التناص النوعي

نماذج

من الرواية المصرية المعاصرة

دكتور

عبد المنعم أبو زيد

الأستاذ المساعد بقسم الدراسات الأدبية

جامعة الفيوم - كلية دار العلوم

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

مُقَدِّمَة

الحمد لله الذى علّم بالقلم، علم الإنسان مالا لم يكن يعلم، والصلاة والسلام على خير الخلق قاطبة، وعلى آله وصحبه أجمعين.

أ-

وبعد، فلقد نشأت فكرة التناص النوعى من أن النص الأدبي لا يوجد مستقلاً بذاته، وإنما هو فعل تحقق وجوده، بتداخل عناصر أدبية مختلفة من مرجعيات الذاكرة، وآثار المشاهدة، وعلى المتلقي استقراء جملة العلاقات التى تربط بنية هذا التداخل، والدلالات الناتجة عنه التى تؤدي دورًا مهما في تحديد هويته، وتبين – في الوقت نفسه– قوة النص المستدعى، وقدرته على المشاركة الفعلية في تكوين منتج سردى متكامل البنية والدلالة معًا.

ب –

وقد اختار البحث عنصر التناص النوعى بهدف استقراء إحدى الوسائل السردية المهمة التى تكشف عن أهداف النص ورموزه السياسية، والاجتماعية، وقدرته على التفاعل مع محيطه الثقافي، ولأن الدراسات النقدية حوله لم تكن كافية لقراءة جميع أبعاده وأهدافه، إذ اتجهت معظمها لمناقشة مقولة التناص بصفة عامة، ومن ثم لم يتوفر لدى الباحث إلا دراستان حول هذا الموضوع، هما:

- مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية لـ رشيد يحياوى [1].
- تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة من ١٩٦٠م- ١٩٩٠م، لخيرى دومة[2].

---

(١) رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، ط٢، ١٩٩٤.

(٢) خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القاهرة ١٩٦٠ –١٩٩٠م، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

جـ-

وكان المنهج الفنى التحليلي هو الطريق الصحيح لتناول فكرة التناص النوعى بأبعادها وعلاقاتها بالنص الأصلى، وأثرها في تفعيل دور المتلقي في تقديم نص جديد يتوازي مع النص الأصلى.

د-

والبحث يقوم على مبدأ الاختيار، إذ إنه لا يمكن تتبع هذا الكم الهائل من الرواية المصرية المعاصرة التى صدرت في الفترة الأخيرة، مما دفع الباحث إلى أن يتخير أجودها فنيا، وأفضلها في تقديم نص نوعي جيد له أهدافه ورموزه الخاصة التى تستقرئ الواقع الإنساني بدقة.

هـ-

وجاء البحث بعنوان: التناص النوعي؛ نماذج من الرواية المصرية المعاصرة. وهو في تمهيد وفصلين:

الفصل الأول: النص المحيط: نص نوعيّ.

الفصل الثاني: النوع الأدبي، وتطور حركة السرد.

وأخيرًا فهذه محاولة متواضعة للكشف عن فكرة سردية جديدة، لعلها تساعد في كشف غموض العلاقات في بنية النص الروائى.

وأرجو من الله أن ينال هذا الجهد القبول

د/ عبد المنعم أبو زيد عبد المنعم

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

تمهيد

التناص / التناص النوعي؛ الفكرة، وامتداداتها

لقد تبلورت مقولة التناص نتيجة القول بأن "النص كون مفتوح (open-end) بإمكان المؤول أن يكتشف داخله سلسلة من الروابط اللانهائية...."[١] ولهذا فهو قابل لاستيعاب الأنساق المعرفية في العالم المحيط به قديما وحديثا، سواء بشكل غير محدد، يعطي للمبدع حرية تامة في الاختيار، وطرح ما يريد من منتجات رمزية ودلالية، أو بشكل لا يستقرئ إلا نصوصًا معرفية محددة، قد تكون من النص الأصلي أو من جنس مغاير، بقصد إعادة إنتاجيته برؤية جديدة تتلاءم والرؤية الخاصة لمبدعه؛ومن ثم فالنص " من خلال نصيته يأتي بنصوص أخرى ويدمجها، ويستحضرها..."[٢]

ودور المبدع حيال هذا الامتصاص النصي أن يقيم مجموعة من العلاقات الداخلية بين هذا الكم الهائل من النصوص المتداخلة لخلق بنيات نصية محددة، ذات دلالات تترجم ما يحيط به من واقع؛أى إن هذه العملية النصية لا تأتي مجاناً؛بل لهدف يسعى لتحقيقه المبدع.

وقد أشار إلي هذا المصطلح كثير من النقاد والدارسين منهم على سبيل المثال؛ ميخائيل باختين، وجيرارجنيت، وبرت شولز، وجولياكريستيفا التي تعرض

---

(١) اومبرتوايكو: التأويل بين السميائيات والتفكيكية؛ت سعيد بنكَراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م صـ٤٢.

(٢) هيوج –سلفرمان: نصيات بين الهرمنوطيقا والتفكيكية، الدار البيضاء، المغرب ط١، ٢٠٠٢، صـ١٢٩.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

في مؤلفها علم النص تعريفا للنص الأدبي في وقتنا الحاضر يكشف عن طبيعة الرؤية التي تسعى إليها فتقول: "إنه خطاب يخترق حاليا وجه العلم، والإيديولوجيا، والسياسة، وينقطع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها ومن حيث هو خطاب متعدد، ومتعدد اللسان أحيانا، ومتعدد الأصوات حاليا؛ من خلال تعدد أنماط الملفوظات التي تقوم بمفصلتها، يقوم النص باستحضار كتابة ذلك البلور الذي هو مجمل الدلالية المأخوذة في نقطة معينة من لا تناهيها.."(١).

يشير هذا التعريف إلي أن النص خطاب، ينتظم كل اللغات الإنسانية برؤي متداخلة؛ ومن ثم فالنص يحتوى أكثر من صوت، ولغة، ولا يستقيم التفاعل النصي بين هذه النصوص المتداخلة إلاّ في إطار من المنطقية التي تحكم دلالتها، ورموزها، وتوجهها نحو رؤية مبدعها، [فالعلاقات الحوارية تكون مستحيلة تماما من غير علاقات منطقية ذات معني ملموس](٢).

ويصبح النص بهذا الشكل عبارة عن مجموعة من النصوص المتفاعلة، والمتقاطعة، والمتواصلة التي تستقرئ خطاب الواقع بعيداً عن ذاتية مبدعه، وقريبا من تصورات متلقيه، ولذا يمكن القول بأنه لم يعد تعبيرًا ذاتيا في تشكيله، واستقلاله وفي الفضاءات التي يرد إليها..."(٣)

ويبقى الأهم في عملية التناص أن ثمة تعددية في المعني داخل النص أصبحت مدخلاً رئيسا لقراءته في إطار مفاهيم إجرائية خاصة، بفعل التلقيح المعرفي

---

(١) جوليا كريستيفا: علم النص، ت فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٧م، صـ١٣ /١٤.

(٢) باختين: شعرية دوستو يفسكي، ت د. جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنشر، المعرفة الأدبية، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦، صـ٢٦٨.

(٣) جمال الدين خضور: زمن النص، دار الحصاد، سورية، دمشق، ط١، ١٩٩٥م صـ٣١.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

بين الأنساق التعبيرية مما جعل النص يتخذ الشكل الحواري القائم على "التعددية في المعني تشكيلاً وتلقيا"[1].ولا شك أن توحيد هذه المعاني ضروري لتقديم رؤية شاملة للعالم المحيط بالمبدع والنص معًا، وتحديد هوية النص الجديد الناتج من التفاعل الإيجابي بين النصوص المتداخلة، فالترابط الدلالي بين النصوص مهم في توحيد المعني؛ ولهذا يدخل المستوى الدلالي عنصرًا فاعلاً في تحديد هوية التناص، وهو الذي يبين القوة الإبداعية للنصوص المتداخلة، ويبين أيضا مدى اعتماد بعضها على بعض.."[2].

كما أن مشاركة المتلقي في عملية التناص ضرورية لخلق النص الجديد، بناء على دمج وتفاعل الشفرتين النابعتين من ثقافتي النص والمتلقي معًا، فالقارئ منتج للمعني ما دام بسبب الكاتب، مخزنا لقيم الثقافة المشفرة لسانيا وله سلطة تحريرها من النص، ومن بين قيم أخرى، يخلق القارئ صورة صوت المؤلف، صور أصوات أخرى، حالاً محل خطاب المؤلف الحقيقي صوتاً عرفيا مدركًا داخل التوقعات المشتركة للجماعة...."[3].

وجاءت فكرة التناص لتكون البداية الأولي لمقولة التناص النوعي أو تداخل الأنواع الأدبية وتآزرها نحو إنتاج دلالة شمولية؛ ذلك أن النص الأدبي لا

---

(١) بشرى صالح: نظرية التلقي، أصول... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠١، صـ٥٤.

(٢)عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠، صـ٣.

(٣) روجر فاولر: اللسانيات والرواية، ت لحسن أحمامة. دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٧م، صـ ١٠٣ وقد أشار موسى ربابعه إلي دور المتلقي في [معرفة النصوص التي تتداخل وتتعانق وتتعاضد أو تتنافر حتي يتحقق تفاعله مع النص المدروس..]راجع موسى ربابعه: جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، ط١، ٢٠٠٠م صـ٩٥.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يشكل نفسه بنفسه[1] بل يتشكل أولاً من نصوص مغايرة له، وثانيا من نصوص أدبية سابقة عليه، بحيث يمكن "لكل جنس أدبي أن يشمل عددًا من الأجناس الأخرى"[2] وهذا يعني أن النوع الأدبي متطور ومتحول، نتيجة التفاعل والحوار بين مجموعة اللغات الأدبية التي تكون بنيته، ذلك الحوار الذي يتوقف نوعه، وإيجابيته، وتأثيره في المتلقي [بحسب طبيعة التناص، وبحسب الأجناس التعبيرية (أجناس الخطاب) ثم بحسب درجة التبئير][3] ومن ثم يعتمد النص الأدبي في تشكيل نفسه على عناصر أدبية مماثلة لماهيته سواء أكانت مكتوبة أم شفهية، على مستوى الشخصية، أو الفعل، أو اللغة، أو جميعها معًا.فهناك نصان من نوع واحد يجتمعان في بؤرة واحدة ويؤديان إلي إنتاج نص مفتوح، ومتعدد الدلالة يقدم رؤي جديدة، يشير إلي هذا بول-ب- ديكسون في قوله: « والحقيقة أن كل عمل أدبي جزء من عالم أدبي يتألف من أعمال أخرى، وإلي درجة تكبر أو تصغر ينبغي أن يستجيب العمل لسياق هذه الأعمال الأخري.»[4] ومن هذا المنطلق يمكن القول بأن النوع الأدبي يدخل في«علاقات متبادلة مع الأنواع والفنون المجاورة وغير المجاورة

---

(١) يراجع هذا الرأي في مقولة تودوروف: الأنواع الأدبية من كتاب / القصة / الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة تقديم وترجمة خيري دومة، دار شرقيات، دومة، ط١، ١٩٩٧م، صـ١٠٠.

(٢) جيرار جينت: مدخل لجامع النص، ت عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٨٦ م، ص ٧٥.

(٣) بشير القمري: مفهوم التناص بين الأصل والامتداد النظري، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٩م صـ٩٩.

(٤) بول ب ديكسون: الأسطورة والحداثة حول رواية دون كازمورة، ت خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٨، صـ١٢٤.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وموضوعات جديدة تغير من طبيعته...»[١]

وتبدو الرواية أكثر الفنون الأدبية التي يستجيب سياقها لاستيعاب الأجناس الأدبية الأخرى، وتقبلها، والتفاعل معها بشكل إيجابي حيث تمثل «جنسا راقيا مركبا يستقطب ويقحم، يمزج ويتمثل عددا غير قليل من الخطابات المتراكبة بدورها والملفوظات المحتفظة بذكرى سياقاتها....»[٢].

ويأتي التداخل النوعي في الرواية المصرية المعاصرة بصورتين: الصورة الأولي- التداخل المباشر، وفيه يكون المبدع على وعي كامل بما يستدعيه من نصوص أدبية وهو يشبه في النقد القديم، التضمين [٣] أو الاقتباس، ومن ثم يمكن التعرف على النص المستدعي بسهولة، وطرح علاقاته بالنص الأصلي، ودوره في إنتاج دلالة جديدة، تؤكد المنطوق الدلالي في النص الأصلي، أو تخالفه، وبهذا نستطيع الحكم على فاعليته.وأما الصورة الثانية - التداخل غير المباشر، ويجيء التناص فيها بغير وعي من المؤلف ويسمى التناص غير الواعي، ويعني «ذلك الحضور الآتي من ذاكرة المبدع دون نية من قبله أو شعور به، وهذه النصوص

---

(١) خيري دومه: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠ -١٩٩٠، الهيئة المصرية العامة لكتاب، ١٩٩٨، صـ٣٣.

(٢) نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي (التناصية) النظرية والمنهج، مؤسسة اليمامة الصحفية، كتاب الرياض، العدد ١٠٤، ١٤٢٣هـ، صـ١١٦.

(٣) يراجع ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب، والشاعر، تحقيق د.أحمد الحوفي، القاهرة، دار النهضة، مصر د ت، ج ٣، صـ٢٠٣.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الحاضرة، لا واعية، تكون مخزونة في ذاكرة المبدع ووجدانه، وقد تستدعي دون وعي منه عند محاولة الكتابة في موضوع قريب منها »[1].

وفي هذه الصورة يتفاعل النص المستدعي مع المتن بمعناه دون لفظه، و يحتاج هذا من المتلقي جهدًا كبيرًا في البحث عنه، واستخراج دلالاته واستقراء العلاقات التي يصنعها مع النص الأصلي؛ ولذا فإن محاولة القبض عليه عملية صعبة.

---

(٤) فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٦، صـ١٨١.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الفصل الأول

النص المحيط: نصّ نوعي

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يعني البحث بالنص المحيط، كل ما يحيط بالنص الأصلي من نصوص مصاحبة؛ كالعنوان الرئيس، والفرعي، والبداية، ونصوص التصدير، والتقديم، والملاحق، والتذييل والهوامش، والتعليقات، وطريقة إخراج العمل الأدبي، وغير ذلك من نصوص محيطة ذكرها جرارجينت «في مؤلفه المسمى بعتبات النص [1] وقد أشار [سلفرمان] في كتابه [نصيات] إلى النص المحيط، موضحاً أنه إطار يكشف عن شكل النص المتن وحدوده، ودلالاته، في قوله « والإطار هو ما يعين النص بوصفه ذلك النص القائم من حيث حدوده، وبداياته، ونهاياته، وأواسطه، وحافاته...» [2]

وينقسم النص المحيط في الرواية المصرية المعاصرة إلى نوعين، أحدهما، من صنع الكاتب نفسه ويتمثل في العنوان والإهداء، والآخر، يستدعيه من نصوص نوعية مغايرة لنصه وتتمثل في نصوص التصدير، ويكون في النوعين نص نوعي، يتناص مع مضمون الرواية، ورؤية مؤلفها أي إن الرواية – في هذا الفصل – قد تتناص مع إحدى مفرداتها، أو مع غيرها.

وفي هذا الإطار الذي عرضناه، سنركز القول في بعض النصوص المصاحبة للنص الأصلي، ومنها العنوان، والإهداء، ونصوص التصدير.

---

(١) يراجع تحديد مفهوم النص المحيط، وعلاقته بالنص المتن في:

Genette , Gerard: Seuils,ed seuig , paris ١٩٨١

enette Gerard: figures III: êd , paris , ١٩٧٢

ووليد الخشاب: دراسات في تعدي النص، المجلس الأعلى للثقافة، صـ١٧، وحسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٧م صـ٣٠.

(٢) هيوج – سلفرمان: نصيات، السابق ص٩٣.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

١- العنوان:

يعد العنوان من أهم العتبات النصيّة التي تحيط بالنص الأصلى، وتكون نصًا أدبيًا جيداً، يدلل على مهارة الكاتب في اختيار نصوصه، بوصفه نصًا موازيا، ويقدم نوعًا من الإثارة والمعرفة للمتلقي قبل القراءة، وبهذا فهو يكّون علاقة إيجابية مع العنوان، يعيد في إطارها ترتيب أوراقه الذهنية قبل الدخول في النص، ومن ثم أصبح هدف العنوان «كشف وخلخلة البنى والتصورات الذهنية للقارئ ورؤيته للعالم ولا يهدف للإيصال والإخبار فحسب...»(١).

ويحدد العنوان أبعاد النص وطبيعته الشعرية، ويكشف عن دلالاته بشكل مباشر أو رمزي، يعتمد على التأويل الجيد من المتلقي لمفرداته ومدي تناصها مع المضمون، بل إنه يحدد رؤية المؤلف وهدفه، ولذا يمكن القول بأنه يتماس مع النص من خلال "علاقة عمودية يمثل بموجبها تكثيفاً لدلالة النص؛ لذلك يجب أن يقترب العنوان من المقطع الاستهلالي إلي النهائي من النص، إن العنوان يحمل إرهاصات المعني..."(٢)

وعلى الجانب الآخر تحاول بعض النصوص(٣) الكشف عن العنوان في متنها مبرزة مفرداته وعلاقاته وعناصر شعريته في محاولة لفك الشفرات الدلالية التي يتضمنها، وبهذا تتضح العلاقة بين النص وعنوانه، وهي علاقة لا تستقيم في إيجابيتها هذه على هذا النمط، وإنما تميل في بعض جوانبها إلي المغايرة، فأحيانا لا

---

(١) جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م٢٥ ع٣، يناير /مارس ١٩٩٧م يراجع صـ٩٩.

(٢) عبد المجيد نوسى: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع للمدارس، الدار البيضاء، ٢٠٠٢، صـ١١٠.

(٣) راجع - مثلا- رواية محمد عبد السلام العمري: صمت الرمل، دار الهلال، فبراير ٢٠٠٢م.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يستطيع العنوان تفسير الدلالات والرموز التي يطرحها النص، أي إنه يغاير في المنتج الدلالي؛ ومن ثم يختلف دور المتلقي في التأويل، وإقامة الروابط والاستنتاجات؛ يشير لهذا "جيرار جنيت " في قوله: " إن العلاقة بين العنوان ومضمونه العام علاقة متغيرة بدرجة ملحوظة بدءًا من التحديد الحقيقي الأكثر مباشرة (مدام بوفاري) حتي العلاقات الرمزية الأكثر ميوعة (الأحمر والأسود) وتعتمد هذه العلاقة دائما على تأويل المتلقي..."(١)

ولا يتمكن العنوان من إقامة هذه العلاقات المتبادلة بينه وبين مكونات النص المتن، وإنتاج دلالات مسبقة إلا«بفضل كونه نصا بالقوة» (٢) ومن ثم تظهر استقلالية العنوان ونصيته من حيث الشكل والمنتج الدلالي؛مما يجعله نصًا موازياً، لا يسبر أغوار النص فقط بل يصبح بنية دلالية مستقلة لها اشتغالها الدلالي بأبعادها المختلفة.." (٣) ويشير (هوك) في كتابة (أثر العنوان) إلي شكله، ودوره في النص، وعلاقته بالمتلقي؛ أي إنه يستقريء ما عرضه البحث سابقا في قوله": إنه مجموعة من العلاقات اللغوية التي يمكن أن تتشكل في بداية نص لتحديده، وبيان مضمونه العام، وإغراء الجمهور المستهدف..."(٤)

تعددت العناوين ذات الصبغة الأدبية في المنتج الروائي المعاصر؛ لتفعيل دور المتلقي حتي يصل إلي المدي الإبداعي المتشرذم في النص المتن؛ وسنقف من هذا

---

(١) Genette Gerard,Seuils,ed seuil,Paris,١٩٨١p٧٣-٧٨.

(٢) محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، صـ٢٦.

(٣) ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٤، صـ١٠٤.

(٤) Lea Hoek,marque du TiTre,mauton ١٩٨٢p-١٧.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الكم الهائل من العناوين الأدبية التي تمثل نصاً نوعيًا يتناص مع المتن، عند بعض منها، في رواية (وأد الأحلام) [1] يمثل العنوان تركيبا لغويا قصيرًا يتكون من جملة اسمية حذف أحد طرفيها، وبقى الآخر الذى أضيف إلى ما يفسره، ويمنحه أبعادًا دلالية متجددة، ولم يأت الحذف اعتباطيا أو مجاناً، وإنما ليمنح المتلقي فرصة للتواجد داخل النص؛ ليكشف عن الخبر المكتنز بالأحلام، فيفسر طبيعتها ودلالاتها وعلاقاتها بالسياق العام، وهذا يعني أن العنوان يضع المتلقي في إشكالية البحث عن الغائب، ومحاولة كشفه من خلال استفهامات عديدة من أهمها: ما هي الأحلام التي تدفن حية، وما أصحابها وما دلالاتها، ويعد هذا من قبيل استقلالية العنوان في نصيته؛ إذ دائما ما يُؤسس لدي المتلقي فواعل سيكولوجية وذهنية وتأويلات مكتنزة بالدلالات الاحتمالية التي قد نجد لها دلائل في العمل الأدبي، وقد لا نجد، قد يؤكدها، وقد ينفيها، أو قد يتصارع معها، إن العنوان منجم من الأسئلة بدون إجابات محددة، إنما هي إجابات احتمالية، تتحدد باستيعاب محتوى شكل العمل الأدبي..."[2]

ويتركب العنوان من كلمتين إحداهما لفظة وأد، وتعني الموت حيا كما ورد في القاموس «وأد الرجل ابنته يئدها وأدًا: دفنها حية..»[3] ومن ثم ظهر أثر هذا المصدر بما يتضمنه من فعل سلبي، وزمن أكثر سوءًا على الأحلام، ومعنويات أصحابها، فالواضح أنها لم تمت موتًا عاديا بفعل القدر أو مرور الزمن، بعدما حصل الإنسان ما أراد، وإنما ماتت حية، وقتل معها الكثير من اللحظات الإنسانية قبل أن يتعايش معها الإنسان بالفعل، وجاءت اللفظة الأخرى وهي الأحلام في صورة الجمع

---

(١) محمود قنديل: وأد الأحلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م

(٢) محمد حسن عبد الحافظ: محتوى الشكل في الرواية المصرية، فصول، العدد ٥٩، ٢٠٠٢ م، صـ٢٩٥.

(٣) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، الجزء الثاني مادة (وأد)، صـ ١٠٤٨.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الدال على الكثرة والشمولية، حيث سيطرت على شخصيات النص بشكل واضح، وبخاصة حورية التي أثرت في تكوينها المادي والمعنوي معاً، حتي «أصبحت الأحلام - بالنسبة لحورية -جزءًا لا يتجزأ من حياتها..» [1] والعنوان بهذا يكشف عن المضمون الذي يحمل في جنباته حالة من الوأد المستمر للأحلام على المستوي الخاص / الشخصية، والمستوى العام /الوطن، ومن ثم فقد ارتبط من خلال نصيته المستقلة بمضمون النص.و(وأد الأحلام) تركيب أدبي يكون صورة فنية جيدة عملت على الكشف عن مزاج القاص ورؤيته الشخصية، واتسمت بالشعرية الخالصة المستندة إلى قوة التمثيل، والخيال المجنح، وتفعيل دور الحواس، والاستعارة والكناية اللتين كشفتا عن دلالات الإظلام، والقهر، والإحباط بشكل موسع فعّل دور المتلقي في قراءة النص.

وفي رواية [الشاطئ الآخر][2] جاء العنوان جملة اسمية تتكون من مبتدأ، علق خبره على النص؛لتفعيل دور المتلقي في البحث عن طبيعته حتي تتم الفائدة المرجوة من النص، وهو من العناوين المضمونية التي تستقرئ حقيقة الفعل، وتعري علاقة الفاعل به؛ ومن ثم فالعنوان يحمل في بنيته مدلولات متعددة، فقد يعني المكان أو الشاطئ المقابل للإسكندرية، وهو الشاطئ اليوناني، أو يشير إلي الثقافة الضد لثقافة الأنا، وهذا هو أقرب تفسير للمطروح في النص الروائي، يقول الراوي: " نقلني ديمتري إلي الشاطئ الآخر، أسماء لم أكن أعرف غالبيتها، ولا قرأت

---

(١) محمود قنديل: وأد الأحلام، السابق، صـ١٠٣.

(٢) محمد جبريل: الشاطئ الآخر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢ م.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لها..."[1]أو يعني ذلك العالم السحري الغامض الذي أحاط بالبطل نتيجة علاقته بالآخر..."[2].

وفي رواية [صمت الرمل][3] جاء العنوان نصا نوعيًا عبارة عن كلمتين إحداهما مبتدأ، والأخرى مضاف إليه؛لتوسيع دلالته، وتفعيل دور المتلقي في إيجاد العلاقة بين الصمت والصحراء بما تحتويه من رمال متحركة وصامتة معًا، ولذا فهو - تركيبياً - لا يتجاوز حدود الابتداء، وإضافة التلازم، لكنه يتسم باتساع المعني، وتكثيف الدلالة، وعلى المتلقي استقراء الخبر المحذوف، وما يتعلق به من دلالات من المنتج النصي نفسه. وعنوان الرواية يشير إلي بنيتها سواء بالتصريح أو الرمز، فثمة إشارة إلي طبيعة المكان وعلاقته بالشخصية التي تعيش فيه، والفعل المتمثل في حالة الصمت التي وردت في الرواية أكثر من خمسين مرة مع تغيير المضاف إليه أو ثباته بدلالات متقاربة أو متباعدة في أحيان أخرى، وكأنها صارت بطلاً يحرك الفعل والشخصية معًا ويصنع علاقاتهما السلبية والإيجابية؛ ولهذا فلم ترد هذه الحالة اعتباطيا ولا مجانًا، وإنما كشفت عن متغيرات نفسية واجتماعية وسياسية أحاطت بالبطل.

وقد أخذت كلمة الصمت بكل مشتقاتها مساحة نصيَّة واضحة من بنية النص توازت مع أهميتها الدلالية في ذهن الكاتب؛ حيث نجدها تكررت-مثلا- في قول السارد: " فساد الصمت...ياالله يالهولاء الناس هادئون هكذا صامتون، يتحدثون بصمت يوافقون بصمت..إلا أنه صمت ولم يرد على سؤاله.. ثم صمت، جاءته في

---

(١) نفسه: صـ١٢١ وما بعدها.

(٢) نفسه: صـ٨٧.

(٣) محمد عبد السلام العمري: صمت الرمل، السابق

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الحلم صامتة وحزينة إنهما الآن صامتان وإجمان..." [1] وهكذا ينقلنا الكاتب من صمت إلي آخر مما يدفع المتلقي للتساؤل عن أسبابه، ودلالاته، فلا يبرح حتي يكتشف غموض النص ويجلي رموزه، وهذا مما يعطي له قوة وفاعلية في تحريك الواقع [فقوة النص تكمن بالتجديد في هذا الغموض الدائم، وفي هذا الرنين المتواصل لعدد كبير من المعاني التي تسمح كلها بالانتقاء دون أن تكون تحت سيطرتها..][2]

ويكون العنوان نصًا أدبيا يتسم بإمكانات بلاغية عالية تقوم على انزياح واضح في التعبير والدلالة؛ ولذا فهو يتسم بعدم الفتور والخيال المجنح ومخاطبة الحواس؛ ومن ثم فتركيبه اللغوى [صمت الرمل] يحتوى على حس مجازي عال، أسهم في تحقيق العدول عن التعبير الحقيقي إلي آخر خيالي فوصف الرمل بالصمت نقل للصفة إلي موصوف يتضاد وطبيعتها، فطبيعة الصمت ملتصقة -دائما - بما يصدر عنه صوت، وليس منه الرمل، وهذا يجرنا إلي القول بأن العنوان قدم صورة فنية مغايرة للواقع اللغوي المعتاد، وإن كانت تتفق مع الواقع الروائي المنثور في النص.

والكناية لها الدور نفسه حيث توحي لفظه "الصمت" بالسكوت والثبات، والفراغ، والهلامية، والانتهاء، يقول المعجم الوسيط "أصمت العليل اعتقل لسانه فلا يتكلم وفلانا: أسكته (صمت): أصمت.وفلانا أصمته و- الشيء: جعله مصمتاً لا فراع فيه (الصامت): الساكت ومالا نطق له "[3] وفي لسان العرب" «أصمت أطال

---

(١) محمد عبد السلام العمري: صمت الرمل، يراجع مادة صمت في معظم أجزاء الرواية ومنها صـ ٢٦، ٢٧، ١٠٢، ١٠٣.

(٢) امبرتو ايكو: الأثر المفتوح، ت عبد الرحمن بو على، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية، ط٢ ٢٠٠١، صـ١٦٦.

(٣) المجمع اللغوي: المعجم الوسيط مادة (صمت)، السابق، صـ ٥٤٢.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

السكوت، والتصميت: التسكيت والتصميت- أيضا- السكوت، ورجل صميت أي سكيت، وصمتة الصبي، ما أسكت...وباب مصمت: مبهم، قد أبهم إغلاقه»[1].وإضافة الصمت إلي الرمل المعبر عن المكان /الصحراء تعطي دلالة عدم فاعلية المكان مع الفاعل، وتحديد دوره بل تمويته.

٢- نصوص التصدير:

وهى مجموعة النصوص النثرية أو الشعرية التى يستعين بها المؤلف في بداية عمله الأدبي لطرح رؤيته، والكشف عن هوية النص ودلالاته، وهو - هنا- «يقتطع نصوصًا معينة من سياقها العام، ويدرجها ضمن سياق جديد بغرض تنوير القارئ» [٢]. ويبدو أن هذه العتبة النصية من الأهمية بمكان في النص المتن؛ إذ تبرز مدى شاعرية المؤلف وقدرته على تكثيف رؤيته بإيجاز شديد، ومن ثم فهى ليست مجانية؛ لأن [طبيعة سياقها التداولى يجعل منها نصًا / نواة يبرز خاصية التكثيف في عرض الإخبار الحكائى؛ لاعتماده على طرائق خاصة في اشتغال وتأطير الخطاب؛ بحصر معنى الخطاب الذى يحيل على جوهر أكثر اتساعا من مفهوم النص، لأنه جوهر التشكل الخطابي للعمل ضمن النص..][٣].

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد الثاني، ط٢، ١٩٩٢ مادة (صمت)، صـ٥٤ وما بعدها.

(٢) الرشيد بوشعر: مساءلة النص الروائى، دراسة في الرؤي، والأشكال، والعتبات، والأنماط، والصور، وزارة الثقافة، سورية، دمشق، ط١، ٢٠٠٤م، ص٢٩١.

(٣) عبد الفتاح الحجمرى: عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء المغرب، ط١، ١٩٩٦م، ص٤٣.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

في رواية الألاضيش[1] يأتى التصدير نصا شعريًا للشاعر المصري المعاصر " محمد إبراهيم أبو سنة " يقول:

عاصفة تحمل مشعلها

عاصفة ذهبية

تنهض مدن الحب

تنهار المدن الحجرية

تستيقظ في منتصف الليل.. الحرية [2]

في هذا التصدير يريد الشاعر لمدينة الحب أن تنهض لتفتح جميع الأبواب المغلقة، وتنهار المدن الحجرية وذلك لا يحدث إلاّ بفعل مثير خارجى يتمثل في هبوب رياح عاتية أو ثورة عارمة بفعلهما تنفك الأحلام من قيودها ويتلاشى النوم، وتتحرر نجوم الليل فتضيء كل الأركان حتى ينعدم الظلام بما يحمله من وحشة وقهر وظلم، ولا شك أن هذا الثالوث يمثل دعائم المدن الحجرية، فإذا ما انهار أصبح لا وجود لها؛ ومن ثم تستيقظ الحرية في منتصف الليل، وكان اختيار الشاعر لهذا التوقيت الزمنى موفقا، فمنتصف الليل هو الزمن الموحش الذى تقتل فيه الحريات.

ويبدو أن الكاتب في روايته قد وعى جيدًا حالة التضاد بين المدن الحجرية بكل منتجاتها السلبية، ومدن الحب والأحلام بكل إيجابياتها؛ حيث كشف عن ذلك داخل النص كله؛ فرفض المدن الانهزامية والرجعية التى رفضها الشاعر نفسه،

---

(١) خليل الجيزاوى: الألاضيش، الهيئة العامة للكتاب، جـ١، ٢٠٠٤ ص٥. وراجع محمد إبراهيم أبو سنة: تأملات في المدن الحجرية، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠١، ص١٢٨/ ١٢٩، والألاضيش تعنى – في لغة التعامل اليومى: الأتباع ومن شابههم.

(٢) محمد إبراهيم أبو سنة: تأملات في المدن الحجرية، السابق (راجع نص القصيدة كاملة)

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وبحث عن الخلاص من قيود الداخل والخارج في مدن الأحلام التى تشع بالحرية والتقدم.

والكاتب لم يلجأ لهذا النص إلا لكونه يحقق بلغته الشعرية رؤيته، وتوجهاته الأيديولوجية، فهو يتكون من الفعل المضارع [تحمل، تنهض، تنهار، تستيقظ] الدال على الديمومة والاستمرار ومحاولة الكشف عن لحظة المستقبل وقراءتها جيدًا، ولغة التضاد بين مدن الحب والمدن الحجرية، والترادف الدلالى بين الفعلين المضارعين [تنهض، وتستيقظ]، والتكرار الذى يكشف عن هموم المتكلم وحاجته في التغيير نحو الأفضل في النصين الشعري والروائى، والتقديم والتأخير للاهتمام بقيمة الحرية، وتحديد زمن الخلاص، وينضاف إلى هذا توظيف المنتج الاستعاري الذى شمل النص الشعري كله، والذى كثف الدلالة وقربها إلى ذهن المتلقى.

وفي روايته الثانية (أحلام العايشة) نجد تصديرين، التصدير الأول: نص للشاعر محمد عفيفي مطر يقول:

لقد جئت إليكم

أترجح في مشنقة اللبلاب

أغتصب اللفظة بعد اللفظة

أصرخ:

يا..... يا أرضى

كوني قداسا يتلى في صلوات الرفض

كوني سكينا في أضلاع البغض

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

كوني لفظا مسنونا يفقأ عين الصمت (١)

يتحدث الشاعر في هذا التصدير عن الأنا المتكلم الذى يخاطب المجموع محاولاً إشراكهم في محنته، التى استقرأ أبعادها في مرحلتين؛ المرحلة الأولى وتتمثل في التأرجح في مشنقة اللبلاب، دلالة على عدم الاتزان، واتضاح الرؤية، والسيطرة على أداء الفعل، والأخيرة حالة اغتصاب اللفظة، وتلك إشارة على فمه المكمم الذى لا يستطيع البوح من خلاله بما يريد. مما أوصله – في النهاية – إلى الصراخ والعويل، والنداء، وهو لم يتوجه بندائه لشيء تافه، وإنما توجه لنداء أرضه التى اغتصبت، والتى خاض من أجلها العذابات الأولى، موجها إليها بعض النصائح، راجيا منها أن تفعّل حركتها نحو رفض الواقع، وتحريك الساكن منه.

والشاعر بهذا يتحدث عن الإنسان المقهور، والمكان الضائع، وهما يجسدان رؤية الكاتب في النص المتن، ولقد نقل النص النوعى هذه الرؤية من خلال تكوينه اللغوي والمجازى؛ حيث استخدم من ألفاظ اللغة وتراكيبها ما يستقرئ مقولة الكاتب الأيديولوجية، ففي بداية النص نجد الأسلوب الخبرى المؤكد بـ قد، في عبارة [لقد جئت] لتحقيق المجيء، ذلك أن ذهن المتلقي يبدو خاليا – تمامًا- من المعرفة بفعل المجيء وامتداداته؛ وهذا يعمل على تنبيهه وجذبه للكلام. وجاءت لفظة [إليكم] جمعا دلالة على الشمولية والكثرة، ومحاولة إشراك أكبر عدد ممكن في تقبل المصيبة، وربما يثير هذا في نفس المتكلم نوعًا من الحميمية والدفء، وعبارة [مشنقة اللبلاب] الدالة على الذل والقهر، والعبودية، والأفعال المضارعة [أتأرجح، واغتصب، وأصرخ] التى جاءت لتدل على استمرار الفعل وكشفه للحظة المستقبل، و لنقول إن محنة المتكلم ما زالت قائمة لم تتغير. ولم يأت من أدوات النداء إلا [الياء] ذلك أن الأرض بعيدة عن الأنا المتكلم ماديا ومعنويا، لكونها مغتصبة وإضافتها إلى لفظة [

---

(١) خليل الجيزاوي: أحلام العايشة، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٢م، ص٧

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أرضى] تدل على التلازم الشديد والعشق، والحنين الجارف لهـذا المكـان. وجـاء التكرار في لفظة (كونى) ثلاث مرات للتعبير عن الحالة النفـسية للمـتكلم، حيـث الإلحاح على الفعل لمحاولة تغييره، وقد أدى وظيفته الشعرية في موضعه، ذلك أنه " يمثل نوعا من التأكيد أو التكريس سواء أكان على مستوى البنية اللسانية أم التمثيـل الدلالى الذى يتمخض عنها، إنه إلحاح على تصوير معين، تصوير حالـة تنبثـق – ابتداء بشكل أكثر وضوحًا.." (١).

وبهذا جاءت اللغة بتراكيبها، وألفاظها، حاملة لدلالات الانهيـار والـضياع والتردى، وهى بلا شك تحمل شعرية خاصة مصدرها الكناية بعدها منتجا تعبيريـا، يستبطن الدلالات الغائبة، والحاضرة للنص، ويقربها إلى المتلقي، والاستعارة التـى توسع من الرؤية والدلالة فتعطى المتكلم مساحة نصية تترجم رؤيته، فهى كما يقول – سلفرمان – تنتج موقفا يشهد توسيعا في الدلالة، أى إن هناك تعددية في المدلولات لكل دال..." (٢)

ونص التصدير الثاني للشاعر [إبراهيم ناجى] يقول فيه:

الزمن

كل شىء صار مرًا في فمي منذ أصبحت بالدهر عليما

آه من يـــــأخذ عمرى كله ويعيد الجهل والطفل القديما (٣)

---

(١) حسن ناظم: البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٢، ص١٤٧.

(٢) هيوج سلفرمان: نصيات، السابق، ص٤٠.

(٣) خليل الجيزاوى: أحلام العايشة، السابق، ص٩.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

تتحدث الذات الشاعرة في هذا النص عن [الزمن] المعهود لها التى تعيش وقائعه في لحظة الوعى الحقيقي به، كاشفة عن علاقتها السلبية به؛ إذ أصبح بالنسبة لها بغيضًا؛ وهذا ما دعاها لأن تبحث عن مخلص ينتزعها منه في مقابل أن يعيد إليها لحظة الماضى بما فيها من بساطة، وتلقائية، وطفولة بريئة لم تتعرض لدنس هذه الأيام؛ ومن ثم فاستدعاء هذه اللحظة فسر فظاعة الحاضر، وكشف عن رموزه، ودلالاته بوضوح للمتلقى. وفي الرواية قراءة واضحة لدلالات هذا التصدير ورموزه؛ إذ نقرأ فيها بوضوح محنة الشخصية وعلاقتها بالزمن الرديء وتأثيره السلبى على المكان [١].

وفي رواية [طيور العنبر][٢] يتكون التصدير من مقولتين المقولة الأولى (لبودلير) يقول فيها:

(لى من الذكريات أكثر مما لو كان عمرى ألف سنة) [٣].

وهى مقولة تعبر عن مشاعر الأنا المتكلم / الكاتب تجاه مدينته / الإسكندرية، إذ كشف فيها عن حجم الذكريات التى اختزنها المكان، وهو حجم كيفي وكمى في منطوقه المادى والدلالى، إذ يزيد في عمره عن ألف سنة تحمل مخزونا هائلاً من ذكرياته الخاصة والعامة، وهذا يدل على مدى تفاعله الإيجابي مع المكان.

والمقولة الثانية [لها ري تزالاس] يقول فيها: « إنها أكثر من سكندريتنا، إنها سكندريتنا التى صنعناها والتى خلقناها من الروائح والأزهار والمحسوسات

---

(١) خليل الجيزاوي: أحلام العايشة، ص٩٢ وما بعدها وص٩٨ وما بعدها

(٢) إبراهيم عبد المجيد: طيور العنبر؛ الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٢م.

(٣)السابق، نفسه: ص١

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والخيال والحب والتى هى باقية لأنه إذا افتقدت هذه الإسكندرية فماذا يتبقي لى...؟»[1].

وتبدو هذه المقولة امتدادًا للمقولة الأولى، إذ تكشف عن مدى تعلق المرسل الأول والكاتب بالمكان / الإسكندرية، التي نمتلك قدرة عجيبة على جذبهما إلى عالمها، لتقديمها من جديد في ثوب مغاير، يتكون من روائح، وأزهار، ومحسوسات، وخيال، ولذلك فهي باقية ما دامت هذه الأشياء مستمرة، تنبض بالحياة والتجدد، وببقاء هذا المكان يبقى الأنا حاضرا في الحياة. وفي الرواية علاقات مستمرة بين الشخصيات، والمكان، والزمن، تكشف عن هذه المشاعر في المقولتين السابقتين، حيث تتحدث عبر بنائها الفنى كله عن هذا المكان، ومشاعر الشخصيات تجاهه

٣- الإهداء:

يعد نصًا نوعيا آخر من النصوص المحيطة بالنص المتن، تختار ألفاظه بدقة وقصدية لتوجيه رسالة إلى الآخرين بصورة عامة، وإلى المهدى إليهم بصورة خاصة، ولذا لا يخلو الإهداء من القصدية في اختيار المهدى إليه وتفعيل دوره في عملية التلقي، وفهم أبعاد النص ومدلولاته، أى إنه مسئول مسئولية المبدع في الإنتاجية النصية، وهكذا " ينفتح الميثاق المؤطر للإهداء على تحققات موازية تأخذ بالاعتبار السياق التداولي للنصوص بما أنه ميثاق يؤكد أهمية هذه العتبة في تحديد بعض الدلالات ومكوناتها النصية.."[2].

في رواية (بساط من قلوب وجباه) يقول الإهداء:

إلى الذين لم يشهدوا

---

(١) نفسه: ص١.

(٢) عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة، السابق، ص٢٧ وما بعدها.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

بدايات الصبح...

وينتظرون.... (١)

يمثل هذا النص إهداء عاما، فلم يحدد المبدع شخصا بعينه، ولكن خص به مجموعة من الناس، وهم الذين لم يعاصروا حالة التغير القادمة التى يتطلع إليها الأنا/ الفاعل في النص، ويأمل أن يعاصروها؛ ومن ثم فهو يقدم حالة من الاستشراف لم تتحقق في النص المتن، بل تصنع نصًا ممتدًا له يتضاد في دلالاته مع المنطوق الدلالى للنص الأصلى.

وقد تحققت شعرية الإهداء، ودوره في تفعيل المتلقى من خلال تركيبته اللغوية التى تعتمد على الحذف، والكناية، فالحذف تحقق في هذه النقاط (...) التى تكشف عما يحتويه الواقع النفسى للذات المتكلمة من محاولة التغيير نحو الأفضل، والإتيان بالفعل الضد، أو استشراف لحظة المستقبل بما تحمله من جديد. ونص الإهداء كناية عن حالة الترقب والتشتت التى يعيشها بطل الرواية، حيث يعيش واقعا مهزوما وغريبا من الخارج، ويعيشه داخليا أشد هزيمة وغربة. ويبدو الفعل المضارع، وما يلتصق به من واو الجماعة دالا على أن الفعل والفاعل المرتقبين من قبل الأنا ليس لهما حدود، بل لهما صفات خاصة، لها القدرة على تغيير واقعه المأزوم.

وفي رواية [غير المباح] يقول الإهداء..

أحمد.. نهرًا يفيض على الدنيا محبة

آية: شجرة تثمر كل يوم أمل جديد (٢)

---

(١) محمد الفخراني: بساط من قلوب وجباه، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٤م ص١.

(٢) هكذا في الأصل، والصواب (أملا جديدا)

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

هل يمكنكما أن تصنعا حياة جميلة

رغم قسوة زمن غير المباح ؟[1]

وهو نص أدبي نوعي يقدم رسالة من الكاتب / الأنا المتكلم إلى مهدى إليه خاص، حدده المرسل في طفلين، بعدهما أقرب الناس إليه، وهما [أحمد، وآية] وهدف الإهداء التعبير عن مشاعره وأحاسيسه تجاه هذين الولدين، .

واعتمد هذا الإهداء في تكوين شعريته على الإيحاء بمشاعر المرسل تجاه أبنائه، وتقريبها للمتلقي من خلال تحديد اسمهما، والتوظيف الجيد للأسلوب، والتعبير المجازى. فتحديد الاسم في (أحمد / آية) قد منح المتلقي الكثير من الدلالات بالنسبة لشخصية الأنا، وكشف عن مشاعره تجاههما، وجزء من علاقته الحياتية معهما، فذكر الاسم – عادة- [يؤشر للجوانب الحياتية المختلفة للشخصية..] [2]غير أن الأمر هنا مختلف حيث اتضحت جوانب شخصية الأنا من خلال ذكر أقرب شخصين إليه؛ أضف إلى ذلك أن ذكرهما ميزهما وجعلهما معروفين للمتلقى، فالاسم [هو الذى يعين الشخصية ويجعلها معروفة وفردية...] [3].

وقد اعتمد الإهداء على الفعلين المضارعين [يفيض، وتثمر] الدالين على استمرار الفيض، وتجدد الثمار، وكأن الكاتب يتمنى أن يستمر عطاء أولاده للدنيا دون انقطاع، ووظف الاستفهام ليعطى إحساسا للمتلقى بأن الأمر بالنسبة لهما ليس

---

(١) سعاد سليمان: غير المباح، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٥م، ص١.

(٢) راجع Georgewa Tson, The story of the novel Iandon: the psacmillan piress ١٩٧٩,p٥٨

(٣) حسن بحراوى: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت ط١، ١٩٩٠م ص٢٤٨.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

سهلاً على الرغم من صفاتهما الإيجابية؛ فصناعة المستقبل والحياة الهادئة في ظل زمن القيود ليس أمرًا يمكن تحقيقيه بسهولة.

وجاء التعبير المجازى ليكشف عن قيمة [أحمد، وآية] عند الراوى / الأنا، فأحمد يفيض مودة ورحمة، وبهذا فهو يتشابه مع النهر في عطائه الدائم على الدنيا، وآية مثل الشجرة التى يتجدد عطاؤها بالخير، والثمار الطيب؛ ومن ثم فالتشبيه - هنا- عمل على توضيح الفكرة، وتوصيلها للمتلقى بسهولة، وتلك من أهم وظائفه؛ [إذ يكون وسيلة لتوصيل حقيقة أو تقريبها للذهن، أو التعريف بشيء مجهول...] [(١)].

وفي رواية [غادة الأساطير الحالمة] يأتى الإهداء هكذا:

إلى غادة...

قلب الرحمة، وفراشة الحب الحالمة..." [(٢)]

يتوجه المرسل بهذا الإهداء إلى متلق خاص، يجمعهما حالة من المودة، والألفة، والتقارب؛ ليبث إليه مشاعره وأحاسيسه في إطار لغة شعرية شديدة الخصوصية، ذات أفق دلالى ومجازى واسع، استقرأت كم المشاعر الإنسانية لدى المرسل. وتحديد الاسم - (غادة) - في الإهداء لم يأت اعتباطيا، وإنما جاء ليفعل دور المتلقي في قراءة الحالة الإنسانية التى تربط بين المهدى، والمهدى إليه.

ومن معالم هذه اللغة التوظيف الجيد لتركيب الصفة، والمضاف والمضاف إليه؛ لتوسيع دائرة المعنى، والكشف عن مكانة المهدى إليه عند الأنا / المتكلم، فهى ليست الرحمة، وإنما قلبها، وليست الحب، وإنما فراشته الحالمة، ويبدو هذا كاشفا عن

---

(١) شفيع الدين السيد: التعبير البياني، دار الفكر العربى، ١٩٨٣م ص٥٥

(٢) محمد العشرى: غادة الأساطير الحالمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد ٧٩، ص١.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

معرفته الجيدة لخصائصها المادية والمعنوية. وقد جاء التعبير المجازى ليختزل هذه المعانى كلها، ويكثف التجربة الداخلية

للأنا بما فيها من مشاعر، وأحاسيس، في لغة موجزة وموحية.

وقد انعكست هذه العلاقة الحميمية بين المهدى إليه والمهدى في الرواية بدءًا من العنوان؛ حيث نجد اسم " غادة " في بدايته [غادة الأســاطير الحالمــة]، حتــى السيطرة على المتن، إذ ورد هذا الاسم كثيرا في مواضع مختلفة ومن خلال علاقات متباينة [1].

(١) راجع الرواية ص ٩٧، ٩٩، ١٠٥، ١١٧.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الفصل الثاني

النوع الأدبي، وتطور حركة السرد

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يقيم السرد الروائي علاقات تآلف أو تضاد مع البنية الثقافية التي تنتمي إلي جنسه، فيقبلها أو يرفضها متفاعلاً معها لتقديم جملة من الدلالات والرموز التي تفعل دور المتلقي في فك شفراتها، واستقراء علاقتها بالنص الأصلي، ويبدو أن هذا التداخل النصي، من أهم ما تتماز به السردية العربية التي « انبثقت بوصفها ظاهرة أدبية -ثقافية من خضم التفاعلات المحتدمة بين المرجعيات والنصوص، والأنواع الأدبية، فهي الثمرة التي انتهت إليها حركة التمازج التي قامت بين الرصيد السردي التقليدي، ومؤثرات ثقافية جديدة....»(١)

وتتفكك هذه البنية المستدعاة إلي عناصر أدبية مختلفة كالقصة القصيرة، والمسرحية، والشعر، يقف البحث عند كل مفردة من هذا الثالوث؛ ليوضح كيفية التداخل، وأبعاده، ودلالاته.

أ- تداخل القصة القصيرة:

تتفق القصة القصيرة مع الرواية في كونهما من النصوص السردية التي تطرح فكرة ما، وتناقشها في إطار واقع محدد؛ غير أنهما يختلفان في الشكل، فليست « الرواية والقصة القصيرة شكلين متناظرين، بل هما على العكس، شكلان أحدهما أجنبي عن الآخر بصورة عميقة؛ ولهذا فهما لا يتطوران في أدب معين في نفس الوقت، ولا بنفس الدرجة من القوة..»(٢)

---

(١) عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٣، صـ٧.

(٢) ايخنباوم: حول نظرية السرد؛ من كتاب نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ت إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط١، ١٩٨٢م، صـ١١٢.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وتنفرد القصة القصيرة [ببنيتها شديدة الإحكام، وافتقارها إلى تطور الشخصية، وحدودها الزمنية..» [1] وتدخل عالم الرواية بهذه البنية الخاصة[2] لتصير شيء غامض فيها قد يكمن في الشخصية، أو الفعل، أو المكان، أو أي عنصر آخر من عناصرها الفنية؛ ولتجعل المتلقي أكثر قربا من رؤية المؤلف، ومن عالم الحكي بعلاقاته المختلفة؛ ذلك أنها تظل مستقرة أكبر قدر ممكن في ذهنه، بفعل وحدة الانطباع التي تمتاز بها.

وتأتي الأقصوصة في رواية (طيور العنبر) في قول السارد: « منذ خمس سنوات أتت هنا امرأة ضريرة، ومعها فتاة جميلة كان اسمها مهجة، تركت لي مهجة، واختفت، قالت لي إن المرأة لم تكن ضريرة، ولم تكن أمها..» [3]

تتميز هذه القصة القصيرة بالقصر، والإحكام الشديد في البنية والتوغل في الماضي القريب، حيث تمت وقائعها منذ خمس سنوات، للكشف عن حركة الشخصية في لحظة الفعل الحاضر، ودورها في إنتاج لحظة إنسانية، ترتبط بالحدث العام؛ ولذا فهي مؤثر قوى في نمو العلاقات السردية بعد ذلك، وقد جاءت مكتملة الأركان في موضعها؛ إذ تحتوى على الشخصية وعلاقتها بالفعل، وعلى الزمن الذي يمكن أن

---

(١) شار لزماي: التحفيز الاستعارى في القص القصير« في البدء كانت القصة »من كتاب [القصة، الرواية، المؤلف] دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة السابق، صـ٧٩.

(٢) ويسمى تودوروف في مؤلفه (مقولات السرد الأدبي) هذا التداخل بالتضمين، ويعني به « إدخال قصة في قصة أخرى..» راجع تودوروف: مقولات السرد الأدبي من كتاب "طرائق تحليل السرد الأدبي، ت الحسين سحبان، وفؤاد صنعا، الرباط، المغرب، ط١، ١٩٩٢.ص ٥٦

(٣) إبراهيم عبد المجيد: طيور العنبر، السابق صـ ٩١.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يستشفه المتلقي إذا ما أسقط المدة المحذوفة من زمن السرد، وهي خمس سنوات من زمن الفعل الحاضر، اتضح له زمن وقوع القصة هكذا:

زمن حاضر –خمس سنوات = زمن الفعل القصصي

واتسمت بنهاية غير متوقعة، جذبت المتلقي لمواصلة القراءة حتي يضع يده على أبعادها الحقيقية؛ ومن ثم فهي قد أدت وظيفة بنيوية مهمة تتمثل في ربط عناصر السرد بعضها ببعض، السابق باللاحق منها.

في رواية (وردة الرمال) تقول القصة المستدعاة:

« هكذا تخلصوا من جدي، كان كهلاً أنهكه العمر، والجبل، وكعادتنا نترك العجائز الذين لا يقدرون على عبور الأنهار عند المعابر الرئيسية في الجبال، تركناه وهو صامت ينظر إلينا بعد أن حاول أبي العبور به مرتين، وكاد يغرق وأخذوه منه عائدين إلي الضفة الأولي، ظلوا منشغلين يومًا كاملاً في حمل الأغنام والبعير عبر نهر «بها رشان» الكلاب كانت تنبح وتنظر إلي جدى بعد أن عبرت وبقيت أنا واقفا وهم يجذبونني، أراه وهو ينظر إلينا للمرة الأخيرة ولا يفعل شيئا..» هكذا سرد على قصة موت جده [1]

أخذت هذه القصة مساحة نصيّة محددة من زمن الحكي، وأوقفت حركة السرد لفترة قصيرة؛ لتفسر طبيعة صنف معين من سكان الصحراء وهم (بدو والجبال) الذين يتخلصون مما يثقل حمله، حتي تتم رحلتهم. على أكمل وجه، ففي القصة نجد أن القوم قد تخلصوا من [العجوز] الذي لا يضيف لهم جديداً، لينشغلوا بما هو مهم في استمرار حياتهم. وعناصر القصة مكتملة من حيث الشخصية، والمكان، والعلاقات الإنسانية، فالعجوز يمثل نمط الشخصية المغلوب على أمرها التي تتحمل

---

(١) غادة نبيل: وردة الرمال، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠٤ م، صـ٨٦.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

النتائج السلبية للفعل الخارج عن ذاتها الذي يعد قدرًا محتومًا يجب أن نتقبله، حتى تستمر حياة الآخرين، والنهر هو المكان الذي أفقد الشخصية حياتها، وأوجد علاقة التضاد والمفارقة بين إنسانية الإنسان، وفعله السلبي الناتج عن الظروف الطبيعية المحيطة به، وتبدو هذه القصة مؤثرة على الواقع النفسي للسارد، ومن ثم تؤثر في علاقته بالفعل القصصي، تطوره عبر مسار الحكى كله.

وتأتي القصة المستدعاة في رواية (طعم الزيتون) هكذا: « كنت في الزمن الأول صيادًا، ولم يكن يشق لي غبار في الصيد لا صياد يباريني، أقف عند الجسر على رأس الترعة أرقب المياه وأصطاد بيدي العاريتين، وبالسنارة والشبكة، وعندما أضع الجوبية في الماء فلابد أن آتي في الصباح لأجدها مليئة بالطيبات، آخذها إلي أمي فتشويها أو تقليها ونأكل نحن وبيوت الجيران، يومها كل بيوت الناحية تأكل معنا..»[1].

قطعت هذه القصة القصيرة عالم السرد الروائي، وأطالت من زمن الحكي بفعل شغلها مساحة نصية استقرأت حركة الفعل في الزمن الماضي في مدة زمنية محددة، كشفت عن الغائب عن دائرة الخطاب، وتسمى هذه القصة التي جاءت على لسان الشخصية بالسرد المضمّن، أو ما وراء السرد، أو السرد التحتي [2]

وتكشف القصة عن شخصية العجوز في الزمن الماضى؛ حيث الفعل الحركي المنظم، القوى الذي يسيطر به على أدواته جيدًا؛ لاستخلاص نتيجة مرضية له، وللمحيطين به من أقربائه وجيرانه، والواضح أن هذه القصة، قدمت بضمير المتكلم الذي يعري الذات من وجهة نظر صاحبها.ولذا فمساحة الحكم على صدق هذه

---

(١) سحر توفيق: طعم الزيتون، الهيئة العامة للكتاب، مصر ٢٠٠٣، صـ٧٢.

(٢) راجع في ذلك: والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة ت: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨م، صـ ١٧٩.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المقولة أو عدم صدقها ضيقة، لأن الرؤية محددة، وتبدو مفردات هذه القصة كاشفة عن الواقع النفسي لهذه الشخصية، وعلاقاتها الإيجابية والسلبية، ورؤية الآخرين في الحكم على أفعالها، وهذا ما جسده التطور الحركي للسرد بعد ذلك في الرواية.

وفي رواية (أحلام العايشة) تقول القصة: المستدعاة:

يوم أبحر سيدنا نوح بسفينته، ثار الكون ثورة هائلة فتحت أبواب السماء بماء منهمر، فجرت الأرض عيونا، ففار الماء وارتفع، ابتلع الدنيا في جوفه. أخذت السفينة بحمولتها تجرى في موج كالجبال لياليَ كثيرة، لا تستقر على حال حتي أراد الله، وهدأ الماء، واستقرت السفينة على صخرة ولما اطمأن سيدنا نوح أن وجه الأرض قد جف، أطلق الوحوش، والطيور والهوام، فانطلقت في الفضاء، ثم هبط إلي اليابسة ليغرس ما معه من نبات وأشجار.

وأراد أن يغرس شجرة العنب فلم يجدها، فظل يجد في البحث عن الشجرة حتى أعياه التعب، وفيما هو مستغرق في يأسه، أوحي الله إليه أن إبليس قد سرقها ! وكانت مواجهة أعقبها مساومة، انتهت على غرس إبليس الشجرة على أن يكون له نصيب ثلثيها، وفاقت سعادة الشيطان بهذه المشاركة، وذهب وعاد بشجرة العنب فغرسها وما أن انتهى من غرسها حتي ذبح عليها طاووس فشربت من دمه، ونمت الشجرة وأورقت، فذبح عليها قردًا، فشربت من دمه، فنمت الشجرة وأثمرت، فذبح عليها أسدًا، فارتوت، وتدلت عناقيدها وانتفخت، كأنما كانت أكياساً ملئت دما، فجمعها إبليس وراح يعصرها خمرًا، قدمه لرجل أقبل عليه، وراح يرقبه، وقد ارتسمت على شفيته البغيضتين ابتسامة شماتة وخبث، وما أن دبت الخمر في أعضاء الرجل حتي انتفخت أوداجه كالطاووس، وما أن سار خطوات حتي انتشي فقد وقاره وأخذ يصفق ويرقص كما القرد، وحين قويت عليه الخمر زمجر زمجرة الأسد فجعل يحطم ويخرب ما تصل إليه يداه، ولكن سرعان ما خدرته الخمر فنعس

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وجعل يغط في النوم غطيط الخنازير، وقهقه إبليس عاليا، فقد صارت له شجرة يفتن بها الناس، ويغويهم لطريق الشر. (١)

أخذت القصة مساحة نصية كبيرة، وتمثل صفحتين من صفحات الرواية؛ ولذا قطعت خط السرد لفترة زمنية طويلة، عادت خلالها إلي الوراء لاستقراء قصة سيدنا نوح مع إعمار الكون بعد الطوفان؛ حيث أراد أن يحول حالة الدمار، والخراب الذي أصاب الكون إلي حياة جديدة، أي تحويل الفعل من السلبية إلي الإيجابية؛ وذلك بغرس الأشجار والنباتات في الأرض، ومنها شجرة العنب التي بحث عنها كثيرًا، فلم يجدها، إذ سرقها إبليس ليوظف منتجها الخيري إلي فتنة توجه البشرية نحو طريق الشر.

والواضح أن هذه البنية القصصية الموغلة في الماضي البعيد، قد استقرأت عناصر الفعل في لحظة الحاضر في النص الروائي التي جسدت علاقة الشر المستمرة بين الشخصيات القائمة بالفعل القصصي قبل تواجد النص المستدعي؛ حيث تشتعل المعارك بين عائلة (الكومي) و(الشناوي)؛ فتسيل الدماء، لتروى «شجرة العنب الكبيرة» التي تعلو التكعيبة، تشرب من دماء الشناوي، تنمو الشجرة، تثمر من جديد في غير آوانها، تطرح عناقيد كثيرة من العنب..»(٢)

وهذا يعني أن ثمة تلاحمًا بين النص المستدعي والمقروء في النص الأصلي، يؤكد على فكرة الدمار والقتل بفعل ما غرسه إبليس من شجرة الشر التي

---

(١) خليل الجيزاوي: أحلام العايشة: السابق ص٦٢/ ٦٣

(٢) نفسه.ص، ٥٥/٥٦.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

تتغذى على دماء العائلتين، وقد تركت هذه الشجرة آثارها السلبية على كل من أكل منها[1]

ب- تداخل التقنية المسرحية[*]

تتميز المسرحية بأنها نص حواري يعتمد على درامية الأحداث وتشابكها، ووحدتها « تتجلي في وقائعها المرتبطة بالمناظر الدائرة حول حدثها العام..» [2] ويوظف الحوار في النص السردي لقراءة الرؤي المتباينة، والمتفقة أحيانا للشخصيات، ومنحها (حرية تعبيرية، وتكافؤا في الرأي، مما يجعل الرواية حافلة بوجهات نظر داخلية، نتيجة للتعددية الصوتية التي تشغل بدورها نوعًا من التوتر المقصود داخل هذه الروايات، فتعكس وجهات النظر، التباين الفكري، والأيديولوجي، والفلسفي داخل النص..»[3]

ولا شك أن العنصر الدرامي الذي يجذب المتلقي إلي عالم النص، والحرية التي تطرح الرؤى بصدق، ووضوح، يعري دواخل الشخصية وعلاقاتها بالآخرين، يعدان منتجًا دلاليا لمسرحية الفعل، يؤثر في تكوين بقية عناصر الرواية، وهذا يعني

---

(١) راجع: الراوية نفسها، صـ٥٨.

(*) يعنى البحث بالتقنية المسرحية الحوار الذى يمثل العنصر الوحيد في بنية المسرحية؛ ولذا فهو يتسم بالطول، والإفصاح عن حالة التعارض والصراع بين الشخصيات، مع أنه يشارك السرد في تكوين بنية النص الروائى، مما يجعله قصيرًا، ولا يتجاوز الفقرة أو الفقرتين؛ ومن ثم يعد مسترفدًا في الرواية إذا امتد حجمه؛ وكشف عن وظيفة درامية هى من معطيات البناء المسرحى.

(٢) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، صـ٥١٣.

(٣) محمد نجيب التلاوى: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية في مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ديسمبر، ٢٠٠١، صـ٤٣.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أن التداخل بين المسرحية والرواية ليس تداخلاً بين نصين نوعين، وإنما يعد تداخلاً بين إحدى تقنيات نص نوعي له سماته الفنية الخاصة به، وبين نص نوعي آخر، له – كذلك – طبيعته التي ينماز بها – وقد جمع النقاد بين السمات الفنية للنصين في رؤية موحدة تحت مسمى واحد وهو المسرواية أي الرواية التي يتساوى فيها الحوار والسرد معًا، ولم ترد في الأدب العربي إلاّ في روايات قلائل منها، بنك القلق لتوفيق الحكيم، ونيويورك ٨٠ ليوسف إدريس، والزجاج في دمي لمحمود عوض عبد العال، وعودة إلي الوجه لسهام بدوي...

في رواية (طعم الزيتون) يأتي الحوار الدرامي متداخلاً مع السرد القصصي هكذا:

لم ينبس الفقير، بل وقف ذاهلا لا يعرف ماذا يفعل أو أي شيء يقول، قال الأصغر: أريد منك أن تأتي بامرأتي لكي لا أتركها وحدها في الدار هذه الليلة، أخشى أن يحاولوا الغدر بها وهي امرأة وحيدة قليلة الحيلة.

قال الفقير هامسًا لنفسه: قل يا قرد أي شيء يمسخونك ؟ ماذا تأخذ الريح من الشراقي ؟ لماذا لا أكون شجاعًا مرة واحدة، لن يضيرني شيء لا مال لي ليأخذوه، لا أرض ليستولوا عليها، لا ثياب تنفعهم، ولا محصول يحرقونه، فقط سيذكر أحفادي كم كنت جبانًا أو شجاعاً، سأخزيهم أو أرفع رءوسهم، ثم إن عشائي كان دائما على الله.

قال: يا أخي أحضرها، لكن ماذا تنوي وإلي أين تهدف ؟

قال شائل الأرز: والله لا أعرف حتي الآن، لكن أريدها بمأمن حتي أفكر في هدوء.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

قال الفقير: ادخل إلي داري، سآخذ امرأتي معي حتي نأتي بها فلا يشك أحد في وجودك عندي.

قال شائل الأرز: ألا تخشى أن يجدوني في دارك فتعاقب بما لا ترغب؟

همس الفقير: يا أخي أنت أعلم بما في الأمر، فأنا لا أستطيع أن أقاوم طلبًا لهم، هم أكثر عددا وعدة، ويمكنهم أن يقطعوا عيشى وأنا رجل فقير كثير العيال، أعمل تحت إمرتهم، عيالي يريدون الطعام، ولا أستطيع أن أمنعه عنهم، لا أقدر أن أقاومهم، لا أقدر.

ضحك الأصغر بمرارة: قال أبي يوما، ليس هناك فقر، هناك قلة رأي، يا أخي لديك كل هذه الأرض تطل عليها كل صباح وتترك غيرك يملكك؟ نظر الفقير حوله، وقال بمرارة: أتظن لو أنني أصلحت هذه الأرض وزرعتها أأكون بمنأى من طمعهم ؟ ما حالك اليوم وقد ملكت أفضل أرض وأوسعها ؟

- وهل أنت اليوم بمنأى منهم؟ ماذا بك ؟ ألا تعقل أي الأحوال أصلح؟

- النتيجة واحدة على أية حال كما يبدو، فلماذا التعب؟

النتيجة ليست واحدة على أي وجه من الوجوه، فحالك حال العبيد، أما الحال الأخرى فهي حال الأحرار.

الطعام من أين يأتي، هذا هو السؤال، قال الفقير لنفسه: أخي هذا عنده حق، ماذا يكون لأولادي منى عندما يكبرون ؟ ثم ماذا يكون منهم اليوم؟ لو أعطيت كلا منهم فأسا في الصباح لزرعنا بعض هذه الأرض في أيام قليلة، ولذاقوا من عمل أيديهم في موسم واحد، لكن السؤال هو ماذا يفعل أخوتي الآخرون عندما يروننى أزرع بنفسي، لن يرضيهم أن يفقدوا خادمهم الأمين، سيكون هناك لغط كبير.

قال: هل تعينني على زراعة هذه الأرض ويكون لك فيها ؟

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ضحك الأصغر: الأفضل أن نستعين بأولادك ولا تستعين بي، فقد أصبحت لعنة لا تفيد، المهم الآن أن أحاول المقاومة.

قال: أعني على زراعة هذه الأرض وأنا أقف بجانبك فلا تكون في محنتك هذه وحدك.

فكر الأصغر، من الطبع أن اثنين أفضل من واحد، فإذا كانا معًا فسيكونان أكثر قوة، ولكن أمام عدد كبير كهذا من الأخوة.، ما الفارق ؟ ما الفارق ؟

قال شائل الأرز: فأت بأبنائك، وفي الليل سنخرج معنا فؤوسنا، نقلع الأعشاب، وفي الصباح تحملونها لبيعها في السوق فتشترون بثمنها طعاماً وتقاوي، نزرع كل يوم ما نعده حتي لو كان قليلا، سنعمل بلا كلل حتي لا نضيع وقتًا.

وفكر قليلا، ثم قال: لا تأت بامرأتي، سأذهب أنا إليها، لابد أن الخطط قد تغيرت الآن لديهم ولن يفكروا في قتلي الآن حتي يعيدوا ترتيب أمورهم، على أن انتهز هذه الفرصة لأعد العدة لهم.

عندما فتح الصباح عينيه، رأي الأخ الأصغر مع الفقير وأولاده وقد خلعوا الحشائش من مسافة عشرة أذرع على الأقل، وبعرض يزيد على خمسة عشر ذراعا داخل الهيش.

وعندما ابتسم الصباح مظهرًا سنه الذهبية كانوا يستريحون وقد وضعوا مناجلهم وفئوسهم جانبًا.

مرت الوراقة بجوار الهيش، فألقت تحية الصباح، دعوها فجلست بينهم، قالت لهم: ما أجمل ما تفعلون، هل أساعدكم ؟

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

قال شائل الأرز: يا ابنة أخي، أنت تعرفين دائما أنه مرحبا بك، ونحن نحتاج مساعدتك، لكن الزمن الصعب قد يجعل من ذلك أمرًا لا يفيدك بل قد يلقي بك في أمور لا تحبين الخوض فيها.

قالت الوراقة: لماذا يا عمي ؟ الخير هو الخير في كل وقت.

قال شائل الأرز: بكل أسف، ليس في كل وقت يا وراقة.

مر البدين راكبا حماره، نظر إلي ما فعلوا، وبسمل، بالأمس كان الهيش أرحب واليوم يضيق، صدق ظنه أن الأصغر لن يجد من يقف إلي جواره سوى هذا الفقير الغبي.

قال ضاحكا: أخي العزيز الأصغر، أبحث عنك منذ الأمس.

قال الأصغر دون أن ينظر: أو ليس هناك عمل يشغلك قليلا عني؟

ازدادت ابتسامة البدين وهو يربت ظهر حماره: أخي، ألا تعلم كم أقلق بشأنك ؟

قال الأصغر بلا تردد: أعرف ذلك جيدًا، ولهذا فأنا شغلك الشاغل في هذا الأوان.

تلفت البدين حوله مرة أخرى: فماذا تفعلون؟

قال الأصغر وهو يأخذ لقمة من الجبن القديم الذي أتت به امراة الفقير: كما ترى.[1]

---

(١) سحر توفيق: طعم الزيتون، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٣م، ص١٠٠ وراجح الحوار الدرامي كاملا حتى ص١٠٥، حيث نجد في نهايته أن الكاتب قد وصل إلى رؤيته وهدفه من التداخل في وجهات النظر المطروحة فيه.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

نجد في الرواية أن الحوار الدرامي(*) قد سيطر على معظم أجزائها غير أنه قد طال في هذا المرضع المشار إليه في البحث -بالذات- حتى تشابه في بنائه الفني مع المسرحية القصيرة فأخذ مساحة نصيّه واضحة منها، تزيد على خمس أوراق، وعلى الرغم من أنه قطع خط السرد الطبيعي لفترة زمنية محددة من الناحية الشكلية، فلم يبعد كثيرًا عن مسار الحكي الرئيسي؛ إذ تداخل مع الفعل، فأكسبه الدرامية الخالصة، ونماه، وطوره نحو الكشف عن أبعاده، وعلاقاته. والحوار طويل، ومتشعب، يدور بين أربع شخصيات، ويعالج فكرة السيطرة والتملك وإذلال الضعيف والفقير.

وتتمثل شخصياته في/ الأخ الأصغر الذي يمتلك الثروة ويخاف من إخوته؛ لكنه يفكر في الخلاص، وإيجاد الحلول التي تبعدهم عنه، والأخ الفقير الذي يخاف على ضياع لقمة العيش؛ ومن ثم فهو يعيش في واقع نفسي متأزم، قائم على الخوف المتجدد من انهيار مصدر رزقه إذا ما أغضب الأخ الأكبر. والأخت (وراقة) التي باركت فكرة الخلاص، وحاولت تقديم المساعدة لإخوانها، والأخ الأكبر الذي تسيطر عليه حالة متجددة ومتشعبة من الطمع، تنحو نحو نزع ما في حوزة إخوته من ممتلكات خاصة

(*) الحوار الدرامى: كل حوار بين شخصين أو أكثر يحمل دلائل التعارض وآثار الصراع الناشىء عن مواقف وأحداث، ويتطور بالحدث معمقًا الشعور بالانقسام.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ويمكن تقديم عناصر الحوار الدرامي من خلال هذا الجدول

الشخصية	الفعل	طبيعة الواقع النفسى للشخصية	المنتج الدلالي
الأخ الأصغر	المغادرة والحركة نحو التغيير للأفضل	سيئ فترة متفائل زمنية	سلبي فترة زمنية ← ايجابي
الأخ الفقير	الاستسلام والحركة نحو التغير للأفضل	سيء فترة متفائل زمنية	سلبي فترة زمنية ايجابي
الوراقة الأخت	التشجيع وتقديم المساعدة	متفائل	إيجابي
الأخ الأكبر	الطمع ونزع ملكية غيره	سيئ	سلبي

ويتضح من خلال هذا الجدول أن الحوار الدرامي قد كشف عن طبيعة الشخصيات وسلوكياتها، وعلاقاتها بالآخرين سلبا وإيجابا، وعمل على تطور الفعل القصصي نحو النهاية؛ ومن ثم فقد ارتبط بالسرد أو تناص معه؛ لتحقيق رؤية المؤلف.

جـ- تداخل النثر الأدبي:

يقصد البحث بهذا النوع من التداخل تضافر مجموعة من النصوص النثرية التي يمتصها السرد من بنية أدبية مغايرة مع البنية النصية الحاضرة للتأكيد على رؤية المؤلف داخل النص، أو تفسير بعض جوانبه، أو لتقديم رؤية جديدة، ينضاف

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

إلى هذا استدعاء أسماء بعض الكتب النثرية، وأسماء بعض المواهب التي قدمها للمكتبة العربية كتبا نثرية تذكر إلى اليوم.

في رواية الشاطئ الآخر لمحمد جبريل ينقل الراوى عن ابن حزم قوله: " وقرأت لابن حزم: ولولا أن الدنيا دار ممر، ومحنة، وكدر، والجنة دار جزاء، وأمن من المكاره، لقلنا إن وصل المحبوب هو الصفاء الذي لا كدر فيه، والفرح الذي لا شائبة، ولا حزن معه، وكمال الأماني، ومنتهى الأراجي"(١).

يتحدث ابن حزم فى نصه عن وصل المحبوب روحيًا، وأهميته للحب، وهذا يتفق مع رؤية الراوى المحب الذى ارتضى من محبوبه بالوصل الروحى في قوله: " أدركت عجزي فاكتفيت بأن أظل مع صورتها، عيناها الياسمتان، - وحدهما - كل ما أراه.."(٢).

وينقل الراوي فى موضع ثان عن ابن حزم قوله: " ولقد وطئت بساط الخلفاء، وشاهدت محاضرات الملوك، فما رأيت هيبة تعدل هيبة محب لمحبوبه، ورأيت تحكن المتغلبين على الرؤساء، وتحكم الوزراء، وانبساط مدبري الدول، فما رأيت أشد تبجحًا، ولا أعظم سرورًا بما هو فيه من محب، أيقن أن قلب محبوبه عنده، ووثق بميله إليه، وصحة مودته له.."(٣).

يذكر ابن حزم فى نصه أن هيبة المحب، وسيطرته على محبوبه، أقوى من هيبة الملوك، وسيطرتهم على مَنْ هم دونهم، وقد تداخلت وجهة النظر هذه، مع نتاج

---

(١) ابن حزم الأندلسى "طوق الحمامة فى الإلفة، والألاف، ضبط نصه، وحرر هوامشه، د. الطاهر أحمد مكى، دار المعارف، القاهرة، ط٤/١٩٨٥، صـ ٩٠ (باب الوصل).

(٢) محمد جبريل: الشاطئ الآخر، صـ٦٨.

(٣) ابن حزم الأندلسي؛ طوق الحمامة، صـ١٠١.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

اللقاء الذي تم بين الراوي ومحبوبته الذى أسفر عنه هيبة، وتمكنا فى القلب، والعقل، يفوق أي هيبة أخرى، والراوى يؤكد ذلك فى مقولته: " أحسست بحرارة تنبعث من مؤخرة رأسى....

تحبنى ؟!.."[1].

وينقل الراوي عن ابن حزم في موضع ثالث مقولته: " وعاقبة كل حب أحد أمرين: إما الموت، وإما السلو، والسلو في التجربة الجملية، ينقسم قسمين، سلو طبيعي، وهو المسمى بالنسيان، يخلوبه القلب، ويفرغ به البال، ويكون الإنسان كأنه لم يحب قط، والثانى السلو المسمى بالتصبر، فترى المرء يظهر التجلد، ويرى أن بعض الشر أهون من بعض، وهو ليس بناس، ولكنه ذاكر..."[2].

يقول النص بأن نهاية كل حب أحد أمرين، إما الموت، وإما السلو، وقد اختار الراوي الأمر الثاني، وهو النسيان الذى يعتمد على التصبر، ومحاولة التغلب على حالة الإظلام، والغربة النفسية والضياع التى نتجت بفعل الفراق المفاجئ.

وينقل الكاتب عن ابن القيم الجوزية مقولته: " والعشق يصفى العقل، ويذهب الهم، ويبعث على حسن اللباس، وطيب المطعم، وكرم العشرة، وحفظ الأدب والمروءة، وهو بلاء الصالحين، ومحنة العابدين، وهو ميزان العقول، وجلاء الأذهان، وأرواح العشاق عطرة لطيفة، وأبدانهم رقيقة ضعيفة.."[3].

---

(١) محمد جبريل: الشاطئ الآخر، صـ٧٣.

(٢) ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، صـ١٤١.

(٣) ابن القيم الجوزية: روضة المحبين، ونزهة المشتاقين راجعه، صابر يوسف، مطبوعات دار الصفا، مكتبة الجامعة ١٩٧٣، في باب /فيمن مدح العشق وتمناه، وغبط صاحبه على ما أوتيه من مناه، صـ١٧٣.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والواضح من النص أن منطوقه الدلالى يتمحور فى أثر العشق على العاشق؛ سلبًا وإيجاباً؛ حيث ينقى العقل، ويذهب الهم، إلخ مما عدده ابن القيم الجوزية في نصه من آثار، وهذا يتداخل مع النص الأصلي الذى يبرز أثر العشق على صفاء ذهن البطل، وتحديد فكره في اتجاه معين، تسبّب له في محنة، سيطرت عليه طوال الفعل القصصى.

وينقل الراوي عن الماوردي مقولته: " فلما كان الهوى غالبا، وإلى سبيل المهالك موردًا، جعل العقل عليه رقيبًا مجاهداً، يلاحظ عثرة غفلته، ويدفع بادرة سطوته، ويدفع خداع حيلته، لأن سلطان الهوى قوى، ومدخل مكره قوى، ومن هذين الوجهين يؤتي العاقل، حتي تنفذ أحكام الهوى عليه، أعنى بأحد الوجهين: قوة سلطانه، وبالآخر خفاء مكره..."[1].

يوصى صاحب النص بأنه عند مغالبة الهوى للإنسان، يجب عليه إعمال العقل حتى لا يورده الهوى فى المهالك، وهذا يتداخل مع النص الأصلي، مدعماً ما فعله البطل حيث عمل عقله الذي نهاه عن كتابة رسالة لمحبوبته، حتى لا تقع في يد الأخ، أويد الأب، فتكون ثمة مشكلة كبيرة، ومن ثم اتخذ مبدأ الحذر، والخوف من استشراف لحظة المستقبل، يقول الراوي مشيرًا إلى هذا: " ؟ فماذا لو أن الرسالة وقعت في يد ديمترى أو يد الأب؟..لو أن العين المتشككة – من يدرى- لاحظت دس الرسالة في يدها ؟ أو أنها عثرت عليها بين أوراق الكتاب ؟..."[2].

---

(١) أبو الحسن على بن محمد بن حبيب البصري الماوردي، ت ٤٥٠: أدب الدنيا والدين، حققه وعلق عليه، مصطفى السقا، مطبعة البابي الحلبي، ط ٥، ١٩٨٦م راجع النص كاملا صـ٣٤ ومحمد جبريل: الشاطئ الآخر، صـ٧٠.

(٢) محمد جبريل: الشاطئ الآخر ص٧٠

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وقد نجد تناصا نوعيا بشكل آخر؛ إذ يستدعى المؤلف – أحيانا- أسماء بعض الروايات المهمة التي شكلت قيمة أدبية وفكرية واضحة في الأدب العربي والعالمي، ففي رواية (العتبات الضيقة) [1] يتم استدعاء بعض الروايات التي تشير إلي فكرة الموت، وتمنح الشخصية رؤية جديدة له تخالف ما تعلمته في دروس العلم في المسجد، فاستدعي الراوي رواية (اللص والكلاب) لنجيب محفوظ، وركز فيها على مشهد قتل (سعيد مهران) لخمسة أفراد برصاص مسدسه، وقصة قتل (كليوباترة) لنفسها بالسم، ورواية (شيء من الخوف) لثروت أباظة، التي قتل فيها الناس عتريس، وباستقراء هذه الروايات تبين للشخصية، أن فعل القتل تحقق بيد الناس، ولم يقتلهم (الله) كما يظن الشيخ (قنديل)، أي إن ثمة رؤية عكسية بين ثقافتين، أوقعت الشخصية في حبال المفارقة النفسية، يقول الراوي معريا الواقع النفسي لشخصيته:

«بدأ يبحث وحده عن مشاهد الموت فيما يقرأ من قصص وروايات لم يعد مشهد الحب يغريه، بعدما اعتاد بينه وبين نفسه أن يقفز السطور تلو السطور، وربما الصفحات حتي يلتقط مشاهد الغرام بين العشاق، ويلتهمها في تؤدة وباستمتاع، أيقن الصغير أن الموت في القصص له شكل آخر.قتلت « كليوباترة» نفسها بالسم، قتل « سعيد مهران» خمسة وربما أكثر برصاص مسدسه، ولما كان زواج «فؤادة » من عتريس باطلاً...قتله الناس، وغيرهم كثيرون كلهم انتهوا بالموت ولم يقتلهم الله كما يظن الشيخ قنديل».

وفي رواية «أحلام العايشة » يوظف الراوي نصاً من الأدب العالمي، يتحدث عن تجربة الحرب، وهو (وداعاً للسلاح)[2] ؛ ليؤكد – في إطار الرمز –

---

(١) السيد نجم: العتبات الضيقة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١م، ص٢٨.

(٢) ارنست همنجواي: وداعاً للسلاح.١٩٦٣م.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

على لحظة الضياع والهزيمة التي أثقلت كاهل الوطن؛ حيث ودع المقاتلون السلاح، ولم تعد ثمة نية لخوض التجربة مرة ثانية، وهذا ما أكده الراوي في قوله: «نعم يا صديقي ! ! وداعا للسلاح، فلم تعد المدافع صالحة إلّا مدفع رمضان !...»[1]

وفي الرواية نفسها يتم استدعاء رواية (ماركيز) (مائة يوم من العزلة) لقراءة الواقع النفسي السيئ الذي أحاط بالشخصية إذ بدأت تفقد الإحساس بمن حولها، وسيطرت حالة من التيه والتشرد العقلي.

وتزيد الشخصية تعبيرًا عن موقفها من الحرب والهزيمة، وتعرية لواقعها النفسي، عندما تستدعي نصا من رواية جو جول (الأنفس الميتة) يقول: « أما بطلنا فقد كان أثناء ذلك يدرج على الطريق بمعنويات عالية، كانت غنيمته من الأنفس الميتة ومن العبيد الآبقين كهدية مرسلة من السماء، وكلها بالمجموع لا تزيد على مائتي نفس إلا قليلاً..»[2] يعد هذا النص قراءة حقيقية لحالة الضياع والفقد والهزيمة التي يعيشها الراوي، والتي تتفق مع مفردات الواقع الخارجي الذي يعيشه؛ ومن ثم جاء التداخل بين النص المستدعي والأصلي؛ لتقديم رؤية موحدة تعري دواخل الشخصية.

وقد لجأ الراوي إلي نص آخر من رواية (العجوز والبحر) لـ (هيمنجواي) يقول: « يجب عليك أن تسترد عافيتك سريعًا، فهناك الكثير الذي أستطيع أن أعلمه، ويمكنك أن تعلمني كل شيء وإلي أي مدى عانيت..»[3] ويبدو أن هذا النص لم يستدع إلا لهدف إيجابي، يتمثل في تغيير الواقع النفسي للراوي نحو الأفضل، ودفعه

---

(١) خليل الجيزاوي: أحلام العايشة، السابق، صـ ٩٣.

(٢) نفسه: صـ ١٠١.

(٣) نفسه: صـ ٩١.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

للتقدم إلي الأمام، وليفسر – في الوقت نفسه – السلوكيات، والمشاعر، والأحاسيس الغامضة التي أحاطت به، وربما مواصلة قراءة النص الروائي، تشير بوضوح إلي الأسباب الحقيقية لهذا التداخل النصي.

وفي رواية (أنا ونورا وماعت) يستدعي الراوي قصة (مكسيم جورجي) (مولد إنسان) ليقارن بين المحبوبة التي تتألم لفراق حبيبها وبينه عندما تألم لضياع حبيبته منه، بسبب ما أقدمت عليه أمه من فعل سيء أدي إلي فراقهما [١]

وثمة تناص نوعي آخر يشير إلي أسماء بعض الكتب العامة كالأيام، وفي منزل الوحي، وأدب الدنيا والدين، وطوق الحمامة، وشجرة البؤس، ودعاء الكروان، وتاريخ الجبرتي، وعودة الروح، وماجدولين، والنظرات، والعبرات، وخان الخليلي، وزقاق المدق، وتلك إشارة – فقط– إلي ثقافة الراوي ومدى تجاوبه مع المعطي الثقافي لحضارته [٢]

وثمة إشارة إلي بعض الأعلام الذين أثروا حركة النثر الأدبي، كاستدعاء شخصية (طه حسين) في رواية (قف على قبري شويا) [٣]و(عبد الحميد جودة السحار) و(نجيب محفوظ) في رواية (الطابية والحصان) [٤] و(المقريزي)، وابن إياس و(السيوطي) و(السخاوي) و(والجبرتي) و(النديم)، و(ناظم حكمت) في رواية (الشاطئ الآخر)[٥].

---

(١) رفقي بدوى: أنا ونورا وماعت، نادي القصة، ٢٠٠٢، صـ ٥٣.

(٢) محمد جبريل: الشاطئ الآخر، صـ ١٢١/٢٧/٧٢.

(٣) محمد داود: قف على قبري شويا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٢ م صـ١١٩.

(٤) محمد ثابت توفيق: الطابية والحصان، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٤، صـ٩٥.

(٥) محمد جبريل: الشاطئ الآخر، صـ٥٨.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

جـ الشعر

اعتمدت الرواية على الشعر منذ نشأتها؛ لغرض التزيين، والتسلية، والترفيه، وتقديم الفكرة للمتلقي بسهولة؛غير أن هذا الاستخدام للنص الشعري، قد تطور إلي حد توظيفه بشكل إيجابي في قراءة المنظومة السردية؛ فأصبح يقوم بوظيفة في «البناء الروائي تعين المؤلف في تجسيد المشهد وتجسيمه وفي إبراز الدلالات التي تحيط به من كل جانب» (١)

ويمنح الشعر النص السردي قراءة دلالية جديدة، ترتبط بالسياق النصى العام، وتفعل دور المتلقي في قراءتها؛ ذلك أنه – كما يقول بارت – « ليس سوى مجاز واسع لمدلول واحد»(٢) هو الذى يبحث عنه الروائي لطرح وجهة نظره في العالم المحيط به.

واستخدمت الرواية المعاصرة النص الشعري بمختلف أنواعه بشكل واضح، وجاء موظفا توظيفا جيدًا في بعضها، وفي بعضها الآخر، لم يكن إلا حلية تزيينية، تبرز ثقافة الروائي فقط، وتؤكد على عدم قدرته على التعامل مع النص الشعري، واستيعاب دلالاته، وربطها بدلالات النص الأصلى.

في رواية (ريح السموم) يستدعى الراوي نصا شعريا لامرئ القيس، يكمل في إطاره دائرة السرد، يقول النص:

« تدحرجرت على الفراش كثيرًا، لم أنم بعدها طوال ليالي عديدة.

---

(١) أحمد إبراهيم الهواري: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف، ط ٢، ١٩٨٣ م صـ ١٠٢.

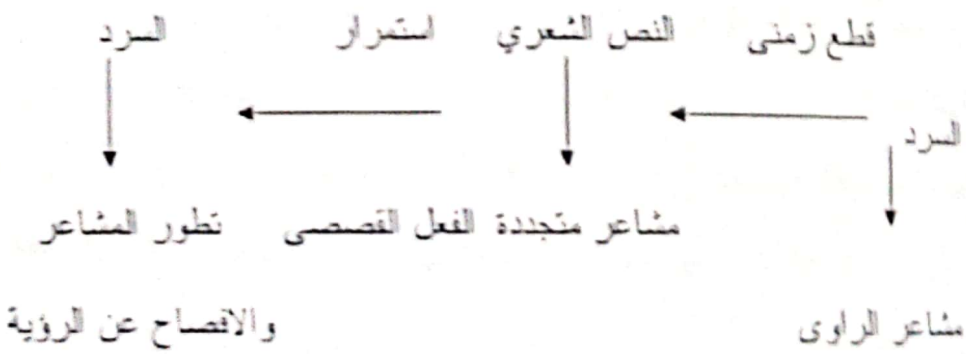
(٢) رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ت منذر عياشى، مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٣م، ص٨٧.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أفاطمُ مهلاً بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي

أغرك مني أن حبك قاتلي وأنك مهما تأمري القلب يفعـــل [1]

يتناص النص الشعري مع السرد الروائي، فيقطـــع حركتـــه الزمنيـــة مـــدة المساحة النصية التى استغرقها من بنية النص، والتي تفعل دور المتلقي في محاولـــة الربط بين السابق واللاحق منه، غير أنه يتواصل النصان مكملاً أحـــدهما الآخـــر؛ لقراءة الواقع النفسي للراوي؛ حيث لجأ للشعر؛ ليتوجه – في إطار الرمز الشعري – بالسؤال إلى فاطمة / محبوبته، أن تتمهل، وتتريث، وتتجمل في الفراق، ثم يتواصل السرد القصصى، فيطرح الراوي حركة التطور الإيجابي في مشاعره، موضحا مدى تشوقه إلى هذه المحبوبة، ومن ثم تبدو علاقة النص المستدعي بالسرد إيجابية إلـــى حد كبير؛ إذ يتضافر النصان لتقديم رؤية موحدة هكذا:



وتأتي أبيات الشاعر الصوفي (عمر بن الفارض)[2] في رواية (الألاضيش) لتربط بين الشخصية، ولحظة الحاضر في السرد.

---

(١) صفاء عبد المنعم: ريح السموم، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٣، ص٢٤.

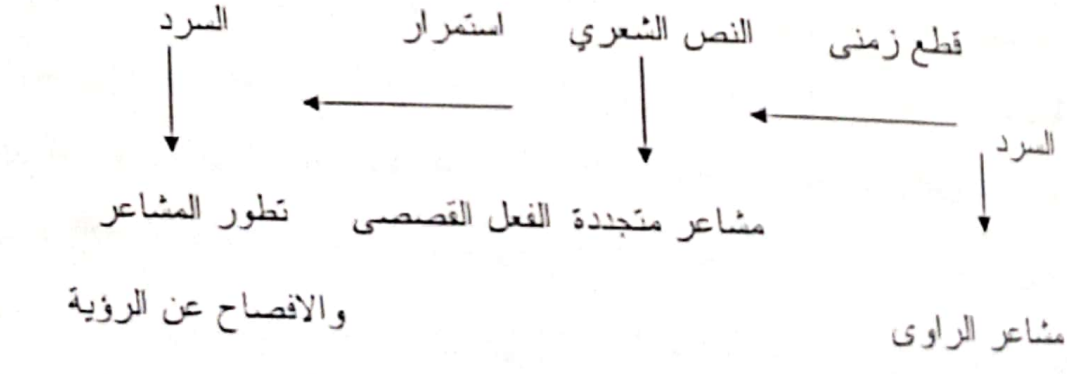
(٢) عمر بن كمال الدين على الفارض، كان أبوه من حماة بسوريا، هاجر منها في مطالع شـــبابه إلى القاهرة، وفيها رزقه الله ابنه عمر ٥٧٦هـــ فهو مصري المولـــد والمنـــشأ، والمربـــي، والحياة، انظر في ترجمته: النجوم الزاهرة في أخبار مصر والقاهرة لابـــن تغـــري بـــردي ٢٨٨/٦، ووفيات الأعيان لابن خلكان ط/ محيى الدين عبد الحميد ٤٥٤/٣.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أفاطمُ مهلاً بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملى

أغرك منى أن حبك قاتلى وأنك مهما تأمرى القلب يفعـــل [1]

يتناص النص الشعري مع السرد الروائي، فيقطـع حركتـه الزمنيـة مـدة المساحة النصية التى استغرقها من بنية النص، والتي تفعل دور المتلقي في محاولـة الربط بين السابق واللاحق منه، غير أنه يتواصل النصان مكملاً أحـدهما الآخـر؛ لقراءة الواقع النفسي للراوي؛ حيث لجأ للشعر؛ ليتوجه – في إطار الرمز الشعري – بالسؤال إلى فاطمة / محبوبته، أن تتمهل، وتتريث، وتتجمل في الفراق، ثم يتواصل السرد القصصى، فيطرح الراوي حركة التطور الإيجابي في مشاعره، موضحا مدى تشوقه إلى هذه المحبوبة، ومن ثم تبدو علاقة النص المستدعي بالسرد إيجابية إلـى حد كبير؛ إذ يتضافر النصان لتقديم رؤية موحدة هكذا:



وتأتي أبيات الشاعر الصوفي (عمر بن الفارض)[2] في رواية (الألاضيش) لتربط بين الشخصية، ولحظة الحاضر في السرد.

---

(١) صفاء عبد المنعم: ريح السموم، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٣، ص٢٤.

(٢) عمر بن كمال الدين على الفارض، كان أبوه من حماة بسوريا، هاجر منها في مطالع شـبابه إلى القاهرة، وفيها رزقه الله ابنه عمر ٥٧٦هـ فهو مصري المولـد والمنـشأ، والمربـي، والحياة، انظر في ترجمته: النجوم الزاهرة في أخبار مصر والقاهرة لابـن تغـري بـردي ٢٨٨/٦، ووفيات الأعيان لابن خلكان ط/ محيى الدين عبد الحميد ٤٥٤/٣.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يقول:

شربنا عـلى ذكر الحبيب مدامة سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم

لها البدر كأس وهى شمس يديرها هـلال وكم يبدو إذا مزجت نجم

ولـولا شذاها ما اهتديت لحانها ولـولا سناها ما تصورها الوهم

ولم يبق منها الدهر غير حشاشة كأن حفاها فى صدور النهى كتم [1]

والواضح أن هذه الأبيات قد أخذها المؤلف من سياقها النصى إلى سياقه السردى ليكمل بها الجو الروحى، في هذا المقام الخاص وهو مقام (السيدة زينب)، وليكشف عن حالة التصوف غير المباشرة، أو الكامنة لدي واحد من أبطال روايته الذى ما إن سمعها حتى هز رأسه متجاوبا مع اللحن المنغم...» [2].

وفي رواية (الشاطئ الآخر) تداخل الكاتب مع ديوان (كافافيس) [3] شاعر الإسكندرية، حيث نقل منه فقرة مطولة تسلية للبطل فقط ودلالة على أهمية الثقافة اليونانية، وإن أشارت بشكل غير مباشر إلى علاقته بصديقه ديمتري، التى يشوبها بعض المشاعر والأحاسيس المنحرفة في جزء من تطورها.

وللشعر الحديث نصيب كبير في الرواية المصرية المعاصرة، نجد ذلك واضحا في رواية (دارية)؛ حيث تخلل النص الشعري معظم أجزائها، فأشاع فيها مناخا دلاليا خاصا يتضافر مع المنتج الدلالي للسرد، حتى اتسمت بالشعرية

---

(١) خليل الخيرالوى: الأناصيش، السابق، ص١٤٧.

(٢) نفسه: ص١٤٨.

(٣) كافافيس: شاعر الإسكندرية (١٨٦٣-١٩٣٣) الديوان ت د. نعيم عطية، مطبعة الحسناوى، ١٩٩١م، ص ١٥٠/ ١٥١، وقد اعتمد المؤلف في نصه الروائي على ترجمة الدكتور / محمد حمدى إبراهيم.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الخالصة في لغتها ومضمونها الفكري ومن ثم فإن (مجرد تضمن النص الروائي نصًا شعريا – حتى لو كان بيتا واحدًا – يعني إسهامًا في إشاعة المناخ الشعري...)[1].

تستحضر الشخصية مقطوعة شعرية للشاعر (أمل دنقل) تتوافق مع واقعها النفسي، تقول:

من قال « لا» في وجه من قالوا « نعم».

من علم الإنسان تمزيق العدم

من قال « لا » فلم يمت

وظل روحا أبدية الألم [2]

يأخذ الشاعر في هذه الأبيات من الشخصية التاريخية (سبارتكوس) رمزًا لمقولة (لا) أو رفض الواقع الممتلئ بالظلم واعتبار ذلك مبدأ يؤدي إلى الخلاص، وقد استدعت الشخصية هذه الأبيات لتشعر بأهمية مقولة(لا) في حياتها، حيث تعد طريقًا صحيحًا لخلاصها من قبضة القيود، والوصول بها إلى تحقيق الحرية والأمان لها؛ ومن ثم كانت أهمية النص المستدعي في تفسير نيات الشخصية، وما تحب أن تصل إليه.

وتستدعي الشخصية نفسها أبياتًا من « قصيدة حب» (لريتشارد بروتيجان) تقول:

---

(١) صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص٢٢١.

(٢) سحر الموجي: دارية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٣م، ص٨٥، والأبيات من قصيدة (كلمات سبارتكوس الأخيرة) للشاعر أمل دنقل ص١١٧ وما بعدها من الديوان..

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

جميل جدًا

أن تستيقظ في الصباح

وحيدًا تمامًا

دون أن يكون عليك أن تقول لشخص ما

إنك تحبه

في حين أنك لم تعد

تحبه[1]

تعبر الأبيات عن حالة الرفض المستمرة؛ إذ ترفض (دارية) أن تقول مالم تحس به، فترى – كما هو واضح من مضمون النص المستدعى – أنه من الأفضل أن يبدأ الإنسان يومه وحيدًا، حتى لا يكون مفروضًا عليه أن يتلفظ بكلمة لا يريد أن يقولها؛ ويبدو هذا تعبيرًا عن مشاعر التضاد والعداء بينها وبين زوجها[2].

وفي رواية (الطابية والحصان) يستدعي الراوي أبياتًا (لإبراهيم ناجي) يقول فيها:

وعلى بابك ألقي جعبتي كغريب آب من وادي المحن

فيك كف الله عني غربتي ورسا رحلي على أرض الوطن[3]

---

(١) سحر الموجي: دارية، السابق: ص٦٢.

(٢) قدمت الرواية – على نفس منوال الرفض للواقع – أكثر من نموذج شعري بالإضافة إلى بعض الوصايا المنقولة من الأدب الفرعوني التي تعضد دلالات العزة، والإباء، وعدم الاستسلام، راجع الرواية ص٧٠/ ٧١، ص٩٧/ ٩٨، ص١٠٢/ ١٠٤.

(٣) محمد ثابت توفيق: الطابية والحصان، السابق، ص٥٢

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يقدم الشاعر للمتلقي في هذه الأبيات طبيعة المكان الذى سيتخذه مرسى بعد رحلة شاقة تتسم بالمعاناة والمحن، خاض تجربتها السلبية في بلاد غريبة، ويبدو أن الشاعر قد اتخذ من محبوبته ومكان تواجدها معادلاً موضوعيًا؛ للتعبير عن مشاعره تجاه الوطن ووعيه بما يحدث فيه، وبهذا فالمكان يقدم مجموعة من الدلالات الإيجابية المختزنة في ذهن الشاعر تجاه محبوبته ووطنه؛ ومن ثم فهو « سمت ذاتي يمضى خلال المخيلة الشعرية لكل شاعر ويولد نسقا بعينه من الدلالات الخاصة بالفضاء المكاني، والخاصة بالتعبير – في الوقت نفسه – عن وعي الشاعر بما يحدث حوله...» [1].

ولما كانت هذه التجربة تتوازي مع تجربة الراوي في النص السردي فقد استخدمها الأخير لتوصيل رؤيته ومشاعره للمتلقي، وليعرى – في الوقت نفسه- علاقته بالآخر / محبوبته، وشوقه إلى أن يعيش بجوارها؛ ومن ثم فالنص المستدعي أدي وظيفة فنية إيجابية تضافرت مع المنتج الدلالي للسرد السابق واللاحق، للكشف عن مفردات الواقع النفسى للراوي، وحتى يتضح أثرها على إيجابية العلاقة مع الآخر/ المحبوبة، والوطن.

في رواية (أحلام العايشة) يستدعي الراوي نصا شعريا من قصيدة (مرثية للعمر الجميل) يقول:

هذه آخر الأرض.

لم يبق إلا الفراق

سأسوى هنا لك قبرًا

---

(١) مصطفي عبد الغني: عنصر المكان في شعر محمد إبراهيم أبو سنة الهيئة العامة لقصور الثقافة، مايو، ١٩٩٦م، ص١٣١.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وأجعل شاهده مزقة من لوائك

ثم أقول سلامًا [1].

يعبر هذا النص عن محنة الإنسان الذى خاض تجربة الحرب بكل ما فيها من معاناة وألام وفراق، ولم يجد إلاّ السراب في نهاية المطاف، وقد اختار الراوي هذا النص الشعري بقصدية وبدقة فنقله من مكانه الأصلى إلى البنية السردية ليكون رسالة سلبية إلى ذات إنسانية خاصة لها علاقة مباشرة بالفعل ورد الفعل، لأن تقف مكانها، أو على آخر نقطة وصلت إليها، لتسوى لها قبرًا؛ لأن لحظة الفراق والضياع، قد جاء آوانها، ولم تبق إلا لحظة الوداع، والسلام المزيف التى تلاشي في إطارها لحظات الماضى الجميل.

ومن الواضح أن النص الشعري قد عري الواقع النفسي والذهني للشخصية، وأكد على مضمون السرد السابق، حيث يقول الراوي لنفسه: «وكأنك تسأل نفسك السؤال المرير !- ألهذا حاربنا ؟ [2]. كما أنه توافق مع اللاحق منه بشكل مباشر، فالراوي يعاتب نفسه بعد هذا الاستدعاء بفترة زمنية قصيرة في قوله: «تحمل ! ادفع ثمن السكوت على الذى باع القضية فما عدت رجلاً [3]. ومن ثم كان التفاعل المثمر بين السرد بشقيه اللاحق والسابق مع بنية النص المستدعي.

ويضاف إلى هذا استدعاء المتكلم لنص شعري آخر من نفس القصيدة تقول مفرداته:

« من تري يحمل الآن عبء الهزيمة فينا ؟

---

(١) خليل الجيزاوي: أحلام العايشة، ص١٧٣.

(٢) خليل الجيزاوى: أحلام العايشة، السابق، ص١٧٢.

(٣) نفسه: ص١٧٣

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المغنى الذى طاف

يبحث للحلم عن جسد

يرتديه ؟

أم هو الملك المدعى أن حلم المغنى

تجسد فيه ؟

هل خدعت بملكك حتى

حسبتك صاحبى المنتظر؟

أم خدعت بأغنيتى

وانتظرت الذى وعدتك به

ثم لم تنتصر؟

أم خدعنا معا بسراب الزمان الجميل ؟

يواصل هذا النص بحثه عن الأسباب الرئيسة التى أدت إلى انهيار مشاعر الإنسان، بفعل تغييبه عن حقيقة ما حدث في بدايات الفعل ونهاياته؛ ومن ثم يتساءل الراوى في النص الشعري عن حقيقة الأمر، عمّن يحمل عبء الهزيمة، والانكسار النفسى الحاد الذى وقع على جموع الشعب المصري؛ أهو المغني، أم الملك ؟ وتلك إشارة واضحة إلى التخبط، وعدم الاستقرار الذهنى الذى سيطر آنذاك على المثقف بصفة خاصة، ثم يتساءل عن طبيعة الخدعة التى أبعدت الجميع عن دائرة الفعل.

ويبدو هذا التساؤل الذى طرحه النص الشعري هو ما ظل الكاتب يبحث عنه في الرواية، ولم يجد له إجابة شافية؛ ولذا فقد ختم أحداثها بهذا النص الشعري الذى استقرأ كل ما يدور في ذهن الراوي، وكشف عن حالة الزيف واللامبالاة التى عاش

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الشعب غائبا في إطارها؛ ومن ثم جاء هذا النص الآخر من القصيدة نفسها؛ ليواصل تعرية دواخل الشخصية وتكملة بنية السرد، بشكل غير مباشر، وهذا يعد توظيفا جيدا للمنطوق الجمالي للشعر، أضفي على بنية الرواية شعرية خالصة، تمثلت في كم الرموز السياسية والاجتماعية التي فعلت دور متلق خاص، لا يمكن فهم أبعاد هذه الرموز وأهدافها، إلا أن يكون على وعي تام بجملة التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية التى مر بها الوطن في عصر النكسة وما بعد العبور، وهذا يعنى أنه لا يمكن « للقارئ إنطاق نص ما أى تفعيل معناه الكامن في دلالة راهنة إلا بقدر ما يندرج فهمه للعالم والحياة، في إطار السند الأدبي الذى يستتبعه هذا النص (١).

الخاتمة

عرض البحث لفكرة التناص النوعى في الرواية المصرية المعاصرة في فصلين هما: النص المحيط نص نوعىّ، والنوع الأدبي، وتطور حركة السرد، وتوصل إلى جملة من النتائج المتصلة بالموضوع منها:

١- قدمت الرواية نوعين من النص النوعي، الأول – نص صنعه المؤلف بنفسه، وتجسد معظمه في العنوان، والإهداء، والآخر، نص مستدعى من نصوص أدبية خارج إطار النص الأصلى.

٢- كان للشعر الحديث نصيب واضح في الرواية المصرية المعاصرة وبخاصة شعر التفعيلة منه، وربما يعود هذا إلى تقارب الرؤية الفكرية التى يعالجها كل من النوعين في وقتنا الحاضر.

---

(١) هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ت رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، العدد ٤٨٤، ط١، ٢٠٠٤م، ص ١٣٥

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٣- كون النص المحيط نصا نوعيا راقيا، يتسم بحس مجازى عالٍ، أسهم في تحقيق العدول عن التعبير الحقيقي إلى آخر مجازي.

٤- كان نصيب التقنية المسرحية قليلا في النص الروائي، إذا ما قورن بمثيله من النصوص النوعية الأخري، كالقصة القصيرة، والشعر.

٥- جاءت القصة القصيرة في النص الروائي مكتملة الأركان الفنية، وأخذت مساحة نصية تراوحت ما بين الطول والقصر، واستقرأت لحظة الماضى في إطار من نقطة الصفر.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ثبت المصادر والمراجع

أولا: المصادر الأدبية:

١- إبراهيم عبد المجيد: طيور العنبر، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٢م.

٢- أرنست همينجواى: وداعًا للسلاح، ١٩٦٣م.

٣- خليل الجيزاوي: الألاضيش، الهيئة العامة للكتاب، جـ١، ٢٠٠٤م.

: أحلام العايشة، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٢م

٤- رفقي بدوى: أنا ونورا وماعت، نادي القصة، القاهرة، ٢٠٠٢م

٥- سحر توفيق: طعم الزيتون، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠٣م.

٦- سحر الموجى: دارية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٣م.

٧- سعاد سليمان: غير المباح، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٥م.

٨- السيد نجم: العتبات الضيقة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١م

٩- صفاء عبد المنعم: ريح السموم، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣م.

١٠- عمر بن الفارض: الديوان، دار صادر، بيروت.

١١- غادة نبيل: وردة الرمال، الهيئة العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠٤م.

١٢- كافافيس: شاعر الإسكندرية (١٨٦٣-١٩٣٣) الديوان ت د. نعيم عطية، مطبعة الجبلاوي، ١٩٩١م.

١٣- محمد إبراهيم أبو سنة: تأملات في المدن الحجرية، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠١م.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

١٤- محمد ثابت توفيق: الطابية والحصان، الهيئة العامة للكتاب القاهرة، ٢٠٠٤م

١٥- محمد جبريل: الشاطئ الآخر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م.

١٦- محمد داود: قف على قبرى شويا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٢م.

١٧- محمد عبد السلام العمري: صمت الرمل، دار الهلال، فبراير، ٢٠٠٢م.

١٨- محمد العشري: غادة الأساطير الحالمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد ٧٩.

١٩- محمد الفخراني: بساط من قلوب وجباه، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٤م.

٢٠- محمود قنديل: وأد الأحلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م.

ثانيا: المصادر القديمة والمراجع العربية والمترجمة:

١- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق د. أحمد الحوفي، القاهرة، دار النهضة، مصر، ج٣، د ت.

٢- أحمد إبراهيم الهواري: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٣م.

٣- أومبرتوإيكو: التأويل بين السميائيات والتفكيكية، ت سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.

: الأثر المفتوح، ت عبد الرحمن بوعلى، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط٢، ٢٠٠١م.

٤- باختين: شعرية دوستويفسكى، ت د. جميل نصيف التكريتى، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط١، ١٩٨٦م.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٥- بشرى صالح: نظرية التلقي، أصول.... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠١م.

٦- بول ب ديكسون: الأسطورة والحداثة، ت خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م

٧- جمال الدين خضور: زمن النص، دار الحصار، سورية دمشق، ط١، ١٩٩٥م.

٨- جوليا كريستيفا: علم النص، ت فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٧م.

٩- جيرارجنيت: مدخل لجامع النص، ت عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٨٦م.

١٠- ابن حزم الأندلسى: طوق الحمامة في الألفة والألاف، ضبط نصه وحرر هوامشه، د. الطاهر أحمد مكى، دار المعارف القاهرة، ط٤، ١٩٨٥م.

١١- أبو الحسن الماوردي: أدب الدنيا والدين، حققه وعلق عليه، مصطفي السقا، مطبعة الديوان، الحلبى، ط٥، ١٩٨٦م.

١٢- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م

١٣- حسن حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٧م

١٤- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

١٥- خيرى دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ١٩٦٠م - ١٩٩٠، الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨م

١٦- الرشيد بوشعير: مساءلة النص الروائي، دراسة في الرؤي والأشكال، والعتبات، والأنماط، والصور، وزارة الثقافة، سورية، ط١، ٢٠٠٤م.

١٧- رشيد يحياوى: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق ط٢، ١٩٩٤م.

١٨- روجرفاولر: اللسانيات والرواية، ت لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٧م.

١٩- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ت منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٣م.

٢٠- شفيع الدين السيد: التعبير البياني، دار الفكر العربي، مصر، ١٩٨٣م.

٢١- صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.

٢٢- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص؛ البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٦م.

٢٣- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.

: السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٣م.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٢٤- عبد المجيد نوسى: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع للمدارس، الدار البيضاء، ٢٠٠٢م.

٢٥- فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٦م.

٢٦- ابن القيم الجوزية: روضة المحبين، ونزهة المشتاقين، راجعه صابر يوسف، مطبوعات دار الصفا، مكتبة الجامعة، ١٩٧٣م.

٢٧- مجموعة كتاب: القصة / الرواية / المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، مقال / الأنواع الأدبية ت/ خيري دومة، دار شرقيات، ط١، ١٩٩٧م.

٢٨- مجموعة كتاب: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروسى ت/ إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط١، ١٩٨٢م.

٢٩- مجموعة كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، ت الحسين سحبان وفؤاد صنعا، الرباط، المغرب، ط١، ١٩٩٢م.

٣٠- محمد غنيمى هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة.

٣١- محمد فكرى الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

٣٢- محمد نجيب التلاوى: وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، في مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ديسمبر، ٢٠٠١م.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٣٣- مصطفي عبد الغني: عنصر المكان في شعر محمد إبراهيم أبو سنة الهيئة العامة لقصور الثقافة، مايو، ١٩٩٦م

٣٤- موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، ط١، ٢٠٠٢م.

٣٥- ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٤م.

٣٦- نهلة فيصل: التفاعل النصى (التناصية) النظرية والمنهج، كتاب الرياض، العدد ١٠٤، ١٤٢٣هـ.

٣٧- هيوج – سلفرمان: نصيات بين الهرمنوطيقا، والتفكيكية، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٢م.

٣٨- والأس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ت / حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨م.

٣٩- وليد الخشاب: دراسات في تعدي النص، المجلس الأعلى للثقافي.

٤٠- هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ت رشيد بنحدر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، العدد ٤٨٤، ط١، ٢٠٠٤م.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ثالثا: المجلات العلمية:

١- بشير القمري: مفهوم التناص بين الأصل، والامتداد النظري، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومى، بيروت، ١٩٨٩م.

٢- جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت م٢٥، ع٣، ١٩٩٧م.

٣- محمد حسن عبد الحافظ: محتوى الشكل في الرواية المصرية، فصول، العدد ٥٩، ٢٠٠٢م.

رابعًا: المعاجم:

١- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٩٢م.

٢- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، الجزء الأول والثاني.

خامسًا: المراجع الأجنبية:

١- Genette Gerard: Seuils, ed Seuil, paris ١٩٨١.

٢- Genette Gerard: Figures IIIed, paris, ١٩٧٢.

٣- Lea Hoek, marquedu Titre, mauton ١٩٨٢.

٤- Georgewatson, the story of the novel landon: psa cmillan piress ١٩٧٩.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner