التوظيف الساخر للتناص في أدب الصادق النيهوم

The Satirical Use of Intertextuality in The Literature of As Sadeq An Naihoum

عيسى بن سعيد بن عيسى الحوقاني *
جامعة نزوى. سلطنة عمان
alhuqani@unizwa.edu.om

خالد علي إبراهيم
جامعة نزوى. سلطنة عمان
kaibrahim1995@gmail.com

تاريخ الإرسال: 26-11-2021 تاريخ القبول: 03-04-2022

ملخص:

تُعنى هذه الدراسة تحديدًا بالتوظيف الساخر للتناص في أدب الكاتب الليبيّ الصادق النيهوم، وليس في سائر أدبه، وقد سعينا من خلال الدراسة إلى إعطاء نبذة مختصرة عن الصادق النيهوم بصفته كاتبًا ليبيًّا ساخرًا، والوقوف على مصطلح التناص، وتناول الدوافع التي جعلت النيهوم يستدعي النصوص السابقة في أدبه الساخر، ودرسنا المصادر التي استقى منها موادّه التناصيّة الدينيّة منها والأدبيّة، فسبرنا أغوار أدب النيهوم الساخر، وفصّلنا القول في أشكال التناص التي ظهرت في نصوصه الساخرة، وآليّات توظيف النصوص التي استدعاها من المصادر الدينيّة (القرآن الكريم، والحديث النبويّ الشريف، والكتب السماوية الأخرى)، ومن المصادر الأدبيّة (الشعر، والأمثال)، فوقفنا على التناص الموافق والمضاد، وعلى آليّات الترصيع، والبتر، والإيجاز، والتشويش، والقلب، وبيّنا الوظيفة الساخرة التي اضطلع بها التناص في أدب النيهوم.

الكلمات المفتاحية: التناص؛ الأدب الساخر؛ الصادق النيهوم.

Abstract:

This study is concerned particularly with the satirical use of intertextuality in the literature of the Libyan writer, As Sadeq An Naihoum. Through this study, we strived to introduce a brief overview of the writer as a Libyan satirical writer, to identify the intertextuality term, and to address the motives that made An Naihoum apply the previous texts in his satirical literature.

Moreover, the study investigates the sources from which the writer drew his religious and literary intertextual materials. The satirical An Naihoum's literature has been studied in-depth and detailed the forms of intertextuality that appeared in his satirical texts, and the mechanisms of using the texts he recalled from religious sources (the Holy Qur'an, the Prophet's hadith, and other divine books), and literary sources (poetry, proverbs). Also, the study addresses the corresponding and opposite

* المؤلف المراسل

intertextuality, the mechanisms of inlay, amputation, brevity, confusion, and reverse. Additionally, the satirical function played by intertextuality is highlighted in An Naihoum's literature.

Keywords: intertextuality, satirical literature, As Sadeq An Naihoum

مقدمة:

أصبح التناص ظاهرةً مسلمًا بوجودها، ولم يعد بالإمكان إهمالها أو تجاهلها عند دراسة النص الأدبيّ، لا سيما أنّ وجودها في النص الحديث بات أمرًا بديهيًّا، فعلى الدارسين إمعان النظر في دوافع التناص ومصادره وأنواعه وأشكاله وطرائق توظيفه في النص الأدبيّ.

إنّ عامل التداخل يحكم النصوص من جوانب مختلفة سواءٌ من حيث الفكر أم المنهج أم الأسلوب أم اللغة أم حتى البناء الشكليّ لتلك النصوص، فلا يمكن فصل النّص عن الموروثات القديمة، ولا عن المؤثرات الحديثة فصلًا نهائيًّا؛ إذ إنّ التداخل لا يرتبط بزمانٍ دون زمان، ولا بمكانٍ دون مكانٍ.

ولا يمكن بأيّ حالٍ من الأحوال استبعاد العامل النفسيّ كدافعٍ أساسيٍّ من دوافع التداخل بين النصوص فالذات المبدعة .بلا شكّ .تتأثر بخبرات الأسلاف وآثارهم، فالخبرات والتجارب التي يشترك فيها البشر هي مصدر الفنّ العظيم عند المبدع وسبب تذوقه عند المتلقي، فالنّص يتولّد عن آثارٍ تاريخيّةٍ ونفسيّةٍ ولغويّةٍ لتتناسل منه لاحقًا أحداث أخر، ولعلَّ القيمة الفنيّة للنصّ تُدرك من تلك العلاقات التي تربطه بنصوصٍ أخرى.

وليس النص بنيةً منغلقةً على نفسها بل هناك نصوص أخرى تنشط فيه، فانفتاح النص يجعله قادرًا على استيعاب نصوصٍ أخرى تربطه بها علاقة اتصال وانفصال، امتصاص وتحويل، تفاعل وحوار، فلكلّ مبدعٍ مشاربُ متعددةٌ يستقي من منابعها، وأسسٌ متينةٌ يستند إلى أركانها، ثم يعيد توظيفها فنيًّا ليبني بها نصًا جديدًا، وقد تكون هذه المشارب عقديّةً دينيّةً، أو اجتماعيّةً سلوكيّةً، أو تراثيّةً متوارثةً، أو فلسفيّةً فكريّةً، وهنا تكمن أهميّة دراسة المصادر التي اعتمد عليها المبدع في إنتاج النّص، ودراسة المصادر التي اعتمد عليها المتلقي في استقبال ذلك النص، ودراسة مدى معرفة كلٍّ من المنتج والمتلقي بتلك النصوص ومدى الانتفاع بها، والإحالة عليها لحظة الإنتاج بالنسبة للمبدع (المرسل) ولحظة التلقي

بالنسبة للمتلقي (المستقبل)، ولا شكّ في أنّ التفاعلات التي يدخل فيها النّص مع غيره من النصوص تتطلب حضور آلياتٍ خاصةٍ للتناص يوظّفها المبدع في نصّه سواء أكان ذلك بوعيٍ أم دون وعيٍ منه.

وعند وقوفنا على الإنتاج الأدبيّ للكاتب الليبيّ الصادق النيهوم وجدنا حضورًا كثيفًا للتناص في إنتاجه بشكلٍ عام، إلّا أنّ الذي يشدّ الانتباه في أدبه ذلك التوظيف الساخر للتناص، إذ يستدعي النصوص من مصادر مختلفة دينيّة كانت أو أدبيّة، أو تاريخيّة فيعيد توجيه تلك النصوص السابقة في نصّوصه الحاضرة توجيهًا ساخرًا يخدم أسلوبه الكتابيّ الساخر الذي سعى من خلاله إلى الإصلاح الاجتماعيّ والسياسيّ.

وقد تضافرت في أذهاننا جملة من التساؤلات شكّلت في مجملها إشكاليّة دراستنا، فما المصادر التي استقى منها الصادق النيهوم تناصه في أدبه الساخر؟ وما الدوافع التي دفعت به للتناص مع تلك النصوص؟ وما آليّات توظيف التناص التي استعملها في إنتاجه الأدبيّ الساخر؟ وما الدور الساخر الذي اضطلع به التناص في أدب الصادق النيهوم؟

وللإجابة عن تساؤلاتنا انتهجنا المنهج الوصفيّ التحليليّ مع الإفادة من نظرية التَّلقي، وارتئينا تقسيم الدراسة إلى أربعة محاور هي:

.مفهوم التناص.

.دوافع التناص في أدب النيهوم الساخر.

.التوظيف الساخر للتناص مع الموروث الدينيّ.

.التوظيف الساخر للتناص مع الموروث الأدبيّ.

1- نبذة عن الصادق النيهوم:

الصادق رجب النيهوم أديبٌ ليبيٌّ معاصرٌ ولد عام 1937م، في سوق الحشيش بمدينة بنغازي، والتحق بعد المرحلة الثانويّة، بقسم اللغة العربية في كليّة الآداب بجامعة بنغازي

وتخرج فيها سنة 1961م، وأكمل بعد ذلك دراسته العليا (الماجستير) في ألمانيا سنة 1962م بجامعة (ميونخ) إذ نال درجة الماجستير في الأدب المقارن، وتوفي في جنيف عام 1994م ودُفن بمدينة بنغازي.[1]

كانت أول محاولةٍ كتابيّةٍ ينشرها في مجلة المدرسة عام 1956م بعنوان (شعب يكتب تاريخه بالأغنية)، وكتب في عددٍ من الأجناس الأدبيّة كالرواية، والقصة القصيرة، والمقالة، ومن أشهر رواياته (من مكة إلى هنا) ورواية (القرود) ورواية (الحيوانات)، ومن أشهر مجموعاته القصصيّة (من قصص الأطفال)، و(رسالة في بنغازي)، ومجموعة (فرسان بلا معركة)، ومجموعة (تحية طيبة وبعد)، ومجموعة (كلمات الحق القويّة)، ونشر النهوم مقالاته الأدبيّة في عددٍ من المجلات والصحف أهمّها صحيفة (الحقيقة)، ومجلة (الناقد)، ومجلة (لا).[2]

1- مفهوم التناص:

ظهر مصطلح التناص على يد جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) عام (1966م ـ 1967م) غير أنّ كريستيفا لم تأتِ بهذا المصطلح من العدم بل اعتمدت على من سبقها من الباحثين.

ولا يتسع المقام لتتبّع تطوّر مصطلح (التناص) منذ الألسنيّة الحديثة التي أسسها فرديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure) فهناك من يرى أنّ للتناص جذورا عند دي سوسير وإن لم يرد المصطلح صراحة كما هو شأن شكري عيّاد.[3]

وليس من شأننا في هذه الدراسة تأصيل مصطلح التناص والبحث عن جذوره؛ لذا نكتفي ببداياته الفعليّة مع جوليا كريستيفا التي انطلقت من المفهوم الباختيني للحواريّة، وإذا كان

---

[1] العرابي، سالم،(2018م) بناء المفارقة في أدب النهوم القصصي، دار الكتب الوطنية – بنغازي – ليبيا، ط1، ص72، وينظر المحجوبي، الفكر الديني عند النهوم، إصدارات الجامعة الليبية، ط1 ص33.

[2] الكبتي سالم، (2001)، طرق مغطاة بالثلج عن الصادق النهوم، دار تالة للطباعة والنشر، ط1،ص21، والعرابي سالم مسعود، ،(2018م) بناء المفارقة في أدب النهوم القصصي، دار الكتب الوطنية بنغازي - ليبيا، ط1 سنة 2018، ص72.، والمحجوبي خالد إبراهيم الفكر الديني عند النهوم دراسة نقدية تحليلية.

[3] عيّاد، شكري،(1986)، أنظمة العلاقات (مدخل إلى السيموطيقا) ،مجلة فصول المجلد(6) ص198

ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) قد قصر الحواريّة على الرواية من بين أشكال الخطاب الأدبيّ " حيث لا ينقي الراوي خطاباته من نواياه، ومن نبرات الآخرين"[1] فإن جوليا كريستيفا خرجت من ضنك الرواية إلى فضاء الشعر والنثر معًا فعرفت النّص بأنّه "جهاز عبر لسانيّ يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الرابط بين كلام تواصلي، يهدف إلى الاختيار المباشر بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه، أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية"[2]

وتبرز هذه الإنتاجية عند كريستيفا في أمرين اثنين: أولهما يتمثّل في علاقة النص باللغة فهو يفككها ثم يعيد بناءها بناءً جديدًا، وثانيهما يتمثّل في تحويل النص الواحد إلى نصوصٍ تدخل فيه على أساس التناص، من خلال الملفوظات الكثيرة التي نجدها داخل النص الواحد، إذ تتلاقى هذه الملفوظات وتتصالح في فضاءٍ واحدٍ وهذا المفهوم يتحدد أكثر من خلال حديث كريستيفا عن الايديولوجيم "الذي يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها ماديا وعلى مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على طول مساره، مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية ..."[3] ولا شكّ في أنّ الايديولوجيم الذي تحدثت عنه كريستيفا لا يعدو أن يكون مرادفًا لمصطلح التناص.[4]

وتوصلت كريستيفا من قراءة سوسير إلى خصيصةٍ أساسيّةٍ لاشتغال اللغة الشعريّة أطلقت عليها (التصحيفية) وهي "امتصاص نصوصٍ متعددةٍ داخل الرسالة الشعريّة التي تقدم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرفٍ معنيّ معيَن"[5]، ويحيل المدلول الشعريّ عند كريستيفا على مدلولات شعريّةٍ خطابيّةٍ مغايرةٍ، وهذا يسمح بقراءة خطاباتٍ مختلفةٍ داخل الخطاب الشعريّ "ومن هذا المنظور يكون من الواضح أنه لا يمكن اعتبار المدلول

---

[1] باختين، ميخائيل، (1987م)الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة، ط1 ، ص58

[2] كريستيفا، جوليا، (1997) علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، ص21

[3] نفسه ص21

[4] الحوقاني، عيسى بن سعيد، (2012)التناص في شعر نزار قباني، دراسة نقدية نظرية تطبيقية، النادي الثقافي، سلطنة عمان، مسقط، ومكتبة الغبيراء، سلطنة عمان، ط1، ص 61

[5] كريستيفا، جوليا علم النص، ص68

الشعري نابعا من سنن محدد، إنه مجال لتقاطع عدة شفرات على الأقل اثنتين، تجد نفسها في علاقة متبادلة"[1]

وبهذا يكون كلُّ لفظٍ أو مقطعٍ أو نصٍ نتيجة تذكرٍ أو استشهادٍ أو تحويلٍ، وتنتهي جوليا كريستيفا إلى استنتاج عمليتين في إنتاجية النص وتتمثل العمليّة الأولى في النص الظاهر (المولَّد) وهو نص يتجسد على الورق ويظهر للعيان، إلّا أنّه لا يمكن قراءته قراءةً صحيحةً إلّا إذا عدنا به إلى أصل نشأته، لأنّ النص ليس ظاهرةً لغويّةً وحسب بل هو ما يتولد عنه، وينسل منه ويتوصل به من دلالات متعددة، وتتمثّل العمليّة الثانية في النص الباطن (المولِّد) وهو نصٌّ يتجسد في تلك العمليّة التي تؤدي إلى ولادة النص الظاهر، ولهذا يرتبط بمفهوم توليد الدلالة، ويقتضي النظر في النسيج اللغويّ للنص وكيف تولّد من جهة، والنظر في ولادة الأنا التي صنعت الدلالة من جهة أخرى، وهكذا يبدو النص عند كريستيفا محكومًا بثنائيّة النص الظاهر والنص الباطن، وأنّه ليس محاكاةً صرفةً لنصٍ سابقٍ أو إعادة إنتاجٍ له، فداخل كلّ نصٍ قد تتقاطع الملفوظات والنصوص الأخرى سواء أكان ذلك تصريحًا أم تلميحًا.[2]

وقد عرّفت كريستيفا في كتابها "علم النص" مصطلح التناص بأنه "ترحال للنصوص وتداخل نصي في فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[3]

ومن المسلم به أنّ جوليا كريستيفا مدينة لباختين في الكثير من التصورات والمفاهيم سواء من النص أم التناص، إلا أنّها لم تسايره في موقفه بإبعاد الشعر عن ميدان التناص فلا فرق عندها بين الخطاب الشعري والخطاب الروائي لأن الشعر خطاب بين خطابين أي بين نص أصلي ونص أجنبي آخر يندرج في نسيجه الكتابي مثله في ذلك مثل الرواية.[4]

---

[1] نفسه، ص ن

[2] الحوقاني، عيسى بن سعيد، التناص في شعر نزار قباني، دراسة نقدية نظرية تطبيقية، ص62، 63

[3] كريستيفا، جوليا، علم النص، ص21

[4] الحوقاني، عيسى بن سعيد، التناص في شعر نزار قباني، دراسة نقدية نظرية تطبيقية، ص61

ويعدّ رولان بارت (Roland Barthes) النص جزءًا من كلام عام، فكلّ من أراد أن يوصل فكرةً أو يقدم معرفةً فهو بلا شكّ يقوم بممارسةٍ نصيّةٍ، وإنتاج النص عند بارت لا يقتصر على المكتوب بل يشمل القراءة؛ إذ يرى أنّ "التناصية في حقيقتها هي استحالة العيش خارج النص اللامتناهي سواء كان ذلك[...] الجريدة اليومية أم شاشة التلفزيون، فالكتابة تبدع المعنى والمعنى يبدع الحياة"[1] فالنص عند بارت إنتاجيّةٌ يشترك فيها الكاتب والقارئ معًا، أمّا التناص فيمثّل في منظور بارت بؤرةً مزدوجةً لأنّه يلفت انتباهنا إلى النصوص الغائبة من جهة، ويدعونا إلى التخلي عن المغالطة القائلة باستقلاليّة النص من جهة أخرى، كما يدعونا إلى عدّ النصوص الغائبة مكوناتٍ لشفراتٍ خاصةٍ تمكننا من فهم النص الذي نتعامل معه.[2]

والنّص في رأي ميكائيل ريفاتير (Mikael Rifater) "لا يدل، وبالتالي لا يفهم عبر الإرجاع إلى واقع حقيقي، وإنما يدل ويفهم عبر الإرجاع إلى ذاته من جهة، وإلى نصوص أخرى من جهة ثانية"[3]، والقراءة تحدد التناص وهي عند ريفاتير على مستويين: استكشافيّة تتطلب كفاءةً لغويّةً، وتأويليّة تقوم على "معرفة القارئ بالأنساق الوصفيّة وبالموضوعات والأساطير مجتمعة وبنصوص أخرى قبل كلّ شيء"[4]

ولا يتسع المقام لعرض آراء النّاقد في مصطلح التناص إلّا أنّه يبقى مصطلح جوليا كريستيفا الذي أفاد منه من أتى بعدها، وهي . كما أسلفنا. لم توجده من العدم بل إنّها أفادت من الدراسات التي سبقتها، ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ تضافر جماعة مجلة " تيل كيل " مع جوليا كريستيفا أدّى إلى إشاعة مصطلح التناص بين النقاد، ليصبح في فترةٍ وجيزةٍ من المصطلحات النقديّة الجديدة في فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية.[5]

---

[1] بارت، رولان، (1992) لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، ص70

[2] الحوقاني، عيسى بن سعيد، التناص في شعر نزار قباني، دراسة نقدية نظرية تطبيقية، ص65

[3] ريفاتير، ميكائيل، (1997) دلائلات الشعر، ترجمة: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، ص70

[4] ريفاتير، ميكائيل، دلائلات الشعر، ص12

[5] جاسم، محمد باقر، (1990) المفهوم والآفاق، مجلة الآداب ، العدد(9.7) يوليو، سبتمبر، ص65.

وهكذا أصبح مصطلح التناص من المصطلحات القّارة في الدرس النقديّ إذ يقوم على "علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية في أكثر الأحيان من خلال الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر"[1]

وقد أجرت جوليا كريستيفا تطبيقاتٍ واضحةً للتناص في دراستها (ثورة اللغة الشعريّة) وأظهرت أنّ النصوص تتعالق مع نصوصٍ أخرى وتتفاعل معها مكوّنةً نصّا جديدًا يختلف عن النص الرئيس، "فكلّ نصٍّ عبارةٌ عن لوحةٍ فسيفسائيّةٍ من الاقتباسات، كلّ نصٍّ هو تشرّبٌ وتحويلٌ لنصوصٍ أخرى"[2].

ولقد أولى النقاد العرب المعاصرون مصطلح التناص اهتمامًا بالغًا ربما لأنّهم وجدوا فيه تقاربًا كبيرًا مع مفهوم السرقات فراح بعضهم يبحث عن جذوره في التراث النقديّ العربيّ كما هو الحال عند عبد الملك مرتاض في دراسته الموسومة بـ" فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص" إذ يرى أنّه لا مانع من البحث عن الجذور النقديّة العربيّة للمصطلح على الرغم من عدم التصريح به في التراث النقديّ العربيّ يقول: "حقا أن النقاد العرب القدامى لم يقرروا صراحة باللفظ أمر هذه التناصية بالمفهوم العميق الذي قررته كريستيفا ورولان بارت وجريماس وسواهم من فرسان السيميائية بيد أن ذلك لا يمنع من البحث في الجذور النقدية العربية التي أومأت إلى بعض هذا من قريب أو من بعيد"[3]

ومن أهمّ النقّاد العرب الذين أولوا التناص عنايةً خاصةً: محمد مفتاح وسعيد يقطين، وإذا كان سعيد يقطين قد صب اهتمامه في دراسة التناص على الرواية فإنّ محمد مفتاح قد اهتم بمجال الشعر، ويُعدّ محمد مفتاح من الباحثين المتخصصين في تقريب النقد الحديث وآلياته، ويعد كتابه "تحليل الخطاب الشعري ـ استراتيجية التناص" مرجعًا مهمًا للمهتمين بدراسة

---

[1] ساميول، تيفين، (2007)، التناص ذاكرة الأدب، ترجمة نجيب عزاوي، اتحاد الكتاب العرب، ط1،ص 18

[2] أنجيلو مارك، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، تر: المديني، أحمد، مطبعة عيون المقالات- دار البيضاء –ط1، ص102.

[3] عبد الملك مرتاض، (مايو 1991م)، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، ص84

التناص إضافةً إلى جملةٍ من المؤلفات التي تُعنى بالتناص اهتم فيها بالجانبين: النظريّ والتطبيقيّ.[1]

ويبدو أنّ التناص .كما يرى النّقاد .قدر المبدعين جميعا "لا تسلم منه "اليد الأولى" ولا "اليد الثانية" ولا نص "الدرجة الأولى" ولا "الدرجة الثانية" فلا اختراعٌ مطلقٌ ولا ابتداعٌ كليٌّ، وإنّما هناك دورٌ وتسلسلٌ يعسران عمليّة التأويل إذا لم تحلل هذه الظاهرة الإنسانيّة إلى الآليات الأولى التي تتحكّم فيها، وعلى هذا فهي ليست خاصةً بثقافةٍ دون أخرى ولا بشاعرٍ دون آخر"[2]

وقد يحدث التناص بوعي المبدع أو دون وعيٍ منه، ومع هذا فلا يُتصوّر أنْ يحدث في كلا الحالتين بلا أسباب ولا دوافع، ولهذا كان التساؤل مشروعًا عن تلك الدوافع التي جعلت المبدع يستحضر نصًا أو موقفًا أو حدثًا ما فيدخله في نصّه، وإذا سلّمنا بوجود الدوافع في حالة الوعي بالتناص والقصد إليه، فكيف يكون الأمر في حالة عدم الوعي والقصد إليه؟! فلا شكّ في أنّ هناك دوافع غير مباشرة قد تكون كامنةً في دواخل المبدع ومنطويّة في أعماقه جعلته لا إراديًّا يتناص مع غيره،[3] ولهذا كان حريًّا بنا أن نبحث عن الدوافع التي جعلت النيهوم يتناص مع النصوص السابقة.

3.دوافع التناص في أدب النيهوم الساخر:

يوظّف النيهوم كغيره من الأدباء التناص في كتاباته الأدبيّة والفكريّة، ومؤلفاته غنيّةٌ بذلك، ولعلَّ أبرز الدوافع التي دعت النيهوم للتناص مع النصوص السابقة هي: الاشتراك في النزعة الوطنيّة والقوميّة والدينيّة، والاشتراك في الاتجاه الفكريّ والأدبيّ، وانتشار المأخوذ وشيوعه، والجوانب الفنيّة.

3، 1.الاشتراك في النزعة الوطنيّة والقوميّة والدينيّة:

---

[1] الحوقاني، عيسى بن سعيد، التناص في شعر نزار قباني، دراسة نقدية نظرية تطبيقية، ص8276

[2] مفتاح، محمد، (2006)دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء .المغرب، ط3، ص 201، 202

[3] الحوقاني، عيسى بن سعيد، التناص في شعر نزار قباني، دراسة نقدية نظرية تطبيقية، ص83

تتداخل النصوص وتكثر الاقتباسات فيما أنتجه أبناء الوطن الواحد، ويعود ذلك إلى تشابه العواطف بينهم في حبِّ وطنهم واشتراكهم في كره أعداء الوطن، وهكذا الشأن بالنسبة لاشتراك العواطف في حبِّ القوميّة والدين ومعاداة كلّ من عاداهما، وهذا الاشتراك في العواطف الوطنيّة والقوميّة والدينيّة لا ينفي على الإطلاق تفاوت ظهور تلك العواطف بين الحدة والرّقة والشدة والضعف حسب طبائع الناس الذين يشتركون في الانتماء إلى وطنٍ أو قوميّةٍ أو دينٍ واحدٍ.

إنّ انتماء النهوم إلى ليبيا كان دافعًا ومحفزًا ليتناص مع ما أنتجه أدباء ليبيا في التغني بوطنهم، والدفاع عنه ضد المعتدين عليه من الداخل والخارج، كما أنّ انتماء النهوم إلى القوميّة العربيّة كان دافعًا ليتناص مع ما أنتجه أدباء العرب في الدفاع عن العروبة، ولا شكّ في أنّ انتماء النهوم إلى الإسلام كان دافعًا ليتناص مع النصوص الدينيّة من القرآن والسنة وأقوال الفقهاء، بل إنّ هذا الانتماء الدينيّ الإسلاميّ لم يمنعه من التناص مع الكتب المقدسة الأخرى كالتوراة والإنجيل، إذ إنّ الإسلام لم يمنع المسلمين من الاطلاع على تلك الكتب، بل أمرهم بالإيمان بها وبالأنبياء الذين أنزلت عليهم، ومما يدفع للتناص مع تلك الكتب المقدسة أنّها حاضرةٌ في البيئة العربيّة التي يعيش فيها النهوم فهناك من النصارى واليهود من يشترك مع المسلمين في القوميّة العربيّة والانتماء الوطنيّ.

ولا شكّ في أنّ هذا الانتماء الوطنيّ والقوميّ والدينيّ دفع بالنهوم للتناص مع الأدب الشعبيّ بحكاياته وأساطيره لشخوصه وأمثاله الشعبيّة، فكثيرًا ما يتكئ النهوم في أدبه الساخر على الموروث الشعبيّ العربيّ بشكل عام والليبيّ بشكلٍ خاصٍ ليجذب المتلقي ويؤثر فيه، إذ يكتب عن القص الشعبيّ ويربطه بوقائع مجتمعيّةٍ، يلزم القارئ بالتفكير والانتباه والإكمال، وفي أحيان كثيرةٍ يستحضر ذلك الموروث الشعبيّ لنقده وكشف عيوبه بهدف إصلاح المجتمع.

3، 2.الاشتراك في الاتجاه الفكريّ والأدبيّ

يشترك الناس في الاتجاه الفكريّ والأدبيّ كما يشتركون في اتجاههم العاطفيّ، فهناك اقتناعات فكريّة رسخت في عقول مجموعة من الناس وتمكّنت من قلوبهم، "ويكون ذلك

أكثر وضوحًا بين الجماعة التي تشترك في وطنٍ أو قوميّةٍ أو دينٍ أو يجمع بينها فكرٌ عقائديٌّ أو مذهبيٌّ أو سياسيٌّ واحدٌ"[1]

ويبدو أنّ المبدعين الذين يشتركون في الاتجاه الفكريّ أو الأدبيّ يتناصون مع إنتاج بعضهم البعض وإنْ اختلفت عصورهم وأقاليمهم وقوميّاتهم ودياناتهم، إذ إنّ المتمعّن في إنتاج كلّ مجموعةٍ من المجموعات التي تشترك في فكرةٍ جامعةٍ يجد "أفراد كل مجموعةٍ تتناص مع بعضها في هذه الفكرة الجامعة، وتستحضر من النصوص والمواقف والأحداث والرموز ما يدعم هذه الفكرة المشتركة"[2] وهذا ما نجده جليًّا في كتب النيهوم الفكريّة التي تبين مدى تأثّره بالمدرسة الألمانيّة التي تعلَّم وأكمل دراساته العليا فيها، فالمتتبع لأدب النيهوم يجد تناص الأسماء والأمثال والقصص منتشرًا في إنتاجه عامةً والقصصيّ منه خاصةً.

3، 3. انتشار المأخوذ وشيوعه:

يُعدّ انتشار النّص وشيوعه من أهمّ المحفزات التي تدفع المبدع إلى إعادة توظيف ذلك النص في إنتاجه الأدبيّ والفكريّ، ولا أدلَّ على ذلك من كثرة التناص القرآنيّ في الإنتاج الأدبيّ، إذ إنّ انتشار النص القرآنيّ يجعله حاضرًا في ذاكرة كلٍّ من المبدع والمتلقي، وهذا ينطبق على القصص الشعبيّة والأمثال والحكم والأبيات الشعريّة السائرة في الناس، فكثيرًا ما يستحضرها المبدعون في إنتاجهم لانتشارها وشيوعها بين الناس، وهذا ما نجده في أدب النيهوم إذ يلجأ كثيرًا إلى استدعاء النصوص الشائعة في إنتاجه الأدبيّ كالنص القرآنيّ والأمثال والحكم والحكايات الشعبيّة والأشعار السائرة ليسهل عليه إيصال أفكاره وعواطفه إلى المتلقين باستدعاء تلك النصوص السابقة في نصوصه الحاضر؛ لأنّها قريبة الحضور في الذهن، ولا يجد فيها المتلقي ذلك العناء الذي يجده في النصوص المغمورة أو غير ذائعة الصيت بين الناس.

---

[1] الحوقاني، عيسى بن سعيد، التناص في شعر نزار قباني، دراسة نقدية نظرية تطبيقية، ص84

[2] نفسه، ص84

3،4. الجوانب الفنيّة:

لا يمكن إغفال البعد الفنيّ الجماليّ الذي يضفيه توظيف التناص في العمل الأدبيّ، وهذا يدفع المبدع لاستحضار نصوصٍ سابقةٍ في نصّه الحاضر، كما يستدعي شخصيّاتٍ وأماكن وأحداث تاريخيّة لما تحمله من دلالاتٍ رمزيّةٍ وإيحاءاتٍ فنيّةٍ يختصر بها المبدع المسافات لإيصال أفكاره ومشاعره للمتلقي "وتزداد فنية التناص عندما يوظف المبدع موقفًا ما في موقفٍ مناقضٍ له قد يكون تحسرًا أو استنهاضًا أو سخرية"[1]

ويتجلى الدافع الفنيّ لتوظيف التناص في أدب النهوم في أعماله الروائيّة والقصصيّة فقد تأثّر في كثيرٍ من كتاباته بابن المقفع وكتابه (كليلة ودمنة) وذلك في استنطاق الحيوانات، وإنْ اختلف معه النهوم في طريقة العرض وتشكيل المحاور والسرديات، إلّا أنّ التوظيف الإبداعيّ الفنيّ للتناص يبدو جليًّا في أدب النهوم.

4. التوظيف الساخر للتناص مع الموروث الدينيّ:

تعدّ المصادر الدينيّة من أهمّ المصادر البارزة في أدب النهوم عامةً والساخر منه خاصةً إذ أفاد منها النهوم أدبًا وفكرًا، حتى أنّها أعطت لأدبه طابعًا مميزًا، إذ يثير التناص الدينيّ في أدب النهوم الجدل والتساؤلات، وقد يكون لهذا دورٌ في إعطاء أدب النهوم صفة البقاء والديمومة، إذ "يشكل الموروث الدينيّ مصدرًا مهمًا من المصادر التي استفاد منها الشعراء على مر العصور في مدّ تجاربهم بروحانيّةٍ خاصةٍ وإعطائها صفة البقاء والديمومة، وذلك لما يشكله الدين من حضور قوي في عامة الناس وخاصتهم، ولما يتمتع به من قوة تأثيرية عظيمة"[2]

وتجدر الإشارة إلى أنّ كثرة التناص الدينيّ في إنتاج الكاتب لا تدل دائمًا على أنّه صاحب نزعةٍ دينيّةٍ، إذ ليست النزعة الدينيّة وحدها التي تدفع المبدع إلى التناص مع النصوص الدينيّة بل "لخاصيّة جوهريّة في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه، وهي أنّها ممّا ينزع الذهن البشريّ لحفظه ومداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كلّ العصور تحرص على

[1] نفسه، ص 84

[2] نفسه، ص94.

الإمساك بنصٍّ إلّا إذا كان دينيًّا أو شعريًّا، وهي لا تمسك به حرصًا على ما يقوله فحسب، وإنّما على طريقة القول وشكل الكلام"[1]

وليس من شأننا أنْ نبحث عن التناص في أدب النيهوم كلّه، بل إننّا نعنى بدراسة التناص في أدبه الساخر وتناول آليّات توظيفه، إذ يبرز التناص الدينيّ باستدعاء النص الدينيّ من القرآن الكريم، والسنة النبويّة الشريفة، والتوراة والإنجيل، وقد يكون التناص الدينيّ باستدعاء الأفكار المستمدة من الموروث الفقهيّ والعقديّ.

من الظواهر التناصية القرآنيّة التي نرصدها في الخطاب الساخر للنيهوم اقتباس تركيب قرآنيّ ويأخذ نمطًا تعبيريًّا وقدرًا إيحائيًّا، وهذه التراكيب قد يوظفها النيهوم قد تكون دون تغييرٍ في تركيبها الدلاليّ، وقد يوجهها توجيهًا دلاليًّا جديدًا عن طريق نقل الصياغة القرآنية إلى صياغة نيهوميّةٍ جديدةٍ، ومن ذلك قول النيهوم في رواية (الحيوانات):

- قال الذئب: الإذاعة للقنفذ خلق لها وخلقت له.
- لماذا القنفذ؟ قال الأسد الذي لا يكفّ عن طرح الأسئلة.
- خبير في فن الوخز قال الكلب، ثم إنّه خجول وبطيء الحركة، ولا ينظر لذات اليمين ولا ينظر لذات الشمال"[2]

في هذا النصّ حوارٌ بين الذئب والملك حول من يكون رئيسًا للإذاعة، فكان جواب رئيس الحكومة (الكلب) القنفذ لأنّه خبير بالوخز، ثم يستحضر النيهوم على لسان رئيس الحكومة (الكلب) تركيبًا قرآنيًّا مع إجراء تعديلاتٍ فيه بما يتناسب مع مقام الاستحضار (ولا ينظر لذات اليمين ولا ينظر لذات الشمال) إذ إنّ القارئ لهذا التركيب يستشف منه الآيتين (17 و18) من سورة الكهف إذ يقول تعالى: [illegible]

[1] صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية (قراءة في الشعر والقصص والمسرح)، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996م، ص4241

[2] النيهوم الحيوانات، ص15.

[1] إلّا أنّ النهوم لم يُدخل العبارة القرآنيّة كما هي، بل قام بعمليّة ترصيع.

والترصيع آليّةٌ تناصيّةٌ أشبه ما تكون بـ(المونتاج) حيث يرصّع المبدع عناصر النص السابق في نصه الجديد، وذلك بتأمين التماسك بين العناصر واختزال التعارضات التركيبيّة، وإدخال وصلاتٍ تضمن تماسكها النحويّ والدلاليّ، وهذا ما يظهر جليًّا في نص النهوم، فإذا اكتفينا بالنظر في الآية 18 من سورة الكف نجد النهوم قد استبدل جملة (نقلبهم) من التركيب القرآنيّ ﴿وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ﴾ بجملة فعليّة أخرى (ولا ينظر) لتناسب نصّه، وأضاف حرف الجر (اللام) لكلمة (ذات) مع أنّه لم يرد في التركيب القرآنيّ، كما تجدر الإشارة إلى أنّ النهوم كرّر الفعل (ينظر) وجعله يتعدّى بحرف الجر (اللام) ولم يكن ذلك شأن النص القرآنيّ؛ إذ لم يكرّر الفعل (نقلّب) ولم يجعله متعديًّا بحرف الجر، وربما كان في وسع النهوم أنْ يقترب أكثر من التركيب القرآنيّ فيقول: (ولا ينظر ذات اليمين وذات الشمال) دون أنْ يكرر الفعل المنفي (لا ينظر) ودون تعديته بلام الجر.

إنّ المتمعّن في التركيب القرآنيّ الذي وظفه النهوم في نصّه يدرك أنّه قد ورد في سياق العرض القصصيّ لأصحاب الكهف ووصف حالهم في كهفهم الذي لبثوا فيه ثلاثمائة وتسع سنوات، بينما كان نصّ النهوم نصًّا ساخرًا جاء على لسان رئيس الحكومة (الكلب) وهو يزكّي (القنفذ) أمام (الأسد) ليجعله مسؤولًا عن الإذاعة، فقد قام النهوم بقلب موقف العبارة القرآنيّة وذلك بحرف الخطاب القرآنيّ عن وجهته الأصليّة إلى وجهةٍ نهوميّةٍ ساخرةٍ.

وقد يبدو النص اللاحق لأول وهلة منفصلًا عن النص السابق ومستقلًّا عنه إلّا أنّ ذلك "لا يعني أنّه سيستقل في سياقه الجديد، بل سيظل مرتبطًا بسياقه القديم، فكلّ عمليّات المونتاج التي يقوم بها المبدع لن تستطيع أنْ تعزل النصّ اللّاحق عن النص السابق"[2] فالكلب حاضرٌ في النصين اللاحق والسابق، ففي النص النهوميّ الساخر كان الكلب هو المتحدث، أمّا في النص القرآنيّ فإنّ الكلب ﴿بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ﴾

---

[1] سورة الكهف، آية:17و18

[2] الحوقاني، عيسى بن سعيد، التناص في شعر نزار قباني (دراسة نقدية نظرية تطبيقية)، ص341

ونجد التناص القرآنيّ حاضرًا بآليّة الترصيع ذاتها في قوله: " أيها القطيع الصغير، قال الفيل احذروا أنْ تضلوا، فالحق أقول لكم، إن يدخل الجمل في عين الإبرة أسهل عليه من أن يدخل هذه الحكومة إنّها حكومة أنياب"[1] ولا يجد المتلقي كبير عناءٍ ليكشف في نص النيهوم عن حضور قوله تعالى:[2] وعلى الرغم من أنّ النيهوم قد حافظ في نصّه على تقديم المفعول به (الحق) كما ورد في الآية القرآنيّة فإنّه لم يحافظ على كلمة (الحق) الأولى التي وردت في النص القرآنيّ مبتدأً خبره محذوفٌ يُفهم من القسم الوارد في الآية التالية: [3] إذ يبدو سياق النص اللّاحق لا يستوجب القسم الذي استوجبه النص السابق، ومما يثير السخرية في هذا الضرب من التناص أنّ الخطاب في النص القرآنيّ صدر من الله سبحانه وتعالى يتوعّد به إبليس وأتباعه، بينما أعاد النيهوم توجيه الخطاب في نصّه فجعله يصدر على لسان الفيل مخاطبًا به القطيع.

وفي النصّ ذاته يستشف المتلقي من نص النيهوم قوله تعالى: [4] إلّا أنّ النيهوم لم يدخل العبارة القرآنيّة كما هي، بل قام بعمليّة ترصيعٍ لها. (إنْ يدخل الجمل في عين الإبرة...) فعلى مستوى الألفاظ استبدل النيهوم الفعل (يلج) المنصوب بحتى بالفعل (يدخل) المجزوم بإنْ، كما استبدل كلمة (سم) بكلمة (عين) وكلمة (خياط) بكلمة (الإبرة)، وربما يرجع سبب هذا الاستبدال إلى الرغبة في تسهيل الألفاظ للمتلقي خاصةً وأنّ كتاباته موجّهةٌ إلى المجتمع الليبيّ وإلى الأوساط الشعبيّة منه خاصةً.

أمّا على مستوى المعنى فلم يُخرج النيهوم العبارة القرآنيّة التي وظفها في نصّه عن معناها الأصليّ، إذ وردت العبارة في النصين السابق واللاحق لبيان الاستحالة، فقد وردت في النص القرآنيّ لبيان استحالة الغفران ودخول الجنة للذين كذبوا بآيات الله، ووردت في نص النيهوم لبيان استحالة دخول الجمل إلى الحكومة، إلى أنّ الاستحالة في النص القرآنيّ كانت

---

[1] النيهوم، الحيوانات، ص24.

[2] سورة ص، الآية84

[3] سورة ص، الآية 85

[4] سورة ص، آية:84.

في الدخول إلى شيء محبوب (الجنة) بينما كانت الاستحالة في النص النيهومي في الدخول إلى شيءٍ مكروهٍ (حكومة أنياب)، ولا شكّ في أنّ هذا القلب في المعنى أسهم في إنتاج الخطاب النيهوميّ الساخر وإيصاله إلى المتلقي.

ويوظف النيهوم العبارة القرآنيّة ذاتها في قصته (تحية طيبة وبعد) إذ يقول: "رسالة تهديد كتبها الأب (اليكسي زخاروف) بخط يده الرديء إلى أيّ لص يسرق محفظته وقال فيها متوعدًا:

.لن يدخل الغنيّ مملكة يسوع حتى يلج الجمل في سم الخياط"[1]

ويبدو جليًا أنّه وظف العبارة القرآنيّة كما هي دون أيّ ترصيع فيها إلّا أنّه جعلها مكتوبةً بخط رديء بيد الأب (اليكسي زخاروف) على خلاف ما اعتاد عليه المسلمون من أنْ تكون هذه العبارة مكتوبةً بخطٍ جميلٍ في كتابهم المقدس، وقد ألف المسلمون هذه الاستحالة لمن كذّب بآيات الله لا لمن سرق محفظة القسيس، ولا شكّ في أنّ ذلك قد اضطلع بدورٍ كبيرٍ في إيصال الخطاب الساخر الذي أراده النيهوم من إعادة توجيه العبارة القرآنيّة.

وفي نصّ (بين الحين والآخر) يقول النيهوم مخاطبًا الإله سبحانه وتعالى: "نحن شعبٌ بسيطٌ كالتراب، فإذا كانت رحمتكَ تسع كلّ شيءٍ فلا بدّ أنّها ستسعُ أيضًا فضائحنا الصغيرة التي نرتكبها بحسن نية لأننا تراب"[2]. ففي هذا النص تناصٌ مباشرٌ مع جزء من الآية 156 من سورة الأعراف إذ يقول تعالى: [3] وبالنظر إلى النصين: السابق واللاحق " رحمتكَ تسع كلّ شيء" نجد أنّ النص السابق جاء بضمير المتكلم (رحمتي) بينما جاء النص اللّاحق بضمير المخاطب (رحمتك) وهو ترصيعٌ لا بدّ منه لاختلاف المقام، إلّا أنّ اللافت للنظر أنّ النص القرآنيّ جاء بالفعل الماضي (وسعتْ) للدلالة على أنّ الفعل قد تحقق إذ ورد النص في سياق الحديث عن قصة موسى . عليه السلام . والرجال السبعين

---

[1] النيهوم، الصادق، تحية طيبة وبعد، تالة للطباعة والنشر، ليبيا، والانتشار العربي، لبنان، ط1، ص24

[2] النيهوم، كلمات الحق القوية، ص173.

[3] سورة الأعراف، آية: 156.

الذين اختارهم من قومه، بينما جاء النص النيهوميّ بالفعل المضارع (تسعُ) للدلالة على استمراريّة اتساع رحمة الله.

ومكمن السخرية في هذا التناص أنّ النص القرآنيّ يجزم بأنّ رحمة الله التي وسعت كلّ شيء مؤطرة في قوله تعالى: ﴿ ﴾ بينما ما يرجوه النيهوم في نصّه استمرار اتساع تلك الرحمة لكلّ ما يُطلق عليه " فضائحنا الصغيرة" ويعدّ قائمةً طويلةً من تلك الفضائح لا توحي بأنّها صغيرة، ومع ذلك فإنّهم يصرون على ارتكابها كما يقول: "يا إلهي نحن لا نستطيع أنْ نكفّ عن ارتكاب تلك الحماقات الصغيرة التي أصابتنا بالخجل..."[1] ولا شكّ في أنّ تصوير النيهوم لما يرجوه الشعب الجاهل من طلب الرحمة مع الإصرار على ارتكاب الخطأ والتصريح بعدم الكفّ عنه يحمل سخريةً من الفهم السطحيّ للدين.

ونجد التناص القرآنيّ ماثلًا في قصة (اليأس واللعبة الأخرى) إذ يقول النيهوم على لسان إحدى شخصيّات قصته: "هذا ما تقوله الغجريّة نيتافوري هيلا فيتي: واذهب إلى الجحيم وتمتع هناك بشجر الزقوم"[2] ولا شكّ في أنّ المتمعن في النص النيهوميّ يدرك أنّه وظّف آليّة الإيجاز في تناصه مع النص القرآنيّ، إذ اكتفى في نصه بذكر جزءٍ من النص السابق لكنّ ذلك الجزء المذكور يحيل على كلّ النص ففي قول النيهوم: "اذهب إلى الجحيم وتمتع هناك بشجر الزقوم" إحالة على ست آيات من سورة الواقعة على أقل تقدير إلّا أنّه اكتفى بذكر جزء من تلك الآيات، ولا يُتصوّر أنّه أراد أيةً واحدة، إذ إنّ الآيات الست يمثلن وحدة واحدة لا يكتمل المعنى إلّا باجتماعهن، فالنّص النيهومي يتضمن تناصًا قرآنيًّا بآليّة الإيجاز لقوله تعالى: ﴿ ﴾ [3] وبالإضافة إلى آليّة الإيجاز وظّف النيهوم آليّة الترصيع بإدخال فعل الأمر (تمتعْ) ويظهر جليًّا أنّ التناص على وفق هذه الآليّة التناصيّة قد أضفى طابعًا ساخرًا على الخطاب في النص النيهوميّ، ومما عزّز الخطاب الساخر كذلك وجعله أكثر مرارةً أنّه صدر على لسان الغجريّة.

---

[1] النيهوم، كلمات الحق القوية، ص173.

[2] النيهوم، كلمات الحق القوية، ص73.

[3] سورة الواقعة، آية: 52.

ونستطيع الجزم بأنّ مواطن التناص القرآنيّ في أدب النهوم كثيرةٌ جدًا وما ذكرناه لا يمثل إلّا نماذج على تعدد الظواهر التناصيّة القرآنيّة في أدبه الساخر كاقتباس لفظٍ مفردٍ، واقتباس تركيبٍ، واقتباس آيةٍ أو جزءٍ من آيةٍ، واقتباس سلسلةٍ من الآيات.

أمّا حضور الحديث النبويّ الشريف في أدب النهوم الساخر فيعدّ نادرًا ولا يمكن مقارنة حضوره بحضور القرآن الكريم، ونؤكد على "أنّ اكتشاف مواضع التناص مع الخطاب النبوي ليس سهلا إذا قارناه بالخطاب القرآني الذي يكون في الغالب حاضرا في ذهن القارئ"[1] ومع هذا لا يعدم حضور الحديث النبويّ الشريف عند النهوم، إذ يستفتح قصته (مرثية) بقوله: "في يوم العيد.. يطلق الله سراح الشيطان.. يعيد إليه حريّته.. يتركه يتذكر فنجان القهوة وسيجارة الغربان.. ويهرع إلى المقهى في ثياب العيد ويخفي ذيله تحت جَرده الحرير، ويخفي قرنيه تحت الطاقيّة الحمراء.. لأنّه بدون ثياب العيد يبدو الشيطان بذيله المضحك مثل قردة الحاوي التي يسرح بها أربعة فقهاء"[2] فمن النص النهوميّ نستطيع دون كبير عناءٍ أنْ نستشف قوله . ﷺ . :"إذا جاءَ رَمَضانُ فُتِّحَتْ أبْوابُ الجَنَّةِ، وغُلِّقَتْ أبْوابُ النَّارِ، وصُفِّدَتِ الشَّياطِينُ"[3]

ويبدو أنّ الحديث الذي استدعاه النهوم في نصه من الأحاديث التي تعدّ حاضرةً في أذهان المتلقين أكثر من غيرها فكثيرًا ما يسمع المتلقي هذا الحديث النبويّ من الفقهاء في محاضراتهم ودروسهم التي يتحدثون فيها عن شهر رمضان.

والمتمعن في النصين: النبويّ، والنهوميّ يدرك أنّ النهوم قد استحضر النص النبويّ بمفهوم المخالفة ليتناسب مع خطابه الساخر، ففي حين أنّ الحديث النبويّ جاء في معرض الحثّ على الصيام وذكر فضائله التي منها تصفيد الشياطين فإنّ النصّ النهوميّ جاء ليحذّر بأسلوبٍ ساخرٍ ممّا يحصل بعد انتهاء رمضان ودخول العيد، فبما أنّ الشياطين صُفّدتْ في رمضان فإنّ سراحهم يُطلق في العيد، وهذا ما لم ينصّ عليه النص النبويّ صراحةً ولكنّ السياق يقود إلى هذا التأويل، فتصفيد الشياطين في النص النبويّ جاء مقيّدا بالظرف فإذا

---

[1] الحوقاني، عيسى بن سعيد، التناص في شعر نزار قباني، ص 116

[2] النهوم، الصادق، تحية طيبة وبعد، ص139

[3] توثيق الحديث

انتهى الظرف انتهى التقييد، وكأنّ النيهوم قد استدعى من النص النبويّ النّص الغائب أو الموازي فاستحضره في نصّه، وممّا يلفت النظر في هذا الاستحضار أنّ الفعل (صُفِّدَتِ الشَّياطِينُ) في النص النبويّ لم يسمَّ فاعله (مبني للمجهول) بينما جاء الفعل في النص النيهوميّ مبنيًّا للمعلوم (يطلق الله سراح الشيطان).

ومما يكرّس الخطاب الساخر في هذا التناص تلك الصورة الكاركتيريّة التي يرسمها النيهوم للشيطان إذ جعله "يهرع إلى المقهى في ثياب العيد ويخفي ذيله تحت جرده الحرير، ويخفي قرنيه تحت الطاقيّة الحمراء" ويصوّره "مثل قردة الحاوي التي يسرح بها أربعة فقهاء" وهنا تزداد حدّة الخطاب الساخر فالفقهاء الذين كانوا في رمضان يبشرون بتصفيد الشيطان صاروا في العيد يسرحون بقردة الحاوي التي تشبه ذلك الشيطان.

ونجد في الخطاب الساخر عند النيهوم إشاراتٍ متفرقةً للتناص مع الكتب السماويّة الأخرى، وتعدّ هذه الكتب أرضًا فكريّةً خصبةً يستطيع الأديب من خلالها أنْ يوظّف آليات التناص التي تخدم نصه، ولا بدّ لنا من الإشارة إلى أنّ نظرة الأدباء المسلمين إلى الكتب المقدسة غير القرآن الكريم تكون نظرةً فنيةً تاريخيّةً لا تدل على التسليم والإيمان بالمقاصد الأصليّة ولا بالأحداث التاريخيّة الواردة في تلك الكتب "فالنظرة هنا لا صلة لها بالقداسة الدينية ، كما لا شأن لها حين تتعامل مع التاريخ بالحقيقة التاريخية ... وتناولها في هذا المعرض تناول فنيّ، لا شأن له بالجدل التاريخيّ والدينيّ، مع لفت النظر إلى أن الفن لا ينقض الحقائق التاريخية والدينية حين يفعل ذلك، كما لا ينقض حقائق الواقع والطبيعة حين يجسد الأشياء، ويبث الحياة في الأحجار والأشجار، ويتحدث عن الإنسان والكون حديثا يصدم الحقائق العلمية إن أخذ أخذا حرفيا، ذلك لأن للفن لغته الخاصة، وللفنان رؤيته الجديدة للكون والإنسان"[1]

والأديب العربيّ يعيش في بيئة متنوعة . وإن كانت الغالبيّة من المسلمين . فهناك النصارى واليهود، وهناك اليزيديّن والصابئة، ولا شكّ في أنّ واقع هذا التركيب الدينيّ يحتّم على الأدباء التأثير والتأثّر، وشأن النيهوم كشأن غيره من الأدباء العرب إذ نجد في إنتاجه الأدبيّ حضورًا

[1] داود، أنس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، مصر، ط1، 1975م، ص93.

للكتب المقدسة وهذا ما نجده جليًّا في روايته (من مكة إلى هنا) إذ يقول على لسان مزارعٍ إيطاليّ بعد أنْ رأى مسعود الطبّال الزنجيّ جاثيًا على ركبتيه: "سوسة قرية الزنوج، أنا قلت لك ذلك يا يسوع المسيح، وقلت لك إنّه من الأفضل أن تبقى في روما. ولكنك لم تصدقني.. إنّه لم يكن بوسعك أنْ تصدّق مزارعًا أعرج مثلي"[1] قد يكون هذا الاستدعاء لشخصيّة عيسى . عليه السلام . باسم (يسوع) من باب انطاق الشخصيّات بلسانها، إلّا أنّ التناص لا يتمثّل في استدعاء الشخصيّة فحسب بل إنّ الفكر الذي تضمنه الخطاب هو فكر نصرانيّ، فيسوع هو الرب الذي يخاطبه العبد (المزارع الإيطاليّ) إلّا أنّ العبد يعرف المستقبل أكثر من الرب؛ فظهر العبد في خطابه معاتبًا أو ربّما لائمًا للرب لأنّه لم يصدّق كلامه، وهذا يخالف اعتقاد المسلمين، فعيسى هو نبيّ من البشر وليس الرب ولا ابن الرب، ولا شكّ في أنّ هذا التناص عزّز الخطاب الساخر عند المتلقي.

وفي رواية (الحيوانات) نستطيع أن نتبيّن استحضار النهوم لشخصيّة دينيّة لها حضورها في الفكر الجمعيّ وهذا ما ندركه عند تصوير شخصيّة الفيل الذي يشيح بوجهه عندما كانت الحيوانات تضحك في كلّ مرةٍ حتى وصل إلى مرحلةٍ لا بدّ فيها أنْ يتكلّم يقول النهوم في روايته:

"أشاح الفيل بوجهه إلى الجهة الأخرى، وفي هذه المرة كان عليه أن يتكلّم.

أيها القطيع الصغير، قال الفيل فجأة "كثرة الضحك مثل كثرة الصفير موجع للثة واللسان. احذروا أن تضلوا، فما أرى لكم وراء حجب المستقبل على هذا الطريق سوى العذاب"

"أف" قال التيس.

"لا تنصتوا إليه" قال الخرتيت "إنّه مجرد درويش"

[1] النهوم، من مكة إلى هنا، ص6.

"أيها القطيع الصغير" قال الفيل "انصتوا ثم انصتوا. إني أحدّق في حُجب الغيب وأركم. هذا يؤكل بالملح، وهذا يؤكل من دونه، وهذا يسلخ حيًّا، وهذا يقلى في الويت، الويل لمن لا ينفذ بجلده"[1]

والمتتبّع لسير أحداث هذه الرواية يدرك دون كبير عناءٍ أنّ شخصيّة (الفيل) ما هي إلّا قناعٌ لشخصيّة المخلّص أو المنقذ أو لنقل شخصيّة المسيح إذ تلتقي شخصيّة (الفيل) مع شخصيّة (المسيح) في جملةٍ من الجوانب عرضها (حميد الجراري) في دراسته الموسومة بـ(الخرافي في الرواية المغاربيّة، رواية الحيوانات نموذجا) فقد اشتركت شخصيتا الفيل والمسيح حسب (الجرادي) في الكثير من السمات التي نجمعها في الجدول الآتي:[2]

الشخصية الروائية	الشخصية الدينية
منقذ/ مخلص	منقذ/ مخلص
له حواري: السنجاب	له حواريون
صلب	صلب
الخلاص السياسي	الخلاص الديني
شخصية متجددة	شخصية متفردة

هكذا عقد (الجراري) مقارنته بين الشخصيّة الملهمة في الرواية (الفيل) وشخصيّة المسيح، وقد أجاد في مقارنته إذ اتّخذ النيهوم (الفيل) قناعًا لشخصيّة المخلّص، إلّا أنّ الخلاص الذي تدعو إليه الشخصيّة الحاضرة في الرواية هو خلاص سياسيّ، أمّا الخلاص كانت تدعو إليه الشخصيّة الغائبة فهو خلاصٌ دينيّ، ولا شكّ في أن الشخصيّة السابقة (الغائبة) هي شخصيّةٌ متفردةٌ أمّا الشخصيّة الحاضرة (الفيل) فهي شخصيّة متجددة يمكن أنْ تظهر في أيّ مكانٍ وزمان، ولا شكّ في أنّ اتّخاذ (الفيل) قناعًا) لشخصيّة المخلّص والمنقذ قد اضطلع

[1] النيهوم، الصادق، رواية الحيوانات، ص32، 33

[2] الجراري، حميد، الخرافي في الرواية المغاربية، رواية الحيوانات للصادق النيهوم نموذجا، بحث قصير منشور صحيفة الوسيط الليبية بنغازي طرابلس، ص206.

بدورٍ كبيرٍ في تعزيز الخطاب الساخر؛ إذ ليس في التصوّر الجمعيّ ما يجعل (الفيل) جديرًا بأنْ يتّصف بهذه الصفة.

ومن الجدير بالذكر أنّ تناص النهوم مع الموروث الدينيّ كثيرٌ جدًا إلّا أنّ عنايتنا كانت بالتناص المرتبط بالخطاب الساخر في أدب النهوم دون غيره، وإلّا فإنّ إنتاجه الأدبيّ يزخر بحضورٍ مكثفٍ للنص القرآنيّ، وبتنوّعٍ كبيرٍ في آليّات توظيفه.

5. التوظيف الساخر للتناص مع الموروث الأدبيّ:

لا يُتصوّر على الإطلاق أنْ يكون الإبداع الأدبيّ بمعزل عن التأثر والتأثير "وإلّا أصبح كلّ شاعرٍ عالمًا خاصًا بذاته، مغلقًا على نفسه عوامل التأثر والتأثير، وما هكذا الواقع، صحيح أنّه لكلّ شاعرٍ عالمه الخاص، ولكنّ هذا العالم ليس مغلقًا على نفسه، لا تهب عليه رياح ثقافات المحيط أو مؤثرات الغير"[1]

ولا شكّ في أنّ النهوم كغيره من الشعراء المعاصرين الذين وجدوا أنفسهم أمام إرثٍ كبيرٍ من الأدب شعرًا ونثرًا خلّفه لهم السابقون، لهذا نجد الموروث الأدبيّ حاضرًا في إنتاجه الأدبيّ عامة، وقد شكّل هذا الحضور صورًا جماليّةً متفرقةً في أدبه، إذ تمازج أدبه بالقديم والحديث من الأدب، فكثيرًا ما يعود بنصوصه إلى السجع العربيّ الأول، وإلى الروايات الشعبيّة كالتي في كتاب (ألف ليلة وليلة)، وقد صنع هذا التنوع خصوصيّةً في أدب النهوم؛ إذ نلحظ التداخل النصيّ والفكريّ في أدب النهوم مع الموروث الأدبيّ بآليّاتٍ تناصيّةٍ متنوّعةٍ.

5، 1. التوظيف الساخر للتناص مع الشعر العربيّ

يكثر استحضار النهوم للشعر في إنتاجه الأدبيّ عامةً، إلّا أنّ ما يعنينا هو ذلك الاستحضار المتعلق بالخطاب الساخر، ويبدو لنا أنّ تناصه في هذا النوع من الخطاب يكون مع النثر أكثر منه مع الشعر، إلّا أنّ وجوده لا يعدم فمن ذلك استحضاره لشطر بيتٍ من معلقة طرفة بن العبد في قصته (علموا أولادكم السباحة)؛ إذ يقول على لسان التلميذ: "أمونُ كألواح الأران

[1] عزام، محمد، (2001)، النص الغائب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص127

نصأتها"[1] قال لنا معلمنا في اليوم التالي، وقال إنّ هذا شعرٌ كتبه رجل اسمه طرفة بن العبد في وصف سفينة الصحراء ثم نظر في عيني مباشرةً وسألني عمّا إذا كان بوسعي أنْ أشرح هذا البيت.

.لا ياسيدي. ليس بوسعي..

.لماذا؟ قال المعلم: لماذا أيها الخنزير الوسخ لم تقرأ هذه القصيدة في البيت وتطلب من أخيك الأكبر أن يشرح لك مفرداتها.

وقلت له إنّ أخي عمره خمسون عامًا فقط وأنّه بمدى ما يتذكّر لم يسمع أبدًا بهذه المفردات"[2]

المتتبع للقصة يدرك أنّ النيهوم لا يستدعي شطر بيتٍ من أبيات المعلقة فحسب، بل يستدعي المعلقة بأسرها، وقد اضطلع هذا الاستدعاء بدورٍ كبيرٍ في رسم ملامح السخرية من مناهج التعليم وما تحتويه من نصوصٍ لا تناسب المراحل العمريّة للناشئة، والسخرية كذلك من المعلمين الذين لا يدركون طرائق التدريس ولا أساليب التعامل مع التلاميذ، وبالإضافة إلى استدعاء المعلقة قد سعى النيهوم إلى تكريس هذا الخطاب الساخر من خلال الحوار الذي أنطق به شخصيّات قصته فالمعلم يقول للتلميذ: (لماذا أيها الخنزير الوسخ لم تقرأ هذه القصيدة في البيت وتطلب من أخيك الأكبر أن يشرح لك مفرداتها) والتلميذ يرد: (إنّ أخي عمره خمسون عامًا فقط وأنّه بمدى ما يتذكّر لم يسمع أبدًا بهذه المفردات) فالأخ الخمسينيّ الذي يفترض حسب قوانين المعلم أنْ يعين أخاه التلميذ على فهم مفردات القصيدة هو ذاته لم يسمع بمفرداتها مدى عمره الخمسين، ولا شكّ في أنّ كلمة (فقط) التي قالها التلميذ بعد أنْ ذكر عمر أخيه كرّست هذا الخطاب الساخر، وأسهمت في إيصاله إلى المتلقي.

---

[1] الشطر الثاني من البيت هو (عَلَى لاحِبٍ كَأَنَّهُ ظَهْرُ بُرْجُدِ) من بحر الطويل، ديوان طرفة بن العبد، تحقيق: مهدي محمد ناصر الدين،(2002م)، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط3، ص20

[2] النيهوم، الصادق، تحية طيبة وبعد، ص92

كما نجد تناص النيهوم مع الشعر العربيّ حاضرًا في قصته (تحيّة طيبة وبعد) إذ يقول: " أشار الحاج الزروق ذات مرةٍ عندما سأله الصحفيّون عن رأيه في موضة الميني. (كويس) قال الحاج الزروق (لكن الكلام كلّه عالدروج) فهذا بيت الداء..

هذا الذي لا تستطيع أن تشتريه من البقال أو من دار الأزياء لأنّ العطار لا يصلح ما أفسده الدهر وإذ أصلحه فإنّه يفعل ذلك عادةً من باب الدعاية فقط وينكشف القناع في نهاية المطاف أمام أعين الغرباء.. حدث ذلك منذ عامين عندما أصرّ موظفو البروتوكول في إسرائيل على أن ترتدي رئيسة الوزراء موضة الميني خلال زيارتها لأمريكا لكي تظهر بمظهر السيدة المودرن ... فعل الخبير كلّ ما في وسعه لإصلاح حال رئيسة الوزراء ثم وقف يتأملها مغلوبًا على أمره وسألها بعد برهة من الزمن (من سيستقبلك في المطار)؟...

(الرئيس ريتشارد نيكسون طبعا) قالت زعيمة الوزراء مبدية دهشتها (لماذا تسأل)؟...

(لا شيء) قال الخبير (ولكني لا أستطيع أن أنقلك إلّا إلى عصر ريتشارد قلب الأسد) .. فلا تحملْ حمارك مما لا يطيق .. ولا تطلب المستحيل في موسم المشمش"[1]

إنّ المتمعّن في النصّ النيهوميّ يدرك أنّه يستحضر شخصيّاتٍ ونصوصًا، وهذه النصوص منها الشعر ومنها المثل إلّا أنّ عنايتنا هنا ستكون بالشعر أمّا المثل فسنتناوله في موضعه لاحقًا.

ولا يجد المتلقي كبير عناءٍ في الربط بين قول النيهوم: (لأنّ العطار لا يصلح ما أفسده الدهر) وشطر البيت الشعريّ الذي جرى مجرى المثل (ولن يصلح العطار ما أفسد الدهر) إلّا أنّ المتمعّن في السرد النيهوميّ يدرك أنّه لا يستدعي ذلك الشطر فحسب؛ بل يستدعي الأبيات الشعريّة والمناسبة التي قيل فيها، وترد هذه القصة في كتب التراث بروايات مختلفة، ويناسب المقام أن نذكر ما أورد ابن قتيبة في عيون الأخبار إذ يقول:" كانت لرجل من الأعراب امرأة عجوز، وكانت تشتري العطر بالخبز؛ فقال: [طويل]

عجوزٌ ترجّي أنْ تكونَ فتيّةً وقد غارتِ العينانِ واحدودب الظهرُ

[1] النيهوم، الصادق، تحية طيبة وبعد، ص32، 33

تدسّ إلى العطّارِ سلعةَ أهلها ولن يصلح العطّار ما أفسد الدّهرُ[1]

ولا شكّ في أنّ هذا التناص قد اضطلع بدورٍ كبيرٍ في تكريس الخطاب الساخر من رئيسة وزراء الكيان الصهيونيّ، إذ يرتبط شطر البيت الذي استدعاه النيهوم في الذاكرة الجمعيّة العربيّة بصورة العجوز الشمطاء التي تبيع أكل أهل البيت لشراء مستحضرات التجميل، ومع ذلك لم تستطع تلك المستحضرات أنْ تصلح بل ولا تخفيَ ما أفسده الدهر فيها، وتضافرت تناصات متنوّعة في النص النيهومي أسهمت مجتمعةً في تعزيز الخطاب الساخر منها ستدعاء شخصيّة الرئيسين الأمريكيين: (ريتشارد قلب الأسد) للدلالة على الماضي، و(ريتشارد نيكسون) للدلالة على الحاضر.

كما عزّز النيهوم خطابه الساخر باستدعاء مثلٍ شعبيّ متداولٍ، ويبدو أنّ هذا التناص كان بآليّة التشويش، إذ عمد النيهوم إلى تحويل النص السابق من العاميّة المحكيّة (في المشمش) إلى الفصحى (لا تطلب المستحيل في موسم المشمش) وقد اضطلع استدعاء هذا المثل بدورٍ كبيرٍ في تكريس الخطاب الساخر من رئيسة وزراء الكيان الصهيونيّ لما يحمله من دلالةٍ على استحالة تحقق الأمنيات.

وفي قصته (عندما يكبر طفلي) يستحضر النيهوم مطلع نهج البردة لأحمد شوقي إذ يقول: "كنت إذ ذاك في مدريد، وكنت قد قضيت شهرا كاملا أنصب فخاخي لفتاة اسمها فيري، عندما اصطدتها أخذتها إلى حانة وقلت لها مغمضا عيني: [البسيط]

ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفح دمي في الأشهر الحرمِ

وسألتني: لماذا تقول ذلك الآن؟

وأجبتها: هذا شعر، شعر حقيقي، وقد مات الشعار من فرط الحب، وتجعد وجهها، كانت تعتقد أني قلت ذلك الشعر، ثم هزّت رأسها الغبي في النهاية، وانطلقت تجري عبر النفق

[1] الدينوري، أو عبدالله محمد بن مسلم بن قتيبة،(2008) عيون الأخبار، تحقيق: منذر محمد سعيد أبو شعر، المكتب الإسلامي، ج4، ط1، ص 234

كالأرنب المذعور، واعتراني اليأس أول الأمر ثم انطلقت أجري وراءها فإنّ السلحفاة تسبق الأرنب في نهاية المطاف" [(1)]

ويستطيع المتلقي أن يستشف التناص في النص النهوميّ في موضعين: الأول تناصه مع بيت شوقي، والثاني تناصه مع حكاية (الأرنب والسلحفاة) تلك الحكاية الأسطوريّة الحاضرة في الذاكرة الجمعيّة، إلّا أنّ عنايتنا ستكون بتناصه مع مطلع نهج البردة، وهو تناص يقوم على إعادة توجيه النص المستحضر، فنهج البردة. كما هو معروف. قصيدة في المديح النبويّ، إلّا أنّ النهوم استدعى مطلعها في موقف الإطاحة بفتاة، وهذا في حدّ ذاته استحضارٌ ساخر، وما عزّز هذا الخطاب الساخر أنّ البيت الذي جرت العادة في الذاكرة الجمعيّة على إنشاده في المساجد وفي الماكن الطاهرة بمناسبة المولد النبويّ يُستدعى في النصّ النهوميّ في حانةٍ بمدريد للإيقاع بفتاة جميلة.

وهكذا يبدو جليًّا أنّ للشعر العربيّ حضورًا لا بأس به في أدب النهوم الساخر، ولا يقتصر تناصه مع الشعر على عصر من العصور، إذ استدعى أشعارًا من مختلف العصور الأدبيّة قديمها وحديثها، ويوظّفها توظيفًا ساخرًا ليوصل للمتلقي نقده للظواهر الاجتماعيّة الدينيّة والتعليميّة السائدة في وطنه بهدف إصلاحها وتصحيح مسارها.

5، 2. التوظيف الساخر للتناص مع الأمثال:

الموروث الأدبيّ للصادق النهوم حافلٌ بالتناص مع الموروث النثريّ عامةً والأمثال خاصةً، والقارئ لقصصه وروايته يتجلّى له ذلك، وإنْ اختلفت نسبة حضور التناص من نصٍّ إلى نصٍّ آخر من نصوص النهوم السرديّة؛ لكنّ وجودها حتميٌّ في أدب النهوم، فالأمثال تعدّ مصدرًا من مصادر الأديب الذي يريد أنْ يلامس الواقع ويعبّر عن كينونة المتلقي وواقعه، إذ إنّ لتلك الأمثال وقعًا كبيرًا في نفس المتلقي لما تتحمله من دلالاتٍ في الذاكرة الجمعيّة، والأمثال التي يستدعيها في نصوصه تأتي على ضربين: أمثالٌ شعبيّة وأمثالٌ فصحى، وهو في كلا الضربين يمزج تلك الأمثال التي يستحضرها، بالفكاهة والسخرية، ويجعلها منسجمة مع رمزيته الطاغية ودلالته الساخرة، وهذا محلّ اهتمام دراستنا

(1) النهوم: كلمات الحق القوية، ص19.

ومن أمثلة استحضار النيهوم للأمثال السائرة قوله في (قصص الأطفال): "وقد قيل منذ سالف الأمد إنّ اللص يتكلم بأصابعه، ويدّعي الخرس بلسانه، وما دامت (الميّة تكذب الغطاس) فأنا أقول لكم إنّ الكلام لن يذهب في الخطاب، وإنّه ليس ثمة مفرٌ من أنْ أعرضكم جميعًا للامتحان، (حيث يكرم المرء أو يهان)..."[1]

يبدو جليًّا أنّ النيهوم قد استدعى المثل السائر بين الناس (في الامتحان يكرم المرء أو يهان)، ولم يكن في هذا الاستدعاء تغييرٌ يذكر على مستوى التركيب اللفظيّ ولا على مستوى المعنى، فعلى الرغم من حذف النيهوم لكلمة الامتحان من التركيب الذي وضعه بين قوسين فإنّ الكلمة ذاتها موجودة في سياق الكلام خارج القوسين، ولا ضرورة تستدعي تكرارها، أمّا على مستوى المعنى فقد استدعى النيهوم المثل فيما يستدعى له لتحديد مستوى الإجادة، إلّا أنّ مجال الإجادة التي وظّف فيها النيهوم المثل كانت من نوعٍ آخر، فهي إجادةٌ في وإتقان أعمال الشر لا أعمال الخير وهنا تكمن إعادة توجيه معنى النص السابق ليناسب معنى النص اللّاحق، ولا شكّ في أنّ استدعاء هذا المثل بهذا التوجيه على لسان شيخ اللصوص قد أسهم إسهامًا كبيرًا في تكريس الخطاب النيهوميّ الساخر.

وفي النص ذاته استدعى النيهوم المثل (الميّة تكذب الغطاس) بنصه دون أيّ تغيير في تركيبه؛ بل وضعه بين قوسين تمييزًا له عن سائر النصّ، ويُقصد بالمثل (الميّة تكذب الغطّاس) أنّ تجربة الغطس في الماء تكشف كذب مدعي احتراف الغطس، ويُقال هذا المثل عند وجود حيرةٍ أو اختلافٍ أو شكٍّ في قدرة شخصٍ ما على تحقيق المطلوب؛ فيُطلب منه خوض تجربةٍ لإثبات قدرته، وبإمعان النظر في النص الذي استدعى فيه النيهوم هذا المثل ندرك أنّ استدعاءه كان استدعاءً ساخرًا، إذ إنّ المثل يستدعى في الاستعمال الجمعيّ لإثبات القدرة في الجوانب الإيجابيّة؛ إلّا أنّ النيهوم أعاد توجيه المثل فاستدعاه لإثبات القدرة في الجوانب السلبيّة، فشيخ اللصوص في النص النيهوميّ يطلب من تلاميذه القيام بمهمةٍ ليختبر أداءهم؛ ليُعيّن المتفوّق منهم رئيسًا عليهم من بعده، ولا شكّ في أنّ النص السابق (المثل) قد اضطلع بدورٍ كبيرٍ في تعزيز الخطاب الساخر في النص اللّاحق.

[1] النيهوم قصص الأطفال، ص32.

والمثل ذاته استدعاه النهوم في (تحية طيبة وبعد) إذ يقول: "إنّ المنطق يقول بالحرف الواحد إنّه من الممكن أنْ يتزوّج الحاج الزروق أربع نساء؛ لكنّه من المستحيل أنْ تتزوّج أربع نساءٍ بالحاج الزرّوق. ومع ذلك .. فالميّة تُكذّب الغطاس.. إنّ القصة معروفة في طول بنغازي وعرضها.. فقد بنى الحاج الزروق دارًا وتزوّج امرأةً اسمها (اوريده) ثم بنى دارًا وتزوّج امرأة اسمها (نواره).. ثم بنى دارًا وتزوّج امرأة اسمها (زهرة) أمّا (ياسمينة) فقد زرعها في وسط الحوش".[1]

ولا شكّ في أنّ مكمن التوظيف الساخر للمثل يتجلّى في استدعائه لإثبات ما صرّح النهوم بأنّه مستحيل ومع ذلك حاول إثباته، ولكنْ يبقى التساؤل الساخر قائمًا: أأثبت الممكن (أنْ يتزوّج الحاج الزروق أربع نساء) أم أثبت المستحيل (أنْ تتزوّج أربع نساءٍ بالحاج الزرّوق)، فالفعل (تزوّج) يدل على إثبات الممكن، لأن إثبات المستحيل يُلزم أن يكون الفعل (تزوّجت)، ولا شكّ في أنّ ترك مساحةٍ يجتهد فيها المتلقي لتأويل أيهما تزوّج الآخر: الزروق تزوّج أربع نساء أم أربع نساء تزوجنَ الزروق يدعو للسخرية؛ لأنّ النتيجة واحدة فكلهن في بيتٍ واحدٍ، ولكلّ واحدةٍ دارًا في البيت عدا الرابعة فإنّها مزروعةٌ في وسط الحوش.

وفي (قصص الأطفال) يسرد على لسان عجائز بنغازي قصة اللصوص الصغار الذي ما يزالون يتعلمون الحرفة .كما يسميها . بأنّهم اعتادوا على إخفاء مسروقاتهم في (زير) الجامع الذي يشرب منه المصلون وعابرو السبيل، فاللص الصغير سرق الياقوتة ولم يجد لها مكانًا أكثر أمانًا من زير الجامع، لكنّ اللص الخبير (حسن البصري) كان قد رأه حين سرقها وعلم بخبرته أنّه سيخفيها في زير الجامع؛ ولهذا انتظر حتى أتى اللص الصغير ورمى بالياقوتة في الزير وكان اللص القديم يراقبه "فخرج من مكمنه بمجرّد أن اختفى زميله وراء المنعطف ووقف يضحك عند الزير حتى استلقى على قفاه، ثم أدخل يده إلى المرفق في الوعاء الذي يشرب منه المصلّون وعابرو السبيل وطفق يخوض فيه حتى أطلع الياقوتة داخل كيس صغير من القماش الأبيض، وأمسكها بين أصابعه ونظر إليها في ضوء القمر، وشرع يضحك

[1] النهوم، الصادق، تحية طيبة وبعد، ص28، 29

مرة أخرى عندما أعاد الكيس وحده إلى الزير وبداخله ورقة صغيرة مكتوب فيها: (علمناه الصلاة سبقنا على الجامع)"[1]

في هذا النص استدعاءٌ مباشرٌ للمثل الليبيّ الشهير (علمناه الصلاة سبقنا على الجامع) وقصته أنّ طفلًا علّمه أحد الناس الصلاة فصار يسبقهم للجامع دون أنْ يعطيَ تقديرًا لمن علّمه الصلاة، إلّا أنّ النهوم أعاد توجيه المثل، إذ احتفظ بالجزئيّة المتعلقة بالسبق إلى الجامع، وغيّر في الجزئيّة المتعلقة بتعليم الصلاة لتكون في مجريات القصة تعليم السرقة، فقد تحايل اللص التلميذ لإخفاء الياقوتة بوضعها في زير الجامع حتى لا يخطر المكان على أحد؛ لكنّ شيخه اللص القديم علم بحدسه وخبرته المكان فسرقها منه، وهو يضحك ساخرًا من تلميذه، وحسب مجريات قصة يذهب اللص القديم ليخفي الياقوتة تحت الضريح بعد أن تلفت ولم يجد هناك الشحات الأعمى؛ إذ إنه كان مشغولا بقراءة الأوراد، إلّا أن الشحات الضرير كان هو الزيناتي خليفة اللص الخبير وكان مراقبًا للأحداث ويتنكر في زيّ شحات ليسرق الياقوتة من اللص القديم، وهكذا تستمر سلسلة السرقة فاللص الأكبر يسرق الأصغر منه، ويبدو التوظيف الساخر للتناص جليًّا في إعادة توجيه المثل عمّا هو شائع في الاستعمال الشعبيّ الليبيّ.

وفي قوله: "ولكن ألا يبدو ذلك محيّرا؟ إنّهم يعلموننا في مجموعات ثم يتركونا نذهب إلى المشنقة كلّ على حدة أعني مثل النعاج (كل نعجة تعلق من كراعها) أليس ذلك محيرا؟"[2] يبدو جليًّا نّ النهوم يستدعي المثل الشعبيّ السائر في كلّ الدول العربيّة وإن اختلفت بعض ألفاظه من قطر عربيّ إلى آخر، وقد ميّزه عن نصّه بوضعه بين قوسين، وجاء هذا التناص مطابقًا تمام المطابقة، إذ يستعمل للدلالة على أنّ كلّ إنسان مسؤول عن عمله، فالنعجة المسلوخة هي وحدها التي تعلّق برجلها، وقد حافظ النهوم في نصّه على دلالة المثل ذاتها التي تدل عليها في الذاكرة الجمعيّة، ويتجلّى التوظيف الساخر لهذا الاستدعاء في السياق الذي ورد فيه، إذ يشير النهوم بهذا المثل إلى من يتحدّث في السياسة وينتقد السياسيّين؛ فهو وحده الذي يتحمل النتيجة التي تقوده. غالبًا. إلى حبل المشنقة.

---

[1] النهوم، قصص الأطفال، ص35.

[2] النهوم، كلمات الحق القوية، ص20.

وقد يجعل النهوم المثل المُستدعى متداخلًا مع نصه ولا يميّزه بالأقواس، بل يرصعه بالتغيير في شيء من ألفاظه حتى يصير النص السابق متماهيًا مع سياق النص اللاحق كما هو الشأن في قوله: "الجوع مر أيها السادة ومن يده في الماء لا يعرف لدغ النار، وقد جاءنا موسوليني لأننا لم نذهب إليه"[1] ولا شكّ في أنّ شهرة المثل، واتساع انتشاره بين الناس جعله مكشوفًا عند المتلقي خاصةً أنّ النهوم حافظ على التركيب الأصليّ في الجزء الأول من المثل الشهير (من يده بالماء ليس كمن يده بالنار)، أما من حيث المعنى فقد جاء التناص مطابقًا تطابقًا تامًا إذ استدعاه النهوم بذات معناه في الاستعمال الجمعيّ، وقد استدعى النهوم هذا المثل استدعاءً ساخرًا ليقارن بين حالتين متناقضتين: الأولى حالة (موسوليني) الذي يفتتح غزوته لليبيا بكلمة ترحيبٍ رقيقةٍ، وهو في حال نشوةٍ بنصرٍ أضاف به لبلاده مستعمرةً جديدةً فيده بذلك تكون في الماء ولن يشعر بحال الليبيّين وما سيحدث لهم جراء غزوه من فقرٍ ونهبٍ وقتلٍ وخرابٍ فهؤلاء يدهم في النار.[2].

وفي قصة (عندما يكبر طفلي) يقول على لسان امرأة عجوز: " مثل بقرة بلا ذيل أنا أكلني الذباب، وتجعّد وجهي العجوز، وسوف يواصل تجعّده حتى يصير شريحة في النهاية..."[3] استدعى النهوم في هذا النص المثل الليبيّ (بقرة بلا ذيل ينهشها الذباب) ويبدو المثل المُستدعى متداخلًا مع النص النهومي إذ لم يُميّز بالأقواس، وجاء منسجمًا مع سياق النص اللاحق إلى درجة التماهي؛ إذ لا يكاد يتبيّنه إلّا من كان مطّلعًا عليه، إذ إنّه ليس من الأمثال السائرة في كلّ أوطاننا العربيّة، ولم يجرِ النهوم تعديلًا جذريًّا على المثل، فعلى مستوى اللفظ استبدل الفعل المضارع (ينهش) بالفعل الماضي (أكل) وعلى الرغم من تقارب الدلالة الفعلين إلّا أنّ لكلٍّ منهما خصوصيّته فالنهش وإنْ كان مؤلمًا قاسيًا فإنّه لا يدل على الإتيان على المنهوش عن آخره؛ على خلاف الأكل الذي يوحي بالإتيان على المأكول عن آخره، أمّا على مستوى المعنى فقد أورد المثل موافقًا تمام الموافقة لدلالته المعروفة في الاستعمال الجمعيّ، إذ يستعمل للدلالة على الضعف وعدم وجود الحامي المدافع.

---

[1] النهوم، كلمات الحق القوية، ص104.

[2] حسين، مهارة مبارك محمد، (2010)، الدلالة بين المركزية والهامشية في لغة الصادق النهوم، رسالة ماجستير قُدمت في جامعة سرت – ليبيا، ص67.

[3] النهوم، كلمات الحق القوية، ص17.

ولا شكّ في أنّ استدعاء هذا المثل على لسان المرأة العجوز يحمل الكثير من السخريّة المرّة من الذات، فقد كان في وسع النيهوم الاستعاضة بأمثالٍ أخرى تدل على ذات الضعف والعجز دون أن يستحضر في تصوير حال المرأة العجوز صورة بقرةٍ مقطوعة الذيل، ولكنّ الإلحاح على التصوير الساخر دفع به إلى هذا استدعاء.

وللأمثال العربيّة الفصحى حضورٌ في أدب النيهوم الساخر ومن ذلك قوله:" ولكنها لم تبالي بي، وواصلت جمع أشيائي المبعثرة في أنحاء الغرفة، ثم وجدت إحدى الصور في جيب سترتي فطفقت تتأملها باشمئزاز، مصدرة صوتا وقحًا من بين شفتيها وقالت في النهاية (الطيور على أشكالها تقع) أي مخلوقة جائعة هذه ولماذا تبدو عيناها مثل فردتي حذاء!"[1] وعلى الرغم من أنّ المتلقي يستطيع الكشف عن النص السابق المتمثل في المثل العربيّ (الطيور على أشكالها تقع) دون عناء فإنّ النيهوم يميّزه بوضعه بين قوسين، ولا شكّ في أنّ للتقويس دلالته، ويبدو جليًّا أنّ النيهوم استدعى المثل كما هو دون أي تغييرٍ في تركيبه، وكذلك دون إعادة توجيهٍ في معناه، إذ ظلّ النص السابق محايدًا غير قابلٍ للتعديل والتغيير، فالنص اللاحق (نص النيهوم) صيغ ليكون متآلفًا ومتطابقًا مع النص السابق (المثل).

ويمكننا أن ندرك التطابق في هذا التناص بالنظر إلى النصين السابق واللاحق، فالمثل يُضرب بين الناس للإشارة إلى انجذاب المتشابهين في الأفكار أو الصفات إلى بعضهم البعض، ولم يُخرج النيهوم المثل عن هذا الإطار، فقد استدعت المتكلمة في النص النيهوميّ المثل لبيان التشابه بين الرجل والفتاة التي وجدت صورتها في جيب سترته، وبما أنّها رسمت ملاح الفتاة في تساؤلها: (أي مخلوقةٍ جائعةٍ هذه ولماذا تبدو عيناها مثل فردتي حذاء؟) فإنّ المتلقي لا يجد عناءً في رسم ملامح الرجل إذ إنّها باستدعاء المثل (الطيور على أشكالها تقع) اختصرت الوصف، ولهذا يمكننا أنْ نتبيّن الدور الذي اضطلع به التناص في تعزيز الخطاب النيهوميّ الساخر.

[1] النيهوم، كلمات الحق القوية، ص70.

وفي (تحية طيبة وبعد) يستدعي مثلا عربيًّا سائرًا إلّا أنّه يبدل بعض ألفاظ المثل ليناسب خطابه الساخر إذ يقول: "إنّ شحاذًا صادف ناسكًا ذائع الصيت يذرع الصحراء على حماره قاصدًا مكة المكرمة فقال له (أعطني مما أعطاك الله)..

. (تفضل).. قال الناسك الطيّب القلب (إنّ الله قد أعطاني خزائن السموات والأرض فماذا تريد منها؟).

. (هذا الحمار) قال الشحاذ ملتزمًا القناعة لأنّه تعلّم من معلم الفقراء أنّ حمارًا في اليد خير من فيل فوق الشجرة.. ولأنّ الناسك يحتاج فقط أم يصفر فيطلع له ملك الجن مجهزًا ببرذعته.."[1] والمتمعّن في النص النيهوميّ يدرك أن استدعاء المثل (عصفور في اليد خير من عشرة فوق الشجرة) سيؤدي المعنى الذي يدل عليه السياق؛ إلّا أنّه لا يحقّق السخرية التي قصد إليها النيهوم؛ فلجأ إلى آليّة الترصيع باستبدال الألفاظ، وعلى الرغم من أنّ استدعاء المثل جاء موافقًا تمام الموافقة لدلالته في الاستعمال الجمعيّ؛ فقد كان لاستبدال الألفاظ دورٌ كبيرٌ في تكريس الخطاب الساخر في النص النيهوميّ.

ويستدعي النيهوم المثل ذاته في (الحيوانات) ولكنه ليس استدعاءً موافقًا بل مضادًا (معكوسًا) إذ يقول على لسان الدب الذي يروي قصة الفيلة التي تبيض على الشجرة:

"- يا لطيف، قالت القملة. يا لطيف، قال الجربوع. فإذا وصل إلى الشجرة، قال الدب، يدور حولها سبع مرات وهو يدق على طبلته ويرقص ويقول طائر على الشجرة خير من عشرة في اليد"[2]

تبدو العلاقة بين النصين السابق (عصفور في اليد خير من عشرة على الشجرة) واللاحق (طائر على الشجرة خير من عشرة في اليد) علاقة تضادٍ؛ إذ تمرد النيهوم على النص الأصليّ،

[1] النيهوم، الصادق، كلمة طيبة وبعد، ص17، 18

[2] النيهوم، الحيوانات، ص60.

وفي هذا الضرب من الاستدعاء "تتعرض البنية النصيّة المتعلقة بها للسخرية أو النقد أو التعليق ويسلب النص المتعلق به مختلف قيمه التي يتميّز بها"[1]

على الرغم من أنّ النيهوم قلب موقف المثل المُستدعى فحرف الخطاب السابق عن وجهته الأصليّة إلى وجهةٍ نيهوميّةٍ خاصةٍ؛ فإنّه لم ينصّص المثل تمييزًا له بل جعله متداخلًا في نصه، فالمثل يضرب في الشخص الذي لا يقنع بما في يده ويطمع بالمزيد، فعصفور مضمون في اليد خيرٌ من عشرة فوق الشجرة يكون الحصول عليها غير مضمون، إلّا أنّ النيهوم قلب الدلالة إلى ضدها، لتناسب مقام السرد فالفيلة لا تريد أن تكون باليد بل تريد أن تكون حرة طليقة فوق الشجرة، ولا شكّ في أنّ تصوير الفيلة فوق الشجرة مدعاةٌ للسخرية؛ إلّا أنّ توظيف التناص بآليّة قلب العبارة كان له الأثر الأكبر في تعزيز الخطاب الساخر في نصّ النيهوم.

والمتتبّع لإنتاج الصادق النيهوم يجد حضورًا كثيفًا للتناص مع الأمثال في أدبه بشكلٍ عامٍ، والساخر منه بشكلٍ خاصٍ، إلّا أنّنا لا ندعي استقصاء الدراسة لكافة مواطن توظيف الأمثال؛ إذ لا يتسع المقام لذلك.

الخاتمة:

إنّ عنايتنا لم تكن بالتناص في أدب النيهوم كاملًا وإنّما اقتصرنا على التناص المرتبط بالخطاب الساخر دون غيره من الخطابات، ومع هذا فإننّا نؤكد على أنّنا لم نسع إلى استقصاء كافة مواطن التناص في ذلك الخطاب الساخر؛ وإنّما أخذنا نماذج على الظواهر التناصيّة التي تتعلّق بحدود هذه الدراسة، فتكلّمنا عن نماذج لذلك التوظيف الساخر للتناص وسكتنا عن الباقي، فحضوره الكثيف أكبر من أنْ يُحصى في هذه الدراسة، إلّا أنّ المذكور يسد مسدّ المسكوت عنه، وقد كشفت لنا هذه الدراسة عن جملةٍ من النتائج أهمها:

. أنّ النيهوم وظّف النصوص السابقة توظيفًا ساخرًا في أدبه لنقد الظواهر الاجتماعيّة والدينيّة والسياسيّة والتعليميّة السائدة في وطنه بهدف إصلاحها وتصحيح مسارها.

[1] يقطين، سعيد، الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص30

. أنّ أبرز الدوافع التي دعت النهوم للتناص مع النصوص السابقة هي: الاشتراك في النزعة الوطنيّة والقوميّة والدينيّة، والاشتراك في الاتجاه الفكريّ والأدبيّ، وانتشار المأخوذ وشيوعه، إضافةً إلى الجوانب الفنيّة.

. أنّ الصادق النهوم يستقي تناصّه الساخر من مصادر متنوّعة أهمها المصادر الدينيّة المتمثلة في القرآن والحديث النبويّ الشريف، إضافةً إلى كتبٍ سماويّةٍ مقدسةٍ أخرى، والمصادر الأدبيّة المتمثلة في الشعر بمختلف عصوره، والأمثال بنوعيّها الفصيح والشعبيّ، وهناك مصادر أخرى لم تتناولها الدراسة ليبقى باب البحث فيها مشرعًا للدارسين.

. أنّ الشعر العربيّ حاضرٌ في أدب النهوم الساخر حضورًا لا بأس به، ولم يقتصر تناصه مع الشعر على حقبةٍ أدبيّة محدّدة، بل يستدعي نصوصًا شعريّة من مختلف الحقب الأدبيّة ويوظّفها في أدبه توظيفًا ساخرًا.

. أنّ الأمثال حاضرةٌ بكثافةٍ في أدب النهوم الساخر، ويبدو تناصه مع الأمثال الشعبيّة أكثر من تناصه مع الأمثال الفصيحة، وربما يعود ذلك إلى أنّ الأمثال الشعبيّة تكون أكثر حضورًا في الذاكرة الجمعيّة لفئة المتلقين الذين يخاطبهم النهوم في أدبه الساخر.

أنّ الاستدعاء في أدب النهوم الساخر يأتي موافقًا للنصوص السابقة وقد يأتي مضادًا لها، وقد وظّف النهوم في تلك الاستدعاءات جملةً من الآليّات التناصيّة أبرزها آليّات الترصيع، والبتر، والإيجاز، والتشويش، والقلب.

قائمة المصادر والمراجع:

1. ابن العبد، طرفة، ديوان طرفة، تحقيق: مهدي محمد ناصر الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط3، 2002م

2. أنجيلو، مارك، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، تر: المديني، أحمد، مطبعة عيون المقالات- دار البيضاء –ط1

3. باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة، ط1 1987م

4. بارت، رولان، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1992م

5. جاسم، محمد باقر، المفهوم والآفاق، مجلة الآداب، العدد(9.7) يوليو، سبتمبر 1990م

6. الجراري، حميد، الخرافي في الرواية المغاربية، رواية الحيوانات للصادق النيهوم نموذجا، بحث قصير منشور صحيفة الوسيط الليبية بنغازي طرابلس. 2000م.

7. حسين، مهارة مبارك محمد، الدلالة بين المركزية والهامشية في لغة الصادق النيهوم، رسالة ماجستير قُدمت في جامعة سرت – ليبيا سنة 2010

8. الحوقاني، عيسى بن سعيد، التناص في شعر نزار قباني، دراسة نقدية نظرية تطبيقية، النادي الثقافي، سلطنة عمان، مسقط، ومكتبة الغبيراء، سلطنة عمان، ط1، 2012م.

9. داود، أنس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، مصر، ط1، 1975م.

10. الدينوري، أو عبدالله محمد بن مسلم بن قتيبة، عيون الأخبار، تحقيق: منذر محمد سعيد أبو شعر، المكتب الإسلامي، ج4، ط1، 2008م

11. ريفاتير، ميكائيل، دلائلات الشعر، ترجمة: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1997م

12. ساميول، تيفين التناص ذاكرة الأدب، ترجمة نجيب عزاوي، اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2007م

13. العرابي، سالم، بناء المفارقة في أدب النيهوم القصصي، دار الكتب الوطنية – بنغازي – ليبيا، ط1، 2018م.

14. عزام، محمد، النص الغائب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م

15. عيّاد، شكري، أنظمة العلاقات (مدخل إلى السيموطيقا) ،مجلة فصول المجلد(6) 1986

16. فضل، صلاح، إنتاج الدلالة الأدبية (قراءة في الشعر والقصص والمسرح)، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996م

17. الكبتي سالم، طرق مغطاة بالثلج عن الصادق النيهوم، دار تالة للطباعة والنشر، ط1 سنة 2001م.

18. كريستيفا، جوليا علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 1997م

19. المحجوبي، خالد إبراهيم، الفكر الديني عند النيهوم دراسة نقدية تحليلية. إصدارات الجامعة الليبية، ط1

20. مرتاض، عبد الملك، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، مايو 1991م

21. مفتاح، محمد، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء . المغرب، ط3، 2006م

22. النيهوم، الصادق، من مكة إلى هنا، دار تالة ط1، سنة 2000م

23. النيهوم، الصادق، تحية طيبة وبعد، تالة للطباعة والنشر، ليبيا، والانتشار العربي، لبنان، ط1، 2000م.

24. النيهوم، الصادق، رواية الحيوانات، النقابة العامة للنشر والتوزيع – طرابلس – ليبيا، ط1، 1984م

25. النيهوم، الصادق، من قصص الأطفال، دار تالة – ط1- 2000م.

26. يقطين، سعيد، الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1