الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمة لخضر – الوادي

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

التناص وجمالياته في رواية حيزيا للكاتب "واسيني الأعرج"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبات:
- ✓ عائشة غراب
- ✓ حذامي قعيد
- ✓ فاطمة مسعودي

إشراف الدكتورة:
د. فوزية تقار

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
عبد الكريم شبرو	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشهيد حمة لخضر –الوادي	رئيسا
فوزية تقار	أستاذ محاضر–أ	جامعة الشهيد حمة لخضر –الوادي	مشرفا ومقررا
كلثوم زنينة	أستاذ محاضر–ب	جامعة الشهيد حمة لخضر –الوادي	مناقشا

السنة الجامعية: 1445-1446هـ/2024-2025م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله حمداً كثيراً طيباً مباركاً فيه

نشكر الله أولا، إذ بنعمته علينا أتممنا رحلتنا البحثية هاته، فلك الحمد ولك الشكر حتى ترضى

ثم نتوجه بخالص الشكر والامتنان إلى من أشرفت علينا حسن الإشراف الدكتورة فوزية تقار

ولا ننسى شكر كل من وضع بصمته في هذا العمل من قريب أو بعيد، ونخص بالذكر الأساتذة الأفاضل: د.معوش محمد الصديق، د.نصر الدين وهابي، د.صلاح ياسين

كما ونشكر اللجنة الموقرة على قراءة هذا البحث وتصويب أخطائه.

الإهداء

إلى الغائب الحاضر في قلبي "والدي العزيز"

غراب عائشة

إلى من أزال شوك الطريق وأبدله ورداً "أبي الغالي"

إلى من أرى فيها حياتي والتي لا تفي بحقها الكلمات "أمي الحبيبة"

إلى من هم فرحتي وسندي الذي لا يميل "إخوتي، أخواتي"

أهدي لكم عملي هذا

قعيد حذامي

إلى رمز الفخر والعز "خالي الشهيد حمه لخضر رحمة الله عليه"

إلي سندي ودعمي في الحياة "الوالدين العزيزين"

إلى الذين أتناص معهم "أخوتي وأخواتي"

إلى كل من نسيهم قلمي ولم ينسهم قلبي

مسعودي فاطمة

مقدمة

مقدمة:

يتميز النص الروائي عن غيره من النصوص، باتساعه وقدرته على تمثيل الواقع بعمق ومعرفة شاملة، ومعالجة قضاياه الخاصة بالفرد والمجتمع، وهذا ما يمنح الكاتب الروائي حرية في نسج نصوصه، متجاوزا حدود الأجناس الأدبية إلى غيرها من الأنواع والفنون الأخرى أيضا، لتصبح بذلك الرواية مزيجا من أشكال تعبيرية متنوعة وجوانب فكرية مختلفة، فكل الإنتاجات الإبداعية ماهي إلا تراكمات معرفية مخزنة في ذاكرة المبدع، يوظفها في أعماله تلبيةً لحاجة نفسية، ومنه لا كينونة لنص من فراغ.

وعليه يعود ما تم طرحه إلى جوهر الظاهرة النقدية المسماة بالتناص، التي تربعت على عرش الساحة النقدية المعاصرة، وحظيت باهتمام كبار النقاد والباحثين من الغرب والعرب، فتعددت حولها الآراء والتفاسير، ما جعلها تعاني تضاربا مصطلحيا كبيراً، مع ذلك فإن جميعها يدور حول تصوّر واحد وهو بأن كل نص عبارة عن شبكة علائقية من النصوص، لا يفككها إلا قارئ محنّك ذو كفاءة، ثم إن هذه العلاقات تضفي على الخطاب الإبداعي بعداً جماليا، يؤسس بدوره علاقة رابطة بين النص والمتلقي.

وتعتبر رواية "حيزيا" من بين الروايات التي تستفز القارئ وتدفعه إلى الإطلاع في شتى المصادر، كما ويعدُّ التناص من أهم التقنيات التجريبية في الدراسات النقدية المعاصرة، ذات الأثر الجمالي في الإبداعات الأدبية، وهو ما جعلنا ننتقيه موضوعا لدراستنا المعنونة بـ: التناص وجمالياته في رواية "حيزيا" للكاتب واسيني الأعرج.

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن النصوص الغائبة وربطها بالنص الحاضر "حيزيا"، من ثمَّ الوقوف على مظاهر التناص في الرواية وإبراز أثرها الجمالي، ومدى إسهامها في إثراء العمل الأدبي.

من أهم الأسباب التي دفعتنا للخوض في هذا الموضوع نذكر منها ميولنا إلى جنس الرواية عامة والرواية الجزائرية خاصة، وكذلك رغبتنا في التوسع المعرفي حول تقنية التناص. وأيضا حداثة المدونة السردية "حيزيا" وعدم توفر دراسات تتعلق بالتناص حولها، إلى جانب أهمية ظاهرة التناص في الوسط النقدي والأدبي، بالإضافة إلى كثرة التفاعلات النصية في الخطاب السردي "حيزيا" وتمكّن واسيني الأعرج من تفعيلها.

ومن هنا نستطيع طرح الإشكالية الرئيسة:

- ✓ ما هي أبرز أشكال التناص في رواية "حيزيا" وإلى أي مدى أسهم هذا التنوع في تأسيس جمالية فنية؟

وقد اندرجت تحت هذه الإشكالية الكبرى عدة تساؤلات منها:

- ما هي أهم المرجعيات الثقافية التي استثمرها "واسيني الأعرج" في تشكيل سرديته "حيزيا"؟
- كيف تمظهرت جمالية التناص التراثي والأدبي؟
- كيف تداخلت النصوص الغائبة (الدينية والتاريخية) مع النص الحاضر "حيزيا"؟
- كيف كانت طبيعة استدعاء الروائي للنصوص الغائبة؟

وللإجابة على هذه الإشكالية وما تفرع عنها من تساؤلات، ارتأينا وضع خطة بحثية تتكون من مقدمة ومدخل ثم فصلين وخاتمة.

تطرقنا في المدخل الذي ورد بعنوان: مفاهيم نظرية حول التناص إلى مصطلح التناص عند النقاد الغرب وعند النقاد العرب، وأيضا إلى أشكال التناص ثم أنواعه ومستوياته.

أما الفصل الأول فجاء موسوما ب: جماليات التناص التراثي والأدبي في رواية "حيزيا" لواسيني الأعرج، حيث درسنا فيه أولا: التناص التراثي وجمالياته الجلية في الرواية والتي

استبانت على كل من الغلاف والعنوان، وأيضا اللغة العامية والأمثال الشعبية، أضف إلى ذلك الموسيقى والفنون الشعبية، وقمنا ثانيا بالبحث في عنصر: التناص الأدبي وجمالياته إذ حاولنا الإلمام بالتفاعلات الجمالية الأدبية مع النصوص النثرية وكذلك مع النصوص الشعرية.

ثم يأتي الفصل الثاني والمعنون بـ: جماليات التناص الديني والتاريخي في رواية "حيزيا" لواسيني الأعرج، والذي قمنا فيه أولا: بتسليط الضوء على التناص الديني وجمالياته فقمنا باستخراج أبرز التناصات الدينية وتبيان أثرها الجمالي، وقد كانت التداخلات النصية الدينية في الرواية مع القرآن الكريم ومع الحديث النبوي الشريف وأيضا قصص القرآن، بينما ثانيا تتبعنا: التناص التاريخي وجمالياته وذلك بتبيان مواقع التفاعلات النصية التاريخية التي شملت كل من الشخصيات والأحداث، مع إظهار مكامن الجمال فيها.

ثم خاتمة احتوت أهم النتائج التي توصلنا إليها.

من خلال التقصي عن جمالية التناص كآلية نقدية تبحث عن فنية النص، فإننا اعتمدنا على التحليل الثقافي لبعض الظواهر الاجتماعية والتراثية معتمدين كذلك على آليتي الوصف والتحليل.

ومن أهم المصادر والمراجع التي اتكأ عليها البحث:

- التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر لجمال مباركي
- التناص في الشعر العربي المعاصر لظاهر محمد الزواهرة
- ديوان الشاعر محمد بن قيطون جمع وشرح أحمد عاشور

وكَكل بحث علمي لا يخلُ من عقبات، فإن من بين الصعوبات التي واجهتنا نذكر:

ضيق الوقت، وكثرة المراجع حول مصطلح التناص، ثم تعدد مسميات مصطلح التناص لدى نقاد الغرب وترجماته عند النقاد العرب، وكذلك موسوعية الرواية كون الكاتب "واسيني الأعرج" ذا ثقافة واسعة ما يجعل رواياته موجهة بشكل خاص للقراء المثقفين.

ولم نتجاوز هذه المصاعب إلا بتوفيق الله ثم إرشادات الأستاذة المشرفة على العمل.

وفي الأخير نتوجه بجزيل الشكر والعرفان إلى الأستاذة المشرفة "د. فوزية تقار" على ما قدمته لنا من توجيهات ونصائح قيمة طيلة إنجاز هذا البحث، جزاها الله عنّا خير الجزاء، ونشكر كذلك لجنة المناقشة على قبولهم قراءة هذا البحث وتصويب أخطائه، كما لا يفوتنا تقديم شكر لكل من ساعدنا من قريب أو بعيد.

الوادي: 2025/05/10

عائشة غراب

حذامي قعيد

فاطمة مسعودي

مدخل: مفاهيم نظرية حول مصطلح التناص

أولا: مفهوم التناص من منظور غربي

1- جوليا كريستيفا (التناص)

2- ميخائيل باختين (الحوارية)

3- جيرار جينيت (المتعاليات النصية)

ثانيا: مفهوم التناص من منظور عربي

1- الناقد محمد بنيس

2- الناقد محمد مفتاح

3- الناقد عبد الملك مرتاض

ثالثا: أشكال التناص، أنواعه ومستوياته

1- أشكاله

2- أنواعه

3- مستوياته

ينبغي أن نشير أوَّلًا إلى أنَّ التناصَّ "موضوع له جذورُه في الدراساتِ النقديَّةِ شرقًا وغربًا، بتسمياتٍ ومصطلحاتٍ أُخرى: بالاقتباس، والتضمين، والاستشهاد، والقرينة، والتشبيه، والمجاز، والمعنى، وما شابه ذلك في النقدِ العربيِّ القديم، هي مسائلُ أو مصطلحاتٌ تدخل ضمن مفهوم التناصّ في صورته الحديثة"[1]. وبرزت كلُّ تلك المصطلحات لدى المؤلِّفات البلاغيِّين والنقَّاد القدامى، من بينهم "الآمدي صاحب (الموازنة)، والجرجاني صاحب (الوساطة)، وقد تناول كل واحد منهما في كتابه خصومة من أعنف الخصومات النقدية التي شهدها النقد العربي القديم".[2]

وجدير بالذكر أنه كما تجذر مفهوم التناص في الدراسات النقدية العربية القديمة كان الحال نفسه في الدراسات النقدية الغربية، وتمثل ذلك "في المصطلحاتِ التي أشار إليها أرسطو في "فن الشعر"، ومَن تبعَه من النقَّاد الغربيِّين القُدماء، كمصطلحِ المحاكاة، والإستعارة، وتوظيفِ الأسطورة، والتخيُّل، والتضمين، وما شَابَه ذلك"[3]. وما هذا إلَّا مهادٌ لمفهومِ التناصّ في الدراساتِ النقديَّةِ الحديثةِ والمعاصرة، حيث انطلق من تلك المصطلحات وتخطّاها، ليراعي جوانبَ أُخرى لم يتم التطرّق لها.

عرف التناص intertextualité في الساحةِ الأدبيَّةِ والنقديَّةِ المعاصرة رواجاً واسعاً، ولاقى اهتمامًا كبيرًا، من قبل النقاد والباحثين الحداثيين على وجه الخصوص. والتناصُّ ببساطةٍ هو: "تَعالُق (الدخول في علاقة) نصوصٍ مع نصّ حدِث بكيفيَّاتٍ مختلفة"[4]. إذ لم تَحلِّق تعريفاتُ الأعلامِ هذا المصطلح بعيدًا عن هذا المعنى، فلا تُخْلو من اختلافاتِ وجهاتِ النظر فكل واحد منهم؛ تلقاه بطريقَةٍ معيَّنة، ومختلفة عن الآخر.

1- أحمد الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمان للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000م، ص19.

2- ينظر: عبد اللطيف محمد السيد الحريري، السرقات الشعرية بين الآمدي والجرجاني في ضوء النقد الأدبي القديم والحديث، د.ب، ط1، 1995م، ص06.

3- أحمد الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً، ص19.

4- أحمد جبر شعت، جماليات التناص، دار مجدولاوي، عمان، ط1، 2014/2013م، ص51.

ومن بين رُوَّادِ التناصّ: جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)، وميخائيل باختين(Mikhail Bakhtine)، وجيرار جينيت(Gérard Genette). هذا بالنسبة للغرب أمّا فيما يخصُّ العرب، فنجد: محمَّد بنيس، ومحمَّد مفتاح، وعبد الملك مرتاض.

أولا: مفهوم التناصّ من منظورٍ غربيّ:

يُعتبر مصطلح التناص في الحقيقةِ مصطلح "غربي"، "وكانت بداية ظهوره على يد (جوليا كريستيفا)، ثم احتضنته البنيوية الفرنسيّة، وما بعدها من اتجاهات سيميائية، وتفكيكية، في كتابات رولان بارت، وتودوروف، وغيرهم من رُوَّاد الحداثة النقديَّة، ويُؤكِّد تودوروف في كتابه (الشعريّة) أنّ الفضل في هذه الظاهرة التعبيرية يعود إلى الشكلانيِّين الروس"[1]، كما تبنّاه ميخائيل باختين، والذي أطلق عليه مصطلح "الحوارية"، في حين نجد جيرار جينيت أسماه "المتعاليات النصيّة"، وتمثَّلت آرائهم في:

1-جوليا كريستيفا (Julia Kristeva):

يرى أغلب النقّاد أنَّ الناقدة جوليا كريستيفا أوّل مَن بشَّر بولادةِ مصطلح التناصّ (intertextualité)، "في عام 1966، في مقالاتها عن السيميائيّة، "التناصّ"، في مجلّتي (Tel-Quel) و(Critique)"[2].

وقد استفادت من طروحات أستاذها ميخائيل فـ" بنت على مصطلح الحوارية لباختين بحثَها عن التناصّ، وسبقت إلى إطلاق مصطلح التناصّ على الفرضيّات والإجراءات المتّصلة بعلاقة النصّ بنصوصٍ أُخرى"[3].

1- نعمان عبد السميع متولي، التناص اللغوي، نشأته وأصوله وأنواعه، دار العلم والإيمان، د.ب، ط1، 2014م، ص33.
2- أحمد الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً، ص11.
3- أحمد جبر شعت، جماليات التناص، ص51-52.

والتناصّ بحسب اعتقادها، "هو تحويل للنصوص une permutation de textes، يعيّن واقعة أنه < في فضاء نص عدد من الملفوظاتِ مستمدة من نصوصٍ أُخرى تتقاطع وتُلغي بعضها بعضًا >"[1]؛ أي الانطلاق من الأرضية السّالفة وتفكيكها، ومن ثمّ إعادة صياغتها من جديد.

ثمّ تُضيف جوليا أنّ: " كلّ نص يتشكَّل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكلّ نص هو امتصاص أو تحويل لنصوصٍ أُخرى، ثم توضح أنّ التناص يندرّج في إشكالية "الإنتاجية النصيّة"، التي تتبلور كعمل النص، وهو "نصٌّ مُنتَج" بمعنى أن النصَّ يتشكّل من خلال عملية "إنتاج" من نصوصٍ مختلفة"[2] ومعناه أنّ النصَّ عبارة عن تركيبة أو لوحة تم إنشاؤها من نصوصٍ مختلفة، وكلّ نصّ هو بُنيةٌ متشابكة مع نصوصٍ أخرى، ثم إنَّه يُولَد نتيجة علاقة بين نص ونصّ آخر، ليتم إنتاج نص جديد.

ويمكن القول مما سبق أنّ جوليا قد فتحت آفاقًا واسعة، ومهَّدت الطريق لِمَن بعدها من النقاد.

2-ميخائيل باختين (M. Bakhtine):

رغم أن مصطلح "التناص" كما سبق وذكرنا كان ميلاده على يد الناقدة البلغارية "جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)، إلا أنه لا يمكن تخطي الإرهاصات الأولى للتناص كنظرية أو مفهوم عند المنظّر الروسي "ميخائيل باختين".

ظهرت فكرة تلاقي النصوص لمّا " انتهى باختين إلى تجاوز التحليل الماركسي الكلاسيكي وتطويراته اللوكاتشية والغولدمانية وتبنى أطروحات نقدية جديدة تراهن – في عمومها- على النص الأدبي بوصفه بنية لغوية دالة"[3]، حيث تخطى ما قالت به الماركسية الكلاسيكية، من

1- ناتالي بييفي غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى، سوريا، د.ط، 2012م، ص14.

2- أحمد الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً، ص12.

3- عبد الوهاب شعلان، ميخائيل باختين: الكرنفال والحوارية، التواصل الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية (الجزائر)، العدد الثاني،2008م، ص7.

أن الأدب مرآة للواقع، وأن النص الأدبي يمثل وثيقة عاكسة لآراء الكاتب وميولاته، وذهب إلى أن النصوص الأدبية هي بناء أو نظام لغوي قبل كل شيء.

يتضح من موقف باختين تجاه الماركسة الكلاسيكية بأنه " أسس اتجاهه على قاعدة ماركسية، يغذيها اطِّلاع واسع على اللسانيات الحديثة، وأبحاث الشكلانيين الروس (...)، ورأى فيها ضربا من الجمود والتحجر النظري الذي ينتهي – بدون شك– إلى القضاء على المعنى الإنساني والحمولة الاجتماعية والتاريخية التي تزخر بها النصوص الأدبية "[1]، وعليه نجد أنه لم يتوجه بالنقد فقط للماركسية، بل خصّ أيضا قسماً من نقده للأسلوبيين، والشكلانيين الروس الذين تطرفوا في دراستهم للنصوص الأدبية، ونظروا إليها على أنها بنية لغوية منغلقة على نفسها، فاهتموا بالشكل وأهملوا كل ما هو خارج النص.

ومما سبق " يمكن اعتبار باختين أهم الشكلانيين الاجتماعيين Socio formalistes من حيث إنه حاول أن يصالح بين الشكلانية والنظرية الماركسية، وأن يقرأ العناصر الاجتماعية والإيديولوجية في تجلياتها اللغوية"[2]، فقد رأى أن الخطاب عبارة عن بناء لغوي يحمل بين طياته دلالات اجتماعية وإيديولوجية متعددة تتحاور فيما بينها.

ونتيجة هذه الجهود النقدية لباختين، انبثق المبدأ الحواري أو كما يطلق عليه "الحوارية" وهو " المصطلح الذي يستخدمه للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى "[3]، ذلك أن كل خطاب يتشكل من تشابك عدة خطابات أخرى.

إن هذا التشابك أو التداخل ينشأ بفعل العلاقة الحوارية كما سمّاها باختين، ووضع لتحققها داخل النص شرط تعددية الأصوات، " ولا تقتصر هذه التعددية باعتبارها سمة بارزة في "الرواية

1- عبد الوهاب شعلان، ميخائيل باختين: الكرنفال والحوارية، ص7-8.

2- المرجع نفسه، ص8.

3- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط2، 1996م، ص121.

الحوارية" على المستويات اللغوية بل إنها تتضمن الانتماءات العقائدية وسلطات المجتمع وآثار الثقافة "[1]، لذا فإن التعدد في الخطاب لا يشمل فقط الأساليب اللغوية، إنما أيضا المفارقات الإيديولوجية وتنوع الشواهد الثقافية، لتنعكس كل هذه الجوانب في ما أطلق عليه "تعددية الأصوات".

ومن ثم نلحظ أن " مفهوم التناص يتصادى مع مفهوم الحوارية الباختيني الذي يشير إلى حوارية الذوات والنصوص معا. هذا التصور يعني أن الرواية بخلاف الشعر الغنائي لا تهيمن عليها الذات المبدعة بنصها الخاص كامل الهيمنة، فالذات تتنازل عن بعض حقها الوجودي الكامل لصالح نصوص ذوات أخرى"[2]؛ أي أن الخطاب الروائي يشمل صوت كاتبه إلى جانب عدة أصوات أخرى، فلا يحتكر الكاتب الكلام لنفسه، بل يفسح مجالا لبقية الأصوات لتعبر عن ذواتها عكس الخطاب الشعري.

ومنه نلحظ تمييز باختين "الرواية" عن باقي الأجناس الأدبية وتحديدا الشعر الغنائي، فنراه "يؤكد بأن الرواية هي أساساً حوارية بينما الشعر يكون مونولوجياً monologique*"[3].

نظراً إلى أن أسلوب الرواية يقوم على التنوع والتباين بل وحتى التناقض، إذ يتجلى هذا الأسلوب القائم على الاختلافات والتناقضات في الشخصيات الروائية (الأصوات)، مقابل الشعر الذي يقوم على أحادية الصوت والأسلوب اللغوي الخاص بالشاعر.

1- محمد زبير عباسي، التناص مفهومه وخطر تطبيقه على القرآن الكريم، رسالة علمية مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، قسم اللغة، كلية اللغة العربية، الجامعة الإسلامية العالمية إسلام آباد – باكستان، 2014م، ص98.

2- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003م، ص25.

* –المونولوج عبارة عن حديث النفس الداخلي أو حوار داخلي بين الشخصية وذاتها، وقد يكون داخليا بالكتمان أو خارجيا بالإفصاح عنه (ينظر، فندوا محمد، شعرية الحوار المونولوجي في رواية فضل الليل على النهار لياسمينة خضرا، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، العدد1، سنة 2021م، ص1186.)

3- ناتالي بييقي–غروس، مدخل إلى التناص، ص34.

"وفي معرض الكلام عن أسلوب الرواية لاحظ باختين أنه لا يكون أحاديا، كما أنه لا يعبّر بالضرورة عن الكاتب، لأن الرواية تعتمد على ما سماه «أسلبة الأساليب» أي إدماج عدد من الأساليب الموجودة سلَفا في الحقل الاجتماعي ضمن البنية الأسلوبية العامة للرواية"[1].

بناءً على ذلك تكون الرواية حوارية ذات أسلوب مركب أو مهجن ناتج عن تفاعل بين خطاب المؤلف وخطابات غيره الموجودة سابقا "، حيث يؤكد أن كل خطاب أدبي إنما يكرر خطاباً آخر، وأن كل قراءة تشكل بنفسها خطاباً "[2].

هكذا نستطيع المطابقة بين المصطلحين: الحوارية والتناص؛ ذلك لأن كلاهما يقوم على مبدإ وجود علاقة تفاعلية بين النصوص (تفاعل إبداعي)، وأن تشكل النص يكون نتيجة ترابطه مع نصوص سابقة له أو معاصرة، وهذه العلاقة تتمّ إما عن وعي أو غير وعي (الكاتب).

3-جيرار جينيت (Gérard Génette):

يعدّ شيوع مصطلح "التناص" في حقل الدراسات النقدية الغربية أثار اهتمام كثير من النقاد منهم: (رولان بارت – ريفايتير – يوري لوتمان – تودوروف – جيرار جينيت... وغيرهم)، الذين اشتغلوا على تعريفه فتعددت طروحاتهم وفقا للمرجعية المعرفية لكل واحد منهم.

لقد آثرنا الخوض في طرح "جيرار جينيت"؛ ذلك أنه عرّف التداخل النصي أو التناص متّفقا مع ما جاءت به "جوليا كرستيفا" من قبله، بأنه: "التواجد اللغوي (سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا) لنص في نص آخر، ويعتبر الاستشهاد أي الإيراد الواضح لنص مقدم ومحدد في آن واحد بين هلالين مزدوجين أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف"[3].

ولم يقف عند تعريفه بل تجاوزه معتبرا إياه جزءا من مصطلح صاغه باسم "المتعاليات النصية Transtextualité"، إذ "استعمل جينيت هذا المفهوم ليحل محل «التناص» لأنه

1- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ص22.

2- محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001م، ص38.

3- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، د.ط، د.س، ص90.

أجمع وأشمل، وهو يتسع وفق تصوره لمختلف العلاقات النصية التي ليس «التناص» سوى واحد منها، وبذلك يغدو «التناص» مفهوما فرعيا، يشكل مع باقي المفاهيم التي أدخلها جينيت أنواعا وأشكالا من «المتعاليات النصية»"[1]؛ أي أنه لم ينفي ما جاءت به كرستيفا في تحديدها لمفهوم التناص إنما انطلق منه لوضع مصطلح جديد (المتعاليات النصية)، يراه أكثر شمولية واتساعا لأشكال متنوعة من العلاقات داخل النص، و"التناص" ما هو إلا نوع من تلك الترابطات.

ومنه يتضح أن جينيت " لايهتم بالنص إلا من حيث «تعاليه النصي»، أي كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص وهذا ما يسميه التعالي النصي "[2]، وهو ما أفضى به إلى تقسيم العلاقات النصية، وتحديد خمسة أنماط منها وهي كالآتي:

- التناص: "وهو العلاقة بين نصين أو أكثر، كما يتجلى في الاستشهاد، والتلميح، والسرقة..."[3]

ويتم هذا النوع من العلاقات عبر إتيان المؤلف بنص أو مجموعة نصوص، مضمّناً إياها داخل نصه، ويكون ذلك إما بشكل جلي على سبيل الاستشهاد، أو بقالب تلميحي بمعنى التغيير في النص، أو كشكل من أشكال الانتحال أي نسبة نصوص غيره لنفسه.

- المناص: "ونجده في العناوين، والعناوين الفرعية، والمقدمات والخواتيم، والصور وكلمات الناشر... إلخ "[4]

1- سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005م، ص95.

2- عبد الله بن محمد الغفيص، التعالي النصي استراتيجية للتناص نصوص مختارة من ديوان القلائد للسنوسي أنموذجا، حولية كلية اللغة العربية بجرجا، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية (السعودية)، العدد 24، 2020م، ص13919.

3- محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، ص40.

4- المرجع نفسه، ص41.

ويعني تلك العلاقة القائمة بين النص وما يحيط به من عنوان رئيسي وعناوين ثانوية وهوامش... وغيرها من الملحقات التي يرفقها المؤلف مع نصه الأساس، " وهذا قصد تقديمه للجمهور، أو بمعنى أدق جعله حاضرا إلى الوجود لاستقباله واستهلاكه، فالمناص هو كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة نقصد به هنا تلك العتبة بتعبير (بورخيس) البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه"[1]؛ فالمناص هو ما يجعل جمهور القراء ينجذبون إلى النص ويستهلكونه؛ ذلك لأن تلك التفاصيل هي ما يجعله يتغير من نكرة إلى شيء معرّف (كتاب)، وتشبه هذه الملحقات عتبة المنزل الذي لا نستطيع دخوله إلا بعد تخطيها، وكذلك عتبات النصوص تدفع القارئ إلى التعمق في النص وكشف أسراره.

- الميتانص: "وهي العلاقة التي شاعت تسميتها بـ "الشرح" الذي يجمع نصّا ما بنص آخر يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة (يستدعيه) بل دون أن يسميه"[2]

أي أنه علاقة تربط نص بنصٍ ثانٍ يتكلم عنه في نطاق الشرح، أو التفسير دون استدعائه أو الحاجة إلى ذكر اسمه حتى، وللكاتب الحرية في ذلك، " وتلك هي حال "هيجل" في كتابه "ظواهرية الروح" الذي يذكر بإلماع وبما يشبه الصمت رواية "ابن أخ رامو". إنها العلاقة النقدية في أسمى صورها "[3]، فهذه العلاقة عند "جيرار جينيت" تنحو منحى نقدي بحت، إذ أنها تكوِّن صورة نموذجية للعمل النقدي.

1- عبد الحق بلعابد، عتبات (ج.جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص44.
2- محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1998م، ص128.
3- المرجع نفسه، ص128.

- النصية المتفرعة: ويفسرها "جيرار جينيت" على أنها" علاقة توحد نصا B أسميه النص المتسع بنص سابق A أسميه طبعا النص المنحسر (...) دون أن تكون العلاقة ضربا من الشرح"[1]

وكأنه يريد القول أن العلاقة تكمن بين خطاب لاحق وخطاب آخر سابق له لا ليشرحه أو يصفه، بل يتصرف فيه بما يراه مناسبا لنصه الجديد، " إما بواسطة تحويل وتغيير نص سابق عبر نص بديل أو الاكتفاء بتقليد نص لنص سابق "[2]، أي أن طبيعة الترابط بين النص الأول والثاني تكون إما عبر علاقة تبديل أو علاقة إتّباع.

- معمارية النص: "وهي علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها التي تعرضنا لها، وهي المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل وغيرها ولتصطلح على المجموع حسبما يحتمله الموقف"[3].

وهي العلاقة التي تربط النص بغيره من النصوص التي يشترك معها في الخصائص العامة، فهذه الأخيرة هي التي نصنِّف من خلالها النص أجناسيا.

رغم التقسيمات سالفة الذكر "تتداخل هذه الأنماط فيما بينها وتتعدد العلاقات التي تستوعبها وتجمعها"[4]، ومن خلالها تمكّن "جيرار جينيت" من إثراء مصطلح "التناص" وتطويره إلى "المتعاليات النصية".

ونستنتج من كل ما سبق أن "التناص" مصطلح نقدي حديث النشأة من إرهاصاته إلى غاية تبلوره، تعددت مفاهيمه وتعريفاته بين نقاد الغرب، إلا أن جميعها تصب في مصب واحد،

1- محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، ص130.

2- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ص44.

3- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ص91.

4- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1992م، ص23.

يحيل إلى فكرة اجتماع عدة نصوص في نص واحد، ويبقى الاشتغال على الكيفيات والطرق التي تجتمع بها تلك النصوص، حسب منظور كل ناقد.

ثانيا: مفهوم التناص من منظور عربي:

إن مصطلح التناص ظهر مؤخرا في الدراسات العربية في أواخر السبعينيات، رغم أنه كان له وجود في الأدب العربي القديم ولكن تحت مسمى السرقات الأدبية. فقد إهتم نقادنا العرب بدراسة مفهوم التناص وحظي باهتمام وعناية كبيرة.

ومن بعض آراء النقاد نذكر:

1. الناقد محمد بنيس:

يعد الناقد المغربي محمد بنيس من أول الباحثين العرب الذين اهتموا بمصطلح التناص، وذلك من خلال كتابيه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" و"حداثة السؤال"، "فقد استبدل بعض مصطلحات التناص بمصطلحات جديدة هي النص الغائب وهجرة النص، كما أطلق أيضا مصطلح التداخل النصي الذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة".[1]

كما يبدو أن محمد بنيس "قد اقترح مصطلحا جديدا للتناص أسماه بالنص الغائب على اعتبار أن هناك نصوص غائبة ومتعددة وغامضة في أي نص جديد، وقد اعتمد أيضا على طروحات (كريستيفا وبارت و تودوروف)". [2]

ومعناه أن كل نص جديد يحتوي على مجموعة من النصوص الغائبة، مستنداً في ذلك على أهم أفكار النقاد الغربيين الذين اشتغلوا على هذا الموضوع.

1- ينظر، جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، د.ب، د.ط، د.س، ص 43.

2-أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الافاق العربية، القاهرة، د.ط، 2007م، ص44.

" والنص الغائب عنده عبارة عن دليل لغوي معقد تتداخل فيه عدة نصوص، فلا نص يوجد خارج النصوص الأخرى أو يمكن أن ينفصل عن كوكبها، وهذه النصوص الأخرى اللانهائية هي ما نسميه بالنص الغائب"[1]

ويقصد بنيس بالنص الغائب: النص السابق الذي يشتغل عليه النص الحاضر فيتفاعل معه وينتج نصا فنيا جديدا.

"وهذا ما لخصه محمد بنيس النص الغائب عنده معايير ثلاثة، تتخذ صيغة قوانين وهي: الاجترار والامتصاص والحوار، وهذه القوانين تحديد لطبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب، لأن تعدد قوانين القراءة هو من أصله انعكاس لمستويات الوعي التي تتحكم في قراءة كل شاعر لنص من النصوص الغائبة". [2]

نستنتج أن التناص عند محمد بنيس تمثل في ثلاث مستويات: اجتراري، امتصاصي، حواري، ويرجع هذا إلى درجة الوعي والثقافة التي يكتسبها القارئ وينعكس ذلك في تحديد مستوى التناص.

وبعد استعماله لمصطلح النص الغائب استبدله بمصطلح هجرة النص " الذي شطره إلى شطرين نص مهاجر ونص مهاجر إليه وهذا المفهوم اهتدى إليه الباحث نتيجة تأمله للوضع التاريخي للنص الشعري العربي الفصيح بالمغرب". [3]

والمقصود بالنص مهاجر هو النص الغائب، أما عن النص المهاجر إليه هو النص الحاضر، وقد توصل إلى هذا المفهوم من منطلق تفحص الوضع التاريخي لنصوص شعرية معينة.

1-ينظر، محمد بنيس، حداثة السؤال- بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة-، المغرب، ط2، 1988م، ص85.

2- حسين منصور العمري، إشكالية التناص مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجا، دار الكندي للنشر والتوزيع، د. ب، د.ط، د.س، ص 29.

3- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 44.

"وقد اعتبر هجرة النص شرطا رئيسيا لإعادة إنتاجه من جديد، بحيث يبقى هذا النص المهاجر ممتدا في الزمان والمكان مع خضوعه لمتغيرات دائمة، وتتم له الفاعلية وتتوهج من خلال القراءة، لأن النص الذي يفقد قارئه يتعرض للإلغاء". [1]

فلا يتمّ إنتاج النص الجديد إلا بفضل هجرة النص الغائب، ذلك أن النص المهاجر لا تنتهي صلاحيته ويبقى ممتدًّا في الزمان والمكان ويواكب هذا النص تغيير مستمر، ويتمّ التفاعل معه أكثر أثناء القراءة، بحيث تختلف مستوياتها بحسب مستوى وعي وثقافة المتلقي.

كما وضع بنيس شروطا لهجرة النص لخصها في النقاط التالية:

- "إذا كان النص يجيب على سؤال فئة اجتماعية معينة في فترة من الفترات التاريخية، وفي مكان محدد أو أمكنة متعددة.
- إذا كان النص يجيب على سؤال مجال معرفي أو مجالات معرفية مؤطرة أو غير مؤطرة زمانا ومكانا.
- إذا كان النص يجيب على سؤال جميع هذه المجالات أو بعضها دون البعض الآخر."[2]

لقد خصص بنيس مجموعة من الشروط يجب على النص أن يجيب عليها ليخضع لعملية الهجرة.

ثم يستبدل بنيس مصطلح هجرة النص بالتداخل النصي حيث يرى بنيس" إن التداخل النصي يشمل كل نص شعري أو نثري قديما كان أو حديثا، ويظهر التداخل في النصوص الحاضرة من خلال خطابات غائبة قد تكون دينية أو ثقافية أو تاريخية، حيث يحول المبدع هذه الخطابات إلى بناء شعري عن طريق الحوار معها، ويرى بنيس أن اعتماد الشعر العربي

1- جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 44.

2 – محمد بنيس، حداثة السؤال، –بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة–، ص 97.

المعاصر نصوصا من خارج الذخيرة الشعرية العربية يدلنا على أن عينة من نصوص الشعر العربي مكثفة بنصوص غائبة. "[1]

إن التداخل النصي عنده يشمل الشعر والنثر، وتتشكل النصوص الحاضرة من خلال مجموعة من النصوص الغائبة، بحيث يأخذ الشعر العربي المعاصر من خارج الذخيرة الشعرية العربية وهذا إن دلّ فإنه يدل على أن الشعر مكثف بنصوص مهاجرة.

ويتبيّن لنا من كلام بنيس "أن الشعر العربي المعاصر أصبح أكثر موسوعية من حيث كثافة النصوص الغائبة فيه، وأن الشعراء ما عادوا يكتفون بالذخيرة العربية بل أصبحوا يستحضرون نصوصا من خارج هذه الذخيرة، وهذا يدل على ثقافة موسوعية تميز بها الشعراء المعاصرون."[2]

ونستنتج مما سبق أن الناقد محمد بنيس كان له الفضل في ترجمة مصطلح التناص وإدخاله إلى الساحة النقدية العربية، معتمدا في ذلك على طروحات ورؤى كبار النقاد الغربيين أمثال: كريستيفا، رولان بارت وجيرار جينيت وغيرهم.

2. الناقد محمد مفتاح:

يعتبر محمد مفتاح أن النقاد الذين درسوا المصطلح كريستيفا وغيرهم لم يقدموا مفهوما جامعا مانعا مما جعله يستنتج أن التناص:

- "فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة"[3]
- "يمتصها المبدع ويجعلها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده"[4]

1- عيسى بن سعيد الحوقاني، التناص في شعر نزار قباني، دراسة نقدية نظرية تطبيقية، مكتبة الغبيراء، د.ب، د.ط، د س، ص 73.

2- المرجع نفسه، ص 74.

3- رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، د. ب، د.ط، د.س، ص 256.

4-جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 47.

– "يحوِّلها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها"[1]

ومعنى هذا أن التناص "هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة". [2]

فقد كان للباحث محمد مفتاح محاولات من خلالها توصل إلى الإلمام بين عدة تعاريف غربية للمصطلح حيث يرى أن التناص هو تداخل نصوص مع نص حدث بشكل مغاير ومختلف ويتعرف عليه في ثنايا النص فهو يحتاج إلى قارئ مثقف وفذ ليتوصل إلى ربط النص الغائب بالحاضر

ويبدو أن محمد مفتاح من النقاد الأوائل الذين تناولوا مصطلح التناص والدال على ذلك إشارته "للمصطلح ووضعه في كتابه (تحليل الخطاب الشعري) استراتيجية التناص سنة 1985م، حيث ربط المصطلح بالمعارضة والسرقة والمناقضة، وهي مفاهيم وردت لدى النقاد الأقدمين، ثم قسم التناص الى ضروري واختياري ثم الى داخلي وخارجي". [3]

والمقصود بمفهوم المعارضة " أن عملا أدبيا أو فنيا يحاكي فيه مؤلفه كيفية (معلم) فيه أو أسلوبه ليقتدي بهما أو للسخرية منهما، والمعارضة الساخرة، اي التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة بحيث يصير الخطاب الجدي هزليا، والهزلي جديا ..."[4]

أما مفهوم السرقة فهو يعني "النقل والإفتراض والمحاكاة... مع إخفاء المسروق، ويقول مفتاح بأننا نجد عند العرب ما يقابلها، وهي أنواع غامضة وفاضحة حسب ابن رشيق، يقول

1– جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، ص47.

2–محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، الدار البيضاء، د.ب، ط2، 1986م، ص 121.

3–كمال لعور، استحضار التناص بين المنظور العربي والتقعيد، مجلة أنسنة للبحوث والدراسات، العدد15 ، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، (الجزائر)، 2014م، ص 60.

4– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص121.

مفتاح بأن هناك نوعين من التناص هما: –المحاكاة الساخرة (النقيضة)، المحاكاة المقتدية (المعارضة)."[1]

أما تعريف المناقضة: "تعني أحيانا المخالفة وأطلق عليه –النقيضة–"[2]

وينوه مفتاح إلى أن هناك أثار تربط بين الثقافتين الغربية والعربية وهي قائمة على ركيزتين هما:

- "**التوالد والتناسل:** ذلك أننا نجد أثرا أدبيا أو غيره يتولد بعضه من بعض، وتقلب النواة المعنوية الواحدة بطرق متعددة وفي صور مختلفة.
- **التواتر:** أي إعادة نماذج معينة وتكرارها لارتباطها بماضي ايجابي مشتمل على تبجيل
- ما". [3]

وتقوم الدراسات الحديثة على دعامتين هما: التوالد والتناسل – التواتر.

ونخلص مما تقدم إلى أن التناص عند محمد مفتاح هو تعالق نصوص مع نص حدث بشكل مغاير، وهو ما يستدعي قارئ فطن ذو قدرة على كشف النصوص الغائبة.

3. الناقد عبد الملك مرتاض:

يعدُّ الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض من الباحثين الذين اهتموا وقاموا بمجهودات كبيرة في دراسة مفهوم التناص حيث يقول: "إن هذا التناص للنص الإبداعي كالأكسجين الذي لا

1– عز الدين المناصرة، علم التناص والتلاص، شركة الأمل للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011م، ص72.

2– المرجع نفسه، ص72.

3– حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث– البرغوثي نموذجا–، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان، ط1، 2009م، ص28.

يشم ولا يرى، ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر بأن كل الأمكنة تحتويه وان انعدامه يعني الاختناق المحتوم". [1]

يتضح من كلام الناقد عبد الملك مرتاض مدى أهمية التناص في الأعمال الأدبية، إذ شبهه بالأكسجين، فلا وجود لنص بدونه، فكل نص عبارة عن مجموعة نصوص غائبة.

وفي تعريف آخر يقول" الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمن ألفاظا وأفكارا كان قد التهمها في وقت سابق، دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجاهل ذاكرته، ومتاهات وعيه. "[2]

ومنه يرى أن الكاتب يأتي بألفاظ وأفكار كانت قد مرت عليه من قبل، دون شعور أو وعي منه، يوظفها في عمله الأدبي.

وقد ورد كذلك في قوله " إن التناص ليس إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر، لإنتاج نص لاحق وهو ليس إلا تضمينا بغير تنصيص حسب مقولة بارت"[3]

يقول مرتاض في مفهوم التناص "كل نص تشرب وامتصاص وتحوّل لنصوص عديدة أخرى، وليس وحدة مغلقة، حتى لو تعلق الأمر بالعمل الداخلي، بل إنه يخضع لعمل نصوص أخرى"[4]، كما ويضيف أيضا " بأننا إذ نتناص، نعيد كلام غيرنا، بنسج آخر، دون أن نكونه في كل أطوارنا ونستوحيه ونضاده ونعارضه، نستحضره على وجه ما، في الذهن أو في المخيلة، فيجري على القريحة، ويغتدي نصا عائما في النصوص، شاردا في فضائها، وقد لا يعرف أحد ذلك على الاطلاق"[5]

1- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 391.

2- عيسى بن سعيد الحوقاني، التناص في شعر نزار قباني دراسة نقدية نظرية تطبيقية، ص 75.

3-أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، ص 45.

4-فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر،2010م، ص 155.

5- عيسى بن سعيد الحوقاني، التناص في شعر نزار قباني دراسة نقدية نظرية تطبيقية، ص 76.

وعليه يكون التناص عنده عبارة عن تأثر وتأثير بين هذه النصوص، فهي في علاقة تفاعلية بين بعضها البعض.

ثالثا: أشكال التناص، أنواعه ومستوياته:

1-أشكاله:

إن تحاور النصوص وتفاعلها فيما بينها داخل الخطاب الواحد، يتخذ عدة أشكال، فقد يستلهم صاحب الخطاب من نصوصه السابقة، كما قد يستحضر نصوص غيره من الكتاب المعاصرين، أو من سبقه من الأقدمين، فالنص الجديد لا ينشأ من فراغ، وكما يقول محمد مفتاح: أن " الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره "[1]، ومنه ينقسم التناص إلى ثلاثة أشكال وهي كالآتي:

أ- التناص الذاتي:

المقصود بهذا الشكل التناصي هو " علاقة النص الأدبي اللاحق بالنص أو النصوص أو المقاطع من النصوص السابقة أو المعاصرة المنتمية لنتاجات الكاتب ذاته "[2]؛ أي تداخل بناء نصي مع نصوص أخرى لنفس المؤلف، لتتفاعل نصوصه مع بعضها بعض وفقاً لقوانين معينة، ويتجلى ذلك من خلال السمات الكتابية والإبداعية للكاتب على مستوى اللغة والأسلوب، " فقد ينتج أحدهم نصا، ومن خلاله تتجلى لنا طريقة محددة يمكن أن نميّز بها كتاباته وتبرز هذه الطريقة في اعتماده أسلوبا محددا، وعوالم خاصة يقوم بإنتاجها ويتميز بها "[3]، فيصبح لنصوصه كما سبق وأشرنا سمات خاصة وطابع مميز يتفرد به عن غيره.

1- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 1992م، ص124-125.

2- أحمد عدنان حمدي، التناص وتداخل النصوص المفهوم والمنهج دراسة في شعر المتنبي، دار المأمون، الأردن، ط1، 2012م، ص33.

3 -سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001م، ص123.

" لكن هذا التفاعل النصي الذي لا يصل إلى حد أن يعيد الكاتب إنتاج نصوصه، وعندما يصل إلى هذا الحد يصبح التفاعل النصي الذاتي هنا سلبيا كعملية إنتاجية "[1].

إذاً لا يجب أن يأتي النص ترداداً لنصوص سبقته وإلا كان التفاعل سلبيا خالٍ من الإبداع، أما التفاعل الخلَّاق فيحدث عندما يكتب الكاتب نصوصا يوضح " بعضها بعضاً، وتضمن الانسجام فيما بينها، أو تعكس تناقضا لديه إذا ما غير رأيه "[2]، فكتابات المبدع تتطور باستمرار وقد يربط بين نصوصه في إطار التوضيح أو قد يكتب ما يجعله يتناقض مع أفكاره السابقة وهذا نتيجة اطلاعه وزيادة وعيه.

ب- التناص الداخلي:

وهو عبارة عن قيام الكاتب بجعل نصه في علاقة تفاعلية مع نصوص كاتب معاصر له، " ولا يعني التفاعل هنا أن نصا يضمن بنيات نصية لكتّاب معاصرين له، فهذا وارد وممكن، ولكننا نقصد به التفاعل الذي يحصل على صعيد إنتاج النص المنتج "[3].

إن الجوهر في هذا التفاعل ليس مجرد استحضار نص من مصدر مغاير بل في تلك اللمسة الإبداعية التي ينسج بها المبدع نصه بناءً على استيعاب تجربة محددة إذ " تتحكم في هذا التفاعل عناصر عديدة، يتصل بعضها بالموقف الكتابي والممارسة الفعلية التي يخوضها الكاتب، وهو يتموقف من تجربة معينة ويسعى إلى إنتاج نص معين "[4]، فيأتي هذا التفاعل عن وعي الكاتب متقصداً أو دون ذلك.

1 -سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، ص124.
2 -محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص125.
3 -سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، ص124.
4 -المرجع نفسه، ص124.

ج- التناص الخارجي:

يقصد بالتناص الخارجي علاقة تحاور نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي برزت في فترة تاريخية سابقة لزمنه وتفاعلها مع بعضها بعض، ويأتي هذا التفاعل نتيجة المخزون المعرفي التراكمي للمبدع، وفي هذا الصدد يقول سعيد يقطين بأن: "هذا التفاعل يقوم على أساس الاستيعاب والتحويل والنقد، ولما كانت المتفاعلات النصية غير منسجمة من حيث طبيعتها ومحتواها فالنص كان يفرز ما هو إيجابي منها وما هو سلبي فيدعم ما هو إيجابي ويدافع عنه، ويمارس النقد على ما هو منافٍ لمنظور النص، فيقدمه عن طريق المعارضة أو السخرية أو التحويل "[1]

إن اختلاف السياق التاريخي والاجتماعي والثقافي للنص الغائب، يدفع بالنص الحاضر لتوطيد الآثار الإيجابية منها ونقد الآثار السلبية، وذلك بطرحها في صورة محاكاة ساخرة، أو في صورة رافضة أو في صورة متحورة، أي تغييرها لما يوافق سياق النص.

ونخلص مما تقدم أن التفاعل مع النصوص المستدعاة "مختلفة الأشكال والمضامين والقائلين والأزمنة والأمكنة، لا تسلم منه «اليد الأولى» ولا «اليد الثانية» ولا نص «الدرجة الاولى» ولا «الدرجة الثانية» فلا اختراع مطلق ولا ابتداع كلي"[2]، فكل نص يضم نصوصا مختلفة، وتلك النصوص تحتوي على عديد من النصوص السابقة أو المزامنة لها، وهكذا إلى ما لا نهاية من الازدحامات النصية، وعليه لا وجود لإبداع خالص.

2-أنواع التناص (مصادره):

للتناص أنواع عدّة، تتباين تبعًا لتعدّد المشارب الثقافية للنقاد، وارتأينا أن نحصر أنواع التناصّ بحسب المصادر التي استقى منها المؤلّف (شاعر، قاص، روائي)، منها: التناص التاريخي، التناص الديني، التناص الأدبي، التناص التراثي (الشعبي، الأسطوري).

1- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، ص125.

2- محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1990م، ص101-102.

أ- التناصّ التاريخي:

ونعني به " تداخل النصوص التاريخية، مختارة ومنتقاة، مع النصّ الأصلي للرواية، تبدو مناسبة ومنسجمة لدى المؤلف مع السياق الروائي أو الحدث الروائي الذي يرصده يسرده، وتؤدي غرضًا فكريًّا أو فنيًّا أو كليهما معًا"[1]، بحيث تنسجم أحداث وبطولات الشخصيات التاريخية، التي انتقاها واستحضرها المؤلف من التاريخ العريق، مع سياق النصّ الذي هو بصدد سرده، وفي هذه الحالة نجده يكيّفها مع الجوّ العام للنصّ، وقد يلجأ المؤلّف إلى استدعاء التاريخ بقصد إحياء حقبة زمنية مليئة بأحداث مهمة دُفنت مع الوقت بسبب ما نراه من تطور في عصر السرعة الذي نعيشه، ومن ثمة تتواصل الأجيال ولا تنسى ما كان قائما في الماضي المجيد.

ب- التناصّ الديني:

هو عبارة عن "تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخُطب أو الأخبار الدينية... مع النصّ الأصلي للرواية، بحيث تنسجم هذه النصوص السياق مع الروائي وتؤدي غرضًا فكريًّا أو فنيًّا أو كليهما معًا"[2].

وبمعنى آخر أن يتفاعل النصّ الحاضر مع النصوص الدينيّة، بشتى صورها من قرآن كريم، وحديث نبويّ شريف، وتوراة، وإنجيل، أو حتى نصوصاً أُخرى تحمل مفاهيم دينيّة، فيلجأ المؤلّف إلى الاقتباس والتضمين والاستشهاد، ليُغذِّي نصَّه بحُجَجٍ وبراهين تُساعده في إيصال فكرته التي تحمل قيمًا أخلاقيّة معيّنة.

1- أحمد الزعبي، التناصّ نظريًّا وتطبيقيًّا، ص29-30.

2- المرجع نفسه، ص37.

- **التناصّ القرآني:**

ويكون " باقتباس الأديب أو الشاعر نصًّا من القرآن الكريم، بطريقةٍ مباشرة فيذكره كما هو، أو بطريقة غير مباشرة فيُحوّر أو يُغيّر، ثم يُوظّف ذلك في سياق نصِّه الجديد"[1].

فيتمّ الاقتباس من الإعجاز القرآني سواءً كان ذلك على مستوى الألفاظ أو على مستوى المعاني، ويتجلّى ذلك من خلال أسلوب المؤلف في جودةِ صِياغته وحُسن سبكه.

- **التناصّ مع الحديث النبوي الشريف:**

ويتمثّل في "اقتباس الأديب أو الشاعر نصًّا من الأحاديث النبويّة الشريفة، بطريقةٍ مباشرة، فيذكره كما هو، أو بالتعليق غير المباشر، فيُحوِّر أو يُغيِّر، ثم يُوظّف ذلك في سياق نصه الجديد"[2]، وفي هذه الحال يجد الأديب أو الشاعر نفسه أمام خيارين، إمّا باقتباس الحديث النبوي الشريف بأكمله أو جزء منه دون تغيير، أو الإشارة إليه مع التغيير والتحوير.

ج- التناصّ الأدبي:

والمقصود به "تداخل نصوص أدبيّة مختارة قديمة وحديثة، شعرًا أو نثرًا، مع النص الرواية الأصلي حيث تكون منسجمة وموظَّفة ودالّة قدر الإمكان التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يُجسّدها ويُقدّمها في روايته"[3].

إذ تتعالق النصوص الأدبيّة الغائبة، شعرًا أو نثرًا، مع النصّ الحدث وتتشابك معه، فقد يأتي بها المؤلّف حتى يعزّز من الأفكار التي يطرحها في نصّه، فهو لا يكتب نصّه من فراغ بل يتأتى ذلك نتيجة تراكم خبرات معرفية، فيُصبح النصّ بمثابةِ وعاءٍ حامِلٍ لعديد من النصوص المتنوّعة.

1- ظاهر محمد الزواهرة، التناصّ في الشعر العربي المعاصر، دار الحامد، الأردن، ط1، 2013م، ص50.

2- ينظر، المرجع نفسه ، ص50.

3- أحمد الزعبي، التناصّ نظريًّا وتطبيقيًّا، ص50.

د- التناصّ التراثي (الشعبي، الأسطوري):

- **التناصّ والتراث:**

ويكون بمحاكاةِ اللغة الشعبيّة، والقصص الشعبي، وتوظيف القصّ الشعبي، والحكايات القديمة والموروث الشعبي، وما يترك ذلك من أثرٍ في النصّ"[1]، زد على ذلك الأمثال الشعبيّة والحِكم، والنُّكت... فيوظِّفها الروائي إمّا، بقصد إحياء التراث والدفاع عن الذات العربيّة أو بغير قصد، فتتسلّل إلى لغته دون أن يشعر.

- **التناصّ والأسطورة:**

"وهو نوع من أنواع الاستفادة من التراث، لكن الاختلاف عمّا سبق من أنواع التناصّ فيما يخصّ الأسطورة هي موروث؛ لكنَّه يونانيّ أو غربيّ، وإن كان هناك بعض الأساطير العربيّة، إلّا أنّها قلة مقارنة بالغرب"[2].

ونرى أن التناص الأسطوري " يتجلّى بواسطة استدعاء الشخصيّة الأسطوريّة، التي يُعدّ توظيفُها بمثابةِ استحضار نصّ الأسطورة ذاتها، أو جزء منها"[3]، ومن بين الأساطير الإغريقيّة نجد: أسطورة سيزيف، بروميثيوس، عشتار، تموز... أمّا الأساطير العربيّة فهي: أسطورة السندباد، عنترة، سيف بن ذي يزن وغيرهم.

ويمكن القول إنّ أغلبيّة الأدباء أثناء هندسة أعمالهم الأدبيّة يستأنسون بمصادر ومراجع جمّة، من أدبٍ، وتاريخ، ودين، وأساطير... إلخ.

1- ظاهر محمد الزواهرة، في الشعر العربي المعاصر، ص50.

2- المرجع نفسه، ص51.

3- أحمد جبر شعت، جماليات التناصّ، ص235.

3-مستويات التناص:

عندما يحاور الكاتب النصوص السابقة ويتفاعل معها نجده ينصاع لمستويات نصية محددة تتفاوت بحسب درجة التداخل النصي والاقتباس، حيث كان لكلٍّ من جوليا كريستيفا ومحمد بنيس دورٌ في الكشف عنها، برؤى متقاربة في جوهرها، وإن اختلفت في أسلوب العرض.

أ- مستويات التناص عند جوليا كريستيفا:

قامت جوليا كريستيفا بتعيين ثلاثة أشكال من التقاطع والتعالق بين النصوص، تجلّت في الآتي:

- **النفي الكلّي (la négation totale):**

"وفيه يكون المقطع الدخيل منفيًّا كليًّا، ومعنى النص المرجعي مقلوباً، وتُعطي جوليا كريستيفا مثالًا بمقطع باسكال Pascal: «وأنا أكتب خواطري، تنفلت منّي أحيانًا إلا أنّ هذا يذكّرني بضعفي الذي أسهو عنه»، "وهو ما يصبح عند لوتريامون: «حين أكتب خواطري، فإنّها لا تنفلت منّي هذا الفعل يذكّرني بقوّتي التي أسهو عنها»."[1]

بمعنى أنّ يتمّ نفي المقطع المتفاعل معه نفيا كلّيا، إضافةً إلى معارضة معناه، فيتضاد النصّ الثاني مع الأصلي من ناحية الرؤى والأفكار، ومع هذا يبقى هناك خيطٌ رفيع لا يكتشفه إلّا القارئ النهِم، المطلع على العديد من النصوص.

- **النفي المتوازي (la négation parallele):**

"حيث يظلُّ المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه (...) يقول لاروشفوكو: «إنه لدليل على وَهَنِ الصداقة، عدم الانتباه لإنطفاء صداقة أصدقائنا»، والحال أنه يصبح لدى لوتريامون:

1- جوليا كريستيفا، علم النصّ، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، ط3، 2014م، ص78.

«إنّه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة، أصدقائنا». "[1]

وهنا لا يتغيّر صلب المعنى، ويبقى نفسه في كلا المقطعين؛ فيتوازى المقطع الغائب مع المقطع الحاضر.

- **النفي الجزئي (la négation partielle):**

وهنا "يكون جزء واحد فقط من النصّ المرجعي منفيًّا، مثلًا هذا المقطع من باسكال «نحن نضيع حياتنا، فقط لو نتحدث عن ذلك» و يقول لوترياموت: «نحن نُضيّع حياتنا ببهجة، المهم ألّا نتحدّث في ذلك قط»[2]

والمقصود هو أن لا يتمّ نفي المقطع الأصليّ نفيًا كليًّا، بل جزء منه فقط، وقد يُخالف المؤلِّف النصّ الغائب في فكرةٍ ويُؤيّده في باقي الأفكار، نظرًا لمتطلّباتِ نصّه.

ب-مستويات التناص عند محمد بنيس:

قام الشاعر والناقد "محمد بنيس" بوضع ثلاثة مستويات لعملية تفاعل النصوص، وهذه المستويات أو "القوانين تحديد لطبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب، لأن تعدد قوانين القراءة هو في أصله انعكاس لمستويات الوعي التي تتحكم في قراءة كل شاعر لنص من النصوص الغائبة "[3]، فكل شاعر أو كاتب يتلقى النصوص الغائبة ويسترجعها بمعيار معين وهذا ما قصده بالقوانين التي سنذكرها في ما يلي:

1- جوليا كريستيفا، علم النصّ، ص 79.

2- المرجع نفسه ، ص79.

3- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت، ط2، 1985م، ص253.

- **التناص الاجتراري:**

يعتبر هذا المستوى من التفاعلات النصية الأضعف مقارنة ببقية المستويات؛ حيث يتم التفاعل بين نصين بدرجة ضئيلة الإتقان وأقرب منها إلى المحاكاة الحرفية، وقد شاع هذا الصنف في فترة الضعف والانحطاط كما يقول "محمد بنيس": " ساد الاجترار في عصور الانحطاط على الأخص، حيث تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني لا قدرة له على اعتبار النص إبداعا لا نهائيا (...) وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجا جامدا، تضمحل حيويّته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني "[1]

فالاجترار أن يقوم الشاعر أو الكاتب باستعادة النص السابق في نصه اللاحق بطريقة جامدة، تكبح من النشاط الإبداعي للنص الغائب مع كل إعادة إنتاج لا إضافة فيها ولا تغيير، " ويعني أن النص اللاحق عجز عن التفاعل بشكل إيجابي مع نموذجه الفني "[2]

وعليه فإن استدعاء النص السابق بشكل تطابقي ينمّ عن قراءة سطحية، ويجعل من التفاعل بينه وبين النص الحاضر تفاعلا سلبياً يؤدي بالضرورة إلى دفن إبداعات لا منتهية.

- **التناص الامتصاصي:**

يحقق هذا التداخل النصي الامتصاصي تفوقا على المستوى السابق (الاجترارى)، بما أنه " مرحلة أعلى من قراءة النص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحول لا ينفيان الأصل، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد "[3]

1 – محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، 253.

2– عبد القادر بقشى، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2007م، ص41.

3– عز الدين المناصرة، علم التناص والتلاص، ص69.

ينتج هذا المستوى من التفاعل عن قراءة واعية للنص السابق مع الإقرار بقيمته، ما يجعل الكاتب يتصرف فيه بحركية لا تقصي النص الأساسي، بل تساعد في جعله منبع إلهام لا يُستنفذ، ومعنى هذا أن " الامتصاص لا يجمِّد النص الغائب ولا ينقُده بإنه يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كُتب فيها، وبذلك يستمر النص غائبا غير ممحو ويحيا بدل أن يموت "[1]، إذ لا يبقى النص السابق كما هو جامدا ولا يعاب أيضا ذلك أن الامتصاص يقوم فقط بإعادة صياغته حسب معطيات العصر التي تختلف عن متطلبات زمنه آنذاك، وهذا ما يمنع إهماله وموته.

- **التناص الحواري:**

وهو أكثر مستويات التناص دقَّة حيث أنه " أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه "[2]، فعملية التحاور النصي تكون حصيلة قراءة ناضجة للنص الغائب أو المستدعى، بحيث تهدم كل ما يشير إليه من شكل أو نوع أوحجم.

" فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص، وإنما يغيره، يغير في القديم أسسه اللاهوتية، ويعري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية، وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلاني خالص "[3]، أي أن المبدع في هذا المستوى من الحوار لا يعترف بقداسة النص الغائب ويتجرأ على هدمه كليا ليعيد تشكيله من جديد، فتتغير بذلك هيئة النص ويصبح النص الحاضر فضاءً للبوح بقناعاته ورؤياه الخاصة، التي يصبّها في قالب النص

1- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنوية تكوينية، ص253.

2- عز الدين مناصرة، علم التناص والتلاص، ص69-70.

3- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنوية تكوينية، ص253.

الغائب بعد إفراغه من دلالته الأصلية، على اعتبار أن " اختلاف النص اللاحق عن النص السابق شرطا أساسيا من شروط الإبداع "[1]

وبالتالي تحاور النصوص مع بعضها بعض، يتم من خلال قراءة نقدية عميقة يدعمها التخييل الإبداعي، الذي لا يتمكن منه إلا كاتب مبدع مُجيد.

مما سبق نستنتج أن قوانين "محمد بنيس" ما هي إلا بلورة وإعادة صياغة لمستويات جوليا كرستيفا.

1- عبد القادر بقشى، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، ص43.

الفصل الأول: جماليات التناص التراثي والأدبي في رواية حيزيا لواسيني الأعرج

أولا: التناص التراثي وجمالياته في رواية "حيزيا"

1- التناص مع التراث الشعبي الأدبي

2- التناص مع الموسيقى والفنون الشعبية

ثانيا: التناص الأدبي وجمالياته في رواية "حيزيا"

1- التفاعل الجمالي مع النصوص النثرية

2- جمالية التفاعل مع النصوص الشعرية

أولا: التناص التراثي وجمالياته في رواية "حيزيا"

إن توظيف المؤلف للتراث يدل على ثقافته الواسعة، ومدى إلمامه بالقديم والمحدث معًا، كما يهدف إلى الفخر والاعتزاز بالذات العربية والترويج لثقافتها العتيقة، ومن بين أشكال الموروث الشعبي التي وظفها الروائي في روايته "حيزيا" نجد: اللغة العاميّة، الأمثال الشعبيّة، الفنون الشعبيّة وغيرها.

1- التناص مع التراث الشعبي الأدبي:

تعامل واسيني في روايته "حيزيا" مع الموروث الشعبي الأدبي بشتى صوره من استحضار القصة الشعبية "حيزية" وتوظيف اللغة العامية كما لم يخلُ نصه من الأمثال الشعبية.

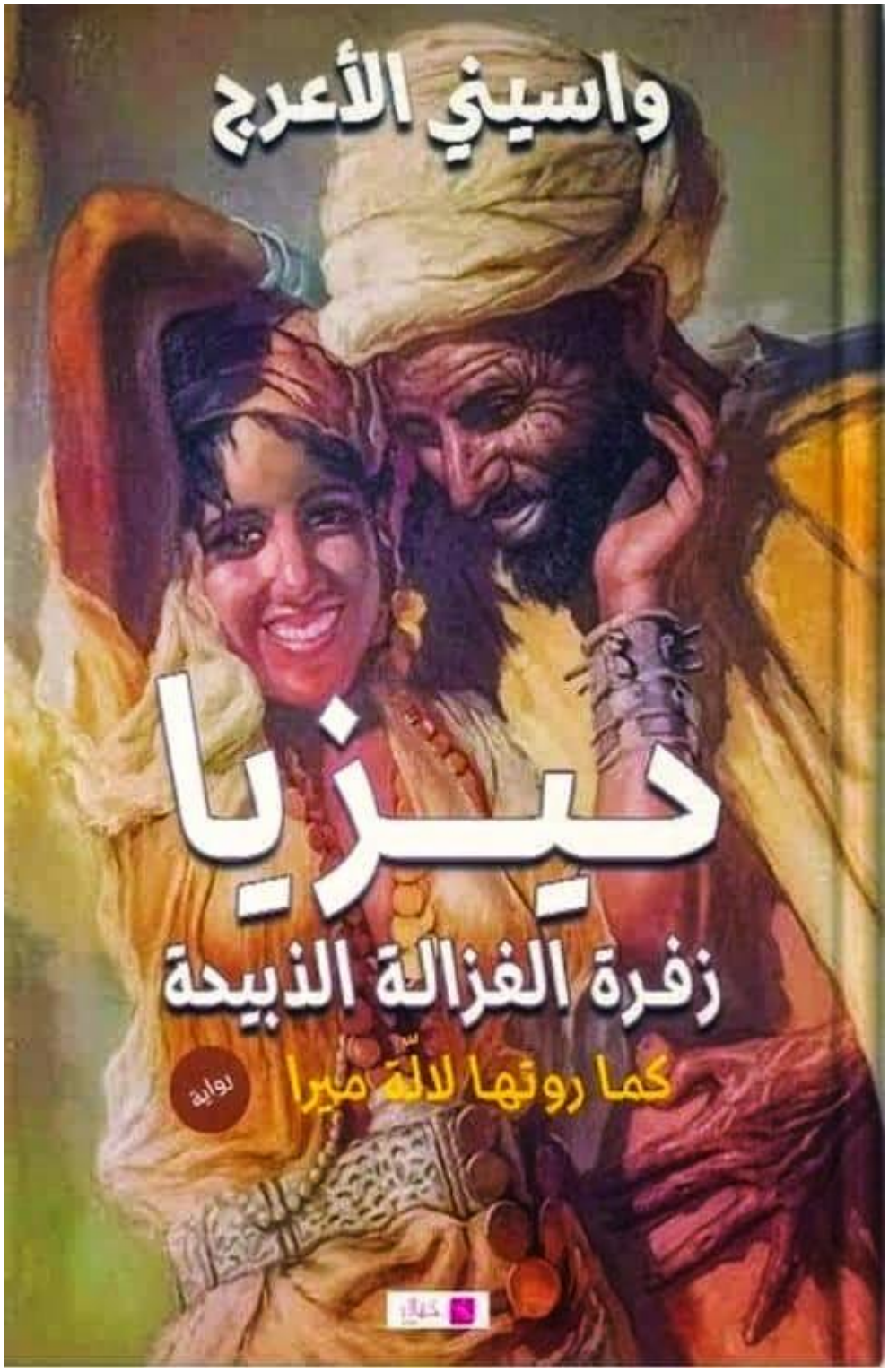
أ- الغلاف "تناص أيقوني":

نرى أن غلاف رواية "حيزيّا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالّة ميرا" مستوحى من إحدى لوحات الفنان الفرنسي البولندي "آدم ستيكا Adam Styka"، "وهو فنان من أصل بولوني، وُلد سنة 1890 وتوفي سنة 1959، تخصص في مناظر ومشاهد شمال إفريقيا بعد قيامه برحلة إلى هذه المنطقة"[1]، وعنون هذا العمل الفني بـ: "لوحة العاشقان 1950"، التي تبدو لنا أنها ترمز إلى أشهر قصة حب مخزنة في الذاكرة الشعبيّة الجزائريّة.

ويمكن النظر إلى هذا التناص على أنه ايحائي ضمني، بمعنى أن هذه الأيقونة التي تم استدعاؤها تجسد تبادل شعور الحب بين العاشقين، كما هو الحال في المتن الروائي، بحيث نلاحظ بشكلٍ جليٍّ حضور الطابع الغرائزي، ونعي جيدا من خلالها أن الرجل الموجود هو "سعيد" والمرأة التي بجانبه "حيزيّا"، وبالرغم من السعادة التي يعيشها الطرفان في الصورة، إلا أنها كانت آنية غير مكتملة ذات عواقب وخيمة انتهت بموت البطلة حيزيّا.

[1]Ahmed Nouar ،Les Peintures de l'Hôtel de Ville de Skikda ،production de la Commune de Skikda ،2007, p7.

إن الاستحضار لهذه اللوحة بالتحديد، المستلهمة من الأوساط البدويّة الصحراويّة، يثير ذاكرة القارئ، ويحيلها مباشرة إلى أشهر الملاحم العذرية الجزائريّة في تلك الفترة "ملحمة حيزية"، والتي أسماها البعض "جولييت الجزائر".



ب- التناص الشعبي مع العنوان:

يُعتبر العنوان أول عتبة تواجه القارئ، بحيث لا نجد عنوان لا تربطه علاقة بالمتن الروائي، فهو بمثابة المختصر الجامع له؛ والعنوان خاصتنا هو: "حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالّة ميرا" الذي من خلاله نلاحظ أن واسيني الأعرج قد كتب اسم "حيزيا" بدون تاء، بقصد تحريرها رمزيًّا من كل قيد؛ هذه القيود التي تعني في المتن الروائي عادات وتقاليد آل بوعكاز، تلي هذا الاسم عبارة "زفرة الغزالة الذبيحة"، وما هي إلا رمز لحيزيا نفسها التي قُتلت بطريقة مأساوية، أما "لالّة ميرا" التي أُلحقت في آخر العنوان هي من رَوت أحداث هاته القصة وصانتها حتى جاء من تؤمِنهُ عليها.

واسم "حيزيا" هو اسم شعبي، يُحيلنا مباشرة إلى الملحمة الحيزيّة الموثّقة في مرثية بن قيطون وأحداثها مخزّنة في الذاكرة الشعبيّة، فلا تكاد تغيب عن كل فرد جزائري. واستهل بن قيطون مرثيته بـ:

عزّوني يا ملاح في رايس لبنات
سكنت تحت اللحود ناري مقديا
يا خيي أنا ضرير بيا ما بيا
قلبي سافر مع الضامر حيزيّه
يا حسرة على قبيل كنا في تاويل
كي نوار العطيل شاو النقضيه [1]

ونرى أن واسيني قد خالف باقي الروايات وطرحها من منظور جديد لم يُسبق معالجته من قبل؛ بحيث نجده حرَّف في بعضٍ من أحداثها وأضاف نكهات مختلفة أثارت جدلًا واسعًا في أنحاء الوطن، وهذا ما جعل أهل المنطقة يثورون ضده لأنه غيّر في بعض الحقائق التي

1 – محمد بن قيطون، الديوان: جمع أحمد عاشور، دار الشروق، الجزائر، ط1، 2008م، ص 41.

يظنون أنها شوّهت صورتها، فقد سأل حول هذه الأسطورة، وقام بحوارات عديدة مع شيوخ وعجائز المنطقة، بعد أن كان يتردد كثيرا على زيارة المكان (سيدي خالد).

كما يضيف واسيني في طيّات نصه أن العاشق الحقيقي لحيزيّا هو بن قيطون بحد ذاته وليس سعيد؛ ذلك أن قبر سعيد لم يكن موجودًا، وهذا صدر عن شخصيته حشاني الذي قال:

"لا تتعب حالك يا خالد لن تجد سعيد في هذه المقبرة"[1] بالإضافة إلى عديد من النكهات التي حقا أبدع فيها، وبها أضفى جديداً على النص.

ج- اللّغة العاميّة:

وهي " لغة أنشأتها العامة لحياتها اليومية، والدليل على ذلك أنها لغة البيت والشارع، والسوق والمجتمع، ومن الملاحظ أن عامية أي لغة ليست واحدة في كل جهات الوطن (...) فالعامية لغة العامة جميعا، لغة الأميّ والمتعلم، لغة الفقير والغني أي لغة كل الفئات الاجتماعية لكنها تضم اختلافات لهجية ترتبط خاصة بالموقع الجغرافي ولهذا نقول عاميات الشمال، عاميات الجنوب، عاميات الشرق وعاميات الغرب."[2]، فلا تقتصر اللهجة العامية على التواصل فقط بل تتخطاه لتحمل في ثناياها ملامح الهوية الأصلية لكل شعب.

وقد استدعى واسيني الأعرج في نصه الروائي "حيزيا" عديد من الألفاظ مستوحاة من الماضي والموضحة في الجدول الآتي:

اللفظة العامية	معناها	توظيفها في السياق الروائي
الشهيلي[3]	وهي رياح تأتي من الجهة الجنوبية تتميز بشدة الحرارة	هذه الرياح قد واجهت خالد عندما عاد إلى سيدي خالد

1- واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، دار خيال للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، د. س، ص21.
2 - مادن سهام، بين العامية والفصحى، مجلة الصراط، كلية العلوم الإسلامية، العدد10، 2004م، ص163.
3 -الرواية، ص 09.

الكارّو	وهي عبارة عن عربة خشبية تجرها دابة واحدة في الأغلب الأعم تستعمل لنقل البشر والبضائع[1]	وذكرت هذه اللفظة عندما طلب المكاحلي المساعدة من الطفل حتى يضع الغزالة المرضعة فوقها لكي يدفنها بعد أن قتلها الرجل بالسكين البوسعادي
حشاني[2]	وهو اسم مذكر يطلق على فئة السوداء من البشر والجمع حشاشنة	وقد جعل الروائي منه خادماً وفيا للآلة ميراَ، يتصرف بغرابة، ليشتغل بعد فترة من الزّمن حفّار قبور
خليني	بمعنى اتركني	وهذا ما قاله باشا التمور لابنه خالد "خليني أقولك إحساسي"[3]، وهنا يبرز حدسه بمعرفة شخصية أحمد يلباي الذي اشتهر بشجاعته، لكنه قال عنها ضعيفة؛ لأنّه لم يدافع عن ابنته وضحّى بمصيرها من أجل الصلح بين القبيلتين
انتركي عليّ، خير من اللّي نكسرلك كل آلاتك، وما نزيدش نشوف كمّارتك[4]	معناها اذهبي عن وجهي وإلا أكسر لك كل أجهزتك التي معك، ولا أريد أن أرى وجهك مرة ثانية	وهذا الرد جاء على لسان لالّة ميرا عندما كانت في مقابلة مع شابّة من التلفيزيون والتي لم تعرف كيف تتعامل معها قائلة "الحاجّة نحب نعرف الحقيقة، خلّينا من التخراف"[5]، لأن ميرا لاتحب المعاملة بهذه الطريقة يلزمها كلام خاص ومعاملة راقية

1 –الرواية، ص15.
2 –الرواية، ص 18.
3 –الرواية، ص 28.
4 –الرواية، ص 30.
5 –الرواية، ص30.

نعيط لك[1]	ومعناها أنادي لك، بحيث تستعمل كثيرا أثناء المناداة	وهذا ما قاله مسعود لخالد، عندما أراد ترتيب موعد لذهاب خالد إلى ميرا باحث عن الأسرار
الرّبيعيتين	"وهي علبه حديدية أو نحاسية يوضع فيها عادة حلي العروس أو المرأة عموما"[2]	وقد قام الروائي بتوظيفها عندما حاول السارقان، قتل لالة ميرا وسرقة ذهب حيزيآ
"السّماح"[3]	وتعني العفو، أوالتسامح وهو من خصال المؤمنين	هنا طلبت ميرا من الشخصان اللذان أرادا الاستيلاء على ذلك الذهب بأن يطلبا السّماح منها لأنها لم تفرح به كباقي العرائس وتم قتلها.
كيف كيف	ونقول في الدّارجة خاصتنا لفظة كيف كيف على الأشياء المتطابقة، بمعنى نفس الشيء	التي جاءت في رد الجازية "من بوسعادة كيف كيف"[4]، عندما سألها خالد إن كانت من سيدي خالك أم لا
"إذا كمّلت"[5]	أي إذا أنهت	وأتت هذه اللفظة في سياق انتظار خالد للالة ميرا حتى تفرغ من استقبال زوارها
خيرها في غيرها[6]	عدم ربط الخير في شيء محدد فقد يكون الخير في أشياء أو أوقات أخرى	قالها جلّول زوج جازية للسائق بعد أن دفع له، ثم قرر عدم الذّهاب تلبية لرغبة ميرا، فربما يكون الخير في الأشياء التي نريدها

1 –الرواية، ص32.
2 –الرواية، ص36.
3 –الرواية، ص37.
4 –الرواية، ص38.
5 –الرواية، ص39.
6 –الرواية، ص 46.

اشتت	بمعنى أصمت	بحيث أتت على صيغة أمر الوهراني خالد "اشتت لا تتكلم سيقتلونك انت أيضا"[1] لشدة خوفه عليه من الصّيادين الذين قاموا يصيد الغزالة وطهيها وأكل لكنها
لاسانسور[2]	التي تعني المصعد وأصل الكلمة فرنسي La scenseur	المصعد موجود في فندق الواحد، الذي لا يحبذ خالد استعماله
موديلا	وأيضا أصلها فرني la models وترجمتها هي الموضة	وتعود هذه الكلمة إلى الصورة التي صورها الألماني لينهرت واختياره لتلك المرأة موديلا له[3] والتي يعتقدها العديد من الناس أنها حيزيا لكن في حقيقتها امرأة نايلية لا علاقة لها بحيزيا
تنحّي	تنزع	والمقصود هنا هي آلة الإمزاد التي يقول عنها خالد " تنحي لغبينة على القلب"[4]
"ترانكيل"[5]	Tranquille، والتي تعني هادئ	والهادئ في الرواية هو خالد والسبب في ذلك تقصد لالة ميرا راحته وعدم إزعاجه بعد التيهان

1 –الرواية، ص 68.

2 –الرواية، ص 80.

3 –الرواية، ص 82.

4 –الرواية، ص153.

5 –الرواية، ص161.

"الطحطاحة"[1]	ونقول في لهجتنا هذه الكلمة على الساحة الفارغة الواسعة	وهو المكان الذي توقفت فيه القبيلة للاستراحة والموجود بعين أزال
يكلاطي	من الفعل eclaterونقصد بها ينفجر	والمعنى هنا عيشة التي كاد رأسها سينفجر من القلق في قولها "هذا الراس راح يكلاطي "[2]، لأنها كانت تحيك حيلة مع أختها القايمة حتى تقومان بالتغطية على حادثة الحمل ولإقناع أحمد بلباي وناس سيدي خالد أنها هي من ولدت وليست حيزيا
رانا نخليو	نحن نتحدث في الفراغ	وهذا ما قالته عيشة لربيحة "رانا نخليو في الرّيح"[3] بمعنى أن نقاشهم حول موضوع الرّضاعة لن يفيدهم في شيء، فالأب أصدر قراره، ولن تنزل كلمته إلى الأرض
"يشرب ويلفط"[4]	أصل الكلمة إسباني falta، والتي تعني الخطأ	وذكرت هذه اللّفظة على لسان حيزيا عندما كانت تتحدث مع خالتها عن زوجها جلول
"نبكيهم كيما بكّاوني"[5]	أي أن أجعلهم يبكون كما أبكوني أو أحزنهم كما أحزنوني	وهذا ما قاله أحمد بلباي بعدما قامت نساء بن قانة بتسميم ابنته متأثرًا بالحادثة ويتوعد الانتقام طالباً الاستعانة بالبوازدة

جدول يوضح، مدى حضور اللهجة العامية في النص الروائي "حيزيا".

1 –الرواية، ص219.

2 –الرواية، ص253.

3 –الرواية، ص257.

4 –الرواية، ص290.

5 –الرواية، ص319.

وقد عمد الروائي توظيف الألفاظ العامّية ومزجها مع الفصحى خوفا من تلاشيها؛ نظرا للتطور الذي نشاهده من اقبال كبير على تعلم اللغات خاصة تلك التي احتلت الصدارة عالميا كاللغة الإنجليزية بحيث استبدلها البعض باللغة المحلية.

وبما أن الموضوع الأساس في الرواية حول القصة الشعبية حيزيا كان لزاما عليه توظيف مفردات معينة من وسطها الأصلي، لإيهام المتلقي بواقعية النص ومنطقية أحداثه.

كما نلحظ من خلال تلك اللغة والحوارات التي دارت بين الشخصيات، انفتاح الرواية على عديد من الأصوات موجودة في المجتمع الجزائري، وهذا ما ميّز رواية واسيني الأعرج، تعدد الأصوات ومن ثمة تعدد القضايا.

د- استحضار الأمثال الشعبية في الرواية:

وارتئينا أن نشير أولا إلى مفهوم المثل وهو: عبارة عن جملة موجزة تداولت شفاهيا على لسان شعب من الشعوب ونتج صدورها عن تجربة أو حادثة مرّ بها أحدهم؛ مما دفع به القول بألفاظ ذات معنى بليغ تمّت صياغتها في أبهى صورة، وغالبا ما تكون غايته تعليمية لباقي أفراد المجتمع، ومن بين الأمثال التي تم ذكرها في الرواية نجد:

*درْ الخير وأنساه تجده أمامك: استحضر واسيني هذا المثل حتى يبين خلق خالد الحميد عند لقائه المفاجئ بمسعود حفيد ميرا أثناء رحلته في البحث عن أسرار حيزيا، وقد أراد خالد مساعدته عندما علم بأنّ سائق السيارة لا يزال بعيداً؛ "فوضع في كفه رقم تلفون الفندق ودفع له ثمن التاكسي كورسا حتى لسيدي خالد وتذكر مقولة والده درْ الخير وأنساه تجده أمامك"[1]

1- الرواية، ص 33.

والنص الأصلي الذي استقى منه المؤلف هو "دير الخير وأنساه ودير الشر وتفكره"[1]، والذي يعني بأن الإنسان إذا فعل الخير عليه أن ينساه وسوف يلقاه عاجلا أم آجلاً وحتما سيأتي يوم ويجد أثر الخير الذي قام به، وإذا فعل الشر عليه أن يتذكره.

وقد اختلف سياق النص الحاضر عن سياق النص الغائب في الجزء الثاني من الجملة فنجد الأول يقول: "دير الشر وتفكره "والثاني يقول: "تجده أمامك" أما الجزء الثاني بقي نفسه ولم يتحوَّر، ذلك أنّ مستوى التعالق بينهما كان اجترارياً فلم يتغير المعنى ولكن تم نفي الجزء الثاني مستبدلا إياه بعبارة "تجده أمامك" التي كتبها بالعربية الفصحى على خلاف المقطع الغائب الذي هو بالعامّية، ليتلائم مع إصدارات الرّواية وسياقاتها.

- نوريلوا الزنباع وين ينباع: قام الرّوائي باجترار هذا المثل حينما وصف المبارزة التي دارت بين الفارس المتنكر –الذي هو "حيزيا"– و"ضرغام" المستفز لسعيد، ثم لتقوم "حيزيا" بالدّفاع عنه، ويجرى الحوار بينهما وتقول: "والله غير نوريلوا الزّنباع وين ينباع"[2] والمثل الغائب هو: " نوريلك الزّنباع وين ينباع "[3]، والمقصود به سأريك وأظهر لك أين تباع فاكهة الزّنباع والحصول على هذه الفاكهة صعب بسبب ندرة وجودها، ويقال هذا المثل عندما يتخاصم طرفان أو أكثر ليغضب الطرف الثاني ويهدده بقوله: " نوريلك الزّنباع وين ينباع".

ونرى أن المقطع الحاضر يتطابق لفظا ومعنى مع المقطع الغائب باستثناء إبدال الواو في محل الكاف.

1– رابح خدوسي، موسوعة الأمثال الشعبية، دار الحضارة، د.ت، د.ط، ص 75.

2– الرواية، ص 223.

3– من الذاكرة الشعبية الشفوية الجزائرية.

- وفي نفس سياق الأحداث تمت الإشارة إلى مثل شعبي مشهور وهو: "العود اللي تحقره يعميك"[1] الموازي للمثل الآخر "العود اللي تحقرو يعميك"[2] ومعناه أن لا تقوم باحتقار من يبدو لك ضعيف فربما يكون هو الأقوى.
- ثم أتى واسيني بعبارة "الهربة تسلك يا ضرغام"[3] أثناء المبارزة، والتي من خلالها ندرك ونتذكر المثل الذي يقول "الهربة تسلك"[4] ويقال هذا المثل في المواقف الحرجة التي تمر على الإنسان عندما لا يحسن التصرف في المآزق فيتوجب عليه الهروب ويستحسن له عدم المواجهة.
- "إلي ما رضى بالخبزة يرضى بالنص" وجاء هذا المثل على لسان أب حيزيا أحمد بلباي عندما دار الحوار بينه وبين زوجته عيشة حول قضية زواج حيزيا من عبد الغني الذي ينتسب إلى أولاد بن قانة مصممما على رأيه بأن يزوج ابنته من ذاك الشاب، فلم تكن الأم راضية على هذا الزواج ليردّ عنها" إلي ما رضى بالخبزة، يرضى بالنص"[5]وقد امتصه الرّوائي من هذا المقطع الذي يقول "إلي ما يقنع بخبزة ما يقنع بنصها"[6] فالإنسان الذي لا يقنع بالكل من المستحيل أن يقنع بجزءٍ منه، ونلاحظ أن الرّوائي قد حوّره تحويرا خفيفا فأبقى على الجزء الأول من المثل، وعاكس معنى الجزء الثاني بقوله "يرضى بالنص" حتى يُكيّفه مع قول الأب.
- إضافة إلى توظيفه المثل المعروف "كشبع قعد يبعبع"[7] حين ما استهزئت الأم عيشة بابنتها حيزيا، ذلك أن إبراهيم ترك كل نساء ابن قانة وأرادها هي فتهكمت عليها قائلة: "راح اختار

1- قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية، تر:عبد الرحمن حاج صالح، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، د.س، ص 125.

2- الرواية، ص 224.

3- الرواية، ص 223.

4- من الذاكرة الشعبية الشفوية الجزائرية.

5- الرواية، ص 143.

6- رابح خدوسي، موسوعة الأمثال الجزائرية، ص .164

7- قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص192.

وحدة كرفة، كانت مصاحبة ولد عمها وبعدها، بش يلصقوها في آل ابن قانة، قالو متراضعين حتى شبع صالح وقال مالح"[1].

وتقصد الأم أنه بعدما شبعا حيزيا وسعيد من بعضهما البعض تذكروا حادثة الرضاعة وأرادوا تزويجها لقبيلة بن قانة، ويقال ذاك المثل عادة على الإنسان الفض الذي في طبعه غلظة ولا يحسن التصرف في مواقف الجد.

- زد على ذلك يحضر المثل التالي: "اللي دارها بيديه يفكها بسنيه"، الذي يقوم الكاتب من خلاله بتناص احتوائي للمثل الشائع (اللي دارها بيديه يفكها بسنيه)[2]، إذ يضرب في المواقف التي تتطلب تحمل المسؤولية، فجاء هذا المثل في الرواية على لسان "سعيد" بعد أن اِلتقت به "حيزيا"، وأبلغته خبر حملها منه، ثم استشارته عن إمكانية إسقاط الجنين، لكنه ردَّ قائلا: " اللي دارها بيديه يفكها بسنيه هو ابننا في النهاية لن تسقطيه نتزوج بأسرع ما يمكن حتى لا تخرج الألسنة وتصبح سكاكين "[3]

ما دلّ على رفضه واستعداده لتحمّل تبعات أفعاله بشجاعة، قبل أن تتعقد الأمور ويصعب حلها، والحل الأمثل والأوحد هنا هو الزواج، ثم بذلك يتماثل معنى النص الغائب مع معنى النص الحاضر.

- استدعى الروائي علاوةً على ما سبق المثل الدارج الذي يقول: " هم يبكي وهم يضحك "، وكان مجيئه في النص الروائي إيراداً للمثل الشعبي الهازئ (هم يضحك وهم يبكي)[4]، الذي يقال عندما يحصل موقف مضحك، في أوضاع صعبة لا تدعو للضحك بل تدفع إلى البكاء وهذا ما حدث مع "حيزيا" عندما أرادت الذهاب نحو خيمة والدها، لكن خادمتها

1- الرواية، ص302.

2 – من الذاكرة الشعبية الشفوية الجزائرية.

3 –الرواية، ص265.

4 – من الذاكرة الشعبية الشفوية الجزائرية.

"مباركة" نبهتها بأن تلبس لباساً فضفاضاً، لأن بطنها أصبح ظاهرا، فردَّت عليها وهي تضحك: " هم يبكي وهم يضحك، رايحة بكرشي خارجة هههه معك حق "[1]، وهنا يتوافق سياق المثل مع موقف حيزيا المضحك المبكي.

- كما ونلحظ مثلاً عامياً آخر يحضر في النص ألا وهو " سل المجرب ولا تسل الطبيب"، إذ يتفاعل فيه الروائي عن طريق إدراج المثل الشعبي المعروف (أسأل مجرب ولا تسأل طبيب)[2] والذي يعني أنه عند الحاجة ينبغي العودة إلى صاحب التجربة والخبرة، فقد نجد النفع في خلاصة خبراته أكثر من الطبيب صاحب المعارف النظرية.

وقد جاء هذا المثل في سياق حوار دار بين "حيزيا" ومعلّمها "محمد بن قيطون" حول أبيات شعرية "للشريف الرضي"، إذ سألته قائلة: " سيدي امحمد هل أحببت في حياتك؟ عندنا يقولون سل المجرب، ولا تسل الطبيب "[3]؛ ذلك لاعتبارها المعلم أهلاً للحكمة المستخلصة من التجارب القيمة، وعليه يتطابق مضمون النص السابق مع مضمون النص اللاحق.

- ضف إلى ذلك المثل القائل: " خاف من الوادي السكوتي، وما تخافش من البحلوطي"[4]، والذي أتى به الكاتب في نصه طبقا لقانون التفاعل الجزئي، إذ فعّله على المثل الشعبي القديم (فوت على الواد الهايج وما تفوتش على الواد الساكت).

كونه يقال في المواقف التي لا يجب الاغترار فيها بما هو ظاهر، وقد قيل في الرواية بعد الحادثة التي تعرض لها البطل "خالد" حين أوقف سيارته وسط الوادي الجاف، ثم فجأة ودون سابق إنذار تحرك الوادي بقوة هائلة حتى كاد يأخذ بحياته وهنا نقطة إلتقاء النصين الغائب والحاضر، حيث لم يكن على "خالد" أن يثق بهدوء الوادي.

---

1 –الرواية، ص282.

2 –من الذاكرة الشعبية الشفوية الجزائرية.

3 –الرواية، ص210.

4 –الرواية، ص103.

- كما استُحضِر من الأمثال العامية الأخرى المثل: " إذا كان القاضي خصيمك لمن تشتكي؟"[1]، وقد حضر نتيجة تداخل امتصاصي مع المثل الشعبي (إذا عاد القاضي خصيمك غير طبق حصيرك)، الذي يضرب عندما يُظلم الشخص من قبل من يحتكم إليه، رغم أن كل الأدلة تظهر أنه صاحب حق.

تم إلحاق هذا المثل في النص الروائي على لسان "عيشة" والدة "حيزيا" وهي تردّ على زوجها قائلة: " ربي يكون في عون بنيتي إذا كان القاضي خصيمك لمن تشتكي؟ "[2]؛ وذلك بسبب إصراره على تزويج "حيزيا" وإذعانه للشيخ "بوضرسة" من أولاد بن قانة القائل بأن السنة لا مكان لها أمام القرآن، فحكم بذلك على حبّ "سعيد" و"حيزيا" بالموت معتبراً إياه أخاها من الرضاعة.

ومنه يتوافق المثل مع الموقف المذكور، فرغم محاولات "عيشة" و"بن قيطون" لإقناع أحمد بلباي بالتراجع عن قراره لكن لا نتيجة، حيث كان مقتنعا بكلام فقيه بن قانة.

- استدعى الكاتب كذلك المثل الفرنسي "La nuit porte conseil"[3]، والذي يقال عندما يحتار الشخص وتختلط عليه الأمور فيكون النوم بمثابة المهرب من ذلك التشتت، وقد تم ضمّه للنص حين قال "خالد": " إلى اللحظة لا أعرف ماذا أفعل، حيرة كبيرة على كل المثل الفرنسي يقول La nuit porte conseil"[4]، حيث أن كل ما حدث مع خالد يبعث إلى الضياع لكنه في خضم تلك الأفكار والأسئلة المتأججة داخله قرر الذهاب إلى النوم علَّ ذهنه يصفو فيحيله إلى مخرج، وعليه فإن مدلول المثل أو النص الغائب تطابق مه سياق النص الحاضر.

---

1 –الرواية، ص251.

2 –الرواية، ص251.

3 –الرواية، ص84.

4 –الرواية، ص84.

لقد جاء الروائي بهذا الكم من الأمثال الشعبية المتداولة، التي تتماز بالإيجاز والتكثيف الدلالي، فنجدها قصيرة تختزل عديداً من التجارب والعبر مما يجعلها مرنة قابلة للإسقاط على مختلف المواقف.

كما أثرى "واسيني الأعرج" نصه الحاضر باللغة التراثية (العامية)، من خلال تلك الأمثال، التي توضح مدى تشبعه بالثقافة الشعبية، وذلك بمحاولته استحضارها بأشكال تفاعلية اجترارية أو امتصاصية جزئية، وهذا لرفع الملل عن النص وجعله زخرفة فنية متنوعة تستقطب القارئ وتجذبه لقراءة النص، ثم إن توظيف المثل الشعبي جاء حاملا لدلالات اجتماعية وثقافية وسياسية أضافت للرواية بعداً فنّياً وجمالياً.

2. التناص مع الموسيقى والفنون الشعبية:

تعتبر الموسيقى والفنون الشعبية من أبرز المظاهر الثقافية التي تعبر عن ثقافة وتاريخ الشعوب وتحافظ على أصالتها، فمن الفنون والآلات الموسيقية التي قام الروائي "واسيني الأعرج" باستدعائها وجعلها مساهمة في تشكيل نصه نجد: فن الأوبرا، آلة الإمزاد المرافقة للشعر، آلة الرباب والأغنية الشعبية.

أ- أوبرا مدام بوترفلاي:

يعتبر فن الأوبرا شكلا من أشكال الفنون المسرحية التي تجمع بين الغناء والتمثيل والرقص أيضا، كما أنه جزء من الموسيقى الغربية القديمة، ويظهر تأثر الروائي بهذا الفن من خلال توظيفه عدة مرات في مقاطع متفرقة منها: "أوبرا حيزيا"[1]، "أوبرا عائدة في الأهرامات"[2].

على وجه التخصيص نجده متأثراً بشكل جليّ بأوبرا "مدام بوترفلاي" المشهورة "للملحن والموسيقي الإيطالي "جاكومو بوتشيني"، والتي تدور أحداثها حول شابة يابانية تدعى "شيو-

1 -الرواية، ص92.

2 -الرواية، ص23.

شيوسان"، وقعت في حب بحار أمريكي "بنيامين فرانكلينت بينكرتون" الذي اعتبر علاقته معها مجرد لهو وتسلية، بينما هي تزوجته عن حب وعظّمت علاقتها معه، لكنه تركها وسافر وعندما عاد اكتشفت مدام بوترفلاي خيانته إذ أنه عاد مع زوجته الأمريكية، حينئذ أدركت مدى حماقتها، فكل تضحياتها لم تلق عنده مقابل، وللحفاظ على ما تبقى من كرامتها قررت الانتحار وإنهاء حياتها بشكل مأساوي"[1].

إن هذا الاستحضار لأوبرا "مدام بوترفلاي" بالتحديد أفاد في مطابقة قصة شيو–شيوسان مع قصة حيزيا، وذلك عندما قرر البطل "خالد" خوض غمار الرحلة التي كلّفته بها "لالة ميرا" من أجل أن يأتيها برأس الغزالة الذبيحة، وهو في طريقه إلى المجهول أخذ يستمع إلى أوبرا "مدام بوترفلاي" فانتبه إلى " مجموعة طلاسم متشابكة ومتعالقة، تنتابه كلما سمع موسيقى "مادام بوترفلاي". رأى شيو–شيوسان التي تعني باليابانية السيدة فراشة، 15 سنة وهي تركض في الهواء وفي يدها حيزيا، تتدحرجان في تيه السماوات الفارغة من كل شيء، إلا منهما. وكلما تمادى في سماع الأوبرا يشعر أن موسيقى بوتشيني أُنجزت على إيقاع حياة حيزيا في عنفوانها وانهيارها "[2]

بذلك تكون صورة شيو–شيوسان عنده اِنعكاسا لصورة حيزيا في اندفاعها نحو مشاعرها وتعرضها للخداع نتيجة قناع الحب، بينما "بنكرتون" كان صورة لسعيد الذي نسي سريعا حب حيزيا، وأدار ظهره لها بعد أول خيبة ملتفتًا لحياته العملية في الإدارة الفرنسية.

كما يواصل السارد في مقطع آخر قائلا: "يسافر إلى أمريكا وبعد سنوات طويلة يعود إلى فراشته، بزوجة أخرى إلى اليابان تعرفه بابنه الذي ولد في غيابه ثم تنظر إليه طويلا هي

1 –ينظر، فيصل خليفة العربيد، المذهب الواقعي في التأليف الموسيقي عند "جاكومو بوتشيني" أوبرا "مدام بوترفلاي" نموذجا، بحوث عربية في مجالات التربية النوعية، قسم التأليف والنظريات المعهد العالي للفنون الموسيقية–دولة الكويت، العدد 33، 2024م، ص347–348.

2 –الرواية، ص93.

التي خسرت كل شيء وظلت وفيةً له حتى النهاية. تنزوي وتنهي حياتها بطريقة الانتحار بالسكين كما الهارا-كيري. ماذا فعل سعيد غير أنه ركض نحو الإدارة الفرنسية وتركها وراءه تموت؟"[1].

وعليه كان التشابه بين القصتين كبيراً ما جعل الكاتب يتأثر بهذه الأوبرا ويتفاعل معها بوعي تام، عن طريق امتصاص أحداثها ودمجها مع أحداث قصة حيزيا.

كما أن ما تقدم يدل على إطلاع الكاتب الكبير على آداب وفنون الغرب القديمة، ومحاولته المزج بين القصتين لإعطاء قصة فنية هجينة تجذب القارئ وتستهويه، فالرواية كتاب مفتوح على الفنون الأدبية وغير الأدبية، إنها نص مثقف.

ب- آلة الإمزاد المرافقة للشعر (في الثقافة التارقية):

قام الروائي باستدعاء "آلة الإمزاد" في ثنايا نصه وذلك بإدراجها في سؤال "لالة ميرا" لضيفها "خالد" عن عزف الإمزاد في الأوبرا فيجيبها بدوره: " أتينا بعازفين ترقيين. أحب الإمزاد فيه صوت عميق ومجروح بحته تشبه بحّة الإنسان المكلوم في قلبه "[2].

تعتبر "الإمزاد آلة موسيقية قديمة لدى مجتمع "التوارق" الجزائري ولها عندهم شأن رفيع، فنجدها حاضرة في أفراحهم وأحزانهم ويتم العزف عليها إلى جانب أشعار تؤلف على أوزان معينة أو يكون عزفا مستقلا.

تم استجلاب هذه الآلة "الإمزاد" لما لها من قدرة على محاكاة صوت الإنسان جريح القلب، وتمكنه من استحضار ذكرى الغائبين كما تقول "لالة ميرا": " كلما توحشت أمي القايمة أو حيزيا، أخرجت الإمزاد واستدعيتهما الإمزاد يعيد الأرواح الضائعة على الوجود لا أدري

1 -الرواية، ص93.

2 -الرواية، ص153.

كيف أشرح لك كلما عزفت عليه رأيتهما كما لو كانتا حاضرتين "[1]، فأنغامه تغوص بالمستمع في عوالم بعيدة؛ لأنه يحرك مشاعر الحنين والإشتياق.

أضف إلى ذلك استُحضرت آلة "الإمزاد" في مقطع آخر ثم تم مزجها مع "قصيدة حيزية" للشاعر الشعبي محمد بن قيطون، وذلك عندما عزفت "لالة ميرا" على الإمزاد وهي تتغنى بكلمات بن قيطون المكسورة في المقطع الآتي:

" احتضنته قليلا شمت رائحته ثم عزفت بكل شوق ارتسمت في عينيها وعيون الحاضرين حالة من الحنين والحزن (...)

عزوني يا ملاح، في رايس الملاح * سكنت تحت اللحود ناري مقدية**

قلبي سافر مع الراحل حيزيا...

كان يصعد من عزفها إيقاع معتق هو بين الصحراوي والترقي، حزينا يرتفع بالروح عاليا"[2]، وعليه فإن صوت العزف الصادر من آلة "الإمزاد"، ينسجم مع عواطف "لالة ميرا" الحزينة على ما حصل لأمها كما أنه الأنسب لكلمات "بن قيطون" النابعة من قلب جريح.

ج- آلة الرباب والأغنية الشعبية:

أشار الكاتب في نصه إلى آلة "الرباب"، وتم ذلك على لسان "لالة ميرا" في الرواية: " وصلتنا ظلاله عند بعض فناني المنطقة يحرم على الرجال عزف الإمزاد على عكس الرباب الذي لا يعزفه إلا الرجال "[3].

1 -الرواية، ص153.

2 -الرواية، ص155.

3 -الرواية، ص173.

وعليه تم استدعاء آلة " الربابة" الموسيقية، والتي تعتبر أداة من أدوات الفن الشعبي القديمة جداً، والمتوارثة إلى يومنا هذا في الأوساط العربية الصحراوية، والمجتمعات "التارقية" الجزائرية على وجه التحديد.

نرى أن حضور "الرباب" في النص الروائي كان لأجل التفريق بينها وبين آلة "الإمزاد"، كما دلّ استحضارها على الثقافة الموسيقية للمؤلف، إذ جاءت في سياق حديث دار بين "لالة ميرا" و"خالد" عن أصول آلة الإمزاد التارقية والعادات التي تحكم العزف عليها.

في حين تشكل الأغنية الشعبية ظاهرة ثقافية بارزة، تعبر عن آلام وآمال الإنسان من ثم تعكس هوية كل شعب من الشعوب.

من ملامح الأغنية الشعبية التي نلاحظها في المتن الروائي، أغنية "حيزية" التي غناها الفنان الجزائري "خليفي أحمد"، وجاء ذكرها في المقطع التالي:

" أسئلة كثيرة انتابته وهو غارق في سماع موسيقى الفجر الهادئة قبل أن يتداخل مع صوت الشيخ خليفي أحمد هذا الرجل كبير تمنيت أن أسأله عن إحساسه العميق وهو يغني لأول مرة حيزيا؟ "[1]

قام الكاتب من خلال تضمينه لاسم الفنان الشعبي "خليفي أحمد"، المشهور بأغانيه ذات الطابع البدوي، والذي غنّى للكثير من الشعراء الكبار، أمثال "محمد بن قيطون"، بالتعبير عن إعجابه بهذا الشخص وشجاعته في تغنيه بتلك الأبيات الإيروتيكية من قصيدة "حيزية":

" بيدي درت الوشام في صدر الرخام * مختم تختام في زنود طوايا**

درتو بين النهود نزلتو مقدود * فوق سرار الزنود سمايا**

1 –الرواية، ص96.

أزرق عنق الحمام مافيهش تلطام * مقدود بلا قلام من شغل يديا "[1]**

هذه الأبيات التي تفلَّت منها فنانين كُثر باسم الفضيلة ونزاهة المبادئ، ورأى أن هذا الفعل هتك لكيان الشاعر وجبن لمن قام به.

لا يعتبر هذا العمل الروائي الأول لـ "واسيني الأعرج" في تفاعله مع الفنون، بل سبقه كثير من الأعمال الأخرى، فالغناء والموسيقى من وجهة نظره "نتعلمها مع حليب الأم "[2]، حتى أننا نراه يسخط على المجتمعات التي تحرِّمها.

إن استحضار هذه الفنون إنما يحيل إلى المرجعية الفنية والموسيقية للروائي، التي تجعله يضم لنصه أسماءً وقصصاً من عالم الموسيقى، استمدها من فنون تراثية سابقة ثم دمجها مع عوالم أخرى متخيلة في متنه الجديد.

وفي الأخير يمكن القول أن الروائي يملك رصيداً ثقافيا واسعا، استقاه من التراث الشعبي الأدبي وغير الأدبي.

ثانيا: التناص الأدبي وجمالياته في رواية "حيزيا"

يكمن التناص الأدبي في اتساع النص الروائي الحاضر، ليشمل غيره من النصوص الأدبية القديمة أو المعاصرة، نثراً كانت أو شعراً، فيتم هذا الأمر عبر تقاطع نص الكاتب مع نصوصه السابقة، أو نصوص غيره التي يستحضرها قصد تفاعل دلالاتها مع دلالات النص الجديد بعدة مستويات وأنماط، وتظهر لنا التفاعلات النصية الأدبية لدى واسيني الأعرج في روايته "حيزيا" بشكل واضح بعيد عن الإبهام فنجد الحضور يشمل كل من النصوص النثرية وكذلك الشعرية.

---

1 –خليفي أحمد–حيزية Khlifi Ahmed، جذور جزائرية Racines Algériennes، Youtube.com/watch?v=lekro56tqz8، تاريخ الزيارة 2025/04/21، على الساعة 14:05.

2 –الرواية، ص174.

1-التفاعل الجمالي مع النصوص النثرية:

نسجل حضور عديد من النصوص النثرية في المتن السردي "حيزيا"، التي يستثمرها الكاتب من أجل دعم أفكاره والأحداث التي ينسجها، فلذلك نجدها منسجمة مع مدلولات النص ونذكر منها:

أ- منامات الوهراني:

نرصد في المتن الروائي "حيزيا" علاقات ترابطية مع نصوص نثرية قديمة، مثل كتاب منامات الوهراني، الذي نعتبره من أهم النصوص التي تشابكت معها الرواية، حيث يستحضرها السارد قائلا: " برمجت بسرعة زيارتي للصحراء في أثر حيزيا وفسرت ذلك بشكل بسيط وفق ما يقول به العالم الكبير سيد الأحلام والأفلاك، ابن محرز الوهراني في مناماته الكبيرة "[1].

ومنه نلاحظ أن تضمينه كتاب " منامات الوهراني" في نصه الحاضر، لم يكن إلا استحضاراً لشخصية "الوهراني"، من مناماته الشهيرة إلى حلم البطل "خالد" ويتضح هذا في قول الشخصية "خالد": " لهذا سعدت برفقته في الحلم "[2]، مع إرفاقه نبذة قصيرة جداً عن حياة الكاتب "ابن محرز الوهراني" في حاشية من صفحات الرواية، كما أن لفظة مناماته الكبيرة تحيلنا مباشرة إلى "المنام الكبير" للوهراني، وهو من أشهر نصوصه.

يظهر لنا بشكل جلي تفاعل السارد مع هذا النص في مقطع آخر أيضا يقول فيه: " احك يا ابني، احك ولا تنقص حرفا واحداً، أريد أن أعرفك من حلمك الكبير "[3]، وكان هذا على لسان "لالة ميرا" عندما طلبت من "خالد" سرد حلمه الذي قاده إليها.

وما نراه أن المنام الكبير للوهراني يقابله الحلم الكبير للبطل "خالد" في الرواية، فكلاهما عبارة عن استذكار لحكاية وهمية، جرت أحداثها أثناء النوم، وهذه الحكاية عبارة عن رحلة

1 -الرواية، ص64.

2 -الرواية، ص65.

3 -الرواية، ص65.

إلى عالم يختلط فيه الخيال بالواقع، حيث نجد "الوهراني" يتوجه برحلته إلى يوم الحشر رفقة صديقه "الحافظ العليمي"، بينما رحلة "خالد" كانت أولا إلى كينيا هناك أين شاهد الغزلان لأول مرة، فيقول: " رأيت الغزلان أول مرة في حديقة الحيوانات في سفاري إلى كينيا "[1]، ثم ارتحل بأحلامه إلى الصحراء المقفرة بصحبة الوهراني.

والرابط بين رحلته إلى كينيا ورحلته إلى الصحراء، هو تلك الغزالة مميزة العينين، التي كان ينظر إليها وتنظر إليه، حاول تذكرها مراراً لكن دون جدوى، يقول السارد: " لابد أني رأيتها قبل هذه اللحظة لم تسعفني ذاكرتي في الحلم لكن الوهراني جلبني نحوه وتمتم في أذني "[2]، فقد كان "الوهراني" هو المرشد والمساعد لخالد في مغامرته خلف الغزالة الذبيحة ذات العينين الجميلتين، التي لم يستطع إنقاذ إلا ما تبقى منها.

إن طبيعة العلاقة بين النص الحاضر "حيزيا"، والنص الغائب "منامات الوهراني"، علاقة تفاعلية ذات مستوى امتصاصي، إذ يأتي السارد بشخصية الوهراني من مناماته، ويلقي بها في حلم خالد أو كابوسه الغريب، الذي نرجح أن فكرته مستوحاة من هذا الفن النثري بالتحديد، فيجعل منه شخصية مرافقة إذ يقول: " جرني الوهراني الذي ظل ورائي ولم يتقدمني في أية لحظة من اللحظات "[3]، ودليلا يشارك في تحريك الأحداث، لكنه لم يظهر أمام "خالد" إلى حين التفت هذا الأخير.

وهذا ما رواه وهو يسرد أحداث حلمه على مسمع "لالة ميرا" إذ يقول: " عندما التفت نحوه، لم أعرفه في البداية ظننته ترقيا لأنه كان ملثما لكن صوته لم يغب عني قال عليك أن

1 –الرواية، ص66.

2 –الرواية، ص66.

3 –الرواية، ص69.

تحذر وانت تواجه قتلة لا يحكمهم أي ناظم (...) أنت يجب أن تغير طريقك امش عكس مسار السيارة، المنطقة قريبة من هناك، لا تتكل كثيرا على البوصلة "[1].

مما سبق نلحظ أهمية شخصية الوهراني ودوره في سير الأحداث، أو على نحو أدق نتبين حيوية التداخل النصي مع كتاب منامات الوهراني وما أضفاه على النص من جمالية فنية.

ب- كتاب "الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر":

نستشف حضور نصوص نثرية أخرى في الرواية، من خلال المقطع التالي: " بدا أطلس يركض بفرح على الحافة، وينفض نفسه من الماء العالق به ركضا معاً على الحافة تذكر خالد كتابا قديما، قرأه في طفولته: "الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر". "[2]

ومنه تمَّ الاستحضار بصورة امتصاصية لكتاب "الكلب الأبلق الراكض عند حافة البحر" للروائي جنكيز ايتماتوف Tchinguiz Aitmatov، الذي تدور قصته حول رحلة بحرية انطلقت من شاطئ، بالقرب منه " ارتفعت رابية صخرية مائلة نحو البحر، متميزة عمّا عداها، وكانت من بعيد تشبه بالفعل كلبا أبلق ضخما، يركض عند حافة البحر لبعض شؤونه. "[3]

وكانت الرحلة محفوفة بالأخطار والمصاعب، تشبه في خطورتها مغامرة "خالد" في الصحراء، وبالتحديد عند وادي التل هناك حيث نجا بأعجوبة من السيول الجارفة، التي داهمته بشكل مفاجئ.

---

1 -الرواية، ص69.

2 -الرواية، ص109.

3 -جنكيز ايتماتوف، السفينة البيضاء ويليها الكلب الأبلق الراكض عند حافة البحر، منشورات الجمل، بيروت، ط1، 2015م، ص178.

يبدو مما تقدم أن الكاتب أخضع النص الحاضر لعلاقة تقاطعية مع أوضاع النص الغائب، إذ يشتركان في خوض غمار رحلة مليئة بالتحديات.

كما يمتص من الكتاب عنوانه، وذلك بعد أن خلَّص "خالد" نفسه من الموت وتنبّه للجرو العالق وسط المياه، الذي حاول إنقاذه بكل الطرق الممكنة، حتى تمت المهمة بنجاح وانسحب كلاهما إلى الحافة وركضا فرحا بالخلاص.

إن هذا الموقف هو ما استدعى الكتاب في ذاكرة "خالد"، لتصبح بذلك رابية "الكلب الأبلق الراكض عند حافة البحر" نصًّا سابق، والكلب الأبق الراكض على حافة وادي التل في المتن الروائي "حيزيا" نصًا لاحق.

يتبين مما سبق أن العلاقة بين النصين الحاضر والغائب، مبنية على قاعدة امتصاصية دلاليا، من خلال تحويل مدلول الكلب الأبلق من صخرة إلى " الجرو أطلس" ما جعله يأخذ بعداً جماليا فنيا.

ج- قصة حي بن يقظان:

حضرت في رواية "حيزيا" تفاعلات نصية أخرى مع نصوص نثرية، كقصة حي بن يقظان، التي وردت على لسان "لالة ميرا" قائلة: " لأول مرة يكتشفان أن اللذة لا توجد فقط في البصر ولكن في الأعضاء الأخرى (...) عيب حي بن يقظان أنه اكتشف كل شيء إلا هذه الحاسة القوية التي تقود البشر إلى الحياة وإلى الإفناء "[1].

فقد استفاد الروائي من النص السابق وتعامل معه بأسلوب حواري، انتقد من خلاله النص التراثي الشهير "حي بن يقظان" للفيلسوف العربي ابن طفيل، الذي صوّر فيه " قصة طفل صغير عاش وتربى في جزيرة معزولة لدى غزالة، ورغم أن الكثير من الأسئلة حيّرته حول كل

1 -الرواية، ص60.

ما يحيط به، إلا أن الأسئلة الوجودية العميقة تولّدت لديه، بعد موت أمه الغزالة، وهنا بدأت الرحلة التأملية لحي بن يقظان في البحث عن الحقيقة المتعلقة بالوجود الإنساني، وذلك عبر استغراقه في النظر ثم الاستنتاج "[1].

وعلى إثر ذلك أورد "واسيني الأعرج" قصة حي بن يقظان، ضمن حوار "لالة ميرا" مع "خالد" حول حلمه المتعلق بحيزيا وحول الصحراء، من باب قصور "حي" عن اكتشاف حاسة جبارة تتحكم في حياة البشر وفنائهم، وأن الشعور بالمتعة يقتصر فقط على حاسة البصر.

وهذا التعييب إنما يشير إلى قراءة الكاتب للنص الغائب، بمنهج حواري ينتقد فيه دلالة النص السابق، فيقوم بتوسيع نطاقه الدلالي ضمن معطيات النص اللاحق، ليشمل الحاسة القوية التي ربما يقصد بها الكاتب "عاطفة الحب"، وذلك عندما قال في المقطع الموالي: " عاد إلى خرابه دون أن يعلم أن الحاسة والطاقة التي ينتجها الجسد، قوية وعالية قضية الحلال والحرام نحن من خطها بغطرستنا وجهلنا الإنسان ولد حراً ليحب لا ليقتل "[2].

وفي ذلك إشارة إلى معارضته لمن يقيد هذه الحاسة، التي تجاهلها حي بن يقظان، كما عارضت وتجاهلت القبيلة مشاعر حيزيا وسعيد.

د- قاموس فوكو:

من النصوص الأدبية الأخرى التي تناص معها نص "حيزيا"، نجدها جلية في كلام البطل "خالد" وهو يقول: " توقفت في مقبرة مهجورة كتب عليها بحروف تشبه اليونانية القديمة والتيفيناغ: مقبرة الرمال فهمتها بنسبة عالية الباقي حددته السياقات، فقد سبق أن اطلعت على قاموس المرحوم فوكو "[3].

1- ينظر، الموقع الالكتروني https://elakademiapost.com/، تاريخ الزيارة 2025/04/18، على الساعة 16:55.
2-الرواية، ص60-61.
3-الرواية، ص70.

يتضح أن النص المستدعى في هذا المقطع، والذي جاء به السارد كتناص تضميني، هو قاموس لصاحبه شارل دو فوكو Charles de Foucauld، " الذي يعتبر أهم إنجازاته التي قام بها خلال رحلته إلى شمال إفريقيا، وبالتحديد إلى أقصى الجنوب الجزائري، سعيا لأهداف دينية جوهرها التنصير، مما جعله يقبل على تعلم اللهجة التارقية الخاصة بالمنطقة "[1]، فأخرج بذلك مشروعه المعجمي القاموس (تارقي – فرنسي).

جيء بذكر القاموس في النص الروائي على لسان "خالد" وهو يقصّ حلمه على "لالة ميرا"، موضحا أن اطلاعه على قاموس فوكو هو ما جعله يفهم تلك الحروف من لغة التيفيناغ (لغة الطوارق).

كما ورد أيضا ذكره في مقطع آخر، قال فيه "خالد": " حاولت أن أكلمه بلغة الطوارق فقد تعلمت الكثير من الكلمات التي حفظتها من قاموس فوكو

- شكون هذا فوكو.
- باحث فرنسي ورجل دين، استقر في الجنوب، وكان يساعد الناس على تحمل قسوة الحياة كتب قاموسا ترقيا – فرنسيا لكنه ذات صباح وجد مقتولا "[2].

قام الكاتب باستحضار "قاموس شارل دو فوكو" مرتين في مقطعين متباعدين داخل المتن الروائي، وتمَّ حضور النص في كلاهما عن طريق اجتراره دون تحوير مدلوله، لتأكيد استعانة "خالد" بهذا النص وتبيانا لثقافته التارقية.

1- ينظر، ليندة عمراوي، شارل دي فوكو في الجنوب الغربي الجزائري المهمة المزدوجة، مجلة الساورة للدراسات الإنسانية والإجتماعية، جامعة لونيسي علي- البليدة 2 (الجزائر)، العدد02، 2022، ص168-169.

2- الرواية، ص151.

هـ- أسطورة العنقاء:

يتجسد التناص الأسطوري في رواية "حيزيا" من خلال لفظة "العنقاء"، التي أتى على ذكرها "واسيني" بلسان "لالة ميرا" لمَّا قالت: " أعرف، لكنها تحتاج إلى قليل من التأمل، من مآثره ما كان في شأن العنقاء، وهي كما يذكرها ابن عباس نقلا عن النبي إن الله خلق طائرا في الزمن الأول من أحسن الطير (...) وجعل له أنثى على مثاله سماها العنقاء "[1].

ومنه يظهر قيام الكاتب بتضمين "أسطورة العنقاء"، عن طريق تكرار مفردة العنقاء مع إيراد حديث "ابن عباس"، المنقول عن النبي حول قصة الأسطورة، التي تقول أن هناك طيراً في قديم الزمان أوجده الله في صورة من أجمل صور الطيور وخلق له أنثاه التي أطلق عليها اسم "العنقاء"، " و أوحى الله تعالى إلى موسى بن عمران: إني خلقت طائرا عجيبا، خلقته ذكراً وأنثى وجعلت رزقه في وحش بيت المقدس، وآنستك بهما ليكونا مما فضلت به بني إسرائيل. فلم يزالا يتناسلان حتى كثر نسلهما "[2].

لكن بعدما كان الطائر عونا لبني إسرائيل، أصبح عذابا ورعبا على أي بلد يحوم فوقه، " حتى انتقل إلى جزيرة العرب، وأخذ هناك يرعب الناس ويأكل الفتيان والحيوانات، إلى أن شكاه العرب إلى خالد بن سنان، فقام بن سنان يدعو الله أن يقطع نسله فاستجاب له"[3]، وظلت العنقاء أسطورة من أساطير الزمان الأول، كما قال السارد: " بقيت صورتها تحكى وكأنها ضرب من ضروب المستحيل "[4].

هكذا قام واسيني الأعرج بإرجاعنا إلى أسطورة العنقاء، الأسطورة عربية الأصل رغم تناقلها بين مختلف الحضارات (الصينية/الفارسية/...) بمختلف المسميات، وهذا التوظيف

1- الرواية، ص43.

2- محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، لبنان، ط1، 1994، ص337.

3- ينظر، المرجع نفسه، ص337.

4- الرواية، ص43.

جاء من خلال سرد "لالة ميرا" عن "خالد بن سنان" وكراماته، كما يظهر هذا التفاعل النصي الجانب المثقف من شخصية "لالة ميرا"، العجوز التي قضت حياتها تعمل على خدمة مقام ولي صالح.

أضف إلى ذلك يُلتمس من أحداث الرواية، أن هناك توافق بين أسطورة طائر العنقاء الذي يحيا من رماده، وبين أسطورة حيزية التي يحاول "واسيني" أن يحييها من رمادها عن طريق نصه "حيزيا" وما ترويه "لالة ميرا"، للكشف عن حقيقة موتها وعلاقتها بسعيد وبن قيطون، وحقائق كثيرة مازال التساؤل حولها.

2-جمالية التفاعل مع النصوص الشعرية:

كما كانت هناك تناصات نثرية في النص الروائي "حيزيا"، نجد أيضا تداخلات نصية مع نصوص شعرية، وهذا ما يثري النص ويضفي عليه لمسة إبداعية.

أ- قصيدة الشريف الرضي:

عند قراءتنا لرواية واسيني الأعرج "حيزيا"، نقابل نصوصا شعرية قديمة قام باستدعائها الكاتب، منها بعض الأبيات في المقطع الآتي: " هذه مخطوطة "الشريف الرضي" رحمه الله وأنعمنا برضاه أجمل قصيدة حب، قالها الشريف في امرأة لا أحد اليوم يعرفها ظل سرهما حيا بينهما، ودفن معهما ولم تبق إلا القصائد كانا يلتقيان في خلوتيهما أنظر الدوائر والخطوط اقرأ الأبيات:

قد كنت آمل ان يكون أمامها * يوصي وتشفق أن يكون ورائي**

مسكين محروق القلب عشقا "[1]، ويتبعها بأبيات أخرى من القصيدة نفسها ملحقةً بالمقطع السابق قائلا: " وأكثر اقرأ أيضا:

1-الرواية، ص112-113.

أبكيك لو نفع العليل بكائي * وأقول لو ذهب المقال ندائي**

أعوذ بالصبر الجميل تعزيا * لو كان الصبر الجميل عزائي**

قلب الشيخ عبد الرحمن بعض صفحات المخطوطة وتوقف عند أجزاء من النصوص عليها دوائر واضحة أن الذي قرأ المخطوطة فضلها على غيرها، أو كان يريد أن يوصل رسالة لمن أهداه المخطوطة؟ "[1]

لقد جاء هذا التقاطع النصي في شكل تناص جزئي، وذلك من خلال استحضار الروائي لأبيات من قصيدة " العمر روحة راكب "[2] للشريف الرضي، دون التغيير في تركيبها الفريد ومحكم الصياغة، بينما تم استبدال الدلالة من كونها وُلِّدت من أجل رثاء الشريف الرضي لوالدته، إذ عرف بشعره المحمل بمعاني الحزن والأسى مع الصبر والتجلّد أمام مصائب الدهر، إلى جعلها قصيدة غرامية ثم دمجها مع النص اللاحق لدعم دلالة أخرى يهدف الروائي إلى إيصالها ورؤية خاصة يرغب في التعبير عنها.

من خلال الحوار الذي دار بين الشيخ "عبد الرحمن"، والبطل "خالد" أثناء رحلته خلف سر حيزيا، وامتصاص الأبيات الشعرية للشريف الرضي، نجد أن الكاتب ربط الأبيات المذكورة مع أسطورة الحب الجزائرية "حيزيا" قائلا: " لكن من وضع الخطوط والدوائر ستستغرب المخطوطات وجدت في بيت قديم على حافة وادي التل، كان يرتاده ابن قيطون ليخلو لنفسه قليلا كل ما وضع عليه دوائر يثبت أنه كان عاشقا"[3]، ما يعني أن بن قيطون هو صاحب المخطوطة، وهو من وضع تلك التحديدات التي أراد أن يوصل من خلالها رسالة، والمكشوف أن الأبيات الشعرية كانت رسالة عاشق إلى معشوقه، لكن الغريب أن العادات والتقاليد التي كانت تحكم المجتمع في تلك الفترة، تمنع مشاعر الحب ما جعل خالد والشيخ عبد الرحمن

1- الرواية، ص113.

2- ديوان الشريف الرضي، قصيدة العمر روحة راكب، مطبعة وزارة الإرشاد الإسلامي، إيران، ط1، 1406هـ، ص26.

3- الرواية، ص113.

يتساءلان حول هذا الأمر، ويتوصلان إلى نتيجة أن البنت الوحيدة التي كانت تدرس في القبيلة هي حيزيا، ومعلمها كان بن قيطون وذلك في قول الكاتب: " التدريس يمكن أن تمر عبره الأحاسيس الحارة بسرية تامة (...)

- لا داعي لأن تتعب نفسك كان معلما لحيزيا.

كاد قلب خالد يتوقف. علمها القرآن والكتابة وعلمها الشعر العظيم كان في قلبه شيء منها، وإلا ما وضع تلك الأبيات العشقية في دوائر. كان يعرف أنها لم تكن له، لكنه كان يمرر حرائقه عبر الشريف الرضي الذي كان يشبهه في كل شيء"[1].

يشترك النصان الغائب والحاضر في مشاعر الحزن والألم، لأن بن قيطون كان يعلم أن من يعشقها "حيزيا" تكنُّ مشاعر الحب لابن عمها "سعيد".

وعلى هذا تجانست الأبيات العشقية، مع قصة بن قيطون، رغم أن دلالتها ولدت من أجل رثاء الشاعر لأمه، أي أن النص الغائب بعد التغيير الجزئي في دلالته، يتماشى مع تصورات الروائي في النص الحاضر.

إضافة إلى ذلك، نلحظ تفاعل الكاتب مع شعر الشريف الرضي مرة أخرى، لتثبيت دلالة عشق بن قيطون لحيزيا.

ب- قصيدة البردة للبصيري:

من النماذج الأخرى أين تم توظيف تداخل نصي شعري، مع نص "حيزيا" نجده في قول الكاتب على لسان "حيزيا " وهي تكرر ما لقنها إياه المعلم بن قيطون في الشعر: " فما لعينيك إن قلت اكْفُفا هَمَتا وما لقلبك إن قلت استفق يهمِ أيحسب الصبُ أنّ الحب منكتمٌ ما بين منسجم منه ومضْطَّرمِ لولا الهوى لم ترق دمعاً على طللٍ ولا أرقْتَ لذكر البانِ والعَلمِ فكيف تنكر حباً

1- الرواية، ص114.

بعدما شهدتْ به عليك عدول الدمع والسقمِ وأثبت الوجدُ خطَّيْ عبرةٍ وضنىً مثل البهار على خديك والعنمِ نعمْ سرى طيفُ من أهوى فأرقني والحب يعترض اللذات بالألمِ "[1]، جاء هذا التعالق النصي بأسلوب إدراجي لمطلع قصيدة البردة للشاعر البوصيري، التي قالها في مدح النبي صلى الله عليه وسلم، فحفظها الكبير والصغير وأنشدها الناس في مختلف المناسبات.

إن السياق الذي وضع فيه الروائي الأبيات، يجعلها تناسب مدلول النص الحاضر، الذي جوهره مشاعر اللهفة والحب، التي تعتري "بن قيطون" تجاه "حيزيا" وتتوافق بالتالي مع مشاعر البوصيري وجميع المسلمين تجاه نبي الأمة.

من ثم يتضح أن الكاتب أتى بالأبيات الشعرية مضمنا إيَّاها في النص، مع الحفاظ على تركيبها اللغوي، مقابل إشارته إلى دلالة مغايرة جزئيا للمدلول الحقيقي للأبيات، فكما باح البوصيري بحبه للحبيب المصطفى في قصيدة (البردة)، أراد "بن قيطون" أيضا أن يحاول البوح بحبه المستحيل لـ"حيزيا" من خلال تلقينها مطلع قصيدة البردة.

ج- قصيدة "حيزية" لبن قيطون:

في مقطع آخر نجد الروائي يقوم باستدعاء نص شعري، وذلك في قوله: " كان يبكي الدم سي امحمّد بن قيطون عندما كتب حيزيا، قالت بهدوء لالة ميرا " كان مجروح القلب الناس ما يعرفوهش اللي يحب يعرف قلبه لازم يطل عليه من كلماته"

عزوني يا ملاح، في رايس الملاح سكنت تحت اللحود ناري مقدية

قلبي سافر مع الراحل حيزيا... "[2]

يحيلنا هذا الحضور التناصي ذو المستوى الامتصاصي إلى قصيدة "حيزية" للشاعر محمد بن قيطون، القصيدة الجزائرية ذات البعد التراثي الأصيل، التي علقت في الذاكرة الثقافية

1-الرواية، ص213.

2-الرواية، ص155.

مع مرور السنين، حتى أضحت كأساطير وحكايات الحب العالمية، مثل قيس وليلى، روميو وجولييت وغيرهما الكثير، فتغنت بها مختلف الأصوات وأشهرها، ومُثلت في أكبر المسارح الوطنية، هي المرثية التي يقول فيها بن قيطون:

" عزوني يا ملاح في رايس لبنات سكنت تحت اللحود ناري مقدية "[1]

كتبت القصيدة القصيدة تلبية لطلب "سعيد" ابن عم حيزيا وعشيقها، الذي جمعته معها علاقة حب عظيمة وقصة استثنائية مليئة بالتحديات والمصاعب، تُوِّجت بعدها بالزواج، غير أن المرض أبى أن تنتهي هذه القصة بسلام، لتموت حيزيا بعد صراعها مع المرض، ويصبح "سعيد" كالمجنون من حرقة قلبه على فقدانها، ما جعله يطلب من شاعر تلك المنطقة "محمد بن قيطون" كتابة الأبيات الشهيرة التي خلدت قصتهما.

إن التداخل النصي مع "قصيدة حيزية" لم يكن على مستوى التركيب اللغوي، فقد استحضر "واسيني" الأبيات الشعرية كما هي، لكن السياق الذي وضعت فيه يغير دلالة النص الغائب كليا، فعوض أن يكون "سعيد" هو العاشق لحيزيا وصاحب فكرة القصيدة، يصبح بن قيطون معلمها هو من يعشقها ويرثيها بكلماته النابعة من قلبه المجروح، وهذا ما يظهر في النص الحاضر الذي سبق ذكره على لسان شخصية "لالة ميرا".

في موضع آخر كرر الكاتب استدعاء "قصيدة حيزية" ذلك في قوله: " كانت الكلمات تتسابق مع الدموع لم يعد قادرا على إيقافها على الرغم من صفرة وجهها، ظلت ملامحها حية (...) حيزية ردي عليّ أنا سي محمد. شعر بشيء يتهاوى في داخله

لضيتها لصدري ماتت في حجري ودمعة بصري على خدودي مجريا

من أين كانت تأتيه الكلمات؟ شعر بأنه سينفجر.

1- محمد بن قيطون: الديوان، جمع وشرح أحمد عاشور، دار الشروق، الجزائر، د.ط، 2008، ص41.

– الله يرحمها ويوسع عليها. "[1]

يترتب عن هذا التناص دلالة جديدة مستلهمة من "قصيدة حيزية" لمحمد بن قيطون، فالنص الشعري لم يطرأ عليه أي تعديل، إلا أن دلالة النص الحاضر تخالف دلالة النص الغائب، "فواسيني الأعرج" في سرديته جعل لقصة سعيد وحيزيا نهاية مختلفة عن المروية التراثية، فموتها لم يكن بسبب مرض فتاك، بل ماتت ضحية عادات وتقاليد قبلية.

كما جعل حيزيا تلفظ آخر أنفاسها بين يدي معلمها بن قيطون، الذي لم يشعر إلا والكلمات تخرج من قلبه المكلوم، وهنا كان الاختلاف الدلالي بين النص السابق واللاحق.

إن استحضار مختلف النصوص الأدبية النثرية وتضمينها في المدونة السردية، إضافة إلى تمازجها مع النصوص الشعرية، إنما يعود إلى المرجعية الثقافية الواسعة للروائي، التي يستغلها في اجتذاب القارئ، وإحالته إلى استنباط أو إنتاج دلالات جديدة، كما بثَّ "واسيني الأعرج" في سرديته دلالات حول قصة حيزيا مختلفة، وتنقض تلك المدلولات المتداولة منذ القديم.

ونرى في الأخير أن هذا التداخل الأجناسي في ثنايا النص السردي الحاضر، قام بإضفاء جمالية فنية على النص، كما حطَّم النظام الروتيني الذي يفصل بين مختلف الأجناس الأدبية، وجعل من الرواية نصاً منفتحاً على عدة نصوص شعرية ونثرية قديمة وهذا ما خلق حوارية بين النصوص الحاضرة والغائبة.

1– الرواية، ص314.

الفصل الثاني: جماليات التناص الديني والتاريخي في رواية حيزيا لواسيني الأعرج

أولا: التناص الديني وجمالياته في رواية "حيزيا"

1- التناص مع القرآن الكريم

2- التناص مع الحديث النبوي الشريف

3- التناص مع قصص القرآن

ثانيا: التناص التاريخي وجمالياته في رواية "حيزيا"

1- استحضار الشخصيات التاريخية

2- استحضار الأحداث التاريخية

أولا: التناص الديني وجماليته في رواية "حيزيا":

أولى الروائي أهمية كبيرة للجانب الديني في رواية "حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة"؛ وذلك من خلال تناصاته المكثفة معه. والتعالق مع النصوص الدينية وحده كفيل بالإعلاء من قيمة النص الروائي وإضفاء لمسة جمالية عليه وقد تبين لنا من خلال ذلك أن واسيني صاحب ثقافة دينية واسعة بحيث نجده فتح عديد من النوافذ تمثلت في الآتي:

1. التناص مع القرآن الكريم:

والقرآن هو فيض المنان ورحمة وهدى لكل إنسان شارحًا للصدور، ساقيًا للقلوب من ضمأ الأحزان، ولا يخفى علينا "مزاياه المعجزة في نظمه، وفي سياق لفظه وما تحلت به كل آية ومقاطعها ومجاري ألفاظها ومواقعها، ونظامه والتئامه واتقانه، وإحكامه الذي أعجز الجمهور، واتساقه الذي بهر العقول"[1]

وقد اتخذ الروائي من القرآن الكريم محورًا أساسيًا، بحيث يتجلى لنا من أول قراءة استدعاءه بعض مفردات، وكذا آيات القرآن الكريم لتفسير بعض القضايا التي تطرق إليها في روايته "حيزيا"، ولتدعيم آرائه بالاقتباس والاستشهاد.

أ- مع آياته:

ومن المقاطع التي استعانت بآيات الذكر الحكيم نجد: "لا تحمل وزر ذنب ضحيتين"[2]، الذي جاء في ردّ المكاحلي، والروائي هنا يتفاعل مع الآية الكريمة الغائبة تفاعلًا امتصاصيًا، لقوله تعالى: " أَلَّا تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ أُخْرى"[3]، أي أن لا تحمل نفس ذنب غيرها، ولا يؤاخذ أحد

1 – الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1988م، ص32.

2 – الرواية، ص14.

3 – سورة النجم، الآية 38.

بجريرة غيره"[1]، بحيث تسلل معناها إلى فكر الروائي فامتص منه وحمّلها دلالة النصح والإرشاد، بعدم قتل الرجل الظالم للغزالة الصغيرة.

ونرى أنه تم إسقاطها على الموقف الذي جرى بين المكاحلي والرجل الظالم، دون أن ينسى شطرًا من دوالها، التي من خلالها اكتشفنا هذا التناص.

- وقد قيل في الرواية: "عندي طلب صغير وكبير، إذا لم تستطع قل لي لا يكلف الله نفسًا إلا وسعها"[2].

وقد وقع في هذا القول اجترار الجزء الأول من الآية الأخيرة من سورة البقرة، مع حذف باقيها، لقوله تعالى: "لا يكلف الله نفسًا إلا وسعها، لها ما كسبت، وعليها ما اكتسبت، ربنا لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا". والمقصود بـ لا يكلف نفسًا إلا وسعها" لا يكلف المولى تعالى أحدًا فوق طاقته"[3].

كذلك من بين المواضع التي تعاملت مع النص المقدس تعاملًا اجتراريًا، ما تفوهت به شخصية المكاحلي: "ذبحتم من أطعمكم من جوع، وأمّنكم خوف"[4]، التي تعود على الغزالة المرضعة، فهي من وَقتهم جفاف وجوع الأيام بلبنها الذي يحلبونه منها. وهذا يتناص كليًا مع قوله تعالى: " الذِي أَطْعَمَهُم مِّن جُوعٍ وَءَامَنَهُم مِّنْ خَوْفٍ"[5]، بمعنى أن "هذا الإله الذي أطعمهم بعد شدة الجوع، وآمنهم بعد شدة الخوف؛ فقد كانوا يسافرون آمنين لا يتعرض لهم أحد، ولا يُغير عليهم أحد لا في سفرهم ولا في حضرهم"[6]، والذي يطعمهم في الآية الجليلة هو الإله، على خلاف ما هو موجود في الرواية "الغزالة المرضعة"، فجعلها واسيني مطعمة ومئمنة لهم.

---

1 - محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، ج3، دار الحكمة، لبنان، د.ط، 2001، ص260.

2 - الرواية، ص75.

3 - محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، ج1، ص163.

4 - الرواية، ص15.

5 - سورة قريش، الآية 04.

6 - محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، ج3، ص580.

ونلحظ من خلال هذه الآية المتناص معها تغيير بسيط مسّ اللفظ، حيث تم استبدال لفظة "أطعمهم" بـ"أطعمكم"، ولفظة "آمنهم" بـ"آمنكم"، فجعل في محل الكاف هاء في كلا الموضعين، والثاني ضعِّفت فيه الميم، محافظاً على السياق نفسه.

كما استوحى في قوله: "لا تركب رأسك ولا تدخل معها في عناد فتكون من الخاسرين"[1]، من الآية الكريمة: " وَلَا تَكُونَنَّ مِنَ اَلذِينَ كَذَّبُواْ بِـَٔايَٰتِ اِللَّهِ فَتَكُونَ مِنَ اَلْخَسِرِينَ "[2]،هنا قام بتكرار كتابة الطرف الأخير منها "فتكون من الخاسرين"، وتحوير ما قبلها تحويرًا كليًا، وفق ما يساير سرده، مع الحفاظ على صيغة النهي "لا"، ومضمونها يوحي "بعدم تكذيب شيء من آيات الله، فتصبح ممن خسر دنياه وآخرته"[3]، على خلاف مضمون المقطع الروائي، الذي يوحي بعدم العناد واتّباع الوصايا السبع التي حددها مسعود لخالد.

ونرى تعالق النص المقدس مع قول الروائي: "لا تقصص رؤياك عن الغزالة الذبيحة"[4]، حيث أخذ منه أخذًا تخطى الاجترار، لقوله سبحانه وتعالى: " قَالَ يا بُنَيّ لا تقْصُص رُؤيَاكَ علَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا، إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلإِنسَانِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ"[5]، وبهذا نرى أنه لم يبتعد عن خطى أسلوب السرد القرآني، بحفاظه على مقطع "لا تقصص رؤياك"، وهنا استبدل لفظة "إخوتك" بلفظة "الغزالة الذبيحة"، وحرف الجر "على" بـ"عن"، تناسبًا مع سياق نصه الحاضر، وما الغزالة إلا رمز لـ"حيزيا" التي قُتلت تفضيلًا لمصالح القبيلة على مشاعرها.

1 – الرواية، ص33.

2 – سورة يونس، الآية 95.

3 – ينظر، محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، ج1، ص556.

4 – الرواية، ص64.

5 – سورة يوسف، الآية 05.

وفي السرد الروائي جعل واسيني جدّها خائفًا عليها من كيد البشر وأمر خالد بعدم قص الرؤيا، وفي هذا يحاكي السرد القرآني الذي فيه ينهى سيدنا يعقوب ابنه يوسف عليه السلام عن قص رؤياه على إخوته خوفًا عليه من كيدهم وغيرتهم.

هنا ندرك براعة الروائي في التلاعب بالحروف والألفاظ وربط المعاني بين النص الغائب والحاضر.

ثم يواصل واسيني تناصاته، فيأخذ من سورة النساء ليقول: "الشرع منحه حق أربع نساء بلا اعتذار، وأكثر أي ما ملكت أيمانكم"[1]، وعندما نرى عبارة "ما ملكت أيمانكم" لأوّل وهلة، يتبادر إلى أذهاننا مباشرة الآية الجليلة: " وَإِنْ خِفْتُمْ أَلَّا تُقْسِطُوا فِي اليَتَامى، فَانكِحُوا مَا طَابَ لَكُمْ مِّنَ النِّسَاءِ مَثْنى وثُلَاثَ ورُبَاعَ، فَإِنْ خِفْتُمُ أَلَّا تَعْدِلُوا فَوَاحِدَةً أوْ مَا مَلَكَتَ أيْمَانُكُم، ذَلِكَ أَدْنَى أَلَّا تَعُولُوا"[2].

وهنا يتناص معها جزئيًا ويمتص تفسيرها الذي يقول: "إذا كانت تحت حجر أحدكم يتيمة، وخاف ألا يعطيها مهر مثلها، فليتركها إلى ما سواها فإن النساء كثير، ولم يضيّق الله عليه فانكحوا ما شئتم من النساء سواهن، إن شاء أحدكم اثنتين، وإن شاء ثلاثًا، وإن شاء أربعًا، وإن خفتم من عدم العدل بين الزوجات، فالزموا الاقتصار على واحدة، والمقطع "ما ملكت أيمانكم" يعني اقتصروا على نكاح الإماء لملك اليمين إذ ليس لهن من الحقوق كما للزوجات"[3].

1 – الرواية، ص210.

2 – سورة النساء، الآية 03.

3 – ينظر، محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير،ج1، ص237.

ويقول أيضًا: "الشيطان الذي عصى الله الملائكة"[1]، بحيث يعيد كتابة مضمون الآية على طريقته، محافظاً على بعض من ألفاظها التي تقول: " وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ، أَبَى واسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الكافِرِينَ"[2].

ومعناها أن الله جل علاه قال لـ "محمد اذكر لقومك حيث قلنا للملائكة اسجدوا سجود تحية وتعظيم لا سجود عبادة، فسجدوا جميعًا غير إبليس الذي امتنع عن ما أمر به الله وتكبر عنه، وصار بإبائه واستكباره من الكافرين، حيث استقبح أمر الله بالسجود لآدم"[3].

هذا الموقف العظيم يذكرنا ببني آدم وعصيانهم، وإقبالهم على الشهوات وجمع الذنوب دون وضع قيمتهم عند الله، في حسبانهم وإهمال عبادته وطاعته.

كما استدعى أيضًا الآية التي تقول: " وَأَرْسَلْنَا الرِّيَاحَ لَوَاقِحَ فَأَنزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَسْقَيْنَاكُمُوهُ، وَمَا أَنتُمْ لَهُ بِخَازِنِينَ"[4].

فأبقى على المقطع الأول منها مع حذف باقيها لاشباع سرديته، ويبرز أهمية التكاثر الذي به تستمر الحياة، فيما يقول: "كل كائن في هذا الكون لابد أن يتكون من ذكر أو أنثى، وهذا تراه واضحا في قوله تعالى: "وأرسلنا الرياح لواقح" "[5]، ونلاحظ من هذا الأخير أنه تم التشابك مع الآية المقدسة تشابكًا مرئيًا ينحاز إلى الاجترار.

ومن الآيات التي اقتبِسَت اقتباسًا حرفيًا جاهزًا دون جهد التحوير والإضافة، نجد:

1- الرواية، ص132.

2- سورة البقرة، الآية 34.

3- ينظر، محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، ج1، ص43.

4- سورة الحجر، الآية 22.

5-الرواية، ص248.

- قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ ٱتَّقُواْ رَبَّكُمُ ٱلَّذِى خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَٰحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا وَنِسَآءً ۚ وَٱتَّقُواْ ٱللَّهَ ٱلَّذِى تَسَآءَلُونَ بِهِۦ وَٱلْأَرْحَامَ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا ﴿١﴾ ﴾[1].

هنا يستدعي الكاتب الآية الأولى من سورة النساء كاملة؛ وهذا الاستدعاء جاء على هيئة جواب من طرف بن قيطون الذي سُئل عن قضية الرضاعة مفاده جواز زواج "حيزيا" من ابن عمها "سعيد".

- ثم قول جلّ شأنه في آية المحرمات من سورة النساء: ﴿ حُرِّمَتْ عَلَيْكُمْ أُمَّهَٰتُكُمْ وَبَنَاتُكُمْ وَأَخَوَٰتُكُمْ وَعَمَّٰتُكُمْ وَخَٰلَٰتُكُمْ وَبَنَاتُ ٱلْأَخِ وَبَنَاتُ ٱلْأُخْتِ وَأُمَّهَٰتُكُمُ ٱلَّٰتِىٓ أَرْضَعْنَكُمْ وَأَخَوَٰتُكُم مِّنَ ٱلرَّضَٰعَةِ وَأُمَّهَٰتُ نِسَآئِكُمْ وَرَبَٰٓئِبُكُمُ ٱلَّٰتِى فِى حُجُورِكُم مِّن نِّسَآئِكُمُ ٱلَّٰتِى دَخَلْتُم بِهِنَّ فَإِن لَّمْ تَكُونُواْ دَخَلْتُم بِهِنَّ فَلَا جُنَاحَ عَلَيْكُمْ وَحَلَٰٓئِلُ أَبْنَآئِكُمُ ٱلَّذِينَ مِنْ أَصْلَٰبِكُمْ وَأَن تَجْمَعُواْ بَيْنَ ٱلْأُخْتَيْنِ إِلَّا مَا قَدْ سَلَفَ ۗ إِنَّ ٱللَّهَ كَانَ غَفُورًا رَّحِيمًا ﴿٢٣﴾ ﴾[2].

هذا القول الجليل الذي استشهد به الشيخ بوضرسه، ما هو إلا إثبات لموقفه الصارم، الذي ينادي بحرمة الزواج باعتقاده أن حيزيا أخت سعيد من الرضاعة.

- كذلك يقول تعالى: ﴿ وَإِذَا ٱلْمَوْءُۥدَةُ سُئِلَتْ ﴿٨﴾ بِأَىِّ ذَنۢبٍ قُتِلَتْ ﴿٩﴾ وَإِذَا ٱلصُّحُفُ نُشِرَتْ ﴿١٠﴾ وَإِذَا ٱلسَّمَآءُ كُشِطَتْ ﴿١١﴾ وَإِذَا ٱلْجَحِيمُ سُعِّرَتْ ﴿١٢﴾ وَإِذَا ٱلْجَنَّةُ أُزْلِفَتْ ﴿١٣﴾ عَلِمَتْ نَفْسٌ مَّآ أَحْضَرَتْ ﴿١٤﴾ ﴾[3]، وقد أُشير إلى هذه الآيات عمدًا عند صلاة الجنازة على روح "حيزيا" كونها، تحتوي معاني تعود عليها، خاصة الآيتين: "وإذا الموءودة سُئلت، بأي ذنبٍ قُتلت؟" التي تقصد بأن "

1- سورة النساء، الآية 01.

2- سورة النساء، الآية 23.

3- سورة التكوير، من الآية 8 إلى الآية 14.

البنت التي دُفنت وهي حية، سُئلت توبيخًا لقاتلها: ما هو ذنبها حتى قُتلت؟ قال في التسهيل الموءودة هي البنت التي كان العرب يدفنها حية من كراهته لها أو غيرته عليها، فسأل يوم القيامة (بأي ذنب قتلت)؟ على وجه التوبيخ لقاتلها"[1] وهذا ما يندمج مع قصتها تماماً، التي قتلت بغير ذنب، بسبب مشيخة العرب التي تنازع عنها القبائل طويلا، وتم اقتراحها هي كحلّ لهذا النزاع.

ب-مع ألفاظه:

يستند الروائي على جملة من الألفاظ نهلها من القرآن الكريم وأدمجها مع سياق نصه، ولم تضف عليه إلا رونقًا وبهاء، شممنا من خلاله رائحة البيان، والإعجاز القرآني من بينها:

- لفظة "موصدة": وردت هذه اللفظة في قوله تعالى: ﴿ عَلَيۡهِمۡ نَارٞ مُّؤۡصَدَةُۢ ﴿٢٠﴾ ﴾[2]، أي "عليهم نار مطبقة مغلقة، لا يدخل فيها روحٌ ولا ريحان، ولا يخرجون منها أبد الزمان"[3].

ومن هذا يمكن القول بأن "موصدة" تعني "مغلقة"، وهذا النص الغائب تم الإيماء إليه عندما يصف الروائي الأجواء الغريبة، ويقول: "كانت الرياح تعوي في الخارج، ترفع من حينٍ لآخر ستارة الباب المطلة على مقام سيدي خالد، على الرغم من أن كل شيء كان مغلقًا، والأبوابٍ موصدة"[4]، والأبواب هنا أبواب الضريح، لا أبواب النار.

- إضافة إلى لفظة "مالك": التي تظهر في قوله: "كانت تحب شابًا في سنّها مالك حارس النار"[5]، فيتناص مع الآية الكريمة: ﴿ وَنَادَوۡاْ يَٰمَٰلِكُ لِيَقۡضِ عَلَيۡنَا رَبُّكَۖ قَالَ إِنَّكُم مَّٰكِثُونَ ﴿٧٧﴾ ﴾[6].

1- محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، ج3، ص499.

2 - سورة البلد، الآية 20.

3 - محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، ج3، ص536.

4 - الرواية، ص172.

5 - الرواية، ص12.

6 - سورة الزخرف، الآية 77.

- ويلمع التناص أيضا "عندما يرفع خالد رأسه صوب "لالة ميرا"، فيجد وجهها الجاف غارقًا في الدموع، دموعٌ مدرارة كانت تسيل بلا توقف"[1]، هذا الموقف الذي يشير إلى الآية: ﴿ يُرۡسِلِ ٱلسَّمَآءَ عَلَيۡكُم مِّدۡرَارٗا ﴿١١﴾ ﴾[2]، ولفظة "مدرارًا" في الآية الكريمة تُحيل إلى المطر، غير الأخرى التي ترتبط بالدموع، إذ جعل "واسيني" في محل الألف تاءً مربوطة.
- ثم تأتي لفظة "التهلكة" في سياق الحديث عن حلم خالد، الذي شبّهه واسيني" بالوهم، الذي لا يشبه إلا صاحبه، ويقوده نحو التهلكة، التي لا يعيشها أحد غيره"[3]، وبهذا يتداخل مع قوله تعالى: ﴿ وَأَنفِقُواْ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ وَلَا تُلۡقُواْ بِأَيۡدِيكُمۡ إِلَى ٱلتَّهۡلُكَةِۛ وَأَحۡسِنُوٓاْۛ إِنَّ ٱللَّهَ يُحِبُّ ٱلۡمُحۡسِنِينَ ﴿١٩٥﴾ ﴾[4].

نلمس في رواية "حيزيا – زفرة الغزالة الذبيحة" نَسَائم قرآنية من خلال " تلك التناصات المُبهرة والتضمينات الجميلة، التي يستحضرها "واسيني الأعرج" في قالبٍ فني، وبأسلوب يخدم الفكرة ويناسب العرض، فقد تعانقت التضمينات القرآنية مع البنية اللغوية للمتن الروائي، وتداخلت بسلاسة وانسجام دون إقحام أو اصطناع، وبهذا فقد نهلت الرواية من ألفاظ القرآن الكريم حتى ارتوت"[5].

ثم إن طابع الحوارية القائم بين النصوص الغائبة والحاضرة، يعكس لنا وبشدة ثقافة الكاتب الملمة بالعديد من الجوانب، ليصبح أمامنا نص مثقّف، غزير بالشواهد القرآنية.

---

1 – الرواية، ص77.

2 – سورة نوح، الآية 11.

3 – الرواية، ص19.

4 – سورة البقرة، الآية 195.

5 – ينظر: سحر عبد اللاوي – سعد حماده، جماليات التناص في رواية "يا صاحب السجن" لأيمن العتوم، مجلة إشكاليات في اللغة والآداب، جامعة الشهيد حمه لخضر–الوادي (الجزائر)، العدد2، 2024م.

2. التناص مع الحديث النبوي الشريف:

وهو كل ما صدر عن خاتم الأنبياء محمد صلى الله عليه وسلم، "ويأتي الحديث النبوي الشريف في المرتبة الثانية بعد القرآن الكريم من حيث إشراق العبارة وفصاحة اللفظ وبلاغة القول، ومن أبرز سماته بلاغة الإيجاز"[1].

وقد تفطن الروائيون إلى الأبعاد الجمالية المتضمنة في الحديث النبوي الشريف فأخذوا يستدعونه في نصوصهم الروائية، ولا نذهب بعيدا فأمامنا واسيني الذي لم يقتصر على التعامل مع القرآن الكريم فقط؛ بل تجاوز ذلك إلى الحديث النبوي الشريف وفي هذا أثبت موسوعيته الدينية التي بها أصبح هذا النص مثقفا ومتنوعا، ونرى هذا في مواضع عدة في الرواية منها:

- عندما يصور الروائي موقف الشاب من الرجال القبيلة الذين أمسكوا به والمرأة التي هربت معه نتيجة إساءة قبيلتها في حقها فتمتم بصوت خافت " اللهم اغفر لهم يا ربي إنهم لا يعرفون"[2] ولقد حضر في هذا المقطع حديث نبوي شريف يقول " كأني أنظر إلى النبي صلى الله عليه وسلم يحكي نبيًّا من الأنبياء ضربه قومه فأدموه، وهو يمسح الدم عن وجهه ويقول: اللهم اغفر لقومي، فإنهم لا يعلمون"[3] هنا يقوم واسيني باجترار الدعاء الذي قاله رسولنا وشفيعنا محمد عليه أفضل الصلاة والسلام وجعله على لسان الشاب مع تحوير طفيف فيه، بحيث جعل في محل كلمة "قومي"، كلمة "لهم" وأضاف بعدها حرف النداء "يا"، والمنادى ربي كذلك أبدل" تعلمون" بمرادفها "يعرفون".
- وأثناء كلامه عن قضية الشك في نبوة "سيدي خالد"، يصرح بأن ميرا " كلما وجدت وقتا اتكأت على قبر وليّها سيدي خالد ودخلت معه في حوارات لا حدَّ لها(...) وإن كانت لا

1 – جمال مباركي التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 199.

2 – الرواية، ص13.

3 – أبو عبد الله محمد بن إسماعيل ابن إبراهيم الجعفي البخاري، صحيح البخاري، دار البشرى، باكستان، د.ط، 2016م، ص1600.

تعترف به نبينا، ولا تخفي ذلك مما سبب لها بعض العدوات. تكرر جملتها اليقينية لا نبيّ بين عيسى ومحمد"[1] الذي يتناص مع حديث النبي عندما يؤكد في قوله " ليس بيني وبين عيسى نبي وإنّه نازل فإذا رأيتموه فاعرفوه رجل مربوع على الحمرة والبياض كأن رأسه يقطر وأنه لم يصبه بلل فيقاتل الناس على الإسلام فيدق الصليب ويقتل الخنزير ويضع الجزية وتهلك في زمانه الملل كلها إلا الإسلام ويهلك المسيح الدّجال فيمكث في الأرض أربعين سنة ثم يتوفى فيصلي عليه المسلمون "[2]، وهذا الحديث يحيل إلى علامات الساعة الكبرى في آخر الزمان عندما ينزل سيدنا عيسي إلى الأرض.

- وفي ذات سياق الجدال عن النبوة، يستحضر واسيني حديثاً آخر لقوله " حديث ابن عباس رضى الله عنه قال: ذكر خالد بن سنان عن الرسول، فقال ذاك نبي ضيعه قومه "[3] المقتبس حرفيا من قول الرسول صلى الله عليه وسلم "ذاك نبي ضيعه قومه"[4]
- كما نشم رائحة الأحاديث في قول أحمد بلباي ذلك أن "الأمر حسم دينيا. هي أخته بالرضاعة ولا يمكن في هذا السن أن نرتكب ما نهانا الله عنه "[5] الذي امتُص من قول الرسول صلى الله عليه وسلم " ذروني ما تركتكم، فإن ما هلك من كان قبلكم بكثرة سؤالهم واختلافهم على أنبيائهم، فإذا أمرتكم بشيء فأتوا منه ما استطعتم وإذا نهيتكم عن شيء فدَعوه "[6]
- وأثناء تطرق واسيني لطرح قضية أخوة سعيد وحيزيا، تحدث عن قصة "تأبير النخل المعروفة حيث قال رسول الله صلى الله عليه وسلم لأهل المدينة: ماذا تفعلون؟ قالوا يا

---

1 – الرواية، ص 41.

2 – يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر، التمهيد لما في الموطأ من المعاني والأسانيد، تح: مصطفى بن أحمد العلوي، محمد عبد الكبير البكري، وزارة عموم الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، د.ط، 1387هـ، ص201.

3 – الرواية، ص41.

4 – عماد الدين أبو الفداء اسماعيل بن عمر القرشي الدمشقي المعروف بـ (ابن كثير)، البداية والنهاية، مطبعة السعادة، القاهرة، ط1، 1348هـ، ص212.

5 – الرواية، ص286.

6 – أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري، صحيح مسلم، دار الحديث، لبنان، ط1، 1991م، ص975.

رسول الله نحن نؤبّر النخل، ولقد وجدنا آباءنا يفعلون ذلك.، فقال لهم: لا تفعلوا، فلمّا تركوا تأبير النخل شاص النخل فلما شكوا إلى سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم أجابهم بقوله: أنتم أعلم بشؤون دنياكم"[1]، التي جاءت في حديث بن قيطون أثناء دفاعه عن زواج حيزيا، وفي هذه القصة تم إيراد حديث الرسول، " لما دخل المدينة نهاهم عن تأبير النخل ففسدت فأمرهم بالتأبير فقال: أنتم أعلم بأمور دنياكم، وأنا أعلم بأمور دينكم"[2]، ونلحظ هنا تحوير جزئي للشكل الأصلي حتى يتلائم مع العمل الروائي.

- وفي قول الروائي " رُوي عن أمّ المؤمنين السيدة رضي الله عنها أنها قالت: كنّا نقرأ فيما نقرأ على عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم عشر رضعات مشبعات يحرّمن، ثم نسخن بخمس، ومات رسول الله صلى الله عليه وسلم وهنَّ مما يتلى من القرآن الكريم "[3]، وواسيني يستدعي هنا على لسان بن قيطون الحديث الذي يقول " عن عائشة زوج النبي صلى الله عليه وسلم أنها قالت: كان فيما أنزل من القرآن عشر رضعات معلومات يحرمن، ثم نسخن بخمس معلومات، فتوفي رسول الله صلى الله عليه وسلم وهنّ مما نقرأ من القرآن "[4].
- وحين ثبات الأب وعناده في تزويج ابنته بعبد الغني بن قانة، وقوله بأن "عائشة بنت أبي بكر الصديق رضي الله عنها تقول: إذا حضر النص بطل التأويل"[5]، ونرى أنه تصرف في الحديث الأصلي وحوّر فيه وهو "لا مساغ للاجتهاد في مورد النص"[6].

ونستنتج مما سبق أن الروائي قد قام بتحصين الأحاديث النبوية الشريفة، نظراً لعدم ابتعاده عن صيغتها الأولية وصيانته لمعانيها الجوهرية التي بها اكتشفنا تناصاته معها، كما

---

1 – الرواية، ص248.

2 – عبيد الله ابن عمر الدّبوسي، تقويم الأدلة في أصول الفقه، تح: خليل محيي الدين الميس، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001م، ص249.

3 – الرواية، ص251.

4 – يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر، الاستذكار، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2000م، ص260.

5 – الرواية، ص287.

6 – محمد مصطفى الزحيلي، القواعد الفقهية وتطبيقاتها في المذاهب الأربعة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2006م، ص499.

أعانتنا على تذكرها كنصوص غائبة، فتناص المعاني هو نوع من أنواع التناص الذي يعطي ثراء وحيويّة للنص الجديد وتنوعاً في المواضيع.

3. التناص مع قصص القرآن:

وتنقسم قصص القرآن إلى قصص تتعلق بالأنبياء الذين اختارهم الله لدعوة أقوامهم، ولتجنّب الفسق والفساد، واتِّباع طريق الهدى وإلى قصص ترتبط بنفر من الناس، منهم الصالحون كعزيز الذي أماته الله مئة عام، وأهل الكهف ومنهم دون ذلك كأصحاب السبت، وقوم عاد وغيرهم.

أ- مع الأنبياء وقصصهم:

وهم أطهر الخلق "وأبطال التضحية المُجرّدة عن كل شائبة، وأمثلة الكمال البشري الذين تستهديهم الإنسانية في كل زمان"[1]، وقد وصف الله تعالى قصص الأنبياء "بأنها أحسن القصص، وهذا الوصف من الله العظيم يدلّ على أنها أصدقها وأبلغها وأنفعها للعباد"[2].

صرّح سبحانه وتعالى أن فيها عِبرة لأولي الألباب، وذلك في قوله تعالى: ﴿ لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُولِي الْأَلْبَابِ ۗ مَا كَانَ حَدِيثًا يُفْتَرَىٰ وَلَٰكِن تَصْدِيقَ الَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ وَتَفْصِيلَ كُلِّ شَيْءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ ﴿١١١﴾ ﴾[3].

وقد نهل الروائيون من القصص القرآني في كثير من الأحيان، ذلك لكونها تحمل طابع سردي عالي الجودة، ثم أنها بمثابة "النص الغائب" الملهم لمن تشبّع من الاطلاع عليه، ولم

---

1 – أبو الفداء إسماعيل بن كثير، قصص الأنبياء. ت ر، مصطفى عبد الواحد، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، ط3، 1988م، ص 17.

2 – السعدي، قصص الأنبياء عليهم الصلاة والسلام من كتاب تيسير اللطيف عنان جميع سمير علي محمد غيات، د.ب، د.ط، ص 3.

3 – سورة يوسف، الآية 111.

تَفُت هذه الفرصة واسيني الأعرج أيضًا، حيث نجده في رواية حيزيا يتناص مع العديد من القصص القرآنية التي من بينها:

- **قصة آدم عليه السلام:**

ونلمح هذا التناص في قول ميرا: "هل تتذكر حلمًا رأيته؟ تدور وقائعه في الصحراء، هذا المدّ الذي يقولون عنه صامتًا وهو يضج بالصرخات (...) وصراع الحيوانات من أجل البقاء (...) هناك آدم وحواء"[1].

وهنا يشير إلى الصحراء قبل عصور، عندما كانت خاوية لا بشر فيها، وبهذا يتقاطع مع قصة بداية الخلق التي في جوهرها تتحدث عن أبينا آدم وزوجته حواء، وقد جعل الروائي من خالد ماشيًا في منامه في نفس الأرض التي وُضع فيها سيدنا آدم، ثم إنّ كلاهما يلتقيان في نقطة الشقاء؛ فالأول كُتب له المكوث في الأرض المليئة بالمطبات والحياة فيها تتراوح ما بين السراء والضراء، والثاني قُدّر له تصدّي الصعاب التي ارتمت عليه في البيداء أثناء تعقبه لأسرار حيزيا.

إضافة إلى قوله: "يقسمون بأنّ حواء، عندما نُفيت من الجنة بسبب حماقة الحياة"[2]، بحيث تم اجترار مضمون الأحداث التي واجهها آدم وحواء، التي خُلقت من ضلعه في الجنة، عندما حذرهما الله وقال لهما: ﴿ يَٰٓـَٔادَمُ ٱسۡكُنۡ أَنتَ وَزَوۡجُكَ ٱلۡجَنَّةَ وَكُلَا مِنۡهَا رَغَدًا حَيۡثُ شِئۡتُمَا وَلَا تَقۡرَبَا هَٰذِهِ ٱلشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَ ٣٥ ﴾[3].

1 –الرواية، ص 60.

2 –الرواية ص 102.

3 –سورة البقرة الآية 35.

فوسوس لهما الشيطان، فخرجا منها إلى الأرض التي حُشي خيرها بشرّها، وسرورها بكدرها[1]. وفي هذا يقول سبحانه وتعالى: ﴿ فَأَزَلَّهُمَا ٱلشَّيۡطَٰنُ عَنۡهَا فَأَخۡرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِۖ وَقُلۡنَا ٱهۡبِطُواْ بَعۡضُكُمۡ لِبَعۡضٍ عَدُوّٞۖ وَلَكُمۡ فِي ٱلۡأَرۡضِ مُسۡتَقَرّٞ وَمَتَٰعٌ إِلَىٰ حِينٖ ٣٦ ﴾[2].

هنا ولندرك جيدا كفاءة واسيني في التعامل مع هذه القصة الربانية، التي تعود بنا إلى فجر الحضارة الإنسانية، حيث ضمّنها بمهارة وذكاء في نصه الروائي.

- **قصة موسى عليه السلام:**

لم يكن تعامل واسيني مع قصة سيدنا موسى كليم الله كتعامله مع القصص السالفة، وإنما كان تعالق معها ضمنيًا؛ ويتبين لنا هذا عند الوقوف على عنوان الفصل الثاني من الرواية: "دهاليز التيه"، كعنوان رئيس يليه جذع منه: "مثل حلم لم يكن حلمًا".

وعندما نمعن النظر فيه، نجده يتناص مع قصة أرض التيه التي ابتلي بها قوم موسى عليه السلام نتيجة عصيانهم أمر الله علا شأنه، فقد أمره الله أن يدخل ببني إسرائيل إلى الأرض المقدسة، فأبوا ذلك لقوله تعالى: ﴿ يَٰقَوۡمِ ٱدۡخُلُواْ ٱلۡأَرۡضَ ٱلۡمُقَدَّسَةَ ٱلَّتِي كَتَبَ ٱللَّهُ لَكُمۡ وَلَا تَرۡتَدُّواْ عَلَىٰٓ أَدۡبَارِكُمۡ فَتَنقَلِبُواْ خَٰسِرِينَ ٢١ ﴾[3]، ليردّوا عليه: ﴿ يَٰمُوسَىٰٓ إِنَّ فِيهَا قَوۡمٗا جَبَّارِينَ وَإِنَّا لَن نَّدۡخُلَهَا حَتَّىٰ يَخۡرُجُواْ مِنۡهَا فَإِن يَخۡرُجُواْ مِنۡهَا فَإِنَّا دَٰخِلُونَ ٢٢ ﴾[4]، فيعاقبهم الله سبحانه وتعالى ويقول: ﴿ فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيۡهِمۡ أَرۡبَعِينَ سَنَةٗۚ يَتِيهُونَ فِي ٱلۡأَرۡضِۗ ٢٦ ﴾[5].

1 –السعدي، قصص الأنبياء، ص09.

2 –سورة البقرة الآية 36.

3– سورة المائدة الآية، 21

4– سورة المائدة الآية، 22.

5– سورة المائدة الآية، 26.

نفهم من هذه الآية الجليلة أن الله حرّم عليهم أرض المقدس أربعين سنة، وفي هذه الفترة قُدّر لسيدنا موسى الوفاة قبل أن يرى الأرض المقدسة.

وهنا يُحاور الروائي هذه القصة، فأخذ رأس الخيط وأنتج دلالات أُخرى تليق بنصه، مُتجاوزا الهيئة العامة لها.

وقد نسج الروائي تيهان خالد في الصحراء، التي جعلها ركيزة ينطلق منها في تناصه هذا وملاحقه الحلم الذي بقي يراوده، وبحثه عن أسرار حيزيا وهو لا يعلم أين المخرج وهذا في تصريحه:

"أمامه رحلة طويلة لا يعرف لها بداية ولا نهاية، وكل ما رآه لا يعدو أن يكون بقايا كوابيس كانت في دماغه"[1]، وفي قوله أيضًا: "لم يوقف خالد المحرّك، على الرغم من أن سيارته ظلّت متوقفة في مفترق الطرق، الذي حيّره جدًّا هو كيف يجد شيئًا في مكان مجهول ليس إلا ثمرة تخيلاته الكثيرة التي سكنته في السنوات الأخيرة"[2].

على منوال تيهان بني إسرائيل وهم معاقبون بالضياع في تلك الأرض، لا يعلمون أين المنفذ، وإذا سلكوا طريقًا غادروه لأنهم يجدون أنفسهم في نفس المكان الذي ذهبوا إليه، إلا أن بني إسرائيل مكثوا فيها أربعين سنة، وخالداً لم يمكث كل تلك المدة وسرعان ما نال مُراده.

ونلحظ أن حادثة التيه الحاضرة التي ابتُليت بها شخصية خالد، تشبه حادثة التيه الأصلية التي ابتُلي بها بني إسرائيل. ونلمس ذلك في قوله: "شعر بعبثية ما كان ينوي القيام به، لم يقتنع مُطلقًا بالتيه في الصحراء، بحثًا عن حلم صار حقيقة بين يدي لالة ميرا"[3]، وهذا النوع

1- الرواية، ص 88.

2 -الرواية، ص 99.

3 -الرواية، ص 97.

من التناص موجه لقارئ مثقف ومتشبع بالثقافة الإسلامية ليستطيع استنتاج العلاقة بين النص الحاضر والغائب.

- **قصة أيوب عليه السلام:**

وهو النبي الذي يُضرب به المثل في الصبر على الابتلاء، " فقد كان أيوب رجلًا كثير المال، من سائر صنوفه وأنواعه ومن الأنعام والعبيد والمواشي، والأراضي المتسعة، وكان له أولاد وأهلون كثير، فسلب ذلك منه جميعه، وابتُلي في جسده بأنواع من البلاء، ولم يبقَ عضو سليم سوى قلبه ولسانه، يذكر الله عز وجل بهما وهو في ذلك كله صابر محتسب، ذاكر لله عز وجل ليله ونهاره "[1].

حتى طال مرضه فعافه الجليس، وأُخرج من بلده وأُلقي خارجها وانقطع عنه الناس، ولم يبقَ أحد يحنو عليه سوى زوجته[2]، ووصل بها الأمر بأن تبيع ضفيرتها لتساعده، هنا دعا أيوب ربه في قوله تعالى: ﴿ ۞ وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُۥٓ أَنِّي مَسَّنِيَ ٱلضُّرُّ وَأَنتَ أَرْحَمُ ٱلرَّٰحِمِينَ ﴿٨٣﴾ ﴾[3]، ليأتي الرد الرباني: ﴿ فَٱسْتَجَبْنَا لَهُۥ فَكَشَفْنَا مَا بِهِۦ مِن ضُرٍّ ۖ وَءَاتَيْنَٰهُ أَهْلَهُۥ وَمِثْلَهُم مَّعَهُمْ رَحْمَةً مِّنْ عِندِنَا وَذِكْرَىٰ لِلْعَٰبِدِينَ ﴿٨٤﴾ ﴾[4].

وقد فرج الله عليه بعد ضيق طويل وابتلاء شديد وهنا ساق واسيني هذا الصبر وأسقطه على شخصية "القايمة" التي تقمّصت دور الولادة حتى تُواري سوأة ابنة أختها التي ارتكبت خطيئة الحمل من سعيد، وجاء الحديث عن الصّبر محمّلًا في قول أحمد بلباي: " القايمة

1 –ينظر، أبو الفداء اسماعيل بن الكثير، قصص الأنبياء، ص 312.

2 –ينظر، المرجع نفسه، ص 313.

3 –سورة الأنبياء الآية 83.

4 –سورة الأنبياء الآية 84.

حاولي أن ترتاحي، ما تعييش نفسك كثيرًا بعدما فرّج الله عليك بعد سنوات الجفاف، والله غير فكّرتيني بسيدنا أيوب، الصبر مليح"[1].

ويعتقد أبو حيزيا أن خالتها قد عُوِّضت بأنثى اسمها "ميرا" بعد صبر جميل على العقم الذي ابتُليت به، في حين أن سيدنا أيوب صبر على المرض والمال وفقدان الأولاد وقد عُوِّضَ بهم جميعًا بعد صبر دام ثمانية عشر سنة من صحة ومال ورزق الأولاد من جديد، وصبر "القايمة" لا يُقارن أبدًا بصبر أيوب حيث اقتصر على ناحية من نواحيه فقط (الأولاد).

- **قصة زكريا:**

كما يمكن ربط معاناة القايمة وصبرها على عدم الإنجاب حتى الكبر بالنبي زكريا عليه السلام، الذي رزق بيحي وقد بلغه الكبر، بعد أن نادى ربه ليهبه نعمة الأولاد، وهذا التناص خلق نوع من الحوارية بين تلك القصص الغائبة والحاضرة.

ب-مع قصص غير الأنبياء:

- **قصة لقمان الحكيم:**

وعندما نقول لقمان، نتذكر مباشرة وصاياه التي لا تكاد تُنسى من عقل أي مسلم، حيث استحوذت هاته الوصايا على عقل واسيني حتى جعلته يأخذ من طريقه النصح خاصتها، وقد وهب الله سبحانه وتعالى لقمان "الحكمة"، لقوله: ﴿ وَلَقَدْ ءَاتَيْنَا لُقْمَٰنَ ٱلْحِكْمَةَ أَنِ ٱشْكُرْ لِلَّهِ ۚ وَمَن يَشْكُرْ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِۦ ۖ وَمَن كَفَرَ فَإِنَّ ٱللَّهَ غَنِىٌّ حَمِيدٌ ﴿١٢﴾ ﴾[2].

أومأ الروائي إلى وصايا لقمان لابنه في الفصل الأول الذي عنونه بـ: "الوصايا السبع"، ونرى أن طبيعة التداخل بينهما كانت أعلى درجة من الذي ألفناه، وبهذا يشاطر النص الأصلي الحاضر فكرة الوصايا المجملة في الآيات التالية:

1 -الرواية ص 293.

2- سورة لقمان، الآية 12.

﴿ وَإِذْ قَالَ لُقْمَٰنُ لِٱبْنِهِۦ وَهُوَ يَعِظُهُۥ يَٰبُنَيَّ لَا تُشْرِكْ بِٱللَّهِ ۖ إِنَّ ٱلشِّرْكَ لَظُلْمٌ عَظِيمٌ ﴿١٣﴾ وَوَصَّيْنَا ٱلْإِنسَٰنَ بِوَٰلِدَيْهِ حَمَلَتْهُ أُمُّهُۥ وَهْنًا عَلَىٰ وَهْنٍ وَفِصَٰلُهُۥ فِى عَامَيْنِ أَنِ ٱشْكُرْ لِى وَلِوَٰلِدَيْكَ إِلَىَّ ٱلْمَصِيرُ ﴿١٤﴾.....

وَٱقْصِدْ فِى مَشْيِكَ وَٱغْضُضْ مِن صَوْتِكَ ۚ إِنَّ أَنكَرَ ٱلْأَصْوَٰتِ لَصَوْتُ ٱلْحَمِيرِ ﴿١٩﴾ ﴾[1]

وجلّها تحث على عبادة التوحيد، وعدم الشرك بالله، وتدعو إلى بر الوالدين، و" إلى اتباع طريق الهدى، وسلك طريق من رجع إلى الله بالتوحيد والطاعة والعمل الصالح، كما ينصح لقمان ابنه بالحفاظ على الصلاة في أوقاتها"[2]، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، "والصبر عن المحن والبلايا؛ لأن الداعي إلى الحق معرّض لإيصال الأذى إليه، ثم يقول له: لا تمل وجهك عن الناس تكبرًا عليهم، ولينهاه عن مشية التكبر ويأمره بالخلق الكريم، فقال: "اقصد في مشيك واغضض من صوتك لأن أنكر الأصوات هي صوت الحمير. "[3]هذا عن النص الغائب وفكرته.

أما عن النص الحاضر، فنجد أن واسيني قد حاور هذه الوصايا وأبدلها بما يساير سياق نصه، وهي:

- تقبيل الرأس: يقول مسعود لخالد: "قبل رأسها، وضع في كفها بركة"[4].
- الإجابة على الأسئلة دون تكلف: في قوله: "أجب على سؤالها بالعفوية التي تراها، ولكنك دائمًا حاول أن تبدو أقل معرفة منها"[5].
- عدم الجلوس قبل إذنها: يقول: "لا تجلس أبدًا حتى تأمرك بذلك"[6]

1- سورة لقمان، من الآية13 إلى الآية 19.
2- ينظر، محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، ج2، ص 452.
3- ينظر، المرجع نفسه، ص 453.
4- الرواية، ص 52..
5- الرواية، ص 52.
6- الرواية، ص 53.

- إيجاد رابط يتعلق بعرق لالة ميرا "حاول أن تجد مسلكا ولو صغيرًا يربطك بها، حتى بأولاد نايل"[1].
- التحلي بخصال الضيف وتلبية رغباتها قبل أن تأمر: وذلك في قوله: "الضيف له خصال وواجبات، إذا أرادت أن تشرب ماء قُم أنت بنفسك، وأقسم أنها لن تقوم"[2].
- تحرير اسم حيزيا من التاء المربوطة وقراءة سورة التكوير على مسامعها: وهذا حينما يقول: "عندما تسألك: كيف تكتب حيزيا؟ فهي تكتب بالألف الممدودة، لا يمكن لتاء حيزيا أن تُربط، ربطها يعني قتلها (...) هي تحب سورة التكوير، وإذا الموءودة... اقرأها كاملة"[3].
- الحديث بعموم فيما يخص سيرة حيزية: يقول الروائي: " ستسألك: ماذا تعرف عن حيزيا؟ احكِ العموميات، وقل إنك تشعر أنها سيرة كاذبة، وأن هناك شخص واحد يعرف تفاصيلها العميقة، ومن غيرك يملك الحقيقة يا سلطانة؟"[4].

ونلاحظ مما سبق أن النص الأول يحمل عشر وصايا من طرف لقمان لابنه حتى لا يحيد عن الطريق المستقيم، أما الثاني فموجه من طرف مسعود حفيد لالة ميرا لخالد، حتى يتعلم المعاملات الاجتماعية.

ونرى أن شخصية مسعود قامت باستلاف أسلوب النصح والإرشاد من لقمان حتى تفك شيفرة المفاتيح التي تخص حقيقة حيزيا، وتبوح لالة ميرا بالسر الذي يجول في أعماقها، ومثل هذه التناصات لا تتجلى لنا إلا بعد أكثر من قراءة، وعلى القارئ أن يتفطّن لفخاخها ويكون مطّلعًا ومثقفًا.

1- الرواية، ص 53.
2- الرواية، ص 53.
3- الرواية، ص 54.
4- الرواية، ص 54.

- **قصة أصحاب السبت:**

يدمج الروائي قصة أصحاب السبت في هذا المقطع الذي يقول: " أي جهنم؟ الصغيرة نتيجة زنا، مسخها الله في الشكل غزالة الله يجب أن يمسخك إلى حيوان بري هائم في الصحاري"[1] وفيه لم يصرح واسيني بقصتهم، وإنما ساق عقوبة المسخ لقوله تعالى: ﴿ وَلَقَدْ عَلِمْتُمُ ٱلَّذِينَ ٱعْتَدَوْا۟ مِنكُمْ فِى ٱلسَّبْتِ فَقُلْنَا لَهُمْ كُونُوا۟ قِرَدَةً خَٰسِـِٔينَ ﴿٦٥﴾ ﴾[2]

وبعد أن أمرهم الله بعدم الصيد يوم السبت قاموا بعصيانه واصطادوا، فمسخهم قردة عقوبة لعنادهم، وقوله أيضًا: ﴿ وَسْـَٔلْهُمْ عَنِ ٱلْقَرْيَةِ ٱلَّتِى كَانَتْ حَاضِرَةَ ٱلْبَحْرِ إِذْ يَعْدُونَ فِى ٱلسَّبْتِ إِذْ تَأْتِيهِمْ حِيتَانُهُمْ يَوْمَ سَبْتِهِمْ شُرَّعًا وَيَوْمَ لَا يَسْبِتُونَ ۙ لَا تَأْتِيهِمْ ۚ كَذَٰلِكَ نَبْلُوهُم بِمَا كَانُوا۟ يَفْسُقُونَ ﴿١٦٣﴾ ﴾[3]

والمسخ في الرواية يرتبط بالمرأة الحامل التي ولدت صغيرها ومسخت على شكل غزالة، غير المسخ في النص القرآني الذي يرتبط بأصحاب السبت الذين مُسخوا على شكل قردة.

وفي هذا التناص يكسر الروائي أفق توقع القارئ، فعندما يرى لفظتيّ "مسخها الله"، يتوقع أن يجد بعدها لفظة "قردة"، لكن سرعان ما يتفاجئ بـ "الغزالة" ويتدارك الوضع.

- **قصة أصحاب الكهف:**

استوحى النص هذه القصة القرآنية ودمجها مع معطياته دون أن يكسر قوامها العامة، ونلمح هذا في ما جاء على لسان خالد: "إن اليوم ليس جمعة ولكنّه الاثنين، يعني نام زمنًا

1- الرواية، ص 14.

2- سورة البقرة، الآية 65.

3- سورة الأعراف، الآية 163.

طويلاً؟ مثل أهل الكهف "[1]، ويقابله في القصص القرآني قوله تعالى: ﴿ وَكَذَٰلِكَ بَعَثْنَٰهُمْ لِيَتَسَآءَلُواْ بَيْنَهُمْۚ قَالَ قَآئِلٌ مِّنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْۖ قَالُواْ لَبِثْنَا يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍۚ ﴿١٩﴾ ﴾[2]

وفي قوله أيضًا: ﴿ وَلَبِثُواْ فِي كَهْفِهِمْ ثَلَٰثَ مِاْئَةٍ سِنِينَ وَٱزْدَادُواْ تِسْعًا ﴿٢٥﴾ ﴾[3]

هنا استبدل الروائي فتية أهل الكهف بالشيخ الذي حسب نفسه نام فترة قصيرة، وفي الحقيقة أنه نام نومة عميقة تشبه نومتهم، وعلى العموم تمت محاكاة أسلوب القصص القرآني مع تغيير ما يجب تغييره، واستدعاء هاته القصة الربانية يحمل رسالة عظيمة لا بد أن يتَّعظ بها البشر.

مفادها عجز وضعف الإنسان أمام قدرة الخالق، ومهما فعل من أفعال حتى يبلغ ذروة العلم والكمال، فإنه لا ولن يستطيع دون توفيق من الله تعالى، وإرادتهم لا تساوي شيئًا مقارنة بإرادة القادر المقتدر.

- **قصّة قوم عاد:**

ويتلألأ التناص مع قصتهم في هذا المقطع: "عُد إلى المكان الذي رويته لي، ليس بعيدًا عن المنطقة الرملية التي تُدعى المرايا، أو صحراء بنعاد ثق في قلبك وحواسك فقط، صحراء عاد ليست بعيدة من هنا"[4] الذي تم امتصاصه من قوله تعالى: ﴿ وَٱذْكُرْ أَخَا عَادٍ إِذْ أَنذَرَ قَوْمَهُۥ بِٱلْأَحْقَافِ وَقَدْ خَلَتِ ٱلنُّذُرُ مِنۢ بَيْنِ يَدَيْهِ وَمِنْ خَلْفِهِۦٓ أَلَّا تَعْبُدُوٓاْ إِلَّا ٱللَّهَ إِنِّيٓ أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ عَظِيمٍ ﴿٢١﴾ ﴾[5]

1- الرواية، ص 117.

2- سورة الكهف، الآية 19.

3- سورة الكهف، الآية 25.

4 - الرواية، ص 74.

5 - سورة الأحقاف، الآية 21.

أي " اذكر –يا محمد– لهؤلاء المشركين قصة نبي الله هود عليه السلام مع قومه "عاد"، ليعتبروا بها حين حذّرهم من عذاب الله إن لم يؤمنوا وهم مقيمون بالأحقاف، وهي تلال عظيمة من الرمل في بلاد اليمن وقد مضت الرسل بالإنذار من قبل هود ومن بعده (...) وقد حذرهم بأن لا يعبدوا إلا الله، فهو يخاف عليهم عذاب يوم هائل وهو يوم القيامة."[1]

وما زادتهم دعوته لهم إلا قسوةً وعناد، فعاقبهم الله بريح شديدة جعلتهم يطيرون في الجو حتى أصبح الواحد منهم مقلوبا على رأسه في الأرض، كما دمّرت كل شيء كانوا يتنعّمون به نتيجة شركهم وعدم إيمانهم بالله تعالى.

وعلى ما يبدو لنا أن صحراء "بني عاد" هي نفسها "الأحقاف"، هذا الفضاء الذي رسمه الروائي في مخيلته، وجعل منه دليل الطريق الذي يوصل إلى الهدف مباشرة، أي ذهاب خالد إلى المكان الذي رآه في المنام، حيث ترقد روح "حيزيا".

- **قصة قابيل وهابيل:**

"تشكل هاتان الشخصيتان مصدر الصراع بين الحق والباطل والشر والخير، ومن ثَمَّ بيان الظلم الذي يلحقه الإنسان بأخيه الإنسان، إذ تعد حادثة قتل "قابيل" أخيه "هابيل" رمز الخطيئة الأولى التي مارسها الإنسان ضد أخيه الإنسان، ورمز الشر الذي لم يتوقف حتى الآن."[2]

وقد اجترّ واسيني هذا الصراع في قوله: " هل تتذكر حلمًا رأيته؟ تدور وقائعة في الصحراء، هذا المدّ الذي يقولون عنه صامتًا وهو يضج بالصرخات، وصوت البحر (...) وقتال البشر فيما بينهم (...) وهنا ارتُكبت أولى جرائم القتل عندما أجهز قابيل على أخيه هابيل"[3].

1 – محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، ج3، ص 184–185.

2 – ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، ص 235.

3 – الرواية، ص 60.

وحدثت جريمة القتل "حين قرّب كل منهما قربانًا، تُقبّل من هابيل ولم يُتقبّل من قابيل، وسبب هذا القربان هو رغبة قابيل الزواج من توأمته لأنها كانت أجمل من توأمة هابيل، فقال لهم آدم قربا قربانا فمن أيّكما تُقبل تزوجها، وكان قابيل صاحب زرع فقرب أرذل زرعه، وكان هابيل صاحب غنم فقرب أحسن كبش عنده، فقبل قربان هابيل ولم يقبل من قابيل"[1]، فقتل قابيل هابيل وذلك في قوله: ﴿ وَٱتۡلُ عَلَيۡهِمۡ نَبَأَ ٱبۡنَيۡ ءَادَمَ بِٱلۡحَقِّۘ إِذۡ قَرَّبَا قُرۡبَانٗا فَتُقُبِّلَ مِنۡ أَحَدِهِمَا وَلَمۡ يُتَقَبَّلۡ مِنَ ٱلۡأٓخَرِۚ قَالَ لَأَقۡتُلَنَّكَۖ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ ٱللَّهُ مِنَ ٱلۡمُتَّقِينَ ٢٧ ﴾[2]

- **مريم العذراء:**

استدعى واسيني "شخصية "مريم" ليعبّر عن المعاناة التي عاشتها "حيزيا" مع قبيلتها، مستغلًا ملامح هذه الشخصية؛ خاصة حادثة هزّ النخلة"[3]، واعتزالها نحو مكان بعيد خوفًا من الاتهام، وهذا لإثراء نصه.

هنا تصبح "حيزيا"، " لعنة القبيلة لأنها لا أحد حاول فهمها، واهتمّ بآلامها، كل ليلة أراها تبكي الدم منتبذة مكان قصيًا، تحت نخلة عالية عمرها بحسب بعض الروايات تخطى القرن، لا تأكل إلا البلح والتين المجفف، كما لو أنها "مريم العذراء"[4].

ونرى أنه تمّ تشبيه "حيزيا بنت أحمد بلباي" بـ"مريم بنت عمران" عندما جاءها المخاض وانتبذت مكانًا بعيدًا، ثم مكثت تحت النخلة فأمرها الله بأن تهز جذع النخلة ليأتيها الثمر.

وفي هذا حكمة من الله تعالى، لأن التمر فيه فوائد جمّة للنفساء، على خلاف ما ذُكر في الرواية أن "حيزيا" لا تأكل إلا البلح والتين المجفف.

---

1 – ينظر، محمد علي الصابوني، ج1، ص312.

2 – سورة المائدة، الآية 27.

3 – ينظر، ظاهر محمد الزواهرة، التناص الشعري العربي المعاصر، ص249.

4– الرواية، ص 58.

ونلمح أن الروائي لم يكتفِ بذكر اسم "مريم" فقط، بل دمج بعض الحوادث التي جرت لها في قصتها مع سياق نصه، ولتضفي عليه جمالًا كون قصة مريم تحتوي على عنصر التشويق، وتَجذب المتلقي لمجرد أن يرى اسمها، فمنها يستشفّ قدرة الخالق الذي لا يعجزه شيء.

ونستنتج مما سبق أن تلك القصص الربانية التي تعامل معها الكاتب، لا تكاد تخلو من عظة أو مغزى نافع لمن يتدبر في آياتها ومعجزاتها وهذا ما دفع به إلى استحضارها.

إن تحاور واسيني مع القرآن الكريم وقصصه، والأحاديث النبوية الشريفة يُحفّز ذاكرة القارئ الدينية ويستفزها للاطلاع على المزيد منها. فقد تنوّعت تناصاته معها كونه يتكأ على ثقافة إسلامية، برع في الربط بين نصوصها الغائبة والحاضرة (سطحيًا وضمنيًا)، وبهذا أصبح النص عبارة عن فسيفساء جميلة تبهر القارئ وبالأخص الجاد والمثقف.

ثانيا: التناص التاريخي وجمالياته في رواية "حيزيا":

إن القارئ المتسلح بالوعي النقدي التاريخي يتوقف في رواية حيزيا، على بعض الشواهد التاريخية المبثوثة في جسد الرواية والتي تعتبر بمنزلة همزة وصل بين الماضي والحاضر، والمادة التاريخية تتنوع بين استحضار الشخصيات التاريخية والأحداث وغيرها، ويمكننا في ما سيأتي أن نستعرض أهم شواهد التناص التاريخية وبيان قيمتها الجمالية والدلالية.

1-استحضار الشخصيات التاريخية:

إن رواية حيزيا تعددت فيها الشخصيات وتنوعت، ومعظم هذه الشخصيات التي استحضرها تاريخية، تمثل نصّا غائبا، وهي كالآتي:

أ- الأمير عبد القادر:

يعتبر الأمير عبد القادر من الشخصيات التاريخية المحورية في تاريخ الجزائر خاصة إبان فترة الاحتلال الفرنسي الغاشم، فهو "عبد القادر ناصر الدين، الابن الرابع لعبد القادر محي الدين، ولد في شهر ماي سنة 1807 في قرية القيطنة على ضفة وادي الحمام في منطقة أغريس التي تقع في إقليم وهران في الجزائر"[1]

وقد تم استدعاء شخصية الأمير عبد القادر في معرض حديث أحمد بلباي وإعلانه رفض سعيد كزوج لابنته حيزيا مخبراً إياها عن شجاعة قبيلته وتعامل بن قانة مع الاستعمار وذلك في قوله:

"نحن وقفنا مع الأمير عبد القادر وخليفته بالزيبان محمد الصغير بن أحمد بلحاج، وبعد هزيمتهما وانتقال الخليفة إلى الجريد، كما قيل، لكنه ظل في الزيبان، وظهر في أماكن كثيرة، لما اندلعت ثورة سيدي بوزيان، انتموا الى جيش الزواف، وقفوا مع هيربيون الذي قطع رأس الشيخ بوزيان بعد أن قاوم هو وابنه حتى النهاية"[2]

وفي هذا الشاهد يجسد الروائي شجاعة الأمير عبد القادر ووقوف قبيلة بوعكاز مع الثورة ضد المستعمر على خلاف قبيلة بن قانة التي كانت تربطها مصالحها مع الاستعمار.

وهذا يتناص مع الحدث الذي يعلن تعرض" منطقة الزيبان على غرار معظم المناطق في الجزائر إلى اضطرابات وانعدام الاستقرار في الفترة الأخيرة من عهد الدايات، ويعود سبب الاضطرابات إلى الصراع حول منصب شيخ العرب بين عائلتي بوعكاز وبن قانة، وكان أحمد باي قد انتزع من فرحات بن سعيد منصب شيخ العرب وأعطاه لبن قانة، مما أدى الى نشوب

1- شارل هنري تشرشل، حياة الأمير عبد القادر، تر: أبو القاسم سعد الله، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ب، ط1، 2015م، ص61.

2- الرواية، ص 216.

الحرب بينهما (...) حاول فرحات بن سعيد التفاوض مع الفرنسيين لكنه في الأخير انحاز إلى الأمير عبد القادر الذي عيّنه خليفة له على بسكرة"[1]

ويتضح لنا من خلال النص الغائب أن منطقة الزيبان تضم ولاية بسكرة حاليا، ومدى تعرضها للهجومات وعدم أمنهم واستقرارهم التي كان سببها الصراع حول المشيخة بين قبيلتي بوعكاز وبن قانة، وبمجرد إعطاء منصب المشيخة من فرحات بن سعيد إلى القبيلة الأخرى استعان فرحات بالفرنسيين، ولكنه في نهاية المطاف وقف في صف الأمير وناصره.

استحضر واسيني الأعرج شخصية الأمير عبد القادر وما يصاحبها من أحداث مهمة ليبيّن مكانة قبيلة والد حيزيا ومدى مساندتها للثورة ضد المستعمر الفرنسي، وما هذا إلا أسلوب إشاري تلميحي إلى علاقة الأمير عبد القادر بشخصية الرواية.

كما أن استدعاء هذه الشخصية أضاف جانب تاريخي معيّن ليثقف المتلقي ويفتح فضوله للبحث والاستكشاف.

ب-فرحات بن سعيد:

يعد فرحات بن سعيد من الشخصيات التاريخية الأساسية في قبيلة آل بوعكاز فهو " شيخ آل بوعكاز، تولى منصب شيخ العرب بالزيبان، اختلف مع المقاومة بزعامة أحمد باي الذي سحب المشيخة منه، وسلمها لخاله بن قانة"[2]

استدعى الروائي شخصية فرحات بن سعيد خلال حديث عيشة بوعكاز مع زوجها أحمد حيث تقول "حتى احنا تحالفنا ضدهم وقتلنا أخيارهم، السعيد فرحات تحالف العديد من المرات

1لخضر بن بوزيد، السياسة الاستعمارية تجاه القبائل والعائلات المنتقدة في منطقة الزيبان (1830 – 1844)، المجلة التاريخية الجزائرية، العدد 5، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة (الجزائر)، 2017م، ص 92.

– 2كمال بن صحراوي، معجم المقاومة الجزائرية منذ بداية الاحتلال الفرنسي حتى منتصف القرن 19 (شخصيات – أماكن – أحداث – معارك)، منشورات ألفا للوثائق، ط1، الأردن، 2020م، ص 134.

مع الفرنسيين ضدهم، حتى طرده الأمير من الخلافة ليحبسه، ويعاود إطلاق سراحه قبل أن يقتله آل بن قانة "[1]

وفي هذا الشاهد يقوم واسيني بتصوير طرد الأمير عبد القادر لفرحات بن سعيد وحبسه نتيجة تحالفه مع الفرنسيين لاسترجاع منصب المشيخة الذي منح لعزيز بن قانة، ويتجلى هذا أكثر في القول الآتي:

"عندما وصلت الرسالة إلى الأمير عبد القادر التي تؤكد اتصال فرحات بن سعيد بالفرنسيين، فاحتال البركاني على فرحات فجلبه إلى المدية، ثم اعتقله في تاكدمت بتيارت بأمر من الأمير مدة من الزمن"[2]

ثم يذكر فرحات بن سعيد في موضع آخر من الرواية "فرحات بن سعيد، بدون أي إشارة لا إلى ولادته ولا وفاته مع أنه لم يكن نكرة. عاش حياة قلقة، كان خليفة للأمير عبد القادر قبل أن يغتاله عميل شيخ العرب بوعزيز بن قانة، قويدر بن نعيم، الذي طعنه في الظهر وقص أذنيه وأخذ ختمه وسيفه، وسلمهما لبو عزيز بن قانة، الذي سارع إلى إبلاغ الحاكم العام للجزائر فالي، عن طريق الجنرال قربي بنهاية عدوهم اللدود"[3]

وفي هذا المقطع الحاضر يشير الروائي إلى تاريخ قبيلة حيزيا العريق من خلال تسليط الضوء على النهاية المأساوية التي واجهها شيخهم "فرحات بن سعيد"، وهذا يتطابق مع القول الذي يصرح بأن " مقتل فرحات بن سعيد 1842 من طرف شخص يدعى قويدر بن نعيم البوزيدي، من عرش البازيد"[4]

1- الرواية، ص 283.

2- لخضر بن بوزيد، السياسة الاستعمارية تجاه القبائل والعائلات المنتقدة في منطقة الزيبان (1830- 1844)، ص98.

3- الرواية، ص 20.

4- عباس كحول وحمزة بوقادوم، مشيخة العرب بالزاب والصحراء الشرقية بين سلطنة البايلك العثماني والإدارة الاستعمارية الفرنسية، مجلة المعارف للبحوث والدراسات التاريخية، العدد4، د.ب، 2022م، ص 188.

ويمكن القول بأن استحضار واسيني لشخصية فرحات بن سعيد خلق تفاعل بين النصين الغائب والحاضر وأعطانا نصا جديدا أي نص هجين.

كما وأضفى هذا الاستحضار جانب جمالي تاريخي، يجعل المتلقي يعود إلى النصوص الغائبة ويربطها بأحداث وشخصيات الرواية مما تزيد في مخزونه الثقافي.

ج- أحمد باي:

أحمد باي من الشخصيات التاريخية المركزية التي شهدتها الجزائر خصوصا مع بداية الاستعمار الفرنسي فهو " الكرغلي أحمد بن محمد الشريف بن الباي أحمد القلي، ولد عام 1786، وتربى في بيت أخواله في بيئة بدوية، وفي سن الثلاثين صار خليفة لباي قسنطينة، ثم اختلف معه فسجنه لكنه فرّ إلى العاصمة وبرهن على تفانيه في العمل"[1]

وقد استدعت هاته الشخصية على لسان أحمد بلباي حيث يقول " أحمد باي كمل على الباقي فهجم على قبيلة بن زكري وأبادها لأنها كانت متحالفة مع فرحات بن سعيد، وعين مكانه خاله بو عزيز بن قانة"[2]

ونلمح من خلال هذا المقطع الحاضر أن واسيني طرح أحداث تاريخية غائبة تفاعلت وتداخلت مع السياق الروائي، المجملة في هذا القول: "بعد مدة قصيرة تم عزل إبراهيم باي من طرف الداي حسين وعيّن مكانه أحمد باي الذي أعاد بدوره المنصب إلى عائلة بن قانة، فشنَّ عندئذ فرحات بن سعيد حربا على أحمد باي من أجل استرجاع منصبه وتحالف مع الباي المعزول"[3].

1- كمال بن صحراوي، معجم المقاومة الجزائرية منذ بداية الاحتلال الفرنسي حتى منتصف القرن 19 (شخصيات – أماكن – أحداث – معارك)، ص 36.

2- الرواية، ص 320.

3- لخضر بن بوزيد، السياسة الاستعمارية اتجاه القبائل و العائلات المتنفذة في منطقة الزيبان (1830 – 1844م)، ص96.

ومن خلال هذا النص الغائب يتضح لنا انحياز أحمد باي لصف أخواله وإعطاءه منصب شيخ العرب لبن قانة على حساب فرحات بن سعيد، مما أدى إلى تحالف هذا الأخير مع قائد فرنسي لاسترجاع منصبه.

أضاف استحضار شخصية أحمد باي بعدًا جماليًّا ومسحة تاريخية مختصرة، بحيث كشف وأضاء نص مهاجر في نص حاضر متمثل في الرواية وهذا ما يدفع المتلقي بالبحث عن النص الغائب ليتوسع فيه أكثر ويربط أفكاره بالنص الحاضر.

ثم إن استدعاء الشخصيات التاريخية كآلية أو تقنية من تقنيات التناص التي تخلق تنوعا وتفردا، إذ أن تنوع الشخصيات يعني تعدد الأصوات، وما يصدر من هذا التنوع إلا خلق حوارية بين الأزمنة وبين النصوص.

2-استحضار الأحداث التاريخية:

شملت الرواية عديد من الأحداث التاريخية، تمثلت في:

أ- حادثة المجاعة:

تعرضت الجزائر في تاريخها لأزمة صعبة، إذ عانى الجزائريون من مجاعة أهلكت الآلاف منهم، ونلمس تأثر الكاتب بهذه الحادثة في قوله التالي:

"يحكي السكان عن أجدادهم أنه عندما فاض في شتاء الظلام كما يسمونه، أي عام المجاعة والأوبئة، قضى على كل الماشية "[1].

أتى الروائي بهذه الحادثة، مضمنا إياها في نصه مع حادثة فيضان النهر، التي واجهها "خالد" بصعوبة، مستذكراً من خلالها أزمة الجوع التي مسّت الجزائريين وأصحاب منطقة سيدي خالد بالتحديد بعد فيضان النهر في فترة الاحتلال الفرنسي إنها " مجاعة 1867م-1868م (...) التي اضطرت الناس إلى أكل الأعشاب ونبش القبور وأكل ما لا يحل أكله (...) والتي

1- الرواية، ص105.

أدت إلى فاجعة ديمغرافية فقدت الجزائر على إثرها ثلث سكانها في حين أقرّت فرنسا ب300 ألف ضحية "[1].

أدرج واسيني الأعرج في ثنايا جسد الرواية الحادثة التاريخية التي شهدها الجزائريين نتيجة عديد من العوامل، فساد الجوع كل أنحاء الوطن وانتشرت الأمراض والأوبئة.

كشفت لنا قراءتنا، أن علاقة النص الحاضر بالغائب علاقة توافق جاءت في إطار تبيان المعاناة التي مر بها خالد في الصحراء، وإضفاء جانب جمالي يمس ذاكرة المتلقي ويختبر ثقافته.

ب-تولي أحمد القلي حكم بايلك قسنطينة:

جلب الروائي حادثة من أهم الحوادث التي ساهمت في نشوء أكبر الصراعات القبلية التي شهدها الشرق الجزائري آنذاك وذلك في قوله على لسان أحمد بلباي: " سعى أحمد القلي منذ توليه حكم بايلك قسنطينة الحد من نفوذ عائلة بوعكاز في إقليم الزيبان والصحراء، والرفع من شأن أصاهره كعائلة منافسة في المشيخة، فقد ربط علاقة مصاهرة بين العائلتين من خلال زواج مباركة بنت بن قانة بفرحات ابن أخ شيخ العرب علي بوعكاز "[2].

قام الروائي باستحضار حادثة تولي أحمد القلي حكم البايلك عن طريق تناص احتوائي، وضح من خلاله كيف " جاء استقرار عائلة ابن قانة بالصحراء عقب (...) أن قدم الباي أحمد القلي صهره محمد بن الحاج بن قانة شيخا للعرب في 1712، وكذلك فعل أحمد باي عندما عيّن محمد بن قانة 1826 على حساب عائلة بوعكاز الذواودة (فرحات بن سعيد). "[3]، فقد

1- مختاري الطيب، مواقف الجزائريين من السياسة الاستعمارية (العقارية)، مجلة الإنسان والمجال، جامعة عبد الحميد بن باديس؛ مستغانم (الجزائر)، العدد1، 2022م، ص123-124.

2- الرواية، ص319.

3- عباس كحول، حمزة بوقادوم، مشيخة العرب بالزاب والصحراء الشرقية بين سلطة البايلك العثماني والإدارة الاستعمارية، مجلة المعارف للبحوث والدراسات التاريخية، جامعة الشهيد حمه لخضر-الوادي، العدد4، 2022م، ص179.

لمع نجم عائلة بن قانة بفضل تولي أحمد القلي حكم البايلك الذي قدم لهم منصب شيخ العرب على حساب قبيلة بوعكاز.

استدعى "واسيني الأعرج" دور أحمد القلي في صعود آل بن قانة وحصولهم على المشيخة، وهذا ما تطابق مع النص الغائب الذي يشير إلى المضمون نفسه، وهو ما ساهم في تثقيف النص الحاضر وجعله ذي صبغة تاريخية.

ج- تفشي داء الكوليرا:

حضر في نص "حيزيا" حدث مهم من التاريخ الجزائري وهو شيوع مرض يعدُّ من أبشع الأمراض وجاء ذكره على لسان "لالة ميرا" وهي تقول: " عمَّتها الكوليرا والجوع، لقد عانت أمي القايمة الأمرين "[1].

استحضر الروائي في نصه حادثة انتشار "داء الكوليرا" عن طريق تناص إشاري، إذ " يعتبر وباء الكوليرا واحدا من أهم وأخطر الأمراض والأوبئة التي مست الجزائر خلال فترة الاحتلال الفرنسي "[2]، وقد تم توظيفه في تجسيد الروائي للمعاناة التي حلّت ب"لالة ميرا" وأمها بالتبني "القايمة"، جراء هذا الوباء الذي أوشك على الفتك بحياتهم.

إن استحضار ما حدث في الماضي من أحداث تاريخية ما هو إلا استفزاز للقارئ وجعله يتواصل مع ماضيه ويحاول ربطه بالحاضر من أجل تشكيل رؤية جديدة.

برع "واسيني الأعرج" في هذا النوع من التجريب "فحيزيا" تعد رواية منفتحة على قراءات كثيرة بحيث تشد المتلقي وتجعله يبحر في أعماق النص الحاضر بحثا عن النصوص الغائبة، والرواية المكثفة بالدلالات تحتاج إلى قارئ مثقف.

1- الرواية، ص271.

2- عمر جبري، وباء الكوليرا في الجزائر أثناء بداية مرحلة الاحتلال الفرنسي، دراسة تحليلية للواقع الصحي والديموغرافي عام (1831م-1871م)، مجلة آفاق فكرية، جامعة محمد الأمين دباغين-سطيف2 (الجزائر)، العدد02، 2021م، ص202.

الخاتمة

الخاتمة:

بعد أن تتبعنا ظاهرة التناص في رواية "حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة" لواسيني الأعرج باحثين عن جماليتها وأشكالها، توصلنا إلى عديد من النتائج تمثلت في الآتي:

- لقد تميزت تجربة الروائي واسيني الأعرج بثراء مصادرها ما جعل إبداعاته فضاءً مناسباً لتداخل النصوص المتنوعة وتمازج الأجناس الأدبية المختلفة.
- تنوعت طبيعة استخدام الروائي للتناص في روايته "حيزيا" بين تضمين النصوص كما هي وبين تغيير دلالاتها جزئيا وأحيانا كليا؛ لتنسجم مع سياق النص الأدبي الحاضر وهذا إن دلّ فإنما يدل على إجادة الكاتب وتمكنه الفني.
- تعدّ المرجعية التراثية من أهم المرجعيات التي استفاد منها الروائي في بناء روايته "حيزيا"، التي قامت أساساً على حكاية من الموروث الشعبي.
- إن استحضار لوحة العاشقان للفنان البولندي "ادم ستيكا"، يعتبر بمثابة الأيقونة التي ترمز إلى أشهر الملاحم العذرية الجزائرية "ملحمة حيزية".
- يحيل العنوان "حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة" لواسيني الأعرج، إلى قصة الحب المأساوية المخزنة في الذاكرة الشعبية الجزائرية عموما ومنطقة "سيدي خالد" خصوصا، والموثقة في مرثية الشاعر الشعبي "محمد بن قيطون".
- أسهم الانزياح اللغوي المتمثل في المزاوجة بين اللغة الفصحى واللغة العامية، في إثراء نص "حيزيا" باللغة التراثية وإضفاء مسحة جمالية عليه.
- زخرت رواية "حيزيا" بكثير من الأمثال الشعبية الحاملة بدورها مختلف الدلالات المراد تمريرها للمتلقي.
- قام التناص على إلغاء الحواجز بين الخطاب الأدبي "حيزيا" والفنون الأخرى، ما أحدث بينها مزيجاً إبداعيا.

- لم يستحضر "واسيني الأعرج" نصوصا نثرية قديمة بشكل عشوائي، بل بدقة متناهية دلّت على براعته في استدعاء النصوص الغائبة، وتفعيلها مع نصه الحاضر "حيزيا"، وهو ما جعل من النص صورة فنية ذات أبعاد جمالية إيحائية.
- تجلت جاذبية التناص في رواية "حيزيا"، كونه أخرج النص الروائي من القالب التعبيري المعتاد والضيق إلى الإنفتاح على أجناس أدبية أخرى تمثلت في النصوص الشعرية المختلفة.
- اعتمد الروائي "واسيني الأعرج" في تناصاته على نصوص دينية كثيرة، كما برع في توظيفها بأسلوب فني لافت.
- لقد احتضنت رواية "حيزيا" تفاعلات نصية دينية متنوعة بين القرآن الكريم وقصصه وكذلك الأحاديث النبوية، وهو ما عكس تشبع الروائي بالثقافة الدينية وقدرته على إذابتها في نصه.
- إن الدراية الدينية الواسعة للروائي "واسيني الأعرج" جعلته ينهل من الألفاظ القرآنية بشكل ملحوظ مما أضاف للرواية سحراً فنياً.
- برع الروائي "واسيني الأعرج" في توظيف التناص التاريخي وإخضاعه في بناء نصه الروائي، وبهذا تعتبر روايته مثقفة موجهة خصوصا إلى القارئ الحذق المثقف.
- استند "واسيني الاعرج" على عديد من الأحداث والشخصيات التاريخية في تشكيل نصه من خلال سرده أوضاع سياسية واجتماعية لفترة معينة من التاريخ الجزائري، مما أبان عن ثقافة الروائي ومخزونه المعرفي.
- أسهم استحضار العنصر التاريخي في الكشف عن التوجهات الإيديولوجية للكاتب، فمحاورة الماضي للحاضر تفتح عديد القراءات.
- تعددت أشكال "التناص" في رواية "حيزيا" ما جعلها غنية بالخطابات المتنوعة، والتي برز منها عنصري التراث والدين، حيث استُلهم النص الروائي من أشهر الحكايات الشعبية

الجزائرية "حكاية حيزية"، كما زخر بجملة من النصوص الدينية التي قام تنوعها وتمازجها في المتن السردي بخلق جمالية فنية تنم عن إبداع خالص.

- تعكس التفاعلات النصية في رواية "حيزيا" الرؤية الفنية للروائي "واسيني الأعرج"، كما تعبر عن مواقفه تجاه شتى القضايا التي طرحها بشكل فني خلَّاق جعل من نصه لوحة فسيفسائية.
- يعتبر "واسيني الأعرج" من رواد الكتابة الروائية التجريبية في الجزائر، وهو ما جعله يسعى إلى إعادة صياغة التراث في بنية تخييلية مشحونة بدلالات إبداعية، تبرهن على موسوعية الكاتب ومقدرته الكبيرة على التجريب الروائي.

ثم إن هذا العمل بإمكانه فتح نوافذ بحثية جديدة للدراسات المقبلة كجمالية توظيف التراث، تعدد الأصوات في الرواية، مظاهر التجريب في الرواية.

وفي الأخير نسأل الله التوفيق والسداد، فإن أصبنا الحمد لله وإن أخطأنا فمن أنفسنا والشيطان.

تم بحمد الله

الملاحق

الملحق رقم01: نبذة عن الكاتب "واسيني الأعرج"

يعد واسيني الأعرج من أهم الروائيين الجزائريين المعاصرين وأشهرهم، " ولد في قرية سيدي بوجنان الحدودية–تلمسان، بتاريخ 08 أغسطس 1954، حصل على الليسانس من كلية الآداب واللغات من جامعة وهران الجزائرية، كما حصل على الماجستير والدكتوراه من جامعة دمشق، يشتغل منصب أستاذ كرسي بجامعة الجزائر المركزية منذ عام 1985، ومنصب أستاذ بجامعة السوربون منذ عام 1994.

يعتبر أحد أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي، وعلى خلاف الجيل التأسيسي الذي سبقه تنتمي أعماله إلى المدرسة الجديدة التي لا تستقر على شكل واحد وثابت، بل تبحث دائما عن سبل تعبيرية جديدة "[1].

الجوائز التي نالها:

نال الروائي "واسيني الأعرج" عديداً من الجوائز التي نذكر منها:

1-" في سنة 1997 اختيرت روايته حارسة الظلال (دون كيشوت في الجزائر) ضمن أفضل خمس روايات جزائرية صدرت بفرنسا.
2-تحصل في سنة 2001 على جائزة الرواية الجزائرية.
3-اختير في سنة 2005 كواد من ستة روائيين عالميين لكتابة التاريخ العربي الحديث في إطار جائزة قطر العالمية للرواية.
4-تحصل في سنة 2006 على جائزة المكتبيين الكبرى.
5-فاز في سنة 2007 بجائزة الآداب الكبرى (الشيخ زايد) عن رواية: كتاب الأمير.

1- الموقع الالكتروني، www.Kataranovels.com، تاريخ الزيارة 2025/04/22، على الساعة 09:50.

تُرجمت أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية من بينها: الفرنسية، الألمانية، الإيطالية، السويدية، الإنجليزية، الدنماركية والإسبانية. "[1]

رواياته:

ألَّف "واسيني" عدة روايات، حازت الكثير منها على جوائز مهمة، ومن أبرز هذه الروايات نذكر:

1-رواية طوق الياسمين.

2-رواية الليلة السابعة بعد الألف، الكتاب الأول، رمل الماية دمشق/الجزائر 1993.

3-رواية سيدة المقام، دار الجمل، ألمانيا/الجزائر 1995.

4-رواية كتاب الأمير، دار الآداب، بيروت 2005- باريس للترجمة الفرنسية 2006.

5-رواية سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني ضمن سلسلة كتاب دبي للثقافة 2014.

6-رواية حيزيا / زفرة الغزالة الذبيحة، كما روتها لالة ميرا، دار خيال، الجزائر، 2023."[2]

1- واسيني الأعرج، رواية ذاكرة الماء، محنة الجنون العاري، دار ورد، سورية، ط4، 2008، ص 5 – 6.

2- الموقع الالكتروني، ar.m.wikipedia.org، تاريخ الزيارة 2025/04/22، على الساعة 10:35.

الملحق رقم02: ملخص الرواية:

انقسمت رواية "حيزيا" إلى قسمين، القسم الأول تعلق بمغامرة خالد خلف لغز حيزيا، بينما القسم الثاني كان عبارة عن رواية "لالة ميرا" لقصة حيزيا، حيث بدا القسم الاول من الرواية بزيارة الشاب الموسيقي خالد إلى مقبرة "سيدي خالد" وهناك استذكر قدومه الأول إلى سيدي خالد قبل خمسين سنة بسبب كابوس أو حلم غريب تكرر في نومه ودفعه بشدة نحو "سرّ حيزيا" (القصة التراثية الشهيرة)، إذ نصحه والده تاجر التمور ذو الأصول البسكرية بزيارة "لالة ميرا" العجوز التي تخدم مقام سيدي خالد، كونها المتبقية الوحيدة من ذاكرة المنطقة وأن ما يبحث عنه سيجده لديها، ما جعله يستقل الطائرة المتجهة من وهران إلى بسكرة، وعلى متنها جمعته الصدفة مع "مسعود" حفيد "لالة ميرا" الذي قرّر مساعدته للقائها بعد سماعه عن مشروع "أوبرا حيزيا"، وحدث اللقاء الذي اكتشفت فيه "لالة ميرا" أنه الشخص المنتظر منذ سنوات الذي ستسلمه "سر حيزيا"، خاصة بعد أن قصَّ عليها حلمه، لكنها مع ذلك طلبت منه طلبا غريبا بغية اختياره، وجعلته يلقي بنفسه في مغامرة كادت تأخذ منه حياته إلا أنه نجا، فاستيقظ ليجد نفسه مرة أخرى في مقام سيدي خالد، ثم عندما تحسن بدأ يسرد ما حصل له أثناء رحلته نحو المجهول وكان كل من الخادم "حشاني"، والخادمة "الجازية"، و"لالة ميرا"، وحفيدها "مسعود" يستمعون إليه وفي اليوم التالي قامت "لالة ميرا" تفصح لخالد عن قصة "حيزيا"، وهنا يبدا القسم الثاني والأخير م الرواية، الذي يحكي عن حيزيا الفتاة بهية الجمال من قبيلة الذواودة بسيدي خالد أحبت ابن عمها سعيد الذي تربى معها وهو صغير، لكن عندما بلغ أخذه أخواله للعيش معهم في بسكرة حيث تعلم هناك باللغة الفرنسية، إلا أن حيزيا أيضا كانت الفتاة الوحيدة في قبيلتها، التي تعلمت على يد معلمها محمد بن قيطون القرآن والشعر والنحو والتاريخ... وغيرها من العلوم، وكان معلمها يعلم بقصتها مع سعيد، الذي كان يزور القبيلة من حين لآخر في عطل الإدارة الفرنسية أين كان يعمل، إلى أن حملت منه حيزيا، وعلمت بذلك أمها عيشة وخالتها القايمة، اللتان طلبتا منها إخبار سعيد حتى يأتي لخطبتها قبل فوات الأوان، وذلك ما

حصل إلا أن والدها أحمد بلباي رفض زواجهما بحجة أنهما إخوة من الرضاعة رغم محاولة أمها عيشة ومعلمها بن قيطون إقناعه، لكن دون جدوى بل وقرر تزويجها لأحد أبناء بن قانة، الشاب عبد الغني رغم الخلافات القديمة بين كل من عائلة بوعكاز وعائلة بن قانة حول مشيخة العرب وقبوله بهذه الزيجة من أجل إنهاء العداوة، دون التفكير في رأي ابنته أو مشاعرها.

استمرت محاولات حيزيا ومن معها في إقناع والدها بأنها ليست أختا لسعيد، وفي هذه الفترة كبر بطنها واقترب موعد ولادتها، إلا أنه ومن البداية قامت خالتها القايمة (التي ظن الجميع أنها عاقر)، بتمثيل دور "الحامل" خوفا من الفضيحة، بينما سعيد لم يظهر منذ اليوم الذي أحضر فيه أخواله لخطبة حيزيا لكنه رفض.

جاء اليوم الذي أنجبت فيه حيزيا بنتاً، لكنه صادف يوم حضور نساء بن قانة لخطبتها، الذين قدموا لها حليب الوفاء، فشربته وماتت بعدها مباشرة وكان حادث موتها صعبا على كل من حولها خاصة معلمها "بن قيطون".

قائمة المصادر
والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا: كتب الأحاديث والتفاسير:

1. أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري، صحيح مسلم، دار الحديث، لبنان، ط1، 1991م.
2. أبو عبد الله محمد بن إسماعيل ابن إبراهيم الجعفي البخاري، صحيح البخاري، دار البشرى، باكستان، د.ط، 2016م.
3. عبيد الله ابن عمر الدّبوسي، تقويم الأدلة في أصول الفقه، تح: خليل محيي الدين الميس، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001م.
4. عماد الدين أبو الفداء اسماعيل بن عمر القرشي الدمشقي المعروف بـ (ابن كثير)، البداية والنهاية، مطبعة السعادة، القاهرة، ط1، 1348هـ.
5. محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، دار الفكر، لبنان، د. ط، 2001م.
6. محمد مصطفى الزحيلي، القواعد الفقهية وتطبيقاتها في المذاهب الأربعة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2006م.
7. يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر، الاستذكار، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2000م.
8. يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر، التمهيد لما في الموطأ من المعاني والأسانيد، تح: مصطفى بن أحمد العلوي، محمد عبد الكبير البكري، وزارة عموم الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، د.ط، 1387هـ.

ثانيا: المصادر:

1. واسيني الأعرج، حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا، دار خيال للنشر والتوزيع، الجزائر، د. ط، د. س.

ثالثا: المراجع العربية:

1. أبو الفداء إسماعيل بن كثير، قصص الأنبياء. تح: مصطفى عبد الواحد، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، ط3، 1988م.
2. أحمد الزعبي، التناصّ نظريًّا وتطبيقيًّا، مؤسسة عمان للنشر والتوزيع، الأردن، العراق، ط2، 2000.
3. أحمد جبر شعت، جماليات التناصّ، دار مجدولاوي، عمان، ط1، 2014/2013.
4. أحمد عدنان حمدي، التناص وتداخل النصوص المفهوم والمنهج دراسة في شعر المتنبي، دار المأمون، الأردن، ط1، 2012.
5. أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الآفاق العربية، القاهرة، د. ط، 2007.
6. جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، د. ط، د. س.
7. حسن العمري، إشكالية التناص، مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجا، دار الكندي للنشر والتوزيع، د. ب، د. ط، د. س.
8. حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، –البرغوثي نموذجا–، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان، ط1، 2009.
9. حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003.
10. رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، د. ب، د. ط، د. س.
11. رابح خدوسي، موسوعة الأمثال الشعبية، دار الحضارة، د ط، د. س.
12. السعدي قصص الأنباء عليهم الصلاة والسلام، من كتاب تيسير اللطيف المنان، جمع سمير علي محمد غياث، د. د، د. ب، د. ط، د. س.

13. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1992.
14. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001.
15. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005.
16. ظاهر محمد الزواهرة، التناصّ في الشعر العربي المعاصر، دار الحامد، الأردن، ط1، 2013.
17. عبد الحق بلعابد، عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
18. عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، المغرب، د. ط، 2007.
19. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1988.
20. عبد اللطيف محمد السيد الحريري، السرقات الشعرية بين الآمدي والجرجاني في ضوء النقد الأدبي القديم والحديث، د. ب، ط1، 1995.
21. عز الدين المناصرة، علم التناص والتلاص، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2011.
22. عيسى بن سعيد الحوقاني، التناص في شعر نزار قباني، دراسة نقدية نظرية تطبيقية، مكتبة الغبيراء، د. ب، د. ط، د. س.
23. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010.
24. كمال بن صحراوي، معجم المقاومة الجزائرية منذ بداية الاحتلال الفرنسي حتى منتصف القرن 19 (شخصيات–أماكن–أحداث–معارك)، منشورات ألفا للوثائق، ط1، الأردن، 2020.

25. محمد بنيس، حداثة السؤال –بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة–، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988.
26. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت، ط2، 1985.
27. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، لبنان، ط1، 1994.
28. محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2001.
29. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، الدار البيضاء، د. ب، ط2، 1986.
30. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 1992.
31. محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1990.
32. نعمان عبد السميع متولي، التناصّ اللغوي، نشأته وأصوله وأنواعه، دار العلم والإيمان، د. ب، ط1، 2014.
33. واسيني الأعرج، رواية ذاكرة الماء، محنة الجنون العاري، دار ورد، سورية، ط4، 2008.
34. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، دار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008.

رابعا: المراجع المترجمة:

1. تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط2، 1996.
2. جنكيز ايتماتوف، د. تر: السفينة البيضاء ويليها الكلب الأبلق الراكض عند حافة البحر، منشورات الجمل، بيروت، ط1، 2015.

3. جوليا كرستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، ط3، 2014.
4. جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، د. ط، د. س.
5. شارل هنري تشرشل، حياة الأمير عبد القادر، تر: أبو القاسم سعد الله، ديوان المطبوعات الجامعية، د. ب، ط1، 2015.
6. قادة بوتارن، الأمثال الشعبية الجزائرية، تر: عبد الرحمن الحاج صالح، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، د.س.
7. ناتالي بييقي–غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، د. ط، 2012.

خامسا: المراجع الأجنبية:

1. Ahmed Nouar، Les Peintures de l’Hôtel de Ville de Skikda، production de la Commune de Skikda، 2007 .

سادسا: الرسائل والأطاريح الجامعية:

1. محمد زبير عباسي، التناص مفهومه وخطر تطبيقه على القرآن الكريم، رسالة علمية مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، قسم اللغة، كلية اللغة العربية، الجامعة الإسلامية العالمية إسلام آباد–باكستان،2014.

سابعا: المجلات:

1. سحر عبد اللاوي، سعد حمادة، جماليات التناص في رواية "يا صاحبي السجن" لأيمن العتوم، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة الشهيد حمه لخضر–الوادي (الجزائر)، العدد2، 2024.
2. عباس كحول، حمزة بوقادوم، مشيخة العرب بالزاب والصحراء الشرقية بين سلطة البايلك العثماني والإدارة الاستعمارية، مجلة المعارف للبحوث والدراسات التاريخية، جامعة الشهيد حمه لخضر–الوادي، العدد4، 2022.

3. عبد الله بن محمد الغفيص، التعالي النصي استراتيجية للتناص نصوص مختارة من ديوان القلائد للسنوسي أنموذجا، حولية كلية اللغة العربية بجرجا، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية (السعودية)، العدد24، 2020.
4. عبد الوهاب شعلان، ميخائيل باختين: الكرنفال والحوارية، التواصل الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية (الجزائر)، العدد الثاني، 2008.
5. عمر جبري، وباء الكوليرا في الجزائر أثناء بداية مرحلة الاحتلال الفرنسي، دراسة تحليلية للواقع الصحي والديموغرافي عام (1831م–1871م)، مجلة آفاق فكرية، جامعة محمد الأمين دباغين–سطيف2 (الجزائر)، العدد02، 2021.
6. فيصل خليفة العربيد، المذهب الواقعي في التأليف الموسيقي عند "جاكومو بوتشيني" أوبرا "مدام بوترفلاي" نموذجا، بحوث عربية في مجالات التربية النوعية، قسم التأليف والنظريات، المعهد العالي للفنون الموسيقية – دولة الكويت، العدد33، 2024.
7. كمال لعور، استحضار التناص بين المنظور العربي والتقعيد، مجلة أنسنة للبحوث والدراسات، العدد15. جامعة حسيبة بن بوعلي –الشلف (الجزائر)، 2014.
8. لخضر بن بوزيد، السياسة الاستعمارية تجاه القبائل والعائلات المنتقدة في منطقة الزيبان (1830–1844)، المجلة التاريخية الجزائرية، العدد 5، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة (الجزائر)، 2017.
9. ليندة عمراوي، شارل دي فوكو في الجنوب الغربي الجزائري المهمة المزدوجة، مجلة الساورة للدراسات الإنسانية والاجتماعية، جامعة لونيسي علي–البليدة2 (الجزائر)، العدد02، 2022.
10. مادن سهام، بين العامية والفصحى، مجلة الصراط، كلية العلوم الإسلامية، العدد 10، 2004م.
11. مختاري الطيب، مواقف الجزائريين من السياسة الاستعمارية (العقارية)، مجلة الإنسان والمجال، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم (الجزائر)، العدد1، 2022.

ثامنا: الدواوين الشعرية:

1. ديوان الشريف الرضي، قصيدة العمر روحة راكب، مطبعة وزارة الإرشاد الإسلامي، إيران، ط1، 1406هـ.
2. محمد بن قيطون: الديوان، جمع وشرح أحمد عاشور، دار الشروق، الجزائر، د. ط، 2008.

تاسعا: المقالات الإلكترونية:

1. الموقع الالكتروني https: //elakademiapost. com/.
2. الموقع الالكتروني، www. Kataranovels. Com.
3. خليفي أحمد-حيزية Khlifi Ahmed، جذور جزائرية Racines Algériennes، Youtube. com/watch?v=lekro56tqz8.
4. الموقع الالكتروني، ar. m. wikipedia. Org.

فهرس المحتويات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
شكر وعرفان	–
إهداء	–
مقدمة	أ–د
مدخل: مفاهيم نظرية حول مصطلح التناص	
أولا: مفهوم التناص من منظور غربي	**7**
1–جوليا كريستيفا (التناص)	**7**
2–ميخائيل باختين (الحوارية)	**8**
3–جيرار جينيت (المتعاليات النصية)	**11**
ثانيا: مفهوم التناص من منظور عربي	**15**
1–محمد بنيس	**15**
2–محمد مفتاح	**18**
3–عبد الملك مرتاض	**20**
ثالثا: أشكال التناص، أنواعه ومستوياته	**22**
1–أشكاله	**22**
2–أنواعه	**24**
3–مستوياته	**28**
الفصل الأول: جماليات التناص التراثي والأدبي في رواية حيزيا	
أولا: التناص التراثي وجمالياته في رواية "حيزيا"	**34**
1–التناص مع التراث الشعبي الأدبي	**34**
2–التناص مع الموسيقى والفنون الشعبية	**48**

ثانيا: التناص الأدبي وجمالياته في رواية "حيزيا"	**53**
1-التفاعل الجمالي مع النصوص النثرية	**54**
2-جمالية التفاعل مع النصوص الشعرية	**61**
الفصل الثاني: جماليات التناص الديني والتاريخي في رواية حيزيا	
أولا: التناص الديني وجمالياته في رواية "حيزيا"	**68**
1-التناص مع القرآن الكريم	**68**
2-التناص مع الحديث النبوي الشريف	**76**
3-التناص مع قصص القرآن	**79**
ثانيا: التناص التاريخي وجمالياته في رواية "حيزيا"	**91**
1-استحضار الشخصيات التاريخية	**91**
2-استحضار الأحداث التاريخية	**96**
خاتمة	**100**
الملحق	**104**
قائمة المصادر والمراجع	**109**
فهرس الموضوعات	**117**
ملخص	**-**

ملخص

لقد أصبح تواجد النّصوص السَّالفة، ضمن البنية النصية للإنتاجات الإبداعية أمرا لا مفرَّ منه بالنسبة للمبدع، فلا نص يُكتب من فراغ وما هو إلاَّ تراكمات معرفية تفاعلت فيما بينها وأنتجت نصاً جديدا حافلا بعديد من المزايا، وسميت هذه الظاهرة في الوسط النقدي بـ"التناص" ثم أنَّها نالت حظًّا وافرا من اهتمام كبار النقاد الحداثيين، وهذا ما دعانا إلى اختيارها كموضوع لدراستنا، التي تسعى إلى معالجة هذه الآلية واستنباط جمالياتها في رواية حيزيا زفرة الغزالة الذبيحة كما روتها لالة ميرا لواسيني الأعرج.

كونها رواية تناصية بامتياز تزخر بشتى المصادر (التراثية، الأدبية، الدينية والتاريخية) لتذهب بالقارئ إلى الكشف عن النصوص الغائبة والخوض في غمارها، حتى يتمكن من الربط بينها وبين النص الحاضر، كما ويمكن أن يفتح هذا العمل نوافذ بحثية جديدة للدراسات المقبلة كجمالية التراث، تعدد الأصوات في الرواية، مظاهر التجريب في الرواية.

الكلمات المفتاحية: الجمالية، التناص، التراثي، الأدبي، الديني، التاريخي، حيزيا، واسيني الأعرج.

Summary

The presence of preceding texts within the textual structure of creative productions has become inevitable for the creator; no text is written in a vacuum، but rather it is the result of accumulated knowledge interacting with each other to produce a new text rich in various features. This phenomenon has been termed **"intertextuality"** in critical circles، and it has received significant attention from leading modernist critics. This has led us to choose it as the subject of our study، which aims to explore this mechanism and extract its aesthetic dimensions in the novel Hayzia: The Sigh of the Slaughtered Gazelle as Told by Lalla Mira by **Wassini Al-Araj**.

This novel is a prime example of intertextuality، filled with various sources (heritage، literary، religious، and historical)، leading the reader to uncover the absent texts and delve into them، enabling them to establish connections between them and the present text. Moreover، this work can open new research avenues for future studies، such as the aesthetics of heritage، polyphony in the novel، and the manifestations of experimentation in the novel.

Keywords: aesthetics, intertextuality, heritage, literary, religious, historical, Hayzia, Wassini Al-Araj.

تم بحمد الله