

# النص الغائب

## في الأدب العبري المعاصر

### دراسة في رواية "الساقط خارج الزمن"

#### للأديب دافيد جروسمان

د. إبراهيم نصر الدين عبد الجواد(\*)

#### المقدمة

مصطلح "النص الغائب" "Text absent" هو مصطلح نقدي جديد، ظهر في ظل الاتجاهات النقدية الجديدة، ويعني أن "النص" "Text" هو تشكيل لنصوص سابقة ومعاصرة له، أُعيدت صياغتها بشكل جديد، وليس هناك حدود بين نص وآخر، وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى.<sup>١</sup>

وهكذا فإن "النص الغائب" مكوناً رئيساً للنص "المائل"، ذلك أن "النص المائل" لم ينشأ من لا شيء، وإنما تغدّى من نصوص أخرى. "وقد كان من شروط تعلم الشعر، عند العرب، أن يُطلب من الشاعر، في مرحلة التلقّي، أن يحفظ كثيراً من أشعار غيره. ثم ينساها، في مرحلة العطاء الشعري، لتدخل محفوظاته هذه في نسيج عطائه، ولكن في شكل جديد. وهكذا يغدّي اللاوعي الوعي."<sup>٢</sup>

\* - أستاذ مساعد بقسم اللغات الشرقية - كلية الآداب - جامعة طنطا .

وبمجرد أن يطلق الكاتب "نصه" الجديد، الذي هو عبارة عن مجموعة من نصوص سابقة ومعاصرة، فإنه يُدخل "نصه" في عمليات "تناص" جديدة، باعتبار النص الجيد قادراً دوماً على العطاء المستمر لقراءات متعددة. ومن هنا يظل النص منفصلاً عن القارئ ومتصلاً به في آن واحد. كما يظل فاعلاً ومنفعلاً، ومؤثراً ومتأثراً، وتصبح عملية "إنتاج" النص "المائل" عملية تشترك فيها النصوص الغائبة، باعتبارها الأدوات الأساسية للإنتاج، مع النص "المائل"، باعتبار القارئ هو الأداة الثانية في "تفسير" النص و"تأويله". وتظل عملية القراءة هي عملية أخذ وعطاء: أخذ من النص، وعطاء له من قبل المخزون الأدبي والثقافي للقارئ. وهكذا يتفاعل النصان: "الغائب" و "المائل"، من أجل إنتاج "نص" جديد، يشكل في الوقت نفسه "تناصاً" مع مكونات الثقافة، والقارئ.

الأمر الذي يدفع القارئ إلى البحث عن مضمرة النص، وسبر أغواره، بالحفر في طبقاته السطحية والعميقة للوصول إلى حدود العلاقات التي يشكلها، النص المائل مع النص الغائب، مما يعني أن كل نص يتوالد، ويتعالق، ويتداخل مع النصوص الموجودة في ذاكرة المبدع، التي تمتص النصوص بانتظام، في عملية انتقائية خبيرة، فتتفاعل هذه النصوص المستحضرة من الذاكرة، داخل النص لتشكيل وحدات منسجمة داخل بنية النص. وقد أطلق النقد الأدبي الحديث على هذه الظاهرة، مصطلح "التناص Intertextuality" وكانت نشأة هذا المصطلح في المدارس النقدية الغربية.

### حدود الدراسة:

بناءً على ما سلف، فإن ظاهرة "التناص" جديدة بأن يفرد لها الدراسات النقدية الوافية. وهذا ما حفزني إلى دراسة تلك الظاهرة، ومحاولة رصدتها، في الأدب العبري المعاصر، من خلال رواية "נופל מחוץ לזמן" "الساقط خارج الزمن" للأديب الإسرائيلي دافيد جروسمان גרוסמן ד"ר 2016. ويرجع سبب اختيار، هذه الرواية، لتكون موضوعاً للدراسة، إلى

أن قراءة، هذه الرواية، تكشف عن وجود أشكال مختلفة من "التناس" مع ثقافات متنوعة، وذلك بسبب غنى وتنوع التجربة الإبداعية للأديب دافيد جروسمان. "حيث إنه من المتعارف عليه أن الثقافات تتبادل التأثير فيما بينها، بحكم التفاعل المستمر بينها."<sup>٣</sup>

### أهمية الموضوع:

وكان وراء اختيار هذا الموضوع مجموعة من الأسباب؛ منها:

١- عدم وجود دراسات سابقة تتعرض لرواية "الساقط خارج الزمن" للأديب دافيد جروسمان.

٢- قلة الدراسات، التي تدور حول ظاهرة "التناس"، في الأدب العبري، نسبياً.

٣ - الرغبة في تسليط الضوء على دور التناس وأهميته، كأحد المعايير المحققة للنص.

### منهج الدراسة

المنهج الذي قامت عليه، هذه الدراسة، هو المنهج التحليلي، الذي اعتمد على تتبع تلك الظاهرة في الرواية، موضوع الدراسة، محاولاً الكشف عن الدلالات والرموز التي يمكن أن تستوعبها عملية "التناس".

### محاوير الدراسة

تم تقسيم الدراسة إلى خمسة محاور وهي:

١- مصطلح التناس. لغةً واصطلاحاً.

٢- التناس في النقد العبري الحديث والمعاصر.

٣- رواية "الساقط خارج الزمن".

٤- مصادر "التناس" في رواية "الساقط خارج الزمن".

٥- الخاتمة.

## أولاً: مصطلح "التناص" لغةً واصطلاحاً: "التناص" لغةً

ورد في معجم "تاج العروس": (نص الحديث) ينصه نصاً وكذا نص (إليه)، إذا رفعه. قال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلاً أنص للحديث من الزهري، أي أرفع له، وأسند، وهو مجاز. وأصل النص: رفعك للشيء.

(و) نص (ناقته) ينصها نصاً: إذا استخرج أقصى ما عندها من السير، وهو كذلك من الرفع، فإنه إذا رفعها في السير فقد استقصى ما عندها من السير. وقال أبو عبيد: النص التحريك حتى تستخرج من الناقة أقصى سيرها.

(و) نص (المتاع) نصاً: أي (جعل بعضه فوق بعض). (و) من المجاز: نص (فلاناً) نصاً إذا استقصى مسألته من الشيء، أي أحفاه فيها ورفعها إلى حد ما عنده من العلم، كما في التهذيب والصحاح: حتى استخرج كل ما عنده.

(و) قال ابن الأعرابي: (النص) الاسناد إلى الرئيس الأكبر. والنص (التوقيف). (و) النص: (التعيين على شيء ما).

(و) في الصحاح: نص كل شيء: منتهاه، (و) نحص الرجل (غريمه) تنصيماً، (و) كذا (ناصه) مناصه، أي استقصى عليه وناقشه. ومنه ما روي عن كعب، رضي الله تعالى عنه، أنه قال: "يقول الجبار: احذروني فإنني لا أناص عبداً إلا عذبتة"، أي لا استقصى عليه السؤال والحساب إلا عذبتة، وهي مفاعلة من النص. وتناص القوم: ازدحموا.<sup>٤</sup>

أما بالنسبة للمعاجم الحديثة، فإن مفهوم النص قد شهد تطوراً بشكل أكثر شمولية، كما في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، الذي عرف النص بأنه:

- الكلمات المطبوعة أو المحفوظة التي يتألف منها الأثر الأدبي.

- اقتباس أجزاء من الكتب المقدسة والتعليق عليها في الوعظ.

- الاقتباس الذي يعتبر نقطة انطلاق لبحث أو خطبة.<sup>٥</sup>

كما عرّف معجم المصطلحات اللغوية " النص " بأنه:

- يعني في العربية الرفع البالغ ومنه منصة العروس .
- النص كلام مفهوم المعنى، فهو مورد ومنهل ومرجع.
- التنصيص المبالغة في النص وصولاً إلى النص والنصيصة.
- النص ( text ) هو النسيج، أي الكتابة الأصلية الصحيحة، المنسوجة على منوالها الفريد مقابل الملاحظات (Notes) والشروح والتعليقات (commentaries) .
- النص: المدونة، الكتابة في لغته الأولى غير المترجم، قرأت فلاناً في نصه، أي في أصل الموضوع.
- النص كل مدونة مخطوطة أو مطبوعة، منه النص المشترك co-text
- سياق النص، مساقه، أجزاء من نص تسبق استشهداً ( citation )، أو تليه، فتمده بمعناه الصحيح . يقال: ضع الحدث في سياقه التاريخي، أي في مكانه الصحيح .
- التساوق ( contexture ) هو التوافق بين أجزاء الكل: تناسق القصيدة، تساوق الكلام.<sup>٦</sup> وهكذا، يتضح، من خلال العودة إلى الدلالة المرجعية لمصطلح التناص، في المعاجم اللغوية القديمة والحديثة، أن تلك الدلالة المعجمية لا تعبر عن مفهوم هذا المصطلح من الناحية الإبداعية. فمصطلح التناص، كمادة لغوية، لم تذكره المعاجم العربية القديمة، بالشكل الذي يستدعي الانتباه، إذ ورد في تاج العروس: "يقال تناصَّ القوم عند اجتماعهم ازدحموا. ونَصَصَ المتاع جعل بعضه فوق بعض، ونصَّ الحديث إلى صاحبه رفعه وأسنده إلى من أحدثه.

فهو إذاً يفيد المشاركة والمفاعلة والتعدية، إذ إنَّه "من الصيغ التي لا تحدث إلا بين اثنين على الأقل، أي أهمية المشاركة بين أكثر من طرف، ومن ثم فهذا المصطلح يجمع بين أمرين هما:

١ - مادة هذا التفاعل هي " النص " .

٢ - طبيعة العلاقة بين النصوص هي " التفاعل " .<sup>٧</sup>

## مصطلح التناص

لم يعرف النقد العربي القديم مصطلح "التناص"، بهذا الاسم. ولكن من حيث المفهوم، كان قائماً في أذهانهم تحت مجموعة أخرى من المسميات مثل: ( التضمين، الاقتباس، النسخ على المنوال، السرقات، وما إلى ذلك).<sup>٨</sup>

وقد شكل التناص منطلقاً أساسياً لهدم التصورات النقدية التي تنظر إلى النص الأدبي من زاوية سكونية، فتعتبره نسقاً لغوياً على ذاته، فالتناص يقوض مبدأ نقاء النص الإبداعي ويهدم عزله، فيبنى النص وفق مبدأ التداخل مع غيره من النصوص.

والتناص مصطلح نقدي حديث النشأة، "وهو يعد ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يُعتمد، في تمييزها، على ثقافة المتلقي، وسعة معرفته، وقدرته على الترجيح والتمحيص".<sup>٩</sup>

وقد أخذت، هذه الظاهرة، تتشكل في الغرب، خلال النصف الثاني من القرن العشرين، على جهودات عدة علماء، ونقاد. ويعد الفيلسوف والناقد الروسي ميخائيل باختين ( ١٨٩٥-١٩٧٥)، هو الأب الروحي لنظرية التناص في العصر الحديث، وقد صاغ أفكاره في أعماله، منذ ثلاثينيات القرن العشرين فصاعداً. ونادى باختين بتغيير النظرة الأحادية التي بمقتضاها يكون الإنسان هو بؤرة العالم، ونادى بأن تحل محلها تعددية الأصوات. وقد أسس باختين للنظريات التي تركز على أن اللغة تثير تفاعلاً بين النص المقروء وبين سياقه الاجتماعي، والأيدولوجي والتاريخي وبينه وبين نصوص أخرى. وزعم أن أي تعبير لغوي هو تعبير مميز عن التعامل اللغوي الاجتماعي مع سياق اجتماعي معين. وحسب رأيه فإن الحوار يجري بين الأصوات التي تعكس مواقف وأيدولوجيات أو فترات أو أنواع مختلفة. ومن هنا فقد زعم أن في كل قصة يوجد تعبير عن صوت إنساني، وعن تبعية ثقافية، وعن تبعية قومية ودينية، وعن الآراء الأيدولوجية للأديب.<sup>١٠</sup>

ثم جاءت عالم اللغة والدلالة جوليا كرسيفا (١٩٤١ - ) وعمقت من الآراء النظرية عند باختين في علم اللغة والأدب ونحتت عام ١٩٦٦ مصطلح "intertextuality التناص"،

وحسب رأيها: فإن التناص هو ظاهرة ثقافية تستوعب كل شيء. فعندما تقع أعيننا على نص سواء كان مسموعاً، أو مكتوباً، أو مصوراً، أو معروضاً، أو كان المقصود هو ظاهرة ثقافية، مثل طريقة إعداد السفرة أو المراسم، فإننا نتعامل مع النص بالضرورة في ضوء لقاءتنا السابقة. لذا فإن الربط بين النصوص هو ضرورة وليس اختياراً. وتنتج القراءة فضاءً ثلاثي الأبعاد بين المرسل (راوي القصة، أو الأديب في النص المكتوب)، والمرسل إليه (القارئ)، والنص. وفي هذا المجال فإن الكلمات المتزاحمة بجانب بعضها تنتج فسيفساء تتكون من عدد لانتهائي من العلاقات. ويحاول القارئ في أثناء عملية القراءة أن يجسد تجاربه السابقة خلال التقائه بالنصوص. فهو يربط بين النص المائل أمامه الآن وبين نصوص أخرى يعرفها في الماضي. وينفذ عملية القراءة من خلال التناص. وتجارب القارئ الشخصية ومعلوماته وعالمه والإشارات الأيديولوجية والسياسية، كل هذا يمثل "نصوصاً" في عملية الربط، وبذلك فإن عملية القراءة هي عملية تفسيرية تعتمد على الربط. ومن هنا فإن آراء كرسيفا ألغت مكانة المؤلف كمبدع "لإبداع أدبي"، وأصبح المؤلف مجرد كاتب، يجمع ما كُتب في الماضي فيما يسمى "نص". لقد رأيت كرسيفا النص على أنه شبكة من الرموز والإشارات لها علاقة بتقاليد وممارسات أخرى، تلك العلاقة التي تشكل مغزى. وحسب قولها فإن النص ليس وحدة مغلقة ومستقلة فليس هناك نص منعزل بل نص إلى جانب نص.<sup>١١</sup>

لقد كان لجوليا كرسيفا السبق في تسمية هذه الظاهرة الأسلوبية بالتناص في كتابها " أبحاث من تحليل علامات Semiotiques: Recherches Pournes "، عام ١٩٦٩. وتوصلت إلى نتيجة مفادها " أن التناص ميزة لا يستطيع أن ينفلت منها أي مكتوب على الإطلاق، فكل نص ينبنى كفسيفساء من الاستشهادات، إنه امتصاص وتحويل لنص آخر"<sup>١٢</sup>

ويتفق النقاد الغربيون على الاعتراف بأن مصطلح "التناص" ابتكرته النافذة البلغارية جوليا كرسيفا، وقد ظهر هذا الاتفاق في كتاب " دراسات في النص والتناصية"<sup>١٣</sup> وقد ظهر هذا المصطلح في كثير من كتاباتها النقدية، المنشورة بين عامي ١٩٦٦-١٩٧٦، وظهرت في مجلة " Tel Quel " ومجلة " Critique " التي أعيد نشرها في

كتاب "Semeiotike" وكذلك في كتابها "نص الرواية" Le Texte du roman، وفي التقديم لكتاب "دوستويفسكي" لباحثين.<sup>١٤</sup>

إنَّ التناص بالنسبة إلى كرستيفا هو "جملة المعارف التي تجعل من الممكن للنصوص أن تكون ذات معنى، وما أن نفكر في معنى النص باعتباره معتمداً على النصوص التي استوعبها وتمثلها، فإننا نستبدل مفهوم تفاعل الذوات بمفهوم "التناص".<sup>١٥</sup>

ثم توضح كرستيفا: إن التناص يندرج في إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور كعمل النص، وهو نص منتج.<sup>١٦</sup>

كما يعد رولان بارت (١٩١٥ - ١٩٨٠) من الباحثين الذين طوّروا هذا المصطلح، وكثّفوا البحث فيه، ولم ترد كلمة "تناص" عنده إلا من خلال كتابه "لذة النص"، إذ يقول: "هذا هو التناص، إذن استحالة العيش خارج النص اللانهائي، وسواء كان هذا النص بروست، أو الصحيفة اليومية، أو الشاشة التلفزيونية، فإن الكاتب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة".<sup>١٧</sup>

والنص في رؤية بارت هو: "السطح الظاهري للنتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة في التأليف، والمنسقة بحيث تفرض شكلاً ثابتاً ووحيداً ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً".<sup>١٨</sup>

وهنا يذكر بارت القارئ بأصل كلمة text، أنها كانت تعني في الأصل نسيجاً. ويزعم بارت أن فكرة النص تكمن في داخلها خطوط متقاطعة. ومهنة النسيج هي عبارة عن وضع خيط بجوار خيط ومجموعة العلاقات بين الخيوط. ولذا فالكاتب في العصر الحديث لم يعد "منتجاً" لنسيج "نص" أصلي بل هو من ينسج نسيجاً من خلال استخدام "خيوط" لما سبق وكتبت وقرأ في الماضي. فهو "ينسج" الثقافة الإنسانية، التي سبقت ونسجت من قبل، في شكل نسيج يبدو لنا على أنه جديد ولكن خيوطه معروفة من الماضي.<sup>١٩</sup>

والنص عند بارت "جسد يمتلك شكلاً إنسانياً، لكن هل له صورة، هل له اشتقاق كبير من الجسد؟ لذة النص هي تلك اللحظة التي يتبع فيها جسدي أفكاره الخاصة؛ لأن جسدي ليس له أفكاري نفسها".<sup>٢٠</sup> وهكذا يقف بارت بالنص بوصفه جسداً كجزيرة منعزلة، كما



يفصل بين جسدية النص فكراً عن جسديته مؤلفاً. ومن هنا جاءت فكرة موت المؤلف، الذي يغمر بالنص، ليخرجه من سياقه إلى سياقات أخرى خارجية ليست فيه، وليس منها. ولعل بارت قد ترك الحرية للنص، بوصفه جسداً ونسيجاً مستقلاً، حرية التهيؤ لأن يدخل في علاقات أخرى مع نصوص أخرى، هذه العلاقات هي جوهر فكرة التناص. ولدى بارت فإن النص يصنع من كتابات عديدة، تأتي من ثقافات مختلفة تلك الثقافات تدخل في حوار مع بعضها البعض في شكل محاكاة أو جدال، ولكن هناك مكان واحد يتجمع فيه هذا التعدد، وهذا المكان ليس هو المؤلف، كما زعم الكثيرون، ولكن القارئ هو ذلك الفضاء الذي تسجل فيه كل الاقتباسات التي تصنع منها الكتابة دون أن تضع أي من هذه الاقتباسات. والقارئ، لكي يستطيع الوقوف على هذه الاقتباسات، يعوزه التاريخ والجغرافيا وعلم النفس، فهو ببساطة ذلك الشخص الذي يجمع داخل فضاء واحد كل الآثار التي تتكون.<sup>٢١</sup>

ثم أولى الناقد الفرنسي جيرار جانيت (١٩٣٠ - ) اهتماماً بالغاً بما أسماه (المتعاليات النصية) في كتابه "طروس... الأدب على الأدب". وهذا التعالي النصي، الذي عرّفه بأنه: "كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى".<sup>٢٢</sup> والتناص، كظاهرة في الأدب، يصوره جانيت بواسطة ظاهرة "الطروس" أو "الأدب على الأدب". بمعنى أنه كان على الورقة نصاً مكتوباً، هذا النص قديم، وتم محوه وطمسه ثم كُتب على نفس الورقة نصاً جديداً بخط اليد، ومن خلال هذا النص الجديد يمكن أن نحدد بعض الرموز والإشارات الخاصة بالنص القديم وهكذا، وحسب رأيه، فإن النص، الذي تشكل من خلال رغبة في إنتاج نص من الدرجة الثانية، هو نابع من نص أساسي، أو على علاقة معه. والعلاقة بين النص الجديد، والنص القديم تكون أحياناً علاقة واضحة وأحياناً تكون خفية. "وقد درس، جانيت، التناص من خلال استخدام ستة مصطلحات وهي:

١- transtextuality **טראנסקسיונאַל** التعدية النصية وهو مصطلح عام يستخدم ليصف

العلاقات الظاهرة والخفية بين النصوص الأدبية. وحسب رأيه، جانيت، فإن هذا

المصطلح يحل محل التناص الشائع، لأنه يمثل حقلاً فسيحاً يضم المحاكات في التصنيفات والتحويلات وكذلك المقولات والظواهر والموضوعات.

٢- Intertextuality **אינטרטקסטואליות** التناصية. وهو مصطلح محدود يصور العلاقات بين الإبداعات الفنية المحددة فقط. يقصد جانباً هنا الحضور المؤقت لنصين أو أكثر أو حضور كبير لنص داخل نص آخر. وفي هذا فإنه قلص المصطلح في إطار الافتباس فقط. وهو يصف هذه الظواهر في فن التصوير.

٣- Paratextuality **פָּרַ טֵקְסְטוּאַלְיוּת** النص الموازي. ويقصد هنا كل ما من شأنه التأثير على تعامل القارئ مع النص، مثل عملية الولوج إلى النص، وكذلك على طريقة استيعاب النص بعد القراءة مثل: اسم الأديب، وشهرته، وعنوان العمل، وعناوين الفصول، والإهداء، والافتتاحية، والمقدمة، والغلاف الخلفي، ولوحة الغلاف وألوانها، وتصميم الغلاف وأسلوب التصميم... الخ، وكذلك اسم دار النشر والمعلومات التي تنشر عن العمل في مصادر مختلفة واللقاءات مع الأديب بخصوص العمل وغيرها.

٤- Metatextuality **מֵטֵטֵקְסְטוּאַלְיוּת** الماورائية النصية. أي العلاقات التي تربط بين الإبداعات الفنية وبين ردود الأفعال على الإبداعات، مثل الأعمال النقدية الأدبية، أو الفنية تجاه العمل، والأعمال التفسيرية، والإشارة إلى العمل داخل عمل آخر.

٥- Hypertextuality **היפרטקסט** **עילי** النص المتسع. وهو المصطلح الذي يستخدم في بحث العلاقة بين النصوص، بحيث يكون النص الجديد هو ما يسمى **היפר** **טקסט** = **טקסט** **תשתית** ، وهو يتعرض بشكل بارز للنص السابق **היפר** **טקסט** = **טקסט** **עילי** ، مثل العلاقة بين رواية عولسيس وبين الأوديسة لهوميروس.<sup>٢٣</sup>

٦- Architextuality **ארכיטקסטואליות** الجامعية النصية. أي العلاقات بين النص الذي أمام أعيننا وبين السمات البارزة الخاصة بالنص الأساسي وهي العلاقات التي تمثل توقعات القارئ على أساس الخلفية الثقافية الخاصة به.<sup>٢٤</sup>

ومن هنا يتضح أن التناص هو طريقة نظرية حديثة لقراءة الأعمال الأدبية. وكان أول من استخدم هذا المصطلح "جوليا كرستيفا"، ثم رولان بارت في ستينيات القرن العشرين. فقد رأت جوليا في التناص تداخل نصوص مختلفة داخل النص الأدبي الوحيد. وأشارت هي وبارت إلى إمكانية القراءة المنتجة أو القراءة الفعالة وهي القراءة التي تنتج نصاً يلتقي مع القارئ نفسه. وقد رأوا - هي وبارت - أن النص هو عبارة عن حوار بين الإبداعات المختلفة وليس هو الغاية في حد ذاتها.

### ثانياً: التناص في الأدب العبري الحديث والمعاصر

أصبح التناص ظاهرة منتشرة في الأدب العبري المعاصر، فهناك العديد من الأعمال الأدبية العبرية تتضح فيها ظاهرة التناص بشكل جليّ، مثل قصة سامي ميخائيل " יונים בטורפלגר " "حمام في الطرف الأغر" عام ٢٠٠٥، التي دخلت في علاقة تناص مع قصة الأديب الفلسطيني غسان كنفاني "השיבה לחיפה" "العودة إلى حيفا" عام ١٩٦٩. أو بين قصة حانوخ ليفين "אשכבה" "قداس الموتى" عام ١٩٩٩، التي تناصت مع قصة الأديب الروسي أنطون تشيكوف "דינור של רוטשילד" "كمان روتشيلد" عام ١٨٩٤. وفي الشعر كذلك نجد قصيدة روني سوميك "לכשיו שיני הזאבים בבטן האיילה" "الآن الذئبان في بطن الغزالة" عام ١٩٧٦، وقد تناصت مع قصيدة أمير جليوب "איילה" "أشلاخ أوتد" "أيتها الغزالة سأرسلك" عام ١٩٧٢. والتناص بين قصيدة داليا ريكوفيتس "גאווה" "كبرياء" عام ١٩٦٩، وبين قصيدة شاءول تشرنحوفسكي "לא רגעני נשנת, תבנע" "لا لهدوء الطبيعة" عام ١٨٩٦.

وترى الناقدة استير أزولاي "אסתר אזולאי" إن "ظاهرة التناص في الأدب، وكذلك في المقرا، تشير إلى وجود علاقات متبادلة بين الأعمال الأدبية من فترات مختلفة. حيث تكشف العلاقات اللغوية والموضوعية بين النصوص المقارنة إلى اكتشاف ما يطنه الأديب، وإن التناص هو طريقة يستخدمها الأديب لتصوير الرغبات الخفية وعالم اللاوعي. ويسهم التناص في رسم شخصيات العمل الأدبي بواسطة مقارنة الشخصيات الموجودة في عمل

أدبي ما، وبين نفس الشخصيات من أعمال أدبية أخرى، إذا كانت هذه الشخصيات متشابهة أو متناقضة.<sup>٢٥</sup>

إن سرد القصة يعني إثارة الطاقات النابعة من أعماق النفس الإنسانية، لبعث الشخصيات، وكذلك الخروج من التجارب المتفرقة والمنعزلة والارتباط بالمكان الذي تقدمه القصة. وتعرض القصة لنوع آخر من المعلومات ونوع آخر من التفكير الذي يختلف عن التفكير المنطقي. كما تقدم القصة معلومات موثقة وحقيقية تعبر عن الإنسان بطريقة مميزة، ومن هنا، لم تعد المعلومات السردية هي حصرية على البحث الأدبي.

وهناك اتفاق بين الباحثين على أن القصة لها سمات خاصة: فالقصة تنتقل عن طريق راوٍ إلى متلقٍ. وتتسم عملية النقل هذه بتنظيم الأحداث بشكل متتال، بحيث يكون الحدث نتيجة لحدث سابق وفي نفس الوقت، يكون هذا الحدث هو سبب للحدث التالي وهكذا.<sup>٢٦</sup> والتناص كمفهوم وكمنهج من شأنه أن يقدم إطاراً نظرياً ومنهجياً للقراءة المتعمقة للعناصر الثقافية في القصة ولتفسير هذه العناصر.

يفترض التناص أن كل نص يجري حواراً ظاهرياً أو خفياً مع نصوص أخرى سبقته في تاريخ الأدب. ويضع التناص النصين جنباً إلى جنب، ولا يهتم هنا من سبق من، أو من منهم أكثر أهمية، فكل من النصين يقف سوياً، ويسكب كل منهما نوراً في النص الآخر. والسؤال الأساسي هنا لا يهتم بأي من النصين كان تأثيره أقوى من الثاني، بل كيف تمدد كل منهما في الآخر، والنص الذي تشكل بسبب التفاعل بين النصوص يسمى "النص الجديد".<sup>٢٧</sup>

### ثالثاً: رواية "الساقط خارج الزمن"

صدرت رواية "الساقط خارج الزمن" عام ٢٠١١، للأديب دافيد جروسمان<sup>٢٨</sup>، عن دار النشر "הספרייה ההקדשה" "هسفرية ههداشا"، وتقع في مائة سبع وثمانين صفحة. وقد صدرت طبعتان، من هذه الرواية؛ الطبعة الأولى صدرت في مايو ٢٠١١، وصدرت الطبعة الثانية في يونيو ٢٠١١. وفازت، الرواية، بجائزة "בגנר برينر" لعام ٢٠١٢.<sup>٢٩</sup>

ورواية "الساقط خارج الزمن" تم عرضها على المسرح الإسرائيلي، أعدها وأخرجها للمسرح يحزقيال لازاروف، والمعالجة المسرحية تشبه القصة التي تتجول بين النشر، والمسرح، والشعر، والأسطورة، وبين الواقع، وتم عرض المسرحية في ٢٢-٥-٢٠١٤ على مسرح "جسر".<sup>٣٠</sup>

وتدور أحداث الرواية حول الأديب دافيد جروسمان الذي فقد ابنه "أوري" في حرب لبنان الثانية<sup>٣١</sup>. وقد صرح جروسمان بالاسم المدلل لابنه وهو "أوناي أوي" داخل الرواية في أكثر من موضع، منها:

האיש ההולך:

בשנה הראשונה

אחרי, כשהייתי לבדי בבית,

הייתי לפעמים קורא בשמך

בפנוי של ימי

ילדותך.

בכוח שלא היה בי,

במין טירוף, בחירוף

נפש וגוף, הייתי יוצק

למלה הקצרה,

הנכספת,

את כל אבקות הכישוף:

ביתיות,

שאננות,

שגרה, מעין

שוויון-נפש...

ואז הייתי זורק

באגב

מחושב:

אונאי?<sup>٣٢</sup>

الرجل السائر:  
في العام الأول  
عندما كنتُ وحدي في المنزل  
كنتُ، أحياناً، أنادي باسمك  
بلقب أيام  
طفولتك.

وبقوة لم تكن لديّ،  
وبشكل جنوني، وباستبسال، كنتُ أركض بقوة  
إلى الكلمة القصيرة،  
المرادة،  
وكل المساحيق السحرية [مثل]:  
الألفة،  
وراحة البال،  
والروتين، وما هو بمثابة  
الحيادية...  
وحينئذ كنتُ أتفوه  
بطريقة  
مدروسة:  
أوأي؟

و حرب لبنان هذه، هي الحرب التي قدمت فيها الطبقة المتوسطة داخل المجتمع الإسرائيلي، طبقة المثقفين، دماءً كثيرة.<sup>٣٣</sup> وكانت هذه الحرب موجودة في خلفية الرواية،

ولكنها لم تتغلغل بشكل مباشر إلى القصة، هذه الحرب لها صورة بائسة ومحيرة وسط الجمهور الإسرائيلي: هل هذا نصر أم هزيمة؟، هل كانت هذه الحرب هي حرب وجوية؟، وهل أظهرت إسرائيل قوة أم ضعفاً؟، وهل تُرك الجنود لمصيرهم، أم أن القلق، بالتحديد على حياتهم، كان هو الأساس.<sup>٣٤</sup>

في هذه الرواية، التي تقع أحداثها في قرية خيالية، يحكمها دوق، لا يوجد بها شارع، ولا يوجد محل بقالة، ولكن يوجد بها بيت، وفي البيت يوجد مطبخ، وفناء يحيط بالبيت. ويوجد بها بحيرة ورصيف، وبها كذلك برج.

والرواية هي قصة رجل قام فجأة من أمام طاولة طعام العشاء، بعد موت ابنه، بخمس سنوات، في مطبخ منزله، وخرج إلى "هناك"، للبحث عن ابنه الميت. حيث إن الأموات موجودون "هناك" على مستوى ما من المستويات الميتافيزيقية، في حين أن الحياة توجد "هنا" على مستوى مادي، ويسعى الرجل للوصول إلى خط الحدود بينهما. وهذه محاولة مستحيلة للحياة على حافة الهاوية، وهي المحاولة التي عارضتها المرأة بكل قوتها.

وفي الصفحات الثلاثين الأولى، من الرواية، يدور حواراً درامياً بين الرجل والمرأة، يستمر بشكل متقطع حتى بعد ذلك، ويدور، هذا الحوار، حول الذهاب إلى "هناك"، حيث الأموات، ويعلن الرجل ذلك، وتعرض المرأة عليه.

وتحاول المرأة أن تثني الرجل عن الذهاب، ولكن الرجل لا يستطيع أن يتحمل الفراق الذي يفصله عن ابنه. بينما تحاول المرأة أن تطلعه على أهمية الواقع الذي حدث بعد المصيبة، وكذلك على إمكانية أن يأتي لهم الزمن بالدواء، ويرفض الرجل تقبل هذا الأمر، ويذكر المرأة بأنه عندما جاء ممثلون عن الجيش ليخبروهما بموت ابنتهما كانت هي التي تقوم بتهدئتهما.

مما يدل على أن المرأة كانت أكثر التصاقاً من الرجل بالحياة "هنا" وبما بقي منها. حتى إذا لم يبق منها الكثير، فهي لا تزال حية، وهكذا كان الأمر على مدى السنوات الخمس التي أعقبت موت الابن. وهي تتوسل إلى الرجل ألا يذهب، ولكن الرجل لا يستطيع تحمل

المزيد من استمرار الصمت الذي أصابهم منذ ذلك الحين. فقد كان يرى هذا الصمت على أنه الصورة السلبية للحياة. ولا تزال المرأة مصرة على رأيها، معتقدة أن في الصمت كذلك، ثمة سر من المهم المحافظة عليه، وهذا السر في الصمت، هو الذي يمزقه. والتشبيه الذي تستخدمه المرأة من أجل تصوير هذا التمزق، هو تشبيه عفيف وصعب وهو "أنت تمزق الضمادات، حتى تستطيع أن تشرب دمك، كمؤنة للطريق إلى هناك".

فكأنها تقول له: بدلاً من أن تترك الجرح يندمل، أنت تمزق ضماداتك، وتشرب الدم الذي يُسكب من الجرح، بإصرارك على الخروج إلى هناك. وفي نهاية الأمر يتوسل الرجل للمرأة لكي تخرج معه، ولكن المرأة ترفض. وهو يعتقد أنه يستطيع أن يستحوذ على بضيض من أعين الابن، وكأنه يبعثه إلى الحياة. ولكن المرأة، التي تعرف متطلبات الكائن الحي، تعرف أن هذه المحاولة لن تنجح.

وللحظة يدخل الاثنان في هذيان؛ يثار من تذكر رائحة جسم الابن، رائحة الشعر المغتسل، ورائحة الجسم المغتسل، ورائحة العرق بعد اللعب، والصيف ورواحه، لدرجة أن المرأة كذلك تقول: "للحظة يمكن أن أتخيل إنه هنا"، ولكنها تستيقظ على الفور. وبعد ذلك تلقي المرأة حديتها الطويل الذي تترك، في نهايته، تقريباً تماماً، منصة القصة، ليحل محلها شخصيات نسائية أخرى.

وينفصل الاثنان بعد هذا الحوار، ويخرج الرجل في طريقه، ومن الآن فصاعداً، يصبح اسمه "الرجل السائر"؛ أما المرأة، التي لم تظهر إلا قليلاً بعد ذلك، فيصبح اسمها "المرأة التي ظلت في البيت"، وبالفعل، تظهر المرأة ثماني مرات في الرواية بعد ذلك؛ ثلاث مرات بصفتها "المرأة التي ظلت في البيت"، ومرتين بصفتها "امرأة خرجت من البيت"، ومرتين بصفتها "امرأة على قمة البرج".

ويمكن القول إنه، بهذا الكلام، فإن المرأة تلخص الجدلية التي بينها وبين زوجها: فهي محقة أكثر من الرجل، وإنها أكثر منه حكمة؛ فحتى مع حزنها، إلا أنها ملتصقة بـ"هنا" و"الآن"، أي بالواقع، في حين أن الرجل، وهو في مصيبتته، يخرج للبحث عن "هناك"، أي



"الخيالي" أو "المثالي". وهو يؤمن بإمكانية تواجد الحي والميت، في حين أنها تؤمن أن طريقة التعامل مع المصيبة هي في دائرة الضوء الموجودة في مطبخهم المنزلي.<sup>٣٥</sup> وبعد ذلك يخرج الزوج إلى "هناك"، ثم يكتشف الأب الثاكل أنه ليس بمفرده، وأن حزنه يربط بينه وبين آباء ثكالي آخرين. فيخرج الأب إلى الطريق وينضم إليه شخصيات ثكلي أخرى. وسواء الأب أو الشخصيات المرافقة له يحكون عن أولادهم الأموات، وعن الرغبة في رؤيتهم ولو مرة واحدة، وعن الحزن الذي لم يتلاش، لا بعد عام ولا بعد عشرين عاماً. وتسير جماعة السائرين معاً إلى "هناك"، وراء أبنائهم وبناتهم الموتى، في أعقاب الرجل الذي يسير. والرجال في الرواية هم الذين يقصون، ويتحدثون، ويكتبون، أما النساء فهن صامتات.

### ملاحظات على الرواية:

تحتوي، رواية "الساقط خارج الزمن"، على بعض الأمور، التي يجب الوقوف عندها. منها أن المكان في الرواية ليس مكاناً محدداً أو معروفاً، والمدينة، التي هي ديكور لهذه الرواية، غير واضحة تماماً وخيالية، يحكمها "دوق". "وهي عبارة عن فضاء فسيح الأبعاد وخائق في نفس الوقت. وهي تضم بداخلها أولئك الأشخاص الحزاني، وحزنهم شديد، لدرجة أن هذا الحزن يسيطر على المدينة كلها، ولا مفر منه."<sup>٣٦</sup>

والواقع، الذي تصوره الرواية، ليس هو الواقع الإسرائيلي بشكل عام، بل مدينة خيالية، مختلفة، يوجد بها "دوق"، يطلب من أحد مواطنيه أن يقدم له تقريراً عن سكان المدينة. ويسجل هذا المواطن تاريخ المدينة، ولكن، لأنه فقد ابنه، منذ ثلاث عشرة سنة، فإننا نجده يتعقب السكان الثكالي فقط. ومن بينهم "الدوق" نفسه. والحقيقة أن أماننا شخصيات تنتمي إلى طبقات اجتماعية مختلفة تماماً، وكذلك تعدد أسباب الشكل (بدءاً من الموت المفاجيء وانتهاءً بمرض أو غرق أو حرب)، واختلاف الفترات الزمنية التي مرت على المصيبة (بدءاً من بضعة شهور وانتهاءً بست وعشرين سنة). ويخفي جروسمان، عن عمد، الطابع الإسرائيلي عن الحكمة. حيث يتجه الأب الثاكل إلى ابنه ويحكي له:

- מחוץ לזמן אתה.  
 איך להסביר  
 לך, הלוא גם ההסבר  
 דחוק בתוך הזמן. סיפר  
 לי פעם איש מארץ  
 רחוקה, שבשפתו  
 אומרים על מי שמת  
 במלחמה, "נפל".  
 וכך אתה: מחוץ  
 לזמן נפלת<sup>37</sup>

- خارج الزمن أنت.

كيف أشرح

لك، والشرح نفسه

غير مقنع. حكى

لي، في إحدى المرات، رجلاً من بلاد

بعيدة، أنه في لغته

يقولون على من يموت

في الحرب أنه "سقط".

وكذلك أنت: خارج

الزمن سقطت.

هذا الكلام، الذي تم استخدامه في العنوان، يقدم إسرائيل على أنها بلاد بعيدة، لغتها

غريبة عن أبطال القصة.<sup>38</sup>

ليس هناك أسماء تطلق على شخصيات الرواية، بل نجد شخصيات تمثل شرائح اجتماعية

مختلفة مثل "الرجل السائر"، و"المرأة التي ظلت في البيت"، و"الدوق"، و"مدون أحداث

المدينة"، و"مُصلِحَة شبكات" و"مُعلم رياضيات" يكتب تدريبات حسابية على جدران

المنازل، و"قابلة" وزوجها "الإسكافي"، ورجل يسميه الجميع "قنطور"، وهو مخلوق أسطوري في الميثولوجيا الإغريقية، له جسد حصان وجذع ورأس إنسان، وكان يعيش في الغابات.<sup>٣٩</sup> أما في الرواية، هنا، فهو كائن نصفه أديب ونصفه الآخر طاولة كتابة. ويمكن القول إن جميع هذه الشخصيات هي انعكاس لذلك الرجل السائر.

لا تحتوي الرواية على فصول، الأمر الذي يكرس الشعور بالكتابة، الذي يتكون من خلال هذا الموضوع، الذي هو موضوع صعب جداً، وهو موضوع موت الأطفال قبل آبائهم. ففي الواقع الذي يعيشه المجتمع الإسرائيلي، الذي اعتاد المعارك، والحروب، والعمليات الفدائية، لذلك، فهذا المجتمع يواجه هذا الأمر، وهو موت الأولاد كثيراً. ولذلك فهذه القصة، غير التقليدية، تعبر عن واقع المجتمع الإسرائيلي كله، هذا المجتمع، الذي يرسل أولاده للتجنيد، من أجل الحفاظ على إسرائيل، ويتمنون في الوقت نفسه أن تحافظ الدولة، من ناحيتها، على هؤلاء الأولاد، وأن تعيدهم إلى ذويهم.<sup>٤٠</sup>

تحتوي الرواية على أجزاء كثيرة كتبت بإيقاع شعري، فهناك سطور مقطوعة من الشعر. "والتقطيع هو تعبير عن عدم القدرة على أن نقول قولاً مكتملاً كما أنه تعبير عن الصعوبة في السرد."<sup>٤١</sup>

ومن هنا فإن رواية "الساقط خارج الزمن" تشبه إبداعات ناتان أترمان "הגניגת קיימן"<sup>٤٢</sup> "بهجة صيف"، وهي الأعمال التي كسرت الحواجز بين النثر والشعر، وبين الواقع والخيال، وبين الحياة والموت. فهو عمل بلا حواجز وبلا قيود.<sup>٤٣</sup>

وتبرير استخدام، هذا الأسلوب الشعري، موجود في كلام خادم الدوق، الذي يظهر بطول صفحات القصة، على أنه "مدون أحداث المدينة"، وهو يحكي، بلغة نثرية وفي سطور طويلة، عن كل شخصية من الشخصيات الفاعلة، وعن تصرفاتها. ولكنه عندما يصور حزنه الشخصي، ينتقل إلى السطور القصيرة الشعرية، ويفسر لماذا يخرج من فمه، فجأة، شعراً:

- אבל גברתי

שברשת, את כל-כך

מרגשת אותי בכל פעם שאת

מדברת על בְּנֵיךְ; טוב, דוֹפְסִי,  
 זה בגלל שיוצאים לי פיתום  
 השירים מהפה. גם אצלי  
 כך, גברתי, גם  
 אצלי: השירה  
 היא השפה  
 של האבל שלי.”

- ولكن سيدتي

التي في الشبكة، أنتِ  
 تثيريني جداً في كل مرة  
 تتحدثين فيها عن ابنك؛ حسناً سيدي الدوق،  
 وهذا لأنه يخرج فجأة  
 الشعر من الفم. ولدي أيضاً  
 هكذا، يا سيدتي، أيضاً  
 لدي: الشعر  
 هو لغة  
 الحزن بالنسبة لي.

كما أن الشعر، أيضاً، هو لغة الحزاني الآخرين في القصة، فمن خلال حوارات شعرية قصيرة، تتحدث الشخصيات عن أوجه الثكل المختلفة.

أي أن الشعر يستخدم، هنا، كتعبير عن ألم وحزن الشخصيات. حيث إن الشعر هو المكان الخاص بالرغبات والأفكار، والتفاصيل والمشاعر، التي هي ليست جزءاً من العالم المادي المباشر، عالم الحياة اليومية.

"وللوهلة الأولى، يمكن استيعاب العالم بدون حواس تقريباً، فيما عدا حاسة البصر، التي تمكنا من التأمل والقراءة، ولكن هناك ظواهر عديدة ليس التأمل فيها هو المهم، بل الاحساس بها، ومن هذه الظواهر الشعر. فالسؤال الهام هو: هل هو يشير المشاعر؟

فهذا هو المحك. إن الرسم، والنشر، والموسيقى، من الممكن أن تكون مهمة ولكن، قبل كل شيء، يجب عليك أنت أن تتأثر بها. لذا يكمن سحر لغة الشعر في قدرتها على أن تخلق بواسطة البلاغة عوالم لم تكن قائمة من قبل. كما أن لغة الشعر تجعلك تتأمل العالم بعيون الكلمات وفيما وراء الألحان.<sup>٤٥</sup>

ومن الأمور المهمة اللافتة للنظر، في هذه الرواية، كذلك تعدد الأصوات داخلها. حيث يطلق عليها عنوان فرعي وهو: " قصة في الأصوات"<sup>٤٦</sup> وهي تسمية صحيحة، لأننا أمام قصة درامية تنتقل إلى القراء بواسطة عدد من أصوات الشخصيات الواضحة، التي لم يبق لها سوى صوتها، الذي، بمفرده، تعبر عن وجودها. حيث يبدأ جروسمان قصته بخروج الأب الناكل، يبحث عن ابنه الميت، ورويداً رويداً ينضم إليه شخصيات أخرى، في رحلة إلى ماضي الأموات من الشباب، كل شخصية ولها تفاصيلها.

فهذه الأصوات هي أصوات الأب الناكل الذي يهجر بيته، وكذلك أصوات سائر الشخصيات التي ترافقه. ومن هنا فقد تم تعريف الرواية على أنها "رواية أصوات"<sup>٤٧</sup>. ويعبر دافيد جروسمان في هذه الرواية عن حزنه على موت ابنه، ولذلك اختار جروسمان قصة "في الأصوات" التي تتكون من السطور المقطوعة من الشعر.

لذا، فإن بؤرة، هذه الرواية، هي إيجاد الكلام لتصوير موت الابن، وفي رؤيته من جديد، ولو للحظة. وربما هذا هو السبب في أن هذه الرواية الوحيدة لجروسمان التي نجد فيها الجماعة تمنح مواساة وتعزية للفرد ولا تهدده. حيث إن كل أعمال جروسمان تعبر عن أن "الجماعة" هي مصدر خوف لشخصيات جروسمان، وكذلك تعبر أعماله عن اجتياح جماعي يهدد بمحو "الفرد". حيث نجد هنا أن الأب الذي يسير، يعرض نفسه لابنه ويعرض على الابن أن يعيش من خلاله.

وهناك أصوات عديدة مندمجة في القصة، أصوات تأتي من خلال اقتباسات مبعثرة، فيما عدا الأب الذي يخرج أولاً في رحلة وراء ابنه الميت، والأصوات التي تمتلئ بها القصة هي جميعاً أصوات جروسمان. حيث توجد أفكار رئيسة كثيرة مشتركة بين كلام الأب، وبين

الشخصيات الأخرى، الأمر الذي يكشف عن أن كل هذه الشخصيات ليست سوى توسيع لشخصية الأب، وبالفعل، ومع نهاية القصة نجد أن أصوات كل الشخصيات تمتزج بعضها مع البعض الآخر.

وأخيراً، يمكن القول إن هذه الرواية هي قصة "رحلات دائرية"<sup>٤٨</sup> لبعض الآباء الشكالي الذين فقدوا ابناً، أو ابنة في طفولتهم أو في شبابهم، منذ خمس سنوات، أو تسع سنوات، أو خمس عشرة سنة، أو ست وعشرين سنة، كل الأنواع، كل من الآباء أو الأمهات، جاء إلى هذه الرحلة، بناء على مبادرة منه، وبين الحين والآخر، يتحدث بسطور شعرية قصيرة عن مشاعره.

إن الرحلة إلى "هناك" هي، أيضاً، تعد تقهقراً وتراجعاً إلى الوراء. وقد كان هناك هدفين لهذه الرحلة الدائرية؛ وهي أولاً الوصول إلى أولادهم الأموات، وبعثهم إلى الحياة، ومن خلال عقيدة أنهم إذا ساروا هم ناحيتهم فإن الأموات يبدأون في التحرك تجاههم، والهدف الثاني هو الوصول إلى حل وسط بأن يعبروا عن آلامهم.<sup>٤٩</sup>

وتفادياً لمزيد من الملاحظات، على الرواية، موضوع الدراسة، يبدأ الباحث بفحص الرواية، من خلال مصادر التناص التي احتوت عليها، مسترشداً بما أورده، بوصفه مرجعية سيعوزها في قادم صفحات البحث.

#### رابعاً: مصادر التناص في رواية "الساقط خارج الزمن"

لكل كاتب مصادر ومرجعيات يتكئ عليها، ويوظفها كي يبعث فيها شيئاً من الحيوية والجمال، وقد تكون هذه المصادر ضرورية، تحدد لها ثقافة المنشأ والمحيط، بكل أنواعه، ويوظفها الكاتب بشكل تلقائي، وقد تكون المصادر طوعية أي - عن عمد من قبل الكاتب. يطلبها عن طريق القراءة المتأنية لنصوص السابقين، محاولاً توظيف شيء منها فيما يخدم نصه الجديد.

والقارئ لرواية "الساقط خارج الزمن"، يكتشف تعدد المصادر، التي تناص معها الأديب دافيد جروسمان في روايته، ويرجع السبب وراء ذلك إلى غنى التجربة الإبداعية للأديب

وتنوعها. ولعله من المفيد الإشارة إلى أن التناس الموجد في الرواية، موضوع الدراسة، ليس مجرد تضمين أو اقتباس، بل إن الأديب تجاوز ذلك إلى امتصاص المصادر المتنوعة، محاولاً دمجها بطرق جديدة، تخدم الهدف من وراء هذا التناس. وأهم المصادر التي تناس معها الأديب هي العهد القديم، والأدب، العبري والغربي، والأسطورة.

### ١- العهد القديم

يُستخدم العهد القديم كأداة أساسية وجوهرية في الأدب العبري عبر عصوره المختلفة. فقد استخدم العديد من الأدباء القصص المقرائية لتصوير الواقع الثقافي الخاص بعصرهم، وليعبروا من خلال هذه القصص عن عالمهم الداخلي. "إن السمات الخاصة بالنص المقرائي وكونه يتمتع بالحقيقة الأزلية، منحت هذه السمات، وهذه الحقيقة العمل الأدبي أبعاداً أيديولوجية."<sup>٥٠</sup>

ففي حين أن المجتمع اليهودي الديني، في القرون الأخيرة له في أوروبا الشرقية، جعل دراسة العهد القديم تحتل المرتبة الثانية بعد دراسة التلمود، إلا أن الأدب العبري الحديث، منذ مرحلة الهسكالا، في القرن الثامن عشر، وهو يهتم بالعهد القديم.<sup>٥١</sup> وقد اتضح هذا الاهتمام، بالعهد القديم، من خلال الاستخدام المتزايد للغة العهد القديم، وبالكتابة وفقاً للمضامين المقرائية. وفي أدب فترة الإحياء<sup>٥٢</sup>، وكذلك في الأدب الذي تشكل في فلسطين، خلال النصف الأول من القرن العشرين، نجد أن التعامل مع العهد القديم، وخاصة مع شخصيات وموضوعات مقرائية محددة، جعل من العهد القديم ماهو بمثابة " الكتاب المقدس للصهيونية العلمانية."<sup>٥٣</sup>

وكذلك الحال في الأدب العبري، الذي كُتب في مرحلة قيام الدولة، فقد استمرت العلاقة القوية بالعهد القديم، وهذا خلافاً لعدم المبالاة، الذي بدأ المجتمع الإسرائيلي ينتهجه مع العهد القديم في تلك الفترة، وخاصة وسط الشباب الذين درسوا في مدارس علمانية.

ومن هنا، يمكن القول إن الأدباء العبريين، الذين يعيشون ويكتبون في إسرائيل، لم يتخلوا عن علاقتهم بالعهد القديم، حتى وإن كانت علاقتهم هذه، في بعض الأحيان، علاقة تتسم بالنقد تجاه العهد القديم.<sup>٥٤</sup>

وقد كان تعامل الأدب العبري، عبر عصوره المختلفة، مع العهد القديم يتسم بأشكال مختلفة منها الاقتباس من لغة العهد القديم سواء بالرمز أو بالتصريح.

ومن هذا المنطلق، نجد في رواية "الساقط خارج الزمن"، العديد من الاقتباسات الواردة من العهد القديم في أكثر من موضع، مثل:

היה נִשְׁקַט נֹרָא.

מסביב ליחזקה אש

קרה. אמרתי:

ידעתי, הלילה

תבואו. חשבתי:

בוא, תוהו-ובוהו<sup>٥٥</sup>.

كان هناك هدوء مخيف.

ومن حولنا تشتعل نار

باردة. قلتُ:

أعلمُ، هذه الليلة

سيأتون. اعتقدتُ:

أن الخراب والخلاء سيحل.

فهذا القول "תוהו-ובוהו" يلخص مضمون المشهد، الذي يتحدث عن اليوم الذي أتى فيه ممثلون عن الجيش الإسرائيلي، ليخبروا الأب والأم بأن ابنتهما ماتت في الحرب. فلم يجد الأديب أفضل من اللفظ الديني ليعبر به عن هول الخبر؛ هذا الخبر الذي خلف وراءه الخراب والخلاء.

وكذلك: האדמה

פערה את פיה,



בלעה אותנו<sup>٥٧</sup>

الأرض

فتحت فاهاً،

وابتلعتنا

تنص هذه الجملة " האדמה פעה את פיה " مع الفقرة الثلاثين من سفر العدد الإصحاح السادس عشر. فقد استعان جروسمان بهذه الفقرة من سفر العدد ليصور محاولة الزوجة أن تشي زوجها عن الذهاب إلى "هناك".

وأيضاً: אתה קורע

את התחבושות כדי

שתוכל לשתות

את דמך, צידה

לדרך

לשמ<sup>58</sup>

أنت تمزق

الضمادات، حتى

تستطيع أن تشرب

دمك، كمؤنة

للطريق

إلى هناك.

يتناص هذا القول " צידה לדרך " زاداً للطريق " مع الفقرة الحادية عشرة من الإصحاح التاسع من سفر يشوع. حيث تُشبه هنا الزوجة المؤونة، التي يجب على المسافر أن يتزود بها، عوناً له على الطريق، بأن زوجها جعل هذه المؤونة عبارة عن دمه، الذي يشربه بعد تمزيقه للضمادات.

وكذلك: ברגע אחד נזרקנו

לארץ גזרה.<sup>٥٩</sup>

## في لحظة واحدة ألقينا إلى أرض مقفرة

يحيل هذا القول " לארץ גזרה " "أرض مقفرة" إلى الفقرة الثانية والعشرين من الإصحاح السادس عشر من سفر اللاويين. وقد استخدم الأديب هذا التعبير، المقتبس من العهد القديم، لكي يصور وقع النبأ الذي جاء به ممثلو الجيش الإسرائيلي؛ وهو نبأ موت الابن في الحرب، لكي يصور تأثير هذا النبأ في الأب والأم وكأنه ألقى بهما إلى أرض مقفرة. وهكذا، نلاحظ أن اللفظ الديني حاضر بقوة في الرواية، لأنه ييسر الحدث، ويوضح مغزاه، ويؤثر في نفسية القارئ. كما يتضح أن الأديب، وهو يتناص مع أسفار العهد القديم، يحافظ على المعنى الأصلي للمفردات، التي يقتبسها، وذلك لكي يعزز به المعاني التي يرغب في طرحها وتوكيدها. يضاف إلى ذلك أن المفردات الدينية تمهد الطريق أمام الأديب إلى قلوب المتلقين لما لها من حضور في قلوب هؤلاء المتلقين.

### ٢- الأدب

كل مبدع يشرب من معين غيره ثقافياً، لحظة تكوين رؤيته الإبداعية للأشياء. ولكي يعترف لغيره ممن سبقوه بالإبداع، قد يورد إرادياً، أو العكس، بعضاً من النصوص المثلى، التي علقته في ذاكرته وخياله، والتي قطعاً شكلت عالمه الإبداعي وألهته موهبته، كل ذلك في محاولة منه لبلوغ مرتبة إبداعية قد تقترب من جماليتها نص معين، "ولذلك فإن النصوص أو مقتطفات منها التي تزور أعماله الإبداعية قد يقتطفها دون أن يلمسها، ربما في محاولة منه للمحافظة عليها كما هي، وقد يأخذ، هذا المبدع، مقطعاً نصياً ويزرعه في نصه ويرعاها لينتج نصاً آخر أكثر جمالاً ونضجاً." ٦٠

يحدث هذا النمط من التناس مع الأدب، حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كاتب آخر، سواء أكانت هذه النصوص أدبية، أم غير أدبية، فهذا التفاعل يوسع دائرة الحث على العلاقات النصية، ويحاول الكشف عن علاقات نصوص الكاتب مع نصوص كتّاب آخرين، خصوصاً إذا كان هناك تبادل نصي بين نصوصهم ونصوصه، حيث إن دراسة التعلق،

هنا، تصبح ضرورة لكشف صراع قائم خفي بين النصوص المتناصّة، يحدد ترتيب هذه النصوص، ووضعتها في الواقع الثقافي والاجتماعي المعاصر لهذه النصوص. ومن هنا، يقدّم دافيد جروسمان انفتاحاً نصياً على النصوص الروائية السابقة، التي كان لها الأثر الكبير في إنتاج روايته، شأنه في ذلك شأن الكثير من الروائيين. وقراءة رواية "الساقط خارج الزمن"، تستحضر العديد من الأعمال الأدبية الأخرى، التي دخل معها الأديب في علاقة تناص. فيمكن القول إن رواية "الساقط خارج الزمن" هي كائن هجين من عدة أعمال أدبية، وهذه الأعمال هي:

أ- ديوان "הגדת קייץ" " بهجة صيف" لنانان أترمان

ب- مسرحية "אשכבה" " " قداس الموتى" لحانوخ ليفين

ج- الرواية "متعددة الأصوات" لفيودور دوستويفسكي

#### أ- التناص بين رواية "الساقط خارج الزمن" وبين ديوان "بهجة صيف"

من أشكال التناص التي ينتهجها الأديب ما يسمى بالتناص الاقتباسي، هذا النوع من التناص، يعني أن "يضمن المتكلم كلامه كلمة من آية، أو آية من كتاب الله تعالى"<sup>٦١</sup>، ويستحضر فيه الأديب نصاً، قد يكون، هذا النص، عبارة عن فقرة مقتبسة من مصادر أخرى، على نحو ما بينا، في النقطة السابقة، من التناص مع أسفار العهد القديم، حيث اقتبس الأديب بعض الفقرات، من العهد القديم، كما هي داخل روايته.

ومن الأشكال الأخرى للتناص، كذلك، التناص الامتصاصي، وهو التناص الذي يرتبط فيه الأديب بفكرة معينة، أو بموضوع ما، دون أن يدخل في علاقة محددة مع هذه الفكرة، أو مع هذا الموضوع، بل يمتص بنيته وأسلوبه وصياغته، ثم يستلهم ذلك استلهاماً يستطيع احتواءه وإذابته، وإعادة صياغته في بنية نصه بطرق وآليات جديدة.<sup>٦٢</sup>

وهذا النوع من التناص يطلق عليه بعض النقاد<sup>٦٣</sup> تناص الخفاء ويعني أن النص الناجز هو عبارة عن مجموعة من النصوص الممتصة والمتحولة، أو الملتحمة والمتعلقة. ويتفق هذا القول مع الزعم بأن النص ليس سوى مجموعة من النصوص المتداخلة السابقة أو المتزامنة،

وبالتالي فالتناسق قدر كل نص، وهذا يؤكد ملمح الامتناسق. الذي يرى أن النص الواحد، أي نص، وضمن أي ثقافة، ليس أكثر من نسيج من جملة نصوص متعاقبة متلاحمة ومتشابكة، وهذا ما أكده ميخائيل باختين، الذي يرى أن كل نص هو عبارة عن استيعاب وتحويل لنص آخر، وكل نص هو مبني كفسيفساء من الاقتباسات.<sup>٦٤</sup>

وفي ضوء هذه المفاهيم للتناسق يمكن التعامل مع رواية "الساقط خارج الزمن"، حيث أجاد الأديب، دافيد جروسمان، هذا النوع من التناسق، وهو يتعامل مع ديوان "بهجة صيف" للشاعر ناتان ألترمان.

يحتوي ديوان "بهجة صيف" على حبكة مركزية إلى جانب حكايات ثانوية، ويعج الديوان بالعديد من الشخصيات. في البداية، تنكفي كل شخصية على نفسها، ولكن مع استمرار الحبكة تقابل الشخصيات بعضها البعض، ويتحدث كل منهما إلى الآخر وتجد كل شخصية نفسها وقد تداخلت في مصير الشخصيات الأخرى. وتقع الأحداث في إحدى أمسيات الصيف في حي "פּוֹלֶנְדֶרֶ" فلورنتين" الذي يسمى، في الرواية، "סטאמבוּל" وهو عبارة عن ضاحية تقع جنوب تل أبيب، وقد وقعت أحداث لانهاية في تلك الأمسية، وكل هذه الأحداث متشابكة مع الحبكة.<sup>٦٥</sup>

أما ما يتعلق برواية "الساقط خارج الزمن"، فنجد أنها تدور، هي الأخرى، حول حبكة رئيسة واحدة، وهي قيام الزوج فجأة من أمام طاولة العشاء، بعد مرور خمس سنوات على وفاة ابنه في حرب لبنان الثانية، وقد قرر فجأة الذهاب إلى "هناك"، ومحاولة زوجته أن تشبهه عن ذلك، لأنها ترى أن الحياة موجودة "هنا"، وأنه ليس هناك ما يسمى "هناك". ولكن الزوج يرفض كل محاولاتها هذه، ويذهب إلى "هناك". وإلى جانب هذه الحبكة الرئيسية نجد حكايات ثانوية أخرى تتمثل في الشخصيات الأخرى، شخصيات، هي أيضاً، فقدت أبناءها وبناتها منذ فترات مختلفة، ولأسباب مختلفة. هذه الشخصيات هي "مدون أحداث المدينة" الموجود على امتداد صفحات الرواية، فهو الذي يتولى مهمة سرد الأحداث منذ بدايتها وحتى نهايتها، وشخصية "الدوق" الذي قام بتعيين "مدون أحداث المدينة" ليكتب له قصة

كل من الآباء والأمهات الثكلى، وشخصية "مُصلِحَة الشباك"، وشخصية "القبالة" وزوجها "الإسكافي"، وشخصية "معلم الرياضيات" الذي يدون مسائل حسابية على جدران المنازل، وشخصية "القنطور".

كل شخصية من هذه الشخصيات لها عالمها ولها حياتها ولغتها الخاصة بها، التي هي - بالتأكيد - تختلف عن غيرها من الشخصيات، ولكن جميع هذه الشخصيات تشترك معاً في نقطة واحدة وهي أنها جميعاً فقدت أولادها، وهو نفس الأمر الخاص ببطل الرواية.

ف نجد معلم الرياضيات يحكي عن موت ابنه:

כלומר מותו

של בני, של מיכאל, לפני

עשרים-ושש שנים בתאונה

טיפשת (מהתלה שהסתבכה,

אמבט, ותער חד,

ורידים שנחתכו,

בתוך-כדי

משחק)-<sup>٦٦</sup>

أي موت

ابني، ميخائيل، منذ

ست وعشرين سنة في حادثة

حمقاء ( من خلال سخرية تشابكت بعضها ببعض،

مغطس، وموس حلاقة حاد،

وقطع في الأوردة،

أثناء

لعبة)-

هكذا، يوضح الاقتباس، السالف الذكر، سبب موت ابن معلم الرياضيات، وكذلك الفترة الزمنية التي مرت على موت ابنه. وأيضا يحدد "مدون أحداث المدينة الفترة الزمنية التي مرت على رحيل ابنته:

רושם קורות העיר: לפני שלוש-עשרה שנים איבדתי את בתי.<sup>67</sup>  
 מדון أحداث المدينة: منذ ثلاثة عشر عاماً فقدت ابنتي.

وكذلك شخصية "القنطور":

אין לך רחמים על קנטאור מסכן? ועוד שפול? בוא, תסתכל עלי, לא, ברצינות, טפס על החלון פה, בשתי ידיים, אל תפחד! מה כבר אני יכול לעשות לך, שאתה לא עושה לעצמך... נו? יפה, מה? אסתטי. ראית פעם הקלאה כזאת, קללה כמו זאת? חצי-סופר-חצי-שולחן-כתיבה? זהו. לیس לדיك شفقة على قنطور مسكين؟ وكذلك تاكل؟ تعال، راقبني، لا، بجدية، تسلق على النافذة هنا، بكلتا اليدين، لا تخف! ماذا تستطيع أن أفعله لك، وأنت لا تفعله لنفسك... هل تتقدم؟ جميل، ماذا؟ ذو ذوق رفيع. هل رأيت في إحدى المرات مثل هذا الهجين، ومثل هذه اللعنة؟ نصف أديب ونصف طاولة كتابة؟ هذا هو أنا.

يقول "القنطور" عن ابنه المتوفى:

קנטאור: עוד פעם ועוד פעם ההוא דורך על העלים אצלי בראש, סביב-סביב, רומס אותם, ביום ובלילה, אותו קצב תמיד, לא משתנה, חמש-עשרה שנים כבר, מאז, גם כשאני ישן...<sup>68</sup>  
 القنطور: المرة تلو المرة يسير فوق الأوراق لدي في الرأس، بشكل دائري، يطأهم، طوال الليل والنهار، نفس الأيقاع دائماً، لا يتغير، منذ خمسة عشر عاماً، منذ ذلك الحين، حتى وأنا نائم،...

وكذلك شخصية "مُصلحة الشباك" تقول عن ابنها المتوفى:

שני פתיתי אדם  
 היינו,  
 ילד ואמו,

בחלל עולם

דאינו

שש שנים

תמימות,

והיו בעיני

כימים אחדים,

והיינו כמו שיר

ילדים,<sup>69</sup>

فتات إنسان

כنا،

طفل وأمه،

في فضاء العالم

حلقتنا

ست سنوات

بالكمال،

وكأنها بضعة أيام،

وكنا مثل قصيدة

أطفال،

وكذلك الدوق يقول:

באוגוסט הוא מת, וכש הגיע

סופו

של החודש ההוא, אני

כל הזמן חשבתי, איך אוכל

לעבור לספטמבר

והוא יישאר

באוגוסט?<sup>70</sup>

مات في أغسطس، وعندما حلت

نهاية

ذلك الشهر، كنتُ

طوال الوقت أفكر، كيف أستطيع

أن أبلغ سبتمبر

بينما هو سيظل

في أغسطس؟

وأخيراً القابلة والإسكافي يتحدثان عن ابنتهما:

מיילדת: א-ת-ת-מול היא היתה צ-צ-צ-צריכה להיות בת ח-ח-ח-חמש.

סנדלר: מאה פעם אמרתי לך שאסור לחשוב דברים כאלה! די, נגמר!

מיילדת: הדלקתי נר לפני ה-ת-ת-ת-תמונה שלה ולא אמרת פ-פ-פלום.

אף-פעם אתה לא חושב עליה?

סנדלר: מה יש לחשוב מה, כמה חיים בכלל היו לה? שנה?

מיילדת: וך-ך-ך-צני.<sup>71</sup>

القابلة: [أ] [م] [م] [م] أمس كان [ي] [ي] [ي] ينبغي أن تبلغ [خ] [خ] خمسة أعوام.

الإسكافي: قلت لك مائة مرة يجب ألا تفكري في هذه الأمور! كفى، انتهى

الأمر!

القابلة: أشعلت شمعة أمام [ص] [ص] صورتها أما أنت فلم تقل [ش] [ش]

شيئاً. أنت لا تفكر فيها ولو مرة؟

الإسكافي: أفكر في ماذا، فكم كان عمرها؟ عام؟

القابلة: و[ن] [ن] نصف

بعد ذلك تتجمع هذه الشخصيات، وتتحد في حبكة واحدة، مع الرجل السائر وتخرج

معه للبحث عن "هناك":

רושם קורות העיר: עכשיו, מיום ליום, כמו מתעצמת הליכתו של ההלך.

לרגעים נדמה, הוד מעלתו, נשפוח שאין לו נשם מרחף סביב העיר, עוטף

אותה, וכמי שיונק ביצה דרך חור בקליפתה הוא מושך אליו אנשים אלה



واخريين، מתוך מטבחים וכיכרות ומזחים ומיטות. (האם נכונה השמועה המרעישתה, המסחררת, הוד מעלתו, שאפילו מתוך חדרי ארמוך?)<sup>٧٢</sup> مدون أحداث المدينة: الآن، ويوماً بعد يوم، يشتد سير السائر. ويبدو لي للحظات، يا صاحب السعادة، أن هناك قوة غير معروفة ترفرف حول المدينة، تغطيها، مثل مَنْ يمص بيضة من خلال فتحة في قشرتها، تجذب هذه القوة إليها هؤلاء الأشخاص وغيرهم، من داخل المطابخ والساحات والأرصفت والآسرة. (هل صدقاً الشائعة المثيرة، والمحيرة، يا صاحب السعادة، أنه حتى من داخل حجرات القصر؟).

وهكذا، نجد توظيف النص الغائب، ديوان "بهجة صيف"، في النص الحاضر، رواية "الساقط خارج الزمن"، يتم بطريقة الامتصاص. أي أن البنية النصية الموظفة في النص الحاضر، هي نفسها البنية النصية الموظفة في النص الغائب. "وهو تناس الأفكار، أو المخزون الثقافي، أو الذاكرة التاريخية، التي تستحضر تناصها بروحها أو بمعناها، لا بحرفيتها أو لغتها، وتُفهم من خلال تلميحات النص وإيماءاته وشفراته وترميزاته."<sup>٧٣</sup> ومن هنا فالتناس ليس عملية بسيطة يمكن من خلالها فصل النص الغائب عن النص الحاضر المتأثر. فالنص يخضع لعملية بناء، بمعنى أن الوحدة المكررة لا تظل كما هي، وإنما تدخل في نسيج النص ويصبح لها دلالات ترتبط بالنص وسياق إنتاجه.<sup>٧٤</sup>

#### ب: التناس بين رواية "الساقط خارج الزمن" وبين مسرحية "قداس الموتى"

وبنفس آلية التناس السابقة، آلية الامتصاص، يتناس دافيد جروسمان في روايته "الساقط خارج الزمن"، مع مسرحية الأديب حانوخ ليفين (١٩٤٣ - ١٩٩٩) "אשכנח" "قداس الموتى" التي صدرت عام ١٩٩٩.

"وعلى عكس العديد من مسرحيات ليفين فإن "قداس الموتى" تتركز في فترة زمنية قصيرة للغاية. فليس هناك تمدد في الزمن، فنجد القصة هنا تمتد لحوالي أسبوعين فقط. وتدور الحكمة حول موت إنسان، كان يحدوه أمل في مستقبل أفضل.

والأبطال كل منهم يتحدث عن نفسه، ويقدمون ويعرضون ما حدث لهم بالتحديد. وبالرغم من الحاضر الذي تعبر عنه مسرحية ليفين، فإننا نجد أن الشخصيات تتحدث بلغة الماضي.

والشيء البارز في مسرحية "قداس الموتى" هو غياب الأسماء، خاصة أن أعمال ليفين، الأخرى، تتسم بوجود أسماء مميزة ومضحكة، ولكن الشخصيات، التي يقدمها هنا، هي شخصيات حية، شخصيات تمثل شرائح اجتماعية معينة. لذلك وجد ليفين، أنه من الأنسب، ألا يمنحها أسماء بل مجرد شيخ، وعجوز، وحوذي، ومضمد، وسكير. ويبدو أن ليفين لم يمنحها أسماء، لأنه يريد أن يتحدث من خلالها عن الإنسان بشكل عام، وعن مصيره.

بداية المسرحية عند ليفين هي مواجهتنا بالموضوع الرئيس للعمل وهو الموت. بالنسبة لمكان وقوع الأحداث، نجد أن ليفين وضع أسماء للأماكن، ولكن هذه الأماكن من الممكن أن تكون موجودة في أي مكان على وجه الأرض، فهي أسماء غريبة ومضحكة، وصيغت بلغة منظومة مثل **פופקה - הלופקה**، حقاً إنه ذكر باريس وشنغهاي، ولكنه تعامل معها على أنها مجرد رمز، أكثر من كونها أماكن مادية.<sup>٧٥</sup>

وهكذا، نجد أن الأديب دافيد جروسمان قد تناص مع مسرحية ليفين "قداس الموت"، في عدة أمور وهي: أن جروسمان - كما هو الحال عند ليفين - لم يمنح شخصياته أسماء محددة، بل مجرد "الرجل"، و"المرأة"، و"دوق"، و"مدون أحداث المدينة"، و"القبالة"، و"الإسكافي"، و"القنطور"، و"معلم الرياضيات"، و"مصلحة الشباك". انطلاقاً من أنه يعبر، من خلال هذه الشخصيات، التي تمثل شرائح اجتماعية مختلفة، عن الإنسان بشكل عام.

وتناص كذلك جروسمان مع "قداس الموتى"، في مكان وقوع الأحداث، فكما سبقت الإشارة إلى أن ليفين رغم أنه وضع أسماء للأماكن التي وقعت فيها الأحداث، فإن هذه الأماكن من الممكن أن تكون موجودة في أي مكان على وجه البسيطة. ومع أنه ذكر "باريس" و "شنغهاي"، إلا أنه تعامل معها على أنها رمز. كذلك فعل جروسمان الذي لم يحدد مكان وقوع الأحداث، بل أشار إلى أن هذا المكان هو عبارة عن مجرد مدينة يحكمها

"دوق" وبها ميناء ورسيف وبرج، كما أن جروسمان - كما فعل ليفين - ذكر في روايته أسماء لمدن حقيقية مثل باريس، وشنغهاي:

ראָה עולם, ניו-יורק שלא ראית,  
פריז, שנגחאי, כל-כך הרבה פנים  
יש לעולם  
החי - <sup>76</sup>

شاهد العالم، نيويورك التي لم ترها،  
باريس، شنغهاي، هناك العديد من الوجوه  
للعالم  
الحي -

فقد ذكر جروسمان هذه الأماكن الحقيقية، كمجرد رمز للعالم الحي، ولكن ليس على أنها أماكن وقعت فيها الأحداث.

كما تناص جروسمان مع ليفين كذلك في افتتاحية روايته، فكما أن ليفين في بداية مسرحيته يتحدث مباشرة عن موضوع مسرحيته وهو الموت، كذلك فعل جروسمان في افتتاحية روايته:

רושם קורות העיר: בשעה שהם יושבים ואוכלים את ארוחת-הערב, נהפכת פתאום פניו של האיש. בתנועה חדה הוא הודף את הצלחת שלפניו. סכינים ומזלגות מצטלצלים. הוא קם ועומד, ונדמה שאינו יודע היכן הוא. האשה נרתעת בכיסאה. מבטו מרחף סביב לה ואינו נאחז, והיא - פעם אחת כבר פגע בה אסון - חשה מיד, הנה זה שוב, כבר נוגע בי, אצבעותיו הקרות בשפתיים שלי. אבל מה קרה? היא לוחשת בעיניה, והאיש מביט בה בתימהון -

- אני צריך ללכת.
- לאן?
- אליו.

- לאן?

אליו, לשם<sup>٧٧</sup>

مدون أحداث المدينة: وبينما هم يجلسون يتناولون وجبة العشاء، تحول وجه الرجل فجأة. وبحركة قاطعة أبعاد الطبق الذي أمامه. فإذا بالسكاكين والملاعق تحدث طينياً. وقام ووقف، كان يبدو عليه وكأنه لا يعلم أين هو. تراجعت المرأة بكرسيها. حلقت نظرتة حولها ولكنه لم يدركها، وهي - مرة واحدة أصابتها بلية - شعرت على الفور، بأن هذه هي المرة الثانية، التي انتابني فيها هذا الشعور، أصابعه الباردة بين شفتاي. ولكن ماذا حدث؟ همست بعينها، ولكن الرجل نظر إليها مندهشاً -

- يجب عليّ الذهاب.

- إلى أين؟

- إليه.

- إلى أين؟

- إليه، إلى هناك

وبهذا يتضح أن جروسمان وظف العديد من الأفكار التي استمدتها من مسرحية حانوخ ليفين "قداس الموتى". ويمكن القول إن النص الحاضر "الساقط خارج الزمن" يتسرب إلى داخل نص غائب وهو "قداس الموتى".

### ج: التناص بين دافيد جروسمان وبين فيودور دوستوفسكي

يعد الكاتب الروسي، "פּוֹדוֹר דּוֹסְטוֹבְסְקִי" "فيودور دوستوفسكي" (١٨٢١-١٨٨١)، أحد أعظم المجددين في ميدان الشكل الفني. فقد أوجد نمطاً جديداً من التفكير الفني، وهذا النمط هو ما يسمى "تعدد الأصوات"، وهو النمط الذي تم تجسيده في رواياته. فيمكن القول إن دوستوفسكي خلق ما يمكن اعتباره نموذجاً فنياً جديداً لعالم الرواية. فدوستوفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات polyphone = פּוֹלִיפּוֹנִיָה = רִיבּוּי קוֹלוֹת لقد أوجد صنفاً روائياً جديداً بصورة جوهرية.<sup>٧٨</sup>

إن تعددية الأصوات وتناقضها هو تعبير عن العالم الاجتماعي الموضوعي وعن حالة المجتمع؛ لذا فإن حالة المجتمع التي يعيشها الأديب هي التي جعلت مثل هذه الرواية، المتعددة الأصوات، ممكنة. وتعد هذه الرواية هي تعبير عن رؤياه للعالم المحيط به، وعن فهمه لهذا العالم.

ويتضح هذا الأمر من خلال ميل الأديب إلى المشاهد الجماعية، وإلى سعيه إلى أن يركز في مكان واحد، وفي وقت واحد أكبر عدد ممكن من الشخصيات. باختصار يحاول أن يركز في لحظة واحدة أكبر قدر ممكن من التنوع.

"وعالم دوستويفسكي الأديبي هو عالم شخصيات إلى حد بعيد، فهو يقوم بتناول وتصوير أي فكرة، بوصفها تجسيدا لموقف شخصية ما.

والفكرة، بوصفها مادة التعبير، تشغل حيزاً كبيراً في إبداع الأديب، إلا أنها مع ذلك ليست بطله رواياته. بل كان الإنسان هو بطله، أما الفكرة نفسها فقد كانت، بالنسبة له، هي محك لاختبار الإنسان داخل الإنسان.

كما أن أبطاله يتسمون بعدم وجود سيرة حياة خاصة بهم، بمعنى ما هو ماضيهم. ولا وجود في الرواية للسببية أو لظاهرة النشوء، ولا لأضواء يسلطها الماضي.

والبطل مهم بالنسبة للأديب، لا على اعتباره ظاهرة من ظواهر الواقع، بل هو مجرد شخصية تجسد سمات محددة مميزة على المستوى الفردي. وهو إنسان يقف على حافة الجنون، وهو ينحرف عن المعيار العام، ويخرج عن الخط العام للحياة. وهو، في هذا النوع من الرواية، لا ينمو ولا يتطور، فهو شخصية ناضجة، لها أفكارها التي لا يمكن أن تستبدلها إلا في خاتمة الرواية.<sup>٧٩</sup>

"ولا يصور الأديب الطبيعة أو حياة مدينة أو قرية، وإنما يصور الوسط الذي ترعرع فيه فكرة معينة، فرواياته أيديولوجية بطلتها الفكرة.

إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حوارى على نطاق واسع. فبين جميع عناصر البنية الروائية يوجد دائما علاقات حوارية. أي أن هذه العناصر تم وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر.

لقد بنيت الرواية كلها بوصفها حواراً طويلاً، وترددت داخل هذا الحوار الكبير حوارات الأبطال الداخلية، في تكوين الرواية، مسلطة بذلك الضوء عليه ومركزة إياه، ثم أخيراً يعود الحوار إلى الأعماق.<sup>٨٠</sup>

بعد هذا العرض، لأهم ما تتسم به الرواية "متعددة الأصوات"، التي كان دوستويفسكي أول من أدخلها إلى الشكل الأدبي، يتضح وجود علاقة تناص قوية بين سمات هذه الرواية عند دوستويفسكي، وبين رواية "الساقط خارج الزمن" لدافيد جروسمان.

وكذلك بناءً على ما سبق ذكره، في أثناء الحديث عن آراء الناقد الفرنسي جيرار جانيت، الذي درس ظاهرة "التناص"، من خلال ستة مصطلحات منها ما يسمى بالنص المتسع hipertextuality. ورأى أن هذا المصطلح يستخدم في بحث العلاقة بين النصوص، بحيث يكون النص السابق هو ما يسمى היפר טקסט = טקסט עילי، وهو يتعرض بشكل بارز للنص الجديد היפר טקסט = טקסט תשתית مثل العلاقة بين رواية عولسيس وبين الأوديسة لهوميروس.

ومن هنا فإن العلاقة بين دافيد جروسمان، وبين دوستويفسكي تتمثل في الظاهرة التي أطلق عليها جانيت: النص المتسع. وتعني أي نوع من العلاقة التي تربط النص (ب)، وهو هنا رواية "الساقط خارج الزمن"، بنص (أ) الذي سبقه، أو الذي بني عليه النص الحالي، أو النص الجديد. "ويسمى جانيت هذا النص الجديد باسم "نص من الدرجة الثانية" أو النص المستنبت טקסט המונבל" من النص السابق عليه. كما يرى جانيت أن عملية الوقوف على "النص المتسع" ترتبط، في المقام الأول، بمعرفة القارئ بـ"النص المتسع" (النص الأولي)، الذي من شأن النص المنحسر أن يغيره بشكل ساخر، أو يحاكيه على حسب الضرورة.<sup>٨١</sup>

وقد تناص جروسمان، في روايته، محل الدراسة، مع دوستوفسكي في عدة نقاط محددة

وهي:

- تعدد الأصوات في الرواية
- الفكرة هي أساس الرواية
- الشخصيات ليس لهم سيرة حياة، وبلا ماضي
- البطل ينحرف عن الخط العام للحياة
- البطل لا يستبدل افكاره إلا في النهاية
- لا تصور الرواية "متعددة الأصوات" مدينة أو مكان محدد، بل تصور البيئة التي تتعرض فيها الفكرة
- الحوار

أما عن تعدد الأصوات في الرواية، فقد سبقت الإشارة، في أثناء الحديث عن أهم الملاحظات عن رواية "الساقط خارج الزمن"، اتفاق العديد من النقاد على أن العنوان الفرعي لها هو "رواية في الأصوات"<sup>٨٢</sup>. كما يقرر ذلك الرجل السائر:

האיש ההולך:  
אחר-כך התעוררתי  
מחלומות טרופים  
שלא זכרתי.  
השמיים נעשו  
שקופים, והחומה נישאה  
אל-על עד שנחצו.  
לא שמעתי את שכני  
לְאדמה ולא ידעתי  
אם הם כאן,  
אם נמלטו. היה לי  
קר, אך קצות  
אצבעותי המו ולהטו; אני

לא אהיה – הן  
פעמו. בעשרה קולות  
שונים הן שקקו.<sup>83</sup>

الرجل السائر:

بعد ذلك استيقظتُ

من أحلام مجنونة

لم أتذكرها.

وقد أصبحت السماء

صافية، والجدار ارتفع

عالياً حتى انشقت [السماء.الباحث].

ولم أعد أسمع جبراني

على الأرض ولم أعرف

إذا كانوا هنا،

أم هربوا. وشعرتُ

بالبرد، ولكن أطراف

أصابعي توهجت؛ أنا

لن أكون – وهي [أصابعي.الباحث]

خفقت بشدة. بعشرة أصوات

مختلفة نبضت.

وكذلك هذا التداخل في الأصوات بين الشخصيات:

האיש ההולך: מי אני?

מורה קשיש לחשבון: פֶּרְדּוֹן, אדוני, האם במקרה זכור לך מי אני?

סנדלר: תגידי, גברת, אולי את זוכרת –

מיילדת: היה תינוק, ועוד תינוק, ועוד... כולם יצאו ממני?

אשה בתוך רשת: היה בית, היו בגדים –



דוכס: שיחקתי בסוסים... פרשים –  
אשתו של רושם קורות העיר: ואתה, אדוני, מי אתה?  
רושם קורות העיר: אני? אני לא... סליחה, גברתי, אני לא מכיר  
אותי.

האיש ההולך: מי אני?!  
אישה בראש מגדל (שרה חרש):

כשאומר לך כן,

תחבק

את הלא<sup>ה</sup>

الرجل السائر: من أنا؟

معلم الرياضيات الشيخ: عفواً، يا سيدي، هل، عن غير قصد، تتذكر من  
أنا؟

الإسكافي: أخبريني يا سيدتي، ربما أنتِ تتذكرين –

القابلة: كان طفلاً، وطفلاً آخر، وأيضاً... هل خرجوا جميعهم مني؟

المرأة داخل الشبكة: كان هناك بيت، وكان هناك ملابس –

الدوق: لعبت مع الخيول... والفرسان –

زوجة مدون أحداث المدينة: وأنت، يا سيدي، من أنت؟

مدون أحداث المدينة: أنا؟ أنا لا... عفواً، يا سيدتي، أنا لا أعرف مَنْ أنا.

الرجل السائر: من أنا؟!

المرأة التي في قمة البرج (وهي تغني في صمت):

عندما أقول لك نعم،

تعشق

لا

ومن هنا، ومن خلال هذا الاقتباس، يتضح أن تسمية "تعدد الأصوات" في الرواية هي  
تسمية صحيحة، لأننا أمام قصة درامية، تتداخل فيها الأصوات، وتنتقل إلى القراء بواسطة  
عدد من أصوات الشخصيات الواضحة، التي لم يبق لها سوى صوتها، الذي، بمفرده، تعبر

عن وجودها. حيث يبدأ جروسمان قصته بخروج الأب الثاكل، يبحث عن ابنه الميت، ورويداً  
رويداً ينضم إليه شخصيات أخرى، في رحلة إلى الأموات من الشباب، كل شخصية ولها  
تفاصيلها.

فهذه الأصوات هي أصوات الأب الثاكل الذي يهجر بيته، وكذلك أصوات سائر  
الشخصيات التي ترافقه. ومن هنا فقد تم تعريف الرواية على أنها "رواية أصوات".  
أما عن كون أن أهم شيء تبرزه الرواية "متعددة الأصوات" وتؤكد عليه هو الفكرة، وليس  
أي أمر آخر، فهذا أمر واضح، من خلال مطالعة صفحات هذه الرواية، التي تؤكد على أن  
أهم ما يعنيه الأديب، دافيد جروسمان، في هذه الرواية، هو فكرة موت الأولاد قبل آباءهم،  
ومسيرة الآباء الأحياء، وراء أولادهم، تعبر عن الشكل، وهم يسرون منومين مغناطيسياً تحت  
تأثير الحزن. ووراء هذه الفكرة سخر الأديب كل العناصر، والمقومات الفنية الخاصة بالرواية  
مثل الزمان، والمكان، والشخصيات، والحبكة... الخ.

ففكرة موت الأولاد هذه، التي هي بؤرة هذا العمل، تتمثل في عدم تقبل الآباء هذا الأمر،  
ويجسد الرجل السائر هذا قائلاً:

האיש ההולך:

והוא-עצמו

הוא מת,

אני מבין, כמעט,

את פירושם של

הצלילים: הילד

מת,

אני מכיר בכך

שבמלים

האלה יש

אמת. הוא מת,

הוא

מת. אבל

מותו,

מִוֶּתוּ  
לֵאמֹר. ٨٥  
الرجل السائر:

وهو نفسه

هو مات،

أدرك، تقريباً،

معنى

طنين: الولد

مات،

أعلم أن

هذا الكلام

حقيقي. هو مات،

هو

مات. ولكن

موته،

موته

لم يمت.

وهكذا يتضح، من هذا الاقتباس، أن الفكرة الأساسية في الرواية، هي فكرة موت الأبناء، والحزن الشديد على فراقهم من قبل الآباء، لدرجة عدم تحملهم هذا الأمر. ويؤكد البطل، هنا، أنه رغم إقراره وتسليمه بموت ابنه، فإنه يقر، في نفس الوقت، بأن هذا الموت هو الذي لم يمت.

وانطلاقاً من هذا، وبالعودة إلى النقاط التي تناص فيها جروسمان مع دوستوفسكي، وهي أن البطل عند دوستوفسكي هو إنسان يقف على حافة الجنون، وهو ينحرف عن المعيار العام، ويخرج عن الخط العام للحياة. وهو، في هذا النوع من الرواية، لا ينمو ولا يتطور، فهو شخصية ناضجة، لها أفكارها التي لا يمكن أن تستبدلها إلا في خاتمة الرواية. فهذا البطل هو البطل نفسه في "الساقط خارج الزمن"، الذي ينحرف عن المؤلف، ويخرج للبحث عن "هناك" أي "الخيالي" أو "المثالي"، وهو يؤمن بإمكانية تواجده الحي والميت. كما أن هذا البطل، الذي يقدمه جروسمان، هو شخصية، منذ بداية الرواية، ناضجة لم تمر بمراحل نمو أو تطور، ولها أفكارها التي كانت مصرة عليها، وقد اتضح هذا الإصرار من خلال الخروج إلى "هناك"، للبحث عن الابن المتوفى، ولكن، ومع نهاية الرواية يكتشف هذا البطل خطأ فكرته، وكذلك يكتشف أن زوجته، المتمسكة بالحياة، والتي ترى أنه مع استمرار الحياة قد تأتي الأيام بالنسيان، يكتشف أنها هي المحقة:

– מה עלי עוד לעשות? רגלי

כמעט אינך

נושאות אותי, וחוט חיי הולך

ודק, עוד רגע

ואינני. ואת צדקתך,

אשה, צדקת ממני –

אין שם

וגם אם כל חיי

אלך לשם

לא אגיע שמה, לא אגיע

חי. ראי,

ימים רבים כל-כך עברו

מאז עזבתי את הבית,

ולשווא, אין תכלה, רק

התשוקה נותרה

בי כמו קללה,

للذكت עוד,

للذكت - <sup>٨٦</sup>

ماذا عليّ أن أفعل؟ قدماي

تقريباً لا

تحملني، ونخاعي الشوكي آخذ

في التآكل، وبعد لحظة

لن أكون موجوداً. وأنتِ محقة،

تلك المرأة، محقة أكثر مني -

لا يوجد هناك،

وحتى إذا طوال حياتي

ذهبتُ إلى هناك

لن أصل هناك، لن أصل

حياً. أنظري،

لقد مرت أيام طويلة جداً

منذ أن تركتُ المنزل،

وعبثاً، بلا جدوى، فقط

الرغبة هي التي ظلت

لديّ وكأنها لعنة،

بأن أذهب أيضاً،

أذهب

هكذا، يتخلى الرجل عن أفكاره، ويعترف بأن زوجته هي التي كانت محقة في تعاملها مع

موت ابنهما.

أما عن الشخصيات، فهي عند جروسمان، كما هي الحال عند دوستوفسكي، شخصيات بلا ماضي، وليس لها سيرة حياة خاصة بهم، كذلك الحال عند جروسمان، حيث نجد أن كل الشخصيات، التي يعرضها الأديب، في الرواية، لا يوجد لها ماضي. وليس هناك أية معلومات عن هذه الشخصيات أو عن حياتها السابقة. وينطبق هذا الأمر على شخصية البطل "الرجل السائر"، فلا يوجد ذكر عن وظيفة هذا الرجل، أو عن حياته، أو عن نقاط ضعفه أو قوته. فقد قدم الأديب كل شخصياته دفعة واحدة، دون مقدمات، عن ماضي هذه الشخصيات. ولعل هذا يؤكد، ما سبقت الإشارة إليه آنفاً، من أن هذه الشخصيات هي انعكاس لشخصية البطل، فهي شخصيات متكررة.<sup>٨٧</sup> فكل هذه الشخصيات ليست سوى توسيع لشخصية الأب، وبالفعل، ومع نهاية القصة نجد أن أصوات كل الشخصيات تمتزج بعضها مع البعض الآخر. فسواء الأب، أو الشخصيات المرافقة له، يحكون عن أولادهم الأموات، وعن الرغبة في رؤيتهم ولو مرة واحدة، وعن الحزن الذي لم يتلاش.

أما عن الحوار عند جروسمان، وعلاقته بالحوار عند دوستوفسكي، فيتضح أن الحوار يمثل العمود الفقري لرواية جروسمان مثل الحوار الذي دار بين الرجل وزوجته حول ضرورة الذهاب إلى "هناك"، وهو الحوار الذي امتد حتى الصفحات الثلاثين الأولى من الرواية، وكذلك الحوار بين الشخصيات الأخرى.

وأخيراً، ما يتعلق بكون دوستوفسكي، لا يصور، في الرواية "متعددة الأصوات"، حياة مدينة أو قرية معينة، وإنما يصور الوسط الذي تتعرض فيه فكرة معينة، فرواياته أيديولوجية بطلتها الفكرة. فهو نفس الأمر عند جروسمان، فكما سبقت الإشارة إلى أن رواية "الساقط خارج الزمن" لا تعبر عن بيئة محددة، أو مكان محدد، فقد وقعت الأحداث في مدينة ليس لها سمات محددة، يمكن التعرف عليها، فمكان الأحداث يمكن أن يكون في أي مكان على وجه الأرض، والمدينة هي مدينة يحكمها دوق وبها رصيف وميناء وبرج. أي أن جروسمان يقدم للقارئ موضوع عام، موضوع يعبر عن البشرية عموماً، كما يقرر ذلك الرجل السائر:

האיש ההולך:  
שמעתי קול  
אשה עולה מתוך  
העיר:  
שכל אדם הוא  
אי,  
שאי-אפשר  
אדם אחר  
לדעת  
מתוכו -<sup>88</sup>  
الرجل السائر:  
سمعتُ صوت  
إمرأة يأتي من داخل  
المدينة [يقول.الباحث]:  
أن كل إنسان هو  
جزيرة،  
ومن المستحيل  
لشخص آخر  
أن يعرف  
ما بداخله

إن هذا القول " كل إنسان هو جزيرة" هو، نفسه، تناص مقتبس من كتاب تأملات للشاعر الإنجليزي John Donne جون دون (١٥٧٢ - ١٦٣١) الذي يقول فيه: " لسنا جزراً مستقلة بذاتها، كلنا جزء من القارة، جزء من كل. فإن جرف البحر حفنة من التراب نقصت أوروبا، وكذلك إن كان نتوء أو قصر صديقك أو قصرك؛ موت أي كائن ينتقص مني، فأنا معني بالبشرية، ولذا لا تراسلني أبداً لتسألني لمن تفرع الأجراس؛ إنها تفرع من أجلك".<sup>89</sup>

يتسم التناص، في أشكاله المختلفة، بالعمق الثقافي والفكري والمعرفي، فتتعدد الصلات الثقافية بالاحالات التاريخية والإشارات إلى الرموز المستمدة من المصادر القديمة لتدخل في سياق النصوص الأدبية المختلفة، وتصبح جزءاً مهماً من بنيتها ودلالاتها. وليس استدعاء الذاكرة مخزونها الثقافي واستلهامه في السياق الأدبي الجديد سوى قراءة ثانية لهذا المخزون، وإعادة لصياغته لتوظيف التجربة أو الحدث أو الفكرة المشابهة توظيفاً معاصراً.

والأديب دافيد جروسمان كان حريصاً، في روايته، على إقامة علاقات تناصية مع مصادر تراثية مختلفة، منها اقتباسه هذا القول للشاعر الإنجليزي جون دون: "لسنا جزراً منعزلة"، وأدخله في سياق جديد، داخل روايته ليصبح: كل إنسان هو جزيرة. والسبيل، الذي سلكه الأديب في هذا التناص، هو التناص الاقتباسي المَحَوَّر، وهو التعديل في بعض عبارات النص التراثي بالحذف أو بالإضافة، بما يتفق والسياق الجديد. إلا أن النص الأول يظل عالقاً في مخيلة القارئ، ولا يمكن إبعاده. لقد عدل الأديب في صياغة الاقتباس، وحوَّر فيه بما يتفق والمغزى الذي أراد، هذا المغزى الذي يتضح من السياق وهو أن "مدون أحداث المدينة" يقول "للدوق" الذي عينه لتدوين أحداث المدينة:

روشم קורות העיר: עד כאן, הוד מעלתך! באו מים עד נפש! מכאן ואילך – רושמ קורות עירך מסרב בכל תוקף להיפגש עם היצור המתועב הזה! תהרוג אותי, דוכס, אליו אני לא חוזר!<sup>٩٠</sup>

مدون أحداث المدينة: إلى هنا، يا صاحب المعالي! طفح الكيل! ومن الآن فصاعداً – فإن مدون أحداث مدينتك يرفض بشكل قاطع لقاء هذا المخلوق الفظيع ] وهو القنطور الذي كان يوبخ مدون أحداث المدينة على عمله الذي كان يفرض عليه أن يسترق السمع على الأشخاص. [الباحث]! لتقتلني، يا سيدي الدوق، ولكن لن أعود إليه ثانية!



وبعد ذلك يقول الرجل السائر بأنه سمع صوتاً يأتي من داخل المدينة يقول: "إن كل إنسان هو جزيرة، وأن أي إنسان آخر لا يستطيع أن يعرف ما بداخله"، وهذا يتماشى مع طلب "القنطور" من "مدون أحداث المدينة" بالألا يتلصص عليه.

### ٣- الأسطورة

سعى الإنسان منذ القدم إلى فهم ظواهر الطبيعة، غير أن معرفته البسيطة، التي اكتسبها عن طريق الخبرة المباشرة، لم تقدم له تفسيرات كافية، ومن ثم لجأ إلى الأسطورة. وعلى مرّ العصور، لم تحظ الأسطورة بشيء من الاعتراف، أو التقدير، على الرغم من استمرار بروزها في حياة المجتمعات، وتأثيرها الكبير. فقد كانت تحمل دائماً معنى سلبياً، وتدل حينها استعملت، على ما هو غير حقيقي، أو غير واقعي، وعلى ما هو مختلق ومصطنع.

"فقد كانت الأسطورة دائماً نقيضاً للعقل Logos. فهي شيء سردي، قصة، في مقابل الحوار الديالكتيكي، كما أنها أيضاً الحدسي وغير العقلي في مقابل ما هو فلسفة منهجية. وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر، في عصر التنوير، كانت الأسطورة تخيلاً، بمعنى أنها غير صحيحة علمياً أو فلسفياً.

ولكن مع جهود "فيكو، جيوفاني باتيستا" (١٦٦٨ - ١٧٤٤) في فهم الأسطورة، بدأ التحول نحو فهم آخر لها، وهو الفهم الذي أكده الرومانتيكيون، فأخذت تعد كالشعر، تحمل حقيقة كلية، خاصة بها، ليست منافسة للحقيقة التاريخية، أو العلمية، بل رافدة لها.<sup>٩١</sup>

ومنذ نهاية القرن التاسع عشر، أضحت الأسطورة مجالاً خصباً لعلوم شتى، تذهب فيها مذاهب مختلفة، وتخرج بنتائج، في علم الاجتماع وعلم النفس وعلم الإنسان، وفي اللغة والدين والفولكلور، وفي الفلسفة والتاريخ والأدب، وكان من الطبيعي أن ينشأ بعد ذلك علم خاص بالأساطير، هو الميثولوجيا.<sup>٩٢</sup>

وقد اختلف العلماء في تعريف الأسطورة، إذ تعددت التعريفات تعدداً واسعاً، بسبب تعدد منطلقات الدرس الأسطوري وغايته ووسائله، ولكن على الرغم من هذا التعدد والتباين، فإن هناك قاسماً مشتركاً يجمع بينها جميعاً، وهو أن الأسطورة "تحكي، بوساطة أعمال كائنات خارقة، كيف برزت إلى الوجود حقيقة واقعة.. قد تكون كل الحقيقة، أو كل الواقع، مثل الكون أو العالم.. وقد تكون جانباً من الحقيقة، مثل جزيرة من الجزر، أو فصيلة من النبات، أو ضرب من السلوك الإنساني.. وهي بهذا المعنى هي قصة "وجود ما"، فهي تروي كيف نشأ هذا الشيء أو ذاك." ٩٣

إن الأسطورة تجسيد للتجربة الإنسانية في احتكاكها بمختلف أشكال الحياة، عن طريق خلق موازنة فنية بين التجربة المعاصرة والتجربة القديمة في ظل الحياة المعاصرة، التي يعيشها الإنسان بكل تناقضاتها، وفي ظل عالم نفسي قلق، مفرغ من المشاعر الإنسانية، في ظل سيطرة المادة.

إذن، كانت العودة للأساطير ضرورة ملحة بالنسبة للروائي، فانطلق يصب أحاسيسه وأفكاره في بوتقة الأسطورة؛ لأنه "على بُعد المكان وعلى اختلاف الزمان يلتقي الإنسان بالإنسان عند نسيج الأسطورة المتشابه الموحد ومنه يستمد الإنسان عطراً لا ينمحي، يذكره بقدرته على الخلق والمحاكاة والإبداع." ٩٤

ومن هنا كان استلهام الأسطورة واحتوائها مضامين جديدة، يثري العمل الأدبي، ويضفي عليه دماً جديداً، يعكس النظرة الإنسانية للحياة بكل تناقضاتها الحادة، وصولاً إلى عالم يفجره الاستلهام.

وهناك أهمية كبيرة في استدعاء الأسطورة والتناص معها، فهي من خلال كثافتها الرمزية وارتباطها باللاشعور الجمعي والنماذج البدائية، وبما تثيره من خيالات وفضاءات وإيحاءات تغني التجربة الأدبية. ٩٥

وهناك سمات خاصة بالأسطورة، وأولى هذه السمات هي أن الأسطورة عادة ليست من نتاج فرد بعينه، بل هي مجهولة المؤلف، وتبناها المجتمع فصارت نتاجاً له، أو أنها وفق

تعبير " د. دي روجمون De Rougemont " " لا مؤلف لها ويتعين أن يكون أصلها غامضاً، أو أن يكون معناها نفسه غامضاً إلى حد ما، وأن أعمق سماتها أنها تتمكن منا رغماً عنا عادة." <sup>٩٦</sup>

ومن سماتها كذلك أن " منطق الأسطورة هو اللامنطق واللامعقول، واللازمان واللامكان. وفي كل هذا تبدو الأسطورة مكاناً وسطاً بين الحلم واليقظة." <sup>٩٧</sup>  
وكذلك فإن الأسطورة تربط الواقع في أولياته، وأبطالها كائنات خارقة، ويعرفون بما حققوا في عصور التكوين. <sup>٩٨</sup>

وقد لجأ الأدباء إلى الأساطير لأسباب مختلفة، منها أن هؤلاء الأدباء حاولوا أن يجدوا في الإنسان، الذي غيرته الحرب، وغيرته المجتمعات الصناعية، صدى لبعض القيم الإنسانية الخالدة، ومن هنا عملوا على بعث بعض الأساطير، طبقاً لاهتماماتهم، في ثوب جديد. ويتمثل السبب الرئيس، في اللجوء إلى الأسطورة، في طابعها الخالد وبقاها على مر الزمان. كما تعتبر الأسطورة، أيضاً، إحدى الوسائل التي لجأ إليها الكتاب ليعبروا عن أفكارهم وآرائهم، بدون أن يتعرضوا لملاحقة السلطة السياسية، أو الدينية لهم. فشخصيات الأسطورة ستار يتخفى وراءه الأديب، ليقول كل ما يريد، وهو في مأمن من السجن أو النفي. <sup>٩٩</sup>  
وفي ضوء هذا المدخل النظري لمعنى الأسطورة، وسماتها، وأسباب استخدامها، نجد أن قراءة رواية " الساقط خارج الزمن" تكشف عن حضور التناسل الأسطوري باعتباره مكوناً أساسياً فيها، تلميحاً وخفياً، عن طريق الاستلهام والامتصاص، وذلك لخلق سياق خاص يجسد تفاعل الأسطورة مع تجربة الأديب، الأمر الذي عمق هذه التجربة.

وتتناص هذه الرواية، موضوع الدراسة، مع أسطورة زمار هاملين "Der Rattenfänger von Hameln" ، التي تحكي عن أن بلدة هاملين الألمانية، ابتليت بالجرذان، وأدرك سكان المدينة أنهم لن يستطيعوا التخلص من هذه الجرذان، فبدأ اليأس يدب في قلوبهم. وذات يوم سار فيها رجل يرتدي حُلَّة ذات ألوان كثيرة، وعرض تخليص البلدة من الآفات نظير مبلغ من المال، وعندما وافق أهالي المدينة،

سحب الرجل مزمارًا ومشى في شوارع البلدة، يعزف نغمة مسحورة، فخرجت كل الجردان من البيوت، وتبعَت الزمار إلى نهر الويزر، حيث غرقت فيه. وعندما طالب الزمار بمكافأته رفض الأهالي أن يدفعوا له، فأقسم الزمار على الانتقام. وفي اليوم التالي سار في الشوارع، يعزف لحنه العذب الغريب، وفي هذه المرة، هرع جميع الأطفال من منازلهم، وتبعوه، دون أية مقاومة، وعندما تجمع كل الأطفال، خرج الزمار من المدينة، ومن هناك واصل السير حتى وصل إلى مغارة داخل جبل كبير في تل كوين، فانطبقت عليهم المغارة، ولم يرهם أحد بعد ذلك أبدًا.

وتبدو الأسطورة مبنية، على الأقل في جزء منها، على حقيقة، فالكتابات القديمة على حوائط بيوت عديدة في هاملين تقول إنه في السادس والعشرين من يوليو ١٢٨٤ م، قاد زمار مائة وثلاثين طفلاً خارج البلدة، وضاعوا في تل كوين.<sup>١٠٠</sup>

لقد شكلت هذه الأسطورة، "زمار هاملين"، بمخزونها الغرائبي، نبعاً استقت منه رواية "الساقط خارج الزمن"، الكثير من التيمات، في سبيل شحذ الأجواء السردية، ومحاولة من جانب الأديب ربط الماضي بالحاضر، فقد جعل منها محور الحدث الروائي. في رواية "الساقط خارج الزمن" نجد أن الزوج، الذي أصبح اسمه، بعد أن ترك زوجته لكي يذهب إلى "هناك"، "الرجل السائر" يسير في دائرة حول بيته:

روشم קורות העיר : הוא הולך ומקיף את הכפר כולו, פעם ועוד פעם, חולה על- פני בתים, חצרות , בארות ושדות, על- פני רפתות ומכלאות צאן וערמות של עצי הסקה . כלבים נובחים עליו ותיכה נסוגים מפניו ביבבה , הוא הולך-<sup>١٠١</sup>

مدون أحداث المدينة: هو [الرجل السائر. الباحث] يسير ويطوف حول القرية كلها، المرة تلو الأخرى، يمر أمام المنازل، والساحات، والآبار والحقول، أمام الحظائر وزرائب الضأن وأكوام الحطب. والكلاب تنبح عليه ولكن سرعان ما تنسحب من أمامه وهي تعوي، وهو يسير -

وفي موضع آخر، وفيما يشبه انجذاب أطفال مدينة هاملين، دون ثمة مقاومة، للحن الزمار، يصور جروسمان انجذاب شخصيات روايته للرجل السائر، حيث يقول مدون أحداث المدينة:

روشم קורות העיר: עכשיו, מיום ליום, כמו מתעצמת הליכתו של ההלך. לרגעים נדמה, הוד מעלתו, שפוח שאין לו שם מרחף סביב העיר, עוטף אותה, וכמי שיונק ביצה דרך חור בקליפתה הוא מושך אליו אנשים אלה ואחרים, מתוך מטבחים וכיכרות ומזחים ומיטות. (האם נכונה השמועה המרעישה, המסחררת, הוד מעלתו, שאפילו מתוך חדרי ארמון?)<sup>١٠٢</sup>

مدون أحداث المدينة: الآن، ويوماً بعد يوم، يشتد سير السائر. ويبدو لي للحظات، يا صاحب السعادة، أن هناك قوة غير معروفة ترفرف حول المدينة، تغطيها، مثل مَنْ يمص بيضة من خلال فتحة في قشرتها، تجذب هذه القوة إليها هؤلاء الأشخاص وغيرهم، من داخل المطابخ والساحات والأرصفة والآسرة. (هل صدقاً الشائعة المثيرة، والمحيرة، يا صاحب السعادة، أنه حتى من داخل حجرات القصر؟).

ثم تأخذ هذه الدائرة في الازدياد، لتصل في النهاية إلى أن الرجل يسير في المدينة كلها، وينضم جميع سكانها إليه، فيما يشبه القافلة، وكأن هناك زمار من هاملين وأصبح البحث عن الطريق هو الطريق، والضياع أصبح هو القوة:

روشم קורות העיר: ולמחרת בלילה, שוב אשתי ואני בטיול הקבוע שלנו. פינות לבתי העיר אנו רואים מדי פעם את השיירה הקטנה מתנהלת בגבעות, על קו האופק<sup>١٠٣</sup>

مدون أحداث المدينة: وفي مساء اليوم التالي، وبينما أنا وزوجتي في جولتنا الدائمة. ومن بين منازل المدينة رأينا، بين حين وآخر، القافلة الصغيرة تسير بطريقة معينة بين الهضاب على خط الأفق [ وهو خط التقاء سطح الأرض مع السماء.

[الباحث]

إن هذه المسيرة هي صدى لذلك الزمار الذي جذب وراءه أطفال البلدة إلى الضياع، وذلك بسبب خرق الاتفاق الذي تم معه. وكذلك لدى جروسمان نجد الشخصيات تسير إلى الضياع، وهو ليس نقطة النهاية بل هو المخرج:

روشم كורות העיר: הם הולכים בגבעות, ואני אחריהם, מתרוצץ בלי הרף בינם לבין העיר. הם גונחים וכושלים וקמים, נאחזים זה בזה, נושאים ביניהם את הישנים, נרדמים בעצמם, לילות, ימים, שוב ושוב מקיפים את העיר, בגשם ובקור ובשמש הלוחטת. מי יודע עד מתי ילכו ומה יקרה להם כשיתפכחו משיגעונם. הדוכס, למשל, מי היה מאמין, הולך כתף אל כתף עם מתקנת הרשתות, ולא פעם גם נכרכות עליו רשתותיה המעופפות. והמורה הזקן, עם הילת שערו הדקה הצחורה, פוסע בזריזות, כדרכו, מקפץ מרגל לרגל ומשרבב את ראשו לצדדים בסקרנות עצומה, גם בשנתו. והסנדלר והמיילדת יד ביד הולכים ועיני שניהם עצומות בחוזקה, כמו בהחלטה עיקשת. ובקצה השיירה הקטנה, אשתי, נשרכת ברגליה הכבדות ומתנשמת במאמץ, ראשה מוטל על חזה ואין איש אווז בידה.<sup>١٠٤</sup>

مدون أحداث المدينة: يسرون بين الهضاب، وأنا خلفهم، أترأض، بلا توقف، بينهم وبين المدينة. يتأوهون ويترنحون ويقومون، يمسك كل منهم بالآخر، ويحملون فيما بينهم النائمين، يغفون كل بطريقته، ليالي وأياماً، ويطوفون بالمدينة المرة تلو الأخرى، بين المطر والبرودة وتحت الشمس المحرقة. من يعلم إلى متى يسرون وماذا سيحدث لهم عندما يصحوا من جنونهم. وحتى الدوق، على سبيل المثال، من كان يصدق، يسير كتفاً بكتف مع مُصلحة الشباك، وقد التفت حوله شباكها المتطايرة أكثر من مرة. والمعلم الشيخ، بهالة شعره النحيل والأبيض، يخطو بهمة ونشاط، كعادته، ويقفز من قدم لقدم ويدخل رأسه بين السائرين بفضول كبير، وهو حتى في أثناء غفوته. والإسكافي والقابلة يسيران يداً بيد وعيونهما منغلقة بشدة، وكأنهما اتخذاً قراراً صارماً. وفي نهاية القافلة الصغيرة، زوجتي، تعرج برجلها الثقيلتين وتتنفس بصعوبة، رأسها ملقى على صدرها ولا يوجد من يمسك بيديها.

إن هذه الشخصيات، التي يدون جروسمان رحلتهم الحزينة، تعيش في جهنم، وهي الحياة بعد موت أولادهم. وسيرها هو ناحية ثمة نقطة أخرى من الضياع، وخيبة الأمل، مما جعلهم يشعرون باليأس:

ההולכים:  
וברגע הזה, במלים  
האלה, קִשָּׁךְ  
העולם: צל  
נפל עלינו  
כמהלומה.  
חומה.  
חומה את דרכנו  
חוסמת. קיר  
סלע אדיר  
חוצֵה, בוצֵע  
עולם. חומה. היא  
לא היתה פה קודם,  
לא היתה! אלף  
פעם כבר הקפנו את  
העיר, עלינו וירדנו בגבעות  
האלה, עד שאנו מכירים בהן  
כל אבן וחריץ  
בסלע, ופתאום –  
חומה.

אולי לא שמנו לב?  
אולי עברנו לידה  
מתוך שינה? היא לא היתה  
פה, לא היתה! אז איך? אז מה?  
מהשמיים? או צמחה מתוך  
האדמה?  
עכשיו היא כאן, היא כאן,  
ואולי –

הייכן? אפשר? אבל לא,  
 רבותי, לא, המדע לא  
 יאשר הנחה שכזו! אבל  
 הגעגועים אולי כן? אולי  
 הייאוש  
 יאשר?  
 (...)

אשה בתוך רשת: די! אני חוזרת.  
 דוכס: אבל עוד לא הגענו... ואולי יש נמצא ממש כאן, מאחורי  
 החומה?  
 אשה בתוך רשת: תשמע ממני, דוכס, יותר רחוק מזה אנחנו לא נגיע  
 חיים.

דוכס: בבקשה, אל תלכי.  
 אשה בתוך רשת: שאני יבין, דוכס, אתה מבקש שאני יישאר?  
 דוכס: כשאת כאן, אני לא מפחד...  
 אשה בתוך רשת: תן לי יד, דוכסי.<sup>10</sup>

السائرون:

وفي هذه اللحظة، وبالکلمات

هذه، اسودت

الدنيا: ظل

هبط علينا

مثل الصاعقة.

سور.

سور سدّ

طريقنا. حائط

[عبارة عن.الباحث] صخرة ضخمة

شطّرت، وفلّقت



العالم. سور. إنه  
لم يكن هنا من قبل،  
لم يكن! ألف  
مرة طوفنا،  
المدينة، سعدنا ونزلنا هذه الهضاب،  
لدرجة أننا نعرف فيها  
كل حجر وأخدود  
داخل الصخرة، وفجأة -  
سور

ربما لم ننتبه؟  
ربما مررنا بجواره  
أثناء النوم؟ لم يكن  
هنا، لم يكن! إذاً كيف؟ إذاً ماذا؟  
من السماء؟ أم أنه خرج من  
الأرض؟  
الآن هو هنا، هو هنا،  
وربما -  
في مكان ما؟ هل ممكن؟ ولكن لا،  
يا سيداتي، لا، فالعلم لا  
يعتمد هذا الأمر! ولكن  
ربما [تعتمده.الباحث] اللهفة والحنين؟ ربما  
اليأس

يعتمد ذلك؟

(...)

المرأة داخل الشبكة: كفى! أنا عائدة.

الدوق: لكننا لم نصل بعد... وربما بالفعل يوجد هناك هنا، من وراء السور؟  
المرأة داخل الشبكة: اسمع مني، سيدي الدوق، إذا وصلنا السير أبعد من ذلك لن نصل أحياء.

الدوق: من فضلك لا تذهبي.

المرأة داخل الشبكة: حسب فهمي يا سيدي الدوق، أنت تريدني أن أبقى؟

الدوق: طالما أنك هنا، فأنا لست خائف...

المرأة داخل الشبكة: اعطني يدك، سيدي الدوق.

هم يعتقدون أنهم سوف يفوزون بلقاء الأولاد، الأمر الذي يجعلهم يشعرون بشعور بسيط، ربما حتى يلحقوا بهم أو العكس. وجروسمان يقلب الأمور رأساً على عقب، فهو لا يترك الحياة والموت كمنشطين، بل يجعل كلاً منهما يقف أمام الآخر، وأحياناً يدمجهم معاً، ويوضح إلى أي مدى أنهما غير منفصلين.

والتناص مع أسطورة "زمار هاملين" يتم هنا، في الرواية، على طريقة التناص العكسي، أو التناص المَحْوَر. حيث إن أطفال هاملين هم الذين ساروا وراء الزمار، كعقوبة على جريمة آبائهم، ولكن، هنا، في الرواية، نجد أن من يسير، وراء الرجل، هم الكبار بعد أن فقدوا أولادهم. والانسحاق وراءه هو شوق إلى العدم، إلى الموت. ورغم أن القصة تحدث في مكان غريب، وفي بلاد غريبة، وبعيدة، وملبئة بالأشياء الغريبة، والرموز الغامضة، فإن القوة التي تحرك الحكمة هي الشكل.

وهكذا، توضح الاقتباسات، السالفة الذكر، مدى تأثير الأديب بأسطورة "زمار هاملين"،

فقد جعل منها محور الحدث الروائي.

وفي الختام يتضح أن رواية "الساقط خارج الزمن" هي كائن هجين، فقد تناص فيها جروسمان مع مختلف المصادر مثل العهد القديم، ومع الأسطورة، وكذلك مع أدباء مثل ناتان ألترمان، وحنوخ ليفين، ودوستويفسكي، وكذلك مع أدباء آخرين مثل: الشاعر الأمريكي Edward Estlin Cummings إدوارد استالين كمينجس (١٨٩٤ - ١٩٦٢)، والشاعر النمساوي Rainer Maria Rilke رينر ماريا ريلكا (١٨٧٥ - ١٩٢٦) وهما اللذان ذكرا باسمهما في الرواية:

הציטוט בעמוד 105 לקוח משירו של א.א. קאמינגס, "a clown's smirk",  
 "in the skull of a baboon"; הציטוט בעמי 126 מתוך: אורפאוס, אירידיקה,  
 הרמס" מאת ריינר מריה רילקה, בתרגום אברהם הוס.<sup>١٠٦</sup>

الاستشهاد الموجود في الصفحة الخامسة بعد المائة مأخوذ من قصيدة أ.أ. كمينجس " يبتسم المهرج في جمجمة قرد"؛ والاستشهاد الموجود في الصفحة السادسة والعشرين بعد المائة مأخوذ من قصيدة: أوريغوس، إيريدিকা، هرمس" للشاعر ماريا ريلكا، التي ترجمها أفراهام هوس.

كما تناص مع الشاعر الإنجليزي جون دان، الذي لم يُذكر باسمه، بل من خلال بيت الشعر المشهور له: "كل إنسان ليس جزيرة".<sup>١٠٧</sup> الأمر الذي يدل، على ما سبقت الإشارة إليه، من أن النص هو عبارة عن نسيج، تكمن بداخله خطوط متقاطعة. وأن مهنة النسيج هي عبارة عن وضع خيط بجوار خيط، ومجموعة العلاقات بين الخيوط. ولذا فالكاتب في العصر الحديث لم يعد "منتجاً" لنسيج "نص" أصلي، بل هو من ينسج نسيجاً من خلال استخدام "خيوط" لما سبق وكتبت، وقرأ في الماضي. فهو "ينسج" الثقافة الإنسانية، التي سبقت ونسجت من قبل، في شكل نسيج يبدو لنا على أنه جديد ولكن خيوطه معروفة من الماضي، وهذه هي جوهر فكرة التناص.

ويأخذ القارئ نصيباً مركزياً في عملية القراءة ونسج النص، وأن المؤلف لا يملك مغزى النص. ويبنى القارئ نسيج النص القائم على مجموعة من الاقتباسات المختلفة، التي تمثل

أصواتاً متعددة. وحسب كلام رولان بارت فإن ولادة القارئ تبدأ من موت المؤلف، وأن النص مرتبط بالقارئ، وبدون قارئ، لا يوجد نص.

### خامساً: الخاتمة

توصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

- ١- يقوض التناص مبدأ نقاء النص الإبداعي ويهدم عزلته، فيبنى النص وفق مبدأ التداخل مع غيره من النصوص.
- ٢- يمثل التناص ظاهرة منتشرة في الأدب العربي المعاصر، فهناك العديد من الأعمال الأدبية العبرية تتضح فيها ظاهرة التناص بشكل جلي.
- ٣- يقدم التناص، كمفهوم وكمنهج، إطاراً نظرياً ومنهجياً للقراءة المتعمقة للعناصر الثقافية في القصة ولتفسير هذه العناصر.
- ٤- تعريف مصطلح التناص ليست مسألة بسيطة، بسبب المفاهيم المختلفة التي ينظر بها الباحثون، الذين أتوا من مجالات مختلفة، إلى التناص، وكذلك بسبب التطورات التي مر بها عبر الزمن.
- ٥- تشبه رواية "الساقط خارج الزمن" الأعمال التي كسرت الحواجز بين النثر والشعر، وبين الواقع والخيال، وبين الحياة والموت. فهي عمل بلا حواجز وبلا قيود
- ٦- يُستخدم العهد القديم كأداة أساسية وجوهرية في الأدب العربي عبر عصوره المختلفة. فقد استخدم العديد من الأدباء القصص المقرائية لتصوير الواقع الثقافي الخاص بعصرهم، وليعبروا من خلال هذه القصص عن عالمهم الداخلي.
- ٧- التناص ليس عملية بسيطة دائماً، يمكن من خلالها فصل النص الغائب عن النص الحاضر المتأثر. فالنص يخضع لعملية بناء، بمعنى أن الوحدة المكررة لا تظل كما هي، وإنما تدخل في نسيج النص ويصبح لها دلالات ترتبط بالنص وسياق إنتاجه.
- ٨- يتسم التناص، في أشكاله المختلفة، بالعمق الثقافي والفكري والمعرفي، فتتعدد الصلات الثقافية بالإحالات التاريخية والإشارات إلى الرموز المستمدة من المصادر

القديمة لتدخل في سياق النصوص الأدبية المختلفة، وتصبح جزءاً مهماً من بنياتها ودلالاتها.

٩-رواية "الساقط خارج الزمن" هي كائن هجين، تناص فيها دافيد جروسمان مع مختلف المصادر مثل العهد القديم، والأدب، والأسطورة.

## الهوامش :

- ١ عَزَام، محمد، النَّصُّ الغائب تجلّيات التَّنَاصُّ في الشعر العربي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص ١١
- ٢ المرجع السابق، الصفحة نفسها
- ٣ سالم، نجلاء رأفت، الأثر العربي في الشعر الفلسطيني، سميح القاسم نموذجاً، رسالة المشرق، المجلد الثامن عشر، العددان الأول والثاني، ٢٠٠٦، ص ١١٩
- ٤ الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد الكريم الغرباوي، راجعه، عبد الستار أحمد فراج، مطبعة حكومة الكويت، ج ١٨، ١٩٧٩ م، (مادة: ن ص ص) ص ١٧٨-١٨٢
- ٥ هبة، مجدي والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة بيروت ١٩٨٤، ص ٤١٢
- ٦ نقلاً عن لعور، موسى، التناص في رواية "الجازية والدرأويش" لابن هدوكة، دراسة من منظور لسانيات النص، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة الجزائر، ٢٠٠٩، ص ١١
- ٧ الفقي، صبحي إبراهيم، التناص بين القرآن الكريم والحديث الشريف، مجلة علوم اللغة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، المجلد السابع، العدد الثاني، ٢٠٠٤، ص ١٠٢
- ٨ من كتب التراث التي عالجت هذه المصطلحات:
- ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التحرير، تحقيق: حفي شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٦٣
- القزويني التلخيص، شرح: محمد هاشم دويدري، دار الحكمة، دمشق، ١٩٧٠، نقلاً عن إدريس، محمد جلاء: التناص والأدب المقارن، مجلة رسالة المشرق، المجلد السادس والعشرون، الأعداد من الأول إلى الرابع ٢٠١١، ص ٢٣٣
- ٩مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة ١٩٩٢ م، ص ١١٩
- ١٠ ألكد-להמן, אלינה, חווה גרינספלד, אינטרמקסטוליות כשיטה פרשנית במחקר האיכותי, שנתון "שאנן", גל' 46, יולי, 2008, עמ' 116

- ١٢ مرتاض، عبد الملك، فكرة السرقات الأدبية ونظرية الناص، مجلة علامات النقد، النادي الأدبي، جدة، ج ١، مجلد ١، مايو ١٩٩١، ص ٧١
- ١٣ أنجينو، مارك، التناسية، دراسات في النص والتناسية (مجموعة مقالات)، ترجمة، محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، الطبعة الأولى، ١٩٩٨، ص ٥٩
- ١٤ المرجع السابق ص ٦٠
- ١٥ سلام، سعيد، التناص التراثي (الرواية الجزائرية إنموذجاً)، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، ١٩٩٨-١٩٩٩، نقلاً عن لعور، موسى، التناص في رواية "الجازية والدرأيش"، مرجع سبق ذكره، ص ٦٧
- ١٦ المديني، أحمد، في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية، العراق، الطبعة الأولى، ١٩٧٨، ص ١٠٣، نقلاً عن لعور، موسى، التناص في رواية "الجازية والدرأيش"، مرجع سبق ذكره، ص ٦٧
- ١٧ ناهم، أحمد، التناص في شعر الرواد، سلسلة رسائل جامعية، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤، ص ٢٤
- ١٨ بارت، رولان، نظرية النص، بحث مترجم ضمن كتاب "آفاق التناسية... المفهوم والمنظور، ترجمة د. محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨، ص ٣٠
- ١٩ ألكد-لهמן، أليנה، حووه غرينسفلد، ش.م. عم' 119
- ٢٠ بارت، رولان، مرجع سبق ذكره، ص ٣٠
- ٢١ غلوزמן، ميכאל ولوبين، أورلي: اينترمتكستولיות בספרות ובתרבות, ספר היובל לזיוה בן-פורת, הוצ' הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2012, עמ' 33
- ٢٢ جيرار جينيت، "طروس... الأدب على الأدب" - ضمن كتاب، أفاق التناسية، مرجع سبق ذكره، ص ١٣١
- ٢٣ الأوديسة هي ملحمة نظمها الشاعر اليوناني الأعمى هوميروس تحكي عن قصة حروب طروادة، تلك الحروب القديمة التي نشبت بين جيوش المدن اليونانية وبين جيوش طروادة وحلفائها من أسيا الصغرى في ذلك الوقت. أنظر: هوميروس، الأوديسة، ترجمة دريني خشية، دار التنوير، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٣، مقدمة المترجم ص ٧
- ٢٤ ألكد-لهמן، أليנה، حووه غرينسفلد، ش.م. عم' 123
- ٢٥ أوزلاي، أستر، اينترمتكستولיות כדרך עיצוב ב "מיכאל שלי" מאת עמוס עוז, שנתון "שאנן", כרך ט', 2004, עמ' 245-268
- ٢٦ ألكد-لهמן، أليנה، وجرينسفلد، حووه، ش.م. عم' 120

٢٧ **أزولاي، أستر، اينترتاكستولوت بشירים " ايילה اسلخ اوتد" / امير غلبوع**  
**"عكشيو شيني הזאבים בבטן האיילה/ רוני سومק, חמדעת כתב-עת רב-תחומי, כרך**  
**ח' - 2014, עמ' 9-29**

٢٨ ولد الأديب دافيد جروسمان في القدس عام ١٩٥٤، وأصدر عام ١٩٨٢ قصة " **١٦ كרב** " مبارزة"، وفي عام ١٩٨٣ صدرت مجموعته القصصية " **٦٦٦** " **عداء** "، بعد ذلك توالى إصداراته الأدبية، وكانت تحظى بنجاح تجاري، وكذلك ياثارة ردود الأفعال النقدية. ويمكن تقسيم إبداعاته إلى أساليب أدبية مختلفة، فقد كتب أربعة قصص، يمكن تصنيفها على أنها تخاطب القراء الناضجين، وهي " **١٦٦٦** " **البنسامة الجدي** " عام ١٩٨٣، " **٦٦٦٦** " **عزير عرد اهבה** " **أنظر مادة: حب** " عام ١٩٨٦، وهي الرواية التي جعلته في بؤرة اهتمام قراء الأدب في إسرائيل. و " **٦٦٦٦** " **سفر הדקדוק הפנימי** " **كتاب النحو الداخلي** " عام ١٩٩١، " **٦٦٦٦** " **سكيد** " **عندما تصيري لي السكن** " عام ٢٠٠٠. وروايتان تخاطبان بشكل واضح الشباب وهما " **٦٦٦٦** " **يلדים זגזג** " **هناك أطفال منحرفون** " عام ١٩٩٤، و " **٦٦٦٦** " **מישהו לרוץ אתו** " **شخص ما تجري برفقته** " عام ٢٠٠٠. كما كتب عام ١٩٨٨ مسرحية " **٦٦٦٦** " **جنة خالية** "، كما أن جروسمان مشهور عند الجمهور الإسرائيلي من خلال روايته " **٦٦٦٦** " **الزمن الأصفر** " عام ١٩٨٧ وهي رواية تحتوي على حوارات أجراها مع فلسطينيين وإسرائيليين يعيشون في الضفة الغربية وكذلك من خلال روايته " **٦٦٦٦** " **نوكחים נפקדים** " **غانيون حاضرون** " عام ١٩٩٢، التي يدور موضوعها الأساسي حول عرب إسرائيل. فقد حاول جروسمان من خلال هذه الأعمال التعامل مع مشاكل سياسية وقومية بعيداً عن السياق الأدبي البارز.

ومن ناحية الأجيال الأدبية، فإن جروسمان ينتمي إلى جيل الدولة " **٦٦٦٦** " **המדינה** " الذي يضم كذلك أهرون أيلفلد، وأ. ب. يهوشوع، وعاموس عوز، ويهوشوع كيناز، وروث الموج، وغيرهم. وقد نشر أبناء جيل جروسمان بواكير أعمالهم في ثمانينيات القرن العشرين. وهناك من يصنفهم على أنهم أدباء ما بعد الحداثة، مثل أفراهام بيلفن في كتابه " **٦٦٦٦** " **גל אחר בספרות העברית. ספרות עברית פוסטמודרניסטית** " عام ١٩٩٥. وتوجد تصنيفات أخرى مهمة ترى في هؤلاء الأدباء أنهم يمثلون مقاماً مشتركاً ثقافياً، وأديباً، ويطلقون عليهم أبناء الجيل الثاني من أحداث النازي أو أبناء "جيل حرب أكتوبر".

وتجدر الإشارة إلى أن معظم أدباء هذا الجيل لم يحظوا بنجاح تجاري (ومعظمهم لم يحظ بالشهرة الجديرة في إطار ما تعارف على تسميته "الشهرة الجماهيرية"، بل الأكثر من ذلك، لم يعتبر أحد منهم شخصية عامة مشهورة ومعروفة، يكون لها اهتمامات بالشئون الاجتماعية السياسية الإسرائيلية. ولكن هذا الأمر مختلف بالنسبة لدافيد جروسمان، الذي أراد أن يوجد لأسباب عديدة، نموذج "المتطلع إلى بيت إسرائيل"، الذي هجره أبناء عصره، وذلك من خلال كتاباته أو من خلال مكانته "كشخصية عامة"، وكذلك من خلال غزارة إنتاجه.



ومن نواحي عديدة، يواصل جروسمان التعبير عن النماذج التي كانت تميز أدياء الجيل الذي سبقه. كما يمكن أن نراه في مكانة وسط؛ فمن ناحية فهو أديب محنك وعلى دراية بتكنيكات ما بعد الحداثة، ومن ناحية أخرى، فإن ما يربطه جيداً بالأدب المعاصر هو ارتباطه بالتعبير عن الأمور التي كان يعبر عنها أبناء الجيل السابق عليه. أنظر: =

- ١- הראל, מעין, 'גלד שהתקשה ונקרש על פצע הילד' מיניות ביצרתו של דוד גרוסמן, עבודת-גמר לתואר-מוסמך, בהנחייתו של פרופ' יגאל שוורץ, האוניברסיטה העברית בירושלים, הפקולטה למדעי הרוח, החוג לספרות עברית, ינואר 2003, עמ' 7
- ٢- שיפמן, זמדר, דברים שרואים מכאן, דויד גרוסמן, אורלי קסטל בלום, ומאיר שלו, הוצ' כרמל, 2007, עמ' 13
- ٢٩ בן-דב, ניצה, קול כתום עם קצת צהוב כמו לימון מסביב, בשוליים, מאזניים, כרך פ"ו גל' 4, אוגוסט 2012, עמ' 2-4
- ٣٠ יודיליביץ, מרב, נופל מחוץ לזמן, חיים שלא פסקו ועצרו מלכת, ידיעות אחרונות, 2011-6-18
- ٣١ حرب لبنان الثانية بدأت في الثاني عشر من يوليو عام ٢٠٠٦، وانتهت في الرابع عشر من أغسطس من نفس العام، في مناطق مختلفة من لبنان. أنظر: عبد الرؤف سنو، الحرب الإسرائيلية-اللبنانية ٢٠٠٦، الخلفيات والمواقف والأبعاد، مجلة حوار العرب، بيروت، العدد ٢٢، ٢٠٠٦
- ٣٢ גרוסמן, דויד, נופל מחוץ לזמן, הספרייה החדשה, הוצ' הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 93-94
- ٣٣ נבות, אמנון, תחת חורש החלב, קיצת דם לקינוח הדבש, כתב-עת זחק, כרך ב', אפריל 2012, עמ' 478
- ٣٤ יוני לבנה, דויד גרוסמן, נופל מחוץ לזמן, ידיעות אחרונות, 2011-6-24
- ٣٥ לויתן, עמוס, תגובה על ספרו של דויד גרוסמן "נופל מחוץ לזמן", הארץ 2011-6-22
- ٣٦ שווימר, יותם, ושב ליד הזמן, על החדש של גרוסמן, ידיעות אחרונות, 2011-6-20
- ٣٧ גרוסמן, דויד, שם, עמ' 63
- ٣٨ בלבן, אברהם, "נופל מחוץ לזמן" מאת דויד גרוסמן / למצוא לזה מלים, הארץ, 2011-6-16
- ٣٩ ראו, אישה או קנטאור?, ידיעות אחרונות, 2016-1-3

- ٤٠ נופל מחוץ לזמן/ דויד גרוסמן, הוצאת הספרייה החדשה/ 187 עמודים, פורסם ב- 03 ספטמבר 2011, (15 / 1 / 2016) נדלה מ:  
[http://koalablog.co.il/index.php?option=com\\_content&view=article&id=119](http://koalablog.co.il/index.php?option=com_content&view=article&id=119)
- ٤١ שיפמן, סמדר, "נופל מחוץ לזמן" מאת דויד גרוסמן, הוא מת אבל מותו, לא מת-  
 הארץ 2011-6-22
- ٤٢ هو الديوان الخامس للشاعر ناتان ألترمان وآخر إصدارته، ويضم خمس وأربعين قصيدة وكذلك مقطوعات  
 نثرية. صدر عام ١٩٦٥. أنظر: אבידן, דוד, ציפור גדולה מעל העיר, עכשיו, חוב' 12-13,  
 אביב קיץ, 1965
- ٤٣ נופל מחוץ לזמן/ דויד גרוסמן, שם
- ٤٤ גרוסמן, דויד, שם, עמ' 153
- ٤٥ אברמי, ד"ר שירלי: על קסמה של השירה, מאזניים, גל' מס' 2- כרך פ"ט, 2015,  
 עמ' 42
- ٤٦ שווימר, יותם, שם
- ٤٧ סלע, מיה, ספר חדש של דויד גרוסמן ייצא החודש הבא, הארץ 2011-5-26
- ٤٨ ליבלך, עמליה, "נופל מחוץ לזמן", מאת דויד גרוסמן/ בדידות שאין כמותה, הארץ,  
 2011-6-15
- ٤٩ לויתן, עמוס, הדרמה הכבושה בין האיש לאישה, עיתון 77, גלי 355 - 356,  
 יולי, אוגוסט, 2011, עמ' 56-57
- ٥٠ עופר, ד"ר רחל, נשים מקראיות בספרות העברית החדשה, דמיותיהן של רחל ולאה,  
 כמקרה מבחן - מכללת יעקב הרצוג, 2010, עמ' 2
- ٥١ שקד, מלכה, לנצח אנגנך, המקרא בשירה העברית החדשה, עיון, הוצ' ידיעות  
 אחרונות וספרי חמד, תל-אביב, 2009, עמ' 11
- ٥٢ هو الأدب الذي استمر لمدة ستين عاماً منذ حدوث الاضطرابات التي وقعت في روسيا عام ١٨٨١، وهو  
 التاريخ الذي ميز نقطة تحول في حركة الهسكالانتها بفشلها في شرق أوروبا، وبين قيام الثورة الروسية عام  
 ١٩١٧، حدثت نقطة تحول إلى البلاد السلافية (شرق أوروبا) فيما يتصل بالأدب العبري. أنظر:  
 شاكيد، جرشون، الأدب النثري العبري، ١٨٨٠-١٩٨٠، ترجمة إبراهيم نصر الدين عبد الجواد، مراجعة، رشاد  
 عبد الله الشامي، دار الكتب الجامعية، شبين الكوم، الطبعة الأولى ٢٠٠٧، مقدمة المراجع، ص ١٢
- ٥٣ שקד, מלכה, שם, שם

٥٤ שם, שם

٥٥ בראשית, 1: 2

٥٦ גרוסמן, דויד: שם, עמ' 13

٥٧ גרוסמן, דויד: שם, עמ' 16

٥٨ שם, שם, עמ' 20

٥٩ שם, שם, עמ' 23

٦٠ المشرّد، نعيم قعر، استراتيجيّة التناص في رواية الحلم والفتيعة لعز الدين جلاوي، رسالة ماجستير غير

منشورة، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، ٢٠١١، ص ٧٢

٦١ طبانة، بدوي، السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، مكتبة نهضة مصر، القاهرة،

ب.ت، ص ١٦٣

٦٢ نقلًا عن: بوجمعة سارة، جماليات التناص في شعر "محمد جربوعه"، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآداب

واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، الجزائر، ٢٠١٥، ص ٤١

٦٣ اليافي، نعيم، أطياف الوجه الواحد، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب،

دمشق، ١٩٩٧، ص ٨٤

٦٤ גלזמן, מיכאל, ולובין, אורלי, שם, עמ' 13

٦٥ פיינגולד, בן עמי, מכלניות לפונדק הרוחות, אלתרמן המחזאי, ספריית פועלים, 2009,

עמ' 13

٦٦ גרוסמן, דויד, שם, עמ' 87

٦٧ שם, שם, עמ' 111

٦٨ שם, שם, עמ' 58

٦٩ שם, שם, עמ' 59

٧٠ שם, שם, עמ' 130

٧١ שם, שם, עמ' 45

٧٢ שם, שם, עמ' 97

٧٣ شبل محمد، عزة، علم لغة النص (النظرية والتطبيق)، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ٨٠

٧٤ الغباري، عوض، دراسات في أدب مصر الإسلامية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣، ص

١٨٨

٧٥ הנדלזליץ, מיכאל, "אשכבה", פולחן החיים והמוות, הארץ, 2015-11-11

- ٧٦ גרוסמן, דויד, שם, עמ' 116
- ٧٧ שם, התחלת הרומן, עמ' 7
- ٧٨ باخين, ميخائيل, شعرية دوستويفسكي, ترجمة جميل نصيف التكريتي, مراجعة حياة شرارة, دار توفال للنشر, الدار البيضاء, الطبعة الأولى ١٩٨٦, ص ٤٠
- ٧٩ المرجع السابق, ص ٦٧
- ٨٠ المرجع السابق, الصفحة نفسها
- ٨١ גלזמן, מיכאל, ולובין, אורלי, שם, עמ' 215
- ٨٢ עיין: 1- שווימר, יותם: שם
- 2- סלע, מיה, שם
- 3- אשכנזי, יפתח, שכול וכישלון, הארץ, 2011-7-8
- ٨٣ גרוסמן, דויד, שם, עמ' 165
- ٨٤ שם, עמ' 140
- ٨٥ שם, שם, סוף הרומן, עמ' 185-186
- ٨٦ שם, שם, עמ' 142-143
- ٨٧ לבנה, יוני: דויד גרוסמן, נופל מחוץ לזמן, ידיעות אחרונות, 2011-6-24
- ٨٨ גרוסמן, דויד, שם, עמ' 66
- ٨٩ רימור, מוטי, אהבה לפני צדק, (11/3/2016) גדלה מ:  
[http://kaveret.colman.ac.il/files/06\\_2012/04\\_22.pdf](http://kaveret.colman.ac.il/files/06_2012/04_22.pdf)
- ٩٠ גרוסמן, דויד: שם, עמ' 65
- ٩١ محبك, أحمد زياد, الأسطورة, مجلة الموقف الأدبي, مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق, العدد ١٧٢, آب ١٩٨٥, ص ٣٦
- ٩٢ المرجع السابق, ص ٣٨
- ٩٣ يونس, عبد الحميد: الفولكلور والميثولوجيا, مجلة عالم الفكر المجلد الثالث العدد الأول, إبريل- مايو - يونيو, ١٩٧٢, ص ١٩
- ٩٤ علي, عبد الرضا, الأسطورة في شعر السياب, منشورات وزارة الثقافة والفنون, الجمهورية العراقية, ١٩٧٨, ص ٢٠
- ٩٥ الديك, إحسان, التناص الأسطوري في جدارية محمود درويش, مجلة المجمع العددان ٣-٤, ٢٠١٠-٢٠١١, ص ٩

- ٩٦ أسعد، سامية، الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر، مجلة عالم الفكر المجلد السادس عشر العدد الثالث، أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر ١٩٨٥، ص ١٠٩
- ٩٧ عزيز، كارم محمود، أساطير التوراة الكبرى، وتراث الشرق الأدنى القديم، مكتبة النافذة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦، ص ١٤
- ٩٨ يونس، عبد الحميد، مرجع سبق ذكره، نفس الصفحة
- ٩٩ أسعد، سامية، مرجع سبق ذكره، ص ١١٥
- ١٠٠ **בהמליך שוב מחפשים חלילן, הארץ, 2012 -5 -28**
- ١٠١ גרוסמן, דויד, שם, עמ' 40
- ١٠٢ שם, שם, עמ' 97
- ١٠٣ שם, שם, עמ' 99
- ١٠٤ שם, שם, עמ' 106-107
- ١٠٥ שם, שם, עמ' 146 - 149
- ١٠٦ שם, עמ' 187
- ١٠٧ בלבן, אברהם, שם

## قائمة المراجع

### أولاً: باللغة العربية:

- ١- إدريس، محمد جلاء: التناص والأدب المقارن، مجلة رسالة المشرق، المجلد السادس والعشرون، الأعداد من الأول إلى الرابع ٢٠١١م
- ٢- أسعد، سامية: الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر، مجلة عالم الفكر المجلد السادس عشر العدد الثالث، أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر ١٩٨٥م
- ٣- باختين، ميخائيل: شعرية دوستويفسكي - ترجمة جميل نصيف التكريتي - مراجعة حياة شرارة - دار تويقال للنشر - الدار البيضاء - الطبعة الأولى ١٩٨٦م
- ٤- بارت، رولان: نظرية النص، بحث مترجم ضمن كتاب "آفاق التناصية... المفهوم والمنظور- ترجمة د. محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٨م
- ٥- بوجمعة سارة، جماليات التناص في شعر "محمد جربوعة"، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ٢٠١٥
- ٦- جيرار جينيت: " طروس... الأدب على الأدب" - ضمن كتاب: آفاق التناصية- المفهوم والمنظور- ترجمة د. محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٨م
- ٧- الديك، إحسان: التناص الأسطوري في جدارية محمود درويش، مجلة المجمع العددان ٣-٤، ٢٠١٠-٢٠١١
- ٨- الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد الكريم الغرباوي- راجعه: عبد الستار أحمد فراج - مطبعة حكومة الكويت ، ج ١٨ ، ١٩٧٩م
- ٩- سالم، نجلاء رأفت، الأثر العبري في الشعر الفلسطيني، سميح القاسم نموذجاً، رسالة المشرق، المجلد الثامن عشر، العددان الأول والثاني، ٢٠٠٦

- ١٠- شاكيد، جرشون: الأدب النثري العبري: ١٨٨٠ - ١٩٨٠، ترجمة إبراهيم نصر الدين عبد الجواد، مراجعة: رشاد عبد الله الشامي، دار الكتب الجامعية - شبين الكوم، الطبعة الأولى ٢٠٠٧ م
- ١١- شبل محمد، عزة : علم لغة النص ( النظرية والتطبيق)، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٧ م
- ١٢- طبانة، بدوي، السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ب.ت
- ١٣- عزّام، محمد: النَّصُّ الغائبُ تجلّيات النَّاصِ في الشعر العربي- من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ٢٠٠١ م
- ١٤- عزيز، كارم محمود: أساطير التوراة الكبرى، وتراث الشرق الأدنى القديم، مكتبة النافذة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦ م
- ١٥- علي، عبد الرضا، الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة والفنون - الجمهورية العراقية، ١٩٧٨ م
- ١٦- العباري، عوض: دراسات في أدب مصر الإسلامية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣ م
- ١٧- الفقي، صبحي إبراهيم ، التناص بين القرآن الكريم والحديث الشريف، مجلة علوم اللغة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، المجلد السابع، العدد الثاني، ٢٠٠٤ م
- ١٨- لعور، موسى: التناص في رواية "الجازية والدرأويش" لابن هدوكة. دراسة من منظور لسانيات النص، رسالة ماجستير غير منشورة. كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية - قسم الأدب العربي - جامعة محمد خيضر بسكرة الجزائر - ٢٠٠٩ م
- ١٩- مارك، أنجينو، التناصية، دراسات في النص والتناصية (مجموعة مقالات)، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري - حلب - الطبعة الأولى ١٩٩٨ م

- ٢٠- المشرّد، نعيم قعر: استراتيجية التناص في رواية الحلم والفجيرة لعز الدين جلاوجي، رسالة ماجستير غير منشورة - قسم اللغة والأدب العربي - كلية الآداب واللغات - جامعة قاصدي مرباح - الجزائر ٢٠١١ م
- ٢١- محبك، أحمد زياد، الأسطورة، مجلة الموقف الأدبي - مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق العدد ١٧٢ آب ١٩٨٥ م
- ٢٢- مرتاض، عبد الملك: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات النقد، النادي الأدبي، جدة، ج ١. مجلد ١، مايو ١٩٩١ م
- ٢٣- مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة ١٩٩٢ م
- ٢٤- ناهم، أحمد، التناص في شعر الرواد، سلسلة رسائل جامعية، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤ م
- ٢٥- هوميروس، الأوديسة، ترجمة دريني خشبة، دار التنوير، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٣ م
- ٢٦- وهبة، مجدي والمهندس، كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة بيروت ١٩٨٤ م
- ٢٧- اليافي، نعيم: أطراف الوجه الواحد: دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ١٩٩٧ م
- ٢٨- يونس، عبد الحميد: الفولكلور والميثولوجيا، مجلة عالم الفكر المجلد الثالث العدد الأول، إبريل - مايو - يونيو ١٩٧٢ م

## ثانياً: باللغة العبرية

## أ: المصادر:

- תורה נביאים וכתובים, לונדון, 1982
- גרוסמן, דויד: נופל מחוץ לזמן, הספריה החדשה, הוצ' הקיבוץ המאוחד, 2011



**ב: المراجع:**

- 1- אבידן, דוד: ציפור גדולה מעל העיר, עכשיו, חוב' 12-13, אביב קיץ 1965
- 2- אברמי, ד"ר שירלי: על קסמה של השירה, מאזניים – גל' מס' 2- כרך פ"ט – 2015
- 3- אזולאי, אסתר: אינטרטקסטוליות בשירים " איילה אשלח אותך"/ אמיר גלבווע ו"עכשיו שיני הזאבים בבטן האיילה/ רוני סומק, חמדעת כתב-עת רב-תחומי, כרך ח'- 2014
- 4- אזולאי, אסתר: אינטרטקסטוליות כדרך עיצוב ב "מיכאל שלי" מאת עמוס עוז – שנתון "שאנן", כרך ט', 2004, עמ' 245-268
- 5- אישה או קנטאור?, ידיעות אחרונות, 2016-1-3
- 6- אלקד-להמן, אלינה, וגרינספלד, חווה: אינטרטקסטוליות כשיטה פרשנית במחקר האיכותי, שנתון "שאנן", גל' 46, יולי 2008
- 7- בהמלין שוב מחפשים חלילן, הארץ, 2012-5-28
- 8- בלבן, אברהם: "נופל מחוץ לזמן" מאת דויד גרוסמן / למצוא לזה מלים, הארץ, 2011-6-16
- 9- בן-דב, ניצה: קול כתום עם קצת צהוב כמו לימון מסביב, בשוליים, מאזניים, כרך פ"ו גל' 4, אוגסט 2012
- 10- גלזמן, מיכאל ולובין, אורלי: אינטרטקסטואליות בספרות ובתרבות, ספר היוכל לזיוה בן-פורת – הוצ' הקיבוץ המאוחד – תל-אביב 2012
- 11- הנדלזלץ, מיכאל: "אשכבה": פולחן החיים והמוות, הארץ, 2015-11-11
- 12- הראל, מעין: 'גלד שהתקשה ונקרש על פצע הילד' מיניות ביצרתו של דוד גרוסמן – עבודת-גמר לתואר-מוסמך – בהנחייתו של פרופ' יגאל שוורץ, האוניברסיטה העברית בירושלים, הפקולטה למדעי הרוח, החוג לספרות עברית – ינואר 2003
- 13- יודילביץ, מרב: נופל מחוץ לזמן: חיים שלא פסקו ועצרו מלכת, ידיעות אחרונות, 2011-6-18
- 14- אשכנזי, יפתח: שכול וכישלון, הארץ, 2011-7-8
- 15- לבנה, יוני: דויד גרוסמן, נופל מחוץ לזמן, ידיעות אחרונות, 2011-6-24
- 16- לויתן, עמוס: הדרמה הכבושה בין האיש לאישה, עיתון 77, גלי 355 – 356, יולי, אוגוסט 2011

- 17- לויתן, עמוס: תגובה על ספרו של דויד גרוסמן "נופל מחוץ לזמן"- הארץ  
22-6-2011
- 18- ליבלך, עמליה: "נופל מחוץ לזמן", מאת דויד גרוסמן/ בדידות שאין  
כמותה- הארץ 15-6-2011
- 19- נבות, אמנון: תחת חורש החלב: קיצת דם לקינוח הדבש. כתב-עת דָּחֶק, כרך  
ב', אפריל 2012
- 20- סלע, מיה: ספר חדש של דויד גרוסמן ייצא החודש הבא- הארץ 5-26-  
2011
- 21- עופר, ד"ר רחל: נשים מקראיות בספרות העברית החדשה – דמיותיהן של  
רחל ולאה – כמקרה מבחן – מכללת יעקב הרצוג – 2010
- 22- פיינגולד, בן עמי: מכלניות לפונדק הרוחות: אלתרמן המחזאי, ספריית  
פועלים, 2009
- 23- שווימר, יותם: ושב ליד הזמן: על החדש של גרוסמן, ידיעות אחרונות, 20-  
6-2011
- 24- שיפמן, זמדר: דברים שרואים מכאן, דויד גרוסמן, אורלי קסטל בלום,  
ומאיר שלו, הוצ' כרמל, 2007
- 25- שיפמן, סמדר: "נופל מחוץ לזמן" מאת דויד גרוסמן, הוא מת אבל מותו, לא  
מת- הארץ 22-6-2011
- 26- שקד, מלכה: לנצח אנגנך: המקרא בשירה העברית החדשה, עיון, הוצ'  
ידיעות אחרונות וספרי חמד, תל-אביב, 2009

**ثالثاً: المواقع الإلكترونية:**

- 1- נופל מחוץ לזמן/ דויד גרוסמן, הוצאת הספריה החדשה/ 187 עמודים,  
פורסם ב- 03 ספטמבר 2011, (15/1/2016) גדלה מ:  
[http://koalablog.co.il/index.php?option=com\\_content&view=article&id=119](http://koalablog.co.il/index.php?option=com_content&view=article&id=119)
- 2- רימור, מוטי: אהבה לפני צדק, (11/3/2016) גדלה מ:  
[http://kaveret.colman.ac.il/files/06\\_2012/04\\_22.pdf](http://kaveret.colman.ac.il/files/06_2012/04_22.pdf)