الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

التناص في المجموعة القصصية

"اشتباه الظل"

لـ وافية بن مسعود

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالب (ة):
أماني حسناوي

إشراف الأستاذ(ة):
د/نعيمة سعدية

السنة الجامعية: 1436هـ/1437هـ
2015م/ 2016م

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٢٠

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَىٰ عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ(105) ﴾

الآية 105 –سورة التوبة-

صدق الله العظيم

شكر و عرفـــان

نحمد الله حمدا كثيرا مباركا،نحمده كما ينبغي لجلال وجهه و عظيم سلطانه ،نحمد الله حتى يرضى و نحمده إذا رضى و نحمده بعد الرضى على توفيقه وعونه لنا في إنجاز هذا البحث.

و أتوجه بجزيل الشكر إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث بتوجيهه و نصحه وبالأخص الأستاذة المشرفة نعيمة سعدية التي كانت نعم المرشد والموجه.

و إلى الذين بذلوا كل جهد و العطاء ،لكي أصل إلى هذه اللحظة أساتذتي الكرام

إليكم جميعا أهدي هذا العمل مع خالص الشكر و العرفان

أماني

مقـــــدّمة

يعد النص الأدبي نتاجا لمجموعة من النصوص سواء أكانت هذه النصوص قبله أم معاصرة له، فيتقاطع معها في العديد من المواضع والتيارات اتفاقًا أو اختلافًا حسب نظرة المبدع لها فظاهرة التناص تقوم أساسًا على هذه الفكرة باستراتيجيات عديدة ومتنوعة كالامتصاص والتداخل والتفاعل مجموعة من النصوص الغائبة فيقوم من خلالها نص جديد بعد ما امتص وتشرب منها دون أن ننسى دور الكاتب في توسيع الفكرة وتعميق مضمونها الدلالي، ومن هنا ستكون البداية لدراسة تلك النصوص التي استحضرتها الكاتبة **وافية بن مسعود** ومدى فاعليتها في العملية الإبداعية ،ما أدى بنا لاختيار موضوع التناص لأنه الأنسب لهذه الدراسة، وميلنا الشديد لفهم هذه النظرية ومحاولة ايصالها إلى الآخر، كما لا ننسى أننا الأحق بدراسة أدبنا الجزائري، و على الرغم من الدراسات الموجودة فيه إلا أنه يبقى موضوعا شائكا يثير العديد من التساؤلات ،لما يحمله من حيوية تسمح لنا بالإطلاع و ترحال عبر الثقافات لتداخل الحاصل بينها، وعليه سيكون عنوان دراستنا الموسومة **بالتناص في المجموعة القصصية "اشتباه الظل"لوافية بن مسعود.**

ومن هذا المنطلق ستكون دراستنا التي نريد بها الكشف عن تلك النصوص المستحضرة في المجموعة القصصية "**اشتباه الظل**" والتى كان لها دور فعال في بلورة المنتوج الإبداعي والانطلاقة ستكون جملة من الاشكالات الآتية:

ما هو التناص ؟ وكيف تجلت أنواعه ومستوياته في المجموعة القصصية"اشتباه الظل" لوافية بن مسعود؟وكيف تتوزع النصوص التي تفاعلت معها الكاتبة في هذه المجموعة؟

وللإجابة عن هذه الاشكالات لا بد لنا من إتباع الخطة الآتية:مقدمة ومدخل وثلاثة فصول تطبيقية وخاتمة؛ بدأنا بالمدخل والذي جمعنا فيه عدد من المصطلحات والمفاهيم الخاصة بالموضوع فكان قسمين :

أولا: القصة الجزائرية القصيرة تناولنا فيه المفهوم والنشأة والسمات والتطور أما ثانيا:فكان للتناص والتناصية من حيث المفهوم التناص وأنواعه ومستوياته وبين التناص والتناصية.

ليأتي الفصل الأول موسوما بـ"**التناص الذاتي**"في المجموعة القصصية "اشتباه الظل" فتعرضنا فيه إلى أعمال الكاتبة واستنتجنا جملة من الثنائيات المتشابهة بينها واستخرجنا النص الهلامي في ذات الكاتبة.

أما الفصل الثاني **التناص الداخلي** في اشتباه الظل بحيث أحصينا فيه جملة من النصوص المستحضرة في المجموعة القصصية فكانت أنواع وهي تناص ديني بأنواعه مع القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ومع اللغة الصوفية وأيضا تناص تراثي وتناص تاريخي.

أما الفصل الأخير فكان **للتناص الخارجي في اشتباه الظل** درسنا فيه مدى انفتاح النص على عالم الأساطير اليونانية القديمة وكذا تأثير بعض المذاهب الفلسفية وتداخل المذاهب الأجنبية في المجموعة القصصية .

مذيلين بحثنا بخاتمة كانت حصيلة أهم النتائج المتوصل إليها في هذا البحث المتواضع

وأخير أوردنا ملحقا للتعريف بالكاتبة **وافية بن مسعود**

وليصل البحث لمبتغاه العلمي كان لزاما علينا إتباع المنهج **الوصفي/التحليلي** لأنه الوحيد الذي يساعدنا على وصف الظاهرة وتحليل تلك النصوص المستحضرة.

وما كان لهذه الخطة أن تكتمل لولا مجموعة من المصادر والمراجع وأهمها : كتاب لعبد الملك مرتاض ،القصة الجزائرية المعاصرة وكتاب لمحمد مفتاح،تحليل الخطاب الشعري

وإستراتيجية التناص وكتاب لسعيد يقطين ،الرواية والتراث السردي و كتاب لإحسان عباس فن الشعر.

فقد واجهتنا بعض الصعوبات والمتمثلة في صعوبة جمع شتاته وتنظيم أفكاره وكذا صعوبة تطبيقه؛ إذ يقتضي ممارسة ومعرفة كاملة لآليات التناص ومستوياته وامتلاك الدارس معرفة وثقافة وتعددت الزوايا والرؤى، وبفضل الله وعونه تم البحث.

وفي الأخير وإن كانت هناك كلمة يجب أن تقال فهي الاعتراف بفضل الدكتورة **نعيمة سعدية** التي لم تبخل علينا بتوجيهاتها ونصائحها وملاحظاتها وكذلك بإمدادنا بمختلف المصادر والمراجع فلها منا جزيل الشكر والتقدير.

و ختاما نسأل الله أن يوفقنا إلى ما فيه الخير والسداد ونسأله العلي القدير الصدق والفلاح في القول و العمل ،وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

آمـــــــــــين

المدخل :مفاهيم أولية

القصة الجزائرية القصيرة .

أولا:مفهومها

أ/لغة

ب/اصطلاحا

ج/أصل المصطلح

ثانيا:سماتها

ثالثا:تطورها

2-التناص و التناصية :

أولا:في مفهوم التناص

ثانيا:بين التناص و التناصية

I- القصة الجزائرية القصيرة

ظهر الفن القصصي منذ العصر الجاهلي حيث كان العرب يمارسون القص في مجالسهم وأسمارهم منذ القدم، وما جاء في بعض المصادر العربية دليل على ذلك ؛كرسالة الغفران و المقامات وبعض الحكايات والنوادر ...، كما ذكر أيضا في الذكر الحكيم بكثرة لقوله تعالى: ﴿ (نَحنُ نَقُصُّ عَلَيكَ أَحسَنَ القَصَصِ ...(٣)﴾.[1]

أولا: مفهومها

عرف الأدب العربي فن القصة بكل تشكلاته وتحولاته فكتبوا فيها وكتبوا عنها، حيث نجد لفظة القَصَّ أو القَصَّصِ مذكورة بكثرة في جل سور القرآن الكريم، في قوله سبحانه وتعالى ﴿...فَاقْصُصِ القَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ﴾[2] وقوله أيضا: ﴿.... فَارْتَدَّا عَلَىٰ آثَارِهِمَا قَصَصًا (٦٤)﴾[3]

أ/ لغة:

ورد في " مختار الصحاح " للرازي تعريف للقصة في باب (ق، ص، ص) قَصَّ أَثَرَهُ تَتَبَّعَهُ مِنْ بَاب رَدَّ وَقَصَصَا أيضا، وكذا اقتصَّ أثره وَتَقَصَّصَ أَثَرَهُ، وَالقِصَّةُ الأَمْرُ وَالحَدِيثُ وقد اقْتَصَّ الحَدِيثَ رَوَاهُ عَلَى وَجْهِهِ، وقَصَّ عَلَيْهِ الخَبَرَ قَصَصًا والاسم أيضا القَصَصُ بالفتح وَضَعَ مَوْضِعَ المصدر حتى صار أغلبَ عليه، والقِصَصُّ بالكسر جمع القِصَّةِ التي تُكْتُبُ.[4]

كما ورد أيضا ففي قاموس المحيط في جذر (ق،ص،ص) مايلي:

---

[1] سورة يوسف، الآية 03

[2] سورة الأعراف، آية 176

[3] سورة الكهف، الآية 64.

[4] زين الدين محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، تح:أحمد إبراهيم زهوة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د.ط، 2004م، مادة(ق،ص،ص) ص 262-263.

قَصَّ أَثَرَهُ قَصًّا وقَصَصًّا، تَتَبَّعَهُ، والخبر: أعلمه فَارْتَدَّا عَلَى أَثَارِهِمَا قَصَصًا، أي رجعا من الطَّرِيقِ الذي سلكاهُ يَقُصَّانِ الأَثَرَ، وأيضا نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ القَصَصَ، نُبَيِّنُ لك أحسن البيانِ، والقاصُّ: مَنْ يَأْتِي بِالقِصَّةِ وَالقِصَّةُ، الجِصَّةُ، وَيُكْسَرُ، وفي الحديث حَتَى تَرَيْنَ القَصَّةَ بَيْضَاءَ، أي تَرَيْنَ الخِرْقَةَ بَيْضَاءَ كَالقِصَّةِ ج : قِصَاصُ بالكسر، وذو القِصَةِ: عَ بين زبالة والشُّقُوقِ، وماء في أجالبتني طريف، وَقَصَّ الشَّعْرَ والظُّفُرَ: قطع منهما بِالمِقَصَّ، أي المِقْرَاضِ وهما مِقَصأَنِ، وقِصَاصُ الشَّعْرِ: حيث تنتهي نبتته من مُقَدِّمِهِ أو مُؤَخِّرِهِ. [1]

ب- اصطلاحا:

"القصة هي كل فن قولي يقوم على أساس أحداث تكشف عن صراع يجري في الواقع أو يحتمل أن يقع بحيث يهب للقارئ متعة جمالية بقطع النظر عن وجود منفعة مباشرة من هذا الفن أو عدم وجودها".[2]

"القصة (conte/roman) سرد حوادث وأخبار حقيقية أو مختلفة وبطريقة فنية شائقة، وأهم شيئ في القصة عنصر التشويق، وهو أن تستحوذ على القارئ نشوة تدفعه إلى متابعة القراءة في انتباه وتأمل".[3]

ويرى عبد الله خليفة الركيبي أن القصة القصيرة الفنية هي التي تعبر عن موقف أو لحظة معينة من الزمن في حياة الإنسان، ويكون الهدف التعبير عن تجربة إنسانية تقنعنا بإمكان وقوعها، فهي تصوير حي لجانب من الحياة في إيجاز وتركيز. [4]

---

[1] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، قاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان،ط8، 2005م، مادة (ق،ص،ص)، ص628.

[2] ابراهيم بن صالح، القصة القصيرة عند محمود تيمور، محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، ط3، 2005م، ص14.

[3] محمد بوزواوي، معجم مصطلحات الأدب، دار الوطنية للكتاب، جزائر، د.ط 2009م، ص 221.

[4] عبد الله الخليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط 1983م، ص152.

وهي وصف، سرد حكاية عن حدث أو سلسلة أحداث حقيقية أو خيالية، وهي وصف نثري أو شعري يروى، وعادة ما يكون خياليا والغاية منه إمتاع و تسلية المستمع أو القارئ وقد يكون ذا هدف تربوي أو وطني.[1]

إذن فالقصة هي فن قولي حكائي قائم على سرد أحداث بتقنية قص معينة تكون فيها الأحداث متسلسلة ومنتظمة تحت نظام زماني ومكاني معين، وتقوم فيها الشخصيات بأدوار معينة بغية الوصول إلى حقيقة أو فتح العقدة أو نقطة التأزم الموجودة في تلك الحكاية.

والقصة عند سيد حامد النساج هي الفن الذي يعطينا الواقع في نسيجه الدقيق، وهي عند يوسف الشاروني تحقيق حدث ينشأ بالضرورة عن موقف معين ويتطور بالضرورة إلى نقط معينة يكتمل عندها الحدث.[2]

فالقصة القصيرة فن أدبي منثور، يتناول أحداثا لم تقع، وقد تقع وتقوم على السرد أي متابعة عدد من الأحداث، فإنها حسب عبد الرحمان عوف، لها ملامح تميزها من حيث الشكل والمضمون، فهي فن الوحدة والإحساس بالغربة والضياع والصراع الباطني والتركيز على اللحظات العابرة التي تبدوا عادية لا قيمة لها، ولكنها تحوي من المعاني قدرا كبيرا، وهذه اللحظات قصيرة ومنفصلة لا تخضع لتسلسل الزمن، ولكنها تحوي الماضي والحاضر والمستقبل.[3]

وبعدها عبد الحميد بورايو فيتناول بالتشريح لحظة شعورية أو تجربة معاشة مكثفة لأقصى درجة ممكنة يعتمد أساسا على اللغة المحلية بالرموز والإيحاءات والفعل المحدود

---

[1] نواف نصّار، المعجم الأدبي، دار الورد للنشر، الأردن، ط1، 2007م، ص161-162.

[2] شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر،د.ط، 2006م ، ص29.

[3] فيصل الأحمر ونبيل داوده، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، ج2، الجزائر2009م، ص345.

في المكان والزمان، وهي عند القاص الجزائري مصطفى فاسي "عمل أدبي مركز مكثف، يصور حياة شخصية أو أكثر في مرحلة حماسة من حياتها".

والقصة في صورتها العامة حكاية تتسلسل أحداثها في حلقات كحلقات فقرات الظهر أو كدودة الأرض تتموج أجزائها في تتابع كما يقول فوتسر.[1]

فالقصة في مفهومها العام هي عبارة عن سرد حكائي نثري قصير يقوم على حدث واحد مرتبط بزمان ومكان معينين، فهو عبارة عن كل متجانس ومتماسك وموحد الأجزاء دون تشتت.

فالقصة القصيرة شكل نثري، يستمد مادته من حياة الناس العامة الإجتماعية، وسواها بكل إمتدادتها، إنها (حكاية) متكورة تروي حدثا ناميا، أو موقفا ثابتا أو متطورا تتحرك فيه شخصيات غالبا ما تتقدمها شخصية بارزة متميزة، تنهض بالبطولة في مسار الحدث أو في صياغة الموقف وهذا وذلك يخضعان لمعطيات ظرف عام أو خاص، أو بيئة... ما ، وحوافز ومثيرات، لها فعلها في سمات الشخصيات التي قد تأتي متطورة حيادية أو منجزة، وربما جامدة وقد تأتي في ملامحها وفي حركاتها وعلى لسانها رؤى الكاتب المختلفة ونظرته للحياة، وفلسفته وأهدافه الإيديولوجية التي تحملها شخصياته للتعبير عنها، لا بلغة الخطابية وأسلوب المقالة الأدبية والصحفية والحكاية العادية الشعبية وسواها، بل بلغة الفن القصصي أي لغة الإيحاء في تحريك الشخصيات، وفي ملامحها ومواقفها، باللغة الفنية التي تلمح ولا تجتر أوتصرح إلا في حدود ينتفي فيها الغموض غير الفني، فتعلن المواقف التي تستنتج من المسار القصصي في النسيج العام المتكامل

[1] محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها، إتجاهاتها، أعلامها، المعارف المنشأة بالإسكندرية، د.ط، د.ت، ص03.

ولا تلقي الأوامر الصريحة والآراء المباشرة في سرد خطابي جاف أو في أسلوب تقريري رتيب أو وعظي مكشوف.[1]

وفي الأخير نخلص إلى أنه لا يوجد تعريف مانع جامع للقصة القصيرة لأنها فن جديد ومازال في تطور وازدهار لهذا لا يمكننا تحديد مصطلح لهذا الفن، حيث نجد العديد من الأدباء والكتاب وجدوا صعوبة في تحديد المفاهيم والعناصر الأساسية لهذا الفن والاتفاق عليها ، فهناك من يعرفه على أنه حكاية وهناك من يرى أنه رواية أو أقصوصة....

فكل أديب أو كاتب ينظر إلى القصة من منظوره هو ، فهناك من يرى بأنها عمل سردي نثري حكائي، وهناك من يرى أنها فن قولي يكشف عن صراع يجري في الواقع، هذا الخلط جعل صعوبة في تحديد المفاهيم وتضارب في آراء أصحابها مما أدى بها إلى التأخر في الظهور والنشأة و التطور.

ج- أصل المصطلح:

يعثر الباحث في اللغتين الإيطالية والألمانية عن التعبيرين نوفيلا (Nouvilia) ونوفلين (Nouvline) ويقابل هذين المصطلحين في اللغة الإنجليزية كلمة(News) وتعني الأخبار الحديثة، وتعني كلمة(Nouvelle) وفي اللغة الفرنسية قصة، فإذا علمنا أن هذه المصطلحات: كلمة (حكاية العربية)، وكلمة(conte) الفرنسية، وكلمة(tale) الإنجليزية تعني جميعها سرد ومغامرات لا تستند على الواقع الحياتي للإنسان وإنما على الخيال والأساطير وتهدف إلى التسلية.

[1] عمر بن قينة، فن الأدب الجزائري الحديث، ديوان مطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 1995م، ص163.

فإن الذي نخلص إليه أن مصطلح القصة القصيرة، نقل عن المصطلح الإنجليزي(Short Story) وعن المصطلح الفرنسي(Nouvelle) وهما _في رأينا – اسمان لمصطلح واحد ومدلول واحد [1]، تطلع الرومانسيون إلى العصور الوسطى بنظرة متوحشة وأحيوا كلمات قديمة مثل (cousejas) ونصائح، واستخدموا المصطلح(cuente) للدلالة على السرد القصصي ذي الطابع الخيالي سواء شعرا أم نثرا.[2]

فمصطلح(cuento) مشتق من الفعل(contan) وهذا الفعل(computare) بمعنى يعد ويحصي، والفعل(contan) بمفهوم العد ليس أكثر قدما منه بفهومه الآخر هو "يقص" ومن الممكن أن تنتقل من مجرد عد الأشياء إلى قص الأحداث الواقعية أو المتطورة فتحولت عملية العد إلى القص[3] فقد بدأ مصطلح (cuento) يلقى قبولا أثناء عصر النهضة لكنه كثيرا ما كان مقرونا بالقصة(Novela) وكذلك بمصطلحات [4]

فالباحث المغربي: أحمد المديني شعر بقصور كل التعريفات السابقة فقال موقفا بينها جميعا:

وبالإجمال نستطيع القول " أن القصة القصيرة تتناول قطعا عرضيا من الحياة، تحاول إضاءة جوانبه، أو تعالج لحظة وموقفا تستشف أغوارها تاركة أثرا واحدا وإنطباعا محددا في نفس القارئ وهذا بنوع من التركيز والإقتصاد في التعبير وغيرها من الوسائل الفنية التي تعتمدها القصة القصيرة في بنائها العام، التي تعد فيها الوحدة الفنية شرطا لا

[1] شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص27.

[2] أنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة(النظرية والتقنية)، تر:علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، د–ط، 2000م، ص17

[3] المرجع نفسه، ص15.

[4] المرجع نفسه، ص 16

محيد عنه، كما أن الأقصوصة تبلغ درجة من القدرة على الإيحاء والتغلغل في وجدان القارئ كلما حومت بالقرب من الرؤية الشعرية"[1]

ثانيا: سماتها

ويقول عبد الله الركيبي: " وإذا كان تعريف القصة القصيرة– كما تقدم – صعب المنال، فإن تتبع سماتها ومميزاتها عن بقية الأنواع القصصية والأدبية الأخرى يحدد مفهومها ويبرز كيانها الخاص القائم بذاته " وهذه السمات هي:

1–أن القصة القصيرة تعبر عن (موقف) معين في حياة الفرد أو جانب من هذه الحياة ، أو بعض الجوانب ولا تعبر عن حياة الفرد كاملة.

والموقف هو الذي يهم كاتب القصة القصيرة أن يكشف عنه ويلقى عليه الضوء أثناء معالجته لحدث خاص بحياة الفرد يرتبط بها ارتباطا كليا.[2]

2–(الوحدة) فالقصة ينبغي أن تتوفر فيها الوحدة وحدة الفعل والزمان والمكان، وهذه الوحدة التي تكون ما يعبر عنه (بالأثر الكلي) أو (وحدة الانطباع).[3]

3–(التركيز) مع (الإيجاز) فالقصة القصيرة – بحكم أنها قصيرة– تحتاج إلى ضغط في التعبير و إلى حذف في الزوائد التي لا لزوم لها.

فاللفظة هنا لها قيمتها لأن أي كلمة زائدة عما يتطلبه الموقف تؤثر في بناء القصة، فالحوار ينبغي أن يكون مركزا يعبر عما في ذهن الشخصية من أفكار وآراء دون الحاجة إلى الإطناب والإسراف.

---

[1] عامر مخلوف، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر دراسة، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، ط1، 2008م، ص26.

[2] عبد الله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص146–147.

[3] المرجع نفسه، ص147.

كما أن الإيجاز متمم لعملية التركيز، وهي تعني الإيحاء بواسطة الأسلوب وطريقة العرض،فالإشارة واللمحة تكف عن الإطناب وليس الإيجاز هنا إلغاء للجزئيات أو التفاصيل.

ولا يتبادر إلى الذهن من هذا أن كتابة القصة القصيرة سهلة لأنها قصيرة أو لأن صفة التركيز فيها واضحة جلية بل أن كتابتها لذا صعبة جدا، حتى أن النقاد يرون أن كتابة القصة القصيرة أصعب من كتابة الرواية.[1]

4-(نهاية) القصة، هذه النهاية التي تتجمع عندها خيوط الحدث فيبرز معناها ويتضح، ولذلك سماها بعض النقاد(بلحظة التنوير) لأنها تكشف هذا الحدث وتلقى عليه الضوء وتحدده، والواقع أن النهاية تعتبر جزءا أساسيا من صلب القصة القصيرة فهي مرتبطة ارتباطا عضويا ببدايتها حتى لا يتفكك نسيج القصة وبنائها لأن تطور الحدث ضروري في دفع مجراها إلى هذه النهاية التي تحدد معنى الحدث وتكشف عن دوافعه وحوافزه.[2]

لكن على الرغم من كل هذه الأسبقية والصدارة للقصة في الأدب العربي إلا أننا نلحظ أن الآداب الأوروبية أخذت الريادة في القصة القصيرة، وذلك لأنها هي تلك الدول القوية والمهيمنة آنذاك، وبقيت الدول العربية متأخرة بكثير، "فالأدب العربي لم يعرف الفن القصصي بمقوماته الحديثة إلا في هذا العصر نتيجة احتكاكهم بالأدب العربي بيد أن ظهور هذا الفن في الجزائر كان متأخرا بسبب السياسة الصليبية المتعصبة التي كانت تحكم بها فرنسا الشعب الجزائري والتي تبدو بعض مظاهرها فيما نحن فيه بصدد الحديث عنه من ذلك الحصار الذي ضربته قوات الإستدمار بشدة على الثقافة العربية الإسلامية في الجزائر ، وإقامة الموانع بين الأدباء والمفكرين الجزائريين وبين محاولاتهم أن يقيدوا

[1] عبد الله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص148.

[2] المرجع نفسه، ص149.

الإفادة المنشودة من ذخائر تراثهم ، ومن عطاءات النهضة القومية الحديثة في الفكر والآداب والعلوم مما أدى ذلك إلى تأخر انبثاق النهضة الأدبية في الجزائر لإنعدام توافر عواملها من حرية وصحافة وتعليم وحركة تأليف وغيرها.[1]

فالاستعمار الغاشم حاول بشتى السبل كسر معالم الشخصية الجزائرية من عروبة وإسلام وثقافة، لكن الشعب لم يستسلم فقد كانت هناك بعض المحاولات القصصية.

فالفن القصصي كان خلال العقد الرابع من هذا القرن في الجزائر لا يزال يدرج درجانا فيه كثير من الخجل والفتور ولم يعرف الثر الأدبي في الجزائر قبل الحرب العالمية الثانية قصة واحدة فنية بكل ما يحمله اللفظ من مدلول الفنية في الأدب. " بيد أنه من الظلم إنكار ما كان لظهور[2] بعض المحاولات من آثار طيبة على حياة الفن القصصي فيما بعد الحرب العالمية الثانية فقد أقامت هذه المحاولات الأساس ومهدت الطريق ورسمت بعض المعالم.[3]

ويعد عز الدين إسماعيل القصة القصيرة صور من صور التعبير الأدبي التي نشأت في الآداب الأوروبية ، ثم إنتقلت إلى الأدب العربي الحديث وبرغم حداثة نشأتها فإنها استطاعت أن تكون جمهورا واسعا من كتاب والقراء.[4]

كما كانت الدراسة الرائدة التي قدمها عبد الله الركيبي عن القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، والتي نشرت سنة 1969م، هي التي وضعت الإطار التاريخي

---

[1] محمد بن سمينة، في الأدب العربي الحديث بالجزائر(الفنون الأدبية في آثار الإمام عبد الحميد بن باديس)، مطبعة الكاهنة، الجزائر، د.ط، 2003م، ص64.

[2] عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة للنشر، الجزائر، د.ط، 2006م ، ص13.

[3] المرجع نفسه ، ص14.

[4] شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص29.

لمرحلة البدايات في القصة الجزائرية، واستوعبت مجمل القضايا التي عالجتها هذه القصة منذ انطلاقها حتى ما بعد الثورة بقليل.[1]

صحيح أن القصة الجزائرية القصيرة عرفت نوعا من التأخر مقارنة بنظيرتها في المشرق العربي، لكن ذلك يعود إلى السياسة المنتهجة آنذاك من قبل المحتل الغاصب، إذ نجد بعض المحاولات القصصية كانت موقعة بأسماء مستعارة.

ثالثا: تطورها

يمكن حصر العوامل التي أدت إلى تطور القصة القصيرة الفنية في الجزائر في أربعة عوامل وهي:

العامل الأول: اليقظة الفكرية

اليقظة الفكرية التي صاحبت اليقظة السياسية عقب الحرب وإنتفاضة مايو سنة 1945م.

فهذه اليقظة كانت عبارة عن موقف حضاري أحس فيه الشعب الجزائري بشخصيته إحساسا عنيفا بشخصيتة وقوميته وعروبته وماضيه، فظهرت القصة القصيرة التاريخية التي تلح على مقومات الشخصية الجزائرية على الرغم من أن إنتاجها كان نزرا يسيرا.[2]

العامل الثاني: البعثات الثقافية للمشرق العربي

واتسع نطاق هذه البعثات بصورة أكثر من ذي قبل، وتوثق الاتصال بالأقطار العربية التي فتحت صدرها للجزائريين ليدرسوا في جامعاتها ومدارسها فاتصلوا بالثقافة العربية في منابعها، والثقافة الأجنبية في مترجماتها واطلعوا على نماذج في القصة

[1] محمد صالح الجابري، الأدب الجزائري المعاصر، دار السهل، الجزائر،د-ط، 2009م، ص153.

[2] عبد الله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص153-154.

القصيرة العربية التي كانت قد بلغت درجة من الجودة والإتقان، ووجدوا في هذه البيئات تفتحا أكثر، كل هذا أتاح الفرصة للقصة القصيرة الجزائرية أن تخوض تجارب جديدة في الشكل أو في المضمون.

واتضحت معالم القصة القصيرة الرومانسية، وبدأ البحث عن أشكال جديدة للقصة القصيرة الجزائرية.[1]

فقويت الصلة الثقافية مع المشرق العربي بالبعثات والوفود وكان لهذا الانفتاح أثره في تغيير النظرة السلفية للأدب بشكل عام وللخطاب بشكل خاص، فغدا الكتاب يحاولون بشيئ من الجرأة اقتحام هذا الجنس الأدبي بنظرة تجاوزية، بحيث ابتعدوا عن تلك الرؤية السكونية التي يغيب فيها عنصر الحيوية، وسمات الشخصية، فكان أن هزت هذه الانتفاضة الثقافية مشاعر الكتاب الجزائريين لتمدهم بديناميكية جديدة خرجوا على إثرها من دائرة النمطية المغلقة ليعانقوا أفقا أرحب في مجال الإبداع، وهكذا ظهر جيل جديد طرح قضايا ما كانت لتطرح في تلك الفترة كقضية المرأة مثلا.[2]

العامل الثالث: الحافز الفني لكتابة القصة

سبق القول بأن الأدباء كانوا يطالبون ويلحون في هذا الطلب بضرورة وجود قصة عربية، وينعون على الأدب الجزائري خلوه من القصة، ولكن الأمر لم يتجاوز هذه الصيحات التي كانت تنطلق من وقت لآخر في الصحف كما أن الأدباء لم يقوموا بعمل جدي في هذا المجال نتيجة للظروف التي كانت تعيشها الثقافة العربية في الجزائر.

[1] عبد الله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص154.

[2] عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص14.

أما في أواخر الأربعينات و أوائل الخمسينات– وهي الفترة التي بدأ فيها التطور القوي للقصة القصيرة – فإن الأدباء أخذوا في المحاولة الجادة لكتابتها.[1]

فهناك من كتب بدافع ملئ الفراغ والشعور بأن الأدب الجزائري قد خلا من القصة القصيرة إلى حد التصريح بذلك، كما جاء في مقدمة قصة " السعفة الخضراء" حيث يرى كاتبها بأن أدبنا يخلوا من القصة: "..... ذلك الخلو البالغ هو الذي دفعني إلى أن أحاول فقط موضوع القصة وأن أبرز فيه معالم من حياتنا الإجتماعية ظلت منسية....".

وهناك من كتب القصة للتجربة، أو بدافع الحماس بسبب الثورة فأراد أن يسجل أحداثها أو يصور بعض أبطالها، ولكن هناك أخيرا من كتب القصة بدافع فني، بدافع أدبي يحقق فيه ذاته ووجوده وهذا النوع استطاع أن يساهم في تطور القصة القصيرة الجزائرية وأن يواصل التجربة في هذا المجال.[2]

العامل الرابع : الثورة

لا شك أن الثورة فتحت مجالا أكثر لكتاب القصة القصيرة فغيرت كثيرا من نظرتهم إلى الواقع، فبعد أن كان الحديث عن الواقع لا يعدوا أن يكون تسجيلا له، كما كان الأمر في الصورة القصصية – أصبح التعبير عن هذا الواقع وتصويره هو هدف كتاب القصة القصيرة ، فظروف النضال كشفت للكتاب عن إمكانيات ضخمة وتجارب جديدة دفعتهم للبحث عن جديد، سواء أكان ذلك في الموضوع أو في المضمون أو في الشكل.

فالقصة بدأت تتلمس بعض العناصر الفنية مع الثورة التحريرية [3]

[1] عبد الله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص155.

[2] المرجع نفسه، ص156.

[3] المرجع نفسه، ص159.

" باعتبار أن هذه الثورة كانت الحلم العذب الذي طالما راود النفوس " وقد فتقت مواهب الكتاب فكانت لهم الدافع لخوض غمار الكتابة في هذا الجنس الأدبي بعد أن كانوا لا يريدون الحديث عن فن [1] يسمى القصة، تاركين المجال لشعر حتى غدا الأدب في الجزائر هو الشعر وكفى ... إن الثورة التحريرية قد دفعت بالقصة خطوات إلى الأمام بأن جعلتها تتجه إلى الواقع لتستمد منه مضامينها وموضوعاتها فتحول محور الإرتكاز من التقاليد والحب والمرأة إلى الإنسان والنضال والروح الجماعية، وقد مثل هذه المرحلة أدباء أبرزهم عبد الحميد بن هدوقة وطاهر وطار وعثمان سعدي.[2]

وظهر في القصة البطل الإنسان الذي يخاف ويتغلب على خوفه واختفى البطل الفريد الخارق للعادة، كما ظهرت الواقعية التي تتحدث عن مشاعر الإنسان البسيط وتعبر عن وجهة نظره.[3]

كما نجد عبد الملك مرتاض يشير إلى بدايات القصة الجزائرية القصيرة فيقول : " شهد الشهر السابع من سنة خمس وعشرين من هذا القرن ميلاد القصة الجزائرية على يد محمد سعيد الزاهري الذي نشر في جريدة " الجزائر" محاولة قصصية عنوانها (فرانسوا والرشيد) ومنذ ذلك اليوم والقصة الجزائرية تدرج ثم تحبوا ثم تنهض على ساقيها ثم تتطور بها الحياة، وتتقدم بها السبل إلى غاية الفن القصصي خطوات شاسعة فقد وجدنا هذه القصة تخطو خطوات خجولة طورا وجريئة طورا آخر على أيدي محمد سعيد الزاهري ومحمد العابد الجيلالي وأحمد بن عاشور وأحمد رضا حوحو ثم أبي قاسم سعد الله ... فهؤلاء الخمسة أسهموا حتما في بناء هذا الصرح الضخم."[4]

---

[1] عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد،ص17.

[2] المرجع نفسه، ص17.

[3] عبد الله خليفة الركيبي،القصة الجزائرية القصيرة ، ص159

[4] عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1990م، ص7.

II-التناص والتناصية

توطئة:

التناص (Intertextualité) مفهوم جديد أدخلته الناقد جوليا كرستيفا Julia*) (Kristiva إلى حقل الدراسات الأدبية في أواسط الستينات من القرن العشرين أخذته عن باحتين (Mikhail Bakhtine**) الذي اكتشف مفهوم الحوارية (البوليفونية، أو تعدد الأصوات) عام 1929م وعدَته وظيفة تناصية تتقاطع فيها نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ، وسمته (إيديولوجيما) ولكن تسمية (التناص) هي التي شاعت وانتشرت بشكل سريع ومثير، وأصبح (التناص) مفهوما مركزيا ينتقل من مجال دراسي إلى آخر، حتى لقد صار (بؤرة) تتولد عنها المصطلحات المتعددة: التناصية، المناص، التفاعل النصي، المتعاليات النصية، المتناص، الميتانص،..... ومارسته جماعة (تل كل) (Tel-Quel) الفرنسية التي كانت كرستيفا واحدًا من أعضائها.[1]

صاغته في البداية جوليا كرستيفا ثم أعاد جينت (*** Gerard Genette)صياغته، فاعتبره بمثابة حضور متزامن بين نصين، أو عدة نصوص أو هو حضور الفعلي لنص داخل نص آخر بواسطة السرقة (Plagiat) و الاستشهاد (citation) ثم التلميح (L'allusion)[2]

---

* هي ناقدة بلغارية ولدت عام 1941م، التحقت بفرنسا عام 1966 وهي حاليا أستاذة بجامعة السوربون.

** باحث روسي، ولد في أورال 1895م، نشر دراسات عدة تحت أسماء مستعارة في بداية حياته ويعد من اكبر المنظرين الماركسيين للأدب في القرن العشرين، توفي سنة 1975م.

*** باحث فرنسي ولد 1930م، ناقد بويطيقي مهم في ساحة الأدبية الفرنسية ينتمي إلى تيار النقد الجديد.

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2005م، ص113.

[2] عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية تطبيقية)، إفريقيا شرق، المغرب، د.ط، 2007م، ص22.

[3] أحمد جبر شعث، جماليات التناص، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2003م-2014م، ص52.

إذن هو تقنية نقدية جديدة، تعني حضور نصوص غائبة في نصوص حاضرة وتتداخل بينها.

حيث كانت كرستيفا سباقة إلى إطلاق مصطلح التناص على الفرضيات و الاجراءات المتصلة بعلاقة النص بنصوص أخرى ونظرت هذه الناقدة إلى التناص باعتبارها إشكالية تتعلق بإنتاجية النص، وأخص ما يعنيه أنه: " ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى"[3]

كما نجد أيضا تعريفا للتناص على لسان كرستيفا نفسها تقول هو : " تفاعل نصي يحدث داخل نص واحد، ويمكن من إلتقاط مختلف المقاطع أو القوانين لبنية نصية بعينها بإعتبارها مقاطع أو قوانين محولة من نصوص أخرى" [1]

صحيح أن مصطلح التناص ظهر مع جوليا كرستيفا،إذ هو يعتبر نظرية قائمة بذاتها وهو تقنية نقدية حديثة النشأة، لكننا لا نغفل أبدًا جهود العرب القدامى أيضا، فهذا المصطلح عرف عندهم وكان موجودًا في تراثنا العربي القديم، ولكن بألفاظ وتسميات مغايرة نذكر منها: الاقتباس، التضمين، السرقة، الأخذ، الانتحال، ....

إلا أن هذه المصطلحات بفعل تطور الدراسات وازدهارها أصبحت تحمل مدلولا أشمل و أوسع ألا وهو التناص (Intertextualité) الذي ظهر بين سنتي 1966م-1967م في مجلتي : كريتيك Qritique و تل كل Tel Quel الفرنسيتين، فلقي قبولاً وانتشارًا في وسط النقاد والمفكرين إلى أن أصبح نظرية نقدية حديثة يعتمد عليها النقاد كمحور أساس في دراساتهم الحديثة للكشف عن العلاقات بين النصوص الحاضرة

[1] نور الهدى لوشن، "التناص بين التراث والمعاصرة"، مجلة جامعة أم القرى العلوم والشريعة واللغة العربية وآدابها، ج15، ع 62، صفر 1424هـ، ص 1022.

والنصوص الغائبة، أو هي حضور نصوص في نصوص أخرى أو هي تداخل النصوص كما يطلق عليها.

أولا: مفهوم التناص

نشير في البداية إلى أن التناص من النص وعليه، سنأخذ ذلك في عين الاعتبار أثناء تعريف التناص أو تحديد مفهومه.

1-لغة: جاء في " قاموس المحيط" وفي باب (ن، ص ، ص)

نص الحديث إليه : رَفَعَهُ، وَنَاقَتَهُ، استخرج أقصى ما عندها من السَّيْرِ، والشيئَ: حَرَّكَهُ، ومنه، فُلَانٌ يَنُصُّ أَنْفُهُ غضبًا، وهو نَصَاصُ الأنفِ وَالمَتَاعَ: جعل بعضَهُ فوق بَعْضٍ، وفلاناً اسْتَقْصَى مسألتهُ عن الشيءَ والعروسَ: أقعدها على المِنَصَّةِ، بالكسر: وهي ما تُرْفَعُ عَلَيْهِ، فانتصّت والشيء : أظهرهُ، وَالشْوَاءُ ينصُّ نَصِيصًا: صَوَّتَ على النّار، والقدرُ: غَلَتْ والمنصَّةُ: بالفتح : الحِجْلَةُ مِنْ نصَّ المتاعِ ، وَالنَّصُّ: الاسناد إلى الرئيس الأكبر، والتّوقيفُ، والتَّعيينُ على شيءٍ ما، وسيرُ نَصُّ وُنَصِيصُ: جِدُّ وَرَفِيعٌ.[1]

كما ورد في " لسان العرب " لابن منظور:

النَصَّ: رَفْعُكَ الشَّيءَ: نصُّ الحديثِ بنفسه نَصًّا: رَفْعُهُ وَكُلُّ ما أظهر قال الأزهري: النَصُّ أَصْلُهُ مُنْتَهَى الأَشْيَاءَ وَمُبَلِّغُ أَقْصَاهَا، وانْتَصَّ الشَيْءَ وَانْتَصَبَ إذا اِسْتَوَى واستقامَ.[2]

فالنص يحل محل (العمل الأدبي) وفي حين الذي نرفض فيه مفهوم الإبداع الفردي/ الدلالة / تمثيليه للواقع يصبح (النص) أثر للكتابة[3].

[1] مجد الدين بن يعقوب الفيروز آبادي، قاموس المحيط، تح نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005م، مادة (ن،ص،ص)، ص632-633.

[2] أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكر ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، كورنيش النيل، القاهرة، مصر، مجلد 6، مادة (ن،ص،ص)، ص 4442.

[3] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص213.

وتنظر جوليا كرستيفا إلى النص على أنه " جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي بهدف الأخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية " [1]

فالنص إذن خاضع لتوجه مزدوج نحو النسق الدال الذي ينتج ضمنه (لسان ولغة مرحلة ومجتمع محددين) ونحو السيرورة الإجتماعية التي يساهم فيها الخطاب.[2]

فالنص بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية)، ضمن بينة نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية وإجتماعية محددة.[3]

إذن نستنتج أن النص هو بنية إنتاجية عن طريق الكتابة، فالذات هي التي تنتج الدلالة انطلاقًا من خلفيات ونصوص سابقة.

وانطلق هارتمان(Hartiman) لتحديد النص من النظام اللغوي وهو مفهوم تجريدي للواقع اللغوي، ذلك النظام اللغوي يتضح أو تنتجه – في حقيقة الأمر– تجليات اللغة، ظواهر اللغة المادية، وهي مجموعة من العناصر أو الوحدات هي حصيلة مادية ومترابطة تتشكل في تصورات معينة، وتوصف بصورة متباينة.[4]

---

[1] جوليا كرستيفا،علم النص،تر: فريد الزاهي،دار التوبقال،المغرب، د–ط، د–ت، ص21.

[2] المرجع نفسه، ص09–10.

[3] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق) ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2001م، ص32.

[4] سعيد حسن بحيري، علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات)، دار توبار ،القاهرة، مصر، ط1، 1997م، ص101–102.

وكما عرفه رولان بارت [*](Roland Barthes) بأنه : " نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية أو المعاصرة التي تحترقه بكامله".[1]

هذا ما يدفعنا إلى الاستنتاج أن ثمة علاقة وطيدة بين النص والتناص، فلا يمكن تحديد مفهوم التناص إلا مرورا بالنص، فالتناص مصطلح نقدي حديث النشأة مرتبط وجوده بوجود النص، إذ هو يشتغل على النص وعلاقته بالنصوص الأخرى وتداخله معها.

وكذلك نجد كرستيفا تقول: " هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تحويل لنصوص أخرى." [2]

أما بالنسبة لمفهوم التناص فنجد تزفيطان تدوروف [**](T.Todorof) يعرفه فيقول : " أن كل نص هو امتصاص وتحويل لكثير من النصوص الأخرى، فالنص الجديد هو إعادة إنتاج لنصوص وأشلاء نصوص معروفة، سابقة أو معاصرة، قابعة في الوعي واللاوعي الفردي والجماعي."[3]

بمعنى أن النصوص المنتجة الجديدة ما هي إلا إعادة لبناء وبث لنصوص قديمة موجودة في ذاكرة المبدع، فيقوم باستذكارها أثناء عملية الإبداع أو الكتابة.

---

[*] عالم من أعلام النقد ولد في 1915م بفرنسا وتوفي سنة 1985م في حادث سيارة كان من ممارسي كتابة النقدية ويعتبر واحد من منتجي الثقافة وصانع للمعرفة في هذا العصر.

[1] نور الهدى لوشن، "التناص بين التراث والمعاصرة"، ص 1021.

[2] أحمد محمد قدور، اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، دار الفكر المعاصر، دمشق، سوريا، ط1، 2001م، ص126.

[**] باحث وناقد بلغاري ولد في 1939م ، ثم هاجر إلى فرنسا سنة 1963م، فأعد أطروحة الدكتور ، الحلقة الثالثة بإشراف رولان بارت، ثم نشرها بعد تحويرها بعنوان " الأدب والدلالة " .

[3] محمد عزام، النص الغائب(تجليات التناص في الشعر العربي)، منشورات الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001م، ص29.

ويرى ميخائيل باختين أن : " كل نص يقع عند ملتقى عدد من النصوص هو بإزائها في نفس الوقت قراءة ثانية وإبراز وتكثيف ونقل و تعميق"[1].

فالنص هو التناص أو بعبارة أخرى، التناص قدر كل نص وهذا ما يعبر عنه رولان بارت بقوله: " كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة (...)، فكل نص ليس نسيجًا جديدًا من الشهادات السابقة، تعرض موزعة في النص، صيغ، نماذج إيقاعية، نبذ من الكلام الإجتماعي، لأن الكلام موجود قبل النص وبعده"[2]

فنلاحظ أن رولان بارت أعطى سمة اللانهائية لنص، فالنص مفتوح على أكثر من دلالة ويحمل عدة تأويلات، فلكل قارئ نظرته التي ينظر بها النص المدروس وكل حسب تأويله وثقافته، فمن هنا تتعدد الدلالات بتعدد التأويلات.

إذن فالتناص أو التفاعل النصي وهو العلاقة الداخلية بين النص الأصلي والنصوص المتناصة معه، وتكون هذه العلاقة خفية وغير مباشرة.

كل هذا كان عند النقاد الغرب ونظرتهم للتناص، أما الآن سنتطرق إلى النقاد العرب وما أتوا به حول نظرية التناص، حيث نجدهم تأثروا بالغربيين وأخذوا منهم بعض المفاهيم حيث نجد سعيد يقطين يرى أن التناص بحكم معناه العام الذي استُعمل به في بدايات توظيفه مع باختين وكرستيفا، يتعلق بالصلات التي تربط نصا بآخر، وبالعلاقات أو التفاعلات الحاصلة بين النصوص المباشرة أو ضمنًا، عن قصد أو غير قصد و أي نص كيفما كان جنسه أو نوعه لا يمكنه إلا أن يدخل في علاقات ما وعلى مستوى ما مع

[1] نور الهدى لوشن، "التناص بين التراث والمعاصرة"، ص 1022.

[2] مديحة عتيق، "التناص والسرقات الأدبية"، مجلة ضفاف الإبداع، العدد الأول، مايو 2006م، ص21.

النصوص السابقة أو المعاصرة له، لهذا السبب نذهب إلى أنه سمة متعالية عن النص، أو إلى أن تجسده رهين بأي تحقق نصي."[1]

وكذلك يؤكد عبد الملك مرتاض هذه العلاقة بين النصوص عندما يرى أن التناص ليس إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر لإنتاج نص لاحق، وهو ليس إلا تضمينًا بغير تنصيص على حد قول رولان بارت[2]؛ فهذا التعريف أشبه بمعادلة رياضية ذات حدين فهي متكونة من نص سابق ونص حاضر ينتج من خلالهما نص لاحق، فهذا النص مبني على علاقة تفاعلية بين نصين.

أما بالنسبة لمحمد مفتاح فيرى : " أن التناص هو تعالق الدخول النصي في علاقة مع غيره من النصوص مع نص بكيفيات مختلفة"[3]؛ بمعنى دخول النص في علاقة مع غيره من النصوص و تداخلها معها فقد تكون هاته النصوص من القرآن الكريم، السنة النبوية، السير، الأساطير، نصوص أدبية أخرى..... وقد تكون مع نصوص الكاتب نفسه.

كما نجد محمد بنيس استهل رحلته النقدية مع (التداخل النصي) سنة 1979م، من كتابه الضخم العميق " ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب(مقاربة بنيوية تكوينية)؛ حيث آمن بأن كل نص هو " شبكة" تلتقي فيها عدة نصوص أخرى غير محدودة، يقرؤنها النص الحاضر ويعيد كتابتها من هنا كان استعماله لمصطلح (النص الغائب) بما هو " ذخيرة ثقافية " تتسلح بها كل كتابة.[4]

---

[1] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، دار رؤية، القاهرة، ط1، 2006م، ص17.

[2] أحمد محمد قدور، اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، ص124.

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط3، 1993م، ص121.

[4] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، دار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008م، ص406.

أما توفيق الزايدي يعرفه بقوله: " إن التناص هو تضمين نص لنص آخر، هو أبسط تعريف له، أو استدعاؤه، أو هو تفاعل خلاق بين النص المُستحَضر والنص المُستَحضر، فالنص ليس إلا توالد لنصوص سبقته " .[1]

كما نجد سعيد علوش يرى أن يكون (التناص) طبقات جيولوجية كتابية تتم عبر إعادة استيعاب، غير محدد، لمواد النص، بحيث تظهر مختلف مقاطع النص الأدبي عبارة عن تحويلات لمقاطع، مأخوذة من خطابات أخرى، داخل مكون أيديولوجي شامل.[2]

وتأسيسا على ما سبق تذهب حركة التناص النقدية إلى أن النص المقروء لا يمكن فهمه دون الرجوع إلى العديد من النصوص التي ساهمت في خلقه، فمن هنا نخلص إلى أن التناص قدُر في كل نص، يحتاج من يتعامل معها ثقافة واسعة وتشمل جل المعارف الأدبية والفلسفية وغير ذلك، " لأن ما نكتب من نصوص إنما هي أبناء وحفيدات لنصوص أخرى سابقة عليها"

أما بالنسبة لجيرار جنيت (Gerard.Genette) : جعل كتابا خاصًا بالمتعاليات النصية وركز فيه على تعالق النصوص بعضها ببعض ونجده يستخدم مصطلح العلاقات عبره النصية.

« La tranxendance textuelle أو transtextualité»

للدلالة على " كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى " وينصب بحث جنيت في إطار البحث عن الأدبية أي ما يميز النص الأدبي وهو ما يحيلنا إلى واحد من الإسهامات التي كان لها دور في تكوين " نظرية التناص" والمتمثلة في فكرة " الأدبية " كما أنتجتها جهود الشكلانيين الروس، فإذا كان التعريف الذي يقترحه

[1] أحمد محمد قدور، اللسانيات و آفاق الدرس اللغوي، ص 124.

[2] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 215.

جنيت عاما للعلاقات التي تربط النصوص بعضها ببعض فإنه يقترح إلى جانبه مجموعة تعاريف تخص، التصنيفات التي تنشأ عن هذه العلاقة الكلية وهي بحسب الترتيب الجنياتي :

1-التناصية: (L'intertexualité) : وهو المصطلح الذي أدخلته جوليا كرستيفا جنيت للدلالة على " الحضور الفعلي لنص في آخر " .

2-المحيط النصي (Le partexte) : الذي تفصله عن النص مسافة أكبر وأقل وضوحًا، تدخل ضمنه العناوين وكل ما هو قريب من النص دون أن يكون النص في حد ذاته.

3-الميتانصية (Metatexualité): وهي باختصار علاقة " التعليق" التي تربط نصا بآخر، حيث يمكن أن يتحدث نص عن آخر دونما حاجة حتى لذكره.

4-النصية الجامعة (L'architextualité) الذي يحدد علاقة النص بجنسه وتظهر أحيانا على شكل مؤشر جنسي في الصفحة الخاصة بالعنوان (رواية، قصة، شعر...) وهو العلاقة الأكثر ضبابية بحيث يصعب تحديدها نظرا لكونها علاقة صامتة في الغالب الأعم.[1]

5-التعالق النصي(L'hypertextualité) : وهو علاقة نص بآخر حاضر بشكل معلن ومهم.

إن التمييز بين الأنماط الخمسة هو الذي مكن جنيت من تطوير " نظرية التناص " وتوسيع أنماطها بتمييز بعضها ببعض، وإبراز نقطة تقاطعها وتداخلها، هذا ما دفعه إلى استعمال مفهوم أوسع وأشمل من التناص وهو المتعاليات النصية، وكما يعرفه جيرار جنيت " التعلق النصي (Hypertextualité) بأنه يوجد حيثما يتم تحويل نص سابق إلى

[1] سليمة عذراوي، شعرية التناص في الرواية العربية(الرواية والتاريخ)، دار رؤية، القاهرة، مصر، ط1، 2012م، ص76-80.

نص لاحق بشكل كبير و بطريقة مباشرة، ويبين كونه سيعنى أساسًا بثلاثة أنواع منها وهي:

1-المحاكاة الساخرة (parodie) .

2-التحريف (travestissement) .

3-المعارضة (pastiche) .[1]

وإلى جانب جينيت، لفت انتباهنا- في غمرة الجهود النقدية الغربية- ما قام به دومينيك مينغينو (D.Maingueneau) وهو يقدم جهازًا معرفيًا نقديًا بالغ الدقة الاصطلاحية؛ حيث يحرص منذ البدء (1984م) على التمييز بين التناص (Intertexte) والتناصية (Intertextualité) ؛ إذ يدل المفهوم الأولي على مجرد " مجموع المقاطع المذكورة ضمن متن معطى "، بينما يدل الثاني على " نظام القواعد الضمنية التي تضم ذلك التناص، نظام الاستشهاد الذي يحكم مشروعية التشكيل الخطابي الذي يقوم على هذا المتن."[2]

ومن أهم المصطلحات التناصية في جانبه الإجرائي نذكر :

1-الإجترار: وفيه يستمد الأديب من عصور سابقة ويتعامل مع النص الغائب بوعي سكوني، فينتج عن ذلك انفصال بين عناصر الإبداع السابقة واللاحقة و يمجد السابق حتى لو كان مجرد(شكل) فارغ .

2-الإمتصاص: وهو أعلى درجة من سابقه، وفيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهمية النص الغائب، وضرورة (إمتصاصه) ضمن النص الماثل كإستمرار متجدد.

[1] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص41.

[2] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص396.

3-الحوار: وهو من أعلى درجات التناص، ويعتمد على القراءة الواعية المعمقة التي ترفد النص المماثل ببينات نصوص سابقة معاصرة أو تراثية وتتفاعل في النصوص الغائبة والماثلة في ضوء قوانين الوعي واللاوعي.[1]

[1] محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي الحديث) ص 55.

ثانيا: بين التناص و التناصية (Lintertextulaité)

اقترح لوران جيني (Jenny) إعادة تعريف التناص عام 1976م على أنه " عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى " وهكذا تكمن ماهية التناصية في " شرح السياق الذي يجعل من الممكن قراءة كل نص كإدماج وتحويل لنص آخر أو مجموعة أخرى من النصوص ".[1]

فالتناصية، كما نرى عند جيني، هي مزية للنص، وإن الإرادة معلنة لكي لا تخسر هذه النقطة المركزية كون الدلالة أنية في النص، (La signification est immanente au texte) وإن التأمل فيما هو تناص سيسمح بإيضاح تلك الأشكال التي أهملتها الممارسة الأدبية، والتي تسمى السرقة (plagiat)، والمحاكاة الساخرة (parodie)، والهجاء (satire)، والمونتاج (montage)، والفصل (cut-ups)، والسخرية (burlesque)، والإلصاق (collage)، والخطية (doxographique)، والمقطعية (Fragment).[2]

فالتناصية هي مجموعة من العلاقات التي نراها بين النصوص، وهي تتجاوز قضية التأثر والتأثير إلى أمور تتعلق بالبنية والنغم والفضاء الإبداعي.[3]أما عن عمل الباحث في التناصية تحليل النص الأول للوصول إلى نصوص التي ساهمت بشكل أو بآخر في تشكيله، وهو إلى جانب الخبرة الفنية السابقة يحتاج إلى خبرة نصوصية، أي معرفة بالنصوص حفظها معرفة بالأجناس والأنواع إلى جانب ذلك يجب توفر خبرة عصرية عملية لها علاقة بالمتاح إلى جانب النص، أي مفردات الكون الأخرى أو النصوص الموجودة والمتعينة والقارة الدلالة المصاحبة لانتاج النص.[4]

---

[1] يوسف وغليسي، اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص393-394..

[2] محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، الإنماء الحضاري، حلب ، سوريا، ط1، 1998م، ص69.

[3] محمد عزام، النص الغائب، ص31.

[4] نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي التناصية النظرية والمنهج، دار الأمل، القاهرة، ط1، 2010م، ص211.

إذن فالتناصية تعمل على النص الأول في تحديد علاقة بالنصوص السابقة له، والتي كانت سببًا في إنشاءه وتشكله، وذلك باستعمال الخبرة الفنية كشرط أساسي.

ولهذا فالتناصية هي " أن يتقاطع في النص مؤدى مأخوذا من نصوص أخرى"، وإنها " نقل ... المؤديات الداخلية أو المتزامنة".[1]

نجد أيضا تدروف ميز في (أنواع الخطاب) عام 1978م، بين ثلاثة مفاهيم تناصية:

- ✓ التناصية (Intertextualité) علاقات التقليد أو المحاكاة بين أثر و آخر.
- ✓ التناصية الخارجية (Extra textualité) الأثر الأدبي يفيد من التشكيلات الرمزية المؤسسة من قبلُ.
- ✓ التناصية الداخلية (Intra textualité) دوران الأثر الأدبي حول ذاته واستعماله لآثار مستعملة من قبل.[2]

كما يجدر بنا التطرق لرأي جوليا كرستيفا في التناصية حيث نجدها عام 1974م تقول : " إن هذا المصطلح (التناصية) الذي فهم غالبا بالمعنى المبتذل " لنقد الينابيع " في نص ما، نفضل عليه مصطلح التنقلية Transposition .[3]

وفي الأخير ما يسعنا إلا أن نقول أن نظرية التناص هي نظرية واسعة وشاملة لعدة مجالات لهذا نجدها لقيت رواجا كبيرا كانت سببًا في إنتشارها بسرعة في مجال الدراسات النقدية الحديثة الغربية والعربية رغم حداثتها، مما يصعب الأمر علينا في الوصول إلى تعريف مانع جامع لها ولكل مفاهيمها، فلكل ناقد وله نظرته الخاصة لها ولمفرداتها مما أدى بهم إلى عدم ثبات مفاهيمها ومصطلحاتها حيث نجد هناك من يطلق عليها التناص

[1] محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، ص60.

[2] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص394 .

[3] محمد خير البقاعي،دراسات في النص و التناصية،94.

أو التفاعل النصي أو التناصية أو التدخل النصي ..... وفي اللغة الأجنبية: بـ ..... Intertextualité ; Intertexte

لكننا لحسن الحظ نجدهم يدورون في نفس الفلك، فهذه النظرية تشتغل على النصوص الأدبية وعلاقتها مع نصوص أخرى وتداخلها مع بعضها البعض، حيث يقوم فيها الدارس بدراسة النص الأصلي (المتأثر) وعلاقته بالنصوص الأخرى المجاورة له (المؤثرة) وكيف تجلى هذا التأثير في النص الأصلي وما مدى قوته؟ فهي إذن علاقة قائمة على التداخل.

اختلفت الرؤى في تقسيمات التناص وتحديد أنواعه، فكل ناقد وله تقسيمه الخاص لهذه الظاهرة، فمنهم من انتصر إلى التقسيم الثنائي (تناص داخلي وتناص خارجي) ومنهم من ذهب إلى التقسيم الثلاثي (تناص ذاتي وتناص داخلي وتناص خارجي)، فكل حسب دراسته.

ومن هذا المنطلق ارتأينا الوقوف على تلك الدراسات ويكون على رأسها تقسيم محمد مفتاح في كتابه تحليل الخطاب الشعري وإستراتيجية التناص، وكانت نظرية التناص الموضوع الرئيس فيه، حين تطرق إلى تقسيم التناص إلى قسمين أساسيين وهما:

1-تناص داخلي: هو أن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيد الإنتاج سابق حدود الحرية سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره، فالشاعر [الكاتب] قد يمتص آثارا سابقة أو يحاورها أو يتجاوزها ذلك أن النصوص بعضها يفسر بعضها الآخر.

2-تناص خارجي: أن الشاعر [الكاتب] يمتص نصوص غيره، أو يحاورها أو يتجاوزها بحسب المقام والمقال ولذلك، فإنه يجب موضعة نصه أو نصوصه مكانيا في الخريطة الثقافية التي ينتمي إليها زمانيا في حيز تاريخي معين.[1]

إذن هي ممارسة تتم وفق آليات محددة تنطلق من الذات المبدعة إلى الإرث النصي، أو قد تتوقف عند النص المتخيل وتتشبث به ليصبح موجودا لهذا أثرنا الجمع بين كيفية التعامل مع النص السابق وبين طبيعة اتجاه التناص والسبب في هذا أن الآلية وكيفية التعامل اتجهن اتجاهين اثنين، الأول خارجي والثاني داخلي، وإذا كان (مرتاض) قد لاحظ هذا في نظرية التناص فإنه قد أدمج الاتجاهين قائلا : " إذن فلا غير ولا ذات، ولا ذات ولا غير، إنما هناك امتزاج حتمي بين الذاتية والغيرية وعلى أهمية هذه المسألة في الفن عامة والأدب خاصة تبقى الدوافع الموضوعية المكون الأكبر للإتجاه الخارجي والسبب قوي في توجيه الاتجاه الداخلي، إن لم نقل أنها تكونه.[2]

أما بالنسبة سعيد يقطين؛ فقد عمد التقسيم الثلاثي في أشكال التناص، حيث يستخدم:

1-التفاعل النصي الذاتي: عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها، ويتجلى ذلك لغويا و أسلوبيا ونوعيا.

2-التفاعل النصي الداخلي: حينما يدخل الكاتب في تفاعل مع نصوص كاتب عصره، سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية.

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري وإستراتيجية التناص، ص124-125.

[2] حسين جمعة ، المسار في النقد الأدبي (دراسة في نقد النقد للأدب القديم والتناص)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2003م، ص148.

3-التفاعل النصي الخارجي: حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة.[1]

وعليه سنحاول إعتماد التقسيم الثلاثي للتناص- في هذه الدراسة- في سبيل استنطاق المجموعة القصصية " اشتباه الظل" **لوافية بن مسعود** وسنقف على عدة أنواع من التناص، وقبل الغوص في غمار هذه الدراسة يجب علينا أولا التطرق إلى أعمال الكاتبة وهي مجموعتها "وتحضرين على الهوامش" وروايتها " دوار العتمة"، إذ ينبغي علينا بداية الوقوف عندهم واستخراج جل المناصات الموجودة فيهم،أولا ثم التطرق إلى الأهم وهو المجموعة القصصية قيد الدراسة وعليه سنتطرق إلى أقسام التناص وفي مقدمتها التناص الداخلي، والذي يكون داخل النص بذاته وهو نوعين إما تناص مع أعمال الكاتب نفسه يبحث في السمات الغالبة والأفكار المسيطرة في أعماله.

وهو ما يسمى كذلك التناص الداخلي المغلق بمعنى التناص مع أعمال الكاتب ذاتها، أما التناص الداخلي المفتوح يكون مع بعض الأعمال التي اقتبس منها وتأثر بها الكاتب أثناء عملية الإبداع.

[1] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص100.

الفصل الأول: التناص الذاتي في "اشتباه الظل"

1- الأنا والذاتية

2- الأنا و الآخر

3- الأنا و التشاؤم

4- الأنا و المكان

5- الأنا والسلطة

1- التناص الذاتي:

أو ما يسمى بالتناص الداخلي المغلق وهو ما يكون في أعمال الكاتب ذاته، بمعنى أن جل نصوص الكاتب نجد فيها السمة نفسها، فالتناص الذاتي في عرف نظرية التناص طريقة نقدية راقية وتصبح مرحلة ما قبل النص في الاتجاه الداخلي مغايرة أو مختلفة عنها في الاتجاه الخارجي، فالتناص الذاتي يعزز مقولة إلغاء نصوص الآخرين الأخرى، ويدخل في تجربة جديدة تنطلق من نصوص الموجودة، وينتقل المنتج ليصبح متلقيا يمارس على نصه سلطة مطلقة لإيجاد نص آخر متخيل يرضاه، فالخارجي عام والداخلي مقيد، وكلاهما تفاعل نصي حر يثري التجربة النصية الجديدة من دون أن يدمر أبوة النصوص السابقة.[1]

بمعنى أن النص الأصلي لا يفقد أصله وأبوته بل يحافظ عليها، فالنص الجديد يحمل بعض الموروثات من النص القديم لأنه فرع من الأصل.

فالتناص ظاهرة شاسعة لا محالة، ويستحيل لأي كاتب الفرار منها لأنها مغامرة يجب خوضها، فما من كاتب إلا ونجده قد تناص مع نصوصه السابقة، فهو من كتبها لذلك تبقى محفوظة في الذاكرة.

ومن هنا نجد محمد مفتاح يقول حول التناص الذاتي عبارة " نصوص يفسر بعضها بعضا، وتضمن الإنسجام فيما بينها، أو تعكس تناقضا لديه إذا ما غير رأيه"[2].

[1] حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي(دراسة في نقد النقد في الأدب القديم وللتناص) ، ص150-151.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري واستراتيجية التناص، ص125.

يرى الباحث سعيد يقطين أن التناص الذاتي "عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها ويتجلى ذلك لغويا و أسلوبيا ونوعيا"[1]

وهو ذات الأمر الذي ذهب إليه الباحث لطيف زيتوني، إذ نرى التناص الذاتي هو " الذي يقع في مؤلفات أديب واحد يقوم على إيراد جزء أو فصل أو مقطع" من الرواية في نص رواية أخرى، أو نقل شخصية من رواية إلى رواية أخرى مع احتفاظها بصفاتها أو ماضيها، إنه نوع من اقحام نص في نص آخر « Intertextualité » .[2]

ولم يبتعد عبد الملك مرتاض عن هذا في عمد التناص الذاتي، يتحقق عندما يتناص الكاتب مع نفسه في كتابته، في روايته حين يكون بصدد تحبيرها ذلك بترداد عبارات بعينها، أو تكرار بعض النتائج الأسلوبية بنفسها.[3]

إذن فالتناص الذاتي هو أقصى ما انتهت إليه التناصية، فالنص يمارس عملية تفكيك نصه ليعيد تركيبه.[4]

فهذا يعني أن الكاتب يقوم بتفكيك النص القديم وتهديمه ليعيد بناءه وتشييده على أنقاضه وإخراج نص بصيغة مغايرة للنص الأول بشكل يجذب القارئ، ويدفعه إلى عملية الإنتاج.

فالنص المتناص هو نص مفتوح على العديد من النصوص المعاصرة له وقابل للتأثّر بها.وهو معتمدنا في محاورة نص "اشتباه الظل"_قيد الدراسة_

[1] سعيد يقطين ،انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص100.

[2] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص410.

[3] المرجع نفسه، ص410.

[4] حسين جمعة، المسار في النقد الأدبي (دراسة في نقد النقد للأدب القديم والتناص)، ص162.

من خلال دراستنا لأعمال الكاتبة **وافية بن مسعود** إتضح لنا أنها استخدمت تقنية التناص بجدارة لتجعل من عملها فسيفساء نصية تتنازعها عوالم شكلت الكون الأدبي للقاصّة وضعت بها نصوصا لنص عملاق يحيا في ذات **وافية بن مسعود**، إذ عمدت إلى تحوير الموضوع وجعلت منه تجربة شخصية، فالقارئ لأعمالها يلفت إنتباهه الحضور الدائم لأنا الكاتبة، كشخصية فاعلة ومحركة لجل عملها من خلال نبرتها الذاتية التي تسيطر عليها فعلى الكاتب أن يترك شيئا من روحه وبعض اللمسات على عمله الإبداعي، إذن هي عبارة عن مرآة عاكسة تعكس لنا شخصية صاحبها، حيث نجدها مثل القصيدة التي تعبر " تجربة ذاتية عن عواطف الشاعر معاناته التي مر بها في حياته دون التقيد بقواعد أو أصول من شأنها أن تؤثر في ظهور شخصيته ووجدانه الخاص."[1]

فالعمل الأدبي مجرد قصة تسرد فيها تجربة إنسانية أو مغامرة مر بها الكاتب أو سمع عنها، وهذا ما وجدناه يدور في أعمالها "وتحضرين على الهوامش" و " اشتباه الظل" و " دوار العتمة" فهم عبارة عن تجربة قامت بها الكاتبة **وافية بن مسعود** وذلك من خلال استخدامها لنفس الثنائيات وهذا ما سيتم التطرق إليه في دراستنا التناص الذاتي، بين أعمالها وعليه نجدها قد استخدمت عنصر الذاتية بكثرة وخاصة في مجموعتها" وتحضرين على الهوامش" من خلال استخدامها ضمير المتكلم "أنا".

يسيطر على أعمالها الحوار الذاتي أو ما يسمى (بالمونولوج) حيث تتطابق فيه ذات المؤلف أو (السارد) مع الشخصية الحكائية، إذ يصبح العمل الأدبي عبارة عن سرد تجربة شخصية قام بها الكاتب، فتأخذ نفس الأحداث والأماكن والأزمنة، بذات الطريقة وذات الريتم، ويتراوح الاستعمال بين الاجترار و الامتصاص، ما يبرز في قولها من مجموعتها "... وتحضرين على الهوامش" :"... ضاقت نفسي ذرعا بجسد اضطرت

[1] مصطفى درواش، تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، د.ط، 2008م، ص98.

مرغمة على حمله طيلة هذا العمر المتهالك... فرمت به على مقعد بائس وأخذتني نحو غيبوبتي... فقررت أن أعدل من جلستي، وأن أتكوم داخل معطفي وذاكرتي، وقد بدأت أشعر بالضياع في حافلة"[1]

الكاتبة هنا تسرد لنا ما يحدث لها وهي داخل الحافلة لحظة بلحظة، حيث نجدها ضاقت ذرعا بجسد أتعبها وأنهكها طيلة هذا العمر، فهي تقوم بوصف ذلك الضغط المسلط عليها مما أدى بها إلى كرهها للحياة والفرار منها نحو المجهول، وأيضا نجدها في المجموعة المقابلة تكرر نفس الحالة، لكن مع شيء آخر فتقول في "اشتباه الظل" :" إنك تكبر خلفي وأنا كلما تقدمت إلى الأمام تلاشيت أكثر، أنا متعبة الآن مني... لا بد أنك تعرف ما أقول فأنت مني، لا بد أنك مللتني، ومن حقك أن تفلت مني، من حقك أن تتحرر، أنا اليوم أعتقك، فكرت أنه سيرحل... لو كنت مكانه لرحلت... لكنه بقي قابعا خلفي... ازداد ثقلا يا إلهي...ازداد ثقلا...كيف لم أدرك كل هذه السنوات أنني أغذيه من زمني ومن بطولاتي ومن خسائري؟... كيف لم أدرك أنه ضحيتي؟..."[2]

في هذا المقطع تصرح الكاتبة بتعبها من حمل هذا الظل خلفها فهو يتبعها أينما حلت، إذ تحس أنه ضحيتها وأنها حرمته، أن يعيش حياة عكس حياتها، فتتكلم معه وتطلق سراحه لكنه لم يرحل وبقي ملتصقا بها لأنه ظلها.

وكما نلمس النرجسية في رواية " دوار العتمة" فهي تقول :" قد ترى أنني لم أودعك... الوداع تقليد من لا رجعة له وسأعود، سأعود حين تتوقف الغربان عن ملاحقتي...سأعود عندما يصحوا وجه آخر لهم يعبر نحو حقيقتي ويتعلم ألا يخدشها... لم أكن أشعر أنك حميتني كل هذه الفترة... لكنك ما تزال تتأملني بعينيك لا بعيني ما

[1] وافية بن مسعود، و...تحضرين على الهوامش، منشورات أصوات المدنية، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006م، ص15.

[2] وافية بن مسعود، اشتباه الظل ، منشورات فاصلة ، قسنطينة، الجزائر، ط3، 2013م، ص64-65

يحدث...لن تستطيع تغيير ذلك... أخفقت في التشكيك بي من جديد كنت تريد قصة قصتك التي ستعود بها إليهم... أنا الآن أهديها لك ...لكنها مبتورة مني... لن تجدني فيها لأنك ستجد فيها حلما... ما قلته لك شيء من الحقيقة... أرجو أن يمنحك العزاء..."[1]

هنا الكاتبة تحاول إثبات ذاتها من خلال نزعتها الذاتية المسيطرة عليها.

حيث نرى أن ضمير المتكلم الحضور كثيرا ما يمتزج بضمير الغائب الغياب في التعبير عن بطل واحد والذي لا ينتهي لحركة منظمة، إذ يعيش على صورة جامعية محملة بالأفكار الفلسفية، وبالرغم من كون البطل لا يتخلص من ذاتيته، إلا أنه يستغل الذات من أجل الكشف عن عوالم الناس وعوالم الأفكار.[2]

أما الملمح الآخر الذي يبرز في أعمال **وافية بن مسعود** ألا وهو استذكارها لطفولتها وتعلقها بماضيها ويظهر ذلك جليا في قولها: " لطالما استطعت الإبقاء على طفولتي في دمي على الرغم من سنني الضائعة بين سراب المدن، كنت أحتاج إلى وجود الطفلة في أعماقي كي أعيش، تلك ساعدتني على أن أقوم من موتي كل يوم بكل نزقي الطفولي الراسخ، كنت أفقدني في المساء فتستعيدني عند كل فجر بهدوئها المعتاد وفوضاها الجميلة، أدخلتها أكثر معارك العمر ضراوة لكنها نجت، درست علم الاجتماع... كانت تصر على أن نموت معا كما ولدنا معا وكان لها ذلك..."[3]

هنا تستعيد طفولتها وتتذكر حياتها الطفولية فتلك الطفلة القابعة في داخلها كانت هي كل أملها فلأجلها تحيا وتعيش ولأجلها تعمل وتكابر فنجدها تقول في آخر المقطع: " كانت تصر على أن نموت معا كما ولدنا معا..." فهناك علاقة كبيرة بينها و بين مرحلة الطفولة، بمجمل مدلولاتها ومعانيها الكبيرة لدى الكاتبة.

---

[1] وافية بن مسعود، دوار العتمة، منشورات فاصلة، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2016م، ص199.

[2] سعيد علوش، الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة، بيروت، لبنان، د.ط، 1981م، ص122.

[3] وافية بن مسعود، و... تحضرين على الهوامش، ص38-39.

إذ نجد ما يقابل تلك الفكرة في مجموعتها " اشتباه الظل" من خلال قولها: " أتعلم نسيت أن أخبرك أمرا... أكثر ما يحزنني يا ظلي الغريب أن أكون قد أورثتك ذاكرتي... ذاكرة تطول وتقصر... تطفوا وتغرق، شحنتك بطفولتي المليئة بالأحلام الكسيحة التي لم ينج منها شيء، ثم ورطتك في شباب مليء بفوضى وطن في كل يوم أجر خلفي ألمي وعطشي وبعض أجزائي المطلية برذاذ حرب الحياة المتعثرة بألف مطب...شيء آخر يزعجني في شخصي إنه تفاؤلي..."[1]

في هذين المقطعين نلاحظ فيهما أن القاصة **وافية بن مسعود** عادت بالزمن إلى الوراء حيث قامت بمفارقة زمنية وهي الإسترجاع الذي " يروي للقارئ فيما بعد ما قد وقع من قبل"[2] فتجدها تسترجع بعض اللحظات من الطفولة لتعطي لها الأمل في الحياة، وبالتالي فالاسترجاع يحيلنا على أحداث سابقة على الزمن الحاضر حاضر السرد، وفي هذه الحالة يسمى السرد بالسرد الإسترجاعي (récit.analeptique) والمؤشرات اللسانية الدالة على هذا السرد الإسترجاعي هي صيغة الأفعال الدالة على زمن الماضي (كنت، كانت).[3]

كما نجدها تناصت مع فكرة أخرى كانت أكثر تأثيرا وطغيانا على أعمالها، حيث أعادت وبطريقة إجترارية نفس المعاناة والتي كانت صراعها مع الموت الذي أصبح يلاحقها، إذ نجدها في أعمالها تكثر التحدث فيها عن موت الشخص الذي كانت ترغب في العيش معه، إلا أن الموت كان أسرع منها.

---

[1] وافية بن مسعود،اشتباه الظل، ص69-70.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص88.

[3] المرجع نفسه، ص98.

ويتضح ذلك من خلال كلامها الكثير عنه وافتقادها له، إذ تقول في مجموعتها " و...تحضرين على الهوامش" :" ... انكساري أنا أمام أولا ملامح المدينة التي تنتظرني كل ليلة، لتذكرني بعمر كان يوما ما لها وحدها... لقد تعلمت طيلة هذه السنوات أن أبكيك سرا لي فقط... شعرت فجأة بالصقيع... بي رغبة جامحة للبكاء كما لم أبك يوما. أغمضت عينيا في آخر محاولة للملمة الدمع الطافح نحو السطح، كنت أريده أن يعيش في أعماقنا معا، فبين حزني وحزن " واد الرمال" فيك شجون ترافقنا إلى مصير مفتوح على اللامحتمل" [1] .

هنا في هذه الفقرة نجدها تحس بحزن شديد ومعاناة من فراغ ووحدة كبيرين، بكل شيء تمر عليه يذكرها به وكل لحظة تجده يجول في ذاكرتها فهو يسيطر عليها بالكامل وعلى روحها وجسدها وأفكارها، فهي تعاني الأمرّين الأول فقدانه هو، والثاني ضياعها هي في هذا العالم بلا رجعة.

أما بالنسبة لمجموعتها الثانية فنجدها تذكر في قولها:"... كابرت كثيرا لكن الدموع سبقتها، يعلمك الدمع أن تصير لحظة فزعك يوزع ألمك على شتاتك كي تستطيع الاحتمال، انزلقت الدمعة الأولى، وما بعدها لم تكن تستطيع مصادرته فانهزمت أمامه..."[2]

فالكاتبة تعاني من خلال كتابتها إذا نجدها استخدمت البكاء والدمع دليل على ما في داخلها من حزن، فهما عبارة عن رمزين وظيفتهما التوصيل للقارئ ما يختلج في صدرها من ألم و حزن فقلبها مجروح.

[1] وافية بن مسعود، و... تحضرين على الهوامش، ص23-24.

[2] وافية بن مسعود: اشتباه الظل، ص181.

وكما نجدها في روايتها " دوار العتمة" عانت من فكرة الموت فكان موت والدها وصديقها مالك سببا في ألمها حيث تقول: " دفنوني هنا مرتين يوم قتلوا والدي برصاصة طائشة وتحولت طفولتي إلى سراب ويوم وثقت في الحب وإعتقدت أنني سأغلق كتاب الأحزان فانتزعوه مني، وثقت في الأرض فزرعوها عتمة وتاهت الطريق....."[1]

إن الذاتية في الفن شرط أساس لوجوده، وقد سلم عامة المفكرين والنقاد بهذه الحقيقة حتى هؤلاء الذين كانوا أشد الناس إيمانا بأن ذهنية الإنسان مكتسبة أكثر منها مبدعة وإن تيار الحياة أقوى من موجات نفوسنا الضعيفة، حتى هؤلاء لم يستطيعوا أن ينكروا شرط الذاتية في الفن.[2]

فالذاتية هي حضور الكاتب بشخصيته في عمله الإبداعي، وهي شرط أساسي من شروط الكتابة الأدبية، إذ يعتبر العمل الفني بمثابة تجربة صادقة قام بها المبدع حيث يعبر المبدع بصدق عما يلج في داخله لأن الذاتية " هي التي تميز الشخصية بطاقتها الفنية وجهدها ومكانتها من خلقها الأدبي"[3]

ونلاحظ أيضا أن الكاتبة تحكي عن ذاتها مما جعلنا نعد هذه المجموعة تشبه إلى حد كبير السيرة الذاتية، فهي تكاد تكون تجارب شخصية مرت بها، حيث نجدها دائمة الحضور في جميع قصصها، ذلك أن ما من قصة إلا ونجدها تبرز ذاتها داخلها، هذا الحضور المكثف لشخصيتها يؤكد لنا أنها تريد إثبات ذاتها في أعمالها لكي تبقى خالدة ومرسخة في الأذهان، وتريد أن تبقى نصوصها في قلب قراءها لا في مكاتبهم فحسب.

فالعمل الأدبي هو عبارة عن تجارب قام بها الكاتب سواء أكان شاعرا أم قاصا أم فنانا، فكل حسب طريقته في نقل تجربته الفنية فمنهم من اختار القصيدة ليعبر فيها عن

---

[1] وافية بن مسعود، دوار العتمة، ص16.

[2] نواف نصار، المعجم الأدبي، ص80.

[3] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، دار النهضة، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص62.

أحاسيسه ومشاعره وتجاربه، ومنهم من اختار القصة والرواية، فكل حسب ميولاته، وعليه نجد العقاد يوضح لنا الغاية من شعر الشخصية يقول: " فهم بعض لا يفهمون أننا نعني بشعر الشخصية أن يتحدث الناظم عن شخصية ويسرد في كلامه تاريخ حياته ولا يستطيعوا أن يفهموا أنه هو كلام الذي يعبر لنا عن الدنيا كما يحسبها هو لا كما يحسبها غيره"[1]

كما نجد أن هذه الأعمال تشبه السير الذاتية لما فيها من تجارب شخصية وأيضا استخدام نبرات المتكلم بكثرة لأن السير هي التي يستعيد فيها الكاتب مراحل حياته الفكرية والثقافية والتعليمية، ويعرض فيها مسارات تعلمه وتربيته الذهنية والوجدانية وما أثر في شخصيته الفكرية من تيارات ثقافية وفلسفية وما عاشه من تحولات فكرية ونفسية .[2]

وأيضا اعترضتنا ثنائية أخرى يمكننا إدراجها ضمن الأنا والذاتية وهي **الأنا والآخر**، هذا الآخر الذي تعاني منه الكاتبة فهذه الثنائية عبارة عن صراع بين طرفين فهي تتحاور معه من خلال أفكاره وفلسفته وكل شيء، وعليه رغم أن " (الأنا) الإنسانية هي حقيقة سيكولوجية وروحية خاصة إلا أنها تعددية –فكل إنسان يحوي في ذاته إمكانيات متعددة وعليه أن يقرر أي منها حقيقي"[3]

ومن هذا المنطلق يتضح لنا أن الكاتبة تعاني في أعمالها صراعا قائما بين ذاتها الأنا والآخر، حيث نجدها وبطريقة حوارية تتحاور معه في عدة مواضيع منها قولها في مجموعتها " و...تحضرين على الهوامش":

–أنا ذاهبة، سأذهب إلى حيث أن، هل تودين رؤيتي؟

---

[1] مصطفى درواش، تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، ص99.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص34–35.

[3] إيغوركون، البحث عن الذات (دراسة في الشخصية والوعي الذاتي)، تر: غسان دارب نصر، دار معد، دمشق، سوريا، د.ط، 1992م، ص58.

-ردت صديقتي بإبتسامة عريضة: إشتقت إلى لهجتك، إلى كلماتك آه أستغرب كيف أن كل هذه السنين نكست الجميع إلا أنها أخطأتك.

-أنت تعلمين، المراحل القاسية في حياتنا هي تلك التي تعلمنا كيف ننزاح عنها كي نستمر."[1]

في هذا المقطع تستعيد الكاتبة وعيها وتتحدث مع صديقتها إذ تخبرها بأنها لم تتغير مهما مر عليها من زمن، ومهما كانت الظروف لأن الإنسان يبقى متمسك بشخصية ولا يترك مجالا لأي شيء كان أن يغيره مهما جرى كأن الكاتبة أرادت إيصال فكرة مفادها أن ما من شيء أو ظرف يستحق أن تعبر فيه من أصلها فهي متمسكة بعرقها ولهجتها ودينها.

وبالمقابل نجدها استخدمت الأنا والآخر في قولها :" انتبه زوجها لشرودها وقلقها، فحاول أن يجلبها نحو الواقع."

-مابك؟

-تسأله: هل سأعود حقا؟

-فيربت على كتفها المهزوم.

-نعم... ستعود الجميلة إلى بيتها... لترتب موعدا مع الحياة من جديد.

-أخيرا ستعود إلى ما يسمى وطن... وستقول له كل ما خبأته[2]

من خلال هذا المقطع الحواري نلاحظ أن الكاتبة تعاني من الضياع، واللإستقرار، واللآمان حيث يتضح لنا عدم تصديقها بالرجوع لأرض الوطن الذي غابت عنه فترة زمنية

[1] وافية بن مسعود، و... تحضرين على الهوامش، ص27.

[2] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص13-14.

وشرودها الدائم والمستمر هذا ما جعلها تفقد الأمل بالرجوع إليه إلى الأبد ما أدى بها إلى الدخول في غيبوبة يصعب الخروج منها.

وأيضا نجد هذه الثنائية تتجسد هي الأخرى في روايتها "دوار العتمة" فهي مبنية على الحوار من خلال علاقتها بالآخر وفهمها له أو الإبتعاد عنه، حيث تقول في هذا المقطع الحواري:

-شكرا على مجيئك أيها الطبيب الحذق.

-لا مشكلة لي في لقاء إمرأة جميلة، أعرفك اسمي.....

-وليد، أنا أعلم ذلك...

-يسرني أن أراك بخير، أنت أحسن مما كنت عليه آخر مرة رأيتك فيها.

-تقصد في المصحة، صحيح كلما إبتعدت عن التلفيق أصبحت أكثر قربا مني، يسعدني أن ترى ذلك، على الأقل تتأكد كلما إبتعد علي الأطباء كلما كان ذلك أحسن[1]

وأيضا نجد موضعا آخر يعكس تجربتها التناصية ألا وهو استخدامها المتكرر للونين الأبيض والأسود في أعمالها لما لها من أثر بالغ في نفسها إذ نجدها تقول في مجموعتها " و...تحضرين على الهوامش" :" كل الوجوه كانت هناك إلا وجهك توارى خلف الأبيض... وهو الأبيض إشعار للبعد كان بيننا... هو الأبيض سيد للخواء، بلا ملامح، كان يفصلنا...بلا رجاء كنت أوقف الموكب..."[2]

نلاحظ استخدامها للون الأبيض كسيد للخواء، فهو لون الصفاء والنقاء وأكثر الألوان راحة للنفس، من كل تلك الشرور وليضفي عليها البهجة والسرور.

[1] وافية بن مسعود، دوار العتمة، ص52.

[2] وافية بن مسعود، و...تحضرين على الهوامش، ص09.

وفي مجموعتها " اشتباه الظل" كان للبياض الحيز الأكبر من غيره من الألوان حيث نجدها تقول: " البياض هو اللون الوحيد الذي لا يعرف الرياء..."[1]

وفي موقع آخر : لكن أختها قررت إستحداث هذا اللون مؤخرا، لأنه الوحيد الذي لم تستخدمه...فتحت الدرج فصادفني ملف أبيض أيضا..."[2]

فاللون الأبيض هو لون الطهارة والعفة، فلهذا قررت إستحداثه، فأختها كانت مريضة وعلى وشك الموت، فهي تحتضر فقررت أن تتعود عليه منذ الآن.

وأيضا بتمثيل آخر تقول: "... سأطل عليكم كل صباح أحد من ذلك المكان الملفوف بالبياض على سرير أبيض أنظر إليك من بعيد..."[3] ، وأيضا تقول: " لا شيء يبدو سوى البياض، لا شيء غير التراب يلتهمه..."[4]

في هذين المقطعين نلحظها استخدمت اللون الأبيض كرمز للموت، فهذا اللون هو لون الكفن الذي يغطى به الميت وهو الشيء الوحيد الذي يتبعه من هذه الدنيا إلى القبر.

في حين نجدها جمعت بين اللونين الأبيض والأسود، هذين اللونين المتضادين، لما يحملانه من دلالات تنطبق على حالتها هي، فالأبيض يدل على حالة صحوتها من غيبوبتها وعودتها إلى رشدها أما الأسود فيدل على غرقها في الظلمات، من خلال قولها: "... فللفراغ الأبيض جنون وللحبر الأسود أحزان ثكلى..."[5]

---

[1] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص101.

[2] المصدر نفسه، ص101-102

[3] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص115.

[4] المصدر نفسه، ص184-185.

[5] وافية بن مسعود، و...تحضرين على الهوامش، ص38.

وبالمقابل نجدها تقول :" ... أستغرب كيف يتمكن البياض من التمدد كي يستوعب فوضاي هذا المساء أستغرب كيف يستطيل الأسود مزاحما لهذا الإمتداد وكأنك تمنح للحياة تداخلا غريبا بلونين يلعبان أدوار الحياد في أي مدينة أخرى..."[1]

عمدت الكاتبة **وافية بن مسعود** على استخدام اللونين الأبيض والأسود عنوة لحاجة في نفسها، فاللون الأبيض رمز للصفاء والنقاء والموت، و اللون الأسود للتعبير عن الوقار والهيبة، كلا اللونين يكملان بعضهما في عالم **وافية بن مسعود** ويتداخلان تداخلا غريبا ليعبرا عن فسيفساء الحياة التي تسكنها دلالات الضياع والفوضى والغموض.

وأيضا نلاحظ هوسها الكبير باللون الأبيض، فهي تكثره في أعمالها لدرجة أنه أصبح لونها المميز حيث تقول في روايتها " دوار العتمة" :"... وأنا أذكر يوم رأيتها في المصحة لأول مرة ملتحفة بالصمت والبياض..."[2] وأيضا : "كنت هادئة جدا على ذلك السرير الأبيض..."[3]

كان ولعها باللون الأبيض أدى بها إلى إختيارها لطقم كلاسيكي باللون الأبيض في قولها: " ... بدت بشكل مختلف عما كانت عليه، تلبس طقما كلاسيكيا أبيض اللون، يكسر إيقاعه الناصع قميص وحقيبة حمراء وحذاء أحمر...".[4]

أما بالنسبة للثنائية الموالية هي **الأنا والتشاؤم**، إذ لاحظنا منذ أن بدأت دراستنا طغيان النزعة التشاؤمية على الكاتبة، فهي الغالبة في جل أعمالها، إذ ترى أن العالم بأسره حزن وألم فلا قيمة له فهو عالم بدون جدوى، ولا فائدة من البقاء فيه، فالحياة بالنسبة إليها تعني الموت والنهاية والخلاص من هذا العالم المكبل بالقيود، حيث عمدت

[1] وافية بن مسعود،اشتباه الظل، ص152.

[2] وافية بن مسعود، دوار العتمة، ص15.

[3] المصدر نفسه، ص31.

[4] المصدر نفسه، ص52.

في كتابتها تجسيد فكرة الموت ومرارتها، فبآلية إجترارية إجترت الفكرة ذاتها في قولها: "... ها أنا نحوك أمضي، تجتاحني الفجيعة كما لم تبرح يوما قلب هذا المكان، وهدأت الروح لحظة انكسار ذاكرة المدى، ذاكرة الكون كانت أسرع إليك من وهم عمري فما منحت فرصة لصوتك كي يؤثث ومضة الوداع بيننا، فكان الموت باردا جدا مازال يسكنني في هدوء الليالي وفي وجع النهار، مازال يحوي شهقة هابيل عند سفوح الحياة... هل كان وفائي لك ما جعلني أصفع وجه القدر وأرحل كي لا أعود، وأعزي وجودك تحت الثرى بكل الدموع التي أورثتني الحياة، لم أكن أريد تشجيع حضورك في داخلي فكيف أشيعه للفراغ..."[1]

من خلال هذا المقطع نرى تأثير النزعة التشاؤمية عليها ما جعلها تفقد المعنى الحقيقي للحياة ما جعل الحزن يخيم على مشاعرها وعواطفها وهذا ظاهر من خلال استخدامها لألفاظ دالة على التشاؤم مثل: الموت، الروح، الوداع، الموت بارد جدا، أرحل، أعزي، الثرى، الدموع، تشيع....

وأيضا بعض الألفاظ المحملة بدلالات الخوف من المجهول وهي : الفجيعة، هدوء الليالي، وجع النهار، شهقة هابيل، أصفع، القدر... كل هذه العبارات تدور حول فكرة واحدة وهي التشاؤم والحزن الذي يعيش بداخلها فهي تحملها معها أينما حلت.

وتحضر هذه النزعة التشاؤمية بشكل غير مباشر وعفوي في " اشتباه الظل" في قولها: " غادر المكان ولم يخلف فيه أثر غير الصور التي تتحرك بين عينيها... غادر قائلا لها بصمت أننا جميعا نرحل ذات يوم وتمحوا الحياة آثارنا مع الزمن..."[2]

[1] وافية بن مسعود، و...تحضرين على الهوامش، ص4-5.

[2] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص41-42

في هذه العبارة تذكرنا بسنة هذه الحياة لأننا جميعا سنرحل منها دون شك فلا يبقى منها إلا العمل الصالح الذي نقوم به، وكذلك تقول حزنا على موت صديقها المقرب: " ظهر النعش بحياء من بعيد مرفوعا نحو السماء، يحمله أخواه من الأمام، ذبحت ملامحها أملها، الوالد يتبع جثمان إبنه بخطى متثاقلة..."[1] هنا ترسم لنا الكاتبة صورة من أصعب اللحظات التي يمر بها الإنسان، حين تنقطع عليه الروح و يبقى جثة لا حول ولا قوة لها إلا دفنها تحت التراب، من خلال ما سبق ذكره، فالكاتبة عانت كثيرا من فكرة الموت و ألمها ما أدى بالنزعة التشاؤمية تشغل كل مساحة تفكيرها، فهي دائمة الكلام عن المعاناة والعذاب والأسى، فهذا كان سببا فقدانها لكل أحاسيسها للجمال الحقيقي الداخلي للأشياء، فكل شيء بالنسبة لها لا يعني شيئا حتى الحياة صارت بلا طعم ولا قيمة.

كما نجد **وافية بن مسعود** تكتب تحت تأثير النزعة التشاؤمية فموضوعها الأساسي هو الموت وما يأتي بعدها من حزن فتقول في رواية " دوار العتمة": ...هنا فقط في هذا المكان، في هذه المدينة الصخر دفنت كل شيء أبي وحياتي و...غصة في القلب لا تفارقني أبدا..."[2]

وكما نجدها استحضرت ثنائية **الأنا والمكان**، هذا المكان الذي يمثل مكانا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين.[3]

فلهذا المكان قيمة معنوية في نفس الكاتبة، حيث نرى أنها عمدت إلى الترحال بين مدينتين من مدن الجزائر وهما عنابة و قسنطينة فاستغلت هاته الثنائية وبآلية إجترارية على استحضار النص و بطريقة ائتلافية تلفت نظر القارئ من خلال قولها: "... رزنامة

[1] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص183.

[2] وافية بن مسعود، دوار العتمة، ص15.

[3] محمد بوعزة، تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، ص99.

أعمالي هي ذاتها ككل يوم ثلاثاء، أرحل فيها وجعي وجنوني بين مدينتين لا تختلفان عن غيرهما من مدن الجزائر حزنا و ألما، المسافة بين عنابة وقسنطينة كانت مسافة لوجع سرمدي يشق الدرب إلى الموت حثيثا وما كنت أدري..."[1] ، فلهذين المكانين مكانة خاصة في حياة الكاتبة، فالأولى درست وتعلمت فنون الحياة ومعارفها وفي الثانية مسقط رأسها ومكان عملها وإثباتها لذاتها، وفي المقابل تقول: "...لحن ما سرى في قلبها يذكرها أن الجزائر لم تبع أشيائها للفراغ أبدا... وعنابة تحتفظ لها بمكان في الذاكرة لم تجحده بعد..."[2] وتقول أيضا : " اليوم نظرت طويلا إلى قعر قسنطينة، نظرت مليا إلى الحياة عبر الأخدود الذي استقله الكثيرون..."

وحتى في عملها " دوار العتمة" نجدها استخدمت ثنائية المكانين عنابة وقسنطينة فتقول: " كنا نهم بركوب الحافلة التي تقودنا إلى "عنابة"..."[3]

و أيضا تقول: " فما الذي يجبرنا على التورط في " قسنطينة" اليوم لطالما لم أفهم علاقتك بها، ولعلني أفهمها اليوم.."[4]

حيث نجد " حسن بحراوي" يقترح نمذجة المكان الروائي تنبني على مفهوم التقاطب، حيث يميز بين أمكنة الانتقال وأمكنة الإقامة، أما أماكن الإنتقال فتكون مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها، وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة مثل الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي..."[5]

---

[1] وافية بن مسعود، و...تحضرين على الهوامش، ص40.

[2] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص29.

[3] وافية بن مسعود، دوار العتمة، ص14.

[4] المصدر نفسه، ص14.

[5] محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص103.

وكذلك نلاحظ تعلقها الشديد بـ "سيرتا" حيث نجدها مذكورة بكثرة في أعمالها تقول: " ...يبدو أن الزمن وجد سبيله للتوغل في أعماقي أنه ينذر بالصراع أو ربما بالحوار بين زمن هارب في شوارع سيرتا، وآخر تائه بين الذهاب والإياب في محطات الرحيل الدائم..."[1]

فهي تتشابه في قولها مع : "... هكذا كانت الأمكنة في سيرتا واحدة بالنسبة لي، وعلى خلاف سيرتا ترتب دائما بشكل أو بآخر ذلك الاحتكاك الجانبي بينهم... لم أعلم أن سيرتا رتبت لي موعدا مع تماس جميل في ذاكرتها..."[2]

لهذا المكان معنى كبير في حياة كاتبتنا، فهي تحب "سيرتا" لدرجة أنه لا يوجد أي مكان في العالم يشبهها لا في ضجيجها ولا في زحامها ولا حتى هي فكل شيء يتغير فيها بتغير المكان والابتعاد عن مدينتها سيرتا وكذلك يظهر لنا وجه آخر للمكان، وله قيمة في حياتها، تجلى في المسرح ذلك المتنفس الذي كانت تتردد عليه من حين لآخر تمضي فيه وقتها، والعودة إلى أيامها السالفة، فتقول: " ... حضرتني يومها رغبة في العودة للمسرح هذا الذي غُرِّبت زمنا طويلا في هذه المدينة... دخلت المسرح ذاك المساء القاعة مازالت شاغرة، الباب موصد حتى لعتاق المكان..."[3]

بالمقابل تقول : " ...وقفت أمام باب المسرح، لكنها لم تنظر طويلا فقد بدا لها من بعيد محملا بفوضاه..." [4]

و أيضا : "... أنظر إلى المسرح وهو يطل من بعيد يقترب منه شيئا فشيئا..."[5]

---

[1] وافية بن مسعود، و... تحضرين على الهوامش، ص56.

[2] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص154-157.

[3] وافية بن مسعود، و...تحضرين على الهوامش، ص26-27.

[4] وافية بن مسعود: اشتباه الظل، ص76

[5] المصدر نفسه، ص170.

وفي الأخير ما علينا إلا أن نقول أن المكان مرتبط بالإنسان، ولذلك تتحدد حرية حركة الإنسان بطبيعة المكان الذي يوجد فيه، من هنا تتأثر حرية الفرد بنوعية المكان أيضا، فالإنسان يعيش في بيته ويتحرك بحرية أكثر، لكن أن يخرج من بيته تتسع مساحات المكان ويبدأ في الخضوع لسلطة المكان ذلك أن "هذه المساحات دوائر متراكزة تتسع من حيز فردي يمارس فيه الفرد حياته اليومية، إلى حيز جماعي تنظمه الجماعة لتحافظ على تماسكها وتناغمها إلى حيز قومي تحارب الدول لحمايته، إلى حيز كوني".[1]

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص107.

وأخيرا نشير إلى نص عملاق ،آخر مسيطر على كتابات **وافية بن مسعود** والمتمثل في ثنائية **الأنا والسلطة،** فالخطاب لا ينفصل عن السلطة بل هو على علاقة تلازمية (بل جدلية) معها، لذلك نجد أن من شأن الخطاب –عند فوكو– أنه يحتوي على آليات سلطوية تمكنه من الهيمنة من جهة ومن إنتاج ممارسات خاصة به، من جهة ثانية فالخطاب يتحرك وينتج السلطة.[1]

هذه السلطة التي كانت أقوى منها تجلت في صورة " الغربة و الإبتعاد" عن الوطن الذي نشأت فيه وترعرعت به، والتي كانت بدافعين هما: الدافع الأول كان حلمها الذي طالما راودها وهو كتابتها في أكثر المجالات شهرة في فرنسا، أما الدافع الثاني كان بفعل فاعل أقوى منها هو والدها الذي انتشلها بالقوة من أحضان جدتها خوفا عليها من تدهور الأوضاع الأمنية في البلاد آنذاك، ومما قلنا سنحاول توضيحه بالأمثلة من أعمالها، حيث نجدها بطريقة حوارية فنية قامت باستغلال موضوع الغربة فتقول: "... ها أنت خارج الحدود العربية الآن، تمنحك "باريس" بردها وصقيعها، تمنحك الحرية المعتوهة لإمرأة وتمنحك وجها آخر للغربة كنت قد تعودت عليه منذ أن خرجت من وجع الوجود إلى قائمة المغضوب عليهم وقائمة الأسماء النكرة التي حضي بها قاموس الوطن، أنت الآن في هذا " الهنا" و "الهنا" فراغ بملامح أكثر إشراقا بوهم مكتوب بالبنط الأكثر استطالة من عوالم المأساة العربية فـ "باريس" تمنحك فرصة للكتابة في أكثر المجالات الفرنسية شهرة"[2]

فهذا كان حلمها سعت لأجل تحقيق مرادها، لكنها لم تستطع الإبتعاد والغربة عن ذلك الوطن الذي تحبه أكثر من روحها هي.

---

[1] عبد الواسع الحميري، النص والخطاب (مفهوم، العلاقة، السلطة)، دار مجد، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص187.

[2] وافية بن مسعود، و...تحضرين على الهوامش، ص66.

وكما نجد أيضا صورة الغربة متجسدة في رواية "دوار العتمة" في فكرة الابتعاد عن هذا الوطن الحبيب ، حيث نجدها تقول: "... لا يعرفون معني الغربة، أما أنا، فأعرفها ولا أرغب بتذكرها، لا تشعر بشيء بمجرد أن تصعد الطائرة لأول مرة ، وتتخذر رجلاك، أكثر كلما فكرت أن الأمر سيطول وأنك لا تعلم إلى متى ، وينشق صدرك شظايا حتى تفر أنفاسك منك وأنت تعلم أنك لن تستيقظ على وجه أمك ورائحة قهوتها، وحضنها، عرقها المتصبب أمام الطاجين لكي تخبز كسرة الصباح..."[1]

في هذا المقطع السردي نلمس فيه معاناة المغترب، فالغربة لا يحس بها إلا من جربها وعاش مرارتها ، فهو وحده من ذاق ألم أن تستيقظ وتجد نفسك في وطن لست منتمي إليه ولا يمدك لك بصلة، فتحس أنك مكتوب بلا عنوان يجول كل العناوين ولا يجد صاحبه.

فقد قررت الرحيل والرجوع إلى وطنها منذ لحظة وصولها إلى فرنسا في قولها: " علي أن أعود الآن حتى وإن كان جثة في بضائع معلبة... لا مشكلة عندي سأكون مهربة من هذا العالم، كما كنت منذ أن هجرتني الأزمنة الأفلاطونية... لذا علي أن أعود سريعا... لأجل الهوامش التي خلفتها أنانيتي وحدها، أن غادرتها لكنها ما حجرت حياتي يوما، وما خانت يأس الجراح في هذا الوطن."[2]

فالأديب مغترب عن زمانه ومكانه ومجتمعه منتمٍ إلى ذاته وحدها في همه الإبداعي ما في ذلك شك فذاته هي محور صياغة التجربة النفسية وتشكيلها تجربة إبداعية،ولولا تلك الغربة وذلك التفرد لعاد الأدب كلاما من كلام، بيد أن أية تجربة يتعامل ما يفسر لنا طغيان النزعة الذاتية على أعمالها.[3]

---

[1] وافية بن مسعود، دوار العتمة، ص75.

[2] وافية بن مسعود، و...تحضرين على الهوامش، ص72.

[3] محمد عبد الله الجادر، (طرفة بن العبد بين الإنتماء والإغتراب في نصه الشعري)،مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 85، ص1.

هذا كان دافعها الأول، أما الدافع الثاني والمتمثل في سلطة والدها عليها وأخذها بالغصب نجدها تقول: "... ولا سبيل لإيقاف الألم إلا بواجهة الماضي الذي فر منه والدها ذات يوم، كان يخاف أن يبتلعها رحاه، لطالما لامته على هروبه ولم تقتنع بالذي فعله، لكنها الآن تتعاطف مع حزنه الذي قتله، فقد هرب لكي يحمي أكثر أمرين عاش لأجلهما "هي" و "رسوم الكاريكاتير" التي طاردوه لأجلهما وأنذروه أكثر من مرة أن يتوقف عن نشرها في الجرائد..."[1]

هنا نجد أن سلطة أباها تسيطر عليها حيث يفرض عليها الرحيل من وطنها بالقوة خوفا عليها أن يمسها مكروه أو أذى جراء ما يعانيه من تدهور الأوضاع السياسية في البلاد، ما جعلها تلومه طوال عمرها على هذا الهروب، فالنص ما هو إلا مرآة عاكسة لما يعانيه صاحبه في داخله من مشاعر وأحاسيس.

وكما نجدها قررت العودة بعد وفاة والدها فتقول: "... قرار العودة كان قرارها... كانت تحس أن غرق الغربة وقوتها لمنازعته بدأت تنفذ، أغرقها يتم الغربة ولا تريده أن يبتلع ابنتها...."[2]

فإذا سلمنا مع فوكو أن الخطاب عبارة عن شبكة علاقات القوة السلطة/ المعرفة، وأن نظام الخطاب ليس سوى نظام هذه العلاقات وسلمنا مع ذلك بأن النص هو ما ينصص الخطاب فإن هذا يقتضي القول بخصوص الكيفية التي بها يمارس الخطاب سلطته، إن الخطاب إنما يمارس سلطته فينا.[3]

كما نجد أيضا صورة أخرى للغربة تجسدت في شيء آخر أقوى من سابقتها وهي الموت حيث نجدها عانت كثيرا من هذه الفكرة إذ كان موت الشخص الذي تحبه سببا في

---

[1] وافية بن مسعود،اشتباه الظل، ص13.

[2] المصدر نفسه، ص13.

[3] عبد الواسع الحميري، النص والخطاب (مفهوم، العلاقة، السلطة)، ص205.

بؤسها وحزنها، فبطريقة إجترارية أعادت لنا نفس القصة المحزنة فتقول: " ... أعود وقد حنت غربتي إلى هدوئك الذي لم يكن مقبلا على الحياة يوما وما أقبلت عليها أيضا... فكم كان سهلا عليك فهمك وضم شراعك للرحيل ، وكم كان صعبا أن أراقب الموت يأخذك بعيدا ولا أنكسر..."[1]

وفي المجموعة المقابلة نجدها تشابهة كثيرا مع هذه الحادثة إلى حد الإجترار، لكن الموت هنا أخذت منها أعز صديق كان لديها إلى درجة أنه طلب منها مشاركتها حياته، إلا أن سلطة والدها منعتها من الزواج به، والآن جاءت سلطة أقوى منها هي سلطة ربانية التي لا مفر منها، وهي سنة الحياة، حيث نجدها تقول: " ... إستقلت سيارتها وإتجهت نحو المقبرة... كانت قد وصلت قبل مجيء الجنازة، بدا لها المكان ضيقا مجمرا لكل عصب فيها، علا في داخلها نحيب صامت وهي تمر بإتجاه الجهة الغربية للمقبرة أين يرقد والدها، جلست إلى جانب القبر... لن أطيل معك اليوم يا نور عيني، " عبد الغني" سيأتي في أي لحظة، أتذكره ! أنا أعتذر لك الآن، لأنني سأتخطى الخط الذي رسمته، سأمر نحوه هذه المرة، علي أن أقول له أني هنا معه... معكما. سأقتطع مع وفائي لك هذه اللحظات التي لا ادري ما الذي سيأتي بعدها."[2]

وفي الأخير يمكننا القول، تكمن خصوصية نصوص خطاب السلطة في أنه لا يكتفي بأن يكون مفهوما مستوعبا، بل في أنه يمكن أن يكون كذلك في بعض الأحيان، دون أن يفقد نفوذه، وهو لا يفعل فعله الخاص إلا شريطة أن يعترف به كخطاب نفوذ وسلطة، وهذا الإعتراف الذي قد يصاحب بالفهم أولا لا يتم بيسر وسهولة إلا بشروط خاصة هي التي تحدد الاستعمال المشروع.[3]

---

[1] وافية بن مسعود، و ...تحضرين على الهوامش، ص6.

[2] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص182.

[3] عبد الواسع الحميري، النص والخطاب (مفهوم، العلاقة، السلطة)، ص210.

نلاحظ في هذا النوع من التناص طغيان بعض السمات والأساليب حتى أصبحت هي المسيطرة على النص المركزي المركزي، ففي كتابات وافية بن مسعود أحصينا عدد من الثنائيات في كل من أعمالها "وتحضرين على الهوامش" و " اشتباه الظل" و "دوار العتمة".

الفصل الثاني :التناص الداخلي في "اشتباه الظل"

1-التناص الديني:

أ/التناص مع القرآن الكريم

ب/ مع السنة النبوية الشريفة

ج/ مع اللغة الصوفية

2-التناص التراثي

3- التناص التاريخي

2-1 التناص الداخلي

أو ما يطلق عليه التناص مع أعمال أخرى لكتاب آخرين بشرط أن ينتموا إلى نفس اللغة، فالتناص الداخلي وكما سبق وأشرنا إليه هو حوار يتجلى في (توالد) النص وتناسله فهو إذن إعادة لإنتاج سابق في حدود من الحرية.[1]

إذ نجده يقع على مستوى نصوص مختلفة لكاتب واحد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فيفسر بعضها بعضا.[2]وتضمن الانسجام فيما بينها أو تعكس تناقضا لديه إذا ما غير رأيه.[3]

إذن فالتناص الداخلي ما هو إلا تداخل نصوص لكاتب ما مع نصوص لكاتب آخر من جيله وينتمي لنفس الفترة الزمنية، حيث نجده إما متأثر به في فكرة ما أو نزعة ما أو نص ما، فيأخذها ويحاول التفاعل معها بطريقة فنية توهم القارئ بأنها نصوصه ويصعب على القارئ كشفها وحل شفراتها.

ويعني "إرتباط الأجزاء المختلفة ببعضها البعض " أو ما يسمى بالدوال المولدة، أي أن يظهر دال في موضع ما من النص و يتولد عنه كوكبة من الدوال الأخرى وبآليات متعددة، والتناص الداخلي يعني حضور ملفوظات أخرى داخل ملفوظ كل متكلم يتم استدعاؤها داخل حلبة قول المتلفظ إما لمجادلتها (محاورتها) أو معارضتها أو لتشخيص أفق وعيها"[4]

ومثلما تقع روافد التناص خارج إبداع الشاعر [الكاتب]، فقد تقع داخله، لأن الشـاعر [الكاتب] قد يتناص مع شعره [أعماله]، فشعره يشكل رافدا أكيدا له، لأنه

---

[1] ينظر: محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، ص32.

[2] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص410.

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري وإستراتيجية التناص، ص125.

[4] ابراهيم جنداري، الرواية والتناص، ص235.

يحفظه أولا على الأغلب ولأنه قريب إلى نفسه بدلالة الكتابة عنه مسبقا، ويلاحظ أن تناصات الشاعر [الكاتب] الداخلية غير متأتية من قضية تكرارها المسبق، ولكن لأنها تسيطر على شعور [الكاتب] الشاعر بحيث لا يكتفي بالتناص مع القضية مرة واحدة لأن القراءة الاستعراضية لتناصية تشير إلى تأثره بمعان معينة لم يستطع أن ينسلخ منها كتاباته اللاحقة.[1]

ومنه، فالتفاعل النصي لا يعني هنا أن نصا يضمن بنيات نصية لكتاب معاصرين له ، فهذا وارد وممكن، ولكننا نقصد به التفاعل الذي يحصل على صعيد إنتاج النص المنتج وتتحكم في هذا التفاعل عناصر عديدة، يتصل بعضها بالموقف الكتابي إنتاج نص معين، إن هذا يتم طبعا انطلاقا من أن كل نص ينتج ضمن بنية نصية منتجة وتبعا لذلك يمارس إنتاجيته.[2]

كما نجد أنه من الخطأ أن يقال أن الشاعر [الكاتب] يمتص نصوص غيره أو يحاورها أو يتجاوزها بحسب المقام والمقال، ولذلك فإنه يجب موضعة نصه أو نصوصه مكانا في الخريطة الثقافية التي ينتمي إليها زمانيا في حيز تاريخي معين.[3]

وإنما هو إلتقاء وتقاطع النص الحاضر مع نصوص أخرى غير نصوصه " وهذه النصوص التي تكون الخلفية النصية تطفوا على سطح النص أو تتجلى على شكل بنيات نصية يستوعبها النص ويوظفها في سعيه إلى إنتاج الدلالة."[4]

---

[1] عبد المنعم جبارعبيدة،التناص في شعر أحمد مطر،إش:سلافة صائب خيضر،أطروحة دكتورا،جامعة بغداد،كلية التربية ابن الرشد،قسم اللغة العربية،1429هـ-2009م،ص304

[2] سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص124.

[3] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري وإستراتيجية التناص، ص125.

[4] يحي بن مخلوف، التناص L'intertextualité (مقاربة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه (حسان بن ثابت))، دار قانة، الجزائر، د-ط، 2008م.

ونخلص إلى التفاعل النصي الداخلي، يساعدنا على إقامة نمذجة تيبولوجيا للنصوص عندما تتوفر لدينا شروط لذلك من خلال متن واسع وقراءات جزئية لتفاعل النصوص بعضها مع بعض داخليا.[1]

وفي الأخير نستنتج أن التناص الداخلي ما هو إلا دخول بعض النصوص في علاقة مع بعضها الآخر، مما ينتج عنه تأثر بعضها ببعض، فما من نص أدبي إلا ونجده قد تداخل مع نصوص أخرى لغيره، فيكون بينهما التشابه، فالكاتب قابل للتأثر بغيره ففي كل نص أدبي إلا ونجده متناص مع القرآن الكريم وهو دائما أول ما يتصدر الدراسات العربية الإسلامية أو مع السنة النبوية الشريفة أو بعض الآداب العربية أو الغربية كما نجد أيضا تداخل بعض الأمثال والحكم أو بعض العادات والتقاليد وكذلك الحكايات الشعبية أو بعض الأساطير، كما لا ننسى تأثير بعض الفلسفات على العديد من كتابنا مما أدى بهم إلى تجسيد تلك الأفكار على أعمالهم الأدبية: وعليه سنتطرق إلى أهم التناصات الموجودة في عمل الكاتبة"اشتباه الظل" وسنبدأ بما يلي:

1-التناص الديني:

هو أول مصدر من مصادر الأدب الإسلامي فما من أديب مسلم إلا ونجده وقع في ظاهرة التناص سواء كان عن قصد أو عن غير قصد، فالدين الإسلامي دين سمح، وآثاره مغروسة في ذاكرة الكبير والصغير منا، لأننا كبرنا وترعرعنا على تعاليمه وآدابه، ولهذا كان القرآن الكريم هو المنهل الأول الذي ينهل منه الشعراء والكتاب، فهو أول كتاب أنزله الله تعالى للبشرية وبلغة عربية ليهتدوا به ويسيروا على تعاليمه، ومنه فستكون البداية بـ:

[1] سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص125.

أ- مع القرآن الكريم:

لقد شكل القرآن الكريم بفضل فصاحته وبلاغته التي تحدى بها الله تعالى فصحاء العرب، نصا مقدسا، ومصدرا اعجازيا أحدث ثورة فنية على معظم التعابير التي ابتدعها العربي شعرا أو نثرا.[1]

حيث يشكل القرآن الكريم مادة غنية للأدباء والكتاب ومختلف الاتجاهات والموضوعات؛ لأنه يمثل مرجعا فكريا لتداخله مع النصوص الأدبية في علاقات تناصية بوصفه محور العلوم والمعارف، وأن توظيف النصوص الدينية- ولاسيما القرآنية- في الأدب يعد من أنجع الرسائل، وذلك لخاصية ذهنية في هذه النصوص تلتقي وطبيعة الأدب نفسه وهي إنها مما يسعى الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينيا أو أدبيا.[2]

ونظرا لأهمية هذا الأخير ومدى تأثيره على كل كاتب عربي مسلم، فإننا لا نجد عملا قد خلا من هذه الظاهرة باستحضار بعض آياته أو الاقتباس منه بعض الألفاظ، فالقرآن الكريم كتاب الله المقدس وهو معجزة النبي محمد صلى الله عليه وسلم، ودستور المسلمين، ما أدى بهم لتأثر به و إعجابهم ببلاغته وفصاحته، فأثر ذلك على بعض كتاباتهم وإبداعاتهم.

ونعني بالتناص مع القرآن، التفاعل مع مضامينه وأشكاله تركيبيا ودلاليا وتوظيفها في النصوص الأدبية بواسطة آلية من آليات شتى، ولأن القرآن الكريم نص روحي مقدس،

---

[1] حياة معاش، "التناص القرآني في ثنائية ابن مخلوف القسنطيني (دراسة فنية) "، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية ، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر ،بسكرة، الجزائر، ، العدد 6، جانفي2010م، ص2.

[2] محمد قاسم لعيبي، "التفاعل النصي مع القرآن الكريم في خطبة السيدة الزهراء (عليها السلام)"، كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد، العدد 203، 1433هـ-2012م، ص326.

ورؤية وقراءة مغايرتان للإنسان وللعالم غيرت طريقتي الكتابة والتفكير لدى المتلقي، فقد لفت أنظار المتلقين من زمن بعيد، ولا يزال يمارس نفس الهيمنة الروحية، والجمالية ليس كنص "مكتوب فحسب وإنما كنص مطلق مكتوب وشفهي معا، مطبوع وحياتي في آن "[1]. حيث يراه الدكتور محمد عبد المطلب مصطلحا تناصيا يرتبط مدلوله اللغوي بعملية (الاستمداد) التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحا في أماكن محدودة من خطابة، بهدف إفساح المجال لشيء من القرآن أو الحديث النبوي.[2]

وعليه فالتناص القرآني في النثر وخاصة في الروايات يكشف لنا عن التأثير القرآني في الرواية والفائدة المرجوة من هذا التناص المباشر وغير المباشر الذي يمكن، وفي هذه الحالة يجب الإحاطة بالتراث الإسلامي الكامن في القرآن الكريم حتى يشير لنا كشف ما ورائية التناص القرآني في الروايات والأعمال الأدبية الأخرى فمن أهداف التناص القرآني كشف التراث الإسلامي الموجود في النصوص النثرية والشعرية وإظهاره، ومن ثم لا يعد التناص استرجاعا للمخزون الثقافي فحسب، أو استعادة للذاكرة الثقافية، أو تداخلا للنصوص في العمل الأدبي دون فلسفة أو هدف، وإنما هو عملية مقصودة لأهداف أهمها تحقيق العملية الأدبية للتواصل الناجح بين المبدع والقارئ.[3]

من خلال دراستنا للمجموعة القصصية " اشتباه الظل" للكاتبة **وافية بن مسعود**، اعترضنا حضور النص القرآني بقوة في هذا العمل، لأن الكاتبة متشبعة بالثقافة العربية الإسلامية، حيث نجدها استحضرت النص القرآني بكل آليات التناص سواء عن طريق

---

[1] عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار عيداء، عمان، الأردن، ط1، 2011م، ص77.

[2] ناجية مولود الكلامي، "التناص القرآني في الشعر الليبي الحديث، (علي الفزاني ومحمد الشلطامي وادريس بن الطيب أنموذجا)"، مجلة الساتل، جامعة الفاتح، كلية الآداب، طرابلس، ليبيا، ص147.

[3] نعيم عموري وآخرون، "التناص القرآني في رواية اللص والكلاب (نجيب محفوظ)"، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، العدد الأول، يونيو، 2011م، ص142.

الاجترار، الامتصاص أو الحوار وذلك باستخدامها للغة القرآنية بذكرها لبعض الآيات القرآنية والألفاظ من الذكر الحكيم كما نجدها استحضرت بعض قصص الأنبياء و المرسلين، وتأكيدها على ما قلناه ونذكر بعض الأمثلة الدالة عليه، إذ نجدها استخدمت الآية الكريمة في قوله سبحانه وتعالى:

"فَإِذَا قَرَأْتَ الْقُرْآنَ فَاسْتَعِذْ بِاللَّهِ مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ ﴿98﴾"[1]

وبطريقة اجترارية طبقتها على قولها : "... نظر إلي والدي بخنق كبير ثم بصق علينا قائلا: "أعود بالله من الشيطان الرجيم... الله يهزك من وجوهنا بضربة فأس أو برصاصة محشوشة..."[2] ، فهي استخدمت تلك الآية بآلية إجترارية، حيث استعاذت فيها من الشيطان الرجيم كما وجدت في كتاب الله العزيز واستخدمتها لسياق مناسب لها، ثم نجدها استخدمت من تجربة التناص بآلية إمتصاصية تمتص فيها معنى الآية الكريمة التي توحي إلى معنى الهداية من خلال قوله سبحانه وتعالى: **"إِنَّكَ لَا تَهْدِي مَنْ أَحْبَبْتَ وَلَٰكِنَّ اللَّهَ يَهْدِي مَنْ يَشَاءُ ۚ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ ﴿65﴾"**[3]

إذ نجدها تمتص نفس المعنى في قولها : " ... استهدي بالله لم يبق سوى نصف ساعة ونذهب."[4]

فهي امتصت المعنى ثم أعادت صياغته حسب متطلبات التجربة التي تمر بها فهي تطلب الهداية من الله عز وجل، الهداية إلى الطريق الصحيح حتى لا يضيع حقها في الباطل.

---

[1] سورة النحل، الآية 97-98.

[2] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص18.

[3] سورة القصص،الآية 55-56.

[4] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص31.

و أيضا نجدها تحمد الله تعالى على نعمه التي أنعمها عليها إذ نرى بأنها إقتبست الآية الأولى من سورة الفاتحة لما فيها من حمد لله وإبتهالات وتضرعات، إذ تقول:

" لدي عائلة والناس والمدينة... هذا كافي وزيادة الحمد لله..."[1]

فهنا اجترت الآية الكريمة "**الْحَمْدُ للهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴿2﴾**"، ذكرت الكاتبة هذه الآية لتذكر فضل الله جل جلاله على عباده.[2]

وكما نجدها استحضرت الآية الكريمة وبآلية إجترارية تعيد فيها قوله تعالى: " **الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُمْ مُصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ ﴿156﴾**"[3]، فهي عمدت إجترار قوله تعالى وبطريقة ائتلافية من خلال قولها: "... تعازينا لعائلة الفقيد إنا لله وأنا إليه راجعون".[4]

وعليه فالاقتباس والتضمين هما من أكثر المصطلحات التراثية التصاقا بالتناص فالاقتباس " هو أن يضمن المتكلم كلامه شيئا من القرآن ولا ينبه عليه للعلم به"[5]

إذن استخدام الكاتبة **وافية بن مسعود** لبعض الآيات القرآنية من الذكر الحكيم دليل على أنها تحمل ثقافة عربية إسلامية واسعة ووعيها بالوازع الديني أكثر مما أثر على عملها فهي وظفت هذه النصوص القرآنية عن غير قصد حيث نجدها كانت موجودة في ذاكرتها واستحضرتها أثناء عملية الإبداع الفني فالذاكرة عبارة عن حافظة لكل تلك المكتسبات القبلية للإنسان.

---

[1] وافية بن مسعود ، اشتباه الظل، ص171.

[2] سورة الفاتحة، الآية، 1-2

[3] سورة البقرة ، الآية ، 155-156.

[4] وافية بن مسعود،اشتباه الظل، ص175.

[5] ناجية مولود الكلامي، "التناص القرآني في الشعر الليبي الحديث، (علي الفزاني ومحمد الشلطامي وادريس بن الطيب أنموذجا) "، ص147.

وأيضا نجدها تستحضر بعض قصص الأنبياء والمرسلين لكي نعتبر منها وتكون منها وتكون درسا لنا حيث أخذت من قصة سيدنا آدم عليه السلام وحواء العبرة، فإستخدمت آلية التناص بطريقة حوارية غاية في الفنية قصة سيدنا آدم وحواء عليهما السلام كما وردت في الكتب السماوية، فهي أخذت منها بعض أحداث نزولهما الأرض إذ تقول: "... لا أذكر متى بدأ الإنسان يفكر في الأرض ربما يوم خلق ربما يوم وطئت رجلاه الطين وغرق فيهما فلم يعد مستعدا للتنازل عنها، لطالما بدا لي أن الإنسان لكثرة بقائه على الأرض نسي من أين جاء؟ لم تكن حواء غواية آدم، كانت الأرض فقط ولعه الشديد."[1]

فهنا الكاتبة تطرح قضية نزول سيدنا آدم عليه السلام وزوجته إلى الأرض بعد أن وسوس لهما الشيطان على عصيان ربهما فعاقبهما الله عز وجل فأنزلهما إلى الأرض حتى يتعبان ويشقيان عقابا لهما على ما فعلا.

فهذا المقطع السردي يتحاور مع قوله سبحانه وتعالى :

"وَقُلْنَا يَا آَدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ ﴿35﴾ فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ ﴿36﴾"[2]

وأيضا نجدها امتصت قصة أخرى من قصص الأنبياء و المرسلين ألا وهي: قصة السيدة مريم وابنها عيسى عليه السلام، فهي أخذت العذراء مريم وطبقتها على حالها هي في قولها: "... مريم انتبذت مكانا قصيا، وها أنا أسير في دربها هي عادت بصمتها إلى العالم بنبي غيّر وجوده حياتها وحياة الآخرين، وأنا قد أعود لكنني أرحل الآن حاملة موتي

[1] وافية بن مسعود،اشتباه الظل، ص106.

[2] سورة البقرة، الآية، 34-36

بين كفي... لا أريد أن تنتظريه في كل لحظة أريده أن يأتيك مباغتا طعنة واحدة وسلام بكاء واحد والسلام أو ربما لست أدري سأعود..."[1]

ففي هذه الفقرة تسرد لنا القاصة قصة مريم البتول لما اختارت الرحيل والفرار من قومها فجاء في كتب التفسير " يقول تعالى مخبرا عن مريم إنها لما قال لها جبريل عن الله ما قاله فاستسلمت لقضاء الله تعالى، فحين إذن نفخ جبريل عليه السلام في جيب درعها فنزلت النفخة حتى ولجت في الفرج فحملت بالولد بإذن الله، فلما حملت به ضاقت ذرعا، ولم تدر ما تقول للناس فإنها تعلم أنهم لا يصدقونها فيما تخبرهم به، فاستسلمت لقضائه فرحلت عنهم، ولما عادت بولدها تحمله رأوها كذلك أعظموا أمرها واستنكروه جدا، فخرج قومها في طلبها.

وكانت من أهل بيت نبوة وشرف فلم يحسوا منها شيئا، ولما استرابوا في أمرها واستنكروا قضيتها وقالوا لها ما قالوا معرضين بقذفها ورميها بالفرية، فكانت يومها صائمة صامتة فأحلت الكلام عليه، وأشارت لهم إلى خطابه وكلامه، فقالوا متهكمين بها ظانين أنها تزدري بهم، فقالوا على ما جاءت به من الداهية تأمرنا أن نكلم من كان في المهد صبيا، وأول شيء تكلم به أن نزه جناب ربه تعالى وبرأ الله عن الولد و أثبت لنفسه العبودية لربه تبرئة لأمه مما نسب إليها من الفاحشة. [2]

وهذا التفسير جاء مصادقا لقوله سبحانه وتعالى : " **فَحَمَلَتْهُ فَانْتَبَذَتْ بِهِ مَكانًا قَصِيًّا ﴿22﴾**"[3] وأيضا : "**فَأَتَتْ بِهِ قَوْمَها تَحْمِلُهُ قالُوا يا مَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْئًا فَرِيًّا ﴿27﴾يا أُخْتَ**

[1] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص110.

[2] ينظر الإمام ابن كثير(الحافظ المحدث المؤرخ عماد الدين أبو فداء إسماعيل بن عمر بن كثير ضوء بن كثير القريشي الدمشقي الشافعي ت 774)، تفسير القرآن العظيم، دار ابن الهيثم، القاهرة، مصر، ج3، ط1، 2005م، ص1809-1814.

[3] سورة مريم، الآية 21-22

هارُونَ ما كانَ أَبُوكِ امْرَأَ سَوْءٍ وَما كانَتْ أُمُّكِ بَغِيًّا﴿28﴾فَأَشارَتْ إِلَيْهِ قالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَنْ كانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا﴿29﴾قالَ إِنِّي عَبْدُ اللَّهِ آتانِيَ الْكِتابَ وَجَعَلَنِي نَبِيًّا ﴿30﴾".[1]

ب-السنة النبوية الشريفة:

تعد السنة النبوية الشريفة المصدر الثاني من مصادر التشريع الإسلامي بعد القرآن الكريم، والأحاديث النبوية الصحيحة في البلاغة و الفصاحة، فقد أولى الرسول -صلى الله عليه وسلم- جوامع الكلم.[2]

فالحبيب المصطفى-صلى الله عليه وسلم-هو مدرسة بحد ذاته، ومعلم البشرية فكان صاحب الأخلاق الفاضلة، إذ أطلقوا عليه اسم " الصادق الأمين" لمدى صدقه وأمانته، حيث كان ينهانا عن تلك الصفات الرديئة والمذمومة ويحثنا على تلك الصفات السامية والراقية لأن ديننا دين تسامح وتآزر، فهو قدوتنا الحسنة التي نقتدي بها، حيث أصبحت أفعالة و أحاديثه الشريفة دروسا قدمها -صلى الله عليه وسلم- للمسلمين ينتفعوا بها ويعتبروا منها.

فإن الحديث الشريف – كما عدّه علماؤه بأنه كل قول أو فعل أو تقرير صدر عن النبي -صلى الله عليه وسلم- كان أحد المشارب التناصية التي رفد منها الشعراء [الكتاب] العرب في عصورهم المختلفة، وإن كانت في البداية تظهر ظهورا مباشرا هدفه النصح والإرشاد، أو أخذ العبرة.[3]

---

[1] سورة مريم، الآية 26-30.

[2] ماجد محمد النعامي، "تجليات التناص في ديوان " مختارات من شعر انتفاضة الأقصى" -الجزء الأول- "، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، الجامعة الإسلامية، غزة، المجلد العشرون، العدد الثاني، يونيو، 2012م، ص115.

[3] حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث البرغوثي -أنموذجا-، دار الكنوز للمعرفة العلمية، عمان، الأردن، ط1، 2009م، ص42.

فهذه النصوص النبوية الشريفة أصبحت متلاصقة مع النصوص الأدبية حيث بات من الصعب تبيانها وفصلها من تلك النصوص.

لم تتوسع الكاتبة **وافية بن مسعود** في تناصها مع الحديث النبوي الشريف، ولم تنهل من السنة النبوية إلا معنى واحد لحديث نبوي شريف من السنة المحمدية، إذ نجدها استحضرت النص الغائب والمتمثل في الحديث النبوي الشريف الذي يقول فيه صلى الله عليه وسلم حين سأله رجل

أي المسلمين خيرٌ؟

فقال له صلى الله عليه وسلم " مَنْ سَلِمَ المُسْلِمُونَ مِنْ لِسَانِهِ وَ يَدِهِ"[1]

حيث حاولت إسقاط معنى الحديث على قولها هي في مجموعتها حين قالت : "... ليته صان لسانه الهم وهو ...يا لطيف"[2]، فهذا التناص هو حواري ذا فنية عالية، فهي أخذت المفهوم العام من الحديث وهو سلامة الناس من أذى اللسان واليد، وأعادت صياغته بأسلوب راقي يليق بالمقام الذي هي فيه.

وكذلك نجدها وظفت دعاء من آداب القول حيث تقول في مجموعتها " اشتباه الظل" في آخر مقطع فيها " أستودعك الله الذي يرانا ولا نراه، أستودعك الأبدي الهادي، أما أنا فلم يبق لي إلا أن أترقب محلي على الخارطة."[3]

فهنا قامت الكاتبة بإجترار دعاء السفر، فعن أبي هريرة رضي الله عنه أن النبي صلى الله عليه وسلم قال: من أراد أن يسافر فليقل لمن يخلفه: " أَسْتَوْدِعُكُمْ الله الذِي لَا تَضِيعُ وَدَائِعُهُ"[4]

---

[1] أبي الحسن مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري (204-261هـ)، صحيح مسلم، تح: أحمد جاد، دار الغد الجديد، القاهرة، مصر، ط1، 2012م، ص39.

[2] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص32.

[3] المصدر نفسه، ص187.

فيحفظه الله له ما تركه من السرقة والتعدي ففي هذا الدعاء تظهر حاجة العبد الدائمة لربه في كل شيء في هذه الدنيا.

ج- مع اللغة الصوفية:

ترى الصوفية أن الكون على ثلاثة مراتب علوية وهي المعقولات وهي مرتبة للمعاني المجردة عن المواد التي من شأنها أن تدرك بالعقول، وسفلية وهي المحسوسات، من شأنها أن تدرك بالحواس وبرزخية، ومن شأنها أن تدرك بالعقل والحواس، وهي المتخيلات وهي تشكل المعاني في الصور المحسوسة.[1]

فالصوفية هي كشف ميتافيزيقي غامض الصورة والطبيعة و الهدف حتى أنه لا يكون مفيد لعامة الناس ولا يؤدي إلى زيادة في المعرفة المتداولة لأنه غير قابل للاحتجاج ولا البرهنة، والأهم أنه غير قابل للتكرار ولا يمكن تلقيه، فالكشف الحاصل لكشف شخصي، ذاتي قد يكون معمى، وغير مفسر حتى بالنسبة لمن وقع له.[2]

لقد انتهج المتصوفة من علوم الملة والدين ما يخدمهم في التجربة الصوفية، حيث اعتبروا النص القرآني هو المنهل الوحيد فهم يمشون على دربه ويوظفون مصطلحاته حسب طبيعة التجربة لديهم، بطريقة جيدة توصل المعنى للقارئ.

فكانت التجربة الصوفية قائمة على مكابدة تحقيق التوحيد بين مقاصد القرآن وبين الذات المجربة لإخضاع هذه لتلك إخضاعا يقرب السالك من الحق وكلامه، فإن الصوفي

---

[4] سعيد علي بن وهف القحطاني، حصن المسلم (من أذكار الكتاب والسنة)، مطبعة السفير، الرياض، السعودية، ط21، ربيع الأول 1420هـ، ص124.

[1] نديم دانيال الوزة، الشعرية العربية، منشورات نديم الوزة، دمشق، سوريا، ط1، 2001م، ص36.

[2] خديجة كروش، تناص الخطاب الصوفي والإسلامي في ديوان " أسرار الغربة" لمصطفى الغماري، إش: محمد منصور، رسالة ماجيستير في الأدب الجزائري الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2011م-2012م، ص64.

يترقى بتجربته عملا وحالا وفهمها في كلمات القرآن الكريم التي تمده بمدلولات تتجدد كلما تواصلت التجربة و تعمقت، فتعرج روحه من العبارات إلى اللطائف عبر الإشارات إلى أن تتجاوز متعارف الدلالات، فتبدل الظواهر بواطن وتتوالد المصطلحات من المصطلحات.[1]

ولا شك أن التصوف كما عبروا عنه بالطريقة وهو اللفظ الذي دلوا به على الطريق إلى الله والتي هي بهذا المعنى أقرب إلى الموقف من الحياة، والسعي نحو عالم خاص هو عالم الشعور، وليس "مجرد قواعد باردة يطبقها الصوفي في موضوعه دون أن يلزم حياته بها"[2]

وكما نجد القاصة تمارس الكتابة السردية داخل النص إما ليضرب مثلا أو يقارب معنى ما أو ليبوح عبر الرموز عن رأي المتصوف في لحظات الإشراق ويحكي عن عوالم رآها وحقائق إطلع عليها فإن النص السردي لديه يميل إلى استعادة لخلق هذه الحقائق فالنص هنا لا يحكي وإنما يخلق[3]

فقد كان للحضور الصوفي حيزا أكبر في المجموعة القصصية "اشتباه الظل" نجدها ملغمة بكثرة بالألفاظ والمفردات الصوفية، وكان أبرزها لفظة "الظل"، وهي تعني لدى المتصوفة الوجود الإضافي في الظاهر بتعينات الأعيان الممكنة وأحكامها التي هي

[1] محمد المصطفى عزام،التواصل الصوفي بين المشرق والمغرب، عالم كتاب الحديث، إربد، الأردن ط1، 2014م، ص95.

[2] آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي (في ضوء المناهج النقدية المعاصرة)، دار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، بيروت، ط1، 2010م، ص22.

[3] سحر سامي، شعرية النص الصوفي (في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د-ط، 2005م، ص162.

معدومات ظهرت باسمه النور الذي هو الوجود الخارجي المنسوب إليه فيستر ظلمه عدميتها، النور الظاهر صورها صار ظلا بالنور وعدميته في نفسه.[4]

فالظلمة بإزاء هذا النور كما من شأنه أن يتنور ولهذا سمى الكفر ظلمة لعدم نور الإيمان عن قلب الإنسان الذي من شأنه أن يتنور به.[1]

فالكاتبة إستخدمت من "الظل والظلال" بمعنى ميتافيزيقي تخاطب فيه ظلها على أنه شخص يتبعها حيث نجدها دخلت في شيء غيبي روحي، فهي تريد أن تطلق سراحه وتتخلص منه لأنه عبء ثقيل عليها، وهذا مستحيل لأنها ظلها يعكس صورتها أمام الضوء– و أيضا ذكرت لفظة " القدر" في أكثر من موضع وهو لدى الصوفية يعني بروز الأشياء للوجود على قدر ما سبق على علم الله لسبق العلم به أزلا، قال سهل: علم الله الأشياء وكتبها بالكتاب وهو القضاء والحكم المثبت والقدر الشيء الواقع، لأنه على قدر ما علم وكتب العلم قد أتى على ذلك كلها.[2]

فهي وظفت القدر بنفس المعنى، إذ نجد أن كل شيء كتبه الله لنا فتقول: " لم تكن وحدها تركع تحت هذا القدر"[3]

وأيضا تقول : " بدا لها أن القدر ساق لها نهايتها التي ستؤول إليها متشردة على أبواب هذه المدينة..."[4]

---

[4] عبد الرزاق الكاشاني (ت730)، معجم إصطلاحات الصوفية، تح: عبد العال شاهين، دار المناد، القاهرة، مصر، ط1، 1992م، ص184.

[1] رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص588.

[2] المرجع نفسه، ص748.

[3] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص32.

[4] المصدر نفسه، ص39.

وكما نجدها أيضا استخدمت لفظة "الحب" وهو : تعلق خاص من تعليقات الإدارة، فلا تتعلق المحبة إلا معدوم غير موجودة في حين التعلق...و إن المحبوب على الحقيقة إنما هو معدوم.[5]

فالكاتبة عاشت في مجموعتها قصة حب لكنها إنتهت بمأساة حيث قالت في هذا المقطع: " كان علينا أن نهرب من الحب طوال هذا العمر، والآن علينا أن نعيش معه"[1]

وكما نجدها عانت أكثر من موضوع الغربة الذي يعني لدى الصوفية، مفارقة الوطن في طلب المقصود ويقال غربة عن الحال من حقيقة النفوذ فيه وغربة عن الحق من الدهش عن المعرفة، فالغربة وهو إنفراد عن الألفاء ورقته الأولى الغربة عن الوطن، الثانية: غربة الحال، كالصديق بين المنافقين والثالثة غربة الهمة، وهي طلب الحق أي غربة العارف.[2]

فهي كانت تخاف من الغربة حيث تقول : " كانت تحس أن غرق الغربة وقوتها لمنازعته بدأت تنفذ، أغرقها يتم الغربة ولا تريده أن يبتلع ابنتها..."[3]

كان ابتعادها عن الوطن الذي تعشقه وغربتها عنه أدى بذلك إلى التأثير في عملها، ومن هذا المنطلق فالتجربة الصوفية إذن تجربة ذوقية تنطلق من الأنا نحو الآخر المقدس يتمتع بها الصوفي وحده يصفها لنا بصرف النظر عما إذا كان يمتلك القدرة على حسن الأداء في وصف هذه التجربة.[4]

---

[5] سعاد الحكيم، المعجم الصوفي (الحكمة في حدود الكلمة)، دار ندرة، بيروت، لبنان، ط1، 1981م، ص302.

[1] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص62.

[2] رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ص690

[3] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص12.

[4] خديجة كروش، تناص الخطاب الصوفي والإسلامي في ديوان "أسرار الغابة"، مصطفى الغماري، ص64.

ونجدها أيضا استخدمت مصطلح " التوحد" والذي يعني إتحاد الخالق والمخلوق مع احتفاظ كل منهما باستقلالية ذاتها بحيث يبقى الخالق خالقا والمخلوق مخلوقا... فيكون الإتحاد بهذا المفهوم معنويا روحيا حقيقيا جسديا.[5]

إذ تقول في مجموعتها: "... المسألة تتعلق باعتقاد التوحد الذي تعيشه..."[1]،وهنا تقصد به أنها تحب هذا الشخص لدرجة أنهما اتحدا حتى في العيش أي صارا واحد.

وفي الأخير ما يسعنا إلا أن نقول أن **وافية بن مسعود** كاتبة صوفية بإمتياز، ومجموعتها "اشتباه الظل" نجد زخم كبير من المصطلحات الصوفية مثل: "الرحيل، الحلول، الحلم، الجمال، البرزخ، البحر،المرأة...

[5] سارة بنت عبد المحسن بن عبد الله بن جلوي آل سعود، نظرية الإتصال عند الصوفية في ضوء الإسلام، دار المنارة، جدة، السعودية، ط1، 1991م، ص39.

[1] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص59.

د- التناص التراثي:

إن التراث العربي الإسلامي تراث زاخر ومليء بالعديد من الثقافات الوافدة إليه، فهو يحيا فنيا سواء كان عن قصد أو بغير قصد فهو آت منا وعائد إلينا، حيث نجده حاضرا بصور عديدة ومتعددة في مخيلتنا وذاكرتنا ويسيطر كذلك على تفكيرنا.

وعلى عكس التحديدات المعجمية السابقة للتراث فإن هناك من حاول أن يعطي له مفهوما أوسع بحيث تتجلى فيه صفة الفعالية والتأثير والشمول فيعرفه غالي شكري: " بأنه جماع التاريخ المادي والمعنوي للأمة منذ أقدم العصور إلى الآن"[1]

فالتراث العربي كغيره من التراث أثر وتأثر بحضارات غيره من الأمم والشعوب قديما وحديثا، وزاد في إخصابه تطور صلات التأثير والترجمة والتبادل المباشر بين تلك الحضارات وبين الحضارة العربية، وعلى الرغم من صعوبة التمييز بين ماهو تراث عربي خالص، وبين ما يمكن أن نسميه التراث الإنساني العام، مثل تراث الحضارات المتواجدة في أقطار الوطن العربي منذ القديم، فإن هذا لا يطعن في القول بأن (التراث) هو جماع التاريخ المادي والمعنوي للأمة منذ أقدم العصور إلى الآن، أو أن تراث الأمة العربية الإسلامية لا يقف عند بداية التاريخ الإسلامي الذي جمعنا فيه اللواء الموحد، وإنما يمتدح ماضيها إلى ما قبل ذلك موغلا في أعماق الزمن، فماضي كل الشعوب التي أسلمت

[1] سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، عالم الكتاب الحديث إربد، الأردن، ط1، 2010م، ص13-14.

وتعربت هو ماضي هذه الأمة، وكل الحضارات المادية والفكرية التي إزدهرت في أرض وطننا هي في الواقع التاريخي ميراثنا جميعا.[2]

ونستخلص من خلال تجربة الكاتبة **وافية بن مسعود** أنها استخدمت التراث الشعبي بكثرة وذلك من خلال توظيفها المسهب لبعض الأمثال الشعبية وكذلك استعمالها المفرط للغة الدارجة وخاصة في كلامها مع أهل قريتها، وعليه فالمثل هو قول سائر أو مأثور فرضي أو خرافي، يتميز بخصائص ومقومات يرسل لذاته وينقل من ورد فيه إلى ما تحاكيه في معنى أو مبنى، فإذا كان في الجوهر استعمل فيه الند،وإذا كان في الكيفية استعمل فيها الشبه، وإذا كان في الكمية اتخذ لها لفظ المساوي، وإذا كان في القدر والمساحة غير بلفظ الشكل، وكلها تنطبق على لفظ المثل[1] وكذلك يقول الأستاذ محمد رضا: " الأمثال في كل قوم خلاصة تجاربهم ومحصول خبرتهم وهي أقوال تدل على إصابة المحز وتطبيق المفصل هذا الكلام بالإيجاز ولطف الكناية وجمال البلاغة والأمثال ضرب من التعبير عما تزخر به النفس من علم وخبرة وحقائق واقعية بعيدة البعد كله عن الوهم والخيال ومن هنا تتميز الأمثال عن الأقاويل الشعرية."[2]

فمن خلال ما سبق نجد أن الكاتبة إجترت و إمتصت ما يكفي من تلك الأمثال التي تعايش فيها طقوس حياتها اليومية، فكانت البداية بقولها: "تركت له الجمل بما حمل"[3] فهي مقتبسة من المثل القائل : " ذهب الجمل بما حمل"

فهذا المثل يحمل معنى واحد هو أنها استسلمت للأمر الواقع وتركت منصبها في العمل جراء ضغط المدير عليها ما أدى بها لمغادرة المحل وترك كل شيء له، لأنه كان

---

[2] سعيد سلام ،التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنمودجا)، ص15-18.

[1] رابح العوبي، المثل واللغز العاميان، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ط1، 2005م، ص3.

[2] نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص139.

[3] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص31.

يجبرها على العمل دوام كامل ثم تأخذ العمل معها لتكمله في البيت، فأصبحت تحس نفسها كآلة تشتغل ليل نهار دون راحة فضاقت ذرعا بهذا الحال وهذا الظلم.

وأيضا تقول في موضع آخر: وجوه الشر...قالوا غيّر العتبة تعتدل أمورك وأنا من عتبة البيت لعتبة هذا الشيطان... أي قدر هذا..."[4]

فهي هنا تلوم حظها لأنه ليس معها فهو يعاكسها دائما من شيء سيء إلى أسوء منه بكثير، غيّرت العتبة والمكان لكن الفال السيء والمشؤوم يلاحقها لا مفر منه لأنه قدرها.

وأيضا نجده تجتر المثل القائل: "جات تكحلها عماتها" في حديثها مع العجوز فتقول: " يا عمي هذا ماهو زوجي هو صديقي وجاي يقضي حاجة عندنا ويروح لعشية.

نظر إليها باستغراب وبدا لها أنها " جات تكحلها عماتها، ففي زمنهم لم تكن هناك صداقة بين رجل وامرأة..."[1]

نجدها توقع نفسها في مأزق أكثر من الأول فهي أرادت إقناع الشيخ بأن الرجل الذي معها ليس زوجها، بالمقابل هو صديقها لكن هذا العجوز لا يعرف الصداقة كما تعرفها هي لأنه متعصب فلا وجود لصداقة بين الرجل والمرأة فهي أرادت الخروج من ورطة فوقعت في أخرى أكبر منها.

وأيضا نجدها تستخدم مثلا آخر يخدم تجربتها فتقول: " تذكر المثل الذي كانت أمه تذكره دائما " كل ما يعجبك والبس ما يعجب الناس".[2]

---

[4] المصدر نفسه ،ص34.

[1] وافية بن مسعود،اشتباه الظل،ص87.

[2] المصدر نفسه، ص140.

توظيفها لهذا المثل كان عن قصد لأنها أرادت به كسر هذا الروتين الذي يجرنا دائما لإرضاء الناس وإعجابهم؛ فتقول في المقطع الموالي: " ولكن أليس من حقه أن يلبس ما يناسب هذا التناقض الذي يحكم كل حركة يأتي عليها ويحكم كل نفس يتنفسه..."[3]

فالإنسان حرّ في اختياره، يفعل ما يشاء شريطة ألا يؤذي الآخر.

فللأمثال الشعبية قيمة كبيرة لأنها تجارب سابقينا وأقوال الحكماء منهم، حيث نجد الأستاذ أحمد أمين يعرف المثل قائلا: " بأنها نوع من أنواع الأدب يمتاز بإيجاز اللفظ ولطف التشبيه وجودة الكتابة، ولا تكاد تخلوا منها أمة من الأمم، ومزية الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب."[1]

ونخلص من هذا أن الإكثار من ضرب الأمثال والتشبيه في القرآن، وغيرها يؤثر في النفوس تأثيرا مثل تأثير الدليل، والبرهان في العقول، ولذلك أصبح لا يخلوا أي مجتمع من الأمثال النابعة من حياته التي تميزه عن غيره من المجتمعات البشرية الأخرى التي هي مفتاح رئيس لاكتشاف شخصية عبرها في مرحلة زمنية محددة، فهي نتاج قريحة الجماعة و خلاصة خبرتها ومحصول تجربتها في عبارات موجزة ولغة مكثفة موحية[2].

[3] المصدر نفسه، ص140.

[1] نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص139.

[2] سعيد سلام،التناص التراثي(الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص296.

1-التناص التاريخي*:

ونشير في آخر الأمر إلى جزئية تاريخية استحضرتها **وافية بن مسعود** إذ تقول: " والبلاد أحسن من قبل على الأقل الناس لم تعد تموت كالصراصير بسبب أو بدونه..."[1]

فهي ذكرت بعض الأحداث من العشرية السوداء، تلك الفترة المشؤومة التي عانى فيها الشعب الجزائري من فتنة راح ضحيتها عدد كبير من الأبرياء والمساكين.

وكذلك نجدها استلهمت التاريخ بطريقة مغايرة، باستدعائها لبعض الشخصيات التاريخية فمثلا شخصية عبان رمضان: فالتناص يقوم على مجرد استدعاء الاسم أو الشخصية فقط دون ذكر أو بيان هذا الاسم أو هذه الشخصية في النص لذلك يعد هذا النوع أقل آليات الاستدعاء فنية بالمقارنة مع آليتي الدور والقول، من هذا المنطلق يعد

* التناص التاريخي هو تداخل نصوص تاريخية مختارة قديمة أو حديثة مع النص الفني بحيث تكون منسجمة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسده ويقدمها في عمله، إذن فالتناص التاريخي ما هو إلا دخول بعض الأحداث التاريخية في نص أدبي حديث، حيث يقوم الكاتب باستحضار بعض تلك الأحداث والبطولات وإدخالها في نصه بطريقة فنية تخدم تجربته الإبداعية(ينظر حسن البنداري و آخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر، غزة، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد11، العدد2، 2009م، ص59.

[1] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص24.

التناص بالاسم والكنية من أكثر آليات الاستدعاء مباشر دون التغلغل إلى بنية النص أو مساهمة في تفجير طاقة دلالية.[2]

فالكاتبة استحضرت شخصية المجاهد عبان رمضان كشخصية دخيلة على العمل فهي لم تقم بأي دور أو فعل لأنها ذكرتها كاسم لشارع لا على أساس شخصية فاعلة في النص ولها دور تقوم به، فكانت شخصية عبان رمضان كشخصية جامدة جمود التاريخ في أذهان جيل الجزائر الحاضر والمستقبلي.

فمن خلال ما تعرضنا إليه في هذا الفصل نلاحظ أن التناص الداخلي يسلط الضوء على كل تلك الأعمال المنتمية لنفس لغة الكاتبة، حيث استفادت وافية بن مسعود من تلك النصوص باستحضارها وتداخل نصها مع العديد منها.

[2] عصام شرتح، ملامح التناص مع الموروث التاريخي مع شعر بدوي الجبل، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 906، تاريخ 2004/05/08م، ص01.

الفصل الثالث:" التناص الخارجي فـــي "اشتباه الظل"

1/مع الأساطير.

2/مع المذاهب الأجنبية

أ/الواقعية

ب/الرمزية

ج/السريالية

د/الوجودية

1-التناص الخارجي

التناص يعني في أبسط صوره أن يتضمن نص أدبي ما نصا أو أفكارا أخرى سابقة له، اقتباسا أو تضمينا أو تلميحا أو إشارة بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتتناغم فيه لتشكل نصا جديدا، فإن التناص يعني العلاقة التي تربط بين النص وغيره من النصوص ، بل غدا التناص توظيفا معقدا يولد تفاعلا خصبا بين النصوص يثري مناخا مغايرا للأصل تتداخل فيه عناصر هذا النص وتتزامن في عمق الطبقات النصية، و إن عملية استدعاء نصوص خارج نصية أدبية إلى داخل النص تأخذ أشكالا عديدة.[1]

فالتناص الخارجي هو التناص المرجعي المفتوح، غير مقيد بشروط، فالنص يتضمن العديد من النصوص والثقافات بداخله، إما تلميحا أو إشارة أو اقتباسا، إذ يدخلها الكاتب في نصه تأثرا بها ومن خلال اطلاعه عليها ما أدى بها إلى أن تنعكس إيجابا على نصه ويصبح لها مكانا مرموقا بداخله.

والتناص الخارجي واقع بين تلاقي وتقاطع النص الحاضر مع نصوص أخرى في إطار الأجناس الأدبية المختلفة فيؤدي تفاعل النص هنا إلى المناقصة والاختلاف والتصوير وإنماء هذه النصوص.[2]

فالتناص الخارجي هو حوار بين نص ونصوص أخرى متعددة المصادر والوظائف والمستويات، واستشفاف التناص في نص عملية ليست بالسهلة، وعلى الخصوص إذا كان مبنيا بصفة حادقة ولكنها مهما تسترت واختلفت فإنها لا يمكن أن تخفى على القارئ

[1] ابراهيم جنداري، الرواية والتناص، ص223.

[2] يحي بن مخلوف، التناص L'intertextualité،(مقاربة معرفية في ماهيته و أنواعه وأنماطه، حسان بن ثابت أنموذجا)، ص68.

المطلع الذي بإمكانه أن يعيدها إلى مصادرها وإذن فإن هناك نصا مركزيا يتجلى في النصوص السابقة، ونصوصا فرعية تتمثل في النصوص اللاحقة.[1]

معنى هذا أن التناص الخارجي هو دخول وتحاور مجموعة من النصوص السابقة مع النص الأصلي، لأن النص مفتوح وقابل للتأثر والتفاعل مع العديد من الثقافات والفلسفات، لكن الكشف عليه أمر جد صعب حيث يتطلب وعيا كبيرا ودراية واسعة لمختلف الثقافات العالمية من قبل القارئ حتى يستطيع التعرف عليه.

إذن هو تناص واسع فيه يتفاعل النص الواحد مع كم هائل من النصوص " وهو يرتبط بدراسة علاقات النص بنصوص عصر معين أو جنس معين من النصوص"[2]

أو ما يسمى بالتناص الظاهر أو السطحي وهو فاضح أو بتعبير ابن رشيق " لا يخفى على الجاهل المغفل"[3] فهو مكشوف و ظاهر عن طريق الإشارة إليه ببعض الألفاظ أو الرموز أو العبارات... التي من شأنها إيصاله للمتلقي والقارئ.

وعلى حد رأي رولان بارت فكل منتج أو كاتب " يكتب منطلقا من لغته التي ورثها عن سالفيه، والكتابة هي شيء يتبناه الكاتب"[4]

ويراد به أيضا تناص الشاعر [الكاتب] مع مقولات شعرية سابقة أو فلسفية أو تاريخية أو دينية... بمعنى أن كل ما يشكل إرفادًا مضمونيًا للنص الجديد من خارج نصوص الشاعر [الكاتب] شريطة الانتماء إلى زمن غير زمن الشاعر[الكاتب]، فالنص

---

[1] محمد عزام، النص الغائب(تجليات التناص في الشعر العربي)، ص32.

[2] يحي بن مخلوف، التناص L'intertextualité ' (مقاربة معرفية في ماهية وأنواعه وأنماطه حسان بن ثابت أنموذجا)، ص63.

[3] مصطفى السعدني، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، دار المعارف ، الإسكندرية، مصر، د–ط، 1991م، ص91.

[4] حسين جمعة، المسار في النقد الأدبي (دراسة في نقد النقد للأدبي القديم وللتناص)، ص148.

الجديد يختار من المتن القديم ما هو مفيد وصالح[1] ويدع ما هو ضار وطالح، ويخسر إمكاناته في الدفاع ويضمد أمام الآراء والمواقف الأخرى المضادة لاختبارات نصه الجديد، ويبدي انتقاداته ومواقفه إما عن طريق التقليد والمحاكاة أو عن طريق النقد والمعارضة.[2]

لذلك فالاتجاه الخارجي يتمثل بالإرث الثقافي الذي يفد إلى المبدع من كل مكان، وفي كل زمان، غير عابئ بالحدود المكانية و الزمانية، وعليه أن يتكيف مع هذا الإرث متنخلا منه ما يحتاج إليه ومكونا صورا مستمدة منه لكنها مغايرة له، ويدخل فيه (التناص الخارجي والداخلي) سواء أكان النص قديمًا أو معاصرًا ومهما كانت طبيعة الآلية المستخدمة في ذلك رمزًا أو إشارةً، تلميحًا أو تصريحًا، استشهادًا أو أخذًا وتضمينًا، ترصيعًا أو تصريعًا...[3]

إنه تناص مكثف تتصارع فيه الأجناس وتتفاعل وتتحاور من أجل إيداع نص جديد، فهو نص مفتوح على عدد كبير من النصوص، وفي ظل هذا التناص تتجلى القيمة الخاصة للمبدع ودوره في الإبداع عطاء النص الجديد عمقًا دلاليًا أوسع[4]

وعليه فالتناص الخارجي ما هو إلا دخول النص في علاقة مع غيره من النصوص وهذا يعني أن النص مفتوح على عدد كبير من النصوص، ولكل نص وله دلالته الخاصة به، وعليه ارتأينا أن نطبق هذا النوع من التناصات على المجموعة القصصية " اشتباه الظل" للكاتبة **وافية بن مسعود** وذلك لحل شفرات نصوصها واستخراج تلك النصوص والتي كان لها الأثر البالغ في عمق الكاتبة وفي عملها، ومنه سنبدأ أولا بالأساطير التي

---

[1] علي متعب جاسم،" التناص أنماطه ووظائفه في شعر محمد رضا الشبيبي"، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، جامعة ديالي، العدد 10، ص39.

[2] سعيد سلام، التناص التراثي(الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص134-135.

[3] حسين جمعة، المسار في النقد الأدبي(دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص)، ص148.

[4] يحي بن مخلوف، التناص L'intertextualité (مقاربة معرفية في ماهيته وأنواعه وأنماطه، حسان بن ثابت (أنموذجا)، ص64.

تم استحضارها ثم تليها مباشرة تأثير بعض المذاهب الأجنبية على الكاتبة وبالأخص تلك المذاهب الفلسفية كالواقعية والرمزية والسريالية والوجودية...

1-1مع الأساطير:

فالأسطورة ركن أساس من أركان الحضارة التي تنظم المعتقدات وتصون المبادئ الأخلاقية.[1]

فهي حسب ما جاء في أحد المعاجم اللغوية أسطورة (مفرد): ج أسطورات وأساطير، خرافة ملفق لا أصل له، وكذلك قوله تعالى ".....**إِنْ هذا إِلاَّ أَساطِيرُ الْأَوَّلِينَ** (**31**) "[2] بمعنى أكاذيبهم المسطورة في كتبهم وهي أيضا حكاية يسودها الخيال وتبرز فيها قوى الطبيعة في شكل آلهة أو كائنات خارقة للعادة ويشيع استعمالها في التراث الشعبي لمختلف الأمم ، وعلم الأساطير علم يبحث في مجموعة الأساطير المعروفة والشائعة لدى شعب من الشعوب وخاصة الأساطير المتعلقة بالآلهة والأبطال الخرافيين عند شعب ما.[3]

فالأسطورة جنس أدبي قديم قدم الإنسان وهي علم قائم بذاته يقوم على الخوارق والغيبيات، فلما نزل الإنسان إلى الأرض وجد نفسه وحيدًا فاخترع آلهة ليعبدها وتحميه من مخاطر الحياة، فاختار كل شيء يبدوا له أنه أقوى ليعبده ويقدسه.

---

[1] عبد الحميد أحمد محمد، الأسطورة في بلاد الرافدين (الخلق، التكوين)، دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط1، 1998م، ص6.

[2] سورة الأنفال، الآية 31

[3] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، مجلد01، ط1، 2008م، ص93-94.

إن الأسطورة محاولة لفهم الكون بظواهر متعددة، أو هي تفسير له، إنها نتاج وليد الخيال، ولكنها لا تخلوا من منطق معين ومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد.[1]

أما الأسطورة أو الميثولوجيا (Mythologie) اصطلاحا فهي كلمة يونانية تعني علم الخرافات وأخبار الآلهة، وأنصاف الآلهة و الأبطال الخرافيين عند الشعوب القديمة وفي جاهلية التاريخ، وكل ماله صلة بالوثنية وطقوسها وأسرارها ورموزها، ما ظهر منها وما بطن، ولم يقتصر شيوع اللفظة للدلالة فقط على الأساطير الكلاسيكية اليونانية والرومانية، بل أصبحت تطلق على كل ما يندرج في هذا المفهوم من ما في الشعوب الأخرى.[2]

فالأسطورة تروي تاريخًا مقدسًا في الزمن البدائي هو زمن البدايات، بعبارة أخرى تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفضل مآثر اقترحتها الكائنات العليا لا فرق بين أن تكون هذه الحقيقة كلية كالكون مثلا، أو جزئية كأن تكون جزيرة أو نوعًا من نبات أو مملكًا سكنه الإنسان أو مؤسسة إذ هي دائمًا سرد لعملية الخلق.[3]

أو بعبارة أخرى فالأسطورة عمل سردي قائم على مجموعة أحداث خارقة جرت في هذا الوجود، ويكون أبطالها من الخوارق إما آلهة أو أنصاف آلهة يحمل كل منهم قوة خارقة وصفات غريبة، حيث تقوم بينهم مناوشاتُ إذ يعرض كل منهم قوته على الآخر والفائز منهم يكون هو بطل الأسطورة.

---

[1] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص9

[2] سعيد سلام، التناص التراثي(الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص325.

[3] عبد الحميد أحمد محمد،الأسطورة في بلاد الرافدين(الخلق–التكوين)، ص6.

وكذلك نجد أن الأسطورة وسيلة حاول الإنسان عن طريقها أن يضفي على تجربته طابعًا فكريًا، وأن يخلع على حقائق الحياة العادية معنى فلسفيًا.[1]

في حين يرى هايدغار أن الأسطورة تمنح الطمأنينة للإنسان الذي يواجه الموت الأكيد[2]، فهي عملية إخراج لدوافع داخلية في شكل موضوعي والغرض من ذلك حماية الإنسان من دوافع الخوف والقلق الداخلي.[3]

وبرأي تلميذ فرويد (كارل يونغ) فإن الأسطورة تنير جوانب النفس الإنسانية وحين يفقدها الإنسان فإنه كما يفقد روحه، أما الفيلسوف الألماني (كاسيرر) فيقول أن الأسطورة تمثل قوة أساسية في تطور الحضارة الإنسانية[4]

بمعنى أن الأسطورة هي السبب الوحيد في تطور وازدهار الحضارة الإنسانية لأنها تنير النفس وتبعدها عن كل تلك الشرور المحيطة بها وتبعث في الإنسان الطمأنينة بداخله كما أنها الوسيلة التي يعبر بها عن تجاربه بمعنى فلسفي، وهي في الأخير علم يدرس كل تلك العادات والطقوس التي كان يقوم بها الإنسان البدائي وبقي محتفظًا بها يقدسها حتى الآن لأنها جزء من روحه وكيانه، فهي حضارته التي يجب عليه أن يحميها حتى لا تندثر.

أما الأسطورة في العربية فهي تشير إلى شيء محتمل الحدوث وإن كان مستبعدًا كإحدى الخوارق في حين أن الأسطورة الخرافية (Mythe) تشير إلى شيء مستحيل، وإن اعتقد البعض، حوار حدوثة كإحدى الخوارق ويمثل هذا التمييز وجهة نظر العلوم الأنثربولوجيا (Anthoropologies) والإجتماعية. [5]

---

[1] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص10-11.

[2] عبد الحميد أحمد محمد،الأسطورة في بلاد الرافدين (الخلق-التكوين)، ص6.

[3] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص11.

[4] عبد الحميد أحمد محمد، الأسطورة في بلاد الرافدين (الخلق-التكوين)، ص6.

[5] سعيد سلام، التناص التراثي(الرواية الجزائرية أنموذجا)، ص329.

فالأسطورة بكونيتها وشموليتها كما يقول طيب تيزيني: يمثلان نسقًا من أنساق التطور الذهني والفكري للمجتمعات... وهما بصفتهما موفقًا نظريًا من العالم، كانتا متشابكتين بالوظيفة الأولى للأسطورة، وظيفة التكريس للسلطة الأرستقراطية، البيروقراطية، ولوحدة المجتمع المتمايز.[1]

ومن هذا المنطلق نجد القاصة **وافية بن مسعود** أعطت للأسطورة اليونانية حيزًا كبيرًا في عملها " اشتباه الظل"، إذ نجد هناك تزاحم وتداخل هاته النصوص الأسطورية في نصها الأدبي كتداخل الشعرة في العجيينة، حيث عمدنا في دراستنا هذه على تناول كل نص منها على حدا، حتى تسهل لنا دراسة مدى فاعلية وتأثير هذه الأساطير على الكاتبة وعليه نجدها هنا في هذه الفقرة قامت باستحضار " سيدة الأسوار" وبطريقة امتصاصية في قولها: " هي سيدة الأسوار تعلو منذ عمر على كل شيء، تتبوأ عرشها... تلك القمة النائية هناك، الكثير من الخضرة وإحساس عميق بالرضا، والحكمة تعلو صامتة تنظر إلى الناس... تستعد لمثابرتهم نحو الحب، نحو الخطايا بغباء مبيت، ونحو العطب بسذاجة غائبة في ألوان كثيرة... لا لون لها سوى الأبيض..."[2]

فسيدة الأسوار لا محال هي آلهة الحكمة، فالكاتبة هنا استحضرتها لتعلمنا مسبقا أنه لا يجب على الإنسان أن يحكم على الناس هكذا بل عليه أن يخوض معهم تجارب في الحياة فهي تقول: " أما هي فقد علمتها حياتها أن كل ذلك هو محاولة الإنسان كي يكتمل بغيره، رغم علمه أنه لن يستطيع، لأنه سيظل يبحث عن قطعته المفقودة الأخرى طوال حياته ليكتشف في الأخير أنها ليست موجودة، وأنه خلق بعطبه يسلك الدرب وحيدًا أو يعود إلى الله وحيدًا كما خلقه..." [3] فهي هنا إمتصت منها فكرة الحكمة في سنة الحياة

[1] عبد الحميد أحمد محمد، الأسطورة في بلاد الرافدين (الخلق–التكوين)، ص6.

[2] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص52.

[3] المصدر نفسه، ص53.

حيث تذكرنا بأن الكمال صفة ربانية، فالإنسان خلق بنقصه ليحتاج لغيره ليكمله في هذه الحياة حتى يستطيع التأقلم والعيش فيها، ثم يعود بنا إلى النهاية التي سيؤول إليها كل البشر "وحيدًا".

ونجدها في موضع آخر تذكرها لكن باسم آخر سيدة الأسرار: " هي سيدة الأسرار والصمت الذي علمها كيف تسمع أصوات الآخرين قبل أن تنطق، وأن تتهجى تفاصيلهم قبل أن يدركوها تعرف في عيونهم وحركات أيديهم و أصوات أنفاسهم كل شيء، ثم تتجاهله كأنه لم يظهر أمامها أبدًا هي التي تقف على صخرة العمر تفهم جيدًا أن ميراثها صلب، ولن تستطيع حتى هي هدّه الآن..."[1] فبطريقة حوارية ذات فنية عالية قامت باقتباس صفات آلهة الحكمة التي تعرف كل كبيرة و صغيرة، وحتى ما يلج الصدور، قبل أن ينطقوا به، هذه الصفات خارقة للعادة لا يملكها إلا الله، ثم تقول أنها في أعلى المراتب في هذه الدنيا ولا يمكن لأي أحد هدّها وكسرها.

فتقابلها القاصة بقولها: " هي المحاربة ضد ضعفها، تقف لتمد يدها في كل لحظة إلى السماء، تعانق أطيافها وتعلم ألا أحد يمكن أن يقف معها على حواف الحلم والجنون، لا أحد يملك سلطة الصبر كي يعاند كبريائها بوفائه، لأنها تعلم مما يعلمون.... أنها تدرك أن اليأس خلق ليكون بشريا... علمتها لغة الصمت ألف أحجية لإبقاء الحب خلف أسوارها.... لكنه القدر من جديد يختبر حكمة العمر وصبره... القدر الذي وضعها أمام الممكن الذي استهانت به..."[2]

فهنا نجد الكاتبة تتشبه كثيرًا بآلهة الحكمة حيث في كل مرة تذكر لنا اسمًا من أسمائها فتارةً سيدة الأسرار وتارةً سيدة الأسوار فهي متأثرة جدًا بهذه الآلهة لما أوتي لها من حكمة تحكم بها هذا العالم، إذ هي تعلم بكل صغيرة وكبيرة تحصل في هذا العالم.

[1] وافية بن مسعود، "اشتباه الظل"، ص53.

[2] المصدر نفسه، ص54-55.

أما في هذا المقطع فتقول: " ... لقد عرفت دائمًا أنها تنام على وجع إلهي عميق، يضعها دائمًا في المكان الذي يكون عليها أن تنقد أحدًا... وعليها الآن أن تقوم بدور إله الحكمة الذي كانته... حكيما لأجل غيره... غبيًا حين ينظر إليه، العدالة عمياء والحكمة تبصر ما عليها إبصاره فقط تقف...تجلس...تدور حول نفسها..."[1]

إذ نلاحظ أنها قامت باجترار دور إله الحكمة الذي كان حكيما لأجل غيره حيث طبقته على حالتها فهي وقعت في حب الشخص الخطأ دون أن تدرك ذلك ولم تستخدم ما تملكه من حكمة لأجل نفسها تماما مثله هو لأنه يستمد حكمة لأجل غيره.

وفي الأخير نجدها استحضرت شخصية " مينرفا سيدة الحكمة" [2] حيث كان هذا هو اسمها في مذكراتها " الرماح الأخير" وبعد دراستنا لتلك الأساطير استنتجنا أن كلها تعني آلهة الحكمة والتي يطلق عليها اسم مينرفا: " وهي ابنة إله زيوس هي ابنة من غير أم، وهذا هو أعجب العجب في المثيولوجيا اليونانية كلها، ولدت من دماغه، فمينرفا سيدة رائعة الحسن مهيبة الطلعة وضاحة الجبين ضافية الملابس، يتلألأ الذكاء والإيناس في ناظريها، حين رسمها زيوس ربة للحكمة وربة للسلام وربة للحرب الدفاعية، كانت تجارب آلهة الكسل والتراخي التي كانت تسيطر على العالم قبل أن تولد، فانتهزت ربة الحكمة الفرصة وإلتقطت الصولجان الذي كانت تحمله ربة الكسل ثم استولت على عرشها لتحكم مكانها ولتعيد في هذه الأرض دبيب الحياة."[3]

---

[1] وافية بن مسعود، "اشتباه الظل"، ص58

[2] المصدر نفسه،ص102

[3] ينظر: دريني خشبة، أساطير الحب والجمال عند اليونان (دراسة ونصوص)، دار أبعاد، بيروت، لبنان، المجلد1، ط1، 1983م، ص67-68.

كما استحضرت القاصة الأسطورة في آخيل وجلجامش في قولها: " ... وحدها الأكثر عنادًا لهذه الإنسانية التي خلقت ملزمة بها عناد آخيل وجلجامش ضد قدرهما..."[1]

فبطريقة حوارية تفاعلت مع أسطورة إذ تشبه حالتها بحالة كل من آخيل و جلمجامش لما مستهما الموت و أخذت منهما أعز صديقين لهما فقرر كل منهما البحث عن الخلود حيث جاء أسطورة أخيل أو أسخيلوس والذي كان له دور كبير في حرب طراودة لأنه البطل المركزي في إلياذة هوميروس و حسب الأسطورة الإغريقية، أن أم آخيل قامت بغمزه في مياه النهر سيتكس ليصبح من الخالدين إلا كعبه هو المكان الوحيد الذي لم تمسه مياه النهر فكان هو نقطة ضعفه[2]، وشارك آخيل في حرب طراودة وحقق لهم العديد من الانتصارات، أحب آخيل ابنة ملك طراودة برسيس لكن أجاممنون وضع يده عليها، فشن بينهما خلاف فاعتزل آخيل القتال، إذ توالت الهزائم على الجيش الإغريقي، فحاول باتروكلوس إقناعه بالعودة للحرب لكنه رفض ما أدى به لارتداء بدلة آخيل والمشاركة في الحرب ليوهمهم بأنه هو، وفي المعركة قام هيكتور بقتل باتروكلوس ظنا منه أنه آخيل، ولما علم آخيل ثارت ثائرته وقرر الإنتقام لصديقه.[3]

إلا أنه في نهاية المطاف كشف سر آخيل ونقطة ضعفه، فقام باريس أخو هيكتور بتصويب سهمه نحو كعب آخيل فسقط أرضا.[4]

أما الأسطورة جلجامش هي الأخرى نجدها تقول: " أنه كان ثلث بشر وثلث إله فكان راعي للماشية لكنه يتصرف باستبداد وغطرسة، فتخلق الآلهة من يواجهه ليعم السلام، فخلق أنكيدو وهو كائن بشري من السهوب له قوة خارقة يقتات الأعشاب، فشب بينهما اختبار للقوة انتهى بحلف الصداقة، ثم حاولت عشتار إغراء جلجامش ليصبح

[1] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص53

[2] www.ar.wikipidia.org.01.05.2016h:16;37

[3] ينظر: محمد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، مصر، د-ط، 1956م، ص44-48.

[4] www.ar.awikipidia.org.0105.2016h16:37

عشيقها لكنه رفض فتوسلت الآلهة لتنتقم منه فخلقت ثور السماء لترسله لتقويض مملكة جلجامش، لكنه قتل على يد أنكيدو فاجتمع مجلس الآلهة ليقرر موت أنكيدو بسبب فعلته، فوقع فريسة المرض فمات، حزن عليه جلجامش وعمل له طقس حداد مهيب مذكرا بشعائر حداد آخيل على صديقه، فبعد تجربة الموت قرر جلجامش بلوغ الخلود، فأخبره أوتنابيشتيم أن ثمة نبتة تعيد الشيخ شابًا وللحصول عليها ينبغي الغوص في قاع البحر لكن في طريق العودة وأثناء استحمامه جاءت أفعى وأخذت منه النبتة تاركةً جلدها وراءها[1] وبطريقة امتصاصية قامت الكاتبة باستحضار فكرة عناد كل منها ضد قدره، في البحث عن الفردوس المفقود فهما لم يستسلما لمجرد موت صديقيهما، بل استمرا حتى النهاية فنجدها تقول: "... أما هي علمتها حياتها أن كل ذلك هو محاولة الإنسان كي يكتمل بغيره رغم علمه أنه لن يستطيع، لأنه سيظل يبحث عن قطعته المفقودة الأخرى طوال حياته ليكتشف في الأخير أنها ليست موجودة وأنه خلق بعطبه يسلك الدرب وحيدًا ويعود إلى الله وحيدًا كما خلقه."[2]

فهي وظفت هذه الفكرة بطريقة رائعة، حيث نجدها تعلمت من هاته الحياة ألا تحتاج إلى أي كان ليكمل وجودها، لأن الإنسان خلق بنقصه، لتذكرنا في الأخير بسنة الله في خلقه عندما يعود وحيدًا كما خلق أول مرة.

وكما نجدها أيضا تجتر محنة برميثوس والتي جاءت في أسطورة برميثوس إذ نجده " كان يخلق الكائنات الحية لتعمر على الأرض فقرر خلق الإنسان، وأهدى له النار المقدسة فغيظ زيوس لأن النار كانت حبسًا على الآلهة، فأمر زيوس ابنه فلكان بأن يذهب إلى برمثيوس فيصحبه إلى جبل القوقاز ليضع له الأغلال في عنقه ثم يدقه في

[1] ينظر: صموئيل هنري هووك، منعطف المخيلة البشرية (بحث في الأساطير)، تر: صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1983م، ص40-45.

[2] وافية بن مسعود،"اشتباه الظل"، ص53

الحبل من أطرافه ثم سلط عليه باشقًا من النسور يظل ينهش كبده من مشرق الشمس إلى مغربها ... ثم يتركه النسر لتندمل جراحه في الليل وينضج كبده حتى إذا أشرقت الشمس عاد إلى نهشه من جديد تأديبًا وتهذيبًا.[1]

هذه الأسطورة تشبهها إلى حد كبير، فبرمثيوس يتحمل التعذيب ونبش النسور لجسمه لأن الآلهة سلطت عليه غضبها، فأصبح يعاني ليلًا نهارًا وهي كذلك تحمل على كتفها عبء قدر لم تكن هي من إختاراته بل مجبرة، إذ تقول: " لم أختر اسمي ولم أختر قدرا آخر كان الجزائر، كبرت أقرب من التراب، واستطلت لكن التراب لم يفارقني قط، كانت خطواتي الأولى عليه و أماني تتجه إليه... ثم تعودت حواسي على عطره، أدمنته... وكبرت لأجد نفسي أقرب إلى محنة برميثوس، أحمل عبئي على كتفي وأسعى إليها سعي الحجيج وكل مساء أراني في المحطة الأولى التي تحركت منها بإتجاه الريح عطشى كتائه بصحراء لا ظلال لها..."[2].

أما من خلال هذا المقطع نجدها تقارن نفسها بعشتار آلهة الخصب والنماء فتقول : "... لم ترحل عشتار عن عرشها في السماء نحو الأسفل دون سبب رحلت لكي تعود مع الربيع، أما أنا فأرحل لأن ربيعي خريفه قد بدأ..."[3] فالقاصة هنا وبطريقة إجترارية قامت استحضرت قصة هبوط عشتار إلى العالم السفلي والتي تقول: " أنه بعد إطلاق سراح عشتار تم تقديم تموز شقيقها للآلهة لتسجنه بدون سبب، فهبوط عشتار إلى الأرض كان بسبب فشل تام للخصوبة الجنسية أثناء غيابها، فحين تقرع عشتار بوابة العالم السفلي تهدد بتقويض البوابة وتحرير الأموات الأقدمين في العالم السفلي إذا لم

[1] دريني خشبة،أساطير الحب والجمال عند اليونان (دراسة ونصوص)، ص35.

[2] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص 67.

[3] المصدر نفسه، ص 109.

يسمح لها بالدخول، فهي رمز الخصب والنماء، وسجنها كان سببًا في موت الأرض ونهاية البشرية، فأمرت السماء بإطلاق سراحها ليعود النسل وتعود الحياة من جديد "[1] .

فلهذا نجد الكاتبة ربطت عودت عشتار بالربيع لما يحمله من خصب ونماء وازدهار، أما هي فقد قررت الرحيل دون العودة، لأن مرض السرطان نال منها، وهي عمر الزهور؛ لذلك فالنظرة تختلف لأن عشتار رحلت وعاد معها ربيع ليُغير الأرض بعد موتها أما هي فقد ترحل دون الرجوع لأن ربيعها بات خريفًا ولم يبق ولم يبق فيه شيء أخضر فكل أوراقه تساقطت.

كما نجد أسطورة أوديسيوس قد امتصت منها الكاتبة تجربة رحلة أوديسيوس عند عودته إلى وطنه بعد انتهاء حرب طراودة ظل طريقه في عرض البحر إذ قذفت به الأمواج إلى جزيرة أخرى وحدقت به العديد من الأخطار دامت سبع سنوات في صراعه مع البحر، ثم يعود إلى إيثاكا ويجد زوجته الوفية بنيلوبا في أنظاره هو وابنه تليماخوس[2].

فتقول الكاتبة آخذتًا المعنى من الرحلة : " أصبح يحتاج إلى معيل ومهداد بإبادة كل ما جناه في الإنفاق على عائلته وعلى بطنه، أما قصة الأوراق فأخذت رحلة أو ديسيوس وتاهت بين هذا وذاك دون رجعة..."[3] حيث أعطت لقصة الأوراق مصير أوديسيوس التائه في البحار فهنا قصدت بها البحث عن عمل، فتسرد لنا قصة شخص أفنى عمره في الدراسة وطلب العلم في الخارج، ولكن حين عودته لم يجد عملا فبات تائهًا كأوديسيوس في البحار من مؤسسة إلى جامعة يحمل تلك الأوراق لكن بدون فائدة.

[1] ينظر: صموئيل هنري هووك، منعطف المخيلة البشرية (بحث في الأساطير)، ص32-33.

[2] ينظر محمد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، ص42-52.

[3] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص135.

1-2مع المذاهب الأجنبية:

إن التدخل بين الآداب هو موضوع دراستنا، فمن خلال القراءة المعمقة للمجموعة القصصية " اشتباه الظل" فقد وجدنا تأثيرا كبيرًا لتلك المذاهب الأجنبية، وذلك ناتج عن احتكاك الأدب العربي بالأدب الغربي، وإطلاع كتابنا على الثقافات الأجنبية الوافدة إليه، فأثر ذلك بشكل كبير على الكتابات العربية.

فهذا هو حال القاصة **وافية بن مسعود** حيث استحضرت هذا النوع من التداخل النصي بين الآداب بشكل بارز على مجموعتها وتأثرها ببعض المذاهب الفلسفية فستكون البداية بـ:

أ- الواقعية:

المذهب الواقعي في النقد لا يختلف عن المذهب الفني إلا في شيء واحد هو موضوع القصيد، فهو لا ينظر كما ينظر المذهب الفني إلى التجربة الشعرية والصياغة والانفعال والفكر والخيال فقط وإنما يدخل في اعتبار الموضوع، فإن كان الموضوع لا يهتم بالحياة وأحداثها وآلام الناس و أشواقهم وآمالهم فهو فن ردئ، فن مخلخل للمواهب مخدر للناس فن لا غاية من ورائه إلا تسلية جماعة ضئيلة مترفة، والفن الجيد هو المعبر عن أشواق الناس وآمالهم ودنياهم.[1]

الأدب الواقعي هو انعكاس الواقع الخارجي في نفس الأديب وليس رسما مجردًا له، أو هو صورة للواقع ممزوجة بنفس الأديب وقدراته على التصور الفني.[2]

[1] مصطفى عبد اللطيف السحرتي، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، مطبوعات تهامة، جدة، المملكة العربية السعودية، ط2، 1984م، ص21.

[2] حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث (تطوره، معالمه الكبرى مدارسه)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د-ط، 1993م، ص128.

فنجد أتباع الواقعة الجديدة كثيرا ما لجأ إلى تجارب اجتماعية لم تتجاوب مع ذات أنفسهم، رغبة في أن يعدوا مجددين فكانت كأنها مفروضة عليهم من خارج ذاتهم.[1]

إذ نجد بلزاك(Balzak) ترك إنتاجا ضخما في الأدب الواقعي فيرى: " أن الشعر أقرب للخيال بينما النثر أقرب للواقع."[2]

ويقول أيضا: " الأدب تعبير عن الواقع"[3]

وعليه فالكتابة الأدبية ما هي إلا تجارب قام بها الكاتب أو الأديب في الواقع ليعيد كتابتها حسب متطلبات التجربة الإبداعية، إذ تعتبر هذه الكتابة نقل للواقع المعاش فعليه أن يصف المجتمع كما كان وكما يجب أن يكون وما سيكون، فهو عبارة عن مصور فواتوغرافي.

فالقاصة **وافية بن مسعود** في مجموعتها امتصت المعنى من الواقعية بتعبيرها عن قضايا إجتماعية مرت بها فتقول: " نتذكر أن غدًا سيقودها إلى فراق المرافئ البارد لتعود إلى حيث قد تركت خلفها شرائطها الوردية و رسائلها المغلقة، إلى حيث تأخذ الحياة ألوانها الكاملة، وتشكل الفصول وجهها المختلف تبدوا لها مسافة الساعات التي تفصلها عن وطنها طويلة وهي تمتد على الجرح."[4]

وأيضا تقول::"... ماحدث لها أنها منذ كبرت كبر معها خوفها مما سيأتي، كانت تغلق الباب عند السادسة و تغلق النوافذ لأن الموت كان يحوم فوق الحي كلما حل

[1] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، دار النهضة، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص16.

[2] حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث (تطوره، معالمه،الكبرى، مدارسه)، ص127.

[3] فؤاد المرغي، المدخل إلى الآداب الأوروبية، مديرية الكتب والمطبوعات، حلب، ط2، 1981م، ص204.

[4] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص10-11.

الظلام، لا يمكنها أن تأمن الحياة لأنها ستطعنها كما فعلت ذلك منذ سنوات عندما طعنها غبي ما وحمل حقائبه ورحل..."[1]

فالكاتبة هنا عبرت عن الواقع المرير الذي مرت به، عندما كان شبح الموت يحوم على حيها ليحصد أرواح الأبرياء، فينحصر واجب الكاتب في تصوير عالمه كما هو، في واقعية تصف هذا العالم بظواهره الإجتماعية وأشخاصه وطبقاته مغمورًا فيها هو فيه من ظلم أو أباطيل، حتى يكون العمل الأدبي مرآة للحقيقة تثير في القارئ ضرورة تغيير العالم المئوف إلى عالم سليم كريم، على أن يكون مصدر الإثارة العمل الأدبي نفسه دون تدخل من المؤلف، إذ أن وسيلة المؤلف إليها هو غوصه في أعماق الحياة نفسها عن خبرة وسعة الإطلاع، وعلى أن تكون قوة التصوير مظهرها العمل الفني نفسه في تصويره الصادق للواقع في حيده التام.[2]

إذن فالواقعية بمعناها الواسع هو الأمانة في تصوير الطبيعة.[3]

وفي موضع آخر تظهر الواقعية في قول الكاتبة : " ... جلسا على طاولة نائية مقابلة لساحة بور سعيد، الحياة بدأت تدب في طاولات باعة التحف الجلدية والفضة وبعض الأشياء اليومية الأخرى، تبتسم في قرارة نفسهاّ، هاهي تجلس وحيدة كما اعتادت للمرة الألف، تنظر إلى الأشياء المألوفة ذاتها، وتسمع الأصوات ذاتها، صفارة الشرطي وهو يحاول مجاراة يوم آخر من الهذيان الذي يصيب الناس كل يوم، كل يبحث عن طريقه ولا يرى الآخر أو يحس به على الإطلاق، حتى إن تواجهوا على مفترق طرق أو على رصيف واحد، همس الناس وحديثهم المختلط الذي يشبه الطلاسم يدق مسامعها بقوة، صوت مكنسة عمل النظافة وهي تحفر الأرصفة بحثا عن أشياء اعتاد الناس رميها

[1] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص79-80.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر ، القاهرة، د.ط، 1997م، ص318-319.

[3] رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة،الكويت،د-ط،1987م، ص152.

دون هدف هنا وهناك، وحدها المكنسة تعاني من الجزائريين ما تعانيه زوجاتهم في البيوت..."[1]

هنا الكاتب الواقعي يقوم بتصوير الشخصيات النموذجية في الظروف النموذجية وهكذا فهو يعتمد على مبدأ نمذجة تلك الظروف وتلك الشروط الاجتماعية التي تنشأ فيها الشخصية أي أن هذه الظروف لا تكون في العمل الفني الواقعي مصادفًا، بل تنطوي على صفات اجتماعية تاريخية مهمة، وهي تبرز الشخصيات الفنية التي يصورها الفنان[2].

فعلى الفن أن يصور العالم الحقيقي تصويرًا أمينًا، لذلك فإنه يجب أن يدرس الحياة المعاصرة عن طريق الملاحظة الدقيقة والتحليل المتأني وعلى الفنان أن يفعل ذلك بدون إنفعال أي بدون حشر لذات أي بموضوعية.[3]

ب- الرمزية:

ظهرت الرمزية كمذهب أدبي له مصطلحاته في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ويرى محمد مندور أنها تسند إلى مثالية أفلاطون وهي التي تنكر حقائق الأشياء الخارجية المحسوسة ونراها في الحقيقة رمز للحقائق المثالية البعيدة عن عالمنا المحسوس وعلى أساس إنكار الفلاسفة كل ما هو خارج الذهن البشري فإنهم قالوا أن اللغة لا قيمة لها في ألفاظها، إلا مما تثيره هذه الألفاظ من الصور الذهنية التي تلقيناها من الخارج وعلى هذا الأساس تصبح اللغة وسيلة لنقل المعاني المحدودة أو الصور المرسومة الأبعاد وإنما تصبح وسيلة للإيحاء، ولما كانت وظيفة الأدب هي توليد المشاركة الوجدانية بين الكاتب والقارئ، قالوا بأن الأدب لا يسعى إلى نقل المعاني والصور المحدودة وإنما يسعى

[1] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص 79-80

[2] فؤاد المرغي، المدخل إلى الآداب الأوروبية، ص205.

[3] رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، ص155.

إلى نشر العدوى الفنية ونقل الحالات النفسية من الكاتب إلى القارئ، وهذه وظيفة المذهب الرمزي في الأدب الرمزي (الموضوعية أو القصصية)[1]

ولذلك كان من أول ما يبشر به الرمزيون إجراء الفوضى في مدركات الحواس المختلفة، ومحاولة الوصول بالشعر إلى اللامحدودية التي وصلها الفن والموسيقى.[2]

فالرمزية تعني استخدام الرموز في الأدب شيء يلازم الأدب في الكثير من الأساليب والعصور.[3]

أما بالنسبة إلى مور(Mour) عرف الرمزية " إنها قولك عكس ما تقصد"[4]

وعليه فإننا نجد القاصة **وافية بن مسعود** توظف الرموز توظيفًا مكثفًا، إذ غدت المجموعة القصصية لوحة فنية ممزوجة بالرموز والدلالات، فمن خلال ما تم دراسته أحصينا عددًا من الرموز وكان أهمها.

فاستحضارها لرمزي التراب والوطن دليل كبير على إحساسها العميق بالغربة والابتعاد عن مواطن الأحبة، فتقول: "تتذكر وجه مدينتها ورائحة التوابل والتراب عند سقوط المطر"[5]

فهنا تحن إلى تراب وطنها الذي اشتاقت له.

وأيضا تستحضر رمزًا آخر من رموز الطبيعة والتي كانت تستخدمه بكثرة ألا وهو رمز الشمس لما تحمله من حرية واستقلالية وكذلك رمز للصفاء فتقول: " سنعود عندما

---

[1] حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث (تطوره، معالمه الكبرى مدارسه)، ص136.

[2] إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1996م، ص58.

[3] رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، ص220.

[4] المرجع نفسه، ص223

[5] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص9.

يستعيد القمر بهاءه وتفتح الشمس أحضانها للوطن... سنعود عندما يختفي الحاقدون وتنتهي لعبة النار والدم..."[1]

فهنا دعوة للتحرر من زمن العبودية والعودة إلى زمن الحرية والأمان.

وكذلك تقول: " قررت ذات بكرة أن ترى الشمس تخرج من رحم البحر." [2]

وكما نجدها توظف رمزًا آخر توحي لنا من خلالها عن حالتها النفسية وما تشعر به، فكان استخدامها للبحر دليل على ذلك فتقول: " لم تكن خائفة من البحر ومزاجه..."[3] وأيضا " جلست بينها وبين البحر شيء من الحديد..." فالبحر كان رمزًا لمدى عمق الحزن بداخلها وحالة المد والجزر التي تمر بها نفسيتها.

أما بالنسبة لرمز المطر فكان يحمل دلالة لحزن والألم والحزن الذي تعانيه في داخلها فتقول:" المطر...؟ صوت أحزانه على النافذة وهي تعانق الزجاج وتهوي بعدها على طوله سلالات دفء وقهر مباعت..."[4]

وأيضا تقول معبرة عن مدى حزنها لابتعادها عن وطنها: " كل ما كنت أسمعه هو صوت الأمطار وهي تسقط على معطفي البلاستيكي[5]" دون أن ننسى الإشارة إلى رمزين مهمين هما: السماء والأرض، فتقول الكاتبة : " توقفت عن التفكير في حاله للحظة متأملة اللاشيء تارة تنظر إلى السماء و أخرى إلى الأرض..."[6]

---

[1] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص120.

[2] المصدر نفسه، ص 121.

[3] المصدر نفسه، ص 38.

[4] المصدر نفسه، ص 119.

[5] المصدر نفسه، ص 19.

[6] المصدر نفسه، ص38

فهذين الأخيرين أي السماء والأرض يدلان على ضياع القاصة بين عالمين مجهولين، إذ لا تعرف أي الطريقين ستسلك، إذ يلجأ الأدباء الرمزيون إلى معالجة مشاكل الإنسانية والأخلاقية العامة ويجعلونها بواسطة الخيال وتصوراته وهذه التصورات تكون غالبًا بعيدة عن مشاكل واقع الحياة، فهي لا ترى إلا تصوير هذا الواقع وتحليله ونقده بل ترمي إلى تجسيم أفكار مجردة وتحريكها إلى أحداث تتداخل وتتشابك لإيضاح الحقائق الفلسفية نفسية كانت أو أخلاقية.[1]

وكذلك نجد لفظة الشرفة والنافذة مسيطر عليها فهي ترمز لضياع الحزن والألم والتشتت التي تعاني منه، هي دائمة الهروب من الواقع والدخول في غيبوبة مستمرة فتقول: "... فتحت النافذة لتطل منها..."[2] و " نهض نحو الستائر يفتحها فأمسكت يده، ليس بعد... لا تفتحها الآن أنا لست مستعدة بعد للعودة... لست مستعدة للخروج... الخارج يرعبني فأنا لست جاهزة بعد"[3]

إكثارها من الرموز دليل على ثقافتها الواسعة فطبيعة الرمز غنية ومثيرة، تتفرق دراسته من فروع شتى من المعرفة في علم الديانات والانثربولوجيا[4]

وكذلك نجدها أعطت للرموز المكانية قيمة روحية في نفسها لما يحمله ذلك المكان من لحظات فرح وحزن أو هرب من المشاكل والهموم التي كانت تعاني منها، إذ ذكرت كل من: الجزائر، عنابة، قسنطينة، سيرتا، باريس... ومثال ذلك قولها: " كان أبي يضمني ونحن نودع عنابة نحو المجهول."[5]

---

[1] حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث(تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه)، ص138.

[2] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص25.

[3] المصدر نفسه، ص 30.

[4] عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1966م، ص191.

[5] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص19.

ج- السريالية :

أو ما يسمى مدرسة ما وراء الواقع، أسس هذا المذهب جماعة من الشعراء الشباب ليكون فلسفة لهم في الحياة، هدفها تغيير الحياة إطلاقا لخلق إنسان جديد، إنسان يجد الحرية المطلقة عن طريق الخيال، إذا الخيال وحده هو القادر على ذلك في هذا العصر.[1]

فهو المذهب الذي يعتني بمنطقة اللاشعور أو اللاوعي وقالوا أن الأدب يجب أن يتحلل من حياة (واقع الشعور) وبالتالي يجب عليه أن يتجه إلى واقع اللاشعور أو واقع اللاوعي أو الواقع المكبوت في داخل النفس البشرية ويجب أن يحرر هذا اللاشعور من عقله و أن يخرج من مكبوته و أن يسجله الإنسان في أدبه، ولما كان هذا اللاشعور أحاسيس تتلاطم بعضها في بعض ومشاعر مختلطة يموج بعضها في أثر بعض بغير نظام كان جديرًا بهذا الأدب الذي هو مجال المدرسة السريالية في الأدب.

فالأدب السريالي هو أدب اللاشعور وفي هذه المدرسة يدخل الأدب المكشوف التي تخدم الغرائز الحيوانية في الإنسان والتي تهرع إليها أربابها محجة التخلص من قيود المجتمع وأغلاله.[2]

فالسريالية تقوم على الحرية المطلقة، إذ يطلق الأديب العنان للخيال ويكتب كل ما يلج في منطقة اللاشعور، فهو يكتب في حالة غثيان واللاوعي ليصبح أدبه في ما يسمى باللامعقول وهذا النوع موجود لدى **وافية بن مسعود** فتجدها تسبح في بحر الخيال فتقول: " ... أرادت أن ترتبه مرة أخرى كما تركته خلفها، شظاياه التي اجتهدت ألا تضيع في

[1] إحسان عباس، فن الشعر، ص86..

[2] حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث (تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه)، ص130..

ذاكرتها، تمنت لو أنها تستطيع أن تترجل من السيارة وتركض نحو الخارج، تتحرر من عبئها غير آبهة بشيء خلفها، تمنت لو تلمس صخور البيوت القديمة..."[1]

وفي هذا المقطع يظهر تأثرها بالسريالية أكثر في قولها: " أشعر أنك امتلأت بما لم أفعله أكثر مما امتلأت بما فعلته فعلاً، آسفة يا ظلي المسكين على كل التسويف الذي حملت به ثم أودعته المفترض وانهزمت... آسفة على وعودي التي أنجزها كل ليلة وأبخرها عند أول فجر أشرعة النور خطوة واحدة خارج مخاوفي كان يمكن أن يحميني من عد السنين الفارغة من خطوة واحدة خارج مخاوفي كان يمكن أن تحميني من عد السنين الفارغة من كل شيء... فكلما كنت أستطيل في وهمي كنت تحمل عني واقعي وتستمر... الآن أشعر أنك تجاوزت تاريخي لتكبر بتاريخ كتبي وأوراقي، لتكبرين الماضي والحلم، أنت الذي تعبر مني إليهم وأنا الواقفة في المكان ذاته الذي أتيت إليه ذات يوم... في الغرفة نفسها الباردة شتاء والحارة صيفًا..."[2]

فهنا تضع القاصة هالة وهمية مع خيالها، تضيع معه وتحاوره لتسقط منه أخيرًا، إذ أصبحت تكلم ظلها الذي أرادت أن تطلق سراحه ويرحل، لأنها تعبت من حمله وراءها، فأرادت تغيير الواقع المكبل بالقيود، بإعطاء ظلها حرية تامة للرحيل والهرب من هاته المعاناة فهذا هدف السريالية تغيير حياة الإنسان المرتبطة بالواقع بحياة يجد فيها كل حرية مطلقة عن طريق الخيال أو اللامعقول.

[1] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص71-72.

د- الوجودية:

هي مذهب يحاول في أصحابه التخلص من كل مقدسات الماضي لا لأنها مقدسات ولكن لأنها –في نظرهم- قيود وكبول تحول بينهم وبين الاستمتاع بأطايب الحياة، فالوجودية بهذا القدر أشبه بدين منه إلى مذهب يريد به أصحابه اكتساح الأديان وكأن التطور المذهبي في الفكر والأدب انتقل من موجة الانحلال الخلقي في الفرويدية إلى موجة الانحلال الديني وإنكاره في الوجودية [1].

فالوجودية على أساس الفلسفة الوجودية التي مثلت روح عصرها في نزعتها الإنسانية وعنايتها بالفرد أساسا صالحا لمجتمع رشد.[2]

بمعنى أن الوجودية تنادي بأن الإنسان حرّ حرية تامة من كل مؤثرات الماضي، فالإنسان يعيش في العالم حرية مطلقة غير مكبلة بالقيود، فهو يختار مساره بنفسه ويمنع نفسه بنفسه لا أحد يمكن أن يفرض عليه شيء أو رأي ما وكان قول ديكارت (Dikart) أساسا يسير عليه أنصار هذا الرأي القائل: " أنا أفكر فإذن أنا موجود"

إذن فالوجوديون يقصدون استقلال الفكر وصدوره عن حرية ايجابية يقصد فيها إلى تغيير الموقف عن طريق الوعي بالقيم.[3]

إذ نجد مفهوم الوجودية عند سارتر (Sarter) وأتباعه ليس فقط حرية مطلقة والتجرد المطلق من تراث الماضي بل لها التزاماتها الخاصة، هذه الخصائص والإلتزامات تتخلص من الحياة الفردية ثم التضامن البشري بإعتباره أن الفرد مرتبط بغيره، فالأدب الوجودي عند سارتر أدب إلتزامي، وهدفه تصوير الواقع وليس القيم الأخلاقية، معنى ذلك أن

[1] حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث (تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه)، ص133.

[2] محمد غنيمي هلال، القضايا المعاصرة في الأدب والنقد، ص9.

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص322.

الوجودية الأدبية واقع وليست قيمة من القيم، فالوجودية تعتمد في فلسفتها على الحرية والمسؤولية والإلتزام.[1]

وعليه نجد الوجودية مستحضرة بقوة في قول القاصة **وافية بن مسعود:** " المدينة نائمة وحركة السيارات قليلة، اختلفت بعض الطرقات الأساسية... نظرت إلى بوابة الميناء وابتسمت متمتمة: " لقد عدت" واستمرت في تتبع الطريق هامسة لنفسها: " للأزقة أرواح لا يمكن تجاهلها فعلا."[2]

ففي هذا المقطع يظهر لنا شعورها بالحرية لرجوعها إلى أرض الوطن والتخلص من كل تلك الحواجز والقيود التي كانت تبعدها عنه.

وفي موضع آخر تقول: " كانت تشعر بسعادة عارمة كلما زارها أصدقاؤها، غير أن هذا اليوم ذكرها أنها تستطيع الضحك كما كانت تفعل وهي طفلة دون أن تلقي بالًا للعالم من حولها..."[3]

شعورها بالضحك دليل على سعادتها غير مبالية لما يجري خلفها فهنا توضح تحررها من العالم، غير مبالية به، وفي هذا امتصاص إحترافي للفلسفية الوجودية التي تنادي بالإنطلاق و الإنعتاق من قيود الماضي لتعيش الواقع.

وفي مقطع آخر تقول: " تغلق عينيها فيظهر المعبر الذي يفصل بينها وبين البحر خال من الناس، وتختفي الضوضاء ليحل مكانها إيقاع عميق يخفت حينا فينزل بها إلى القاع، حيث لا أحد هناك غيرها... وجهها الملائكي يحاول عد النجوم، ويعود الإيقاع فجأة ليعلو بها إلى فوق فتجتثها الصدمة وتضعها على حواف الأسئلة التي تعبت من

[1] حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث (تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه)، ص133-134.

[2] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص25.

[3] المصدر نفسه، ص89.

الإحتمالات والممكنات، ربما كلما مررنا بالعمر نحو نهاياته لا نعود نذكر حقيقتنا وتغيب عنا... ربما لأن الوهم الذي كنا نعيشه يتحول شيئا فشيئا إلى الحقيقة الوحيدة التي نملكها..."[1]

تحاول القاصة في هذا المقطع أن تكون وجودية، فتحاورت مع هذه الفلسفة هروبا من عالمها المليء بالضجيج والإزدحام إلى مكان آخر يعمم فيه الهدوء والسلام، عالم لا يوجد فيه أحد، لتشعر بالحرية المطلقة في التعبير.

وفي موضع آخر تقول: " كنت دائما وآليا أثق بأنني سأترك المسافة الكافية بيني وبين من حولي كي لا نتواصل..."[2]

فمن خلال هذا القول يتضح لنا أن حريتها تكمن في ابتعادها عمن حولها، فهي تترك المسافات بينها وبينهم دائما حتى لا يكون هناك احتكاك أو تواصل، فهي تفضل الوحدة لتعيش بسلام.

بطريفة امتصاصية احترافية مغايرة تهرب من عالمها إلى عالم الأموات إذ تخاطب والدها وهو في القبر تقول: " لن أطيل معك اليوم يا نور عيني" عبد الغني" سيأتي في أي لحظة، أتذكره أنا أعتذر لك الآن لأنني سأتخطى الخط الذي رسمته، سأمر نحوه هذه المرة، علي أن أقول له إنني هنا معه... معكما، سأقتطع من وفائي لك هذه اللحظات التي لا أدري ما الذي سيأتي بعدها..."[3]

ففي هذه الفقرة تحاول القاصة **وافية بن مسعود** كسر الحواجز واختراقها بطريقة ساخرة وعبثية، إذ تحاور أباها وهو في قبره، فتذكره به وبأنه لن يستطيع منعها كما فعل

[1] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص93.

[2] المصدر نفسه، ص157.

[3] المصدر نفسه، ص182.

سابقا، فهي تتحداه وتخلف بوعدها لوالدها، وتذهب لنعي " عبد الغني" فتقول له: " مرحبا يا صديقي، لاشيء أغرب من هذا اللقاء الذي أهدتنا إياه أقدارنا، أنت تحت التراب وأنا فوقه، أنت حي في داخلي وأنا الميتة، ها قد أتاني نعيك وأنا لبيته، لم يكن بإمكاني أن أتجاوزك هذه المرة..."[1]

نخلص في آخر المطاف أن الكاتبة وافية بن مسعود قد استفادت من تجربة التناص، وبالأخص التناص الخارجي الذي فسح المجال أمام مجموعتها "اشتباه ظل" لتصبح محتوى تلك النصوص المستحضرة التي تجمع العديد من الثقافات العربية والغربية.

[1] وافية بن مسعود، اشتباه الظل، ص185.

خـــاتمة

خـــاتمة

تتميز الدراسات الأدبية المعاصرة بالشمولية، وبالأخص النص القصصي فهو نص مرن يتأقلم مع أي مجال للدراسة، فكان لظاهرة التناص الحظ الأوفر و المجال الأوسع في دراستنا، وذلك لطبيعة و نوعية هذه النصوص إذ نجد كل منها يسرد قصة مغايرة و بتقنية سردية مختلفة، فبتنوع الطرق والآليات تتشعب القصص ويصبح الموضوع أوسع، وتمكن هذه الآلية من انفتاح النص على مجموعة كبيرة من النصوص أخرى ساعدتنا على استقصاء ظاهرة التناص في المجموعة القصصية"اشتباه الظل"**لوافية بن مسعود** و الوقوف على أهم العتبات النصية و الترحال عبر أنواعه المتعددة و امتزاجه بالثقافات المتنوعة بكل مستوياته امتصاصا و حوارا واجترارا

و في الأخير ما يسعنا إلا أن نذكر كوكبة من النتائج التي توصلنا إليها في دراستنا :

أن الفن القصصي فن قولي حكائي قائم على سرد أحداث و بتقنية معينة، فتكون الأحداث متسلسلة و منظمة تحت نظامين زماني ومكاني معينين،حيث تقوم الشخصيات بأدوار بغية الوصول إلى حقائق أو فتح عقدة أو لحظة تأزم للأحداث الحكاية .

التناص ظاهرة واسعة و متشعبة، فما من نص مهما كان نوعه أن يسلم منها،حيث بات قدرًا محتما على كل أديب الوقوف عليه،فهو يكمن في ذلك التفاعل النصي الحاصل بين النصوص أو تلك العلاقات الداخلية بين النص الحاضر و النصوص الغائبة فتكون هذه العلاقة غير مباشرة و خفية.

للتناص ثلاثة مستويات إجرائية فكان أولها: الامتصاصي والذي يقوم فيه الكاتب بامتصاص المعنى من سابقيه و أخذه ثم إعادته بطريقته و حسب تجربته الإبداعية، أما ثانيها: فكان اجتراري إذ يقوم الكاتب باجترار المعنى أو العبارة كما جاءت في النص السابق ليعيدها دون إضافات وهو أسهل مستويات التناص حيث يكون واضح و

مكشوف، أما آخرها: الحواري وهو أصعبها إذ يتطلب من الدارس ثقافة واسعة و دراية كبيرة بالمجال فهو غامض حيث يقوم على التحاور بين النص الأصلي و النص الغائب.

تجسد التناص في المجموعة القصصية "اشتباه الظل" بطريقة فنية، حيث مزجت الكاتبة وافية بن مسعود بين أنواع التناص الثلاثة (الذاتي والداخلي والخارجي)

من خلال دراستنا المعمقة لأعمال الكاتبة وافية بن مسعود ،استنتجنا بعض السمات المشتركة و المسيطرة على كتاباتها حيث أحصينا عددا من الثنائيات المتشابهة في كل من"و..تحضرين على الهوامش"و"اشتباه الظل"وكذا روايتها "دوار العتمة".

كان نص"اشتباه الظل"فسيفساء اجتمع فيها الديني والصوفي والتراثي والتاريخي من جهة والأساطير والمذاهب الأجنبية من جهة ثانية.

كان حضور النص القرآني المجال الأوسع في "اشتباه الظل "وبصورة حرفية دليل على أن الكاتبة وافية بن مسعود متشعبة بالثقافة العربية الإسلامية ووعيها الكبير بالوازع الديني.

وافية بن مسعود كاتبة صوفية بامتياز ففي مجموعتها "اشتباه الظل" نجد زخم كبير من المفردات و الألفاظ الصوفية .

رصدت الكاتبة جملة من النصوص الأسطورية في نص "اشتباه الظل"،فاكتفت بأخذ العبرة منها و تطبيقها على تجربتها؛فهي قامت بعرض الأحداث الخارقة وتفاعلت معها على أساس أنها موروث ثقافي.

تأثرها بالمذاهب الأجنبية كان واضح للغاية و بالأخص المذاهب الفلسفية كالواقعية و الرمزية والسريالية والوجودية ،التي كان لها حضور كبير ومتميز في "اشتباه الظل".

خـــاتمة

النص القصصي"اشتباه الظل"**لوافية بن مسعود** نص مفتوح يحمل جملة من التفاعلات مع نصوص أخرى مختلفة استحضرت فيها القاصة مجموعة من النصوص الغائبة فشكلت لوحة فسيفسائية مليئة بالألوان.

وفي الأخير نرجو من الله العلى القدير أن نكون قد وفقنا في عملنا هذا،ونأمل أن نكون قد حققنا الإفادة لكل من يطلع عليه،وما توفيقنا إلا بالله العزيز الحكيم .

والله ولي التوفيق

ملحـــق

سيرة ذاتية و علمية و أدبية :

الدكتورة: وافية بن مسعود مولودة في 1980/03/19م بمدينة قسنطينة، نجحت في البكالوريا سنة 1998م. تحصلت على شهادة الليسانس من جامعة منتوري –قسنطينة– سنة 2002م، بتقدير جيد جدا،عن مذكرتها الموسومة ب :"تطور مفهوم الشعرية في الدراسات المعاصرة–دراسة مقارنة"، تحصلت على شهادة الماجستير في تخصص "السرديات العامة" من جامعة باجي مختار –عنابة–سنة2005م، عن مذكرتها الموسومة "التحليل السميائي السردي للشريط المرسوم"، بتقدير جيد، و تحصلت على الدكتوراه في "السرديات المقارنة"بجامعة باجي مختار عنابة، سنة 2010م عن أطروحة بعنوان "الأنظمة السيميائية بين التسريد اللفظي و الصوري في رواية عمارة يعقوبيان و فيلم المصاحب لها–دراسة في السرديات المقارنة "مشرف جدا

الخبرة العلمية :

–عملت أستاذة بجامعة باجي مختار–عنابة– منذ سنة2004–2005م

–أستاذة محاضرة بجامعة قسنطينة منذ 2006م، و تدريس مقياسي "السرد الجزائري المعاصر"و"تحليل الخطاب".

–شاركت في عدة ندوات و ملتقيات وطنية و دولية بـ: قسـنطينة، قالمة، عنابة، وهران، الجزائر العاصمة، بسكرة، و دولة المغرب .

–تكتب القصة منذ سنة1998م.

–عضو بمكتب النادي الأدبي بجامعة قسنطينة من 2000م –2002م.

عضو مكتب في جمعية "المرأة في التواصل"منذ سنة2006–2007م.

-عضو مؤسس لجمعية "فاصلة" الثقافية منذ سنة 2008م.

-نالت جائزة الإمتياز في مسابقة البحر الأبيض المتوسط للقصة السنوية في مرسيليا ،سنة2004م

عن قصتها "حين ينسحب القمر" ، و ترجمت لها هذه القصة في كتاب اصدرته جمعية فروم لنساء البحر الأبيض المتوسط ،سنة 2005م,

-نالت الجائزة الثانية للمسابقة الوطنية "ابن باديس للفكر و الأدب"بمدينة قسنطينة سنة 2006م ،عن قصتها الموسومة ب:"مرايا المدينة ",

-صدرت لها أول مجموعة قصصية الموسومة ب:",,و تحضير على الهوامش "منشورات أصوات المدينة سنة 2006م.

-صدر لها كتاب :"تقنيات السرد بين الرواية و السينما "سنة 2011م.

-صدرت لها المجموعة القصصية "اشتباه الظل "سنة 2013م.*

* عن وافية بن مسعود، يوم 2016/05/04.

قـائـــمـة

المصـــادر و المـراجع

***القرآن الكريم برواية ورش عن نافع**

أولا:الكتب بالعربية

1 المعاجم و القواميس:

1-أحمد مختار عمر ، معجم اللغة العربية المعاصرة،عالم الكتب القاهرة ، مصر، مجلد1، ط2008،1م.

2-بوزواوي محمد ، معجم المصطلحات الأدب، دار الوطنية للكتاب، الجزائر، د-ط، 2007م.

3-زين الدين محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي ، مختار الصحاح ، تحقيق: أحمد ابراهيم زهوة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د-ط، 2004م.

4-سعاد الحكيم ، المعجم الصوفي(الحكمة في حدود الكلمة)، دار ندرة، بيروت، لبنان، ط1، 1981م.

5-علوش سعيد ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1 ، 1985م.

6- العجم رفيق ، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي ، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ، لبنان، ط1، 1999م.

7-مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي ، قاموس المحيط، تحقيق: محمد نعيم العرسوقي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8 ، 2005م.

8- فيصل أحمد و نبيل داوود ، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، ج2، الجزائر، 2009م

9-الكاشاني عبد الرزاق(703ت) ، معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق ،عبد العال شاهين، دار المناد، القاهرة،ط1، 1991م.

10-ابن منظور (ابي الفضل جمال الدين بن مكر ابن منظور الإفريقي المصري ، لسان العرب، الكورنيش النيل ، القاهرة ، مصر، مجلد6.

11-نواف نصّار، المعجم الأدبي، دار الورد للنشر ، الأردن، ط1، 2007م.

2- الكتب:

1-إحسان عباس ، فن الشعر، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1996،1م.

2-أحمد جبر شعث ، جماليات التناص ، دار المجدلاوي ، عمان، الأردن، ط1 ،2003م.

3-أحمد محمد قدور، اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي ، دار الفكر المعاصر، دمشق، سوريا، ط 2001،1م.

4-آل سعود سارة بنت عبد المحسن بن عبد الله جلول ، نظرية الاتصال عند الصوفية في ضوء الإسلام ، دار المنارة ، جدة ، السعودية، د-ط ،2005م.

5-البقاعي محمد خير، دراسات في النص و التناصية ، دار الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط 1998،1م.

6-بلعلى آمنة، تحليل الخطاب الصوفي (في ضوء المناهج النقدية المعاصرة)، دار العربية للعلوم الناشرون، بيروت ، لبنان، ط 2010،1م.

7-الجابري محمد صالح ، الأدب الجزائري المعاصر، دار السهل، الجزائر،د-ط،2009م.

8-حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث(تطوره،معالمه الكبرى،مدارسه)، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر،د-ط،1993م.

9-حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي(دراسة في نقد النقد للأدب القديم و التناص)، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق،د-ط،2003م.

10-حصة البادي ، التناص في الشعر العربي الحديث البرغوثي أنموذجا، دار الكنوز المعرفة العلمية ، عمان، الأردن ، ط2009،1م.

11-حميري عبد الواسع ، النص و الخطاب(مفهوم ،العلاقة،السلطة)، دار المجد، بيروت، لبنان، ط2008،1م.

12-خفاجة محمد صقر ، تاريخ الأدب اليوناني ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، مصر ،د-ط، 1956م.

13-دريني خشبة، أساطير الحب و الجمال عند اليونان(دراسة و نصوص)، دار أبعاد ، بيروت ، لبنان، مجلد1، ط1983،1م.

14-دراوش مصطفى، تشكل الذات و اللغة في مفاهيم النقد المنهجي، دار الأمل، تيزي وزو ،الجزائر ،د-ط،2008م.

15-الركيبي عبد الله خليفة ، القصة الجزائرية القصيرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، د-ط،1983م.

16-سحرتي مصطفى عبد اللطيف، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، مطبوعات التهامة ، جدة ،المملكة العربية السعودية، ط1984،2م.

17-سحر سامي ، شعرية النص الصوفي(في الفتوحات المكية لمحي الدين عربي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،د-ط،2005م.

18-السعدني مصطفى ، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات ، دار المعارف ، الإسكندرية، مصر ،د-ط،1991م.

19-سعيد حسين بحيري ، علم للغة النص (المفاهيم و الاتجاهات) ، دار توبار، القاهرة، مصر ، ط1997،1م.

20-سلام سعيد ، التناص التراثي(الرواية الجزائرية أنموذجا) ، عالم الكتاب الحديث ،اربد ، الأردن، ط1، 2010م.

21-بن سمينة محمد، في الأدب العربي الحديث بالجزائر(الفنون الأدبية في آثار عبد الحميد ابن باديس)، مطبعة الكاهنة ، الجزائر،د-ط،2003م.

22-شريبط أحمد شريبط ، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر ، الجزائر ،د-ط،2006م.

23-بن صالح إبراهيم ، القصة القصيرة عند محمود تيمور ، محمد علي للنشر ، صفاقس ،تونس، ط 2005،3م.

24-عبد الحميد أحمد محمد ، الأسطورة قي بلاد الرافدين (الخلق و التكوين)، دار العلاء الدين ، دمشق ،سوريا، ط1998،1م.

25-عبد القادر بقشي ،التناص في الخطاب النقدي و البلاغي دراسة نظرية تطبيقية ، إفريقيا شرق ، مغرب ،د-ط،2007م.

26-عبد القادر بن سالم ، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة للنشر، الجزائر،د-ط،2006م.

27-عذاروي سليمة ، شعرية التناص في الرواية العربية (الرواية و التاريخ)، دار رؤية، القاهرة ، مصر، ط2012،1م.

28-بوعزة محمد، تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم)، دار العربية ناشرون، بيروت ، لبنان، ط 2010،1م.

29-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار الفكر العربي ، القاهرة، مصر ، ط1966،3م.

30-عصام حفظ الله واصل ، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار عيداء ، عمان ، الأردن ، ط2011،1م.

31-علوش سعيد ، الرواية و الإيديولوجيا في المغرب العربي ، دار الكلمة ،بيروت ، لبنان ،د -ط،1981م.

32-العوبي رابح ، المثل واللغز العاميان، جامعة باجي مختار، عنابة ، الجزائر، ط1 ،2005م.

33-القحطاني سعيد علي وهف، حصن المسلم(من أذكار الكتاب و السنة)، مطبعة السفير، الرياض، السعودية، ط21، ربيع الأول1420هـ.

34-القيشري النيسابوري ابن الحسن مسلم بن الحجاج بن مسلم (204_261هـ)، صحيح مسلم، تحقيق أحمد جاد، دار الغد الجديد ، القاهرة ، مصر ،ط1 ،2012م.

35-بن قينة عمر ، في الأدب الحديث الجزائري ، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون ، الجزائر،د-ط،1995م.

36-ابن كثير(الإمام الحافظ المحدث المؤرخ عماد الدين أبو فداء إسماعيل بن عمر بن كثير بن ضوء بن كثير القريشي الدمشقي الشافعي ت 774هـ)، تفسير القرآن العظيم، دار ابن الهيثم ،القاهرة ، مصر،ج3،ط2005،1م.

37-مباركي جمال ، التناص و جمالياته(في الشعر الجزائري المعاصر)، دار الهومة، الجزائر،د-ط،د-ت.

38-محمد زغلول سلام ، دراسات في القصة العربية الحديثة أصولها و اتجاهاتها و أعلامها ، المعارف المنشأة بالإسكندرية، د-ط،د-ت.

39-محمد عزام ، شعرية الخطاب السردي ، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د-ط،2005م.

40-محمد عزام ، النص الغائب(تجليات التناص في الشعر العربي)، منشورات كتاب العربي ، دمشق ،د-ط،2001م.

41-محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب و النقد ، دار النهضة، القاهرة ،مصر، د-ط،د-ت .

42-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ، دار النهضة، القاهرة، مصر،د-ط ، 1997م.

43-محمد مصطفى عزام ، التواصل الصوفي بين المشرق و المغرب ، عالم الكتاب الحديث، اربد ،الأردن ، ط 1،2014م.

44-محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري و إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب ،ط3،1993م.

45-مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر دراسة ،دار الأمل ، تيزي وزو، الجزائر ، ط1،2008م.

46-مرتاض عبد الملك، القصة الجزائرية المعاصرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د-ط،1990م.

47-المرغي فؤاد ، المدخل في الآداب الأوربية، مديرية الكتب و المطبوعات، حلب، ط2، 1981م.

48-بن مسعود وافية ، اشتباه الظل، منشورات فاصلة ، قسنطينة ،الجزائر ،ط1، 2013م.

49-بن مسعود وافية ، دوار العتمة، منشورات فاصلة ، قسنطينة ،الجزائر، ط1 ،2016م.

50-بن مسعود وافية ، و..تحضرين على الهوامش، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة، الجزائر، ط1،2006م.

51-نبيلة إبراهيم ، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار النهضة ، القاهرة ،مصر ،د-ط ، د-ت

52-نديم دانيال الوزة ، الشعرية العربية، منشورات نديم الوزة ، دمشق ، سوريا، ط1،2001م.

53-نهلة فيصل الأحمد ، التفاعل النصي التناصية(النظرية و المنهج)، دار الأمل، القاهرة، ط1،2010م.

54-وغليسي يوسف ، إشكاليات المصطلح السردي في الخطاب النقدي العربي الجديد، دار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1،2008م.

55-يحي مخلوف ، التناص L INTERTEXTUALITE (مقاربة معرفية في ماهيته و أنواعه حسان بن ثابت ، دار قانة، الجزائر،د-ط ،2008م.

56-يقطين سعيد ، انفتاح النص الروائي(النص و السياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان،ط2،2001م.

57-يقطين سعيد، الرواية و التراث السردي ، دار رؤية، القاهرة ، مصر، ط1 ،2006م.

ثانيا:الكتب المترجمة:

1- أنريكي أندرسون أمبرت، القصة القصيرة(النظرية و التقنية)، ترجمة علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، د-ط، 2000م .

2-إيغوركون ، البحث عن الذات(دراسة في الشخصية و الوعي الذاتي)، ترجمة غسان دارب نصر، دار معد، دمشق، سوريا، د-ط ،1992م.

3-جوليا كرستيفا ، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار التوبقال، المغرب ، د-ط،د-ت

4-رينيه ويليك، مفاهيم ،نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، كويت، د - ط،1987م.

5-صموئيل هنري هووك، منعطف المخيلة البشرية (بحث في أساطير)، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط 1، 1983م.

ثالثا:المجالات و الدوريات:

1-البنداري حسن وآخرون ، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة الأزهر بغزة ، سلسلة العلوم الإنسانية،المجلد11 ، العدد2009،2م.

2-الجادر محمد عبد الله ، طرفة بن العبد بين الانتماء و الاغتراب في النص الشعري،مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد85

3-الجندري إبراهيم ، الرواية و التناص، العميد مجلة فصلية محكمة ، كلية التربية ، جامعة الموصل، العددان الأول و الثاني، رمضان1433هـ آب2012م .

4-شرتح عصام ، ملامح التناص في الموروث التاريخي مع شعر بدوي الجبل ، جريدة الأسبوع الأدبي ، العدد906 ، تاريخ 8/5/2004.

5-عتيق مديحة ، التناص و السرقات الأدبية ، مجلة ضفاف الإبداع ، العدد الأول، مايو 2006م.

6-علي متعب جاسم ، التناص أنماطه ووظائفه في شعر محمد رضا السبتي، مجلة أواسط للعلوم الإنسانية، جامعة ديالي ، العدد10.

7-عموري نعيم وآخرون ، التناص القرآني في رواية اللص و الكلاب لنجيب محفوظ ، مجلة الدراسات الأدبية و اللغوية ، العدد الأول، يونيو2011م.

8-العيبي محمد قاسم ، التفاعل النصي مع القرآن الكريم في خطبة السيدة الزهراء(عليها السلام) ، كلية التربية ابن رشد ، جامعة بغداد ، العدد203، تاريخ1433هـ-2012م.

9-الكلامي ناجية مولود ، التناص القرآني في الشعر الليبي الحديث (علي الفراني و محمد الشلطامي و ادريس بن الطيب أنموذجا) ، مجلة الساتل ، جامعة الفاتح ، كلية الآداب ، طرابلس، ليبيا

10-لوشن نور الهدى ، التناص بين التراث و المعاصرة ، مجلة جامعة أم القرى العلوم و الشريعة و اللغة العربية وآدابها ،ج15 ،ع62، صفر1424هـ.

11-معاش حياة ، التناص القرآني في تائية ابن مخلوف القسنطيني دراسة فنية، مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية ، قسم الأدب العربي ، كلية الآداب و اللغات ، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، الجزائر، العدد6، جانفي2010م.

12-النعامي ماجد محمد ، تجليات التناص في ديوان مختارات في شعر إنتفاضة الأقصى -الجزء الأول-، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية،الجامعة الإسلامية ،غزة، مجلد العشرون ، العدد2 ، يونيو2012م.

رابعا: رسائل جامعية:

1-عبد المنعم جبار عبيد ، التناص في شعر أحمد مطر،إشراف سلافة صائب خيضر، أطروحة دكتورا، قسم اللغة العربية، جامعة بغداد، كلية التربية، ابن رشد،1429هـ-2009م.

2-كروش خديجة ، التناص الخطاب الصوفي و الإسلامي في ديوان "الأسرار الغربة"لمصطفى الغماري ، اشراف محمد منصور، رسالة ماجستير في الأدب الجزائري الحديث ، جامعة الحاج لخضر، باتنة ، الجزائر،2011م-2012م.

خامسا:المواقع الالكترونية:

W WW ar .Wikipedia.org

الفـــــهرس

الفهرس

الموضوع		الصفحة
مقدمة	.....	أ-ج
المـــــــــــــدخـــل	**مفاهيم أولية**	
I-القصة الجزائرية القصيرة	.....	5
أولا: مفهومها	.....	5
أ-لغة	.....	5
ب-اصطلاحا	.....	6
ج-أصل المصطلح	.....	9
ثانيا:سماتها	.....	11
ثالثا: تطورها	.....	14
II- التناص والتناصية	.....	18
توطئة	.....	18
أولا: مفهوم التناص	.....	20
1-لغة	.....	20
2-اصطلاحا	.....	22
ثانيا: بين التناص والتناصية	.....	29
الفصل الأول:	**التناص الذاتي في "اشتباه الظل"**	
1-التناص الذاتي	.....	35
1-1 الأنا والذاتية	.....	37
1-2 الأنا والآخر	.....	43
1-3 الأنا والتشاؤم	.....	47
1-4 الأنا والمكان	.....	49
1-5 الأنا والسلطة	.....	51
الفصل الثاني	**التناص الداخلي في "اشتباه الظل"**	
1-التناص الداخلي	.....	59
1-1 التناص الديني	.....	61

أ-مع القرآن الكريم 62
ب- مع السنة النبوية الشريفة 68
ج- مع اللغة الصوفية 70
1-2 التناص التراثي 75
1-3 التناص التاريخي 78
الفصل الثالث التناص الخارجي في "اشتباه الظل"
1-التناص الخارجي 82
1-1مع الأساطير 85
1-2مع المذاهب الأجنبية 95
أ- الواقعية 95
ب- الرمزية 98
ج- السريالية 102
د-الوجودية 104
خاتمة 109
ملحق 113
قائمة المصادر والمراجع 116
الفهرس .....

ملخص البحث

يقوم هذا البحث على دراسة التناص في المجموعة القصصية "اشتباه الظل "**لوافية بن مسعود** فقد اشتملت على مدخل ثلاث فصول تطبيقية و خاتمة .

فتطرقنا في **المدخل** بدراسة كل من القصة الجزائرية القصيرة من حيث مفهومها ونشأتها وسماتها و تطورها و كذا مفهوم التناص في اللغة و الإصطلاح و أنواعه و مستوياته .

يليه مباشرة ثلاثة فصول كانت عبارة عن تطبيقات على المجموعة القصصية "اشتباه الظل" التي جسدت تجربة التناص بأعلى درجاتها ،فهي مزيج متجانس من كل تلك الأجناس الأدبية ،فجاء الفصل الأول بعنوان **التناص الذاتي** قمنا فيه ببحث النص العملاق في الكون النصي **لوافية بن مسعود** ومن خلال قراءة جميع أعمالها و دراستها، فاستنتجنا عدة ثنائيات متشابهة في كل من "و..تحضرين على الهوامش"و "دوار العتمة ".

أما الفصل الثاني فكان تحت اسم **التناص الداخلي** فإشتمل على عدة أنواع من النصوص التي قامت الكاتبة باستحضارها و توظيفها في مجموعتها فكانت القسم الأول لتناص الديني تناولنا فيه القرآن الكريم و الحديث النبوي الشريف و اللغة الصوفية وفي القسم الثاني التناص التراثي تناولنا فيه الموروث الشعبي من أمثال شعبية و حكم .

أما القسم الثالث للتناص التاريخي فتطرقنا فيه لجملة من الأحداث التاريخية و الوقوف عند بعض الشخصيات التاريخية .

وفي الفصل الأخير كان **التناص الخارجي** وقد اشتمل على تلك العلاقات المبنية على التأثير بين الآداب العربية و الغربية ،حيث قسم هو الآخر إلى قسمين فكان القسم الأول للأساطير اليونانية القديمة و مدى فاعليتها في المجموعة أما القسم الثاني فكان للمذاهب الأجنبية إذ استحضرت بعض سمات المذاهب الفلسفية في المجموعة القصصية "اشتباه الظل " كالواقعية و الرمزية و السريالية و الوجودية ،فالقاصة **وافية بن مسعود** كانت كغيرها من الكتاب لم تسلم من هذه الظاهرة إذ عمدت إلى استحضار قصدي و عفوي

لمجموعة من النصوص المتنوعة و المخفية، فصنعت فسيفساء نصية تمثلت. في "اشتاه الظل". أما **الخاتمة** فكانت حصيلة نتائج البحث.

résumé de la recherche

cette recherche est basée sur l'étude de l'intertextualité dans la collection d'histoire courtes de Ouafia Ben Messoud . Elle a inclus une entrée de trois chapitres pratiques et une conclusion . nous avons parlé dans cette étude de l'histoire courte algérienne en termes de son concept , son origine, ses caractéristiques et son évolution et aussi le concept d'intertextualité dans la langue la réforme ; ses types et ses niveaux . elle est directement suivie par trois chapitres présentés sous forme activités sur la collection d'histoire courtes ; dans les quelles on incarne l'expérience d'intertextualité avec des meilleures notes , il est un mélange homogène de toutesles sortes littéraires ;

le premier chapitre est intitulé "l'intertextualité subjectif" dans lequel on a cherché le texte géant dans le monde textuel de Ouafia Ben Messoud ; et d'aprés la lecture de tous ses oeuvres et les avoir étudier ; on a retenu plusieurs binaires similaires dans chacun des " et tu te présente sur la touche " et "rond -point l'obscurité

Le deuxième chapitre est sous le nom de l'intertextualité interne ,est basèe sur plusieurs types de textes de l'écrivain qui l' emploient dans leur groupe,elle a été la première section religieuse , nous avons traité avec le Coran et le Hadith Dans la deuxième section de patrimoine intertextualité nous avons traité dans la tradition populaire Et dans la troisième section l' intertextualité historique, nous avons parlé d'un certain nombre d'événements historiques Et quelques personnages historiques -Dans le dernier chapitre : intertextualité extérieur a étudié ces relations fondées sur l'influence entre les arts arabes et occidentaux

où il est divisé en deux parties: la première section des anciens mythes grecs et comment ils sont efficaces dans le groupe La deuxième partie a été pour la littérature comme étrangère évoquaient certaines des doctrines des attributs, des doctrines philosophiques de la collection d'histoires courtes " sur l'ombre de suspicion " symbolisme et existentielle Le narrateur Wafia Ben Messaoud était comme les autres ecrivains ,n'a pas échappé à ce phénomène ,elle a évoqué délibérément et spontanément pour un groupe de textes divers et cachés .elle a fait donc une mosaïque de texte se composait de «l'ombre de suspicion " -La conclusion a été le résultat de la recherche.