الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون – تيارت.
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية.
قسم اللغات والآداب.

الموضوع:

التناص وجمالياته في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي

رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير
في إطار مشروع الرواية العربية في الجزائر بين الحداثة والكلاسيكية

إعداد الطالبة:
- شريف سعاد

إشراف الأستاذ:
- د. عبد القادر شرشار

أعضاء اللجنة المناقشة:

- **أ.د- بشير بويجرة رئيسا**
- **أ.د- عبد القادر شرشار مشرفا ومقررا**
- **د- عبد القادر عميش عضوا مناقشا**
- **د- محمد داود عضوا مناقشا**

السنة الجامعية: ٢٠٠٥ / ٢٠٠٦

الإهداء

أهدي ثمرة هذا العمل إلى من قال فيهم " المولى عز وجّل " .

بسم الله الرحمن الرحيم

« و قضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه و بالوالدين إحسانا إما يبلغنَّ عندك الكبر أحدهما أو كلاهما فلا تقل لهما أف و لا تنهرهما وقل لهما قولا كريما ﴿23﴾ واخفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل ربي ارحمهما كما ربياني صغيرا ﴿24﴾ ».

سورة الإسراء 23 –24.

إلى أغلى ما في الوجود: إلى أمي.. وأبي.

المقدمة

مـــقدمة:

شهدت الرواية العربية المعاصرة، تطورا كبيرا وسريعا، واكب حركة التطور وتطابقت مع معايير الخطاب الحديث، كما لم تعد الرواية الجزائرية الحديثة مجرد تقرير عن تجربة، بل هي تصوير للتجربة، يوحي بمعان إنسانية ونفسية عامة، حيث تتضح معانيها، ويعظم أثرها كلما تعمق الكاتب في معالجة المشكلات والقضايا، التي تهم الإنسان، وتشكل تفكيره.

تقدم الرواية الحديثة للباحث مادة خصبة للدراسة، تتراءى فيها شروط النص منذ اللحظة التي يلتقط فيها القارئ خيوط السرد، حيث تهب الرواية نفسها للمتلقي في توافق وانسجام كلي مما يجعلها مادة أثيرة في الدراسات الجديدة، وميدانا جليا لتطبيق النظريات الحديثة، ذلك أن الرواية بمثابة حقل تجارب واسع تظهر فيه أشكال من العبقرية والإبداع.

يورد هذا البحث أفقا حديثا، يدخل في مجال النظرية بالمفهوم العلمي، فظاهرة التناص تتميز بقابليتها للتطبيق، وخضوعها للتعديل المستمر في ضوء الإنجازات المستحدثة، حيث أضفت البحوث الحالية في الأبنية السردية إلى تصورات جديدة عن نص الرواية وتقنيات تحليله.

تتضمن الرواية العربية الحديثة عامة والجزائرية خاصة، في طياتها ألوان مختلفة من النصوص الغائبة، التي تندمج مع متنها السردي بطريقة فنية وجمالية؛ حيث تعتبر ظاهرة التناص إحدى مميزات النص الأدبي، التي تحيل القارئ دائما إلى نصوص أخرى غائبة، يستحضرها ويستكشفها عن طريق فطانته ومراسه كون النص مجموعة من الإشارات والعلامات.

لم تعد الرواية، في ضوء النقد الحديث، عملا بسيط التكوين، بل هي نسيج محكم، تشكله وتغذيه جملة من العناصر لعل من أهمها التناص، الذي يتجلى من خلال المخزون المعرفي والوجداني للكاتب والمتلقي؛ حيث يعمل القارئ على تجاوز

محدودية النص الماثل في تشكيله ويصنع فضاءاً خاصاً به، فيتولى ملء الفراغات وسد الفجوات، وكأن القراءة إعادة تركيب له، مستمدة من خبراته ومستقاة من تجاربه.

إن ظاهرة التناص تلعب دورا حاسما في تنظيم عناصر النص وتنمية أجزائه تخفف مما بين الذكرى والتجربة من فجوى أو تضاد، وتمارس عملية صهر هائلة لمخزون الذاكرة وتجعله جزءا من نسيج كلي، والتناص لا يقصر حركة النص على النصوص الأخرى فقط، بل يتجاوز إلى مظاهر جمالية يضفيها على المتن السردي.

وقد وقع اختياري على هذا الموضوع – بالذات– لجملة من الأسباب، وثلة من الدوافع حفزتني للبحث فيه وتحليل بعض إشكالياته وأذكر بعضها في مايلي:

- محاولة تطبيق بعض النظريات النقدية الحديثة على الأعمال الروائية الجزائرية الحديثة، التي ذاع صيتها بما احتوته من خصائص ومميزات فنية راقية، تجعلها تحتل فضاءاً معتبراً من الإبداع العربي الروائي.
- قلة الدراسات والبحوث التي تناولت ظاهرة التناص في الرواية، واستخلاص مواطن ظهورها وتجلياتها داخل المتن السردي.
- محاولة إظهار جماليات التناص في الرواية الجزائرية؛ حيث إن بعض الأعمال التي درست التناص – بغض النظر عن النص المدروس– ركزت جل تحليلها ونقدها عل المصطلح وتجلياته في النص، وهمشت ما لظاهرة (التناص) من جماليات، يمكن أن يضفيها على العمل الأدبي.
- أما اختياري لهذه المدونة، فيعود لما تتضمنه هذه الرواية من نصوص غائبة تنتمي إلى مجالات متنوعة، لتشكل بذلك فضاء خصب لدراسة ظاهرة التناص.

وكانت نقطة انطلاقي جملة من التساؤلات والإشكاليات، ظلت دائما تشغل الذهن وتحفزني للإجابة عنها، أذكر منها:

هل النص الروائي قادر على استيعاب هذا الكم من النصوص الغائبة ؟ ، وهل للروائي القدرة على دمج كل تلك الشواهد في نصه، دون أن يظهر عبئا كبيرا على الرواية ؟.

أم أن لها علاقة بالأعمال الأخرى، تجعله أكثر رسوخا وأصلب عودا ؟، ثم ما الذي يضفيه التناص على الأعمال الروائية ؟، وما هي الأبعاد الجمالية التي يشكلها حضوره ؟ .

وقد اشتمل البحث على العناصر الآتية :

المقدمة: ركزت فيها عن أهمية البحث وعناصره ومنهجه، بالإضافة إلى الصعوبات التي واجهتني أثناء إنجاز البحث.

الفصل الأول: والذي عنونته بماهية التناص وجمالياته وأردته أرضية مستوية أسست عليها مادة بحثي، وقد تناولت في أوله مفهوم النص، وبعض التعريفات التي لها علاقة بتحديد مفهوم التناص، ثم تعرضت إلى ماهية التناص حسب التسلسل المنطقي لظهوره.

ثم انتقلت للحديث عن مظاهر التناص وجمعتها في أربعة مباحث: النص الغائب، السياق، المتلقي، والترسب، وقد شرحت كل مبحث منها على حدا، ودعمته ببعض الشواهد والنماذج من الرواية.

كما تحدثت في هذا الفصل عن مستويات التناص وقد قسمتها إلى قسمين: ما قدمه بعض النقاد الغربيين (جينيت، كريستيفا)، أما القسم الثاني فتناولت فيه مستويات التناص عند بعض النقاد العرب (محمد بنيس، محمد مفتاح).

وانتقلت بعد ذلك إلى الحديث عن آليات التناص، والتي تجلت في آليتين: التمطيط والإيجاز وأنواعها، وكيفية توظيفهم في المتن الروائي.

كما تعرضت في هذا الفصل إلى أهم الوظائف التي يشغل عليها التناص، داخل الرواية والتي تجلت في ثلاثة وظائف.

الفصل الثاني: وعنونته بتجليات التناص في فوضى الحواس.

قسمت هذا البحث حسب المادة المتوفرة لدي من خلال المدونة، إلى مجموعة من النقاط حسب نوعية النصوص الغائبة في النص، وجاءت على الترتيب التالي: التناص مع الأدب العربي والعالمي، التناص الأسطوري، الروائي ناقدا، التناص مع

ذاكرة الجسد، والتناص مع بعض الفنون الجميلة، التناص التاريخي، السيرة الذاتية تناص الأمكنة.

الفصل الثالث: ويحمل عنوان جماليات التناص في فوضى الحواس.

وقد جاء هذا الفصل مبرزا الأثر الفني والبصمات المؤثرة، سواء أكان ذلك على مستوى الشكل أو المضمون، جعلها تتميز عن غيرها من الروايات، وقد حددت أكثر مواطن الجمال في النقاط التالية: شعرية النص، جمالية إنتاج الدلالة الجديدة، جمالية التلقي، تكثيف التجربة الروائية.

أما بالنسبة لمنهج البحث، فقد اعتمدت على المنهج الأسلوبي؛ حيث تركز الدراسات الأسلوبية على السطح اللغوي للنص السردي كمحاولة تحديد ظواهره بأكبر قدر ممكن، غير أنها لا تلبث بعد ذلك أن تختلط بالنص ذاته عبر عمليات تفسير وشرح الوظيفة الجمالية لظاهرة التناص في الرواية، ليتجاوز المنهج الأسلوبي السطح اللغوي ومحاولة تعميق دينامية الكتابة الإبداعية في تولدها من جهة وقيامها بوظائفها الجمالية من جهة أخرى.

هذا لا يعني وحدانية المنهج، حيث اعتمدت في كثير من القضايا والظواهر على مناهج متعددة ليصبح منهجا متكاملا توافقيا، يفيد من تحاليل متعددة ورؤى متشعبة.

ومن الصعوبات التي واجهتني في هذا البحث، ندرة المراجع التي تناولت ظاهرة التناص وخاصة المراجع العربية، وإن وجدت فهي متضاربة الآراء في بعض الأحيان حول هذا المصطلح فتارة يسمى أحدهم هذه الظاهرة " بالتعاليات النصية " والآخر يضع لها عنوان "التداخل النصي"، ويأتي ناقد ثالث و يعنونها بـــ " التفاعلات النصية " أو " هجرة النص ".

ونقول إن هذه المحاولة قابلة للتعديلات ، وقابلة لأكثر من قراءة وأكثر من تأويل، فإن وفقنا فلنا أجر الإصابة والمحاولة ، وإن أخفقنا فلنا أجر السعي والمبادرة وكل ذلك من فضل "ربي سبحانه و تعالى".

وختاما أتقدم بخالص التقدير والشكر لكل أفراد أسرتي وأصدقائي، الذين كان تشجيعهم لي حافزا لمواصلة البحث، ولكل الأساتذة، الذين أمدني بالعون والمساعدة كما أشكر الأستاذ المشرف شرشار عبد القادر، على نصائحه وتوجهاته القيمة، وأشكر الأستاذ محمودي البشير، على رعايته وتوجيهه.

شريف سعاد.

27 فيفري 2006 .

فرندة– تيارت.

الفصل الأول

ماهية التناص وجمالياته

1. ماهية التــناص.
2. مظاهر التــناص.
3. مستويات التــناص في بعض النظريات النقدية.
4. آليات التــناص.
5. وظائف التــناص في النص الروائي.

ماهية التناص :

"ثلاث أرباع المبدع مكون من غير ذاته"

"لانسون".

حضي النص الأدبي باهتمام كبير من النقاد، سواء أكانت دراسته وفق المناهج السياقية أم النسقية، فالنص نسيج لغوي ووثيقة اجتماعية، ذاكرة ثقافية وحضارية النص رؤية قبلية وآنية وبعدية.

هناك تعريفات متعددة تشرح مفهوم النص بصفة عامة، وأخرى تظهر لنا المميزات الخاصة في بعض أنواعه، خاصة الأدبية، إلا أننا لن نصل إلى وضع تعريف موحد وجامع بل علينا أن نستقي مفهوم النص من جملة التعريفات والمقاربات، التي قدمها أعلام النقد البنيوي والسيميولوجي الحديث، لتي تحيلنا إلى تحديد مفهوم التناص من خلالها، ون الاكتفاء بالبحوث اللغوية لأنها تقتصر على مستوى واحد للخطاب.

يعرف (رولان بارت Roland Barthes) النص الأدبي بالتراكمات أو الطبقات الجيولوجية التي تكدست بعضها فوق بعض، بمرور الزمن، وبهذا المعنى هو نسيج متراكم للنصوص السابقة عليه وأخرى حاضرة له أيضا، وهذا ما يطلق عليه (بالتناص)، ويضيف أن النص ليس تواجداُ للعاني، وإنما هو مجاز وتحويل وانتقاء بذلك يصبح نسيجا (Tissus) من الاقتباسات والإحالات والأصداء، كما يصبح تركيبا من اللغة السابقة والمعاصرة التي تخترقه بكامله.[1]

وقد حدد (بارت) النظرة البنيوية، عندما ذهب في مقال له عام 1968 ، إلى أن الكتاب ليس لديهم من شيء، سوى القدرة على مزج كتابات موجودة سلفا، وإعادة تشكيل الكلمات وتجميعها، وأنهم لا يستخدمون الكتابة لكي يعبروا عن أنفسهم بل ليعتمدوا على المعجم الهائل للغة والثقافة، الذي هو معجم "مكتوب دائما من قبل"[2] .

ينطلق(بارت) من ضرورة التمييز بين النص والعمل الأدبي، فالعمل الأدبي هو ما نجده على رفوف المكتبات، أو هو ما يمكن أن نمسكه باليد، أما النص فتحمله اللغة ومن هنا يبدأ "النص غير الثابت... النص المستحيل"[3]

---

[1]- ينظر: رولان بارت: درس السيمولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العلي، دارتوبقال، 1982، ص: 62-63

[2]- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة، القاهرة: 1998، ص:88

[3]- رولان بارت: لذة النص، تر: منذر عيا شي، مركز الإنماء الحضاري، ط 02-2002، ص:10

يربط (ميشال ريفاتير M. Riffater) بين النص والاقتصاد في مؤلفه "صناعة النص" فالنص عنده إنتاج، لأنه يولد إيحاءات ودلالات من خلال التحليل الأسلوبي ويقول «إن الذوق للأسف يتغير، وكل قارئ له أحكامه القبلية، والمشكل الذي يواجهنا في تحويل ردّة فعله تجاه الأسلوب إلى أداة موضوعية للتحليل...وستتركز طريقتنا في المسلمة التالية: (ليس هناك دخان بدون نار)...فكيفما كان مرتكز أحكام القيمة عند القارئ، فإنها تأتي بسبب منبه موجود في النص، ويمكن لسلوك المتلقي في إطار وظيفته (مرسل–متلقي)، التي تحين (Actualisé) النص أن يكون ذاتيا ومتغيرا» [4].

إن مفهوم النص مرتبط تاريخيا بعالم من النظم، في القانون والدين والأدب، وقد كانت (جوليا كريستيفا) قد أعدت مبدئيا تعريفا للنص، إذ قالت «نعرف النص بأنه جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعا الحديث التواصلي في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة»[5]، وهو بذلك لوحة فسيفيسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى[6].

أما(ميشال أوتان M.Otten)، فيرى أن النص لا يمكن أن يؤدي دلالاته إلا بالقراءة المتعددة، والتي تسمح دائما بتأويلات أكثر، وأن الذي يجب الاعتراف به هو أن لغة النص الأدبي ليست حكرا على لغة التفسير، وإنما هي لغة رمزية (Symbolique)، تعددية وأكثر حرية وسلاسة.

إن القارئ في محاولته لفهم خفايا النص يلجأ إلى عملية تحليل حقيقية، لجذبه إلى عالمه وإلى ثقافته، ولكنه عبثا سيكون النص دائما في مكان آخر، لهذا تترافق، غالبا كل قراءة بشعور عميق بعدم الرضا...[7]

ومن هنا لا يمكن أن يفهم مصطلح (التناص) إلا في تعارضه وتحاوره مع مصطلح (النص)، فكل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتغلغل فيه بمستويات

---

[4] -ميشال ريفاتير: معايير تحليل الخطاب،تر:حميد لحميداني ،منشورات دار سال ،ط،1993دار النجاح ،الدار البيضاء،ص:،36ا.

[5]- أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، مكتبة دار الآفاق، المغرب،د.ط،د،ت، ص:42.

[6]- ينظر: محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي،(دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ص:22.

[7]- ينظر: ميشال أوتان: دراسات نقدية، ص: 99-100.

متعددة وأشكال مختلفة، إذ نتعرف فيها على نصوص الثقافة السالفة والحالية فكل نص هو نسيج من الاستشهدات والاقتباسات السابقة.

فالتناصية؛ تخص كل نص مهما كان جنسه، لا تقتصر على المنبع أو التأثير فالتناص عالم لصيغ المجهول، التي نادرا ما يكون أصلها معلوما، استجلابات لا شعورية عفوية، فهي تساهم في إعطاء نظرية النص جانبها الاجتماعي والجمالي[8].

وهذا ما يحيلنا لطرح عدة أسئلة: ما هو التناص ؟ وهل هو عملية ضرورية لكل عمل إبداعي و أدبي؟.

ماهية التناص و جماليته:

يتعلق التناصintertextualite بالصلات التي تربط نصا بآخر، وبالعلاقات أو التفاعلات بين النصوص مباشرة أو ضمنيا، بقصد أو بغير قصد، فهو فسيفساء من النصوص الأخرى، أدمجت في النص بتقنيات مختلفة، التناص بمعناه العام هو تعالق نص مع نصوص سابقة أو متزامنة معه، فهو يشكل عنصرا ضروريا في العملية الإبداعية، لأنه لا يوجد كلام يبدأ من الصمت.

ظهر مصطلح التناص على يد الباحثة البلغارية (جوليا كريستيفا Julia- Kristeva) في عدة أبحاث لها كتبت بين *1966-1967*. وصدرت في مجلتي (Tel- quel) و(Critique) وأعيد نشرها في كتابيها (سيميوتيك sémiotique)، و(نص الرواية le texte du roman،) في مقدمة كتاب (باختين)،(شعرية دوستوفسكي)[9] كما أشار إليه (ياكبسون) عندما تناول مصطلح (التزامنية) Synchronie.

حيث يرى (ياكبسون) أن: «تاريخ نظام ما، هو نظام، وهكذا تتجلى النزعة التزامنية الخالصة الآن أشبه بوهم: فكل نظام تزامني يتضمن ماضيه، ومستقبله اللذين هما العنصران البنيويان الملازمان.

أ- نزعة تقليد كواقعة أسلوب، أي الخلفية اللسانية والأدبية، التي نحس بها كأسلوب متجاوز وبال.

---

[8]-

[9]- ينظر:ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، عن نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب،ص: 96.

ب- الميولات التجديدية في اللغة والأدب، والتي نشعر بها كتجديد لنظام »[10].

إن مفهوم التزامنية، يرتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم الزمن، الذي يتجلى في ثنائية الماضي والحاضر، الماضي الذي تشكل لنا كدلالة على القدم والتقليد، وما ينجر عنه من محاولة النسيج على منواله أحيانا، والتمرد عليه سعيا وراء التجديد أحيانا أخرى وما الأدب واللغة سوى بنيتين نجدهما في أزمة مختلفة عبر عصور متوالية وما على الزمن إلا أن يصنع على صفحاتهما بصماته الخاصة وسمته المميزة.

ويقدم (بارت) مفهوما آخر للنصوصية بديلا للمحاكاة التعبيرية والتوجيهية فالكتابة لم تعد موضعا لتسجيل الأحداث أو مجالا للتعبير أو انعكاسا وجدانيا، لقد أصبحت الكتابة حالة تمثل وظيفة المخزون الهائل، من الاقتباسات والإستنادات التي تعددت مصادرها حيث يتحول التاريخ والموروث إلى نصوص متداخلة، يقول (بارت): «ليس النص مقترن الوجود بالمعنى ولكن بمرورة وعبوره...ولا تتعلق تعددية النص في الحقيقة بغموض مضمونه، ولكن بما نستطيع تسميته بالتعددية المضخمة للدوال التي تنسجه»[11].

فهو يقدم لنا نظرية (النصوصية) حيث يموت المؤلف، ويتحول بذلك التاريخ والأدب، الفلسفة والتراث إلى نصوص متداخلة بعضها ببعض، والتي تحتاج إلى قارئ جاء حصيف العقل، من أجل فك رموزها وانكشاف دلالتها، فهذه النصوص تدخل في علاقات متبادلة مع غيرها من النصوص.

ومنه فإن «تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في ذلك نص يعتبر مركزا وفي النهاية تتحدد معه...كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة»[12]، وهو ما سماه بارت بمعجم النصوصية.

كما أشار (دي سوسير) في التصحيفيات Anagrammes، والتي هي عبارة عن مجموعة من الدراسات التي تركها، و نشرت بعد وفاته، وفيها يتعرض لأول مرة

لدراسة النص الأدبي، حيث اعتبرها بعض المنظرين نقلة نحو لسانيات تتجاوز الجملة لتدرس النص الأدبي [13].

---

[10]- أنور المرتجى: سميائية النص الأدبي، ص:42-43.

[11]- رولان بارت، من العمل إلى النص، تر.محمد ألبقاعي ،مركز الإنماء الحضاري،حلب 1998 ،ص 15.

[12]- رولان بارت: لذة النص،ص:38.

ولقد اعترفت (كريستيفا) أنها استعملت مصطلح (التصحيفParagrammes) الذي استعمله (دي سوسير)، وذلك من أجل « بناء خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية عينّاها باسم (Paragrammatisme)، أي امتصاص نصوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية »[14].

أنجز (فردناند ديسوسير) دراسة مثيرة، ابتدأها سنة (1906) واستمر فيها إلى (1909) وقد نشر منها (جان ستاروبنسكي، J.Starobinski) ، أقساما متفرقة منذ (1964)، ثم جمعها بعد ذلك سنة (1971) في كتاب بعنوان: (الكلمات تحت الكلمات) الذي يقول فيه : «إن سوسير وهو ينصت لبيتين زحليين سمع الصوتيات الأساسية منفصلة عن بعضها بعناصر صوتية مستقلة»[15]، وهذا النوع من الدراسة يصلنا إلى ما يمكن تسميته (بحفريات النص)، بعد أن ظهر لدي سوسير أن النص مكون من نصوص متعددة، حتى ولو كانت مجرد كلمة مفردة.

أما (كريستيفا)، فترى أن المجال القائم بين النصوص والناشئ عن صلتها ببعضها البعض هو مكان ولادة النص، حيث ما عاد النص نشاطا بريئا، أو بئرا معزولة عن هواء العالم، وهي ترى أن (التناص) أحد مميزات النص، فالمتلقي لدى تعامله مع النص، ترجع مخيلته إلى نصوص أخرى سابقة أو معايشة لهذا النص الحاضر، وبهذا تطرح النص التوالدي أي النص المحلل كهيكلية بنيوية، تهدمها وتعيد بناءها من جديد بشكل لا نهائي[16].

إن مفهوم التناص عند كرستيفا، يندرج في إشكالية الإنتاجية النصية، التي تتبلور كعمل النص، ولا تعرف إلا بإدماج كلمة أخرى هي Indéiologeme، وهي هيمنة وتركيبية تجمع لتنظيم نصي معطي، بالتعبير المتضمن فيه أو الذي يحيل إليه وبذا يكون التناص هو التقاطع، داخل نص نتيجة تداخل نصوص أخرى.

---

[13]- ينظر :جوليا كريستيفا ،علم النص ،تر:فريد الزاهي ،مراجعة:عبد الجليل ناضم ، ط:2،1997،دار توبقال للنشر المغرب ،ص:78.

[14]- ينظر: جوليا كريسيفا : علم النص ،ص 78

[15]- بيت زحلي هو البيت الذي يتصف في الشعر اللاتيني، بتوفره على ثلاث يامات ونصف متبوعا بثلاث تفاعيل وزحل اسم اله هو أب جوبيتر

[16]-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته، و ابدالاتها، دار توبقال للنشر، المغرب ط 1، 1995 ص:183نقلا عن Jean Strarobinsk « les mots s sour les mots » p 28.

إن التناص هونقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، والعمل التناصي هو اقتطاع وتحويل إنه يولد هذه الظاهرة التي تنتمي إلى بداهة الكلام، انتمائها إلى ما تسميه (كريستيفا) يالإستناد إلى (باختين) بالحوارية والصوت المتعدد(Polyliomic – Dialogisme) [17]

تعد الحوارية :Dialogisme من المفاهيم الإجرائية الأساسية في الجهاز المفهومي الذي وضعه الناقد والمفكر (ميخائيل باختين)(1895–1975)، وقد استنبطه من خلال أبحاثه وتحليلاته (عبر لغوية Translinguistique) للخطاب، وقد عمد إلى توظيفه في الكثير من كتاباته النقدية والنظرية[18].

ينطلق (باختين) من فكرة مفادها، أن الخطاب بتوجهه لموضوعه، يدخل في اللحظة نفسها إلى عالم تلك الكلمات الأجنبية عنه، وهي كلمات متفاعلة فيما بينها يتسلل بين علاقاتها المعقدة، فينصهر مع البعض، وينفصل عن البعض، ويتقاطع مع البعض الآخر فتتعلق جدلية الموضوع مع الحوار الاجتماعي الدائر حوله، ويصبح الموضوع بالنسبة للروائي الناثر محطة تلتقي عندها أصوات متعددة، يتردد صوت الروائي بينها هو أيضا، في فهم هذا التفاعل الحي، يتحدد الخطاب، وينفرد أسلوبيا [19].

فالخاصية الأساسية التي تقوم عليها لغة الرواية، عند (باختين) هي الحوارية والإنارة بالتعدد، فلغة الرواية هي نظام لغات تنير إحداها الآخر حواريا، ولا يجوز وصفها ولا تحليلها لاعتبارها لغة واحدة ووحيدة...فمن الوجهة النظر الأسلوبية أمامنا نظام معقد من صور لغات العصر تشده حركة حوارية [20].

وقول (لوران حيني Lantrant Jenny)، معرفا التناص على أنه: « ذلك النص الذي يستوعب تعدد نصوص أخرى، ممتصا إياها مع الإتيان بمعنى جديد»[21] كما أنه يستعمل مصطلح (التناصية) ، والتي يعرفها على أنها « عمل يقوم به نص

---

[17]- مارك أنجينو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني ، عيون المقالات، دار البيضاء: ط 1 ص 102.

[18]- ينظر: محمد داود: مفهوم الحوارية عند ميخائيل باختين: مجلة الحداثة، ع: 2- 1993، ص:76.

[19]- ينظر: عبد القادر (بوزيده) : فلسفة اللغة والمبدأ الحواري عند باختين، مجلة اللغة والأدب الجزائر،ع15،ص:69.

[20] - ينظر:ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة :يوسف حلاق ،دمشق ،د.ط،1988، ص:

[21] -G.Genette (la littérature au second degré) seuil , Paris , 1982, P : 10.

مركزي لتحويل نصوص وتمثيلها ويحتفظ بزيادة المعنى»[22]، فعلى النص الحاضر أن يستقي من النص الغائب معانيه وألفاظه ويضيف إليه صبغته المحلية ويذهب إلى مرتبة أرقى من الجمالية والشعرية ويعطيه بعدا فنيا جديدا، ولهذا فإن كل شيء « خارج التناص يصبح ببساطة غير قابل للإدراك»[23].

ولقد رصد (مارك أنجينو (Marc Angerot)، استعمال مصطلح التناص في الخطاب النقدي الجديد، ونبه إلى ملامح هذا المصطلح في نقد (باختين)، وإن لم يستعمل كلمة تناص، ولا أي كلمة أخرى تقابله بالروسية، ولكنه ذكر مصطلح (تداخل) في كتابه الماركسية وفلسفة اللغة (1929)[24].

ويذهب (جيرار جينيت) بعيدا في ميدان مصطلح (التناص)، فهو بالإضافة إلى المعنى الذي أكدته (كرسيتفا) يضيف مصطلحات أخرى، ليستخدم في أبحاثه فكرة معمار النص (Transtextualité)، ويقول: « في الواقع لا يهمني النص حاليا، إلا من حيث (تعاليه النصي) أي أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص، هذا ما أطلق عليه "التعالي النص" وأضمنه" التداخل النص»[25].

وحدد(جينيت) التعاليات النصية في خمسة أشكال (التناص، المناص، النص اللاحق الميتناص، معمارية النص)، والتي رغم تعددها إلا أنها شديدة الاتصال ببعضها البعض، وتفيد بنتيجة واحدة، تلتحم بمفهوم التعالي النصي، « لا ينبغي في البدء أن نعد أنماط التعددية النصية الخمسة تقسيمات قطعية لا تواصل بينها، ولا تقاطع متبادل إن لعلاقات على العكس متعددة وحاسمة غالبا »[26]، وبهذا فقد أسهم (جيرار) بشكل فعال في تطوير نظرية (التناص).

تظل إشكالية التناص، التي عولجت من زاويا مختلفة، كالحوارية Dialogisme مع (باختين) والسيميولوجيا التداولية (Semoilogie paragrammatisme)، مع

---

[22] -مارك انجينو: التناصية، دراسات في النص والتناصية، ليون سمفل-ترجمة: محمد خير ألبقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب1998، ص:69.

[23]- روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي المؤسسة العربية الدراسات وللنشر ، بيروت، ط1 1994،ص:89

[24]- مارك أنجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد ، ص :103.

[25]- جيرار جينيت: مدخل الجامع النص ، ص : 91-92

[26]- جيرار جينيت : طروس الأدب على الأدب، ضمن (دراسة في النص والتناصية)، مجموعة من الباحثين، ترجمة محمد خير البقاعي مركز إنماء الحضاري ، حلب ، 1993،ص:133.

(كريستيفا)، أو الميثولوجينات Mythologie عند(ريفاتير)، أو التزامنية عند (ياكسون) والنصوصية مع (بارت)، ساهمت كلها في إعطاء هذا المصطلح سمة النظرية الأدبية المعاصرة.

مظاهر التناص:

«ليس هنا " كان" أو "كنا " بل هو فعل الاستمرار بلا انقطاع» .
ميخائيل باختين «يقين العطش ».

ليس النص هنا في قطيعة عن النص هناك، بل هو تموج شديد الحيوية، فعل استمرار في سياق من الكتابات لا حدود له، وبذلك تتضافر النصوص الجديدة والقديمة لصنع رابطة تحتضن في شباكها إبداع الحاضر والماضي.[27]

فالتناص، إذن، إما ان يكون اعتباطيا يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي وإما أن يكون وسيلة نستكشف بها مكونات ودلالات النص، فالتناص أداة تواصلية بالدرجة الأولى ليؤدي بعد ذلك بعدا فنيا وجماليا.

فما زال الجدل محتدما حول مفهوم التناص، منذ أن صرحت (جوليا كرستيفا) في منتصف الستينيات، عن تصورها بخصوص النص (كاديولوجيم)، باعتباره وظيفة تناصية تتقاطع فيه، نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ.

وربما كانت مجلة " Tel que" ونقادها أكثر المساهمين في ذاك الجدل عمقا وإثراء مثل (جوليا كريستيفا، رولان بارت، وفيليب سولوس)، مع أن هؤلاء النقاد وكريستيفا تحديدا أفادوا كثيرا من مقولات (باختين) عن النزعة الحوارية في الرواية.

إلا أن (باختين) لم يستخدم هذا المصطلح للدلالة على الحوار الخالص في الرواية فقط، بل يعني اشتمالها أيضا على الأصوات والخطابات المختلفة والأجناس الأخرى كمذكرات والاعترافات، المقالات الصحفية، وجميع أشكال النقل الحواري لخطابات الآخرين[28].

---

[27]- ينظر: علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، دار الشروق، عمان، ص،2002.ص1:53.

[28] - ينظر: فاضل تامر: الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد 1992 ،ص:30-32-33.

لقد هيمن مصطلح التناص بشكل مثير للجدل، في حين لم يلق المفهوم الأساسي الذي صرحت به (كرسيتفا) وهو (الإيديولوجي) هذا الذيوع، فتعددت بذلك دلالات التناص « وأصبح مفهوما مركزيا ينتقل من مجال دراسي إلى آخر، بل صار «بؤرة» تتولد عنه المصطلحات التي تعددت السوابق فيها، واللواحق التي تدور حول النص نذكر منها على سبيل التمثيل بالفرنسية:

Paratexte, métatexte,Hyperteste,Hypotexte,architexte,Autotextinterte xte,phénotexte,géno texte, infratexte,Ext ratexte, Arant-texte»[29]، وعلى الرغم من ضبابية المفهوم، إلا أن أحدا لن يستطيع أن ينكر على التناص فائدته، كما أن التفاعل القائم بين النصوص يزيدها رونقا وجمالا، ويذهب بها بعيدا في مدار دلالات جديدة و حيوية، سواء أكان بتحريك الجليد عن الشكل أم عن المضمون وهذا يعني بعبارة (باختين)، أن كل نص ما هو إلا :« ملتقى مجموعة من النصوص الأخرى، يعيد قراءتها و يؤكدها و يكثفها و يحولها و يعمقها في الوقت نفسه »[30].

ومهما اختلف المنظرون، والنقاد اللغويون في تحديد ماهية النص، وتضاربت آراؤهم في تعريفها، و ذلك حسب انتماء كل ناقد أو منظر إلى مدرسة نقدية معينة، فان الأغلب الأعم منهم يتفق على خطوط عريضة، تجعلهم في النهاية يصبون في بوتقة واحدة وقد حدد (مارك أنجينو) أهم المبادئ كما يلي:

1 – فكرة النص كقابلية تناصية.

2– إن فرضية الحقل التناصي، سمحت بالحد من عملية تقليص الممارسة الرمزية من الحكم التعسفي.

3 – إن النص باعتباره تناصا، أصبح مادة إبستيمية Epistémique متعلقة بالمعرفة

4–إن فكرة التناص ترفض انغلاق النص.

5– تستخدم كلمة «تناص» من الناحية الدلالية مصدرا لنحت وابتكار العديد من المصطلحات والتسميات[31] .

---

[29]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص:93، المصطلحات بالعربية بالترتيب:المناص، الميتانص، نص لاحق، نص سابق، معمارية النص، نظرية التناص، النص الظاهر، النص المولد، النص المخالف، النص الممتاز، ما قبل النص.

[30]- علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، ص:53.

[31]- مارك أنجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ص: 192.

وينتهي (مارك أنجينو) إلى القول « إن المسألة ليست في معرفة (ماذا نعني بالتناص ؟) لكن (لأي شيء يصلح أن يستعمل ؟)، وهذا بدوره مرتبط بملاحظة تاريخية، وهي أن كلمة «تناص» هي مجال نقد لم ينجز بعد كما ينبغي للوظيفة والبنيوية»[32].

ومن خلال مفهوم التناص، يتضح بأن أي مبدع أو مؤلف، لم يستطيع أن يكتب كل شيء من وعيه الخاص ومن ابتكاره المنفرد، فلا شيء ينشأ من العدم، يؤكد هذا المعنى الباحث (فيليب سولرس P.Sollers)، فكل « نص هنا يقع في مفترق الطرق لنصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة لها»[33].

ولكن السؤال الذي يطرح في هذا المجال هو: ما هي المقاييس التي يحدد بها القارئ التناص داخل النص الحاضر ؟، وما هي الطرق التي يتم بها تحديد العلاقة بين النص اللاحق والنص السابق؟.

وللإجابة عن هذه التساؤلات وضع الباحثون، مظاهر متعددة للتناص، يمكن من خلالها القبض على تلك المقتسبات والإشارات في النص الأدبي.

أ- النص الغائب:

ونقصد به النص السابق أو المعاصر الذي يشتغل عليه النص الحاضر ويتفاعل معه وقد يكون هذا النص الغائب خطابا أدبيا أو فلسفيا، علميا أو فقهيا...الخ.

وذلك أن النص الحاضر المقروء، كما يرى الناقد (جيرار جينيت):« يقرأ هو نفسه نصا آخر، وهكذا تتداخل النصوص عبر عملية القراءة إلى مالا نهاية»[34]

ومن هنا يعد النص الغائب مكونا رئيسيا للنص الحاضر، حيث إن هذا الأخير لم ينشأ من لا شيء ولا من العدم، بل تداخلت فيه مكونات أدبية وثقافية متنوعة فاندمجت هذه النصوص الغائبة في نسيج عطائه، وتتضح لدينا بعض اللوائح التي يمكن وضعها لدى دراستنا لنص من النصوص، هو حضور أو غياب الإحالة على نص سابق داخل النص المدروس.

---

[32]- مارك أنجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ص192.

[33]- ينظر: جماعة من الباحثين: في أصول الخطاب النقدي الجديد ، تر: أحمد مديني، دار عيون المقالات ، ط :02- 1989، ص:104.

[34]- جيرار جينيت: مدخل على جامع النص، ص 59.

يساعدنا هذا النوع من لوائح الكلام على ضبط القراءة، لأنها حصيلة نصوص يصعب تحديدها، إذا يختلط فيها الحديث بالقديم، والعلمي بالأدبي، واليومي بالخاص والذاتي بالموضوعي، مما يجعل النص الروائي بعيدا كل البعد عن النظرة الأحادية.

وذلك راجع إلى ما يحمله النص من خبايا واقتباسات، مندسة في متنه يصعب على القارئ تحديدها، فالنصوص الغائبة منها ما يكون جليا واضحا، ومنها ما يكون خفيا مبهما فيشكل بذلك النص «عملا متكاملا ومتاهة لا نهائية، ترقد تحت صمته الوهمي علاقات وقوانين ونصوص، يصعب معها ادعاء القبض عليها كاملة في المرحلة الراهنة من البحث العلمي و التطور التقني، على الأقل»[35].

وحينما يتحدث (عبد الملك مرتاض) عن نوعي (التناصي)، الظاهر والخفي يبرر هذا التقسيم على أن التناص الظاهر: معلوم المرجع، أما الخفي فلا يمكن لأحد الوقوف عليه ووضع اليد على النصوص الغائبة فيه « وقد تعمدنا وصف هذا (التناص) بـــ: – المباشر– الذي نعرض له في هذه الفترة من التحليل، لأننا لا نريد إلى مطلق (التناص) الذي لا يستطيع أحد الكشف عنه، ولا التفطن إليه كله، حتى الكاتب المعنى نفسه، فهو أمر عائم لا سبيل لأحد للامساك به، وإنما نريد تناص يتضح فيه المرجع وقد كان يطلق عليه البلاغيين العرب: الاقتباس، وأحسب أن المصطلح المعاصر الذي هو ثمرة الترجمة من الغربيين أدق وأدل على الحال»[36].

إن هذه المتون اللامحدودة التي تشكل النص الغائب، سواء من حيث بنياتة اللغوية أو الفكرية، أو من حيث بنياته الخارجية المحيطة به، لا تتم إعادة كتابتها في النص الجديد إلا بعد أن تمر على عملية القراءة التي تعد كتابة بحد ذاتها.

فالنص الغائب عندما تعاد كتابته يخضع بالضرورة لعلاقات متشابكة، تتسع وتضيق حتى يصعب علينا في بعض الحالات تمييز حدودها، وتعيين نوعيتها الثابتة بصيغة دائمة.

---

1 - محمد بنيسّ : ظاهر الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة،بيروت،ط 1، 1979 ص 251.

[36]- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، (معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1995، ص 278.

إلا أن حضور هذه النصوص الغائبة في متن النص الحاضر لا ينفي جودته، ولا يطمس بصماته الجمالية الخاصة به، بل على العكس من ذلك يعطيه دفعا جديدا مليئا بالعطاء لقراءات مستمرة بلا انقطاع.

ويساند ما ذكرناه من مضمون ما يقوله (كروتشة) من أن أي نص له تشكله القار به، وأن جماله الخاص به مستكن في هذا التشكيل في صورته الكلية، ومن ثم فأي بتر أو إضافة أو تحويل أو تبديل، إنما سينتج من ورائه شكل آخر، ومن ثم لا يجوز حسب (كروتشة) مقارنة نص أو موازنة عمل بعمل..[37]

بعد تحديدنا لمفهوم النص الغائب، ودوره الأساسي في عملية التناص، يتراءى لنا مظهر آخر من مظاهر التناص، يتمثل في السياق الذي أنتجت فيه هذه النصوص.

السيـــاق:

إن المعرفة بالسياق شرط أساسي للقراءة الصحيحة، التي يتمظهر من خلالها (التناص) للقارئ، ولا تكون هذه القراءة كذلك، إلا إذ كانت منطلقة منه لأن النص عبارة عن توليد سياقي ينشأ من عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي.

النص المتداخل بحاجة إلى قارئ يمتلك هذا السياق الشمولي الواسع، ينطلق منه في دراسته التناصية للنصوص، وهو ما قصده (جيرار جينيت) عندما صرح قائلا « فموضوع الشعرية ليس النص، وإنما جامع النص»[38].

كما يعد السياق من أهم عناصر العميلة التواصلية عند (ياكبسون)، فهو يمثل الخلفية التي يمكن من خلالها القارئ فهم الرسالة الموجهة له.

[37]- ينظر: رجاء عيد، القول الشعري: منظورات معاصرة، منشأ المعارف، د.ط،د.ت، ص 228

[38]- جيرارجينيت : مدخل الجامع النص، ص: 94.

إن الرسالة في تحولها إلى النص، تستعين بالسياق كعدة لها، تساعده على التوجه إلى القارئ بطريقة سهلة ومختصرة، فالسياق إذا « هو الرصيد الحضاري للقول وهو مادة تغذيته بوقود حياته وبقائه، ولا تكون الرسالة بذات وظيفة، إلا إذا أسعفها (السياق) بأسباب ذلك ووسائله » [39].

وقد وضح (صبري حافظ) في مقالته أهميته السياق في عملية الفهم، ودوره في استيعاب القارئ للرسالة الموجهة إليه:« فوضع النص في سياق يعقد مجموعة من العلاقات بينه وبين مفردات هذا السياق وأطره، والسياق الأكثر تحديدا في الإطار المرجعي فهو داخل في إطار الأدب المرجعي هناك مجموعة من السياقات، أما التعددية هي في الواقع واحدة من السمات الأساسية للسياقات بالنسبة للنص الأدبي»[40].

وبذلك فان النص الأدبي لا يعتمد على سياق واحد ومنفرد، إنما يمزج النص في متنه بين سياقات كثيرة، حيث إنه:« لا يعرف واحدية السياق، إنما ينمو دائما إلى طرح مجموعة من السياقات التي قد تتباين أو تتعارض أحيانا، ولكنها في تباينها وتعارضها تتناظر مع مستويات النص المختلفة»[41].

وهذا ما يمكن ملاحظته في رواية (فوضى الحواس) لأحلام مستغانمي، حيث أنجزت معظم التناصات التاريخية نتاجا لسياق اجتماعي كانت تعيشه الجزائر، فالفترة المسماة بالعشرية الحمراء أو سنوات المحنة الممتدة(1990 –2000)، التي تفشى فيها العنف والإرهاب، أدخلت الجزائر في حقبة زمنية دامية.

فكانت كل الاقتباسات التاريخية والسياسية والاجتماعية، وحتى الاقتصادية تنبثق من السياق التاريخي الذي عاشته الجزائر، حيث إن تحديد وظيفة التناص «يتوقف على السياق الذي وردت فيه، وغالبا ما يكون لتشابه الموقفين أو تماثلهما، أو إعادة إنتاج نفس الموقف»[42].

ولذلك فإن نصوص أو متون النص الغائب، مهما تعددت وتنوعت تركيباتها وأسلوب تمثيلها للواقع، وذلك من أجل توجيه القراءة وإعادة الكتابة، حيث يكتب النص

---

[39] - عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير: من البنيوية على التشريحية، قراءة نقدية، النادي الثقافي.جدة، السعودية، ص:08.

[40] - صبري حافظ: التناص وإشارية العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، المغرب ع 2: 1986 ص: 92

[41] - المرجع نفسه، :92.

[42] - حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق 2001، ص : 104

الزمن التاريخي الذي يتحدد من خلال السياق الاجتماعي والثقافي البارزين فيه « ولا يمكن لإنتاج الكاتب، أن يكون خارجا عن هذا السياق الذي يتفاعل معه إيجابيا أو سلبا أو رفضا وهذه البنيات المنتج في زمنيها التاريخية لنص، تتجلى لنا ضمنيا أو مباشرة في النص ذاته »[43].

ومن هنا وجب علينا استخراج تلك السياقات، وقراءتها من داخل النص ذاته لا أن نسقطها عليه من الخارج، لأن ذلك قد يوقعنا في عملية تعسفية على النص الأدبي وحول ضرورة السياق كمبدأ للقراءة السليمة، يعول الغذامي على السياق أيضا في عملية الكتابة التي لا غنى فيها للمبدع كي يرجع إلى المخزون الثقافي يستلهمه ويولد منه أفكاره،يقول: « ومثلما أن السياق ضروري كمبدأ للقراءة، فإنه ضروري للكاتب أيضا، فالكاتب كما يقول (بارت): "يكتب من لغته التي ورثها عن ساليفه ومن أسلوبه وهو شبكة من الاستحواذ اللفظي".. »[44] .

ومن هنا يظل النص الجيد قادرا دوما على العطاء المستمر بقراءات متعددة فيكون النص منفصلا عن القارئ، متصلا به في آن واحد، كما يظل فاعلا ومنفعلا مؤثرا ومتأثرا وبذلك تصبح عملية الإنتاج للنص الحاضر، عملية مشتركة يساهم فيها النص الغائب الذات المبدعة والسياق التاريخي، بالإضافة إلى القارئ الذي يعد منتجا جديدا للنص.

المتـــلقي:

يعد المتلقي عنصرا هاما في معادلة الفهم والكشف عن التناص، وذلك بالاعتماد على ذاكرته أو بناءا على ما يتضمنه النص من اقتباسات مندمجة في متنه، والمتلقي المقصود هنا هو الذي يمتلك ذوقا واسعا، ومرجعية ثقافية واسعة، تؤهله الدخول في عالم التناص فتصبح قراءته للنصوص إعادة كتابة، عن طريق الفهم التأويلي لها، ذلك أن النص «وجود مبهم كحلم معلق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ، ومن هنا تأتي أهمية القارئ وتبرز خطورة القراءة كفاعلية أساسية لوجود أدب ما »[45].

فلم يعد القارئ تلك الذات السلبية والثابتة المدعوة سلفا المرسل إليه، أو مفعولا به يقع عليه فعل الكتابة، بل أضحى فعلا ديناميا، يؤثر بالنص فيضع دلالاته ويستكشف مكنوناته

---

[43]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص:34

[44]- عبد الله الغذامي ،الخطيئة والتكفير ، ص: 12

[45]- المرجع نفسه ،ص75.

ومعانيه، ولذلك أصبحت صيرورة القراءة تدرك كتفاعل مادي محسوس بين النص والقارئ والكاتب [46].

وهذا ما دفع (رولان بارت) لأن يعلن في مقالته المشهورة موت المؤلف، ويعلن في الوقت نفسه ميلاد القارئ، فهو يقرر أن المتلقي ينتج النص بالقراءات المتعددة التي تحييه بعد موته، وما القراءة إلا إعادة كتابة النص بطريقة من الطرق، وبالتالي يستمر في الوجود ويكتب له الخلود.

يحتاج النص الأدبي إلى عاشق موله لا يتورع عن اختطاف محبوبته، والبقاء معها في المطلق البعيد عن كل حدود المنطق والواقع، ومن هنا تنشأ علاقة الحب بين القارئ والنص و تأتيه لذة النص[47]، حيث إن حشد كل تلك الاقتباسات تداهم المتلقي وتربك أفق انتظاره إرباكا يزيده تلذذا في قراءة النص.

أما (ميشال أوتانM.Othen) فيقصد بعملية القراءة التأويل المركز، الذي يتعدد من قارئ إلى آخر، فهو يعني بالقراءة حصر التأويل المركز للنصوص، معترفا أن النص نفسه يسمح دائما بتأويلات أكثر...[48] .

فهذا النص الروائي المفعم بالنصوص الغائبة، والمطعم بمختلف الاقتباسات والشواهد يحرك ذاكرة المتلقي، و يزيح رمادها عن وهج الذكرى، فتفتح له أكثر من مكان كي يشارك في تجربة الروائي بشكل أعمق، وتؤدي هذه التناصات مهمتها في النص وتحقق الغرض منها حسب مشاركة قارئ الرواية في هذه الثقافة.

ذلك أن النص الأدبي يتجلى « في نفس متلقيه بمقدار ما يكون مفتوحا، بحيث يعطي كل قارئ للعمل بعدا يتفق مع مستوى قدراته الثقافية والنفسية »[49]، ولهذا فإن آلاف الأصداء تتوارد في مخيلة القارئ في كل مرة يقرأ فيها الرواية، فهذه الذاكرة هي

نتاج لعملية ترسب لمختلف القراءات والأحداث، التي عاشها هذا القارئ وكذلك المبدع ومن هنا يتجلى مظهر جديد من مظاهر التناص وهو الترسيب.

---

[46]- ينظر: محمد بنيسّ : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب : ص 252 -253.

[47]- ينظر: مصطفى السعدني : المدخل اللغوي في نقد الشعر ، دار بور سعيد للطباعة، 1987،ص19 و ينظر (رولان بارت)، لذة النص ص 09-10-11.

[48]- ينظر : ميشال اوتان : دراسات نقدية ، ص 101 من الحواشي.

[49]- عبد الله الغدامي: الخطيئة و التكفير، ص:123.

الترسيـــب[50]:

لقد عرف (بارت) – فيما ذكرناه سابقا– النص الأدبي على أنه تراكمات أو طبقات جيولوجية، تكدست بعضها فوق بعض، وبهذا المعنى يكون النص فيه نتاجا لعملية ترسب النصوص الغائبة في قاع النص الحاضر، وتندمج معه لتشكل خيوط نسيجه..

تترسب هذه النصوص الغائبة في ذاكرة المبدع باعتباره مؤلف النص، وكذلك في ذاكرة المتلقي باعتباره منتجا جديدا لهذا النص، فبعض النظريات تشترك في أنها تعير«أقصى الاهتمام للخلفية المعرفية في عمليتي إنتاج الخطاب أو تلقيه، ومعنى هذا أن الذاكرة تقوم بدور كبير في العمليتين معا، ولكنها لا تستدعي الأحداث والتجارب السابقة كلها في تراكم و تتابع، وإنما تعيد بناءها و تنظيمها، وإبراز بعض العناصر منها و إخفاء أخرى تبعا لمقصدية المنتج والمتلقي»[51].

كما يحتوي النص في كثير من الأحيان على مستويات متعددات، تعكس لنا التفاوت الحضاري بين العصور، وما يترسب عنها من أفكار وقناعات، ولذلك فإن النص يعتمد على «عصور ترسبت فيها تناصيا، الواحد عقب الآخر دون وعي منه أو من مؤلفه، تحول الكثير من هذه الترسبات إلى مصادرات وبديهيات، ومواصفات أدبية يصعب إرجاعها إلى مصادرها، أو حتى تصور أن ثمة مصادر محددة لها، فقد ذابت هذه المصادر كلية في الأنا التي تتعامل مع النص »[52].

فذاكرة المبدع (شاعرا أو كاتبا) شبكة مفتوحة لاحتضان كل شيء، الأفق والريح والندى، الكتب والأفكار والحوادث، إن النصوص نسيج من الاقتسابات والإحالات والأصداء، كما أنها تعد أحد الركائز المهمة في العملية الإبداعية، إنها لوعاء

الذي يحوي ماضي الإنسان بكل مسراته وأحزانه، وهي في الوقت نفسه جزء من العبقرية المبدعة والمتلقية في آن واحد.

1- من رسب: الرسوب:الذهاب في الماء سفلا، رسب الشيء في الماء، يرسب رسوبا، ورسب ذهب سفلا ينظر:ابن منظور:لسان العرب ،مادة رسب ،المجلد الأول ،ص:417

[51]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص :.124

[52]- صبري حافظ: التناص وإشارات العمل الأدبي، ص:92.

إن هذا المخزون الثقافي يمكن المبدع من وصل لحظة الإدراك المباشر باللحظات الماضية التي حملت إليه انطباعات مماثلة، وهذا « الوصل بين الانطباعين (الراهن /الماضي) هو الذي يمكن المبدع في لحظة من أن يخلق تأليفا عبر الزمن قوامه النظام »[53].

وفكرة الترسيب هذه نجدها واضحة في الدراسات النقدية العربية القديمة، لهذا نجد النقاد القدامى يصرون على النسيج على المنوال، فعلى المبدع أن يحفظ عشرات الأبيات ثم يقوم بنسيانها، فليس لذلك من معنى غير «تخزين »و«طمس» معالم النص السابق حتى لا تبرز بشكل كبير في النص اللاحق، إن فكرة الترسيب « تتجاوز ترسبات المعنى إلى آفات زمنية وفلسفية بعيدة»[54].

كما يشير بعض الأدباء أن ممارساتهم الأدبية هي تجسيد للذاكرة، وما ترسب فيها عبر الزمن، وبحضورها في متن النص يمكن نسج خيوط الإبداع الأدبي والاستفادة من مخزونها الثقافي والاجتماعي

(فمالارمية)(Malarmé) لا يرى في الأدب إلا عملية إسترجاعية، و(ميشال بوتورM.Butor) يعتبر أن كل إبداع أدبي ينتج داخل مجال محاصر بالأدب، حيث إن كل رواية أو قصيدة، كل كتابة جديدة هي مشاركة داخل المنظر السابق، ويقول (بروجيس Borges) أن جميع الأعمال الأدبية هي من صنع كاتب واحد، غير زمني Intemporel وغير معروف Anonyme [55].

ومن هنا فإن تمظهر التناص أو النص الغائب بكل أبعاده اللغوية، والفكرية وتنظيماته في النص الحاضر لا يتم بطريقة بسيطة، فالمبدع لا يقيم هذا التوازن بطريقة آلية إنما يستفيد من كل الطرق والوسائل، التي تجعل من هذه النصوص الغائبة خفيفة الظل على نصه ليستنبط منها كل جمالياتها سواء أكانت لغوية معجمية أم فكرية فلسفية ويكون ذلك وفق مستويات مختلف باختلاف النصوص باختلاف المبدعين.

مستويات التناص:

مستويات التـــناص في النظرية الغربية:

---

[53]- قيس كاظم الجناني، في الذاكرة الشعرية، مطبعة العاني، بغداد،1988، ص:07

[54]- صبري حافظ: المرجع السابق، ص: 81.

[55]- ينظر: أنو المرتجي: سيميائية النص الأدبي ، ص: 46.

مستويات التـــناص عند جوليا كريستيفـــا:

لقد صار من المعروف أن التناص ظهر كمصطلح جديد، على يد الباحثة البلغارية (جوليا كريستيفا) (Julia Kristiva)، في عدة أبحاث لها بين 1966-1967 ،وصدرت في مجلتي (Tel que) و(Critique) ، وأعيد نشرها في كتابها سيميوتيك Sémiotique)، ونص الروايةLe texte du roman [56].

تعتقد (كريستيفا) أن النص ليس نظاما لغويا مغلقا، كما ادعى البنيويون والشكلانيون، حتى (بارت) في بداية مرحلته في مؤلفه (الكتابة في درجة الصفر Le degré Zéro de l'écriture) سنة 1953، فالعلامات عندها تستند على الترميز الذي يوحي والنص دوما مصدر لارتداء الإشعاع كالعدسة المقعرة، في إطار الأنظمة السياسية والدينية السائدة.

ومن هنا كان تركيزها على صوغ علامات علم تحليلي أو التحليل الدلالي الذي لا يتمحور فقط حول استنطاق مدلول اللغة، وإنما يتوكأ على معطيات يستقيها من علم النفس التحليلي والرياضيات، ومجمل المفاهيم الضرورية للقبض على النص كممارسة تعبيرية هادفة.

وترى كريستيفا أن النص جهاز عبر لساني، يعيد توزيع نظام اللسان (Langue) عن طريق ربطه بالكلام (Parole) التواصلي..[57]، فهي ترى أن النص أكثر من مجرد خطاب أو قول؛ إذ يمثل موضوع لعدد من الممارسات السيميولوجية التي يعتد بها على أساس أنها ظاهرة عبر لغوية؛ بمعنى أنها مكونة من اللغة، إلا أن ذلك لا يجعلها مقيدة بمقولات القارة، وبذلك يكون النص عندها إنتاجية، وهو ما يعني:

أ- أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع، ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة.

ب- أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى »[58]

وتذهب (كريستيفا) في تحديدها للرواية، على أنها ممارسة سيميائية يمكن أن نقرأ فيها مسارات مركبة لعدة ملفوظات، فهي ترى أن الملفوظ يتجسد كإديولوجييم Indélogène ،وهو

---

[56]- ينظر: ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي ، عن نور الدين السيد ، الأسلوبية و تخليل الخطاب ، ص:96.

[57]- ينظر: أنور المرتجى: سميائية النص الأدبي ص:42.

[58]- جوليا كريستيفا: علم النص، ص : 21.

مصطلح استقته (كريستيفا) من (ميدفديف)، (المنهج الشكلي في نظرية الأدب حيث إن «نظرية الأدب فرع من العلم الواسع للإيديولوجيات، الذي يشمل كل مجالات النشاط الإيديولوجي للإنسان»[59] .

تؤكد (كريستيفا) أيضا، على أن نمط التلفظ هو نمط استدلالي « إنه سيرورة تؤكد ذات الملفوظ الروائي فيها مقطعا، يشكل خاتمة الاستدلال، انطلاقا من مقاطع أخرى: (مرجعية أو سردية أو نصية أو استشهادية) تشكل مقدمات للاستدلال، وهي مقدمات تعتبر من حيث هي صحيحة»[60].

وهي بذلك تهميش النظام البلاغي القديم، لتحل محل عمليات تحديد لأنماط النصوص المختلفة، بتحديد خصوصية النظام الذي تنتمي إليه، ووضعها في سياقها الثقافي الذي أخذت منه، وبذلك تتشكل "وحدة إيديولوجية "، التي يحيل إليها فضاء النصوص المتتالية، وهذه الوحدة هي وظيفة التناص، التي يمكن أن تتجسد عبر مستويات متعددة، ملائمة لبنية كل نص .

لقد استفادت (جوليا كريستيفا) في تحديدها مدولات العلاقات، ومفهوم التناص والإيديولوجم من الجهود والخبرات السابقة للعلماء والنقاد، وفي مقدمتهم (باختين) حيث يميز (باختين)، بين محورين أساسين، (الحوار) و(التضاد) اللذين ليسا مميزين لدى (كريستيفا) بدقة وكفاية، على الرغم من أن (شلوفسكي)، هو أول من أشار إلى هذه الظاهرة بقوله:« كلما سلطت الضوء على حقبة ما، ازددت اقتناعا بأن الصور التي نعتبرها من ابتكار شاعر إنما استعارها من شعراء آخرين» [61].

وبذلك فالتناص عند(كريستيفا)، هو تلاقي نصوص تقرأ نصا، وكل نص ينبني مثل فسيفساء من الإستشهادات وكل نص، إنما هو امتصاص وتحويل لنص آخر.

وتظهر بصمات (باختين) المهمة في الدراسات الأدبية في نظريته (تعدد الأصوات في الرواية)، منطلقا في ذلك من فكرة مفادها، أن الوسط الاجتماعي، يسيطر على الفرد وعلى أن التغيرات التي تصيب شكل الرواية، عنده مرتبطة بالتبدلات الاجتماعية، فهو لا يفصل بين الشكل والمضمون.

---

[59]- المرجع نفسه، ص:19.
[60]- ينظر: محمد عزام: النص الغائب، ص: 36.
[61]- المرجع نفسه، ص:27.

ويؤكد (تودوروف) في كتابه (الشعرية) أن الفضل في بدء الاعتراف بهذه الظاهرة يعود إلى الشكلانين الروس، فقد أشار إلى ذلك (شيكلوفسكي) في حديثه عن العمل الفني الذي يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى، ويرى (تودوروف) أن (باختين) هو أول من صاغ نظرية حول تعدد القيم النصية المتداخلة، فالفنان ينمو في عالم مليء بالكلمات الخاصة للآخرين، فيبحث في خضمها عن طريقة، ولكنه لن يجد إلا كلمات قد تم استعمالها من قبل، ولهذا فإن (تدوروف) يسمى الخطاب الذي لا يستحضر شيئا مما سبقه، (أحادي القيمة)، ويسمى الخطاب الذي يعتمد في بنائه على هذا الاستحضار بشكل صريح خطابا (متعدد القيمة)[62].

ومن هنا فقد استند (باختين) في مسيرته الفكرية على إشكالية، تظهر وكأنها جوهر إيديولوجي في بحثه، يفسرها (تدوروف) بقوله:« يبقى مبدأ الحوارية موضوعه للتناص وكذلك الايديولوجيم، الدائم مهما كان الموضوع الذي يعالجه »[63]، ومن خلال ذلك أخذت (كريستيفا) مفهومها، وفي خضم دراستها للنص تميز (كرستيفا) حافلة بين مستويين : النص الظاهر والنص المولد.

أ- النص الظاهر Phénotexte:

هو التمظهر اللغوي بين مستويين: النص الظاهر والنص المولد وهو مجال اللغة التواصلية، وبهذا يكون النص « الظاهر (Phéno-texte) هو النص المسجل عن طريق الطبع لكن هذا النص الظاهر لا يصبح قابلا للقراءة إلا إذا صعدنا عموديا، عبر

التكوين (Genèse) تكوين مقولاته اللسانية من جهة ومن جهة ثانية تكوين فعل الدال»[64].

ب- النص المولد: (Génotexte) :

وهو ما يتعلق بالعمليات المنطقية التي تفسر الصيرورة التي تقطعها الدلالة (شبيه بعمل فرويد في تفسير الأحلام) ، إ نه مجال المكبوتات و المكان الذي تتواجد في الدلائل مستمرة من طرف الدوافع، وتوليد « هذه "الأنا" التي تتموقع لتقديم التدليل... إن هذه العملية تسميها

---

[62]- ينظر: محمد عزام: النص الغائب، ص:27.
[63]- أنور المرتجى: سميائية النص ، ص:55.
[64]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص21

(كريستفا) النص المكوَّن (**Géno-texte**)، عن طريق مضاعفة النص إلى ظاهر، ونص مكون أي سطح وعمق، بنية مدلولة وإنتاجية دالة»[65]

وبذلك فالتناص هو المؤشر على الطريقة التي بواسطتها يقرأ نص ما التاريخ والعالم الاجتماعي، ويتداخل معه، فقد يتصارع النص مع غيره فيبطل مفعول غيره وقد يلتحم به أو يتعانق معه، وتتجلى في التناص مستويات متعددة لقراءة المقبوس واستلهام عناصره البارزة أو الخفية، ثم البحث عن توا شجها مع المتناص الروائي نقاط التواشج موقعها، ثم الاشتعال عليها في موقعها الجديد، «الذي يعاد عبره خلق المقبوس في محيطه الجديد، بعيدا عن أي تسييد لهذا المقبوس على حساب النص وجملة خصائصه الأسلوبية »[66].

ولقد حددت (كريستيفا) ثلاث أنماط من الترابطات، التي تصل النص الغائب مع النص الحاضر، فاستعانت في شرحها على أمثلة من أشعار لوتريامون Lantréamentوهي كالآتي:

أ- **<u>النفي الكلي</u>:** يقوم المبدع في هذا المستوى بنفي النصوص الغائبة داخل متن النص الحاضر، سوءا أكان ذلك على مستوى المعاني أو مستوى الألفاظ « وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوبا »[67].

ويتجسد معنى النص وفق قراءة نوعية خاصة، تقوم على المحاورة لهذه النصوص الغائبة والمندسة بطريقة خفية داخل متن النص الحاضر، ومن أجل فك قيودها والكشف عن أغوارها يستلزم إيجاد قارئ حصيف، وحاد الذكاء باعتباره منتج النص، فهو يفسر هذه النصوص و يعيدها إلى منابعها الأصيلة، وتوضح (كريستيفا) ذلك بمثال من قول باسكال Pascal « وأنا أكتب خواطري، تنفلت مني أحيانا، إلا أن هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت، والشيء الذي يلقنني درسا بالقدر الذي يلقنني إياه ضعفي المنسي...ذلك أنني لا أتوق سوى إلى معرفة عدمي »[68].

---

[65]- المرجع نفسه، ص:21

[66]- جهاد عطا نعيسة :مشكلات في السرد الروائي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001،ص:297.

[67]- جوليا كريستيفا: علم النص، ص: 78

[68]- جوليا كريستيفا ، ص:78.

يحاور لوتريامون القول: «حين أكتب خواطري فإنها لا تنفلت مني، هذا الفعل يذكرني بقوتي التي أسهو منها طوال الوقت، فأنا أتعلم بمقدار ما يتيحه لي فكري المقيد، ولا أتوق إلا إلى معرفة روحي مع العدم »[69]، وبهذا المستوى تقترب (كرستيفا) من مفهوم النقائض في الدراسات النقدية العربية القديمة.

ب- النفي المتوازن: يعتمد هذا النمط على توظيف النصوص الغائبة بطريقة تقترب من مصطلحي "التضمين" و"الاقتباس" المعروفين في الدراسات البلاغية العربية القديمة، فيظل المعنى المنطقي للبنية النصية الحاضرة هو نفسه معنى البنية النصية الغائبة حيث « يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه، إلا أن هذا لا يمنع من أن يمنح اقتباس لوتريامون للنص المرجعي معنى جديدا، معاديا للإنسية والعاطفية والرومانسية التي تطبع الأول»[70].

وتضرب (كريستيفا) مثلا على ذلك، بمقطع نصي(للاروشفوكو)، حيث يقول:« إنه لدليل على وهن الصداقة عدم الانتباه لانطفاء صداقة أصدقائنا»[71].

فيكاد يكون هذا المقطع نفسه في نص (لوتريامون)، فيجعل النص الغائب في تواز مع نصه الحاضر، وبهذا تكون القراءة اقتباسية سوءا من حيث المعنى أو التراكيب، ويقول (لوتريامون): « إنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي، صداقة أصدقائنا »[72]، وهو في هذا المثال غيّر كلمة انطفاء بتنامي.

جـ- النفي الجزئي: وهو أن يأخذ المبدع نصا غائبا ويقوم بتوظيفه في متن نصه ويكون ذلك بنفي جزء من هذا النص الغائب وترك الجزء الآخر كما هو وبذلك فهو يستعمل مستويين في التعامل مع نص واحد، « حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيا»[73].

تعطي (كريستيفا) مثلا على ذلك من قول باسكال:« نحن نضيع حياتنا ببهجة المهم أن لا نتحدث عن ذلك قط»[74]، فاحتفظ (لوتريامون) بالجزء الأول من النص الغائب، كما هو لفظا

---

[69]- المرجع نفسه، ص:19.
[70]- المرجع نفسه:ص: 79.
[71]- م ،ن، ص: 79.
[72]- م ، ن: 79..
[73]- جوليا كريستيفا، علم النص ، ص : 79.
[74]- المرجع نفسه ، ص : 79.

ومعنى، ولجأ إلى نفي الجزء الثاني منه، وذلك في قوله «نحن نضيع حياتنا فقط لو نتحدث عن ذلك»[75] .

عملت (كريستيفا) جاهدة على بروز مفهوم التناص وانتشاره، فحددت مستوياته وكيفية التعامل معه داخل متن النصوص، حيث يعود لها الفضل الكبير في وضع الركائز الأولى لهذا المصطلح داخل نظرية أدبية معاصرة، ولكنها تخلت عن هذا المصطلح، عندما وجدت ذيوع و شيوع مفهوم التناص، واستخدامه بالمعنى المبتذل (أي نقد مصادر نص ما) ففضلت عليه مصطلح آخر وهو (المناقلة) أو (التحويل) Transposition.

مستويات التناص عند جيرار جينيت:

إن مصطلح التناص الذي ظهر في الدراسات النقدية الحديثة، بعث الاضطراب في بعض الترسيمات الإبستيمية المتجهة من المؤلف إلى العمل، ومن المرجع التجريبي إلى التعبير اللغوي، ومن الينبوع إلى المتلقي، من الجزء إلى الكل، ومن الرمز إلى التجلية»[76].

ومن هنا اختلف المنظرون و الباحثون في استخدام هذا المصطلح، وتبسيط مفهومه للقارئ العادي، حيث يذهب الباحث الفرنسي (جيرار جينيت) بعيدا في مصطلح التناص فهو بالإضافة إلى المعنى الذي تستخدمه (كريستيفا)، يضيف مصطلحات أخرى

---

[75]- م، ن، ص : 79.

[76]- مجموعة من الباحثين: آفاق تناصية، ترجمة: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص:08.

ففي سنة (1979) اعتبر(جينيت) معمار النص هو موضوع البيوطيقا، ولكنه عدل عن الفكرة في سنة (1982).

أما معمار النص Architexte الذي يعرفه بأنه مجموعة من المقولات العامة أو المتعالية أي أنماط الخطابات، وأنواع التلفظات والأنواع الأدبية التي نجدها في كل نص على حدا فأضحى الموضوع الجديد للبيوطيقا هو (التعاليات النصيةtranstextualité)، أو التعالي النصي للنص، ومعناه كل ما يجعل نصا يتعلق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني».[77]

يصرح (جيرار جينيت) بأهمية التعالي النصي، في كتابه جامع النص « في الواقع لا يهمني النص حاليا إلا من حيث «تعاليه النصي»؛ أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص، هذا ما أطلق عليه "التعالي النصي"»[78] كما أنه استعمل مصطلحا آخر، وهو «التداخل النصي» الذي جعل له المعنى نفسه الذي يتضمنه (التناص) عند (جوليا كريستيفا).

ويوضح ذلك بقوله: «أقصد"بالتداخل النصي " التواجد اللغوي سواء أكان نسبيا أو كاملا أو ناقضا لنص في نص آخر، ويعتبر الاستشهاد، أي الإيراد الواضح لنص مقدم ومحدد في آن واحد بين هلالين أو مزدوجين »[79].

كما أنه يضيف وظائف أخرى، فالتعالي النصي لا يقتصر فقط على الاستشهاد بل تجاوزه إلى «علاقة المحاكاة وعلاقة التغيير...والتضمين».[80]

لقد أعادت هذه المفاهيم مقاربة النص، وقدمت صياغة نظرية لسيميائيات جديدة

إن التناص ليس تقليدا وعملية إسترجاعية إرادية، وإنما هو إنتاجية، ونشير فيما يلي إلى التصنيف الذي وضعه (جيرار جينيت) لأنواع التناص وهي خمسة أنواع:

أ- التناص intertextualité:وهو يحمل معنى التناص كما حددته (كريستيفا) وهو حضور نص في آخر عن طريق الاستشهاد، وهو ما يتضمن مفهوم الاقتباس والتضمين في

---

[77]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص :96-97.

[78]- جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار طوبقال، ط1، 1986، ص: 90-91.

[79]- المرجع نفسه ص 92-93 ،و ما بعدها.

[80]- جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ص: 92-93.

الدراسات العربية القديمة، فالتناص هنا « يأخذ بعد التضمين كأن تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمة من بنيات نصية سابقة وتبدو وكأنها جزء منها، لكنها تدخل في علاقة معها».[81]

ونجد هذا النوع موظفا بشكل بارز في روايات (أحلام مستغانمي)، فنجدها مثلا في رواية (فوضى الحواس)، تستشهد بقول (أوسكار وايلد) أثناء حديثها عن صفات البطل «هو الرجل الذي تنطبق عليه، دوما، مقولة أوسكار وايلد «خلق الإنسان اللغة ليخفي بها مشاعره» [82]، فهي بذلك تستشهد بمقولة (أوسكار) كتضمين واضح و جلي، وذلك من أجل إثبات الصفة التي تنطبق على البطل، لتوهم القارئ وتقنعه بما تستطيع الكلمات فعله.

ب- <u>المناص para textualité</u>: ونجده حسب تعريف (جينيت) في العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات والذيول، والصور وكلمات الناشر، كما أن (جينيت) يسميه «بالنص الموازي أو عتبات النص، ويعني به إضافة إلى العنوان، التقديم الإهداء، التاريخ مكان كتابة النص، الغلاف، التخطيطات الداخلية، صور المؤلف المعلومات الشخصية عنه»[83].

ويتجلى هذا النوع في العنوان الأساسي لرواية (فوضى الحواس)؛ التي تناصت فيه الروائية مع الظاهرة البيولوجية التي تشتغل بها الحواس، تلك الحالة التي لا

نستطيع فيها التمييز الجيد بين أنواع الأشياء التي أمامك، وذلك حين تتداخل خيوط الحواس، وتتعثر وظيفتها لتدخل عالما من الفوضى« فقد أصبح لهذا العطر ذكرى تقودني في عتمة الحواس...لأستدل عليه»[84].

كما بدأ مشروع التناص مبكرا في الجزء الأول والأشهر من الثلاثية، من الغلاف الذي يحمل نصا مخطوطا بقلم الشاعر (نزار قباني)، «وهو نص شديد الذكاء أحبط محاولة استغلاله بحرفية مبدعة، وصدر للمتلقي سؤالا مستمرا عن العلاقة بين شعر نزار وكتابة أحلام».[85]

وللعنوان دور أساسي في العمل الأدبي، وذلك لأبعاده الدلالية في النص فهو «مجموعة الدلائل اللسانية من كلمات وجمل وحتى من نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، وتشير لمحتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف»[86].

---

[81]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 99. --

[82]- الرواية ، ص: 11.

[83]- علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية، ص 55.

[84]- الرواية ، ص 70.

[85]-عبير سلامة: أساطير صالحة للنظر (في القصة العربية و الرواية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،2004 ص: 22.

[86]- علي جعفر العلاقة: الدلالة المرئية، ص: 55

جـ- الميتانص Méta texte: وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر، يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا، فيكون مندسا في متن النص الحاضر بطريقة خفية تزيده رونقا و جمالا وهذا النوع بالذات يحتاج إلى قارئ متمرس ذي ثقافة عالية، يقدم إلى النص مفاتيح الألغاز وهو في رأي (لوران جيني) يتمركز من خلال النص.

هـ- النص اللاحق Hypertexte: ويكمن في العلاقة التي تجمع النص «ب» كنص لاحق (Hypertexte) بالنص «أ» كنص سابق (Hypo texte)، وهي علاقة التحويل ومحاكاة أوما تسميه (كريستفا) عملية توليد نص من آخر عن طريق التحويل.

و- معمارية النص (L'architexte): إنه النمط الأكثر تجريدا وتضمينا، إنه علاقة صماء تأخذ بعدا مناصيا، وتتصل بالنوع، شعر، رواية، مقالة...

إن كل هذه الأنواع تدخل بعضها في علاقات وطيدة مع البعض، ومع "التعالي النصي"، الذي هو مظهر من مظاهر نصية النص أو أدبيته[87].

إن أشكال التناص أو تفاعل النصوص مع بعضها البعض لا يتوقف عند صيغة واحدة فهو لا يتسع لألوان متموجة من الاشتباك الخصب بين النصوص المختلفة فقط بل يتسع أيضا على حوار النصوص مع ذاتها أو مع أجزاء ذات دلالة معها[88].

ويحدد لنا(جينيت) وفق ذلك مستويين للتعامل مع النص الغائب، ففي مستويات التفاعل النصي يتساءل عن كيفية حصول التفاعل أفقيا وعموديا، مع البنيات النصية المتفاعل معها و هذان المستويان هما:

1)- المستوى العام (أفقي): تتداخل البنيات أو تتفاعل أفقيا على المستوى الخارجي أو التاريخي ففي هذا المستوى نجد أنفسنا أمام بنيتين مختلفتين تاريخيا و بنيويا.

ذلك أن الخطاب الروائي يشتمل على بنيتين واحدة خاصة به، والأخرى خاصة بالنصوص الغائبة، لكن النص الروائي وهو يتعامل مع بنية النص الآخر، يحولها

---

[87]- ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص: 97.

[88]- ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي ، ص: 54

ويدمجها ويذيبها في بنيته ومتنه السردي، فينقل عوالمها الخاصة بها (أسلوبيا /لغويا) لينتج بذلك نصا جديدا له مميزاته، و خصائصه الأسلوبية المنفردة [89].

تضم رواية (فوضى الحواس) داخل خطابها الفني، بنيتين متميزتين أولاهما تخص الواقع وما حدث فيه من وقائع تاريخية، توهم بواقعية الرواية وحقيقتها (العشرية الحمراء العدوان الثلاثي...)، وثانيها هي بنية الخيال الذي تجمح بكل تلك الوقائع إلى مرتبة الجمال والفن فيمزج بين تلك النصوص في قالب فني يجمع بين المتضادات (حلم/حقيقة) (واقع/خيال) (ممكن/مستحيل).

2)- <u>المستوى الخاص (أو العمودي)</u>: يحدث هذا المستوى من التفاعل النصي مع بنيات جزئية وليس مع بنية كبرى، كالخطاب التاريخي أو الديني، حيث يتم استيعاب هذه البنيات الجزئية و تضمنها في متن البنية النصية.

قد وظف الخطاب الديني في الرواية (فوضى الحواس) كبنية جزئية، تصف لنا حالة سيدنا عيسى (عليه السلام) و هو مصلوب، كتشبيه بين حالته وحالة (زوربا) على شاطئ الفاجعة، فتراصت هذه البنيات الجزئية لتشكل بنية موازية للنص الروائي.

ومن خلال هذه الأشكال والمستويين، يمكننا أن نلاحظ أن التفاعل النصي يشتغل أفقيا وعموديا داخل بنية النص فهو يساعدنا على تقديم كامل حول النص[90].

<u>مستويات النص عند بعض نقاد العرب:</u>

<u>عند محمد بنيّس:</u>

يعتمد (محمد بنيّس) في دراسته النقدية على مصطلح (التداخل النصي)، بدل التناص ذلك أن التداخل النصي هو الترجمة الصحيحة في رأيه للمصطلح الغربي L'intertextualité حيث إن التناص أصبح شائع الاستعمال في الخطاب النقدي العربي

ويقول في هذا الصدد « ونتشبث بدل ذلك – التناص- بـــ: " التداخل النصي" لأن ترجمة المصطلح تخضع قبل كل شيء لشبكة من العلائق في لغة الانطلاق وشبكة أخرى في لغة الوصول»[91].

---

[89]- ينظر:المرجع نفسه ، ص: 126

[90]- ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي ، ص:126

ويرجع في نظره هذا الخلط في الاستعمال غير الصحيح للتناص، إلى عدم وجود مراقبة منهجية على المقاربات النظرية المتداولة في خطابنا النقدي، فاستخدم بذلك (التداخل النصي) الذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة، عن طريق إعادة كتابة هذه الأخيرة، وتغيير صياغة النصوص المقتبسة أي مجموعة النصوص المستترة، التي يحتويها النص الحاضر، وتعمل بشكل باطني على تحقيق هذا النص وتشكل دلالته.

وهذا ما جعل النص المعاصر نصا مركبا، يصطدم فيه القارئ بهذا العالم الغريب من التركيب الكيميائي لمصادر ثقافته المتنوعة، التي يصعب تحديدها بدقة حيث «تتعطل أية عملية فهم واستيعاب لهذا النص المركب...دون معرفة حقيقة بهذا النص الغائب و تخريج معاينة وإضاءة ظلماته الرمزية»[92].

وتأكيدا على أن النص لا يأتي من العدم، بل ينسجه ناصه من خلال علاقات خارجية بالنصوص السابقة يقول: (بنيّس) « وقولنا إن النص الشعري بنية لغوية

متميزة، لا يعني أن هذا النص ينسج تميزه من خلال تركيبه الداخلي، منفصلا في ذلك عن كل علاقة خارجية بالنصوص الأخرى، وإنما القصد من هذا التجديد هو اعتبار النص شبكة تلتقي فيها عدة نصوص استطاع الشاعر أن يجعل منها كنزه الشعري»[93].

وأما إذا ارتبط النص مع غيره من النصوص من خلال العلاقات اللغوية، فهذا لا يعني أنه مكروه، فالنص حينما « يرتبط بالنصوص الأخرى من خلال ترابطاته اللغوية يحقق لنفسه كتابة مغايرة...»[94].

استبدل في كتابه (حداثة السؤال) مرة أخرى مصطلح (التناص) أو (التداخل النصي) ليجعل مكانه مصطلح (هجرة النص)، الذي قسّمه إلى قسمين: فهناك(نص مهاجر) و (نص مهاجر إليه)، واهتدى الباحث إلى هذا المفهوم نتيجة تأويل الوضع التاريخي للنص الشعري العربي الفصيح بالمغرب.

---

[91]- محمد بنيسّ، الشعر العربي الحديث، ص:181

[92]- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية،1991،ص349.

[93]- محمد بنيّس: ظاهرة الشعر المعاصر،ص: 251

[94]- المرجع نفسه، ص: 253

وقد اعتبر (محمد بنيّس) هجرة النص عملية أساسية من أجل إعادة إنتاج؛ بحيث يتجلى هذا النص المهاجر ممتدا في الزمان والمكان، مع خضوعه لمتغيرات دائمة وتتم هذه الفاعلية وتتعدد من خلال القراءة، لأن النص الذي يفقد قارئه يتعرض للإلغاء[95].

ولا تتم هذه الهجرة إلا للنص الذي يحكمه قانون عام لهذه الهجرة، التي من خلالها يقرأ و«يعيد إنتاج نفسه، لأن ما يبقى ويستمر في التاريخ هو ما يكون فاعلا في مصير الإنسان، وعاملا حاسما في تحوله وتحرره»[96]، ويحدد القانون عام للهجرة كمايلي:

1 – إذا كان النص يجيب عن سؤال مجال معرفي، أو مجالات معرفية مؤطرة زمانا ومكانا.

2 – إذا كان النص يجيب عن سؤال فئة اجتماعية في فترة من الفترات التاريخية وفي مكان محدد أو أمكنة متعددة.

3 – إذا كان النص يجيب عن سؤال جميع هذه المجالات أو بعضها دون البعض الآخر[97].

ويبدو أن (محمد بنيّس) في توظيفه لمصطلح (هجرة النص) متأثر إلى حد بعيد بالناقد الفرنسي (جيرار جينيت) الذي وضع تصنيفات محددة للتناص، تبدأ بالتعالي النصي الذي يمثل هروب النص من ذاته بحثا عن نص آخر، وانتهاءًا بالميتانص الذي يأخذ شكل البنيات الجزئية،و لقد حدد لنا (بنيّس) ثلاثة مستويات للتعامل مع هذا النص الغائب و هي كالآتي:

أ)– <u>التناص الاجتراري</u>: وهو الذي ساد في عصور الانحطاط؛ حيث تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني، بل ساد حتى في الكلاسيكية الجديدة فلا قدرة له على اعتبار النصر إبداعا لا نهائيا، فساد بذلك تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها على البنية العامة للنص كحركة وصيرورة، كانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجا تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني[98] وهذا ما نجده في روايات السبعينات، التي كانت أغلب نصوصها الغائبة مستمدة من القرآن الكريم.

---

[95]- ينظر: محمد بنيّس: حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي،ا لمغرب، الرباط، ص: 96-97

[96]- محمد بنيّس: المرجع نفسه، ص: 12

[97]- محمد بنيّس: حداثة السؤال، ص:97

[98]- ينظر محمد بنيّس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، ص: 253

ففي هذا المستوى يفقد النص الغائب توهجه وروحه الإبداعية، فلا يحقق وظيفته المرجوة منه، فالتناص يعيد إحياء النصوص الميتة، ويبعث فيها لحياة من جديد لتستمر في الوجود إلى ما لا نهاية.

ب- التناص الامتصاصي: وهو نمط أكثر تجديدا وحيوية، فهو خطة متقدمة في التشكيل الفني حيث إن المبدع يقوم بإعادة كتابة النص الغائب داخل متن نصه، وفق ما يحتاجه هذا النص سوءا من معاني جديدة أو ألفاظ رنانة، فتشكل بذلك دلالات جديدة تذهب بالنص الغائب إلى أقصى حدود الإبداع، ويمثل هذا « مرحلة أعلى من قراءة النص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية النص وقداسته»[99].

ويكون هذا التناص من خلال تحليل النصوص لغائبة، وتحركها بحسب متطلبات النص الحاضر فهو لا ينفي الأصل، وإنما يساهم كجوهر قابل للتجدد « ومعنى هذا أن

الامتصاص، لا ينفي النص الغائب ولا ينقده بل إنه يعيد صوغه فقط، وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتبت فيها، وبذلك يستمر النص غائبا غير ممحو و يحيى بدل أن يموت»[100].

وهذا ما تسعى (أحلام) لتجسيده في الرواية، فهي في تعاملها مع النصوص الغائبة تحاول امتصاص جوهرها، وإعادة صياغته بلغتها الشعرية لتعطيه بعدا فنيا وحياة أجمل داخل المتن السردي لنصها الروائي.

والامتصاص بهذا المعنى هو مهادنة للنص والدفاع عنه وتحقيق سيرورته التاريخية والإبداعية، ومن هنا لا يكون النص الجديد إلا استمرارا للنصوص الغائب فيبث فيها الحياة من جديد وفق قوانين مغايرة لا تتعارض معه ولكنها تناقضه.

جـ- التناص الحواري: تستند بعض نصوص الكتاب المعاصرين، على حوار النصوص الأخرى وهذا الحوار لا يتخذ شكلا واحدا، بل تتعدد أشكاله وتتنوع ويتداخل بطريقة حميمية مؤثرة، فالنص يتلقى رياح تلك النصوص من جهات كثيرة فيعيد صياغتها، وتحويلها حسب ما تقتضيه الحاجة، حيث إن الحوار هو « أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب؛ إذ يعتمد

---

[99]- محمد بنيّس: المرجع نفسه، ص: 253

[100]- محمد بنيّس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب ، ص: 253

النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه، لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار»[101].

ونجد أن هذا النوع من مستويات التناص، مطبق بكثرة في رواية (فوضى الحواس) حيث يتجلى لنا من خلال التناص الأسطوري، الذي حاورت فيه (أحلام مستغانمي) النص الأسطوري (سندريلا) بطريقة فنية عالية ولغة شعرية غنية بالتضادات، التي زادت الجو الخرافي لمعانا وإمتاعا.

فهذا المستوى من التناص لا يقوم به إلا المبدع المقتدر، الذي يتمتع بقدرات وخبرات تساعده على طمس حدود النص الغائب، وإذابتها في متن نصه بطريقة فنية راقية، «فالشاعر (أو الكاتب) لا يتأمل هذا النص و إنما يغيره، يغير في القديم أسسه اللاهوتية و يغير في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية ، وبذلك يكون الحوار قراءة

نقدية علمية، لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلاني خالص، أو كنزعة فوضوية أو عدمية»[102].

فالحوار هو نقد للنص الغائب، وتخريب لكل مفاهيمه وتراكيبه، فهو لا يقبل المهادنة (مثل الامتصاص)، إنما هو –كما قلنا– تفجير للنص وإفراغه من بياناته المثالية بصفة عامة، وإعادة كتابته على أسس القوانين العلمية الموضوعية المساعدة على فهم، وتفسير وتغيير الواقع نحو مستقبل جديد.

إن تتبع عملية القراءة وإعادة كتابة النص الغائب عند (محمد بنيّس)، يقوم على أساس ثلاثة قوانين و هي الاجترار، الامتصاص والحوار، على غرار ما قدمته (جوليا كريستيفا) و(جان لوي)، ومن خلال تتبع (بنيّس) لظاهرة (هجرة النص) نفى وجود أي نص أدبي خارج النصوص الأخرى، يمكنه الانفصال عن كوكبها، بل غدا النص عنده دليلا لغويا معقدا، شبكة من النصوص اللانهائية، «غير أن هذه النصوص الأخرى المستعارة في النص تتبع مسار التبديل والتحويل، حسب درجة وعي الكاتب بعملية الكتابة ومستوى تأمل الكتابة ذاتها»[103].

مستويات التناص عند محمد مفتاح:

[101]- المرجع نفسه، ص: 253
[102]- محمد بنيّس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، ص: 253
[103]- محمد بنيّس: حداثة السؤال، ص: 85

ظهر في النقد العربي الحديث اهتمام كبير بمصطلح التناص نظرا لأهميته في تحليل الخطاب الأدبي، باعتباره مفهوما يقوم على تداخل النصوص وتناسلها فيما بينها ؛بمعنى أنه ليس هناك نص لا يعتمد على نص آخر أو مجموعة من النصوص، فالنص المنجز ليس إلا تجميعا لنصوص سابقة، يعيد تشكيلها من منظوره ليقدم نصه الجديد وانطلاقا مما سبق توصّل بعض النقاد العرب الذين وظفوا هذا المصطلح في تعديلاتهم إلى استيعاب القضية وأهميتها.

يصوغ (محمد مفتاح) تعريفا للتناص؛ بحيث يركب بين التعاريف المختلفة لهذا المصطلح؛ إذ حدده باحثون كثر مثل (كريستيفا، أرفي، لورانت و رفاتير...)، « ولذلك فإننا سنلتجئ أيضا إلى استخلاص مقوماته من مختلف التعاريف المذكورة وهي:

1- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

2- ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصيرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده.

3- معول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها، ودلالتها بهدف تعضيدها.

ومعنى هذا أن التناص هو تحالف (دخول في علاقة) نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة)»[104].

ويكون التناص بذلك فسيفساء مركب من عدة نصوص، حيث يعمد المبدع إلى امتصاص تلك النصوص السابقة، و جعلها تتماشى وتطلعاته وقصدياته، بحيث يحولها عن طريق الزيادة أو النقصان قصد المعارضة أو المناقضة أو التكثيف.

لقد توسّع (محمد مفتاح) في دراسته لمفهوم التناص في كتابه «دينامية النص» (تنظيرا وإنجازا)، تحت موضوع الحوارية في النص الشعري، وتناسل النص الشعري، وحاول الإجابة على إشكالية الاجترار وإعادة الإنتاج في الثقافة الشعرية في المجالي السخرية الجدية كما درس هذه الظاهرة مراعيا وظائف كل إنتاج في بنيته وقصيدته وظروف إنتاجه، مبينا كيفية اشتغال النص بناءا على شبكة العلاقات.

ويعرّف (مفتاح) التناص، على أنه استراتيجية من ناحية القراءة والتأويل وهي وإن« اختلفت آلياتها الاستدلالية والاستقرائية والاستنباطية والفرضية والاستكشافية

[104]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، ط3: 1992 – ص: 121

فإنها تشترك جميعها في اتخاذ المعلوم وسيلة لمعرفة المجهول، وإذا كان المؤول يسلك هذه الاستراتيجيات، فإن الكاتب نفسه يسير فيها فيفيد من تجاربه ومعارفه وخبراته ليعيد إنتاجها أو ليتخذها أساس لإبداعات جديدة، لهذا فإن كل نص تأويلي أوكل نص إبداعي مزيج من تراكمات سابقة، بعد أن خضعت للانتقاء ثم التأليف»[105].

ويدرج الباحث مستويات التناص بعنوان مغاير، وهو ما يسميه «بدرجات التعالق»، مؤكدا أن درجة تعالق النصوص مع بعضها البعض ليست في مرتبة واحدة و هو بذلك يقترح مجموعة من التسميات:« وعليه، فإننا سنعتبر التعالق مقولة يمكن أن تدرج ضمن المفاهيم الآتية: التطابق والتفاعل والتداخل والتحاذي والتباعد.

والتقاصي، وهذه المفاهيم تهدف إلى إثبات التعالق داخل النص نفسه، وإلى إثبات تعالقه بجاره»[106].

وعندما يتحدث محمد مفتاح عن هذا التجاور بين النصوص وتعالقها، يقسمها إلى قسمين أساسين: « وهذا التجاور هو ما سندعوه بالتعالق الخطي، على أننا حينما نستبدل بالخطية اللاخطية فإننا حينئذ مضطرين إلى الجمع بين الأشباه و النظائر»[107] وفي قسم العلاقات الخطية يدرج (محمد مفتاح) تسميات أخرى، وهي كالتالي: التطابق التماثل التشبيه، التحاذي والتشاكل والمضاهات.

ومن أجل الفهم الأوسع لدرجات التعالق أو مستويات التناص عند (مفتاح) سنعرف أهم الأقوال الشارحة لهذه الدرجات.

أ- العلاقة الخطية:

يحتوي كل نص على مجموعة من النصوص الغائبة والاقتباسات المختلفة وكل من هذه النصوص لها فضاؤها ودلالاتها وخصائصها الأسلوبية، مما يوحي باستقلال كل واحد منها عن الأخرى، ولكن القارئ الجيد حين يتجاوز بقراءته الظاهر فإنه يجد علاقات وثيقة تربطها ببعضها البعض.

أما عن البنيات النصية وأنواعها، فهو يؤكد أن العلاقة بين بنيات هذه النصوص ثابتة على المستوى الخطي « فإن العلاقة بين البنيات ثابتة بين النصوص على المستوى الخطي مهما

---

[105]- محمد مفتاح، المفاهيم معالم المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999،ص: 40

[106]- محمد مفتاح، المفاهيم معالم المركز الثقافي العربي ، ص: 143

[107]- المرجع نفسه، ص: 143

تباعدت المسافات المادية والمعنوية وإذا ما ثبتت العلاقة بين القصائد، فإن كل قصيدة يمكن أن تفسر بأخرى أو تشرح بها فالقصائد، إذن "تتشارح" و"تتفاسر"»[108].

ومن خلال هذا التطور يدرج (محمد مفتاح) مجموعة من العلاقات، تنحدر من العلاقة الخطية و هي كالتالي:

1- **التطابق:** ونعني به أن تتطابق النصوص مع بعضها البعض، على مستوى الشكل وكذلك على مستوى المضمون، وهذا التطابق لا يمكن أن يتحقق كليا إلا من خلال الاستنساخ.

2- التفاعل: لقد ذكر (مفتاح) أن النصوص تتشارح ويفسر بعضها بعضا، ومن هنا فإنها تتفاعل مع النصوص الأخرى، رغم الفضاء الفاصل والعناوين المتباينة ليشترك بذلك النص الحاضر والنص الغائب في سياق موحد.

3- **التداخل:** ونقصد به من الناحية الخطية مداخلة نص لنص يليه، ولكن التداخل بهذا المعنى لا يصل إلى درجة التفاعل، فتداخل النصوص فيما بينها يكون لخدمة رسالة مركزية ويحدد مقياس التداخل بإعلان كل "نص" على انتمائه ووضعه الاعتباري ويكون ذلك من خلال الاقتباسات والاستشهادات والأمثال والإنجازات والإجابات والمعارضات...

يحتل التداخل في الشعر العربي المعاصر مكانة كبيرة، إلا أن الشاعر الجيد لا يظهر عبء هذه النصوص الغائبة على نصه الحاضر، فلا يشعر القارئ بوجودها وذلك لأن المبدع عندما يتداخل مع نصوص أخرى فإنه يقدمها محوّرة ومقلوبة ومسخورا منها.

4- **التحاذي:** نهدف منه التنبيه إلى العلائق بين النصوص المتجاورة والمتتالية ويجعل (مفتاح) للتحاذي نوعين، إما أن يكون معطى، وهو ما نجده في الشعر العربي المعاصر الذي يعتمد على تفاعل الموضوعات وتداخل الرؤى المختلفة، وإما أن يكون مستنبطا وهو ما نجده كثيرا في الشعر العربي، حيث يكون مشتتا ومتشظيا، كما نجده في الأعمال والكتب الأدبية التي تجمع من كل الفنون وتلم من كل العصور.

5- **التباعد:** ونجده عندما تكون النصوص متقاربة على مستوى الفضاء العام، و لكنها تكون متباعدة على مستوى البنية والانتماء والمعنى، ويمكن التمثيل للتباعد بكتب من الثقافة العربية الإسلامية، وبعض شعر ما بعد الجاهلية.

---

[108]- م، ن، ص: 144

فشعراء ما بعد الحداثة، تحتوي نصوصهم على تشظيات وعماءات وهباءات أما بالنسبة لكتب الأدب فهي تحاذي النص الديني للنص القرآني، ولكنها تجاور أيضا بين آية قرآنية أو حديث نبوي، وبين نكته باردة[109].

6- <u>التقاصي</u>: وينشأ من تباعد النصوص إلى حد أقصى، حيث يكون التباعد على المستوى الفضائي وتباعد انتمائي وآخر دلالي ورسالي، وإذا اعتبر (مفتاح) أن التطابق

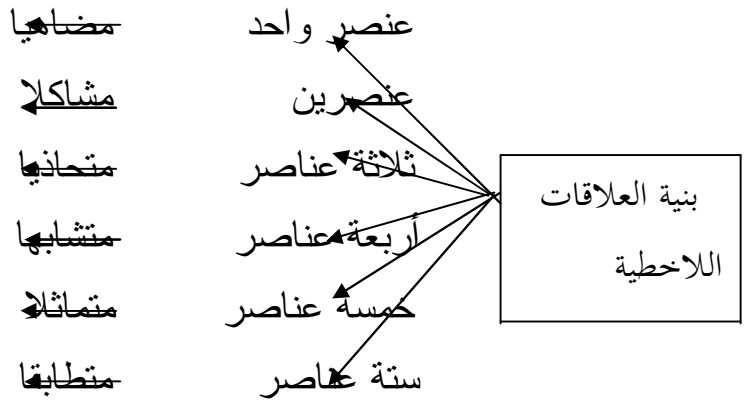
هو أول درجات السلم العليا في تعالق النصوص بعضها ببعض، فإن التقاصي يكون آخر درجة منه، وهو بذلك ينفي التقاصي الذي هو معنى الابتعاد والتناقض التام[110].

ب- <u>العلاقة اللاخطية</u>:

بعدما يقوم القارئ أو الباحث بكشف خيوط العلاقة اللاخطية، بين النصوص سواء أكانت شعرا أو نثرا أو حتى فنونا، فإن عليه أن يحلل العلاقات اللاخطية، بحيث يجمع بين الأشباه والنظائر، من أجل إثبات التعالق.

يقترح (محمد مفتاح) لذلك بنية ذات ستة عناصر: « وسندعوها بنية التطابق وهي بنية مرحلية نقيس عليها، فإذا احتوى المقيس على ستة عناصر كان متطابقا، أو على خمسة كان متماثلا أو على أربع كان متشابها، أو على ثلاثة كان متحاذيا، أو على اثنين كان مشاكلا، أو على واحد كان مضاهيّا»[111].

إن كل هذه النظريات و ما احتوى عليه النص من مسلمات، تؤكد أن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أم غيره.



[109]- ينظر: محمد مفتاح: المفاهيم معالم ، ص:145.
[110]- ينظر: محمد مفتاح :المفاهيم معالم ، ص: 145
[111]- المرجع نفسه، ص: 146

آليات التناص:

إن الروائي أو المبدع حين يستدرج إلى نصه نصا آخر، « فلابد من تذويب ذلك النص أو دمجه ضمن سياق جديد، ليتحول ذلك النص الغائب إلى حركة تلألأ ظلمة النص الجديد فتقترض منه وتضيف إلى جسده أيضا، قوة خفية وإلى روحه توترا جديدا»[112] .

التناص بالنسبة للمبدع، كالهواء والماء، والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما- على حد تعبير (مفتاح)- الذي يصر على أن المبدع بدل العمل على تجاهل التناص و محاولة الهروب منه، عليه أن يبحث عن الآليات التي تساعده في التعامل مع النص الغائب، ويكون هذا بغض النظر عن المستويات سواء بالحوار أو الاجترار أو الامتصاص [113].

فمن خلال الدراسات التي تقدمها اللسانيات واللسانيات النفسانية، استطاع (محمد مفتاح) وضع اليد على بعض آليات (التناص) والتي قسمها إلى قسمين هما:

أ-التمطيط:

وهو بالمفهوم العام الإطالة والإطناب في استخدام النص الغائب، ويحصل ذلك بأشكال مختلفة:

1- **الأناكرام**: (الجناس بالقلب والتصحيف)، فالقلب مثل: قول- لوق، عسل -لسع، أما التصحيف مثل: نخل -نحل، وعنترة- عترة ، الزهرة-السهر.

2- **آلياركرام** : (الكلمة-المحور)، الكلمة المحور تكون أصواتها مشتتة طوال النص حيث تشكل تراكما لا يظهر إلا للقارئ الحصيف، وهي آلية ظنية وتخمينية.

---

[112]- جعفر العلاق: الشعر و التلقي، دار الشروق عمان، الأردن، ط19971، ص:132.

[113]- ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب، الشعري (استراتيجية التناص)،ص :125.

3- **الشرح:** يلجأ بعض الكتاب أو الشعراء إلى استعمال هذه الآلية في نصوصهم فقد يجعل الشاعر مثلا: البيت الأول محورا ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة، وقد يستعير قولا معروفا ليجعله في الأول أو في الوسط أو في الأخير ثم يمططه بتقليبه في صيغ مختلفة[114].

وهذا ما نجد الروائية (أحلام مستغانمي) تستعمله بكثرة في نصها الروائي (فوضى الحواس) فهي تأخذ مثلا: مقولة شهيرة لبودلير« كل إنسان جدير بهذا الاسم تجثم في صدره أفعى صفراء تقول (لا) كلما قال (أريد) »[115]، تنتهي من المقولة لتبدأ الروائية بالكتابة مستعينة بهذا القول لتمططه حسب حاجيتها في التأليف.

4- الاستعارة: و هي نوع من فنون القول و البلاغة، حيث تضفي على النص رونقا ولمسة جمالية، فهي بكل أنواعها (مرشحة- مجردة- مطلقة) تقوم بدور جوهري، في كل خطاب كما نجدها في رواية (فوضى الحواس): « أتدرين مع الخيول الوحشية الأصعب دائما هو لحظة الاقتراب منها، أما ترويضها بعد ذلك فهو قضية وقت... ولذا عكسا ما تتوقعين لم أربحك في موعدنا الأخير، وإنما في موعدنا الأول..

في تلك الدقائق القليلة التي سألتك فيها في مقهى الموعد، إذ كنت تسمحين لي بالجلوس وكنت على وشك أن تقولي: (لا) ولكنك قلت (طبعا)، ولم أكن أملك بعد ذلك سوى حبل الكلمات لأطوقك به وأوقف جموحك الفطري، يومها فقط جربت رعب الاقتراب من فرس»[116].

يفضح هذا الحوار الذي تصغي إليه حياة (بطلة الرواية) بإمعان، أكثر من بؤرة دلالية منها: وثوق البطل من انقياد حياة إليه تماما بدلالة الصور التشبيهية التمثيلية (أطوق بحبل الكلمات)، وقد أُسرت الجملة السردية أمام النص الغائب، ويتأكد هذا التسلط من خلال الانزياح في (أوقف جموحك الفطري) و(جربت رعب الاقتراب من فرس)[117].

5- التكرار: ويكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ متجليا في التراكم والتباين، فلا يكن التكرار هنا عبثا أو نوعا من النشوز في إيقاع النص، بل على عكس ذلك يكون له وظيفة دلالية وإيقاعية تزيح النص نحو دلالات جديدة، فإذا كان «داخل النصوص هو

---

[114]- ينظر: المرجع نفسه: ص، 125.
[115]- الرواية ، ص:255.
[116]- المصدر نفسه، ص: 315
[117]- وجدان عبد الإله: سلطة النص الآخر، مجلة ثقافات، 2002، ص: 111

أفضل تركيبة ابتدائية للأدب، فالتكرار تحت شتى الهيآت وتحت مختلف الأنظمة الأساسية هو القاعدة الابتدائية للأدب»[118].

6- أيقونة الكتابة: إن الآليات التمطيطية التي ذكرها (مفتاح)، تؤدي إلى ما يمكن أن يسميه بأيقونة الكتابة (أي العلاقات المتشابهة مع «الواقع» العالم الخارجي ،وعلى هذا الأساس فإن تجاوز الكلمات المتشابهة أو تباعدها وارتباط المقولات النحوية ببعضها أو اتساع الفضاء الذي تحتله[119].

إن ما ذكر من آليات يعتبر أساس هندسة النص الحاضر، مهما كانت طبيعة النواة (النص الغائب)، وكيفما كانت مقصدية المبدع، فإذا قصد الإقتداء أو السخرية فإنه يلجأ إلى التمطيط ليفي نصه ويتمه، أما الآلية الثانية فتتمثل في:

ب- الإيجاز:

يعتبر الإيجاز الوجه المعكوس للإطناب فهو بعكس الآلية الأولى يحاول الإيجاز أي قول الكثير بكلمات قليلة، ومن الخطأ اعتبار أن تجلي التناص يكون في التمطيط والشرح فقط.

وقد يجد القارئ نفسه في تناقض بين الآليتين، وخاصة عندما يكون التناص مع المصادر التاريخية والأحداث التي جرت في الماضي:« إن الأول ينص على أن الشاعر (الكاتب) ينبغي له أن لا يفصّل في ذكر الأحداث التاريخية، و إنما يحيل على ما اشتهر منها وما أثر لاستخلاص العبرة، وليتجنب المتلقي ما فعله السابقون من شرور، ولحظة على مزيد من فعل الخيرات والمسارعة إليها.

وعلى هذا فإن الإحالة بأنواعها لا تخرج -برغم تعدد الأسماء- عن الترغيب والترهيب والتعجب، وأما الثاني فيوجب على الشاعر (الكاتب) استقصاء أجزاء الخبر فكيف يصح الجمع إذن بين الإحالة على المشهور والمأثور واستقصاء أجزاء الخبر»[120].

أما الإجابة عن هذا السؤال تكمن في مدونتنا، حيث سعت (أحلام مستغانمي) إلى استعمال الآليتين في تعاملها مع النصوص الغائبة وخاصة التاريخية منها فلقد اكتفت بالإشارة إلى بعض الأسماء التاريخية (كالعربي بن مهيدي، الأمير عبد القادر...) وذلك لتجعل

---

[118]- Georges Molinié, Elements de stylistique français, 3e édition 1997, presse universitaires de la France, p : 198.

[119]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص: 127

[120]- المرجع نفسه: ص: 128

القارئ يقوم هو بالمفارقة التي وظفت من أجلها هذه الأسماء، التي لا تحتاج إلى الشرح أو الإطناب، لأنها معروفة للكبير والصغير، ولكن حضورها في

موقع معين من السرد يحيل القارئ إلى المفارقة بين وضعين، وضع الاستعمار الفرنسي ووضع الاستقلال وما حالت إليه الجزائر من فوضى في التسعينات من القرن الماضي.

أما الآلية الثانية (الإطناب) فقد استعانت بها في رثاء بوضياف، فوظفت صفاته وسماته، شخصيته وأفكاره، يوم وصوله إلى الجزائر، ويوم مقتله، ذلك اليوم الذي شيعه فيه الشعب الجزائري وودع فيه أبا ليصبح بعده يتامى.

الإطناب	الإيجاز
↓	↓
سرد حكاية بعض الشخصيات التاريخية (محمد بوضياف)	الإشارة إلى بعض الأسماء التاريخية والأدبية (العربي بن مهيدي– الأمير عبد القادر)

من خلال الإيجاز يمكن للعمل الأدبي أن يؤكد انتسابه لنهر فسيح، ومتدافع من النصوص يحاورها ويتصادم معها، يتبناها أو يشاكسها، أو يعيد إنتاج بعض خصائصها المشتركة أو سننها بالاستشهاد أو الإلماح أو التعالق النصي.

1– ويتخذ التناص من خلال آلية الإيجاز شكل الاستشهاد Citation أحيانا حين يعمد الكاتب إلى الاقتراض من نص آخر جزئيا أو كليا، وهكذا نلاحظ أن قيمة الوظيفة الاستشهادية في هذه الرواية (فوضى الحواس)، تراوح فيها بين التقديم للموضوع والاستخراج والتبرير، والتأكيد وتلخص موافق سابقة.

وهي في هذه وتلك «تأييد للكلام وسند للكتابة، خصوصا إذا وردت على الخاطر عرضا في أثناء الحديث، وتجاوب معها القارئ، ولم يحس بثقلها وتنافرها مع عبارات ومفردات النص الذي أدرجت فيه»[121].

[121]- إبراهيم صحراوي: تحليل النص الأدبي، دار الأفاق، ط1/ الجزائر. 1999، ص: 100

2- أما الإلماح Allusion : فهو «إشارة مباشرة أو غير مباشرة إلى إنسان أو مكان أو حدث أو شخصية من الشخصيات التاريخية أو الأدب أو الأساطير أو الكتب المقدسة»[122].

إن نمط الإشارة أو الإلماح أو غيرهما من الأنواع، التي تندرج ضمن آلية الإيجاز تسعى دائما إلى قول الكثير في عبارات قليلة، تصيب الهدف دون أن تظهر عبئا على النص فهي تقدم عونا كبيرا للمبدع لتركيز ما يريد قوله وتدعيم بنائه التعبيري أيضا،«إذ أن قدرا كبيرا من التداعيات يمكن إثارته بأقل قدر ممكن من الكلمات وتلك إحدى مزايا استخدام الإيجاز في التعامل مع التناص داخل النص»[123].

[122]- جعفر العلاق: الدلالة المرئية، ص: 54

[123]- ينظر: جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص: 133

وظيفة التناص في الرواية:

يحكم تقنية (التناص) في النصوص الأدبية عامة، والروائية خاصة، قانون ثابت طرفاه الحتمية والاستمرار، فلا وجود لشيء يتولد من العدم، ودائما يوجد أصل نصي سابق يخضع من اللاحق لعملية تحويل ثنائية الهدف، ويمكن حصرهما كمايلي:

الأول: إخفاء معالم الأصل لنفي شبهة السرقة الأدبية أو الإتباع الأسلوبي.

الثاني: محاولة وضع بصمة ذاتية، حيث تجعل من النص إبداعا أصيلا، ينطلق منه لاحق جديد وهكذا دواليك تتناسخ أرواح النصوص، وتنتقل من نص إلى آخر ومن جيل إلى آخر.

فالتناص بمختلف مظاهره ومستوياته المتعددة وآليات تطبيقه في النصوص يقوم على أساس وظيفة، باعتبار أن النصوص الأدبية تندرج ضمن مفهوم الفن، الذي يرى (بارت) أنه « لا يعرف الضوضاء و ليس فيه وحدة ضائعة»[124].

وهو يعني أن كل جزيئة فيه لابد أن تنهض بأداء وظيفة، وأن يكون لها معنى فإن هذه الخاصية تظهر جليا في حقل التفاعل النصي، حيث إن التناص يعبر في معظم المصادر عن حمولة معرفية قادرة على اختزال السرد وتكثيفه، وصيغة بصبغة جمالية وسعة ثقافية ممتدة الأطراف والاتجاهات، إلى حد يظهر فيه التناص «أحد أبرز وسائل الروائيين لقول أكثر ما يمكن بأقل ما يمكن، وللتحرر من وطأة المباشرة ولإنجاز كتابة روائية تتجنب التعبير عن المعبر عنه»[125].

وتجدر الإشارة إلى أن النصوص الروائية التي تحتوي عددا قليلا من التناص لا يعني أنها سلبية ولا أنها ناقصة، وعلى عكس ذلك هناك من النصوص الروائية ما يمتلئ بهذه المتفاعلات ، ولكنها لا تقدم خاصية مميزة عن غيره من النصوص.

وذلك عندما لا يقوم التناص بكل وظائفه المعول عليها داخل النصوص الأدبية، حتى لا يبدو حشوا زائدا، أو تعبيرا عن رغبة ظاهرة أو خفية، لدى الروائي في إيهام القارئ بسعة مخزونه المعرفي، وبتعدد مصادره الثقافية.

---

[124]- رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، ط1، دار عويدات، بيروت 1998، ص: 102

[125]- نضال صالح: النز وع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 205

فالتناص يعيد النص إلى النصوص السابقة، بعد أن دخلت في بنيته ومتنه، ولكنه يعيد إنتاجها بشكل جديد «بحيث تصبح جزءا منه، ومكونا من مكوناته»[126]، وبذلك يكون التناص الايجابي هو إنتاج أفكار قديمة بأسلوب جديد، باعتباره ثمرة نصوص سابقة «فالتناص بهذا الوعي تناص إيجابي فعال، يوصل بين المنشئ والمتلقي، لأنه ليس مجرد صدى للنصوص السابقة»[127] ، ويمكن أن نحصر أهم وظائف التناص فيما يلي:

1)- <u>الوظيفة المعرفية</u>:

يشير التناص في أحد جوانبه إلى المخزون الثقافي للروائي الذي ينتجه ويساعد القارئ على تحديد مصادر ومنابع هذا المخزون، ويبن لنا النسق الإيديولوجي الذي يصدر عنه، والذي يحاول إبراز رؤيته للواقع حوله وتعامله مع هذا الواقع، بمعنى أنه يمكن للقارئ أن يتعرف إلى ما هو خارج عن النص الروائي، إلى الرصيد المعرفي لمنتج هذا النص وإلى المرجعيات الفكرية والدينية والنفسية لرسالة هذا النص.

وفي الكثير من الحالات تتجاوز هذه المعرفة التي تخص ذاكرة الروائي، إلى ما يعني الشخصيات داخل الرواية، وذلك عندما تكون النصوص الغائبة صادرة عنها وليس عن الحكاية، ويمكن من خلال هذه الرواية اعتبار أن النصوص الغائبة وسائل غير مباشرة يحاول الروائي من خلالها بناء شخصياته؛ وهذا ما يظهر جليا في راوية (فوضى الحواس)، حيث إن بعض النصوص الغائبة واردة على لسان البطلين فاعتبار أن البطلة (حياة) هي راوية الرواية والشخصية المحورية فيها فإنها استعانت بمختلف التناصات، لتدعم حوارها أفكارها وكذلك لإبهار البطل بمخزونها الثقافي وكذلك هو الأمر مع البطل (الصحافي) الذي يجعل من حواره مع (حياة) مناورات فكرية وفلسفية و كذلك فنية.

يستعين الروائي بهذه التداخلات بدلا من الوسائل التقليدية في هذا المجال والتي صارت مبتذلة عند القارئ، ويدفع بقارئه إلى المشاركة في عملية البناء وفاعلية إنجاز هذا العمل الأدبي ويحرضه على أن يكون منبعا آخرا للنص[128].

2)- <u>الوظيفة التحفيزية</u>:

---

[126]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص: 92

[127]- حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي (دراسة)، منشورات إتحاد كتاب العرب 2003، ص: 160

[128]- ينظر: نضال صالح: النزوع الأسطوري، ص: 206

يتجاوز (التناص) وظيفته التعريفية إلى وظيفة تحريضية، تنتقل مع القارئ من مستوى الوعي بالفوضى من حوله، إلى مستوى الوعي بضرورة مقاومة هذه الفوضى للإسهام في تغيير الواقع، وينتقل (التناص) كذلك من كونه وحدة نصية إلى كونه أداة لإثارة القارئ ودفعه إلى نحر أصول الفوضى التي تعتريه، (فأحلام مستغانمي) تسعى إلى إرباك أفق انتظار القارئ، محاولة منها تحفيزه على المشاركة في الكتابة بطريقته الخاصة.

تخص هذه الوظيفة القارئ الذي يشكل حلقة مركزية في عملية الإيصال والاتصال «فهو يمتلك الذاكرة الجمعية التي تعمل ضمن إطار جدلية الحضور والغياب، وإدراك العلاقات بين النصوص ومقاربتها، والتناص ينمي عنده القراءة المنتجة و يعدل في تقنيات الكتابة»[129].

وتظهر لنا جدلية الحضور والغياب ذلك الزخم الثقافي، الذي من خلاله يمكن حل شفرات النص، فما هو غائب في النص قد يكون حاضرا في الذاكرة الجمعية للقارئ والمبدع في آن واحد، فعملية «إحضار عناصر الغياب في النص، هي في حقيقتها محاولة لكتابة تاريخ النص»[130]، حيث تسعى (أحلام مستغانمي) من خلال نصوصها الغائبة، إلى إرباك أفق انتظار القارئ محاولة منها تحفيزه للمشاركة في الكتابة بطريقته الخاصة فتدمج بذلك نصها داخل دوامة الحضور والغياب.

3)- <u>الوظيفة التطهيرية</u>:

تعتمد هذه الوظيفة على حاجة المبدع إلى تطهير روحه، من قسوة الواقع حوله ولمواجهة استغلاله له، وإحساسه بالاغتراب عنه، يبدو أن الكثير من المتفاعلات النصية في مصادر الدراسة منجزة تحت وطأة هذه الحاجة نفسها، إن هذه التناصات التاريخية التي عمدت الروائية على توظيفها، تستدعي نفورا تاما بما يجري في الجزائر في حقبة العشرية الحمراء ومحاولة الهروب من الواقع المعيش.

كما تخص هذه الوظيفة الشخصيات الحكائية وليس الراوي؛ بمعنى انتمائها إلى خطاب الأقوال و ليس إلى خطاب الأحداث فتبرز هذه الوظيفة، حيث تجد الشخصيات نفسها في

---

[129]- أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، ص: 97

[130]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص: 84

مواجهة واقع رجيم وغاشم، لا تقوى على رده أو ردعه فتلجأ إلى استدعاء وحدات نصية من نصوص غائبة قديمة أو حديثة، نثرية أو شعرية، التحدث من خلالها توازنا بينها وبين هذا الواقع من جهة، ولتستمد من خلالها أيضا ما يشحن طاقتها لمواجهة هذا الوضع[131].

4)-<u>الوظيفة الجمالية</u>:

لا تتوقف أهمية التناص على الوظائف السابقة فحسب، بل لا يمكن أن يحصد الخطاب اللغوي نتائج جيدة بدونه، فلم «يعد في وسعنا اليوم أن نفصل بين التناص والأدبية La littérarité نظرا للتفاعل المعرفي بينهما»[132].

فالوظيفة الجمالية للأدب هي تلك المميزات التي تذهب بالخطاب إلى عمل فني مفعم بالأدبية والشعرية؛ ذلك أن «الأدب لا يصنعه إلا الأدب، كما أن دور التناص يتمثل في خلقه لمرجع ثابت، وفي إيجاد نوع من الشفافية بين النصوص وأصحابها وفي إلغاء الحواجز التاريخية»

وليجعل كل ذلك من النصوص الغائبة في المشهد الروائي، إبداعا جماليا خالصا يختزن فيضا من المشاعر الإنسانية، فمن الضروري عدم نسيان أولوية الفني والجمالي في مفهوم الأدب، كما هو ضروري عدم نسيان جدلية العلاقة بين الجمالي والمعرفي وبذلك فإن التناص يؤدي قبل كل شيء وظيفة جمالية ويضع بصمة فنية راقية،و يزيد النص الروائي بهاءًا ورونقا أدبيا **[133]**.

كما أن الوظيفة الجمالية «تختلف عن كل الوظائف اللغوية الأخرى فهي الوظيفة التي لا تتوجه أساسا إلى ظواهر خارج القول، ولكنها موجهة إلى القول نفسه فهي تجذب الانتباه إلى تركيبها الذاتي»[134]

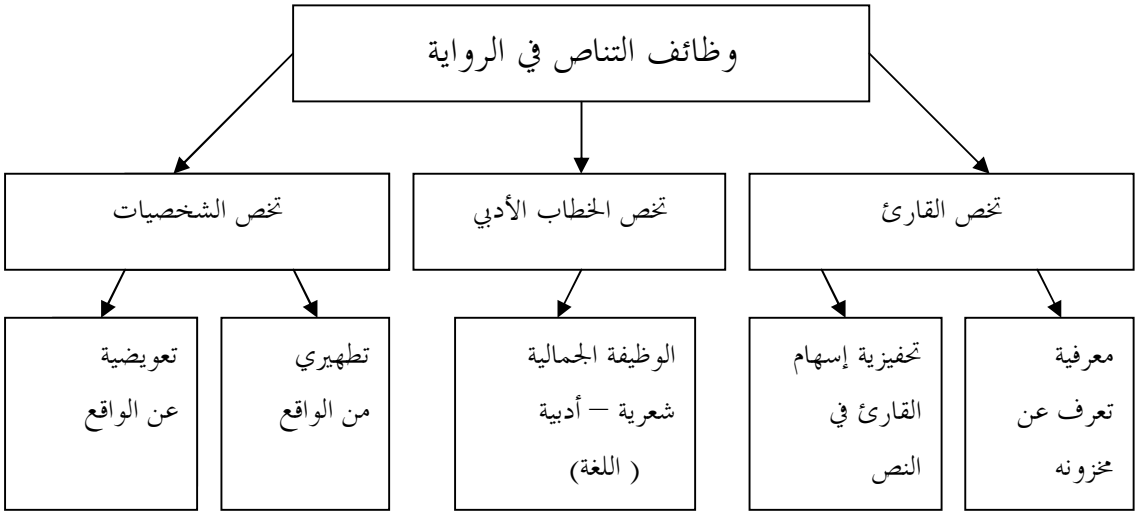
---

[131]- ينظر: نضال صالح: النزوع الأسطوري، ص: 210

[132]- بشير الغمري: مقال مفهوم التناص، مجلة الفكر العربي المعاصر، ص: 92

[133]- ينظر: الفصل الثالث من هذه الرسالة (جماليات التناص)

[134]- يان موكا روفسكي: اللغة المعيارية و اللغة الشعرية، تقديم و ترجمة: ألفت كمال الروبي، مجلة (الأسلوبية) المجلد:5، ع:1، 1984 ص: 39



وصفوة القول في هذا الفصل، إن (التناص) مصطلح جديد كل الجدة، على الناقد وعلى المتلقي أيضا، كما أنه مفهوم جديد لفعلي الكتابة والقراءة، وبذلك يقنن لمفهوم النص وهذا ما لخصه (شكري عزيز ماضي) في مقالته: « التناص مفهوم جديد كل الجدة سواء برؤيته الجديدة للنص أو بالفلسفة التي يستند إليها، وهو إذ يذكر ببعض الآراء والأفكار (العامة العائمة المتناثرة) القائلة بالتداخل والتفاعل... فإنه يبتعد عنها شاقا طريقا جديدة تماما، وهو يثير تساؤلات أكثر مما يجب عن تساؤلات أخرى سابقة»[135]، ومن بين هذه الأسئلة التي يطرحها مفهوم التناص نجد:

«..هل النص مفتوح دائما ؟ وهل هو بلا بداية ولا نهاية ؟ وما منطق النص–قيد الكتابة ؟ وهل هناك نصوص أدبية متنوعة ؟ لا من حيث الصياغة أو الصورة عامة أو الحدود المتفق عليها ، وإنما – وهذا انسجاما مع منطق التناص نفسه– من حيث درجة التداخل و التفاعل و القدرة على التوليد ؟»[136].

وبذلك يظل التناص مفهوما غامضا، يغيم على مجموعة من التساؤلات، وما ذاك إلا دليل قاطع على أنه يشير إلى جدلية العصر داخل النظرية الأدبية الحديثة وهذا ما دفع بعض النقاد إلى تبنيه وتحليل الخطابات وفق منظوره، حيث إن كل « هذه

[135]- شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، ط1 (1993)، ص:214 .
[136]- المرجع نفسه، ص: 215 .

الأسئلة وغيرها قد تدل بأن مفهوم (التناص) غامض ومحير، ولعل ما يفسر تنوع معانيه وتعدد استخداماته لكنه على الرغم من كل هذا قد حظي بالانتشار، ويبدو أن من أسباب ذيوع هذا المفهوم والاهتمام به:

أولا: جِدّته

ثانيا: إنه يهدف إلى تقديم تصورات جديدة بالمقام الأول، أكثر مما يهتم بدحض التصور الراسية في ميداني الأدب والنقد»[137]

معرفية تعرف من مخزون الروائي

وبذلك فإن التناص يقدم مفهوما جديدا لفعل الكتابة، فهي تمثل جسرا واصلا بين مختلف الثقافات والعصور.

[137]- شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب ، ص: 68

الفصل الثاني

تجليات التناص في فوضى الحواس

1. التناص الأدبي.
2. التناص الأسطوري.
3. الروائي ناقدا.
4. التناص التاريخي: أ- سيرة ذاتية.

ب- أحداث واقعية.

5. التناص مع بعض الفنون الجميلة.
6. التناص والخطاب الأنثـوي.
7. تناص الأمكنـة.
8. تناص مع ذاكرة الجسد.

تجليات التناص:

".. من بعض الألفاظ يعيد صنع كلمة شاملة، تكون جديدة و غريبة" .

سطيفان مالارمي: (قبل الكلام).

تعد الرواية أكثر الأجناس الأدبية «كفاءة في ابتكار الكيفيات، التي تتعدد بها وعبرها وسائط نقل المحكي الروائي، من كونه مادة خام إلى كونه فنا»[138]، لتنهض علاقة هامة وضرورية بين النص الروائي والنصوص الغائبة بأنواعها، فيغدو فيها التناص عنصراً ملهماً وكاشفاً في الوقت نفسه، إذ يعبر كل واحد منهما عن الآخر ويتحول به حيث إن « شجرة نسب النص شبكة غير تامة، من المقتطفات المستعارة شعوريّاً أو لا شعوريّاً»[139].

تحاول الرواية المعاصرة حشد الهموم الإنسانية كلها، داخل المتن السردي لتحولها إلى عمل فني وإبداعي، فتسعى إلى الانتقاء الجيد لمختلف هذه الاهتمامات «إنه الخيار الدقيق العسير، وسط زحام الممكنات وإغراءاتها، للوقوف على بؤر أكثر توهجاً، والأقل استطرادا وتشتتاً»[140]؛ حيث إن الإلمام بكل تلك القضايا المتشعبة ومتعددة الاتجاهات والمجالات بشكل بؤرة تأزم النص الروائي المعاصر.

ولأن الرواية هي أكثر الأجناس الأدبية قابلة لتمثيل تلك القضايا؛ ولأنها تعتبر لوحة فسيفسائية لمختلف الأجناس، فهي تعطي انطباعا يستطيع القارئ من خلاله أن يتذوق « سلطان الصياغات، وانقلاب الأصول والمرح، الذي يأتي بنص سابق من نص لاحق»[141].أما في رواية (فوضى الحواس) فقد تشعبت النصوص الغائبة، لتشكل لنا مزيجاً من الأفكار والآراء المختلفة، ومن ثم أضفت على النص رونقاً جماليّاً،فمن خلال رصدنا لأنواع النصوص الغائبة داخل الرواية، ألفيناها تتعلق بالمجالات التالية: الأدب الأسطورة الفنون النقد، التاريخ،الأمكنة،ذاكرة الجسد والخطاب الأنثوي والسيرة الذاتية.

فكانت بذلك (فوضى الحواس) نصاً يحمل «إشارة مفتوحة على عدد لانهائي من المثيرات والمضامين (...) وتضطلع بمهمة ثقافية ما، وأنه يوصل معنى متكاملاً»[142].

1- التناص مع الأدب العالمي:

إن النص الروائي تراكم معرفي يمتزج فيه النظام بالفوضى، والوعي باللاوعي ليشكل تياراً معرفيّاً دائم الحركة، اتصال واستمرار لا يعرف التداعي، مرصع بمختلف النصوص الغائبة، لتساهم في تماسك بنيته السردية وتناغم علاقاته الأساسية، فشكلت بذلك الآداب العالمية جزءاً لا يتجزأ من جسده الغني والمتمرد في الوقت نفسه، عن طريق التأثر والتأثير الذي يقوم بينهما، نتيجة إلى «وحدة الجوهر الإنساني، وخلود العواطف البشرية وتشابهها رغم التباين والاختلاف بين الناس»[143].

ويعد الانفتاح على الثقافة العالمية، عنصراً هاماً في تنمية الرواية، فتلتحم فيها التجربة الإنسانية، وتجعله منفتحاً على آفاق واسعة من الرؤى والأفكار، «وتعد الثقافة إلى جانب الموهبة عنصراً أساسياً لكل تجربة »[144].

---

[138]- نضال صالح : النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص : 163.
[139]- عبد الله الغذامي : الخطيئة و التفكير، ص:13.
[140]- جهاد عطا نعيسة : في مشكلات السرد الروائي، ص:284.
[141]- رولان بارت : لذة النص، ص 67.
[142]- صبري حافظ : إشارات العمل الأدبي، ص: 84-91
[143]- عماد حاتم : النقد الأدبي وقضاياه الحديثة، دار الشام، ط1 -1988، ص:20
[144]- إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي، ص: 122

عمدت (أحلام مستغانمي) من خلال نصها الروائي، أن تلامس ذلك الوهج الثقافي وتصبغ روايتها بصبغة العالمية التي تحاكي الفكر الإنساني عامة، جاعلة من اللّغة «طقساً اجتماعيا من التعابير، وحيثما وجدت فهي لغة واحدة، تعكس مقولات العقل الخالدة»[145].

فالروائية تلجأ في كثير من الأحيان إلى استحضار التجارب الإنسانية والفلسفية ودمجها مع نصها، «هو الرجل الذي تنطبق عليه، دوماً، مقولة أوسكار وايلد (خلق الإنسان اللّغة ليخفي بها مشاعره)، مازال كلما تحدث تكسوه اللّغة، ويعريّه الصمت بين الجمل وهي مازالت أنثى التداعيات، تخلع وترتدي الكلمات عن ضجر جسدي ...على عجل»[146].

تضمن الروائية نصها قول مقتبس عن (أوسكار وايلد)، وتضعه بين مزدوجتين كتضمين حرفي، ولكنها تحاوره بعد ذلك في الأسطر التي تلي القول:

1) – قول أوسكار ⇐ اللّغة إخفاء وسيلة

2) – الروائية ⇐ اللّغة تكسه

الصمت يعريه

الكلمات تخلع و ترتدي

تحاور الروائية قول (أوسكار)، لتأخذ منه جوهر المقولة، وتحوله بالتلاعب اللّغوي فتجعل اللّغة كالملابس لمحاول إخفاء ما يحمله فكرنا، ولا ينتهي التناص مع هذا القول هنا بل تواصله الروائية في صفحات أخرى، « ولكن مع الآخرين كم يلزمنا من الذكاء، لنخفي باللّغة جرحنا ؟»[147]،

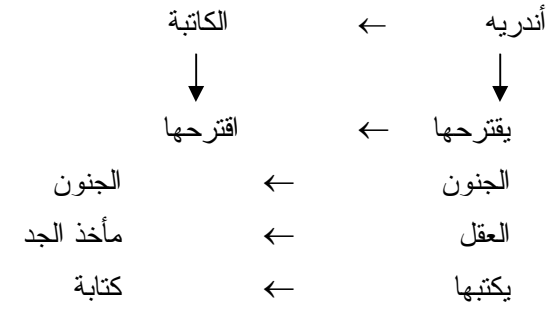
اللغة ليخفي بها مشاعره ← لنخفي باللّغة جرحنا

يطول هذا التناص لعدّة صفحات وعدد مختلف من المقتطفات السردية، لتجعل القارئ يقتنع بحدوث ذلك القول وأهميته، وينتمي هذا التناص إلى آلية التمطيط والإطالة في شرح قولها.

وتواصل الروائية تناصها مع قول آخر: « كنت في الواقع، مأخوذة بمقولة لأندريه جيد(إن أجمل الأشياء هي التي يقترحها الجنون ويكتبها العقل)»[148]، تضمن الروائية مرة أخرى نصها بأقوال مقتبسة من كبار أدباء العالم، وتدرج القول بين مزدوجتين فيكون تاماً ويتجلى ذلك من خلال التناص حسب ما عرفه (جينيت) ،على أنه حضور نص في آخر عن طريق الاستشهاد، و لكنها لا تكتفي بذلك، لتحاور هذا القول وتفسر لماذا هي منبهرة به وذلك باستعمالها الأساليب الفنية من مثل التشويق في عرض الأحداث وكسر رتابة السرد إغراقه بالغرابة والأجواء الأسطورية واللغة الشاعرية، وبهذا يأسر القارئ ويفرض عليه رؤيته بل يصبح هو الآخر مقتنعاً بها.

لتصبح البطلة بأنها «مأخوذة بها إلى درجة أنني، عندما اقترح علي الجنون أن أذهب إلى موعد ضربه بطل في قصتي لامرأة أخرى، أخذت اقتراحه مأخذ الجد وقررت أن أذهب بذريعة كتابة شيء جميل»[149]، إن إيمان (حياة) بمقولة (أندريه) جعلها تستعين بها لتبرير موقفها وانسياب الأحداث من بين يديها باعتبارها كاتبة القصة

[145]- رولان بارت : درجة الصفر للكتابة، ص:56
[146]- الرواية ، ص: 11
[147]- الرواية ، ص: 20 .
[148]- المصدر نفسه، ص: 20
[149]- الرواية، ص: 44



ولا يتوقف القول هنا بل يبث فروعه في صفحات أخرى، حيث يظل يعبث بفكر الكاتبة والقارئ في آن واحد « كلما تعمقت في هذه الفكرة...كنت أزداد تصديقاً أو تورطاً في مقولة أندريه جيد، واثقة تماماً بكتابة قصة حب من الجمال إلى درجة لم يعد بها الجنون أية كاتبة قبلي»[150]، تحاول حياة توريط القارىء بمقولة أندريه كتورطها هي بها وجعلها أحد مبادئ الكتابة عندها، وأساس الإبداع المجنون.

وتعزز الروائية نصها بمختلف النصوص الغائبة، وتحاول البرهنة على صحة أفكارها على الرغم من مخالفة المنطق لها، وذريعتها في ذلك أن كبار الأدباء والشعراء قد صرحوا كذلك بهذه الأفكار من قبل، وسبقوها في التعبير عنها بشكل أفضل، مؤكدة على أن « الكتابة ما تزال حافلة بذكريات استخداماتها السابقة»[151].

وتواصل اقتباسها « في النهاية...لم يكن لي من شيء أحتمي به في ذلك الصباح سوى مقولة للشاعر الايرلندي شماس هيني «امش في الهواء...مخالفاً لما تعتقده

صحيحاً !. وهكذا...رحت أمشي نحو قدري، عكس المنطق»[152]، إن بطلة الرواية متأكدة من أن قدرها مخالف للصواب، وأنها تمشي عكس تيار المنطق، ولكنها تستمر فيه عزاءها أن (شيماس ألهمها) ذلك.

أمشى ← أمش
نحو قدري ← في الهواء
مخلفاً لما تعتقده صحيحاً ← عكس المنطلق

لا تكتفي(أحلام مستغانمي) من خلال صلاتها التناصية مع النصوص الغائبة لتأخذ من الشحنة الدلالية للنصوص الغائبة، بل تذهب أحياناً «إلى جسد الملفوظ ذاته أي تقليد هيئته الأسلوبية واستدعاء جسد الملفوظ وخصائصه الألسنية لا محتواه الدلالي فحسب»[153].

وهذا ما نجده من خلال هذا التناص: « وأستعيد دون قصد ذلك الحوار الجميل في مسرحية ألبيركامو "حالة حصار" اخلع ثيابك...عندما يغادر رجال القوة بذلتهم لا يكونون جميلين للرؤية، و يأتي الجواب

ربما ...ولكن قوتهم تكمن في اقتراحهم لتلك البذلة !»[154].

تذهب الروائية دائماً إلى توظيف النصوص الغائبة بشكل ابداعي وشعري، حيث تقول من خلالها الكثير من الأشياء، وتحول الملابس إلى رموز ضاربة في القدم تحاول أن تستهدف عدّة شخصيات.

---

[150]- الرواية ، ص: 44
[151]- رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ص: 24
[152]- الرواية، ص: 64
[153]- علي جعفر العلاق، الشعر و التلقي، ص: 196
[154]- الرواية ، ص: 98

1 – اللباس الأسود ← لرجل باذخ الحزن ← يرتدي الفرح إشاعة

2 – اللباس العسكري ←لرجل يسكنه الخوف ← يدعي القوة والسلطة

3 – اللباس الديني ←لرجل يخفي غرائزه ← يظهر التقوى والنقاء

تعطي هذه الثنائيات المتضادة التي تلي القول، للخطاب السردي بعداً رمزيّاً وحكمة إنسانية أزلية .

كما يتضمن هذا الخطاب اقتباسا من أقوال (أوسكار وايلد)، على لسان البطلة «وتتلقى هذه الهبة التي رمتها السماء إليك، والتي قد تكون فيها سعادتك...أو هلاكها !

ذلك أنك يمكن أن لا تتذكر في كل مرة تلك المقولة "لأوسكار وايلد"، ثمة مصيبتان في الحياة، الأولى أن لا تحصل على ما تريده...والثانية أن تحصل عليه !".

أتساءل أي المصيبتين تراه هذا الرجل ؟ وماذا لو عاد ليكون مصيبتي الثانية بعدما كان الأولى»[155] .

يربك هذا السؤال القارئ، يحفزه للبحث عن الجواب الذي يحمله النص في طياته ويشكل حلاً للإشكالية التي يقوم عليها هذا الخطاب، ليجعل المتلقي أمام طريقين متضادين فالجواب يكمن داخل المتن السردي، الذي يتضمن الاحتمالين، ولكن على القارئ تبني أحدهما، فالنص هنا «عالق بين طبقتين، يفجر الكلمة لا على اعتبارها نتفة من الكتابة المستقرة بل على اعتبارها نوراً وخواء واغتيالاً وحرية»[156]، ليجمع النص الروائي كل تلك المتضادات، ويستعين بمختلف التناصات لإثباتها داخل خطابه السردي.

يشكل لنا التناص القادم أحد المفاهيم والمفاتيح التي تكشف لغز هذا الرجل والتي يستطيع القارئ من خلالها تتبع خيوط هذه الرواية، حيث إن: «طابع الشخصية يسمح للقارئ بالحكم عليها، بأن يحبها أو يمقتها»[157]، وجاء هذا الاقتباس من أفكار ومبادئ (رولان بارت) ليدعم هذا النمط الجديد من المفاهيم، "لم أفهم ما يعنيه، ولم أحاول التعمق في الفهم، اكتفيت بالوقوف متجهة بدوري نحو المكتبة التي كان بي فضول لاكتشافها...مستفيدة من جهل هذا الرجل لتلك المقولة الجميلة لرولان بارت: «على المرء أن يخفي عن الآخرين صيدلية بيته... ومكتبته !».

استدرجتني كثرة كتبها إلى إلقاء نظرة على عناوينها، وكأنني أطالع أخيراً هذا الرجل»[158].

تعي (أحلام مستغانمي) دور الشخصية في عملها السردي، لذلك تحاول الابتعاد عن النمط التقليدي في تقديمها، حيث أضحت روايات الشخصيات ملكاً للماضي، فلم يعد مصير « العالم مرتبطاً بصعود أو سقوط عدّة رجال أو عدّة أسر، إن العالم لم يعد

ملكاً خاصاً»[159] لشخصية معينة، بل أصبحت الشخصية الواحدة، تحمل عدّة أسماء وعدة هويات.

ومن خلال إحصاء ما تحتوي عليه المكتبة من كتب، نكشف النقاب عن بعض جوانب شخصية البطل:

المكتبة

- ثقافة عالية باللغتين ← مثقف و مفرنس
- كتب تاريخية و سياسية ← غارق في السياسة و الوطن
- عدم وجود كتب تشكيلية (رسم) ← يخالف كونه رساماً
- كتب صغيرة الحجم للأعمال الأدبية ← للتسلية

---

[155]- الرواية ، ص: 153

[156]- رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ص: 99-100

[157]- آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر، تقديم: لويس عوض، ص: 35

[158]- الرواية ، ص: 178

[159]- آلان روب غرييه ، نحو رواية جديدة، ص: 36

كما تذكر لنا البطلة بعض أسماء الكتب الأدبية الموجودة في مكتبة ذلك الرجل والتي تنتمي إلى الشعر الفرنسي :«بينها كتاب "أزهار الشّر" لبودلير"، و"المركب الثمل" لرامبو وآخر "لجان كوكتو" ، وشعراء آخرين»[160].

ومن خلال تصفح (حياة) لمكونات المكتبة، تيقنت بجدوى مقولة (رولان بارت) «شعرت وأنا أتصفحه أنني وقعت على المفتاح الذي يفتح سر هذا الرجل، وصدقت تماماً مقوله رولان بارت، فإذا كانت صيدلية بيننا تفضح للآخرين أمراضنا، فإن مكتبتنا قد تقول لهم أكثر مما نريد أن يعرفوه عنا، خاصة إذا وقعوا على كتاب شاركنا في مواصلة كتابته على الهامش»[161].

وهي بذلك تفسر رموز تلك المقولة، حيث تتخذ الصيدلية رمزاً للأمراض، أما المكتبة فهي ترمز إلى أفكار وميولات أصحابها، وهذا ما يتوضح أكثر من خلال التناص التالي الذي يسلط الضوء على الجانب المظلم من شخصية البطل « "وعندما أصبح السؤال كيف يمكن أن أفهم رجلاً من خلال شاعر هو نفسه غامض، حتى إنه كان شاعر الأسئلة التي لا تفضي سوى إلى أسئلة أخرى...ولم يفارقه طوال حياته إحساس دائم بالعبثية...يتضح ذلك من الفكرة الأولى :

"في ردهة روحك، ظناً منك أنك تجعل من الآخرين خدماً لك، تكون على الأرجح أنت من يتحول بالتدريج خادماً، خادم من ؟ خادم ماذا ؟ إذن ابحث، ابحث".

على هامشها كتب: "لا تبحث...ستضع ذكاءك في خدمة الجنون".

ثم خاطرة أخرى: "في غياب الشمس تعلم أن تنضج في الجليد"، وأضاف باللون الأزرق أسفلها "أو في جريدة !".

ثم : " إذا كنت الإنسان المقدم على فشل ...فلا تفشل كيفما كان".

وواصل القلم: « أما إذا كنت مقدماً على الموت...فلا تهتم !»[162].

يحتل الحوار القائم بين شخصين في العمل السردي، مكانة هامة، ويكون ذلك على نوعين:

1 – حوار ملفوظ : Dialogue Ennoncé.

2 – حوار داخلي مناجاة : Monologue.

حيث يعتمد عليه السارد في « رسم صورة واضحة للشخصيات المتحاورة في أبعادها الثلاثة البعد الجسمي، البعد الاجتماعي، البعد النفسي»[163]، ذلك أن الروائي يوظف على لسان شخصياته جملة من القيم والأفكار والثقافات، من أجل إدراك معاني السرد وخباياه.

يظهر الحوار داخل الخطاب السردي «المحصل النهائي بالعالم، ووعيه بذاته إنه في النهاية كلمة البطل الأخيرة حول نفسه بالذات، وحول العالم»[164]، وتدمج الروائية شخصياتها في حوار ثقافي، ولكن هذه المرة يكون الطرف المحاور، هو نص مقتبس من شعر(هنري ميشو)، يجسد لنا صراعاً فريداً من نوعه، يبهر القارئ الذي يجد نفسه منساقاً معه.

فالناصة من خلال هذا الحوار، تحاول الإجابة على الأسئلة التي تطارد البطلة (حياة) لتتعرف على هوية وانتماءات ذلك الرجل الغامض، حيث تعود بكتاب من مكتبته فقط لمتعة التجسس على قراءاته، وأول سؤال طرحته، ما الذي أوصل هذا الرجل إلى (هنري ميشو) ؟ ولماذا اختار هذا الكتاب ليسجل عليه خواطره ؟.

وكان الجواب، هو العامل المشترك (الوهمي) بينهما، وهو أن "هنري" كان رساماً أيضاً، بالإضافة إلى ممارسة الكتابة الشعرية.

---

[160]- الرواية، ص: 178-179

[161]- الرواية، ص:179.

[162]- الرواية ،ص:220-221.

[163]- عزيز مريدان، القصة و الرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985، ص: 54

[164]- ميخائيل باختين، شعرية دوستوربنسكي، ترجمة: جميل مضيف، ص: 67

خادم من خادم ماذا إذن ابحث ← لا تبحث... ستضع ذكاءك في خدمة الجنون

خادم من وماذا ← خدمة للجنون

إذن ابحث ← لا تبحث

فالبطلة تعي جيداً بأن الأشياء الحميمة، نكتبها ولا نقولها، وأن يطالع أحد هواجسك في كتاب، تركت عليه بعض آرائك، كأنه يتلصص عليك من حيث لا تتوقع فأحلام تحاول أن تكشف لنا الواقع الذي يعيشه البطل، كما هو «مترسخ في الذهن متلون بالحالة الشعورية التي أحسها الكاتب أو الفنان، أثناء عملية الكشف، إنها نوع من القلق الفني الذي يخلقه الفنان بفعل الإدراك الذاتي»[165]، وبذلك تحيلنا إلى إشكالية أكبروهي الكتابة.

2-تناص مع أدب عربي :

تضم هذه الرواية في نسيجها مجموعة من النصوص المتشابكة، التي تتغلغل في المتن الروائي فتغذي سرديته وحواراته، وهي لا تقف في كثير من الأحيان، موقف المعارضة والمفارقة مع فوضى الحواس بل تنمو معها و تنميها.

فباعتبار الرواية عالماً مهولاً من النصوص، دلالة على أنها مفتوحة على بقية الأجناس الأدبية الأخرى تستمد منها بعض مميزاتها، فهي تسمح بأن « يدخل في كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية ...أو خارج أدبية»[166].

ومحفوظات الروائي في هذا الجانب من التناص تعد سنداً قوياً له في «عملية الكتابة وعنصراً مهماً من عناصر عدته الفنية»[167]، حيث يقدم له الحجة المقنعة والأسلوب المؤثر ذلك للوصول إلى القارئ، الذي يلعب بدوره، دوراً مهما في الإبانة عن قصد الروائي و فهم مغزى الخطاب الموجه له ، وبهذا تتعدد دلالات الرواية، لأن خطابها يعد مزيجاً « متصلاً بسيرورات تعدد اللغات والأصوات وتفاعل الكلام والخطابات، والنصوص ضمن سياق المجتمعات الحديثة ...»[168].

احتل الشعر مكانة هامة من بين النصوص المقتبسة، فهو ديوان العرب وسجل أيامها وعصارة تجاربها، بالإضافة إلى القيمة البلاغية التي يرتكز عليها، ونجد الروائية قد تناصت مع بيت للإمام الشافعي:

«أنا لا أملك شيئاً يا سيدتي مما تعودته في نمط حياتك، كل ثروتي في بيت للإمام الشافعي:

غني بلا مال عن الناس كلهم وليس الغنى إلا عن الشيء لا به»[169].

يرصع بطل الرواية حواره ببيت شعري للإمام الشافعي (رضي الله عنه) ليشهره في وجه (حياة)؛ حيث يخلق هذا البيت المقتبس صورة كنائية تحسم حدثاً كانت تطمح إليه البطلة، حيث قررت الانفصال عن زوجها والبقاء مع البطل.

اختيار (أحلام) لهذا البيت الشعري، هو محاولة منها لملامسة «مناخاتها الشعرية الوجدانية بالاقتراب من لغة التصوف وشطحاتها الباهرة»[170]، أما اختيار الإمام (الشافعي) فيرجع ذلك لماله من تأثير كبير باعتباره أحد أئمة المذاهب الأربعة، كما عرف بشعره عن الخير والحق، والدعوة إلى التقرب إلى الله، والزهد في الحياة.

«رأيت القناعة رأس الغنى فصوت بأذيالهـــا متمسك

فلا ذا يراني على بابـــــه ولا ذا يرانـــي به منهمك

فصرت غنيّا بلا درهـــم أمر على الناس شبيه الملك»[171].

---

[165]- خليل شكري هياس، فاعلية الذاكرة في الكتابة الشعرية، ص: 177

[166]- ميخائيل باخنين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، ص:88

[167]- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص:96

[168]- المرجع نفسه، ص:07

[169]- الرواية ، ص:321

[170]- علي جعفر العلاق، الشعر و التلقي، ص:196

[171]- الإمام الشافعي (أبي عبد الله محمد بن إدريس الشافعي (150هـ-204هـ)، ديوان دار الهدى – عين مليلة- الجزائر، ص: 20

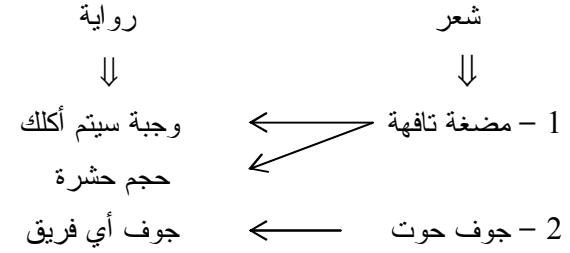
وتأكيداً على جدوى توظيف النصوص الشعرية داخل المتن الروائي، تواصل الروائية ترصيع الخطاب السردي بنصوص شعرية متفاوتة في زمن ظهورها، «ذلك أن الرعب أصبح فجأة عدوى جماعية قابلة للانتقال من شخص إلى آخر، ومشهداً عاديّاً قابلاً للتضخيم يوماً بعد آخر، وأنت تصغر أمامه، حتى تصبح في حجم حشرة لا تدري في جوف أي فريق ستنتهي، وفي أية وجبة سيتم أكلك، وبأية تهمة سيكون قتلك إنه المنطق العشوائي للموت، في زمن الحروب غير المعلنة، تلك العبثية الموجعة التي

اختصرها خليل حاوي في ذلك البيت الجميل.

كل ما أعرفه أني أموت

مضغة تافهة في جوف حوت»[172].

تحاور الروائية النص المقتبس وتحاول صياغته وفق السياق الاجتماعي، الذي عاشته الجزائر في العشرية الحمراء (زمن القص)، حيث تحوله من خلال وعي البطلة (حياة) إلى بؤرة ملغمة بالفجيعة والقهر، فالعنف يحتاج كل المبادئ والأسس، ليصبح عدوى جماعية ولنصبح كالأقزام بل كالحشرات لا تدري كيف ستكون نهايتها.



لقد ساهم هذا التناص المفعم بأجواء القهر والضعف، في صبغ هذا المقطع السردي بألوان من الحزن العميق والمعتم، الذي يحفر في ذاكرة القارئ ليسترد تلك اللحظات المؤلمة والتي استغلت الروائية كل طاقاتها، سواء أكانت ذلك مرتبطة بذاكرة تلك السنوات أو بالنسبة لبيت (الحاوي) وماله من تأثير كبير في المتلقي.

ومن الملاحظ من خلال ما سبق من تناص، أن الروائية تعتمد على ثلاث وسائل للتعامل مع ما تضمنه نصها من مقتبسات ونصوص غائبة:

1 – تقدم لنا النص المقتبس في أول الكلام، ثم تقوم بمحاورته، والأخذ والرد معه فقد تنفيه تارة، وتؤكد على صحته تارة أخرى، بالبرهنة عليه بما يتطلبه الخطاب الروائي.

2 – تؤخر النص المقتبس وتسبقه بتعديلات، و تحليلات تجعل أفق توقع القارئ جاهزاً لتقبل هذا التناص، فلا يشكل عبئاً كبيراً على البنية السردية ولا على مسار الحدث.

3 – لا تقدم لنا النص الغائب، كما هو بل يكون متخفيّاً وراء الكلمات « فأوضاع الكلام هي التي تحدد استراتيجيته، وتحكم مدى نجاحه في أداء وظائفه خاصة في التواصل الجمالي»[173]، وكمثال على هذا النوع من التناص قول الروائية : «النساء أيضاً كالشعوب إذا هن أردن الحياة فلابد أن يستجيب القدر، حتى إن كان الذي يتحكم في أقدارهن ضابط كبير، أو دكتاتور صغير في هيأة زوج»[174]، تتناص الروائية هنا مع بيت شعري للشابي، وتغير في صيغته:

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلابد أن يستجيب القدر

---

[172]- الرواية، ص:343

[173]- صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 2001، ص: 37

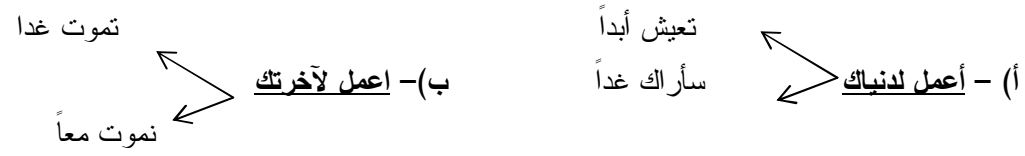
[174]- الرواية، ص:253

فهي تشبه النساء بالشعوب، وأن إرادتهن كفيلة بإخضاع القدر ومسيرته لهن وتجعل من الرواية لعبة لغوية، وذلك «لأن النص توليد سياقي ينشأ عن عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي»[175].

وها هي هنا، تتحاور مع قول شهير لتجعل منه مبدأ من مبادئ حياتها،«معك ... أوجدت فلسفة أجمل، أنا أعمل لدنياي كأنني سأراك غداً، وأعمل لآخرتي وكأننا سنموت معاً !، ولذا أنا استعد كل يوم للقائك هنا...أو هناك بالتألق والشوق نفسه»[176].

تورد الروائية تناصها على لسان البطل، حيث يجعل من القول فلسفة عشقية جميلة لا يمكنك أن تحبي أي شخص حقاً، حتى يسكنك شعور عميق بأن الموت سيباغتك، ويسرقه منك، ففي خضم هذا التضخم السردي والانزياح العشقي في أسمى عنفوانه، يصبح الموت نشوة المحبين، وخطاباً شعريّاً وجماليّاً.

"اعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا، واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا".



يندرج هذا النوع من التناص الى ما سماه (جنييت) بالميتانص، وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر ، يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا .

يتضمن المتن السردي مقطعاً من الكاتب (جبرا إبراهيم جبراً) ،« لا أدري إذا كان انحداري نحو الجهل، سيكون سهلاً، ولكن لطالما صدقت مقولة "جبرا إبراهيم جبرا: الكاتب...هو الذي يستطيع الصعود والنزول على سلم الحياة بسهولة تامة".

ربما لأنني قضيت حياتي على درجات ذلك السلم، صاعدة نازلة، دون أن أعطي انطباعاً لآخرين بأنني لاهثة»[177].

تشكل الكتابة بؤرة التأزم بالنسبة للبطلة (حياة)، و(لأحلام) في حد ذاتها، فهي تحاول في مواضع كثيرة أن تثير إشكالية الكتابة الروائية ومزجها بين الواقع والخيال بين الحاضر والماضي، بل بين كل متضادات الحياة، لأنها «ترمي إلى تدمير الغاية العلائقية، ليحل محلها تفجر الكلمات»[178]، وفي الواقع « وحدها الكلمات كانت تلهث داخلي... ولهذا أنا كاتبة»[179].

[175]- عبد الله الغدامي، الخطيئة و التكفير، ص: 78
[176]- الرواية، ص: 327
[177]- الرواية، ص:372
[178]- رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ص: 62
[179]- الرواية، ص: 372

التناص الأسطوري:

لا تكتفي الرواية، في صلاتها التناصية، بالالتفات إلى النصوص الغائبة والمتعلقة بالأدب والفن والتاريخ، بل تذهب أحياناً إلى استلهام دلالتها من النصوص المفعمة بالحركة والخيال، وتعكس الرواية في هذا النمط من التناص، محاكاة بارعة للمألوف السردي القديم، لغة وحكاية وأجواء، وهذا ما تقدمه لنا الأسطورة بدلالاتها المتنوعة.

تؤدي طاقة الخيال دورا مهما داخل البنية السردية، حيث تسعى إلى تنمية أجزائها وتقوية دلالاتها، فمن المعروف أن « الإبداع لا يتأسس فقط، على معطى واقعي بل ينبثق في أحيان كثيرة، عن ذلك التجانس القلق بين عناصر لا يبدو تجاورها آمناً أو أكيداً: الحلم والواقع، الخبرة والذاكرة، الحنين والتوقع»[180].

قبل أن نتعرض إلى تشعبات النص الأسطوري داخل الخطاب الروائي، يجدر بنا الإشارة إلى هذا العالم المهول، وتوضيح أهم مرتكزاته، لنصل من خلاله إلى أهمية توظيفه في متن العمل السردي.

لا يوجد في الحقيقة تعريف واحد نهائي للأسطورة، حيث تتعدد تعريفاتها حسب ميولات ورغبات كل باحث، فهناك من يعرف الأسطورة على أنها: «رواية أفعال إله أو شبه إله..لتفسير علاقة الإنسان بالكون، أو بنظام اجتماعي بذاته أو عرف بعينه، أو بيئة لها خصائص تتفرد بها»[181]، ويذهب آخرون على أنها: «محاولات الإنسان الأولي كي ينظم تجربة حياته في وجود غامض خفي، لي نوع ما من النظام المعترف به»[182].

وإذا أردنا أن نتعمق أكثر في جذور الأسطورة، وجدناها موغلة في القدم، وفي عمق البدايات الإنسانية، حيث إن نشأتها تعود «في الأحوال الوحشية التي كانت سائدة في العصور السحيقة عند الجنس البشري كله، وكما رأى البعض أن نشأة الأسطورة يرجع إلى الطفولة المبكرة للعقل البشري، وربط باحثون آخرون بين المستوى الهمجي

الأدنى للأجناس البشرية، وبين أصل الطقوس»[183] .

وتتخذ الأسطورة في غالباً شكل الرمز، نتيجة لما تحمله من فاعلية مجازية ورمزية متضمنة داخل الحقائق التاريخية أو الدينية، أو الفلسفية أو الأدبية، ولكن على شكل رموز يتم استيعابها مع مرور الزمن، وتمثل الأسطورة مرجعاً أساسيّاً للكثير من الروايات العربية؛ حيث أسهمت في تطوير بنياتها السردية على المستوى المضموني وكذا الجمالي.

وعلاقة الأسطورة بالأدب، علاقة ضاربة في القدم، متينة الروابط «فكلمة Mythos الإنكليزية ومثيلاتها في اللغات اللاتينية، مشتقة من الأصل اليوناني Muthos، وعنّي به فن رؤية القص، وبشكل خاص تلك القصص التي ندعوها اليوم بالأساطير»[184].

وتتضح لنا أهم نقاط التواشج بين الأدب والأسطورة في النقاط التالية:

1 – الأسطورة شكل من أشكال النشاط الفكري، فهي بهذا المعنى تلتقي مع الأدب بوصفه نشاطاً فكريّاً.

---

[180]- علي جعفر العلاق، الشعر و التلقي، ص: 223

[181]- نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص: 11

[182]- المرجع نفسه، ص:11

[183]- صبري مسلم حمادي، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، المؤسسة الوطنية للدراسات و النشر، بيروت، ط1 1980. ص: 10-09

[184]- السراح فراس، الدين والأسطورة كنظامين مستقلين، مجلة الموقف، ع 264 ،1994، ص: 32

2 – يسعى الأدب وكذلك الأسطورة إلى تحرير العقل من سطوة الواقع والتحليق بالقارئ في عالم من الخيال، يحاول فيه ترميم الواقع.

3 – كلاهما يحاولان البحث داخل الروح الإنسانية، عن أجوبة لمخاوف وضغوطات نفسية ، يتعرض لها الإنسان في مسيرته.

4 – تعد الأسطورة خطاباً أدبيّاً يتناص بدوره مع التاريخ والميثولوجيا، وما يجعلها خطابا هي قدرتها على توسيع آفاق المخيلة، وما الأدب في بنيته العميقة إلاّ نظام رمزي قادر على الإيحاء والتأويل[185].

لقد حقق استلهام الروائيين العرب للأسطورة، إنجازاً نوعيّاً للخطاب الروائي العربي ولم تكن (أحلام مستغانمي) بمعزل عن هذه الحركة الثقافية المتجددة، بل

رصعت نصها السردي بمقتطفات أسطورية زادته رونقاً وجمالاً، وكان هذا الاستلهام من خلال ما يسمى بالنزوع الأسطوري، والذي يتمثل في «استلهام الأسطورة أو استوحائها، على نحو كلي ، أو جزئي، ظاهر أو مضمر أو استدعاء الرموز الأسطورية، أو بناء عوالم تخييل روائية، تتصل بأكثر من سبب مع ما هو أسطوري»[186].

ومن أهم الأساطير التي تناصت معها (أحلام مستغانمي) في (رواية فوضى الحواس) هي أسطورة (سندريلا)، « لولا أنني تنبهت إلى مرور الوقت واقتراب نهاية الفلم، الذي سيفاجئني الضوء بعده، ويحرق شريط حلمي، ويحولني كما في قصة سندريلا من سيدة المستحيل إلى امرأة عادية، تجلس في قاعة بائسة، جوار رجل قد لا يستحق كل هذه الأحاسيس الجملية التي خلقها داخلي»[187].

تحيلنا الروائية من خلال هذا المقتطف السردي، إلى أسطورة سندريلا والأمير وتحول قاعة السينما مسرحاً لهذه الذاكرة التي تغير أحداث السرد، إلى نوع من الخيال الجميل المقترن بهذه الأسطورة، حيث تتحول البطلة من الحلم إلى الواقع.

سيدة المستحيل ← امرأة عادية

ولا يتوقف استلهام الروائية لهذه القصة هنا، إنما تستمر إلى صفحات كثيرة وهذا ما نلمسه من خلال شخصيات الرواية، فغالباً« ما يتجلى هذا الشكل من أشكال استلهام الروائيين العرب لما هو أسطوري من خلال إحدى العناصر الأساسية، المكونة للنص الروائي الشخصية والشخصيات الحكاية، أو العالم التخييلي أو الفضاء أو الفضاءات المكانية، وغالباً أيضاً ما تتضافر هذه العناصر فيما بينها في النص الروائي الواحد»[188]، وتتخذ بذلك الشخصيات الروائية الرموز التالية والمستوحاة من الأسطورة.

البطلة حياة	←	سندريلا
البطل خالد	←	الأمير
العطر	←	الحذاء

وهي «مسافة لم أعد أدري أعبرتها في لحظة أم في ساعات، ولكنها المسافة الصغيرة والكبيرة في آن واحد، تلك التي عندما نقطعها نكون قد تجاوزنا عالم الحلم

---

[185]- ينظر محمد عبد الرحمن، الأسطورة في الشعر و الفكر، متابعات نقدية، جريدة الرأي، الجزائر، يوم الأربعاء: 9- ماي- 2001ص: 15

[186]- نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص: 07

[187]-الرواية، ص: 57

[188]- المرجع السابق، ص: 143

إلى عالم الحقيقة أكانت كافية..ليلتصق بي عطره، ويخترق حواسي حد إيقاظي بعد ذلك أشهراً أمام رجولة لن استدل عليها سوى بعطرها »[189].

في انتقال البطلة من عالم الحلم إلى عالم الحقيقة، لم يتبق لها سوى وسيلة العطر للتعرف على ذلك الرجل، مرة أخرى، فشكل بذلك العطر معادلاً أسطورياً للحذاء ولكن هذه المرة المرأة هي التي تبحث عن الرجل وليس العكس.

لتجعل الروائية عملية الفصل بين الأسطورة والرواية أمراً صعباً، حيث تتقمص شخصياتها أدوار أبطال الأسطورة، فتحاورها مستلهمة منها الأحداث الرئيسية فقط لتغير بعد ذلك كل المعطيات الأخرى، حتى تربك أفق انتظار القارئ، وتعبث بالذاكرة الجمعية «الجنون بدايته الحلم، وحلمي الليلة، أن أسكن جسد تلك المرأة التي ذهبت نيابة عنها لمشاهدة الفيلم»[190].

لعلنا ندرك جيداً ما تعنيه تلك الليلة في أسطورة سندريلا، حيث تحولت سندريلا من خادمة بائسة إلى سيدة المستحيل، وكل ذلك بلمسة من السحر، وهذا ما تحاول أن تحققه (حياة)، من خلال حلمها المجنون بأن تسكن جسد امرأة أخرى.

من الملاحظ أن (أحلام مستغانمي) تحاول إقحام القارئ في فوضى الحواس بإدراجها كل مرة دلالة جديدة لكل حاسة، «فقد أصبح لهذا العطر ذكرى تقودني في عتمة الحواس...لأستدل عليه»[191] ، فباستعمالها العطر هنا تحاول تحريك حاسة الشم عند المتلقي.

ويرجع ذلك لأن «الرائحة على عكس الصورة والدلالات الروتينية للأصوات لا

يمكن أن توصف أو تحدد في المدى اللانهائي للغة، الرائحة دقيقة جداً لذا فهي مقدسة ومنزهة عن الوصف»[192].

إن تناص (أحلام) للأسطورة داخل العمل السردي يعد ناجحاً، ولعل العامل الذي ساعدها على تحقيق ذلك، أن السرد يشكل «الأداة المثلى لبناء العوالم على اختلافها وهو الزمن المصطنع للحديث عن نشأة الأكوان والأساطير، والتواريخ والروايات»[193].

وتواصل الروائية تناصها على لسان البطل: «حتما ولكن أكثر من هذا اللون أحب المصادفة التي جعلتنا نرتدي اللون نفسه اليوم أيضاً، مازلت أذكر ذلك الثوب الذي كنت ترتدينه يوم رأيتك أول مرة، حتى إنني كما في قصة ذلك الأمير، الذي لم يبق له من (سندريلا) سوى حذاء ليتعرف به إلى فتاة لا يعرف سوى مقاس قدمها أتوقع أنني لو رأيت امرأة ترتدي ثوباً من الموسلين للحقت بها، متأكداً من كونها أنت»[194].

تنقلب المعادلة هنا، لتصبح الأسطورة بحث رجل عن امرأة، وتكمن المضاهاة بين طرفي التشبيه (سندريلا المشبه به) و(حياة المشبه)، عبر وسيطين (الثوب والحذاء)، حيث يشكلان الوسيلة التي من خلالها يمكن العثور على الغائب (البطل) وتنتقل بذلك الناصة من حاسة الشم إلى حاسة النظر، حيث يشكل ثوب الموسلين الأسود دلالة بارزة يتمكن بها البطل التعرف على (حياة).

تعمل (أحلام مستغانمي) على دمج اللون داخل الأسطورة، بشكل يجعل من اللون دلالة عريقة، «فضلاً عما يثيره توظيف اللون من رموز وإيحاءات وتراسل يتجاوز الإطار المعجمي، ويثري دلالات الألفاظ، وينتقل بها من المحسوس إلى ما وراء الظاهر أو الإطار المحدود»[195].

---

[189]- الرواية، ص: 58 الرواية، ص: 57

[190]- الرواية ، ص:61

[191]- المصدر نفسه، ص: 70

[192]- برناد توسان، ما هي السيمولوجيا، ترجمة: محمد نصيف، دار إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2000،ص: 22

[193]- رولان بارت، الدرجة صفر للكتابة، ص: 41

[194]- الرواية ، ص: 85

[195]- علي جعفر العلاق، الشعر و التلقي، ص: 186

وبهذا استطاعت الألوان أن تثري التجربة الروائية بدلالات نفسية، وأضفت صورة شعرية على الخطاب الروائي، وبذلك يمكن تجاوز الإطار المحدود إلى

اللامحدود من خلال الحواس، فالأسطورة ليست مجرد خيال بدائي واهم يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ، بل هي «عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر وفي إطار رقي الحضارات الصناعية والمادية الراهنة، مازالت الأسطورة تعيش بكل نشاطها و حيويتها، ومازالت كما كانت دائما مصدر الإلهام للفنان والشاعر»[196].

وتعترف (أحلام مستغانمي) على لسان بطلتها، بجدلية هذه الأسطورة، وتكشف الغطاء على بئر خيالية تعج بالعذاب والعذوبة معاً، وتوضح للقارئ بعدما عبثت بذاكرته مستعملة اللغة الشعرية لإظهار الثنائيات المتضادة التي تزيد النص لذة وبهاء «في النهاية...كان كلانا بالنسبة إلى الآخر سندريلا والأمير في الوقت نفسه، وكان هذا أغرب ما في قصتنا»[197]، وتتشكل بذلك الثنائيات التالية:

أ – **الأسطورة** : الأمير ← يبحث عن سندريلا ← وسيلة التعرف ← الحذاء

ب– **الرواية**: 1. حياة (البطلة) ← تبحث عن خالد (البطل) ← وسيلة التعرف ← العطر

2. خالد (البطل) ← يبحث عن حياة (البطلة) ← وسيلة التعرف ← ثوب

كما تناصب الروائية مع أسطورة أخرى، ولكن هذه المرة لا تتجاوز بضع أسطر لكنها تقول الكثير في كلمات قليلة، وذلك لجلب اهتمام القارئ وإيقاعه في شباك الرواية فلا تفارقه حتى بعد الانتهاء من قراءتها بلغة شعرية جميلة ذلك أن «اللغة في استعمالها اليومي المعتاد تفقد بالضرورة تأثيرها وتشحب نضارتها، ومن هنا قد يكون استعمال الرمز الأسطوري، والأسطورة الرمز، بمثابة مناجاة للأداء اللغوي، يستبصر فيه صاحبه بواسطة التشكيلات الرمزية، إمكانيات خلق لغة تتعدى وتتجاوز اللغة نفسها»[198].

وفي « الواقع، كان عجبي أن أتعلق بهذا الرجل بالذات، من بين كل ما خلقت من أبطال وأن يقع بيغماليون في حب تمثال خلقه بيده، وكان آية في الكمال، فهذا الأمر

يبدو منطقيّاً كما جاء في الأسطورة، أما أن يحب نحات التمثال الذي أخفق في خلقه ويحب روائي البطل الذي شوهه بنفسه...فهنا تكمن الدهشة»[199].

تحيلنا الروائية من خلال هذا المقطع السردي، إلى أسطورة (بيغماليون) الذي صنع تمثالاً حجريّاً، وجسد فيه كل صفات الجمال، فجاء آية في الكمال، ولكنه ما لبث

أن وقع في حبه وطلب متوسلاً من الآلهة أن تبث فيه الحياة، «ذلك أن الأدب يزدهر دائماً في النزوع إلى عالم مقدس ضائع»[200].

---

[196]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (قضاياه و ظواهر الفنية و المعنوية)، دار الفكر العربي، ط3، 1978، ص: 222

[197]- الرواية ، ص: 86

[198]- رجاء عيد، لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، 1985، ص295.

[199]- الرواية، ص: 275.

[200]- ميشال بتور، بحوث في الرواية: ترجمة: فريد أنطونيوس، دار عويدات، بيروت، ط2، 1982، ص: 92 .

يضيف هذا التوظيف الأسطوري رموزاً عميقة للنص الروائي، ويضفي على البنية السردية نوعاً من الغموض والرهبة، فباستدعاء (البطلة) لهذه الأسطورة تحاول أن تصف ما يحدث لها على أنه غير منطقي، بل هو من الخيال أقرب، فمن المستحيل أن نحب من ساهمنا في تشويههم، و أن نحب أبطال من ورق.

بيغماليون ← تمثال ← (يحب) ← آية في الكمال

حياة ← بطل ← (تحب) ← شوهته بنفسها (من حبر)

لا يعد توظيف الأسطورة في (فوضى الحواس)، مجرد أسلوب فني، لكنها تفرز على المستوى الجمالي دلالات مكثفة لا يحققها الكلام العادي، فالأسطورة «ليست موضوعاً ولا تصوراً، ولا فكرة وإنما هي كيفية للدلالة»[201].

يلجأ المبدع إلى التوظيف الأسطوري داخل نصه، ليساعده على قول الكثير عبر تضادات مختلفة تحملها الأسطورة في طياتها، فهي قبل كل شيء تعبير عن فكر عميق في ذات الإنسانية، لتشكل لنا بوح الذات بدون وعي لمخاوفها من الواقع، والهروب إلى الخيال لاستيعابه أو رفضه، ذلك أن هناك «حدودا صورية لها، ولكن ليست لها حدودا مادية »[202].

ولعل أهم أهداف الاستدعاء الأسطوري في الرواية، يتمثل في إعادة تفسير العالم الذي يعتقد أنه فقد التوازن بين مجموعة من الوحدات المتناقضة، كالواقع والمثال والعقل والشعور، المادة والروح، فيحاول بذلك أن يستفيد من الأسطورة لخلق النموذج المراد، ذلك أن للأسطورة وظيفة أساسية وهي تحريف الواقع؛ « بمعنى تشويهه وليس إخفاءه أو تبديده كما في التحليل النفسي، يحصل التشويه بين المعنى المخبئ للسلوك والمعنى الظاهر »[203].

تحيلنا أسطورته (سندريلا) إلى دلالات عميقة، تتعدى التوظيف السطحي لتحمل هموم الشخصية (حياة)، ورغبتها في تخطي الحدود الفاصلة بين الواقع والخيال، فتجسد في العالم الآخر كل ما تعجز عن تحقيقه في العالم الحقيقي، فتكون سيدة المستحيل، ذلك لأن «الأسطورة كلام يحدده قصده، أكثر مما تحدده الحروف التي له»[204].

يأخذنا التناص الأسطوري في فوضى الحواس، إلى كتابة مغايرة لما هو سائد ومفهوم جديد لما هو متداول، ذلك أن « الكتابة هي ذلك المكان العديم اللون، المركب المائل الذي تضيع فيه ذاتنا»[205].

يبدو أن نزوع الروائيين المعاصرين إلى هذا النوع من التناص، هو تأكيد على انحراف مسالك الكتابة الروائية المعاصرة في محاولة لتحقيق شعريتها، ولذلك لجأت (أحلام) إلى توظيف الرمز الأسطوري « ليشكل طابعاً نوعيّاً بوظائفه الممكنة وأساليبه التعبيرية، التي لا تتحدد بالقرينة أو الشيفرة الدالة عليه...ولكن بالخصائص الترابطية»[206]، التي تجمع بين عناصره لتشكل لنا دلالة عميقة داخل النص الروائي.

---

[201]- عدنان بن ذريل، النقد و الأسلوبية (بين النظرية و التطبيق) دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1989، ص: 75

[202]- المرجع نفسه، ص:75

[203]- عدنان بن ذريل، النقد و الأسلوبية، ص: 77

[204]- المرجع نفسه، ص: 78

[205]- ك. م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرون، ترجمة: علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ،ط1، 1996، ص: 163

[206]- عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1 1993ص: 116

الحكاية الشعبية:

يرى بعض الباحثين أن أدب أي أمة، يبدأ دائماً من الأسطورة والحكاية الشعبية قبل أن يصل في تطوره إلى النضج الفني من حيث الأدوات اللغوية، والتقنيات السردية، ويطلق على الأدب الشعبي مجموعة من التسميات منها الأدب الشعبي Littérature populaire أو الأدب الشفوي Littérature Orale.

إن حضور الحكاية الشعبية داخل المتن الروائي، يفرضه منطق السرد ويبرره حيث يعتمد من أجل الإبانة عن أهداف الرواية، فهو حقل خصب لإثارة المشاعر والأحاسيس وإصدار الأحكام وكشف المواقف، كما أنه عنصر أساسي في بلورة الحدث الروائي وتفسيره، حيث تعد الحكاية الشعبية « خلاص فلسفية للفكر البشري في صراعه مع الواقع والخيال بحثا عن الحقيقة الأبدية، رغم التعليقات اللامتناهية في العولم المجهولة، فهي دائمة الصلة بالواقع والمواقع البشرية »[207].

تعد الحكاية الشعبية من أهم فنون الأدب الشعبي وأكثرها شيوعا، لما فيها من خصائص فنية واجتماعية ممتعة، ساعدت في انتشارها بين الأوساط فهي: « العنصر القولي في ثقافة الإنسان أيا كان موطنه تمثل بقايا المعتقدات الشعبية، وبقايا التأملات الحسية وبقايا الخبرات الوجدانية »[208].

كما تحمل الحكاية الشعبية في مضمونها أهدافا ومرام، تمس المجتمع ومشكلات السياسية والاقتصادية، كما تمتاز بخصائص معينة تكمن في :

- تصوير الإنسان الوحيد في علاقته بالعالم الآخر وخضوعه له.
- تصوير أعماق الواقع الأخلاقي والاجتماعي والسياسي.
- تصوير الشخوص والموجودات والإطار تصويرا حسيا، بالإضافة الى تصوير الطبيعة بدقة.

تأخذنا الروائية هذه المرة إلى حكاية شعبية ذات أصل عربي، وهي حكاية (على بابا)، « والأربعون حراميّاً، الذين كانوا يسعدون سراً...أمام جثمانه ويفركون أيديهم بغنائم يمكنهم مواصلة التناوب على السطو عليها سنوات أخرى»[209].

إن استدعاء الناصة لهذه الحكاية الشعبية في هذا الموضع السردي بالذات، يظهر مدى سخريتها وتهكمها على الأوضاع السائدة، والاستنكار الرافض للأوضاع والواقع الذي بات لا ينفك يقتل كل يوم حلم من أحلامنا.

وللحكاية الشعبية بعدان أساسيان: أحدهما تعليمي ينمي أنواعاً من النشاط العقلي والأخلاقي في الإنسان، والآخر جمالي وفني تتسم به الحكاية وطريقة سردها للأحداث فقد أصبح استلهام التراث بأشكاله وتجلياته كافة، يشكل معلماً واضحاً رغبة في «نقد الأوضاع السياسية والقيم الأخلاقية، إما بالحلم والفنتازيا وإما بإستيحاء الأساطير »[210]

وفي كل الحالات التي استلهمت منها الروائية أحداث نصها، لم تستعملها إلى بعد أن أضفت عليها نكهتها الخاصة، ووسمتها بالشعرية والجمالية، حيث تعد الأساطير «واحدة من أعمق منجزات الروح الإنسانية، وهو الخلق الملهم لعقول شاعرية، خيالية موهوبة سليمة لم يفسرها تيار الفحص العلمي، ولا العقلية التحليلية»[211].

إن حكاية علي بابا والأربعون حرامي، ما هي إلا تجسيد واقع سياسي تعيشه الجزائر ويتخبط فيه الشعب الجزائري، عبر المتتالية الآتية:

---

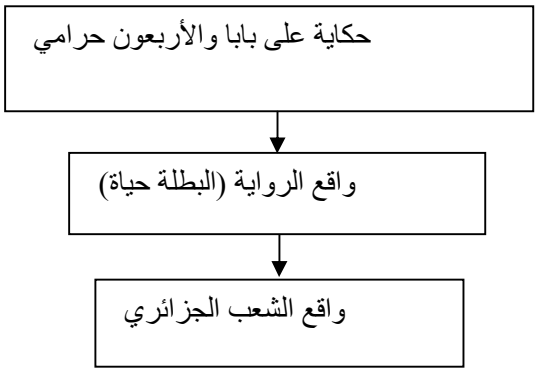
[207]- سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د،ط ، 1998، ص:59

[208]- غراء حسين مهنا، أدب الحكاية الشعبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة ، ط:1 ،1997 ،ص:1،2

[209]- الرواية، ص: 338

[210]- سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة، 1985، ط2، ص: 71

[211]- علي عبد الرضا، الأسطورة في شعر السيّاب، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1984 ،ص :14



الروائي ناقداً : (رواية الرواية)

لا تكتفي الروائية بتقديم النصوص الغائبة المقتبسة من الفنون والآداب والتاريخ، بل تذهب إلى النقد الأدبي، باعتباره أحد أهم الأسس التي تدعم الإبداع وتدفعه إلى تقديم الأحسن و الأجمل.

إن الصلة التي نحاول إظهارها هنا، تعد نمطً مختلفاً للجوار التقليدي الذي يقع عادة بين المبدع والناقد، في فسحة مشتركة بين نشاطهما الإبداعي والنقدي، إنها تتجاوز ذلك كله في حالة مميزة تسكن المبدع، حيث يختزل النشاطين في وظيفة واحدة (الإبداع + النقد)، ولكن السؤال الذي يتبادر إلى الذهن، لماذا يذهب الروائي إلى النقد؟.

وربما يعود ذلك إلى «أن اتجاه المبدع إلى ممارسة نمط كتابي آخر ليس إنعاشاً مجرداً أو تحريكاً لمروحة إضافية في هواء الكتابة، بل هو في حقيقته، استجابة لدوافع معرفية وإبداعية ملحة، إنه تعبير عن فائض الحيوية الروحية والثقافية، التي قد يقل تجسيدها في العمل الإبداعي تجسيدها الكامل دائماً»[212].

إن قدرة (أحلام مستغانمي) في أن تمزج بين نوعين من الكتابة، والتحليق في فضائيين مختلفين ومتكاملين، لدليل على موهبتها في إقحام النقد داخل النص الروائي دون أن يتخلخل نظام السرد فيه، أو يحدث شرخاً عند القارئ، وإنما يكون وجوده وجوداً منطقيّاً باعتبار البطلة (حياة) كاتبة وروائية، فالحديث لا يكون غريباً إذا جاء على لسانها، «إن آليات الإبداع لا يمكن أن تكون بالطريقة ذاتها، آليات للنظر النقدي كما أن المزاج الإبداعي الفوار لا يعين على الجلد في التحليل والتقصي»[213].

وتلجأ (أحلام) إلى توظيف النقد في روايتها لتبرير أسلوبها في الكتابة وجموحها باللغة عن المعهود، وتكسيرها للقوانين الكلاسيكية في كتابة الرواية، ونجدها تقول على لسان بطلتها «إنه امتياز ينفرد به الروائي، إنه يمتلك العالم بالوكالة، فيعبث بأقدار كائنات حبرية، قبل أن يغلق دفاتره، ويصبح بدوره دمية مشدودة إلى الأعلى بخيوط، لا مرئية أو تحركه كغيره في المسرح الشاسع للحياة...يد الأقدار !»[214].

تحاول الروائية من خلال هذا المقطع السردي، أن تنتقد الروائيين الذين يتحكمون في مصير شخصياتهم الحبرية، وبذلك تجسد لنا أنماط السرد أو الرؤيا والتي تنقسم إلى ثلاثة وهي:

1 – الرؤية من الخلف (⟩): يكون فيها السارد التقليدي أعلم من الشخصيات بالحدث، أي أنه يقدم نفسه على أساس أنه يعلم كل التفاصيل السردية، وجزئياته داخل العمل الروائي.

---

[212]- علي جعفر العلاق، الشعر و التلقي، ص: 214
[213]- المرجع نفسه، ص: 215
[214]- الرواية ، ص: 24

2 – الرؤية بالمصاحبة (=): لا نجد في هذا النوع من السرد أيّاً من الشخصيات أعلم من الأخرى و هذا الشكل السردي هو الذي يسود الأعمال الروائية الحديثة فالشخصيات والراوي يكشفان الأحداث معاً.

3 – الرؤية من الأمام (⟩): وتتمثل في كون المؤلف أدنى علماً من شخصياته وفي هذه الحال لا يصنع السارد شيئاً غير وصف ما يرى، وتتسم مثل هذه الأعمال السردية بالضبابية و الغموض[215].

وتتضح هذه الأنماط من خلال هذا المقتطف السردي: «قبل هذه التجربة، لم أكن أتوقع أن تكون الرواية اغتصابا لغويّاً، يرغم فيه الروائي أبطاله على قول ما يشاء هو فيأخذ منهم عنوة كل الاعترافات والأقوال التي يريدها لأسباب أنانية غامضة، لا يعرفها هو نفسه ثم يلقي بهم على الورق أبطالاً متعبين مشوهين دون أن يتساءل، أتراهم حقاً كانوا سيقولون ذلك الكلام لو أنه منحهم فرصة الحياة خارج كتابه ؟»[216].

تصف لنا الروائية حالة الشخصيات المنهكة والمشوهة، حين لا يسعفها الروائي ولا يعطيها حرية التحرك في فضاءها السردي، أما الاقتباس التالي، فهو مأخوذ من فيلم سينمائي جاء على لسان بطله الذي يعمل أستاذاً للأدب في إحدى المدارس العريقة والكلاسيكية « فبينما كان الطلبة منهمكين في رسم خطوط عمودية وأفقية على دفاترهم، ناقلين ما يكتبه الأستاذ على السبورة، إذ به يتوقف فجأة ويمحو كل شيء ويفاجئهم قائلاً:

طبعاً...ليس هذا صحيحا، لا يمكن أن نقيس الشعر طولاً وعرضاً، وكأننا نقيس

أنابيب قائلاً: اندهاشنا، انبهارنا، انفعالنا، هو الذي يقيس الشعر...

أمام قصيدة، النساء يغمى عليهن والآلهة تولد والشعراء يبكون كالأطفال...من يقيس دموعنا، فرحنا،وكل ما يمكن أن تفعله بنا قصيدة ؟،أتدرون لماذا نقرأ أو نكتب الشعر ؟ لأننا جزء من الإنسانية، كيف يمكن أن نقيس إنسانيتنا بمقاييس حسابية ؟»[217].

تتناص الروائية هذه المرة مع نظرية التلقي، باعتبارها أحدث النظريات وأكثرها تداولاً منذ أن أعلن (رولان بارت) موت المؤلف وميلاد القارئ، فكل تلك النظريات التي أخذت النص إلى عمليات حسابية ومعادلات رياضية، لم يكتب لها النجاح التام، لأنها ابتعدت عن المفهوم الصحيح للأدب حيث «يلتقي الباعث مع المتلقي في تحريك الحياة في هذه الرسالة، وبعثها من جديد، وفي تفسيرها واستقبالها»[218].

ففي العملية الإبداعية تكون القراءة بمثابة السبب المحفز للكتابة، فلولا وجود قراء لم يكتب الكاتب نصه، والكتابة في المقابل هي سبب للقراءة، وبذلك يكونّان معادلة الإبداع فلم تعد القراءة «فعلاً "بريئاً" إنها تمتلك سلطانا، دائماً تكون القراءة، مهما تكتمت عن مقاصدها، وحجبت مرادها نوعاً من الاحتواء، احتواء النص»[219].

وتواصل الناصة تقديم بعض التلميحات لنظريات نقدية، تشكل مرتكز الإبداع والتطور «ولذا فإن كل روائي يشبه أكاذيبه، تماماً كما يشبه كل امرئ بيته، وصلت إلى هذه الفكرة وأنا أتذكر ما قرأته عن الكاتب الأرجنتيني بورخيس، الذي أصبح أعمى تدريجيّاً، والذي كان عندما يصل إلى مكان، يطلب من مرافقه أن يصف له لون الأريكة وشكل الطاولة فقط. أما الباقي فكان بالنسبة إليه "مجرد أدب"، أي بإمكانه أن يؤثثه في عتمته... كيفما يشاء»[220].

تستعين الروائية بوجهة نظر الكاتب (بورخيس) عن الحياة و الأدب، لتؤكد مفاد نظريتها حول الرواية، حيث اكتشفت البطلة (حياة) أثناء كتابتها أن الروائي، يشبه أكاذيب، ولمزيد من التأكيد على هذه الرؤيا فإنها تستثمر بلاغة الصورة التشبيهية حيث تشبه الرواية بالبيت والكلمات بالمفروشات وتحيل بتفاصيلها الدقيقة، والتنامي

---

[215]-ينظر: عبد الملك مرتاض ،ألف ليلة وليلة ،ص:86

[216]- الرواية ، ص: 51

[217]- الرواية ، ص: 28

[218]- عبد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 57

[219]- لطفي اليوسفي، الشعر و الشعرية، دار العربية للكتاب، تونس، د.ط، د. ت، 1992، ص: 382

[220]- الرواية ، ص: 95

الدرامي إلى شقة تتزاحم بالستائر والسجاد و المزهريات...

وتجعل من الأريكة والطاولة اللتين تخرجان من منظومة النص الغائب، لتؤثث بيئة الصورة البيانية في الخطاب السردي للرواية، وتواصل الناصة على لسان (حياة): «عندما تعمقت في منطقه اكتشفت أن كل رواية ليست سوى شقة مفروشة بأكاذيب الديكور الصغيرة وتفاصيله الخادعة، قصد إخفاء حقيقة تلك التي تتجاوز في كتاب مساحة أريكة وطاولة، نفرش حولها بيتاً من الكلمات، منتقاة بنوايا تضليلية، حد اختيار لون السجاد ورسوم الستائر وشكل المزهرية، لذا تعلمت أن أحذر الروائيين الذين يكثرون من التفاصيل، أنهم يخفون دائماً أمراً ما !»[221].

تظهر لنا الروائية من خلال تحاورها مع النص الغائب، خدعة الروائيين في إبداع عملهم، فإكثارهم التفاصيل الصغيرة، ليس عبثاً، وإنما لاختفاء شيء ما، فيجعلون القارئ منهمك في فك شفرات ذلك النص، وهذا ما أحال إليه (آلان روب غربي) في تفسيره للشيئية عند أعلام الرواية الحديثة في الغرب.

ولأن الكتابة ضلت الإشكالية الأبرز في رواية فوضى الحواس، فإن (أحلام مستغانمي) تتناص مع كل ما يثبت وجهة نظرها حول الكتابة «أذكر مقولة لروائي سئل "لماذا تكتب فأجاب ساخراً :«لأن أبطالي في حاجة إليّ...إنهم لا يملكون غيري على وجه الأرض !" طبعاً كان يراوغ، و يقدم اعترافا بيتمه دونهم، فكل روائي هو في النهاية يتيم...ومخلوق عجيب، تخلى عنه أهله، ليخلق لنفسه عائلة وهمية، وأصدقاء وأحبة وكائنات حبرية يعيش بينها، مشغولاً بهمومها، محكوماً بمزاجها، حتى لكأنه لا يملك على وجه الأرض غيرها !»[222].

ليست الكتابة وسيلة اتصال وتواصل، ولا طريقاً واحداً تعبرها مقصدية اللغة بل إنها فوضى تنتشر عبر الكلام، وتمنحه الحركة الدائمة، فالناصة تحاول دائماً إعطاءنا البعد المثالي للكتابة، فهي كينونة المبدع، حياته، ماضيه وحاضره، وحتى أنها أحلامه ومستقبله "فالكتابة ما تزال حافلة بذكريات استخداماتها السابقة"[223].

إن اختيار (أحلام) لوظيفة البطلة لم يكن عبثاً، إنما سعت إلى أن تقول من خلالها الكثير من الأشياء التي تؤرقها، ليشتركان في كتابة الرواية التي تمثل العالم الخاص لكليهما.

وتحاور الناصة القول المقتبس، وذلك بنفيه كليّاً، والذهاب إلى دلالاته التي يخفيها من خلال جواب تهكمي وساخر، ولأن «مهمة الكتابة أن تضع القناع على وجهها، و أن تشير إله في الوقت نفسه»[224].

الكتابة ← النص الغائب ← الروائي← أبطاله أيتام ← لا يملكون غيره على وجه الأرض

الرواية ← حياة ← الكاتب يتيم ← لا يملك غيرهم على وجه

تشعر باليتم ← لا تملك غير البطل

[221]-الرواية ، ص: 95

[222]-م، ن ، ص: 274

[223]- رولان بارت ،درجة الصفر للكتابة ،ص 24

[224]- رولان بارت، درجة الصفر للكتابة، ص: 24

اليتم ← (الأبطال و الكتابة) ←معادل موضوعي— للعائلة (الأم، الأب، الأخ و الزوج)

ويكشف هذا النص المقتبس، عن قدرة العمل الإبداعي في أن يشغل حواس المبدع فيقف فيه وهو مبهور مبهوراً بالفوضى التي تحدثها الكائنات الحبرية، في تدميرها للحاجز الفاصل بين الخيال والواقع، وهي بذلك تقدم لنا بعض أفكارها وآراءها: «كنت أعتقد أن الرواية هي فن التحايل، تماماً كما أن الشعر هو فن الدهشة ولم أفهم كيف أن هذا الرجل الذي لم يكن مهيأً لدور الشاعر، ولا لدور الروائي، تمكن من إدهاشي، والتحايل على كل حواسي، إلى حد جعلني أمية أمام الرجولة»[225].

لقد تداعت الحدود بين الشعر والرواية، فصار كل واحد ينهل من الآخر قدر ما يشاء لتصبح الكتابة هي الهاجس الوحيد بينهما، ولذلك فإن الروائي كالشاعر «يعذبه وعي حاد بالواقع، وإدراك مرير لتناقضاته المخيفة، لذلك ليست الكتابة، بالنسبة له مجرد اشتراك مع اللغة، أو مغامرة بريئة مع شطحاتها الصافية، بل كانت صورة لوعية المعذب، وتجسيد لمواقفه الفاعلة في الحياة، ومواجهة ضغوطها»[226].

لم تكتف (أحلام مستغانمي) باستدراج المقولات والنظريات النقدية إلى نصها بل طعمته بمختلف العلوم والتقنيات، لتذهب بنا إلى علم النفس في هذا المقتطف السردي «أذكر أنني، قرأت يوماً بحثاً نفسيّاً، يقول إن وقوعنا في الحب، لا علاقة له بمن نحب، وإنما لتصادف مروره في حياتنا بفترة تكون فيها دون مناعة عاطفية، لأننا خارجون تواً من وعكة عشقية "فنلتقط حباً" كما نلتقط "رشحاً" بين فصلين !»[227].

إن ولوج الروائية في عالم البحوث النفسية، لهو دليل على اهتمامها بكل تفاصيل وحيثيات شخصياتها، باعتبارها كائنات إنسانية (حبرية)، فموضوع علم النفس هو الإنسان من حيث هو كائن حيّ يشعر ويحس، له رغباته واهتماماته، وكونه يدرك ما حوله من أشياء وأشخاص، فيتعلم كل يوم شيئاً جديداً، و«الإنسان إن يصدر عن ويقوم بذلك النشاط النفسي، لا يكون منعزلاً عن المجتمع الإنساني والنواحي المادية التي يعيش فيها، بل إنه في كل ما يصدر منه من نشاط (شعور وتفكير...) يتأثر بذلك المجتمع و بتلك البيئة ويؤثر فيها»[228].

فالبطلة تلقت رشحاً من الحب في دخولها بين فصلين في بيئة عاصفة واختيارها لعلم النفس لأنه يدرس الإنسان من حيث « انه يدرك يتصور، ويتذكر وينسى ويفكر ويتعلم»[229].

وتنتقل بنا الناصة إلى مجال آخر من العلوم، وهو الكيمياء الطبية « ثم قرأت بعد ذلك مقالاً طبيّاً عن "كيمياء الحب" جاء فيه أننا نرتكب أكبر حماقاتنا في الصيف لأن الشمس تغير مزاجنا، و لها تأثيرات غريبة في تصرفاتنا، فأشعتها تخترق بشرتنا وكرياتنا الدموية فتعبث بجهازنا العصبي، وتحولنا أناساً غريبين، بإمكانهم فعل أي شيء»[230].

تنتقل بنا (أحلام) من مجال إلى آخر، في مزيج هائل يجمع مختلف العلوم والفنون في نص روائي واحد، ليكون من خلالها عالمه الخاص ولوحة فسيفسائية جميلة، تكسر أفق توقع القارئ، وتربك كل مخططاته، وذلك بالاختيار الدقيق للنصوص الغائبة، و كذا المواقع التي يتم توظيفها فيها داخل الخطاب الروائي، وهي تتعامل مع هذه النصوص بالأسلوب الامتصاص.

---

[225]- الرواية ، ص: 328
[226]- علي جعفر العلاق، الشعر و التلقي، ص: 232
[227]- الرواية، ص: 307
[228]- محمود سيد أبو النيل، علم نفس الاجتماعي، ص: 37
[229]- المرجع نفسه، ص: 41
[230]- الرواية ، ص: 308

التناص مع بعض الفنون الجميلة:

لم تقتصر الروائية في تناصها مع النصوص الغائبة، على ما هو أدبي وتاريخي، إنما ذهبت إلى أبعد من ذلك، لتحاور الفن بكل أنواعه سماته، فجعلت من النحت والموسيقى والرسم لوحة فسيفسائية، تزين نصها السردي، وتزيده ثراء وتجعل القارئ أكثر انبهارا فالروائي لا يعرض « سوى الظل الكثيف للاستجابات المتقاطرة عليه من شتى المصادر»[231].

ويتجاوز بهذا التناص النصوص الغائبة، إلى مظاهر غير نصية كثيرة، عن طريق إيماءات مباشرة أو ضامرة، فنجد من خلال هذه الرواية تضمين لمقتبسات سمعية، وتشكيلية مختارة داخل خطابها السردي « أود لو كانت لي يدا النحات الشهير (رودان) وموهبته، كي أخلد عاشقين توقف بهما الزمن إلى الأبد، في لحظة شغف وهما منشغلان عن العالم ومنصهران في قبلة من حجر»[232].

تحول الناصة الحجر إلى كلمات، وتحول المنحوتة إلى قصة عشق أزلي وتصف بشغف ذلك الفن الرائع، وكيف يستطيع النحات أن يجسد كل ذلك الإحساس لينقشه على جسم صلب يأبى الخضوع كالكلمات إلا لمن له الدراية الكافية بهما.

ولا تتوقف الروائية هنا، بل تفسر للقارئ على لسان بطلتها، الدافع، الذي جعل الناحت رودان يبدع ذلك التمثال « ولأن "رودان" لم يكن وفيّاً تماماً "لكاميل كلوديل" النحاتة التي أقامت معه علاقة عاصفة، أوصلتها إلى مصح المجانين حيث ماتت، أراد منذ البدء أن يعوض عن غيابها الحتمي في محترفه وفي حياته، بتمثال مربك في عريه يخلد به قبلة لن تتكرر بينهما.

هل وعي الخذلان المبكر شرط إبداعي ؟ و العودة بسلال فارغة وحدها يمكن أن تملأ كتاباً ؟»[233].

تعيش البطلة (حياة) لحظة فاصلة بين عمرين، اكتشفتها من خلال قبلة واحدة وإذا بها تكتشف حجم خسائرها السابقة، فتحاول من خلال كتابتها أن تحنطها داخل الزمن، أن توقفها في تلك اللحظة بالذات، حيث تميل (أحلام) كثيراً إلى استخدام لغة المفارقة أو «التضاد، لإبراز ما يكتنف الموقف الوجداني، أو الفكري الواحد، من تناقضات، يتداخل فيها الأمل باليأس، والقوة بالهشاشة»[234].

تعمل الروائية دائماً على دمج النصوص المقتبسة في الوقت المناسب من السرد وأن تجعل جريان الأحداث أكثر إثارة، لتذهب بخيال القارئ إلى أبعد الحدود، فتكسر أفق انتظاره، فتوجه إليه سؤال مهم، باعتباره المنتج الثاني للنص، هل وعي الخذلان المبكر شرط إبداعي ؟ إن الجواب «عن هذا السؤال لا يعنيني الآن...وفي جميع الحالات أنا عاجزة عن الجواب عنه»[235].

ومن هنا نرى كيف تتغذى رواية فوضى الحواس، من فنون الكتابة، وكيف تستدعي إلى عالمها التخيلي فنوناً تشكيلية وسمعية، لتشكل من كل «هذه الأمشاج والأخلاط أثراً معقد البنية عسير التمثل يحتاج قارئه إلى مغالبة الأشكال، وترتيب فوضاها الظاهرة قبل أن يسلم الروائي، بتميزه عما سواه من الروايتين»[236]، فالقارئ هو الذي يصدر الأحكام النهائية عن جودة النص أو رداءته.

وفي الرواية أيضاً، استدراج لنغمات موسيقية كثيرة، تسعى إلى تأجيج مناخ الرواية «أو هذه التي تأتي كما في عنف "بيرليوز" في سمفونيته المدمرة »[237].

---

[231]- رولان بارت، درجة الصفر للكتابة، ص: 63

[232]- الرواية، ص: 190

[233]- الرواية، ص:191.

[234]- علي جعفر العلاق، الشعر و التلقي، ص: 144

[235]- الرواية، ص: 191

[236]- أحمد جودة، من خصائص الكتابة الروائية في (الزيني بركات)، مجلة بحوث جامعية، صفاقس، ع:3- 4، جانفي، 2003 ص: 133

[237]- الرواية، ص: 222

لتجعل الناصة من نصها الروائي، سمفونية نوتاتها الكلمات، ونغماتها الحروف لتعزف موسيقاها على خيوط وأوتار النصوص الغائبة، وتعبث بمشاعر القارئ بين نغمات شعرية وشاعرية «بصيغة خيبة أكبر، تأتي كما لو أنها الجملة الأولى في

السيمفونية الخامسة لبيتهوفن "والحب إذن ؟ »[238].

تتحاور الروائية مع سمفونية بتهوفن، لتجعل من كلمات نصها « فن تآلف الأصوات الموسيقية المنسجمة لتعبر عما يجول بالنفس»[239]، وتواصل تناصها مع الموسيقى من خلال هذا المقطع السردي، « يبحث بين الأشرطة عن شيء ما، قبل أن يضع شريطاً لديميس روسوس ويعود، وقلت وقد أربكني وجودي في غرفة نومه.

- يبدو أنك تحب الموسيقى
- أجاب و هو يسدل بإمعان ستار النافذة الوحيدة "إن الموسيقى تجعلنا تعساء بشكل أفضل...ألا تعرفين هذه المقولة ؟
- قلت : لا
- قال: إنها لرولان بارت
- ثم واصل: و هذا الشريط هل تعريفينه
- قلت: أنا أعرف معظم أغاني ديمس روسوس...وأحب كل ما يغنيه...ولكن لا أدري أي شريط هو هذا»[240].

يؤدي الحوار في هذا المقتطف السردي، دوراً مهماً، يحول مسار الحدث الروائي ليجعله لعبة ثقافية يستعرض فيها البطل معرفته بالموسيقى، حيث يبدأ الحوار باختيار شريط (لديمس روسوس) يلائم وجود البطل في الغرفة، ويزيد من حدة الإرباك عند حياة، وفي محاولتها لتخلص من الموقف الحرج تذهب بالحديث صوب الموسيقى.

تحاول كلتا الشخصيتين الاستنجاد بالموسيقى، في محاولة لإنقاذ ما قد يحدث من ألم نتيجة متعة، قد تؤدي بهما إلى حزن عميق، «غير أن رغبة مخيفة في صمتها وحواس في حالة تأهب، كانت تجعلنا دون مناعة عاطفية، أمام صوت يوناني يغني بالإنجليزية، ببحة الألم خيباته العاطفية»[241].

لم يخلخل هذا التناغم الموسيقي، من توازن الحدث السردي، بل زاده رونقاً وجمالاً فكانت الكلمات صادقة في وصفها لنغمات تلك الأغنية، وكانت الموسيقى كفيلة بنقل تلك اللحظات إلى القارئ، ويظهر هذا التلاقي في « توفير سمات تجسيد ملاح مشتركة – ولو بصورة غامضة – بين الفنون القولية والسمعية و البصرية »[242].

وتنتقل الناصة إلى تناص آخر مع مختلف الفنون التشكيلية، لتقتبس من الرسم كيانه الصاخب بالألوان «لم يخجلني أمر لست فاعله ؟ أتعرفين قصة بيكاسو، عندما رسم لوحته الشهيرة "غرينيكا" مصوراً فيها خراب تلك المدينة على أيدي الفاشيين فجاء منهم من يسأله "أنت الذي فعلت هذا ؟"، فرد عليهم بجوابه الشهير "لا...بل أنتم: لو سألتني لأجبتك مثله "لست أنا... بل هم»[243].

تنبثق من هذا الجواب صورة تشبيهية تمثيلية، يكون فيها حوار بيكاسو مع من دمر المدينة التي أحبها، قاسماً مشتركاً مع بطل الرواية، ووعيه الحاد، بمأساته فشكل كليهما محنة الإنسان إزاء القهر والظلم، فهذه اللوحة شكلت معادلاً فنياً لعاهة البطل.

---

[238]- الرواية، ص: 222
[239]- أيمن البلدي، الموسيقى الداخلية في النص وأزمة قصيدة النص، ص: 05
[240]- الرواية ، ص: 286
[241]- المصدر نفسه، ص: 287
[242]-رجاء عيد ،القول الشعري ،ص:27
[243]- الرواية، ص: 287

وتظهر جمالية الرسم في أنه « يوقف موج الزمن المترسب، ليرسم المنظر ينتشله من تيار الزمن ،فيتحد المكان والزمان في تشكيل آني يصبح فيه الأموات أحياء ويكون فيه الغائب حاضرا، إن كوناُ تم إنقاذه بواسطة تلك الألوان التي حاصرته في إطار اللوحة فمنحته داخل سياجها امتدادا زمنيا يتحدى فاعلية الزمن »[244]

تنقب (أحلام مستغانمي) داخل ذاكرتها على مختلف النصوص والثقافات، لتجعل العيش مستحيلاً «خارج النص اللامتناهي، ولا فرق في ذلك: أن يكون هذا النص هو بروست، أو الجريدة اليومية، أو شاشة الرائي: فالكاتب يبدع المعنى والمعنى يبدع الحياة»[245].

التناص التاريخي:

إن النص التاريخي من خلال ما يعرضه من أحداث وصراعات وشخصيات يشكل رصيداً هاماً للروائيين الذين تهافتوا على تبني هذا النص داخل أعمالهم السردية وذلك كقناع يستطيعون من خلاله طرح المعضلات الحضارية والسياسية التي يعيشونها، أو محاولة منهم إعادة صياغة لهذا التاريخ نفسه، وقد استفادوا من النص التاريخي كثيراً، فكان لهم بئر طافحة بالدلالات والرؤية الشعرية.

ولعل الرجوع إلى التاريخ كان حاضراً دائماً في مختلف المتون الروائية والعربية العالمية؛ حيث سعى المعاصرين منهم إلى إعادة كتابته أدبيّاً وسياسيّاً واجتماعيا، داخل نصهم الروائي ليجعلوا منه حلقة وصل بين الماضي والحاضر وتنبأً بالمستقبل، فشكلت هذه النصوص «ملمحا دراميا وجزء من التحول في البنية المعرفية المتشكلة عربيّاً كجزء من البنية الثقافية».[246]

إن عملية التداخل النصي التي قامت بها (أحلام مستغانمي) داخل عملها السردي، لم تكن كتابة لوثيقة تاريخية، وليس «بالتصرف بالمتن الوثائقي أو المرجعي ولا تبديل الصياغة وباختصار ليس بالكتابة من الخارج، بل بالخلق الجديد، بالكتابة من الداخل وعميقاً بحيث ينتفي النسب الأساسي للوثيقة، ليصبح لها نسب إلى العالم الجديد: العالم الروائي»[247].

وبذلك تنوعت النصوص الروائية، التي اتخذتها (أحلام) مادتها، وسعت إلى صبغ نصها بصبغة واقعية، توهم القارئ بجدواها التام وصدقها، حيث إن القارئ يتعلق دائماً بما يجعله وثيقاً مع واقعه، ولأن الكاتبة في حد ذاتها متعلقة بهذا التاريخ فكراً وانتماءاً، يحيّ هذا الاختيار ناتج «لأن الكتابة مشتقة من حركة دلالية، صادرة عن الكاتب فإنها تلامس التاريخ بشكل محسوس أكثر من أي شريحة أخرى من شرائح الأدب»[248].

ألفينا من خلال تتبعنا للنصوص الغائبة في متن فوضى الحواس، عدداً كبيراً منها متعلقاً بالتاريخ، مما يحيلنا إلى الفترة التي تدور فيها أحداث الرواية، ولم تقتصر الرواية على ما هو محلي أو جزائري، بل ذهبت لتتناص مع الأوضاع السياسية والاجتماعية لدول العربية، التي كانت تشكل في تلك الفترة نقلة نوعية للعرب وللوقوف على كل نوع على حدا ارتأينا تقسيمها على الشكل التالي:

أ – التاريخ الجزائري:

1 – إبان الثورة التحريرية: لا تخلوا ذاكرة أي جزائري كبيراً كان أو صغيراً من أحداث الثورة التحريرية وسنوات الاستعمار، التي عاشتها الجزائر تحت حكم فرنسا، هذه الذاكرة التي يشترك فيها كل الشعب الجزائري، تعد بطاقة هوية لها،

---

[244]- رجاء عيد، القول الشعري، ص: 37

[245]- رولان بارت، لذة النص، ص: 67

[246]- خليل شكري هياس، فاعلية الذاكرة في الكتابة الشعرية، مجلة الموقف الأدبي، ع: 383 آذار، ص: 173

[247]- جهاد عطا نعيسة، في المشكلات السرد الروائي، ص: 289

[248]- رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر ص: 25

132 عاماً مليون ونصف مليون شهيد، لا يمكن أن يمر كل هذا دون أن يحفر في عقولنا وقلوبنا، تاريخاً منقوشاً بالدماء والتضحية من أجل الوطن.

وقد حاولت (أحلام مستغانمي) من خلال نصها، أن ترصد لنا مختلف المراحل التي مرت بها الجزائر، بداية بأول يوم دخلت فيه فرنسا إلى الأراضي الجزائرية، بل إلى الحادثة التي كانت حجة فرنسا الواهية « نعم...في زمن سابق، كان الجزائريون يصرون على كتابة التاريخ بغرورهم "حادثة المروحة" الشهيرة نفسها، والتي صفع بها الداي وجه القنصل الفرنسي والتي تذرعت بها فرنسا آنذاك لدخول الجزائر، بحجة رفع الإهانة، ليس إلا دليلاً على كبريائنا أو عصبياً وجنوننا المتوارث»[249].

برجوع الناصة إلى هذه الحادثة الفاصلة في تاريخ الجزائر، تثبت انتماءها الفعلي لهذا الوطن وتشبثها بالأصل، وهي بتحليلها لهذا النص الغائب، تصف العقلية الجزائرية التي تفتخر بكبريائها وتتسم بعصبيتها، وبجنونها ذلك «إن طبيعة الإنسان الجزائري، الموسومة بالاندفاع والشجاعة وبالإصرار الدفين على كسر قوقعة الإذلال حتى خلال أطول فترات انتظاره»[250].

ولعل أهم سمة يتميز بها السرد والتي اكتشفها النص الحديث هو «تلك الحوارية المخصبة، التي تسمح بتعدد اللهجات والنبرات داخل الخطاب، لا في الحوار فحسب، وإنما عبر الطبقات الحساسة من لغة الأشخاص، وهي تتجاور وتتباعد عبر حركة الراوي مع أصواته»[251].

ويسمح هذا للنصوص التاريخية بأن تتغلغل داخل المتن الروائي، بل لتندمج معه وتصبح جزءاً لا يتجزأ منه، وتواصل الروائي حادثة أخرى تعد من بصمات الزمن على جسد الوطن، «"سيدي فرج" ليس في النهاية اسماً لولي صالح، مازال الناس يترددون على ضريحه طالبين بركاته، وإنما اسم المرفأ الذي دخلت فرنسا منه إلى الجزائر، فهنا رست سفنها الحربية ذات 05 يوليو من صيف 1830، بعدما تم تحطيم الوسائل الدفاعية المتواضعة الموضوعة في مسجد "سيدي فرج" وتحويله مركزاً لقيادة أركان المستعمرين» [252]

لقد كانت أول منطقة تطأ عليها قدم فرنسا، هي قلعة سيدي فرج بالجزائر العاصمة ليبدأ تاريخ طويل من النضال والكفاح، استمر لعقود من الزمن، حيث نزلت القوات الفرنسية الضخمة بسيدي فرج يوم 14 جوان 1830، وسقطت بعده مدينة الجزائر في 05 جويلية 1830، بعد مقاومة شديدة من طرف الجيش الجزائري بقيادة الداي حسين الذي وقع وثيقة الاستسلام مع الجنرال دي بورمون.

يجدر بنا قبل مواصلة رصد مختلف النصوص التاريخية، داخل فوضى الحواس، الإشارة إلى أن هذه الأحداث لم تأتي مرتبة ترتيباً زمنيّاً، كما هو موجود في هذا البحث، بل تلاعبت بها الروائية في حركة ارتداد، تجعل القارئ يشعر وكأنه في مدّ وجزر مع التاريخ.

تواصل الناصة سرد تاريخ الجزائر، بطريقة فنية، تجعلنا نتلذذ، ونفتخر بكل ما فيه من بطولات «ما يحزنني حقاً، هو أحجام تلك التماثيل الهائلة التي تزّين العواصم العربية لحكام لم يقدموا لشعوبهم غير المجازر والدمار، مقارنة بهذا التمثال المتواضع لرجل وهبنا كبرياء التاريخ، وأسس لنا أول دولة جزائرية أذهلت فرنسا نفسها»[253]، تعد ثورة الأمير (عبد القادر) من أكبر الثورات التي شهدتها الجزائر

تحيلنا الرواية إلى عدد كبير من الشخصيات التاريخية المناضلة، والتي كان لها أثر كبير في تغير مسيرة المقاومة، نذكر منهم: جميلة بوحيرد، محمد بوضياف، بن بلة، آيت أحمد محمد حيدر، رابح بطاط، بومدين، العربي بن مهيدي...، «هو

---

[249]- الرواية ، ص: 144
[250]- الحبيب السائح، الرواية الجزائرية...افتراضيا، ص:17
[251]- صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، ص 120
[252] - الرواية، ص.144
[253]- الرواية، ص: 170

يتعلم المشي من جديد على وطن لم يمش عليه يوماً بحرية ولا بأمان، فقد طاردته فرنسا فوقه أرضاً وجواً، و لم تجد من سبيل لإلقاء القبض عليه هو ورفاقه سوى خطف طائرتهم سنة 1956، وهي تعبر أجواء البحر الأبيض المتوسط، في رحلة تقلهم من المغرب نحو تونس، فحولت وجهتها نحو فرنسا واقتادت بوضياف مع رفاقه الأربعة أحمد بن بلة، آيت أحمد، محمد حيدر ورابح بطاط، موثقي الأيدي نحو معتقلهم أمام اندهاش العالم الذي لم يكن قد سمع بعد ببدعة خطف الطائرات»[254].

تنتقل الروائية من خلال هذا المقتطف السردي، إلى ما بعد اندلاع الثورة التحريرية التي كان (بوضياف) من الأعضاء الستة المنظمين لها، على صعيد الوطن ومن زعماء مؤتمر الصمام.

يرجع انتقاء (أحلام) لهذه المقاطع التاريخية، إلى ما تشكله فكرة الوطن بالنسبة للإنسان الذي يرتبط شعورياً بالمكان الذي ينبت فيه، و«تمتد فيه جذوره أو تسرح عليه حواسه؛ فإن توسيع دائرته ليشمل رقعة عريضة تتمثل فيها خواصه الطبيعية والبشرية وتعمق وعيه الفطري به، يعد نموذجاً لصناعة المثال والتعلق به»[255]، وهي صناعة أدبية في صميمها.

فمناشدة (أحلام) لهذه الأحداث، هو مناشدة مرابع اللهو والطفولة، تتذكر ماضيه ومعالمه، وكل تلك الأخبار التي تداولتها في مقاعد الدراسة عن الاستعمار والثورة الاستقلال، إن«الكتابات الممكنة لكاتب ما، لا تتأسس إلاّ تحت ثقل التاريخ والأعراف»[256].

<u>ب – بعد الاستقلال</u>: لم تنل هذه الفترة الزمنية اهتماما كبيراً، ولعل السبب في ذلك هو تجنب التكرار، إذ أن الجزء الأول لهذه الرواية (ذاكرة الجسد)، تدور أحداثه في تلك الحقبة التاريخية و«تعد الثورة التحريرية الكبرى الحدث المرجعي الهام في الرواية والبطل يتخير الذكرى34 لاندلاع الثورة للبدء بكتابة الرواية...فهو يقوم بمفارقة سردية»[257].

ويشير التناص التالي إلى يوم الاستقلال؛ حيث «شاءت الأقدار، أو بالأحرى شاء المفاوضون الجزائريون، أن يجعلوا فرنسا تغادر الجزائر بعد قرن وثلاثين سنة في هذا التاريخ نفسه ليصبح 5 يوليو أيضاً تاريخ استقلالنا»[258]، ولأن الجزائريين أرادوا أن يضعوا بصمتهم على التاريخ؛ حددوا خروج آخر جندي فرنسي من الجزائر يوم 5 جويلية 1962، ليعلن رسميّاً استقلال الجزائر ، وهو اليوم الذي وقع فيه الداي حسين وثيقة الاستسلام مع الجنرال دي ديمرون من سنة 1830.

وربما « كغمزة للتاريخ، تفنن الجزائريون غداة الاستقلال في هندسة، هذا المرفأ وبنوه على شكل قلعة عصرية، جاعلين برج "سيدي فرج" ومنارته ذوي علو شاهق أو هكذا يبدوان، وكأن هناك من لا يزال يتوقع قدوم عدو من البحر...»[259].

تهدف الروائية إلى وضع مقارنة بين مرحلتين من تاريخ الجزائر، وذلك من خلال تتبع ذاكرة المكان، حيث كان "سيدي فرج" المسجد الذي دخلت منه فرنسا، مهدماً من 1830، وبعد الاستقلال أراد الجزائريون منح هذا المكان ذاكرة أخرى، ذلك أن العمل الفني لا يشير إلى واقع محدد، بل يشير « إلى عدّة أشكال للواقع على نحو لا يغدو معه الواقع ثابتاً، إن العمل الفني مشبع بالواقع، ومتعدد الدلالة عليه في الوقت نفسه»[260].

وتحيلنا الناصة إلى مفارقة أخرى، جسدها لنا التاريخ في طياته «كنا نبكي... وحده التاريخ كان يضحك فهو وحده كان يدري ما لم يكن يتوقعه أحد، فما كادت الجزائر تنال استقلالها، ويصبح "الزعماء الخمسة" أحراراً، حتى أرسل بن بلّة وقد أصبح رئيساً، من يقبض على رفيق نضاله محمد بوضياف، في حزيران 1963 وهو

---

[254]- الرواية ، ص: 240
[255]- صلاح فاضل، تحولات الشعرية العربية، ص: 55
[256]- رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ص: 24
[257]- صالح مفقودة، نصوص ة أسئلة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص: 20
[258]- الرواية ، ص: 144
[259]- الرواية ، ص: 144
[260]- يان مكروفسكي، اللغة المعيارية و اللغة الشعرية، ترجمة و تقديم: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول (الأسلوبية) ع:01-1984ص: 40

يغادر بيته و اقتيد بوضياف من مكان إلى مكان، حتى انتهى به المطاف في معتقلات ضائعة في غياهب الصحراء؛ حيث خبر رجل الثورة الجزائرية الأول، قبل غيره مهانة أن يكون لك وطن أقسى عليك من أعدائك»[261].

تظهر من خلال هذا المقطع السردي، مفارقة زمنية تشكلت معطياتها كالتالي:

أثناء الثورة	بعد الاستقلال
سنة 1956	سنة 1963
الشعب يبكي	التاريخ يضحك
جنرال فرنسي حاكماً للجزائر	بن بلّة رئيساً للجزائر
قسوة الاستعمار	قسوة الوطن
طغيان المستعمر	طغيان الحكم الجزائري
خطف للأحرار الخمسة(من بينهم بوضياف)	اعتقال بوضياف

يساعد الطابع الضدي للبنية السردية بين هذه الثنائيات، في إعطاء السرد دلالاته الجديدة، التي يستكشفها القارئ من خلال استجلاء جيد لهذه الثنائيات المتضادة، حيث تلعب دوراً هاماً في تحليل الخطاب الروائي، ذلك لما تكتسبه من طابع جديد للإحالة على معاني متعددة، من خلال التعارض والتضاد القائم بين طرفي الثنائية الواحدة «هو تضاد المناخات والأجواء في النص، الانتقال المفاجئ الماكر بين حالتين ...»[262].

ج – العشرية الحمراء: و هي الفترة التي تجري فيها أحداث الرواية، والممتدة من 1990 إلى 2000م، وأطلقت عليها تسميات مختلفة أبرزها، العشرية الحمراء وسنوات المحنة، ذلك لارتباطها بالعنف و الإرهاب الذي مس كل مناطق الوطن دون استثناء، فأبيد الآلاف من الشعب البريء الذي كان ذنبه الوحيد أنه جزائري ومسلم.

خلقت هذه الفترة الزمنية التي كتبت بدماء الأبرياء « وضعاً إنسانياً كارثياً نجم عنه سقوط حر إلى جحيم، دوامة عنف وحدها الآن تشكل قيمة لا تنضب للكتابات اللاحقة كلها، نظراً إلى هولها كما إلى امتداد آثارها النفسية و التاريخية إلى أكثر من جيل»[263].

ما تنفك (أحلام) عن الوطن بسهولة بتذكر ماضيه الفدائي، لتناص مع حاضره المخزي والأليم «تتجولين ؟ أهذه مدينة للفسحة ؟ أو هذا زمن التجوال، البلد يعيش حالة

حصار معلنة على كل التراب الوطني، و أنت تتجولين ؟ ألا تقرأين الجرائد ؟ ألا تتحدثين إلى الناس ؟ كل يوم يقودون رجال الشرطة، يذبحونهم كالنعاج و يلقون بهم من الجسور»[264].

شكلت مدينة قسنطينة نموذجاً حيّاً لمعظم المدن الجزائرية، التي عاشت أزمة عنف استهدفت أفراد من الأمن ومن الشعب، ليصبح الاغتيال حديث الناس الوحي ولتكون اللغة عند (أحلام مستغانمي)، « مرتبطة آنئذٍ بالدم المسفوك، كما لم يحدث فيما سبق من التاريخ»[265].

---

[261]- الرواية، ص: 144

[262]- علي جعفر العلاق، الشعر و التلقي، ص:200

[263]- الحبيب السائح، الرواية الجزائرية... افتراضيا، ص: 17

[264]- الرواية ، ص: 120

[265]- رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ص: 30

وتواصل الناصة اقتباساتها من أحداث الجزائر في تلك الفترة، مستفيدة من الجرائد في نقل أخبارها: «أن تشتري جريدة عربية ذات حزيران من سنة 1991 لتقرأ طالع هذه الأوطان فأنت تعرض لذبحة قلبية...قبل أن تفتح الجريدة، يهجم عليك الوطن بعناوينه الكبرى "السلطة العسكرية تعلق حضر التجول إلى ما بعد عيد الأضحى"، واعتقال 469 شخصاً خلال الأيام الثلاثة الماضية"، "جبهة الإنقاذ تعلن العصيان المدني، وبدء الاضطراب والاعتصام المفتوح"، "حضور عسكري مكثف حول المباني الرسمية والمساجد"، "عملية لاستيلاء على الباصات التابعة لنقل الحضري، استعداد لمسيرة ضخمة على العاصمة»[266].

إن تتبع الدقيق لكل حيثيات هذه الأزمة، وذكر الأسباب المؤدية لها، تظهر وعي الفرد الجزائري بكل هذه الدوافع الفاسدة التي أدت إلى انهيار الوطن، «أن زعيم الإنقاذ
خطب اليوم واصفاً الشاذلي بأنه مسمار مزروع في كعب الجزائر، لابد من اقتلاعه وأن مسيرة من الملتحين، تتوجه نحو القصر الرئاسي مطالبة بتقديم تاريخ الانتخابات الرئاسية»[267].

شكلت هذه التناصات التاريخية، أهم أحداث السرد، والتي لا يمكن بأية حال فصلها عن البنية الكلية للخطاب الروائي، فاستطاعت (أحلام) أن تجعل «الكتابة التي أوصلها التاريخ (إليها)، فناً، أي مواضعة صريحة وميثاقاً صادقاً، يتيحان للإنسان أن يحتل موقعاً أليفاً داخل طبيعة مازالت متنافرة الأنحاء»[268].

تتابع الناصة حوارها مع النصوص الغائبة، « رحت أتابع، بين الحين والآخر خطاب بوضياف الذي كان التلفزيون ينقله مباشرة من دار الثقافة في عنابة ولكن، لم يكن يصلني منه الكثير، فاكتفيت بتأمله، لأول مرة دون أن يدري أنني أتأمل ذلك الرجل في حضور الأخير، حتى دون صوت، كان بوضياف يخترقك بعينين حزينتين لهما ذلك الحزن الغامض، الذي يجبرك على أن تثق بما يقوله.

وكان بوضياف في وقفته الأخيرة تلك موليّاً ظهره إلى ستار القدر...أو «"ستار الغدر" يبدوا واثقاً، وساذجاً، وشجاعاً وبريئاً، فكيف لا يحصل له...كل الذي حصل ؟»[269].

إن تداخل حدث تاريخي كهذا داخل المتن الروائي، وتغلغله في ثنايا البنية السردية من حدث وزمن، يضفي طابعاً واقعيّاً على الأحداث الروائية، ويعمل على اختراق حواس المتلقي، وإيهامه بواقعية الرواية، حيث لا يمكنه الفصل بين أحداث الرواية والأحداث التاريخية التي أتت (أحلام) على توظيفها كجزء من البنية الكلية للسرد، ولذا فلقد أقحم القارئ في أزمة (الواقع و الخيال) لن يستدل عليها إلا بحواسه.

تحول الروائية جهاز التلفزيون وسيلة للهروب من أجواء الحفلة وحديث النسوة حيث تصادفت مع نقل مباشر لخطاب "بوضياف" في مدينة عنابة، وعلى الرغم من أن الصوت كان منخفضاً، أو أن ضوضاء الحفلة كان أكثر منه، إلا أن بوضياف أسر (حياة) بنظراته الحزينة والثاقبة، مما عمق هذا الشعور في داخلها، وفي نفس كل جزائري يحلم بالأمل، ما ساد من صراع وعنف و قتل يومي، أغرق الجزائر في حمام دماء، ذلك أننا «عندما نلتقي نصاً أدبياً، نلتقيه ونحن نحمل مصالحنا، وثقافتنا همومنا وأفقنا، وهذا ما يسميه ياوس اندماج الآفاق»[270].

تواصل الروائية وصف حادثة الاغتيال «لا أدري عن أي شيء كان يتحدث لحظتها أذكر أن آخر كلمة قالها كانت "الإسلام ..." وقبل أن ينهي جملته، كان أحدهم من المسئولين عن أمنه، يخرج إلى المنصة من وراء الستار الموجود على بعد خطوة من ظهره ويلقي قنبلة تمويهية...جعل دويها الحضور ينبطحون جميعهم أرضاً.
ثم راح يفرغ سلاحه في جسد بوضياف، هكذا مباشرة أمام أعين المشاهدين، ويغادر المنصة من الستار نفسه...

---

[266]- الرواية ، ص: 155
[267]- الرواية ،ص: 155
[268]- رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ص: 85
[269]- الرواية ، ص:336
[270]- جان ستاروبنسكي، في نظرية التلقي، ص: 118

كان الجميع ينتظر سيارة الإسعاف التي لم تأت، وكان علم الجزائر الموجود على المنبر، قد أصبح مصادفة غطاءاً لرجل ينام أرضاً... جاء ليرفع رؤوسنا...فجعلنا أحلامه تنحني في بركة دم»[271].

إن اختيار (أحلام) لتلك الأجواء النسوية، والتي كانت تخلو من الوجود الرجالي وانتقاء مشهد اغتيال (محمد بوضياف) مباشرة على التلفاز، كان كل ذلك من اجل إعطاء الحدث بعدا مأساويّاً، وترفع رمز بوضياف من رئيس إلى أب روحي .

ولهذا اختارت الناصة جواً أسريّاً موازيّاً لجريان حادث الاغتيال، ليكون له وقع مؤثر يتمثل في متابعة الشعب الجزائري لاغتيال رئيسهم وبالتالي اغتيال أحلامها على مرأى من أعينهم يوضح لنا هذا المقطع السردي، مدى همجية هذا الفعل ومدى طغيان العنف الممتد في جميع أنحاء الوطن.

ب – تاريخ الدول العربية:

1 – حرب الخليج: تعد حرب الخليج أو العدوان الثلاثي، الذي شنته دول غربية ضد العراق، على رأسهم الولايات المتحدة الأمريكية، من الفترات المميزة في التاريخ العالمي والعربي بخاصة، حيث صار الإنسان العربي مشتت الفكر بين دولتين عربيتين إسلاميتين «ناصر لم يشف بعد من حرب الخليج، عند بدء الاجتياح العراقي كان يعيش مشتتاً...مضطرباً ينام وهو من أنصار صدّام حسين، ويستيقض وهو يدافع على الكويت...»[272].

ولكن ما كادت الأحداث تغير مسيرتها، واتخاذ التحالف العالمي المسؤولية العسكرية للدفاع عن الكويت، وشن هجوم ثلاثي الأطراف ضد العراق، حتى انحاز المجتمع العربي نهائيّاً إلى جانب العراق مأخوذاً (بأم المعارك).

وكان مثل الجميع «يراهن على المستحيل، ويحلم بمعركة كبرى...نحرر بها فلسطين، ولكن عند سقوط أول صواريخ عراقية على إسرائيل و وقوعها، على أرضٍ قاحلة طلبني ليلاً، ليقول لي "هذا هو السكود الذي كان يهدد به صدام العالم...إنه ليس أكثر من تحميل وضعتها إسرائيل في مؤخرتها.. !»[273].

تسرد لنا الناصة أحداث حرب الخليج والعدوان الثلاثي على العراق، على خلاف ما جاء في التناصات السابقة، حيث انتقلت بنا إلى فكر (ناصر) أخو (حياة) وهي شخصية ثانوية ولكن لها وزنها عند البطلة حياة.

ويشكل (ناصر) الفئة ذات النزعة الفكرية المعادية للدولة وللمسئولين الذين يسعون وراء نهب الخزائن الوطنية دون الاكتراث بالشعب، فباعتباره ابن شهيد كبير عرضت عليه مجموعة من المناصب، ولكنه رفض أن يكون الطعم الذي يصطاد به الآخرون غنائمهم « كذلك اليوم الذي زارني فيه وفاجأني جالسة أمام أوراقي، وكنا في عز تلك الفجائع وما تلاها من إهانات، فراح يؤنبني، وكأنني ارتكبت ذنباً في حق أحد مردداً:

لا أفهم من أين لك القدرة على مواصلة الكتابة وكأن شيئاً لم يحدث، لا هذه الأرض التي تتحرك تحت قدميك...ولا هذا الدمار الذي ينتظر أمة بكاملها منعاك من الكتابة...توقفي...تأملي الخراب حولك، لا جدوى مما تكتبين...»[274].

يؤنب (ناصر) في هذا الحوار أخته، التي تواصل الكتابة في عز الألم، ويحاول

أن يفهمها أن الجراح لا تحتاج للكتابة لتلتئم، فالكلام كله يعجز عن التعبير، ويصبح الصمت أكثر فائدة ،«والصمت هنا هو زمن شعري متناسق، عالق بين زمنين، يفجر الكلمة لا على اعتبارها نتفةً من كتابة مشفرة، بل على اعتبارها نوراً وخواء واغتيالاً وحريةً»[275].

ونواصل تتبعنا لهذا الحوار « قلت كمن يعتذر:

---

[271]- الرواية ، ص:337

[272]- الرواية ، ص: 128

[273]- الرواية ، ص: 128

[274]- الرواية ، ص:129

[275]- رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ص:99-100.

– ولكنني كاتبة...صاح بي:

– ولأنك كاتبة عليك أن تصمتي...أو تنتحري، لقد تحولنا في بضعة أسابيع من أمة كانت تمتلك ترسانة نووية...إلى أمة لم يتركوا لها سوى السكاكين...وأنت تكتبين...وتحولنا من أمة تملك أكبر احتياطي مالي في العالم، إلى قبائل متسولين في المحافل الدولية...وأنت تكتبين»[276].

إن الأحداث التي حولت أمتنا من العز إلى الذل، أثقلت كاهل كل عربي بالهموم والخزي وعدم الرضا عن الواقع وعن الذات، أدى ذلك إلى «هروب اللغة الدائم من تنظيم الفوضى وكذلك تفككها، لا يؤديان إلا إلى صمت الكلام»[277]، وهذا ما أراد (ناصر) إيصاله إلى (حياة)...وقدم لها خيارين إما الانتحار أو الصمت.

يشكل استدعاء الروائية لهذه النصوص القامعة، جزءاً كبيراً من نسيج النص ؛حيث تتجه معظم النصوص الغائبة إلى الأزمات التي مرّ بها الوطن العربي، والتي أوقعته في الألم والقهر، وذهبت معها العروبة في مهب الروح.

وتصر بذلك (أحلام) إلى أن « رهانات العالم الحالي لا تصبح مدركة بصورة كاملة إلا لوعي يقيس جيداً الأبعاد، والتناقضات، والانزياح ويحدد موقفه إزاء (التاريخ) والموروثات التي لم يكن من الممكن استمرارها إلا بفضل التحولات والتشكيل الجديدة»[278]، فلا ربما أن كل الذي حدث لنا، يكون بمثابة المحفز الذي يدفعنا إلى الوقوف من جديد وصمود في وجه من أذلنا.

2 – العالم العربي:

جمعلت الناصة مجموعة من الأخبار التي تتعلق بالأوطان العربية، مستفيدة من عناوين جريدة جزائرية، « تهرب إلى أسفل الصفحة فتنتظرك أوطان أخرى، كنت تعتقد أنها أوطانك فهكذا أكد لك منذ طفولتك شاعر على قدر كبير من السذاجة، مات هو ينشد "بلا العرب أوطاني...وهو لم يعد هنا اليوم ليقرأ معك عناوين جريدة عربية بتاريخ 15 حزيران 1994 " استمرار محاصرة مخيمي "الميه وميه"، و"عين الحلوة" الفلسطينيين، من طرف الجيش اللبناني،"العراق يقوم باعتقال عشرات المصريين وتعذيبهم"، "الإعدامات مستمرة في الكويت في حق الرعايا العرب"، وانفراد الشركات الأمريكية بإعادة اعمار الكويت»[279] .

إن الروائية في إحالتها على الأحداث التي تقع في فلسطين، تناشد قلوب كل العرب والمسلمين المتعلقين بالقدس المحتلة، حيث إن فلسطين لا تشكل مجرد منطقة جغرافية تعرض للاحتلال «بل هي أبعد من ذلك، وأشد حضوراً منه، إنها مخزون نفسي يغذي فينا إحساساً لا يضاهي بالفجيعة وفقدان الحرية، وكان هذا الإحساس الفجائي، في جوهره أكثر حقائق وجودنا ضراوة»[280].

ولم يقتصر ذلك على جيل معين بل حملته قلوب جميع العرب، متحدية بذلك طيات الزمن القاسي، « إنه ميراث حي يتموج داخل الروح و يتمازج مع وعينا القاسي ليغذيه ويتغذى به»[281].

تحيلنا هذه الحقيقة التاريخية إلى تفكك الوحدة العربية، وتدهور العلاقات الإنسانية بينها، مما أدى إلى اضطهاد العرب لإخوانهم العرب في عدّة دول عربية بحجة المصالح السياسية، فهل حقيقة كل أوطان العرب أوطانك.

---

[276]- الرواية، ص:129.
[277]- المرجع السابق، ص: 98
[278]- جان ستاروممينكي، في نظرية التلقي، ص :13.
[279]- الرواية ، ص: 115.
[280]- جعفر العلاق، الشعر و التلقي، ص:152.
[281]- المرجع نفسه، ص:152.

السيرة الذاتية:

تتجاوز صلة الروائية بتراثها دائرة الأحداث التاريخية والاجتماعية، لتتخطى في كثير من الأحيان استدعاء النصوص الغائبة والمقولات المقتبسة، لتشمل توظيف الأسماء البارزة في حياتها كرموز تؤدي دلالات عميقة داخل المتن الروائي.

فتحرك بذلك ذاكرة المتلقي اتجاه هذه الشخصيات، سواء أكانت تاريخية أم اجتماعية ليأخذ التناص هنا شكل الإشارة «فلا يخلوا منه موقف روائي، وتتجاوز مبررات الاستدعاء معه محدودية السابقة والرغبة في توسعة المتن الحكائي، إلى استمداد عجيب لطاقة الأسماء المعروفة»[282].

ضمنت (أحلام مستغانمي) نصها الروائي كماً هائلا من الأسماء والشخصيات لتؤدي كل منها دلالة خاصة بها، داخل المتن السردي والتي تتجلى من خلال النص كالآتي:

أ- شخصيات تاريخية:

تأخذ الشخصيات التاريخية، دلالتها الرمزية داخل الخطاب الروائي، تبعا للثقافة التي تنحدر منها، وكذا حسب مشاركة المتلقي في هذه الثقافة، فلا يمكن بأية حال أن تنجح هذه الشخصيات في أداء المعنى المرجو منها، دون مشاركة القارئ في النص كما أن «توظيف الشخصيات التاريخية في رواية ما يعطى للمغزى المعبر عنه بعدا خاصا يساعد على الإحاطة به، فهي شخصيات مرجعية»[283].

تحيلنا أغلب الشخصيات الموظفة في رواية (فوضى الحواس)، إلى رجال الثورة الجزائرية الذين وضعوا بصماتهم على صفحات التاريخ، بالدم والتضحية، ونجد منهم:

1- **الأمير عبد القادر:** يعد الأمير عبد القادر من أبرز الشخصيات الجزائرية التي شكلت منعطفا في المقاومة الوطنية لا بوصفه من الأبطال المناضلين من أجل الاستقلال؛ بل باعتباره أول مؤسس لدولة جزائرية بالمفهوم العصري، ولا أدل على ذلك من اعترافات فرنسا حيث كانت تسعى إلى إبرام المعاهدات والاتفاقيات مع دولته بشكل رسمي.

إن توظيف الروائية لهذه الرموز التاريخية بكل ما تحمله من شحنة حضارية لدليل على الاعتزاز بانتمائها لهذه الرموز، حيث نجدها « شخصيات مناضلة ومتفاعلة لها حضورها على أرض الواقع وفي الذاكرة، إنها شخصيات ذات مرجعيات حياتية ينقلها الشاعر إلى محيط نصه لتتحول بذلك إلى كائن سيري يمتزج فيها الممكن بالمتخيل»[284].

يتضح توظيف شخصية الأمير من خلال هذه المقاطع السردية: «ما يحزنني حقا هو أحجام تلك التماثيل الهائلة التي تزين العواصم العربية لحكام لم يقدموا لشعوبهم غير المجازر والدمار مقارنة بهذا التمثال المتواضع، لرجل وهبنا كبرياء التاريخ وأسس لنا أول دولة جزائرية، أذهلت فرنسا نفسها، رجل لم يطالبنا بأن نعيد رفاته من الشام ولا أن نضع له تمثالا في ساحة هو أكبر منها»[285].

تناصت الروائية مع رمز الأمير بطريقة المقارنة بين دولتين متباعدتين في الزمن ولكنهما مشتركتان في الوطن، بين دولة سعى إلى تأسيسها الأمير (عبد القادر) وحارب بماله ودمه من أجل أن تأخذ استقلالها، وبين دولة يسعى حكامها إلى دمارها وخرابها ذلك أن الأمير حارب عدوًا قادما من البحر، في حين أن من يحاول تدمير الوطن هو عدو يولد من داخلنا، « وكأن هناك من لا يزال يتوقع قدوم عدو من البحر...ولكن العدو منذ ذاك الحين.لم يأتي بعد من البحر...ولا بالضرورة من الخارج»[286].

---

[282]- عبير سلامة، أساطير صالحة للنظر، ص:25

[283]- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص: 157

[284]- خليل شكري هياس، فاعلية الذاكرة في الكتابة الشعرية، ص: 172

[285]- الرواية ، ص: 169- 170

[286]- المصدر نفسه، ص: 144

كان مرور (حياة) بساحة الأمير (عبد القادر) حدثا هاما، يفتح صفحات من التاريخ شعور عميق بالأسى؛ حيث رؤية الأعلام الخضراء والسوداء معلقة على تمثال الأمير يثير قلق (حياة) تجاه ما آلت إليه أوضاع الوطن، مؤكدة أن الأمير ما كان ليرضى بوجوده في هذا الوضع ولا بهذا القياس، « إنه زمن عجيب حقا، اختلت فيه المقاييس وأصبحت فيه الشعوب تصنع تماثيل لحكامها، على قياس جرائمهم...لا على قياس عظمتهم !.

لذا مازال الأمير منذ ربع قرن، غير راض عن وجوده بيننا، موليّا ظهره إلى مقر حزب جبهة التحرير، ووجهه صوت البحر»[287].

2– <u>العربي بن مهيدي:</u> جاء اسم (العربي بن مهيدي) في الرواية، أثناء مرور البطلة (حياة) بالشارع الذي يحمل اسمه والمتفرع من ساحة (الأمير عبد القادر)، ليحيلنا هذا التفرع إلى الهدف المشترك بين الشخصيتين، فما (العربي بن مهيدي) إلا شبل من ذاك الأسد (الأمير).

يأخذ المكان في رواية (فوضى الحواس)، جزءًا من ذاكرة التاريخ «طبعاً...أنا أسكن شارع العربي بن مهيدي...أنه شارع متفرع من ساحة الأمير عبد القادر، حيث يتم الاعتصام »[288]، لم يكن اختيار الروائية لهذه الطرقات والشوارع عبثا، بل أرادت من خلالها أن تضع القارئ داخل دوامة المقارنة بين وضعين وبين جيلين، جيل حارب وناضل من أجل استرداد حرية الوطن وجيل آخر يسعى إلى تدمير الجزائر بحجج واهية «لقد تحولت ساحات العاصمة في الليل إلى غرف نوم ضخمة افترش فيها الإسلاميون الأرض، لا ينهضون عنها إلا في الصباح لإطلاق الشعارات والتهديدات...والأدعية إلى الله»[289].

ولا يمكن بأية حال من الأحوال أن تأخذ هذه الرموز دلالتها، ما لم يشارك القارئ في كشف الغطاء عن قيمتها وطاقتها الموحية، ليجد المتلقي نفسه «أمام تجاذب تاريخي وتصارع، ولا سيما في الفترات التي تتعدد فيها الخلفيات النصية سواء على صعيد الكتابة أو القراءة»[290].

3– <u>هواري بومدين:</u> يحيلنا توظيف شخصية (بومدين) إلى السنوات الأولى للاستقلال حيث كان بومدين رئيسا للجزائر، فتجلى في شخصه رموز وطنية عند الجزائريين.

أورد اسم (هواري بومدين) في المتن السردي كرمز للسلطة والقوة، ذلك أثناء حديثها عن ما لاقاه (بوضياف) من تعذيب في عهد فرنسا وما شهده من قهر في عهد (بن بلة)، الذي شهد نفس المصير على يد (بومدين)، « وهو ما اكتشفه بعده بسنتين بن بلة عندما جاءه بومدين ذات حزيران (أيضا) من سنة 1965، فأزاحه من السلطة ورمى به في السجن»[291].

أما في موضع آخر، فقد ذكر اسم (بومدين) كرمز للأبوة الضائعة والحلم الذي سلب منا رجل كان يحمل مقاييس كل الآمال والأحلام « فمنذ موت بومدين ونحن يتامى، نعاني إفلاسا اقتصاديا وعجزا وطنيا في المحبة، يفوق عجز ميزانيتنا...»[292].

من خلال هذا التوظيف الشعري الذي تتخذه هذه الشخصية كرمز (للأبوة /اليتم) و(القوة/السلطة)، يجعل القارئ يحاول تفسير القلق الدائم الذي تعيشه مختلف الشخصيات المحورية في الرواية، حيث تتجسد « رؤية نقدية حيال كل ما يجري في التاريخ والمجتمع والايدولوجيا، بل إنها رؤية تقوم على نقد الذات»[293]، والمجتمع من حولها.

---

[287]- الرواية،ص.170

[288]- الرواية ، ص: 176.

[289]- الرواية، ص: 166.

[290]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص: 151.

[291]- الرواية، ص:241.

[292]- الرواية ، ص :338 .

وهذا ما يؤكده هذا التناص، الذي جاء هذه المرة كتصريح أدلى به (بوضياف) في جنازة (بومدين)، «لقد كنت دائما على خلاف مع بومدين في كثير من القضايا ولكن عندما شاهدت جنازته، شعرت بأنني ظلمته، فلا يمكن لرجل يشيعه شعبه بهذا القدر من الفجيعة...أن يكون قد أخطأ في حق الوطن»[294]، وتتضح لنا من خلال التناصات التي تناولت شخصية (بومدين) مسيرة نضاله المخطط الأتي :

طالب في القاهرة ⟵ انقلاب عسكري ⟵ رئيسا للوطن ⟵. موته (اليتم)

4- <u>محمد بوضياف</u>: «إلى محمد بوضياف...رئيسًا وشهيدًا»[295]، هكذا ابتدأت (أحلام مستغانمي) روايتها، مهدية إياها إلى روح الرئيس الراحل (محمد بوضياف)، فكان اختيار الفترة الزمنية لرواية فوضى الحواس، موافقا لأحداث اغتيال الرئيس لتمر عن طريق السرد بمختلف مراحل نضاله.

يقدم لنا النص بطاقة هوية لرجل، يحمل الوطن هويته « رجل نحيف، مستقيم وفارع كما هو الحق، أحدودب ظهره قليلا و خشنت يداه كثيرا، وبانت عظام وجهه وعظام أصابعه..قبل قليل...

قبل التاريخ بقليل، كان اسمه محمد بوضياف، كان يسكن في مدينة صغيرة بالمغرب يدير بيديه اللتين اخشوشنتا مصنعا بسيطا للآجر، يعيش بعيدا عن كل عمل سياسي، سوى ذكريات ثورة تنكرت له وأخبار وطن حذف حكامه اسمه من كتب التاريخ المدرسية كزعيم أشعل ذات نوفمبر 1954 الشرارة الأولى للثورة التحريرية»[296].

يحيلنا هذا التناص إلى تشبيه (بوضياف) بالنبتة الضاربة جذورها في غياهب التاريخ سميكة الإرادة حادة النظر، تقهر الموت لأنها لا تسرف في الحياة، تنصهر فيها تناقضات الدنيا فستحيل إلى توازن لا يزعزعه شيء، هكذا أرادت الروائية وصف (بوضياف)، بلغة شعرية توازي عظمة ذاك الرجل، فمنذ « اللحظة لم يعد له اسم، مذ خطا على تراب الوطن أصبح هو «التاريخ»...!

أليس التاريخ «هو ما يصنع المستقبل من أن يكون أي شيء» ؟

الآن...لم يعد له من عمر...لقد أصبح له أخيرا عمر أحلامه، تلك التي جاءت متأخرة بجيلين وأكثر»[297].

يأخذنا هذا المقطع السردي، إلى الفترة الزمنية التي أنجز فيها السرد، حيث أستدعي (بوضياف) ليكون رئيسا للبلاد، ليحل معضلة الفساد الذي كان متفشيا في تلك الآونة «ثمانية وعشرون عاما من الانتظار وطائرة تحط على مطار، ورجل تجاوز الثانية والسبعين من عمره ينزل، يمشي على سجاد أحمر مذهولا من أمره.

أكان بين الوطن والمنفى مسافة ساعة فقط ؟ لماذا..كان يلزمه إذن، ثمانية وعشرون عاما ليقطعها ؟!»[298].

يرفع تعدد الصور والتراكيب وتنوع التناصات في المتن السردي، بوضياف من «حجم البشر إلى ضخامة الأسطورة، فإذا سعى سعى مناخ، ومشى تاريخ، قارة بأسرها تخطو بخطوة»[299]، لتأخذ هذه الشخصية رمز الآلهة اليونانية والأساطير القديمة.

---

[293]- سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي، ص: 146
[294]- الرواية ، ص: 338
[295]- الرواية، ص: 03
[296]- الرواية، (إهداء)، ص: 03
[297]- الرواية ، ص: 240
[298]- الرواية، ص: 239
[299]-علي جعفر العلاق، الشعر و التلقي، ص: 08

غسل (بوضياف) يديه من طين الآجر وذاكرته من الكراهية، ليمضي نحو الوطن ويحتضن ترابه، «ها هو ذا...يرتدي بذلة لم يتوقع أنه سيرتديها لمناسبة كهذه يتعلم المشي أمامنا، يتعلم الابتسام لنا، يرفع يده اليمنى ليحيينا بخجل...

ها هو بوضياف...يأتينا مشيا على الأقدام، مشيا على الأحلام، فتخرج لاستقباله الأعلام الوطنية...

ها هو ذا...ليست أقدامه التي كانت تبوس تراب الوطن مع كل خطوة، إنها تراب الجزائر هو الذي كان يحتفي بخطاه ويقبّل حذاءه»[300].

يوقظ هذا التناص في نفس المتلقي مذاق الماضي الموجع، ويحرك ذاكرته لترثي رجلها الثاني وتتذكر يتمها الأزلي، ذلك أنه لا يمكن «نسيان أن الأعمال الأدبية هي عند استقبالها نقاط تركيز لأفكار جمالية، وأيضا أخلاقية وسياسية وفلسفية»[301]، فجاء هذا الاقتباس من الأحداث الواقعية داخل صورة بيانية، استعارت لها الروائية فعل (التقبيل) لتجعله صفة مميزة للتراب (يقبل حذاءه)، ليضفي على رمز الشخصية عظمة تفوق حدود الإنسان، لتمجدها عناصر الطبيعة.

كما أن هذه التناصات لا يمكن أن تأخذ أبعادها الرمزية، ما لم يشارك القارئ في كشف الغطاء عن دلالاتها العميقة داخل الخطاب الروائي، «كان يوم 14 يناير 1992 يومًا استثنائيا حتى في طقسه، فقد توقفت فيه الأمطار التي هطلت قبل ذلك بغزارة وجاء يوم مشمس وكأن الطبيعة تطابقت مع مشاعر الجزائريين، أو كأنها أرادت أن تتوطأ مع التاريخ وتهدي إلى بوضياف يومه الأجمل»[302].

أوردت الروائية داخل نصها أحداثا واقعية، مؤكدة ذلك بالتاريخ الدقيق لحدوثها لتزيد نصها إيهاما بالواقع وحقيقة قصتها، « قطعا...منذ الأزل، كنا ننتظر بوضياف

دون أن ندري ولكن بوضياف، ماذا تراه كان ينتظر هو الذي قال يومها لزوجته «كل هذه الحفاوة لن تمنعهم من اغتيالي...فلا ثقة لي في هؤلاء وعندما سألته إن كان جاء إذن بنية الانتحار...أجابها كمن لا مفر له من القدر، «إنه الواجب...كل أملي أن يمهلوني بعض الوقت»[303].

هكذا تنهي الروائية هذا الجزء من حياة (بوضياف)، باقتباسها من مقولاته الشهيرة وحواره مع زوجته، تمهيدا لجزء ثان وأخير، ليس من التناص فقط بل من حياته ككل.

لم تقدم أسماء الشخصيات الوطنية داخل الرواية، كأسماء هامشية، ولكنها تلج إلى متن الحكي السردي؛ بحيث يصعب فصلها عن الحدث الروائي العام، ولا أدل على ذلك من سيرة الرئيس الشهيد (محمد بوضياف)، التي تشكل الحدث الأهم في الرواية وتشكل بؤرة التأزم التي تطال كل الأطراف، فالشخصيات التي نراها في الخطاب السردي « تحمل منطقها الخاص ومشروعها الخاص كل ذلك ضمن خطة، تهدف أول ما تهف إلي جعل الرواية والأدب برمته تعبيرا أصيلا عن وجود الإنسان ومغزاه وبقائه وقلقه على المصير»[304].

تواصل الروائية حديثها عن بوضياف، ومسيرته ولكن هذه المرة تسرد لنا حادثة اغتياله وما تشكله هذه الواقعة في نفس البطلة ونفوس الجزائريين، حدث ذلك أثناء تواجدها في منزل إحدى القريبات مع مجموعة من النسوة تتبادلن الأحاديث، «رحت أتابع بين الحين وأخر خطاب بوضياف الذي كان التلفزيون ينقله مباشرة من، من دار الثقافة في عنابة ولكن لم يكن يصلني منه الكثير فاكتفيت بتأمله، لأول مرة دون أن أدري أنني أتأمل ذلك الرجل في حضوره الأخير»[305].

---

[300]- الرواية، ص: 242-243
[301]- جان ستاروبنسكي، في نظرية التلقي، ص: 99
[302]- الرواية ، ص: 243
[303]- الرواية، ص: 242، 244
[304]- سمير أبو حمدان، النص المرصود، ص: 77
[305]- الرواية، ص: 336

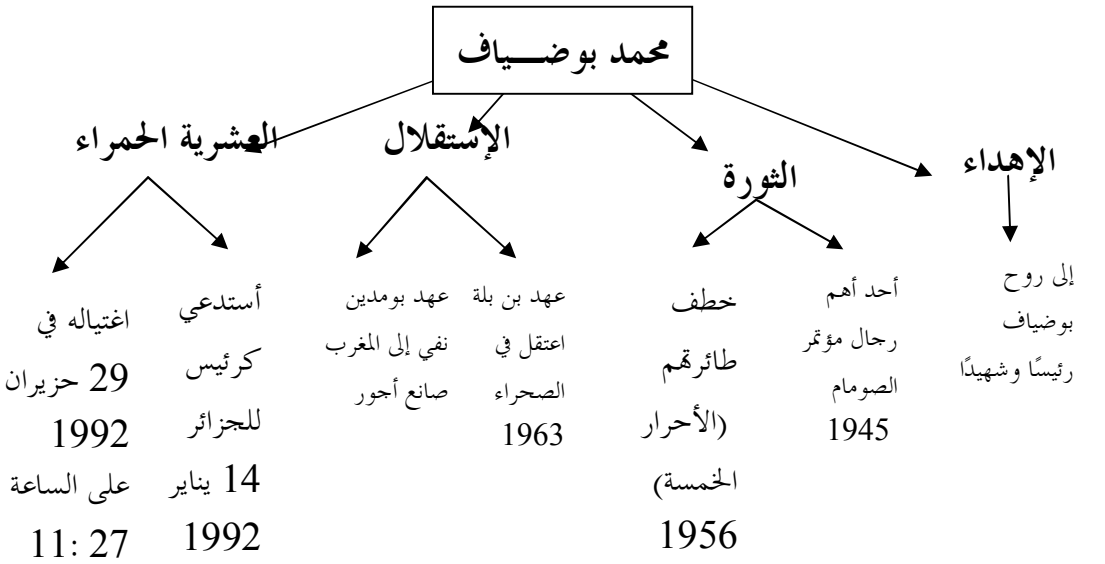
تعمق (أحلام مستغانمي) في نفس القارئ، إحساسا عميقا بالألم، بتمهيدها لمقتل بوضياف فتصف لنا ذلك الرجل، ثاقب العينين باذخ الحزن، لترجع بذاكرة المتلقي لتلك الحادثة بكل تفاصيلها الموجعة.

وقبل «أن ينتهي من جملته كان أحد المسئولين عن أمنه، يخرج إلى المنصة من وراء الستار الموجود على بعد خطوة من ظهره، ويلقي قنبلة تمويهية...جعل دويها الحضور ينبطحون جميعهم أرضا، ثم راح يفرغ سلاحه في جسد بوضياف، هكذا مباشرة أمام أعين المشاهدين، ويغادر المنصة من الستار نفسه.

كنا في التاسع والعشرين من حزيران، كانت الساعة تشير إلى الحادية عشر وسبع وعشرون دقيقة، وكانت الجزائر...تتفرج مباشرة على اغتيال أحلامها»[306].

جاء هذا المقطع السردي، وصفا دقيقا لحادثة واقعية راح ضحيتها (محمد بوضياف) وما يزيد السرد واقعية هي تلك التفاصيل والجزيئات الصغيرة التي تأثث مسرح الجريمة.

إن تركيز (أحلام) في بعض التناصات التاريخية على ما هو متصل بالمجتمع والسياسة يعود إلى ارتباطهما الشديد والعواقب الناجمة عن كليهما؛ حيث لم « يغفل علماء النفس الاجتماعي(...) ضرورة دراسة شخصية القادة والزعماء في الدول ،لأنهم صانعي القرارات المختلفة التي تتوقف عليها مصائر أممهم»[307]، وهذا ما يستدعيه توظيف الشخصيات التاريخية والسياسية داخل الرواية.



5– **<u>سليمان عميرات</u>:** ذكرت هذه الشخصية كثاني اسم أهدي له الكتاب «إلى سليمان عميرات الذي مات بسكتة قلبية، وهو يقرأ الفاتحة على روحه فأهدوا إليه قبرا جواره»[308].

كان (عميرات) من الشخصيات الوطنية، التي تسعى إلى ترسيخ الديمقراطية بمفهومها الصحيح «من عامه السابع عشر إلى عامه السبعين وهو متورط مع الوطن منخرط في حب الجزائر حتى الموت، عرفته سجون فرنسا وسجون الجزائر «الثورية» ،حيث بقي عدة سنوات متهما بجرم المطالبة بالديمقراطية...»[309].

---

[306]- الرواية، ص: 336
[307]- محمد سيد أبو النيل، علم النفس الاجتماعي، ص: 137
[308]- الرواية، (إهداء)، ص: 05
[309]- الرواية، ص: 366-367

أدرج اسم هذه الشخصية الثورية المنسية في طيات التاريخ، كرمز للتضحية ورمز لحب الوطن، ليتعرض لسكتة قلبية عند سماعه نبأ مقتل بوضياف، «هو إذن...سليمان عميرات، الرجل الذي لم تسمع باسمه قبل ذلك اليوم، الذي أفردت له الجرائد صفحاتها لتنعاه في موته الغريب والموجع، لم تتوقع أن يكونوا أهدوا إليه قبرا صغيرا جوار بوضياف، وأن منذ ذلك اليوم الذي سقط فيه ميتا بسكتة قلبية، عند أقدام جثمانه لم يفترقا»[310].

6 – جمال عبد الناصر: ذكرت هذه الشخصية مرات عدة في الرواية، وذلك لتزامن ثورة (عبد الناصر) مع الثورة التحريرية وتبادل المساندة بين الدولتين الشقيقتين، وكان الحديث عن (ناصر) أخي البطلة (حياة) أكثر المواضع التي ذكر فيها اسم (جمال عبد الناصر)، لقد «جاء العالم هكذا حاملا قضية معه، كما تحمل أسماء لا نختارها وإذا بنا نشبهها في النهاية.

ربما أبي الذي كان مأخوذا بشخصية عبد الناصر، أثناء حرب التحرير أراد أن يعطيه اسما مطابقا لأحلامه القومية، وإذا به دون أن يدري يعطيه اسمين، اسمه كواحد من كبار شهداء الجزائر ولقبا لأكبر زعيم قومي عربي...»[311].

تعد أسماء الشخصيات الفاعلة في النص الأدبي، أحد أهم العناصر المكونة للخطاب السردي فهي تساعدنا في تحديد السمة المعنوية الخاصة بكل شخصية، وتدعم النص بأسس ثابتة ذلك أن الاسم يشكل «بثباته وتواتره عاملا أساسيا من عوامل وضوح النص ومقروئيته، إذ أنه إلى جانب تحديده وتمييزه لكل شخصية قد يرمز إلى حقيقتها»[312]، وبذلك تقمص ناصر شخصية (عبد الناصر)، الذي جاء اسمه تيمنا بها وليأخذ جزء من سمات شخصيته.

ب– الشخصيات الأدبية:

قد تختلف الشخصيات المؤلفة من حيث انتماؤها لوسط معين، إلا أنها تتفق في الهدف الذي وظفت من أجله داخل الرواية، حيث كانت حياتها دلالة على شيء محدد على الوطن وعلى الموت، فيتملك بذلك التناص – هنا – «مشروعيته عبر اقتصاد المقبوس وعبر اتفاق جوهر الترجيع الإنساني المأسوي، لحدث الموت على اختلاف الأزمنة، ومن ثم عبر ارتباط المقبوس بالشخصيات، والحالة العامة في النص الروائي»[313]، فلا تحقق هذه الشخصيات الهدف منها، إلا بتوافقها مع الحالة العامة للنص الروائي، وما يتضمنه من أحداث تلائم النصوص المقتبسة ورموز الشخصيات الموظفة.

1– خليل حاوي: إن ارتباط الموت بالشخصيات البارزة في المجتمع، والتي يكون موتها ليس طبيعيا ولا عاديا، «كنت أبحث لي عن موت «استعراضي» كبير لا يشبه في شيء بندقية الصيد المتواضعة التي أطلق بها خليل حاوي رصاصة على جبينه في 07 حزيران 1982 احتجاجا على اجتياح إسرائيل للبنان على مرأى من كل الإخوان والجيران العرب بعد أن قال لأصدقائه "أين هذه الأمة ؟ من العار أن أقول أنا عربي أمام هذا التفرج المخزي" »[314].

إن الأزمات الاجتماعية والسياسية التي تتخبط فيها الدول العربية، سببت نوعا من القهر في نفسية المواطن العربي، الذي وجد نفسه عاجزا أمام رفض حكامها مواجهة الوضع واتخاذ القرار الصحيح.

2– ميشيما: أثناء بحث (حياة) عن موت يتناسب مع فجيعتها، تستعرض لنا سيرة بعض الكتاب الذين اختاروا الموت تعبيرا عن معارضتهم للأوضاع، « كنت أريد لي انتحارا على قدر فجيعتي، شبيها بانتحار الكاتب الياباني ميشيما»[315].

والذي كان قد قرر الانتحار، بعد أن سلّم الجزء الأخير من روايته الرباعية إلى المطبعة وذلك احتجاجا على خروج اليابان منهزمة من الحرب العالمية أمام أمريكا وضياع هيبتها أمام الغزو الغربي، «الجميل أنه استعد لموته بأخذ دروس خاصة

---

[310]- الرواية، ص. 367
[311]- الرواية ، ص: 127
[312]- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص: 161
[313]- جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص: 293
[314]- الرواية، ص: 132
[315]- الرواية ، ص: 132

بالمصارعة والفروسية، والكمال الجسماني مما مكنه من أخذ قائد القوات اليابانية كرهينة، والتوجه بخطاب حماسي إلى ألف جندي ياباني كانوا مجتمعين لمناسبة وطنية»[316].

لكن لم يأخذ كل ذلك بمعنويات الجيش المهزوم لتفشل كل محاولاته، ويعود «ميشيما إلى غرفة قائد القوات وارتدى اللباس التقليدي الياباني، عاقدا أربطته وأزراره برباطة جأش ملحوظ ثم دعا المصورين ليأخذوا له صورا رفقة جيشه الصغير، المكون من مئة شاب أعدهم للموت دفاعا عن عظمة اليابان، ووقف ممسكا بسيفه الساموراني المحظور لينتحر مباشرة أمام عدسات المصورين هو ومساعده، وفقا لطريقة الهاراكيري الرهيبة في الانتحار»[317].

إن ايراد هذا الموت الرهيب لمشيما، يفسر لنا نفسية (البطلة حياة) في تلك الفترة الزمنية من السرد، الأمر الذي دفعها للبحث عن ميتة استعراضية توازي ما تشعر به من خزي، «سلاما ميشيما أينما كنت أيها الصديق، أقبل جبين رأسك المفصول عن جسدك والملقى منذ نوفمبر 1970 عند أقدام الوطن، رفضًا أبديًا لبذل الانحناء لأمريكا»[318].

والملاحظ من خلال توظيف هذه الشخصيات والأسماء التاريخية والأدبية، داخل متن الخطاب السردي، أنها تشترك كلها في ثنائيتين مميزتين،(الوطن والموت) فباقترانها مع بعضهما البعض أضفى على الموت شعرية ، وعلى الوطن نبلا تاريخيا.

(ثنائية الموت والوطن)

الشخصيات	الوطن	الموت
1- الأمير عبد القادر	حارب الاستعمار من أجل حرية الوطن	نفي و موت
2- العربي بن مهيدي	حارب الاستعمار من أجل استقلال الوطن	اعدم شنقا
3- هواري بومدين	رئيسا وأب روحي لأبناء الوطن	اغتيل بالسم
4- محمد بوضياف	قائد ومناضل ورئيس للوطن	اغتيل برصاص الغدر
5- سليمان عميرات	مناضل من أجل ديمقراطية الوطن	قتله اغتيال بوضياف
6- جمال عبد الناصر	مناضل ورئيس لوطن ما	مـــوت
7- إليا الحاوي	كاتب وشاعر لوطن ما	انتحار
8- ميشيما	كاتب وروائي لوطنه	انتحار

[316]- الرواية ، ص: 132
[317]- الرواية، ص: 132
[318]- الرواية، ص: 133

الخطاب الأنثوي والتناص:

تتغلغل الأنثى بخصوصيتها فتهب للبنية السردية نكهتها الخاصة، وليس أدل على ذلك من استدعاء (أحلام مستغانمي) شخصيات نسائية متباينة الدلالة، فثمة جميلة بوحيرد والخنساء وجوزفين وجورج صائد وكيلوباترا.

ولو تمعنا في الخطاب الروائي لوجدنا أن (كيلوباترا) قد استأثرت بثلاث مشاهد روائية، رصعت البنية السردية بخصوصية أنثوية مميزة، فأما المشهد الأول فيرد من خلال وعي البطلة (حياة) وعبر مونولوجها المتوتر: « وكما كيلوباترا التي وضعت كل زينتها وتعطرت وارتدت، استعداد لموتها، ذلك الثوب الذي رآها فيه انطونيو لأول مرة، مثلها تجملت وضعت عطر ذلك الرجل نفسه الذي بدأت به هذه القصة، وارتديت ذلك الفستان الأسود نفسه ذا الأزرار الذهبية الكبيرة التي تمتد على طوله من الأمام والذي تعودت أن أترك زره الأخير مفتوحاً وأضع معه زناراً أسود يشد الخصر ويرسم استدارات الأنوثة...قطعاً لم أكن أرتدي الأسود حداداً، كنت باذخة الحزن لا أكثر، باذخة الإغراء مفرطة التحدي»[319].

يجسد لنا هذا المشهد السردي، صورة تشبيهية تمثيلية، تشكل أداتها التشبيه (الكاف) و (مثل) بؤرة دلالية تسجل لنا، قمة التوحد بين النص الغائب المفعم بحركة كيلوباترا المثخنة بالفجيعة و المتخمة بالحداد على الذات، و هي تقف لآخر مرة أمام مرآتها، و بين (حياة) بطلة الرواية، وهي تتجمل وتتعطر بعطر من أحبت، كي تشهد جنازته.

إن هذا الاختيار المميز لـــ: (كيلوباترا) يحفر ذاكرة المتلقي، في أن يزيل غبار الماضي عن ملامح هذه الشخصية الفاتنة، فلقد كانت كيلوباترا « دائماً تجسيداً أعلى للأنوثة الخالدة، ولغزاً حلواً وقاسيّاً نذرته الطبيعة، إما من أجل أن يزين الحياة بسحرها الإلهي أو أن يكون سبباً في هلاكها و عذابها »[320].

وتتكرس الخصوصية الأنثوية للخطاب الروائي، من خلال استدعاء شخصية كيلوباترا مرة ثانية لصياغة بنية سردية ذات بعد جمالي، حيث تعود بنا إلى المرجعية الشعبية، التي تشكلت عند القارئ لهذه المرأة التي تتفنن في إبراز أنوثتها، « إن جميع النساء هن على اختلاف أجناسهن وأعمارهن حفيدات كيلوباترا، تلك الأنثى التي حكمت بلداً في عظمة مصر دون أن تغادر حمامها تماماً»[321]، يفسر لنا هذا التناص شغف المرأة الأزلي بالماء الذي يرجع إلى كيلوباترا التي أكسبتها هذه العادة منذ القدم، فحتى أيامنا هذه، وبعد ألفي عام من موتها « لا تزال عقود من نخبة العقول مأخوذة بسحرها المسكر، فأية امرأة لا تشتهي مثل هذا الامتياز الخالد»[322].

حتى موتها كان في صورته منفرداً، حيث كانت تتأمل واعية حركة الأفعى ودبيبها على جسدها الفاتن، وهذا يحيلنا إلى أفعى الأقدار التي عبثت بحياة (البطلة) وبأحلامها، وتذهب الروائية إلى تناص آخر مع شخصية أنثوية لها قيمتها التاريخية ويظهر ذلك من خلال حوار البطل مع حياة «كما يمكن أن تفعلي – لو قرأت – ما فعلت جوزفين بنابليون عندما أجبرها على مغادرة القصر.

– ماذا فعلت ؟

– رشت بعطرها غرفته بما يكفي لإبقائه خمسة عشرة يوماً محاصراً بها، رغم وجوده مع أخرى، ومثلها كانت كيلوباترا ترش أشرعة باخرتها بعطرها؛ حتى تترك خالفها خيطاً من العطر حيث حلت»[323].

إن استدعاء الروائية طقوس كيلوباترا وولعها بالعطر، لهو كناية على قدرة العطر في أن يكون سلاحاً نافذاً بيد الجمال والأنثى، وهذا ما أكدّته جوزفين بعد عقود من الزمن الفاصل بينها و بين كيلوباترا.

---

[319]- الرواية ، ص:357

[320]- يوسف شلب، كيلوبترا وعصرها، منشورات دار علاء الدين ،ط1، 2000، ص: 05

[321]- الرواية ، ص: 335

[322]- يوسف شلب، كيلوبترا وعصرها، ص: 05

[323]- الرواية، ص: 193

وهذا ما تؤكده (حياة) باستذكارها قول (ديدرو)، «وأذكر أن ديدرو الذي وضع سلماً شبه أخلاقي للحواس، وصف النظر بالأكثر سطحية، والسمع بالحاسة الأكثر غروراً والمذاق بالأكثر تطيراً، واللمس بالأكثر عمقاً، وعندما وصل إلى الشم جعله حاسة الرغبة، أي حاسة لا يمكن تصنيفها لأنها حاسة يحكمها اللاشعور وليس المنطق»[324].

ومن خلال هذا التناص، تحدد وظيفة كل حاسة وتستغلها على وجه حسن وذلك لإرباك قارئ نصها وإدخاله في فوضى حواسه.

لم تمر (أحلام مستغانمي) على شخصية "جوزفين" مرور الكرام، بإقحامها في خضم حديثها عن كيلوباترا، فهي تعطينا من خلال هذه الاستدعاء الأنثوية، أمثلة مختلفة « ولذا لم يخطئ ذلك العاشق الرائع، الذي يدعى نابليون عندما بعث يزف خبر نصره إلى زوجته طالباً منها أن تحتفظ له برائحتها قائلاً:

" جوزفين...لا تستحمي...إني قادم بعد ثلاث أيام".

منذ نابليون، لم يوجد قائد عسكري، يتقن الحديث إلى النساء، ويهزم أمام الأنوثة...بالعظمة نفسها التي يهزم بها الأعداء، ولذا...سآخذ حماماً...وأنام هذا المساء»[325].

إن نابليون الذي كان يهزم الأعداء بجدارة ويحكم العالم بقبضة من حديد، يسقط صريعاً أما الحب، فاستطاعت جوزفين أن تخضع ذلك المحارب، وأن تجعله ينحني تحت أنوثتها، ويجسد لنا هذا التناص انتصارات الأنوثة عبر الزمن.

لا تستحمي ←——————— سآخذ حماماً

هذه المفارقة بين القولين، لدليل على أن الروائية تفتقد إلى الحب الذي ينتشلها من الملل والقهر ولذلك تأخذ حماماً وتنام، فهي لا تنتظر أحداً، تستعين الناصة بالنفي الكلي حيث يقوم المبدع في هذا المستوى بنفي النصوص الغائبة، « وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية ومعنى النص المرجعي مقلوبا »[326]، وذلك بعد أن قدمت لنا النص الغائب تاما ثم نفته وفق سياق الحدث .

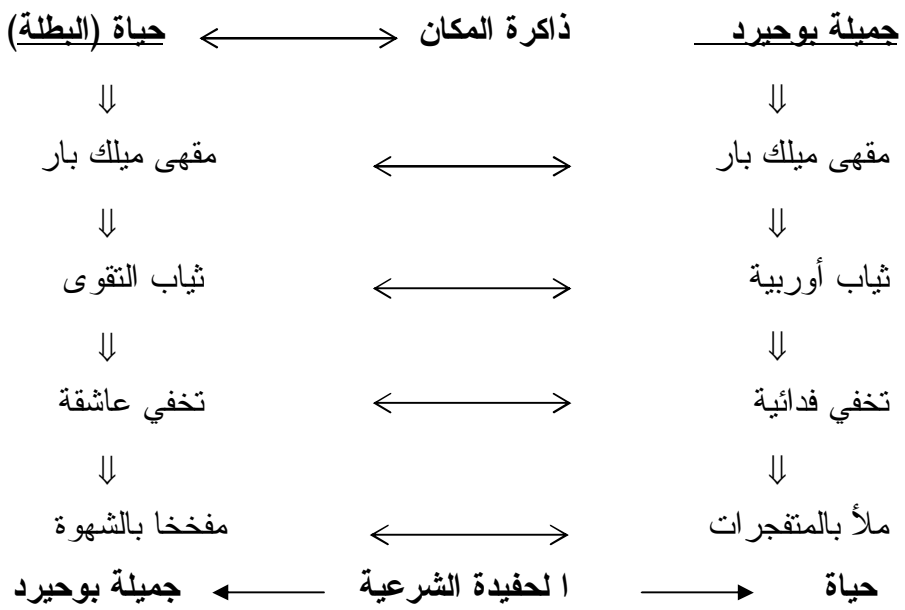
وتنتقل بنا الروائية إلى الجزائر، لتقتبس منها بعض ملامح الأنوثة في بعد جديد مثلته (جميلة بوحيدر)، وما تميزت به من تضحية وشجاعة فداءاً للوطن «أمام مقهى "الميلك بار" الذي أجتازه بخوف بالغ أتذكر فجأة "جميلة بوحيدر، التي أثناء الثورة جاءت يوماً إلى هذا المقهى، تاركة تحت الطاولة، حقيبة يدها الملأ بالمتفجرات، تلك التي اهتزت لدويها فرنسا مكتشفة – هي التي كانت تطالب برفع الحجاب عن المرأة الجزائرية– أن هذا السلاح أصبح يستعمل ضدّها، وأن امرأة في زي عصري قد تخفي... فدائية !»[327].

أخذت الأنوثة في الخطاب الروائي لفوضى الحواس، بعداً مغايراً للمعتاد، بعداً فدائياً مغموساً في الخطر، فاستغلت جميلة أنوثتها وجمالها لتفخخ جسدها الناعم بالمتفجرات ولتلقن فرنسا درساً يكتبه التاريخ على صفحاته، «بعد أربعين سنة ها أنا الوريثة الشرعية لجميلة بوحيرد، أمر بهذا المقهى نفسه متنكرة في ثياب التقوى، بعد أن اكتشفت النساء – هذه المرة أيضاً– أن ثياب التقوى قد تخفي عاشقة، تخبئ تحت عباءتها جسداً مفخخاً بالشهوة»[328].

تحاور الناصة هذا النص المقتبس عن سيرة الشهيدة (جميلة بوحيرد)، لتقلب دلالاته على الشكل التالي:

---

[324]- الرواية، ص: 219
[325]- الرواية ، ص:372
[326]-جوليا كريستيفا، علم النص، ص:78
[327]- الرواية، ص: 171
[328]- الرواية ، ص: 171



تأخذنا الروائية هذه المرة إلى أنوثة تخفي جسدها بثياب رجل، وتغير اسمها إلى اسم رجل، لتأخذ الأنثى من خلال هذا التناص بعداً رمزيّاً جديداً، يدل على التحدي ومواجهة الضغوطات، ومواصلة المسيرة:«منذ قرن، لكي نستطيع الكتابة، تبنت جورج صائد، اسماً رجاليّاً وثياباً رجالية، عاشت داخلها كامرأة، ولأن هذا لم يعد ممكناً فأنا أستعير كل مرة ثياب امرأة أخرى، كي أواصل الكتابة داخلها»[329].

تحاول البطلة حياة من خلال هذا التناص، الهروب من الواقع الذي لا يسعفها كثيراً في الكتابة، فتلجئ إلى التخفي بأقنعة وملابس أخرى لنساء كثيرات، لتسكن أرواح مفعمة بالحرية والبساطة وحتى العبث مع القدر.

بالإضافة إلى الحب والشهوة والقدرة على التحمل والتضحية، التي أضفتها الناصة على رموز الأنوثة عبر عصور مختلفة، تصلنا إلى رمز الوفاء، والذي يعد سمة أساسية عند النساء «أهكذا ماتت الخنساء، وهي تبكي أخاها ؟ ولمّ هي تبكي هكذا على كل قبر تصادفه خطاها، أفي كل قبر لها صخرا»[330].

[329]- الرواية، ص: 189
[330]- الرواية، ص:36

تنـــاص الأمكنة:

تستند الذاكرة في اشتغالها على دعامتين أساسيتين هما الزمان والمكان، فإذا كان الزمن يجمع في ثناياه العناصر السردية كلها فلا يمكن أن نفصله عن المكان، إذ لا يمكن الإحساس بالزمن إلا داخل المكان، « وذلك بمقتضى الترابط والتشاطر العضوي بين الفضائين من جهة، وبمقتضى وحدة الرؤية المؤسسة لها من جهة ثانية»[331].

فقد جاء تناص الأمكنة ضروريّاً لاستكمال الجانب الواقعي، الذي اتخذته هذه الرواية من خلال توظيفها لزمن العشرية الحمراء، كما أن المكان يشكل أيضاً أحد الفضاءات المهمة داخل البنية السردية؛ حيث إنه يمثل « القاعدة المادية الأولى التي ينهض عليها النص ويستوعبها، حدثاً وشخصية وزمناً، والشاشة المشهدية العاكسة والمجسدة لحركته وفاعليته»[332].

ونلاحظ ثراء كبيرا لعنصر المكان داخل رواية فوضى الحواس، بل إن المكان يتحول إلى شخصيات روائية «تتجاوز وظيفتها الأساسية المتمثلة في كونها إطاراً أو ديكوراً، لتصبح عنصراً مهماً من عناصر تطور الحدث»[333].

فكان للأمكنة نصيب كبير من النصوص الغائبة، التي تتداخل مع العمل السردي وتمنحه صفة الواقعية، « أتذكر، وأنا أرى الناس حولي يسارعون في كل الاتجاهات وكأنهم يخافون الجسور، أو كأنهم يخافون ليل قسنطينة تلك القصيدة لوولت ويتمان (على جسر بروكلين):

المد الصاعد تحتي، وأراك وجهاً لوجه !
غيوم من الغرب
والشمس ما تزال هناك لنصف ساعة أخرى
وأراك وجهاً لوجه
حشود من الرجال ومن النساء يتنكرون
في ثيابك العادية
ما أغربهم في عيني !»[334].

تناصت الروائية مع هذه القصيدة؛ التي تلخص لنا حالة الانتظار التي تعيشها (حياة) وهي تترقب عودة الغائب في أكثر الأمكنة غموضاً ورعباً بالنسبة لها، فجاءت هذه القصيدة الغارقة في الإبهام لتصف لنا مكاناً أكثر واقعية وجلاء، فكانت هذه المتضادات تضفي على النص جواً غامضاً، ينتمي هذا التناص إلى ما اسماه (جيرار جينيت) بمعمارية النص Larchitexte؛ حيث يتصل بالنوع :شعر أو رواية أو مقال .

تواصل (أحلام) استلهامها لكل مكونات قسنطينة وجسورها، فمنذ اللوحة "حنين" في ذاكرة الجسد، تحاول إبراز أهم سمات قسنطينة التي تشكل «المكان المحوري للأحداث باعتبار الأماكن الأخرى لا تشكل سوى نقاط عبور في التقاء الشخصيات وتطور الأحداث»[335].

وتتخذ الجسور السمة المميزة لثلاثية (مستغانمي)، حيث تشكل لوحة حنين موضوع الرواية الأولى (ذاكرة الجسد)، وهي صورة لجسر في قسنطينة يسمى قنطرة الحبال الذي يعد من الآثار العجيبة بمدينة قسنطينة، حيث وصفه أحد المؤرخين بقوله: « وللمدينة بابان باب ميلة في الغرب وباب القنطرة في الشرق، وهذه القنطرة من أعجب البناءات لأن علوها يشف عن مائة ذراع وهي من بناء الروم»[336].

---

[331]- خليل شكري هياس، فاعلية الذاكرة في الكتابة الشعرية، ، مجلة الموقف الأدبي، ع 383،آذار،2003 ،ص171
[332]- المرجع نفسه، ص: 177
[333]- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الروائي، (دراسة تطبيقية)، دار آفاق، ط1، الجزائر 1999، ص: 207
[334]- الرواية ، ص: 107
[335]- عمار زعموش، الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد، ص: 238
[336]- محمد الهادي، لعروق: «مدينة قسنطينة، دراسة في جغرافية العمران»، ديوان المطبوعات الجامعية 1984، ص: 74

ولعل (أحلام) قد عادت إلى إلياذة الجزائر (لمفدي زكريا)، في وصفه لوادي قسنطينة .

ووادي الهوى والهواء بسرتـــا[337] يزكي مسيد الهوى خلفـــــها

تهدهده النسمـــات كـــــــــأ م تهدهد–طولا الكرى–طفلها

وفي جبل الوحش تاهت بلادي شموخا، فاحنى الزمان لـــــها [338]

فجمع هذا الوادي بين الخوف والرعب الذي يثيره عمقه الكبير، وبين الدهشة والإعجاب بجماله وشموخه، لتشكل الثنائية المتضادة شعورا بالغموض، كما أنهما يشتركان في وصف جمال الجسور المعلقة، التي تهدهد النسمات خاصرتها، كما تهدهد الأم طفلها .

ليأخذ بذلك الجسر في داخل العمل السردي بعداً واقعيّاً، يزيد الرواية إيهاماً بالواقع وبعداً عاطفيّاً يرتبط بما شكله من مشاعر متناقضة عند الروائية، وبعدا ثوريا لما شهده من ثورات في عهد التحرير، وبعدا أسطوريا يرجع إلى أصل البناء في أيام الرومان، وآخر يعيدنا إلى قصيدة (ويتمان) فنجد الثنائيات التالية:

جسر قسنطينة ← جسر بروكلين

الخوف و الرهبة ← الغموض والإبهام

الروايـــة ← القصيدة

كما أنها تشبه نهر قسنطينة وجسرها بنهر السين في فرنسا «كانت عيناي تريان جسر ميرابو و نهر السين، ودي ترسم جسراً آخر و واديّاً آخر لمدينة أخرى»[339].

وتصر (أحلام مستغانمي) على أن تجعل للأمكنة ذاكرة خاصة بها، لتكشف ما تخفيه وراء جدرانها وأرضها، «لم أغادر البيت، فضلت أن أستفيد من ذاكرة الأمكنة رائحتك مازالت تسكن هذا البيت»[340].

وتواصل البطلة (حياة) حديثها عن قسنطينة قائلة «أعود إلى قسنطينة متحاشية النظر إلى هذه المدينة، كنت أتمنى لو أراها بعيون بورخيس عندما يرى بوينوس إيريس بعينين فاقدتي البصر عساني أحبها دون ذاكرة بصرية، وأحياناً يجب أن نفقد بصرنا، لنتعرف مدناً لم نعد لفرط رؤيتها نراها»[341].

تستحضر الروائية صورة أخرى للمكان، مقتبسة من الكاتب (بورخيس) الذي يرى مدينته بعينين فاقدتي البصر؛ حيث إن الحواجز الكثيرة تجعل قسنطينة بعيدة عن قلب (حياة) فقسنطينة مدينة عفيفة، الناس فيها لا تغادر بيتها إلا لتذهب إلى المساجد أو إلى المقاهي لا تفتح نوافذها إلا لتطل على مئذنة، فهذه المدينة لا تلائم أبداً امرأة أتتها بنوايا عشقية، وبذلك يؤدي استحضار المكان «وظيفة الرمز كونه دالاً مكثفاً لحياة ضاجة بالأحداث والرؤى شبكة معقدة من العلاقات»[342].

---

337 -4 سرتا:هو الاسم الذي كان يطلق على قسنطينة قديما، ينظر:بلحيا الطاهر، تأملات في إلياذة الجزائر ،المؤسسة الوطنية ،الجزائر،ص:37

338-مفدي زكريا: إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ،ص:32

339- ذاكرة الجسد، ص: 162

340- فوضى الحواس، ص: 193

341- م، ن، ص: 331

342- خليل شكري، فاعلية الذاكرة في الكتابة الشعرية، ص: 179

وتواصل البطلة مسيرتها مع قسنطينة «وأنا جئتها بأغراض عشقية، وكلمات اسخيليوس في مواجهة أثينا:

" يا سيدتي... تخلي قليلاً عن الآلهة، واعطني شيئاً من شقائك العظيم»[343].

وتتحاور الروائية من خلال هذا التناص مع كلمات اسخيليوس، لتجعل قسنطينة تحاكي المدن العريقة، وتجعلها مدينة أسطورية، مدينة الشقاء.

قسنطينة ← أثينا

المساجد و المآذن ← الآلهة

شقاء ← شقاء

تتراوح أحداث الرواية بين الفاجعة التي هي راهن المدينة، والحلم الذي هو استشراق للمستقبل، ويظهر ذلك من خلال أسلوب التقابل أو الثنائيات الضدية، في دوامة الصراع، لتتقمص مدينة "قسنطينة" « دور البطولة فيه، فتتحول من مجرد إطار مكاني ساكن إلى شخصية أساسية داخل النص السردي»[344].

ونرى بهذا، أن الفضاء في هذه الرواية يتجاوز بعده الجغرافي والواقعي، ليجمح بنا نحو رموز ضاجة بالدلالات العميقة في نفسية الشخصيات الروائية، بل إنها تمثل هواجسهم ومخاوفهم، ماضيهم و طفولتهم، وبذلك يقول المكان أكثر الأشياء ارتباطا بالشخصيات ومساراً الحدث، «انشغال تراكمي للدلالة، وذلك من حيث إنه كباقي للعناصر التكوينية للخطاب الروائي، يعيد القارئ بناء معناه ويشكل مظهراً من مظاهر نشاط القراءة»[345].

وتعتبر الجسور رمزاً للتواصل والاتصال، اتصال طرف بآخر، اتصال الماضي بالحاضر، وهو ما يشير إليه الخطاب الروائي، فالجسر رمز لقسنطينة التي تعد عينة من وطن، ومن هنا تتشكل واقعية المكان الذي اختارته (أحلام) كمسرح لروايتها، على اعتبار «الواقعية التاريخية تبقى دوماً نواة لعملية الصوغ الفني»[346].

ذلك أن الوصف الذي قدمته الروائية لأزقة قسنطينة وشوارعها وحادثة الاغتيال التي وقعت على أحد جسورها كل ذلك يقرب الرواية إلى الواقع ويجعل القارئ يتوهم حقيقتها حيث

---

[343]- الرواية، ص:332

[344]- عبد الحميد هيمة، دلالة المكان في رواية (سرادق الحلم و الفجيعة)، لعز الدين جلا وجي، مجلة الموقف الأدبي: السنة الثانية والثلاثون آذار: 203، العدد: 383

[345]- حسين نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000، ص:76

[346]- بشير بو يجرة، المتن الروائي، المخيال والمرجعية (ذاكرة الجسد)، ص: 25

إن «لغة العلاقات المكانية وسيلة من وسائل الرئيسية لوصف الواقع...»[347].

تختلف دلالات المكان الواقعي داخل الرواية، من شخصية إلى أخرى، فمن وجهة نظر الضابط (زوج حياة)، يشكل الجسر مكاناً سلبيّاً في الوقت الراهن (العشرية الحمراء) لما يحدث فيه من جرائم؛ حيث إن الشخص الذي يرمى به من فوق الجسر تتشوه جثته نتيجة للعلو الشاهق والصخور الكثيرة.

كما تحيلنا هذه الأحداث إلى ذاكرة المكان أثناء الثورة التحريرية، وما لاقاه الشعب الجزائري من تعذيب من قبل الاستعمار الفرنسي، ولا أدل على ذلك من أحداث نهر السان بباريس، حيث رمى الجنود الفرنسيون بالجزائريين من فوق الجسر، فلقي الآلف منهم مصرعهم.

وفي قسم آخر من الرواية تنتقل بنا الروائية، من قسنطينة إلى فضاء العاصمة «حتى قبل أن يغريني شاطئ (سيدي فرج) بمنشآته السياحية، ومركباته التجارية أذهني مصادفة وجودي دائماً في الأماكن التي يطوقها التاريخ، والتي تشهر ذاكرتها في وجهك عند كل منعطف»[348].

تنقب الرواية دائماً عن ذاكرة الأمكنة، التي يشهرها أمامها التاريخ، فسيدي فرج ليس فقط اسما لولي صالح، يتردد عليه الناس طالبين بركاته، بل هو كذلك اسم المرفأ الذي دخلت منه فرنسا إلى الجزائر، فعلى شاطئه رست سفنها الحربية، ذات 05 يوليو من صيف 1830، بعدما تحطمت جميع الوسائل الدفاعية الموضوعة في مسجد (سيدي فرج)، وتحول بذلك إلى مركز لقيادة أركان المستعمر.

وربما «كغمرة للتاريخ، تفنن الجزائريون غداة الاستقلال في هندسة هذا المرفأ وبنوه على شكل قلعة عصرية، جاعلين برج (سيدي فرج) ومنارته ذوى علو شاهق أو هكذا يبدوان، وكأن هناك من لا يزال يتوقع قدوم عدو من البحر...ولكن العدو منذ ذلك الحين لم يعد يأتي من البحر...ولا بالضرورة من الخارج»[349].

بذكرها لماضي المكان، تصف لنا الروائية من خلال التداخل النصوص مع نصها الروائي حاضر الأمكنة، وتصف هندستها الجميلة والعصرية، التي تفنن الجزائريون في تصميمها تخليداً للذكرى والألم.

---

[347]- يوري لوتمان ، مشكلة المكان الفني (في كتابة جماليات المكان) ، جماعة باحثين، ترجمة: سيزا قاسم، عيون المقالات، المغرب، ط2 1988، ص: 69

[348]- الرواية، ص: 144

[349]- الرواية، ص: 144

وبتناص الروائية بين مكانين بارزين، قسنطينة والعاصمة (سيدي فرج)، تحيلنا إلى مفارقة حضارية بين مكانين ينتميان إلى وطن واحد، فهي لا تقدم هذه المفارقة واضحة بل تدع المجال إلى القارئ، حتى يكشف الفرق بينهما وينحاز للمكان الذي يحبه، كما أن الناصة تحيلنا إلى المفارقة الزمنية التي مر بها أي مكان في الجزائر زمن الاستقلال وزمن الاستعمار والأحداث الفاصلة بينهما.

ونخلص من خلال هذه التفرقة، بأن الأمكنة تتجاوز في بعض الأحيان وظيفتها الأساسية المتمثلة في كونها إطاراً، أو ديكوراً لتصبح عنصراً مهماً من عناصر تطور الحدث الروائي، كما قد تنعكس «أفعال الشخصيات على الأمكنة التي تتواجد بها فتحمل هذه الأخيرة القيم المعنوية لتلك الأفعال، سلبية كانت أم موجبة، خيرة أم شريرة مما يدفع الشخصيات اللآتي ذهبت ضحيتها، أو الرافضة لها إلى تغييرها أو تركها والحلم بمكان آخر»[350].

وهذا تماماً ما تشعر به (حياة) إزاء قسنطينة، حيث تحاول الهروب منها بذهابها إلى العاصمة وتشبثها بسيدي فرج الذي يمثل لها الملجأ الآمن والمكان المناسب لتمارس فيه حريتها "أغادر سيدي فرج فجراً، قبل أن يستيقظ البحر، ويستبقني بدمعه...له كل ذلك الموج، ولي الملح، وطائرة تنتظر»[351].

إن نقل أجزاء ودقائق الأمكنة داخل الخطاب الروائي، يجعلها تشكل صورة واقعية في عالم الخيال، فيتسنى بذلك للروائي من إحداث أثر الحقيقة عند القارئ، كما أن الأمكنة قد تساهم في «بيان اضطراب الشخصيات وثورتها الداخلية، أو تعقد علاقاتها فيما بينها فكانت مرايا عاكسة لحالات هذه الشخصيات»[352]، بل جزء لا يتجزأ من تركيبتهم النفسية.

تناص مع ذاكرة الجسد:

شكلت رواية ذاكرة الجسد معادلا فنيا، لحالة الصراع القائم بين الأنا العربية المتصفة بالانغلاق والتقيد بالأعراف، والأنا الغربية التي تمثل بوابة التقدم والانفتاح والحرية، فجسدت تشظي الذات واضمحلال الهوية العربية، كما أرادت (أحلام) أن تعطي من خلال ذاكرة الجسد نكهة مغايرة للثورة والتاريخ بلغة متمردة ،التي لم تسعفها كثيرا في وصف بعض الأحداث التاريخية التي طغى فيها الواقع على المخيال الروائي.

فيما تأتي فوضىالحواس، بصبغة أكثر شعرية وأكثر تمردا، لتستعمل اللغة بحنكة محكمة

---

[350]- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الروائي، ص: 206

[351]- الرواية، ص: 332

[352]- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الروائي، ص: 204

لتطغى صفة الشعرية على روايتها، إلا أن هذا لم يمنع الروائية من تجسيد التجربة المأساوية التي عايشتها الجزائر، في تلك الفترة الزمنية، وكأن الثلاثية مسيرة وطن.

اللافت للانتباه هو ذلك التداخل بين شخصيات الروايتين، وكأن الناصة تعمدت تشويه أبطالها، وإعطاء الجسد دلالات أعمق، مستعينة في دلك على اللغة الشعرية وخصائصها الفنية، ويمكن أن نحدد أهم نقاط التداخل بين الروايتين على الشكل التالي :

1) **الاسم:** لقد حضيت الشخصية الأدبية بمكانة فريدة لعقود طويلة من الزمن فكان من الضروري للشخصية أن تتميز بصفات خاصة، «يجب أن تتمتع باسم علم بل باسمين أن أمكن: اللقب واسم الأسرة، يجب أن يكون لها أقارب ووراثة »[353].والحقيقة أن معظم الأعمال المعاصرة، قد تخلت عن تلك القواعد الثابتة الخاصة بهذه النقطة، فقد تغيرت معايير الكتابة الفنية، لتصبح أكثر ضبابية وغموض، بعيدا عن تمجيد الشخصيات والأبطال.

ويتضح ذلك من خلال (فوضى الحواس و ذاكرة الجسد)؛ حيث يحمل البطلان نفس الاسم، بل ويشتركان في نقاط كثيرة، مما يجعل القارئ مرتبكا ومندهشا، يستعين بالقراءة التأولية حتى يتمكن من تحديد أي الروايتين شكلت التجربة الحقيقية والواقعية وأيهما كانت تجربة روائية، «يبدو لي الآن أيضا أنني أتطابق مع خالد في تلك الرواية »[354] .

وتحاكي بذلك (أحلام) أعلام الرواية الحديثة، في تعاملهم مع شخصياتهم وأبطالهم؛ حيث «إن بيكيت في عمل واحد قد غير اسم وشكل نفس البطل، وفوكنز يسمي عن عمد شخصيتين مختلفتين بنفس الاسم ...»[355].

2)**العاهة:** عمدت الناصة إلى تشويه أبطالها، وإعطاء الجسد دلالات عميقة فليست «المأساة إلا وسيلة لجمع الشقاء الإنساني و إعلائه، و بالتالي تعليله في قالب ضرورة أو حكمة أو تطهير »[356]، أو من أجل التضحية في سبيل الوطن، في ترابط دائم بين ثنائية الوطن والإنسان وهواجسه وأماله.

ومن الملاحظ أن تلك العاهة المتشابهة بين الشخصيتين، جعلت الأمر يبدو وكان الصحافي قد أستنسخ من الرسام، مع بعض التعديلات البسيطة، « وجاءت تلك المعركة الضارية...لتقلب يومها كل شيء..، كنت فيها أنا من عداد الجرحى، بعدما اخترق ذراعي

---

[353]-آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة ،ص:35

[354]-الرواية، ص:187

[355]- آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ص:36

[356]- المرجع نفسه، ص:53

اليسرى رصاصتان، وإذا بمجرى حياتي يتغير ...»[357]

أما الصحافي فقد أصيب في ذراعه اليسرى، أثناء التقاطه صور لمظاهرات أكتوبر 1988، « أنتبه فجأة لذراعه اليسرى، التي تبدو مصابة بشلل يمنعها من الحركة »[358].

فيصعب على المتلقي من خلال هذا التداخل بين الروايتين، أن يفصل بين الوهم والحقيقة فأيهما تمثلان القصة الحقيقية التي عاشتها (حياة)؟، التي تعترف أنها لم تعد تستطيع التمييز الجيد بينهما، «إنما خوفي من أن أكون قد بدأت أجن، ولم أعد أعرف الفاصل بين الكتابة و الحياة...وإذا بي أمام رجل خلقته، وشوهته بنفسي»[359].

تخلط الناصة أوراق نصها، وتترك للقارئ دور ترتيبها وفهم مجريات الرواية وكشف الحقيقة، فهذه الفوضى العارمة يصعب على القارئ فك رموزها من خلال القراءة البسيطة، بل بالتعمق في استيعاب إشكالية الرواية؛ حيث « يترك في نفسك كثيراً من فوضى المشاعر...وفوضى الأسئلة، خاصة عندما ترى اسمه، كما اخترعته أنت، وأجهدت نفسك للعثور عليه، قد غادر كتابك، وأصبح مكتوباً أسفل مقال صحافي...ولولا تلك الخصوصية الثانية التي تذهلك، كيف يمكن أن يكون معطوب الذراع أيضاً ...كبطلك ؟»[360].

تساؤلات كثيرة تشوش بها الكاتبة على القارئ مجال إدراكه، وتضعه في موقع صعب بين الممكن والمستحيل، فتجبره على سلوك مخرج ثالث بديل للاحتمالين ويكون بذلك قد أسهم في تشكيل نص جديد، يكون هو المنتج الوحيد له، بقراءاته التأويلية حيث إن «الشخصية الحكائية علامة فقط على الشخصية الحقيقة»[361].

<u>3)الوظيفة</u>: أما الخاصية الثانية التي تجمع بين البطلين، إشتراكهما في مجال إبداعي واحد مجال الصورة ودلالتها المختلفة، حيث يعمل بطل الذاكرة رساماً منذ أن بترت يده التي كانت بطاقة تعريفه وأوراقه الثبوتية، وكان أول ما رسمه جسر لقنطرة الجبال في قسنطينة، والتي أسمها دون الكثير من التفكير "حنين" : « رسمتها منذ خمس وعشرين سنة وكان مرّ على بتر ذراعي اليسرى أقل من شهر، لم تكن محاولة للإبداع ولا لدخول التاريخ، كانت محاولة للحياة فقط»[362]، فكانت عاهته سبباً قويّاً للرسم لينقل إليه عزاءه.

---

[357]- ذاكرة الجسد، ص:35

[358]- فوضى الحواس، ص:270

[359]- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الروائي، ص: 270

[360]- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الروائي، ص: 273

[361]- حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص: 50

[362]- ذاكرة الجسد، ص: 59

أما بطل الفوضى فلقد فقد ذراعه أثناء التقاطه صورة لأحد الجنود، كان يقف أمام علم الجزائر، وبذلك جاء التناص هنا معكوساً بالنسبة للدافع، فكلا الشخصيتين تجسد البعد الواقعي والجمالي للأشياء، ذلك في تخليدهما للأشياء في صورة، حيث إن الرسام «..آلة تصويره توجد داخله؛ مخفية في مكان يجهله هو نفسه، ولهذا هو لا يرسم بعينية، و إنما بذاكرته وخياله...»[363].

وإذا كانت الروائية استعملت حواسها في عملية الإبداع، بحكم أنها كاتبة هذه القصة، فإن القارئ يستند في معرفة الحقيقة وترتيب تلك الفوضى، على رصيده المعرفي الثقافي، والذي تحاول (أحلام) استغلاله من خلال أفق توقعه، الذي هو «نظام من العلاقات أو جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص»[364].

4)**الأحداث**: أما في علاقة الشخصيتين بالبطلة (حياة) محور الروايتين الرئيسي فهما يشتركان في البعد المأساوي والمشهد الدرامي للألم والدماء، حيث إن خالدا الرسام عرف اسم البطلة أول مرة عندما «... سمعته وأنا في لحظة نزيف بين الموت والحياة، فتعلقت في غيبوبتي بحروفه، كما يتعلق محموم في لحظة هذيان بكلمة»[365].

وكان أول لقاء الصحفي مع اسم (حياة/ أحلام)، عندما جلب له صديقه عبد الحق نسخة من روايتها (ذاكرة الجسد)، في فترة النقاهة إثر إصابته في ذراعه.

---

[363]- المصدر نفسه، ص: 93

[364]- روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 1994، ص: 16

[365]- الرواية، ص: 36

فوضى الحواس		**ذاكرة الجسد**
⇓		⇓
خالد بن طوبال ← صحافي	←	خالد بن طوبال ← رسام
أصيب برصاصة في ذراعه الأيسر	←	أصيب برصاصتين في ذراعه الأيسر
الصورة كانت سبب إصابته	←	الإصابة كانت سبب رسمه
البعد الفني للصورة	←	البعد الفني للرسم
بدأت علاقته مع حياة (أحلام)	←	سمع اسمها أول مرة في لحظة
أثناء فترة النقاهة		نزيف بين الحياة والموت

البطلة حياة (أحلام)

استعارت كتاب من مكتبة عبد الحق	←	استعارت ديواناً لزياد
كانت تظن أنها مغرمة بعبد الحق	←	أغرمت بزياد
كرهها لقسنطينة و الجسور	←	كرهها لقسنطينة و جسورها

أما في تناص آخر، أشار بطل (فوضى الحواس) إلى أنه يواصل قصته مع (حياة)، كما بدأت في تلك الرواية « مارست الحب كثيراً، ولكنني الآن أنتبه أنني لم أقبل امرأة منذ زمن طويل، وأن عمر لذتي توقف على شفتيك عند الصفحة 172»[366].

وهذا يحيلنا كقراء للبحث في(ذاكرة الجسد)، عن تلك القبلة في الصفحة المذكورة بالدقة، لنجدها كما وصفها البطل مطولة ومفصلة: «رفعت وجهك نحوي...كنت أريد أن أقول لك شيئاً لم أعد أذكره، ولكن قبل أن أقول أية كلمة كانت شفتاي قد سبقتاني وراحت تلتهمان شفتيك في قبلة محمومة مفاجئة، وكانت ذراعي الوحيدة تحيط بك كحزام، وتحولك في ضمة واحدة إلى قطعة مني...

كان شعرك الطويل الحالك، ينفرط فجأة على كتفيك شالاً غجريّا أسود، ويوقظ رغبة قديمة لإمساكك، بشراسة العشق الممنوع. بينما راحت شفتاي تبحثان عن طريقة تتركان بها توقيعي على شفتيك المرسومتين مسبقاً للحبّ»[367].

[366]- الرواية، ص: 186
[367]- ذاكرة الجسد، ص: 172

ويوصل (بطل) الفوضى تقمصه لشخصية خالد بن طوبال (الرسام)، وذلك من خلال حادثة فاصلة في الروايتين معاً، «يبدو لي الآن أيضاً أنني أتطابق مع خالد في تلك الرواية، ولكن لا خطر من إعارتك هذا الكتاب...مادام ليس ديواناً لزياد »[368].

استعارت حياة من الصحافي، كتاباً(لهنري ميشو) كان قد شارك في كتابته (عبد الحق) على الهامش، الأمر الذي أوقع بطل(الفوضى) في الخطأ الذي يحاول الهروب منه لتكون حياة دائماً واقفة في الحد الفاصل بين رجلين.

وتعترف (أحلام مستغانمي) للقارئ، بهذا الترابط الوثيق بين الروايتين ومزجها بين الحقيقة والوهم، و بين الواقع والخيال «أما أنا، فانتبهت أنني كنت أكررّ في الحياة تصرفات تلك البطلة بعد قبلة، وأستعير كتاباً...

كل شيء كان يعيدنا منذ البدء، إلى تلك القصة، بما فيها تلك المدينة التي جمعتنا، بل حتى في حديثه عن الجسور...وعن قسنطينة، ثمة رجوع ما، أو تراجع متعمد»[369]، يحيلنا هذا التداخل القائم بين شخصيات الروايتين، إلى مقولة شهيرة لأحد النقاد الغربيين، على أن الروائي لا يكتب رواية ناجحة إلا مرة واحدة، وعلى أن جل أعماله تدور في فلك واحد ولأن الناصة لها وعي كبير بحيثيات الكتابة وتعرجاتها أرادت أن تمدد عمله الأول ليشمل الثلاثية بأكملها، فتداخلت الأحداث وتشابهت الشخصيات بطريقة معقدة .

وفي نوع آخر من التناص، يخص هذه المرة، بعض الشخصيات الأدبية، التي لمحت لها الناصة في رواية ذاكرة الجسد، لتستدرك الوضع في فوضى الحواس وتمنحهم حياة أخرى بين صفحات نصها فنجدها تذكر في الذاكرة موت (خليل حاوي) «أذكر أن خبراً صغيراً انفرد بي وقتها وغطى على بقية الأخبار، فقد مات الشاعر اللبناني خليل حاوي منتحراً بطلقات نارية، احتجاجاً على اجتياح إسرائيل للجنوب الذي كان جنوبه وحده والذي رفض أن يتقاسم هواءه مع إسرائيل...»[370].

وتواصل الناصة سرد قصة (حاوي) مع الموت والخذلان المبكر في رواية (فوضى الحواس)، «لا شبيه في شيء بندقية الصيد المتواضعة التي أطلق بها خليل حاوي رصاصة

---

[368]- فوضى الحواس، ص: 185

[369]- ذاكرة الجسد، ص: 174-175

[370]- ذاكرة الجسد، ص: 245

على جبينه في 27 حزيران 1982»[371]، وبذلك توضح لنا حيثيات انتحاره كرفض للاحتلال الإسرائيلي .

وكذلك فعلت مع قصة ميشيما، لتقتبس مقولة شهيرة من هذا الروائي الياباني «كان قديماً يقول "الشعراء فراشات تموت في الصيف"، كان وقتها مولعاً بالروائي الياباني "ميشيما" الذي مات منتحراً أيضاً بطريقة أخرى احتجاجاً على خيبة أخرى...»[372]، لتواصل بالتفصيل كل جزئيات انتحاره، الذي خطط له مسبقاً بكثير من الدقة وكثير من الألم الفجيعة «كنت أريد لي انتحارا على قدر فجيعتي شبيهاً بانتحار الكاتب الياباني ميشيما»[373].

الواضح أن (أحلام) قد وقعت في مصيدة التكرار المبتذل، وعدم قدرتها على الخلق الجديد، فحاولت إعادة توظيف شخصيات سبق وذكرتها في ذاكرة الجسد، التي لا يشكل حذفها أي خلل في المتن السردي، وإنما هي عملية تكديس لعدد هائل من الأسماء الشخصيات، التي يعد حضورها بعيدا كل البعد عن العمل الروائي، محاولة منها إصباغ نصها بالعالمية، غير «أن هذه الظاهرة كغيرها من الظواهر أدب العربي المعاصر، قد لاكنها ألسن الشعراء (الأدباء)، و مجها المتلقي، لمـــا أصابها من جمود في الدلالة وابتذال في الرمز»[374].

---

[371]-فوضى الحواس،ص.132

[372]- ذاكرة الجسد، ص: 246

[373]- فوضى الحواس، ص: 132، و ينظر الفصل الثاني جزء (الشخصيات الأدبية)

[374]- مصطفي السعدني، التغريب في الشعر العربي المعاصر ،بين التجريب والمغامرة،منشاة المعارف بالإسكندرية،ص:85

جماليات التناص في فوضى الحواس

1. شعرية التناص.
2. جمالية تلقي التناص.
3. جمالية إنتاج الدلالة الجديدة
4. تكثيف التجربة الروائية.

جمالية التناص في رواية فوضى الحواس:

"لدينا خصائص في الوعي بما ينفجر في الأجواء العليا...أما أنا فإني لا أطالب الكتابة بأقل من ذلك ".

ملارمي (الموسيقى ;الحروف).

يعد العمل الروائي، عملا فنيا قبل كل شيء، يعتمد على معطيات جمالية ومعرفية في الواقع والخيال، ولعل التناص من العناصر المساعدة حتى يبلغ هذا العمل منابع الإبداع ويضفي عليه صفة الشمولية.

من أجل أن توصف الرواية بالعمل الأدبي المتجانس، عليها أن تجمع بين علاقتين جدليتين ذلك أن أي نفي لإحداهما سيحدث خللا على مستوى الخطاب السردي.

1- أما العلاقة الأولى فتقوم بين ما هو جمالي وما هو فني، ذلك أن إهمال هذه العلاقة سيجعل الرواية تغادر فضاءها الأساسي باعتبارها فناً أدبياً، لتنتقل إلى مجالات معرفية مختلفة تماما تصف الرواية بحثا سياسيا أو تاريخيا، إلا أنها لن تصف بالعمل الروائي الفني والأدبي.

2- وفي العلاقة الثانية تتجسد الجدلية بين ما هو جمالي وما هو معرفي في النص الروائي، فأي تغييب لهذه العلاقة يجعل من الرواية عملا فارغ المحتوى أحادي القيمة، قد يوقع النص الروائي في بوتقة الانغلاق على عناصره، فتدور كل الأعمال الروائية في فلك واحد، متجاهلة السياقات الاجتماعية والثقافية[375].

إن إدماج تجربة التناص، بنصوصها المقتبسة من مختلف الثقافات والمجالات المعرفية يغني العمل الروائي، بل يشكل جزءا من كينونته اللغوية، «كأن يرتد إلى جاذبية الكتابات السالفة والموروثة »[376]، فيجمع التناص بذلك بين العلاقتين ويصوغها في عملية إبداعية واحدة، يكون فيها المعرفي مكملا للفني لإحداث الأثر الجمالي على النصوص السردية.

يعمل النص الروائي على بث الحياة من جديد في الموروث، وتقديمه بشكل مغاير يتأقلم ومعطيات الخطاب السردي الحاضر، ويتلاءم مع السياقات الحضارية والتاريخية المتزامنة

[375]- ينظر: جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص: 295- 296 - 297

[376]- رولان بارت، درجة الصفر للكتابة، ص: 37

مع النص الحديث، وهو: «تحول فني يحدث للقول ينقله من الاستعمال النفعي إلى الأثر الجمالي»[377].

إن تحول المادة المعرفية إلى عمل فني يجعل النص الروائي أكثر جمالية، ذلك ما يجعل «من الشغل الشاغل في المشهد إبداعا جماليا، يختزن فيض من المشاعر الإنسانية، تحفر عميقا في مخيلة القارئ وضميره»[378]، فتنشأ لذة النص.

شعرية التناص:

"لدينا خصائص في الوعي بما يتفجر في الأجواء العليا ....أما أنا فإنني لا أطالب الكتابة بأقل من ذلك".

"ملارمي" (الموسيقى والحروف) .

الشعرية Poetics مصطلح قديم حديث في ذات الوقت، فقد عرف منذ أرسطو في كتابه " فن الشعر" أما مفاهيم هذا المصطلح فمتنوعة، وإن انحصرت فكرتها العامة في البحث عن «القوانين التي تتحكم في الإبداع »[379].

ولذا يرى " رومان ياكبسون " أن « محتوى مفهوم الشعر غير ثابت و هو يتغير مع الزمن، إلا أن الوظيفة الشعرية – هي كما أكد الشكلانيون الروس – عنصر فريد عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى، هذا العنصر ينبغي تعويضه والكشف عن استقلاله»[380].

ويركز (ياكبسون) في نظريته على وظائف اللغة الست، خاصة الوظيفة الشعرية لأن الأجناس الأدبية وخصوصيتها، يعود إلى تفاعل الوظائف اللغوية مع الوظيفة الشعرية، التي تعد مهيمنة في نظام هرمي متنوع، كما أن الوظيفة الشعرية عنده تتجاوز مجال الشعر لتحتضن فضاء النثر.

إن المادة الوحيدة التي يقدمها النص الأدبي للتحليل، هي لغته أو بمعنى آخر تجسيده الفيزيائي المباشر على الورق، ومن هنا فإن العمل الأدبي بطبيعته يتخذ مسارا ثانويا بالدرجة الأولى (فتودروف) لا يعتبر الأدب نظاما رمزيا أوليا، وإنما هو نظام ثانوي أنه يستعمل نظام

---

[377]- عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير، ص: 08

[378]- جهاد عطا نعيسة، المرجع نفسه، ص: 296

[379]- عثمان ميلود، شعرية تودروف، الدار البيضاء المغرب، ط1 – 1990، ص.8- 9

[380]- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولى و مبارك حنون، دار توبقال. ط1، 1988 ،ص: 21

موجود من قبله، هو «اللغة مادة خام»[381]، وبالتالي فإن الخصوصية الأدبية لا تتوقف على ما قدمته من معاني ودلالات.

أما (بول فاليري) فيعرف لنا الشعرية بنوع من التبسيط، حيث «إن اسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر»[382].

يظهر من خلال هذا القول أن الشعرية ليست مقتصرة على الشعر، وإنما تتعلق بالأدب كله سواء أكان منظوما أو منثورا، ويقول (تودروف) في ذلك « إن الشعرية...قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية»[383].

فالشعرية عند (تودروف) لا تهتم بالعمل الأدبي، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكلّ عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليّا لبنية محدودة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، فالعلم إذن لا يعني بالأدب الحقيقي بل الأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني بأدبية الأدب.

ويؤكد (كمال أبو ديب)، أن الشعرية خاصية ذات علاقات متشعبة، تنمو بين المكونات النص، ذلك لأن «كلا منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية، ومؤشر على وجودها...»[384].

وتستند الشعرية في مفهوم (كمال أبو ديب) إلى الفجوة: مسافة التوتر، التي هي فاعل أساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، بإنها «...الفضاء الذي ينشأ من اقتحام مكونات الوجود أو اللغة؛ أي لأي عنصر ينتمي إلى ما يسميه ياكبسون نظام الترميز Codes وهو يقوم على علاقتين ذات بعدين:

1- علاقات تقدم باعتبارها طبيعة نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعة والألفة.

---

[381]- تودروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال، ط1، 1987، ص: 31

[382]- المرجع نفسه، ص: 23

[383]- م ، ن، ص: 24

[384]- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص: 14

2- علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعة، أي أن العلاقات هي تحديدا لا متجانسة، لكنها في السياق الذي يقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس »[385].

إن اللغة الأدبية تتجسد من خلال تفاعل عناصر متعددة، تتبلور من خلال العلاقات التي تنشأ بين مكونات النص، على الأصعدة الدلالية والصوتية والتركيبية وكذا الإيقاعية إن الخلاف الذي نجده حول مفهوم " الشعرية " في الدراسات النقدية العربية الحديثة، يعود إلى اختلاف الترجمات لهذا المصطلح، وقد اختلف الباحثون في فهمه وتفسيره، إلا أن النقاد والفلاسفة القدماء لم يهتموا كثيرا بتحديد المفاهيم، تحديدا يجعل منها مصطلحات ثابتة المعنى.

ومن أجل أن يمسك الناقد بأطراف الوظيفة الشعرية في أي نص فني، يضع لذلك (ياكبسون) قانون عام للغة الشعرية، وعاد في ذلك إلى مبدأ المحورين الذي عرضه(دي سوسير) وهما محور الاختيار Selection ومحور التأليف Combinaison؛ حيث يرى (سوسير) أن هناك طريقتين متكاملتين للتحليل اللغوي:

أحداهما: اختيارية أو انتقائية، وتقوم على معرفة علاقة الكلمة المذكورة في النص بالكلمات التي من مجالها الدلالي، والتي لم تذكر في النص، حيث « تنمو العمليات ذات الأساس التشبيهي، وهي المكونة لجميع التنظيمات الاختيارية »[386].

ثانيهما: سياقية تقوم على معرفة ارتباط بعض الكلمات ببعض، فالشاعر ينتقي بوعي أو بغير وعي، الكلمة الدالة من بين الكلمات الأخرى التي تؤدي نفس المعنى ويركبها مع كلماته (إنتاج المعنى)، حيث تقوم في هذا المحور « علاقات التجاور وبالتالي تلك العمليات ذات الطابع التأليفي »[387]، وتتحدد وظيفة الشعرية حسب (ياكبسون) من خلال « إسقاط مبدأ التماثل الخاص بمحور الاختيار على محور التأليف»[388].

ذلك أن الوظيفة الجمالية تختلف عن الوظائف اللغوية، « فهي الوظيفة التي لا تتجه إلى ظواهر القول، ولكنها موجهة إلى القول نفسه، فهي تجذب الانتباه إلى تركيبهاالذاتي »[389].

شعرية التناص في فوضى الحواس:

---

[385]- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص: 21
[386]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص:73
[387]-المرجع نفسه، ص:73
[388]- محمد قاسي، الشعرية الموضوعية ونقد الأدبي، ص: 100
[389]- يان موكروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص:39

يتجاوز مفهوم الشعرية المعاصرة تلك القوانين المحددة لما كان يسمى الأدب بل صارت تحتفظ وتحتضن ظواهر اللغة وما وراءها وما يرتبط بالخطاب واستراتيجيته، الأمر الذي يفتح أبواب جديدة تستوعب أفق النص الشامل بكل تفاعلاته الحيوية.

فلم يعد الشعر يحتفظ بتمايزه عن النثر؛ بل إن تمازج الأجناس الأدبية جعل الفرق بين هذين الجنسين ضئيلا، يتجاوز الفرق في النوع ليحدث تمايزا في درجة الإبداع، كما أن الرواية في حداثتها أصبحت مزيجا هائلا من النصوص الغائبة، التي تتغلغل في متنها السردي لتشكل مسارا إبداعيا جديدا، « فهي لا تكتفي بخصالها النثرية حيث تسعى إلى تنمية متنها الحكائي، بل تلامس وهج الشعر وتقترض بعضا من شمائله »[390].

إن شعرية (فوضى الحواس) التي يحاول هذا البحث تسليط الضوء عليها، هي ذلك الوهج البراق التي تثيره النصوص الغائبة داخل الخطاب، فتشع كنجمات ساطعات في سماء حالكة، فتخرج بذلك النثر من سواكنه لتحيله إلى عالم هائم؛ ذلك أن «الشعرية صفة لا ماهية، الشعرية تلحق بالكلام، تتلبس به فيشرع في الارتقاء إلى ذرى جمالية وتعبيرية، ما كان ليطالها بدونها»[391]، فيثريه بدلالات جديدة مستقاة من مختلف الثقافات و« لغة النص هائجة، مراوغة، تعج بشهود الجسد وماء الحلم وفوضى الحواس»[392].

تعد الشعرية أبرز سمات النص، فهي التي تحدد خاصيته الأدبية، وتميزه عن غيره من النصوص، ولا تكتفي الشعرية بما هو حاضر وظاهر في النص، بل تتجاوزه إلى ما هو ضمني وخفي، وهي بذلك تستنبط من الأدب وتتجاوزه، لتؤسس للنصوص المقبلة أو المحتملة وتدرس مختلف الأعمال الواقعية منها والمفترضة، فالشعرية « تقوم ببلورة الوسائل التقنية الكفيلة بتحليل الآثار الأدبية، التي تحمل إمكانية تناسل لا نهائي من النصوص»[393].

إن تقنيات الحداثة تخولنا للغوص عميقا في تجربة التناص، واستكشاف طاقته التعبيرية والدلالية والجمالية، لاغناء النص الروائي وتعميق قضاياه، ولكن باعتبارنا نبحث في هذا الفصل عن جمالية التناص، فإلى أي مدى يمكن أن ترتبط الشعرية بعلم الجمال ؟.

ومن أجل هذه العلاقة علينا تحديد مفهوم علم الجمال، فنجد (بول فاليري) يقول «إن علم الجمال هو علم الحساسية»[394]؛ أي أنه يتعلق بالأمور الأكثر تأثيرا في نفس الإنسان وبالأشياء

---

[390]- على جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص: 171
[391]- لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص:237
[392]- جعفر العلاق، المرجع نفسه، ص: 173
[393]- ثامر فضل، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص: 75
[394]- بسام زكارنة، المدخل إلى علم الجمال، ص: 08

التي تثير أحاسيسه، ويقول (لهربوت ريد) «أن الجمال وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا»[395] ، ويظهر أن العلاقة بينة بين علم الجمال وعنوان هذه الرواية (فوضي الحواس).

ويعرفه بعض الدارسين على أنه: « نشاط لغوي، يستهدف توليد الحياة التي تحدث منفعة جمالية»[396]، وهو ما يسعى إليه الخطاب السردي في بثه للحياة في النصوص الموروثة وإعطائها حياة جديدة بلغة شعرية، أما أفلاطون فيقول: أن «الجمال وحده هو الذي أعطى هذا القسط من الوضوح عند الرؤية، ولذلك كان أحب الأشياء»[397].

وبذلك فإن علم الجمال يخص كل ما يحرك الأحاسيس، ويجمح بها إلى إحداث أثر جمالي في نفس المتلقي، ليدغدغ حواس القارئ وينبش الغبار عنه، فتستمتع كلها في تذوقه سواء كان نصا أو رسما أو نحتا أو موسيقى، أما (فوضى الحواس) فتجمع بين كل تلك المجالات.

أما بالنسبة لعلاقة الشعرية بالجمال، فهي علاقة اتصال وتوافق حسب تعريفات السابقة للشعرية فـــ «سياق الحديث عن الشعرية وعلم الجمال موصول لا يكاد ينقطع»[398].

شعرية البيان:

تحاول(أحلام مستغانمي) من خلال هذه الرواية (فوضى الحواس)، أن تتجاوز القواعد السائدة والمبتذلة، لتغير في لغة الرواية إلى فضاء أوسع، ولا نعني باللغة هنا كلمات النص المجردة بل ما وراء اللغة، كينونة اللغة في حد ذاتها هو ما يهمنا، تُحَمِل الناصة لغة نصها أقصى ما تستطيع البوح به أو الإيماء إليه، فهذا الانحراف أو الانزياح اللغوي، يخرج النص من مجاله النفعي إلى مسار جمالي وشعري، وذلك لأن الشعرية « هي باستمرار علاقة جدلية بين الحضور والغياب الجماعي أو الإبداعي الفردي و الذاكرة الشعرية»[399].

لقد استعانت الناصة بعناصر من علم البيان، لتقدم من خلاله نصوصها الغائبة في قالب شعري وجمالي يتلاءم مع لغة النص: « في النهاية لم يكن من شيء أحتمي به في ذلك الصباح

---

[395]- المرجع نفسه، ص: 11

[396]- أحمد جمال زكي، النقد الأدبي الحديث، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1- 1997، ص: 95

[397]- مجاهد عبد المنعم مجاهد، جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1 -1997،ص: 156

[398]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ص: 66

[399]- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص: 127

سوى مقولة الشاعر الايرلندي (شيماس هيني): "أمش في الهواء مخالفا لما تعتقده صحيحا"، وهكذا رحت أمشي على عكس المنطق»[400].

خلق مخيال النص الغائب توافقا إنزياحيا؛ وذلك من خلال التناغم الدلالي بين مقولة (شيماس) ومونولوج البطلة، الذي كان يشكل قرارا حاسما، فالصورة الكنائية التي شكلت شعرية هذا القول أحدثت تحولا في مسار الحدث السردي، فارتكزت (حياة) على المحولات اللفظية للنص المقتبس لتجعل منه شعارا لحياتها المقبلة.

ويتغلغل بذلك النص الغائب في نسيج البنية السردية، ليصبح جزءا لا يتجزأ من كيانها الملتهب، ومن صيرورة الأحداث فيها، «لحظتها كان زوربا بوعي الخذلان المبكر يواصل الرقص حافيا على شاطئ الفاجعة، فأردا ذراعيه إلى أقصاها كنبي مصلوب، يقفز على مقربة مني على واقع الطعنات المتلاحقة، بشراسة وجع يجعلك مازوشيا حد النشوة فرحت أواصل الرقص معه منتفضة كسمكة خارجة توا من سطوة البحر»[401].

تستدعي ذراعي زوربا الممتدة امتداد قامته، ملامح اليسوع المصلوب وذلك تعزيزا للجو المأسوي على شاطئ الفاجعة، ويتأكد هذا التأويل عبر صورة شعرية زادها شعرية كثافة المخيال التشبيهي، بدءا بالإنزياحات التي شملت الأمكنة المفتوحة فتشكل شاطئ البحر معادلا موضوعيا للفاجعة، وذلك من خلال حركة ارتدادية تمنح (المشبه به) أبعادا مكانية رحيبة، تأخذ من شاطئ البحر أزلية أمواجه وحركيتهم فتمازجت الأجناس الأدبية حيث « إن الكثير من أجمل الأشعار قد وضعت في شكل روايات، كما أنه في أجمل الروايات –تقريبا– نجد شعرا حقيقيا »[402].

ويأخذ النص بعده الشعري أكثر فأكثر، من خلال تحول (أنا) البطلة (حياة) إلى سمكة تنتفض، كناية عن الإحساس بالاختناق والرغبة في الانتحار، ذلك « ليست الإشكال في التحليل سوى أدوات متنوعة، تعتمد عليها اللغة لإنتاج هذا النوع من الكثافة الجمالية الشعرية »[403].

شاطئ البحر ⟵ شاطئ الفاجعة

زوربا ⟵ نبي مصلوب

---

[400]- الرواية، ص: 64

[401]- الرواية، ص: 291

[402]- رجاء عيد، القول الشعري، ص:22

[403]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص ،ص:70

حياة ⟵ سمكة تنتفض

تواصل الناصة تناصها مع زوربا لتعطيه كل مرة بعدا جماليا مغايرا لما سبق ولتقربه بشعرية الموسيقى ونغماتها، «كنا على مشارف قبلة، عندما جاءت تلك الموسيقى إياها مباغتة لنا، زاحفة نحونا متباطئة، كسلى، ثم متقاربة الإيقاع بمزاجية الرغبات الطاعنة تناقضا.
كخطى راقص على أرصفة الشغف تحت مطر المساء، كانت الأقدام الحافية تنقل لنا إيقاعها العشقي منتعلة خفة شهوتنا، في حضرة زوربا...خلع البحر نظاراته السوداء وقميصا أسود، وجلس يتأملني»[404].

يحيلنا هذا المقطع السردي بكلماته وأجوائه الأسطورية، إلى موسيقى عذبة تنساب داخل لغته إلى نغمات لها رغباتها ومزاجها، وتحوله بصورة تشبيهية لخطى راقص على أرصفة الشغف، ولمزيد من الأجواء الشعرية تهيأ لنا (أحلام) ساحة الرقص تحت قطرات المطر، وفي صورة كنائية تنتعل الأقدام شهوتها ليحضر (زوربا) بظله الكثيف، ليخلع البحر نظارته السوداء، ولتستعير الناصة القميص الأسود وتلبسه للبحر.

تظهر السمة الرئيسية التي تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية في مدى انحرافها وانزياحها عن قانون اللغة العام، وخرقها لنظمها القارة، معتمدة على اقترابهما المتبادل أو بعدهما المتزايد، ويتضح ذلك من خلال المقاربة الآتية:

اللغة المعيارية		**اللغة الشـــعرية**
↓		↓
أرصفة الطرقات	⟵	أرصفة الشغف
كانت الأقدام..منتعل الأحذية	⟵	كانت الأقدام...منتعلة خفة شهوتها
خلع (فلان) نظاراته	⟵	خلع البحر نظارته السوداء
جلس (فلان) يتأملني	⟵	جلس البحر يتأملني

وتمسك مقولة (بودلير) بزمام الحدث الروائي، إذ يرد «كلمات وسؤال لا أكثر ويصبح العالم أجمل، وتصبح الأسئلة أكبر، ولكن لا وقت لي للإجابة عنها، مأخوذة أنا بهذه الحالة العشيقة، مأخوذة حد الأرق بمقولة لبودلير: منعتني من النوم (كل إنسان جدير بهذا الاسم، تجثم

[404]-الرواية، ص: 287

في صدره أفعى صفراء تقول (لا) كلما قال (أريد).)، قضيت ليلي في محاولة قتل تلك الأفعى، اكتشفت قبل الفجر بقليل أنها أفعى بسبعة رؤوس وأنك كلما قتلتها ظهرت لك (لا) أخرى، شاهرة في وجهك لأسباب أخرى أكثر من حرفي نهي وتحذير، وبرغم ذلك غفوت وأنا أقرض تفاحة الشهوة على مرأى من رؤوسها»[405].

يأتي هذا المشهد السردي بصياغة شعرية، يذكرنا (بأحلام مسغانمي) الشاعرة التي استطاعت أن تمزج بين الفن الشعري والقصصي، لتبدو روايتها قصيدة مشفرة بالصور البيانية، مستلهمة من نص(بودلير) أجواءه لتخلق بها فضاءا مضادا، يتعارض مع مكنونات البطلة (حياة)؛ ذلك أن «الشاعرية هي انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم وتعبيرا فيه أو موقفا منه، إلى أن هي نفسها عالما آخر، ربما بديلا عن ذلك العالم»[406].

تشكل الرواية بذلك متحفا للغة الشعرية، التي تتبدى عبر عدة مستويات وأشكال حيث يجري فيها السرد الفني العالي، جنبا إلى جنب مع القصيدة النثرية، والقصائد الشعرية والنصوص الشعبية، والتناصات المختلفة « كل الأشياء التي تصادفني، والتي أصبح اسمها (نعم) يا كل الكون الذي يستيقظ جميلا على غير عادته، من نقل إليك خبر (نعم) أيتها الأغاني التي يرددها المذياع هذا الصباح، كأنه يدري ما حل بي، أيتها الطرقات المشجرة التي تمتد أشجارها حتى قلبي، أيتها الطاولات التي تنتظر على رصيف شتوي عشاقه»[407].

تتحول بطريقة شعرية (لا) التي بدت في النص الغائب أفعى صفراء، إلى أفعى ذات سبع رؤوس في متن السرد الروائي، وما رؤوسها إلا حروف نهي وتحذير وتأخذ بذلك اللغة بعدا جديدا، فهي تسعى جاهدة إلى « تهديم اللغة التي لن يكون الأدب بطريقة ما سوى جثتها»[408].

وتحيلنا هذه القصيدة النثرية بمختلف ألوان البيان، إلى ظاهرة أخرى وهي تفاحة الشهوة، لتذهب بذاكرة القارئ مباشرة إلى قصة(سيدنا آدم) مع التفاحة، التي أخرجته من الجنة، لقوله تعالى: ﴿ فوسوس إليه الشيطان قال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى، فأكلا منها فبدت لهما سوءاتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة وعصى آدم ربّه فغوى﴾[409].

---

[405]- الرواية، ص: 255
[406]- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص: 156
[407]- الرواية، ص: 255
[408]- رولان بارت، الكتابة في الدرجة الصفر، ص: 10
[409]- سورة طه، الآية: 120-121

تستثمر (أحلام) هذا الوعي بالنص الغائب، مستعينة بعناصر الشعرية لتضفي على السرد عمقا آخر، وتحوله إلى عنصر نشط وفعال تحيله إلى تأويلات متعددة «مذهل هو عالم الأيدي، في عريه الفاضح لنا، ولا عجب أن يكون الرسامون والنحاتون، قد قضوا كثيرا من وقتهم في التجسس على أيدٍ كانوا يدخلون منها إلى لوحاتهم ومنحوتاتهم، حتى إن النحات (رودان) الذي أخذت الأيدي كثيرا من وقته وتركت كثيرا من طينها على يديه كان يلخص هوسه بها قائلا « ثمة أيدٍ تصلي وأيدٍ تنشر العطر وأيدٍ تبّرد الغليل...وأيدٍ للحب»، فكيف له إن ينحت واحدة دون أخرى ؟ ذلك أن اليدين تقولان الكثير من أشيائنا الحميمية، تحملان ذاكرتنا، أسماء من احتضنا يوما، من عبرنا أجسادهم لمسا أو بشيء من الخدوش»[410].

لا تتوقف الناصة عند اعتبار السرد ناقل بلغة خاملة، ولا على أن النصوص الغائبة هي إحالات ساكنة، بل باعتبارها درجة من درجات الإبداع الفني، ومن هنا لا نعجب عندما نلاحظ هذا الكم الهائل من الشعرية، التي تحول السرد إلى قصيدة نثرية في مشاهد عدة من الرواية، ولتتحول الأيدي من خلال هذا التناص إلى أيدٍ تصلي وتلعن، أيد تحمل ذاكرة أصحابها وصفات من مرّ عليها، ذلك أن قيمة « الشكل البلاغي في الكلمات، وما يتلقاه القارئ منها في ذهنه متجاوزا لها في الوقت ذاته، إنها عملية تسام أو تجاوز دائم للشيء المكتوب »[411].

وتأخذ بذلك الأيدي دلالات عميقة في نفس المتلقي، تتلون بمكنوناته وأحاسيسه وبما تحمله يديه من ذاكرة، وبذلك «تتجاوز الإشارة المحض إلى التناص مع النصوص الشعرية ذاتها، تلك النصوص التي تتجه وجهة وجدانية أو فكرية، تمتاز بالقسوة أو الحنين أو الأسى»[412]، فاللغة إذا تعتمد على نفسها وعلى ما حملها إياها المؤلف من خصائص شعرية تساعدها على إيصال رسالتها على أكمل وجه للقارئ فتترك أثرها الجمالي عليه.

تواصل الناصة استحضارها للنصوص الغائبة، التي لها علاقة بعناصر الشعرية في نصها الروائي « لم أفهم كيف ؟ بغباء مثالي وقعت في فخ كل الإشارات المزورة التي وضعها الحب في طريقي، وإذا بي أثناء وهمي باكتشاف رجل، كنت اكتشف آخر، لا أدري في أية محطة أخطأت قطار الحب (الأول)، فأخذت قاطرة أوصلتني إلى حب آخر ؟، كسائح شارد

---

[410]- الرواية، ص: 176

[411]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب، ص:71

[412]- على جعفر العلاق، الشعر و التلقي، ص: 194

يأخذ الميترو لأول مرة، كمغامر يكتشف قارة دون قصد وفي لحظة شرود عاطفي، أخطأت وجهتي وقلبي، أخطأ كولومبس فاكتشف أمريكا ومات وهو يعتقد أنه اكتشف الهند»[413].

تضمن هذا المقطع السردي عدة تشبيهات، سعت إلى توحيد البطلة (حياة) المشبه بين:

– سائح شارد يأخذ الميترو لأول مرة. (مشبه به أول)

– مغامر يكتشف قارة دون قصد لأول مرة. (مشبه به ثاني)

فيصف لنا هذا التشبيه المتعدد الأوجه بشكل شعري، ما آلت إليه حالة (حياة) فنقل لنا مأساتها بشكل جميل، مستعينة بالنصوص الغائبة لتدعم فكرتها.

أما التشبيه الأول: فهو بهجة السائح في دخوله إلى عالم جديد، إلا أن الدهشة لم تسعفها ليحول القدر مسارها نحو نهاية محبطة، تتلاءم مع إنزياحات النص الغائب المبلدة بالخطأ الغير مقصود، ويظهر ذلك من خلال تكرار الفعل (أخطأت، أخطأت أخطأ) الذي يحيلنا إلى إحساس البطلة (حياة) بالذنب لسلوكها الطريق الخطأ.

وأما التشبيه الثاني:فكان مستوحى من مغامرة (كولومبس)، حيث تقتبس الروائية بعض النصوص الغائبة من تجارب واقعية، لتعبر عنها أدبيا ولكنها لا تقدمها كما هي بل «تعيد تشكيل الأشياء فيه، وتعيد ترتيب تجاربه حتى يصبح المعنى حاصل الصلة بين نشاط اللغوي والتجربة، إنها تحول الواقع إلى معنى »[414]، (فأحلام) تستعين باللغة لإضفاء معنى جديد على الأحداث الواقعية بما يتلاءم مع نصها السردي.

تواصل الروائية توظيفها الشعري للنصوص الغائبة، « وذا بالطاولة المربعة التي تفصلها، تصبح رقعة شطرنج، اختار فيها كل واحد، لونه ومكانه واضعا أمامه جيشا...وأحصنة وقلاعا من ألغام الصمت، استعدادا للمنازلة.

– أجابته بنية المباغتة: الحمد لله.

الأديان التي تحدثنا على الصدق، تمنحنا تعابير فضفاضة، بحيث يمكن أن نحملها أكثر من معنى أو ليست اللغة أداة ارتياب ؟.

– أضافت بزهو من يكتسح المربع الأول: و أنت ؟

ها هي تتقدم نحو مساحة شكه وتجرده من حصانة الأول، فهو لم يتعود أن يراها تضع الإيمان برنسا لغويا على كتفيها»[415].

---

[413]- الرواية، ص: 329

[414]- عبير سلامة، أساطير صالحة للنظر، ص: 20

[415]- الرواية، ص: 21

لقد زخرف هذا المقطع السردي بأكثر من بؤرة إنزياحية، فشكلت لوحة بيانية جميلة ابتدأتها الناصة بتحويل الطاولة المربعة إلى رقعة شطرنج، لتستعير من هذه اللعبة قوانينها وأسسها، وتجعلها لعبة لغوية لتختار فيها الألوان والأماكن، وليضع كل واحد منهما أمامه جيشا وقلاعا، استعدادا للمنازلة، حيث إن « المجال الذي يمكن فيه التوحيد بين (مميزات) الشعر والقصة كل في أرفع مستوياته ذلك هو مجال الدراما »[416].

كما يحمل هذا النص في طياته صورة كنائية، رمزية تظهر من خلال لحظات الترقب والتوتر التي يثيرها النص الغائب (الشطرنج)، من خلال رموز مشفرة بلغة الاحتدام والرغبة في مباغتة الطرف الآخر وإلحاق الهزيمة به، إن التحريف الذي يلحق باللغة المعيارية هو الذي «يشكل الخلفية التي تعكس الانحراف الجمالي المتعمد للغة الشعرية، فوجود اللغة الشعرية – إذن– مرتهن بوجود هذه اللغة المعيارية»[417].

وقد أكدّ هذا التأويل الصورة الكنائية الضاجة بالترقب (استعدادا للمنازلة) والصورة التشبيهية البليغة (قلاعا من ألغام الصمت)، فالشعرية تأخذ من فنيات علم البلاغة كالاستعارة و التشبيه، والتي « تتصدر النص، ليست حلية يتزين بها النص كي يفتن القارئ ولكنها لب وجوده وسر سحره»[418].

يزيح قول لاعب الشطرنج (كاسبروف) بمخزونه المقترن بأجواء الانتصار والترقب المشهد الروائي برمته صوب فضاء شعري، تشكل فيه المقولة محورا موحيا للروائية لتحيطه بألوان البيان، إذ يرد منعكسا من خلال وعي (حياة)، «أي حجرشطرنج تراه سيلعب، هو الذي يبدو غارقا في التفكير مفاجئ، وكأنه يلعب قدره في كلمة ؟

تذكرت وهي تتأمله ما قاله كاسبروف الرجل الذي هزم كل من جلس مقابلا له أمام طاولة شطرنج قال: "إن النقلات التي نصنعها في أذهاننا أثناء اللعب، ثم نصرف النظر عنها تشكل جزءا من اللعبة، تماما كتلك التي ننجزها على الرقعة"...

لذا تمنيت لو أنها أدركت من صمته، بين أي جواب وجواب تراه يفاضل، فتلك الجمل التي يصرف القول عنها تشكل جزءا من جوابه»[419].

---

[416]- رجاء عيد، القول الشعري، ص: 23

[417]- يان موكا روفسكي، اللغة المعيارية و اللغة الشعرية، ص: 40

[418]- عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير، ص: 25

[419]- الرواية، ص: 22

تتدخل مقولة (كاسبروف) لتشكف عن مخاوف البطلة، إزاء ما يخفيه البطل داخل صمته الذي يتحول بصورة تشبيهية إلى معطف يرتديه (خلد)، ويحول القدر إلى لعبة كلمات ليكون « الكلام، إذن هو الزمن المتشبع بإرهاص أكثر روحانية يتهيأ "الفكر" خلالها ويستقر تدريجيا مع الالتقاء العفوي للكلمات »[420].

تلك النقلات التي نصرف النظر عنها ←تلك الجمل التي يصرف القول عنها

تشكل جزءا من اللعبة ← تشكل جزء من جوابه

لم يعد مجال عمل الشعرية هو الشعر وحده، حسب مفهومه التقليدي، ففي الشعر ظل من النثر، وفي النثر لمسات من الشعر، فالشعرية « تجعل الحدود والفاصلة رجراجة وتختصر المسافة الممتدة بين النمطين، تكاد تلغيها أحيانا، تقع في الكلام، نثرا أم شعرا، لا يهم النمط، فينتفض في مواضعه يكسر العادة، ويرتقي إلى درى جمالية بيانية»[421].

لنجد في هذا المقطع ما يؤكد ذلك: «أحب تلك النصوص التي تكتب بقلمين والتي تشبه في وقعها تلك الموسيقى التي تعزف على البيانو بأربع أيدٍ ويتناوب عازفين، كهذه الخاطرة التي تبدأ بعزف منفرد على إيقاع «هنري ميشو»:

« في استطاعتك أن تكون مطمئنا، لا يزال فيك بعض نقاء، في حياة واحدة...لم تستطع أن تدنس كل شيء !».

ويدخل العازف الآخر ليضيف بنوتة مفاجئة، «حقا».

أو هذه التي تأتي كما في عنف «بيرلوز» في سيمفونيته المدمرة، « ما الذي تهدمه عندما تكون هدمت ما أردت هدمه:السد المنيع لمعرفتك الخاطئة ؟»، وترد أصابع واثقة بقلم أزرق «بل جدارا اسمه الخوف»[422].

من الملاحظ أن اللغة الشعرية تتجسد في (فوضى الحواس) بشكل واضح، منذ بدايتها إلى نهايتها، فهذه المستويات الكثيفة من الشعرية تدفع السرد إلى مناطق قصية من الكتابة الجمالية، فليس غريبا أن يتحول هذا المقتطف السردي إلى قطعة موسيقية فقد سعت (أحلام) إلى استنباط أقصى ما عند اللغة لتفعل بها ما فعله «بيتهوفن مع قصيدة شلر (الفرح)، ومثل تحول (روميو وجولييت) إلى باليه، وكذلك تتحول القصائد إلى لوحات مرسومة»[423].

---

[420]- رولان بارت، الكتابة في الدرجة صفر، ص: 58

[421]- لطفي اليوسفي، الشعر و الشعرية، ص: 239

[422]- الرواية، ص: 222

[423]- عبد اله الغذامي، الخطيئة و التكفير، ص: 325

ولتتحول في هذه الرواية السمفونيات الرائعة إلى كلمات وحروف باهرة، «النوم في النهاية هو أكثر خيباتك ثباتا، وجوارها سؤال بالقلم بصيغة أكبر، تأتي كما لو أنها الجملة الأولى في السيمفونية الخامسة لبتهوفن: «و الحب إذن ؟»،و يصمت الأزرق»[424].

تحاول(أحلام) التخلص من سلطة الغائب فتضفي عليه نكهتها الخاصة وتصبغه بلغتها الشعرية المميزة، فقد يحس الكاتب أن نصه مازال ظلا للنصوص الأخرى، أو يكون مقتصر الدلالة عليها، الأمر الذي «يجعله ينكفئ عن نصه الموجود ويمارس عليه عملية الانزياح والتغيير، مماثلة ومخالفة لتنتهي التجربة النصية الإبداعية إلى شكل راقي»[425].

يسعى المبدع إلى جعل نصه السردي بمثابة حقل ألغام تأويلي، فالفقرات السردية حافلة بالأسئلة وحافلة برصد أفكار محمومة وخلاّقة في الوقت نفسه، حيث يسلم الجميع صراحة أو ضمنا بأن موضوع الشعرية يتمركز في دراسة الإجراءات اللغوية، التي تمنح لغة الأدب خصوصية مميزة، تفصلها عن أنماط التعبير الفنية واللغوية الأخرى، هذه الخصوصية تتميز بأنها منبثقة من الأدب ذاته، وماثلة في أبنية التعبيرية.

شعرية الإيقاع:

تتخطى شعرية (فوضى الحواس)، تلك الجماليات التي تقتصر على إنزياح النص الدلالي، عن ثوابته الشائعة في التعبير لتتجاوز الانحراف بالنثر عن مجاله النفعي، إلى الجمالي وذلك بأن تضمن هذه الرواية في طياتها إيقاعا شعريا، ذلك أن «الإيقاع نفسه لما نقرأ فقط يحدث اللذة في القصص الكبرى»[426].

ويساهم إيقاع النثر في تحقيق درجة أعلى من الشعرية، وذلك من خلال الجناسات وتوزيع عناصر السرد، والوقفات والترددات بين الوحدات التركيبية والصوتية والتكرار فالإيقاع « الذي هو عكس الوزن، ليس حكرا على الشعر، إنه معطى عام يمكن أن يكتنف الشعر كما النثر »[427].

وتضم هذه الرواية في ثناياها تيار من الإيقاع وتموجاته الرنّانة، ينساب مع بعض النصوص الغائبة ويؤدي وظيفة شعرية، مع العلم أن إيقاعها قد يبدو خافتا وقليل الظهور إلا أنه موجود، « فأعود رفقة البحر مشيا على الأقدام، أمشي وتمشي الأسئلة معي وكأنني

---

[424]- الرواية، ص: 222، 223
[425]- حسين جمعة، المسار في النقد الأدبي، ص: 152
[426]- رولان بارت، لذة النص، ص: 35
[427]- على جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص: 184

أنتعل علامات الاستفهام، "نيتشه" كان يقول: « إن أعظم الأفكار هي تلك التي تأتينا ونحن نمشي»، فأمشي ولكن كل فكرة يأتيك بها البحر تذهب بها الموجة القادمة»[428].

يحمل هذا المشهد الروائي، أكثر من بؤرة شعرية، تتجلى من خلال الصور البيانية حيث تنجح الصورة الاستعارية المكنية (أنتعل علامات الاستفهام)، في التقديم لمقولة الفيلسوف (نيتشي)، وتعمق لنا فعل المشي التي انتعلت له الأسئلة، فيشكل لنا هذا الفعل حركة إيقاعية، فتكرر فعل (المشي) ثلاث مرات:(امش– نمشي – امشي) وهكذا «نجد الاستعارة من هذا المنظور البنيوي تقابل القافية ،باعتبارها–أي الاستعارة –عاملا دلاليا في مقابل عامل صوتي »[429].

فيشكل هذا التكرار أحد عناصر الإيقاع، « لأن تكرار الإيقاع هو إعادة للماضي فكأننا في اللازمن، وتفرض الموسيقى نفسها في أذهان متلقيها بتكرار عناصر البناء»[430]

وتوافق هذا الإيقاع مع أمواج البحر المتدافعة باتجاه الشاطئ، والمرتدة في حركة تعاقبية.

وقد ركز هذا التأويل ثنائية القرائن الاستعارية المتضادة (يأتيك بها البحر/ تذهب بها الموجة)، فهذه المتواليات «تقيم في نفس المتلقي، إيقاعا يتناغم مع إيقاع النص»[431].

ومن هنا برزت أهمية الإيقاع الداخلي، كشكل موسيقي قادر على الاتصال بالأحاسيس والانفعالات النفسية، فسعت (الناصة) إلى خلق حالات من الإيحاء عن طريق موسيقى الألفاظ، والإلحاح على استخدام الكلمة، كدلالة، وكصوت انفعالي.

يتضح الإيقاع في موضع آخر من خلال فعل التكرار واستعمال التراكيب الصوتية، وذلك في تناص الروائية مع قول (بودلير)، ومايلي ذلك الاقتباس من إنزياح دلالي ليتشكل لنا قصيدة نثرية راقية، فتكررت (نعم) ثمان مرات[432]، وفي كل مرة تقترن بمدلول يضج بالحيوية والحياة، بل إن الخطاب الروائي يجعل من هذه الـــ (نعم) إيقاعا يتسق مع أدوات النداء: (يا، يا، أيتها، أيتها) التي تخلق وشاحا موسيقيا عذبا.

---

[428]- الرواية، ص: 328

[429]- صلاح فضل ،بلاغة الخطاب وعلم النص ،ص:72

[430]- عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير، ص: 24

[431]- عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير ، ص: 23

[432]- ينظر: الرواية، ص: 255

صباح (نعم) ← أيها العالم / يا كل الأشياء ← التي أصبح اسمها (نعم)
صباح (نعم) ← أيها الحب / يا كل الكون ← الذي يستيقظ على (نعم)

أيتها الطرقات المشجرة ← تنتظر
أيتــها الــطاولات ← تنتظر ← في مدن (نعم)
أيتــها الأســرة ← تنتظر

فاعتبار الموسيقى هي فن تألق الأصوات الموسيقية المنسجمة، لتعبر عما يجول بالنفس فإنها تقوم بدور فعال في إصباغ النصوص بصيغة الشعرية، التي تتعمق في الذات الإنسانية، فأعطت للرواية زخما موسيقيا شجياً في إطار موضوعها المفعم بكل متضادات الحياة، وبما أن الأسلوب لا يقوم على أساس اختيار الألفاظ في الجملة فحسب، بل بالطريقة التي تتناسق بها الجمل والمقاطع والفصول مع بعضها البعض وعلى جميع مستويات المتن السردي، حيث « يمكن وجود أسلوب –في الرواية –أي شكل خارجي، وبالتالي إيقاع وهذا ما يسمونه التقنية في الرواية المعاصرة »[433].

من خلال ما تتيحه القراءة للنص الروائي، يتضح أن بعض التناصات تتخذ مواضع شكل السطر الشعري الحر في (فوضى لحواس)، « وهذا يتطلب التعديل في تركيبة الجملة اللغوية بالتقديم والتأخير، وضبط الإيقاع لتثبيت هذا الوهم الشعري»[434] ويوحي ذلك التنظيم الداخلي للنص وترتيب جمله، بحيث تساهم في تحقيق إيقاعية النص وبذلك شعريته استقتها (أحلام) من تجربتها الخاصة في تنظيم الشعر الحر.

<u>شعرية المكان</u>:

تحيلنا شعرية هذه الرواية إلى بؤرة إنزياحية جديدة، تحاول الناصة من خلالها تحريك هاجس جمالي يكسر الكثير من عادات النثر وثوابته، فتضفي على الأمكنة صبغة جمالية وتعطيها بعدا دلاليا مغايرا، وكل ذلك في قالب شعري.

يظهر ذلك من خلال قول (بودبير) « عندما جئت إلى هنا منذ أسبوعين، كان بودلير يرافقني بتلك المقولة الجميلة التي كانت تستبقه إلى كل سفر، " الشهوة تناديني والحب يتوجني"،

[433]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص:34
[434]- صلاح فضل، شفرات النص، دار الآداب، بيروت، 1999، ص: 215

الآن أترك عرش الحب خلفي، فالشرعية تناديني...وقسنطينة تنتظرني و الحياة التي استغفلتها وخرجت على قانونها تعيدني إلى بيت الطاعة متوجة ببريق الذكريات»[435].

يشكل المكان أحد الفضاءات المهمة في شعرية البنية السردية للنص، فهو بمثابة «القاعدة المادية الأولى التي ينهض عليها النص و يستوعبها حدثا وشخصية»[436]، حيث إن الدمج بين ما هو مجرد وما هو محسوس، داخل هذه الرواية ناتج على ما يضفيه المكان على شخصية البطلة، فهي تتواصل مع الحياة عبر حيثيات لها جذورها الموغلة نحو الماضي، التي تدعم بناء الحاضر و ترصد المستقبل.

وهذا ما تشكله قسنطينة كمعادل موضوعي بالنسبة إلى (حياة)، التي تحاول الهرب من قيود التقاليد والأعراف، فتلجأ إلى مقولة (بودلير) ولكن ببعد مضاد، فهي تجعل قسنطينة مدينة شرعية ترفض الشهوة.

ومن أجل أن تؤدي هذه الأمكنة والتناصات وظيفتها، تلجأ الناصة إلى توظيف الرمز النقيض، ذلك أن « النقيض أخلاقيا أو سياسيا، لابد أن يؤدي وظيفة شعرية »[437].

الشهوة ضـــــد الشرعية

الحب ضـــــد قسنطينة

كما أن النص « يستقي شعريته من كثافة الثنائيات الضدية فيه»[438]، وبذلك تسعى (أحلام) إلى توظيف أفكارها من خلال التضاد بين مختلف ثنائيات الحياة.

وتواصل الروائية حكايتها مع قسنطينة التي تشكل الفضاء الأوسع، وبؤرة التأزم «أعود إلى قسنطينة متحاشية النظر إلى هذه المدينة، كنت أتمنى لو أراها بعيون بورخيس عندما يرى (بوينوس آريس) بعينين فاقدتي البصر، عساني أحبها، دون ذاكرة بصرية..أحيانا يجب أن نفقد بصرنا، لنتعرف مدناً لم نعد لفرط رؤيتها نراها»[439]. يعكس لنا هذا النص الغائب، مدى الكره الذي تشعر به (حياة) تجاه قسنطينة إلى درجة تتمنى فيها فقدان بصرها، فتغير بذلك ذاكرتها البصرية، تجاه هذه المدينة.

---

[435]- الرواية، ص: 331

[436]- خليل شكري هياس، فاعلية الذاكرة في الكتابة الشعرية، ص: 177

[437]- علي جعفر العلاق، الشعر و التلقي، ص: 136

[438]- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص: 118

[439]- الرواية، ص: 331

ومن خلال عودتنا إلى الجزء الأول، الثلاثية (ذاكرة الجسد)، استطعنا أن نفسر هذا الكره، وعدم رغبة البطلة العودة إلى قسنطينة التي تمنعها من التصرف بحرية نتيجة للضغوط الاجتماعية والنفسية.

تكن البطلة (حياة) الكره لقسنطينة لأنها تشبهها، أو هكذا أرادها ذلك الرسام في رواية أخرى وحياة سابقة، فهو يقول لها: « أكتب إليك من مدينة تشبهك وأصبحت أشبهها، مازالت الطيور تعبر هذه الجسور على عجل، وأنا أصبحت جسرا آخر معلقا هنا لا تحبي الجسور بعد اليوم...»[440].

يحيلنا هذا التشبيه بين البطلة وبين قسنطينة بجسورها، إلى انزياحات المكان ودلالات عميقة تتعدى تلك المواقع الجغرافية، لتلتزم حياة بوصية الرّسام، وتكن في قلبها كرها وخوفا من الجسور.

ففي هذه الرواية تطل الذات (أنا حياة) إطلالات زمنية ومكانية كثيرة، يتشابه فيها الماضي مع الحاضر، من خلال بنية السرد التي تناسب أجواء الخطاب الروائي ذلك أن «الشعرية هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية»[441].

فالمبدع هنا يلجأ إلى ذاكرته للكشف عن تلك العلاقات الحميمية، التي تربطه بالمكان فهو يحاول من خلال ذاكرته استحضار ذكرى مكانه الأليف، فيسقط عليه مشاعره وأحاسيسه.

كما تعد الجسور، رموزا للتواصل والاتصال، اتصال طرف بآخر، اتصال الماضي بالحاضر، كما أن الجسر هو قسنطينة وهي بدورها عينة من الوطن، فيجاوز بذلك الجسر مجرد قضبان حديدية ليرتبط بالمرأة (حياة) فنجد أنفسنا أمام هذه التسلسلات:

الجسر ← حياة ← قسنطينة ← الجزائر

فالحديث عن قسنطينة هو الحديث عن طرفي الجسر، عن الحياة الماضية والحاضرة وما آلت إليه أوضاع الوطن، يتمثل ذلك في «اتخاذ هذه اللوحة المكافئ أو المعادل الموضوعي للفتاة أحلام، كونهما توأمين، وكون الجسر وسيلة الاتصال بين الطرفين، وكون الفتاة هي أحلام الشهداء، وذلك ما يمكن أن يكون معادلا من جهة أخرى للجزائر عامة »[442].

كما أضفت شعرية المكان على قسنطينة لمسة أنثوية، إذ أصبحت حياة(البطلة) تأخذ تدريجيا ملامح مدينة وتضاريس وطن، و« ها هي ذي قسنطينة...باردة الأطراف

---

[440]- ذاكرة الجسد، ص: 10

[441]- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص: 57

[442]- صالح مفقودة، نصوص و أسئلة، ص: 41

والأقدام محمومة الشفاه، مجنونة الأطوار، هاهي ذي...كم تشبهينها اليوم أيضا...لو تدرين !»[443].

وبذلك جمعت هذه الرواية بين التضاد الدلالي الكامن في الأمكنة، وبين الدمج التجريدي مع المحسوس، وبين المفهوم وحسية الانزياح الملتهب.

<u>شعرية الوطن</u>:

يعد الوطن فكرة غالية داخل كل نفس إنسانية، بحيث يرتبط المرء شعوريا بالمكان الذي ينبت فيه تمتد فيه جذوره وتتربى عليه حواسه، ويستقي منه فكره وأصوله لتتسع تلك الرقعة وتضم الوطن ككل.

إن تجسيد هذه الفكرة يعد من صميم صناعة الشعرية؛ حيث إنها تمثيل للأحلام والذكريات، هي انتماء الإنسان للعالم، هويته وجذوره « وهو لا يفعل كل ذلك إلا إذا تلبس بحالة شعرية، كأن يصبو إلى مرابع اللهو والطفولة، أو يتوجع بتذكر ماضيه ومعالمه»[444].

تعي (أحلام مستغانمي) جيدا دور الوطن في النفوس، فتحاول بلغتها الشعرية أن تقدسه، أن تمنحه بعض العرفان بالجميل، أن تعزيه وتمسح الغبار عن ألوانه « أولئك الذين ظنوا أن جثمانه قد يمر سهوا في غفلة من الوطن، أن موته قد يكون حادثا لا حدثا في تاريخ الجزائر..تراهم توقعو له...جنازة كتلك ؟.

انهيار صاعق للأشياء وطن يغمى عليه يدخل حالة من الهستيريا، يبكي رجاله كالأطفال في الشوارع يهتفون «إنا هنا» تخرج نساءه ملتحفات بالأعلام الوطنية، حاملات مع موتاهن رجل لم يحكم كي تغطي صوره الشوارع...إنما كي تغطي صورة الجزائر صور القتلى الذين يملأون صفحات الجرائد.

رجل لم يمش يوما باطمئنان على تراب الوطن، تحمله القلوب، أمواجا بشرية نحو التراب»[445].

يحيلنا هذا المشهد الروائي لحادثة اغتيال (محمد بوضياف)، (فناصة) بلغة شعرية مفعمة بالحزن ترثي الوطن لوفاة رجل كان نافذة الأمل لكل الجزائريين، الذين شيّدوه إلى مثواه الأخير، حاملين الأعلام الوطنية يبكون الجزائر وأحلامهم.

وتتجسد شعرية الوطن هنا من خلال العلاقة بين «الشعرية والسياسة وهو أمر بإمكان الجميع ملاحظته، لكنه يستدعي تفكيرا في نظرية اللغة وفي التاريخ»[446] وتفكير في الوطن وما

---

[443]- ذاكرة الجسد، ص: 13

[444]- صلاح فضل، تحولات الشعرية، ص: 55

[445]- الرواية، ص: 338

آلت إليه أوضاعه، ومن الملاحظ أن أحلام ناقشت أكثر المواضيع السياسية تأزما والتي خلقت الفوضى التي عاش فيها الشعب الجزائري ما يزيد عن عشر سنوات.

فناصة باستعارتها فعل الإغماء، لتصف به حالة الجزائر في تلك الفترة وهي تودع رجلها الثاني، كإنسان يفقد وعيه ويدخل في حالة هستيريا لفرط الصدمة عليه وفي المشهد السابق تذكر كلمة الوطن أربع مرات، وكلمة الجزائر مرتين في مقتطف سردي لا يتعدى بضع أسطر.

تتضح علاقة البطلة (حياة) مع الوطن، في معاناتها وإحساسها بالاغتراب في مدينتها فيبرز صراع بين قسنطينة والعاصمة، إلا أنها في كل ذلك تستند إلى « توليد صورة مثالية للوطن بالتوافق أو الخلاف فيه، وهي التي تحفر قسماته في ذاكرة الأجيال »[447].

وبذلك يصبح الخطاب الروائي أكثر شعرية، وأكثر خصوبة بمعانقته لفكرة الوطن ولفعل الحياة المتجدد، ليحتضن السرد في طياته أحاسيس وعواطف عميقة في ذات الجزائريين.

في هذه الرواية تقدم لنا (الناصة) نموذجا ناضجا لفن القصة يدهش القارئ «باكتمال إبداعه و تماسك وحداته وقدرته على تجديد وعي الإنسان بالواقع، عندما تخترقه نظرة الكاتب بغية الوصول إلى عمق التجربة، بطريقة فنية تجمع عناصر الواقع، وتكشف عن التناقضات الكامنة فيه »[448].

الملاحظ من خلال توظيف فكرة الوطن، أن الناصة متأثرة لحد ما بإلياذة الجزائر (مفدي زكريا)، ويتضح ذلك من خلال المقطع التالي: « ليخرج العالم العربي بألحان حماسية تطالب بإطلاق سراح الزعماء الخمسة، أناشيد تلقفتها أفواه أطفالنا وحناجر رجالنا وزغاريد نسائنا.

كنا نبكي..

ووحده التاريخ كان يضحك، فهو وحده كان يدري مالم يتوقعه أحد »[449].

استعانت الناصة بالنفي الجزئي، كأحد المستويات العامة في التعامل مع النص الغائب وهو أن يأخذ المبدع نص غائب يقوم بنفي أحد أجزائه، أما قول (مفدي زكريا):

بكت فضحكنا..وقال الزما ن: تبارك شعب تحد العناد

لتتشكل الثنائيات التالية:

---

[446]- هنري ميشونيك، راهن الشعرية، ترجمة: عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، ط2، ص: 72

[447]- صلاح فضل، تحولات الشعرية، ص: 55

[448]- عبد الحميد هيمة، دلالة المكان في رواية (سرادق الحلم و الفجيعة)، مجلة الموقف الأدبي، السنة الثانية و الثلاثون، آذار 2003، العدد 383، ص: 184

[449]- الرواية ،ص:241

التاريخ ⟵ الزمان

بكت ⟵ ضحكنا

ضحكنا ⟵ نبكـــي

ينتمي في العموم هذا التناص إلى ما اسماه(جيرار جينيت) بالميتانص، هو مجموعة النصوص التي يمكن تقريبها في النص، سواء أكانت في ذاكرة الناص أو المتلقي، وهو «علاقة التعليق الذي يربط نص بآخر، ويتحدث عنه دون أن يذكره»[450].

جـــمالية التلقـــي:

تعرضت نظرية التلقي لعملية تهميش وإهمال كبيرة، من قبل الاتجاهات النقدية في الستينات والسبعينات، فأهملوا القارئ الذي يعد طرفا أساسيا في العملية الأدبية ومن هنا طرحت إشكالية فعل القراءة كفعل ضروري لإحياء النصوص، وانتشالها من حالة السكون، ومن الواجب الإشارة إلى أن إشكالية القراءة، وإن كانت قضية رافقت مسارات التحول البشري باعتبارها ملازمة للكتابة، فإنها اكتسبت حديثا أهمية علمية ومنهجية لا سيما مع ظهور ما سمي حديثا بجماليات التلقي Esthétique de la réception[451] .

وهكذا فإن العمل الأدبي لن يتم إلا بوجود القارئ، الذي ظل عنصرا منسيا في الظاهرة النقدية لعهد طويل، ولم يلق الاهتمام المناسب، إلا بعد « أن أخذت مدرسة كونستانس الألمانية تقدم نظرية للقراءة، سماها مؤسسها (هانس روبرت ياوس Hans Robert Jauis) جمالية التلقي»[452].

تقوم هذه النظرية على أن فهم النص، لا يكتمل بعلاقته مع مؤلفه أو الكشف عن بنيته العميقة فقط، بل يجب مراعاة العلاقات المتبادلة بين الكاتب والمتلقي، الذي يعيد تشكيل النص ويعطيه بعدا جديدا و حياة مغايرة.

فالقراءة إذا فعل جوهري لإحياء النص ووضعه ضمن حركة التاريخ، والتحول ومن هنا طرح (هانس روبرت ياوس)، في خضم هذه النظرية مجموعة من الأسئلة الأساسية وهي: ما الوظيفة التي يؤديها الأدب اليوم ؟، وكيف نتصور علاقتنا بالنصوص التي ظهرت في الماضي ؟، فقد حاول (ياوس) أن يجيب عن هذه الأسئلة منذ محاضرته المشهورة في جامعة

---

[450]- محمد عزام ، النص الغائب ، ص:38

[451]- ينظر: عبد الوهاب شعلان، القراءة المحايثة للنص الأدبي، الموقف الأدبي، ع: 383، آذار 2003

[452]- جان ستاروبينسكي، في نظرية التلقي، ص: 111

كونستانس عام 1967 بعنوان (ما التاريخ الأدبي) أن يجيب عن هذه الأسئلة فتوصل إلى أننا « لا يمكن إدراك رهانات العالم الحالي بصورة كاملة، إلا إذا وعينا جيدا الأبعاد والتناقضات والانزياحات، وحددنا موقعنا من التراث، الذي لا يمكن أن يستمر إلا بفضل التحولات و التشكيلات الجديدة »[453].

ويعطي(ياوس) بعدا تاريخيا للنقد الذي يتجه إلى القارئ؛ وذلك في محاولة تحقيق توازن بين الشكلية الروسية التي تتجاهل التاريخ، والنظريات الاجتماعية التي تتجاهل النص، لأنه « ليس موضوعا ينهض بذاته عارضا الوجه نفسه لكل قارئ في كل فترة تاريخية، فهو ليس أثرا من الآثار التي تكشف عن جوهرها اللازمني في نجوى ذاتية »[454].

من هنا تنهض أهمية فعل القراءة، من خلال الخصوصية التي تتمتع بها الكتابة الأدبية باعتبارها فضاء من الرموز والإيحاءات، فتأخذ القراءة وظيفتها الأساسية في ملء فراغات النص وثغراته والكشف عن رموزه وحل شفراته.

يمكن اعتبار البلورة المنهجية لإشكالية القراءة، قد تحققت بفعل جهود أعلام جامعة كونسطاس في ما يسمى بجمالية التلقي، فعلى أيدي هؤلاء الأعلام أخذت القراءة مكانة متميزة وأعطي القارئ وظيفة خاصة، كان قد افتقدها في الممارسات النقدية التي راهنة على النص أو المؤلف.

من أهم الإنجازات ما قدمه لنا (ولفنغانغ إيرز)، الذي اهتم بالعلاقة بين المتلقي والنص بتركيزه على القارئ الفرد بعكس (ياوس) الذي اهتم بالجمهور، أما السؤال الذي ارتكز عليه (إيرز) فهو: كيف يتجسد معنى النص عند القارئ ؟.

والمعنى المقصود هنا ليس ما يختبئ في النص، و إنما البعد الآخر الذي يقدمه القارئ لهذا النص وتأولاته الخاصة به، فمن « دون هذا القارئ، لا يمكننا أن نفهم جيدا تاريخ الأجناس الأدبية، ومصير الأدب الجيد والأدب المتواضع، واستمرارية بعض الأنواع الأدبية أو تراجعها»[455].

ومن خلال هذه الأسس يقدم لنا (إيرز) استراتيجية للتحليل تقوم على ثلاثة أطر هي:

1- النص بوصفه موضوعا موجودا، يسمح بإنتاج المعنى عن طريق القارئ الذي يقوم بتجسيده و يملأ فجواته.

---

[453]- المرجع نفسه، ص: 111

[454]- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص: 175

[455]- جان ستاروبينسكي، في نظرية التلقي، ص، 116

2- فحص عملية القراءة للنص، حيث تظهر أهمية الصور العقلية، التي تتشكل أثناء محاولة تشكيل موضوع جمالي.

3- فحص الشروط التي تسمح بقيام التفاعل بين النص والقارئ، عن طريق البنيات الاتصالية و البلاغية للأدب[456].

يتحقق فعل القراءة عند (امبرتو إيكو Umberto Eco)، عن طريق مسار استراتيجي، فالنص يرسم استراتيجية خاصة، ومتلقي النص هو الآخر يكون له استراتيجية معينة يحلل بها شفرات النص؛ حيث إن «توليد النص هو تحريك استراتيجية، تشترك فيها توقعات أفعال الآخر، كما هو الشأن في كل استراتيجية »[457] وفق هذا المسار يطرح (إيكو) مسألة ما أسماه "بالقارئ النموذجي Lecteur Modèle القادر على استنباط النص وفك شفراته بتأويلاته المتعددة.

سيضرب لنا (إيكو) مثالا على هذه النظرية، كالاستراتيجية العسكرية واستراتيجية لعبة الشطرنج؛ حيث يحاول كل من الخصمين كشف لعبة الآخر، فكذلك الأمر بين القراءة والكتابة، القارئ يحاول كشف ما يسعى النص إخفاءه، في حين أن النص «يتميز عن الأنماط الأخرى من التعبير بتفقده الكبير، والسبب الأساسي في ذلك هو أنه نسيج من المسكوت عنه»[458].

إن جمالية التلقي تعد القارئ بمكان حاسم، وذلك بالتخلي عن تصور جامد للنص لصالح تصور حواري للأدب، عبر التفاعل بين النص والقارئ، ومن هنا أعلن (رولان بارت) في مقالته 1968، موت المؤلف وميلاد القارئ، « يقدم بارت نظرية (النصوصية) حيث يموت المؤلف، ويتحول التاريخ والموروث إلى نصوص متداخلة ويتم الاحتفال بمولد القارئ»[459].

وهكذا فإن (بارت) ينسف المقولات التي اشتغلت بالأدب، والتي حفلت بالمؤلف والسياق، ويعيد للقارئ الاعتبار فالنص الأدبي عنده مجال تتبارى فيه ثقافات، تتجاور

---

[456]- ينظر: جان ستاروبينسكي، في نظرية التلقي، ص: 116 - 117

[457]- أمبرتو إيكو، القارئ النموذجي، ترجمة: أحمد بوحسن – مجلة الآفاق، ع: 918 ، 1988، ص: 141

[458]- المرجع نفسه، ص: 140

[459]- عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير، ص: 73

تتعارض، وما يجمع بينها هو القارئ الذي يحدد الاقتباسات، التي تتألف فيها الكتابة»[460].

فهو يقرر أن القارئ ينتج النص بالقراءات المتعددة، التي تحييه بعد موته، وما القراءة إلا إعادة كتابة للنص بطريقة مختلفة، يستمر من خلالها في الوجود، ويكتب له الخلود فالقارئ، إذا يتجاوز الشكل السطحي للنص، لتتعمق في بنياته.

ولهذا فإن (بارت) يجعل البحث عن القارئ النموذجي مسؤولية الكاتب، فيجب «أن أبحث عن هذا القارئ (أن أغازله) من غير أن أعرفه أين هو، وبهذا سيكون فضاء المتعة قد خلق»[461].

فاللذة عند (بارت) هي أن يستحوذ النص على القارئ، ويجعله منشغلا به عن العالم الخارجي، فيستكشف كل ممراته السرية، ويضيء دهاليزه المظلمة بدون ملل وكلل.

تعرضنا باختصار لإشكالية القراءة لأنها شائكة وشاسعة، كما تعرضنا للظهور العلمي المنهجي لنظرية التلقي وجمالياتها مع مدرسة كوسنطانس، وروادها (ياوس وإيدز) بقي علينا أن نتحدث عن تلقي النصوص الغائبة، وما تشكله من جمالية عند القارئ، ولكن قبل ذلك علينا أن نحدد أهم الأطر التي سنتناول بها الدراسة، الإطار الأول يشمل أنواع القراءات، والتي يكون لها دور مهم في تحديد الإطار الثاني وهو أفق التوقع.

أ- <u>أنواع القراءات</u>:

تنادي نظرية التلقي بدور القارئ في إنتاج المعنى، فهي لا تلزمه بإنتاج معنى يشبه معنى قارئ آخر، ولا تنطلق من أسس عقلية محضة، إنما تشترك ذات المتلقي فيها بصورة جوهرية.

ومن هنا على القارئ بذل جهد كبير لفهم النص، ولا يتم هذا الفهم عن طريق القراءة السطحية ذات البعد التأويلي الواحد، بل من خلال التعمق في مكنونات النص واستنطاق سواكنه، « أن نعرف كيف نقرأ، معناه أننا نستطيع بث الحياة مرة أخرى في أدبنا القديم، و تقديمه في حلة جديدة معاصرة، فالنص لا يعيش إلا من خلال القارئ ومن خلال اشتغال القارئ به »[462]، ولهذا تعرض (تودروف) في دراسته لأنواع القراءة وهي ثلاثة.

---

[460]- ينظر: رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص: 87

[461]- رولان بارت، لذة النص، ص: 25

[462]- جان ستاربنيسكي، في نظرية التقي، ص: 124

1- <u>القراءة الإسقاطية</u>: تعد هذه القراءة القديمة ذات بعد تقليدي عتيق، ذلك أنها في تعاملها مع النص، لا تلمس سوى بنيته السطحية، لتمر من فوقه متجهة إلى الكاتب أو المجتمع الذي انبثق منه فتمارس على النص عملية إسقاطية، تحيلنا مباشرة إلى حياة المؤلف باعتباره منتج النص.

يتحول النص بذلك إلى وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية ذلك أننا «نقرأ من خلال النص، متجهين نحو المؤلف، أو المجتمع أو أي موضوع آخر يهتم به الناقد »[463]، ومن نماذج هذه القراءة ما تبناه النقد النفسي للأدب؛ حيث ركز على الجوانب النفسية و الشخصية للمؤلف، وكذلك فعل النقد الاجتماعي للأدب؛ الذي اهتم بدراسة انعكاسات المجتمع وإرهاصاته على مؤلف النص.

2- <u>قراءة الشرح</u>:

تلتزم هذه القراءة بالنص ولكن في ظاهره فقط، فتكتفي بالمعنى السطحي والأولي لتعطي هذا المعنى الظاهر حصانة يرتفع بها فوق الكلمات، وهي بذلك تلغي المعنى الكامن وراء اللغة، وتلغي الدلالات المختلفة لتلك الكلمات.

وتعتمد هذه القراءة في شرحها لنص، على وضع الكلمات بديلة للمعاني نفسها فتكون تكرارا مبتذلا، و« فيها يظل القارئ داخل حدود النص، على عكس القراءة السالفة التي تقوم على عبور النص إلى ما سواه »[464]، فالقارئ لا يكاد من خلال هذه القراءة أن يبتعد عن المعنى السطحي للكلمات، فيعود كل مرة إلى المعنى نفسه (الظاهر).

3- <u>القراءة الشعرية</u>: تستعين هذه القراءة في فهم النص وشفراته، بمعطيات فنية وجمالية، لاعتبار النص الأدبي بئرا طافحة بالفن والإبداع، لتكسر به كل الحواجز وتضم مختلف النصوص والثقافات.

ولهذا تحاول القراءة الشعرية كشف الغطاء عن هذه البئر، والارتواء من ينابيعها النص المتدفقة، فتنتج بذلك دلالات جديدة ومتجددة بتعدد القراءات فيها، فتتجاوز ما هو ظاهر على الكلمات وما هو مقتصر على المؤلف، لتجعل القارئ هو مالك النص ومنتجه الجديد فهي قراءة تبحث عن المبادئ العامة، التي تتجلى في أعمال معينة ذلك أن « القراءة ليست فعلا «بريئا» إنها تمتلك سلطانا، دائما تكون القراءة مهما تكتمت عن مقاصدها، وحجبت مرادها نوعا من الاحتواء، احتواء النص»[465].

---

[463]- عبد الله الغذامي، الخطيئة و لتكفير، ص: 130

[464]- المرجع نفسه، ص: 130

[465]- لطفي اليوسفي، الشعر و الشعرية، ص: 382

ولهذا يجب أن يفهم النص في صيرورته، بدلا من أن يفهم على أنه بنية ثابتة وهذا سيحيلنا إلى تأويلات مختلفة باختلاف القراء وآرائهم حول النص، إلا أن هذه التأويلات المتعددة، التي تفتح أمام النص آفاقا جديدة وتمنحه الاستمرارية في الوجود ما كانت لتكون لولا كان «النص يتضمن في ذاته معنى جاهزا ونهائيا، لما تغيرت دلالالته السابقة بتغير قراءته المتعاقبة، ولا نتفت الحاجة إلى هذه القراءات الجديدة أصلا»[466] وفي علاقة النص مع القارئ وتفاعلها معا، ينتج أفق توقع يخص كل طرف على حدا.

ب- <u>أفــق التوقع</u>:

في محاولة لإثبات جمالية التلقي، يؤكد (ياوس) على الأثر أو الوقع الذي يمنحه النص من جهة، والمتلقي من جهة أخرى، ويمكن تبين خصوصية هذه الجدلية التي أسس لها من خلال طرحه ما أسماه بأفق التوقع أو الانتظار Horizon d'attente.

1- القارئ قبل قراءته لأي نص يكون مجهزا بفهم مسبق، يشكل أفق انتظاره النابعة من قناعاته وأفكاره الخاصة، وفق رغباته السابقة، بعبارة أخرى فإن القارئ يخزن في ذاكرته عصارة التجارب الشخصية والثقافية والاجتماعية التي مر بها والتي لها تأثير في عملية تلقيه للنصوص الأدبية، ويتلخص أفق القارئ حسب العوامل التالية:

أ)- التجربة التي يمتلكها القارئ عن الجنس الذي يعود إليه العمل (شعر، رواية قصة)، ويظهر هذا الأفق من خلال ما يقدمه العمل من احتمالات القبول أو الرفض.

ب)- شكل الأعمال السابقة وموضوعها، هذه الأعمال الأدبية التي تستلزم التجربة معرفتها.

ج)- الانزياح اللغوي و مدى استخدام اللغة الشعرية لجذب القارئ[467] .

ويمكن تفسير اختلاف استقبال النصوص إلى تطور الذوق، ومعايير تقويم القراء الذين يختلفون في آفاق توقعهم للنص.

2- كما أن للنص أيضا أفقه أو ما أسماه (ياوس) " بالمرجعية الأدبية "، التي يستلزمها النص، فقد يقع صراع بين الأفقين (القارئ و النص)، ذلك لأن المتلقي حين يقرأ النص فإنه يرغب في أن يستجيب العمل لأفق توقعاته، وأن ينسجم مع مخزونه الفكري و الثقافــي وفي الوقت نفسه يحاول النص إلغاء أفق القارئ، ويعيد صياغته حسب أفقه الإبداعي الجديد ولعل

---

[466]- جان ستاروبينسكي، في نظرية التلقي، ص: 125

[467]- ينظر، روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، جدة، النادي الأدبي الثقافي، 1999، ص: 173

نجاح النص في إحداث التغيير إنما هو دليل على قدرة النص، في التوفيق بين شروط الإبداع والمرجعيات الثقافية المختلفة.

يعد أفق التوقع أو الانتظار الركيزة المنهجية لنظرية (ياوس)، على الرغم من أنه لم يتوقف عنده كثيرا في كتاباته الأخيرة، ويمكن أن نحدد هذا المفهوم ببساطة بوصفه منظومة من المعايير والمرجعيات للمتلقي في لحظة معينة تتم انطلاقا من قراءة النص، وتقديمه جماليا وهذا النص في حد ذاته يحمل معه أفقه الخاص[468].

وتتركز دراستنا للتجربة الجمالية في لحظة بناء افق التوقع، الذي تولده القراءة عند القارئ المعاصر، كما عند القارئ اللاحق، ومن حيث «هو مسألة "التناص" مقابل السؤال حول وظيفة النصوص الأخرى، الحاضرة هي أيضا في افق العمل الأدبي والتي تكتسب معنى جديدا بهذا الانتقال، ومن حيث هو مسألة الوظيفة الاجتماعية للأدب، في حالة التوفيق بين التجربة الجمالية وتجربة العالم المعيش »[469] .

<u>جمالية تلقي التناص</u>:

إن علاقة المتلقي بسلسلة النصوص السابقة التي تشكل النص الأدبي، تعتمد على تطور متواصل من إصلاح الأفق وتعديله، حيث يطرح النص الجديد بالنسبة للقارئ أفق توقع وقواعد اللعبة، التي تتآلف مع النصوص الغائبة، وخلال عملية القراءة يتغير هذا الأفق ويصحح ويعدل، بمعنى آخر يعاد إنتاجه من جديد، « فعملية استحضار الغائب تفيد في تحويل القارئ إلى منتج للنص، مما يجعلها مضاعفة الجدوى»[470]، فهي من ناحية تثري النص بدلالات جديدة ومتعددة ، ومن ناحية أخرى تفيد في صنع قراء جيدين، يجعلون من القراءة عملا إبداعيا وفنيا، وليست جمالية العمل الأدبي مطلقة وعمومية، وإنما تستقي هذه الجمالية « من خصوصية العمل الأدبي، وفعل القراءة يستكشف ما في تلك البنية من جماليات المستكنة في تشكيلها »[471].

ومن هنا فإن مخزون التجربة عند القارئ، يقوم بدور مهم في عملية التلقي وفي الوقت نفسه يضع النص قوانينه الخاصة، التي تمكن القارئ من فهم المعنى على أساسها ولابد للقارئ أن يعدل أفق انتظاره، حتى يتجاوب مع النصوص الغائبة التي تتعمق في بنية النص الأصلي «

---

[468]- ينظر: دانييل هنري باجو، الأدب العام و المقارن، ترجمة: غسان السيد، إتحاد كتاب العرب، 1997، ص: 77

[469]- هانز روبرت ياوس، علم التأويل الأدبي (حدوده ومهامته)، ترجمة:بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، 1988

[470]- عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير، ص: 82

[471]- رجاء عيد، القول الشعري، ص: 56

وذلك ينتج عنه إمكان تعديل "نظرة العالم"، الخاصة بالقارئ بفعل التمثيل الداخلي والمفاوضة، وتحديد العناصر غير المحددة تماما في النص»[472].

ومن أجل بيان جمالية تلقي التناص من خلال رواية فوضى الحواس، سنحاول أن نتتبع مختلف تجليات النصوص الغائبة في المتن السردي، حيث إن دور القارئ هو أن « يضع النص المقروء داخل بنية من العلاقات الجمالية والثقافية»[473].

<u>الـــتناص التاريخي:</u>

تفجر هذه الرواية في نفس المتلقي، مذاقا مغايرا لما نراه في الكثير من أنماط الكتابة الروائية، مذاق التاريخ وذكرياته الموجعة؛ حيث يتغلغلان في شرايين اللغة فيغيران تركيبها وإيقاعها ويدفعانها إلى مجال أوسع.

سعت (أحلام مستغانمي) من خلال توظيفها لبعض العناصر التاريخية، ليجعل الرواية ذات صبغة واقعية، تقترب بالأحداث الحقيقية إلى القارئ، فتشاركه ذاكرته وتقحمه مرة أخرى في الأيام التي عاشتها الجزائر في سنوات المحنة، وحتى في سنوات الاستعمار.

ومن هنا فإن أفق توقع القارئ الجزائري، (الذي يختلف عن بقية قراء الوطن العربي في ما يخص تاريخ بلاده)، جاء مطابقا لأفق توقع النص، بل إن ذاكرة القارئ الجزائري كانت مثخنة بتلك الأحداث حد الأرق، أما ما قدمته أحلام فكان بعض لقطات عن سيناريو دامي استمر أكثر من عشر سنين.

وفي ما يخص آلام وأوضاع الجزائريين فقد جسدتها (أحلام) بلغة شعرية، فرثت (بوضياف) الأب والرئيس، ووصفت تلك المشاعر المتخبطة التي عاشتها الجزائر وبكى عليها الشعب، « حتى دون صوت، كان بوضياف يخترقك بعينين حزينتين، لهما ذلك الحزن الغامض الذي يجبرك على أن تثق بما يقوله...

عينان تعرفان، تدرب الوطن على الغدر منذ الأزل، عينان تغفران وتنسيان، مذ داهمهما حزن المنافي، وإحساس عميق بخيانة الرفاق، فلم يعد يغادرهما حزنهما، ولا عادتا تقويان على الضحك »[474].

وليؤدي هذا التناص مهمته و تحقق هذه النصوص الغائبة الغرض منها، لابد من مشاركة القارئ في هذه الثقافة، وقراءة النص هي التي تستطيع استنباط دلالات التناص

---

[472]- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص: 174

[473]- صالح مفقودة، نصوص و أسئلة، ص: 69

[474]- الرواية، ص: 336

التاريخي والهدف من توظيفه داخل الرواية، فبدون القارئ لا يمكننا أن نؤدي المعنى المقصود، فهذه الشخصيات التاريخية ليست شخصيات عابرة، وإنما تشكل جزء من ذاكرة المتلقي وحدث مرتبط بحياته اليومية.

فقد ساهمت هذه النصوص الغائبة إلى حد كبير، في توضيح المعنى، و« أدت إلى الإنابة عن المقصود الكاتب والأخذ بيد القارئ أو المتلقي، ومساعدته في عملية فهم معلقا مغزى الخطاب الموجه إليه »[475].

يتبين من خلال هذه المعطيات أن الأحداث الواقعية (التاريخية)، لها تأثير إيجابي عند القارئ، فهي توهمه بحقيقة الرواية وواقعيتها، فتشكل قبول واضح بين أفق توقع القارئ أفق انتظار النص، وما ساعد على إحداث هذا توافق هو اللغة الشعرية التي احتضنت تلك النصوص الغائبة و قدمتها بصيغة جمالية، و«يذكر أنه لا يمكن نسيان أن الأعمال الأدبية هي عند استقبالها نقاط تركيز لأفكار جمالية، وأيضا أخلاقية وسياسية وفلسفية»[476].

2- <u>تلقي التناص الأسطوري</u>:

لعل الغاية من توظيف الأسطورة، هي إدهاش المتلقي بصياغة جديدة للنص الخرافي والمتلقي الحصيف، يستطيع أن يدرك الثابت والمتحول في الخطاب الجديد فمن خلال عملية التناص يتم التواصل مع النصوص، فينفتح النص الأدبي عبر كثافة التناص إلى أفق لا متناه ومن هنا تكون الغرابة والألفة في النص الأدبي، وتتحقق هذه المعادلة في وقت واحد؛ حيث يقدم المؤلف «في جوهر عمله أسطورة، يتداخل فيها الكثير من إجراءات قصص الحب المقموع، وقصص الموت والانبعاث، مما يجعل جوهر الشعرية ينبعث من هذه الرؤية الأسطورية»[477].

إن استرجاع أحداث أسطورة (سندريلا) إلى فوضى الحواس، لم يكن بسرد هذه الأحداث كما هي، إنما سعت (الناصة) إلى تحويل مكنونات الأسطورة وإعادة صياغتها وفق ما يلاءم المتن السردي، « مسافة لم أعد أدري أعبرتها في لحظة أم في ساعات ولكنها المسافة الصغيرة والكبيرة في آن واحد، تلك التي عندما نقطعها نكون قد تجاوزنا عالم الحلم إلى عالم الحقيقة. أكانت كافية...ليلتصق بي عطره، ويخترق حواسي حد إيقاظي بعد ذلك أشهرا أمام رجولة لن أستدل عليها بعطرها»[478].

---

[475]- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص: 100

[476]- جان ستاروبنسكي، في نظرية التلقي، ص: 99

[477]- فيصل درّاج و آخرون، أفق التحولات في الرواية العربية، ص: 45

[478]- الرواية، ص: 58

تتحول بذلك البطلة (حياة) إلى سندريلا، التي تبحث عن الأمير، معتمدة على عطره كوسيلة للتعرف عليه، ولا تتوقف الكاتبة هنا بل تأخذ بعدا آخر للأسطورة فيكون البطل هو الآخر، الأمير الذي يبحث عن سندريلا، ولكن وسيلة التعرف تتغير من حذاء إلى ثوب موسلين أسود، «حتى أنني كما في قصة ذلك الأمير، الذي لم يبق له من سندريلا سوى حذاء ليتعرف به إلى فتاة لا يعرف سوى مقاس قدمها، أتوقع أنني لو رأيت امرأة ترتدي ثوبا من الموسلين للحقت بها متأكدا من كونها أنت »[479].

إن رحلة القارئ في هذه الرواية، هي عملية تعديل مستمرة، فالمتلقي يحمل في عقله توقعات معينة، متكأ على ذكرياته التاريخية والثقافية، « ولكن التوقعات تتعدل على نحو مستمر، وتتحول الذكريات أثناء مضينا في النص، وما نمسك به في ثنايا قراءتنا هو مجرد سلسلة من وجهات النظر المتغيرة، وليس شيئا ثابتا مكتمل المعنى في كل وجهة نظر على حدا »[480].

وبهذا فإن الأسطورة بأجوائها الخرافية وإشاعات الحلم، تحيلنا إلى مخيلة القارئ التي لديها أفق توقع مسبق بهذه الأسطورة، إلا أن (أحلام) تكسر هذا الأفق وتعدله بما يقتضيه الخطاب الروائي؛ حيث إن النص لا يقدم كل دلالاته واضحة وجلية، بل «يترك للمتلقي الكثير من الفجوات ليتخيلها، ويملأها و يتلذذ في استحضار الغائب منها»[481] وبهذا فإنه يستفز القارئ ويحرض خياله على اكتشاف المحذوف السردي.

إن القراءة تجعل النص بدايات لا تكاد تنتهي، لتجعل النص في حلقة دائمة الحركة حيث إن كل قراءة تحيلنا إلى قراءة أخرى، « ولذا كانت نصوص القراءة هي نصوص البدايات المفتوحة إنها تكتب و تقرأ، ولكنها لن تبلغ كمالها كتابة ولا تمامها قراءة، ولعل هو السر في أنها كانت نصوص لذة»[482].

وبهذا فإن القارئ يتلذذ باكتشاف دلالات النص بكل قراءة يقرأها، حيث تبدى له أمور يجهلها، ليست الأسطورة مجرد خرافات قديمة نعيد استخدامها، بل هي ميراث الفن تظل نابضة في ذاكرة الأدباء، فالتوظيف الأسطوري يجعل النص حافلا بالانفتاح والإيحاء لأن الأسطورة

---

[479]- الرواية، ص: 85
[480]- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص: 172
[481]- جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص: 179
[482]- رولان بارت، لذة النص، ص: 10

هي: « الفتحة السحرية التي تنصب منها طاقات الكون، لتنفذ إلى مظاهر الحضارة الإنسانية»[483].

التناص الأدبي:

ألفينا في المتن السردي لهذه الرواية نصوصا غائبة، مختلفة الاتجاهات والمشارب تنير الخطاب الروائي وتزيح عنه عتمته، فهي تقتضي من قارئ الرواية أن يجمع شتاتها ويقرب بين المتباعدات، لينسج الخيوط الرهيفة التي تجمع بينها، لتشكل كتلة واحدة ومتجانسة.

إن جمالية التلقي تحيلنا إلى مجموعة من العمليات عند القارئ، تهدف إلى تثبيت رسالة النص وجعلها أكثر دقة وأكثر حيوية، تتعلق هذه العمليات بطابع جمالي، ولهذا على النص أن يبرز الميزات القابلة لأن تجعل القراءة جذابة ومفيدة، وللنص لذته الخاصة، أن «يكون للنص صمته هو أن يكون للقارئ حضور فيه»[484].

لقد رصعت(أحلام)نصها بأنواع من النصوص المقتطفة من أجناس مختلفة فكان منها ما هو ذا بعد فلسفي وآخر جمالي، فدمجت بين الرواية والشعر في مزيج تميزه اللغة الشعرية.

أما بالنسبة لأفق توقع القارئ، فكان متذبذبا بين القبول والرفض، بين الغرابة والألفة؛ حيث كانت النصوص الغائبة المستوحاة من الأدب العربي في مجملها ذات قبول حسن بالنسبة للقارئ، فتوافقت مع أفق توقعه، باعتبارها تنتمي الثقافة نفسها التي عايشها منذ الصغر وتربّى ذوقه على استقبالها، « أنا لا أملك شيئا يا سيدتي مما تعودته في نمط حياتك، كل ثروتي في بيت للإمام الشافعي:

غني بلا مال عن الناس كلهم وليس الغنى إلا عن الشيء لا به»[485].

تتعامل جمالية التلقي مع الأدب بوصفه نشاطا تواصليا، يحيلنا إلى بعد جمالي في عملية التواصل، ومن هنا « لا يدين العمل الأدبي والعمل الفني عامة بحياتهما واستمراريتهما إلا لإسهامات القراء، والجمهور المتواصلة مع الإسهامات الأساسية لجمالية التلقي، مفهوم (أفق التوقع)»[486].

---

[483]- السعيد الورقي، لغة الشعر الغربي الحديث (مقوماته الفنية و طاقتها الإبداعية)، دار النهضة العربية، ط3، 1984، ص: 141

[484]- يمني العيد، تقنيات السرد الروائي، ص: 173

[485]- الرواية، ص: 321

[486]- دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ص: 77

وبهذا فإن النص الأدبي يظل غامضا، إلى أن يتدخل المتلقي بقراءاته المتعددة لإيضاح العمل الأدبي وإتمام عملية الإيصال والاتصال، أما بالنسبة للتناص مع الآداب العالمية فيكتنفه بعض التشويش، على أفق القارئ الذي لم يتعود على هذه النصوص ولا على مشاربها الثقافية ذات البعد الفلسفي، إلا أن (أحلام مستغانمي) أثناء تعاملها مع هذه الاقتباسات تحاول أن تمهد لها، بإسقاطها على المتن الروائي أو شرحها من خلال وعي أبطالها، وبهذا تحاول أن تتجاوز رفض أفق القارئ لأفق توقع النص، ذلك أن « النص كائن لغوي شهد على حضور التراث فيه »[487].

ولأن القراءة الشعرية هي آلة العمل المفيدة، في أي دراسة من دراسات التناص «في النهاية...لم يكن من شيء احتمى به في ذلك الصباح سوى مقولة للشاعر الايرلندي شيماس هيني «امش في الهواء...مخالفا لما تعتقده صحيحا ! »، وهكذا رحت أمشي نحو قدري عكس المنطق»[488].

ومن هنا يجب طرح المفهومات الانزياحية واللغة الشعرية، لفهم دلالة هذه النصوص حيث إن قراءة هذا التناص يحيلنا إلى ثقافة مغايرة لأفق انتظار القارئ وهي «قراءة فضائية مختلفة وقراءة زمانية مختلفة، وشروط جديدة لتلقي والتفسير»[489]، فهذه النصوص بمثابة الإطلالة على ثقافة الآخر، وعلى القارئ أن يكشف الغرض من توظيفها داخل النص.

يجب أن تظل القراءة فعلا حرا، لا تقيده قوانين ولا أعراف، ولا تتحكم فيه بعض المفهومات والأفكار المسبقة والجاهزة التي تسقط على النص، ولهذا فإن تطور الإدراك الجمالي عند القارئ العربي، يعتمد على كم النصوص التي يقرأها، وما تقدمه له هذه النصوص من أفكار جديدة وأسلوب مقنع تستطيع من خلال إقناعه بجدواها.

وتعتمد عملية التلقي على أفق التوقع، لأن القارئ هو الذي يعيد بناء هذا الأفق ومن ثم يمكننا قياس أثر هذه الأعمال على أساس انزياح أفقه وتعديلاته، وذلك لأننا «عندما نلتقي نصا أدبيا، نلتقيه ونحن نحمل مصالحنا وثقافتنا وهمومنا وأفقنا »[490].

---

[487]- رولان بارت، لذة النص، ص: 14
[488]- الرواية، ص: 64
[489]- جان ستاروبنسكي، في نظرية التلقي، ص: 100
[490]- المرجع نفسه، ص: 115

التـــناص مع بعض الفنون الجميلة :

إن هدف هذه النظرية هو تحديد التاريخ الأدبي وتفعيله، ونقل مركز الاهتمام من مبدع العمل الفني إلى متلقي هذا العمل، وذلك لأن الأدب والفن لا يصبحان فعلا تاريخيا ماديا يكتب له الخلود، إلا بواسطة عملية القراءة المتجددة، ومن هنا « فإن النص يقوم كرابطة ثقافية، ينبثق من كل النصوص، والعلاقة بينه وبين القارئ، هي علاقة وجود لأن تفسير القارئ للنص هو ما يمنح النص خاصيته الفنية »[491].

وإذا كان النص الأدبي فسيفساء، من نصوص سابقة وحاضرة، فإنه يشير كذلك إلى عالم خارج الأدب، من خلال اختيار مجالات فنية، هي أنسقة قيمة أو مميزات خاصة في العالم، وهذه المجالات تشترك مع الأدب في البعد الفني والجمالي الذي تحدثه عند المتلقي.

يختار النص الروائي مخزونا هاما من الفنون التشكيلية والسمعية، تاركا للقارئ الحكم عليها داخل نصه، سواء بالقبول أو بالرفض، « أود لو كان لي يدا النحات الشهير (رودان) وموهبته لكي أخلد عاشقين، توقف بهما الزمن إلى الأبد في لحظة شغف، وهما منشغلان عن العالم ومنصهران في قبلة من حجر»[492]، تظهر جمالية هذا التناص في الدمج بين فنون غير أدبية وإصباغها بالشعرية، حيث إن « عبقرية التصوير وعبقرية النحت هما في تجميد لحظة معينة في مكان ثابت »[493].

إن استدعاء النحت كفن تشكيلي داخل متن هذه الرواية، هو محاولة لجعل هذا النص بمثابة متحف متعدد الثقافات، وعلى القارئ أن يستكشف ممراته ومعانيه، ليقبلها أو يرفضها يختار الجيد منها وينفي السيئ منها، فليس « هناك نص أدبي لا يخلق من حوله مجموعة من الفجوات والنزاعات، التي يجب على القارئ أن يملأها »[494].

إلا أن قدرة القراء على القيام بهذه العملية ليست متساوية، فهم يختلفون بحسب تفاعلهم مع النص، وقدرتهم على مجاراته في أحداثه، وكذلك حسب أفق توقع كل قارئ وقابليته للتغيير « غير أن رغبة مخيفة في صمتها، وحواس في حالة تأهب كانت تجعلنا دون مناعة عاطفية، أمام صوت يناني يغني بالإنجليزية ببحة الألم، خيباته العاطفية»[495].

---

[491]- عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير، ص: 57
[492]- الرواية، ص: 190
[493]- رجاء عيد، القول الشعري، ص: 37
[494]- جان ستاروبنسكي، في نظرية التلقي، ص: 130
[495]- الرواية، ص: 287

إن محاولة إحضار النصوص الغائبة إلى النص هي في حقيقتها محاولة لكتابة تاريخ ذلك النص، وبذلك تغدو القراءة فعالية أدبية وليس مجرد هواية، وبهذا فإن أصداء كثيرة تخطر في ذاكرة المتلقي، في كل مرة يقرأ فيها نصا أدبيا وتعمل فوضى الحواس، على تحفيز هذه الذاكرة لاستخراج كل ما عندها، ليس ما هو أدبي أو تاريخي فقط، بل ما هو فني وجمالي وشاعري، وبهذا « يتلاقى الباعث في تحريك الحياة في هذه الرسالة، وبعثها من جديد في تفسيرها واستقبالها»[496].

الخطاب الأنــثوي:

حاولت نظرية التناص جعل القارئ يمتلك النص ويدرك بنيته، وما تحمله من علامات وشفرات، ولم تحاول رصد موقف المؤلف، بل إنها تعتمد على القارئ والنص فهذا الأخير « يأخذ مظهره المادي في علاقته بالقارئ »[497].

ومن هنا فإن الروائية في دمجها للنصوص الغائبة، كانت تتوقع قارئا حدا وحصيفا قارئا له بعد شعري في تلقيه لذلك التناص، فحاولت إصباغ روايتها بصبغة أنثوية تزيد النص جمالا ورونقا، إن« جميع النساء هن على اختلاف أجناسهن وأعمارهن حفيدات كيلوبترا، تلك الأنثى التي حكمت بلدا في عظمة مصر، دون أن تغادر حمامها تماما»[498].

إن هذه الإحالة التاريخية لمحاولات الأنثى، ودورها في تحريك الحياة وإعطائها بهجتها يختلف من عصر إلى آخر، ذلك أن النص « كيان يطفح به السطح، فيما يظل البعض الآخر رابطا في العمق مستترا لا يمنح نفسه للقراءة العادية »[499].

حاولت(أحلام) عن طريق الوظيفة الجمالية للغة، أن تبتعد عن أزمة الفكر المبتذل والمعنى المعاد، فبنت لها فضاءا شعريا خاصا، يحفز القارئ للغوص فيه، وحل شفراته واستنباط دلالاته، برغم أفق التوقع المختلف بين النص والمتلقي ومن هنا فإن « النص المنتج منفلت من الذات المنتجة، التي لا تتحقق أبدا من شكله النهائي، فإدراكه من حيث هو موضوع يتطلب نظر الآخر إليه أي نظر القارئ»[500].

---

[496]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 14

[497]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي ص: 95

[498]- الرواية، ص:357

[499]- لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص: 135

[500]- هانس روبرت ياوس، الإنتاج والتلقي (أسطورة الأخوين العدوين)، ترجمة: رشيد بن حدو، مجلة نوافذ، النادي الثقافي، جدة، ع :15 2001، ص: 51

وبذلك فإن الموضوع الجمالي لن يتحقق إلا من خلال فعل القراءة، من طرف المتلقي، و بهذا ينتقل التركيز من النص بوصفه موضوعا، إلى فعل القراءة بوصفه أداة علمية لاستنباط المواضع الجمالية و الشعرية داخل الخطاب السردي.

وعي الكاتبة بدور القارئ:

ركزت جمالية التلقي على أهمية القراءة، كعنصر أساسي في عملية التفسير والتأويل وأولت أهمية لمسألة القارئ المضمر، والذي « يعتبر بنية مسجلة ضمن النص، نستطيع وقتها أن ندرس تنظيم النص، لن نخلطه مع القارئ »[501]، بل إن الكاتب عندما ينتج نصه فإنه يضع في حسبانه رغبات القارئ وردّة فعله اتجاه نصه، وهل سيكون هذا الخطاب متوافقا مع أفق توقعه ؟ أم سيرفضه ؟ .

ومن هنا فإن أي كاتب يشكل القارئ المضمر هاجسه الثاني بعد الكتابة و(أحلام مستغانمي) لها وعي تام بدور القارئ، في نجاح روايتها واستمراريتها في الحياة، وبذلك قدمت له العرفان في عدة مقاطع سردية، تشيد بدوره وأهميته وتعترف بسلطته على نصها.

ومن بين هذه المقاطع، نجد: « عندما كتب غوته كتابه «آلام فوتر» ليصور فيه قصة حب يائس، أصبح ألوف من شباب أوروبا يرتدون ثيابا مثل بطله فوترويتصرفون مثله في المجالس، ويحملون تحت إبطهم مثلما كان يفعل ديوان هوميروس وكثير منهم أقدموا على الانتحار مثله، حتى وجّه إليه النقاد اللوم لأنه زيّن لهما الانتحار، والواقع أن غوته لم يزين لهم الموت، بل زيّن لهم الحياة بين دفتي كتاب، في تلك المساحة المخصصة للحلم والوجاهة والتي اسمها "الأدب"»[502].

يشير هذا المقطع السردي إلى الكاتب (غوته)، وما نتج عنها من عمليات انتحار وهو دليل على أن الكتاب كان ناجحا، لأن القارئ اندمج معه لحد تقّمص شخصية البطل فوتر، فلا عجب إذا للاهتمام الكبير الذي يناله القارئ الآن، فبيده أن ينجح العمل الأدبي أو يضعه على الرفوف لتنسج عليه العنكبوت خيوطها، ومن خلال التفاعل القائم بين النص والقارئ تنشأ لذة النص، «إن كاتب اللذّة والقارئ معه يقبل الحرف...(ليكون) الحرف لذّته، وهو مسلوب فيه مثله في ذلك مثل كل أولئك الذين يحبون اللغة، كعشاق اللفظ»[503].

---

[501]- جان ستاروبنسكي، في نظرية القراءة، ص: 96

[502]- الرواية، ص: 309- 310

[503]- رولان بارت، لذة النص، ص: 47

تفتح نظرية التلقي آفاقا جديدة أمام دراسة الأدب قديمة وحديثة، بتتبع تطور أفق التوقع عبر مختلف العصور، وتبرر أهمية القارئ كأداة فنية تمكننا من مراجعة الموروث الأخلاقي، وتطور الذوق والحالة النفسية والاجتماعية للجماعة البشرية، التي تتلقى النصوص الأدبية.

ويقول (ياوس): إن « السلوك الجمالي الممتع، نظفر به عبر ثلاث سبل:

- إما عبر السبيل المنتج الذي يبدع عالما مثل عمله الخاص الشعري، وهذا ما يتجلى في اللغة الشعرية.
- وإما عبر التلقي الذي يستثمر الفرصة المواتية لتجديد تصوراته الداخلية والخارجية للواقع، وهذا ما مثلته جماليات التلقي.
- وإما بانفتاح التجربة الذاتية على الذوات الأخرى، وتقبل الحكم الذي يفرضه العمل والتماهي مع النظم القارة، أي إنها تتعامل مع مختلف النصوص لتستقي منها أفكارها وأسلوبها[504]، وتتبلور بذلك سمات علم الجمال الآن في جماليات التلقي ونظريات القراءة، مما يقدم إجراءات فلسفية جديدة تساعد في التحليل النص واللغة عبر مستويات.

ولهذا صرّحت (أحلام مستغانمي) على لسان بطلتها: «اعترف بأنني ما كنت تصورت أمرا كهذا، برغم كوني حلمت دائما بقارئ يأتي ليقاصصني بكتاباتي، جميل كل ما يمكن أن يحدث لنا بسبب كتاب، يمكن أن نكرم، يمكن أن ننفى، فلا يمكن أن نخرج بحكم البراءة من كتاب، البراءة في هذه الحالات ليست سوى شبهة، أن لا نكون في الواقع كتّابا»[505].

إن هذا الاعتراف الصريح بأهمية القارئ في الترويج للكاتب ونصه، يجعل من التلقي حتمية لا مفر منها، فهو الذي يبث الحياة في النصوص الجامدة ويمسح الغبار عن الكتب القديمة، وتنبش في النص الحاضر لينتشل منه بقايا النصوص الغائبة المتسللة إلى خطابة اللغوي، فالقارئ يتذوق « سلطان الصياغات وانقلاب الأصول والمرح الذي يأتي بنص سابق من نص لاحق »[506].

أما عن علاقات الراوي بما يرويه وطرق سرده للأحداث، يمكن تقسيم الرواة بصفة إجمالية في السرد « إلى نوعين:

– رواة لديهم الوعي بأنهم كتاب، ويبدو من كلامهم إدراكهم لذلك .

---

[504]- ينظر:صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص:64

[505]- الرواية، ص: 325

[506]- رولان بارت، المرجع سابق، ص: 66- 67

– ورواة لا تشعر عند قراءة ما يسردونه بأنهم يعون دورهم في الكتاب والتفكير وصنع العمل الأدبي»[507].

الواضح أن حياة (البطلة)، لعبت دور الراوي بكتابة تجربتها الشخصية، وهذا ما يسميه (جينيت): بالسرد المتجانس[508]، فأي تجربة فيه تتضمن حوارا غير منظور بين الناص والراوي وبقية الشخصيات والقارئ، وكل طرف من هذه الأطراف الأربعة بوسعه أن يمتد تجاه الآخر، ابتداءاً من التماهي الواضح إلى التعارض المطلق، في المجالات الفكرية والجمالية وحتى الجسدية منها، ومن ثم فالجمال الفني هو: « التقديم الجميل للشيء مهما يكن هذا الشيء »[509].

اللافت للنظر أن الناصة قد أغرقت نصها بكم هائل من النصوص الغائبة، الأمر الذي جعل نصها في بعض المواضع يظهر نوعا من الرفض لهذه النصوص، التي لا يشكل حذفها أي خلل في المسار السردي، بل على عكس ذلك يشكل وجودها عدة أسئلة عند القارئ عن ضرورة وجودها حقا .

كما أن كثرتها يظهر عجز الناصة في عدة مواضع من السرد، على مواصلة السرد دون الاستعانة بنصوص خارجة عن مجال إبداعها، أو عدم قدرتها التخلص من إرهاصات النصوص الغائبة.

تكثيف الذاكرة الإبداعية:

"لست أتبع ترتيبا زمنياً للأحداث، وإنما الفوضى المتماسكة للذاكرة"

«خوان غوبيتيطوتو».

تعد الذاكرة إحدى الركائز المهمة في العملية الإبداعية، إنها المخزون الهائل الذي يحمل ماضي الإنسان بكل أفراحه وأقراحه، كما أنها جزء مهم من العبقرية المبدعة، تمكن المبدع من المزج بين الإدراك المباشر، وزمن الماضي الذي يشكل له معادلا موضوعيا لما هو حاضر.

إن وظيفة الذاكرة الروائية تتمثل في استحضار مختلف الأحداث والأفكار ونقلها من حيزها الماضوي بشكل آلي مجرد، بل عن طريق الانتقاء والاختبار أو من جراء الحذف والتقطيع، حسب اللحظة الراهنة لوعي المؤلف، وذلك لأن الذاكرة المبدعة على نحو عام والذاكرة الروائية على نحو خاص، لا تبحث عن الحقيقة الغائبة بقدر ما تحاول بعثها من جديد.

---

[507] -صلاح فضل ،بلاغة الخطاب وعلم النص ،ص:369

[508]-GENETTE ,GERARD ,FIGURAS 3,TRAD ,BARCE ONA,1989,P :98

[509]- رجاء عيد، القول الشعري، ص: 56

يحتاج فهم النص إلى إقامة روابط بين ذاكرة المتلقي وما يحتوي عليه النص الحاضر من نصوص غائبة مندسة في متنه، ففي هذا الصدد « يؤكد (فان ديجك)، أنه يتعين علينا أن نأخذ في الاعتبار الوقائع التالية:

1- للتمكن من إقامة هذه الروابط، على المستعمل أن يستعين بمعرفته للعالم وهذا يعني أنه ينبغي عليه انطلاقا من مكتسباته المعرفية المخزونة في ذاكرته، أن يختار قضية أو أكثر، وأن يربط بالتالي بين قضايا النص.

2- إن فهم الفعال لعناصر النص يمكن في ذاكرة عملية، حسب مصطلح على علم نفس المعرفة، وهذه الذاكرة لا تملك سوى طاقة محدودة بعد أن يخزن فيها عدد من القضايا تملأ هذه الذاكرة »[510].

وبذلك فإن الذاكرة تؤدي دوراً هاماً في تخزين المعلومات النصية واستذكارها واسترجاعها، وإقامة الروابط بين قضايا كثيرة في الذاكرة مع النص الأدبي، مستمدة ذلك من معارف وتجارب سابقة، وبذلك يتم تكثيف التجربة الروائية لتصبح الكتابة عملية اقتباس مستمرة من المستودع اللغوي للمبدع والمتلقي في الآن ذاته.

لأن الرواية المعاصرة لم تعد مجرد عمل بسيط، بل أصبحت نسيج محكم من مختلف الثقافات والعصور التي اندمجت في متنها وغذته، وهذه العناصر تتجسد لنا عبر ذاكرة الروائي، وما يحمله من مخزون معرفي ووجداني؛ لأن « الكاتب إنما يكتب لغة استمدها من مخزونه المعجمي له وجود في أعماق الكاتب، وهو مخزون يكون من خلال نصوص متعاقبة على ذهن الكاتب، وهذا وجودا كليا للكتابة»[511].

وتعد ثقافة المبدع منبعا خصبا لنصه، فتعمل على إثرائه وجعله خطابا منفتحا على مجالات واسعة وأفكار متنوعة، فتكون « الثقافة إلى جانب الموهبة عنصرا أساسيا لكل تجربة، توفر لها الإدراك الممتد في تاريخ المعرفة الإنسانية»[512]، ذلك أن الفكر الإنساني يتطور عبر تجاربه الخاصة، وكذلك تجارب الناس الذين يقدمون له أبعادا أخرى لرؤية العالم والفن والكتابة

يكتب النص الأدبي من كتابات متعددة، مقتبسة من ثقافات متنوعة، وهو يعتمد في ذلك على الكاتب ومخزونه المعرفي والوجداني، الذي تراكم داخله على مر السنين ومن هنا فإن النصوص ما هي « سوى نتاج ثقافي لسياقات الموروث الأدبي، وهم يكتبون من فيض هذا

---

[510]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ص: 316

[511]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 323

[512]- إبراهيم رماني، الغموض في اشعر العربي، ص: 122

المخزون الثقافي في ذاكرتهم كأفراد، وفي ذاكرة اللاوعي الجمعي لمجتماعتهم»[513]، فهم يشكلون عينة من البيئة والمجتمع الذي ينتمون إليه.

لقد استطاعت (أحلام) أن تفرغ مخزونها بين سطور هذه الرواية، فشكلت عبر توظيفها لهذه التناصات الكامنة في ذاكرتها، جسرا ممتداً للتواصل بين الحاضر والماضي «كونها ينبوعا ثريا في توظيف الأحداث والشخصيات والأمكنة كرموز ينطلق منها لفرض الواقع المعاش بأسلوب ذكي ومتوقد »[514].

ومحفوظات الروائية تشكل السند القوي لها في عملية كتابة، وعنصر مهم من عناصر أدواتها الفنية، ذلك أن النصوص الغائبة تساعدنا في إثبات جدوى نصها، وكذا إمكانية الإقناع والتأثير الإيجابي للوصول إلى القارئ وخلق لديه لذة النص.

ولهذا صرّح (بارت) بأهمية الثقافة الإبداعية « ولكنني لن أكون قادرا على تطوير كتاباتي داخل ديمومية، دون أن أغدوا– شيئا فشيئا – أسير الآخرين»[515] ويضيف قائلا عن هذه النصوص: « إن كل أثر مكتوب يترسب ترسب العنصر الكيمياوي فيكون في البداية شفافا بريئا ومحايدا، ثم تظهر ديمومته البسيطة، كل ماضيه المؤجل وتبرز كل شفراته التي تتكثف بالتدريج»[516].

فالتناص يكثف التجربة الروائية، ويجعلها أكثر شمولية وجذبا للذات القارئة فهي لا تقتصر على النصوص المقتبسة، بل تعتمد كذلك على إعطاء بعض عناوين الكتب أو الأسماء التي لها حضور في ثقافتنا، وهذه الإحالات لا تشكل حوارا حقيقيا بين النصوص بقدر ما ترمز إلى ثقافة الكاتب، وتساعده على حصر ثقافته وتحديدها فالخطاب الروائي يعكس لنا جزءا من المخزون المعرفي لمؤلفه، ويشير إلى النسق الإيديولوجي الذي يصدر عن المبدع وهذا يدل على أن:« نصا معينا لم يكتب ما لم يكن صاحبه قد اطلع قبل كتابته على نص غيره»[517].

تلجأ (أحلام مستغانمي) من خلال روايتها فوضى الحواس، إلى توظيف اللغة الشعرية التي تسمح لها ببث الحياة في النصوص المقتبسة، حيث تستحضر التجارب الإبداعية السابقة والمتزامنة، ثم تدمجها في تجربة خاصة بها وذلك بهدف تكثيف النص وليصبح معه الخطاب

---

[513]- عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير، ص: 56

[514]- خليل شكري هياس، فاعلية الذاكرة في الكتابة الشعرية، ص: 172

[515]- رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ص: 25

[516]- المرجع نفسه، ص: 25

[517]- مجدي وهبة، الأدب المقارن، الشركة الوطنية العالمية للنشر، لونجمان، ط1 ،1991، ص: 15

متعدد القيم لا أحادي القيمة، حيث إن للكلمات ذاكرة أخرى تغوص في عمق الدلالات الجديدة بطريقة عجيبة»[518].

حاولت الناصة الجمع بين هذه العوالم المختلفة، لتجعل منه عالما عجيبا موحد الإطار، متشعب الثقافات ومتعدد الأزمنة، ومن هنا تعاملت الروائية مع نصها وفق منظور وخلفية ثقافية، مكنتها من إغناء تجربتها الفنية.

فتعالق النص الروائي (فوضى الحواس) مع هذا الموروث العالمي والعربي الذي وظف بطرائق وتقنيات مختلفة، في حين يتكأ المبدع على الموروث، فيلجأ « إلى عبارات وقصص يكون على ثقة من معناها المشترك، وإلى نصوص ليست فريسة الانحطاط الدائم والتبذيل المستمر بين الأفراد »[519].

كما أحالتنا (أحلام) إلى ثقافتها الوطنية، وما عاشته الجزائر في مراحل زمنية متعددة وكأنها تريد أن تثبت وطنيتها، ولأن تاريخ الوطن مرسوم في ذاكرتها، فلا تستطيع نسيانه مهما بعد الزمن، ويعود ذلك «لأن أدب الأمة يعيش حالة إرجاع النصوص Renvoi des textes إلى بعضها البعض، رغم الضغوطات المؤسساتية والإيديولوجية، والبلاغية التي تتحكم في الخطاب الأدبي »[520]، ولهذا فإن المبدع كامن بذاكرته داخل نصه، وإلا فقد النص شرعيته التاريخية والجمالية والذاتية.

تحتوي فوضى الحواس على كمٍ هائلٍ من النصوص الغائبة، حيث لا تكاد تخلو أي صفحة منه، وكذلك الاستمداد العجيب لطاقة الأسماء المعروفة وعناوين الكتب، فهذا ما جعل (أحلام) تقع في فخ التناص السلبي، فهي تحاول إثبات بشكل أو آخر سعت ثقافتها «مبالغة في إغراق النص بها حتى تحول إلى " كناشة " ضخمة، اختلطت فيها المختارات من عدة مجالات، ولأن عاقبة الإغراق الكساد بتعبير أهل الاقتصاد، تحول استنباط الكاتبة للمشاعر بالتداعيات الداخلية، إلى استجلاء المقدرة اللغوية والمعرفية»[521].

وما زاد من حدة هذا الموقف وظهور الجانب السلبي للتناص، هو استحضار النصوص المقتبسة كإستشهادات كاملة تنصص لها الكاتبة، ثم تقوم بمحاورتها، إلا أن اللغة الشعرية قد خففت من وطأة عبئ هذه التناصات عن الخطاب الروائي.

---

[518]- رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ص: 24
[519]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص: 26
[520]- عبد الوهاب ترو، تفسير و تطبيق مفهوم التناص، ص: 81
[521]- عبير سلامة، أساطير صالحة للنظر، ص: 26

جـــمالية إنتاج الدلالة الجديدة:

يعتمد موضوع الرواية الحديثة في أغلبه على الرمز وشمولية الرؤيا، وكذا النصوص الغائبة والمقتبسة من مختلف الثقافات، وذلك للتخلص من القيود المكانية والزمانية، فيصبح الخطاب الروائي أعم وأوسع، حيث إنه لا يتعامل مع هذا التناص على أنه وصف محض أو محاكاة مجردة، بل يغدو الموضوع كشبكة تحتضن بين خيوطها رموزا مفتوحة على دلالات متشعبة.

ومن هنا يبرز دور التناص في الخطاب السردي للرواية، حيث إنه يحيلنا إلى فضاءات متنوعة و مختلفة، تثري النص بمختلف الآراء والأفكار، وذلك عن طريق تعامل المؤلف مع هذه الاقتباسات، حيث يبعث فيها الحياة من جديد بل إنه يحاورها ويحولها حسب حاجة نصه.

ويؤدي التناص وظيفة مهمة في رواية فوضى الحواس، حيث يكسب النص تعددية من سياقات أخرى مع محافظته على سياقه الخاص به، وتتنوع أنماط التناص في هذه الرواية بين استعانة بحدث تاريخي أو أسطوري واستنباط هذه الأحداث الإشارات في سياق الخطاب السردي فتتجمع بذلك « الأفكار المتشتتة في ذهن المتكلم ثم يجد لها خيطا يشد بعضها إلى بعض، فتبدو له الأشياء وقد دخلت في علاقات دلالية، تفصح له عن حقيقة فكرته »[522].

تتولد بذلك دلالات جديدة تغني التجربة الروائية، ذلك أن: « النص ممارسة دلالية منحها علم العلامات امتيازا؛ لأن عملها الذي يتم بواسطته اللقاء بين الفاعل واللغة عمل مثالي، وإن "وظيفة" النص هي التي تمسرح هذا العمل »[523].

كما يعد التناص عملية تفجيرية تفتح الحاضر على الماضي، والإبداع الجديد على الموروث والتقاليد، وكذلك تفتح المجال بين الحقيقة والخيال، والواقع على الأسطورة ويصبح بذلك التناص قيمة تعبيرية عالية، تضع الإبداع الروائي في حركة دائمة ومستمرة من دلالات فنية متجددة على الدوام، ويكون بذلك النص حسب رأي (تودروف) « خطابا متعدد القيم لا أحادي القيمة»[524].

تنهض علاقة جدلية هامة وضرورية بين النص الروائي، والنصوص الغائبة بأنواعها حيث يصبح فيها التناص عنصر إلهام ومنبع أفكار، فتتعد به دلالات الخطاب السردي ويحول «كل منهما الآخر، ويتحول به...فيختلفان معا، وعلى نحو لا يمكن معه فصل أحدهما عن

---

[522]- إبراهيم جنداري، تعدد الأصوات في المنظور السردي - دراسة- مجلة الموقف الأدبي، ع: 383، 2003، ص: 84

[523]- رولان بارت، نظرية النص، ترجمة: محمد خير البقاعي، مجلة العرب و الفكر العالمي، ع: 03، 1988، ص: 93

[524]- تزفيطان تودروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، ص: 40

الآخر، الوحدة الإبداعية الجدلية للنص الروائي»[525]، ومن هنا فإن أي نص لا يستطيع الاستغناء عن هذه الاقتباسات، التي تحييه وتعطيه الاستمرارية و تكتب له النجاح والقبول.

فالتناص – إذن – ليس مجرد بناء لغوي جامد، وإنما هو–أيضا– دلالات موضوعية وشعرية، فالكاتب لا يأخذ من النصوص السابقة فقط، بل يدخل معها في عملية عطاء وأخذ؛ حيث «يمنح النصوص القديمة تفسيرات جديدة، أو يظهرها بحلة جديدة كانت خافية لم يكن من الممكن رؤيتها لولا التناص»[526].

ولا تقتصر الدلالة على التناص فقط، وإنما هي نتاج لمعادلة ذات ثلاثة أطراف: المؤلف – النصوص الغائبة – القارئ، « تدور حول ثلاث محاور، تستمد منها معاييرها المميزة، وهي العمل والمؤلف والقارئ، بما تقتضيه كل محور في النظر إلى المادة القصصية»[527]، ويمكن أن نبرز دور كل واحد منها على حدا.

1– المـــؤلـــف:

لا يخفى على أحد أن وظيفة التناص ودلالاته تعتمد على المؤلف، وقدراته ومدى تحكمه بمختلف النصوص الوافدة إلى نصه الحاضر، سواء أكان ذلك في اختيار هذه الاقتباسات أو في طريقة إدماجها داخل المتن السردي.

فالشواهد ما هي إلا نصوص أو مقاطع وأجزاء من نصوص سابقة، شكلت عوالم دلالية أخرى وإدماجها في نص ما، هو توظيفها من جديد في عوالم دلالية مختلفة، أو في سياقات قد لا تكون بالضرورة متوافقة والسياقات الأصلية.

وبذلك على كاتب النص أن يوازن بين هذه المقتبسات وبين نصه الأصلي، ومن الملاحظ أن (أحلام مستغانمي)، قد وفقت إلى حد ما في اختيار هذه النصوص وتوظيفها بطريقة تلاءم المتن السردي، بل وأعطتها بعدا دلاليا جديد يتناسب والخطاب الروائي فنجدها تستعين باللغة الشعرية لإحياء النصوص الموروثة، «مأخوذة حد الأرق بمقولة لبودلير، منعتني من النوم [كل إنسان جدير بهذا الاسم، تجثم في صدره أفعى صفراء تقول (لا) كلما قال (نعم)]، قضيت ليلي في محاولة قتل تلك الأفعى اكتشفت قبل الفجر بقليل أن (لا) أفعى بسبعة رؤوس »[528].

---

[525]- جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص: 287

[526]- حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي، ص: 160

[527]-صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص:361

[528]- الرواية، ص: 255

وبهذا تغير (أحلام) دلالات هذا النص بطريقة شعرية، من أفعى عادية إلى أفعى بسبعة رؤوس، فاستطاعت أن تخلق جوا سرديا مفعما بالحركة والخيال، لتحول اللغة وحروفها إلى رؤوس أفعى، كلما قطعتها نبتت من جديد، ومن هنا« فالتناصية – بهذا الفهم– أداة معرفية لفهم كيفية إنتاج النص، وأداة معرفية لإنتاج الخطاب في الوقت نفسه»[529].

وبذلك فإن(أحلام) اختارت هذه النصوص بدقة، لتقدم بها منبع معرفي وآخر دلالي وهذا هو «ميلاد النص المبدع الذي يشكل ابتكار الماضي، ويحرر الكلمة ومعها النص ليقدم لنا (النص الاشاري) الإبداعي، وهذا لا يلغي الموروث وإنما يعيد إبداعه ويطلق أسره»[530].

2 <u>النصوص الغائبة</u>:

إن وظيفة التناص تجعل من النص العتيق نصا حيا مفعما بالحيوية، وذلك بإدخاله في متن الحاضر، فكأن النص القديم يتجاوز الحدود الزمانية والمكانية، يتجسد في سياق جديد و يتلون بدلالات النص الحاضر.

فهذه النصوص المقتطفة من مختلف الثقافات ومختلف العصور، هي اليد الخفية التي تحرك الخطاب الروائي، فبدونها لا يمكن أن ينتج هذا النص فلا شيء يأتي من العدم، كما أن هذه النصوص تحمل معها دلالاتها؛ حيث إن النص كما يقول: بارت« لمحتاج إلى ظله، هذا الظل هو قليل من الإيديولوجيا وقليل من العرض وقليل من الذات»[531].

وبهذا نجد هذه النصوص مفعمة بالدلالات المتنوعة، تجمح بالسرد إلى فضاء أوسع « لم أفهم ما يعنيه ولم أحاول التعمق في الفهم، اكتفيت بالوقوف متجهة بدوري نحو المكتبة التي كان بي فضول لاكتشافها، مستفيدة من جهل هذا الرجل لتلك المقولة الجميلة لرولان بارت: « على المرء أن يخفي عن الآخرين صيدلية بيته..ومكتبته»[532].

فيحيلنا هذا النص المقتبس إلى دلالات رمزية تتجاوز ما هو ظاهر إلى ما هو خفي فالصيدلية ليست إلا رمزا عن الأمراض التي نعانيها، أما مكتبتنا فقد تقول لهم أكثر مما نريد أن يعرفوه عنا، خاصة إذا وقعوا على كتب شاركنا في كتابتها على الهامش.

---

[529]- جيرار جينيت، دروس الأدب على الأدب، ص: 126

[530]- عبد الله الغذامي، الخطيئة التكفير، ص: 328

[531]- رولان بارت، لذة النص، ص: 61

[532]- الرواية، ص: 178

كما أن هناك بعض النصوص الغائبة ما يشكل نقيضها دلالة رمزية مغايرة، ذلك أن « المتناص جيء به محولا عن دلالته الأولى، بتحويله وتوظيفه، توظيفا مناقضا ومعارضا وفي ذلك إنتاج لدلالة جديدة »[533].

3- <u>الإنــتاجية (القارئ)</u>:

وهي تخص القارئ الذي لم تعد تخلو منه أي نظرية أدبية معاصرة، ولا يمكن لأي كاتب أن يتجاهل دوره البارز في عملية التواصل، فالقارئ عندما يستقبل النص يتلقاه حسب أفق توقعه وثقافته، فقد يكون هذا الأفق مغيرا لما جسده المؤلف في نصه الأدبي ومن هنا « تتنوع الدلالة وتتضاعف، ويتمكن النص من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ»[534].

ومع العلم أن هذه الدلالات تختلف بتنوع القراء، بل حتى عند القارئ الواحد باختلاف القراءات التي يسقطها على النص، فكل قراءة هي عملية إنتاجية جديدة للنص الأدبي.

إن الإنتاجية التي يقدمها القارئ للنص، تعتمد كذلك على النص الذي لا يحمل معناه وقيمته كجوهر ثابت فيه، « فالكلام كله سابقه وحاضره يصب في النص، ولكن ليس وفق طريقة متدرجة معلومة ولا بمحاكاة إدارية، وإنما وفق طريقة متشعبة صورة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج »[535].

فالنص منبع غني بالدلالات، التي تحتاج باستمرار إلى قراء جيدين يحققون وجود النص، ففي حواره مع القراء تتولد دلالته وفي تنوع القراءة تنوع الدلالات أيضا، وكون النص الحاضر لوحة فسيفسائية، فمن الطبيعي أن كل قطعة منه تشكل عالما من الصيغ الوافدة للنص الحاضر من نصوص سابقة ومعاصرة، لتندمج معه وتعيد صياغة أفكارها وفق السياقات الجديدة للنص الحاضروهكذا فإن النص لا يقرأ بشكل واحد، لأنه يعطي لكل قارئ معاني ودلالات تختلف بحسب ثقافة ومعارف كل قارئ، « بهذا المعنى ليست القراءة شيئا معطى بواسطة النص الذي نقرؤه ،بل هي فعل نبنيه وننميه عبر سفر جميل، ونعيد نسجه عبر ذواتنا وننتح له إمكانية حياة جديدة»[536].

يعتبر النص ممارسة دلالية منحها علم العلامات، امتيازا لأن عملها يجمع بين الفاعل واللغة لإحداث المتعة الفنية؛ وأن وظيفة النص هي التي تجسد هذا العمل الدلالي وإذا تساءلنا

---

[533]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص: 117
[534]- عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير، ص:79
[535]- حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي، ص: 139
[536]- حسين نجمي، شعرية الفضاء، ص: 76

عن الممارسة الدلالية فهي نظام متميز، خاضع للتصنيف يعيد للكلام طاقته الفاعلة، ولكن الذي يتطلبه ذلك المفهوم، ليس مجرد إدراك بل هو متعدد الجوانب.

فالنص الأدبي ذو طابع مزدوج، فهو مكون من « بنية مستقلة...ضمن بنية تواصلية أي دليل Signe مركب من العمل المادي، الذي له قيمة الرمز الحسي، ومن الموضوع الجمالي المنحدر من الوعي و يحتل مكانة المعنى »[537]، إذ لا تقتصر دلالة الكلمات على المعنى السطحي والمادي، بل تعطينا معنى المعنى أو ما وراء اللغة وهذا ما ذهب إليه (همسليف) الذي يعد أحد رواد التحليل الدلالي، ليجعل من المعنى المادة التي نستشف منها الدلالة.

لقد ميزت الشعرية العربية بين بعد تقريري للمعنى وآخر إيحائي، وهي نظرة ضيقة جدا إلى المعنى، فما يفهم مباشرة من النص دون الاستعانة بإجراءات قرائية وتحليلية يطلق عليه المعنى، في حين تعد الدلالة غير المعطاة بشكل مباشر دلالات متنوعة، مصدرها الثقافة والتاريخ، « فالنص فضاء افتتان...والتمكن من افتتان الآخر مغامرة صعبة»[538]، والافتتان هذا يكون بواسطة المادة المشكلة للنص وهي اللغة ومعانيها، لتحيلنا بطبيعة الحال إلى دلالات متنوعة بتنوع القراء.

والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن، هو كيف يستطيع هذا التناص إعطاء دلالات جديدة داخل سياق مغاير ؟.

إن تتبعنا لمختلف النصوص الواردة في (فوضى الحواس)، والتي جيء بها من سياقات مختلفة إلى سياق النص الحاضر، وجدنا لها معان قارة فيها ودلالات خاصة بها، فالنص الأدبي: «إشارة مفتوحة على عدد لا نهائي من المثيرات والمضامين...وأنه يضطلع بمهمة ثقافية ما و أنه يوصل معنى متكامل »[539] .

وتنازع القراءات فيما بينها، يفضي إلى متوالية لا نهائية من المدلولات « إذ لا ضوابط رياضية توقف هدير المدلولات التي تستفزها القراءة»[540]، ومن هنا فإن استكشاف الدلالات يتوقف على جودة القراءة وإجراءاتها في تحليل النص، والذهاب به إلى مجالات أوسع، و مكونات أعمق.

---

[537]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص: 26

[538]- رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص: 53

[539]- صبري حافظ، التناص و اشاريات العمل الأدبي، ص: 84 - 91

[540]- عبد المالك مرتاض، دراسة سميائية، ص: 22

ولأن النص ليس تواجد معاني قارة، إنما هو مجاز ونسيج من الاقتباسات واللغة السابقة، فهو يوحي بدلالات تتعدى المعنى السطحي، ذلك « لأن النص فضاء متعدد الأبعاد...»[541]، فكتابة نص ما هي إلا احتفال معرفي وشفاهي لا يمكن أن تكون الدلالة إلا فضاءاً له.

إذا حين نتحدث عن علم الدلالة، نتحدث عن جانب من جوانب اللغة، ومن الجدير بالذكر « القول إن الثقافة المشتركة بين السامع والمتكلم ضرورية، حتى يتفاهم الطرفان ويدركا المعنى »[542].

وما يعنينا الآن هو أن نلاحظ أن اللغة مليئة بهذه العلاقات الدلالية، منذ (دي سوسير)، الذي وضع نظام للعلاقات اللغوية يعتمد على محورين أحدهما اختياري والآخر تركيبي، فكل كلمة تكتسب قيمتها ودلالاتها من وضعها في نظام هاتين العلاقتين.

وما تفعله اللغة الأدبية هي أنها تكثف وتوظف هذه العلاقات، مستفيدة من الممارسات المجازية في عملية الاختيار واستبدال الكلمات، لإعطاء دلالات أعمق من المعاني السطحية، ولارتباطها بمنظومات ثقافية متشعبة، وهذا ما تحيل إليه النصوص الغائبة والوافدة من سياقات متعددة، مما يجعلها تشير إلى دلالات جديدة، وتساعد الكاتب في استقاء أفكار أوسع.

وغالبا ما تعود هذه الدلالات الجديدة إلى شفرات خاصة بالنص، وهنا تكمن خصوصية النصوص الغائبة، ذات الصبغة الجمالية، حيث تصبح الدلالات متجددة ومبتكرة وتسمى: «الدلالة العامة (المعنى) المشتركة بالدلالة المركزية و الدلالة الثانية بالدلالة الهامشية ويمكن تشبيهها بالدوائر التي تنبثق عن إلقاء حجر في الماء، فالدائرة الأولى هي التي يتفق عليها الناس بينما الدوائر الفرعية الأخرى، هي التي يولدها الأدباء »[543].

يفضل القارئ الحصيف الأسلوب الحديث في الكتابة، كالإيحاءات الدالة مثل وصف فستان الشخصية (ثوب الموسلين)، أو جزء من جسم البطلة بدلا من التعليق على نفسيتها أو حياتها، مما يعطي طابعا موضوعيا للوصف بالدوران حول المظاهر« أتوقع أنني لو رأيت امرأة ترتدي ثوبا من الموسلين للحقت بها متأكدا من كونها أنت»[544].

---

[541]- رولان بارت، درس السيمولوجيا، ص: 84

[542] -عبـدالقادر أبو شريفة، علم الدلالة والمعجم العربي، ص: 59

[543]- عبد القادر أبو شريفة وآخرون، علم الدلالة و المعجم العربي، ص: 59.

[544]- الرواية، ص: 85

فتحول بذلك ثوب الموسلين معادلا موضوعيا يدل على الشخصية وصفاتها، مع ترك القارئ يستنتج ما وراءها بحرية، بالرغم مما يؤدي إليه هذه التقنية من احتمالات تعدد التفسيرات، دون أن يقطع المؤلف بشيء منها، فكل الاحتمالات التي تتأرجح بينها، تصبح مشروعة ومثمرة.

فاللغة الأدبية تخلق باستمرار معاني جديدة وتداعيات أخرى، لمعان قائمة عن طريق إجراءات تغير المعنى التي تمضي متلازمة مع استبدال الكلمات، وذلك عن طريق التوافق بين عناصر الدلالة أو التشابه في المجال المشار إليه، من هنا فإن النصوص الغائبة الماثلة في النص الحاضر، تجبر المتلقي على إحالتها للسياق العام للنص، «لحظتها كان زوربا بوعي الخذلان المبكر يواصل الرقص حافيا على شاطئ الفاجعة...يقفز على مقربة مني على واقع الطعنات المتلاحقة...فرحت أواصل الرقص معه منتفضة كسمكة خارجة توا من سطوة البحر»[545].

يحيلنا هذا التناص إلى دلالات كثيرة اقترنت باستبدال الكلمات، والاستعانة بالمجاز وأساليب البيان فاستمدت الناصة طاقة الكلمات في النص الغائب، (الرقص حافيا على شاطئ الفاجعة)، لتسقطها على نفسية البطلة (كسمكة خارجة توا من سطوة البحر) فشكل هذا الإنزياح في الدال والمدلول إلى تفجير طاقة الخيال، ليذهب القارئ بها إلى دلالات متنوعة تتعدى المعنى السطحي للغة، و«كثيرا ما يعتمد الأدباء إلى إيحاء صور مجازية توضح أفكارهم و تجذب انتباه السامعين جذبا جميلا...»[546].

ومن ناحية أخرى « العمل ينبغي أن يتيح لقارئه مادة للأسئلة والشكوك، أكثر مما يعطيه من إجابات قاطعة؛ مما يجعله أشد استعدادا لتقبل الأشياء غير القاطعة المكتملة وتقبل مظاهر الغموض والإبهام في الحياة»[547]، فهذه الفجوات والثغرات التي يحدثها النص تشكل مادة خصبة لاستنباط الدلالات من خلال التوظيف المتميز للغة.

<u>دلالة التضاد:</u>

يسلم الباحثون اليوم، بتعدد المعايير وأنواع الخطاب، فليست مقصورة على معيار واحد لا تتعداه، فلكل مجتمع ولكل ثقافة مجموعة من أنماط الخطاب، التي يحتاج تحديدها إلى إجراءات تحليلية و تأويلية.

---

[545]- الرواية، ص: 291

[546]- إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، 1980، ص: 135

[547]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: 326.

ومن الأساليب المستحدثة في كتابة النص الروائي، هو ذلك المزج الجميل بين مختلف تضادات الحياة؛ حيث تعتبر « الفكرة تصور تام حتى درجة المفارقة، فهي توحيد مطلق لأضداد مطلقة، إنها التبادل الدائم بين فكرتين في حالة صراع، وهو تبادل خلاّق »[548] ، إن هذا التمازج الذي يحدث بين شيئين متناقضين، يشكل بؤرة توهج جديدة تستفز القارئ للتقرب منها.

كما أن مزج الأضداد، كان يشكل ملمحا لجماليات الرومانتيكية؛ حيث يقول: «نوفاليس Novalis»: « إن إلغاء مبدأ التناقض قد يعتبر أسمى غاية للمنطق الرفيع»[549] فقد تعجز الكلمات في بعض المواضع عن توصيل المعنى المراد، فتلجأ الناصة إلى التلاعب باللغة بالجمع بين نقاط متفرقة، ومتضادة لتشكل المفارقة بينهما دلالة النص وعطائه.

فكل عمل فني يقوم على استغلال ذلك المجال القائم بين مختلف الأنشطة المتضادة لإحداث المتعة الفنية، وخلق نوع من الغموض حول النص، مستفيدا من اللغة الشعرية التي تستوعب كما هائلا من الأفكار المتناقضة، وتعمل على مزجها وتوجيهها فقد جمعت (أحلام مستغانمي) بين الموت والحياة، وحاولت أن تجعل لهذين الضدين مفهوما موحدا، يتعلق بهواجس الإنسان ومخاوفه، «كيف لنا أن نعرف وسط ذلك الثنائيات المضادة في الحياة التي تتجاذبنا بين الولادة والموت...والفرح والحزن والانتصارات والهزائم...والآمال والخيبات...والحب والكراهية...والوفاء والخيانات أننا لا نختار شيئا مما يصيبنا»[550].

كما أن تأثير هذه المتضادات والمزيج القائم بينهم، يختلف من قارئ لآخر فلكل «فرد تجربة خاصة، ومن خلالها يصبح للألفاظ دلالات متميزة حسب تجربته »، ولهذا يتلقى الروائيون مع كبار الشعراء في نزوعهم لتعدد المعنى؛ بحيث تصبح الابتسامة في الرواية مثل الاستعارة في القصيدة ذات دلالات عديدة.

قدمت بعض النصوص الغائبة داخل رواية فوضى الحواس، مادة خصبة جمعت بين ثناياها مجموعة من الأضداد، وقامت بمزجها مع بعضها « تمنيت أن أشبههم أولئك الرائعين الذين يأخذون كل شيء مأخذ عكسه، فيتصرفون هم وأبطالهم بطريقة تصدم منطقنا في التعامل مع الموت والحب

---

[548]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص:67، نقلا عن : Todorov Tzvetan : Teorias del simbolo, Caracas, 1981, P :260

[549]- المرجع نفسه، ص: 68

[550]- الرواية، ص: 19

والخيانة...والنجاح...والفشل...والفجائع...والمكاسب.. والخسارة، ولذا أحببت زوربا الذي راح يرقص عندما كان عليه أن يبكي.

وأحببت ذلك البطل في رواية «الغروب» لألبير كامو، الذي حكم عليه القاضي بالإعدام لأنه لم يستطع أن يبرر عدم بكائه عند دفن أمه، بل إنه يوم مأتمها ذهب ليشاهد فيلما...ويمارس الحب »[551].

إن الممارسة الدلالية في النص ليست تواجداً للمعاني، بشكل مباشر وموحد بل تشكل بئر طافحة بدلالات متنوعة، بتنوع القراء فهي قائمة على اللغة وبنياتها، لكنها ليست متمركزة ولا منغلقة فيها، بل مفتوحة على أفق أوسع، حيث يتكون النص من «إشارات وأصداء للغات أخرى، وثقافات عديدة تكتمل فيه التعدد الدلالي، وهو لا يجيب عن الحقيقة وإنما يتبدد إزاءها »[552].

ومعنى هذا أننا عندما نتحدث عن نص أدبي فإننا نحيله إلى فضاء خاص يتكون من مجموعة الدلالات التي يسمح بها النص، وهي دلالات يتعين على القراءات النقدية الحديثة تحديد مكوناتها وتفسيرها، حيث يدعو النص قارئه إلى أن يتبين فيه دلالات مفتوحة، غير أحادية منسجمة مع شكل الخطاب.

ومرتبطة في الوقت ذاته مع طبيعته التعددية، حيث تنسجم مع السياق العام للنص سواء أكان ذلك بالنسبة لمنتج النص عند إجرائه لعمليات التشفير الدلالي والجمالي أو بالنسبة المتلقي هذا النص عند ممارسته لفك الشفرة، واستقبال النصوص الغائبة في المتن السردي، ولأن « الإدراك الجمالي لا نستطيع أن نحيط به إلا بإدراكنا لما يحيط به من مصاحبات أخرى، وفيها يتصل بالأدب أو الفن عموما تظل القضية صحيحة »[553].

---

[551]- الرواية ، ص: 358

[552]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: 297

[553]- رجاء عيد، القول الشعري، ص: 62

الخاتمة

الخـــاتمـــة:

هانحن قد وصلنا إلى نهاية السفر في مسار التناص، وتجلياته في الرواية و يتوجب علينا أن نتأمل في نتائج البحث، بتقديم حصيلة عمل ما زال بحاجة إلى مواصلة البحث فيه، ويمكن أن نرصد أهم النتائج في النقاط التالية:

- ينبثق مفهوم التناص من عملية التداخل والتعالق بين النصوص، فالنص الأدبي في حالة صيرورته، يتقاطع مع نصوص سابقة لا يحصى عددها، والتي يتمثلها إراديا أو لا إراديا، ومع ذلك كله فمازال المصطلح غائما، تختلف إجراءاته من منظور إلى آخر، ولم يستقر بعد، مما أدى إلى المزيد من الارتباك.

- نظرية التناص هي نتاج الثقافة الغربية، التي ترى أن مصطلح التناص يحمل معان وثيقة الخصوصية تختلف من ناقد إلى آخر، والمبدأ العام فيه أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى فالمؤلف لا يكتب من العدم، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص، ليجسد معانيها ودلالاتها.

- العلاقة التناصية في (فوضى الحواس) مزدوجة الأثر، منها ينبثق النص وتتشكل بناه وبها يدركه المتلقي، فهي إحدى المكونات الأساسية لأدبية المدونة لأن هذه الأدبية تعود إلى الوظيفة المزدوجة، المعرفية والجمالية للنص الروائي فالتناص وسيلة لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونها.

- تعود الوظيفة الجمالية داخل (فوضى الحواس)، إلى إمكانية وضع الرواية داخل تقليد أو جنس أدبي، ومن إمكانية التعرف على أشكال سبق التعرف عليها في غير هذا النص (فوضى الحواس).

- أما بالنسبة للوظيفة المعرفية، فهي تعود إلى الإحالة الواقعية والخيالية للنصوص الغائبة كما هو الشأن في (فوضى الحواس)، إذا لا يمكن أن يتم التواصل المعرفي والفني، إلا عن طريق ظاهرة التناص، حيث يتعذر قراءة هذه الرواية، بدون إدراجها في إطار التناصي.

- أما الوظيفة التي تخص القارئ، فتشكل حلقة مركزية في عملية التلقي للنصوص الغائبة داخل الرواية، فالقارئ يمتلك الذاكرة الجمعية، التي تعمل ضمن إطار جدلية الحضور والغياب، وإدراك العلاقات بين النصوص الغائبة ومقارنتها، والتناص في (فوضى الحواس) ينمي عند القارئ هذه الذاكرة، بل إنها تعطيه مجال أوسع حتى يشارك بقراءته المنتجة.
- تنتج القراءة عن الأعراف التاريخية والاجتماعية للوقائع الأدبية، حيث لا يمكن إهمالها باعتبارها أمورا تخرج من نطاق اللغة الأدبية، فليس القراءة مجرد وسيلة مادية للاتصال، بل هي التي تحدد كيفية التواصل، وتبين أن المداخل التي وظفت في (فوضى الحواس)، والتي كان يقال عنها إنها خارجية، ربما أصبحت هي الوحيدة التي تتمكن عن طريقها من تحديد جمالية هذه الرواية.
- تشمل فوضى الحواس، على عدد من النصوص ممتدة في مخزون ذاكرة (أحلام مستغانمي) والمتلقي، ومن ثم فليست هذه الرواية انعكاسا لخارجها أو مرآة لمبدعها وإنما فاعلية المخزون التذكري لنصوص مختلفة هي التي تشكل حقل التناص ومن ثم فالنص بلا حدود واضحة.
- تمتلك النصوص المتعالقة مع رواية(فوضى الحواس)، حضورا لا يمكن تفاديه أو نفيه فذلك التعالق النصي لا يحدث بشكل سطحي وفاضح، ولا تظل النصوص الغائبة منفصلة و شاردة، و إنما تخضع لتحولات على مستوى الشكل والمضمون ويتعامل معها وفق مستويات متعددة.
- على الرغم من كثرة النصوص الوافدة إلى (فوضى الحواس)، التي شكلت في بعض المواضيع عبئا على النص، إلا أنها ليست كلها تجمعات مجانية، وليست مجرد تداعيات سلطوية من مخزون الذاكرة، وإنما لها أثرها وتأثيرها في توجهات القراءة، التي تسعى إلى استكشاف دلالات مبتكرة وجديدة.

- استطاع خطاب (فوضى الحواس)، أن يحافظ على عنصر التشويق، برغم تعدد النصوص الغائبة داخله، فلم تشكل معظمها عبئا كبيرا على مسار الحدث، بل ساهم في تأجيج مناخات السرد، إلا أن هناك بعض النصوص أو المشاهد التي كانت واقعية بحتة، حيث طغى فيها الواقع عن الخيال، مما جعلها تنفلت من اللغة الشعرية، لتشكل في بعض المقاطع السردية نوعا من الخلل، ذلك أن لغة الرواية كان شعرية من بدايتها إلى نهايتها.

- استفادت الروائية من التضدادات والتناقضات، التي جاءت في داخل النصوص الغائبة لتشكل بكل تلك الثنائيات فضاء دلالي جديد، يستلهم القارئ ويستفزه لقراءات مبتكرة، مستعينة باللغة الشعرية لإدماج هذه الثنائيات؛ حيث إن القدرة الشعرية كفيلة، بالتفكير فيما هو متناقض والعمل على مزجه و توحيده.

- أولت الروائية اهتماما كبيرا بالأسلوب والألفاظ وإيقاعها في النص، معتمدة على محوري الاختيار والتركيب في اختيار ألفاظها وكلماتها، كما اعتمدت على هذين المحورين في اختيار النصوص السابقة، ومحاولة تركيبها بطريقة شعرية تتلاءم والسياق العام لنصها الروائي، فسعت إلى تشكيل تناغم موسيقى داخلي، بين نصها والنصوص الوافدة إليه من مختلف الثقافات.

- لا يتوقف محلل النص عند تبين النصوص الغائبة، ولكنه يستكشف كيفية انتقائها ومدى تلبسها وتلاحمها بالنص المتناص، وتداخلها في نسيجه كما يحتاج محلل النص كذلك إلى خبرة بالروافد الخفية، التي ترفد شكل النص المتناص، والتي يمكن أن تتيح لقضية «التناص» قيمتها وشرعيتها، فكل عنصر من عناصر (فوضى الحواس) يحمل دلالات عميقة تنجم عن توظيفه في المتن الروائي، كما تتعدى وظيفة هذا البحث الإحالة على النصوص الغائبة، إلى تبيان جماليتها وكيفية اندماجها بطريقة فنية وإبداعية وبالتالي إحداثها لذة النص.

- سعت هذه الرواية للبحث عن معادل موضوعي للهروب من الواقع، فحين يخفق الفنان في التعبير، تكون رؤيته مشوشة؛ ولهذا استعانت الروائية بالأسطورة، والتي استطاع الإنسان من خلالها أن يرضي حاجته الروحية من جهة، وحاجته إلى

التوازن مع المجتمع حوله من جهة أخرى، فقد استطاعت الأسطورة الموظفة في (فوضى الحواس)، بما اصطنعته أن تخضع غير المدرك وتدخله في نطاق المدرك.

- من خلال البحث نستنتج أن للتناص دور أساسي في إضفاء لمحة جمالية على النص تجعله أكثر قربا من القارئ، واستيعابا لمختلف أفكاره واهتماماته، ونذهب إلى أن الإبداع في هذا المضمار، لم يكن تلقائيا ليس هو ذلك الشيء الذي تفيض به القرائح ويندلق على الحبر، بل إن العملية الروائية (في فوضى الحواس)، كتابة عن رؤية ثقافية وأدبية وفكرية تتم وفق أصول وقوانين.

- تتماسك مختلف النصوص الغائبة الوافدة بوعي أو بغير وعي، إلى (فوضى الحواس) والمندمجة بمستويات مختلفة مع بنيتها السردية، لتتعالق مع بعضها البعض، مرتكزة على الطاقة الإيحائية للجملة، لتكون أكثر عمقا وأكثر شمولا حيث تعطي للكلمة شحنتها وعفويتها، إذا تتراوح تلك العلاقات الإيحائية، بين الانطباع والرمز والتجديد معطية بذلك دفئاُ خاصا لعلاقة الإنسان بمحيطه الاجتماعي وهكذا تصبح المعاصرة والحداثة حضورا متفاعلا مع الإنسان الجديد، عبر الصيرورة فتخلق له دافع يحفزه إلى التغيير.

- وتجعل عطاءه الفني متواصلا بين التراث والأصالة، مربوطا بالواقع وروح العصر دون أية رؤية ذاتية متضخمة، ذلك لأن إحدى الصفات الأساسية للعمل الفني، أن يحمل في ذاته تاريخ جماليته وقيمته، وتناصه مع نصوص سابقة وحاضرة معه، مع إثبات قيمته الذاتية، تساهم في خلوده ضمن الأثر الإبداعي كقيمة تتجاوز حدود الزمان و المكان.

- من الصعب، في هذه الدراسة أن نزعم أننا، قد أحطنا احاطة شاملة بالتناص وتجلياته في الرواية الجزائرية الحديثة، رؤية ومنهجا وتعبيرا، لأن التعامل مع مفهوم التناص ومع الرواية صعب لا جدال فيه، غير أننا نأمل أن نكون قد أبرزنا بعض ظواهرها الرئيسية بشكل مقبول على الأقل، والمؤكد أن هذا البحث مازال يحتاج للمواصلة والاجتهاد في صبر أغواره.

قائمة

المصادر والمراجع

فهرس المصادر و المراجع

القرآن الكريم.

المصادر:

- مستغانمي (أحلام):

1 - ذاكرة الجسد، (رواية)، دار الآداب،بيروت،ط:11 ، 1992

2- فوضى الحواس، (رواية)، دار الآداب، بيروت، ط:5، 1998

المراجـــع العـــربية:

1-أنيس

(إبراهيـــم):

دلالة الألفاظ، مكتبة الانجلو المصرية ،ط:1980،1.

2-بنيس (محمد):

حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، المغرب، الرباط، د.ط، د.ت.

3-ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت ط:1،1979.

4-الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، دار توبقال للنشر، المغرب ط:1 1990

5- جمعة (حسين) :

المسبار في النقد الأدبي، (دراسة)، منشورات إتحاد الكتاب العرب 2003.

6-حاتم (عماد):

النقد الأدبي وقضاياه واتجاهاته الحديثة، دار الشام دمشق ط1 1988.

7-حمادى (صبري

مسلم):

أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980.

8-أبو حمدان

(سمير):

النص المرصود، (دراسات في الرواية)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1990.

9- حميد لحميداني:
بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2000.

10- حمودة(عبد العزيز):
المرايا المقعرة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 2001 .

11- خمري (حسين):
الظاهرة الشعرية العربية، (الحضور والغياب) دراسة منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

12- دراج (فيصل) وآخرون (مؤلفون عرب):
أفق التحولات في الرواية العربية دراسات وشهادات، ط1، 1999، دار الفنون عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

13- أبو ديب (كمال): في
الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت الطبعة الأولى، 1987.

14- بن ذريل (عدنان):
النقد والأسلوبية، (بين النظرية والتطبيق)، دراسة منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989.

15- رماني (إبراهيم):
الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991.

16- زكارنة (هديل بسام):
مدخل في علم الجمال، المكتبة الوطنية عمان،1993.

17- زكي (أحمد جمال):
النقد الأدبي الحديث، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1997.

18- السعدني (مصطفى):
البنيات الأسلوبية (في لغة الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف الإسكندرية، د.ط،

د.ت.
19- التغريب في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ط د.ت.
20- سلامة (عبير): أساطير صالحة للنظر، (في القصة العربية والرواية) الهيئة العربية المصرية العامة للكتاب، 2004.
21- السد (نور الدين):
الأسلوبية و تحليل الخطاب، الجزء الثاني، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، د.ت.
22- شكري (عزيز ماضي):
في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، ط1 1993.
23- شلب (يوسف): كيلوباترا وعصرها، منشورات دار علاء الدين ط1، 2000
24- صالح (نضال):
النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
25- الشافعي الإمام (أبو عبد الله محمد بن إدريس الشافعي): ديوان، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر.
26- صحراوي (إبراهيم):
تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق الجزائر، ط1، 1999.
27- عبد القادر (أبو شريفة) وآخرون (حسين لافي، داود غطاشة): علم الدلالة والمعجم اللغوي، دار الفكر للنشر و للتوزيع، عمان، ط1 1989.
28- عبد الرضا (علي):
الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، ط2 1984.
29- عبد الملك (مرتاض):
تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة) لرواية زقاق المدق ديوان المطبوعات الجامعية 1995.
30- ألف ليلة وليلة، (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد)، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993.

31- عزام (محمد):
النص الغائب (تحليل التناص في الشعر العربي)، دراسة إتحاد الكتاب العرب دمشق، 2001.
32- عز الدين (إسماعيل):
الشعر العربي المعاصر (قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي،ط3، 1978.
33- عيد (رجاء):
لغة الشعر، (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف الإسكندرية مصر، 1985.
34- القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف د.ط، د.ت.
35- العيد (يمنى):
الراوي، الموقع و الشكل (بحث في السرد الروائي) مؤسسة الأبحاث العربية لبنان، ط1، 1986.
36- تقنيات السرد الروائي، في موضوع البنيوي، دار الفارابي، بيروت لبنان ط2، 1999.
37- عيسى (فوزي):
تجليات الشعرية (قراءة في الشعر المعاصر)، منشأة المعارف بالإسكندرية د. ت، د.ط .
38- العلاق (علي جعفر): الدلالة المرئية، قراءة في شعرية القصيدة الحديثة دار الشروق عمان، ط1 2002.
39- الشعر والتلقي (دراسات نقدية)، دار الشروق عمان ط1، 1997.
40- الغذامي (عبد الله): الخطيئة والتكفير، (من البنيوية إلى التشريحية) قراءة نقدية النادي الثقافي جدة، ط:1، 1993.
41- فضل (صلاح):
بلاغة الخطاب وعلم النص، (أدبيات)، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ،ط:1 ،1996 .

42- تحولات الشعرية العربية، دار الآداب بيروت ط:1،2002 .
43- شفرات النص، دار الآداب، بيروت، 1999.
44- فضل (ثامر):
الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1992.
45- اللغة الثانية، المركز الثقافي بيروت ،ط:1،1994.
46- فيدوح (عبد القادر):
دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري ديوان المطبوعات الجامعية،ط:1، 1993 .
47- شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية وهران ،1996.
48- قيس (كاضم الجناني):
في الذاكرة الشعرية، مطبعة العاني، بغداد، 1988.
49- مباركي (جمال):
التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر،د.ط، د.ت.
50- مجاهد (مجاهد عبد المنعم):
جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط:1 1997.
51- محمد (سعيدي):
الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر د.ط، 1998.
52- مريدان (عزيز):
القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1985.
53- المرتجي (أنور):
سميائية النص الأدبي، دار الآفاق، المغرب ،د.ط/د.ت.
54- مفتاح (محمد):
تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي الدار البيضاء، ط:1،

يوليو 1992.
55- المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط: 1 1999.
56- دينامية النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الرباط ط:2، 1990 .
57- مفقودة (صالح):
نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب الجزائري منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط:1، 2002 .
58- مها (غراء حسين):
أدب الحكاية الشعبية،دار نوبار للطباعة القاهرة: ط:1، 1997 .
59- ميلود (عثمان):
شعرية تودوروف، الدار البيضاء ،المغرب ،ط:1، 1990 .
60- ناضم (حسن):
مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي ،بيروت،ط:1، 1994 .
61- نجمي (حسن):
شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000.
62- أبو نيل (محمود):
علم النفس الاجتماعي، (دراسات عربية والعالمية)، سلسلة علم النفس: 1 دار النهضة ، بيروت ،ط:4 1985.
63- النساج (سيد حامد): بانوراما
الرواية العربية الحديثة، مكتبة غريب القاهرة، ط:2، 1985.
64- نعيسة (جهاد عطا): في
مشكلات السرد الروائي، اتحاد الكتاب العرب،2001
65- الهادي (محمد):
لعروق، «مدينة قسنطينة»، دراسة في جغرافية العمران، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، 1984.
66- الورقي (السعيد):
لغة الشعر العربي الحديث (مقوماته الفنية وطاقتها الإبداعية)، دار النهضة العربية،

بيروت، ط3: 1984.

67- وهبة (مجدي):

الأدب المقارن، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1991.

68- يقطين (سعيد):

انفتاح النص الروائي، (النص والسياق) المركز الثقافي العربي، ط2، 2001.

69- اليوسفي (محمد لطفي):

الشعر والشعرية، الدار العربية، تونس، د.ط، 1992.

3)- المراجع المترجمة:

1- آلان روب غرييه:

نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم: لويس عوض دار المعارف بمصر، القاهرة، د.ط، د.ت.

2- برناد توسان:

ماهي السيمولوجيا، ترجمة: محمد نصيف، دار إفريقيا للنشر المغرب ،ط2 2000 .

3- برنار فاليت:

الرواية، (مدخل إلى مناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي)، ترجمة: عبد المجيد بورايو، دار الحكمة، 2002 .

4- تزفيطان تودوروف:

الشعرية، ترجمة: شكري مبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1980.

5- جان كوهين:

بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال المغرب ط1، 1986.

6- جوليا كريستيفا:

علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1997.

7- جيرار جينيت:
مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، ط1 1986.
8- طروس الأدب على الأدب، ضمن دراسة في النص و التناصية ترجمة:محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1998.
9- دانييل هنري باجو:
الأدب العام والمقارن ترجمة غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 1997.
10- رامان سلدن:
النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.
11- روبرت هولب:
نظرية التلقي، ترجمة: عزالدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي جدة السعودية ط1، 1994.
12- روبرت شولز:
السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 1994.
13- رولان بارت:
درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العلي، دار توبقال، 1982 .
14- من العمل إلى النص، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1998.
15- لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2 2002 .
16- الكتابة في درجة الصفر، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002.
17- النقد البنيوي للحكاية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، دار عويدات، بيروت ط1، 1998.
18- رومان ياكبسون: قضايا

الشعرية، ترجمة: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988.

19- زكريا (مفدي):

إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987.

20- ك.م. نيوتن:

نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: عيسى علي العاكوب عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1996.

21- ميخائيل باختين:

الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، دمشق، د.ط 1988.

22- ميخائيل باختين:

الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ط1، 1987.

23- ميخائيل باختين:

شعرية دوستوفيسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة دار توبقال للنشر، 1986.

24- مارك أنجينو:

التناصية، دراسات في النص والتناص (ليون سمفل)، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، 1998.

25- مارك أنجينو:

مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ترجمة: أحمد المديني عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، د.ت.

26- مجموعة من الباحثين:

آفاق تناصية (المفهوم والمنظور)، ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

27- مجموعة من الباحثين:

في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار عيون المقالات ط2، 1989.

28- مجموعة من الباحثين:

مفهومات في بنية النص (اللسانية، الشعرية، الأسلوبية التناصية)، ترجمة: وائل بركات، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ،ط1 1996.

29- ميشال بوتور:

بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات بيروت، باريس، ط2، 1982.

30- ميشال ريفايتر:

معايير تحليل الخطاب، ترجمة: حميد لحميداني، منشورات دار سال، ط1 1993.

31- هنري ميشونيك:

راهن الشعرية، ترجمة:عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف ط2، د.ت.

32- يوري لوتمان:

مشكلة المكان الفني: في كتاب جمالية المكان، مجموعة من الباحثين، ترجمة: سيزا قاسم، عيون المقالات، المغرب، ط2، 1988.

المراجـــع الأجنـــبية:

1. Georges Moliné: éléments de stylistique français ,3eme édition 1997, presse universitaire de la France.
2. Genete Gerard :Figure 3 ,Seuil,Paris,1972
3. gerard : a litterature second degre ; seul ;1982 paris
4. Le petit Larousse، compact, 1996.

المجلات و الدوريات:

1. مجلة الحداثة، يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، العدد الثاني

جوان 1993.
2. مجلة اللغة والأدب، مجلة أكاديمية علمية يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها جامعة الجزائر، العدد 12 ديسمبر 1997.
3. مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية يصدرها إتحاد الكتاب العرب العدد 383 آذار 2003.
4. مجلة نوافذ، مجلة أدبية يصدرها النادي الثقافي جدة، السعودية، العدد 15 2001 .
5. مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، لبنان، العدد 3 صيف 1988.
6. مجلة فصول (الأسلوبية)، مجلة النقد الأدبي، المجلد الخامس، العدد الأول أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984 .
7. مجلة بحوث جامعية، تصدرها كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بصفاقص تونس العددان 03- 04 جانفي 2003.
8. مجلة بحوث جامعية، تصدرها كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بصفاقص تونس، العدد 01، 2001.
9. مجلة دراسات جزائرية، دورية محكمة يصدرها مخبر الخطاب الأدبي في الجزائر،جامعة وهران، العدد 02، مارس 2005.
10. مجلة عيون المقالات، المغرب، العدد الثاني، 1986.

فهـــــــرس الموضوعات	رقم الصفحة
مقدمـــــة.....	-أ-
الفصل الأول : ماهية التناص وجمالياته.....	02
1. ماهية التناص.....	04
2. مظاهر التناص.....	09
3. مستويات التناص في بعض النظريات النقدية.....	19
4.آليات التناص.....	38
5.وظائف التناص في النص الروائي.....	43
الفصل الثاني: تجليات التناص في فوضى الحواس.....	50
1. التناص الأدبي.....	51
2.التناص الأسطوري.....	63
2. الروائي ناقدا.....	73
4 التناص مع بعض الفنون الجميلة.....	79
5 التناص التاريخي: أ- أحداث واقعية.....	83
ب- سيرة ذاتية.....	95
6. التناص والخطاب الأنثوي.....	107
7.تناص الأمكنة.....	112
8.تناص مع ذاكرة الجسد.....	118
الفصل الثالث: جماليات التناص في فوضى الحواس.....	126
1.شعرية التناص.....	127
2.جمالية تلقي التناص.....	142
3. تكثيف التجربة الروائية.....	168
4. جمالية إنتاج الدلالة الحديثة.....	172
الخـــــاتمة.....	183
قائمة المصادر و المراجع.....	188
فهرس الموضوعات	200