شعرية المتعاليات النصية في المجموعة القصصية "صياد النسيم" لمحمد المخزنجي

د. عبدالله محمد كامل عبدالغني

مدرس الأدب العربي الحديث

كلية الآداب، جامعة دمياط

Abdoallh198239@yahoo.com

doi: 10.21608/jfpsu.2022.146952.1208

شعرية المتعاليات النصية في المجموعة القصصية "صياد النسيم" لمحمد المخزنجي

مستخلص

يتتبع هذا البحث مجموعة العلاقات النصية التي تتواشج فيما بينها لإقامة شعرية النص، وتجعل منه عملاً أدبيًا متناسقًا موسومًا بالفنية. وتبحث الدراسة هذه العلاقات انطلاقًا من مقولة (المتعاليات النصية) التي نادى بها جيرار جينيت وأقرَّ مصطلحاتها. فيتناول البحث علاقة (المناص) وأثرها في توطيد رسالة العمل وهدفه من خلال بنائية العتبات الموازية، ثم علاقة (التناص) والوقوف على أنواعه التي تكتنف المجموعة القصصية. ثم تتناول الدراسة علاقتي (الميتانص – الاتساعية النصية) وأثر علاقتهما الجدلية التفاعلية النقدية في بناء العمل أدبيًا.

وأخيرًا يقف البحث أمام علاقة (معمار النص) ليحدد جنس العمل الأدبي؛ منعمًا النظر في قضية تداخله مع أنواع أجناسية أخرى من عدمه. إن عناية البحث بالتدقيق في هذه العلاقات النصية؛ يأتي في إطار السعي الحثيث لفتح آفاق رحبة أمام الترهين الجمالي للنصوص، بشكل يقوم على فهم العلاقات التي يقيمها النص مع ملحقاته ذاتها ومع غيره من النصوص، وإدراك أثر كل ذلك في توجيه خطاب النص ودلالاته المشكلة لجوهر كل نص أدبي.

الكلمات المفتاحية: شعرية، المتعاليات النصية، صياد النسيم، العلاقات النصية، محمد المخزنجي

Poetry of Transtextuality in the Anecdotal Group "Hunter of the Breeze" by Mohammed Al-Mukhzangy

Abstract

This research traces the set of textual relationships that exist among themselves to create text poetry, making it a harmonious literary work of art. The study examines these relationships based on Gérard Gannett's phrase (Transtextuality) that he calls for and sets its idioms. The research addresses the relationship of (Paratextuality) and its impact on the consolidation of the message of action and its objective through the construction of parallel thresholds, and then the relationship of (Intertextuality) and the identification of its types surrounding the anecdotal group. The study then addresses the relationships (Metatextuality - Hypertextuality) and the impact of their critical interactive argumentative relationship in building work literally.

Finally, the research stands in front of a relationship of (Architextuality) to determine the type of literary work; To consider the issue of its overlap with other species or not. The research's care is to scrutinize these textual relationships; It comes within the framework of a vigorous endeavour to open up great prospects for the aesthetic attachment of texts, in a way that is based on an understanding of the relationships that the text establishes with its own annexes and with other texts, and the understanding of the impact of all this in guiding the text's speech and its problematic connotations that form the essence of each literary text.

***Keywords*:** Poetry, transtextuality, hunter of the breeze, textual relationships, Mohammed Al-Mukhzangy.

مقدمة

تعالج القصة القصيرة بوصفها جنسًا أدبيًا قضايا كثيرة في الحياة الإنسانية، ويرجع ذلك لبنيتها الموجزة المتناسبة مع إيقاع الحياة السريع في الواقع المعاصر، وساعد في تكشف رؤى القصة القصيرة تجاه القضايا المختلفة أنها ذات تقنية متحولة ومتجددة. فتجددها لا يتوقف وأدواتها لا تنحصر، فليس ثمة قالب محدد يمكن أن نضع فيه بناء القصة القصيرة أو نحصر عملية إبداعها فيه، وأصبح مصطلح "القصة القصيرة يحمل في أثنائه عددًا من المفاهيم التي قد تختلف من دارس إلى آخر، مما يفرض على الباحث ضرورة تحديد مراده حين يستعمل هذا المصطلح ليكون أكثر دقة"[١]، لقد طورت القصة القصيرة من تقنياتها كل فترة لتصبح أكثر كثافة وشعرية في طرحها للمضامين، وتقديم المضامين بشكل أكثر دلالة، مستفيدة بإفرازات العولمة وتداعياتها المختلفة على الفرد والمجتمع.

وقد مسّ القصة القصيرة الكثير من التجديد والتجريب، وفي ظل هذا جرى نوع من إعادة النظر في المرجعيات والمعايير وتقنيات السرد المستخدمة، لينتج بعد كل هذا رؤى جديدة في بناء اللغة القصصية، وتحرير الخيال وتجاوز الحدود المصطنعة، فترتبط "بحركة الواقع بأبعادها الاجتماعية والقومية والإنسانية؛ وتزخر بالأشكال القصصية الجديدة التي تنم عن ازدهار القصة القصيرة من سائر الفنون الأدبية الأخرى، ولا شك في أن هذا الازدهار لم يأت عبثًا؛ وإنما كان منوطًا بأسباب تعود إلى تراكم خبرة الكتاب في مجال القصة القصيرة، والتفاعل مع التراث العربي، والاستفادة من المؤثرات الأجنبية، بالإضافة إلى طموح الكتاب إلى تجديد بنيتها لتكون أكثر قدرة على الإيصال."[٢]

وتتماز القصة القصيرة عن باقي الأشكال الأدبية وفنون السرد القصصي بتجدد بنيتها، وتطور أشكالها رغبة منها في التماهي مع الواقع والتعبير عنه. فالأديب يسعى جاهدًا ليدرك الواقع ويبصره على حقيقته؛ وينتقي ملاحظات ودقائق معينة من خلال تأمله لهذا العالم، ثم يحاول جاهدًا إيجاد شكل مناسب يجسد من خلاله رؤيته للواقع وللحياة، أي أن الصياغة الفنية للقصة القصيرة تتجدد وتقوم بتجريب جديد كل يوم، فلا "تخضع

١ - أحمد جاسم الحسين: تساؤلات حول القصة القصيرة، مجلة البيان الكويتية، ٣٦٥ع، الكويت ٢٠٠٠، ص٦٠.
٢ - علي المومني: الحداثة والتجريب في القصة القصيرة، دار اليازوري العلمية، عمان ٢٠٠٩، ص٣٠.

لمقاييس رياضية ثابتة، وليس المقصود بشكل القصة أن يكون قالبًا جامدًا يصب فيه أحداثًا، ذلك أن الصياغة الفنية هي الخلق الفني للشكل"[1].

سيتوقف البحث أمام مجموعة قصصية للكاتب محمد المخزنجي*، الذي يمتاز في كتاباته بالمنحى الشعري المكثف، واستمد هذه الشعرية من خلال أمرين شكلا العمود الفقاري لسرده القصصي؛ أولهما: رؤيته المتفردة للأشياء من حوله وللكون المحيط به، وتعاطيه الفريد مع هذه الموجودات، وقدرته الفائقة على إدراك ما يعتري تلك الموجودات من انطفاءات أو انسجام أو تلاؤم أو صراعات، يرى كل ذلك بعينٍ شعرية قائمة على التكوين الكلي الرابط بين ما يحدث وحقيقة هذه الأشياء والكائنات وماهيتها.

أما الأمر الثاني فقدرته على تشكيل رؤاه وإنفاذها من خلال معطى سردي شعري، وإقامته بناءً سرديًا مميزًا في الشكل والمضمون، إنه بارعٌ في تشييد بناء لغوي محمل بعلاقات متعددة عبر تغذيته بالحكي متشعب الأطراف، ورابطًا بين مجالات متعددة ثقافيًا واجتماعيًا وطبيًا، ليخرج من هذا كله بناء قصصي يشي بنزوع الكاتب إلى التحرر والتجريب معًا، بعيدًا عن الأشكال المستقرة للقصة القصيرة.

تميز أسلوب المخزنجي وعُرف عنه، فهو بنّاءٌ ماهر استطاع يقيم عوالم متخيلة من خلال لغة شاعرية مكثفة، حاملة لأبعاد فكرية وتأملية عميقة. ولقد صهر المخزنجي كل خبراته في التجريب السردي؛ ومعارفه العامة المتشعبة ليصدر لنا أسلوبًا ينم عن قدرته في

---

١ - عبدالمحسن طه بدر: تطور الرواية العربية في مصر (١٨٧٠ – ١٩٣٠)، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣، ص١٩٥.

* طبيب وكاتب مصري (١٩٥٠ –)، ولد في مدينة المنصورة، وتخرج في جامعة المنصورة متخصصًا في الطب النفسي بالإضافة للطب البديل. عمل في الصحافة الثقافية كمحرر لمجلة العربي الكويتية؛ ثم مستشارًا لتحريرها. ويعمل كذلك كاتبًا حرًا للمقال في عدة صحف مصرية (الدستور – الشروق – المصري اليوم)، بالإضافة لكونه قاصًا له إنتاج متميز في القصص القصيرة والروايات وأدب الرحلات، والأدب العلمي. صدرت له ثمانية مجموعات قصصية، وكتاب في أدب الرحلات وآخر في الطب التكميلي، وكتاب في الأدب البيئي للناشئة، وكتاب في قالب رواية الحقيقة القصصية عن كارثة تشيرنوبل. كما ترجمت بعض أعماله إلى اللغة الإنجليزية والألمانية والروسية.

حاز جوائز كثيرة منها: جائزة أفضل كتاب قصصي صدر في مصر عن مجموعته (البستان) عام ١٩٩٢، وجائزة مؤسسة ساويرس لكبار الكتاب لأفضل مجموعة قصصية نشرت ما بين عامي ٢٠٠٢ -٢٠٠٤ عن مجموعته القصصية (أوتار الماء)، وكذلك جائزة الأدب المصري لكبار كتاب القصة القصيرة عام ٢٠٠٥.

من أعماله:

- مجموعة (الآتي) قصص للأطفال ١٩٨٣، (الموت يضحك) ١٩٨٨، (البستان) ١٩٩٢، (أوتار الماء) ٢٠٠٣، (حيوانات أيامنا) ٢٠٠٦، (رشق السكين) ٢٠٠٧.
- كتاب (لحظات غرق جزيرة الحوت) كتاب عن كارثة تشيرنوبل ١٩٩٨، كتاب (جنوبًا وشرقًا) في أدب الرحلات ٢٠١١، كتاب (مداواة بلا أدوية) في الطب التكميلي ٢٠٠١.

تتبع مسارات النفس البشرية ودقائق مشاعرها، وساعد في ذلك كونه عمل فترة في مجال الطب النفسي، فخرجت أعماله الأدبية غنية حدّ الإثراء في البناء الحكائي والسردي والمضموني، مع قوة هذه البنيات جميعها.

ولعل أكثر ما تميز به الكاتب بصفة عامة؛ هو حساسيته العالية تجاه ما يخص النفس البشرية، فبرع في التعبير عن أدق الخفايا في مسارب النفس الإنسانية، وبخاصة تلك المرتبطة بالأمراض والمعاناة النفسية، من سيطرة مشاعر القهر والاستلاب وكل ما من شأنه جعلُ الإنسان ضعيفًا وهشًا أمام ظروفٍ أو قُوى أكبر منه؛ ولا طاقة له بمواجهتها.

واعتمد المخزنجي في بناءاته القصصية على تقديم تقنية المشهد، حيث تظهر قدرته على رسم الشخصيات من منظور عقلي أو نفسي، ويجعل ما تقوم به في إطاره الطبيعي المُتقبل وفق مشهد مرسوم بحرفية كاملة، ليحتل هذه الوصف المرسوم "موقعًا متميزًا في العمل القصصي، وذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكي"[١].

اختار الباحث المجموعة القصصية (صياد النسيم) التي نشرت عام ٢٠١٨، لتكون ميدانًا للدرس والبحث، وكانت النقطة البحثية هي تتبع المتعاليات النصية في هذه المجموعة، حيث افترض البحث أن النص لا يصل إلى الدلالة الكاملة على ما يحويه من مضمون أو رؤية من خلال البناء السردي المجرد، فعلى النص أن يقيم مجموعة من العتبات والشبكات المتعالقة المحيطة به، ليتم تقديم دلالة متكاملة وفق الرؤية التي يبتغيها السارد. وقد اهتمت دراسات كثيرة بدراسة هذه الشبكات والعلاقات، إما بنظرة جزئية وفق مصطلح العتبات؛ أو هوامش النص كما عند هنري ميتران، أو العنونة كما عند شارل كرفيل، أو بشكل كلي بدراسة كل ما يحيط بالنص من شبكات متعالقة؛ والذي أطلق عليه جيرار جينيت (المتعاليات النصية).

سيحاول البحث أن يلج إلى المجموعة القصصية من خلال مقولة المتعاليات النصية، ودراسة العلاقات المختلفة التي تساعد النص في إيصال رؤى الكاتب وأفكاره وتأملاته،

١ - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي الفضاء الزمن الشخصية، المركز الثقافي العربي، المغرب ١٩٩٠، ص١٦٦.

حيث تدفع هذه الأفكار كل كاتب إلى هندسة عمله الإبداعي وفق بنية سردية محمة ومنسجمة، لإدراكه أن "النص يقتضي عناية خاصة وطريقة محددة في فهمه وتلقيه وتفكيكه ودراسته"[١]، وهذا يعني أن الكاتب ينسج نصه وفق مقاربات مساعدة هي المتعاليات النصية، التي من شأنها إكمال دلالة النص، وتسهم بقوة في بنائه بما يجعله مقدمًا بقوة لكامل تلك الدلالة المبتغاة. فالنص وفق مفهوم المتعاليات النصية لا بد له من هذه الشبكة المحيطة، لتصبح جزءًا أصيلاً من النص، ولم يعد هناك مجال "لتصور نص أملس يمكن أن يعبر طريقه نحو الدلالية في أصالة ونقاء مطلقين خارج إطار مقولات المتعاليات النصية، وما تكشف عنه من قوانين مادية تفاعلية للإنتاجية النصية"[٢].

إن تتبع العناصر المحيطة بمجموعة (صياد النسيم) بمختلف أنماطها يعد أمرًا مهمًا في تحديد جماليات النص، من خلال البحث في التفاعلات الموجودة بين متن النص وملحقاته، أو مع نصوص أخرى، لتأخذ هذه القراءة مسلكًا يبدأ من عتبات النص نهاية بمقاربة الخطاب النصي وتجنيسه. وكذلك بحث كل التفاعلات الناتجة عن علاقات هذه المتعاليات النصية مع البنية الأساسية الحاملة لرؤية الكاتب وفكره، وبذا تصبح العلاقات النصية القائمة خطابًا مهمًا في قراءة النص ذاته، ومن هنا كان الاهتمام "بالنص الموازي/ العتباتي تعزيزًا للنص الأساسي وتمكينًا لقيمته في احتواء التجربة؛ والتعبير عنها وتشكيلها"[٣].

ستتوقف الدراسة أمام أنواع المتعاليات النصية في المجموعة، بعد أن تقدم مقاربة نظرية للمفاهيم والمصطلحات المندرجة تحت مقولة المتعاليات النصية، وكذا مفهوم الشعرية، بعد ذلك يقدم البحث التطبيق العملي لهذه المفاهيم من خلال مقاربة تحاول الإمساك بدلالة النص كما أرادها المبدع، ولن يتأتى ذلك بشكل مثالي إلا بإقامة مثل هذه العلاقات النصية؛ التي تتضافر فيما بينها لتجعل النص قابلاً للتداول "وفق مقصدية المؤلف، أو على الأقل ضمن مسار تداولي لا ينزاح كثيرًا عن دائرتها، فالنص الموازي

١ - حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر ٢٠١٧، ص٩.

٢ - نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ٢٠٠٧، ص٢٠.

٣ - محمد صابر عبيد: تجلي الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة، ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر ٢٠١٤، ص٧٤

بهذا المعنى يمثل سياجًا أو أفقًا يوجه القراءة، ويحد من جموح التأويل، من خلال ما يساهم في رسمه من آفاق انتظار محددة"[١].

إن تتبع المصاحبات النصية المختلفة في المجموعة القصصية يسهم في ظهور مميز لبنية النصوص فيها، ويبرز الرسالة التي يحاول المبدع تقديمها؛ وهذا هو هدف البحث بشكل رئيس.

وقد استفاد البحث من بعض الدراسات والمقالات السابقة، فهناك دراسات قليلة تناولت زاوية أو جانبًا واحدًا في مجموعة (صياد النسيم)، ولا توجد دراسة سابقة انطلقت من تتبع المتعاليات النصية فيها ـ والذي هو هدف الدراسة الحالية، ومن هذه الدراسات والمقالات:

١. رهافة المشاعر الإنسانية في مجموعة (صياد النسيم) لمحمد المخزنجي، عبدالهادي شعلان، مجلة الجديدة، ٤٣ع، لندن– أغسطس ٢٠١٨، ص ص ١٣٢ – ١٣٥.

يعد هذا المقال عرضًا للقصص الست عشرة التي وردت في المجموعة كلها، إذ قدّم عرضًا موجزًا لأحداث كل قصة على حدة دون كثير تدخل من كاتب المقال، فهو إذاً مقال تعريفي يقدم الكاتب من خلاله هذه المجموعة القصصية التي نشرتها دار الشروق في ذات العام ٢٠١٨. ويطرح الكاتب كذلك بعض التساؤلات أو الرغبات العميقة في نفس كل شخصية رئيسة من شخصيات القصص، مُظهرًا لمحات خاطفة لبعض المشاعر الدفينة عند بعض هذه الشخصيات، أو تأملاً عميقًا في أمر وجودي أو فلسفي أو طبي.

٢. دراسة معرفية سيميائية في المجموعة القصصية (صياد النسيم) لمحمد المخزنجي، رشا أحمد محمود سليمان، مجلة البحث العلمي في الآداب – جامعة عين شمس – كلية البنات للآداب والعلوم والتربية، مج ٩ – ٢١ ع، القاهرة ٢٠٢٠، ص ص ١ – ١٩.

توقفت الدراسة أمام مصادر المعرفة التي حددها الفلاسفة، وهي (المعرفة الحدسية، المعرفة العقلية، المعرفة الحدسية)، وذلك للكشف عن مدى تمظهرها في المجموعة القصصية سرديًا، والوقوف على سيميائية التشكيل فيها. واعتمدت الدراسة على مقولة النقد المعرفي لتتبع النسيج السردي وفقًا لمصادر اكتساب المعرفة، فتناول البحث أولاً المعرفة

١ ـ نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص٢١.

الحسية بما فيها من إدراك بصري وسمعي يتضافران لنسج سردٍ قوامه الوصف بالصوت والصورة.

ثم بينت الدراسة ثانيًا تلك الإشارات المختلفة من معلومات طبية وجغرافية وتاريخية وهندسية؛ التي شكلت في مجموعها مصدرًا للمعرفة العقلية في عملية الحكي في المجموعة. وأخيرًا سلطت الدراسة الضوء على المعرفة القائمة على الحدس أو الكشف الباطني، وأوردت صورًا متعددة تمثلها في القصص مثل: الأحلام والرؤى، الأشخاص الذين لهم قدرات كشفية تنبؤية، وكيف أن المجتمع يتوقف أمام هذا النوع من المعرفة ولا يقر بثباتها المطلق.

٣. في التعالي النصي والمتعاليات النصية، محمد الهادي المطوي، المجلة العربية للثقافة – المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، مج ١٦ – ٣٢ع، تونس ١٩٩٧، ص ص ١٨٥ – ٢٠٣.

يقدم هذا البحث عرضًا مفصلاً لمفاهيم التعالي النصي الخمسة كما وردت في كتاب جينيت (طروس)، وقد بسطت الدراسة فيها القول بعد أن قدمت موجزًا لنشأة نظرية النص قبل جيرار جينيت، فعرض البحث لرؤية الشكلانيين والبنيويين. غير أن معظم الدراسة كانت تقديمًا للأنماط الخمسة المكونة للمتعاليات النصية عند جينيت، فتتبعت أصل المصطلحات في اللاتينية والفرنسية ومن قبلهما اليونانية، ثم أتبعت ذلك برؤية جينيت للمصطلح وتعريفه له، مع التعقيب على كل ذلك.

٤. في أنماط المتعاليات النصية، تهاني قليل أحمد الرفاعي الجهني، مجلة فكر وإبداع – رابطة الأدب الحديث، جـ ١٣١، القاهرة ٢٠٢٠، ص ص ٣٠١ – ٣٢٨.

سعت هذه الدراسة إلى توضيح مفهوم المتعاليات النصية بأنماطها الخمسة كما حددها جيرار جينيت، وتتبعت هذه الدراسة أصل المتعاليات النصية ممثلاً في الحوارية عند باختين والتناص عند جوليا كريستيفا، وانتهت الدراسة إلى تحديد مركز للمفاهيم الخمسة المشكلة لمقولة المتعاليات، مع بيان العلاقة بينهم، وكذا بيان العلاقة الخاصة بكل نمط على حدة.

منهج الدراسة

يعتمد البحث منهج البنيوية التكوينية، إذ هو منهج معني بتحليل النص السردي في مستواه الداخلي، مع ربطه في ذات الوقت بالأنساق الخارجية التي استمد منها المادة الحكائية، والمضمون الذي يحتويه البناء، ويتضافر المستوى الداخلي مع الخارجي لتحديد الأبعاد الجمالية والدلالية للنص القصصي.

وسوف تبحث الدراسة أنماط المتعاليات النصية في المجموعة من خلال اتجاهين متقاطعين وفق هذا المنهج، أولهما: اتجاه للداخل لبحث كل علاقة نصية على حدة، مع بيان العلاقات الرابطة بينهم وبين النص الأساسي بشكل كلي، أما الاتجاه الثاني: فهو للخارج؛ من خلال استيضاح علاقة هذه المتعاليات النصية بالأطر الخارجة التي أنتجتها، سواء على المستوى الثقافي أو الاجتماعي أو الطبي أو الشعبي.

إن اعتماد منهج البنيوية التكوينية في بحث المتعاليات النصية؛ يأتي لإيمان البنيوية التكوينية بوجود علاقة وشيجة بين الأدب والواقع الذي أفرزه، علاقة قائمة على التأثير والتأثر، بجانب عدّها النص بنية مغلقة عما حولها أو خارجها في ذات الوقت، ليصبح هذا المنهج بجانبيه هو الأنسب لدراسة المتعاليات النصية وما تحمله من دلالات تدعم الرؤية الأساسية للنص، دون إغفال – في الوقت ذاته – للمحيط الخارجي الذي صدرت عنه المجموعة القصصية، وذلك انطلاقًا من أن النص هو بنية دالة مستقلة فكريًا وجماليًا؛ ولكن استقلالها نسبي، لأنه عالم تخييلي مناظر للعالم الواقعي، ولا يمكن فهم النص وتفسيره بمعزل عن مبدعه أو عن السياقات الخارجية المختلفة.

مقاربة المفاهيم

١. الشعرية Poetry

يعد مفهوم الشعرية قديمًا جديدًا في الوقت ذاته، إذ يعود بأصله إلى أرسطو في أول انبثاقه، ثم تنوع المصطلح في دلالته؛ على الرغم "من أنه ينحصر في فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع"[١]، ويتصل مفهوم الشعرية عمومًا بإبراز

١ - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ١٩٩٤، ص١١.

جمالية النص الأدبي أو بتعبير آخر تحديد مسوغات أدبيته وشروطها الفنية والبنائية، والتي تجعل منه عملاً أدبيًا. ووفقًا لهذه الرؤية لمفهوم الشعرية فإنها تقوم "باستخلاص الخصائص النوعية ومعرفة القوانين العامة التي تنظم عملها بوصفها مقاربة عميقة للأدب، وإذا كانت الشعرية قد تكونت عبر التاريخ من خلال ارتباطها بالشعر خاصة؛ فقد ارتادت آفاقًا جديدة بحيث أصبحت مرتبطة بالأدب كله؛ على أساس قوانين كل نوع"(١).

وقد ارتبط مفهوم الشعرية في قيامه الحديث بأبحاث الشكلانيين الروس، الذين ركزوا في دراستهم للأدب – بشكل عام – على الجانب الشكلي والبناء الداخلي للنصوص، في محاولة منهم لإبعاد النص عن بقية العلوم؛ من علم نفس، اجتماع ... إلخ، لقد كان هدفهم الأسمى هو البحث في الخصائص التي تجعل من الأدب أدبًا بالفعل. فركزوا على الدراسة المحايثة للنصوص دون النظر إلى علائقها الخارجية بكل ما هو محيط بها(٢).

أي أنهم اعتمدوا مفهوم الشعرية بوصفها مظهرًا لبحثهم في الواقعة الأدبية؛ وصولاً إلى خصائصها من خلال معايير تفرضها الواقعة الأدبية ذاتها، لتتبلور الشعرية بعد ذلك بوصفها الخصائص التي تجعل من نص ما نصًا أدبيًا، وتترسخ عبارة رومان جاكسبون الشهيرة من "أن موضوع العلم الأدبي ليس الأدب؛ وإنما الأدبية؛ أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبيًا، وبهذا يكون البحث منصبًا على أدبية الأدب بوصفه لغة، من دون النظر في التجليات الفلسفية والنفسية والجمالية والأيدولوجية المنبثقة عنه"(٣).

إن مفهوم الشعرية بهذا الشكل يطرح تساؤلاً مهمًا؛ هو: ما علاقة هذه الأعمال الأدبية بالمقاربات النفسية والاجتماعية والثقافية التي انبثقت عنها؛ وتعبر عنها أيضًا؟ لأن الشعرية وفق المفهوم السابق "ستعنى بالأشكال الأدبية العامة وليست بخصوصية عمل بعينه، إنها تأمل حول ما يجعل رسالة لفظية عملاً أدبيًا"(٤)، ولن يُولي مفهوم الشعرية بهذا الإطار اهتمامًا نحو المقاربات المحيطة بالنص، والتي تؤثر فيه كما يؤثر فيها بنفس الكيفية، ستدفع هذه الإشكالية ناقدًا مثل جيرار جينيت ليصوغ مفهوم الشعرية في شكل

١ - أحمد جبر شعث: شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، ط١، مكتبة القادسية، فلسطين ٢٠٠٥، ص١١.
٢ - حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ٢٠٠٠، ص١١.
٣ - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، مرجع سابق، ص٧٩.
٤ - برنار فاليت: الرواية الأدبية (مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصر للتحليل الدبي)، ت (عبدالحميد بواريو)، دار الحكمة، الجزائر ٢٠٠٢، ص٨٩.

جديد، من خلال "تنظيراته الشعرية والجمالية، وانتهاجه لاستراتيجية يتضافر فيها التوسيع والتأويل والتصنيف"(١).

استطاع جينيت أن يجمع في تصوره بين ماضي الشعرية وحاضرها، فهي عنده قديمة قدم الارتباط بالبلاغة، وهي جديدة بما عرفته من تغيرات وتحولات استفادتها من اللسانيات المعاصرة، وبما اكتسبته الشعرية من اتساع أورثها تعددية وقدرة على استنباط قوانين تثري مجالها، ليصبح النص فضاءً محملاً بمعانٍ متعددة من خلال اعتباره ميدانًا تطبيقيًا للشعرية.

وبتتبع مفهوم الشعرية لدى جينيت نلحظ التغيير الذي انتابه في تصوره له، فبعد أن كان ينطلق من النص كبنية مغلقة "لاستكناه آليات اشتغاله؛ وبالتالي تحديد المفاهيم العامة التي تمكن من تهيئة المقولات التي يستقيم بها كل نص فردي، أصبح مفهوم الشعرية لديه هو مجموع المقولات العامة للنص أو المتعاليات كأنماط الخطاب؛ وصيغ التلفظ؛ وأجناس الأدبية"(٢). أي أن جينيت نظر إلى شعرية النصوص نظرة مختلفة، فليس موضوع الشعرية هو البناء اللغوي لهذا النص أو ذاك، بل وسع نظرته لينتقل من الشعرية النصية إلى المتعاليات النصية، يقول في كتابه (مدخل إلى جامع النص) في "الواقع لا يهمني النص حاليًا إلا من حيث تعاليه، أي أن أعرف ما يجعله في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص، أسمي ذلك التعالي النصي"(٣).

٢. المتعاليات النصية Transtextuality

تعد المتعاليات النصية أهم مظاهر الشعرية الحديثة كما رآها جيرار جينيت، بتركيزها على البعد العلائقي بين النصوص، وباعتبار أن شعرية كل نص كامن في علاقاته المتشعبة مع النصوص الأخرى، والأصل في شعرية هذه النصوص من خلال المتعاليات النصية؛ يعود إلى خروج النص من حالة السكونية إلى حالة من الديناميكية، ومن الانغلاق إلى الانفتاح، إن هذا التحاور والتفاعل يؤدي إلى إنتاج نصوص أخرى. لأن النص ذو طبيعة توالدية وإنتاجية ومتصل بنصوص تسبقه وأخرى تعاصره، ومن ثم فإنه

١ - نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص١٥.
٢ - جيرار جينيت: مدخل إلى جامع النص، ت (عبدالعزيز شبل – حمادي حمود)، ط١، المشروع القومي للترجمة، وزارة الثقافة، القاهرة ١٩٩٧، ص٧٣.
٣ - المرجع السابق: ص٧٠.

يتولّد عنها ويصبح نتاجًا لها، وهذه الطبيعة التفاعلية للنص – والتي لا تتوقف– هي ما يطلق عليه المتعاليات النصية التي تعبر عن الشعرية الحديثة، من "منطلق أن الشعرية خصوصية علائقية، وأن شعرية كل نص كامنة في تفاعلاته"(١).

وقد وردت مقولة المتعاليات النصية عند جينيت ضمن رؤيته للشعرية الحديثة، بعد تطور نظرته لها عن البنيويين، لتشمل جميع العلاقات بين النصوص، وركز نظرته على هذه العلاقات وأنماطها "والطرق التي تعيد قراءة وكتابة نص من نص آخر، والغطاء النصي المتعالي للأدب"(٢). ومن المهم معرفة أن بناء نظرية المتعاليات النصية قائم بالأساس على مفهومين سابقين هما: الحوارية عند باختين، والتناص عند جوليا كريستيفا، وبالطبع فإن هاتين النظريتين السابقتين تقومان على وجود تفاعل وتداخل بين طرفين؛ نصٌ ونصٌ آخر. أي أن المتعاليات النصية قد قامت على نفس فكرة الجدلية والحوارية كما تبناها باختين، وفكرة تولد نص من آخر وتأثره به كما هو حال (التناص) عند جوليا، ولا شك فإن دور هذين الناقدين كبير في تحول النظرة النقدية من "فكرة انغلاق النص على نفسه واكتفائه بذاته، لتصبح كل كتابة هي إعادة كتابة"(٣).

أما جينيت؛ فهو الناقد الأبرز الذي بلور مفهوم العلاقات النصية نظرية وتطبيقًا، بانيًا على جهود من سبقه، وجاء ترسيخه لمقولات المتعاليات النصية في إطار بحثه الدؤوب عن شعرية حديثة للنصوص، تكون بديلاً عن شعرية البنيويين القائمة على انغلاق النص، فتبلورت لديه الشعرية القائمة على البعد العلائقي(٤). وقد مرَّ مفهوم الشعرية لديه بمرحلتين لينتهي إلى المتعاليات النصية، ففي المرحلة الأولى وضع كتابه (المدخل إلى جامع النص) ليتناول فيه (معمار النص) أو (الجامعية النصية).

وركز في تلك المرحلة على نظرية الأجناس الأدبية وتتبعها من أول مفهوم المحاكاة قديمًا، ليقرر أن الشعرية "ليس النص باعتبار تفرده وتميزه، وإنما الجامعية النصية؛ ويقصد

١ - نهلة الأحمد: التفاعل النصي التناصية – النظرية والمنهج، ط١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٠، ص٦٦.

٢ - مصطفى عبدالسلام بيومي: التناص النظرية والممارسة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب ٢٠١٧، ص٦٤. نقلاً من مقدمة جيرالد برنس لترجمته الإنجليزية لكتاب جينيت (طروس).

٣ - نهلة الأحمد: التفاعل النصي التناصية – النظرية والمنهج، مرجع سابق، ص٦٦.

٤ - ينظر: صادق السلمي: مصطلح التفاعل النصي – النشأة والامتداد، مجلة جذور، ٤٠ع، جدة ٢٠١٥، ص ص ١٧٩ – ١٨٠.

بها مجموع المقولات العامة، أنواع الخطاب، طرق التعبير وغيرها التي ينتسب إليها كل نص على حدة"[١]، ولن نعدم في هذه المرحلة الأولى أن نرى إشارات إلى بعض أنماط المتعاليات كالتناص والميتانص التي سيؤسس لها في المرحلة الثانية.

وعن المرحلة الثانية؛ فقد عدل جينيت عن رأيه في شعرية جامع النص، ليستقر على المتعاليات النصية، ويعرفها بأنها "كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى"[٢]، حيث يرى أن النص يهرب من ذاته ويتعالى باحثًا عن شيء آخر، قد يكون نصًا أدبيًا ليحيا حياة أخرى بمحاورته أو بالاستقرار في أعماقه؛ أو بمسايرته؛ أو ممارسة السلطة عليه. وعرض جيرار رأيه هذا في كتابه (أطراس)[٣] ١٩٨٢، متحدثًا بإسهاب عن المتعاليات النصية، محددًا لها أنماطًا خمسة هي: (المناص – التناص – الميتانص – النص اللاحق – معمار النص)، وفيما يلي عرض موجز لهذه الأنماط الخمسة:

ـ المناص Paratextuality

أحد أبرز الأنماط وضوحًا في المتعاليات، كما أنه أحد النصوص المستقلة عن المتن القصصي، وسبب وضوحه أنه مستقل كتابيًا وخطيًا عن المتن الأساس، وهذا ما يجعل من المناص "نصوصًا مستقلة تقابل النص الرئيسي، وبذلك فهو يتمثل في العناوين والعناوين الفرعية، والمقدمات والذيول والصور والهوامش وكلمات النشر"[٤]، وبذا يتبين أن هذا النمط مهم بوصفه محيطًا شاملاً بالنص من كل اتجاه، ولكي يلج المتلقي إلى النص فعليه ابتداء عبور هذا المحيط، فأهميتها ترجع إلى مكانها الأول والأخير، فهي عتبات قبلية وبعدية للنص وهنا تكمن أهميتها.

---

١ ـ المرجع السابق: ص١٨٠. وأيضًا؛ المختار حسني: من التناص إلى الأطراس، مجلة علامات في النقد، مجـ ٧- ٢٥ع، جدة ١٩٩٧، ص١٧٩.

٢ ـ محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، ط١، مركز الإنماء الحضاري، حلب ١٩٩٨، ص١٢٥.

٣ ـ ذكر جينيت أن المقصود بالطرس: الرق، وهو عبارة عن صحيفة من جلد يمحى ما هو مكتوب عليها، ويكتب نص جديد بديلاً عنه. ليكون النص الجديد قد كتب على آثار الكتابة القديمة، ولم يخفها بشكل كامل، فآثارها موجودة؛ ويمكن لأي كان أن يقرأها بشيء من التمعن.

٤ ـ ينظر: محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، مرجع سابق، ص١٢٧. وأيضًا؛ سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ٢٠٠١، ص٩٧.

وقد ركز جينيت في تعريفه للمناص على القارئ، حين عرفه بأنه "كل ما يجعل من النص كتابًا يقترح نفسه على قرائه، أو بصفة عامة على جمهوره"[١]، ويعتبر المناص موجه في المقام الأول إلى القارئ، وهذا منطقي؛ فأول ما يدركه القارئ من الكتاب هي عتباته المحيطة به، والتي على الرغم من "تسييجها له إلا إنها لا تحجب النص عن متلقيه، بل تسرب له شيئًا منه، وتسمح للمتلقي بالمساهمة في إنتاجه، وذلك لما له من أهمية في فهم النص وتحديد شيء من مقاصده الدلالية"[٢].

فالمناص – إذاً – هو كل علاقة بين النص الأساس (المتن) ونص آخر موجود في حيز الكتاب، سواء يسبقه أو يتبعه أو يتخلله "كالعناوين والمقدمة والإهداء وغيرها، من توابع المتن مما ألحقه به المؤلف أو الناشر داخل الكتاب أو خارجه، لبيان بواعث الكتاب وتجلياته، أو لإرشاد القارئ وتوجيهه لضمان القراءة المنتجة"[٣]، وبالطبع لكل نوع مزيته وأهميته؛ بحسب دلالته على الرسالة المستهدفة، ومن ثم تتفاوت درجة تأثير كل نوع من أنواع المناصات السابقة.

وستقابلنا إشكالية فيما يخص ترجمة المصطلح، إذ نجد لمصطلح المناص مترادفات عدة، يرجع هذا التعدد لاختلاف وجهات نظر النقاد واتجاهاتهم، ومن هذه المصطلحات المقبلة للمناص: (العتبات – النص الموازي – المصاحب النصي – النص المحيط)، وتدل جميعًا – على تعددها – على معنى القرب والإحاطة بشيء ما، مما يعني أن دلالة المصطلح ذات بعد مكاني، للتوازي مع النص لا الاندماج فيه أو التوحد معه.

ـ التناص Intertextuality

تعد علاقة التناص الأكثر شيوعًا بوصفها نمطًا من أنماط المتعاليات النصية، والفكرة الأساسية في التناص قيامه على توالد النصوص وتناسلها، إذ لا يولد نص من فراغ؛ بل هو حصيلة مجموعة من النصوص السابقة والمتزامنة معه، عن طريق إعادة إنتاجه بطريقة أو بأخرى. ويعرفه جينيت بأنه "علاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة

١ ـ عبدالحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم – ناشرون، بيروت ٢٠٠٨، ص٤٤.
٢ ـ عبدالفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة، ط١، منشورات الرابطة، الدار البيضاء ١٩٩٦، ص٦٧.
٣ ـ محمد الهادي المطوي: في التعالي النصي والمتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة – المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، مجـ ١٦ – ٣٢ع، تونس ١٩٩٧، ص١٩٥.

نصوص عن طريق الاستحضار أو الحضور الفعال لنص داخل آخر، إما بشكل حرفي واضح، كما في الاستشهاد؛ أو بشكل أقل وضوحًا وشرعية، حيث يكون الاقتباس حرفيًا ولكنه غير مصرح به، كما في السرقة الأدبية، أو بشكل أقل وضوحًا وأقل حرفية كما في التلميح"[١]. يستلهم الكاتب من مخزونه المعرفي في شتى المجالات ليحيك نصًا جديدًا، وفي المقابل يثير النص ما في ذاكرة القارئ من مخزونات يستدعي بها نصوصًا أخرى ويتناص معها. ومن ثم فإدراك التناص وتحديده يرجع للقارئ في المقام الأول، فلا تناص بدون قارئ.

وهذا النمط من العلاقات النصية هو الأكثر هيمنة واستحضارًا في النصوص، ومن خلاله يتم تداعي الأنماط الأخرى واستدعائها من خلال ربطها بنصوص أخرى. وقد جمع تعريف جينيت السابق بين عدة حالات للتناص، إذ بيّن أن الاقتباس هو علاقة تناص واضحة وجلية، حيث يكون الالتزام الحرفي بالنص المنقول، وهناك حالات خفية "حيث يحضر المعنى ويغيب الحرف، أو يحضر النص المضاد أو المحاور ويغيب النص الأصلي، فيصبح حضورًا مشتركًا بين نصين أو أكثر بطريقة استحضارية؛ هي غالبًا تتمثل في الحضور الفعلي لنص في نص آخر، وأكثرها وضوحًا هو الاقتباس وأقلها هو الإلماع"[٢].

ـ الميتانصية Metatextuality

وردت عدة مترادفات كترجمة أخرى لهذا المصطلح؛ منها: (اللغة الواصفة – اللغة الشارحة – النصية الواصفة – ما وراء النصوص)، مع ملاحظة أنها جميعًا تشترك في وصف أو شرح نصٍ آخر، وكذلك فإنها تدل على ما وراء النص من كلام يتعلق به. ويدل مصطلح الميتانصية على نمط العلاقة النصية التي "يتجلى من خلالها ردة الفعل أو الارتداد العكسي على النصوص، باعتباره نصًا ينتج بعد القراءة، نتيجة لتأثره بالنص المقروء، ومن جهة أخرى تمثل ردّ فعل النص على وعي القراء والمتلقين له"[٣]. أي أن

١ ـ محمد وهابي: من المناص إلى التناص، ط١، عالم الكتب الحديث، إربد ـالأردن ٢٠١٦، ص ص ٩٣ – ٩٤.
٢ ـ محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، مرجع سابق، ص ص ١٢٥ – ١٢٦.
٣ ـ مراد مبروك وآخرون: نظرية الاتصال الأدبي التنظير والتطبيق، ط١، مركز النشر العلمي بجامعة الملك عبدالعزيز، جدة ٢٠١٢، ص٢٠٨.

هذا النمط من المتعاليات يعتمد بشكل كبير على فعل القراءة، التي "هي تفاعل ديناميكي بين القارئ والنص، وبالتالي فهي عملية ليست وحيدة الاتجاه"(١).

ويمكن القول أيضًا أن الميتانصية نمط يتجلى في فعلي القراءة والكتابة على حدٍّ سواء، وذلك في شكل جدلي تفاعلي، ومهما كان نوع ذلك الارتداد أو عمقه؛ فإنها تظل علاقة نقدية قائمة على التفاعل المستمر، وإلى هذا أشار جينيت حين عرفه أنه "بالتحديد علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصًا بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به بالضرورة (استدعائه)، بل يمكن أن يصل الأمر إلى حدّ عدم تعيينه، إنها العلاقة النقدية في أبهى صورها"(٢)، يحدد جينيت طبيعة العلاقة بين النصين في تعريفه، فهي ذات مسارات نقدية؛ تفسيرًا وشرحًا وتعليقًا.

وقد لا يتزامن النصان كما يشير الناقد محمد المصفار عندما يعرف علاقة الميتانصية بأنها "كل ما يقوله القارئ عن نص ما، فيكون كلامه بمثابة الكلام عن الكلام، أو النقد على الإبداع، وذلك الكلام والنقد يأتي بعد صدور النص، أي تاليًا له وغير متزامنٍ معه"(٣).

- النص اللاحق Hypertextuality

هو رابع الأنماط في المتعاليات النصية، وقد تعدد ترجمات هذا المصطلح أيضًا فمنها: (النصية الاتساعية – النصية الإحالية – النص الأعلى – التعلق النصي)، وهذه المصطلحات في مجملها تدل على وجود نص آخر يتم التوسع من خلاله، أو يتعلق به النص اللاحق، أو هو الأثر (الطرس) الذي يُكتب على الآثار الباهتة التي يحتويها قديمًا.

ويعني هذا أن نمط النصية الاتساعية يستدعي وجود نص سابق ويحيل إليه ليصبح هذا النص السابق ملهمًا في نسج خيوط النص الذي بين أيدينا (اللاحق)، ويظهر من خلال هذا النمط مدى تأثر الكاتب بنص بعينه وتفاعله معه، بحيث يقوم باستدعاء كلي أو جزئي له بشكل خفي أو واضح؛ لتقوم علاقة على أساس "الانطلاق من نص سردي قديم

١ - سامي إسماعيل: جماليات التلقي، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٢، ص١٤٤.
٢ - محمد وهابي: من المناص إلى التناص، مرجع سابق، ص٩٤.
٣ - محمد المصفار: التناص بين الرؤيا والإجراء في النقد الأدبي الحديث – مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب، مطبعة التسفير الفني، تونس ٢٠٠٠، ص٥٤.

محدد الكاتب والهوية، وعبر الحوار أو التفاعل النصي معه؛ يتم تقديم نص سردي جديد، وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النص"[١].

ويحمل هذا النمط الطابع التوليدي، إذ يتولد اللاحق من رحم السابق؛ سواء أخذ ملامحه أو مضامينه، ليستثير هذا النص الجديد مخيلة القارئ وذاكرته عن النص السابق ويحيل إليه. ومن خلال هذا النمط تقوم علاقة نصية يعمد من خلالها "النص اللاحق إلى تحويل النص السابق بطريقة مباشرة وصريحة، فيعيد كتابته كتابة جديدة، إلا أن التحويل يفترض محاكاة النص اللاحق للنص السابق، إذ ما من سبيل إلى حصول التحويل إلا بعد استيعاب النص اللاحق للنص السابق وتمثله"[٢].

أي أن هذه العلاقة تظهر من خلال "نمطين أساسيين هما: تحويل وتغيير النص السابق، أو محاكاة وتقليد نص لنص سابق، وتندرج تحت هذين النمطين كل عمليات تعلق نص بآخر"[٣]، ويفرق جينيت بين النمطين بأن جعل التحويل هو قول الشيء نفسه بطريقة أخرى، بينما المحاكاة من خلال قول شيء آخر بطريقة مشابهة.

ـ معمار النص Architextuality

يعبر هذا النمط الخامس عن الوجه الأجناسي أو التصنيفي للنص، وله مترادفات كثيرة كذلك؛ ترجمةً للمصطلح الأساسي منها: (جامع النص – النص الشامل)، ويتبين منها أن لها صلة بمسألة نوع النص بما تدل عليه الخصائص الفنية العامة، إذ تبحث هذه العلاقة النصية في المسار العمودي البنائي للنص، انطلاقًا من أن دخول هذا النص في علاقات متشابكة مع نصوص أخرى؛ فإن ذلك يؤثر على طريقة بنائه ومن ثم تحديد نوعه، ويعرف جينيت هذا المصطلح بأنه "المقولات العامة وأنواع الخطابات وصيغ التلفظ والأجناس الأدبية التي ينتمي إليها النص، فهي بمعنى الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة"[٤]. ويظهر في تعريف جينيت أن هذا النمط يبحث في ملامح النص التي تحدد نوعه وجنسه، وذلك من خلال مجموع المقولات والخطابات المحددة لذلك.

١ ـ سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ط٢، رؤية، الدار البيضاء ٢٠٠٦، ص٥.
٢ ـ محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار الفارابي للنشر، بيروت ٢٠١٠، ص٤٦٤.
٣ ـ حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ٢٠٠٣، ص٤٤.
٤ ـ محمد الهادي المطوي: في التعالي النصي والمتعاليات النصية، مرجع سابق، ١٩٨.

إذ يقوم بناءٌ من خلال تجميع صيغ وإشارات وخطابات؛ وتنسيقها بطريقة محددة لتظهر في الأخير ملامح النوع لهذا النص، وتعلو علاقة معمار النص عند جينيت على نظرية الأنواع الأدبية، بل ونظرية الصيغية ونظرية السرد، وكذلك نظرية الصور ونظرية الخطابات، ويعده موضوع الشعرية وليس النص، ويرى إدخال مقولة الأنواع الأدبية ضمن هذه العلاقة النصية، ويجعل لها الأهمية لا للأنواع الأدبية[1]. وهذا بدوره جعل جينيت يتكلم عن النصية الجامعة، حيث يرى النص عبارة عن مجموعة من العلاقات النصية ذات سمات نوعية مختلفة؛ قد تتجلى في المناص أو التناص ... إلخ.

يتبين من خلال عرض هذه العلاقات النصية الخمسة المشكلة للمتعاليات النصية؛ أنها تجمع بين الأدبية متمظهرة في شعرية النص، والقيمة الثقافية بما تكشفه من علاقات بين النص القائم ونصوص وخطابات أخرى متعددة المرجعيات، كما ظهر مدى تكامل هذه الأنماط وتداخلها؛ لأنها تقوم على انفتاح النص، ومحاولتها الكشف عن الجدلية القائمة بين النصوص سابقها ولاحقها.

مجموعة (صياد النسيم)

صدرت هذه المجمعة عن دار الشروق عام ٢٠١٨، وقد حشد فيها الكاتب ست عشرة قصة قصيرة مختلفة الموضوعات والرؤى، أتى المبدع في بعضها راويًا للقصة، وفي أخرى لم يكن الراوي هو الكاتب ولا ممثلاً عنه. استوحى الكاتب في بعض القصص ذكريات طفولته في مدينة المنصورة، وفي ثلاث قصص أخرى اجتر ذكرياته حين كان معتقلاً سياسيًا في أواخر حكم السادات، وسرد في بعض القصص مشاهد وحكايات له في وسط القاهرة إبان ثورة يناير وما قبلها، وقصة أخرى مستوحاة من رحلاته للبلدان حين عمل محررًا لمجلة العربي الكويتية، ليخرج هذا المزيج كله متنوعًا في الزمان والمكان، متعددًا في الشخصيات والموضوعات.

ورغم التعدد الذي أشرنا إليه في قصص المجموعة؛ فإن هناك نفسًا خفيًا يلفُها جميعًا، حيث نلمح نقطتين أساسيتين؛ أولهما: محاولة الكشف عن أدق المشاعر الإنسانية، وثانيهما: العزف على وتر الحرية والانعتاق من القهر والخنوع القاتل، ليتحرك في هذه

١ - ينظر: جيرار جينيت: مدخل إلى جامع النص، مرجع سابق، ص ص ٩١ – ٩٢.

المجموعة القصصية قلم السياسي والطبيب والصحفي محاطين بمخيلة أدبية مقتدرة، وتنسج من مجموع هذه الذكريات والمشاهدات قصصًا تنبض بالحيوية والقوة، موصلة رؤية الكاتب في كل قصة من قصص هذه المجموعة.

ونرى في هذه المجموعة أيضًا ظهور الرمز في مقاومة السلطة المستبدة، والتصدي لمنظومة القهر كما في قصص (زموو – بلغة الإشارة – كرسي يمشي على رجلين في كبرياء)، حيث الانتصار لثورة الشعب في يناير، مع سرد للإرهاصات التي سبقتها، كل هذا يظهر بشكل مرمز في شكل سردي فني راقٍ، ووثيق الصلة بهذه القضية؛ تلك القصص التي يسرد فيها الكاتب ذكرياته في السجن وهي: (عُري أحمر – سيل الليل – خمسون صوتًا تحت شمس الشتاء الصغيرة)، إذ يصور برشاقة حال السجن وعالمه العجيب، ذلك العالم المخفي وراء الجدران العالية، وعن حياة الشارع المشغولة، وجاءت الحكايات لتصور عملية قهر الإنسان وقمعه بشكل مقصود، وما يقوم به من في السلطة لإشباع نزعة السادية لديهم، ويظهر ذلك جليًا في معاملة السجانين مع بعض المسجونين المصابين بمرض الجرب مثلاً، أو حين يرسم صورة لكيفية تواصل المساجين مع بعضهم بالقروانات، بعد أن منعوا من التواصل فيما بينهم لمدد تصل إلى الشهور.

وهناك القصص التي تتشبع روح السخرية، حين يصور الكاتب المفارقة في شخصيات معينة ما بين بداية القصة ونهايتها، كما في قصتي (ابتسامة أم كيسنجر الوحيدة – وزة نهاية العالم)، حين يصور الظروف المتصفة بالغرابة واللامألوف، وكلتا القصتين يمكن إدراجهما تحت (الواقعية السحرية)، وتدور أحداث قصة (وزة نهاية العالم) على سبيل المثال؛ وقت انتشار وباء أنفلونزا الطيور وركوب الكاتب مع صديقه في سيارة أجرة (تاكسي) يشبه سائقها المومياوات، إذ يكاد يموت من المرض والإنهاك البادي عليه، ومع ذلك يقوم بسرقة أوزة تخلى عنها أصحابها خوفًا من الفيروس، ويرسم الكاتب حالة الفرح التي انتابت السائق لمجرد تصوره أنه قد ذبح الأوزة ويتخيل طعمها الشهي في جوفه، وفي خلال الحكي ينقل لنا الكاتب صورة مجسدة لمعاناة السائق وأسرته، والمجتمع الذي يسكن في رحابه.

كما نرى في المجموعة إشارات متعددة تدل على المعرفة المتقدة عند الكاتب، أتت هذه الإشارات على سبيل المثال في قصص (صياد النسيم – شجرة الباوباب)، ففي القصة

الأولى يقدم لنا الكاتب معلومات هندسية ومعمارية، من خلال شرح فكرة عبقرية تخفف من وطأة الحرّ الذي تعانيه مدينة القاهرة، وفي القصة الثانية يقدم معلومات ضافية عن أشجار الباوباب الإفريقية المنشأ وخصائصها. كما تظهر روح الطبيب التي تستكن داخل الطبيب، من خلال إشارات كثيرة في القصص، وأتت قصتان تتقاطعان مع هذا الأمر؛ هما (ننتظر ونترقب – تميمة الألزهايمر)، ففي الأولى عرض لمرض السرطان والمعاناة النفسية لمن يبتلى به ولمن يحيط به كذلك، وفي الأخرى يعرض لدمار حياة المصاب بمرض الخرف، ومعاناة من يضربهم هذا المرض أنفسهم وأهليهم على السواء.

وبشكل عام فإن الملاحظ في القصص الست عشرة هو كثرة الاستطرادات المعرفية والثقافية؛ التي وردت في إطار سردي طبيعي ولم تجنح به، بل مثلت راحة للمتلقي عبر تحريك مخيلة القارئ إلى جهة أخرى لفترة قصيرة. كما أن هذه الاستطرادات كانت مرتبطة غالبًا بمكان آخر مما يُنتج فضاء سرديًا مفارقًا ومغايرًا للمكان الذي تدور فيه القصة الأساس، ولا يمكن بحال إغفال المتعة العقلية التي تحدثها المعرفة في حدِّ ذاتها، إن تعدد المجالات التي تطرقت إليها القصص أمرٌ من شأنه تحفيز العقل على التجلي والحضور، ليتعايش مع هذه العوالم الطريفة والمفاجئة، فيخلق وعيًا وإدراكًا يؤمن بالعلم في مقابل الخرافات وغيرها من الماورائيات.

وقد اتسم أسلوب المخزنجي في المجموعة بسمتين، أولهما: مراوحته بين الوصف والتصوير والرصد بعين مدققة كما الكاميرا، وبين الإخبار والاختزال الهامس، ليقيم تفاوتًا في إيقاع السرد بين البطء والسرعة، ليقدر المتلقي على مجاراته واللحاق به والوقوف أمامه. أما ثاني السمتين: هو قدرته على تفصيل ملامح الشخصيات سواء في أبعادها الحدسية أو النفسية أو الاجتماعية أو الطبقية، فكان للشخصيات الرئيسية حضورها القوي وملامحها الواضحة، وبخاصة الملامح النفسية، إذ يبدو الكثير منها مصورًا من الداخل كما في شخصيتي (فتحي لزقة – جمعة كيسنجر).

المتعاليات النصية في المجموعة

١. المناصParatextuality

سبقت الإشارة إلى مفهوم المناص وتعريف جينيت له بالعتبات، فهي تلك العناصر التي تساند النص وتصاحبه؛ في رحلة اكتساب الحضور والهوية الثقافية والنوعية ضمن تداولية عامة أو خاصة، وهي – بحسب رؤية جينيت – التي تجعل من النص كتابًا يقترح نفسه بتلك الهيئة على قرائه وعلى الجمهور بشكل عام، وتأتي "على شكل هوامش نصية للنص تهدف التوضيح أو التعليق أو إزالة الالتباس الوارد، وتبدو لنا هذه المناصات خارجية ويمكن أن تكون داخلية"(١).

إن هذه المصاحبات النصة تزامن النص ولا تتركه عاريًا أمام المتلقي، فتتحول إلى أدوات مساعدة محيطة به، تُعرفه وتُسهل استقباله عند القارئ، إنها باختصار ما يجعل النص مميزًا لدى المتلقين، لأنها عبارة عن "بنيات لغوية وأيقونية تتقدم المتون وتعقبها لتنتج الخطابات الواضحة لها، وتُعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتقنع القراء باقتنائها"(٢).

وسوف نبدأ بالتوقف أمام هذه العتبات النصية في مجموعة (صياد النسيم):

أ. صفحة الغلاف الأمامية

حملت صفحة الغلاف الأولى عدة دلالات؛ بما تحويه من إشارات كتابية ولونية وزخرفية في إطار الصورة، إذ يغلب على لون الخلفية اللون (الموف) الباهت، وجاء عنوان المجموعة بالدرجة الداكنة لذات اللون، بينما يوجد في الأعلى إطار زخرفي من منمنمات خشبية بجانبها تتدلى باقة ورد؛ ويحتوي الإطار المزخرف على اسم الكاتب بدرجة لونية زيتية داكنة. ونجد في الجانب الأيسر من الصفحة – وبشكل يشغل حيزًا كبيرًا من الصفحة – جهازًا مرسومًا هو (الجراموفون) يعلوه طائر البلبل الصادح. بينما نرى في نهاية الصفحة تمامًا على الجانب الأيمن باقة زهور مرة أخرى؛ بعدما كانت في الأعلى، ويتخلل

١ - سعيد يقطين: القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب)، ط١، دار الثقافة، الدار البيضاء ١٩٨٥، ص٢٠٨.

٢ - يوسف الإدريسي: عتبات النص (بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)، ط١، مقاربات، المغرب ٢٠٠٨، ص١٥.

هذه الباقة اسم دار النشر بخط صغير جدًا وبلون أسود، وتأتي هذا اللوحة بما تحويه من زخارف ومنمنمات وأزهار، حتى الجراموفون والطائر – بشكل مرسوم رسمًا يدويًا ويُذكر اسم الرسام في صفحة البيانات بعد ذلك.

إن حضور صفحة الغلاف الأولى بهذا الشكل يعضد الرسالة المنوط بالعمل إيصالها، وتتآزر مع الرؤية التي تحملها المجموعة بين دفتيها:

ـ إذ توحي عملية رسم المنمنمات الخشبية مع اللون البني الباهت؛ بجانب وجود رسم متقن لجهاز (الجراموفون) بالأصالة، وتُشعر المتلقي بتعلق السارد بأجوائها، فليس ثمة أحد من الأجيال الشبابية الحالية قد أدرك زمن (الجراموفون)؛ وغاية معلوماته عنه تنحصر في رؤيته كمشغل للاسطوانات في الأفلام القديمة، وكان هذا الجهاز رمزًا للرقي لأن من كان يقتنيه هم علية القوم والطبقات الاستقراطية. وأكد هذا المعنى وجود اسم الكاتب في الإطار الزخرفي المنمنم الموحي بالعراقة ليرتبط اسمه بها، ويحويه إطار الأصالة. وربما جاء الغلاف على هذه الصورة لأنه يعبر عن زمن أصيل تتوق إليه نفس الكاتب، حيث الذكريات المضمخة بجو العراقة والبهجة فتسعد نفس الكاتب حين يستدعيها.

ـ كما أن وجود اسم الكاتب في لوحة إطارية مزخرفة ينم عن محاولته تأطير حياته بشكل حدده سلفًا لنفسه، وذلك بأن يختط لنفسه اتجاهًا يسير فيه دون أن يحيد عنه، ولعله حدّد هذا الخط وارتضى ذلك الاتجاه بعد كثير من التأمل والتجارب والخبرات – بحكم تقدم السن، ومن ثم فإن هذا الإطار المحدّد لحياته مناسب له ولأفكاره ونتاج تأملاته العميقة؛ يشي بذلك كله اللون الزيتي الذي كتب اسم الكاتب به، ليدلل على العمق ومحاولة الولوج داخل النفس بما يحمله من طابع السكونية والتأمل، إن أول انطباع توحي به صفحة الغلاف هو الشعور بالأصالة، والرجوع بحنين إلى ذكريات الماضي، بما تحمله من سعادة وفرح في نفس الكاتب او المتلقي على حدٍّ سواء.

ـ كما أن لدلالة الألوان مغزى يتضافر مع الرسالة المراد تقديمها في العمل، إذ تغلب الألوان المعبرة عن البهجة وترمز للانشراح النفسي مثل اللون (الموف) أو اللون الأخضر الزرعي، ليتآزر مجموع هذه الألوان مع أصالة الذكريات، مع وجود باقات الورد بألوانها الخضراء الباهتة فتتكون من مجموع ذلك كله لوحة بهجة نفسية، يرجع إليها المتلقي

مستحضرًا ذكريات يحبها؛ أو زمنًا جميلاً يحمل له كل السعادة، أو ذكرى أشخاص كانوا سبب المتعة والهدوء والاطمئنان في حياته، ويؤكد هذا المعنى حضور اسم المجموعة كلها بذلك اللون (الموف)، للتدليل على ما يبتغيه الكاتب من تغليب السعادة والبهجة.

ـ أكدت صفحة العنوان الخارجية كذلك على مصدرين للمتعة والبهجة، هما: المصدر الطبيعي ويُرمز له بطائر البلبل المشهور بجمال صدحه وترنمه، والمصدر المصنوع ممثلاً في جهاز (الجراموفون)، وجعل الراسم من الطائر يتقدم على الجهاز حين رسمه فوقه لا محاذيًا له أو تحته، في دلالة واضحة على تقديم أسباب البهجة الطبيعية على المصنوعة أو التي هي من عمل البشر، كما أن وجود طائر البلبل يشير إلى عمق النظرة التأملية للطبيعة عند الكاتب، بحيث لا يرى فيها إلا كل جميل – وهي بالفعل تمتلئ بالجمال المبثوث في كل ركن، وتغلَّب اللون الأخضر أيضًا على طائر البلبل؛ ليساعد وجوده مع لونه في إكمال الصورة الكلية التي تشي بالجمال والفرحة.

ـ جاءت الورود في ركنين من أركان الصفحة؛ حيث نراه في أعلى اليسار ثم في أسفل اليمين، لتأتي إضافة الورد للوحة مكملة للدلالة المستهدفة، إذ يرمز الورد للمحبة والسلام، والراحة النفسية وحلول السكينة، ومن جهة أخرى يدلل على الرقي والسمو الأخلاقي والعقلي. كل هذا جعل من لوحة الغلاف الأولى أو الأمامية صورة متخمة بالبهجة، وموحية بالسعادة التي تحيل إليها، وأكد ذلك عنوان المجموعة كلها كما سنعرض له في السطور القادمة.

إن الصفحة الأولى للمجموعة لا تنبو بما تحمل من ألوان ورسم ومنمنمات وكتابة عن المعنى المراد من القصص الواردة فيها، حيث البحث عن الإنسان والتدقيق في مشاعره، والتوقف أمام داخله النفسي والعقلي، لذا تقدم الصفحة الأولى أول هذه الاحتياجات وأهمها للإنسان وهي السلام النفسي والسعادة الداخلية، لتجعل منها هدفًا يسعى إليه المتلقي ويبذل جهده في تحقيقها، إما بتأمل الطبيعة وما فيها من جمال، أو بالرجوع للذكريات الجميلة التي يختزنها عن أماكن وشخصيات تسعده، ويتمتع بكل ذلك لئلا يترك نفسه عرضة للأمراض النفسية التي قد تسببها طبيعة العصر المتسارعة، والتي تضاد الأصالة التي أبرزتها صفحة الغلاف الأولى في ألوانها ورسوماتها وكتاباتها.

ب ـ صفحة الغلاف الخلفية (الأخيرة)

سارت الصفحة الأخيرة على ذات الدرب الذي تم بيانه في الصفحة الأولى، حيث أكدت على تيمة المواساة التي قدمتها الصفحة الأولى، ومحاولة ترميم النفوس القلقة، والأرواح المضطربة عبر بثّ نسيم لطيف عذب في وجداناتهم المعذبة، وقد جاءت هذه الصفحة بشكل يشبه في إخراجها الصفحة الرئيسية الأولى. فقد غلب عليها أيضًا لون (الموف)، وعلاها من فوق تلك الزخارف المنمنمة بجانب باقة ورد، ثم انقسمت الصفحة قسمين؛ قسم أول يحتوي كلمة الناشر عن المجموعة، وقسم ثانٍ فيه تعريف بالكاتب في أسفل الصفحة ويفصل بين القسمين خط أسود صغير.

ـ يلاحظ أن عنوان المجموعة يتصدر الصفحة بنفس اللون السائد في الصفحتين، ليعضد ذلك رسالة البهجة التي ينشرها الغلاف بشقيه الأول والأخير. ولكن يلاحظ الناظر أيضًا أن الزخارف المنمنمة والورود أتت خلوًا من الألوان في هذه الصفحة الأخيرة؛ ولعل الرسالة المستهدفة من هذا ترك مساحة للمتلقي ليلون إطار حياته باللون المناسب لنفسه واتجاهه، وبما يوفر له بشكل شخصي عوامل البهجة والفرحة، بمعنى أن الكاتب يترك فرصة للمتلقي ليشارك في رسم الحياة الخاصة به، بعدما دله على بداية الطرق منذ الصفحة الأولى، إن الكاتب يطرح في هذه الصفحة الأخيرة سؤالاً أمام المتلقي: ما اللون (الاتجاه) الذي سترسم به إطار حياتك القادمة بعد قراءتك لهذه المجموعة؟

ـ كما أتت كلمة الناشر معمقة لهذه المشاعر، ومؤصلة لتلك الرسالة، حيث يوجه القارئ إلى الروح التي تسري في القصص وماذا تصنع بالنفوس، وبيانه لهدف الكاتب من مجموعته؛ فقال "**(صياد النسيم) ليس مجرد عنوان لقصة من القصص الست عشرة الواردة في هذا الكتاب، بل هو إشارة إلى روح الكتابة التي تستخرج من هجير الواقع نسائم سحرية ضافية، مواسية بعذوبتها وناقدة برفيفها، يبرع في استخراجها من مكامنها – بدأب المعرفة وحساسية الفن – الدكتور محمد المخزنجي**"، لقد وضح الهدف إذاً أمام القارئ قبل أن يلج في فعل القراءة وبعد أن انتهى منها، إنه السعي وراء الرضا النفسي والسكينة الداخلية، لنفوس أضناها تعب العصر وما فيه، إنه محاولة اقتناص أسباب السعادة في ظل سيادة الشقاء وكل مسببات الحزن والتنغيص، إنه محاولة الكاتب تجميع لحظات تروح عن النفس وتواسي الروح، وتزيل التوتر والقلق عن الإنسان.

ـ أما التعريف بالكاتب ففيه دلالتان؛ أولهما: الصورة المرافقة للنبذة التعريفية، إذ هي صورة حديثة للكاتب إبان نشر المجموعة عام ٢٠١٨م، ويظهر فيه الكاتب وقد بان الكبر على ملامحه؛ وشاب شعره، ولم ترفق بدل هذه الصورة أخرى له في شبابه أو أصغر سنًا، ولعل هذه الصورة تحمل رسالة ثقة وطمأنة للمتلقي، ليأخذ خلاصة ما تحويه المجموعة وهو مطمئن الفؤاد، سوف تسري الثقة في نفس القارئ حين يشعر بأن ما ورد في القصص من أفكار ورؤى؛ هي خلاصة تجارب وخبرات ومعارف إنسان يحمل فوق كاهله ثمانية وستين عامًا، إنه قد مرّ بخبرات مختلفة وشاهد أحوالاً متنوعة، ثم صفى كل هذا بتكثيف مركز في نصوص هذه المجموعة القصصية، هذا الشعور التي تبثه الصورة من شأنه أن يريح قلب المتلقي، فيتقبل رسالة العمل وهدفه، مطمئنًا لما يتضمنه من معارف وخبرات، موقنًا بأنها خلاصة عمرٍ قُضي في المشاهدات والتأملات.

ثاني هذه الدلالات: تأتي من تأكيد النبذة التعريفية على تخصص الكاتب في الطب النفسي، ودراسته في أوكرانيا، وأنه عمل به فترة طويلة قبل أن يهجره إلى الصحافة والأدب، إن هذا التأكيد على خلفية الكاتب في الطب النفسي يعضد غايات الصورة التي رسمها الغلاف بشقيه الأول والأخير، إن الخبرات التي سيقدمها الكاتب تزداد أهميتها حين تستند إلى مقولات طبية وبخاصة نفسية. ففي الوقت الذي يعاني فيه الكثير من وحش المرض النفسي، تطل هذه المجموعة بما تبثه من رسائل في قصصها لتقدم لحظات من المتعة والبهجة، ومعالجةً بشيء من العلمية الطبية بعض هذه المعاناة، مما يجعل لها قيمة أدبية ونفسية في ذات الوقت، إذ تحيل المصداقية فيها إلى التأصيل الطبي الممزوج بالفنية، أجاد نسجها كاتب له خلفية طبية نفسية.

ـ إن تواصل الغلاف بصفحتيه الأولى والأخيرة يقدم رؤية محددة، وهي: أن البهجة ولحظات السعادة عملية متصلة من أولها إلى آخرها، قد يتخللها بعض لحظات التعب والبؤس والحزن، ولكن يتعين على الإنسان أن ينحيها جانبًا ليعود إلى الأصل، وإلى راحة نفسه واطمئنانها، وسلامها النفسي. وأن حياة الإنسان يجب أن تكون سلسلة متصلة من اللحظات المفرحة، مترعة بالاستقرار والسلام؛ وهذا لا يعني خلوها من المنغصات؛ فهذا مستحيل، ولكن الرجوع إلى لحظات الهدوء والبهجة وتغليبها يجب أن يسود في الحياة، وإذا لم توجد هذه اللحظات فعلينا اصطيادها واقتناص كل فرصة لذلك.

جـ . عتبات العناوين

حملت المجموعة عنوانًا رئيسًا هو (صياد النسيم)، وهو كذلك أحد عناوين قصة من قصص المجموعة الست عشرة، وقد أتى العنوان الرئيس في آخر الجزء العلوي من صفحة الغلاف الأولى؛ ثم في صفحة تالية بخط أسود داكن في أسفلها ناحية اليسار، ثم في صفحة ثالثة للعنوان المزيف تحمل اسم الكاتب في أعلاها والعنوان في منتصفها تمامًا بخط أكبر بقليل، ثم يأتي العنوان ثانية في صفحة رابعة خُصصت للبيانات عن دار النشر والحقوق ومصمم الغلاف. وفي الصفحة التي تليها نجد فهرسًا يحوي عناوين القصص وبمحاذاة كل عنوان رقم الصفحة التي فيها القصة، وفيما يلي تحليل لدلالات هذه العناوين، وما تحمله من إشارات تضمنها هذا الشكل وتلك الصياغة:

ـ اختار الكاتب عنوان (صياد النسيم) لمجموعته، وهو نمط مكون من جملة اسمية فيها مبتدأ خبره محذوف، وأضيف للمبتدأ كلمة النسيم، كما أن البعد الدلالي للعنوان يحمل مكونًا فاعلاً جاء على وزن (فعّال)؛ ثم مكونًا لشيء وهو (النسيم)، إن نمط تكوين العنوان لغويًا مع تكوينه الدلالي بما فيه من اشتقاقات أمرٌ له دلاليته الواضحة، فقد حُذف خبر المبتدأ في جملة العنوان ليُترك الباب مفتوحًا أمام مخيلة القارئ، فيقوم بدور تشاركي تخيلي يكمل من خلاله جملة العنوان، وتكثر الأسئلة حول المقصود المحذوف؛ وبكثرة الإحالات والتقديرات تتوسع الدلالة وتتعمق المعاني في نفس المتلقي أكثر فأكثر. إن فتح الباب بحذف خبر المبتدأ يلقي مزيدًا من الإغرائية أمام المتلقي ليتفتح ذهنه مع الفضاءات المحتملة التي سيحيل إليها ما حذف من العنوان.

كما أن مدلولية صيغة (فعّال) التي نزن بها (صياد) ذات بعد موحٍ وعميق، فهذه الصيغة من صيغ المبالغة، تؤدي معنى التكرار والمداومة مع المحاولة المستمرة، كما تشير من جانب آخر إلى القدرة والتمكن من العمل، وإذاً فصياد النسيم سيحاول ويكرر محاولات اصطياده للنسيم من براثن الحزن والهجير ومخالب الألم، ويستطيع صياد النسيم كذلك التغلب على كل معوقات الحياة البائسة؛ وشقاء اللحظات الراهنة ليقتنص منها لحظات – بمقدرة وحرفية – نسيم وبهجة، ليروح بها عن نفسه وعن الآخرين، ويسري بها روحه. إنه يفعل ذلك مرارًا وتكرارًا، لأنه اكتسب القدرة على ذلك بكونه صيادًا محترفًا

للنسائم المروحة. إن الوظيفة الدلالية والإغرائية التي قدمها العنوان الرئيسي تشي بنجاحه في إيصال الرسالة التي يستهدفها الكاتب.

ـ ويصب تعدد صفحات العناوين المزيفة (ثلاث صفحات) في ذات الاتجاه، حيث التأكيد على نفس الرسالة، وهي محاولة اقتناص السعادة من وسط الحزن، والنسيم من وسط الهجير، ولذلك أفردت الصفحة الثانية المجال للعنوان فقط، وجاء أسفل الصفحة ناحية اليسار مع ترك جميع الصفحة خالية تمامًا؛ في إشارة واضحة إلى حياة المتلقي الخاصة، وأنها من الآن خالية بيضاء فليكتب فيها ما يشاء، ويلونها بما يرغب، ويسطر فيها ما يشتهي، المهم أن تغلب لحظات السعادة وأوقات البهجة، وليكن هو كذلك صيادًا للنسيم؛ وقناصًا للفرحة والسرور، ويحاول مرة بعد مرة حتى يدركه النجاح ويصبح ذلك ديدنًا له.

وجاءت عناوين القصص الست عشرة حاملة لدلالات متنوعة كذلك، بما تحمله من أبعاد دلالية ووظائف تؤديها بتركيبها وأنماطها التكوينية المختلفة، وسنعرض الآن لعناوين القصص في هذه المجموعة:

ـ تحمل القصة الأولى عنوان (كيف صرت طاهيًا ماهرًا في ليلة واحدة؟)، تكون هذا العنوان من نمط تعجبي عبرت عنه جملة استفهامية كاملة، وتحمل هذه الجملة الاستفهامية بعدًا دلاليًا يشير إلى الحدث؛ وكيف أن الكاتب صار محترفًا في الطهي بين عشية وضحاها، ويأتي هذا العنوان حاملاً لوظيفة وصفية حيث يشرح الكاتب في القصة كيف أصبح على دراية كاملة بجميع أكلات الشعوب وطريقة طهيها، وحدث ذلك بعد تعرفه على رجل يقلي طعمية (فلافل) بمذاق لم يمر عليه في حياته كلها، ولاحظ أن هذا الرجل يغني وهو يقلي أقراص الطعمية. ففعل الشيء ذاته وأصبح فنانًا في الطهي وخبيرًا بفنونه. إن البعد التشويقي يظهر جليًا بما تسبغه لفظة (كيف) من انتظار للإجابة، بالإضافة إلى غرابة الحدث الذي قد يشد القارئ ليعرف كيفية تحققه.

ـ بينما تحمل القصة الثانية عنوان (ابتسامة أم كيسنجر الوحيدة)، وهو نمط جملي مكون من مبتدأ وخبر بينهما مضاف إلى المبتدأ (أم كيسنجر)، كما يطغى على العنوان المكون الفاعلي حيث يسترعي الانتباه وجود كنية لامرأة مع اسم غريب على الثقافة العربية (كيسنجر)، وقد جاء العنوان تامًا بوجود المبتدأ وخبره مع إضافة توضيحية للمبتدأ.

ويتضافر عنوان هذه القصة مع المراد منها، حيث يشير العنوان إلى أن هذه المرأة ابتسمت مرة واحدة فقط؛ وكانت هذه المرة بعد وفاتها، وهو شيء غريب يثير القارئ ويستهويه، ويمسك بتلابيبه حتى يستطيع تفسير هذه المعضلة، ليعرف أن أبناءها الثمانية قد حزنوا أمضّ الحزن بعد وفاتها، لدرجة أن اثنين منهم (التوأم) قررا الهرب بنعشها كي تقوم بنزهة أخيرة في سيارتهما، وبعد انتهاء النزهة الغريبة للميتة – والتي طاردهما فيها رجال الشرطة ودوريات المرور – انكشف النعش عن وجه أمهما، ليريا ابتسامة مطبوعة على وجهها لتكون هي الابتسامة الوحيدة التي تشاهد على وجه الأم التي تعبت طول حياتها، وعانت الحرمان والشقاء في تربية أبنائها.

ـ وكان عنوان القصة التالية (مقتل ساحر الزجاج)، وهو عبارة عن نمط جملي مكون من مبتدأ حذف خبره، وله إضافة بعد إضافة، ويحمل مكونًا حدثيًا يطغى فيه فعل (القتل) لشخصية ساحر الزجاج. ويوحي هذا العنوان بالغموض والتشويق حين يترك المجال مفتوحًا أمام المتلقي ليتكهن بما جرى من قتل وملابسات ذلك. كما أن التركيب الجديد (ساحر الزجاج) له وقعه الغريب على الأذن، ودلالته الغامضة التي تشير إلى ما في الزجاج من شفافية وانعكاس للطرف الآخر، ويتناول الكاتب في هذه القصة تلك النفوس الشفافة التي لها نصيب من الكشف الماورائي، الذي يكشف غطاء النفوس ويعري روح من أمامه، فيعرف ما يدور في خلجات الداخل دون أن يبوح به الشخص نفسه، كما هو حال الزجاج. وقد جاء العنوان غفلاً من نتيجة القتل وكيفيته، وكذلك كانت نهاية القصة فلا ندري شيئًا عن مصير البطل أو نهايته.

ـ ونرى العنوان التالي (وزة نهاية العالم)، حيث العنوان الحامل لنكهة السخرية والفكاهة، بواسطة التركيب الجملي التعجبي؛ المكون من مبتدأ والمضاف إليه، وتغلُب المكون الفاعلي والحدثي على العنوان، فكلمة (وزة) و(نهاية العالم) لهما دلالتان متساويتان في الغرابة والوجود النصي. ويثير هذا العنوان حفيظة القارئ ومخيلته حين يحاول الربط لأول وهلة بين (الوزة) ونهاية العالم فيفشل، وبذا يصبح العنوان ذا وظيفة إغرائية في المقام الأول. ويزول العجب وتحل السخرية المريرة والتهكم بالأسى حين يطالع المتلقي هذه القصة، التي تحكي عن سائق تاكسي منهك القوى عليل الجسد، يفترسه الموت في كل لحظة، وبالرغم من ذلك ينزل مسرعًا من سيارته ليخطف (وزة) تخلى عنها أصحابها خوفًا

من مرض (أنفلونزا الطيور)، غير عابئ بما يشاع عن فتك المرض وشراسته، وغاية همه هو تذوق طعم (الوزة) هو وابنته العمياء. ليتضافر العنوان مع القصة في بيان تلك الحال المزرية للمجتمع، وطريقة تفكير أفراده، فحتى لو كانت هذه (الوزة) هي آخر طعام للسائق فإن هذا لا يعنيه، وحتى لا يعنيه زوال العالم بأسره؛ أمام تحقيق رغبته الشخصية، وشهوته الفردية.

ـ ويأتي بعد ذلك عنوان (شجرة الباوباب)، وهو عنوان تعريفي يحمل نمطًا جمليًا ناقصًا من مبتدأ حذف خبره وأضيف له اسم علم لشجرة، ويغلب التكوين الشيئي على العنوان ليؤدي وظيفة وصفية دلالية فيما بعد، حين يفسر الكاتب المقصود بشجرة (الباوباب) هذه؛ إذ يقدم تعريفًا بها، وأنها شجرة إفريقية تنمو في مجاهل الأفريقية الجافة، ولها قدرة على تخزين الماء – كما الجمل – لحين عوزها، رابطًا بين هذه الشجرة – التي قطع المتظاهرون جزءًا من جذعها – وبين الجندي الذي صرعه المتظاهرون بالرصاص. ليكون هذا العنوان متناغمًا مع سياق القصة ذاتها، ومع الأحداث التي سردت فيها.

ـ أما عنوان القصة التالية فهو (ننتظر ونراقب)، ويتكون من نمط جملي، حيث الجملة الفعلية ذات الفاعل المضمر والمقدر بالضمير (نحن)، ويغلُب على البعد التكويني للعنوان المكون الزمني، حيث أوكل التغيير وإحداث الجديد إلى الزمن الآتي، ليؤدي العنوان هنا وظيفة دلالية ذات بعد استثاري تشويقي قائم على مجهولية ما يُنتظر. ويصبح العنوان بمثابة الشبكة التي تمسك بالقارئ وتشعل رغبته في تقصي الحدث، وفك طلاسم هذا العنوان عبر ربطه بالأحداث داخل القصة. وتهدأ استثارته هذه حين يعلم أن القصة تدور حول معاناة مريض السرطان النفسية، وكيف ينهشه القلق طوال فترة انتظاره نتيجة الفحوصات، إن العنوان هنا يتضافر مع القصة ليؤصل البعد الدلالي للرسالة المقصودة، من أن خير تعامل مع هذا المرض هو الهدوء، وتغليب السكينة النفسية، إذ لا حيلة تجدي معه، ولا علاج يسد أمامه، ولا باب يطرقه الجميع (مريض –أهل – طبيب) إلا الانتظار، فلننتظر ونراقب.

ـ ونرى في العناوين الثلاثة التالية رابطًا مشتركًا، هو الموضوع الذي تعالجه وتنطلق منه، حيث تناولت قصصها ذكريات الكاتب عن أيام سجنه في أواخر حكم السادات. هذه العناوين هي (خمسون صوتًا تحت شمس الشتاء الصغيرة – سيل الليل –

عُري أحمر)، ومع اختلاف أنماط التركيب الخاصة بكل عنوان؛ إلا أن الدلالة ذات اتجاه واحد، ففي العنوان الأول نرى التركيب الجملي الكامل، وفي الثاني جملي مكون من مبتدأ محذوف الخبر، وفي الثالث تركيب جملي قائم على الوصف من خلال وجود كلمة (أحمر)، وغلُب على العناوين الثلاثة المكون الحدثي والزمني، لتقوم العناوين – ثلاثتها– بوظيفة وصفية تشويقية في الوقت ذاته، حيث غرائبية الحدث المنتظر من خلال العنوان.

وتدل العناوين الثلاثة على عالم غريب تحيل إليه، هو عالم السجن الذي ستفصل القصص ما جرى فيه، حين تحكي عن توق السجين إلى الحرية الممثلة في شعاع الشمس، حتى لو كانت شمس الشتاء القصيرة. إنها تحكي عن سادية السجان ومعاملته القاسية الخالية من الرحمة والإنسانية تجاه السجناء، وتفننه في تكبيل حرية المسجون أكثر فأكثر؛ وابتكاره وسائل تكدير تمتهن كرامة السجين وتحط من إنسانيته. وتمعن القصص الثلاث في توضيح مغزى العناوين حين تبسط القول في طريقة معاملة المساجين المرضي بالجرب، وكيف يداوونهم بمادة حمراء؛ بعد تعريتهم بشكل كامل، إن كل هذه الأنماط التركيبية والتكوينية لعناوين قد أسهمت في توصيل الرسائل المتضمنة في القصص، فما بين عنوان ذي جملة كاملة إلى عنوان ناقص التركيب إلى عنوان وصفي؛ نرى الوظيفة التدلالية قائمة بما تؤديه من وظائف وإيحاءات في أماكنها على رؤوس القصص.

ـ وثمة مجموعة عناوين أخرى تضمها قسائم مشتركة في الموضوع المعالج، وهي (عارية على حصان أمام البرلمان– كرسي يمشي على رجلين في كبرياء – زوموو)، وتتناول هذه القصص الثلاث الفترة التي سبقت ثورة يناير، وإبراز إرهاصات تلك الثورة وأسبابها، من شيوع الفساد وظهوره الفج، وتطلع الشعب إلى الحرية ومقاومة الاستبداد والظلم والقهر، وإظهار الاعتراض على سلب الوطن والكرامة. وجاء العنوان الأول والثاني بنمط جملي كامل، وإن كانت ذات صبغة تنكيرية، وعدم تخصيص من خلال كلمتي (عارية – كرسي)، كما أن البعد التكويني يميل إلى إبراز البعد الحدثي في العنوانين، بينما في العنوان الثالث نرى النمط الفعلي ممتثلاً في فعل الأمر (زوموو)، وكذلك يتضح فيه البعد الحدثي، لتظل العناوين الثلاثة بأنماطها التكوينية وأبعادها الدلالية حاملة لإشارات ما سيأتي من أحداث في القصص تفصل هذه العناوين، وتوضح تنكيرها، لتصبح العناوين بمثابة نص مختزل، وملخص لما سيطالعه القارئ في القصة ذاتها.

ـ أما العنوان التالي فهو (مروحة التراب)، ويتكون من نمط جملي فيه المبتدأ والمضاف إليه فقط، ويحمل بعدًا تكوينيًا ذا دلالة شيئية هي (المروحة)، ويثير هذا العنوان شعور العجب لصياغته بهذا الشكل، وهو الأمر الذي سيدفع القارئ إلى تتبع هذه القصة لاستجلاء هذا العنوان ومحاولة فك اللغز فيه. ليعرف بعد ذلك أن مروحة التراب يعني بها الكاتب تلك الطريقة التي اتبعها بطل القصة في القتال، حين ينام على جنبه أو ظهره ويدور بسرعة كبيرة ضاربًا أرجل منافسيه؛ ويوقعهم على الأرض، مسددًا لهم بعد ذلك اللكمات والركلات وهم منبطحون وفي متناول يده ورجله، مشبهًا كل ذلك بالمروحة، لكنها مروحة على التراب. وبذا يحاول العنوان في هذه القصة تقديم جزء من الدلالة، وكذلك إثارة التشويق لدى المتلقي لاستكمالها بمتابعة أحداث القصة.

ـ أما العنوان الأخير فهو (تميمة الألزهايمر)، وهو نفس النمط الجملي السابق والحامل أيضًا للبعد الحدثي، وإن كانت حدة إثارته للتعجب قليلة، لاقتران كلمة تميمة بمرض عقلي معروف هو (الألزهايمر)، وإن كان ثمة ترقب وتطلع ناحية كلمة (تميمة) لتثير التساؤل الكبير: هل يوجد حرز أو حجاب يقي المرء غائلة مرض الخرف؟ وإن وجدت؛ فما هي؟ إن تساؤل هذا العنوان يجيبه الكاتب بشكل يقوي التعاضد بين العنوان والرسالة التي يريد السارد ترسيخها في عقل القارئ ونفسه.

يتضح لنا بعد تتبع عتبة العناوين في مجموعة (صياد النسيم) غلبة النمط الجملي الناقص عليها، كما أن المكون الحدثي والشيئي يسود في أغلب عناوين القصص. ودلالة هاتين الملاحظتين هي رغبة السارد في إشراك القارئ وترك المجال مفتوحًا أمامه لتكون له كلمته ورأيه. كما لا يخفى أيضًا الجانب التشويقي المراد من هذه الأقواس المفتوحة في أغلب العناوين.

كما نلاحظ عدم وجود إهداء في بداية المجموعة، ولعل ذلك يرجع إلى رغبة الكاتب في سرعة الولوج إلى الرسائل التي يبتغي وصولها إلى المتلقين، حرصًا منه ورغبة في الإفادة بعد كل هذه السنين التي قضاها في التأمل والمشاهدات. إن العتبات النصية في مجموعة (صياد النسيم) كان لها دور مهم في إبراز الرسالة الأدبية للعمل ومقصوديته، فأبرزت العتبات – بوصفها أحد أنماط المتعاليات النصية – هذه الأهداف ومهدت

للأحداث، وظهر ذلك بشكل واضح في صفحة الغلاف الأولى والأخيرة، وكذلك عنوان المجموعة الرئيسي، وكذلك عناوين القصص ذاتها.

٢. التناص Intertextuality

بلور جينيت هذا المصطلح وجعله أحد أنماط المتعاليات النصية، وكان مؤمنًا بأن ثمة علاقة قوية بين النصوص السابقة واللاحقة سواء بالتحويل أو التحريف، لأن النصوص لا تنشأ من العدم، بل هي ذات صلة بنصوص أخرى، وتكون بمثابة نقطة انطلاق إلى نص جديد اعتمادًا على عمليتي التحويل والتحريف[١]. ويعد التناص أبرز أنواع المتعاليات النصية؛ وأكثرها وجودًا وحضورًا في الأعمال الأدبية، ويرجع ذلك لدخول أي نص في تعالقات نصية مع نصوص أخرى بكيفيات مختلفة، ولأن التناص في جوهره "تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة تشكيلاً وظيفيًا، فيغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي امحت الحدود بينها"[٢].

وقد تجلى التناص – بوصفه متعالية نصية – في مجموعة (صياد النسيم) بشكل واضح، ويمكن أن نميز أربعة أنواع للتناص في هذه القصص؛ هي (التناص الطبي– التناص الثقافي – التناص الأدبي– التناص الشعبي)، وقد تنوعت كيفية ورود هذه الأنواع الأربعة وفق الإجراءات التي قررها جينيت لمجيء التناص، فسوف نرى تناصًا على هيئة استشهاد Citation، سواء أكان مباشرًا أم غير مباشر، وكذلك على هيئة اقتراض وإيحاء Emprunt – Allusion، ويمكن عرض كل نوع من الأنواع السابقة فيما يلي:

أ. التناص الطبي

ظهر التناص الطبي في قصص (صياد النسيم) كثيرًا، عن طريق استشهاد الكاتب بنصوص طبية، أو عن طريق اقتراضه مصطلحات من المجال الطبي، أو تأثره بهذا المجال ليكتب متناصًا معه، ولعل هذا يرجع إلى الخلفية الطبية للكاتب، وتحديدًا فرع الطب النفسي، لذا لن نعدم في كل قصة تقريبًا رجوعًا إلى المصطلحات الطبية، أو ذكر علاج لأمراض بعينها، أو تشخيصًا محددًا لأمراض أخرى؛ وخاصة الأمراض العقلية

١ - ينظر: سعيد سلام: التناص التراثي – الرواية الجزائرية نموذجًا، عالم الكتب الحديث، بيروت ٢٠١٠، ص٤٧ وما بعدها.

٢ - حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث البرغوثي نموذجًا، ط١، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، جدة ٢٠٠٩، ص٢٩.

والنفسية. ففي قصة (أم كيسنجر) يعزي الكاتب موتها إلى ميكروب سبّب تلوث جرحها الناتج عن غوص أسنان بدال العجلة في يدها "**اندمل الجرح بسرعة خارقة، أنجزها جسدها المتين، لكن الميكروب الآتي من أثر البهيمتين ظل مختبئًا تحت الندوب، وسرى في دمها صاعدًا على أعصابها حتى قمة الرأس، سخنت قليلاً، هلوست لحظات ثم انتفضت متشنجة وماتت**"[١]، نرى الآن تشخيصًا دقيقًا لطبيب على دراية بأسباب تسمم الجروح، وما يتبع ذلك من مضاعفات يتلوها الموت.

ويتجلى التناص بعد ذلك في نفس القصة حين يقدم التفسير الطبي لابتسامة (أم كيسنجر) التي شوهدت على وجهها بعد الوفاة، فبينما يظن أولادها أنها ابتسمت لتنزهها في أماكن لم تذهب إليها وهي حية؛ مما سبب رضاها عنهم إذ أدوا واجبهم تجاهها، ولكن روح الطبيب الذي قرأ المراجع وعاين الحالات يقدم التفسير العلمي لذلك **الأمر** "**ضحكة أم كيسنجر الأخيرة هذه لم تكن أبدًا ضحكة، بل مجرد تقلص ميكانيكي لعضلات الفكين يسمى (تيريزمس) يسببه ميكروب التيتانوس الموجود في روث الحصان والحمار، تلوثت به مزقة القماش التي التقطتها الأم من على الأرض وضمدت بها الجراح**"[٢]، يظهر التناص الطبي على صورة اقتراض واضح المعالم؛ من خلال المصطلحات التي يرجع إليها الكاتب، مفسرًا من خلالها سر الابتسامة على وجه (أم كيسنجر) بعد موتها، في ظهور واضح للتناص الطبي.

ويصرح الكاتب بهذا التناص بشكله الإيحائي بتأكيده في قصة (مقتل ساحر الزجاج) أن خلفيته الطبية تؤثر في حياته ورؤيته العامة لكل شيء، ومن ثَمَّ – كتاباته التي ننقل منها الآن "**اثنا عشر عامًا اشتغلت فيها طبيبًا للأمراض العقلية، لم تغادر ذهني خلالها أحجية ذلك الذي تركته مبعدة عشرات السنين شابًا يستحيل الناس تحت نظراته إلى زجاج حيّ يبوح بكل أسرار دواخله، وكان يوجعني أن أعثر على ملامح منه بين أسوار المصحات الكبيرة التي عملت بها**"[٣]، وفي ذات القصة نرى سردًا طويلاً يمتد لثلاث صفحات ينقل من خلاله تشخيصه المفصل لمرض (ضلال الزجاج)، ومن أشهر الذين

١ - مجموعة (صياد النسيم): ص٢٧.
٢ - مجموعة (صياد النسيم): ص٣٢.
٣ - مجموعة (صياد النسيم): ص٤٣.

أصيبوا به، وما هي أعراضه في صفحات (٤٣ – ٤٤ – ٤٥)، كل ذلك في سرد حكائي قوي تطل من خلاله الخلفية الطبية بشكل واضح، ويرسم لنا صورة متكاملة عن المرض بادئًا بالتاريخ له وندرة ظهوره، وما يُعرف عنه حتى الآن.

ولقد تأثرت لغة السرد في المجموعة بهذا التناص الطبي من خلال اقتراض الكثير من المصطلحات الطبية، ليستحيل إلى لغة فيها مزيج من الفنية والعلمية مثل ما نلحظ في صفحة (٥١) حين يقول عن إدراكه ووعيه "**كنت أحس في داخلي بيقين واضح أن ما رأيته في طفولتي أمام ساحر الزجاج لم يكن هلوسة بصرية مرضية، بل حالة من حالات تبدل الإدراك في عقل طفل صغير لم يكن ليتحمل كثافة وثقل المجاز البالغ القوة، استعارة عميقة تعبير عن حقيقة ماثلة**"، إن التناص الطبي يظهر في تلك الألفاظ التي استعارها من القاموس الطبي النفسي (هلوسة، بصرية، مرضية، تبدل الإدراك، الحقيقة الماثلة"، ونتج بالاستعانة بهذه المفردات الطبية لغة محسوبة الدقة تعبر بأدبية بالغة العمق عن أمراض، وتشخيصات لأمراض.

ويظهر التناص الطبي كذلك في تقديمه الجديد في عالم الطب، حين يقدم لنا الوسائل العلاجية الجديدة التي توصل إليها باحثو المجال الطبي، ففي قصة (وزة نهاية العالم) يكتب عن نوع جديد من العلاج كان – وما يزال في مراحله الأولى من الإنضاج "**ومع أن الندوة التي كنت أحضرها في إحدى قاعات فندق الواحة بطريق القاهرة الإسكندرية الصحراوي كانت عن (العلاج بالتصور الإبداعي)، وكانت مرتبة سلفًا قبل أن تبرز على السطح هذه الحمى الوافدة**"[1]، ونراه يقدم بعد ذلك نبذة مختصرة عن طريقة العلاج الجديدة هذه، في صورة تشي بالتناص مع مصطلح طبي جديد اقترضه مُقدمًا له في قصته، وأسلوب علاجي لم يطبق بعد في بلادنا.

وتتجلى عمليتا الاقتراض والإيحاء في هذه التناصات الطبية؛ عندما يسبق في كثير من مواضع التناص الطبي قلمُ الكاتب، ليرسم صورة تشخيصية لمريض رآه، قد يكون بطلاً من أبطال القصص أو شخصية ثانوية فيها، فنجده يكتب الأعراض التي لاحظها عليه، متبعًا تلك الأعراض بتسمية المرض الذي يعاني منه. كما نرى في قصتي (وزة نهاية

١ - مجموعة (صياد النسيم): ص٧٧.

الليل) و(سيل الليل)، ففي القصة الأولى أخذ يصف الأعراض التي تظهر على سائق التاكسي (شخصية القصة الرئيسية)، وأنه يعاني من فشل كبدي وكلوي، مثل ما نجد في صفحة (٧١) إذ يصفه "**كان الرجل شديد النحافة رثّ الثياب بدرجة مؤلمة، غامق البشرة بدكنة ترابية معتمة، مشوبة باخضرار قاتم، مما يشي بأنه كان معطوب الكبد تمامًا وكذلك الكليتين، وكانت عيناه الغائرتان توحيان بأنه قرب ما يكون للموت في أي لحظة**"، ويكرر الكاتب هذا التشخيص لذات الشخص ثانية، "**ولاحظت أن جفن عينه الغامزة انطبق متشنجًا، فسارع يرفعه بأصبعه، وخطر لي أن الجفن من فرط ترققه وجفافه يمكن أن يتفتت وينتثر غبارًا**"[١].

إن التناص الطبي في مجموعة (صياد النسيم) يُظهر خبرة قوية ومستحكمة عند الكاتب، يستوحي منها هذه التناصات التي يكررها كثيرًا، إذ يقدر على تشخيص المرض بمجرد رؤية الأعراض، من خلال المعاينة البصرية للمريض وتحليل تلك المشاهدات، ويبني تصرفه وسلوكه بناء على تشخيصه له، مثل ما نرى في قصة (سيل الليل)، عندما وصف الضابط المريض بالصرع في صفحة (١١٥)؛ حين قال "**ثم إن له عينًا من عينيه كانت مشدودة الجفن السفلي قليلاً إلى تحت من أثر اندمال جرح عميق، وكسر بالعظم الوجني كانت له عينًا مرعبة**"، ويقدم تفصيلاً أكثر "**رأيت لسانه المعضوض عميقًا وكثيرًا، فعدت أنظر إلى جرح وجنته واكتشفت أثر جرح هناك عند الحاجب وثالث في بروز الجبهة ورابع على جسر الأنف ... آثار جروح متهتكة ومندملة، هذا شخص وقع على وجهه وتكرر وقوعه ... هذا مريض بصرع مزمن تواتيه نوبة تشنج كبرى**"[٢].

ومن الواضح في التناص الطبي أن الأديب متعمق في مجاله العلمي كما هو متمكن في الجانب الأدبي، إذ يتعدى الأمر مجرد قدرته على التشخيص بمجرد المعاينة البصرية البعيدة للمريض؛ إلى قدرته على تسمية أنواع من العلاج من خلال رؤيتها فقط، مثل ما ورد في قصة (عري أحمر)، إذ يرى السجانين يطلون المساجين المرضى بالجرب بسائل أحمر لعلاجهم "**بعد أن يفتح زنزانة عيادة العنبر ويخرج منها دلوًا صدئًا مملوءًا بمحلول (البرمنجانات الأحمر المركز)، والمغموسة فيه فرشاة عملاقة مكونة من يدٍ**

١ - مجموعة (صياد النسيم): ص٨٢.
٢ - مجموعة (صياد النسيم): ص١١٨.

مقشة طويلة"[١]، عرف الأديب بما قرأ سلفًا في كتب الطب أن هذا المحلول هو علاج مرض الجرب، مادة ذات لون أحمر سماها لنا باسمها العلمي، ليؤكد على تأثير النصوص الطبية، وكذلك الممارسة في بناء النص الفني لديه.

بل إن هناك قصتين كاملتين قائمتين على التناص الطبي، سواء أكان وروده على هيئة استشهادات أم على هيئة اقتراض وإيحاء، فيتجلى خلالهما من أول القصة إلى نهايتها، حيث نرى تعريفًا لمصطلحات، وتشخيصًا لمرض ثم وصفًا لعلاج، وتنوع العلاج ما بين الدوائي والسلوكي، حسب الحالة المرضية التي صنفها الكاتب، ففي القصة الأولى تكلم الكاتب عن مرض السرطان؛ بعنوان (ننتظر ونراقب)، وتشغل صفحات من ٩١ وحتى ١٠٢، ونرى من خلالها التناص الأدبي باديًا في أسماء تلك الفحوصات والآشعات التي أجراها الطبيب، ناهيك عن وصفه لآلية نشوء مرض السرطان في الخلية، وكيف تتحول الخلية إلى كائن شره فاقد للسيطرة على نفسه، فتهاجم الخلايا الأخرى وتفتك بها، وتصبح القصة برمتها شكلاً فنيًا متناصًا مع المجال الطبي، بل ويختم القصة بقوله "**قال له طبيبه: إن المسألة لن تعدو كونها نوعًا من الانتظار والمراقبة، خطة متبعة روتينية لمن هم في هذا السن عنوانها ننتظر ونراقب**"[٢].

وكذلك الحال بالنسبة للقصة الأخرى (تميمة الألزهايمر) التي تحتل صفحات ٢١١ –٢٣٢، ويتضح من عنوانها التناص مع مصطلح طبي ذائع ومتداول، وهو الخرف أو الألزهايمر، وقد توسع الكاتب في الكتابة عن هذا المرض ، بل وقدم بعض العلاج المبدئي له "**قرص دوكسبين ١٥ مللي مرتين يوميًا، هذا ما وصفه طبيب الأمراض النفسية للرجل الذي أخذته زوجته إليه في عيادته متسانداً عليها حتى لا ينهار في الطريق**"[٣]، وأورد الكاتب كذلك كلامًا طبيًا متخصصًا على لسان أستاذ طب كبير لتلميذه، ليتجلى من خلال هاتين القصتين التناص الطبي بشكل يمكن ملاحظته بسهولة ويسر، ولعل هذا النوع من التناص يرجع إلى خلفية الكاتب وعمله سنوات عدة في الطب النفسي.

١ - مجموعة (صياد النسيم): ص١٢٤.
٢ - مجموعة (صياد النسيم): ص١٠٢.
٣ - مجموعة (صياد النسيم): ص١٢٩.

ولقد انعكس التناص الطبي كذلك على وصف السارد للشخصيات، إذ نرى أن الغالب هو وصف الشخصيات بأبعادها النفسية، مثل وصفه لشخصية المسجون (فتحي) في قصة (عري أحمر)، والذي أطلق عليه المساجين اسم (فتحي لزقة)، فقد كان مصابًا بالجرب؛ ويصفه الكاتب بقوله "**إذ كان من دون زملائه لحوحًا ومتزلفًا بشكل منفر، يقترب منا دون أن ندعوه، مادًا يده المفزعة بثآليلها وحراشفها المنفرة، وعلى وجهه الأملس ابتسامة لزجة وتحية لجوج**"[١].

ومثل هذا الوصف النفسي الكاشف سنجده أيضًا لشخصية (محمود أيَامَه) في قصة (كرسي يمشي على رجلين في كبرياء)، ومرة أخرى في وصفه لشخصية (جمعة كسينجر) في قصة (ابتسامة أم كسينجر الوحيدة)، وبهذا يتبين لنا أن التناص الطبي في هذه المجموعة القصصية له عظيم الأثر في اللغة الأدبية عن طريق اقتراض ألفاظ ومصطلحات طبية كثيرة، وتصوير الشخصيات عند الكاتب، بل والعملية البنائية للحكاية جميعها عن طرق الاستشهادات والإيحاء كذلك، وترجع كثرة المتناصات الطبية إلى الدراسة النظرية والممارسة العملية اللتين أخذتا جزءًا كبيرًا من عمر الكاتب، ومن ثم فإن ظهور الجانب الطبي في نتاجه الأدبي يعد أمرًا متوقعًا وطبيعيًا.

ب . التناص الثقافي

عُرف عن الأديب محمد المخزنجي أنه نهم للقراءة، واسع الاطلاع، لذلك ليس بدعًا أن نجد تناصًا ثقافيًا يعكس واسع معرفته في طول المجموعة وعرضها، فقد ضرب هذا النوع من التناص بسهم وافر في مجالات عديدة: تاريخ، علم النباتات، علم الجغرافيا، عادات الشعوب وثقافتها... إلخ، فاستشهد بنصوص، واقترض من أخرى، واستوحى من ثالثة، مما أثرى النص وأغناه بمعارف كثيرة، وفتح آفاقًا رحبة في القصص لتطل على عوالم مختلفة، من خلال تقديم هذه المعارف.

فنجد لدى الكاتب إلمامًا بالمأكولات المختلفة لدى الشعوب، وعاداتها في طهي الطعام وتقديمه، حين يسمي في القصة الأولى (كيف صرت طاهيًا ماهرًا في ليلة واحدة) عددًا كثيرًا من الأطعمة وينسبها لبلدانها، ونراه يقترض هذه الأسماء ويقدمها، يقول: "**فكل**

١ - مجموعة (صياد النسيم): ص١٢٦.

الأطباق عندي ابتداء من طبق الفول المصري الذي أوضبه بعشرين لونًا من التحبيشة، وصولاً إلى ملفوف ورق العنب وأرز دقن الباشا الذي أجيد فيه خمس خلطات، وقس على ذلك حلو الجولاب جامون الهندي، والبلوفي الكازخستاني، وحراق أصابيعه السوري، والطاجين المغربي، والبلميني الروسي، والفاهيتا المكسيكي، والمسخن الفلسطيني، والكبسة الخليجي، وفيليه عثمانلي التركي، والمقليات الصينية"[1]، ويتجلى التناص أكثر حين يوضح طرق الطهي، والحرفية التي يظهرها بعض الطهاة في صفحة (١٠)، مثل "**جعل بخار القدح يؤج في نار عظيمة تدفع بأحر الشهقات إلى الصدور، ثم تنطفئ للتو في أمان، وجعل قرص العجة يطير من الطاسة عاليًا في الهواء منقلبًا على نفسه ثم تلتقطه الطاسة على وجهه دون أدنى تجعيدة أو انثناء**". إن التبحر في قراءة أحوال الشعوب وعاداتها، وأسماء أطعمتها ينعكس بشكل واضح في هذه القصة؛ كتناص ثقافي.

أما في قصة (ابتسامة أم كيسنجر الوحيدة) فيظهر التناص في عنوانها بداية عن طريق الاستشهاد، ممثلاً في اسم (كيسنجر) الذي كان لقبًا عُرف به (جمعة) ابنها الأخير، ففي صفحة (٢٤) يقدم تعريفًا بجمعة هذا وكيف التصق به هذا اللقب، وكيف أن أمه صارت تكنى به كذلك، شارحًا ملابسات إطلاق هذا اللقب عليه "**وفي مرة من مرات الذهاب والإياب المتلاحقة نظر إليه شيخ ضحوك من أهل الحارة؛ كان مزواجًا بلحية وكرش عظيمين وتهكمات لا تنقطع، غمز بعينيه مومئًا إلى جمعة وأطلقها: هاء هاء هاء ... كسينجر**"[2]، إن التناص الثقافي يتجلى بشكل كبير حين يستشهد الكاتب باسم (كيسنجر)، رابطًا بين ذهاب جمعة وخروجه إلى زوجته كثيرًا – لأنه حديث عهد بزواج، وبين الرحلات المكوكية التي كان هنري كسينجر – وزير الخارجية الأمريكية الأسبق – يقطعها إبان حرب بين مصر واليهود في السبعينيات، وما تلا ذلك من توقيع اتفاقية السلام تكليلاً لجهود كسينجر ورحلاته، يُظهر هذا التناص نَهْلَ الكاتب من المعين التاريخي، وظهور هذه الشذرات متفاعلة في نصه القصصي.

ونرى تناصًا ثقافيًا كثيرًا في قصة (صياد النسيم)، يتجلى في استشهاد الكاتب بكتاب المهندس حسن فتحي (عمارة الفقراء)، والذي شرح فيه كيفية إقامة مبانٍ لا تعاني من

١ - مجموعة (صياد النسيم): ص٩.
٢ - مجموعة (صياد النسيم): ص٢٦.

الحرارة وصهد الصيف، يطّلع الكاتب على ذلك الكتاب، ويصرح بتأثره به وبما حواه من طرق معمارية جديدة وجيدة، يقول "**حكى حسن فتحي عن زيارته لقرية القرنة لأول مرة في منتصف الصيف؛ وكيف أنه اضطر للجوء إلى الظل ليحتمي به من الشمس الحارقة، فدخل مضيفة قريبة وفوجئ داخل مقصورتها بتيار بارد منعش من الهواء، انبرى في البحث عن أسراره وتفسيره**"[١]، يتحدد التناص هنا بشكل مباشر بتصريح الكاتب نفسه، استشهادًا واستيحاءً، إذ نراه يورد اسم الكتاب ومؤلفه، وكذلك يورد فقرات منه، موضحًا أن هذا الكتاب كان له كبير الأثر في نشوء فكرته، وتعديل طريقة تفكيره، ليصبح التناص هنا ثقافيًا هندسيًا، ويتكرر هذا التناص عندما يشرح الكاتب باستفاضة ما ورد في كتاب حسن فتحي من طرق التبريد الطبيعية مثل الملقف أو مصيدة الريح.

ويظهر التناص الثقافي ثانية في القصة ذاتها، ليدلل على سعة اطلاع الكاتب، ومعرفته الدقيقة بعادات الشعوب في بناياتها، ففي صفحة (٦٠) يقرر الكاتب "**تأملت المشربيات وشيش النوافذ، وباجادير بيوت الخليج القديمة، وشراعات البيوت النوبية المزخرفة، وشناشيل العراق، وصممت بكل ذلك الإلهام مصيدة للهواء تعيد تأهيل شقتي المعاقة**"، إننا إذا ضممنا هذه الفقرة عن عادات الشعوب البنائية مع فقرة سابقة تحكي عن عاداتها الغذائية في الأطعمة؛ فإن ذلك يُبدي لنا مدى الثقافة الواسعة التي تشكل عقل الكاتب، أوحت له هذه الثقافة ببعض نصوصه، فظهرت شذرات منها في بعض أعماله، لأن الإلمام بعادات الشعوب – أو بعضها – ليس بالأمر السهل أو الهين، ولن يتأتى ذلك إلا لشخص يقضي وقتًا طويلاً في التحري والبحث.

وقريب من معرفة الكاتب بعادات الشعوب وطبائعها، معرفته الواسعة كذلك بأسماء القبائل والشعوب والأعراق، وبذكره هذه الأسماء المختلفة لتلك الأعراق يتجلى تناص اقتراضي يبين أثر هذه المعارف المختلفة عند الكاتب في نصه الأدبي، يقول: "**قبائل الماوري البولينزية في جزر المحيط الهادي، قبائل الباتيو في صحراء كاليهاري بالجنوب الإفريقي، البشارية في أقاصي صحرائنا الشرقية، النوبيون فيما تبقى من قراهم**

١ - مجموعة (صياد النسيم): ص٥٩.

بالجنوب، بدو سيناء في الشرق، والأمازيغ من حافة الواحات الغربية وحتى شاطئ الأطلسي"[1].

وليس بغريب أن نطلع على تناصات استشهادية وإيحائية أخرى تبين المعرفة التاريخية التي لدى الكاتب، وتنعكس في النص وتثريه، ففي قصة (خمسون صوتًا تحت شمس الشتاء الصغيرة) يستحضر الكاتب عالم السجن ويحكي عن ذكرياته في تلك الأيام حين كان رهين سجن القلعة الرهيب، ويجد الكاتب الفرصة سانحة ليسرد لنا تاريخ القلعة المظلم الدموي، وما شهده هذا السجن تحديدًا من مظالم وأهوال بإيحاء قوي من قراءاته، مثل ما نرى في صفحتي (١٠٥ + ١٠٩)، يقول: "**وسكون التاريخ الجاثم بين جنبات هذا المعتقل المخفي في جوف القلعة العتيقة، بأسوارها القديمة الثقيلة العالية، وتواريخ المذابح في أحواشها، وانفجارات جنون السلاطين والأمراء والمماليك بها، واختفاء البشر في دهاليزها وسراديبها السرية، سكون الارتياب، وسكون ما انبعث في الفضاءات المعتمة لهذا الارتياب**"، وتكرر وصف القلعة وسجنها في الصفحات التالية كذلك، في ظهور واضح لتناص تاريخي يحيل إلى معلومات موثقة وردت في المصادر، بلغة سردية مبنية باقتدار، أوصل الكاتب من خلالها بعضًا من مخزونه الثقافي والتاريخي.

وتمثل المعارف العامة جزءًا لا يستهان به في التناصات الثقافية في المجموعة، فتظهر آثارها متناثرة هنا وهناك في القصص عن طريق الاستشهاد أو الاقتراض، فعل سبيل المثال قصة (شجرة الباوباب)، سنجد صفحتين كاملتين(٨٩ –٩٠) قد أفردهما الكاتب ليقدم معلومات عن هذه الشجرة، وعن نشأتها وغير ذلك من معلومات "**فشكلها الذي يشبه الزجاجة البرميلية بعنق مستدق، وقليل من الأفرع شبه العارية تتوج هامتها، ليست إلا زجاجة طبيعية عملاقة لاختزان الماء، فلبُّها الإسفنجي يؤهلها لتشرُّب واختزان أكبر كمية من الماء في قلبها، فهي من أشجار جنوب الصحراء الأفريقية شديدة الجفاف التي لا يزورها المطر إلا لمامًا – كما حلم عابر – وتحوله هذه الشجرة إلى ذخر للحياة في سنين الجفاف التي تطول هناك**"[2]، إن إسهاب الكاتب في وصف الشجرة

١ - مجموعة (صياد النسيم): ص١١٤.
٢ - مجموعة (صياد النسيم): ص ص ٨٩- ٩٠.

وبيان شكلها وخصائصها؛ ليدل على تناص ثقافي يستشهد ويحيل إلى خلفية هائلة من المعرفة، والتبحر الواسع في مجالات مختلفة، مما يتيح للنص الأدبي التمدد وتوسيع دائرة التقديم في دلالاته، معتمدًا على التناص الثقافي في حقول معرفية متنوعة كالتاريخ والهندسة وغير ذلك من المجالات.

وهكذا؛ يبدو التناص الثقافي ظاهرًا بشكل تلحظه العين في مجموعة (صياد النسيم)، بل ونرى في بعض المواضع الكاتب يصرح بالنص الذي تأثر به وتناص معه، مثل ما حدث مع كتاب (عمارة الفقراء) لحسن فتحي، وتنوعت مجالات التناص الثقافي في القصص لتصبح نصوصًا ذات ثراء معرفي ودلالي كبير. وكذلك تعدد أشكال وروده سواء بالاستشهاد غير المباشر، أو بالاقتراض أو بالإيحاء.

جـ . التناص الأدبي

ظهر التناص الأدبي عن طريق الاستشهاد أو الإيحاء في أكثر من موضع في مجموعة (صياد النسيم)، وبالطبع؛ فإن النص بأكمله ما هو إلا مظهر لنصوص تسبقه، تأثر بها وارتشف منها رحيقًا أمده بروح الحياة، لذا سنجد إشارات كثيرة مبثوثة في القصص تبين مدى تأثر النص في عمومه بما سبقه من نصوص أدبية. كما أن التناص الأدبي في المجموعة يعد امتدادًا لحالة المعرفة وحب الاطلاع التي باتت مقررة في شخصية الكاتب وصفة لازمة له، فما يميز الكاتب في هذا التناص الأدبي أيضًا هو تشعب النصوص الأدبية التي تناص معها؛ لتضرب في اتجاه الشرق والغرب في آن واحد.

ففي قصة (كيف صرت طاهيًا ماهرًا في ليلة واحدة)، يطل التناص الأدبي بشكله الإيحائي برأسه حين يعلن الكاتب تأثره بموت شاعره الأثير في شتاء عام ١٩٨٦م، ولم يصرح بالطبع باسم هذا الشاعر، غير أنه في موضع آخر يعطي معلومة أخرى عنه تخبرنا به. ففي صفحة (١٢) يعلن حالة الحزن التي لفته جراء موت شاعره المفضل "**ولأنني لم أستطع أن أريح نفسي قليلاً بالانفجار في البكاء، وجدتني أترنم مذبوح الصوت بوتريات الشاعر التي أحفظها جميعًا، وأدور في الغرفة مترنحًا مع هذا الترنم وكأنني في عديد**"، إن الكاتب متأثر بهذا الشاعر ويحفظ مقطوعاته الشعرية عن ظهر قلب، ويترنم بها وهو حزين، ويؤكد في صفحة تالية على المعنى ذاته، ويضيف معلومة أخرى عن الشاعر "**وبالنسائم تدفأ وتلين وهي تتوالد على صفحة النيل وتأتي لتغسل**

وجهي، وتملأ صدري بارتياح وجدت نفسي فيه أدندن، أدندن ببعض من وتريات شاعرنا الراحل لحنها موسيقي عبقري ضرير، وكان صاحبي معي يتجاوب؛ دندنت في نسيم آخر الليل"[1]، لم يعد هناك ثمة شك في أن هذا الشاعر هو (صلاح جاهين)، وأن الملحن الضرير هو (عمار الشريعي)، لقد احتل هذا الشاعر مكانة كبيرة في نفس الكاتب، لذلك أخذ يشير إليه مرة بعد مرة.

وأتى التناص الأدبي في مجموعة (صياد النسيم) بشكل داخلي وخارجي في آن واحد – وهما الاثنان يشكلان تناصًا عبر الإيحاء، حيث تناص الكاتب مع بعض أعمال سابقة له، وأعمال لكتاب آخرين، مثل ما نجد في مجموعة القصص التي تناولت حياة السجن وذكرياته، وتصوير الأديب الشائق لهذا العالم الخفي القاسي، وقد وردت حكاياته عن السجن في ثلاث قصص هي (خمسون صوتًا – عري أحمر – سيل الليل). إذ نرى تناصًا أدبيًا مع بعض أعمال الأديب نفسه، فقد سبق وتناول حياة السجن وعالمه في أربع قصص في مجموعته القصصية (رشق السكين)، وكانت هذه القصص تحمل عناوين (بشر الأقفاص – ١٣ – يوم للمزيكا – النوافذ)، ويحكي فيه أيضًا ذكرياته عن فترة الاعتقال في حكم السادات، مثل ما يصوره في القصة الأولى من مشاهدته لسجين انتحر في زنزانته؛ فعلق نفسه بخيط صنعه من بقايا وقطع البطاطين وغيرها، ليصبح هذا تناصًا داخليًا مع أعماله هو نفسه.

أما التناص الخارجي فيظهر في تناصه مع يوسف إدريس، الذي سبق وأن تناول حياة السجون وعالمها ضمن مجموعته (النداهة)، في قصة بعنوان (مسحوق الهمس)، ويظهر التناص الأدبي بين قصص المخزنجي الثلاث وقصة (مسحوق الهمس) لإدريس، فعلى سبيل المثال، في قصة (خمسون صوتًا) يحكي المخزنجي عن تواصل المساجين مع بعضهم عن طريق (القروانات) المخصصة للأكل، بعد أن فُرضت عليهم حالة من العزلة والحبس الانعزالي لمدة طويلة، بينما نرى الأداة المستخدمة لذات الغرض عند يوسف إدريس هي (الكسرولة)، ليكسروا حالة العزلة والتواصل بينهم رغم القضبان والأسوار العالية، وهذا التناص الخارجي ليس مستغربًا؛ فلا بد أن الكاتب قد اطلع على مجمل

١ - مجموعة (صياد النسيم): ص٢٠.

أعمال يوسف إدريس وتأثر بها، أضف على ذلك معايشته الواقعية لهذا الحال في السجن بشكل استحال نسيانه، مما دفعه لتناوله في نصوصه مرة بعد أخرى.

ولقد ظهر التناص في مجموعة (صياد النسيم) كذلك من خلال اتجاهين مميزين، أولهما: تأثره بالثقافة العربية الشرقية، وثانيهما: تأثره بالآداب والثقافة العالمية؛ التي تُظهر مدى اطلاعه الواسع عليها، وقراءته لنتاج كبار الأدباء العالميين – وجاء هذان الاتجاهان من التناص من خلال استشهاد والإيحاء. ففي الاتجاه الأول؛ أشرنا إلى تناصه مع يوسف إدريس وأعماله، وأيضًا توجد عدة إشارات واضحة تبين وجود هذا الاتجاه في تناصه الأدبي، حيث الاستمداد من التراث العربي، والثقافة الأصيلة للمنطقة العربية، ففي صفحة (١٤٥) سنرى إشارة لفعل كان نساء العرب يفعلنه قديمًا في الحروب "**وكذلك كانت النساء العربيات يعرين نهودهن لرجالهن الخارجين إلى القتال حتى لا يتقاعسوا أو يتركونهن سبايا للغاصبين**"، في تناص إيحائي واضح مع كتب التراث الحاكية عن عادات العرب، وأفعالهم في الحروب وغير الحروب كذلك.

وامتد التناص الأدبي المتأثر بالثقافة العربية إلى حدِّ التأثر بالموروث الشعبي حين نراه ينقل عبارات متمركزة في الوجدان الشعبي في الأمة العربية – وخاصة مصر، مثل ما نرى من استشهاده في قصة (ابتسامة أم كسينجر الوحيدة)، حين يورد "**بينما على الحواف والجوانب تواصلت المأثورات: يا ناس يا شر كفاية قر – ما تبصليش بعين ردية كفاية اللي اتصرف عليه – القلب يعشق كل جميل – سكة السلامة يا عسل**"[١]، إن انتقال التناص الأدبي بين الأدب الرسمي والأدب الشعبي، واستشهاده بهذه العبارات؛ يدل على معرفة الأديب بكافة الاتجاهات الأدبية المختلفة، ويدل من جهة أخرى على معايشة الكاتب للواقع وما يدور فيه، وسوف يتناول البحث التناص الشعبي في نقطة قادمة.

أما التناص الأدبي المستند إلى الآداب العالمية فهو كثير جدًا، وهو أكثر في التوظيف من الاتجاه الأول، وظهر في مواضع كثيرة في طول القصص وعرضها. إذ نرى الكاتب يعقد مقارنة في القصة الأولى (كيف صرت طاهيًا ماهرًا) بين شاعره الأثير (صلاح جاهين) بوترياته؛ وشاعرين عالميين هما (عمر الخيام، طاغور)، جاعلاً الكفة

١ - مجموعة (صياد النسيم): ص٢٦.

ترجح لصالح شاعره المفضل "**كانت تلك الوتريات أرق أعماله وأعمقها وأكثرها رفيفًا وتحليقًا، وكنت وما أزال أراها أرفع من رباعيات الخيام، وتضارع أعذب أغنيات طاغور، وتبلور أفضل تأملات الشعر والحكمة الإنسانيين؛ بصفاء عجيب، ولعب جميل مدهش**"[١]، إن تلك الاستشهادات المبتسرة برباعيات الخيام وأغنيات طاغور تدل على مقارنة أقامها الكاتب في مخيلته بينهم جميعًا، ولا شك في أن هذا يعد تناصًا أدبيًا له تأثيره في نصوص المخزنجي، إذ أشار إليه ونصّ عليه، ومن جانب آخر يؤكد على تمكن الكاتب من اللغات التي كتبت به نتاجات هؤلاء المبدعين، واطلاعه عليها بلغتها الأم، وهو الأمر الذي وردت عليه إشارات عديدة في القصص.

ونرى في قصة (وزة نهاية العالم) مثالاً آخر لهذا الاتجاه، ففي الفقرة الأخيرة من القصة يستشهد الكاتب بكتاب هانا هولمز (الحياة الخفية للغبار)، ويورد في سطور أربعة بعدها إشارة إلى فكرة أعجبته من الكتاب؛ تفيد "**بأن كثيرًا من السفن المتجهة إلى أمريكا في القرن ١٨ كانت تُهرب في قيعانها أكداسًا من مومياوات قدماء المصريين، لتطحن وتباعا كإكسير سحري لاستعادة الشباب، واكتساب قوة خارقة**"[٢]، إن حالة الاستشهاد بالنص الذي يتناص مع عمل الكاتب يكون في الأغلب مرفقًا بمصدره الأساسي، الأمر الذي يدل على حضور الكاتب وسرعة بديهته في استدعاء النص مع توثيقه، ويدل من جانب آخر على انفتاحه على آداب مختلفة وثقافات متعددة، مما كان له عظيم الأثر في توجيه كتاباته وإثراء نصوصه.

وتتأكد لدينا هذه الملاحظات، حين يتناص الكاتب مع الأديب الروسي الكبير (دوستويفسكي)، في قصته (كرسي يمشي على رجلين في كبرياء)، فقد ظهر التناص الأدبي مستوحيًا أعمال (دوستويفسكي) ومستشهدًا بحياته الشخصية كذلك، إذ أشار إليه أكثر من ثلاث مرات في تلك القصة، معلنًا بشكل صريح تأثره الشديد بحياته – خاصة ما يتعلق بالعلاقة بينه وبين زوجته، ولا يفتأ الكاتب يذكر هذا الأمر كثيرًا في حكايته، مشيرًا إلى اطلاعه على مذكرات زوجته الوفية "**فكاتب بحجم فيودور دوستويفسكي، وهو من هو في سموه الإبداعي والإنساني والفكري والروحي، كان يغار على زوجته إلى درجة مذهلة**

١ - مجموعة (صياد النسيم): ص١٢.
٢ - مجموعة (صياد النسيم): ص٨٢.

يمكن أن توصف بالحمق أيضًا، لهذا كنت سعيدًا جدًا وأنا أكتشف نوبات حمقه البديع ذاك في أثناء قراءتي لمذكرات زوجته الوفية (آنا دوستويفسكي)، وأثناء قراءة سيرته الموسعة التي كتبها هنري توريا، لقد جعلني هذا الكاتب العظيم أعتز بغيرتي التي يعدها البعض حماقة في مثل سني"[١].

لم يقتصر الكاتب في اطلاعه على سيرة (دوستويفسكي) على مذكرات زوجته فقط، بل اطلع على أكثر من مرجع يحكي عن هذا الأديب العظيم، ويصرح الكاتب مرة أخرى بأسماء هذا النصوص التي تناص معها واستشهد بها، والأدباء الذين أثروا فيه، بذهن حاضر واستدعاء بالغ الدقة في التوظيف والاستشهاد، وهو أمر يدل على تمكنه من اللغات الأم التي كتب بها ذلك النتاج، ويؤكد ذلك إقامته في أوكرانيا عددًا من السنين حين كان يدرس الطب النفسي، ومن المعروف أن أوكرانيا وقتذاك كانت إحدى دول الاتحاد السوفيتي قبل انهياره. إن إتقان الكاتب للغة الروسية مكّنه من مطالعة إبداع (دوستويفسكي) دون ترجمة وسيطة، ليتعاظم الأثر الذي تركه فيه هذا الإبداع، ومن ثَمَ يظهر أثره الإيحائي في أعماله الأدبية بعد ذلك. ويمكن رصد عِظم هذا التأثير من خلال رصد تعدد الإشارات إلى (دوستويفسكي)، فقد تكررت إلماحاته إلى غيرة (دوستويفسكي) وحياته الشخصية في موضعين آخرين في صفحتي (١٧٣ – ١٧٤)، فيكرر المعنى ذاته **"دوستويفسكي عاش ذلك بالفعل إلى درجة وقوفه أمام فريق الإعدام القيصري، ثم عاشه سجينًا في منزل الأموات؛ منفاه الجليدي القارس، ولهذا استحق أن يغار على أنثاه ولو إلى درجة الحماقة التي تعكس منتهى براءة القلب الكبير".**

بل إن قصة كاملة في المجموعة هي (عارية على حصان أمام البرلمان) قامت بالأساس على تناص أدبي، عن طريق الاقتراض والإيحاء، إذ تناصت من خلال اقتراضها حكاية شعبية أدبية عن أميرة انجليزية، وتحكي قصة المخزنجي عن اعتصام عمال شركة (الشوبارية) أمام مبنى البرلمان؛ مطالبين بصرف مستحقاتهم المتأخرة، فلجأوا إلى البرلمان لعل أحدًا يتكلم بلسانهم، أو يمكن لصوتهم أن يصل إلى المسؤولين، ولكنهم وجدوا الآذان صُمت عن سماعهم، والعيون عميت عن رؤية مطالبهم. فاستدعى الكاتب – لإيصال

١ - مجموعة (صياد النسيم): ص١٥٥.

فكرته – قصة الأميرة (جواديفا) التي كانت زوجة للدوق (ليوفريك) حاكم مقاطعة (كوفنتيري) غرب إنجلترا، وكانت هذه الأميرة طيبة القلب عطوفة على الشعب، لا تحاول إرهاقهم أو أذيتهم؛ عكس ما كان عليه زوجها الظالم الغشوم، إذ فرض عليهم الضرائب الباهظة، والمكوس الفادحة.

تكلمت معه زوجته الأميرة طيبة القلب علّه يخفف قليلاً هذه الضرائب من على كاهل الشعب، ليردّ الدوق ساخرًا: أنه لن يفعل ذلك إلا إذا طافت عارية في أرجاء المقاطعة على حصان أسود، وتفعل الأميرة ذلك بالفعل بعد أن أمرت الناس بأن يلزموا بيوتهم وغطت جسدها بخصلات شعرها[1]. لقد استوحى الكاتب هذه الحكاية / الأسطورة متناصًا معها في قصته، بعد أن ذكرها تفصيلاً عن طريق الاستشهاد، وبعثّ الأميرة حية من جديد، لتمشي عارية عبر ميدان التحرير، في طريقها لمبنى البرلمان لتطالب بحقوق عمال الشركة، وترفع صوتها مطالبة بحق كل مظلوم.

يتبدى من خلال التناص الأدبي في قصص (صياد النسيم) أمران؛ أولهما: أن الكاتب كان يصرح في أغلب المتناصات باسم المصدر أو النص أو الكاتب الذي أثر فيه أو يستشهد به، أو كان سببًا في ظهور هذا التناص. والأمر الثاني: أن التناص مع الآداب العالمية كان أكثر ورودًا – مع التصريح بالمصدر والاسم – في هذه المجموعة، وفي هذا دلالة على انفتاح الكاتب وسعة اطلاعه على الآداب العالمية، مع إجادته للغات التي كتبت بها هذه الآداب.

ء . التناص الشعبي

نهل التناص في مجموعة (صياد النسيم) من مرجعيات ثقافية وفكرية مختلفة استشهادًا وتأثرًا، عبر أزمنة متعددة، ومن هذه المرجعيات التي استند إليها تناص القصص الخلفية الشعبية، التي تتجلى من خلالها العلاقة الجدلية بين هذه النصوص القصصية والموروث الشعبي الذي يخالطه الكاتب ويعايش حامليه. لذا نراه يستشهد به مرات عديدة مستلهمًا منه عناصر وأحداثًا وحكايات، فالتناص الشعبي في الأساس عودة إلى الأصل والبيئة البكر، ومحاولة لإحياء الذاكرة الشعبية، تلك الذاكرة التي تختزن "جميع الموروثات

١ - مجموعة (صياد النسيم): ص١٣٩.

على مدى أجيال من أفعال وأقوال وعادات وتقاليد وسلوكيات؛ تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة، وطرف الاتصال بين الأفراد والجماعات"[١].

وبتتبع التناص الشعبي في المجموعة نجد القصص حافلة بإشارات إلى ذلك الموروث وتتناص معه، موظفة إياه بشكل يخدم السرد ويقوي حبكته عن طريق الاستشهاد به أو استيحائه. ففي القصة الأولى (كيف صرت طاهيًا ماهرًا) وفي الصفحات الأولى منها؛ نجد الكاتب على مدار صفحتين يتناول وصف عملية قلي أقراص الطعمية (الفلافل)، فيبدأ في سرد بديع يصف طاسة القلي ويتتبع مراحل تصنيع قرص الطعمية، ومكوناته كذلك، ومصورًا لمشهد خلاب لمنصة القلي، وشكل الدكان ... إلخ.

ليؤكد الكاتب من خلال تصويره تلك المشاهد الشعبية مدى ارتباطه بهذا الوجدان الشعبي، وكذلك مدى تأصل هذه المظاهر في وجدان أفراد المجتمع "**تتكون نصبة قلي الفلافل كما هو معلوم ومشهود من موقد النار، وفوقه طاسة الزيت وبقربها ما يحمل أوعية عجينة الفلافل الخضراء الفستقية في جانب، وفي جانب آخر مصفاة سكب الفلافل الحارة المحمرة بعد قليها، عدة الصنعة هذه كلها وبذلك الترتيب؛ اعتاد الطعمجية في الدكاكين الصغيرة وضعها في الخارج أمام أبواب دكاكينهم ... الكهل الضئيل في دكانه الغائر في أعمق تلافيف أقدم الحياء الشعبية بمدينتنا**"[٢]، إن الكاتب بتقديمه المسهب لهذا المظهر الشعبي – في صفحتين كاملتين – يؤكد تواصله الحي والفعال مع الموروث الشعبي في بيئته، وأنه دائم التواصل مع هذه البيئات وتأملها، لأنها تختزن بداخلها موروثات لا تنطفئ جذوتها، وتظهر أثر هذه المشاهدات والتأملات من خلال علاقة تناص في أدبه، ليعبر عن تلك الروح الشعبية التي لا تموت ذاكرتها، بل تنتقل خبراتها وتقاليدها عبر الأجيال المتعاقبة.

ويسير الكاتب على نفس الدرب من إقامة علاقات تناصية مع الموروث الشعبي عن طريق الاستلهام والإيحاء، في القصة الثانية (ابتسامة أم كيسنجر الوحيدة)، ليرسخ فكرة كونه راصدًا جيدًا لتلك العادات الشعبية، وأنه مطلع على الإرث الشعبي المتأصل في

١ - حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، ط٢، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ٢٠٠٢، ص١٥.
٢ - مجموعة (صياد النسيم): ص ص ١٤ – ١٥.

الوجود الحضاري للمجتمع، والمعبر عن الهوية الوطنية لكل جماعة تعيش في نفس المكان. فقد استفاض في هذه القصة بالتحديد في ذكر ملامح البيئة الشعبية التي تعيش فيها (أم كيسنجر) وأولادها الثمانية، فيعرض شكل البيوت والملابس، والعمال والحرف، بل حتى نمط التفكير، لقد توقف أمام تفاصيل دقيقة من شأنها أن تعكس هذا الموروث الشعبي، مشكلاً علاقة نصية مع هذا الإرث ظهرت آثارها في قصصه.

فها هو في صفحة (٢٥) على سبيل المثال – يصف طريقة القتال في ذلك المجتمع "**وتعلو قضبان الحديد والعصي الغليظة وتلمع السيوف والسنج، وتصلصل الجنازير والسلاسل الفولاذية، يكون ضرب ودم ولكنه لا يصل أبدًا إلى حدِّ القتل، فالقتل خط أحمر لا يعبره المتعاركون أبدًا، فبطريقة لا شعورية غامضة تتوقف ضرباتهم الجنونية عند حدّ أقصى لا مرئي، ومحسوب بدقة عبقرية من اللاوعي الجمعي الشعبي، فلا تقع جريمة قتل، ولم تقع جريمة قتل واحدة برغم كثرة المعارك واشتداد أوارها**"، تظهر علاقة التناص الشعبي من خلال رسم صورة واضحة تتغلغل في ثنايا الوجدان الشعبي، وطرق تفكيره، وبدقة الجراح ولماحية الطبيب النفسي يبين الكاتب حدود التفكير الشعبي، يشاهد ويحلل وينقل صورة ذات أبعاد مختلفة للوجدان الشعبي.

ويرصد الكاتب في القصة ذاتها (ابتسامة أم كيسنجر الوحيدة) عدة صور للعادات الشعبية، حين نقل الكاتب مشاهد تزيين العربة الكارو الخاصة بجمعة الشهير (بكسينجر)، لتصبح لوحة ذات دلالة شعبية "**بل إن حماره والعربة نالهما الكثير من العناية والتزويق ... أشاير ملونة وخلاخيل وأجراس للحمار، وللعربة دهان جديد أخضر زرعي، ورسوم ملونة لأزهار وفواكه وأغصان تغطي حتى العجلات**"[1]، يرسم الكاتب في هذا المشهد صورة نابضة لعادات تلتصق بالعرف الشعبي، من إضفاء طابع البهجة والزينة المبالغ فيها على كل شيء؛ حتى تلك العربات التي يمتلكها المعدمون والفقراء.

ويُتبع الكاتب هذا الوصف السابق بالاستشهاد بكلمات يكتنزها الوجدان الشعبي لأزمنة طويلة، معتقدًا في دلالاتها، ومؤمنًا بحمكتها، إذ يعتقد العقل الشعبي في أنها تدفع غائلة العين، وشر الحسد، مثل: **يا ناس يا شر كفاية قر، ما تبصليش بعين ردية كفاية**

١ - مجموعة (صياد النسيم): ص ص ٢٥ – ٢٦.

اللي اتصرف عليه، ولعل الكاتب في إقامته هذه العلاقة التناصية ينظر نظرة مزدوجة لهذا الموروث الشعبي من خلال استشهاده، فيرى بعين الكاتب هذا التراث الشعبي فيوظفه سرديًا، ويسهب في شرح تلك التناصات، وعين أخرى خاصة بالطبيب النفسي الذي يتأمل دلالة هذا الموروث ويرصده، وأثره في الوجدان الشعبي، سواء في سلوكه المجتمع أو نمط تفكيره.

وتعود الذاكرة بالكاتب في قصة (صياد النسيم) لتجتر بعضًا من الموروث الشعبي في فن العمارة، ومهارة البنائين القدماء في التبريد الطبيعي "**وانتعشت في ذاكرتي أحاسيس الابتراد والطراوة في مناور التهوية وآبار سلالم العمائر القديمة العريقة بوسط البلد مهما كان حرّ الشارع متقدًا**"[١]، وتتضافر ذكريات الكاتب مع بحثه واطلاعه ليقيم علاقة تناصية يؤكد من خلاله تحيزه الصريح إلى طابع الأصالة والعراقة، وأنه يحن إليه – كما ظهر ذلك في صفحة الغلاف الرئيسية كما أشرنا سابقًا، ويؤكد ذلك الآن عبر علاقة التناص حين يستدعي تلك الموروثات الشعبية، ممثلة في العمائر القديمة التي كانت تفيض برودة وطراوة رغم هجير الشارع وصهده.

وثمة ملمح آخر للتناص الشعبي يظهر في مجموعة (صياد النسيم)، ويتمظهر في إبراز الكاتب لعدة مهن شعبية، مهن إما أنها انقرضت وزالت أو ما تزال موجودة على هامش المجتمع المصري، فقد أشار إلى مهن متعددة مثل (مهنة صناعة السواقي – مهنة القرداتي – مهنة سمكرة العربات ودهانها – سائقي عربات الكارو)، ليدلل عرض هذه المهن على ديناميكة العلاقة التناصية التي يقيمها النص مع المجتمع الذي يعيش فيه الكاتب، وعلى وجود تفاعل مستمر وعميق بين الكاتب وهذا المجتمع، وأنه لا يعيش في برج عاجي بعيدًا عن أحوال المجتمع الذي يعيش في رحابه.

ففي قصة (صياد النسيم) السابق ذكرها، يشير الكاتب إلى مهنة صناعة السواقي التي اندثرت في ظل تطور أنظمة الري الزراعي حديثًا، وكذا لوجود الميكنة الحديثة التي تقوم بهذا الدور "**وراح يحكي كيف أنه بدأ في السابعة من عمره يعمل صبيًا في صنعة حدادة السواقي، تخصص – نظرًا لنحافته ومرونته – في أن يكون صبي برشام، يزحف**

١ - مجموعة (صياد النسيم): ص٥٨.

مادًا السندان الذي يحمله بين يديه ويدخل به في حلزون الساقية، بعد تثبيت حواف أجزائها وتركيبها تركيبًا أوليًا. يوجهه الأسطى من الخارج بالزعيق"[1]، استغرق الكاتب في شرح هذه المهنة بدقائقها حوالي صفحتين، ليدلل بهذا التناص على إلمامه الواسع بالتراث الشعبي وعميق اتصاله به.

ونرى مشاهد متعددة شبيهة بالصورة السابقة في القصة ذاتها، عندما تعرّض لمهنة القرداتي المتجول دائمًا مع كلبه وقرده، وذلك في صفحتي (٦٩ – ٧٠)، وبالرجوع إلى قصة (مقتل ساحر الزجاج)، نرى إشارات تناصية كذلك يصف الكاتب من خلالها مهنة والده التي كانت خاصة بسمكرة السيارات ودهانها، ويقدم وصفًا للورشة وإسهابًا لطبيعة العمل ومراحله، وكذلك رسم صورة حية للعمال (الصنيعية) الذين يعملون بتلك المهنة، وجاء هذا الوصف في صفحة (٣٥) وما بعدها، وقدّ مرّ علينا في قصة (ابتسامة أم كيسنجر الوحيدة) تناول الكاتب لمهنة العربجية، الذين يتكسبون بالعمل على عربة يجرها حصان أو حمار، ناقلاً عبر علاقة تناصية شكل العربة وزينتها، ونقله أيضًا للعبارات التي يكتبها مُلاك العربات عليها بغية اتقاء العين والحسد.

ليدلل كل ذلك التناص على الأثر العظيم للموروث الشعبي من عادات وأقوال وأفعال في نفس الكاتب ووجدانه وذاكراته، فتؤثر فيه وتلهمه وينعكس ذلك الأثر في نصه الأدبي من خلال علاقات نصية لهما مرجعية شعبية. ويستدعي الكاتب كل فترة ما يناسب النسيج الحكائي من هذه الموروثات الشعبية المختزنة في اللاوعي الجمعي لكل الشعوب والأمم، وتصبح من أهم وظائف الكاتب إبراز هذه المظاهر الشعبية من خلال إقامة علاقات تناصية معها، واستدعائها وحسن توظيفها بما يضمن جمالية النص من جهة، ومن جهة أخرى ضمانة تواصلها واستمراريتها عبر الأجيال.

٣. الميتانص – النص اللاحق Metatextuality - Hypertextuality

آثر الباحث أن يتعرض لهذين النمطين من أنماط المتعاليات النصية معًا، فيتتبع علاقة الميتانص وعلاقة الاتساعية النصية في المجموعة بشكل يجمعهما في سياق واحد، نظرًا لارتباط بعضهما ببعض ارتباطًا وثيقًا، فالميتانص – كعلاقة نصية – تعني "كل ما

١ - مجموعة (صياد النسيم): ص ص ٦٨ – ٦٩.

يقوله القارئ عن نص ما، فيكون كلامه بمثابة الكلام على الكلام، أو النقد على الإبداع، وذلك الكلام والنقد يأتي بعد صدور النص؛ تاليًا له، وغير متزامن معه"[١]، أي أن الكاتب هنا يقوم بدور القارئ حين يطلع على نص ما فيؤثر فيه وينقله أولاً ثم يعلق عليه ثانيًا، فيتناوله بالشرح والتفسير، بالنقد أو النقض، أو الموافقة والتعضيد، لتصبح العلاقة القائمة من خلال الميتانصية علاقة ما بعدية، قوامها شرح أو نقد نص سابق.

وهذا المفهوم السابق لعلاقة الميتانصية لا ينفصل عند التطبيق عن متعالية الاتساعية النصية، ذلك النمط من المتعالقات الذي يستدعي بالضرورة نصًا سابقًا ويحيل عليه، ليصبح هذا النص السابق هو الملهم الأساسي في كتابة النص الحالي. ويظهر من خلال هذه العلاقة مدى تأثر الكاتب بنص ما سابق؛ لدرجة استدعائه ذهنيًا أو فعليًا والكتابة على هديه وفي ضوئه، إن علاقة الاتساعية النصية ترصد تفاعل الكاتب مع النص السابق عندما يستدعيه ويقيم تفاعلاً معه فيحفز ولادة النص الجديد ويكون ماثلاً فيه، الأمر الذي حدا بجينيت إلى أن يطلق على هذه العلاقة النصية اسم "الاتساعية النصية، ويرى أنه ليس هناك أي عمل أدبي لا يستدعي بدرجة أو بأخرى أو بدرجات مختلفة – وحسب القارئ – أعمالاً أخرى، وهي بذلك بعدٌ عالمي للأدب، فالأعمال الأدبية كلها اتساعية نصية"[٢].

فلن يكون هناك – إذاً – علاقة ميتانصية إلا بعد استدعاء نص سابق والكتابة على هداه، لينتج من خلال هذا الاستدعاء للنص السابق علاقتان نصيتان، هما: علاقة اتساعية نصية حتمت وجود النص السابق لأن الحالي مكتوب تأثرًا به، وعلاقة ميتانصية تالية لها؛ في إطارها النقدي الشارح أو المعقب على ذلك النص المستدعى. لذا كان من الأجدى ضمُّ هاتين المتعاليتين النصيتين في نقطة بحثية واحدة، تبحث في تفاعلية العلاقة الميتانصية انطلاقًا من وجود علاقة الاتساعية التي استدعت وجود النص السابق، كأساس بُني عليه وجود النص الأدبي القائم أو الحالي.

١ - محمد المصفار: التناص بين الرؤيا والإجراء في النقد الأدبي الحديث – مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب، مرجع سابق، ص٥٤.
٢ - محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، مرجع سابق، ص١٢٩.

وقد ظهر في قصص مجموعة (صياد النسيم) أثر هاتين العلاقتين النصيتين من خلال استدعاء بعض النصوص المعينة؛ ثم التعليق عليها، أو تأثر قصص بأكملها بنص سردي معين، وبناء الحكاية بقوامها السردي في ضوئه توصيفًا وتفسيرًا. ففي قصة (مقتل ساحر الزجاج) نرى الكاتب يستدعي نصوصًا طبية في عموم القصة كلها، ليؤصل من خلالها ذلك المرض، ثم يتبع تلك النصوص بشرح رؤيته، وبيان مدى توافقه معها من عدمه. يبدأ الاستدعاء بتأكيده على أن مصطلح (ضلال الزجاج) حقيقي وله أصول علمية "**وعندما عثرت في أثناء دراستي وعملي على المصطلح الذي أربكني وأخافني العثور عليه بعد انقراضه، وحام بملابساته حول صورة ساحر الزجاج في طفولتي، ذلك المصطلح العنيف (ضلال الزجاج)، تضاعفت مقاومتي لاستسهال تفسير الظاهرة باحتمال الجنون، جنونه وجنوني في المقابل**"[1]، كانت هذه بداية الاستدعاء لنصوص طبية وأفكار نفسية سوف تستغرق من الكاتب حوالي صفحتين ليعرضها، فيوضح فيها أصل ذلك المرض ومتى تم اكتشافه، ومن هم أشهر المصابين به من الملوك وغيرهم، وبيان أهم أعراضه.

ويتضح لنا من خلال الاستدعاء السابق للنصوص الطبية؛ أثر تلك النصوص في قيام هذه القصة التي صاغها المخزنجي عن ساحر الزجاج من جهة، ومن جهة أخرى تناوله لها بالنقد والشرح عبر علاقة ميتانصية بعد إيرادها وتأصيل المصطلحات الذي سعى إليه. ففي صفحة (٤٦) يعقب على تلك النصوص الموضحة لرؤية بعض المدارس النفسية في علاج هذا المرض العقلي، ويرفضها، متبنيًا اتجاهًا آخر في طريقة العلاج "**ومن ثم كنت في عملي لا أتشبث كثيرًا بالهلاوس البصرية أو الهلاوس السمعية كأعراض حاسمة في تشخيص الذهان، وربما كانت هذه التجربة الحسية النفسية هي التي جعلتني من دون إشعار – أتبنى وجهة نظر المدرسة المضادة للطب النفسي، والتي ينصب رفضها على ذلك النوع من الطب النفسي المتغطرس، الذي لا يعترف بحيرته أمام غوامض القارة المجهول داخلنا – قارة النفس البشرية، لهذا عشقت حيرة لانج وساز**".

١ - مجموعة (صياد النسيم): ص٤٣.

لقد شكلت النصوص الطبية المستدعاة – والحاملة لرؤية المدارس النفسية المختلفة لمرض (ضلال الزجاج) – نصًا سابقًا تأثر به الكاتب في نسج نصه الحالي، فصاغ في ضوء تلك النصوص قصته التي بدأت صغيرًا وانتهت بعد أربعين عامًا في أوكرانيا، لقد اتضحت علاقة الاتساعية النصية عندما عرفنا النصوص المؤصلة لنصه القائم، وأُقيمت العلاقة الميتانصية عندما بدأ يورد شرحًا أو نقدًا لبعض تلك النصوص، وهو ما رأيناه في نقده لبعض المدارس النفسية، إذ يعلن رفضه التام لطريقة نظر تلك المدارس النفسية التقليدية لمثل هذه الحالات، وسرعة اتهامها بالجنون ووصم المرضى بالهذيان، دون أن يضعوا احتمالاً ضئيلاً لصحة هذا الأمر، وكونه خارجًا عن حدود إدراكنا العقلي المحدود، أو بتعبير الكاتب: **فلماذا لا تكون ما ندعوها هلاوس بصرية مجرد أحلام مرئية في الصحو، لسبب ما؛ ليس حتمًا أن يكون الجنون!**

أما في قصة (صياد النسيم) فظهرت علاقتي الميتانصية والاتساعية النصية بشكل واضح تمامًا، حين استدعى الكاتب نصوصًا من كتاب (عمارة الفقراء) للمهندس حسن فتحي معقبًا عليها بعد ذلك، بل إن أول فقرة من هذه القصة هي فقرة مقتبسة نصًا من ذلك الكتاب المشار إليه، أي أن كل القصة بعد ذلك ستأتي في إطار تعقيبي وتأثري بذلك الكتاب؛ وتلك الفقرة، وتسير على هدي ذلك "**كمهندس؛ طالما أملك القدرة والوسيلة لإراحة الناس، فإن الله لن يغفر لي مطلقًا أن أرفع درجة الحرارة داخل البيت ١٧ درجة مئوية متعمدًا**"[١]، كانت هذه هي الفقرة التي استهل بها الكاتب قصة (صياد النسيم)، وأشار بعدها مباشرة إلى أنها كلمات المهندس حسن فتحي في كتابه، ثم نراه في ذات الصفحة (٥٥) يعقب عليها "**قالها حسن فتحي، وقد كانت لديه القدرة والوسيلة كمهندس معماري كبير أن يفعل ذلك في تصميماته وأبنيته، وبقدر ما نجح في ترك تراث مبكر التأثير في العمارة والبيئة في العالم، بقدر ما وضعت في وجهه العراقيل ليفشل لدينا، فما بالكم بواحد مثلي ليس مهندسًا ولا معماريًا شهيرًا؛ بل مجرد محاسب مهتم بقضايا البيئة**".

ولم يتوقف السرد بعد ذلك طوال القصة عن شرح رؤية المهندس حسن فتحي، والتعقيب عليها، في تجلٍ واضحٍ لعلاقة ميتانصية تكاد تمسك بها من أولها إلى آخرها،

١ - مجموعة (صياد النسيم): ص٥٥.

فيكرر الأمر في صفحة (٤٨) حين يورد اسم الفصل الذي استوقفه واستهواه في كتاب (عمارة الفقراء) وأنه فصل (العمارة والمناخ) ويطلق على مؤلف الكتاب لقب (العبقري المغدور). لقد سيطر نص سابق متمثلاً في كتاب (عمارة الفقراء) على كامل تفكير الراوي في القصة، فتكرر الرجوع إليه، والتعقيب عليه والأخذ من معانيه، بل ويؤكد على هذا الارتباط صراحة بإيراده نصوصًا وأفكارًا منه بشكل مباشر، ويبين كيف استفاد من الكتاب وأفكاره.

فها هو الكاتب يقدم شرح حسن فتحي للتبريد الطبيعي في بيوت قرية القرنة بعد أن زارها؛ واكتشف وجود تيارات باردة طبيعية في غرف بيوتها "**اكتشف أن هذا التيار كان سببه بناء المقصورة وظهرها إلى الريح الشمالية الباردة، وقد فتح بناؤّها التقليدي البسيط العبقري للريح فتحات صغيرة في صفين بأعلى الجدار**"[١]، ويعلق الكاتب على هذه الفقرة بعدها مباشرة، لتظهر علاقة ميتانصية قوامها الشرح والتفسير، والنقد أحيانًا في عموم هذه القصة، عندما نربط تأثر بناء هذه القصة بالنصوص السابقة خاصة كتاب (عمارة الفقراء)، وتناول الكاتب لتلك النصوص بالشرح والتعقيب بشكل متكرر.

وفي نهاية القصة ذاتها تظهر علاقة ميتانصية أخرى حين يعلق الكاتب على نص قرأه على شبكة الإنترنت، يحمل في ثناياه خبرًا عن شركة بريطانية سعت في تصميم جهاز تبريد يشبه الجهاز الذي سبق وصنعه لتبريد شقته بشكل طبيعي، فيقدم وصفًا دقيقًا لشعوره عند قراءته ذلك الخبر "**وأقرأ الآن عبر الإنترنت بحزن أسيف عن شركات عالمية مثل (بد زد) البريطانية، التي تنفذ مدخنة مضادة لتدفئة وتهوية مساكنها الصديقة للبيئة التي تبنيها في حي (بدنجتون)، بها فكرة مدخنتي المضادة**"[٢].

وبشكل عام فإن أبرز العلاقات الميتانصية في مجموعة (صياد النسيم) تتركز في اتجاهين، الأول طبي؛ والثاني سياسي، ففي الاتجاه الأول نرى الكاتب يورد نصوصًا كثيرة في مسائل طبية متعددة؛ ثم يقدم رأيه فيها بعد ذلك، عندما يتناولها بالنقد والشرح. والأمثلة على هذا الاتجاه الطبي كثيرة، تظهر من خلالها علاقة ميتانصية عبر استدعاء نصوص تؤثر بشكل مباشر في البناء الحكائي واللغوي لنصوص المجموعة، ويقوم تعالق نصي

١ - مجموعة (صياد النسيم): ص٥٩.
٢ - مجموعة (صياد النسيم): ص٧٣.

قوامه التفسير والنقد لتلك النصوص المستحضرة. وقد أشرنا في نقطة سابقة إلى تلك النصوص الطبية المؤثرة في قصة (مقتل ساحر الزجاج)، وتتضح هذه العلاقة ثانية في ثلاث قصص هي (وزة نهاية العالم – ننتظر ونراقب – تميمة الألزهايمر).

ففي القصة الأولى (وزة نهاية العالم) يأتي تعقيبه في صفحة (٧٨) على وباء أنفلونزا الطيور، حين يوضح السنياريوهات المحتملة في حالة تفشيه "**استدرجنا الحديث إلى سيناريوهات الكارثة في ضوء ما كان منتشرًا من إشاعات عن تحور الفيروس، واحتمال تحول الوباء إلى جائحة بشرية، حيث ستتراكم الجثث في الشوارع لأنها ستكون من الكثرة بحيث يتعذر تدبير من يدفنها، لأن جموع الناس ستفر بعيدًا عن المدن، وعندما يشمل الفرار العاملين في المستشفيات والخدمة المدنية والشرطة لن تكون هناك فرصة لإنقاذ أي مصاب بالوباء، وستنقطع المياه والكهرباء، ولن تجد الحرائق من يطفئها**"، تعد قصة (وزة نهاية العالم) في مجملها مظهرًا لعلاقة الميتانصية، إذ قامت على أساس طبي سواء فيما يتعلق بالوباء أو سائق التاكسي المريض بفشل الكلى والكبد، ومع تقدم البناء السردي للحكاية تظهر تعليقات الكاتب ورؤيته حول الوباء وما أثير حوله من إشاعات.

أما قصة (ننتظر ونراقب) التي تناولت مرض السرطان بالشرح والتوضيح، فتكاد تكون بكاملها قائمة على علاقة نصية ذات أبعاد ميتانصية واضحة، إذ يورد الكاتب رأي الطب في الخلايا السرطانية، ثم يعقب على ذلك الرأي بعدها ببيان رؤيته الخاصة التي تتوافق – في العموم – مع الرأي الطبي ولكنه يقدمها بشكل فني تخييلي. ويتبنى الكاتب رؤيتين في تصوره لخلايا السرطان، يبدأ بالرؤية الأولى ثم – وقبل نهاية القصة يغير رأيه ويتبنى الرؤية الأخرى، ويأتي الرأيان في إطار علاقة ميتانصية ناقدة لما أورده من نصوص طبية. نراه في رأيه الأولى مشفقًا على تلك الخلايا المريضة، ويشعر بالأسى تجاه تصرفاتها الهوجاء التي ستهلكها وتهلك كامل الجسد، إنه يراها بعين العطف والشفقة، لأنها خلايا ضلت الطريق وتنكبت الصراط، فلا ينظر لها بعداء أو عدوانية "**استعار هذه الصورة من حادثة قرأها عن أفيال اكتشف المشرفون بمحمية كروجر بجنوب إفريقيا أنها وراء ألوان همجية من التخريب، دمرت الكثير من الأشجار وقتلت أو أصابت بعض الحيوانات المسالمة الصغيرة، وعند تقصيهم لما وراء هذه الأفيال الصغيرة المعربدة تبين لهم أن هذه الأفيال هي أفيال يتيمة قتل الصيادون آباءها وأمهاتها للحصول على عاج**

أنيابها ... لم تعش هذه الأفيال في كنف أسر تضم راشدين ومسنين يلقنونها آداب الحياة وقداسة الموت"[1].

إن الرأي الأول الذي تبناه الكاتب في تصوره للخلايا السرطانية؛ متأثر بهذا النص الذي قرأه ذات مرة وظل مطبوعًا في وجدانه؛ عن هذه الأفيال اليتيمة الطائشة، ومن ثم جاءت صورة الخلايا السرطانية قريبة الشبه بها، ظهر هذا التأثر من خلال علاقة ميتانصية عقب من خلالها على ذلك النص السابق الذي ساقه بكامله في قصته.

ويغاير الرأي الثاني للكاتب في تصور الخلايا السرطانية ما قدمه في الرأي الأول، وقد أكّد على الرأي الثاني وأورده في أكثر من موضع، مثل صفحتي (٩٥ – ١٠١)، فهو الآن يراها "**خلايا عجوز متصابية تريد أن تحتكر الحياة، وهي تقتل كل ما عداها، وعدا أتباعها، عصابة استبدادية تقهر جسدًا بحاله لتعيش أكثر مما ينبغي ومما تستحق، كانت خطيئة أن يتعاطف معها أو يعطف عليها**"، وبذلك يتجلى في هذه القصة نمط من أنماط المتعاليات النصية متمثلة في العلاقة الميتانصية، التي تنشأ عن اتساعية نصية، من خلال التأثر بنصوص سابقة والكتابة على هديها ثم التعقيب عليها. ولا يبتعد الأمر كثيرًا في القصة الثانية (تميمة الألزهايمر)، آخر قصص المجموعة كلها، إذ تتجلى فيها العلاقتان بشكل بيّن لتصبح القصة بأكملها مسترشدة بالروح الطبية في بنائها، عندما تورد نصوصًا طبية عن مرض الخرف ثم تقدم تفسيرًا لها وتعقيبًا عليها سواء من ناحية رؤيته للمرض وأعراضه، أو العلاج المناسب للحالة المرضية، لتتجلى علاقة ميتانصية في إطار نقدي تفسيري يستند على المرجعية الطبية في القصص الأربعة (مقتل ساحر الزجاج – وزة نهاية العالم – ننتظر ونراقب – تميمة الألزهايمر).

أما الاتجاه الثاني الموضح لطبيعة العلاقات الميتانصية في مجموعة (صياد النسيم)، فكان الاتجاه السياسي؛ حيث نرى الكاتب يورد نصوصًا تحمل الصبغة السياسية في متن القصص، ثم يعقب عليها بالشرح أو النقد. وتركز هذا الاتجاه الميتانصي في القصص التي تحمل طابعًا سياسيًا، سواء تلك التي تحكي عن ذكرياته في السجن، أو تلك التي تكلمت عن ثورة يناير وأحداثها وما كان من إرهاصات تبشر بقرب حدوثها.

١ - مجموعة (صياد النسيم): ص٩٩.

ففي قصة (خمسون صوتًا تحت شمس الشتاء الصغيرة) يُورد الكاتب نصًا للحاكم آنذاك (السادات) هو "**إن الطريق إلى الديموقراطية هو مزيد من الديموقراطية**"، وذلك الإيراد كان في أول سطور القصة – وهي القصة الأولى من مجموع سبع قصص تحمل النكهة السياسية – وكأن هذا النص السابق سيصبح المنارة الهادية التي سيكتب في ضوئها كل القصص والحكايات فيما هو آتٍ. إن قصة (خمسون صوتًا) كلها بما تحويه من ذكريات في السجن وما حدث له ولرفقائه تأتي في إطار تعقيبي على هذه المقولة السابقة، فأي ديموقراطية مزعومة يتشدق بها المسؤول وهم قابعون في السجن لمعارضتهم له؟ ومنتقدون لسياساته "**لقد مكثا في السجن مائة وعشرين يومًا معزولين فرادى، منذ جاءوا بنا من بيوتنا بعد منتصف الليل، بعد خطاب الحاكم**"[١].

ويتضح من متابعة العلاقات الميتانصية ذات الطابع السياسي؛ أن النصوص التي علق عليها الكاتب وتناولها من خلال هذه العلاقة النصية تأتي في معظمها بصيغة مختصرة مثل النص السابق، ومثل تأثره بهتافات الشباب في ثورة يناير، نرى ذلك في صفحتي (١٥٨ – ١٧٢)، حين يورد نصوص هذه الهتافات "**علق في رقبته لوحة ورقية تتأرجح على صدره مكتوب فيها (امشي بقى عايز أروح أحلق)، وآخر يرفع فوق رأسه لافتة مكتوب فيها (متجوز من ٣ أسابيع ومراتي وحشتني، امشي خليني أروح)، وثالث يرفع لافتة ورقية يقول فيها (الولية عازة تولد والعيل مش عايز يشوفك امشي)**"، تكررت هذه النصوص كثيرًا "وكانوا يغنون مع شاب ضرير يعزف على عوده: يا مصر هانت وبانت كلها كام يوم"[٢].

كما يورد الكاتب كذلك نصوصًا تأثرت بالتكنولوجيا الحديثة، فيُثبت تلك الرسالة النصية التي جاءت الناس على هواتفهم المحمولة كما في صفحة (٢٠١)، فقد فوجئ الناس صبيحة ذات يوم بتلك الرسالة "**المختصرة على شاشات الهواتف النقالة: عبروا عن اعتراضكم يوم الانتخابات الملفقة بأن تزوموا**"، لقد وردت النصوص التي تنضح بالطابع السياسي في القصص كثيرًا وكان يعقبها كلام الكاتب، مقيمًا من خلال ذلك التعقيب علاقة ميتانصية، عبر علاقة جدلية تفاعلية مع النصوص السابقة، وغلب على

١ - مجموعة (صياد النسيم): ص١٠٥.
٢ - مجموعة (صياد النسيم): ص١٧٢.

هذه العلاقات المقامة التأكيد القوي على محتوى تلك النصوص التي تأثر بها الكاتب وأوردها، ونلاحظ كذلك أن القصص ذات النكهة السياسية تكاد تقترب من نصف قصص المجموعة بالكامل، وتظهر هذه الجدلية التفاعلية أكثر في تلك القصص الحاكية عن أحداث يناير، بينما تظهر المرارة الساخرة في علاقة الميتانصية التي تتناول ذكريات السجن وعالمه، ففي الأولى علاقة نصية موافقة مؤيدة، وفي الثانية علاقة نصية رافضة مغايرة.

ولعل أبرز علاقة رفض ظهرت في متعالية الميتانصية كانت في قصة (عارية على حصان أسود)، حيث استهلها الكاتب بإيراد نص عبارة كانت مكتوبة على جدران مبنى البرلمان "**(للذكرى.. فإن الذكرى ناقوس "يدك" في عالم النسيان)، تلك العبارة التقليدية التي توقف أمامها أحد المهتمين بعلم النفس، وكانت تضحكه وتثير بداخله نوازع التأمل للأخطاء الإملائية والتعبيرية التي يعتقد أنها مثل فلتات اللسان، تدل على أبعاد أعمق في اللاشعور ويظهرها الخطأ العفوي**"[1]، لقد أثبت الكاتب هذه العبارة في بداية سطور قصته، لتأتي القصة بعدها عن مقاومة الظلم والاستبداد وكأنها ناقوس يدق / يدك عرش الظالمين، ويقيم مع هذه العبارة علاقة ميتانصية ينقد من خلالها وضعًا سيئًا قائمًا في المجتمع، وكان مفتاح دخوله إلى هذا النقد هو تلك العبارة ثم تعقيبه عليها مؤكدًا رفضه التام للوضع الفاسد برمته.

إن نمطي المتعاليات النصية (الميتانصة – النص اللاحق) قد ظهرا بشكل واضح في المجموعة، واللافت للنظر هو تصريح الكاتب المستمر بتلك النصوص التي تأثر بها، وشكلت نواة لنصه الحالي، وقد أقام الكاتب علاقات نصية مع هذه النصوص المختلفة، وتراوح نقده لها وتعقيبه عليها بين جدلية رافضة وأخرى مؤيدة. وكانت أبرز هذه العلاقات مستندة إلى الاتجاه الطبي والاتجاه السياسي، ومن جانب آخر فإن إيراد الكاتب لهذه النصوص التي تأثر بها؛ وتعقيبه عليها وتبيين رأيه الواضح، يدل على استقلالية شخصيته، وأن له خطه الواضح فكريًا وحياتيًا.

١ - مجموعة (صياد النسيم): ص١٣٩.

٤. معمار النص Architextuality

يعد جينيت معمارية النص المتعالية الأكثر تجردًا، لأنها علاقة جامدة تتجلى في المناص، وتتصل بالمؤشر الأجناسي للعمل، كما عرفه سعيد يقطين "أنه النمط الأكثر تجريدًا وتضمينًا، إنه علاقة صماء تأخذ بعدًا مناصيًا وتتصل بالنوع: شعر، رواية، بحث ..."[١]، غير أن مفهوم العلاقة الصماء لا يحيل بالضرورة إلى عدم وجود جدلية تفاعلية بين النص ومحاولة تحديد نوعه؛ فهناك جدلية لا تتوقف داخل النص تجعله يتعالى ويتداخل مع غيره في علاقات متواشجة تُصعب محاولات تحديد جنسه، هذا الأمر دفع بجينيت إلى أن يتكلم عن النصية الجامعة "حيث النص عبارة عن مجموعة من العلاقات النصية، وهذه العلاقات ذات سمات نوعية مختلفة قد تتجلى في العنوان أو ما يماثله (المناص)، أو في النص المحاكي (النصية اللاحقة) أو النص الناقد (الميتانص)"[٢].

يدفع هذا التداخل النصي إلى تداخل مشابه في الأنواع الأدبية، ويرجع ذلك لقدرة النص على أن يكون نصًا جامعًا لغيره، من خلال تضافر هذه العلاقات النصية بأنماطها المختلفة، وهذا لا يعني "أن النصية الجامعة بالمعنى الذي يطرحه جينيت بديلاً عن الجنس أو النوع الأدبي، لأن للعلاقات النصية تأثيرًا على هذا النوع، بالإضافة إلى أن مسألة النص الجامع تقريبية، فليس هناك نص جامع يلم أشتات كل النصوص إلا على معنى الاستعارة"[٣].

إن المؤشر الأجناسي الخاص بمجموعة (صياد النسيم)، ينحو في شكله الرسمي إلى التأطر العام بإطار القصص القصيرة، ويظهر ذلك المؤشر من خلال علاقة المناص في أكثر من موضع، حيث نطالع في صفحة الغلاف الأولى إشارة تحت العنوان الرئيسي متمثلة في كلمة **(قصص)** بخط صغير ذي لون أسود، لا علاقة له بباقي الألوان التي بحث الدراسة دلالتها في لوحة الغلاف، ليشير هذا اللون الأسود إلى شكل من أشكال الرسمية في تحديد نوع المجموعة. وتأتي الإشارة الثانية لتكون أكثر تحديدًا وتصنيفًا، إذ نجد في صفحة البيانات إشارة أجناسية واضحة، متمثلة في هذا الشكل **"تصنيف الكتاب:**

١ - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، مرجع سابق، ص٩٧.
٢ - ينظر نبيلة إبراهيم وآخرون: قراءة في كتاب نظرية الأجناس الأدبية، علامات في النقد الأدبي، جـ١٦ – م٤، جدة ١٩٩٥، ص٦٠.
٣ - المرجع السابق: ص٦٠.

أدب / قصص"، وبذلك التحديد فإن الناشر أو الكاتب قد حددا رغبتهما في وضع هذا النص ضمن جنس معين حدداه في الصفحة الأولى وكذلك في صفحة البيانات.

ويكتمل التحديد الرسمي عندما يورد الناشر في كلمته على ظهر المجموعة؛ ما يؤكد هذا النوع الذي سبق وأن أُشير إليه "**(صياد النسيم) ليس مجرد عنوان لقصة من القصص الستة عشر في هذا الكتاب، بل هو إشارة إلى روح الكتابة التي تستخرج من هجير الواقع نسائم سحرية ضافية... يبرع في استخراجها من مكامنها – بدأب المعرفة وحساسية الفن – الدكتور محمد المخزنجي، أحد أهم فرسان القصة القصيرة العربية الحديثة منذ ظهور كتابه الأول (الآتي) وحتى الآن**"[1]، اكتملت دائرة التحديد، لأن الناشر في أول كلمته يؤكد أن هذه النصوص هي نوع قصصي وذكر عددها، مؤكدًا بعد ذلك أن الكاتب يعد أحد الكتاب المعدودين في فن القصة القصيرة كذلك، ثم يختم كلمته ببيان أن هذه المجموعة بقصصها هي حلقة في سلسلة سبقتها، ومجموعات قدمها الكاتب قبل ذلك لقرائه في إطار هذا التحديد النوعي الجناسي، وأشار للمجموعة القصصية الأولى المعنونة (الآتي)، ليرسخ فكرة أن المجموعة الحالية تسير على ذات الإطار النوعي لكل السلسلة.

ولكن هذا التحديد الرسمي للنص لا يضطرنا إلى التسليم المطلق بتلك الإشارات الواردة في أكثر من موضع، إذ تستحثنا علاقات نصية أخرى مقامة داخل النص؛ من شأنها أن تغير نظرتنا للتحديد الأجناسي لهذا العمل، أو تزعزع ذلك التصنيف الحاد الذي اعتمدته متعالية المناص في تمظهرها التجريدي الواضح. فثمة جوانب أخرى يجب أن نتوقف عندها داخل النص وعلاقاته لنتثبت من إطلاقية المؤشر النوعي الرسمي من نسبيته، وكذلك لنكون أقدر على إجابة سؤال مهم يطرح نفسه: هل مجرد التحديد الرسمي لجنس النص القائم ينفي تداخله مع أنواع أجناسية أخرى؟

إن مجموعة (صياد النسيم) احتوت على ست عشرة قصة، منها عشر قصص جاءت محكية من خلال الراوي بضمير (الأنا)، وكان هذا الراوي هو الكاتب نفسه، أشار إلى ذلك علنًا أو فُهم ذلك ضمنًا، مما يحيلنا إلى أن هذه النسبة الكبيرة للقصص المحكية بضمير (الأنا)؛ تحمل مؤشرًا أجناسيًا آخر لهذه المجموعة، خاصة وأن هذه القصص

١ - غلاف الصفحة الأخيرة من مجموعة (صياد النسيم)

العشر قدمت ذكريات الكاتب وأحداث مرت عليه بالفعل، سواء في السجن أو في ثورة يناير وما قبلها، إذاً يمكن لنا أن نزعم أن هذه المجموعة تحمل ملامح قصة سير ذاتية للكاتب نفسه، عندما ألقى في معظمها طيفًا من حياته وذكرياته، وضمّنها استرجاعًا لبعض محطات عمره المنصرم.

تتناثر إشارات الكاتب في العمل لتؤكد أن هذه القصص تمثل حكاياته الشخصية، وذكرياته منذ الطفولة وحتى الكهولة. ففي قصة (مقتل ساحر الزجاج) نراه يرجع بنا إلى أكثر من أربعين عامًا "**ما إن حكى لي مرافقي طرفًا منها حتى ارتد بي الزمن أكثر من أربعين سنة إلى الوراء، وفكرت في أن المصادفة ربما اختارت لي أن أغلق دائرة الحكاية التي بدأ قوسها ينو أمامي عندما كنت لا أتجاوز السادسة**"[1]، وفي ذات الصفحة (٣٥) نراه يبدأ سردًا ضافيًا يقدم من خلاله نبذة عن طفولته، وعمل أبيه، ودوره في ورشة سمكرة السيارات ودهانها التي كانت تحت بيتهم في مدينة المنصورة "**كان عالم طفولتي الذي بدأت فيه تلك الحكايات موزعًا بين عدة دوائر متداخلة، محورها بيتنا الذي كان في أقصى جنوب المدينة، أمامه أرض شاسعة خالية، وخلفه امتداد حقول قرية قريبة، صارت فيما بعد من الضواحي، كنا نقيم في الطابق الثاني الذي يعلو ورشة أبي ... ".**

تعضد هذه النصوص وغيرها فكرتنا عن النص وملامحه السير ذاتية، ويؤكد تلك الفكرة أيضًا اهتمامه بالطب النفسي وتجلي هذا الفرع الطبي في عموم المجموعة، فقد وردت إشارات كثيرة على هذا الاهتمام، وصرح بذلك في صفحة (٣٩) حين يقول: "**بعدما كبرت ونما اهتمامي بالطب النفسي قبل أن أتخصص فيه، ظللت أهجس بأنني ربما أكون يومها قد مررت بلحظة هلوسة بصرية، ومن ثم أكون معرضًا للجنون، لكن عملي كطبيب جعلني أعبر هذا الخوف**".

وبشكل عام يمكن أن نستند إلى اتجاهين بارزين في عملية تأصيل ملامح القصص السير ذاتية هنا، والتي نريد أن ننسب إليها هذا العمل بوصفه يتضمن علاقات نصية تشير إلى هذا النوع الأجناسي، أما الاتجاه الأول فكثرة اجترار الماضي وذكريات الطفولة، وبدايات النشأة، إذ وردت بشكل متكرر، وقد قدمنا مثالاً على ذلك، وأيضًا مثل ما نرى في

١ - مجموعة (صياد النسيم): ص٣٥.

صفحة (٦٢) من قصة (صياد النسيم)، أما الاتجاه الثاني فهو كثرة جنوح الكاتب إلى المجال الطبي وغلبة التخصص عليه في بعض القصص، حيث تبدو القصص في نسجها السردي وكأنها حكاية عنه هو نفسه، فنراه يغوص في تأملاته ويقدمها عبر بوح داخل عميق. ويتضافر الاتجاهان ليشكلا ملامح هذا النوع الذي يتشكل عليه العمل، إذ تتجمع ذكريات حياته ما بين طفولة وشباب وكهولة، وأحداث بارزة وسجن، مع التخصص الطبي النفسي ليتأكد هذا التصنيف الأجناسي الجديد لهذه النصوص، الذي لا يتعارض أبدًا مع التحديد الرسمي وتوصيفها بأنها قصص قصيرة، لأنها قصة ذات ملامح سير ذاتية.

وخلاصة المؤشر الأجناسي المتمثل في العلاقة النصية (معمار النص) لمجموعة (صياد النسيم)، أن التحديد الرسمي وفقًا لعلاقة المناص يصب في خانة التأطير القصصي الصرف، بينما تتأبى النصوص السردية على هذا التحديد الصارم، وتحيل إلى علاقات نصية كثيرة تجعل من هذا التحديد السابق أمرًا مشكوكًا في صحته الكاملة. حيث نرى تداخل نوع أجناسي آخر يفرض نفسه من واقع السرد وبناء الحكاية، وهو القصص السير ذاتية، ليجعل هذا التداخل النص يتعالى على التحديد الأول ويتجاوزه، ولا يتقبل الحصر الجامد في إطار مسبق. وإذا كان لا بد من تحديد نوع النص تحت جنس أدبي معين؛ فإن ذلك لا يمكن وفق العلاقات النصية الواردة في قصص المجموعة الحالية، وبشكل عام فمن المقبول أن تندرج المجموعة كلها تحت إطار القصة القصيرة، باعتبار التحديد الرسمي.

خاتمة

خلصت الدراسة في نهاية المطاف إلى ظهور أنماط المتعاليات النصية في مجموعة (صياد النسيم)؛ بشكل يبرز شعريتها. حيث ظهرت العلاقات النصية المتشابكة بكافة أنواعها لتُجلي دلالات النص والأهداف التي يبتغيها السارد، وتراوحت تلك العلاقات ما بين علاقات جامدة في اتجاه واحد مثل معمار النص أو المؤشر الأجناسي، وعلاقات ديناميكية تفاعلية مثل باقي العلاقات النصية: ميتانصية، مناص، تناص، لتتضافر هذه العلاقات جميعها لتقيم شعرية تُظهر أدبية هذه النصوص وفنيتها.

وقد توصلت الدراسة إلى عدة نتائج:

ـ تآزرت عناصر العلاقة المناصية في مجموعة (صياد النسيم) لتوصيل هدف الكاتب المحدد لدى الكاتب، ظهر ذلك في العتبات النصية في الكتاب، بدءًا من العنوان وصفحة الغلاف الأولى نهاية بالصفحة الأخيرة؛ المتضمنة كلمة الناشر ونبذة تعريفية عن الكاتب، وجاءت العلاقة المناصية بشكل حيوي فعال؛ نجح في توطيد هدف النص ورسالته.

ـ تعددت أنواع العلاقة النصية (التناص) في مجموعة (صياد النسيم)، فقد وردت من خلال أربعة أنواع هي: التناص الطبي، التناص الثقافي، التناص الأدبي، التناص الشعبي. ووردت هذه الأنواع الأربعة بأشكل مختلفة عن طريق الاستشهاد أو الاقتراض أو التحويل، ليدلل هذا التنوع على تشابك العلاقات التي يقيمها النص مع نصوص أخرى تسبقه وتزامنه. وليثبت كذلك أن هذه المتعالية (التناص) هي النمط الأكثر ورودًا في النصوص القصصية في المجموعة.

ـ أظهرت الدراسة تشابك المتعاليتين النصيتين (الميتانصية – النص اللاحق)؛ من خلال تداخل علاقتيهما النصية في المجموعة، حيث أظهرت العلاقة الميتانصة تفاعلاً جدليًا بين النصوص ومجموعة كبيرة من النصوص السابقة عليها. كما أظهرت علاقة الاتساعية النصية تأثر كثير من نصوص المجمعة القصصية بنصوص أخرى، تصل إلى حدِّ كتابة بعض القصص في هدي نصوص سابقة وعلى ضوئها.

ـ غلب على الكاتب في هذه المجموعة ذكره الصريح للنصوص السابقة والمتزامنة التي تأثر بها؛ وتناص معها، أو أقام معها علاقة جدلية نقدية أثناء بنائه الإبداعي لنصوص مجموعته.

ـ دلت كثرة العلاقات النصية في المجمعة وتشابكها مع نصوص وعلوم متعددة على سعة اطلاع الكاتب، وعمق ثقافته. وظهر ذلك في تنوع المجالات التي تناص معها مثل: الهندسة – الطب – التاريخ ... إلخ، كما أن الكاتب على دراية واسعة بالأدب العالمي، حين ظهر التناص بشكل واضح مع أدباء عالميين، سواء مع أدبهم وإنتاجهم أو مع حياتهم الشخصية.

ـ انقسم المؤشر الأجناسي للمجموعة إلى اتجاهين: اتجاه رسمي تحدد فيه نوع النص في إطار القصة القصيرة، وذلك بتحديد علاقة المناص. واتجاه آخر أبى هذا التحديد الصارم، وأحال إلى احتمالية تداخل نوع أدبي آخر هو القصص السير ذاتية، حيث تركت بصمتها الواضحة حين أقامت وجودها لتشير إلى هذا التداخل النوعي للجنس الأدبي.

وبذا؛ فقد أبرزت المتعاليات النصية بأنماطها الخمسة الجانب الجمالي المتمظهر في شعرية نصوص مجموعة (صياد النسيم)، مما جعل من الرسالة اللغوية عملاً أدبيًا له فنيته المستقلة. وأحالت العلاقات النصية المشيدة بواسطة هذه المتعاليات إلى تركيب بنائي ومضموني متميز لهذه النصوص القصصية، لتظهر هذه الشعرية المتميزة عبر نصية جامعة حوت العلاقات جميعها، بدءًا من العلاقة التي تحيل إلى داخل النص ونهاية بالعلاقة الباحثة في تداخل نوع هذا النص مع الأنواع الأدبية الأخرى.

المصادر والمراجع

أ. المصادر

ـ محمد المخزنجي: صياد النسيم، دار الشروق، القاهرة ٢٠١٨.

ب . المراجع العربية والمعربة

ـ إبراهيم الفيومي: دراسات في الرواية والقصة القصيرة، وزارة الثقافة، الأردن ١٩٩٧.

ـ أحمد عزام: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا ٢٠٠١.

ـ أسماء معيكل – سميرة حنّان: مفهوم تداخل الأنواع الأدبية، مجلة بحوث جامعة حلب – سلسلة الآداب العلوم الإنسانية والتربوية، ٧٥ع، سوريا ٢٠٠١.

ـ تهاني قليل أحمد الرفاعي الجهني: في أنماط المتعاليات النصية، مجلة فكر وإبداع – رابطة الأدب الحديث، جـ ١٣١، القاهرة ٢٠٢٠.

ـ جراهام ألان: نظرية التناص، ت (باسل المسالمة)، ط١، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ٢٠١١.

ـ جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي) دار نشر المعرفة، الرباط – المغرب ٢٠١٤.

ـ حبيب بوهرور: الميتانصية في أدب ما بعد الحداثة العربية، مجلة آداب، ٦٢ع، البصرة – العراق ٢٠١٢.

ـ خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، دار التكوين للتأليف والنشر، دمشق ٢٠٠٧.

ـ رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، ط٢، دار العودة، بيروت ١٩٧٥.

ـ رولان بارت: نظرية النص، ت (المنجي الشميلي – محمد القاضي وآخرون)، حوليات الجامعة التونسية، ٢٧ع، ١٩٨٨.

ـ سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ١٩٨٩.

ـ سليمة لوكام: شعرية النص عند جيرار جينيت من أطراس إلى العتبات، مجلة تواصل، ٢٣ع، قسم الأدب العربي – المركز الجامعي سوق أهراس، الجزائر ٢٩٠٠٩..

ـ سمير المرزوقي – جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقًا، الدار التونسية للنشر، الجزائر ١٩٨٥.

ـ شعيب خليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ط١، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ٢٠٠٥.

ـ شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ط١، دار المنتخب العربية، بيروت ١٩٩٣.

ـ شيمة محمد الشمري: التعالي النصي في القصة القصيرة الخليجية، ط١، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت ٢٠١٨.

ـ صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، ١٦٤ع، الكويت – أغسطس ١٩٩٢.

ـ عبدالفتاح الحجمري: عتبات النص البنية والدلالة، ط١، منشورات الرابطة، الدار البيضاء ١٩٩٦.

ـ عبداللطيف الحديدي: الفن القصصي في ضوء النقد الحديث (النظرية والتطبيق)، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٩٦.

ـ عبدالملك أشبهون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا ٢٠٠٩.

ـ عبدالملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ط٢، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ٢٠١٠.

ـ عبدالوهاب ترو: تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد المزدوج ٦٠ – ٦١، بيروت – يناير ١٩٨٩.

ـ علي عبدالجليل: فن كتابة القصة، دار أسامة، عمان – الأردن ٢٠٠٥.

ـ فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١١.

ـ محمد الأخضر الصبيحي: مدخل على علم النص ومجلات تطبيقية، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون – منشورات الاختلاف، بيروت – الجزائر ٢٠٠٨.

ـ محمد الهادي المطوي: في التعالي النصي والمتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة – المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، مج ١٦ – ٣٢ع، تونس ١٩٩٧.

ـ محمد خير البقاعي: آفاق التناصية المفهوم والمنظور، مجموعة مقالات مترجمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨.

ـ محمد صابر عبيد: تجلي الخطاب النقدي من النظرية على الممارسة، ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر ٢٠١٤.

ـ محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨.

ـ محمد محيي منيو: فن القصة القصيرة (مقاربات أولى)، ط٣، مسار للطباعة والنشر، دبي ٢٠١٢.

ـ محمد مفتاح: دينامية النص، ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ٢٠٠٦.

ـ مراد مبروك وآخرون: نظرية الاتصال الأدبي التنظير والتطبيق، ط١، مركز النشر العلمي بجامعة الملك عبدالعزيز، جدة ٢٠١٢.

ـ مصطفى عبدالسلام بيومي: التناص النظرية والممارسة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب ٢٠١٧.

ـ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ت (محمد برادة)، ط١، دار الفكر للدراسات والتوزيع، القاهرة ١٩٨٧.

ـ ناتالي بيقي – غروس: مدخل على علم التناص، ت (عبدالحميد بواريو) دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا ٢٠١٢.

ـ نبيلة إبراهيم: فن القصة بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة ١٩٨٠.

ـ نعيمة فرطاس: نظرية التناصية والنقد الجديد – جوليا كريتسيفا أنموذجًا، مجلة الموقف الأدبي، ٤٣٤ع، اتحاد الكتاب العرب، سوريا ٢٠٠٧.

ـ نهلة الأحمد: التفاعل النصي التناصية – النظرية والمنهج، ط١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠١٠.

ـ يوسف الشاروني: القصة القصيرة نظريًا وتطبيقيًا، دار الهلال، القاهرة ١٩٧٧.