

## التناص في رواية "كنت أميرًا" لربيع جابر

عادل عباس عطية الخالدي

المديرية العامة للتربية في القادسية/ ثانوية المتفوقين المختلطة في السنية

### ملخص:

لم يكن أدب الروائي (ربيع جابر) بعيدًا عن عرف الأدب الروائي عامة؛ فقد حضر التناص، بوصفه مظهرًا في رواية (كنت أميرًا)، واضح المعالم فيها؛ لذا قرّر أن ينظر بحثنا في تمثلاته الفنية الواسعة فيها، بل يكاد يكون المظهر الكتابي الأقوى في الرواية؛ وقد قرّر ذلك لمعرفة مدى تناصّ الرواية مع غيرها من النصوص والأدبيات الأوربية؛ من ذلك كان حريًا بالبحث الوقوف عنده. واستنادًا إلى مقتضيات المنهج العلمي، فقد توزع البحث على مبحثين، سبقهما تمهيد قرأ (المسخ / الانمساخ) قبل الدخول إلى المتن. ثم دخلت الدراسة إلى المتن في مبحثين، اشتغلت في المبحث الأول على التناصات المتعاقبة، وفي المبحث الثاني قرأت التناصات الحرة.

**كلمات مفتاحية:** مسخ، انمساخ، تحولات، تناص تاريخي، تناص ملحمي أسطوري. تناص ديني، تناص أدبي، تناص تقليبي.

### Intertextuality in the Novel "I Was a Prince" by Rabi' Jaber

Adel Abbas Atiyat Al-Khalidi

Directorate General of Education in Al-Qadisiyah / Al-Mutafouqeen Mixed  
Secondary School in Al-Saniya

#### Abstract:

The literature of the novelist (Rabee Jaber) was not far from the general convention of novelistic literature; intertextuality was present, as a manifestation in the novel (I Was a Prince), with clear features in it; therefore, it was decided that our research should look at its broad artistic manifestations in it, and it is almost the strongest written manifestation in the novel; and this was decided in order to know the extent of the novel's intertextuality with other European texts and literatures; therefore, it was worthy of the research to stop at it.

**Keywords:** Metamorphosis, Metamorphosis, Transformations, Historical Intertextuality, Epic/Mythical Intertextuality, Religious Intertextuality, Literary Intertextuality, Intertextuality of Inversion.

#### تمهيد:

##### الانمساخ:

حريًا بالبحث، قبل الشروع في تقصي اشتغال التناص، في رواية (كنت أميرًا)، للروائي (ربيع جابر) ووصفه وتحليله، الوقوف إجمالاً عند الانمساخ في اللغة والاصطلاح؛ فهو مغزى جوهري في الرواية؛ فضلًا عن التناص مصطلح قارّ، والتعريف به سيكون من باب التعريف بالمعرف. والمسوخ في اللغة يذكره ابن منظور في معنى من معاني مادة (م. س. خ): "تحويل صورة إلى صورة أقبَح منها"<sup>(1)</sup>؛ فالتحويل في الصورة يقتضي أن ينطوي على القبح؛ ولعل المعجمات الحديثة لم تجد عن هذا المعنى، فنجد بطرس البستاني يقول في المعنى نفسه لمادة (م. س. خ): "حوّل صورته التي كان عليها إلى غيرها أو إلى أخرى أقبَح، ومنه يُقال مسخه لله قردًا (...). المسخ مصدرٌ، وعند الحكماء انتقال النفس الناطقة من بدن الإنسان إلى بدن حيوانٍ آخر يناسبه في الأوصاف كبدن الأسد للشجاع، وبدن الأرنب للجان"<sup>(2)</sup>؛ ويبدو أن رؤية الحكماء للمسوخ أو الانمساخ تعدُّ إضافة ناجعة؛ فهي علاوة على تقبيحه

السالف، فإنها تتجاوز التقبيح إلى تصنيف جنسه، بحسب ما يلائمه؛ فالشجاع سيمسوخ أسداً، والجبان سيمسوخ أرنباً، وهذا أقرب إلى مفهومه الحديث، أو لنقل منطقة وسطاً بين القديم والحديث.

والمسوخ في الأدب لا يبتعد كثيراً عن مغزى المفهوم اللغوي، فهو: قوة سلبية وخارقة، تحول الممسوخ نحو الأسوأ أو الأدنى؛ ولعله يقترن، كثيراً، بالعقاب، أو الانتقام، أو السخط، أو قوى الشر والظلام، والكره<sup>(3)</sup>؛ ولموضوع التحولات ومسوخ الكائنات أبعاداً وإحياءات خاصة؛ ويعدّه الدارسون (موتيفا) أدبياً يشير إلى الانفصال بين الجسد والوعي<sup>(4)</sup>؛ فالمسوخ / الانمسوخ هو الـ (موتيفا)، أو الرمز المنكر، أو الفكرة الخلاقة، أو النمط المائز ذو الدلالة والوظيفة الفاعلة في رواية (كنت أميراً)؛ بل له دور في تعزيز المغزى الرئيس في الرواية؛ لإثارة انطباع معين لدى المتلقي، أنه بإزاء نص ناتج عن تفاعلات نصية واسعة.

إنّ المسوخ أو الانمسوخ، في مفهومه الحديث؛ ولا سيما في الرواية، لا يشمل الصورة والشكل فحسب؛ بل يشمل الهوية أيضاً، وله علاقة بالبحث عن الهوية، فالانفصال والخروج إلى الآخر؛ هدفه ليتعرف الإنسان على هويته الأصلية من جديد<sup>(5)</sup>؛ والروائي ربيع جابر لم يكن بعيداً عن عرف الروائيين العالميين، الباحثين عن هويتهم الجمعية والفردية؛ وفكرة الانمسوخ، القديمة التي أفاد منها، قد اتخذت على مستوى الأدب الحديث منحنى مغايراً واشتغالات مغايرة، كما الحال في رواية كافكا الشهيرة (المسوخ)، التي كتبها يوحى من تأثره: "بطبيعة المرحلة التاريخية التي شاعت الأقدار أن تكون حياته (1883 - 1924) ضمنها، فهي مرحلة شهدت هيمنة الروح المادية وما أدت إليه من صراعات بشرية مختلفة ومن مسوخ لإنسان العصر الذي كاد يتحول إلى أداة وعبد للمادة والآلة التي اقتحمت حياته اقتحاماً لتنزوي أمام ذلك إنسانيته والجانب الروحي فيه إلى أقصى درجات الانزواء"<sup>(6)</sup>، وهذا الانزواء يمثله الانمسوخ الروحي لإنسان تلك المرحلة؛ بل إنسان كل مرحلة تحتشد فيها منغصات الحياة من حروب وأزمات اقتصادية، وما يشابهها من أزمات تعصر الإنسان وتمسوخ ذاته؛ كان ربيع جابر - الروائي اللبناني الشاب في حينها - خارجاً، مع وطنه، من تجربة الحرب الأهلية اللبنانية بحمولات من الألم، وانمساخت هوية صيرت الأخ عدواً لأخيه؛ بل قاتلاً له على الهوية؛ فلا غرابة أن نجده ينحى منحى التجربة الكافكوية؛ بصيغة توشك أن تكون مغايرة، باتكائها على التناص مع فكرة التحولات أو المسوخ عند (أوفيدوس).

مع أنّ التحول إلى ضفدع زُكِب في الرواية على طريقة قصة الأميرة والصفدع من التراث الشعبي الألماني، مع اختلاف المصائر الذي سيقف البحث عنده، إلا أنّ الروائي اختار تحولات أوفيدوس، مداراً للتناص الرئيس في روايته، مع الفضاء المكاني الإيطالي، مع الزمن الخارجي لمرحلة تقرب من مرحلة دانتي؛ ثم انتقى (أوفيد) مختصر اسم (أوفيدوس) ليكون اسماً للصفدع المتحول؛ ولعله يوطد الصلة بين روايته وتحولات أوفيد، بالاستئناس بما روته تحولات أوفيد من قصة امرأة كانت قد ولدت توأمين من الآلهة، وخرجت تطوف بهما الأرض، وعندما وصلت إلى منطقة (ليكييا) منعها فلاحوها من شرب الماء، وكالوا لها السباب، وهددوها بالطرد من منطقتهم، وعكروا الماء كي لا تشرب. وانبرت مقطوعة التحولات هذه تحلل هؤلاء الفلاحين نفسياً بأنهم كانوا يفعلون ذلك؛ لأنهم مجبولون على الأذى؛ فدعت عليهم أم الإلهين، ألا يغادروا تلك البركة أو المستنقع؛ فمسخوا من لحظتها إلى ضفدع تعوم فيه<sup>(7)</sup>؛ فالقصة هذه على قصرها، إلا أنها تمت بصلة جوهرية للتحول في الرواية، قوامها تشرب الرواية جوهر الانمسوخ فيها.

تركز تحولات أوفيدوس في كتابه القائم على التحول والانمسوخ، على أنها تكون في أكثر الأحيان - نتيجة حتمية لغضب إله من الآلهة؛ نتيجة سلوك بشري غير ملائم لفروضهم؛ ومع أنّ التحول إلى ضفدع ليس تحولاً شائعاً في قصائد التحولات، مقارنة بالتحولات إلى حيوانات أخرى مثل الذئب والكلاب والدلافين... الخ، إلا أنّ الروائي بسبب الميول الفنية قارب بين تحولات أوفيدوس، مع تحولات الكوميديا الإلهية، التي سيظهر فيها وجود واضح للضفدع بوصفها مظهرًا كتابياً؛ وصولاً إلى مغزى فني في الرواية، وهذا ما سيقف البحث عنده لكشف جماليات التناص في الرواية ووصفها وتحليل إمكاناتها.

#### المبحث الأول: تناصات متعلقة:

##### أولاً: قراءة في المتن ومرجعياته:

تناص الروائي ربيع جابر<sup>(8)</sup> في (كنت أميراً) مع جوهر (التحولات)<sup>(9)</sup>، تلك القصيدة السردية اللاتينية للشاعر الروماني أوفيد / أوفيدوس<sup>(10)</sup>، التي يرى مترجمها الدكتور ثروت عكاشة أنها تُعنى: "بموضوع



واحد يُخَصُّصُ عن طريقه إلى التأليف بين عدد من الأساطير والحكايات الخرافية ذات السمة المميزة، وهو موضوع تغيّر صور الكائنات الحية وأشكالها وتحولها من شكل لآخر أو من طبيعة إلى أخرى. ويتابع الشاعر قصص هذه التحولات ويرويها عن أصلها مع ما يضيفه على أسلوبها من الأداء الأدبي الممتاز ومن الشاعرية الملهمة، مما جعل كتابه من أبرز الأعمال الأدبية التي أنتجها الأدباء والشعراء الرومان<sup>(11)</sup>. لقد كان هذا التناص في رواية تتم عن ثقافة عالية للروائي الشاب، وأقول شابًا؛ لأنه أبدعها وهو من مواليد العام 1972 في الخامسة والعشرين من عمره، في العام 1997.

إنّ استيعاب روائي شاب لأهمية التداخل النصي والحوارية بينها، لما يُحسب له، بل يضعه على مستوى الدالة نفسه من السلوكيات السردية لعامة الروائيين، الذين يستعينون بالتناص، بوصفه مظهرًا خلّاقًا في السرد، لا يجدر إغفاله أو التغافل عنه؛ فهو حالة جمالية اتساعية في النص، من حيث هو: "تشكيل نصّ جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، بحيث يغدو النصّ المتناصّ خلاصة لعدد من النصوص التي تحمي الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها. وغاب (الأصل) فلا يدركه إلا ذوو الخبرة والمران"<sup>(12)</sup>. من هذا المنظار نقرأ التناص في رواية (كنت أميرًا) للروائي ربيع جابر، بوصفه مظهرًا سرديًا فاعلاً فيها.

يستعير الروائي اسم الشاعر (أوفيد)، ويهديه للشخصية الرئيسية في الرواية، بصفة أمير إيطالي لواحدة من الإمارات الإيطالية في القرن الرابع عشر، في تكنيك فني يهدف به إلى تكريس فكرة التحولات، باستعارة مختصر اسم المنتج الشاعر الحقيقي المرجعي، وإسقاطه على الشخصية الرئيسية؛ ليسترعي انتباه المتلقي إلى مصدر الاستلهام، أو مصدر (التعلق) بين الرواية، النص الحديث، مع (التحولات) النص السالف، ولعل هذا يصدق على كلّ نصّ حديث يرتبط بعلاقة تناص مع عمل قديم، أو مع جوهر المغزى من العمل القديم، فيأتي ما أُصطلح عليه \_ إن جاز لي ذلك مستندًا إلى القاعدة القائلة: لا "مشاحة في الاصطلاح" \_ ب(تناص التعلق)؛ ليكون العمل مقنعًا من الناحية الفنية ومسوغًا.

يحسب للروائي، أيضًا، جمعه بين صاحب التحولات البكر (أوفيدوس) مع (دانتي)<sup>(13)</sup> المتأثر به في فضاء روائي واحد؛ ف(أوفيدوس) المنتج يقابله (أوفيد) الأمير المتحول، كما أن (دانتي) يظهر بوصفه مصدر ثقافة الأمير (أوفيد) قبل التحول، ومصدر إلهام وتأوه وحسرات واستنكارات بعد التحول. ونستطيع القول إنّ الروائي أراد أن يبيث فكرة التحولات بمساعدة المنتج (أوفيدوس)، والمستوعب المتأثر (دانتي)، إفادة من جوهر فكرة التحولات عندهما؛ إفادة قائمة على تناص تعلق مع فكرة المسخ بين نصين قديمين وآخر حديث، فعلاوة على الأقدم (تحولات) أوفيدوس، يأتي دانتي في كتابه الكوميديا الإلهية ليرينا وجوهًا عدة للمسح؛ لا سيما في قسم الجحيم، مستعارة، في معظمها، من أصول وثنية \_ بعد الانتباه إلى أن دانتي كان مسيحيًا \_ ومنها متأثر بما صنعه أوفيدوس<sup>(14)</sup>.

وفي صلة غير منبئة عن تناص التعلق بين الرواية وجوهر الانمساخ، جدير بالبحث الوقوف على سؤال جوهري تثيره رواية (كنت أميرًا)، قوامه: كيف سيكون الكائن البشري عندما يتحول أو يُمسح إلى حيوان؟ ولا تلبث أن تجيب، فتختار موازنة بين الصفات الجامعة بين النوعين: الحيوان والإنسان. ثم تجري عملية الترجيح. ولا بد أن تكون منطقية، فإن لم تكن كذلك ذهبت القيمة من إرسالها. فهل تختار الرواية الأسد كي تضعه بديلًا من الأمير أوفيد؟ قد يذهب الذهن إلى أنّ الأمير لا بد أن يكون أسدًا. لا بد أن يكون قلبه قلب أسد. الشجاعة والبسالة صفتان جامعتان لهما؛ لكن المفارقة أن يتحول الأمير إلى ضفدع بانس لزج يقفز في مشيه! يقول الراوي: "لقد خسر من كل يد إصبعًا. فقد عنقه أيضًا، فباتت رأسه متصلة مباشرة بجسمه. وحرارة دمه صارت من حرارة المحيط الذي يتحرك فيه. ومشيته؟ لم يعد قادرًا على المشي! فقط يقفز"<sup>(15)</sup>. بم يحيل الروائي؟ وإلى أي شيء يهدف؟ ألي أن يكون الإنسان لزجًا وثابًا كالضفدع؟ ألهذا لحد؟ أتكون التحولات بهذا البؤس؟! يقول في مقطع من الرواية: "كنت من قبل إنسانًا"<sup>(16)</sup> ... وماذا أصبحت بعد أن أجبرت على التخلي عن إنسانيتي؟ لقد تحولت إلى كيان ممسوخ متحول، ليست له من سمات الإنسان سوى الذاكرة. فالعقل \_ علامة التفكير \_ والقلب \_ علامة العواطف \_ صغرا وأصبحا بدائيين. ووفقًا للمنطق فإن الذات ستصغر والإنسانية ستهدد... إنها رؤية لصنف من البشر، يؤدي به العجز إلى مستوى بدائي في التكوين والإمكانات، والمعادل تحول الأمير إلى ضفدع، كائن بدائي بإزاء الإنسان أكثر الكائنات تطورًا على وجه الأرض.

كان ملمح السخرية في الرواية معلماً رئيساً سيسيّر ترتيباً معها إلى النهاية، فأوفيد كان منذ طفولته ممنوعاً من النزول إلى "البركة التي تتوسط الحديقة تعالى نقيق الضفادع. قبل أيام حلم أنه يسبح في النهر، منطلقاً تحت الماء كالسمكة. (منذ طفولته يمنع عليه النزول في الماء. فقط في أيام الحرّ الشديد يدعه الطبيب يجلس في البركة الصغيرة، شرط ألا يعلو منسوب المياه رأس معدته)." (17)، فالممنوع من أن يصل الماء إلى رأس معدته، يتحول إلى ضفدع يعيش فيه! وفي هذا المقام الفاعل \_ مقام السخرية \_ تجدر الموازنة بين ما قبل التحول وما بعده، فقبل التحول تحلق فراشة من أمام أنفه: "ثم رفرفت فوق رأسه ومضت (...). التقت أوفيد وراقبها تختفي في عتمة الداخل، ورفيف أجنحتها ينساب في أذنيه - كخرير جدول في الليل" (18). فقبل التحول كانت الفراشة تمثل شيئاً جميلاً لم يصرّح به، لكنه يستوحى من مراقبته لها وهي تختفي في العتمة، ورفيف أجنحتها المنساب مثل خرير جدول في الليل. أما ما بعد التحول فقد كان متهيباً لالتهامها (19). وليس ملمح السخرية بعيداً عن جوهر الانمساخ في الكتب القديمة مصدر استلهام الرواية؛ فلقد كانت تنطوي على السخرية من المصائر التي يؤول إليها المتحولون، ومن هنا يستجلي البحث أن جوهر السخرية في الرواية، تناص مع جوهره في المظان الأقدم موطن الاستلهام.

ولعلّ في مرجعيات الرواية تناص محبوب وسرد تقريبي يقرب القارئ من النصّ، وتكنيك تخيلي تاريخي موفق، يُذكر المتلقي بقصص الفروسية الأوربية، فضلاً عن نجاح في تقريب المكان إلينا، فمن جزيرة صقلية إلى فلورنسا، والمناخ الإيطالي، والبيئة الإيطالية، والتضاريس، وذوق القرن الرابع عشر بفنونه وعلومه ورموزه الحقيقية و(الإحالية)، ودويلات المرحلة، علاوة على نظرة من النافذة الجانبية إلى التاريخ، في عرض أحوال المجتمع في تلك الحقبة؛ تناص يكرس العلاقة بين النص الحديث ب(التحويلات) وب(الجحيم).

### ثانياً: أ: تناص الملمح التاريخي:

ترتبط النصوص \_ عامة \_ بعلاقات مع نصوص ومعارف متنوعة أخرى، ما يجعله نسيجاً نصياً من نصوص مختلفة، يدخل التاريخ في إطارها (20)، فضلاً عن الأسطوري، وفي متننا هذا انتلفا في مواطن عدّة، فلم تفصلهما فواصل نوعية تامّة؛ لكنّ ذلك لا يمنع من انفصالهما في مواضع أخرى من المتن، ليمثل مغزى خاصاً في سياقه.

من مصاديق ذلك في المتن المدروس أنّ الروائي يُداخل المتخيّل بالمرجعي، متمثلاً بحالة عشق فردية، تعيشها الشخصية المتخيّلة (أوفيد)، لشخصية (ماريا) المرجعية التاريخية؛ ذلك بربطها السردية بشخصية (أوفيد) المتخيّلة، المتناسّة والمنحوتة في الوقت نفسه من الواقعي، بأن يسحب الكاتب الشخصية من الواقع لتخيّل روائياً؛ ليس بالشكل الذي كانت عليه في واقعها المرجعي التاريخي؛ بل بصيغة سردية مغايرة تماماً، وسياق تاريخي مغاير البتّة؛ ثمّ تُمنح له حبيبة مرجعية تاريخية، لهو تكنيك قائم على التناص التاريخي أو لنسميه تناص التاريخي مع المتخيّل، موظفاً لعملية تخيل موفقة.

وما يشدّ أكثر أنّه أجرى هذا (التناص) فيما أنزله منزلة مقدمة السياق النصّي، في الصفحة الثانية تحديداً؛ إذ يقول: "وفي الزمن الذي تبدأ فيه هذه القصة، كان أوفيد مخطوباً إلى أميرة من نابولي، هي ماريا ابنة الملك روبرت، المشهورة بين الناس جميعاً، لأنّ الشاعر جيوفاني بوكاشيو من فلورنسا، تجرّأ وأحبها بعد أن رآها لمرة قبل سنوات معدودة، في كنيسة سان لورنزو، خلال ليلة الفصح من عام 1341. بل وأنّه كتب فيها قصيدة غزليّة، مبدلاً اسمها من ماريا إلى فيامتا خوفاً من عائلتها، ومن غضب البابا في روما" (21). وقوام هذا التكنيك أن الرواية تحدد الزمن الخارجي التاريخي للقصة، بتحديد الزمن الذي يبدأ فيه المحكي والحكي؛ ففي ذلك الزمن الخارجي كان أوفيد المُخيّل بانضمام المرجعي إلى الخيالي، مخطوباً إلى شخصية مرجعية تاريخية، هي (ماريا) أميرة من نابولي وابنة الملك روبرت المشهورة بين الناس، بأنّ الشاعر الشهير (جيوفاني بوكاتشو) وهو شخصية تاريخية مرجعية أيضاً، كتب قصيدة فيها لكنّه لم يصرّح باسمها خوفاً من مكانة أبيها وسطوته، فضلاً عن خوفه من سطوة البابا في روما، كل ذلك تكييف للمناخ التاريخي للرواية قائم على التعالق بين نصين حديث وقديم؛ فأيّ متلقٍ لبيب سيفهم أنّ هذا التكييف الزمني الخارجي وظيفي، ولا يخلو من أن يكون جمالياً أيضاً، جوّ يلائم مناخ مرحلة فيها الشعراء

والعلماء والنهضة، بإزاء الملوك والأمراء والبابا الراعي المقدس لهم بسلطته المقدسة عليهم وعلى غيرهم.

ومن ذلك التناص مع الحدث التاريخي (الطاعون الأسود 1347)، وهو تناص تضمين الحادثة، فلا يجدر أن يكون الزمن التاريخي للرواية في هذه المرحلة، من دون أن تمرّ على الطاعون الأسود، فالعالم بها سيضع علامة تعجب على إهمالها؛ بوصفه حدثاً تاريخياً مهماً ليس جديراً بالكاتب إهماله، بل هو حدث من الخطورة بمكان، وقد أفنى من البشرية جمعاء الكثير؛ بل وسيفقد التناص التاريخي قيمة الموثوقية والتعلق، وميثاق الأفتاح \_ اقناع المتلقي العارف \_ أيضاً؛ وهذه العملية \_ عملية استعمال الزمن التاريخي في الرواية \_ قائمة على إيهام المتلقي بأن ما يتلقاه حقيقي، وهو ما يصطلح عليه رولان بارت بـ "الإيهام بما هو حقيقي"<sup>(22)</sup>؛ لكنها قد لا تكون إيهامية تماماً. هي محاولة قد تصيب مع المتلقي غير العارف، فسيكسب \_ من دون أن يشعر \_ نظرة من النافذة الجانبية على التاريخ، قد لا توفرها كتب التاريخ ولا المؤرخون، وهنا تتوقف تلك الإيهامية، فيكون التناص وظيفياً، أدى وظيفته في كشف التعلق بين النص الحديث والقديم بما يُرضي المتلقي؛ وهنا، أيضاً، يكون الملح إنسانياً أكثر من تاريخيته؛ لأن الرواية ركزت على حال الناس من جراء الطاعون.

### ب: تناص التضمين التاريخي:

قد ينتبه المتلقي إلى تناص التضمين التاريخي، غير مبتعد عن الهدف القائم على تكريس التعلق بين النصين الحديث والقديم؛ ذلك بتضمين أسماء تاريخية من مثل فرجيل، وهوميروس، ودانتي، والشاعر جيوفاني، والأميرة (ماريا) والملك روبرت، وأخيل، وأوديبس، وإيناس<sup>(23)</sup>، والحال عينه يظهر في مواطن أخرى من الرواية<sup>(24)</sup>، ففيها تناص مع أسماء مرجعية تاريخية، من ذلك ظهور دانتي الليجييري في الرواية، في أكثر من موضع، بوصفه شخصية مرجعية؛ لأن المرحلة أو الزمن التاريخي الذي تغطيه الرواية زمنه، وزمن جيوفاني كونشوتو الذي كتب \_ مرجعياً وتاريخياً \_ سيرة الأول.

ومن تلك التناصات التي لا يجدر بنا إغفالها، قصة (فرننتسكا وباولو) قصة استوحاها من التاريخ؛ لأنها مرجعية، وفي الوقت نفسه استوحى دانتي في كتابه (الجحيم)، ولعل القصة نفسها استهوت أو تستهوي الروائي، فيضع في مقام (باولو) (توكا) صديق أوفيد، وفي موضع حبيبته وضع (فرننتسكا)؛ لكن الفارق أن أوفيد المتخيل برغم أنه كان قميلاً شبه مشوه أيضاً مثل أخ باولو، إلا أنه كان أجبين من أن يأتي برد الفعل الملائم الذي قام به (جانشوتو) إذ قتل الحبيبين<sup>(25)</sup>؛ حاول أوفيد قتل توكا وماريا لكن في حلم له أول ليلة من تحوله إلى ضفدع<sup>(26)</sup>؛ إذ لم يكن قادراً على المواجهة إلا في الحلم. نلاحظ أن الروائي تناص مع قصة شهيرة في الأدب والفنون، لاسيما أنها من قصص جحيم دانتي، وفي الوقت عينه مفيداً من التاريخ في تناصين أحدهما (فرننتسكا وباولو وجانشوتو)، والآخر تناص مع قصة (لانسلوت) وعشيقته زوج الملك<sup>(27)</sup>، وهم تاريخيون مرجعيون جميعاً؛ ومما يجدر التنبيه إليه \_ بعد قراءة المحتوى وفحصه \_ أن الروائي وضع الصداقة بمنزلة الأخوة. المتلقي هنا أمام كمّ مشتبك من التناصات (المتعاقبة) من غير التباس، فهذا التركيب \_ شبه المعقد \_ قد أفاد منه التخيل، وكان سلساً مقنعاً، وهذه من الوظائف المهمة التي يرتجىها التناص في أي عمل أدبي.

ومن أمثلة التناص مع التاريخ قوله: "والآن تغزو خيشومه (فمه عريض، فوقه فتحتي الأنف) رائحة صوف وحرير. هذا يعني أنه قد بلغ ضاحية أنيسانتي. والد توكا كان يملك مصنعاً لغزل الحرير هنا. لمنفعة هذه الضاحية الصناعية أنشئ جسر كارايا الخشبي عام 1220. (هذا الجسر ذاته الذي تفرّج عليه هو وتوكا مهتماً عقب فيضان 1333). (... فاقفز أيها الأمير الضفدع إلى نهرك"<sup>(28)</sup>). التناص مع التاريخ وقضاياها يمنحنا قدرة العيش في المرحلة التاريخية، ووظيفته إقناعية أولاً وبالدرجة الأساس، ثم (تعالقية) تربط النص الحديث بالقديم؛ فكأنها تنبّه القارئ المتلقي، إلى أنه يتعاش - نصياً ويقراً قصاً من المرحلة التاريخية المسماة القرن الرابع عشر؛ فجدير به ألا يُحاكم ما يقرأه على زمانه، بل أن يعيش المرحلة التاريخية؛ لأن النص يسحبه، تلقياً وبارادته، إلى هناك ليعيشها؛ فيكون مشاركاً في فعل التخيل. أليس التلقي مشاركة في خلق النصّ؟

لعلّ أوفيد العاشق الذي عشق (ماريا) المتخيلة وهام بها وانتظر وصالها، ثم حدثت المفارقة بأن يتسلل إلى مخدعها فيجدها تخونه مع (توكا)، أعز صديق بل أوحدهم، ليس سوى صورة من صور محاكاة الواقع

التاريخي، تتمثل بالشاعر الشهير (جيوفاني بوكاتشو)، الذي تعرّض إلى خيانة (ماريا) المرجعية الواقعية التاريخية؛ إذ استنفدت أمواله قبل أن تطرده من جنتها الزائفة، ف(ماريا) المرجعية لم تكن سوى ابنة خطيئة للملك (روبرتو)، استغلّت جمالها للإيقاع بالأثرياء، لتسلبهم أموالهم طائعين، فاستغلّ الروائي هذه القصة، وأشار إلى (جيوفاني) إشارة عابرة<sup>(29)</sup>، وأفاد منه في تكييف التخييل في الرواية، بالطريقة التي يجرّوها، فجعل من أوفيد قبل التحول عاشقاً من طرف واحد لـ (ماريا). عاشقاً رأى بعينه خيانة توكا صديق عمره معها؛ ولا بد أن نشير إلى أن (توكا) ليس سوى شخصية متخيّلة، ليس لها مرجع واقعي، سوى محاكاتها لشخصية من تلك التي كانت ضحية لجشع أميرة الخطيئة، ولعلّ اختيار الروائي فلورنسا تحديداً مكاناً لإمارة أوفيد، ليس سوى تكييف لحياة (جيوفاني) المرجعيّ روائياً، الذي هرب من نابولي إلى فلورنسا، عقب الهزيمة التي مُني بها على يد (ماريا)، ولا هزيمة أقسى من الخيانة؛ ولنقل إن التكييف السالف ذكره مع المحاكاة السالفة، إنما جاءت به الرواية لتكييف (التعاليق) بين المتخيّل والمرجعي، بوساطة التناص التاريخي.

وفي الرواية، أيضاً، تناص مع السلوكيات الاجتماعية تجاه ما يسمى الانحراف، وقد أتت به لتكريس التعالق بينها وبين فضائها التاريخي، فاقتنصت (الشعوذة) أنموذجاً، فاستعانت بشخصية (إيتالو) المتخيّل والمحيل على المرجعي التاريخي. تقول الرواية: "طبعاً هناك الشعوذات أيضاً. (هل هذا أمل؟) العجوز الذي يُدعى إيتالو، والذي جاء إلى باليرمو قبل سنتين، يُحاول استحضار روح الامبراطور فريديريك الثاني لإنقاذ جزيرتنا من الورطة"<sup>(30)</sup>، وما هذا إلا تناص قائم على الإحالة؛ لإقناع المتلقي بصدق المقدم له مرجعياً وفنياً، ولي أن أصطلح عليه تناص الإقناع.

#### جـ: تناص الملحمين الأسطوري والملحمي:

ليس هذا الصنف من التناص بدعاً في (كنت أميراً)، بل إفادة من تجارب سابقة في استحضاره مظهرًا خلافاً في الرواية؛ فمنذ "أن لجأ الإنسان البدائي إلى الأسطورة كوسيلة لإدراك الحياة، أو بهدف "تأكيد طبيعة الفعل الإنساني" كما يقول الأنثروبولوجي الكبير ليفي شتراوس \_ منذ ذلك الوقت والأسطورة تلعب دوراً حاسماً في تشكيل الرؤية الإنسانية للواقع، حيث تعد بانفتاحها الدائم على عالمه، أمينة في التقاط الأسرار التي تختفي تحت سطحه الظاهر، ودّوية على توسيع أبعاده ومدارجه، وتأصيل الوعي به"<sup>(31)</sup>؛ وليس غريباً أيضاً أن تستعين "الرواية المعاصرة بهذا العنصر الفني، في تشكيل بنياتها، وتحميل عناصرها الدالة بهذه الطاقة الإيحائية السحرية الكامنة، بوصفها طاقة خلاقية وقادرة على استقطاب الشعور، وعلى تحريك مخزون المعاني الذي سرعان ما يربط الإنسان بوساطة حصيلة خبراته الحاضرة بنظيرها في الماضي"<sup>(32)</sup>؛ لذا ولأنّ (كنت أميراً) رواية معاصرة، غير منبثّة عن عرف الأدب الروائي عامة باستيحاء المظاهر الخلاقية والتناص معها؛ نجدها تتناص مع الأسطورة بوصفها مظهرًا خلافاً منتجًا للجمال والتأويل معاً.

وهنا يظهر دانتّي، الذي إذا نُكر فلا بد أن نذكر (الكوميديا الإلهية)، في هذا المقام (مصفوغاً)<sup>(33)</sup>، من الملك (باخوس) الملك الإيطالي، المسحوب من سياق أسطوري سابق؛ والمغزى هنا أنّ الأسطورة هي من صفت دانتّي، الأسطورة المسحوبة من سياقها الخاص إلى السياق الروائي، هي التي صفت المرجعي، سعياً إلى الانتصار؛ لكنّ الرواية انتصرت؛ بتكليفهما معاً في سياقها الخاص بوساطة التناص؛ تناص التاريخي بالأسطوري؛ لكن كيف جعلنا (باخوس) أسطورياً؟ ستكون الإجابة أنّ الرواية نفسها فسّرت ذلك لنا، بسردها نزول (ديونيسوس / باخوس) الأسطوري إلى العالم السفلي؛ بحثاً عن أمّه، والجدير بالانتباه هنا أنّ (أوفيد) يؤدي الدور الذي يؤديه (باخوس) الأسطوري؛ ففي الأسطورة (باخوس) أو (ديونيسوس) هو ابن زيوس؛ لكنّ الرواية<sup>(34)</sup>، بما أعطيت من صلاحيات؛ ولأنّها نص مفتوح غير مقيد بقيود، فقد قلبت الأساطير وهجّنت المرجعي بالأسطوري، في عملية لتدجين النصوص ونسجها، في نصّ واحد (متعاليق) قائم على التخييل عبر التناص، فأنزلت الابن المتخيّل منزلة (باخوس) الأسطوري، الذي ليس أباه (باخوس) الروائي.

ومن ثمّ يقف \_ مرّة أخرى \_ عند شخصية (باخوس) والد أوفيد المتحول / الممسوخ، في تناص إحاليّ على (باخوس) الإغريقيّ، أو الابن غير الشرعيّ لزيوس، فباخوس الأسطوري أمّه اسمها سيميلي، وهو \_ كما يبدو \_ يحاكي اسم (سميلا) حبيبة (باخوس) المتخيّل<sup>(35)</sup>. لعلّ لتخييل هذه المسميات التاريخية

والأسطورية، وظيفه إقناعية مهمتها أن تبقينا في المناخ الأسطوري العجائبي والتاريخي معاً، الذي تريد الرواية تكريسه، مع تهجين للأسطوري ليخدم التاريخي، ومن ثمّ تهجين التاريخي ليخدم الروائي؛ والعلاقة بينها قائمة على تعالق نصّ حديث بأخر قديم بوساطة التناص؛ وليس هذا بدءاً في الرواية، فأينته بشكل عام أن ينصهر خطاب التاريخ في خطاب الرواية؛ فهي كما يقول الدكتور محمد القاضي: "يترتب على هذا أن الرواية من خلال حواريتها لا يمكن أن تكون إعادة كتابة للتاريخ وإنما هي أتون ينصهر فيه العنصر التاريخي مع عناصر أخرى تسهم جميعاً في بناء الكون التخيلي للرواية"<sup>(36)</sup>.

أمّا الملحمة فلمح واضح في الرواية، ولعل التناص مع التحولات هو تناص الملح الملحمي؛ فهي وإن كانت صغيرة الحجم، إذ إنّ عدد صفحاتها (156) صفحة؛ إلا أنّ فكرة الخير والشر، وحركتهما، ومحرك الشر البشري المتجسد بهيئة الساحرة، يقابله محرك الخير "أوفيد"، مما تحتضنه الرواية، فضلاً عن فكرة العقاب السحري والتحول إلى ضفدع بحد ذاته - ملح ملحمي، وتبقى على ملحيتها حتى النهاية؛ لأنّ الروائي أخيراً يفارق النهايات المتوقعة بانتصار الخير على الشر؛ ولعلّ "الاهتمام بالنتمة" بحدّ ذاته (ماذا سيحدث؟) و"الاهتمام بالنهاية" (كيف سينتهي ذلك؟) لا تتميز بهما إلا الرواية"<sup>(37)</sup>، فالأمير يبقى على حالته المتحولة؛ ضفدعاً قميئاً، ولو أنّ الروائي ختم الرواية بالطريقة المعهودة؛ أن يجد الضفدع أميرة جميلة - مع أنّه وجدها في الرواية - ويحصل على (القبلة) التي تبطل مفعول السحر؛ لأفقدنا هذا سرّ نجاحها، فلقد كسر أفق توقع القارئ، وفارق العرف السائد في مثل هذا النوع من السرد المتوقع النهاية؛ فتوقّع النهاية الكلاسيكية يخرج الرواية عن المغزى المرتجى منها.

#### د: تناص هجين بين الأسطوري والتاريخي:

ولم ينس الروائي أن وظيفة الرواية ليست تعمية المتلقي؛ ولعله ينطلق من مُبنتى مفاده أنّها اختبار للمتلقى، ولمستوى تلقيه، وهو على قناعة أن للمتلقين مستويات عدّة؛ فمنهم من يكتشف شيفرات النصّ سريعاً، ومنهم من لا يمتلك القدرة الكافية على ذلك، فتأتي الرواية للوفاء بميثاق من موثيقها المعقودة مع القارئ؛ بأن تكون مقنعة، غير متعالية عليه، متصالحة مع مستويات التلقي، لا تعمي القارئ وتحول الرواية إلى درس في التحقيق والتقصي، تأتي بعد أن تستوفي سرد مظاهرها، إلى أن تبين وتفتح المستغلق، فشخصية (باخوس) الأب في المقام السابق من الرواية، لم تكن سوى تقديم تخيلي لما سيفصح عنه في صفحة لا حقة<sup>(38)</sup>، مبيّناً للمتلقى أنّ قصّة باخوس تحاكي قصّة (ديونيسوس)، أو ما يسمى (باخوس)، يتجسد ذلك بهذا المقطع من الرواية: "المعلم إيسيدور يقول إنّ كبير الآلهة عند اليونان زيوس (اليونان الأقدمين طبعاً) تزوج امرأة فأحرقها بناره الإلهية. ومنه خرج ابنه ديونيسوس، إله الخصب والأرض والخمر. هل أميرنا مثله؟"<sup>(39)</sup>، ويقصد بالسؤال الأخير (باخوس). وليس الأمر هنا سوى تناص مع الأسطوري، جرى تدجينه سردياً؛ ليصبح متخيلاً روائياً، يبدأ فيه التخييل - تخييل الأسطوري من دون الإشارة إليه - ثمّ يحصل التصريح، بوسيلة من وسائل السرد الفنيّة.

والحال نفسه يصدق في الصفحة نفسها - على استعارته اسم المعلم (أيسيدور)، من اسم المعلم أيسيدور الإشبيلي<sup>(40)</sup>، محيلاً عليه متناصاً معه، تناصّ مع التاريخي المرجعي؛ إذ سحب الشخصية من زمنها التاريخي الخارجي في القرن السابع الميلادي، وخيّلها في القرن الرابع عشر؛ وهذا تكنيك فنيّ يجدر الانتباه له؛ كأنّه يقول للمتلقى: إنّك أمام نصّ هجين في زمنه، أو إنّ الزمن فيه غير خاضع لمنطق الزمني الواقعي، بل خاضع لمنطق تخيلي خاص هو منطق الرواية، فالرواية تكيف الزمن كيفما شاءت. كل هذا السابق والشخصية لم تزل فنيّة روائية، لم يُصرّح بانتمائها المرجعي، كحال سابقتها (باخوس) الأسطورية؛ لكنّ الفارق بينهما، أن الروائي / الرواية استعجلا هذه المرة في الكشف عن التكنيك المتبع في التهجين والتناص، فأحال في الصفحة اللاحقة على ذلك، ولعلّه أدرك أن القارئ صار على علم بالتكنيك الذي اعتمده سابقاً، فاستعجل الكشف عنه؛ كي يكون المتلقي متصالحاً مع الرواية غير المتعالية على تلقيه، ومما تجدر الإشارة إليه أن التناص في اختيار اسم (أيسيدور)، ما هو إقناع يختبئ خلفه التخييل. تهجين قائم على إيهام المتلقي، وتحريك ملكاته، واختبار ذكائه، وهذا، وحده، من الفوائد الفنيّة المرتجاة من التناص.

#### المبحث الثاني: تناصات حرّة:



اصطلحت على هذا المبحث (تناصات حرّة)، لأنّ الجامع بينها في فضاء النص وخطابه، أن القارئ يتلقاها من دون أن يشعر أنّه ملتزم بتكليف تلقيه نحو توجّه مضموني واحد في النص؛ فالنص يمتلك الحرية في التناص مع مظاهر لا جامع بينها، سوى إمكانية اشتغالها وتخليقها في نص مفتوح هو الرواية، والمتلقي من جهته \_ يمتلك حرّية كافية من الانعتاق من قيد النص المبني على نسق مضموني منتظم وثابت وتنميطي؛ لذا اجترح البحث هذا المصطلح تلاؤماً مع بنياته التناصية الفاعلة، بنيات تُشعر المتلقي بحرية التلقي، وتمنح النص انفتاحاً على النمط المعتاد. سنقف عند أكثرها اشتغلاً في الرواية:

#### أولاً: تناص الملح الديني:

تناص الملح الديني طقس عام في جمّة من الروايات العربية والعالمية، قوامه أن يستلهم الروائي من الكتب ذات القدسية محتوى دينيًّا، سواء بالنص عليه أو الإحالة على فحواه ومغزاه، ولهذا التناص مسوغات متباينة؛ تتباين بتباين خطاب النص، وتتباين المغزى من التضمين أو الإحالة. ولقد وجدنا لهذا التناص موطناً في رواية (كنت أميراً)؛ منه، مثلاً، التناص مع الإصحاح الثالث، بقول الراوي: "في الداخل خلف الستائر، لهب شمعة يرتجف. لا بد وأنها تقرأ في كتاب. ماذا تقرأ؟ الإنجيل، نشيد سلمان؟ الإصحاح الثالث: "في الليل على فراشي طلّبتُ من تحبّه نفسي طلّبتُها فما وجدته. إني أقوم وأطوف في المدينة في الأسواق وفي الشوارع أطلب من تُحبّه نفسي. طلّبتُها فما وجدته...؟" أم أنّها وصلت إلى الإصحاح الرابع: "ها أنت جميلة يا حبيبتي ها أنت جميلة عينك حمامتان من تحت نقابك. شعرك كقطيع معز رابض على جبل جلعاد." (41).

والمفارقة مما ينطوي عليه التناص الديني هنا؛ لأنّ (ماريا) المتخيلة، لم تكن تقرأ الإنجيل الذي أدخل في هذا السياق من النص لوظيفتين: إحداها ميثاقية، تمثّل مظهرًا من مظاهر إقناعنا بالمناخ المسيحي للرواية، والثانية جمالية قوامها أنّ العاشقة يجدر بها أن تقرأ نصّاً عن العشق، ولا نصّ سوى الإنجيل سيلبي ذلك، لاسيما أنّ الدراسة في تلك المرحلة التاريخية، كانت في أكثرها \_ دينية أو قائمة على دراسة اللاهوت؛ لذا فقد تخيلت الرواية أنّ الحبيبة، إذا أرادت أن تقرأ عن العشق، فستقرأ في الإنجيل؛ لكنّ المفارقة حصلت بعدما اكتشف أن ذبالة الشمعة ليست للقراءة؛ بل لفعل ينكره تصويره، بل ينكره الإنجيل الذي تخيلها تقرأ فيه(42)؛ لذا فهي محاولة نافعة لجعلنا \_ بوصفنا متلقين \_ نعيش في المناخ الديني السائد آنذاك؛ فالدين كان فاعلاً مهيمناً على ذهنية المجتمع، ورجل الدين كان سلطة تعادل سلطة الملك؛ وقد أشارت إليه الرواية، منذ البداية، بأنّه مهاب ومصدر خوف للمجتمع(43). ثم إنّ جلب نصوص من الإنجيل(44)، تكنيك، فضلاً عن إضفائه مناحاً (مسيحياً) في الرواية، فهو محاولة لإقناع المتلقي أنّه بإزاء مجتمع أوربيّ قديم، لا يجب أن يحاكم \_ تلقياً \_ بأيّ طريقة، سوى بطريقته وسلوكياته. وقد أفاد الروائي من الدين \_ إحاليًا \_ في تكليف الانمساخ روائياً، ونقول الانمساخ؛ لأنه عملية إجرائية، حدثت بفعل فاعل، فالعجوز التي حولته إلى ضفدع قميء، قالت له قبل أن تمسخه: "من لا يؤمن بأخيه الإنسان ليس إنساناً، لا يستحق أن يكون ... من الآن حتى تعود إليك روح الإنسان، حتى يحبك إنسان، كُن هذا المخلوق الذي تحتقر، كُن ..." (45)، فالعقاب هو المغزى الرئيس من هذا المسخ، وبرغم أنّه من مؤثرات أوفيدديوس؛ لكنه ليس بعيداً، أيضاً عمّا، تحمله الكوميديا الإلهية ودانتي من تبني المغزى نفسه، بفعل التأثير والتأثر؛ ففي (الكوميديا الإلهية) ورد أنّ "تسامياً أو خلاصاً لا يبدو ممكناً من دون أن يتلقى كلّ امرئ جزاء فعله، ثواباً كان ذلك أم عقاباً"(46).

وبعد استقرار نصّ العجوز، يبدو لنا أنّه انمساخ مقلوب للمسخ (الكافكوي) الذي حدث لإنسان العصر الحديث، والذي صار ضحية حياة تسارعت في عصر الآلة، فمسخت إنسانية الإنسان، وحولته إلى حشرة تافهة مقيدة باشتراطات العصر، وهنا يجدر أن أفرّق بين الانمساخ الذي يكون بفعل فاعل ماسخ، ومفعول ممسوخ، وهو \_ على ما يبدو \_ ما نراه في هذه الرواية، وكما نقرأ في النص السابق، مُسبّب بالافتقار إلى الإيمان بالإنسانية. منظر ديني صرف، متأت من تقليد ديني تتفق عليه الأديان جميعها، يشفع هذه النظرة تكرار الفعل (كُن) مرتين، في القول السابق: "كُن هذا المخلوق الذي تحتقر، كُن" فينطوي على جنبتين: الأولى أنّه غير خاف أن الانمساخ الوارد في القرآن الكريم مشفوع بهذا الفعل؛ لينتهي الأمر إلى الانمساخ، وهو \_ كما يُلاحظ \_ تناص مع محمول ديني إسلامي؛ أمّا عن القول: "المخلوق الذي تحتقر"؛ فهو \_ بالدرجة الأساس \_ ليس دينياً، لكنّه ورد في إطار تناص مع الدين، ولعل المتلقي يلحظ أنّه مسبوق



يقول الروائي على لسان أوفيد المتحول أو الممسوخ: "الإنسان كاذب، غدار كالضبع، لزج وحقير كالضفدع"<sup>(47)</sup>. لماذا اختير الضفدع ولم يُختر الضبع؛ لأن الاحتقار للضفدع أقوى بمنحه صفتين معاً "لزج وحقير"، والروائي هنا يوجد تسويغاً فنياً لاختيار الضفدع من دونه.

### ثانياً: التناص مع الأدبيات القديمة:

من تناصّات المغزى / الثيمة، تناصّ الرواية مع الأدبيات القديمة لاسيما مع نصوص عدّة، في مقدّماتها (الكوميديا الإلهية)، وقسم (الجحيم) تحديداً، من ذلك تناصّ في مطلع الرواية \_ مع قول دانتي: " يفكر في العبارة التي انتهى من نسخها، على رفاق أسمر، قبل لحظات قليلة: "الكائنات الجميلة التي تحملها السماء". (هكذا يصف دانتي منظر النجوم في نهاية "الجحيم")"<sup>(48)</sup>. هذا التناص - كما يبدو ويصرّح به الروائي \_ مقتبس من الجحيم لدانتي؛ أي أنه تناصّ مع كتاب ذي شهرة، لعلّ دانتي تناصّ مع الشاعر المرجعيّ في كتابه الشهير (التحوّلات)، قبل أن يخيّل الروائيّ في الرواية، وجرى له ذلك بسحبه من فضائه المرجعي؛ وفي الفقرة اللاحقة تتضح العلاقة، ويتّضح التناص جلياً بين (أوفيدين) اثنين \_ إن جاز لي التعبير \_ أحدهما متخيّل والآخر مرجعيّ: " في أمسيات كهذه ينتابه حزن عميق (...). اللاعبون يأتون إليه من أطراف المملكة (...). (يسمّيها هكذا، المملكة، رغم أنّها إمارة \_ يعطي نفسه هذه الصلاحية لأنّه يدعى أوفيد، كما الشاعر القديم \_ المولود سنة 43 قبل الميلاد \_ مؤلف "التحوّلات")"<sup>(49)</sup>.

وفي تصريح آخر، قد يكون متأخراً من السياق النصي للرواية، نطالع هذا القول، الذي يحيلنا على موطن آخر من مواطن التناص مع الأدبيات القديمة، يقول: "لماذا كان عليه أن يقارن البشر بالضفادع؟ (...). لماذا اختار أن يقارن البشري، في كذبه وحقارته ولزوجته، بالضفدع؟ (هذه المقارنة منه التي دفعت الساحرة إلى مسخه ضفدعاً). (...). توصل الأمير الضفدع (...). إلى أربعة أجوبة مختلفة على هذا السؤال. الجواب الأوّل: مسرحية "الضفادع" لليوناني أريستوفان. ففي تلك المسرحية ينزل ديونيسوس إلى العالم التحتيّ ليجلب إلى العالم شاعراً ومسرحياً كبيراً كان قد مات قبل سنة واحدة"<sup>(50)</sup>. وهنا تصريح صريح بمسرحية (الضفادع) لأريستوفان، تصريح بقصد الإحالة، يُظهر به، أيضاً، مدى تصالح الرواية مع نفسها؛ في الإحالة على مرجعيات التناص.

وفي الجواب الثاني تناص أيضاً مع الأدبيات الإيطالية، لاسيما (الكوميديا الإلهية) يقول الراوي: "بينما يقرأ "الجحيم" ويعيد قراءته، استوقفت الأمير أوفيد ملاحظة مهمّة: لسبب ما يلجأ دانتي مراراً وتكراراً إلى الحديث عن الضفادع بصورة غير مباشرة في "الجحيم". بل وأنّ معظم إشارات تأتي في معرض مقارنته له بالجنس البشريّ! عدّد الأمير الضفدع ما يلي:

الأنشودة التاسعة: "وكالضفادع أمام عدوّها الأفعى (...). الأنشودة الثانية والعشرون: "وكما تقف الضفادع عند حافة خندق بخيشومها وحده في الخارج حتى تخفي أقدامها (...). الأنشودة الثالثة والعشرون: "اتّجه فكري بالعراك الحالي إلى خرافة ايزوب، حيث تحدّث عن الضفادع والفار ... الأنشودة الثانية والثلاثون: "وكما يقف الضفدع للنقيق بخيشومه خارج الماء، حينما تحلم فتاة الريف كثيراً بالنقاط فضلات الحصاد ..."<sup>(51)</sup>. نلاحظ أن التسويغ قد أخذ مدى من الرواية؛ لأنّه \_ على ما يبدو \_ تكثيف لوثيقة الصلة بينها وبين مصادر الاستلهام، ثم للقول، ضمناً، إنّ عمله لم يكن بدعة ابتدعها، بل عمل مسبوق بمتون عالية خلّاقة، قرر التناص معها، منتظراً من القارئ الضمني الانتباه

### ١ - تناص بوساطة النهاية:

ويضاف إلى التناص مع الأدب إذ إن الروائيّ \_ وفي نهاية روايته أو عند عتبة الخروج منها \_ يستقي نهايته من (الجحيم): "قد كتب دانتي في الجحيم أنّ المنتحرين تحبس أرواحهم في شجرة يابسة. وعلى الأشجار تُسلط حيوانات طائرة، لتقضم جذوع الأشجار، وتعذب أرواح المنتحرين. وعندما ينكسر جذع تسيل منه نقاط الدم، وتهتف روح المنتحر متألّمة). وتساءل الأمير الضفدع: أليس هذا ما أفعله؟ لقد حفرت لنفسي قبراً، وأقمت فيه! فإذا مت الآن هل تؤخذ روحي إلى الجحيم وتُحبس في شجرة يابسة! هل يكون ذلك أصعب من حبس الروح في جسم ضفدعة؟"<sup>(52)</sup>. يستقي الروائيّ من "الجحيم" فكرتي الانتحار والعذاب في الجحيم، وهو هنا يربط تلقيناً تماماً بجحيم دانتي؛ كأنّه يقول: إنّ الرواية صدى للجحيم حتى النهاية، متناصّة معه إلى آخر سياقها، فالأمير الضفدع منتحر معذب بجحيم التحول، حتى وإن كان الأمر

لا يبدو بالطريقة التي أراها دانتني، وفي ذلك مشاركة لمحمولات الكوميديا الإلهية الجوهرية، فالتحول فيها \_ على صعيد التأويل النفسي \_ يُصوّر "مسيرة إنسان يعلم أنه لن يدرك الخلاص ما لم يحقق هذا النزول إلى أسفل درك من المعاناة الكليّة، في هاوية الذات والبشريّة التي يتصاعد منها أنين المعذبين وصراخ الخاطئين" (53)؛ ولقد انتهت الرواية بقبول الأمير وضعه بوصفه كائنًا متحولًا.

## ٢- تناص بوساطة التقلب:

وجعلته آخرًا؛ لأنه يوشك أن يكون قراءة (خارج نصيّة)، لا تجدر أن تكون إلا في هذا المقام، وقد أضفته للتناص مع الأدبيات القديمة؛ لأنه يركز على التناص مع الأدبيات الأوربيّة، نجد هذا النوع من التناص \_ إن جاز لنا الاصطلاح \_ في قوله: "هكذا، محدّدًا إلى نجمة الصباح التي ما تزال واهنة الضوء أنشد الأمير الضفدع، بلهجة فلورنسا، ذلك المقطع الذي يسبق وصف دانتني لتحوّل الزاحفة إلى إنسان، والإنسان إلى زاحفة، بعد أن لدغته في سرّة بطنه" (54).

وفي سياق محالكٍ للسياق السابق، يربط الروائي فكرته بسياق سابق هو سياق قصيدة (التحوّلات)، فيقول: "توقف الأمير الضفدع عن الإنشاد وفكّر في المصادفات الغريبة: إنّ دانتني يتحدّى أوفيد (أوفيدوس)، وهو \_ الأمير الضفدع الذي يُدعى أوفيد \_ الآن يتحدّى دانتني: دانتني كل عمره لم يتحول ضفدعًا!

ابتسم الأمير الضفدع وحاول أن يتذكر تلك المقاطع في قصيدة "التحوّلات" حيث ينشد أوفيد حكايات كادموس وأورتيزا ... (55). والروائي \_ من جهته \_ يتحداهم، أيضًا، بتوليده نصًّا هجينًا من الانسماخ والتحوّلات السابقة. ينتقي من بينها (أوفيد/ أوفيدوس) ليخلق منه ضفدعًا متحولًا، مغنّيًا أغنية الضفادع الواردة في متن مسرحية (الضفادع) لأريستوفان (56). مهجّنًا قصّته من نصوص عدة؛ كأنه يريد أن يحيلنا \_ بعد أن قطعنا ثلثي السياق النصّي للرواية \_ إلى مواضع التناص؛ كي لا نقول إنّه كان عيالًا على فلان، أو مقتنصًا سارقًا منه؛ لذا فهو لا يمنحنا هذا المكسب (السلبّي)، ليحيل المتلقي إلى أنّ الرواية نتاج تفاعل نصّي من النصوص، وهذه الإحالة بمنزلة ميثاق بين الكاتب وبين المتلقي، فهو \_ إذن \_ ميثاق الكتابة ثمّ التلقي.

يبقى الوقوف على نوع التناص الوارد في هذا المغزى المهم من الرواية؛ ففكرة التحول في النصوص القديمة المتناص معها، قائمة على التبادل في التحول من الحيوان إلى الإنسان، وتحول الإنسان إلى زاحفة بعملية واحدة فقط، أمّا مع أوفيد الأمير الضفدع فهي حالة تحول واحدة؛ من أمير إلى ضفدع وكفى؛ لذا فالتكنيك قائم في النصوص القديمة على التبادل والتقلب، وفي النصّ الحديث المستوحى المغزى القديم والمتناص معه، فقد كان عملية واحدة، ثلاث ذوق عصره، وهو هنا يشابه \_ في هذه العملية فقط \_ الأخوين غريم، لكنّها ليست، بالضرورة، هي؛ فالأميرة لم تعشق الضفدع، وبالنتيجة لم يرجع أميرًا، ولم يُفد من إخراج الكرة الذهبية للأميرة الحسنة. لم تقترب الرواية من القصّة سوى في سقوط الكرة في البحيرة، وإخراج أوفيد المتحول لها وهروب الأميرة، تتلوها انثيالات عقلانية للأمير الضفدع \_ المثقّف \_ إذ أدار الأمور في ذهنه، وهرب هو، أيضًا، من يد قد تبتطش به، لتشرّح حنجرته الناطقة مثل البشر، ليأتي السرد بصورة مغايرة لقصّة الأخوين غريم (57)؛ فيصبح التناص ناقصًا مغايرًا لا نهاية سعيدة فيه (58).

أمّا من ناحية المضمون (الخارج نصّي)، القائم على التوجيه المعرفي للنص؛ فالأمر ينساق إلى التناص تمامًا، وهو تناص مع فكرة التحول والانسماخ إلى الضفدع، التي شغلت الأدب الأوربي لقرون، منذ (التحوّلات) حتى الأخوين غريم، لكن ما يجدر الانتباه إليه هو السياق الزمني المهيمن، وهو سياق القرن الرابع عشر، وثقافته المعتمدة على قراءة هذه النكتة من مظانها القديمة؛ ولعلّ الأخوين غريم أفاد، أيضًا، من هذا السياق الثقافي القارّ في مظان أوربا الثقافية.

## نتائج البحث:

\_ من قراءة رواية "كنت أميرًا" تبين أنّها قائمة على التناص مع فكرة الانسماخ والتحول، مصدره التاريخي، والأسطوري، والملحمي، والأدبي، وفي الأحوال جميعًا هو تناص مع ثيمة قديمة، جاءتنا من مظان عتيقة ووسيطه وحديثة، تشرّبتها الرواية فأنجبت لنا نصًّا هجينًا، دجّن لنا (تحوّلات) أوفيدوس، و(ضفادع) أريستوفان، و(جحيم) دانتني، مفيدًا من علفة سطحية بقصّة الأميرة والصفدع للأخوين (غريم).

كان التناسل مع تلك المظان والأدبيات والأفكار والقيمات، مخيلاً بطريقة قد تكون غائمة على من لا علم له بمظانها؛ لكن الرواية تنبّهت إلى ذلك، وتجنّبت الوقوع في فخّ التعمية، فكشفت أوراقها؛ ليس بطريقة مرسلّة تفريرية، بل بأسلوب فنيّ، يجدر الوقوف عنده وقراءته.

التناسل جرى في أكثر الأحيان بطريقة الإحالة على جوهر المتناسل معه، وليس بطريقة الاقتباس، إذ أنتجت الرواية بوساطة تشرب المضامين الجوهرية في التحولات وفي جسيم دانتي ومسرحية الضفادع، علاوة على الإفادة من الهيكل القصصي لقصة الأميرة والصفدع من التراث الألماني.

### الحواشي:

- 1 \_ لسان العرب، العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري (ت 711 هـ)، ط 3، مج 3، دار صادر - بيروت، 1414 هـ: 55.
- 2 \_ محيط المحيط، قاموس مطوّل للغة العربيّة، المعلم بطرس البستاني، طبعة جديدة، مكتبة لبنان - بيروت، ساحة رياض الصلح، 1987: 850.
- 3 \_ يُنظر: الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، د. سناء شعلان، ط 1، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي - قطر 2006: 174، 175.
- 4 \_ يُنظر: المسخ في روايات ألف ليلة وليلة، أميمة أبو بكر، مجلة فصول، المجلد الثالث عشر، العدد 1، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1994: 240.
- 5 \_ يُنظر: م. ن: 240.
- 6 \_ كافكا في الرواية العربية، السلطة والبطل المطارد، د. نجم عبد الله كاظم، مجلة جامعة دمشق - مج 26، العدد الأوّل والثاني، 2010: 230. وبمعنى محاكٍ لسابقه، يُنظر: الأبعاد الثقافية للمسوخ وتجليها في الحكاية الخرافية "حكاية عجوزة النار أنموذجاً"، سهام سلطاني، وعبد اللطيف حني، مجلة قراءات، جامعة محمد خيضر، بسكرة - الجزائر، المجلد 14، العدد 1 - 2022: 1236.
- 7 \_ يُنظر: مسخ الكائنات (ميتامورفوزس): الشاعر أوفيد، ترجمه وقدم له: د. ثروت عكاشة، راجعه على الأصل اللاتيني: د. مجدي وهيب، ط 3، الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1992: 138، 139.
- 8 - ربيع جابر هو روائي وكاتب لبناني، عمل في الصحافة. ولد في بيروت في العام 1972، وحصل على شهادة في الفيزياء من الجامعة الأمريكية في بيروت، عمل في تحرير الملحق الثقافي الأسبوعي (أفاق) في جريدة الحياة اللندنية. حاز الجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر) لدورة العام 2012 عن روايته دروز بلغراد، وأعلن ذلك في (أبو ظبي) في 27 آذار (مارس) 2012. ترجمت رواياته إلى الفرنسية والألمانية، منها: "دروز بلغراد"، و"الاعترافات"، و"رحلة الغرناطي"، و"بيريتوس: مدينة تحت الأرض".
- ينظر: ربيع جابر: اختلقت قصّة من أجل تأشيرة إلى أمريكا، علي المقرّي، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الإماراتية، 24 / فبراير / 2010.
- 9 - تلك القصيدة السردية اللاتينية للشاعر الروماني أوفيد / أوفيدوس، وترجمت ترجمات عدّة، منها ترجمة الدكتور ثروت عكاشة في كتاب بعنوان (مسخ الكائنات) التي اعتمدها في البحث، وطبع الكتاب طبعت عدة، اعتمدنا الطبعة الثالثة، الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- 10 - ولد الشاعر أوفيد في مدينة سولمونه، على بعد تسعين كيلو متراً شرقي روما، وكان مولده سنة 43 ق. م ويعد آخر الشعراء (الأوغسطينيين)؛ أي الذين عاصروا أغسطس قيصر روما، كما عاصر الشاعر فرجيل (70 ق. م، 19 ق. م)، وكان من أصدقائه. توفي منفيًا بأمر من الإمبراطور أوغسطس سنة (18 م) في منفاه (توميس) على البحر الأسود، أو (كونستانزا) في رومانيا حالياً. يُنظر: مسخ الكائنات (ميتامورفوزس): 7، 8.
- 11 - م. ن: 12.
- 12 - النص الغائب \_ تجليات التناسل في الشعر العربي \_ دراسة، محمد عزام، (د. ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001: 29.
- 13 - ولد دانتي نهاية شهر أيار من العام 1265، وهو من لمبارديا في إيطاليا؛ لذا لقب بـ(ألغبييري). توفيت أمه وهو في العاشرة، وعني أبوه بتربيته، توفي في(رافينا) ليلة الثالث عشر على الرابع عشر من أيلول من العام 1321. يُنظر: الكوميديا الإلهية، دانتي ألغيري، نقلها إلى العربية وقدم لها وأعدّ حواشيها: كاظم جهاد، ط 1، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، طبع برعاية اليونسكو 2002: 10 \_ 15، 16 \_ 21.
- 14 - ينظر: الكوميديا الإلهية: 57 \_ 166.
- 15 - كنت أميرًا: 79.
- 16 - م. ن: 100.

- 17 - م. ن: 11.  
18 - م. ن: 12.  
19 - يُنظر: م. ن: 109، 110.  
20 - يُنظر: النص التاريخي في روايات عبد الخالق الركابي/ نقد أدبي، عادل الخالدي، ط1، 2017، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان: 20.  
21 - كنت أميرًا: 10.  
22 - بناء الرواية \_ دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، سيزا قاسم، مهرجان القراءة للجميع، سلسلة إبداع المرأة، مكتبة الأسرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب 2004: 72.  
23 - ينظر: م. ن: 10 – 11 – 12 – 13.  
24 - ينظر: م. ن: 30 – 38.  
25 - ينظر: م. ن: 73. ويُنظر: الكوميديا الإلهية: 175 \_ 179.  
26 - ينظر: كنت أميرًا: 85.  
27 - ينظر: م. ن: 73. ويُنظر: الكوميديا الإلهية: 175 \_ 179.  
28 - م. ن: 83.  
29 - ينظر: م. ن: 10. ويُنظر: الكوميديا الإلهية: 175.  
30 - م. ن: 30.  
31 - حول توظيف العنصر الأسطوري في الرواية المصرية المعاصرة، وليد مُنير، مجلة فصول، ع 2، مج 2، يناير \_ فبراير 1982: 31.  
32 - م. ن: 32.  
33 - ينظر: م. ن: 67.  
34 - ينظر: م. ن: 61 \_ 62. وتُنظر ترجمة (ديونيسوس) مع الأسطورة في: معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، أمين سلامة، ط 2، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر والإعلان، مصر، 1988: 200 \_ 202.  
35 - ينظر: كنت أميرًا: 62، 63.  
36 - الرواية والتاريخ \_ دراسات في تخييل المرجعي، محمد القاضي، دار المعرفة للنشر – تونس، ط 1 – 2008: 155.  
37 - الملحمة والرواية \_ دراسة الرواية، مسائل في المنهجية، ميخائيل باختين، ترجمة جمال شحيد، ط 1، سلسلة الدراسات اللغوية والأدبية 1، معهد الإنماء العربي \_ بيروت، الهيئة القومية للبحث العلمي \_ الجماهيرية الليبية، 1982: 56.  
38 - ينظر: كنت أميرًا: 54.  
39 - م. ن: 54. وتُنظر الأسطورة في: معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، أمين سلامة، ط 2، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر والإعلان، مصر، 1988: 200 \_ 202.  
40 - إيسيدور (إيزيدور) الإشبيلي (570 \_ 636 م) من أشهر العلماء الذين أخذوا على أنفسهم جمع المعارف المكتسبة، خدمة للمدارس الرهبانية والأسقفية، ولد بقرطاجنة في إسبانيا وصار أسقفًا على أشبيلية سنة 601 إلى وفاته، ساهم في إنشاء المدارس، وبعث في وطنه حركة علمية قوية بلغ أثرها إيطاليا وبلدان أوروبا عامة. دفع المجمع الكنسي الطليطلي الرابع إلى تقرير تدريس اليونانية والعبرية؛ للحاجة إليهما في تفسير الكتب المقدسة. يُنظر: تاريخ الفلسفة الأوربية في العصر الوسيط، يوسف كرم، الناشر: مؤسسة هنداوي \_ القاهرة، 2014: 62.  
41 - كنت أميرًا: 13.  
42 - ينظر: م. ن: 13.  
43 - ينظر: م. ن: 10.  
44 - ينظر: م. ن: 24، 25.  
45 - م. ن: 16.  
46 - الكوميديا الإلهية: 11.  
47 - كنت أميرًا: 15.  
48 - م. ن: 11. وقد وردت الجملة في ترجمة كاظم جهاد بهذه الصيغة: " الأشياء الجميلة الزاخرة بها السماء". يُنظر: الكوميديا الإلهية: 429.  
49 - كنت أميرًا: 11.  
50 - م. ن: 86، 87. ويُنظر فحوى الأسطورة أيضًا في: معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، أمين سلامة، ط 2، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر والإعلان، مصر، 1988: 200 \_ 202.  
51 - كنت أميرًا: 88 – 89.  
52 - م. ن: 151. وينظر: الكوميديا الإلهية: 236 \_ 239.

- 53 - الكوميديا الإلهية: 11.
- 54 - كنت أميرًا: 98. وينظر: الكوميديا الإلهية: 343 \_ 347.
- 55 - كنت أميرًا: 99.
- 56 - ينظر: م. ن: 86، 87. أريستوفان، هو الشاعر الكوميدي الإغريقي، عاش في المدّة بين (446 إلى 386 ق. م)، والده أثيني يدعى فيليبوس، وتعد كوميدياته إحدى عشرة التي وصلت عصرنا، النموذج الأصلي الوحيد للنوع الأدبي المسمى الكوميديا الرومانية. يُنظر: الضفادع، أريستوفانيس، ترجمة وتقديم: د. عبد المعطي شعراوي، العدد 358، من المسرح العالمي، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب \_ الكويت، مارس 2012: 11 \_ 13.
- 57 - ينظر: رابونزل وقصص أخرى، تجميع الأخوين غريم، ترجمة: مروة عبد الفتاح شحاته، مؤسسة هنداوي، 2012: 53 \_ 55.
- 58 - ينظر: كنت أميرًا: 141.
- المصادر والمراجع:**
- \_ كنت أميرًا – رواية، ربيع جابر، ط 2، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، 2013.
- \_ الأبعاد الثقافية للمسح وتجليها في الحكاية الخرافية "حكاية عجوزة النار أنموذجًا"، سهام سلطاني، وعبد اللطيف حني، مجلة قراءات، جامعة محمد خيضر، بسكرة \_ الجزائر، المجلد 14، العدد 1 – 2022.
- \_ الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، د. سناء شعلان، ط 1، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي – قطر 2006.
- \_ بناء الرواية \_ دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، سيزا قاسم، مهرجان القراءة للجميع، سلسلة إبداع المرأة، مكتبة الأسرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب 2004
- \_ تاريخ الفلسفة الأوروبية في العصر الوسيط، يوسف كرم، الناشر: مؤسسة هنداوي \_ القاهرة، 2014.
- \_ حول توظيف العنصر الأسطوري في الرواية المصرية المعاصرة، وليد مُنير، مجلة فصول، ع 2، مج 2، يناير \_ فبراير 1982.
- \_ رابونزل وقصص أخرى، تجميع الأخوين غريم، ترجمة: مروة عبد الفتاح شحاته، مؤسسة هنداوي، 2012.
- \_ ربيع جابر: اختلفت قصة من أجل تأشيرة إلى أمريكا، علي المقري، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الإماراتية، 24 / فبراير / 2010.
- <https://web.archive.org/web/20200311040355/https://www.alittihad.ae/article/10960/2010>
- \_ الرواية والتاريخ – دراسات في تخييل المرجعي، محمد القاضي، دار المعرفة للنشر – تونس، ط 1 – 2008.
- \_ الضفادع، أريستوفانيس، ترجمة وتقديم: د. عبد المعطي شعراوي، العدد 358، من المسرح العالمي، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب \_ الكويت، مارس 2012.
- \_ كافكا في الرواية العربية، السلطة والبطل المطارد، د. نجم عبد الله كاظم، مجلة جامعة دمشق \_ مج 26، العدد الأول والثاني، 2010.
- \_ الكوميديا الإلهية، دانتي أليغييري، نقلها إلى العربية وقدم لها وأعدّ حواشيتها: كاظم جهاد، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طبع برعاية اليونسكو 2002.
- \_ لسان العرب، العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري (ت 711 هـ)، ط 3، مج 3، دار صادر \_ بيروت، 1414 هـ.
- \_ محيط المحيط، قاموس مطوّل للغة العربيّة، المعلم بطرس البستاني، طبعة جديدة، مكتبة لبنان \_ بيروت، ساحة رياض الصلح، 1987.
- \_ مسخ الكائنات (ميتامورفوزس): الشاعر أوفيد، ترجمه وقدم له: د. ثروت عكاشة، راجعه على الأصل اللاتيني: د. مجدي وهبه، ط 3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992.
- \_ المسخ في روايات ألف ليلة وليلة، أميمة أبو بكر، مجلة فصول، المجلد الثالث عشر، العدد 1، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1994.
- \_ معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، أمين سلامة، ط 2، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر والإعلان، مصر، 1988.
- \_ الملحمة والرواية \_ دراسة الرواية، مسائل في المنهجية، ميخائيل باختين، ترجمة جمال شحيّد، ط 1، سلسلة الدراسات اللغوية والأدبية 1، معهد الإنماء العربي \_ بيروت، الهيئة القومية للبحث العلمي \_ الجماهيرية الليبية، 1982.
- \_ النص التاريخي في روايات عبد الخالق الركابي \_ نقد أدبي، عادل الخالدي، ط 1، 2017، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان.
- \_ النص الغائب تجليات التناس في الشعر العربي \_ دراسة محمد عزام، (د. ط) \_ 2001، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.