروائية الجزائرية، و بالأخص العدد سبعة و من الروائيين اللذين وظفوا هذا العدد: عبد الحميد بن هدوقة في روايته "الأشعة السبعة" و "الجازية و الدراويش" و الروائي واسيني الأعرج "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" و الطاهر و طار"الحواة و القصر" وغيرهم .

---

(1)- الرواية، ص 73.

(2)- الرواية، ص 112.

(3)- الرواية، ص 221 .

(4)- الرواية، ص 234 .

(5)- الرواية، ص 459.

3- التعدد اللغوي:

ارتبطت اللغة بالإنسان ارتباطا وثيقا منذ ميلاده، فهي وسيلة للتواصل و التأثير و القناع و بها يعبر الإنسان عما يجول في خاطره من عواطف و أحاسيس و رغبات و مواقف: "**اللغة هي التفكير، و هي التخيل، بل لعلها المعرفة نفسها، بل هي الحياة نفسها، إذ لا يعقل أن يفكر المرء خارج إطار اللغة، فهو لا يفكر إذن إلاّ داخلها أو بواسطتها فهي تتيح له أن يعبر عن أفكاره فيبلغ ما في نفسه و يعبر عن عواطفه فيكشف عما في قلبه**"[1] . فعدم الاستغناء عن اللغة أمر مبرر، فهي أساس من أساسيات الحياة، إذ تمثل: " **مرآة الشعب و مستودع تراثه و ديوان أدبه، و سجل مطامحه و أحلامه،ومفتاح أفكاره، و عواطفه وهي فوق هذا و ذاك رمز كيانه الروحي، و عنوان وحدته و تقدمه، و خزانة عاداته و تقاليده**"[2] .

نجد داخل اللسان الواحد عدة لغات منها اللغة الشعرية و لغة الفلاسفة، ولغة القانون، ولغة رجال الإعلام و لغة السياسة و غيرها، و اللغة هي مادة الإبداع و جماله، فلا إبداع إلا باللغة" **الأدب استعمال خاص للّغة و هذا الاستعمال الخاص هو الذي يحدد درجة والقرابة بين الكتابة و الأدب، كما يحدد هوية هذه الكتابة**"[3] . و هذا ما عبر عنه جيرارد جنيت بقوله: " **الأدب هو فن اللغة**"[4]، فالأدب لا يكون إلا باللغة و بها يتميز كاتب عن آخر. و نظرا لما تكتسيه اللغة من أهمية في بناء العمل الروائي نجد الروائيين المعاصرين يهتمون باختيار الكلمات و العبارات بما يتناسب مع موضوع إبداعهم.

---

(1)- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص 93.

(2)- احمد محمد المعتوق، الحصيلة اللغوية(أهميتها، مصادرها، وسائل تنميتها)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب الكويت، عدد 212، 1996م ، ص 35 .

(3)- نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية المعاصرة، ص 129.

(4)- نبيلة سكاي، ماهية الأدب، دراسة مقارنة بين حازم القرطانجي و جرار جنيت، مجلة الخطاب، عدد 4، 2009، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل، تيزي وزو، ص 284.

اتسمت لة الرواية بلغة شعرية و هذا ما يعطي مؤشرا طيبا على قدرة الكاتب في بناء عمل روائي متماسك إلى درجة اقتناص لحظات شعرية كاملة في نثره و من الأمثلة الواردة نجد:

بلادي سرقوك و أنت في غفله

بقيت في الحلق حاصلة دفله

ونكم يا رجال البلاد و الريحيه

بابا عربي، مِّي ماهي روميه[1]

فجاءت هذه الاشطر بلغة شعرية موازية للشعر الشعبي.

يا نوح النواح

آش من طوفان جابك و ارماكْ ؟

تديك هبّة و تجيبك رياحْ.

كيف خليت ارضك و سماك ؟

الله يجيب ليك ولينا سراح.

يا نوح النواح..."[2] .

اشتغل الكاتب في هذه الرواية على التعدد اللغوي ففرج في ذلك بين عدة لغات منها:

أ- **العامية:**

و هذا للتعبير عن الشرائح البسيطة من المجتمع و هو بهذا يهدف إلى نقل الواقع كما هو " **و استعمال الدارجة هو انعكاس للواقع اللغوي الاجتماعي، و يكون إيرادها في**

---

(1)- الرواية، ص 210.

(2)- الرواية، ص 244.

الرواية لمزيد من الواقعية و الاقتراب من صلب الحدث، فاللغة بوصفها نظاما من العلاقات تكشف عن البنيات الاجتماعية و صراعاتها، من ثم فهي في حدِّ ذاتها تمثل واقعا. تكثف لنا اللغة هوية المجتمع بصفة عامة و الفرد بصفة خاصة"[1] ، و استعمال الكاتب لهذه اللغة الدارجة عكس طريقة التواصل بين أفراد المجتمع الجزائري عامة و القسنطيني خاصة. "**أنت تعرف بللي ما نعرفش نعوم"[2]** .

"**يا المليانـي خويا !؟"[3]** .

"**شفت لعديان.الكلاب! الحنوشا ؟ دفيناهم، حبوا يكلونا"[4]** .

"**قولي يا مسعودة بنتي، كيف جاك الخطاب"[5]**.

" **شوف وعلاش نطول في الكلام"[6]** .

" **ولاد الحرام، علمتهم وحرت فيهم"[7]** .

" **جيناك خايفين طالبين ستار"[8]**.

"**أوف ليكن ندبّر راسه"[9]**.

و طغيان هذه اللغة في الرواية بكثرة أعطى لمسة فنية مميزة للرواية الى جانب اللغة الفصحى، و استعمال الكاتب للغة الدارجة كان أكثر تأثيرا و نقلا للواقع من لو انه استعمل اللغة الفصحى. و قد جاءت هذه اللغة على لسان شخصيات ذات مستوى ثقافي عالي،

---

(1)- سامية داودي، الكتابة الرواية الاجتماعي المتحول، قراءة في روايتي (بوح الرجل القادم من الظلام)و(صمت الفراغ)إبراهيم سعدي، مجلة الخطاب، عدد 5، 2009م، ص 104-105.

(2)- الرواية، ص 373.

(3)- الرواية، ص 86.

(4)- الرواية، ص 97.

(5)- الرواية، ص 101.

(6)- الرواية، ص 119.

(7)- الرواية، ص 124.

(8)- الرواية، ص 136.

(9)-الرواية، ص 171.

وهذا لم يمنعها من استعمال اللغة الدارجة عند دخولها في حوار مع الشخصيات على الأقل مستوى منها.

ب – <u>الفرنسية:</u> تعامل الكاتب حتى مع اللغة الفرنسية و مما ورد منها نجد:

"**Demain restée toujours a faire**" [1].

"**assassin–criminel– corrompu**"[2] .

"**boof !elle pourra au moins servir a autre chose ?** "[3]

"**la garde rapprochée**"[4]

"**mais il n'est jamais trop tard pour bien faire**"[5].

"**Un mandat d'arrêt**"[6]

ج– <u>الانجليزية:</u> نجد أن الكاتب قد تعامل أيضا مع اللغة الانجليزية في قوله :

"**Very good** "[7]

"**I don't understand**"[8]

التنوع اللغوي في الرواية دليل على تشبع الكاتب بثقافة واسعة كما يدل هذا على التنوع اللغوي في الثقافة الجزائرية، و استحضار الكاتب لهذه اللغات هو مظهر من مظاهر التجريب على المستوى اللغوي في الفن الروائي.

---

(1)– الرواية، ص188.

(2)– الرواية، ص 238.

(3)– الرواية، ص 220.

(4)– الرواية، ص 268.

(5)– الرواية، ص 453.

(6)– الرواية، ص 132.

(7)– الرواية، ص 175.

(8)– الرواية، ص 220.

خاتمة

ليست الخاتمة نهاية حاسمة لفكرة البحث ولا المحطة الأخيرة لرحلة الباحث العلمية، بل هي خلاصة و نتائج لفكرة درست و هي كذلك بلورة لأفكار و مفاهيم .

هذا و كانت الدراسة منصبة و مركزة على **" المخطوطة الشرقية "** و البنيات النصية المكونة لها من خلال تفاعلها ، و تداخلها مع نصوص أخرى ، و بعد دراسة الموضوع توصلنا إلى النتائج الآتية :

– إن التناص قدر لا مفر منه و انه لا يمكننا الحديث عن كتابة من درجة الصفر على رأي " بارت " فكل إبداع هو كلام معاد ، و متجر بتقنيات جديدة .

– إن فكرة التناص فكرة قديمة ، جديدة : قديمة لأن لها أصول في النقد العربي القديم وتشكلت من جديد و ساهمت في بلورتها اتجاهات نقدية عديدة في الغرب منها : البنيوية الشكلانية ، النفسانية ، المقارنية ... الخ .

– يطرح مفهوم التناص إشكالية تتمثل في تعدد التعريفات التي قدمت لهذا المصطلح تبعا لاختلاف اتجاهات أصحاب هذه النظرية ، و الحقل المعرفي الذي تشكلت فيه ، إلى جانب تعدد المصطلحات بتعدد المساهمات النقدية .

– كما توصل البحث إلى أن اجتهادات النقد العربي المعاصر في هذا المجال ما هي إلاّ تلاخيص أو ترجمة لدراسات أصحاب هذه النظريات .

– كما اتضح لنا أن المتن الروائي عند **" واسني الأعرج "** ثري بالتفاعلات النصية و هذا راجع للزخم الثقافي الذي يمتلكه ، و ذاكرة تختزن نصوصا مختلفة و متنوعة وظفها في إقامة علاقات تناصية ، يحاورها و يتشربها ثم يعيد إنتاجها بنسيج جديد قد يعارض من خلاله النصوص الغائبة أو يطورها و يغنيها ، و قد يفككها و يعيد تركيبها بمضامين و دلالات جديدة . فالخطاب السردي عنده مفتوح غير مغلق يتداخل مع نصوص كان لها تأثيرا بلا شك على المبدع من الناحية النفسية أو العقلية، و احتلت مكانة في ذاكرته .

– كما تأثر المتن الروائي ببيئة الكاتب و البعد الإيديولوجي الفكري الذي يشكل الرؤية الإبداعية كما انه منفتح على مستويات منها المستوى التاريخي ، الصوفي كما استوحى القصص القرآنية كما طعّمه بالموروث الشعبي ممثلا في الحكم و الأمثال .

– كما كشف البحث أن التناص يلغي الحدود بين الأدب و الفنون الأخرى و يجعلها مفتوحة على بعضها البعض تتحاور و تتفاعل فيما بينها.

فرواية**" الأعرج "** نسيج من عدة نصوص وظفها بتقنيات خاصة وهذه الرواية هي رؤية إبداعية جديدة تدور حول محورين: تاريخي يعكس الأندلس و أبعاد الأزمة التي عاشتها، و محور خيالي فجر من خلاله المبدع تراكماته الشعورية والوجدانية. **والمخطوطة الشرقية** تتداخل مع إبداعات الكاتب السابقة بمستويات مختلفة إمّا بامتصاصها أو اجترارها ، و خاصة فيما يخص **" الليلة السبعة بعد الألف" – رمل الماية**– التي كان لها حضور قوي فيها . فالعلائق النصية التي احتوت عليها الرواية كانت حاضرة بوعي شعوري من الكاتب أو دون وعي منه ، ثم نسج منها بإستراتجية تقوم على الامتصاص و التذويب ، و التفاعل النصي فاكسب النص دلالات جديدة .

و من هذه الجماليات إحياء الذاكرة التي استرجعت مخزونها الثقافي بهندسة إبداعية جديدة . كما كشف البحث عن جمالية الإيجاز التي تحيل على تاريخ أو ثقافة و حضارة ما بالإشارة فتغري القارئ للبحث و الكشف عنها و الاستمتاع بلذة القراءة للنص المنجز على صفحات الرواية .كما اتكأ النص الروائي على مرجعيات مختلفة أهمها المرجعية التاريخية فتحاور الرواية التاريخ الأندلسي و تعيد صياغته برؤية فنية ، حيث هيمن حدث سقوط الأندلس على معظم إبداعات **واسني الأعرج** فقد استلهم الكثير من أفكاره من التاريخ الأندلسي ، فهو مصدر الإلهام الذي نسج منه النص. فأعطاه الكثافة الحسية والدلالية إلى جانب مرجعية اللغة، إذ مزج الكاتب بين لغات مختلفة عامية ، فصحى فرنسية و حتى الانجليزية . وكثف من استعمال اللغة الرامزة لتمرير خطابه.

و أخيرا نتمنى أن يكون البحث على بساطته قد شكل منطلقا جديدا لمقاربة الرواية الجزائرية و انه اجتهد في فك التناصات الموجودة في **المخطوطة الشرقية** ، و فتح المجال لبداية عمل موسع آخر و بحث أدق و اشمل لقراءة الرواية الجزائرية قراءة تناصية .

قائمة

المصادر و المراجع

- القرآن الكريم.

- الحديث النبوي الشريف.

المصادر و المراجع:

المصادر:

1- ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، المجلد السابع، بيروت، ط 1994 .

2- الإمام محي الدين يحيا بن شريف النوري، رياض الصالحين، دار الصبح للطباعة والنشر، دار القلم العربي، سوريا، د .ط 2004م.

3- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، ط$_2$، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1989

4- عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، دار القلم بيروت- لبنان، ط7، 1989.

5- واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، دار المدى للنشر و الثقافة، سوريا 2002.

المراجع:

الكتب العربية:

1- أبو بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار الفكر العربي، ط$_1$، بيروت، 1997

2- ابن فارس أبو الحسن زكريا، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها، وسنن العرب في كلامها، تحقيق: عمر فاروق، الطباع ط$_1$، مكتبة المعارف-بيروت 1993.

3- ابن رشيق أبو علي الحسن، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: محمد مفتاح قميحة، ج$_7$ ط$_1$، دار الكتب العلمية بيروت.

4- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط$_3$، دار الثقافة- بيروت 1981

5- احمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، دار الأمان، الدار البيضاء، ط1، 1996

6- أحمد مختار عمر، اللغة اللون، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2007

7- احمد محمد المعتوق، الحصيلة اللغوية(أهميتها، مصادرها، وسائل تنميتها)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب الكويت، عدد 212، 1996م .

8- بدوي طبانة، السرقات الأدبية، مكتبة نهضة مصر بالفجالة

9- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن هجري، ط1 نوفمبر 1984، دار الآداب بيروت

10- جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة و المآل.

11- حسين خمري، فضاء المتخيل -مقاربات في الرواية

12- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة،اتحاد الكتاب العرب،دمشق، د.ط،2002

13- موسى العور، البنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد (أدونيس)، مطبعة مزوار، ط1، جوان 2009.

14- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري -إستراتيجية التناص- ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان،

15- محمد بنيس،ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، دار العودة،بيروت، ط1،1979.

16- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي

17- نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتجاه الكتاب العربي، دمشق، دط 2001

18 - سعيد بنكراد، السميائية مفاهيمها و تطبيقاتها، منشورات الزمن، الرباط، د.ط 2003.

19- ساطع هاشم، دراسات و أبحاث في التاريخ و التراث و الفن، الحوار المتمدن، ع2997، 2010/05/06

20- صلاح فضل، شفرات النص، ص117-119 أخذ عن كمال أبو ديب

21- عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي، جدة، ط2، 1991

22- عبد الله العشي، محاضرات في النقد المعاصر ألقيت خلال السنة الجامعية 1994.

23- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي(معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، 1995 م.

24- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمد رشا رضا، دار المعرفة بيروت ط2، 1998.

الكتب المترجمة:

1- جيرارد جينيت، عتبات من النص إلى المناص، ترجمة، عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف ، الجزائر ط1،2008 46.

2- كريستيفا جوليا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر- المغرب، ط1، 1997.

الكتب باللغات الاجنبية:

1- Gérard Genette, Palimpsestes, La littérature au second degré, Paris, Seuil1, 1982

2- Gérard genette, seuils, édit seuls, opcit, 1987

3-Gérard Genette, Transtextualité, In Magazine Littéraire, N 192

4- Kristeva Julia, Le texte du roman, ed la Haye, Mouton, Paris, 1970

5- Mikhaïl Bakhtine, La poétique de Dostoiveski, Seuil, Paris, France, 1970

6- Tzvetan Todorov, Mikhael Bakhtine, Le pricipe dialogique, ed du seuil, Paris, France, 1986

المجلات و الجرائد:

1- مجلة الفكر العربي المعاصر،ع: 60-61 جانفي-فيفري 1989.

2- مجلة البحرين الثقافية، دولة البحرين، العدد 24، أفريل 2000.

3- مجلة الموقف الأدبي، عدد 379، 2007/02/25

4- مجلة المساءلة، جامعة الجزائر،ع 2، 1992.

5- مجلّة المصطلح، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، ع1، مارس 2002

6- مجلة الخطاب، عدد 4، 2009، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل، تيزي وزو

7- مجلة آفاق عربية ـ ع 7 و 8، 1983م

8- صحيفة الوسط البحرينية، العدد 1994- الخميس 21 فبراير 2008م2

مواقع الانتيرنيت:

1- www .al-khlimah.com. .24/06 /2007

2- www.alukah.net Culture

3- www.shaaubmagazin.com.

4- www.kamel-riahi.maktoob.blog.com.23/09/2007

الفهرس

الفهرس:

عناوين الموضوعات	الصفحة
الإهداء.....	
شكر و عرفان.....	
مقدمة.....	**أ . ب . ج**
مدخل.....	**06-33**
1- مفهوم التناص.....	**06**
أ-لغة.....	**06**
ب- اصطلاحا.....	**07**
2- نظرية التناص عند العرب القدامى.....	**09**
3- نظرية التناص في الدراسات الغربية.....	**33**
أ- تاريخ مصطلح "التناص".....	**19**
ب- حوارية باختين.....	**22**
ج- جوليا كريستيفا ونظريتها في التناص.....	**22**
د- المتعالقات النصية عند جيرار جنيت.....	**24**
4- نظرية التناص عند العرب المحدثين.....	**29**
الفصل الأول: عتاب النص الروائي.....	**35-54**
1-صفحة الغلاف	**35**
أ- رمزية المربع.....	**38**
ب- رمزية المستطيل.....	**39**
2- التناص في العنوان.....	**40**

3- التناص مع الألوان.....	**43**
أ-اللون الأزرق.....	**44**
ب- اللون الأصفر.....	**49**
ج- اللون الأسود والأحمر.....	**52**
الفصل الثاني: التناص الديني.....	**77-56**
1- مع القرآن الكريم.....	**56**
2- مع الحديث النبوي الشريف.....	**74**
الفصل الثالث: التناص التراثي.....	**92-79**
1- التناص مع الامثال الشعبية.....	**79**
2-التناص من حيث الاعداد.....	**84**
أ- توظيف العدد سبعة"7".....	**84**
ب- توظيف العدد ثلاثة"3".....	**87**
3- التعدد اللغوي.....	**89**
أ- العامية.....	**90**
ب- الفرنسية.....	**92**
ج- الانجليزية.....	**92**
خاتمة.....	**94**
المصادر و المراجع.....	**98**
الفهرس.....	**104-103**