جماليات التناص في القصة القصيرة جدًا

(روح الحكاية) لـ منير عتيبة أنموذجًا

The Intertextuality aesthetics of the very short story

(Rouh AL hekaia) by Mounir Otaiba as a model

د. أبو المعاطي خيري الرمادي

أستاذ مشارك . قسم اللغة العربية .

كلية الآداب . جامعة الملك سعود

dr_ramady@yahoo.com

تاريخ الاستلام: 2020/05/25 - تاريخ القبول: 2021/06/01 - تاريخ النشر: 2021/06/30

ملخص:

التناص آلية من الآليات الكثيرة التي يعتمد عليها كاتب القصة القصيرة جدًا لتحقيق الاقتصادين السردي واللغوي، والإدهاش، عناصر أساسية من عناصر بنيتها السردية؛ فهو بما يحمل من إيحاءات ورمزية يغني الأديب عن الاستطرادات التي تتنافى مع طبيعة القصة القصيرة جدًا، ويفتح نصه على عوالم من الدلالات ما كانت لتكون بدون التناص؛ لذا يحضر حضورًا لافتًا في الإبداعات العربية. سوف تحاول هذه الدراسة الوقوف على أنماطه، ووظائفه، وفاعلية استخدامه، في المجموعة القصصية القصيرة جدًا (روح الحكاية) للقاص المصري منير عتيبة.

الكلمات المفتاحية:

القصة القصيرة جدًا . التناص . البنية السردية . الاجترار . الامتصاص.

Abstract:

Intertextuality is one of the many means on which the very short story writer relies to achieve narrative economics, and amazement, As essential elements of narrative construction of the very short story. It With its inspiration and symbols, it helps the writer not to increase Rejected in the very short story, It opens the text to inferences that are not achieved without intertextuality, Therefore, there is a lot of Arab creativity. This study will attempt to determine its patterns, functions and effectiveness in its use, in the very short anecdotal collection (Rouh AL hekaia) by Egyptian storyteller Mounir Otaiba

Key words:

The very short story - Intertextuality - the narrative structure- ruminate- absorption.

رغم خلافات النقاد التي لم تهدأ حول ركائز بنية القصة القصيرة جدًا وتقنيات صناعة متخيلها السردي، لا يمكن غض الطرف عنها منجزًا أدبيًا يشغل مساحة كبيرة من خريطة الإبداع القصصي العربي، بداية من العقد التسعيني من القرن الماضي، بإمكانات مجموعة من المبدعين استطاعوا التعبير عن روح العصر الذي نعيش فيه، وإبراز قضاياه الكبرى في حيز قصصي شديد الاكتناز، يبدأ معماره اللغوي غالبًا من ست مفردات، ولا يتعدى في معظم الأحيان التسعين مفردة، معتمدين على طاقات اللفظة المختارة بعناية شديدة، وعلامات الترقيم، ومساحات البياض، والمفارقة،

والتلغيز، والترميز، وشكل القصة القصيرة جدًا على الورق، ومعطيات التناص الذي يعد أهم التقنيات المساعدة على تحقيق معادلة اتساع الرؤية وضيق العبارة.

تسعى هذه الدراسة إلى الوقوف على أنماط التناص ووظائفه في القصة القصيرة جدًا، متخذة من المجموعة القصصية (روح الحكاية)، الصادرة عن دار حورس، عام 2015م، للقاص المصري منير عتيبة*، مدونة لها، وقوفًا حاصرًا تقييميًا، يمكن من خلاله الإجابة عن مجموعة أسئلة، مثل: ما الحقول التي استمد منها منير عتيبة تناصاته؟ ما دور التناص في تحقيق القصر الشديد، علامة تميز القصة القصيرة جدًا عن غيرها من فنون الحكي؟ ما مستويات التناص في مدونة الدراسة؟

وانتخاب المجموعة القصصية (روح الحكاية) مدونة للدراسة انتخاب مقصود؛ فقد حصل بها منير عتيبة على جائزة الدولة التشجيعية* عام 2015م، وهي أول جائزة تمنح لأديب عن إبداعه القصصي القصير جدًا، وهو داع مهم لدراستها، حتى ولو كانت الدراسة من زاوية واحدة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى مساحة حضور التناص فيها كبيرة بشكل ملحوظ، وأنماطه متنوعة، وهو داع أهم للوقوف على علاقته بالبنية السردية للقصة القصيرة جدًا ودلالتها.

سبقت هذه الدراسة بكتب ودراسات ومقالات عديدة، بعضها اهتمت بالتناص تنظيرًا وتطبيقًا، وبعضها اهتمت بـ (روح الحكاية)، منها على سبيل المثال: " التناص" لـ تزفيتان تودروف، و"التناص في رواية أسرار صاحب الستر" لـ إبراهيم درغوثي، و" التناص الداخلي والخارجي في مقامات بديع الزمان الهمذاني" لـ واضحة هادي الزعبي، و" التناص في المجموعة القصصية اشتباه الظل لـ وافية بن مسعود" لـ أماني الحسناوي، و" التناص في القصة العراقية القصيرة جدًا" لـ عبد الله الميالي، و" التناص في قصص أنا والآخر" لـ نجاح هادي كبة، و" قراءة في روح الحكاية "لـ رانيا ثروت، و"القصة القصيرة جدًا والجدلية الشعرية في صنع الأنا الفرديّة والذات الجمعيّة " لـ زينب الطحان، و" روح الحكاية بين جُرأة الدّلالة وتنوّع الشّكل" لـ مسلك ميمون، وهي كتب ودراسات ومقالات بعيدة عن هذه الدراسة المنصبّ تركيزها على التناص.

سوف تتكون الدراسة المعتمدة على المنهج الوصفي التحليلي من تمهيد تقف فيه سريعًا على

نشأة القصة القصيرة جدًا والاختلافات حول مفهومها، ومفهوم التناص، ومبحثين: الأول التناص الداخلي، تتناول فيه الدراسة تناص العنوان الخارجي، وتناص العنوان الداخلي، والثاني التناص الخارجي، تقف فيه الدراسة على التناص الديني (القرآن الكريم، والحديث الشريف، والإنجيل)، والتناص الأدبي، والتناص الشعبي (الحكاية الشعبية، والأسطورة، والأهزوجة)، والتناص التاريخي، والتناص السنيمائي، وتنتهي بخاتمة توضح أهم النتائج التي توصلت إليها.

♦♦♦♦

1. التمهيد:

- **القصة القصيرة جدًا:**

عرفت الساحة الأدبية العربية القصة القصيرة جدًا، فنًا سرديًا له ملامح خاصة، في العقد التاسع من القرن العشرين، بعد محاولات بدأت في أربعينيات القرن نفسه، بدأها جبران خليل جبران، وتوفيق يوسف عواد، نظر إليها النقد على أنها قصص قصيرة بولغ في قصرها، ولم يهتم المبدعون ولا النقاد بوضعها داخل مُعيّن اسمي يميزها عن غيرها من الفنون القصيرة المشابهة لها، فظلت ابنة شرعية للقصة القصيرة حتى وصفت العراقية بثينة الناصري إحدى قصص مجموعتها

(حدوة حصان) الصادرة 1974م بأنها قصة قصيرة جدًا، إشارة إلى اختلافها عن القصص القصيرة السائدة من حيث الحجم وطبيعة التناول. ومن هذا التاريخ بدأ المجتمع الأدبي والنقدي يستخدم المصطلح قصة قصيرة جدًا معيّنًا لكتابة قصصية تتحلى بقدر كبير من الاقتصادين اللغوي والسردي*، وبدأ الباحثون يهتمون بدراستها سعيًا إلى الوقوف على بداياتها، وروادها، وخصائصها، وركائز بنيتها، وبسبب هذه الدراسات التي وازاها منجز إبداعي ضخم أصبحت القصة القصيرة جدًا فن الألفية الثالثة بامتياز، كما يقول جميل حمداوي.

رغم المكانة التي شغلتها القصة القصيرة جدًا على الساحة الإبداعية العربية، لم يتفق المهتمون بها على تعريف جامع مانع لها، واختلفوا حول موقعها على خريطة الأجناس والأنواع الأدبية، فالبعض رآها جنسًا أدبيًا، والبعض نظر إليها على أنها نوع أدبي مستقل بذاته*، والبعض الآخر تجنب الخوض في مسألة الجنس والنوع وعرفها بأنها "صيغة جديدة في الكتابة"[1]، و "حدث خاطف بلغة شعرية مرهفة"[2].

هذا الخلاف حول تعريف القصة القصيرة جدًا خلاف طبيعي، عرفته الفنون الوليدة كلها، وهو خلاف سيظل موجودًا مادام هناك إبداع، ولا أدلّ على وجوده من عدم وجود تعريف جامع مانع للقصة القصيرة، الفن الأقرب للقصة القصيرة جدًا حتى الآن، بسبب تنوع التجارب، والتجريب المستمر، الذي جعل كل تجربة في حاجة إلى تعريف مستقل.

- **التناص:**

التناص في أبسط معانيه دخول نص أو مجموعة نصوص سابقة في علاقة مع نص آخر ينتج عن هذه العلاقة نص جديد يجمع بين سمات النص/ النصوص السابقة وجماليات النص الآني. وهو" خاصية ملازمة لكل إنتاج لغوي، أيًا كان نوعه، فليس هناك كلام يبدأ من الصمت، كل كلام يبدأ مهما كانت خصوصيته من كلام قد سبق"[3]، لذا لا يمكن أن نعد النص ذاتًا مستقلة؛ فهو _ كما يقول ليتش _:"سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى"[4]، تتم هذه العلاقات " من المقتطفات المستعارة شعوريًا أو لا شعوريًا"[5].

ويعد ميخائيل باختين أول من وجه الأنظار إلى مصطلح التناص(Intertextuality)، في سياق حديثه عن حوارية الرواية بكتابيه (فلسفة اللغة)، و(شعرية دستويفسكي)؛ فقد أشار إلى أن النص الروائي وليد مجموعة من النصوص المتحاورة فيما بينها لإنتاج نص جديد، " فالكلمة تقيم عنده في كل نص حوارًا مع نصوص أخرى"[6]، والنص " إرادة إبداعية جماعية"[7].

تطور مفهوم باختين على يد تلميذته جوليا كرستيفا التي يرجع الفضل إليها في اشتقاق مصطلح التناص في العقد الستيني من القرن الماضي في مقالتها (الكلمة، الحوار، الرواية)، المنشورة بمجلة (Telquel)، التي احتوت "على أول استخدام للمصطلح"[8].

عرّفت جوليا كرستيفا التناص بأنه " التقاطع داخل نص لتعبير/قول مأخوذ من نصوص أخرى"[9]؛ لأن كل نص ما هو إلا " لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نصّ هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى"[10]. وهو التعريف الذي بنى عليه رولان بارت رؤيته للتناص الذي يراه " تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعد مركزًا، وفي النهاية تتحد معه... فكل نص ليس إلا نسيجًا جديدًا من استشهادات سابقة"[11]، ويعني هذا عدم وجود النص البريء اليتيم _ بتعبير بارت في كتابه لذة النص _ القائم بذاته، فكل نص " هو حتمًا نص متداخل، وهذه المداخلة تتم مع كل حالة إبداع"[12]، وهي الحقيقة التي لا مفر منها في النصوص كلها؛ " فكل نصية لفظية هي تداخل نصي"[13]، والإبداعات الجديدة ليست " كتابة بل إعادة كتابة"[14].

ظل مصطلح التناص محصورًا في رؤية كرستيفا وبارت التي رأت التناص" اقتطاعًا وتحويلًا"[15]، حتى وسّع جيرار جينت دائرته عندما عدّ النص نصًا جامعًا يشمل المقدمات والاستشهادات، وعرّفه بأنه " كل ما يجعل النص يدخل في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى"[16]، مستخدمًا مصطلح (المتعاليات النصية) ليناسب المفهوم الواسع للتناص، وحدد له خمسة أنماط، هي: معمارية النص، والتناص، والميتانص، والمناصة، والتعالق النصي.

إن الهدف من وراء التناص " تخصيب النصوص وتلقيحها بثقافات وإشارات تنتشلها من السطحية، وتحلق بها في أفاق أعمق من الجدة وذكاء التأويل"[17]، ما يمنحها عمقًا ويشحنها "بطاقات رمزية لا حدود لها"[18]، وهو وسيلة لربط الماضي بالحاضر، والحفر في " الموروث

والنصوص وإعادة إنتاج دلالتها"[19].

وهو في القصة القصيرة جدًا الوسيلة المثلى لتحقيق الاقتصادين السردي واللغوي المناسبين لطبيعتها البنائية القائمة على الإيجاز الشديد، ووسيلة " لكسر أفق التوقع عند القارئ"[20] المتحقَّق به الإدهاش، أحد أهم ركائز البنية السردية في القصة القصيرة جدًا، بالإضافة إلى أنه يتيح للقاص "حرية في الحركة أو القول لا يتاحان له تمامًا خارج التناص"[21]؛ فالنص المستحضر ما هو إلا علامة " تُحفز التخييل على استنطاق الموجودات النصية لتأسيس فضاء دلالي بين دال مكثف، ومدلول واسع وشمولي"[22]، كما أنه يحوّل النص القصصي القصير جدًا من نص ذي دلالة واحدة إلى نص حواري ، بالمفهوم الباختيني، متعدد القراءات والتأويلات.

♦♦♦♦

2_ التناص الداخلي:

فيه يمتص الكاتب " أثاره السابقة* أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوصه يفسر بعضها بعضًا، وتضمن الانسجام فيما بينها، أو تعكس تناصًا لديه إذا ما تغير رأيه"[23]، وهو يُعرف _ أيضًا _ بالتناص الذاتي " ويتجلى أسلوبيًا ونوعيًا"[24]. وهو تناص له حضوره في مجموعة (روح الحكاية)؛ فإبداعات منير عتيبة السابقة، لها حضور واضح في قصص المجموعة القصيرة جدًا، بداية من العنوان روح الحكاية، وفضاء القرية الأثير لدى عتيبة في العديد من أعماله الروائية والقصصية، إلى الرؤى التي يرى من خلالها واقعه.

1.2 تناص العنوان الخارجي:

عنوان المجموعة يستدعي خمسة عناوين سابقة لعتيبة، هي (حكايات البيباني، وحكايات آل الغنيمي، والحكايات العجيبة، وحكايات ماكوندو، وحكايات عربية)، والملاحظ في العناوين الخمسة حضور الاسمية، و" من إيجابيات المكون الاسمي أنه يجعل العنوان يسبح في عالم لا تحده حدود، فهو غير مرتبط بزمن؛ لأنه يعانق المطلق، فهو حر في تحركاته وتقلباته الدلالية التي لا تستوعبها قراءة واحدة، إنه خارج الزمن والنوع، وخارج هيمنة أفكار القارئ"[25]، والثنائية؛ فالعناوين تتكون من مقطعيين (روح / الحكاية)، (حكايات/ البيباني)، (الحكايات/ العجيبة)،(حكايات/ آل الغنيمي)، (حكايات/ ماكوندو)، (حكايات / عربية)، والقصر؛ فكلها مكونة من دالين اسميين، والغياب الصياغي؛ فهي تحتاج إلى دال آخر قد يكون قبلها،(هذه روح الحكاية/ هذه حكايات البيباني...)، وتكون في موقع الخبر لمبتدأ محذوف، أو يكون بعدها، (روح الحكاية قصصي/ حكايات البيباني حكاياتي...) على سبيل المثال، وتكون هي في موقع المبتدأ المحذوف خبره.

إن عنونة عتيبة لمجموعته بهذا العنوان (روح الحكاية) الذي لم تعنون به قصة من قصص المجموعة، يستدعي _ لا محالة_ إبداعاته الحاضر في عناوينها لفظة حكاية أو حكايات، والبحث

عن الرابط المشترك بين هذه العناوين، وليس الرابط بالضرورة رابطًا أسلوبيًا ذا وظيفة جمالية أو تعبيرية، أو تفسيرية؛ فقد يكون إشهاريًا الغرض منه جذب انتباه المتلقي إلى رؤى الكاتب المتكررة في أعماله، والقضايا التي يتبنّاها إبداعه؛ فلكل كاتب عالم أثير يسعى إلى تجسيده عبر نصوصه، لا سيما أصحاب المشاريع، ومنير عتيبة _ في رأيي _ واحد منهم.

إن تكرار لفظة حكايات في عناوين منجز عتيبة الإبداعي توحي أنه يسعى خلف حكاية منشودة، وأن مشروعه الإبداعي لم يكتمل بعد، والمدقق في منجزه يدرك أن ما أنجزه ما هو إلا وحدات في هيكل هذه الحكاية، وليس تكرارًا للرؤى والأفكار؛ فكل نص له خصوصيته التي تميزه عن غيره من النصوص، وله فكرته الخاصة المحددة ملامحه، لكنه في الوقت ذاته حلقة في سلسلة تؤدي إلى مأمول، وهذا ما يجعلني أقول: إن (روح الحكاية) تمثل مرحلة متقدمة في مراحل سعي عتيبة خلف الحكاية التي وصل إلى جوهرها، والدخول إلى عالمها لابد أن يكون من بوابة الأعمال المتناصة معها.

2.2 تناص العنوان الداخلي:

بجوار تناص العناوين الخارجية تتناص عناوين بعض قصص المجموعة مع بعضها البعض، فقصة (قرار آخر خاطيء)، يتناص عنوانها مع قصة (قرار جريء)، فالقصة الأولى وترتيبها بين قصص المجموعة الثاني عشر، تفرض نفسها على القصة الثانية وترتيبها الخامس والسبعون، وقصة (انسحاق1) يتناص عنوانها مع قصة (انسحاق2) التالية لها مباشرة، وكذلك قصة (ذاكرة الألوان) يتناص عنوانها مع عنوان قصة (ألوان الصوت)، ومع عنوان قصة (أصابع وألوان).

إن القارئ غير الاستهلاكي لابد أن يقف أمام العناوين السابقة بسبب الوحدة المعجمية التي تقوم بدور الرابط المشترك (قرار/ انسحاق/ ألوان)، وبسبب الإيحاءات الناجمة عن مواجهة العناوين لبعضها البعض، وهي إيحاءات تدل على وجود روابط مضمونية بين القصص المتشابهة العنوان.

ويمكن إدراك ذلك من خلال وضع العنوان (قرار آخر خاطيء) أمام العنوان (قرار جريء) والنظر إليهما على أنهما علامتان دالتان أو أيقونتان مشعتان للدلالات، قبل أن تكونا وحدتين بنائيتين يتعين بمعطياتهما المعجمية نص قصصي.

_ قرار آخر خاطئ..... قرار جرئي

العنوان (قرار آخر خاطيء) وحدة بنائية دالة على تكرار القرارات الخاطئة، دون الإفصاح عن طبيعة هذه القرارات، وعمن صدرت، وما الذي ترتب عليها، والعنوان (قرار جريء) وحدة بنائية دالة على اتخاذ قرار لتنفيذ فعل ما، دون الاهتمام بعواقب الأمور، وهو أمام العنوان الأول يبدو وكأنه رد فعل للقرارات السابقة الخاطئة، ومضمون القصة، ومعناها السطحي المباشر يؤيدان ذلك، ففي القصة القصيرة جدًا (قرار آخر خاطيء) تنتحر الشخصية المصدومة في الآخر، بمفهومه الواسع، ثم تفاجئنا عن طريق المفارقة أن قرارها الخاطئ لم يكن الانتحار نفسه، بل الإقدام عليه أمام الآخرين " **عندما التف الناس حولي، شعرت باختناق لمرأى وجوههم المحملقة القبيحة، وعرفت أنني اتخذت قرارًا آخر**

خاطئًا بقتلي نفسي في وجود الآخرين"[26]، والأمر ذاته (اتخاذ القرار) يناقشه عتيبة في (قرار جريء)، لكن من زاوية أخرى، زاوية علاقة المثقف بالسلطة" **قرر ابن المقفع نزع قناع كليلة ودمنة، والتوجه إلى السلطان ليخبره برأيه في الأسلوب الصحيح لحكم الرعية، حتى ولو دفع رأسه ثمنًا. عندما وقف أمام السلطان حاول أن يتكلم، فاكتشف أن رأسه مقطوع بالفعل**"[27].

متصفح المجموعة قبل القراءة سينظر _ لا محالة _ للعنوان (قرار جريء) على أنه رد فعل للعنوان (قرار آخر خاطيء)، بسبب المشترك اللفظي (قرار)، والتضاد المعنوي بين (خاطيء، وجريء)، وبعد القراءة سيبحث بالتأكيد عن العلاقة بين العنوانين، والشخصيتين (السلبي، والجريء)، وعن المغزى الذي يريده الكاتب من وراء وضعهما في وضعية المواجهة، وعن العلاقة بين الفضائين (القديم في قرار جريء، والمعاصر في قرار آخر خاطيء).

هذا البحث الناتج عن التناص غير المباشر بين العنوانين، والتضاد بين المضمونين أراه محاولة من الكاتب لإبراز رؤيته الخاصة لواقعنا العربي، ورأيه في المثقف المعاصر، وهما رؤية ورأي لا يمكن إبرازهما من خلال النصين، منفردين، بسبب طبيعتهما السردية المكتنزة، فربط بينهما بالتناص ربطًا مولدًا لنص ثالث غير مسطور قادر على نقل رؤيته للقارئ. وكأننا بتناص العناوين يصنع نصًا هلاميًا غير مكتوب، لكنه موجود، ويفرض نفسه على وعي المتلقي بعد الانتهاء من عملية القراءة، يستغله الكاتب الواعي لطرح رؤاه الكبرى في حيز سردي شديد الاقتصاد.

هذا النص الهلامي يمكن إدراكه بسهولة بالتعمق في العناوين (انسحاق1/ انسحاق2/ ذاكرة الألوان/ ألوان الصوت/ أصابع وألوان)، فالأولى منها حاضرة في الثانية ومتفاعلة معها بشكل أو بآخر، خاصة إذا نُظر إليها من زاوية غير زاوية العنوان المحدد لمضمون النص.

إن استدعاء نص لنص آخر سابق عليه في الترتيب داخل المجموعة القصصية دليل قاطع على وجود علاقة تناصية ما بينهما، وإن لم تكن مدركة، يريد الكاتب المتحلي بتمام الوعي في أثناء عملية الكتابة، جذب انتباه القارئ إلى هذه العلاقة، إما لأهميتها في إدراك مغزى معين يريده دون غيره، أو لأهميتها في تفسير ما غمض في النصين.

♦♦♦♦

3_ التناص الخارجي:

هو أن يتناص الأديب مع " نصوص غيره أو يحاورها أو يتجاوزها "[28]. كاستحضار النص

المقدس (القرآن، والإنجيل، والتوراة، والحديث النبوي الشريف)، والنص الأدبي، والنص الشعبي (أساطير، وحكايات، وأهازيج)، والنص التاريخي، وما يرتبط به من شخصيات وأماكن وأحداث، والأفلام والمسلسلات المرئية.

تعددت أنواع التناص في المجموعة القصصية القصيرة جدًا (روح الحكاية)، وتنوعت بين التناص الديني من القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والإنجيل، والتناص التاريخي، والتناص الشعبي، والتناص الأدبي، والتناص السنيمائي، وتعددت وظائفه وتنوعت بين تحقيق الاقتصادين اللغوي والسردي، وتفعيل الإدهاش، والتفسير، والشرح، والتأكيد، والانتقال بالنص القصصي القصير جدًا من دائرة الذاتية إلى دائرة الموضوعية، ليس هذا فقط؛ فالتناص في بعض القصص كان عمودها الفقري الذي لا تقوم إلا به.

3_ 1 التناص الديني:

ليس غريبًا أن يحرص الكتّاب على تعالق نصوصهم مع النصوص الدينية؛ فالنص الديني مؤطر بأطر التبجيل والتعظيم المنعكسة بشكل أو بآخر على نصوصهم، ويميزه _ لاسيما القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف _ اللغة المثال، والأسلوب الأخّاذ، والتصوير المتفرد، والمعالجة العميقة ذات الدلالات المتشابكة والأبعاد المتنوعة، وهي ميزات استقطارها في نص أدبي يعني تفرده بسمات أسلوبية وفكرية تضعه في مصاف النصوص المتميزة، وتمدح ثقافة صاحبه.

3. 1. 1 التناص القرآني:

اعتمد كتّاب القصة القصيرة جدًا، شأنهم شأن الأدباء جميعهم، على النص القرآني "لارتباطه الوثيق بوجدان الناس، ولتأثيره الكبير في نفوسهم لما له من قداسة"[29]، ولقدرته على توسيع دلالات النصوص شديدة الاكتناز، والمشاركة في صناعة بنيتها. ومنهم منير عتيبة الذي اعتمد على التناص القرآني اعتمادًا كبيرًا، آليةً سرديةً لتحقيق القصصية، والإدهاش، والقصر الشديد، ركائز أساسية لا تقوم بنية القصة القصيرة جدًا بدونها، ولتوسيع دلالات القصص ذات المعمار اللغوي المحدود، لتتحمل بنيتها التعبير عن قضايا كبرى، من خلال الإحالات التي يحيل إليها التناص والاستدعاءات الزمانية والمكانية والفكرية التي يستدعيها.

في القصة القصيرة جدًا (حداثة) التي يدافع فيها عتيبة عن أصالتنا ويعري الفهم الخاطئ للحداثة، ويكشف حقيقة الحداثيين الذين طالما نادوا بالتحرر من سطوة التراث، وعدّوا القرآن تراثًا لا يناسب عصرهم، يحضر التناص القرآني من سورة البلد في مستواه الامتصاصي* "**وهكذا أيها القارئ الكريم قضت نجية الطاهرة نحبها ضحية لقسوة الواقع ودناءة البشر، حقًا لقد خلق الإنسان في كبد. مسح الكاتب الحداثي العبارة السابقة، حدق في صفحة اللاب توب البيضاء متحسرًا على الحرية التي كان يتمتع بها الكاتب التقليدي!**"[30]، ففي القصة تحضر الآية القرآنية ﴿لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ فِي كَبَدٍ﴾(البلد: 4)، حضورًا بنائيًا؛ فهي العمود الأساس الذي بنيت عليه فكرة القصة، وبدونها ينهار البناء ويفقد قيمته، ليس فقط لأنها مناسبة للحالة التي عليها الشخصية (نجية)، وامتداد طبيعي للشريط اللغوي المفعم بمعاني المعاناة (قضت نحبها/ قسوة الواقع/ دناءة البشر)؛ فتتوفر آيات قرآنية عديدة صالحة لذلك المعنى، ولكن لأنها تجعل الحداثة (كبد) وتميط اللثام عن وجه الحداثي المتشدق بالحرية، وتكشف سوء فهمه.

والتناص ذاته يتجلى في القصة القصيرة جدًا (ذبيح) التي يعري فيها عتيبة جانبًا من جوانب صورة القبح في مجتمعنا. صورة الشقيق الذي لا يتورع عن قتل شقيقه من أجل المال" **عندما رأى أبي في المنام أنه يذبحني، قتلت أخي المفضل لديه، واستوليت على الميراث وحدي**"[31]، ففيها يحضر التناص القرآني من سورة الصافات﴿ فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَىٰ فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانظُرْ مَاذَا تَرَىٰ ۚ قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ ۖ سَتَجِدُنِي إِن شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ﴾(الصافات: 102)، مناسبًا للاستهلال، لكن بشكل مختلف عن المألوف لنا؛ فالابن ليس كإسماعيل _عليه السلام _ المطيع الصابر، والمغزى ليس كمغزى القصة الراسخة في وجداننا الجمعي، لكن _ ومع ذلك _ لا يمكن قراءة القصة دون حضور الآية الكريمة، ودون حوار نبي الله إسماعيل، مع الخليل إبراهيم عليهما السلام، ودون حضور مشهد الذبح، هذه الصورة المختلفة، وهذا التوظيف المقلوب لمعطيات النص القرآني ودلالاته جعله عتيبة _ في رأيي _ معادلًا موضوعيًا لانقلاب موازين الأخلاق في زماننا، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى استغل نص الآية الفارض نفسه على المتلقي بداية من العنوان (ذبيح) في تفعيل الدهشة، عنصرًا أساسًا من عناصر البنية السردية للقصة القصيرة جدًا؛ فالقارئ لا مفر سيضع المفردات (قتلت، استوليت، وحدي) أمام (يا أبت ، انظر ماذا ترى، الصابرين)، وهي مواجهة لغوية تفضي إلى دهشة سببها معجم الشخصيتين: شخصية بطل القصة، وشخصية نبي الله إسماعيل،

يتوازى مع هذه المواجهة مواجهة قصصية تتقابل فيها القصة القرآنية مع النص الآني(ذبيح) المتحقق فيه شرط القصصية كاملًا؛ فهو مكون من بداية/سبب **(عندما رأى أبي في المنام أنه يذبحني)**، ووسط/فعل **(قتلت أخي المفضل لديه)**، ونهاية/نتيجة **(واستوليت على الميراث وحدي)**، واستغله _ كذلك _ لتحقيق المفارقة، لازمةً من لوازم البنية القصصية القصيرة جدًا.

ويحضر في القصة _ أيضًا _ التناص القرآني من سورة المائدة﴿ وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ ۖ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ(27) لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ ۖ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ(28)﴾ (المائدة، 27 ، 28)، مناسبًا لوسط القصة، فلا تلقّي للقصة بعيدًا عن حادثة قتل قابيل لهابيل؛ فهي الصورة الأولى لانفصام عُرى الأخوة. وهو حضور له أهميته _ أيضًا _ في بنية القصة؛ فهو المحقق للاقتصادين اللغوي والسردي فيها، فاستهلال القصة الحلمي نتيجته جريمة قتل بشعة، تحتاج إلى مبررات لغوية وفنية توفر لها القبول، لو خاض فيها عتيبة لخرجت القصة من تحت عباءة القصة القصيرة جدًا إلى القصة القصيرة.

ويتجلى التناص القرآني في القصة القصيرة جدًا (حكاية لزماننا) التي تؤكد على قبح الجانب نفسه من صورة مجتمعنا المفعمة بالنقص" **استأذن إخوتي أبي لكي أذهب معهم. رضخ أبي لإلحاحهم، ولكنني كنت مستعدًا. في بئر الخلاء تكومت جثثهم، وقتلت الذئب برصاصتين من المسدس الذي خبأته تحت ملابسي. عائدًا أفكر في أبي الذي سلمني لهم، وأعد الرصاصات المتبقية في خزينة المسدس**"[32]؛ ففيها يحضر التناص القرآني من سورة يوسف﴿ قَالُواْ يا أبانا مَا لَكَ لاَ تَأْمَنَّا على يُوسُفَ وَإِنَّا لَهُ لَنَاصِحُونَ(11) أَرْسِلْهُ مَعَنَا غَداً يَرْتَعْ وَيَلْعَبْ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ(12) قَالَ إِنِّي لَيَحْزُنُنِي أَن تَذْهَبُوا بِهِ وَأَخَافُ أَن يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ وَأَنتُمْ عَنْهُ غَافِلُونَ (13) ﴾(يوسف: 11، 12، 13). وهو تناص يوافق الحكاية في عناصر الفعل (أب . أخوة حاقدون . أخ محبوب من الأب . ذئب . بئر . إلحاح . هدف . خطة محكمة)، ويخالفها في تنفيذه ونتيجته؛ ففي القصة القرآنية خطط الأخوة للخلاص من يوسف _عليه السلام _ وألحوا على أبيهم ليسمح له بالخروج معهم، وأجمعوا أمرهم على إلقائه في الجب، ونجحوا في تنفيذ مخططهم، وعادوا إلى أبيهم باكين، متهمين الذئب بقتل يوسف، ممسكين بقميص يوسف الملطخ بالدم، دليلًا على صدقهم، لكن في قصة عتيبة يعود الأخ إلى أبيه بعد أن قتل أخوته كلهم، وتخلص من الذئب، يعد الرصاصات المتبقية في مسدسه، وكأننا به يخطط لجريمة أخرى.

وهما تشابه واختلاف لا يمكن قراءة القصة ولا التعمق في عالمها بمنأى عنهما؛ فالتشابه يثير في نفس المتلقي سؤالًا لا مفر منه، عن الهدف المنشود من وراء إعادة قصة يوسف _عليه السلام _ في إطار لغوي مخالف للإطار اللغوي القرآني، وهو الإطار الأسمى، والاختلاف يثير _ أيضًا _ سؤالًا لا مفر منه، عن الذي يريده القاص من وراء الاختلاف. وإثارة الأسئلة سمة من سمات القصة القصيرة جدًا المتميزة؛ فالأسئلة دليل على اتساع الرؤية وضيق العبارة، وهما العلامتان المميزتان للقصة القصيرة جدًا عن أقرب فنون الحكي إليها.

وبالإضافة إلى إثارة الأسئلة يضع الاختلاف النص الحاضر في مواجهة القصة القرآنية الغائبة، وهي مواجهة يفتح بها القاص أبواب التفكير، دون استطرادات لا تلائم بناء القصة القصيرة جدًا، للبحث عن سبب العنف الإنساني الراسخ في الطبيعة البشرية، وسبب استسهال القتل، وعده الوسيلة الوحيدة لحل المشكلات، وهو ما يجعلني أقول: إن عتيبة لا يضع قصة في مواجهة قصة، بل عالمًا في مواجهة عالم، وعصرًا في مواجهة عصر.

ويتجلى _ أيضًا _ التناص القرآني في (طير بلا معجزة) المجسدة للضياع، والقلق الوجداني" **ممزقة أشلائي، متناثرة قطعها في قمم ثلجية، وأنفاق حالكة، وبطون حيتان، وشراغيش، وعروق نباتات شوكية، وسطور ممسوحة في كتب ممزقة، ولا نبي يدعوني إليه فآتيه سعيًا**"[33]، فيستدعي العنوان (طير بلا معجزة)، والأشلاء الممزقة، والنبي الداعي، والإتيان سعيًا، الآية الكريمة ﴿ وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي الموتى ۖ قَالَ أَوَلَمْ تُؤْمِن ۖ قَالَ بَلى ولكِن لِّيَطْمَئِنَّ قَلْبِي ۖ قَالَ فَخُذْ أَرْبَعَةً مِّنَ الطَّيْرِ فَصُرْهُنَّ إِلَيْكَ ثُمَّ اجْعَلْ عَلَىٰ كُلِّ جَبَلٍ مِّنْهُنَّ جُزْءًا ثُمَّ ادْعُهُنَّ يَأْتِينَكَ سَعْيًا ۚ وَاعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ (سورة البقرة: 260)، للدلالة على أن النجاة مضمونة مها كبر حجم المصيبة، حتى في عدم وجود المعجزة؛ فالله (عزيز حكيم)، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يؤدي قلب المعنى المتناص دورًا في تحقيق المفارقة، متطلبًا مهمًا في القصة القصيرة جدًا، والإدهاش، ركيزة من ركائز بنيتها.

إذا كان التناص في القصص السابقة أدى دورًا في البنية الفنية لها، وانطلق بها إلى عوالم غير عوالم دلالتها الفكرية المباشرة، فهو في القصتين القصيرتين جدًا (هابيل لزماننا)، و(بعث) لم يتعد دوره دور العنصر المانح القصة صلاحية التعبير عن أكثر من زمان وأكثر من مكان، والموسع دلالتها، والمؤكد سلامة رؤية الكاتب. ففي (هابيل لزماننا) التي تسلط الضوء على الخلل الفكري، والسيطرة بالعقائد المتطرفة على عقول الشباب، فيقتل الأخ أخاه، مؤمنًا بأن القتل يمهد طريقه إلى ربه وجنته " **المتعة التي شعرت بها وأنا أقتل أخي تجعلني أتمنى أن يكون لي مائة أخ أقتلهم .. حبًا للرب.**"[34]. يستدعي العنوان (هابيل لزماننا) النص القرآني﴿ وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ ۖ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ (27) لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ ۖ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ (28) ﴾(المائدة: 27، 28)؛ فهو يساوي بين بطل القصة وقابيل، أول قاتل في التاريخ ليبرز خطورة الخلل الفكري واضطراب العقيدة على الفرد والمجتمع، والمساواة هذه تنطلق بالقصة التي يطغي عليها ضمير الأنا ظاهرًا ومستترًا (شعرتُ . أنا . أقتل . تجعلني . أتمنى . لي . أقتلهم) من حيز الذاتية إلى حيز الموضوعية.

وفي (بعث) المسلطة الضوء على قسوة الزمن، وعدم الإحساس بمروره " **كرجل أماته الله مائة عام ثم بعثه تفتح عينيك. زوجتك ترتدي العباءة القطنية النبيتي كما تركتها. بناتك كما هن لم يكبرن. ساعة الحائط في مكانها المعتاد. الساعة بستين دقيقة. حائط حجرة نومك ملطخ بإبداعات "ملك" السريالية. لم يتغير شيء؛ فقط الرجل الذي تنظر إليه في المرآة أصبح عجوزًا جدًا**"[35]، يحضر النص القرآني ﴿ أو كَالَّذِي مَرَّ عَلَىٰ قَرْيَةٍ وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَىٰ عُرُوشِهَا قَالَ أَنَّىٰ يُحْيِي هَٰذِهِ اللَّهُ بَعْدَ مَوْتِهَا ۖ فَأَمَاتَهُ اللَّهُ مِائَةَ عَامٍ ثُمَّ بَعَثَهُ ۖ قَالَ كَمْ لَبِثْتَ ۖ قَالَ لَبِثْتُ يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ ۖ قَالَ بَل لَّبِثْتَ مِائَةَ عَامٍ فَانظُرْ إِلَىٰ طَعَامِكَ وَشَرَابِكَ لَمْ يَتَسَنَّهْ ۖ وَانظُرْ إِلَىٰ حِمَارِكَ وَلِنَجْعَلَكَ آيَةً لِّلنَّاسِ ۖ وَانظُرْ إِلَى الْعِظَامِ كَيْفَ نُنشِزُهَا ثُمَّ نَكْسُوهَا لَحْمًا ۚ فَلَمَّا تَبَيَّنَ لَهُ قَالَ أَعْلَمُ أَنَّ اللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ (سورة البقرة: 259)، وهو تناص اجتراري* يمكن تسميته بتناص المشابهة، الغرض منه تأكيد صحة الرؤية التي لها شبيه مقدس، حقيقة يحضر عُزير، وبيت المقدس بطلا القصة القرآنية في أثناء عملية القراءة، لكن دور حضورهما لم يستغل فنيًا لخدمة غرض القصة، أو لإبراز سمة من سماتها.

لقد وظّف منير عتيبة النص القرآني توظيفًا يخدم قصصه القصيرة جدًا، واستغل طاقته المؤطرة بالقداسة، وأبعاده الدلالية، وقدرته التوجيهية، نصًا يشغل الجزء الأكبر والأهم من المخزون الثقافي العربي الجمعي، لصناعة نص واسع الدلالة، وصالح لكل زمان ومكان.

2.1.3 التناص الحديثي:

يتجلى التناص مع الحديث النبوي الشريف في قصة (فرص ضائعة)، "**تعرفون الرجل الذي قتل تسعة وتسعين نفسًا، ثم ذهب إلى مغارة الراهب ليكمل مجموعته المئوية، لكنه وجد المغارة خالية إلا من ورقة: (لن تستطيع العثور علي، ولن تقتلني أبدًا)**"[36]

القصة تتناص مع الحديث النبوي الشريف "أَن رَجلًا قتل تسعةً وتسعين نفسًا، فجعل يسأل هل له من توبة؟ فأتى راهبًا، فسألهُ فقال: ليست لك توبة، فقتل الراهب، ثم جعل يسأل، ثم خرج من قرية إلى قرية فيها قوم صالحون، فلما كان في بعض الطريق أدركه الموت فنأى بصدره، ثم مات، فاختصمت فيه ملائكة الرحمة، وملائكة العذاب، فكان إلى القرية الصالحة أقرب منها بشبر، فجُعل من أهلها "[37]، الذي لا يمكن تلقيها دون استحضاره، ولا دون استحضار صورة القاتل، لكنها تختلف معه في المضمون؛ فالقاتل في الحديث ذهب للراهب باحثًا عن توبة، وفي القصة ذهب ليكمل عدد قتلاه مائة، وهذا الاختلاف المجسد للإدهاش، إذا ما قرأناه من خلال العنوان (فرص ضائعة)، وبعيدًا عن الحديث النبوي الشريف، نجد القصة من خلال مطلعها (تعرفون الرجل الذي قتل تسعة وتسعين نفسًا) ما هي إلا سؤال بلا إجابة، طرحه السارد وترك للمتلقي تخمين الإجابة التي تحتمل (هو أنا) الفاشل في تحقيق أحلامه، وتكون القصة تجسيدًا لسوء الحظ، وتحتمل (هو أنتم)، وتكون القصة تجسيدًا للجهل وعدم القدرة على استغلال الفرص المغيّرة طبيعة الواقع المعيش، ومن خلال الاحتمالين تبث القصة رسالة تشاؤمية مضمونها لا أمل في تحقيق الأمنيات بعد تسعة وتسعين فرصة.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا، ما الذي أضافه الحديث النبوي الشريف للقصة القصيرة جدًا؟ الحديث فيه دعوة لعدم فقدان الأمل في النجاة، وإشارة إلى أن باب التوبة مفتوح أمام المذنب مهما كثرت ذنوبه، وهي دعوة تجعل المتلقي أمام رسالتين متضادتين: رسالة الأمل (الحديث)، ورسالة اليأس (القصة)، وهو تناقض يفتح باب الأمل أمام الإنسان المعاصر (إنسان القصة) اليائس من واقعه، الفاشل في تحقيق نجاح حتى ولو بالقتل، ويخبره أن العبرة بالنهاية، فمهما ضاعت الفرص فأمل النجاح موجود. وبهذا يكون الحديث قد ساهم في تحقيق الاقتصاد اللغوي بإغنائه السارد عن الكثير من الاستطراد الشارح، ووسع دلالة القصة، وحولها من مجرد سؤال يحتاج إلى إجابة، إلى متخيل سردي قصير جدًا.

ويتجلى أيضًا في قصة (منتهى الأدب) " **اعتاد أن يكون مؤدبًا جدًا، لا يرفض طلبًا لأحد، ولا يغضب إنسانًا، يدير خده الأيسر كثيرًا، وهو يشعر بغبطة لأنه يملك نفسه عند الغضب. وهكذا بمنتهى الأدب، اعترف لوكيل النيابة أنه هو من أطلق الرصاص على بعض جيرانه وزملائه.. ثم انخرط في بكاء شديد، وانشرخ صوته بالندم لأنه لم يقتل الباقين**"[38]، ففيها يحضر حديث رسول الله _ صلى الله عليه وسلم _ " عن أبي هريرة _ رضي اللهُ عنه _ أن رسول الله _ صلى الله عليه وسلم _ قال: ليس الشَّديد بالصُّرعة؛ إنَّمَا الشَديدُ الَّذي يملك نفسه عند الغضب"[39]، في سياق وصف السارد للشخصية المتحلية بمنتهى الأدب، (يملك نفسه عند الغضب). وهو تناص لم يضف للقصة على مستوى البنية، ولم يخدم القصر، كما رأينا في قصة (فرص ضائعة)، لكنه يجبر المتلقي على النظر للشخصية من زاوية دينية، هذه الزاوية عندما توضع أمام النهاية (انشرخ صوته بالندم لأنه لم يقتل الباقين)، تبرز سمة مهمة من سمات القصة القصيرة جدًا، ألا وهي المفارقة الصادمة، الدافعة المتلقي إلى إعادة القراءة.

3.1.3 التناص الإنجيلي:

حضر التناص الإنجيلي في مستواه الامتصاصي في (منتهى الأدب) أيضًا، التي يسلط فيها عتيبة الضوء _ كما قلنا_ على تناقض الذات مع نفسها، وجمعها بين النقيضين في آن واحد " **يدير خده الأيسر كثيرًا، وهو يشعر بغبطة**

"[40]، ففيها يحضر التناص الإنجيلي من إنجيل متى (سَمِعْتُمْ أَنَّهُ قِيلَ: عَيْنٌ بِعَيْنٍ وَسِنٌّ بِسِنٍّ. وَأَمَّا أَنَا فَأَقُولُ لَكُمْ: لاَ تُقَاوِمُوا الشَّرَّ، بَلْ مَنْ لَطَمَكَ عَلَى خَدِّكَ الأَيْمَنِ فَحَوِّلْ لَهُ الآخَرَ أَيْضًا. وَمَنْ أَرَادَ أَنْ يُخَاصِمَكَ وَيَأْخُذَ ثَوْبَكَ فَاتْرُكْ لَهُ الرِّدَاءَ أَيْضًا. وَمَنْ سَخَّرَكَ مِيلاً وَاحِدًا فَاذْهَبْ مَعَهُ اثْنَيْنِ) (إنجيل متى الاصحاح 5: 39)، وهو تناص ينحصر دوره في تأكيد الصفة، فلم يضف للقصة، على المستوى البنائي، لكنه يفرض نفسه على عملية التلقي التي لا تتم دون حضوره.

إذا كان التناص مع الحديث النبوي الشريف، ومع الإنجيل وسيلة _ فقط _ لتأكيد الصفة، فإن الجمع بينهما في سياق واحد ليس مجرد ترف أسلوبي يجمّل به عتيبة نصه؛ فهو مقصود قصدًا لإثبات انقلاب الأوضاع، وانهيار القيم، وفساد الأخلاق، فمنبع تصرفات الشخصية، وهو منبع مقدس، لم يعد له قيمة في مجتمع وعصر لا يؤمنان إلا بالعنف.

إن (منتهى الأدب) بهذا التناص قصة الداء والدواء؛ ففيها يضع عتيبة يده على سبب الحالة التي وصل إليها مجتمعنا، ويحدد الدواء، وهو العودة إلى التعاليم الدينية السامية، فهي طوق

النجاة لإنقاذ مجتمعاتنا من الضياع والانهيار.

♦♦♦♦

3. 2 التناص الأدبي:

التناص الأدبي "هو تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثة، سواء أكانت شعرًا أو نثرًا، بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحاجة التي يجسدها"[41]، كالاعتماد على الحكم، والأمثال، وأشعار القدماء، ومضامين النصوص الشهيرة، القادرة بما تحمله من دلالات على أن تكون معادلًا موضوعيًا للنص الجديد، أو مفسرة لغموضه، أو معمقة لرؤية صاحبه، و" عنوانًا لأفكاره وتصوراته وانفعالاته"[42]

اعتمد منير عتيبة على التناص الأدبي في القصة القصيرة جدًا (ماكوندو)، التي يناقش فيها برمزية شفيفة الانقلابات المجتمعية، والتحولات الجماعية الشاذة، بسبب الخروج على ناموس الحق وسنة الكون، والتقليد الأعمى المغلف (بمثلنا مثل الآخرين)، وخطورة ذلك علينا وعلى وجودنا "**القحبة التي مطت ضحكتها وهي تشير إلى ذيلي لم تكن قد رأت ذيلها بعد. تركتها تبكي، وسرت في شوارع ماكوندو الجديدة لأتأكد أنني لست شاذًا**"[43]. باستحضاره لـ(ماكوندو) القرية الخيالية الأثيرة لدي ماركيز، التي دارت فيها أحداث جل أعماله، ومنها روايته الشهيرة (مائة عام من العزلة). وهو التناص الذي أعطى للقصة المكوَّن معمارها من خمسة وعشرين مفردة، معناها ودلالتها؛ فبدون (ماكوندو)، و(مائة عام من العزلة)، وعوالم ماركيز العجائبية تفقد القصة مغزاها وجمالياتها.

لذا يجب الولوج إلى (ماكوندو) عتيبة من خلال بوابة (ماكوندو) ماركيز التي تعد أكثر الفضاءات المكانية شهرة في الأعمال الروائية، ومن خلال نهاية رواية (مائة عام من العزلة) التي تنتهي بإنجاب آخر أبناء عائلة (خوسيه أركاديو) طفلًا بذنب خنزير، نتيجة لعلاقة غير شرعية، كانت السبب في عاصفة اقتلعت القرية من جذورها للأبد.

لقد جعل عتيبة (ماكوندو) فكرة، فهي ليست القرية الحافلة بالعجائبي والغرائبي والعجيب والغريب، المحتوية عالمًا أسطوريًا يتحدى العقل والمنطق فقط (**تشير إلى ذيلي**) / (**قد رأت ذيلها**)، بل _ ومع ذلك _ هي الصراع بين الخلود والفناء، وهذا ما يجعل الدراسة ترى النص المستحضر علامة "تحفز التخييل على استنطاق الموجودات النصية لتأسيس فضاء دلالي بين دال مكثف، ومدلول واسع وشمولي"[44]

♦♦♦♦

3.3 التناص الشعبي:

التراث الشعبي مجموعة من الأشكال الشعبية التعبيرية الموروثة" تمييزًا لها عن ثقافات الطبقات

العليا"[45]، وهي أشكال تعبيرية لها قدرة على تجسيد التاريخ الجمعي لأمة من الأمم، أو لجماعة من الجماعات المنغلقة على نفسها داخل أمة، تُبرز _ في بساطة وأحيانًا سذاجة _ طرائق تفكير الجماعات، وعاداتها، وتقاليدها، ومواقفها من قضاياها المصيرية، وتعاملها مع اليومي والهامشي. وهي مأثورات متعددة الأشكال، منها الملموس: كالرسومات، والزخارف، والمنحوتات البدائية، والشفوي: كالحكايات، والأساطير، والأمثال، والألغاز، والسير الشعبية، والموسيقي: كالأغاني، والمواويل المصحوبة بإيقاع موسيقي، والحركي: كالرقصات والطقوس التعبدية والاحتفائية.

1.3.3 الحكاية الشعبية:

هي نوع قصصي ليس له مؤلف؛ " لأنه حاصل ضرب عدد كبير من ألوان السرد القصصي الشفهي "[46]، المتداول داخل الجماعة الواحدة، والمعبر عن عاداتها وتقاليدها وقيمها. وهي متعددة الأنواع، فمنها: الحكاية الخرافية، والحكاية الهزلية، وحكاية الحيوان.

اعتمد عتيبة على الحكاية الشعبية في قصته (أخت سندريلا)، التي يكشف فيها اللثام عن موازين الساسة ومن هم في موقعهم للأمور، فالأمير الشاب المبهور بجمال سندريلا " **عندما حكت له الساحرة الطيبة كل المكائد الشريرة التي دبرتها الأخت غير الشقيقة لسندريلا حتى تبعدها عنه وتتزوجه هي.. فكر الأمير ثم قرر الزواج من الأخت غير الشقيقة؛ فأخلاقها تليق بملكة**"[47]

لم تضف الحكاية الشعبية للقصة شيئًا على مستوى البنية السردية؛ فهي لم تغن عن سرد تكتمل به القصة، وليست سببًا في اقتصاد لغوي، ولم تصنع الإدهاش الضروري لاستكمال معمار القصة القصيرة جدًا، لكنها أضافت على مستوى الفكرة؛ فهذا القلب لمضمون الحكاية الشعبية الراسخ في الذاكرة الجمعية، معادل موضوعي لانقلاب الموازين في مجتمعاتنا التي أصبحت تقدّر الجهل وتحتقر العلم، وتسجن الشريف وتكرّم اللص، وتأخذ من الفقير من أجل الغني. وهو قلب يخرج بالقصة من دائرة رؤى الساسة الكامنة في ملفوظها، لتعبر عن الرؤى المقلوبة بأشكالها كافة.

وحضرت الحكاية الشعبية _ أيضًا _ في القصة القصيرة جدًا (لم يدرك شهرزاد الصباح)، المجسدة لفكرة الاستعباد بالتعود، فشهرزاد التي اعتادت على أن تحكي للملك شهريار حكايتها اليومية التي تنتهي مع صياح الديك، لم تستطع التوقف عن الحكي رغم موت الديك واستغراق شهريار في نوم عميق " **حدث أن مات الديك، فاستمرت شهرزاد في الحكاية حتى تقطعت حبالها الصوتية، لكن شهريار كان مستغرقا في النوم**"[48].

الحكاية الشعبية هنا ليست مجرد نص حاضر في نص؛ فهي العمود الفقري للقصة القصيرة جدًا، استطاع عتيبة استغلالها استغلالًا فنيًا جعلها الحكاية الأولى بعد الألف ليلة وليلة، يرويها

شاهد على ما حدث لشهرزاد، شهرزاد الرمز.

التناص مع الحكاية الشعبية، وهي منجز عالمي، منح القصة الصالحية لكل زمان ومكان، وجعلها صالحة للعديد من التأويلات، فهي صالحة لأن تكون قصة الاستحواذ السياسي، وقصة الانبطاح والمذلة، وقصة الجمود الثقافي، وقصة الاستلاب بأنواعه كافة، وقصة الهيمنة الذكورية (البطريركية).

لكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا، لماذا شهرزاد وشهريار؟ خاصة أن تراثنا حافل بأمثلة عديدة تجسد الاستعباد بالتعود في صور تفوق بشاعتها صورته في ألف ليلة وليلة، وفي رأيي أن القاص يريد من خلال شهرزاد وشهريار وألف ليلة وليلة أن يمنح قصته المكون معمارها من ثمان عشرة كلمة شمولية الدلالة، فتكون كألف ليلة وليلة، قصة السياسة، والحب، والعشق، والظلم، والقهر، فنرى فيها صورة الخنوع بسبب التعود على الظلم، وصورة جمود المشاعر بسبب التعود على الحب، وصورة استمراء المر بسبب التعود على القهر.

2.3.3 التناص الأسطوري:

الأسطورة في أبسط معانيها " ما كتبه الأقدمون أو تركوه من روايات وحكايات، وهي في الأغلب أحداث خارقة للعادة وأباطيل"[49]، وهي ليست حجرًا يلقى في مهب الريح، بل هي وقائع ترتبط بالإنسان ووضعه الخاص وهي بالتالي تجسيد لخصائصه النفسية"[50]، وسبب قيمتها في حياتنا أنها " تفسر الماضي والحاضر وكذلك المستقبل"[51]. وهي في القصة القصيرة جدًا وسيلة مهمة لتوسيع دلالات البناء المكتنز، وإكسابه القدرة على التعبير عن الواقع، مثل سائر فنون الحكي.

تحضر أسطورتا إيزيس، والسندباد في قصة (في مديح المرض)، الداعية إلى استغلال الفرص لاكتشاف خبايا الذات " **كطفل في الخامسة والأربعين تطعمك أمك بيدها. تحممك زوجتك، حريصة على ألا يطال الماء الشاشة التي تغطي عينيك. تغني لك ابنتك ما تحفظه من أغنيات سيد درويش وعبد المطلب وكاظم الساهر. بينما تنام ممددًا على بطنك دافئًا رأسك في الوسادة كتعليمات الطبيب. يعبق جو الحجرة بدفء نميمة نسائية لذيذة. يغادرنك. عيناك المغلقتان تجاه الخارج تنفتحان على اتساعهما إلى داخلك. ترى كنوزًا ومغارات قريبة لم تكن تلتفت إليها. تضع عليها علامات فسفورية ملونة لتعرفها وقت الحاجة. امتداد الكون المجهول الغامض بداخلك لا نهائي. تحتاج إلى إيزيس الربة لتجمع أشلاءك. كسندباد أعزل تقرر أن تبحث عن إيزيسك وتخوض في لجتك**"[52]

متعتان لا ينالهما المرء المقيد في قطار الحياة المتسارع، الساعي خلف متطلبات البقاء اليومي إلا في أيام المرض: الأولى متعة الاستمتاع بالتدليل، فيعود طفلًا تطعمه الأم، وتحممه الزوجة، وتغني له البنت، والثانية متعة اكتشاف الذات التي تلتهمها قسوة اليومي والضروري. وهما متعتان تجبران الإنسان المعاصر على مدح المرض.

بسبب المرض استمتع بطل القصة بالتدليل، وبسبب الغطاء الشاشي فوق عينيه وفقدانه القدرة على النظر للخارج، نظر في ذاته، واكتشف أنها عالم ممتد غامض حافل بالكنوز، كون شاسع لا نهائي مليء بمظاهر حياة تختلف ملامحها عن ملامح الحياة خارج الذات، تلك التي تسير سيرًا أفقيًا في مسارات متوازية تصنع الجمود، وتئد أي محاولة للخروج على نسقها المرسخ لديمومة الاستكانة والسكون، لكنها حياة تحتاج إلى (إيزيس) لتجمع أشلاءها وتبث فيها الحياة، كما فعلت مع زوجها (أوزيريس) الذي مزق أخوه (ست) جسده إلى ست عشرة قطعة، وأخفاها في ستة عشر مكانًا، حتى لا تستطيع إيزيس تجميعها وبث الحياة فيها، لكنها بعد لأي استطاعت تجميع أشلاء زوجها، وبثت في الجسد الميت الحياة، ولأن لكل إنسان (إيزيس) خاصة به، وجد نفسه في حاجة إلى السندباد صاحب الأسفار العديدة، والقدرة العجيبة على تحمل الصعاب، للبحث عن إيزيس القادرة على بث الحياة في ذاته، وتجميع أشلاء عالمه الداخلي، عسى أن يتوافق داخله مع خارجه.

تبدو القصة من خلال معمارها اللغوي قصة بسيطة على مستويي المبنى والمعنى، لكن حضور الأسطورة في نهايتها منحها أبعادًا بنائية وفكرية لا يمكن تلقيها بعيدًا عنها، فقد فرضت الأسطورة فضاءً عجائبيًا أطر الحياة داخل

الذات، ما جعل البون بين حياة الخارج/ الحقيقة، وحياة الداخل/ الحلم المنشود للنجاة شاسعًا، هذا البون هو الذي انطلق بالقصة إلى أجواء دلالية متعددة، وأخرجها من حيز إدراك السعادة لا يكون إلا من نافذة الألم، إلى حيز العلاقة بين عالم خارج الذات وعالم داخلها، والعلاقة بين الرجل والمرأة (إيزيس، وأوزيريس/ البطل، والأم، والزوجة، والبنت)، وديمومة السعي والتعب.

الأسطورة هنا لم تقع موقع فكرة عتيبة ولم تربطه بدلالاتها الموروثة، فهي مجرد وسيلة ساعدته على رسم عالم قصته المنشود، ومنحت هذا العالم عمقًا ما كان ليوجد بدون حضورها. إنها نص سابق في مواجهة نص آني، فكرة في مواجهة فكرة، ماضٍ في مواجهة حاضر.

3.3. 3 الأهزوجة الشعبية:

الأغنية الشعبية قصيدة غنائية " مجهولة النشأة، ظهرت في الأزمنة الماضية، ولبثت تجري في الاستعمال لفترة ملحوظة من الزمن"[53]، ذات إيقاع موسيقى بسيط، وبناء لغوي أكثر بساطة، تعبر عن "وجدان الجماعة الشعبية، وتعلي من شأن مثلها العليا، وتصون القيم الخلقية التي تريد الجماعة أن تؤكدها في نفوس أفرادها"[54]

اعتمد عتيبة على الأهزوجة الشعبية في القصة القصيرة جدًا (العتبة) التي ينتقد فيها التسرع وتضييع فرص الاستمتاع بالحياة. "**تاتا خطي العتبة.. إلى الدنيا. تاتا خطي العتبة.. إلى قفص الزوجية. تاتا خطي العتبة .. من الدنيا. بعد فوات الوقت تسألني نفسي: ألم تكن كل عتبة تستحق أن تعيشها بدلًا من أن تخطيها؟**"[55]؛ ففيها استغل عتيبة مطلع أهزوجة شعبية معروفة في المجتمع المصري، ترددها الأمهات للأطفال في بداية مرحلة المشي (تاتا خطى العتبة/ تاتا خطى العتبة /تاتا حبة حبة/ ياللا حلوة ياللا/ خطوة بخطوة ياللا/ تمشى وتبقى شابة)، وبنى على هذا المطلع فكرة قصته الداعية إلى التأني وتدبر الأمور، وعدم تضييع فرص الاستمتاع بالحياة.

مع أن التناص لمطلع أهزوجة شعبية بسيطة اللغة والفكرة، إلا أن عتيبة نجح بسؤاله الاستنكاري " **ألم تكن كل عتبة تستحق أن تعيشها بدلًا من أن تخطيها؟**" أن يمنحها الكثير من العمق، وأن ينتقل بها من مجرد أهزوجة بسيطة إلى نص يتدبر في معنى الحياة وحقيقتها، وقصرها المحصور بين (إلى الدنيا ومن الدنيا)، ويميط اللثام عن حال الإنسان المعاصر الذي فرض عليه واقعه العيش قفّازًا حتى يجد لنفسه مكانًا فيه.

♦♦♦♦

4.3 التناص التاريخي:

فيه يستدعي الأديب الشخصيات والأحداث والأماكن التاريخية الدالة والمنسجمة مع فكرة نصه، بغية ربط الحاضر بالماضي. وهو تناص " يتيح تمازجًا ويخلق تداخلًا بين الحركة الزمانية، حيث ينسكب الماضي بكل إثارته وتحفزاته وأحداثه على الحاضر بكل ما له من طزاجة اللحظة الحاضرة، فيما يشبه تواكبًا تاريخيًا يومئ الحاضر فيه إلى الماضي، وكأن هذا الاستلهام يمثل صورة احتجاجية على اللحظة الحاضرة التي تعادلها في الموقف، اللحظة الغائرة في سراديب الماضي"[56]، ويضفي على النصوص شيئًا من العراقة، ويمنحها القابلية إلى التأويل.

في القصة القصيرة جدًا (قرار جريء)، قصة القمع والاستلاب، حضرت الشخصية التاريخية، فمن استهلالها الحدثي يرى القارئ الأديب ابن المقفع، صاحب كليلة ودمنة، ثائرًا ومصممًا على إخبار السلطان مباشرة وبلا قناع عن رأيه في

أسلوب حكمه " **قرر ابن المقفع نزع قناع كليلة ودمنة، والتوجه إلى السلطان ليخبره برأيه في الأسلوب الصحيح لحكم الرعية، حتى ولو دفع رأسه ثمنًا. عندما وقف أمام السلطان حاول أن يتكلم، فاكتشف أن رأسه مقطوع بالفعل**"[57].

البعد السياسي في القصة واضح للمتلقي العادي؛ ففيها صاحب كلمة حق وسلطان جائر، لكن حضور ابن المقفع وكتابه الشهير كليلة ودمنة، جعلاها قصة الصراع بين المثقف والسلطة؛ فابن المقفع أول من دعا، في كتابه كليلة ودمنة، إلى الإصلاح السياسي، ليخدم نظام الحكم الرعية قبل الراعي، وأول من ابتدع التقنع وسيلة لمخاطبة رأس السلطة، لكنه أمام جبروت أبي جعفر المنصور قرر نزع القناع والمواجهة وجهًا لوجه، فكان نصيبه الموت حرقًا.

ابن المقفع في القصة هو ابن المقفع في كتب التاريخ، لا فرق كبير بينهما، في القصة يمثل

دورًا مرسومًا له وهو لا يدري **(حاول أن يتكلم، فاكتشف أن رأسه مقطوع بالفعل)**، وفي التاريخ لم يُسمح له بحرية القول، ولم يحمه قناعه، فكان من الضروري أن يكون عبرة لكل صوت مثقف، بميتة بشعة تحجّم كل من يفكر في الخروج على منظومة الحكم.

التناص التاريخي منح القصة القصيرة جدًا رحابة في المعنى، ومنحها دلالات أعمق، فبه حُدد الصراع ليكون بين المثقف والسياسي، وأُكد على ديمومة الظلم، وأن الحاضر حلقة من حلقات الماضي، يختلف عنه في المظهر الخارجي، لكن الجوهر واحد، وجعل القصة تراتيل عزاء على حال المثقف المعاصر الذي تحوّل إلى قطعة شطرنج، تَقَنَّع بابن المقفع صاحب فكرة التقنع بالحيوان أملًا في النجاة من بطش السلطة، فاكتشف أن الأقنعة كلها واهية، واستلابه قديم.

وفي قصة (السجادة) التي يعري فيها دواخل الإنسان المعاصر المشتت بين الاحتمالات "**التي ينظر إليها الآن في الفاترينة.. يمكن؛ فكر أن يصلي عليها، أو تكون بساطًا سحريًا يطير به إلى عالم الأساطير، أو لفافة تتدحرج منها كليوباترا الجميلة تحت قدميه.. أو سببًا؛ تمتم، في عدم اكتمال زواج حبيبين**"[58]، تحضر شخصية علاء الدين من خلال البساط السحري، وتحضر شخصية الملكة المصرية كليوباترا التي اعتلت عرش مصر، وطردها أخوها بطليموس إلى روما، فاستغلت مرور القيصر ذات يوم وتعمدت الظهور أمامه ملفوفة في سجادة لتستدر عطفه وتنال مساعدته لتعود إلى سدة الحكم في مصر، وكان لها ما أرادت، فبجمالها ومنطقها نجحت في العودة إلى مصر ملكة. وهو الحضور الذي جعل من مجموعة جمل تقريرية متتابعة قصة ذات مرامٍ وأبعاد عدة، وتعددت فيها العوالم واتسع فضاؤها.

هذا الاستغلال الجيد لشخصية ابن المقفع، وعلاء الدين، وكليوباترا، لم نجده في اثناء استحضار شخصية نجيب محفوظ في القصة القصيرة جدًا (في تريانون) قصة الأنا المهزومة بالوحدة "**قابلت نجيب محفوظ مرة. وأفطرت مع حبيبتي مرة، والآن هي مرة من مئات المرات أجلس مرتشفًا القهوة بالحليب والذكرى**"[59]: فدور اسم العلم (نجيب محفوظ)، وهو اسم أيقوني مشع بالدلالات الأدبية، والسياسية، والاجتماعية، إذا غير باسم علم آخر فلن يتأثر المعنى الذي يسعى وراءه عتيبة.

إن التناص التاريخي " يفتح آفاقًا جديدة لتناص توالدي يمتزج فيه القديم والجديد ليقدم التناص الإشباع النفسي للقارئ"[60] من خلال نص منفتح على الماضي والحاضر في آن، نص قادر على رسم صورة ثلاثية الأبعاد للفكرة، فيراها المتلقي من أكثر من زاوية في الوقت نفسه، ويشكل من خلال هذه الرؤية رؤيته للنص والعالم.

♦♦♦♦

4. التناص السينمائي:

أقصد به تعالق نص أدبي مع نص مرئي معروف، تلفازي أو سنيمائي، يكون له دور من خلال شخصية أو مكان في صناعة نص واسع الدلالة ومكتنز المساحة. وهو تناص يختلف عن التناص المألوف؛ لاستغلاله أكثر من طاقة للنص الغائب؛ ففيه تؤدي الحركة والألوان والمكان والموسيقى التصويرية والشخصيات ذات الملامح الراسخة في وعي المتلقي دورًا في بلورة النص الحاضر، وكلما كانت مساحة حضور العمل المرئي في الذاكرة الجمعية كبيرة، كلما كان دوره _ نصًا غائبًا _ مهمًا لتحقيق الاقتصادين اللغوي والسردي المهمّين في بنية القصة القصيرة جدًا، وقد يتخطى ذلك إلى تحقيق الميتاسرد (Meta fiction).

تجلى التناص السنيمائي في (روح الحكاية) في قصة (رجل مهم) التي يناقش فيها عتيبة فكرة القدرة على تغيير الراسخ العقيم، الذي قد يكون موروثًا ثقافيًا، أو اجتماعيًا، أو سياسيًا، أو موروثًا ماديًا لم يعد ملائمًا للمرحلة التي نعيشها، شريطة اتباع القائد" **كنت أعرف أنه سيضربهم جميعًا دون أن يصاب، فقط سوف تتهدل خصلة شعره على جبينه العريض، فعلها كثيرًا طوال الخمسين عامًا الماضية، رغم أنني كنت أحذرهم في كل مرة، لكنهم أبدًا لم يتعلموا، ولم يأخذوا تحذيري جديًا. الرجل الهزيل الصامت الجالس في ركن قصي يتناول بعض حبات الترمس، والذي سوف يخبط رأسه كرسي خيزران بعد ثانيتين على الأكثر فتنفجر منه نافورة دماء؛ استطعت أن أقنعه بالقفز من مكانه ليجلس جواري.. قهقه الرجل الهزيل بفخر عندما شعر بأهميته لأول مرة ..إذ تجمد بطل الفيلم حائرًا لا يدري ما يفعل بالكرسي الخيزران الذي بيده**"[61]

في القصة قائد ناصح، قارئ للمستقبل من معطيات الماضي، طامع في التغيير والخروج من نفق الثبات، وأناس مصرّون على الجمود، لم يستجب له منهم _ بعد لأي _ غير رجل هزيل، كان ثوابه النجاة من الكرسي الخيزران الموجه إلى رأسه، من الرجل المجهول الذي اعتاد أن يضربهم جميعًا على مدار خمسين عامًا **(دون أن يصاب، فقط سوف تتهدل خصلة شعره على جبينه العريض)**، فغيرت استجابته مسار الأحداث التي يتفاجأ المتلقي بأنها أحداث فيلم **(إذ تجمد بطل الفيلم حائرًا لا يدري ما يفعل بالكرسي الخيزران الذي بيده)**

في القصة يتجلى مشهد مألوف من كثرة تكراره في الأفلام المصرية القديمة، هو مشهد العراك داخل (الخمارة) الشعبية، الذي ينتهي دائمًا بقذف البطل القوي لكرسي من الخيزران على مهاجميه، فيصطدم برأس رجل هزيل يجلس صامتًا في أحد الأركان **(فتنفجر منه نافورة دماء)**. وهو من المستوى الامتصاصي للتناص؛ فالمشهد السنيمائي/ الغائب يحضر من وعي المبدع بشكل يناسب النص الحاضر والهدف المرجو من ورائه. ووظيفته ليست الوظائف المرجوة من وراء التناص؛ فقد تخطى دوره دور تحقيق الاقتصادين اللغوي والسردي، وتوسيع الدلالة، إلى القاعدة التي بني على أساساتها النص، فحذفه انهيار للنص الحاضر.

التناص هنا ليس كالتناصات السابقة (الدينية، والشعبية، والتاريخية، والأدبية)؛ لأن النص الغائب له طبيعته الخاصة، فهو نص حاضر في الذاكرة الجمعية حضورًا نستطيع أن نطلق عليه الحضور الشفهي، وهو حضور مطاط قابل للحذف والزيادة، لارتباطه بدقة الملاحظة في أثناء المشاهدة، وعمر المشاهد، واهتماماته، فما يجذب انتباه شخص في المشهد قد لا يجذب انتباه غيره، كما أن حضوره ليس حضورًا صامتًا كالمعهود في النصوص المكتوبة؛ فهو مفعم بالصوت واللون والحركة، وهي مؤثرات لها انعكاساتها الأسلوبية على النص الحاضر. فتبرز المفردات الدالة على الحركة (تتهدل، يتناول، يخبط، القفز)، والدالة على الصوت (تنفجر، قهقه، تجمد)، والدالة على اللون (الدم)، بالإضافة

إلى مؤثرات (الديكور) القارة في العقل الجمعي المعتاد على هذه المشاهد. وهي مؤثرات _ لا محالة_ حاضرة في أثناء عملية التلقي.

إذا كان في التناص (الديني، والأدبي، والشعبي، والتاريخي) يذوب نص غائب في نص حاضر، فهنا الأمر مختلف، بفعل اختلاف طبيعة النص الغائب، فنجد أنفسنا أمام نصين يتبادلان الحضور على سطح المحكي، ومن خلال عملية التبادل هذه يُنتَج نص تشبه طبيعته إلى حد كبير طبيعة الميتاسرد (Meta fiction).

♦♦♦♦

الخاتمة:

التناص الجيد هو التناص الذي يتشرب فيه النص الحاضر جزئيات النص الغائب، فيتداخل النصان تداخلًا يؤكد معنى في النص الحاضر، أو تتولد منه معان يُرى من خلالها النص الغائب من زوايا جديدة، وهو أسمى أنواع التناص، أو يصبح (التداخل) هو العمود الفقري للنص الحاضر، الذي بدونه ينهار بناؤه.

بعد هذه الإبحار في (روح الحكاية) تخلص الدراسة إلى:

أولًا_ تعددت أنواع التناص في (روح الحكاية)، وتنوعت بين التناص الديني من القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والإنجيل، والتناص التاريخي، والتناص الشعبي، والتناص الأدبي، والتناص السنيمائي، وتعددت وظائفه وتنوعت بين تحقيق الاقتصادين اللغوي والسردي، وتفعيل الإدهاش، والتفسير، والشرح، والتأكيد، والانتقال بالنص القصصي القصير جدًا من دائرة الذاتية إلى دائرة الموضوعية.

ثانيًا _ التناص في بعض قصص المجموعة اقتصرت وظيفته على منح القصة صلاحية التعبير عن أكثر من زمان، وأكثر من مكان.

ثالثًا_ شغل التناص القرآني المساحة الأكبر في المجموعة، واستغل عتيبة طاقته المؤطرة بالقداسة، وأبعاده الدلالية، وقدرته التوجيهية، نصًا يشغل الجزء الأكبر والأهم من المخزون الثقافي العربي الجمعي، لصناعة نص واسع الدلالة، وصالح لكل زمان ومكان.

رابعًا _ اعتمد عتيبة على التناص في مستوييه الاجتراري والامتصاصي، لكن الغلبة كانت للتناص الامتصاصي، الذي سمح له بإعادة تشكيل النص الغائب وفق معطيات النص الحاضر، ورؤيته الكامنة فيه.

خامسًا _ التناص هو ما جعل عتيبة يكتفي بروح الحكاية، وغض الطرف عن تفاصيلها، فجزء من هذه التفاصيل تولى أمره التناص، وجزء تولى أمره عقلية المتلقي غير الاستهلاكي، فجاءت نصوص المجموعة ذات طابع قصصي لا تخطئه ذائقة القارئ.

♦♦♦♦

- **الهوامش:**

* أديب وناقد مصري، ومؤلف دراما معتمد بالإذاعة المصرية، يكتب الرواية، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جدًا، وقصص الأطفال، من أعماله: حكايات آل الغنيمي، روح الحكاية، كسر الحزن، حكايات البيباني، الأمير الذي يطارده الموت، مرج الكحل، أسد القفقاس،

مونجيتيوس، بقعة دم على شجرة، الحكايات العجيبة، ومجموعة كتب فكرية وثقافية ونقدية. فاز بالعديد من الجوائز المصرية والعربية، وانتخبت أعماله مدونات للعديد من الدراسات الجامعية، داخل مصر وخارجها.

* جائزة مرموقة تمنحها الدولة المصرية سنويًا للمتميزين في مجالات الآداب والفنون والعلوم الاجتماعية.

* تعتمد الدراسة مصطلحي الاقتصاد اللغوي والسردي بدلًا من التكثيف لأنهما من حقل السرد، على عكس مصطلح التكثيف القادم إلى عالم الأدب من علم النفس، كما أنهما لا يحملان أية دلالات أخرى غير دلالة تحقيق الغاية الفنية بأقل نفقة لغويّة وتقنيّة، وهذا لا يتوفر لمصطلح التكثيف الذي تتغير دلالاته المعجمية بحسب الحقل المستخدم فيه؛ فدلالاته في ميدان علم النفس تختلف عن دلالته في ميدان الكيمياء، والفيزياء، وعن دلالاته في ميدان الإلكترونيات.

* يعدها جميل حمداوي، جنسًا أدبيًا " يمتاز بقصر الحجم، والإيحاء المكثف، والنزعة القصصية الموجزة، والمقصدية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، فضلًا عن خاصية التلميح، والاقتضاب، والتجريب، والنفس الجملي القصير الموسوم بالحركية والتوتر وتأزم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف، والاختزال، والإضمار، كما يتميز هذا الخطاب الفني الجديد بالتصوير البلاغي الذي يتجاوز السرد المباشر إلى ما هو بياني ومجازي ضمن بلاغة الانزياح والخرق الجمالي"، ويراها جاسم إلياس نوعًا قصصيًا أكثر جرأة، وأكثر إثارة للأسئلة". انظر جميل حمداوي: من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدًا. المقاربة الميكروسردية، الوراق وعماد الدين للنشر والتوزيع، ط (1)، 2014م، ص 16، وانظر جاسم إلياس خلف: شعرية القصة القصيرة جدًا، دار نينوي، دمشق، سوريا، ط (1)،2010م، ص 55

1 _ سعاد مسكين: راهن القصة القصيرة جدًا في المغرب، المنعطف الثقافي، عدد 141، مارس 2007م، ص4

2 _ محمد محي الدين مينو: فن القصة القصيرة: مقاربات أولى، مسار للطباعة، دبي، ط (3)،2012م، ص 43

3 _ محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر1995م، ص 43

4 _ انظر محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط(1)،2000م، ص 29

5 _ السابق: ص 29

6 _ تيفين ساميول: التناص ذاكرة الأدب، ترجمة نجيب غزاوي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2007م، ص 10

7 _ ميخائيل باختين: قضايا الفن والإبداع، ترجمة جميل التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م، ص 269

8 _ التناص ذاكرة الأدب: ص 10

9 _ مارك أنجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ضمن كتاب في أصول الخطاب النقدي، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط(2)، 1989م، ص 103.

10 _ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ط(4)، 1998م، ص 13.

11_ رولان بارت: نظرية النص، ضمن كتاب من النص إلى التناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 2004، ص 38

12_ الخطيئة والتكفير، ص 15.

13 _ تزفتان تودروف: التناص، ترجمة فخري صالح، مجلة الثقافة الأجنبية، ط(4)، 1988م، ص 5.

14 _ عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه.. دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، الكويت، ط (3)، 2001 م، ص 201.

15_ داغر شربل: التناص سبيلًا إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد (16)، العدد الأول، 1997م، ص127.

16 _ عبد اللحق بلعابد: عتبات جيرار جينت من النص على المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، 2008م، ص 26.

17 _ محمد الجزائري: تخصيب النص، أمانة عمان الكبرى، الأردن، ط1، 2000م، ص 25.

18 _ نعيم اليافي: أطياف الوجه الواحد دراسة نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997م، ص 84.

19 _ أمين عثمان: فصول في الرواية المغاربية، الدار التونسية للكتاب، سلسلة إضاءات 2، 2012م، ص49.

20 _ عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط(1)، 1994م، ص164.

21 _ أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدًا مقاربة تحليلية، دار التكوين للترجمة والنشر، 2دمشق، سوريا، 2010م، ص 59.

22 _ جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدًا، دار نينوي للنشر، 2010م، ص 166.

* يراه سعيد يقطين في كتابه انفتاح النص الروائي تفاعل نصوص الكاتب مع نصوص كتاب عصره.

23 _ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، 1986م، ص 125.

24 _ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة بوزريعة، الجزائر، ج2، (بدون)، ص 112.

25 _حسيني فتيحة: التناص الذاتي عبر العتبات في رواية الشمعة والدهليز، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مجلد (11)، العدد (1)، مارس 2019م، ص 56

26 _ منير عتيبة: روح الحكاية، حورس للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2015م، ص 17

27 _ السابق: ص 80

28 _ تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص): ص 125

29 _ صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط2، 2002م، ص 43.

* التناص الامتصاصي يعني استيعاب المبدع للنص الغائب، ثم يعيد صياغته، ويطوعه ليتناسب مع متطلبات كتابة النص الحاضر.

30 _ روح الحكاية: ص 33.

31 _ السابق: ص 85.

32 _ السابق: ص 86

33 _ السابق: ص 87.

34 _ السابق: ص 31.

35 _ السابق: ص 97.

* التناص الاجتراري يعيد فيه الكاتب النص الغائب دون أية تعديلات عليه.

36 _ روح الحكاية: ص 21.

37 _ صحيح ابن ماجة: كتاب الديانات، ص 857، رقم 2622.

38 _ روح الحكاية: ص 13.

39 _ محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، تحقيق محمود نصار، دار الكتب العلمية، 1971م، ج 4، ص 21، رقم 6114.

40 _ روح الحكاية: ص 13.

41 _ أحمد الزعبي: التناص نظريًا وتطبيقيًا، مؤسسة عمان للدراسات والنشر، الأردن، 2000م، ص 50.

42 _ علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي. دراسات نقدية، دار الشروق، عمان، ط1، 1997م، ص131.

43 _ روح الحكاية: ص 50.

44 _ جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدًا، دار نينوي للنشر، 2010م، ص 166.

45 _ إيكه هولتكرانس: قاموس مصطلحات الأنثولوجيا والفلكلور، ترجمة محمد الجوهري، وحسن الشامي، دار المعارف، مصر، (د.ط)، 1972م، ص 285.

46- هادي نعمان الهيتي: ثقافة الأطفال، سلسة عالم المعرفة، عدد (123)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس/آذار 1988، ص 175.

47 _ روح الحكاية: ص 24

48 _ السابق: ص 79

49_ طلال حرب: أولية النص .. نظريات في النقد والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1999م، ص92

50 _ علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي، دار الشروق، عمان 1997م، ص71

51 _ كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة شاكر عبد الحميد، مراجعة عزيزة حمزة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1986م، ص5

52 _ روح الحكاية: ص 98

53 _ أحمد مرسي: الأغنية الشعبية، دار المعارف، القاهرة، 1983، ص 5، (بتصرف)

54 _ روح الحكاية: ص 36

55 _ السابق: ص 37

56 _ رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، بدون، ص 201

57 _ روح الحكاية: ص80

58 _ السابق: ص61

59 _ السابق: ص 38

60 _ جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة للنشر، الجزائر،2003م، ص325

61 _ روح الحكاية: ص 15

♦♦♦♦

- **المصادر والمراجع:**

أولًا_ المصادر:

1. القرآن الكريم.
2. إنجيل متى، دار المعارف، ط1، 1998م.
3. محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، تحقيق محمود نصار، دار الكتب العلمية، 1971م.
4. محمد بن يزيد بن ماجة: صحيح سنن ابن ماجة، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية، (بدون).
5. منير عتيبة: روح الحكاية، حورس للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2015م.

ثانيًا _ المراجع:

1. أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدًا مقاربة تحليلية، دار التكوين للترجمة والنشر، 2دمشق، سوريا، 2010م.
2. أحمد الزعبي: التناص نظريًا وتطبيقيًا، مؤسسة عمان للدراسات والنشر، الأردن، 2000م.
3. أحمد مرسي: الأغنية الشعبية، دار المعارف، القاهرة، 1983م.
4. أمين عثمان: فصول في الرواية المغاربية، الدار التونسية للكتاب، سلسلة إضاءات (2)، 2012م.
5. إيكه هولتكرانس: قاموس مصطلحات الأنثولوجيا والفلكلور، ترجمة محمد الجوهري، وحسن الشامي، دار المعارف، مصر، (د.ط)، 1972م.
6. تزفتان تودروف: التناص، ترجمة فخري صالح، مجلة الثقافة الأجنبية، ط(4)، 1988م.
7. تيفين ساميول: التناص ذاكرة الأدب، ترجمة نجيب غزاوي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2007م.
8. جاسم إلياس خلف: شعرية القصة القصيرة جدًا، دار نينوي، دمشق، سوريا، ط (1)،2010م.
9. جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة للنشر، الجزائر،2003م.
10. جميل حمداوي: من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدًا. المقاربة الميكروسردية، الوراق وعماد الدين للنشر والتوزيع، ط(1)، 2014م،
11. رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، (بدون)

12. رولان بارت: نظرية النص، ضمن كتاب من النص إلى التناصية، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا،2004م.
13. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط (2)،2001م.
14. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط (2)، 2002م.
15. طلال حرب: أولية النص .. نظريات في النقد والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، ط(2)، 1999م.
16. عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينت من النص على المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، 2008م.
17. عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه.. دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، الكويت(1)، 2003م.
18. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، ط(4)، 1998م.
19. .....: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط(1)، 1994م.
20. علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي. دراسات نقدية، دار الشروق، عمان، ط1، 1997م.
21. كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة شاكر عبد الحميد، مراجعة عزيزة حمزة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط (1)، 1986م.
22. مارك أنجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ضمن كتاب في أصول الخطاب النقدي، ترجم أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط(2)، 1989م.
23. محمد الجزائري: تخصيب النص، أمانة عمان الكبرى، الأردن، ط(1)، 2000م.
24. محمد خير البقاعي: النص إلى التناصية، (مقالات مترجمة)، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 2004 م.
25. محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط(1)،2000م.
26. محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر،1995م.
27. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، 1986م.
28. محمد محي الدين مينو: فن القصة القصيرة: مقاربات أولى، مسار للطباعة، دبي، ط (3)،2012م.
29. ميخائيل باختين: قضايا الفن والإبداع، ترجمة جميل التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م.
30. نعيم اليافي: أطياف الوجه الواحد دراسة نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997م.
31. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة بوزريعة، الجزائر، ج2، (بدون).
32. هادي نعمان الهيتي: ثقافة الأطفال، سلسة عالم المعرفة، عدد (123)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس/آذار 1988م.

- **الرسائل العلمية:**

1. أماني الحسناوي:" التناص في المجموعة القصصية اشتباه الظل لـ وافية بن مسعود: " رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2016م

- **المجلات والدوريات:**

1. حسيني فتيحة: التناص الذاتي عبر العتبات في رواية الشمعة والدهليز، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مجلد (11)، العدد (1)،2009م.
2. داغر شربل: التناص سبيلًا إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد (16)، العدد الأول، 1997م.
3. زينب الطحان: " القصة القصيرة جدًا والجدلية الشعرية في صنع الأنا الفرديّة والذات الجمعيّة " أوراق ثقافية، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد الخامس، شتاء 2020م.
4. سعاد مسكين: راهن القصة القصيرة جدًا في المغرب، المنعطف الثقافي، عدد (141)، مارس 2007م.
5. ناصر جابر شبانة: التناص القرآني في الشعر العماني الحديث، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية) مجلد(21)، العدد (4)،2007م
6. واضحة هادي الزعبي: " التناص الداخلي والخارجي في مقامات بديع الزمان الهمذاني" المجلة الإلكترونية الشاملة لنشر الأبحاث العلمية والتربوية، العدد الأول، كانون الثاني، 2015م.

- **مواقع إلكترونية:**

1. إبراهيم درغوثي: التناص في رواية أسرار صاحب الستر" https://www.diwanalarab.com/
2. رانيا ثروت: قراءة في روح الحكاية www.amwague.com/article-single-id-7276.html
3. عبد الله الميالي: " التناص في القصة العراقية القصيرة جدًا" https://derassat.wordpress.com//
4. مسلك ميمون: روح الحكاية بين جُرأة الدّلالة وتنوّع الشّكل" https://maslak.wata.cc/?p=2990
5. نجاح هادي كبة: " التناص في قصص أنا والآخر" https://www.azzaman.com