الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون –تيارت–
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم الأدب العربي

مذكّرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي
تخصّص : الأصول المعرفية للنّقد المغاربي في القرن العشرين
الموسومة بـ :

التّخييل وبنية التّفاعل النّصي في الرّواية الجزائريّة الحديثة

إعداد الطالبة:
- خيرة سجراري

إشراف الأستاذ :
– رشيد بن يمينة

لجنة المناقشة

عبد القادر شريف حسني	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة تيارت
بن يمينة رشيد	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا	جامعة تيارت
شريفي فاطمة	أستاذ محاضر أ	مناقشا	جامعة تيارت
سيدي مُحَمَّد بن مالك	أستاذ التعليم العالي	مناقشا	م/ج مغنية –تلمسان
سعاد شريف	أستاذ محاضر أ	مناقشا	م/ج تيسمسيلت
عبد القادر رابحي	أستاذ التعليم العالي	مناقشا	سعيدة

السّنة الجامعية: *2020–2021*

بسم الله الرحمن الرحيم

شكـــــر وعرفـــــان

الحمد لله أحمده حمد الشاكرين وأستغفره وأتوب إليه

أتقدم بالشكر الجزيل إلى من تكرم بقبول الإشراف على هذه المذكرة ولم يبخل علي بأي

كبيرة أو صغيرة وساعدني في إنجاز دراستي وإخراجها إلى النور

الأستاذ المشرف "الدكتور رشيد بن يمينة"

كما أتقدم بواسع الشكر والتقدير إلى أعضاء لجنة المناقشة.

خيرة سجراري

إهـــداء:

أهدي ثمرة جهدي المتواضع إلى:

- **الوالدين الكريمين أطال الله في عمرهما.**
- **زوجي وشريك حياتي الذي كان له الفضل في إنهاء هذا العمل.**
- **زهور حياتي: ضياء، عبير ونورالهدى.**
- **كل أفراد عائلة: "سجراري"، "مجول"،"دقاق".**
- **كل طالب علم يبغي الانتفاع والاستزادة بعملي هذا.**

مقدّمـــــــة

إنّ تنوع الدّراسات وتمايزها أسهم في شيوع علم السرد، فهو قديم النشأة أي منذ عام1918 ظهر على يد"إيخنباوم" أما ظهور المصطلح فكان على يد "تودروف" T.Todorovسنة 1969 و يعني به علم الحكي، فالسردية أو السرديات أو علم السرد هي الطريقة الدقيقة و المنهجية التي تأحذ اتجاها وصفيا في دراسة النصوص و السرد هو تلك الممارسة القديمة التي يعبر بها الإنسان عن نفسه و عن أفكاره.أمّا الناقد "سعيد يقطين" فيفرق بين السرديات و هي علم السرد و السرد و يرى بأن السردية هي السرديات و بالتالي فهي علم السرد.لذااعتنق مغامرة التجريب في حقل السّرديات، بهدف رسم هيكل لتحليل الخطاب الروائي، لذا يعدّ إسهاما مبكّرا في هذا المجال.

لقد أفرزت الدراسات الأدبية و النقدية منذ القرن الماضي عن كشوفات غزيرة نظريا وإجرائيا ، والتّعمق في هذه الدراسات أظهر ما يعرف بالتّناص، الذي لا يزال يشغل فكر الباحثين والدراسيين على الرغم من تعدّد مسمياته وفروعه، فقد اعتبر النّقاد فكرة التّناص تنحدر من التفكير الباختيني المؤكّد على أنّ كلّ نص يقع عند ملتقى نصوص أخرى، يتشرّبها و يعيد صياغتها و إنتاجها، وأوّل من صاغ هذا المفهوم صياغة نظرية محدّدة "جوليا كرستيفا" من خلال كتابها "أبحاث في علم الدلالات" سنة 1969م.

كان من أبرز النقاد الغربيين الذين انشغلوا بالتناص وقدّموا دراسات نقدية تنظيريّة وتطبيقيّة حوله: مخائيل باختين mikail bakhtine، جوليا كرستيفا J.Kristeva تزفتان تودروفTodorov،t رولان بارث R.Barthes، جيرار جنيت G.Genette ...من خلال مفاهيم مختلفة كالحوارية، التحول و النص الغائب.

التّناص هو تفاعل النصوص وتعالقها، الهدف منه رفض كلّ انغلاق للنص، فاستعمال دوال سابقة في نصوص لاحقة يكون مختلفا حسب نوع النّص ومضمونه.على الرغم من اختلاف مسمياته مثل: النص الغائب عند "مُحَّد بنيس"، الانتحال والاستحواذ عند "كاظم جهاد"، التّفاعل النّصي عند "نهلة فيصل الأحمد"، التّناص عند "سعيد يقطين" و"مُحَّد مفتاح".

يظهر تأثّر الناقد "سعيد يقطين" ب "جيرار جنيت" في تحديده لمصطلح المتعاليات النصية، لكن هذا لم يحتّم عليه قبول كلّ ما يعرضه، إنما أكسبه اجتهادا ليضفي عليه انطباعاته، فقد بلور الناقد"سعيد يقطين" مصطلح التناص ليصبح تفاعلا نصيّا وجعله أكثر انسجاما وتوافقا عن غيره، ولم يقف عند حدود النّص لفظا وكتابة،وإنما تجاوزه إلى نصوص ذات طبيعة صورية أو صوتية، أدبية أو غير أدبية، هذا ما يسمى بالنّص المترابط الذي عرف انتشارا كبيرا بفضل العديد من الإمكانات التي أتاحها استخدام الحاسوب.

أما عن عنصر التّخييل فقد أصبح نوعا من أنواع التلاعب بأنظمة السّرد،ممّا جعل الرواية تنفتح على تجارب جديدة تهدف إلى خلق جوّ مناسب للتفاعل النصي،فالتخييل مكوّن متجذّر تعاملت معه العديد من الدراسات باعتباره"معطى جاهزا"، و قد اقتحم مجالات متعددة، لعل أوّل من أثار قضية التّخييل هو الفكر الفلسفي اليوناني من خلال مفهوم "المحاكاة" الذي يعكس التّجربة الإنسانيّة في علاقتها بالواقع.

إنّ مفهوم التّخييل مرتبط بالعديد من المفاهيم التي تحتاج في إنجازها إلى إعادة إنتاج ذهنية لخلق فعل جديد كمفهوم المحاكاة، التصنع، الظّل، الشبح، و التّظاهر...

التّخييل هو جوهر يرتبط بالكيان الإنساني و قد يجد فيه الإنسان ملاذا لحل قضايا واقعية يصعب تفسيرها أو الاستدلال عليها، فإذا كانت السردية تضمن للدّارس وضع اليد على مكونات البنيوية و تعرّفه الأشكال التي يتأسس عليها الخطاب السردي، فإنّ التّخييلية خطوة موالية تمكّن من ملامسة الدلالة التي تؤسّسها هذه الأشكال.

لعل ما دفعني إلى اختيار هذا الموضوع " **التّخييل وبنية التّفاعل النّصي في الرّواية الجزائرية الحديثة**" هو دراسة النصوص الروائية من حيث (الفضاء، التخييل، التفاعل النصي). كما أنّني أسعى جاهدة في هذا البحث المتواضع لاستقراء أشكال وصوّر المتخيل السّردي في الرواية الجزائرية الحديثة، ذلك من خلال التّفاعل النّصي، أي كيفية اشتغال الخطاب الروائي على استحضار واستثمار مختلف

النصوص والخطابات في إطار إستراتيجية نصيّة تقوم على التّمثيل والتّعاون النّصي في رسم معالم المشهد الروائي الجزائري المعاصر.

هل استطاع الخطاب الروائي الجزائري تشييد متخيل سردي متميز؟ وهل المدونات الروائية الجزائرية تملك خصوصية بنائية تضاهي نظيرتها العربية و الغربية؟ اعتمدت في هذه الدراسة على منهج القراءة و التحليل ، لأنه ينفتح على مجموعة من الحقول الدلالية: السيميائية، التداولية، التأويلية والبنيوية.

لا أزعم أنّني استخدمت الأدوات الإجرائية بصرامة، فالقارئ أثناء قراءته للرواية يقوم بإعادة بنائها في ذلك فضلا عن التفاعل بين شفرة النص وما فيه من نظام رمزي، يفرض عليه أن يفسّره تفسيرا مناسبا لتجربته وثقافته.

وقد اعترضتني صعوبات أثناء إعداد هذا البحث ، حيث أنّ طبيعة الموضوع فرضت على أن أنوّع في قراءاتي، فأصبحت ملزمة بقراءة الإنتاج النقدي الأجنبي وبالتالي صعوبة ترجمة المصطلحات النقدية، إضافة إلى الإنتاج النقدي العربي الحديث خاصة الذي له علاقة وطيدة بموضوع بحثي: التخييل والتفاعل النصي ، ناهيك عن الإشكالية التي يطرحها مصطلح التّفاعل النصي بتعدد التّعريفات والمفاهيم وما ينجرّ عنه من اختلاف في طبيعة الفهم إلى جانب غياب الضّبط المنهجي.

لقد استقرّ اختياري على روايتين جزائريتين متمايزتين فنيّا تخدمان مشروع رسالتي المتمثلتين في: رواية " **الجازية والدراويش**" لعبد الحميد بن هدوقة التي ركزت فيها عن نقاط التقاطع والتفاعل النصي وتعالقها بالسيرة الهلالية و التراث الشعبي، و رواية "**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**"لطاهر وطار اشتغلت من خلالها على رصد و تحليل مواطن تقاطع و تداخل كل من النص الصوفي و التاريخي مع النص الروائي.

استدعى هذا العمل خطة بحث تمثلت في: مدخل،باب تنظيري، باب تطبيقي و خاتمة.

أما المدخل:عنوانه(**المحددات النظرية للسرديات**) تناولت فيه مفهوم علم السرد و مراحل تطوره، كما عدّدت وظائفه و بعض أشكاله و أنواعه، يليه أبرز النظريات التي تداولت هذا المصطلح.

عرجت إلى الباب التنظيري الموسوم ب: (**المصطلح السّردي وإشكالاته**) خصصت له فصلين، كل فصل تضمن مبحثين.

الفصل الأول المعنون ب(**التناص الأصول و المرجعيات**) يضم مبحثين، تحدثت في المبحث الأول عن مفهوم التناص و السرقات الأدبية، مع ذكر الرؤى النقدية الغربية و العربية لهذا المصطلح ، تلاه مبحث ثان تناولت فيه آليات التناص، مصادره، مستوياته ناهيك عن أنواعه و جمالياته.

بينما الفصل الثاني يسمى:(**التفاعل النصي و مصطلح التخييل**)يحتوي هو الآخر على مبحثين، افتتح المبحث الأول بمفهوم التفاعل النصي و نظرياته التناصية،عرض بعض علاقاته،الإشارة إلى التفاعل النصي و الأدب بأنواعه، ثم المبحث الثاني تحدثت فيه عن ماهية مصطلح التخييل ،أهم الدراسات القديمة و الحديثة التي تناولته بالدرس، المقاربة السردية التناصية و حدود التخييل. كيفية اشتغال التخييل الروائي في المصادر التناصية لبناء و تشييد العالم الروائي، ناهيك عن الحديث عن المتخيل الروائي و الرواية من التاريخ إلى فضاء المتخيل السردي.

تمثل الباب التّطبيقي في" **علاقة التفاعل النصي بالمتخيل السردي في الرواية الجزائرية الحديثة**" يشتمل هذا الباب على فصلين، حيث يعالج كل فصل رواية مختارة تخدم هذا المشروع، يتضمن كل فصل مبحثين اثنين.

عنونت الفصل الأول بـ: (**التعالق النّصي بالعودة إلى السيرة الشعبية والتّراث– "الجازية والدراويش" أنموذجا–**)عمدت في هذه الرواية استخلاص أهم نقاط التعالق النصي بالعودة إلى التراث و توظيفه في الرواية الجزائرية، لأنه مقوم هام من مقومات الشخصية العربية و رمز أصالة الإنسان، قسمت هذا الفصل إلى مبحثين، تناولت في المبحث الأول أهمية التراث باعتباره تراكما

تاريخيا يستقي الروائي منه مادته، عتبة الغلاف، عتبة العنوان ثم متن الرواية ،وفي المبحث الثاني: عدّدت أنواع التناص في الرواية من(تاريخي ، داخلي، أسطوري).

بعدها تفرغت للفصل الثاني الموسوم ب(**النزوع الصوفي و التعالق التاريخي في الرواية الجزائرية الحديثة– "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"أنموذجا–**) هذه الرواية لطاهر وطار ، فالمبحث الأول ذكرت فيه عتبة العنوان،المقدمة و عناوين الفصول، و أبرز سمات الشخصية الصوفية،تلاه المبحث الثاني الذي حاولت فيه استكشاف البعد الديني، حيث أن الروائي يعمد إلى جعل الأحداث ذات مصداقية، ربطها بالتاريخ كتحديد اليوم، الشهر والسنة، ومن جهة أخرى رفع شخصية "الولي الطاهر" إلى مقام الأولياء الطاهرين الذين يتميزون بالزهد والورع، ونلمس الصوفية في الرواية عندما سيختار الإنسان فيها بين الحياة بالعشق أو بالسلطة والعقل.

توّج البحث بخاتمة هي عصارته وثمرة الجهد المبذول في البابين النظري والتطبيقي، رصدت فيه جملة من المقومات والملامح المشتركة للمدونات الروائية الجزائرية الحديثة، وصولا إلى استخلاص أهمّ القيّم والأبعاد الدلالية المهيمنة التي أصبحت تشكل اليوم الهاجس الأكبر للروائي الجزائري خاصة والعربي عامة، دون أن ننسى دور التخييل في بناء الرواية، حيث يتفاعل ما هو واقعي و ما هو تخيلي بصورة يصعب الفصل بينهما.

في الأخير أتمنى أن يكون هذا الموضوع مفيدا بقدر ما أفادني، فليس في وسع امرئ أن يقدم اليوم إنجازا إلا ورأى النقصان مع ذلك وجدت نفسي محاطة بعناية الأستاذ المشرف الذي كان له الفضل في إخراج هذا العمل، فإن أصبت فذلك بفضل الله عليّ، وإن ابتعدت عن الصواب فحسبي أني اجتهدت وسعيت بكل ما أوتيت.

خيرة سجراري.

المدخل: المحدّدات النّظرية للسّرديات

1-مفهوم علم السرد.

2-مراحل تطوّره.

3-إشكالية المصطلح.

4-وظائف السرد، أشكاله و أنواعه.

5-السردية في الدرس النقدي.

إن الولوج إلى عالم المعرفة يقوم على جملة من الشروط، لا مناص للباحث من الالتفات إليها، مضيفا معان ذات صلة بمحيطه الفكري، دون أن يجتث موضوع الدراسة، كما عليه أن يتوخى الحفاظ على الظاهرة ، وغالبا ما تتحقق هذه الشروط وفق تساؤلات عن الإشكالات المعرفية والمنهجية، الهدف منها تحديد المفاهيم الأولية التي تمثّل منطلق البحث.

فالمحددات النظرية تفتح لنا أبوابا يمكننا من خلالها وضع تنظيرات في سياقها النقدي، الإحساس بضرورة تنظيم المعرفة، وتقليب زوايا النظر بحثا عن الروابط، كلّها تقف هاجسا وراء تحقيق الوعي بأبعاد رؤية الباحث.

لا يخف على باحث ومتتبع لراهن النقد الأدبي وعارف لمنظومته الفكرية الحديثة، ذلك التنامي الواضح بمبحث التراث، تعدّدت الدراسات الباحثة في جوانبه المتنوعة عن آليات جديدة من أجل فهم آخر، ولما كان الأدب بتجلياته المتعددة أحد الركائز الأساسية لتراثنا العربي، كونه المعبّر عن دينامية المجتمع خاصة مبحث السرّد الذي عرف أشكالا كثيرة: القصص القرآني، السيرة الشعبية، المقامات، الحكايات، والروايات.

1- مفهوم علم السرد Narration:

إنّ السّرد أحد أهم المجالات التي حازت على اهتمام العديد من الباحثين منذ القدم، فوجوده مرتبط بتاريخ وجود الإنسان، كنوع من الخطاب سواء كان مكتوبا أو شفويا، لذا وجب التعرف على مفهومه كمصطلح.

1-1السّرد لغة يدل على: " **السّرد من الفعل سرد سردا وسرادا: الحديث والقراءة أي : أجاد سياقهما والصوم تابعه، والكتاب قرأه بسرعة وسرد: صار يسرد صومه والسرد مصدر تتابع.**"[1]

إذن هو النّسيج وحسن السّياق له و التتابع: " **سرد الحديث ونحوه يسرده سردا، إذا تابعه وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له.**" [2]

1 المنجد في اللغة والأعلام: منشورات دار المشرق، بيروت 1991، ص: 33.

2 ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمّد بن مكرم، لسان العرب، مادة سرد، دار الجيل، بيروت، 1988، ج3، ص: 130.

1-2اصطلاحا: فهو قص الأحداث والأخبار، سواء تعلق الأمر بالأحداث التي وقعت فعلا أو التي ابتكرها الخيال، السرد مصطلح نقدي حديث تعرّفه "آمنة يوسف" قائلة: " **نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية**"[1] ، غير أن " عبد المالك مرتاض" يعرفه بأنه:" **الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص وحتى المبدع الشعبي (الحاكي) ليقدم بها الحدث إلى الملتقي. فكان السرد إذن هو نسج الكلام ولكن في صورة حكي...**"[2]

نلفي "حميد لحميداني" يعزز فكرة "عبد المالك مرتاض"، إذ يعتبر السرد الطريقة التي تروى بها القصة حيث تقوم على التراوح بين الاستقرار والحركة ،الثبات والتحول في آن واحد.

يعدّ السرد إعادة متجددة للحياة، تجتمع أسس الحياة من شخصيات وأحداث وما يؤطرهما معا من زمن ومكان، يتسع ليشمل مختلف الخطابات المتعددة يقول "رولان بارث R.Barthes": "**فعل لا حدود له يتّسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان(...)يصرح رولان بارث قائلا: يمكن أن يؤدي الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية...** "[3]

لقد حظي الاشتغال بالسرد مكانة مميزة ، على الرغم من تعدد المقاربات واختلاف المدارس، هذا ما استدعى بذل الكثير من الجهد والعمل الدؤوب من أجل تحديد مفهومه وتتبع مراحل تطوره.

1 آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1997، ط1، ص:28.

2 عبد المالك مرتاض: ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1993، د.ط، ص:84.

3 سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1997ن ط1، ص: 19.

2- مراحل تطوّر السرد العربي:

إنّ الأدب هو المعبّر عن الحياة الفكرية في المجتمعات الإنسانية، والسرد أحد وجوه تجلي الأدب يقول "إبراهيم صحراوي": " **السرد بوسائطه وأنواعه المتعددة هو أحد طرائق نقل الأفكار والقيم، ووسيلة من وسائل دورانها بين أفراد المجموعة الثقافية واللغوية الواحدة فيما بينهم وبين غيرهم وأداة من أدوات صنع الوعي العام**"[1]

لقد كان للحضارة العربية دور كبير في عراقة الإنسان وأصالة فكره، خاصة مع ظهور الإسلام الذي أزال الفوضى وحقّق سموّ الإنسانية، كما أنّه أتاح للإنسان الاحتكاك بالمدنيات العالمية،فتطور الشعر بتطور الحياة في العصر الإسلامي:"**يستطيع المطلع على شعر هذه الفترة أن يتبيّن أثر الإسلام في موضوعات الشعر، فقد ظهرت موضوعات جديدة مثل: الشعر الديني، و شعر الفتوح...،و قد اعتمد فيها الشعراء على معاني القرآن و ألفاظه،كما أفادوا من الحديث الشريف، و وظفوا معانيه في أشعارهم**"2

ونظرا للتطور العجيب الذي لمسناه في أغلب الميادين في هذه الحقبة لاسيما الدور الأول، ارتأينا أن ندرج الحياة العلمية والأدبية فيها:

2-1 الحياة العلمية:

قد تميز الفكر العربي في العصر العباسي بالتطور، ظهر ذلك في الثقافة الدينية من خلال اهتمامهم بالقرآن الكريم و إعجازه، تأثرالإنسان بالحضارات الأخرى كالفرس و الإغريق دفعه إلى الرقي و التطور العقلي، النهضة اللغوية و الفكرية لاسيما الشعر العربي:" **نلحظ ازدهار الحياة العقلية النشطة التي استوعبت الثقافات العقلية و الفكرية من يونانية و فارسية و هندية و ما كانت تنطوي عليه من أبحاث فلسفية و جدل في الأديان**"3

---

1 إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم الأنواع الوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار البيضاء للعلوم، بيروت، ط1، ص: 218.

2- ابراهيم مصطفى محمّد الدهون:"التناص في شعر أبي العلاء المعري"، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع،ط1،2009 ص:56نقلا عن حسنين نبيل محمّد:"التناص عند شعر النقائض"أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك،2005.

3-خليف يوسف:"في الشعر العباسي، نحو منهج جديد"،مكتبة الغريب،القاهرة،1980، ص:19.

لقد كان لهذه الحركة العلمية تأثير كبير في توجيه الفكر، وتلوّن الحياة الأدبية شعرا ونثرا بألوان مختلفة.

2-2 الحياة الأدبية:

عبّر الشعر عن واقع الحياة آنذاك وآمال الشعب وآلامه، تميّز بمنزلة رفيعة وتذوّق شديد فظهرت أغراض مستحدثة إلى جانب الأغراض السابق، هناك عوامل عدّة جعلت الشعر يزدهر في العصر العباسي نوجزها -على حسب ما قيل- فيما يأتي:"**فالعصر العباسي عصر امتلأ بالعديد من الحركات الثقافية، و الحركات الدينية، و الصراعات السياسية، و انتشر فيه الشعراء انتشارا واسعا، فهو عصر متميز بحضارته و بغناه الثقافي، و معانيه المتجددة، و أغراضه و صنوف البديع الجديدة، بالإضافة إلى أن الشعراء في هذا العصر كانوا يمثلون عصرهم تمثيلا دقيقا**"[1]

إنّ أهمّ الخصائص التي عرف بها الشعر في هذه الحقبة غزارته وروعة التصوير، الدقة في اختيار المواضيع والترتيب للمعاني، أما عن الألفاظ فغلب عليها الجزالة والفصاحة والرّصانة.

بينما النثر فقد شاع في الأدب العباسي: " **نزعة الجدل والترابط الفكري والابتكار وتعليل الظاهرات واستنتاج الدروس الحياتية، ولكن هذا التأثير الذي قلب وجه النثر الفني، لم يتمكن من تبديل مجرى الشعر**"[2]

تطور النثر هو الآخر في هذا العصر، إذ بدت آثار المدنية العباسية فيه ظاهرة للعيان أكثر مما كانت في الشعر، ما يجليه استعراض أغراضه ومن الأسباب التي نهضت بالنثر:

- انتفاع الحضارة العربية بحضارات الأمم الأخرى: فاتسعت الثقافة العربية نتيجة احتكاكها بغيرها.

1-ابراهيم مصطفى مُحَمَّد الدهون:"التناص في شعر أبي العلاء المعري"،ص:73.

2 -حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، بيروت، لبنان، 1977، ص: 542.

3- إشكالية المصطلح:

هناك بعض المصطلحات التي اشتركت في مفهومها مع السرد، حتى أضحى الدارس آنذاك لا يميز بينها وبالتالي تشابكت هذه المصطلحات منها: القصص، الرواية ، الحكي، والإخبار.

1-3 القصص Histoire: مصدر الفعل قصّ يقصّ، ومن معاني القصص في لسان العرب: "**الخبر وهو القصص، وقص علي قصصه يقصه وقصصا: أورده و (القصص) بالفتح الخبر المقصوص، ووضع موضع المصدر حتى صار أغلب عليه**".[1]

لقد ورد هذا المصطلح في نصوص قديمة وحديثة، كما أننا نجده في القرآن الكريم وفي الأحاديث النبوية، وللقصّ علاقة بالليل والظلام الدامس، كونه في بعض سياقاته بالأسمار التي لا تكون إلاّ ليلا وكأنّ سلطان القصّ والسرد لا يستقيم إلاّ في الليل، حيث يسكن الناس، ويهدأ الفرد ويستريح من كدّ النهار فيصبح أكثر استعدادا لقبول أي كلام.

وفرّ الظلام للسرد ستارا يحجب عنه الضوء، فيبدو أكثر استعدادا لسماع الحكايات والخرافات و كأنه يختلسها اختلاسا، وكأنّ الظلام يعدّ طقسا من طقوس السرد ولا يستقيم إلاّ به ومن ذلك **مسامرات أبي حيان التوحيدي والوزير بن سعدان ليلية تمتد طوال الليل وتنتهي عند طلوع الفجر، حتى أن الوزير كان يقول لأبي حيان في نهاية معظم مسامراته هات ملحمة الوداع أو خاتمة المجلس، لأن الليل قد اهتلك أو قد انقطع أو قد ولى أو قد تمط بصلبه وناء بكلكله أو قد دنا من فجره...**[2]

كما لا ننسى في هذا المجال الإشارة إلى شهرزاد التي إذ ما يكاد يدركها الصباح حتى تسكت عن الكلام المباح، وتعطي لمستمعيها موعدا لليلة قادمة، وعليه فإن علاقة الليل بالأرق والسهاد تستوجب العملية السردية لأن هذه الأخيرة تستلزم وجود طرفين هما السارد والمسرود له.

1 ابن منظور، لسان العرب، مادة قصص، طبعة مصورة على طبعة بولاق، الدار المصرية، للتأليف والترجمة، ج4، ص: 195.

2 ينظر: أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، موفم للنشر، الجزائر، ج1، 1998، ص: 286-260.

2-3- الرواية Roman : "**مصدر قياسي خاص يدل على حرفه** "[1]، على وزن فعالة مثل حكاية، للفعل روى يروي، روى الحديث أو قصه، أنبأ وتحدث و "راو" اسم فاعل منه ورواية للمبالغة في صفته بالرواية.

أما ابن منظور فيشرح الرواية في معجمه لسان العرب قائلا:"**الرواية: تقال للضعيف الوادع، ما يرد الرواية أي أنه يضعف عن ردّها على ثقلها لما عليها من ماء، و الرّاوية هو البعير أو البغل أو الحمار الذي تسقى عليه الماء.**" 2

تعدّ الرواية من المصطلحات الأكثر استعمالا عند العرب القدامى، لأنها كانت الأداة التي اتخذوها وسيلة لنقل الأخبار وكل ما يتعلق بأمور حياتهم عن أسلافهم وتوريثها لخلفهم، كانت الرواية هنا هي حمل الراوي لنقل الحديث أو الخبر عن الآخرين واستظهاره لهم أو التحدث إليهم به متى عرضت له الحاجة به، إذ يغدو في هذه الحالة مستودع الأحاديث وحافظها.

معنى الراوي أي الساقي، فراوي الحديث كان يشبع ظمأ المستمعين له إلى الحديث أو الأخبار، يقول "عبد المالك مرتاض" معززا الفكرة: " **فالارتواء إذن يقع بين مادتين نافعتين تكون حاجة الجسم والروح معا إليهما شديدة وإنما لاحظ العربي الأول العلاقة بين الماء والشعر لأن صحراءه كان أعز شيء فيها هو الماء ثم الشعر.**"3

يدل كل هذا على أهمية الراوي وفائدته الكبرى للمجتمع، لاسيما في عصر لم تكن فيه الكتابة منتشرة على نطاق واسع، لذا كانت الرواية أداة مهمة في نشر المعلومة وصنع الوعي في العالم العربي.

على الرغم من أهمية الروّاة في ذلك العصر، إلا أن هناك روّاة سفهاء منحرفين لا يعطون للمروي حقه وهناك علماء يرعون هذا المروي، فلا يأتون إلا في مواضعه حيث تستدعي الحاجة ذلك بقول الرسول ﷺ: "**همة السفهاء الرواية وهمة العلماء الرعاية.**"4

1 أحمد الهاشمي، القواعد الأساسية للغة العربية، دار الكتاب العلمية، بيروت، د.ت، ص:2.

2ابن منظور: لسان العرب ، حرف الراء، روي،ص:271

3عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص:24

4أبو علي بن مُحَّد بن حبيب البصري الماوردي، أدب الدنيا و الدين، مصر، 1952، ص:34.

يتضح من هذا أن الرواية مفيدة بشروط تتحكم فيها أخلاقيات واضحة أهمها: الأمانة، التثبت، الفهم وممارستها وقت الحاجة إليها، فالفهم والأمانة يصونان الرواية ويحرسانها من الانحراف.

3-3 الحكي Recit: حكي يحكي الحديث حكاية، أي نقله عن فلان: "**حكيت فلانا وحاكيته، فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه، وحكيت عنه الحديث حكاية... وحكيت عنه الكلام حكاية.**"[1] فالحكاية هي نقل الحديث وتقليده بأمانة أي محاكاته دون زيادة فيه أو نقصان.

3-4 الإخبارDiscours: تدور معظم مشتقات الخبر حول العلم بالشيء[2]، ومنه فالإخبار هو الإعلام أو الإنباء أو توصيل الحديث، ومنه تعددت معاني الخبر واستعمالاته ومنها الوقائع.

الإخبار كغيره من المصطلحات السردية الأخرى تتداخل في دلالتها على النقل أي نقل الأحاديث والقصص والأخبار، فلا تتفاوت هذه المصطلحات فيما بينها إلا من حيث اختصاص كل منها بجانب معين قد لا يوجد في الآخر، أو من حيث صفات النقل وتواتر استعمالها ودورانها على الألسنة، لذا فإن مصطلح السّرد هو الغالب نوعا ما في الأدبيات على غيره من المصطلحات الأخرى.

3-5 السردNarration: هو رواية الحديث متتابع الأجزاء يشدّ كل منها الآخر في ترابط وتناسق أي تسوق الحديث سوقا حسنا، وهو شرط السرد الجيد حتى يشد انتباه سامعه ومتلقيه أيضا.

معنى هذا أن دواعي الإعجاب والإثارة في المسرود لا تعمل عملها في الملتقى حتى يتوفر لها سارد ماهر، يستغل طاقاتها استغلالا حسنا بترتيبها وتنظيمها بما يكفل تأثيرها وشدها الانتباه، وعليه يمكن القول أن السرد يشمل مفهوم التتابع: " **الموالاة في العرض (السردية) من جهة، والمحافظة على مبدأ التقنية المرتبط بالتجويد والفنية من جهة أخرى**".[3]

1 ابن منظور، لسان العرب، مادة ح ك ي.

2 ابن منظور: المصدر نفسه، مادة خ، ب، ر.

3 مزاري شارف: مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001، ص15.

للبحث عن خبايا السردية في معطاها الشاعري، يقول " مصطفى صادق الرافعي" حين نظر إلى السرد على أنه: " **متابعة الكلام على الولاء والاستعجال به، وقد يراد به أيضا جودة سياق الحديث وكأنه من الأضداد.**"[1] إن كان الحديث عن السرد بمعزل عن الشخصية يكون بمعنى التتابع والموالاة، فإننا حين نتحدث عنه في تداخل مع الشخصية يكون بمعنى التعدية والتجاوز.

عموما إنّ القصّ، الرواية، السرد، الحكي أو الإخبار كلّها مصطلحات تفيد في مجملها نقل الحديث واستظهاره وتوضيحه، ممّا يوسع دائرة انتشاره وجعله شائعا ومعروفا وتتفق هذه المصطلحات في الأداء والمعنى.

4-وظائف السرد،أشكاله وأنواعه:

يعد مصطلح السرد بمثابة إضافة جديدة في حقل الدراسات النقدية الحديثة، فهو يعمل على إعلائها وإثرائها بوصفه جامعا لمختلف المعارف والثقافات الإنسانية، لكن لا سرد بدون سارد يتوسط بين المؤلف والقارئ، ما دام السرد نسقا يتألف من عدة وحدات، فإن معيار المقطع السردي هو الوظيفة التي تحدد الوحدة السردية الحاملة للمعنى.

4-1الوظائف: عنصر أساسي من عناصر الخطاب السردي، فالجملة الواحدة أو العبارة قد تحمل أكثر من وظيفة وهذا بحسب تعالق المعاني في الوحدة اللغوية، لأن اللغة تحمل مدلولات أخرى إلى جانب المدلول المباشر لها: "**فالوظائف ستكون ممثلة تارة بوحدات أكبر من الجملة (...) وتارة بوحدات أصغر من الجملة.**"[2]

يصنف "رولان بارث" هذه الوحدات إلى صنفين: الوظائف والقرائن، إلا أنه يعطي للوظائف بعدا أكثر حيوية باعتبارها تحافظ على استقامة السرد، أما القرائن فإنها تشتغل عموديا تسهم في فهم أكثر عمقا للقصة: " **إن قانون القرائن لهو الأكثر سموا بل هو أحيانا حتى قانون افتراضي، يوجد خارج**

1 مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج2،ط2، 1974، ص: 297.

2 رولان بارث: مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد، سوي، باريس، 1966، ص:15.

المركب الصريح هذا القانون الاستبدالي، وبالعكس من ذلك فإن قانون الوظائف لا يكون أبدا إلا أكثر بعدا إنه قانون نظمي (أو سياقي)".[1]

إن ما يميز الوظائف عن القرائن هو الدور البنيوي الذي تلعبه كل منهما، فالوظائف تؤدي دور البناء التوزيعي بينما القرائن تؤدي دور البناء الاستدلالي، كما أن الوظائف ترتبط بالأفعال والقرائن ترتبط بالصفات، لذا تظهر الوظائف بشكل جلي في الخرافات الشعبية والقرائن في الروايات النفسية.

لا يمكن أن نستغني عن الوظائف لأنها تتحكم في تنظيم الوسائط لذا يبدو من الضروري ضبط وظائف السرد و أهمها:

4-1-1الوظيفة السرديةFonction narrative: من الوظائف الأولية التي يقوم بها السارد يقول "جميل شاكر" في هذا المجال: " **أول أسباب تواجد الراوي سرده للحكاية.**" [2] من البديهي أن تكون أول وظائف السرد هي السرد نفسه.

4-1-2الوظيفة التنسيقيةFonction deregie: لا تتوالى الأحداث بل يمكن أن تقدم أو تؤخر أو تتوقف، لكن على السارد أن يسعى إلى التنظيم الداخلي للخطاب،وقد ينص على هذه الوظيفة حين يبرمج السارد عمله مثل: "سنرى فيما بعد كيف تعقدت الأمور بحيث..." تظهر هذه الوظيفة جليا في كتاب "كليلة ودمنة" لابن المقفع تهدف هذه الوظيفة إلى إبلاغ السامع عبرا أخلاقية كانت أم إنسانية.

4-1-3الوظيفة الانتباهية la fonction phatique : توجد في بعض الخطابات، الهدف منها اختبار وجود اتصال بين السارد والمستمع، تبرز في المقاطع التي يتواجد فيها القارئ على نطاق النص.

4-1-4 الوظيفة الإيديولوجيةFonction commentative: تتم بالتعليق على الأحداث وأحيانا يتنازل عنها الراوي لإحدى الشخصيات: " **خاصة إذا تعلق الأمر بالحوار فتتحول إلى الوعظ**

1 رولان بارث : مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد، ص: 16.

2 جميل شاكر وسمير المرزوقي: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، د.ت، ط1، ص:109.

المباشر وتظهر من خلال الأوصاف الحسنة والسيئة التي يسندها الراوي إلى شخصياته."[1]

4-1-5 وظيفة الاستشهادF.testimonial: يعمد السارد في هذه الوظيفة إثبات صدق وقائع القصة من خلال ذلك للمصدر الذي استمد منه المعلومات أو درجة دقة ذكرياته كأن يقول: " **وقعت هذه الحادثة ، إن كنت أتذكرها جيدا عام 1956**".[2]

4-1-6 الوظيفة الإفهاميةla fonction conative : ويطلق عليها الوظيفة التأثيرية حيث يدمج القارئ في الحكاية، ويحاول السارد أن يؤثر عليه وعلى أحاسيسه، مقنعا إياه بمجريات الأحداث وتبرز هذه الوظيفة في الروايات العاطفية.

4-1-7 الوظيفة الانطباعية F,d imprissionnisme: وتعرف بالتعبيرية إذ يعبر السارد عن أفكاره ومشاعره الخاصة، وبالتالي يحتل السارد مكانة مركزية في النص ويظهر ذلك في الشعر الغزلي.

إن الوظائف هي العنصر الثاني التي صاغ على ضوئها "رولان بارث" R.Barthes نظريته في السرد إلى جانب مقولات أخرى تمثلت في:

أ-لغة السرد: إن الجملة عند اللسانيين هي أكبر وحدة قابلة للدراسة والتحليل، فنظامها نفسه نظام الخطاب، وعليه فإن "بارث" يدعو إلى اعتبار الخطاب جملة كبيرة، أو متتالية من الجمل تخضع إلى قوانين معيارية تداولية، ومن ثم يعد السرد جزءا بنيويا في الجملة. إن العلاقة التي تصاحب اللغة فيها الخطاب جعلها لغة ثانية حاملة لخطاب السرد وبالتالي فإن الخطاب محمول أما اللغة فهي الحاملة، يؤكد "بارث" على هذا بقوله: " **لم يعد من الممكن أن نتصور الأدب بمثابة فن لا يولي أهمية لأي علاقة باللغة بعد أن يكون قد استعملها كأداة للتعبير عن الفكرة أو العاطفة أو الجمال.**" [3]

1 ينظر: إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، داسة تطبيقية (رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا)، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص: 119.

2 جميل شاكر وسمير المرزوقي، مدخل إلى نظرية القصة، ص: 119.

3 ينظر: فلاديمير بروب، مرفولوجيا الحكاية السردية، تر:محمد معتصم، المغرب، عيون المقالات، 1988،ص12.

يبدو جليا أن اللغة الطبيعية تخضع لقوانين معيارية أما اللغة الاصطناعية تخضع لقوانين خاصة أبدعها الإنسان، وعليه يشترط على السارد أن يكتسب اللغة الطبيعية لأنها تتجاوز نظام الجملة إلى نظام أوسع والسرد جزء من هذا النظام.

ب–الأفعال: لقد اهتمت الدراسات الكلاسيكية بالفعل أكثر منه الشخصيات على الرغم من أن الأفعال ترتبط بداهة بالشخوص، لكن الدراسات الحديثة أولت الشخصية القصصية عناية نظرا للدور الأساسي الذي تلعبه في الفعل القصصي، مثلما وضّح "بارث" قائلا: "**لا يوجد أي سرد في العالم دون شخصيات أو على الأقل دون عوامل**".[1]

معنى هذا أن كل شخصية مهما كانت قيمتها الفعلية فهي تعد من الناحية البنيوية بطلة، فقد تتحدد الشخصيات حول فعل واحد كما يمكن أن تتحد الأفعال حول شخصية واحدة.

ج–السرد: إن بنية السرد لا تختلف عن بنية اللغة، إذ أن السرد يخضع إلى نظامين من العلامات هما الشخصي و اللاشخصي، فالسرد اللاشخصي هو ذلك السرد التقليدي الذي يعتمد على ضمير الغائب (هو)، بينما السرود الحديثة فإنها تمزج بين النوعين لاسيما الروايات السيكولوجية، وعليه يدعو "بارث" إلى الاهتمام بهذا الجانب حتى لا يتعود القراء على السرد اللاشخصي، نلفيه يقول:"...**أن نكتب اليوم ليس معناه أن نحكي وإنما نصرح بأننا نحكي وأن نعود بكل ما نحكيه إلى القول هذا...**"[2] إنه لا يركز على الكتابة بقدر ما يركز على الكيفية التي يقال بها ما يقال.

4–2 الأشكال:

لا غرو أن للسّرد أشكالا متعددة رغم تمايزها من حيث طبيعتها، لكن آراء الباحثين قد اختلفت بين مؤيد ومشكك في وجود أشكال سردية في القديم (فترة تاريخ العرب قبل الإسلام).

هناك من يستند إلى القرآن الكريم ويعتبره حجة على وجود أشكال سردية، إذ من غير المعقول أن القرآن الكريم شفرة خطاب جديدة لم تكن معروفة في خطاب العرب، يقول "فاروق خورشيد" معززا

1 رولان بارث:مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد، ص:23.

2 المرجع نفسه، ص: 28.

الفكرة: "....**يخاطب الناس بأداة جديدة عليهم وأسلوب لم يعهدوه من قبل، بل من الطبيعي أن القرآن الكريم في اتجاهه نحو القصص إنما كان يسدّ حاجة فنيّة لدى العرب، ويحلّ تدريجيا محلّ فنّ قديم لديهم.**"[1]

يبدو جليا أن الأشكال السردية تخدم مصالح المجتمع وتوجيهاته، فكل نوع له علاقة بالسلطة السياسية والدينية عمدت على تدوينه، وإن كان التدوين لم يتم إلا بعد فترة من إنتاج القصص المتوراث، وهذا ما حال دون انتقال هذه المادة التراثية بالأسلوب ذاته الذي صيغت في أصلها الجاهلي، إذ أن تدوينها: " **تمّ بعد زمن طويل حينما أصبحت الجزيرة العربية على صلات أقوى – مع انتشار الإسلام – بالثقافات الأخرى التي حولها فلا ندري القصص الذي ينسب إليهم فعلا أو صنعه الروّاة لحظة التدوين.**"[2]

عندما نتحدث عن التدوين فإننا نذكر الكتابة التي لم يعرفها عرب الجزيرة في جاهليتهم إلا في نطاق محدود، ولا يمكن للقصص الفني أن يزدهر ويتطور إلا بتطور الكتابة، هذا ما جعل وجود السرد الجاهلي منفيا، وما ظهر منه لا يرقى ليتشكل في بناء فني يستجيب لتقنيات سردية واضحة.

لعل من الأشكال السردية التي تجلت في فترة ما قبل الإسلام: **الأسطورة، الخرافة،** أما في الفترة الأولى لظهور الإسلام فقد رسمت خارطة جديدة لأشكال سردية ارتبطت بالقرآن الكريم والحديث النبوي، وشخصية النبي– ﷺ– حيث اتخذ من **القصص القرآني والقصص النبوي،** نماذج عن حضور السرد كمعطى فني، وعليه يبقى القرآن من أهم مصادر السرد العربي.

حوى بين ثناياه الكثير من المادة القصصية، على الرغم من أن القصة القرآنية خضعت في موضوعها وطريقة عرضها إلى أغراض دينية، و عليه فإنّ مدار القصص في أغلب القرن الأول كان دينيا بالرغم من تقوية حركة التدوين والاهتمام أكثر بالكتابة، إلا أن دائرة السرد بقيت ضيقة ولم

1 فاروق خورشيد: الرواية العربية، عصر التجميع، دار الشروق، ط3، 1982، ص:50.

2 ناصر عبد الرزاق الموافي: القصة العربية عصر الإبداع، دار النشر للجامعات المصريةن مكتبة الوفاء، القاهرة، ط1، 1995، ص:24.

تتسع، وظل القص محصورا في نطاق ما كان سائدا في الفترات الإسلامية، لكن لم يمنع هذا من وجود بعض الخصائص الفنية أثناء عرض القصة.

أما فترة الفتوحات الإسلامية ازدهر القص وانفتح العرب على **مرويات سردية** مختلفة للأمم، نجد "كمال أبو ديب" يحاول من خلال قراءاته لنظرية "إدوارد سعيد" أن يعطي تفسيرا لذلك الازدهار الذي عرفه السرد العربي مع توسع الدولة الإسلامية فيقول: "...**ولقد ارتبط فنهم (القصصي) بالضبط بالفتوحات وتجاوز الفضاء المحلي العربي، ولم يكن أدب المغازي والسير إلا تجسيدا واحدا لنشوء السرد في هذه الأطر... وجاءت ألف ليلية وليلة من ذرى تطوره وتناميه ولكن تقلص الفضاء اللاحق قلص مدى الخيال السردي كذلك...**"[1]

تتمثّل التقنيات التي يجب الوقوف عندها في عالم السرد في:

4-2-1السرد بضمير الغائب: القارئ يستقبل الفعل مصفى من قبل ضمير إحدى الشخصيات، فهو شكل سردي محمود لأنه يركز على النشاط السردي من حول رواية لا يكون إحدى الشخصيات، إنما يتبنى وجهة نظرها عرفها " فريدمان" بأنها: " **الحكاية التي تسردها شخصية واحدة**"[2]

قد شاع استعمال هذه الطريقة لدى السراد الشفويين لأسباب منها: وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار،تجنب السقوط في فخ "الأنا" الذي قد يجر إلى سوء فهم العمل السردي،يفصل زمن الحكاية عن زمن الحكي،يجنب السارد الكذب ليجعله مجرد حاك يحكي لا مؤلف،تتيح للكاتب الروائي أن يعرف شخصياته ويفصل ضمير الغائب النص السردي فصلا عن ناصه ويجعل الملتقي واقعا تحت اللعبة الفنية التي أداتها اللغة والشخصيات تجسدها.

4-2-2السرد بضمير المتكلم: هذا النوع من السرد يتحدث فيه الكاتب بضمير المتكلم على لسان البطل: " **ويأتي هذا الضمير في المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد ضمير الغائب، ذلك بأنه**

1 إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط2، 1999، ص: 29.

2 عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1995، ص: 195.

استعمل في الأشرطة السردية منذ القدم، فشهرزاد مثلا كانت تفتح حكاياتها في ألف ليلة وليلة بعبارة (بلغني)." [1]

الهدف من هذا هو وضع بعد زمني بين زمن الحكي والزمن الحقيقي للسرد، ولضمير المتكلم القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا ومن جمالياته:

- دمج الحكاية المسرودة في روح المؤلف.
- يجعل ضمير المتكلم المتلقي يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به.
- التوغل إلى أعماق النفس وتقديمها كما هي للقارئ.

4-2-3السرد بضمير المخاطب: نظرا لقلة وروده يأتي في المرتبة الثالثة حيث يكون وسيطا بين ضمير الغائب وضمير المتكلم، إذ يتنازعه الغياب المجسد في ضمير الغائب ويتجاذبه الحضور في ضمير المتكلم.

وهو حسب "ميشال بوتور"M.Butor أكمل الأشكال السردية: " **إن ضمير المخاطب أو "الأنت" يتيح لي أن أصف وضع الشخصية كما يتيح لي وصف الكيفية التي تولد اللغة فيها**".[2]

للسرد بضمير المخاطب مزايا كثيرة أهمها: جعل الحدث يندفع دفعة واحدة، كما يتيح وصف الشخصية، و بالتالي يرتبط السارد ارتباطا وثيقا بالشخصية.

يستطيع السارد أن يعرض القصة بالضميرين الغائب والمتكلم، وانطلاقا من هذا ميز " جيرار جنيت" G.Genette بين نوعين من الساردين:

4-2-4السارد الغريب عن الحكاية: لا علاقة له بالحكاية، إذ تكون الحكاية منسوبة إلى ضمير الغائب، فيقدم السارد عمله في حياد وكأنه غير معن بالقصة.

1 عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 184.

2 المرجع نفسه، ص: 198.

4-2-5السارد متضمن في الحكاية: حيث يكون السارد شخصية من الشخصيات الواردة في القصة، فالسارد في هذا النوع يكون حضوره تدريجيا على خلاف النوع الأول الذي يكون الغياب المطلق، ومنه يمكن التعرف على وضعية السارد من خلال مستواه السردي خارج القصة أو داخلها.

4-3 الأنواع:

فقد اعتمد "جيرار جنيت" المقولات الثلاث ل" تودروف" Todorov والتي حددها في: الزمن، الصيغة والتبئير.

4-3-1الزمنTemps: يتفق الدارسون على أن الزمن مقولة تحولت إلى إشكالية شغلت العديد من الفلاسفة والعلماء في شتى المجالات وتضاربت بشأنها الآراء، فمنهم من أنكر الزمن ومنهم من وصفه أنه محير.

يغدو الزمن لدى "عبد المالك مرتاض" مظهرا وهميا: " **يزمن الأحياء والأشياء فتتأثر بماضيه الوهمي، غير المرئي، غير محسوس والزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا وفي كل مكان من حركاتنا، غير أننا لا نحس به ولا نستطيع أن نتلمسه ولا أن نراه.**"[1]

كان للفلاسفة أزمنتهم التي تتراوح بين التصور المثالي المتعالي للزمن والتصور الموضوعي لحقيقة الزمن وجوهرته التي يفرضها العقل وللعلماء أزمنتهم، فقد أثار الزمن مركز اهتمام العديد من الباحثين في مجال الرواية على اعتبار أن الزمان مكون أساسي لها، فأولوه عناية خاصة.

تشير أهم الدراسات أن الشكلانيين الروس كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب بارتكازهم على العلاقات التي تربط بين أجزاء الأحداث، فيتم عرض الأحداث في الخطاب الأدبي بطريقتين إما تأتي الوقائع متتابعة منطقيا، وإما تأتي متتابعة دون أن تخضع لأي منطق داخلي.

إن هذا التقسيم الثنائي للزمن الذي أتى به الشكلانيون الروس هو الذي اعتمده الدارسون من بعدهم خاصة بعد الجدل الذي شهده النقاد نتيجة لتعدد مظاهر الزمن حتى في الخطاب الواحد.من

1 عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية، ص: 201.

أهم هؤلاء الباحثين الناقد الفرنسي "جيرار جنيت" الذي حاول من خلال كتابه "صور ثلاثة" إرساء قراءة جديدة للزمن السردي عند تحليله للخطاب الروائي.

يعد الزمن الهيكل الذي يقوم عليه البناء الروائي، إذ لا رواية من غير زمن "**غير أن هذا الزمن يتفرع إلى زمن خاص بالمغامرة وزمن خاص بالكتابة وزمن متعلق بالقراءة**".[1]

لدراسة الزمن في العمل الروائي لابد من التمييز بين ثلاثة أزمنة داخل العمل السردي: زمن القصة، زمن الخطاب، وزمن النص.

أ–زمن القصة: هو زمن المادة الحكائية، وكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية، وهي تجري في زمن يمكن قياسه.

ب–زمن الخطاب: وفيه لا يخضع زمن السرد للتتابع المنطقي للأحداث، فلو افترضنا أن قصة ما تحتوي على مراحل حديثة متتابعة منطقيا على الشكل التالي: أ–ب–ج–د.

فإن سرد هذه الأحداث في رواية يمكن أن يتخذ الشكل التالي: ج–د–ب–أ

" **وهكذا يحدث ما يسمى مفارقة زمن السرد مع زمن القصة**"[2]

وبهذا فإن زمن الخطاب يكون وفق منظور الكاتب.

ج–زمن النص: هو الزمن الذي يتجسد من خلال الكتابة التي يقوم بها الكاتب في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب، إذن يمكننا القول أن: "**زمن القصة صرفي، وزمن الخطاب نحوي، وزمن النص دلالي**".[3] إن دراسة النظام الزمني في القصة تعني مقارنة ترتيب الأحداث في السرد من ناحية، وترتيبها وفق زمن الحكاية من ناحية أخرى وتتمثل هذه المفارقات في الاسترجاعات والاستباقات.

1 ينظر: ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطنيوس، منشورات عويدات بيروت، باريس، ط2، 1982، ص: 101.

2 إدريس بودية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورت الجامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000، ص: 102.

3 سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن الصيغة التبئير، المركز الثقافي العربي، ط3، 1997، ص89.

- **الاسترجاعAnalepse**: هو العودة إلى ما قبل نقطة الحكي، هناك استرجاعات داخلية واسترجاعات خارجية، أما الأولى فهي تتصل مباشرة بالشخصيات وأحداث القصة فتسير معها في خط زمني واحد وأما الثانية فتخرج عن خط زمن القصة لتسير وفق خط زمني خاص بها.

يميز "جيرار جنيت" بين نوعين من الاسترجاعات الداخلية: استرجاعات داخلية قريبة من القصة و استرجاعات داخلية متضمنة في القصة، وأخرى متممة ترد لملء الثغرات ثم المرور بجانبها دون أن يشكل ذلك حذفا زمنيا، واسترجاعات مكررة ترد للتذكير بالأحداث.

أما الاسترجاعات الخارجية فتنقسم إلى قسمين: استرجاعات خارجية جزئية ووظيفتها تقديم معلومة ضرورية لعنصر محدد واسترجاعات خارجية كلية: "**تمتد لتغطي مدة طويلة في الماضي إلى الحكي الأول**".[1]

- **الاستباقProlepse**: "**يتعلق بحكي أحداث قبل وقوعها**"2، فهو انتظار وتوقع لما سيقع، لكن لا يعني بالضرورة تحقق ما ينتظره في النهاية، إنما يتحكم في ذلك اتجاه تطور الأحداث، والاستباق نوعان: سوابق داخلية وخارجية.

يميز "جيرار جنيت" بين نوعين من السوابق الداخلية: سوابق متممة ترد لتسد مسبقا ثغرة لاحقة، وسوابق مكررة تهيئ المسرود له لما سيحدث كظهور شخصية في الحدث. يمكن للمفارقات الزمنية أن تأتي مركبة لا بسيطة وكل مفارقة سردية يكون لها مدى واتساعٌ ومدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة، يقاس مدى المفارقة بالسنوات والشهور والأيام.

إن العلاقة التي تربط بين طول الخطاب وزمن القصة تسمى بالديمومة ، وحتى تتكشف تمفصلات هذا النسق لابد من الوقوف على حركة السرد بالاعتماد على مظهرين: تسريع السرد وإبطائه.

1-voir :Gerard Genette :discours du recit infigure edition du seuil, paris 1972 P :101.
2-Voir ;Gerard Genette ,Figure 3 .ed seuil.paris,1972,p82

تستعمل تقنية تسريع السرد غالبا عند تقديم المشاهد و الربط بينها وعند تقديم شخصية جديدة في قالب اللاحق، أي:"**أن السارد يلخص أحداثا جرت في أيام عديدة أو شهور أو سنوات** ".[1]

كما نجد تقنية أخرى تتمثل في الحذف يعني القطع أو الإضمار إذ أن السارد يقفز على الأحداث دون ذكرها قد يكون الحذف محددا مثل "ومرت سنتان..." أو غير محدد مثل " بعد سنوات طويلة..." أما مظهر إبطاء السرد فيتضمن المشهد الذي: " **يمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق ويأتي حواريا في أغلب الأحيان**".[2]

يتم في مشهد الانتقال من العام إلى الخاص ويقع في فترات زمنية محددة كثيفة ومشحونة، أما التوقف فيحدث عندما لا يتطابق أي زمن مع زمن الخطاب ويكون هذا في الوصف أو المخاطرة.

4-3-2الصيغة Mode: "**تعد الصيغة أحد أكثر مكونات الخطاب تعقيدا وتنوعا، إذ تعددت حولها الأبحاث واختلفت...**"[3] حيث كانت البداية من التمييز التقليدي بين المحاكاة والحكي التام، ثم قسم النقد الأنجلو أمريكي الحكي إلى عرض وسرد.

غير أن هذه الأبحاث لم تميز بين الصيغة والصوت إلى أن جاء إنجاز "جيرار جنيت" إذ فرق بين من يرى وهو ما تجيب عنه الصيغة، وبين من يتكلم وهو ما يجيب عنه الصوت الصيغة هي الطريقة التي اعتمدها السارد لتقديم مادته الحكائية ومنه حدد "جنيت" ثلاثة أنواع من الخطابات وهي:

- الخطاب المسرود: وهو الأكثر إنجازا بين أنواع الكلام الأخرى.
- خطاب الأسلوب غير المباشر: وهو الكلام البديل مثلما اصطلح عليه "وليد نجار" إذ يقف هذا النوع من الخطاب بين الخطاب المباشر والسرد فهو ليس نقلا أمينا، الراوي ينقل كلام الشخصيات بأسلوبه ويخضع الكلام للغته ووجهة نظره.

1 Gerard Genette.discours du recit/p130

2 ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص:77.

3 ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص: 193.

– الخطاب المنقول المباشر: يستحضر فيه السارد كلام الشخصية حرفيا وما يسميه "وليد نجار": "الكلام المنقول".

إن الصيغة لا تنفرد عن باقي المكونات وإنما ترتبط بها ارتباطا وثيقا، لم تكن محددة وموحدة، إذ نجد "تودروف" يستعمل مفهوما آخر لها ألا وهو سجلات القول، ويتجلى دورها الصيغة في نقل تفاصيل الأحداث يقول "سعيد يقطين" في هذا المجال: " **دورها يكمن فقط في حكي القصة أو نقل أحداث حقيقية أو متخيلة، فإن الأساسي على مستوى خطاب الحكي ليس فقط تلك الاختلافات بين الأمر والنهي والتمني... ولكن في درجة التأكيد على اختلاف هذه الصيغ...**"[1]

4-3-3الرؤية السرديةLa vision narrative: وتعرف بزاوية الرؤية، البؤرة، التبئير، وجهة النظر، المنظور، حصر المجال، والموقع ... نلفي "بوث" W.C.Booth يعرفها بقوله: "**إننا متفقون جميعا أن زاوية الرؤية هي بمعنى من المعاني مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة**".[2] نستنتج أن كلا من الراوي والرؤية يكملان بعضهما، كما أن الرؤية تخضع لآراء الراوي ومواقفه الفكرية.

لقداهتم نقاد كثر بالعلاقة التي تربط بين الراوي والرؤية أبرزهم "نورمان فريدمان" N.Friedaman في دراسته الأصلية "وجهة النظر، تطور المفهوم النقدي" و"روبرت وشولزكيلوغ" ,R.Scholes R.kellogg في كتابهما "طبيعة السرد" و"تودروف" في "الشعرية". يلخص "أوتول" تلك العلاقة المتشابكة وغير المحددة بين الراوي والرؤية بقوله: "**إن العلاقات المحتملة بين الراوي والأحداث والشخصيات من ناحية فعلية علاقات لا نهائية**".[3] اقترح الناقدان "بروكس ووارين" مصطلح بؤرة السرد بدلا من مصطلح الرؤية أو وجهة النظر ومنه اشتق النقاد مصطلح التبئير وهو نوعان: التبئير الخارجي: يكون المؤلف هو السارد للحكاية من الخارج.

1 سعيد يقطين: المرجع السابق، ص: 176.

2 حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص:46.

3 ينظر عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي مقاربات في الرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، المغرب، 1990، ص: 118.

- التبئير الداخلي: البطل هو الذي يحكي حكايته.

إن ما يميز تصور "فريدمان" Friedaman لوجهة النظر هو ذاك التنظيم والشمول محاولا تقديم مختلف الرؤيات أما الباحث الفرنسي "جان بويون" J.Pouillon فقد انطلق من علم النفس في تحديده للرؤية. فاستنتج ثلاث رؤيات: الرؤية مع**Vision avec**، الرؤية من الخلف **Vision** par **derriere**، الرؤية من الخارج**Vision du dehors**.

أما "جيرار جنيت"فقد"**استبعد تسميات(الرؤية)و (وجهة النظر)و استبدلهما ب(التبئير) الذي هو أكثر تجريدا،و قسمه إلى ثلاثة أنواع و هي:التبئير الصفر أو اللاتبئير: نجده في الحكي التقليدي، التبئير الداخلي سواء كان ثابتا أو متحولا أو متعددا، التبئير الخارجي:الذي لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصيات."**[1]

إن مصطلح التبئير لا ينص دائما على عمل أدبي بأكمله، بل على قسم سردي محدد ويشترط في المزاوجة بينهما أن يتمكن الكاتب من ملكة الحكي وصنعه، تظهر الرؤية بشكل جلي في السرد الكلاسيكي، إذ يلجأ الراوي إلى استخدام بعض التقنيات كترك الشخصية الواحدة تحكي الأحداث من وجهة نظرها ففي السرد نفسه يعدد الكاتب زوايا النظر، كما يمكن للسارد أن يوهم القارئ بغيابه الكلي فتظهر الأحداث كأنها تقدم نفسها بنفسها، غير أن غالبية القراء لا يفرقون بين الكاتب والسارد وكثيرا ما تدمج هوية الكاتب في الشخصية الساردة.

5- السرديات في الدرس النقدي العربي:

لقد صار الكثيرون يتحدثون عن السرديات و السيميائية في العالم العربي والغربي معا، كما أن هناك مختبرات للسردية في العديد من الأقطار. فمتتبعو نظرية السرد يعدون مصطلح علم السرد أو السردية من المصطلحات التي دخلت دائرة التوظيف النقدي، وقد بدأ هذا التوظيف بالشكلانيين الروس و بالتحديد "فلاديمير بروب"V.Proppe في عمله الموسوم: ب"مرفولجيا الخرافة" كما نلفي "تودروف" قد صاغ هذا المصطلح لأول مرة عام 1969م في كتابه "قواعد الديكاميرون". السردية

1 -محمد عزام:"تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية"، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003، ص:111

حسب ما يلخص مفهومها "غريماس"Greimas : "... **هي مداهمة اللامتواصل للمنقطع المطرد المستمر في حياة تاريخ أو شخص أو ثقافة، إذ تعمد إلى تفكيك وحدة هذه الحياة ويسمح بتحديد المقطوعات في مرحلة أولى من حيث الملفوظات...**"[1]

إذن هو يؤكد على أن السردية هي تحويل أو مجموعة تحولات تحقق صلة الفاعل بموضوع القيمة أما "تودروف" فيرى أنها: " **هي العلم الذي يعني بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة.**"[2] معتبرا السرد أول مادة لهذا العلم، فالسردية كعلم يعنى بمضامين الحكي وبنائه، فهو غربي المنشأ والتطور وقد وسمها بالعلمية سنة 1969م.

تعود أصول السردية العربية الحديثة في نشأتها وريادتها إلى الرواية على وجه التحديد حيث أن المرويات السردية العربية هي الأب الشرعي لها، " **ثمة آراء تراها مزيجا من مناهل عربية وغربية، وهناك أخيرا الرأي الشائع الذي يرى أن الرواية بوصفها لب السردية العربية الحديثة**".[3]

لقد التبست الآراء وتضاربت حول أصول السردية العربية الحديثة ومرد ذلك إلى الميل الواضح إلى اعتماد مبدأ المقايسة بينهما وبين السرديات الغربية الحديثة فلو كان هناك اهتمام جاد ودقيق للبحث في المهد الثقافي للمرويات السردية حتى تكون ممارسة سردية دائمة التطور لاسيما في الرواية، فالدراسات التي بحثت في هذه القضية كان معظمها يتبع الطريقة التقليدية، فلم يجر بحث في عملية انكسار النسق التقليدي لتلقي المرويات الموروثة، وبداية انهيار الأبنية السردية، فتشكل الأنواع وتحللها لا يقتضي بالضرورة البحث في تاريخ هذه الأنواع وإنما: "**الأمر يقتضي منهجية بحث تدرك الترابط الخفي بين النصوص من جهة، وبين النصوص ومرجعياتها من جهة أخرى وأخيرا بينهما السياقات الثقافية بما في ذلك عملية التأويل والتلقي التي تلعب دورا غاية في الأهمية في كل ذلك**".[4]

1 محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي- نظرية غريماس- الدار العربية للكتاب، 1993، ص: 56.

2 فهيد العامري: البنية السردية آفاق رؤى "نقوش الموقع الرسمي للأستاذ فهيد العامري، ص: 03.

3 عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ط1، ص: 05.

4 المرجع نفسه، ص: 07.

يؤكد الدكتور "عبد الله إبراهيم" على ضرورة الحكاية كأساس للسرد وعلى الفرق بين المرويات السردية الشفوية والسرديات الكتابية التي تعني بتمثيل عالم ذي مرجعيات متنوعة يدخل فيها المكان، الزمن وملامح الشخصية على غرار المرويات الشفوية التي تقتضي مهارات إصغائية لدى الراوي والمتلقي.

لقد انبثقت السردية العربية الحديثة بوصفها ظاهرة أدبية، والثمرة التي انتهت إليها حركة التمازج بين الرصيد السردي التقليدي ومؤثرات ثقافية جديدة، فالسردية العربية الحديثة ظاهرة شديدة الأهمية تفاعلت مكونات كثيرة من أجل ظهورها، كما لا يمكن تجاهل التراث السردي النظري ولا يمكن الإغفال عن قضية الأنواع الأدبية والحراك الثقافي في القرن **19**.

خصص "عبد الله إبراهيم" كتابا أسماه "السردية العربية" من أجل استئناف النظر في موضوع السردية العربية من لحظة توقف الأنواع السردية الكبيرة كالحكاية الخرافية والسيرة الشعبية وبداية تشكل السردية الحديثة: " **لا يتجاهل البحث أبدا فرضياته المستمدة من سياق ثقافة القرن التاسع عشر، ففيها تمت عملية تفكك بطيء للمرويات السردية الموروثة وفيها بدأ يتكون النوع السردي الجديد**".[1]

لقد حظيت المرويات العربية عناية بالغة من طرف المستشرقين خلال القرن 19 مما سمح لها بالانتشار، إذ نجد "دي ساسي" قد نشر لأول مرة " مقامات الحريري" و "كليلة ودمنة" وقام " برسفال" بطباعة هذه المقامات وأجزاء من " ألف ليلة وليلة" كما نلفي "فريتاغ" قد نشر كتاب ابن عرب شاه المعروف ب "فاكهة الخلفاء" وخلال هذه الفترة قام "رشيد الدحداح" بطبع سيرة" عنترة بن شداد" وغيره ممن أسهموا في جعل هذه المرويات الشفوية أكثر تداولا وتتلقى بالقراءة.

ظهرت الدراسات السردية بوصفها المبحث النقدي الذي يهدف إلى تحليل النصوص السردية بأشكالها المختلفة خلال الربع الأخير من القرن العشرين واهتم بها الكثير من النقاد العرب، فهي وليدة الدقة التحليلية، لكنها ليست جهازا نظريا ينبغي فرضه على النصوص، لاسيما وأن الدارس

1 عبد الله ابراهيم: السردية العربية الحديثة، ص: 09.

النقدي لم يستقر على منهج واحد، وإنما تداخلت مناهج خارجية وداخلية في آن واحد كالمناهج التاريخية، الانطباعية والنفسية مختلطة بالمناهج الشكلية البنيوية يقول "عبد الله إبراهيم": " **إن الاضطراب لم يزل يعصف بالدراسات السردية التي لم تستقر فرضياتها الأساسية ولا مفاهيمها ولا طبيعة العلاقة بينهما وبين الأدب الذي يحلله.**" [1]

لعل السبب في هذا كون مجتمعاتنا تنغلق على نمط تقليدي من الفكر الذي يرفض كل ما هو جديد ويزاحمه مزاحمة خطيرة، حينما نتحدث عن الدراسات السردية العربية يجب ألا نتخطى المرجعية النقدية الحديثة.

مصطلح السردية مرتبط بأقدم مصطلح هو الشعرية، حيث كان ل "تودروف" الفضل في اشتقاق السردية عام 1967م أما "فلاديمير بروب" فقد استقام على جهوده مبحث السردية، يعزز "عبد الله إبراهيم" الفكرة قائلا: "... **قد بحث في أنظمة التشكل الداخلي للخرافة واستخلص القواعد الأساسية لبنيتها السردية والدلالية وما لبث أن أصبح تحليله للخرافة مرجعا ملهما للسرديين..**"[2]

لقد سعى كل من "غريماس"Greimas ، "بريمون" و"جيرار جنيت" إلى توسيع المفهوم ليشمل كل مكونات الخطاب السردي فظهرت السردية الحصرية والتوسيعية على الرغم من بعض التجاوزات في التعريف بالخلفية النظرية للسردية كإقحام بعض المفاهيم الجديدة في غير سياقها، مما جعل بعض الجهود تحوم حول النص ولا تستطيع التوغل فيه.

إن ما عرفته نظرية الأدب في القرن 20 جهز السردية بالكثير من المقومات أهمها:

- **العلم:** كل من انشغل بالسرديات شدد على بعدها العلمي باعتبارها اختصاص يتوفر على ضرورات العمل العلمي.

1 عبد الله إبراهيم: الدراسات السردية العربية، واقع وآفاق، منتديات فرشوط: www.kuiwait culture.org/qurain13/word/abdallah.doc

2 عبد الله إبراهيم: دراسات السردية العربية، الموقع نفسه.

- **الاسم:** يقصد أن نحدد هذا المصطلح بدقة حتى لا يتشابك مع باقي المصطلحات ولا يحدث أي التباس مع غيره من العلوم الأخرى التي تشترك معه في الموضوع نفسه، فتحديد السرديات لم يستقر في البداية إلا مع مرور الزمن حيث شاعت استعمالاته بمصطلحات مختلفة دلالة على التذبذب قبل الاستقرار مثل: نظرية السرد، التحليل السردي، الحكي، وبويطيقا السرد... وفي سنة 1967م اقترح "تودروف" مصطلح السرديات وهذا ما سهل التمييز بين السرديين والسيميائيين على الرغم من انشغالهم معا على موضوع واحد هو السرد.

- **الموقع:** معناه أن يكون لهذا الاختصاص موقع خاص به يتحدد من خلال علاقته بالاختصاصات الأخرى سواء كانت علاقة نسب أي انتماؤها إلى علم كلي ينضوي تحته أو علاقة جوار والسرديات أعلنت انتمائها إلى اختصاص علمي هو "البويطيقا" التي نجد جذورها ضاربة في التاريخ اليوناني.

- **الزمن:** يجدر بكل اختصاص أن يكون له زمن وتاريخ ميلاد محدد أي أن يكون له جذور وأصول لفترة ما قبل الميلاد، فالسرديات كانت بداية من الثمانينيات التي تعد الميلاد الحقيقي لها، وذلك مع ظهور كتاب "جيرار جنيت" "خطاب الحكاية" سنة 1972م.

5-1مصطلح السردية في النقد المشرقي:

5-1-1 **السردية عند "عبد الله إبراهيم":** يرى أنّ مصطلح السردية هو الأدق فيقول: " **السردية بوصفها مصطلحا تحيل على مجموعة الصفات المتعلقة بالسرد والأحوال الخاصة به والتجليات التي تكون عليها مقولاته وعلى ذلك فهو الأدق – حسبما نرى–...**"[1]

فهي وليدة الدقة التحليلية للنصوص على الرغم من استنفار بعض الدارسين لمصطلح السردية واستهجانهم لها، إلا أن النقاد قد أسهموا بشكل كبير في استقطاب اهتمام الدارسين بتسيير عملية تلقي الدراسات السردية.

1 عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000، ط2، ص:24.

إن الاهتمام الذي تحقق عند النقاد العرب في الربع الأخير من القرن العشرين في مجال السردية جعلهم يركزون على تقنيات السرد وأساليبه قديما وحديثا، و" عبد الله إبراهيم" كان مأخوذا بالنص السردي القديم، متلهفا لدراسة بنيته السردية مثل الحكاية والخرافة والسيرة ،وعليه فإن سردية هذا الأخير هي علم معترف به ولا يمكن إنكاره.

5-1-2السردية عند صلاح فضل: " لقد تميز كتابه: " أساليب السرد في الرواية العربية" بنزعة جديدة في التفكير حول آليات السرد وكيفية تبلورها. كما أنه استخلص ملامح مميزة لثلاثة أساليب رئيسية في السرد العربي المعاصر هذا بعد قراءته لمجموعة من الأعمال الروائية المعاصرة، وهذه الأساليب هي: الإيقاع، المادة، والرؤية،" **إذ ينتج الإيقاع عن حركتي الزمن والمكان أساسا، كما أن المادة تتمثل في حجم الرواية، أي امتدادها الكتابي من ناحية وطبيعة لغتها من ناحية ثانية، بينما تبرز الرؤية من خلال كيفية عمل الراوي وتوجيه المنظور.**"[1]

استنتج "صلاح فضل" أن خاصية التعالق والتراتيب تظل بين الزمن والمكان كثنائية منطقية في مادة الرواية وحجمها، كما يرى أن السرديات أصبحت خاصة في العقد الأخير من القرن العشرين تحتل حيزا كبيرا في علم الأدب إذ عرفت تطورا معرفيا يشهد لها بالدقة في التحليل والموضوعية في البحث عن البنيات النصية لمختلف الأنماط السردية.

5-1-3 سرديات "صلاح صالح": يرى هذا الباحث السوري أن السرديات:" **فرع مستحدث في الثقافة العربية عموما وفي الدراسات الروائية خصوصا ولذلك مازال يتمتع بقابلية كبيرة للمواكبة والمتابعة والتطوير...**"[2]

استلهم الباحث مفهومه للسرديات من منظور خاص، معتبرا الرواية كجنس من الأجناس الأدبية والثقافية التي تحظى بالعناية أكثر من غيرها من الأجناس لم تحقق تطورا في البلدان العربية وتزداد نظرته التشاؤمية عندما يجد العرب يرتكزون على ما أنتجه الغرب، مما أحدث فجوة كبيرة بين الواقع النصي

1 ينظر: صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2009، ص: 09.

2 صلاح صالح: قضايا السرد في الرواية العربية المعاصرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، 1998، ص: 348.

الرواية العربية والشغل النظري فيقول:"... **مهما بدا أن النتائج التي يمتلكها الغرب في هذا الاتجاه باهرة وقيمة، لأن تلك النتائج النظرية تأسست أصلا على الرواية الغربية جملة وتفصيلا.**"[1] يعزى الطرح الذي جاء به "صلاح صالح" إلى التنامي الذي شهده الدرس النظري للرواية العربية في العقود الأخيرة إلى عاملين اثنين: التناسي الملحوظ للإنتاج الروائي العربي كما ونوعا،علائق المثاقفة مع الغرب بفعل الترجمة وتوسيع العلاقات السياسية والثقافية.

تعد الملاحظات التي أبداها الباحث حول السرديات والنظرية الروائية قيمة كما أنه يدعو إلى عدم التسرع في تطبيق المعطيات بصفة آلية على الرواية العربية لاسيما من قبل النقاد المغاربة لأنهم لم يستوعبوا هذه المعطيات كفاية كون الدراسات النظرية العربية تكاد تنعدم في المجال السردي، وهذا لاهتمامهم أكثر بالشعر.

5-2مصطلح السردية في النقد المغاربي:

5-2-1 سرديات " حميد لحميداني": يشتغل الناقد "حميد لحميداني" بالنقد في التنظير والممارسة، فكانت أولى كتاباته تقوم على التحليل السوسيوبنائي للرواية، لكن سرعان ما جذبه تيار النقد الأدبي ليشتغل في حقل السرديات فألف كتابا: " **بنية النص السردي" فيعرف السردية بأنها: "كتابة تمثيلية ذات غاية مدروسة وهي تتألف من العرض- عرض الأحداث- ووصف الإطار العام وتحريك كلام الشخصيات من خلال السرد والوصف والحوار.**"[2] كما أنه يرجع الفضل في تأسيس دعامة مجال السرديات إلى أعمال الشكلانيين الروس.

5-2-2 سردية "مُحَمَّد القاضي": يظهر اهتمام "مُحَمَّد القاضي" بموضوع السردية من خلال مؤلفه "تحليل النص السردي" نجده يعرف السردية كما يلي: "**السردية سمة خارقة للأنساق الدالة... السردية غير مرتهنة في جوهرها بالأدب، وإذا اتفقنا على ذلك جاز لنا أن نتساءل عن طبيعة اللقاء بين السردية والخطاب الأدبي، إذ أن كلا منهما ضرب من ضروب تنظيم المعنى والبنية إلا أن الأدب**

1 صلاح صالح: المرجع السابق: ص: 349.

2 حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص:43.

يضفي على السردية شيئا من خصوصيته ويدرجها في سياق جمالي يؤثر في طبيعتها وفي طريقة تحققها وفي غاية توظيفها."[1]

كما يرى الباحث أن السردية حاضرة في مختلف الأجناس التي يزخر بها أدبنا العربي من مقامة، خرافة، قصة شعبية ورواية. وعليه فإن: "**السردية لم تعد ظاهرة آنية تفرزها العلامات التي تكونها وحسب، وإنما هي إلى ذلك ظاهرة تاريخية أو هي لما تتنزل في مساق تاريخي تتلبس مقولاته التي تصبح جزء لا يتجزأ من إستراتيجيته السردية."**[2]

3-2-5 سرديات "سعيد يقطين": يعد الناقد المغربي "سعيد يقطين" من أبرز الأعلام المغاربة المشتغلين على السرد، حيث نشر أعمالا عديدة تصب في مجرى واحد، فمن "تحليل الخطاب الروائي الزمن، السرد، التبئير" إلى "انفتاح النص الروائي النص والسياق " ومن "الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد "إلى ذخيرة العجائب العربية سيف بن ذي يزن" ومن "الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي" إلى"قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية."

تتفرغ السرديات عند " سعيد يقطين" إلى ثلاث مقولات وهي:

أ-سرديات القصة: تركز على ما يحدد المادة الحكائية ويميزها داخل الأعمال الحكائية الأخرى، فالمادة الحكائية تتصل بالجنس وعليه فإن أي عمل حكائي يتجسد من خلال الأفعال، الزمان والمكان، والفواعل لذا يرى الناقد أن سرديات القصة تتعلق بالمادة الحكائية في حد ذاتها.

ب-سرديات الخطاب (السرديات الحصرية): " وتتمثل في الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية."[3] ويتحدد الخطاب بدوره إلى مقولات هي نفسها مقولات القصة لكنها تختلف باختلاف الوسائط التي تقدم بها، معنى هذا أن الفعل في القصة هو سرد في الخطاب في حين يكون

1 محمد القاضي: النص السردي ومسألة الدلالة، من أعمال الندوة الملتئمة بكلية منوبة في 17،18،19، نوفمبر، 1999، تكريما للأستاذ "عبد القادر المهري" حول موضوع، "المعنى وتشكله"ج2، منشورات كلية الآداب، منوبة، تونس، 2003، ص:663.

2 محمد القاضي: النص السردي ومسألة الدلالة، ص:664.

3 سعيد يقطين: الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، ص:24/ مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، ص:24.

الفاعل الممثل في القصة كشخصية هو الراوي في الخطاب وإزاء هذا التغيير يكون الاختلاف في صيغة الأفعال الكلامية المحصلة من طرف الشخصيات والراوي.

ج–السرديات النصية (السرديات التوسيعية): يعرفها "سعيد يقطين" بقوله: " **تهتم السرديات النصية على وجه الإجمال بالنص السردي باعتباره بنية مجردة أو متحققا من خلال جنس أو نوع محدد وهي تهتم به من جهة نصيته التي تحدد وحدته وتماسكه وانسجامه في علاقته بالمتلقي في الزمن والمكان.**"[1]

تبقى السرديات النصية أكثر انفتاحا وتجاوزا للمستوى اللفظي للخطاب باقترابها من المستوى غير اللفظي.إن ما يزيده الناقد "سعيد يقطين" في مجال السرديات هو ذاك الطرح الجديد الذي تمسك به والذي تعلق بالدلالة الاصطلاحية لمفهومي الحكاية والسردية حيث أعطى مقاربات دقيقة للتمييز بينهما في كتابه "قال الراوي" موضحا ذلك بقوله: "**الحكائية موضوع السرديات الحكائية أو سرديات القصة وهي تعني بالبحث في ما يجعل في العمل الحكائي حكائيا، إنها تهتم بشكل خاص بالحكائية كما تتجلى من خلال الجنس والسردية موضوع سرديات الخطاب، وتهتم بمجمل الخصائص التي يتميز بها عمل سردي عن آخر... أما السرديات النصية أعم من سرديات القصة وسرديات الخطاب وموضوعها هو النصية لأنها تلحق الحكي أو السرد بغيرها من أجناس الكلام وأنواعه.**"[2] و تراعي دلالات البنى النصية في علاقاتها بسياقات إنتاجها الداخلية (التفاعل النصي) و الخارجية (البنى السوسيونصية).

معنى هذا أن الحكائية هي غير السردية مادامت الأولى تهتم بالقصة والثانية بالخطاب غير أن المشتغلين بالسرد يرون أن الحكائية مرادفة للسردية.

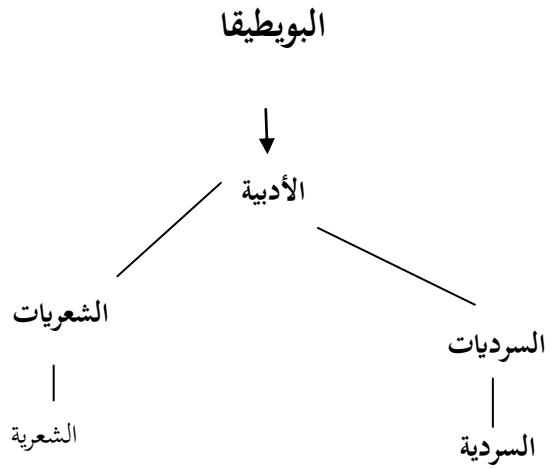
خلاصة القول مفهوم السردية عند "سعيد يقطين" هو:"**إن السرديات هي الاختصاص الذي انطلق منه في معالجة السرد العربي.**"[3]

1 سعيد يقطين: الكلام و الخبر، ص:23.

2 المرجع نفسه،ص: 315.

3 المرجع نفسه، ص:23.

قد عد هذا الاختصاص من علم كبير هو البويطيقا، حيث اعتبر السرديات اختصاصا جزئيا يهتم بسرديات الخطاب والشكل الآتي يوضح ذلك: "



1"

و عموما يعتبر مشروع سعيد يقطين في مجال السرديات من أهم و أبرز الإنجازات المعرفية و النقدية العربية الحديثة، مشروع يهدف إلى إنتاج قراءة علمية دقيقة تمكّن من معرفة تشكّلات و تجلّيات السرد العربي بناء و دلالة، و رصد أنواعه و أجناسه، مع التطرق إلى انفتاحه على مختلف العلوم و المعارف الحديثة.

1-سعيد يقطين: الكلام و الخبر ،ص:23.

الباب التّنظيري:

"المصطلح السّردي وإشكالاته"

الفصل الأوّل:

التّناص، الأصول و المرجعيّات.

المبحث الأول:

1-مفهوم التّناص لغة و اصطلاحا.

2-السّرقات الأدبية.

3-التّناص و الرّؤى النّقدية العربية و الغربية.

مصطلح التناص :Intertextualité

يقصد بدراسة التناص:"**الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص لاسيما في استعادتها أو محاكاتها لنصوص أو لأجزاء من النصوص السابقة عليها"1**[1]، فالنص الأدبي حسب رأي "جوليا كريستيفا "هو قطعة من الفسيفساء تداخلت فيها الاقتباسات التي أشربت المعاني الجديدة.

ويظهر التناص بشكل أوسع عند المبدع الذي يمتلك رصيدا ضخما من الثقافات المتعددة المعاصرة والتراثية، وتتزاحم في ذهنه إذا ما لامس أو اقترب في نصه هذا المعنى: " **النضج الحقيقي لأي مبدع لا يتم إلاّ باستيعاب الجهد السابق عليه، فالارتداد للماضي أو استحضاره من أكثر التقنيات فعالية في الإبداع الشعري... وهو بعني وجود علاقة جماعية بين الخطاب الحاضر والخطابات الغائبة على مستوى الأفراد وعلى مستوى التركيب وعلى مستوى الشكل وعلى مستوى المضمون."** [2]

إنّ كلّ نص هو بوابة مشّرعة لنصوص أخرى، تلتحم في نسيج الدلالة والصياغة فينتج لنا نص دسم، فالتناص: " **لا يعني الاقتطاع أو التحويل أو الاعتداء على النصوص الأخرى، وإنما يتم ذلك التناص على وجه إبداعي يقوم على الاستيعاب والحوار ومن ثم الخلق والتصرف وهذا يعني أن التناص يندرج فيما أسمته جوليا كريستيفا إشكالية الإنتاجية النصية التي تقوم على الحوارية و (الصوت المتعدد)."** [3]

1 محمّد بنيس:الشعر العربي الحديث بنياته و إبداعاته، دار توبقال، الدار البيضاء،ط1، 1990،ج3، ص:183+184.

2 محمّد عبد المطلب: تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات، قصور الثقافة، 1994، ص61-62.

3تودروف ومجموعة من الباحثين: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر. وتقديم: أحمد المدني، 3-1، 5-1.

1- مفهوم التّناص لغة واصطلاحا:

1-1 التّناص لغة: نقول نص الحديث ينصه نصا: رفعه وكل ما أظهر، فقد نص، وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري؛ أي أرفع له، وأسند ويقال: "**نص الحديث إلى فلان: أي رفعه وكذلك نصه إليه.**"[1]

وفي قاموس المحيط: "**تناص القوم عند اجتماعهم**". [2]

وفي قولهم" **نصصت المتاع إذا جعلت بعضه على بعض وكل شيء أظهرته فقد نصصته، فيقول جبار: احذروني فإني لا أناص عبدا إلاّ عذبته أي لا أستقصي عليه في السؤال والحساب، وهي مفاعلة منه، فجاء هنا بمعنى المفاعلة والمشاركة ونصص الرجل غريمه إذا استقصى عليه.**" [3]

يأتي مصطلح التناص صريحا في المعاجم العربية، ولعل أقرب هذه المعاني إليه هي ازدحام الناس، يقابلها في ذلك ازدحام النصوص فيما بينها في النص الواحد، إنّ النص الشعري ليس عالما منغلقا على نفسه، وإنما هو امتدادات عميقة داخل سياقاته الخارجية.

أمّا عن "الزمخشري" فهو يعرّف التّناص لغة بقوله:" **تناص القوم: أي اجتمعوا وفي نصص المتاع: أي جعل بعضهم فوق بعض ونصص الرجل غريمه إذ استقصى مسألة عن الشيء حتى يستخرج ما عنده وفي حديث هرقل: أي يستخرج رأيهم ويظهره وتقول نصصت الرجل إذا أخفيته في المسألة ورفعته إلى حد ما عنده من العلم حتى استخرجته وبلغ الشيء نصه: أي منتهاه**".[4]

1ابن منظور: لسان العرب، ، ج7، مادة نص: 97.

2 الفيروز آبادي القاموس المحيط: ، مطبعة مصر، ج2، ط3، 1923، مادة نص: 319.

3 ابن منظور: لسان العرب ، مج3، بيروت، لبنان، د.ط، ص: 648.

4 الزمخشري: أساس البلاغة، تر: عبد الرحيم، دار المعرفة، بيروت، مادة نصص، ص459.

أما في اللغة الانجليزية: فيقصد بالتناص:

Intertextuality : « **denotes a transposition of one or several sign system into another of other, but this not Connected with the study of sources**». [1]

معنى هذا أنّ التناص هو تحويل النظام الإحالي إلى نظام إحالي آخر، كما أن التناص يعني أيضا:

« **Anytext is the alsorption and transformation of another** ».[2]

مؤداه كل نص هو تحويل وتشرّب وامتصاص لنصوص معينة.

1-2 التّناص اصطلاحا: لقد كان مصطلح التناص ولا يزال يشغل فكر الباحثين والدارسين على الرغم من تعدد مسمياته وفروعه، فهو العلاقة بين نصين أو أكثر، إذ اعتبر النقاد فكرة التناص منحدرة من التفكير الباختيني و" مخائيل باختين" أكدّ أنّ كلّ نص يقع عند ملتقى نصوص أخرى وهذا باستعماله لمصطلح الحوارية.

يعرفه **بوجراند وديسلر** بأنه: " **الترابط بين إنتاج نص بعينه أو قبوله، وبين المعارف التي يملكه مشاركو التواصل عن نصوص أخرى.**"[3] فالتناص الذي يشكل ثمرة من ثمار الثقافة الواسعة يقوم على إظهار التفاعل النصي القائم في النص نفسه.

أما الدكتور " موسى ربابعة" فهو يرى أنه:" **ظاهرة تشكل أبعاد فنية وإجراءات أسلوبية تكشف عن التفاعل وأشكاله المختلفة بين النصوص إذ يقم استدعاء النصوص بأشكالها المتعددة الدينية والشعرية والتاريخية، على أساس وظيفي يجسد التفاعل الخلاق بين الماضي والحاضر.**" [4]

1J.G.Guddom, Dictionary of literary theory, third edition, printed in England by clays LTD ,stives PLS, 1976.1977, 1979, 1991; P454.

2 المرجع نفسه، ص 454.

3 شريل داغر: التناص سبيلا لدراسة النص الشعري و غيره، مجلة الفصول، مج 12، ع1، 1997، ص: 128.

4 د.موسى ربابعة: التناص في نماذج الشعر العربي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، ط1، 2000، ص7.

كما يعني التناص: " **تضمين نص لنص آخر أو استدعاؤه أو هو تفاعل خلاّق بين النص المستحضِر والنص المستحضَر، فالنص ليس إلاّ توالد لنصوص سبقته**".[1]

إذا كان تعدّد الوعي في الفنون الحوارية– كالقصة والرواية– يرجع لتعدد الشخصيات في نصوصها فإنّ تعدد الوعي في الخطاب الشعري يعود إلى التداخلات النصية يقول "شكري عزيز ماضي": " **أنّ التناص يقدّم مفهوما جديدا لمصطلح الكتابة، ليس رسما للأصوات اللغوية على الورق بل تمثل وجودا كليا له تفاعلاته الذاتية وقوانينه النوعية، كما يقدم مفهوما جديدا لمصطلح النص فالنص (المكتوب حتما) يتصف بصفات محددة بدونها قد يكون أثرا أو عملا أو ما شئت لكن (النص) الذي يستحق التسمية، ذو سمات جديدة تماما.**"[2]

إنّ التناص هو تداخل نص مع نصوص أخرى، الهدف منه هو رفض انغلاق النص باقتباسه ألفاظا ومصطلحات كانت موجودة قبلا، هذا ما يشير إليه"مُحَمَّد مفتاح" : " **إن أي نص مهما كان هو نتيجة تفاعل مع نصوص تنتمي إلى آفاق مختلفة تكون درجة وجودها بحسب نوع النص المنقول إليه.**" [3]

وعليه فإنه لا وجود لنص أصلي، وإنما كل النصوص تتداخل ألفاظها وتتشابه، لكن هذا الاستعمال يكون مختلفا حسب نوع النص ومضمونه: "... **ففي هذه الثقافة نصوص يعضد بعضها ببعض، ويتماثل ويتشابه بعضها مع بعض وفيها نصوص أخرى يناقض بعضها بعضا، وخصوصا عند المنعطفات التاريخية الكبرى.**" [4]

أما الناقد المغربي "سعيد يقطين" فقد كان له الدور الكبير في بلورة مصطلح التناص إلى التفاعل النصي، وبيّن طبيعة العلاقة بين نصين السابق واللاحق عندما قال: " **فيما أنّ النص ينتج ضمن بنية**

1 عباس الجراري: من وحي التراث، عن مكونات النص، مكون التراث في الشعر الحديث، 1971، ص56.

2 شكري عزيز ماضي: النقد العربي الجديد، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1997، ص174

3 مُحَمَّد مفتاح: المفاهيم معالم ، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي،ط 1،ص 42.

4 المرجع نفسه، ص: 41.

نصية سابقة فهو يتعلق بها ويتفاعل معها تحويلا وتضمينا أو خرقا وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات." [1]

يدرج التناص في إشكالية ارتباط كتابة ما بكتابات أخرى، فلا وجود لكتابة مبدعة خالصة، ولكن بحكم سعة اطّلاع المبدع وقراءاته، يزداد مخزونه العلمي والثقافي، إلاّ أن "ابن خلدون" يشترط نسيان المحفوظ حتى تذوب النصوص الغائبة في النص الحاضر : "**التناص عادة ما ينطوي على مستويات أريكيوجية (أثرية)، مختلفة على عصور ترسبت فيه تناصيا الواحد عقب الآخر دون وعي منه أو من مؤلفه وتحوّل الكثير من هذه الترسبات إلى مصادرات وبديهات ومواصفات أدبية يصبح من الصعب إرجاعها إلى مصادرها أو حتى تتصور أن ثمة مصادر محددة لها، فقد ذابت هذه المصادر كلية في الآنا التي تتعامل مع النص."**[2]

فالمخزون من النصوص المقروء هو الذي يتحكم غالبا في صيغة النص المكتوب.

ظل مصطلح التناص من المسائل القائمة في البحث السيميائي، قد كان أول من تناوله عند الدارسين الغربيين الشكلاني الروسي "فيكتور شكلوفسكي" ثم "ميخائيل باختين" ثم تبنته "جوليا كريستيفا" واستخدمته في عدة أبحاث لها.

2- السرقات الأدبية:

لقد تناول التراث النقدي العربي مصطلحات تحوم حول موضوع التناص هي السرقات الأدبية بأنواعها: الاقتباس، التضمين، التلميح، التوليد، وقد ورد التأكيد على فكرة التناص وأصولها القديمة ما جاء في كتاب الصناعتين قول أمير المؤمنين "علي بن أبي طالب"-رضي الله عنه- " **لولا أنّ الكلام يعاد لنفدَ**". [3]

1 سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، (النص، السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،1989 ،ط1،ص98.

2 قحام حسين: التناص، مجلة اللغة والأدب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع 12،1997، ص: 130.

3 أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تر: مفيد قميحة: دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 1989، ص 217.

لعل لفظة سرقة هي الأكثر شيوعا في الأبحاث التي غايتها إيجاد صلة بين التناص وبين عدة مفاهيم في نقدنا القديم، فهي : " **تعّد من أكثر المسائل ارتباطا بالتناص وقد أثيرت من قبيل غير باحث، لما لها من صلة بذلك المفهوم.**"[1]

ويقال أنّ "طرفة ابن العبد" أوّل من ذم السرقة بقوله:

ولا أغير على الأشعار أسرقها عنها غنيت وشرّ الناس سرقها.[2]

لقد شغل موضوع السرقات الأدبية حيزا كبيرا في كتب النقد العربي، ومن بين المصنفات التي أولت الموضوع عناية كتاب: "**طبقات فحول الشعراء**" لابن سلام الجمحي الذي أشار إلى وجود تداخل نصي في معرض حديثه عن رواية الشعر: " **إذ كان أحد الروّاة في رأيه ينحل شعر الرجل غيره وينحله غير شعره.**" [3] ومن هنا ظهر مصطلح الانتحال وقد عرّفه القيرواني على أنه: " **إعجاب الشاعر ببيت من شعر غيره وإدعاؤه جمله ولا يقال لأحد أنه منتحل إلاّ لمن ادّعى شعرا لغيره وهو يقول الشعر.**" [4]

كما أنّ كتاب "طبقات فحول الشعراء" قد تضمن إشارات عفوية للتداخل النصي كمصطلحي الاستزادة والاجتلاب، وأكّد على أنّ الشعراء كانوا يدخلون نصوصا شعرية إلى أشعارهم وابتدعوا مصطلحات دالة تتناسب و تلك الغاية مثل تغير، تأخذ.

لم يكن "ابن سلام الجمحي" الوحيد الذي أشار إلى موضوع السرقة، بل نجد" الجاحظ" قد التفت إلى تداخل المعاني وفصل في المعنى. قد تنبّه إلى طرق مختلفة تتعلق بتداخل المعنى، وبالتالي تداخل الأفكار والصور مستخدما ألفاظ السرقة والإدعاء والاستعانة، كما تنبه إلى المعاني المشتركة التي حظيت باهتمام الباحثين في السرقة، غير أنّ "الجرجاني" فرّق بين المعاني المشتركة والمعاني الخاصة،

1 ينظر: عبد الباسط أحمد مراشدة: التناص في الشعر العربي الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة الأردنية، 2000، ص:19.

2 طرفة بن العبد: شرح ديوان طرفة بن العبد البكري، شرح الأعلم الشنتمري، ص:174.

3 ينظر: ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، قرأه و شرحه محمود مُحَّد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د.ت، ص: 48.

4 ينظر: ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه و فصّله مُحَّد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، ،ص :283.

فسمى المشتركة بالظاهرة الجليّة واستخدم ألفاظا دالة عليها كالسبق، السلف، الخلق... أما "ابن طباطب" سمى السرقات بالمعاني المشتركة.

هناك الكثير من المصنفين اهتموا بموضوع السرقات إلا أن الحاتمي كان له الفضل في توسيع قضية السرقات وجعلها موضوعا مستقلا، مؤكدا على حتمية التداخل النصي، و من المصطلحات التي لها علاقة بالسرقة: التضمين والاقتباس اللتان لهما صلة وثيقة بالتناص، يشير سعيد يقطين إلى ذلك قائلا:**"إن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعلق بها و يتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقاو بمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات"** [1]

2-1 التضمين: لغة " **جعل الشيء وعاء الشيء وبذا ضمنته إياه".**[2] ويقال: "**ضمن الشيء إذا أودعه إياه كما تودع الوعاء المتع والميت القبر".**[3]

أوّل من أشار إلى التضمين هو " ابن المعتز" في كتابه" **البديع**" معتبرا إياه فنا بديعا له جذوره المؤكدة في المصنفات السابقة، قد يكون التضمين آية من القرآن الكريم أو فقرة من الحديث النبوي الشريف، ويشترط ألاّ يتعرض إلى نقص شيء من حكم الآية.

قسّم "ابن الأثير " التضمين إلى كلي بذكر الآية أو الخبر بجملتهما أو جزئي بإدراج بعض الآية أو الخير في الكلام.

2-2 الاقتباس: من " **قبس والقبس الشعلة من النار والقابس الذي يقبس يأخذ منه قبسا، ويقال قبست من فلان نارا أو خبرا واقتبست منه علما وأقبسني فلان إذا أعطاك قبسا."** [4] أما اصطلاحا فهو: **أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من الآية أو آية من آيات كتاب الله خاصة تزينا لنظامه وتفخيما لشأنه."** [5]

---

1 سعيد يقطين:"انفتاح النص الروائي،ص:98.

2ينظر: ابن دريد، جمهرة اللغة، مادة ضمن 101/3.

3 الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، مادة ضمن 265/9 وابن سيدة المحكم والمحيط الأعظم، مادة ضمن 214/8.

4 ابن دريد: جمهرة اللغة، مادة قبس 287/1.

5 ينظر: فخر الدين الرازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز دار العلم الملايين، 1985، ص : 288، وينظر: ماهر مهدي هلال فخر الدين الرازي بلاغيا، 177.

قد يكون الاقتباس من الشعر أو النثر أو من الأمثال السائدة أو الحكم المشهورة، وهناك بعض المصنفين يعتبرون الاقتباس هو نفسه التضمين "كابن قيم الجوزية" الذي جعل التضمين اسما آخر للاقتباس.

3- التناص والرؤى النقدية العربية والغربية:

التناص مصطلح نقدي حديث، تبلور في الغرب خلال النصف الثاني من القرن العشرين، و"جوليا كريستيفا" أوّل من أشار إليه ووضحه في كتابها "**علم النص**" لقد كتب لهذا المصطلح الذيوع والانتشار مما جعل منه مصطلحا نقديا جديرا بالبحث والتطبيق، فسارعت فئة منهم إلى إيجاد جذور لهذا المصطلح في تراثنا النقدي العربي.

3-1 التناص في النقد العربي القديم:

تتشابه التعريفات لحد كبير في المعاجم العربية القديمة: "لسان العرب"، "القاموس المحيط"، " المعجم الوسيط"، فقد ورد في مادة نصص معان منها: "**نصّ على الشيء: عيّنه وحدّده ويقال نص الحديث رفعه وأسنده للحدث عنه والمتاع: جعل بعضه فوق بعض، وفلانا أقعده على المنصة والشيء حركه وتناص القوم: أي ازدحموا**".[1]

ومن المصطلحات التي كانت أقرب إلى التناص قديما نذكر: التلميح، المعارضات، التضمين والسرقات مما جعل: "**الإنتاجية الشعرية على هذا النحو تمثل استعادة لمجموعة من النصوص القديمة في مضامينها، وصورها وتركيبها في شكل خفي حينا وجليّ أحيانا أخرى.**" [2]

قد أسهم النقاد العرب في تحليل ظاهرة تداخل النصوص بصورة واضحة ضمن ما أسموه بالسرقات الأدبية، لذا فإن نظرية السرقات الأدبية التي أنتجتها ظروف الثقافة العربية في عصورها الأولى فرضتها عوامل كثيرة منها الرواية الشفهية للشعر: " **وما كان النقاد ليعنوا كل العناية بتخريج سرقات المحدثين لولا كثرتها وأنهم التقوا مع القدماء في كثيرة من المعاني، تواردت في خواطرهم أو**

1 إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، ج2، دار الفكر، بيروت، د.ط، د.ت، مادة نص، ص: 926.

2 محمّد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001، ص: 40.

استهلموها، أو ألموا بها، أو أخذوها وأخفوها بنقلها من مديح إلى رثاء أو من خمر إلى مديح، أو من نفي إلى إيجاب." [1]

لم يتطور مفهوم السرقات الأدبية إلى مصطلح نقدي بأبعاد علمية واضحة إلا بعد تلك الهزة النصية التي أحدثها مذهب "أبي تمام" الجديد في البديع، حيث اتخذ خصومه من مبحث السرقات منطلقا لمواجهة مذهبه الجديد ترتب عن ذلك تضييق الخناق على الشاعر ومحاصرة نتاجه الإبداعي فهو في نظر خصومه: " **إما أن يأخذ معنى من سبقه أو يولد معنى جديد من معنى سابق وبهذا يتفاوت المحدثون في قدرتهم من هذه الناحية."**[2]

مهما يكن من أمر، فإن الشعراء والنقاد العرب قد فطنوا إلى الأخذ أو السرقة منذ القدم، وعليه فإن ظاهرة التداخل النصي متفق عليها ومعترف بها من طرف النقاد والشعراء القدامى لقول ابن فارس:" **والشعراء أمراء الكلام يقصرون الممدود ولا يمدون المقصور، ويقدمون ويؤخرون و يؤمنون ويشيرون ويختلسون ويعيرون ويستعيرون."** [3]

غير أن " الجرجاني" يرتفع بمفهوم السرقات الشعرية إذ يرى أنها: "**باب لا ينهض به إلا الناقد البصير والعالم المبرز، وليست تعد من جهابذة الكلام... تعرف اللفظ الذي يجوز أن يقال فيه: أخذ ونقل والكلمة التي يصح أن يقال فيها: " هي لفلان دون فلان."** [4] بينما " أبو الهلال العسكري" فهو يورد في كتابه "**الصناعتين**" مصطلحا أقل حدة من السرقة حيث اهتدى إلى ما أسماه " الأخذ"، مشيرا إلى أنّ التفاضل يكون في الألفاظ على اعتبار أنه كسوة للمعاني، وعرض لها في حلل مختلفة تتفاوت كمالا وجمالا، حتى أنّ جلّ النقاد القدامى شعروا بقصور مفهوم السرقة وكأنهم

1 طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن 4هـ، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص: 162.

2 إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، د.ط، 1971، ص: 39.

3 ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تر: عمر فاروق، الطباع، دار المعارف، بيروت، ط1، 1993،ص:267.

4عبد القاهر الجرجاني: الوساطة بين المثنى وخصومه تر: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم وعلي مُحَمَّد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2006، ص:161.

توّرطوا في تبني هذا المفهوم، فراحوا يستنجدون بمواصفات عساها تبعث فيها اللطافة والاستحسان كقولهم حسن الأخذ...

رغم الجهود التي حاول فيها أصحابها الوقوف على طبيعة العمل الإبداعي، وفهمه وتفسيره وإيجاد جذور، من خلال ذلك لنظرية التناص في تراثنا النقدي، إلاّ أن مفهوم السرقات يظل قاصرا عن استيعاب مختلف المفاهيم المتعلقة بهذا المصطلح، لذا أجمع النقاد والباحثون في العصر الحديث على تأكيد المفارقة بين مصطلح السرقات ومصطلح التناص ومنهم من رأى أن السرقة: " **جزء من التناص وليست هي التناص نفسه.**" [1]

وفي غمرة الانقسام الواضح الذي تتعالى فيه صيحات النقاد العرب بين مؤيّد ومعارض لجدوى المصطلح وإلحاقه بالتناص، يظل بمثابة إرهاص مبكر لتلك المفاهيم والنظريات الجديدة في حقل التناص.

3-2 التناص في النقد العربي الحديث:

لم تكتف الجهود العربية بتعريف التناص بل راحت تفصّل فيه وتنظّر له وفق أبواب متعددة:

3-2-1 التناص عند "مُحَمَّد مفتاح": سعى "مُحَمَّد مفتاح" إلى طرح بعض النقاط المتعلقة بالتناص من خلال عرض مؤلفه "إستراتيجية التناص"، حيث حاول استخلاص بعض مقومات التناص من خلال قراءات حددها باحثون كثيرون أمثال "جوليا كريستيفا"j.kristeva، "لورانت جيني " L.Jenny و"رفاتير"M.Riffaterre :

" **فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة،وهو محول لتلك النصوص بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها، معنى هذا، أن التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة.**" [2]

1 عزوز زرقان: السرقات والتناص بين الرؤيتين التراثية والحداثية، مجلة الناص، جامعة ، جيجل، ع54، أفريل 2005، ص101.

2 سلمان الحساني:التناص في ديوان "يا هذا تكلم لأراك"لصلاح بوسريف،القدس العربي، يوم:28 أفريل2019.الموقعhttps://www.alquuds.co.uk

كما عمل على عرض بعض المفاهيم وحلّلها مثل المعارضة، المعارضة الساخرة والسرقة، على اعتبار أنّ المعارضة هي الأعمال الأدبية الفنية التي يحاكي فيها مؤلفه، أما المعارضة الساخرة فهي التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة حيث يصير الخطاب الجدّي هزليا، إضافة إلى السرقة التي تعني هي الأخرى النقل أو المحاكاة.

إنّ هذه المفاهيم مقتبسة من مجال الثقافة الغربية، و يكاد يطابقها في الثقافة العربية المفاهيم الآتية: المعارضة، المناقضة والسرقة.

يذكر الناقد "مُحَمَّد مفتاح" نوعين من التناص: الضروري والاختياري، إذ نلفي أن كل المهتمين باللغة على اختلاف أجناسهم وأمكنتهم يتفقون على أنّ هناك: المحاكاة الانتقادية التي يجعلها البعض الركيزة الأساسية للتناص،المحاكاة الساخرة التي يحاول فيها الكثيرون اختزال التناص.

3-2-2 التناص عند "سعيد يقطين:" يعتبر الناقد التناص فرعا من المتعاليات النصية، حتى أنّه يسعى إلى استبدال مصطلح التناص بالتفاعل النصي، لأنه يعتبره أعمّ وأشمل من المتعالي النصي نفسه، هذا الأخير الذي استعمله جيرار جنيت وعدّ التناص فرعا منه:"**يغدو التناص مفهوما فرعيا يشكل مع باقي المفاهيم التي أدخلها جنيت أنواعا وأشكالا من المتعاليات النصية**"[1]

لقد تأثر "سعيد يقطين" ب"جيرار جنيت" في تحديده لمصطلح المتعاليات النصية، وحاول أن يضفي عليه انطباعاته أو يغيّر التسميات، بدليل أنّه فضّل مصطلح التفاعل النصي وجعله أكثر انسجاما وتوافقا مع غيره من التسميات حيث قال: " **عندما نتحدث عن الإعلاميات والنص الالكتروني يتضح لنا بجلاء أنّ مصطلح التفاعل أكثر ملائمة وانسجاما ودلالة من غيره عن المقابلات المستعملة في العربية للدلالة على التناص أو المتعاليات النصية.**" [2]

فالناقد لا يقف عند حدود النص لفظا وكتابة، وإنما يتجاوزه إلى نصوص ذات طبيعة صورية أو صوتية، أدبية أو غير أدبية، كيفما كانت طبيعتها شفاهية أو كتابية.

1 سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، 2005،ط1،ص95.
2 المرجع السابق، ص 96.

كما أنّه ركّز على ما أسماه بالتعلّق النصي، وخصّص له كتابا كاملا أسماه "**الرواية والتراث السردي**" فهو يقصد به اتباع الكاتب نصا نموذجيا يقتدي به ويسير على منواله متعلقا بالمعنى الإيجابي للكلمة، فهو يقف عند حدود التعلق وإنما يتجاوزه إلى الضد بدليل ما كان يعمد إليه الشاعر "جرير" في النقائص، اتخاذ قصيدة "للفرزدق" والنسيج على وزنها وعروضها وأساليبها: " **نستعمل معنى التعلق لوصف هذه العلاقة بين النصين، نطلق في ذلك من الايحاءات التي يحملها فعل "تعلق" فالنص اللاحق ينتقي ويختار النص السابق الذي يراه يستأهل أن يكون موضوعا ل" العلق" لمواصفات خاصة مميزة."** [1]

لقد كان للناقد المغربي الدور الكبير في بلورة مصطلح التناص إلى التفاعل النصي، كما كان له الفضل في فهم طبيعة التفاعل الحاصل بين النص الروائي والنصوص الأخرى.

3-2-3 التناص عند "مُحَمَّد بنيس": يعتبر " مُحَمَّد بنيس" النص نظاما يؤلف بين عدة أنظمة ويجمع بين عدة نصوص لا حصر لها، وقد استعار ثلاثة معايير من "جوليا كريستيفا" و " هودبين" يقيس بها مدى الوعي الذي يتحكم في قراءة الشعراء للنصوص الغائبة: " **هذه القوانين هي: الاجترار الامتصاص والحوار."** [2] فالاجترار قرين التقليد، أما الامتصاص هو الإقرار بأهمية هذا النص، فيتعامل معه كجوهر قابل للتجديد ، بينما الحوار فهو أعلى مرحلة من النص الغائب إذ يعتمد الحوار: " **النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة تحكم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وشكله وحجمه."** [3]

وقد اصطلح على التناص بالنص الغائب أي أنّ هناك نصوصا غائبة ومتعددة وغامضة في أي نص جديد، وطرح هذا المصطلح في كتابه " **سؤال الحداثة**" و" **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب.**" يحدث التناص من وجهة نظر " مُحَمَّد بنيس" من خلال ثلاث مستويات:

1 سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد التراث رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص: 50.

2 نزار مُحَمَّد عبشي: التناص في شعر سليمان العيسي: رسالة ماجستير، جامعة البحث الأردن2004-2005، ص51.

3 مصطفى بيومي عبد السلام: ممارسة التناص في النقد العربي المعاصر، قراءة صورة بتاريخ 2014/7/9.

أ- **التناص الاجتراري:** وفيه يعيد الشاعر كتابة النص الغائب بشكل جامد، قد ساد هذا النوع في عصر الانحطاط وبذلك ساد تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية وكانت التنيجة: " **أن أصبح النص الغائب نموذجا جامدا تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة .**" [1]

ب-التناص الامتصاصي: يعيد الكاتب كتابة النص وفق متطلبات تجربته ووعيه الفني لحقيقة النص الغائب شكلا ومضمونا، وهذا النوع من التعامل مع النص الغائب يسهم في استمرار النص كجوهر قابل للتجديد، فالتناص الامتصاصي: " **قبول سابق للنص الغائب وتقديس وإعادة كتابة لا تمس جوهره... ينطلق فيه الشاعر من قناعة راسخة وهي أنّ النص الغائب غير قابل لنقد أي حوار**"[2]

ج-التناص الحواري: تعّد طريقة التناص الحواري أرقى مستويات الحوار مع النص الغائب، حيث يفجر فيه الشاعر مكبوتاته ويعيد كتابتها على نحو جديد وفق كفاءة فنية عالية، فالتناص الحواري: " **هو أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب الذي يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صعبة، تحكم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعه وشكله وحجمه، ولا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص وإنما يغيّره.**" [3]

3-2-4 التناص عند "عبد المالك مرتاض": يذهب إلى ما ذهبت إليه "جوليا كريستيفا" فيقول: " **إن النص شبكة من المعطيات الألسنية والبنيوية والإيديولوجية التي تتضافر فيما بينها لتنتجه، فإذا استوى مارس تأثيرا عجيبا من أجل إنتاج نصوص أخرى، فالنص قائم على التجددية بحكم مقروئيته، وقائم على التعددية بحكم خصوصية عطائية تبعا لكل حال يتعرض لها في مجهر القراءة، فالنص ذو قابلية للعطاء المتجدد يتعدد تعرضه للقراءة**"[4]، و هذا ما تطلق عليه "جوليا كريستيفا" "**إنتاجية النص**".

1 جمال مباركي: جماليات التناص في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، د.ط، 2003، ص 157.

2 المرجع نفسه: ص157.

3 المرجع نفسه، ص 159.

4 نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العرب، دار هومة، الجزائر ، د.ط، ص270.

كما أنه يشير إلى صعوبة التطرق لكل الإشكالات المنهجية والنظرية التي يثيرها مفهوم التناص، نظرا لكثرة الدراسات التي أنجزت حوله ولخص ما أورده فيما يلي: ارتباط هذا المصطلح من الناحية التاريخية في تشكله الأوّل ب "ميخائيل باختين" وحواريته وكذا، "جوليا كريستيفا"، "ريفاتير" "تودروف"...،هناك تعاريف متعددة للتناص لا وجود لتعريف نهائي أو مطلق،كل التعاريف تؤكد علاقة التفاعل بين النصوص والحضور المشترك بين نصين أو أكثر: "**التناص للنص الإبداعي كالأوكسجين الذي يشّم ولا يرى ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر بأن كل الأمكنة تحتويه، وأن انعدامه في أيها يعني الاختناق المحتوم.**" [1]

3-3**التناص في النقد الغربي الحديث:**

لم ينتج النقد الغربي مفهوما واحدا للتناص، فمنذ أن ظهر هذا المصطلح على يد الباحثة "جوليا كريستيفا" ومحاولات استخدامه لم تتوقف.

3-3-1**التناص عند "مخائيل باختين"M.Bakhtine:** جعل "باختين" مبدأ الحوارية شرطا ملازما لدراسة التعدد اللغوي، " **فالحوارية الداخلية للخطاب هي الشرط الحتمي لنا ضد العربية والنتيجة الطبيعية للامتلاك الحاصل في المقاصد اللغوية المقدمة.**" [2]

التجاور والتحاور الحاصل بين هذه اللغات يشكل نوعا من التهجين المتعلق باختلاف وجهات النظر إذ: " **لا يتعلق الامر بخليط من الأشكال والمؤشرات الخاصة بأسلوبين أو لغتين فحسب، ولكنه قبل كل شيء تصادم يحدث في قلب هذه الأشكال بين وجهات نظر حول العالم، لذلك لا يعتبر التهجين الأدبي المقصود تهجينا مجردا ومنطقيا، ولكنه تهجين ملموس واجتماعي.**" [3]

لقد حصر "باختين " تناوله للأنماط الحوارية على الرواية كمكان لتمثل اللغات المتعددة، فنظريات "الحوارية" والرواية المتعددة للأصوات مقدمة أساسية لمفهوم التناص، لأن الخطاب عند "باختين"

1 عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 297.

2 Voir, Bakhtine, Esthetique et théorie du roman,ed, Gallimard, 1978, P : 149-150.

3 Bakhtine, Esthetique et théorie du roman,idem, P 177.

يصادف مقاومة رئيسية ومتعددة الأشكال من خطابات الآخرين لذا نرى: " **أنه لا يوجد خطاب إلاّ وهو مخترق من قبل موضوعين ومن هنا تأتي إمكانية الحوار.**" [1]

عمل "ميخائيل باختين" على تحويل البحث نحو دراسة اللغة، لكونها الأداة المشتركة بين جميع الإيديولوجيات، ونحو التركيز على سمة التعدد لأنها تفتح النص اللغوي عامة والنص الروائي خاصة على العلاقات الاجتماعية والسياسية التي تضمن مكانته داخل الحقل الثقافي.

أصبح التناص رواقا واسعا يدخل من خلاله النقاد وقضاياهم النقدية التي يطرحونها بدءا بالحوارية عند باختين ثم التناص عند "جوليا كريستفا" .

2-3-3 التناص عند "جوليا كريستيفا"J.Kristeva: تعود "جوليا كريستيفا " إلى تراث "باختين" النقدي خاصة كتابه "مبدأ الحوارية" لتقدم منهجا جديدا في تناول النص الأدبي يتلاءم مع الدراسات التداولية، التي تتخطى البنية لتصفها وتعيد بناءها من جديد، لأن النص عند جوليا كريستيفا: " **ليس نظاما لغويا منجزا أو مقفلا كما هو الشأن عند البنيويين وإنما هو عدسة مقعرة لمعان ودلالات متغايرة**".[2]

لقد كشفت "كريستيفا" عن تصور سيميائي خالص، سعى إلى تجاوز المعطيات الألسنية التي اعتمدها "بارث" و"غريماس"... وجهدت إلى إيصال التحليل بمرجعيات النص، فالتحليل الدلالي برأيها لا يتمحور فقط حول استنطاق مدلول اللغة إنما يتكئ على معطيات مختلفة وبذلك تستنطق السيميائية عند كريستيفا توضح ذلك بقولها: " **الفارق بين سيميائيتي و سيميائية رولان برث، يكمن في عصب تدميري يشحن العلامات اللغوية مظهرا معناها الإيمائي والتغيرات السياقية.**" [3] الأمر الذي ساعد على انفتاح السيميائية في تحليل النصوص والعودة إلى المرجعيات التي أثرت في إنتاجها.

1 مخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمّد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر ، القاهرة، ط1، 1987، ص: 53.

2 رابح بوحوش، الخطاب الأدبي وثورته اللغوية على ضوء اللسانيات وعلم النص، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ملتقى علم النص، العدد 12، 1997، ص 18.

3 حوار مع جوليا كريستيفا ضمن فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجيل،بيروت، ط1، 1985، ص: 344.

تحدد ركيزتين لتحليل النص: الملفوظات المنتظمة، التناص، لقد سارت "جوليا كريستيفا" في نفس اتجاه "باختين" في تناولها لمفهوم التناص، إذ انطلقت من تأكيد "باختين" على العلاقات الحوارية بين المحاور اللغوية داخل النص الروائي لتؤسس مفهوم الازدواج القيمي، " **إن الحوارية الباختينية تعين الكتابة بوصفها ذاتية وتواصلية في ذات الوقت، أو بتعبير آخر بوصفها تناصا.**" [1]

تقترح "كريستيفا" التحويل أداة إجرائية للتعامل مع الازدواج القيمي الذي يستدعي قيما متناهية من المعاني، فالنصوص التي تدخل إلى النص سواء بشكل مباشر كالاستشهادات أو بشكل غير مباشر كخطاب الغير، تعتبر نصوصا لا نهائية قابلة للتأويل اللامتناهي.

مهما يكن من أمر، فإن "جوليا كريستيفا" قد طورت هذا المصطلح واستعملته في أبحاث عدة كتبت في الفترة الواقعة ما بين (1966-1967) محددة مفهوم التناص " **ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء معين تتقاطع ملفوظات عديدة متقطعة من نصوص أخرى.**" [2]

خلاصة النصوص الشعرية الحداثية كما ترى هي أنها: " **نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص وفي نفس الةقت عبر إعادة هدم للنصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا.**" [3]

3-3-3 التناص عند "رولان بارث" R.Barthes: ورد التناص لأول مرة عنده عام 1973م حيث يشير إلى مفهومه في كتابه "لذة النص" على أنه: "**استحالة العيش خارج النص اللانهائي سواء كان هذا النص لبروست أو صحيفة يومية أو شاشة تلفزيونية، فالكاتب يكتب منطلقا من لغته التي ورثها عن سالفيه ومن أسلوبه الذي هو شبكة من الاستحواذ اللفظي.**" [4]

يظهر البعد التناصي للنص عند "بارث" من خلال جملة من المقاربات، فهو يرى بأن النص يمكنه أن يعبر ويخترق عدة آثار أدبية: " **نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء، من**

1 Voir, J.Kristeva, Sémiotke , recherche pour une semanalyse, ed , seuil, 1969, P149.

2 جوليا كريستيفا: علم النص، ص21.

3 المرجع نفسه: ص 76.

4 نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، 790/2.

اللغات الثقافية السابق أو المعاصرة، التي تخترقه بكامله." [1] إنّ النص عند بارث يُقْرَأ من غير أن يسند إلى أي مؤلف.

3-3-4**التناص عند "جيرار جنيت"G.Genette**: يختلف تناول "جنيت" للتناص عن منظور" كريسيفا" لذا يعّد مشروعه النقدي مشروعا متميّزا، ففي كتابه "مدخل لجامع النص" يذهب إلى أنّ : " **التناص ليس عنصرا مركزيا ، لكنه واحد من بين علاقات أخرى، يندرج في قلب شبكة تحدد الأدب في خصوصيته."** [2] : كما أنه حصر أنماط التناص في خمسة:

* **التناص: (Intertesct)**: ويتفرع إلى الاقتباس الذي يتمثل في تضمين عبارة أو فقرة بلفظها، ولذلك هو أكثر أنواع التناص وضوحا، أما التلميح ويقوم على الاستلهام ثم الانتحال ويقع ما بين النمطين السابقين، غير ظاهر ولكنه اقتباس نصي.

***النصوص المصاحبة:** خصص له "جيرار جنيت" كتاب بعنوان "عتبات" 1985 إذ شرح فيه هذا النمط، والذي يعني كل النصوص المحيطة بالنص الأدبي مثل: العناوين الملاحق المختلفة.

***الميتانصية:** "**انفتاح جنس أدبي كالرواية على أنماط خطابات أدبية أخرى.**"[3]

***المعمارية النصية:** تحدث فيه "جيرار جنيت" في كتابه "مدخل لجامع النص" يكشف عن تصنيفات النص الفرعية والأساسية.

***التوالد النصي:** هو كل عملية توليدية لنص ما لاحق عن طريق تحويل نص سابق وكتابته بطريقة جديدة.

خلاصة القول: يمكن أن نميّز المجهودات التي بذلت سواء عند البنيويين أم السيميائيين حول مصطلح التناص، إذا كانت البنيوية تعتبر النص مغلقا فإن التناص يعتبر النص بنية مفتوحة ومتجددة، كما أن البنيوية تركز على ثنائية القراءة والكتابة، وترى أنّ النص يقرأ القارئ والكاتب الفعلي هو

1 رولان بارث: درس في السيميولوجيا، تر: عبد السلام عبد العال، دار توبقال للنشر، ط2، 1982، ص: 20-23.

2 ناتالي بييقي غروس: مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، فينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012، ص:13.

3 عبد الحميد هيمة: سيميوطيقا التداخل النصي، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء و النص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 2002، ص350.

القارئ أما التناص فإنه يحاول فك اشتباك النصوص، مثلا "تودروف" يرى أنّ كل نص هو تناص كمرتبة من مراتب التأويل بعد أن اعتمد على نصوص شاملة لباختين وميزّ مجموعة من أعماله من خلال علاقاته بتيارات مختلفة كالشكلانية والماركسية... كما أن "تودروف" قد ميز بين الحوارية عند باختين و التناص عند جوليا كريستيفا.

أما "رولان بارث" فهو يرى أنّ كل نص هو تناص، فتتعرف على نصوص الثقافة السالفة والحالية بينما "ميشيل آريفي" فهو يتجاوز موقف كريستيفا التناصي يتبنى مقولات الشكلانيين الروس والبنيويين ويرى أنه: " **ليس للنص الأدبي مرجع فإنّه يرى أن هذه الحقيقة ينتابها بعض التعديل لأن النص يملك دليلا مرجعيا، وليس محروما كليا من علاقات مع الواقع الخارجي.**" [1] كما أنه يرى أن النص الأدبي هو لغة إيحائية أما التناص فإنه يهدف إلى معرفة النص وفي نقده التناصي نجده يؤكد على أنّ النص يحمل في مضمونه نصا آخر.

يعود الفضل كلّه في معرفة مصطلح التناص إلى السيميائيين على يد "جوليا كريستيفا" التي كانت أول من طرح مفهوم التناص في منتصف الستينات، واستخدمت هذا المصطلح في بحوث عديدة مؤكدة على أنّ القراءة تثير لدى المتلقي خبراته وذكرياته ومعلوماته السابقة، وهكذا يبدو التناص حوارا بين النص والكاتب كما أنه حوار بين النص والمتلقي فتقول: " **يتشكل كل نص من قطعة موزاييك من الشواهد وكل نص هو امتداد لنص آخر، أو تحويل عنه Transtormation وبدلا من استخدام مفهوم الحوار بين شخصين أو أكثر يترسخ مفهوم التناصية وتقرأ اللغة الأدبية بصورة مزدوجة.**" [2]

1 محمّد عزام: النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، ص: 35.

2 جوليا كريستيفا: مدخل السيميولوجيا- سيوي-باريس، 1978، ص85.

وبعد عشر سنوات من إطلاق كريستيفا لمصطلح التناص، نشرت مجلة "بويتيك" الفرنسية عددا خاصا من التناص تحت إشراف "لوران جيني" فاقترح تعريفا آخر للتناص بقوله: " **إنه عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى.**" [1]

1 محمد عزام: النص الغائب، ص: 40.

المبحث الثاني:

1-آليات التناص.

2-مصادره.

3-مستويات التناص و أنواعه.

4-جمالياته.

1-آليات التناص:

تكمن حقيقة التناص في وظائفه النقدية وآلياته المختلف التي قد تسعف الدارس في التمييز بين النصوص المتفاعلة والمتحاورة،وعليه فإن الدراسات اللسانية والنفسانية تضع بين يدينا بعض الآليات:

1-1 التحويل: فمن الوظائف الأساسية التي يؤديها مفهوم التناص في النظرية النقدية الحديثة هي الوظيفة التحويلية " **إذ أنّ الأمر لا يتعلق بإعادة إنتاج المادة المقتبسة بحالتها القائمة الأولى ولكن بتحويلها ونقلها وتبديلها.**" [1] وتعتبر "جوليا كريستيفا" من الأوائل الذين أخذوا بمبدأ التحويل بوصفه آلية من الآليات النقدية الأساسية لعل هذا ما جعل الباحثة لا تقف في تعريفها للنص الأدبي عند حدود قولها: " **إنه عبارة عن لوحة فسيفيسائية بل أضافت: أن كل نص هو امتصاص وتحويل وإثبات ونفي لنصوص أخرى.**" [2]

وقد ميّزت الباحثة بين ثلاثة أشكال من النفي: نفي كلي، جزئي، ومتوازي.

أما "لوران جيني" Genny. Lفقد اعتبر مفهوم التحويل الأساس الأول، فالدراسة التناصية:" **لا تُعنى بتحديد مراكمة مبهمة وغامضة التأثيرات بل تسمى عمل التحويل والهضم (التشرب)، لنصوص عديدة الذي يقوم بها نص ممركز يحتفظ بقيادة المعنى.**" [3]

يتخذ التحويل عند "لوران جيني" أشكالا قد يكون تذكرا أو تلميحا أو اقتباسا، كما أنّه يرى أنّ للتناص ثلاث قواعد: " **أولا: التلفيظ:(Verbalisation) حيث يتم فيها اختزال النصوصغير اللفظية و تقديمهامن خلال اللفظ في النص و الخطية (Linérisation) التي تبدو من خلالها عملية الاستيعاب مدمجة في خطية النص و التضمين: (Enchâssement).**"[4]

---

1 Mythologie et intertesctualité, Marc Elgeldinger, P :16.

2 ينظر: جوليا كريستيفا،علم النص، ص:79.

3 القمري بشير: مفهوم التناص بين الأصل و الامتداد ، مجلة الفكر العربي المعاصر، مرطز الانتماء القومي، بيروت، باريس، 1989،ص92.

4 محمّد عزام:تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية،ص: 117.

لم يتردد "جيرار جنيت" في الأخذ بفكرة التحويل حيث كان موقفا في نمذجته النظرية في شكلها العام، إذ أنّ علاقة أي نص محدد بآخر لا تخرج عن أن تكون إما محاكاة أو تحويلا وإما محاكاة وتحويلا في آن واحد.

لم تكن القراءة النقدية العربية الحديثة للتناص بعيدة عن هذه التصورات بل استفادت كثيرا منها وسارعت إلى تطويرها نظريا وتطبيقيا، فنجد "صبري حافظ" يؤكد على أنّ من آليات التناص الأساسية: **معرفة النص الغائب، الإزاحة،الإحلال** وكذا قضية **السياق،** حيث لاحظ أنّ النص الأدبي ينتج ضمن حركة معقدة من إزاحة نصوص من مكانها ومحاولة الإحلال محلّها، ولكن لا يستطيع نفيه كليا، بل يظل مترسبا في كيانه ويبقى دور السياق أساسيا في تحقيق نوع من الاختلاف بين النص الحال والنص المزاح:" **إنّ هذه المفاهيم تكتسب معناها المحدد كالنص تماما من السياق الذي تظهر فيه وتتعامل معه فمسألة الإزاحة مثلا لا تتم عادة إلاّ ضمن سياق محدد لا يساهم في تحديد طبيعة هذه الإزاحة وبلورة آلياتها، ولكنه يقوم أيضا بدور فعال في صياغة ملامح النص الجديد وفي تحديد علاقته بالعالم الذي يظهر فيه."** [1]

أما "مُحَمَّد مفتاح" فهو يتخذ من التداعي بقسميه التراكمي والتقابلي آلية من آليات التناص وفصله إلى مكونين أساسيين: التمطيط والإيجاز.

1-2 التمطيط:

1-2-1الأناكرام: (الجناس بالقلب، والتصحيف) فالقلب مثل: قول، لوق، عسل لسع، والتصحيف مثل: الزهر، السهر، أما الباركرام (الكلمة المحور) فهي تخمينية تحتاج إلى انتباه القارئ أو عمل منه لإنجازها.

1-2-2الشرح: هو أساس كل خطاب، إذ يلجأ الشاعر إلى وسائل متعددة تنتمي كلها إلى هذا المفهوم فقد يجعل البيت الأول محور القصيدة أو تسعير قول معروف ليجعله في الأول ثم يمططه بتقليبه في صيغ مختلفة.

1 صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، المغرب، ع 2، 1986،ص 81.

1-2-3الاستعارة: تقوم الاستعارة بدور جوهري في كل خطاب خاصة الشعر، لما لها من تأثير كبير على القارئ حيث تقرّب له الصورة وتوضح له المعنى، وهكذا نجد في بداية القصيدة أبياتا تنقل المجرد إلى المحسوس.

1-2-4التكرار: ويكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ متجليا وبارزا في التراكم أو في التباين.

1-2-5الشكل الدرامي: إنّ القصيدة الدرامية و الصراعية تولد توتّرات عديدة في القصيدة، يؤدى إلى ظهور التقابل والتكرار لصيغ الأفعال وبالتالي نمو القصيدة نموا فضائيا و زمانيا.

1-2-6أيقونة الكتابة: " إن الآليات التمطيطية التي ذكرنا ها تؤدي إلى ما يمكن تسميته بأيقونة الكتابة." [1] معنى هذا علاقة المشابهة مع واقع العالم الخارجي، وعليه فإن ارتباط المقولات اللغوية ببعضها أو اتساع الفضاء الذي تحتله لها دلالاتها في الخطاب الشعري.

إن ما ذكر من آليات هي أساس هندسة النص الشعري سواء قصد الاقتداء فإنه يمطط مادحا أو توخي السخرية قلب مدحه إلى ذم.

1-3 الإيجاز: ركز " مُحَّد مفتاح" في آلية الإيجاز على ستة إحالات تاريخية موجودة في الشعر القديم، يقول "ابن رشيق" في هذا الشأن: **" ومن عادة القدماء أن يضربوا الامثال في المراثي بالملوك الأعزة والأمم السابقة."** [2]

أما حازم القرطاجني فقسم الإحالة إلى إحالة تذكرة، محاكاة، مفاضلة، إضراب وإضافة.كما أنه فرق بين نوعين من المحاكاة: المحاكاة التامة، ربما هي تسمية لإحالة تذكرة: **" المحاكاة التامة في الوصف هي استقصاء للأجزاء التي بموالاتها يكمل تخييل الشيء الموصوف(...) وفي التاريخ استقصاء أجزاء الخبر المحاكي وموالاتها على حد ما انتظمت عليه وقوعها."** [3]

1 ابن رشيق- العمدة- ت.مُحَّد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، لبنان 1994.ص:150.

2 المرجع نفسه، ص 150

3 حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تقديم و تحقيق: مُحَّد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981،ص: 105.

والإحالة المحضة هي التي تحتاج إلى شرح وتوضيح ليدركها المتلقي العادي، أي أنّ المقابلة (التمطيط بالإيجاز تصبح غير ذات موضوع وخصوصا إذا استحضرت مسلمة (الشعر تراكم).

علمنا سابقا أن التناص يقوم على عدة آليات وهناك بعض التقنيات التي توضح كيف يتفاعل النص مع نصوص أخرى.

***التحرير**: ويعني التحرير الكتابي لما ليس كتابيا بالأصل، إذ تمنح الكتابة النص بعدا لفظيا أو ترجمة تحريرية تقول نهلة فيصل في هذا الشأن: " **تجد الكتابة مرجعها في الصورة وبالعكس لا تجد الصورة من مرجع لها دال العمل سوى النص يصفها ويقدمها.**"[1]

– إنّ العجز عن التطابق بين النوعين يدفع الكتّاب إلى **الاستعارة** بالرسوم أو العلامات التشكيلية.

***الخطيّة**: إنّ الكتابة ظاهرة خطية محكومة بالاستمرارية، لكن لا تقدر في الكتابة أن تحافظ على عناصر متجددة وتدفعها على العمل في نحو متزامن، فيعمد الكاتب إلى ما يشبه تسوية عناصر النص الأصلي كالتوكيد على بعض الأسطر بطبعها بحروف مختلفة .

***الترصيع**: يتم ترصيع النص القديم في نص المؤلف العامل بالتفاعل النصي، وهذا لتأمين التماسك الطباعي أو التسوية الخطية، يربط المؤلف بين العناصر إما داخل عبارة تضمن تماسكها النحوي أو بإقامة جسور ووصلات بين عناصر تعتمد على وحدة دلالية ممكنة.

***التشويش**: يقوم المؤلف بأخذ فقرة من النص المكرس ويتلاعب فيها بإفساد مقصود مثل تحويل نص من اللغة الفصحى إلى العامية.

***المبالغة**: وهي إجراء شبيه بالتضخيم لكن لا يقوم على تضخيم الكلام بل مبالغة المعنى والمغالاة فيه.

***القلب أو العكس**: هي الأكثر شيوعا في التفاعل النصي خصوصا في المحاكاة تكون بقلب االمؤلف العبارة أو أطرافها، قلب القيمة الرمزية، تغيير مستوى المعنى القطع والمونتاج.

1 نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي، التناصية،النظرية و المنهج، شركة الأمل للطباعة و النشر، ط1، القاهرة،2000،ص: 273.

" هذه الآليات التي يمكن بالطبع أن تضيف إليها و آليات أخرى ممكنة الاستكشاف تدلنا على الحرية الكبيرة التي ينتجها التفاعل النصي للكاتب بمجرد أن يتوجه إليه بروح صريحة وبعقلية تحويل ومجابهة فعالة لنصوص الآخرين." [1]

2-مصادر التناص عند "فدوى طوقان":

إنّ لكل مبدع روافد خاصة به التي يمكن أن يستقي منها تناصاته، ويعد التراث المنهل الذي اتجهت "فدوى طوقان" صوبه، فاستحضرت منه تناصاتها ولغتها الخاصة " **التراث هو ذلك الإرث الذي وصلنا على مرّ العصور والأزمان والذي لا يزال ماثلا في حياتنا، متمثلا في جميع ما أنتجته عقول الأجيال السابقة وما أوحت به قلوبهم من عبقرية أبنائه.**" [2] وتتمثل مصادر التناص عندها:

2-1 التناص الديني: يشكل النص الديني المحور الرئيس في تناصات الشاعرة فدوى طوفان، إذ يعتبر من أكثر المصادر التي استقت منها نصوصها الغائبة، لأنها نشأت في بيت ديني ملتزم، فسكنت الثقافة الدينية أعماقها، وعليه فإن النص القرآني هو الينبوع الأول الذي نهلت منه الشاعرة تناصاتها من أجل نشر عبق النور القرآني فكانت في أغلب دواوينها تكتفي باقتباس جزء من الآية، أو إشارة لفظية توحي إلى الآية كما في قولها:

بالحب سألتك حبي ذاك الساذج.

حبي ذاك النضر.

أيام يقيني مصباح

دريّ يتوهج في الصدر. [3]

وتقول:

1نهلة فيصل الأحمد: المرجع السابق، ص 277.

2 عباس الجراري: من وحي التراث: عن مكونات النص، مكون التراث في الشعر الحديث، ص: 56.

3 فدوى طوفان :الأعمال الكاملة ، أمام الباب المغلق، ص339.

"يا رب البيت

مفتوحا كان الباب هنا

والمنزل كان ملاذ الموقر بالأحزان

مفتوحا كان الباب هنا والزيتونة

خضراء تسامت فارغة

تحتضن البيت

والزيت يضيء بلا نار

يهدي في الليل خطى الساري.[1]

تربط الشاعرة بين الأيام السعيدة وسورة النور، فهي تحكي أجمل أيامها في حمى أخيها وحبّها الأخوي الصادق، وتشبه هذه الأيام بالكوكب الدّري اقتبست ذلك من قوله تعالى: ۞ ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشۡكَوٰةٖ فِيهَا مِصۡبَاحٌۖ ٱلۡمِصۡبَاحُ فِي زُجَاجَةٍۖ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوۡكَبٞ دُرِّيّٞ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٖ مُّبَٰرَكَةٖ زَيۡتُونَةٖ لَّا شَرۡقِيَّةٖ وَلَا غَرۡبِيَّةٖ يَكَادُ زَيۡتُهَا يُضِيٓءُ وَلَوۡ لَمۡ تَمۡسَسۡهُ نَارٞۚ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٖۗ يَهۡدِي ٱللَّهُ لِنُورِهِۦ مَن يَشَآءُۚ وَيَضۡرِبُ ٱللَّهُ ٱلۡأَمۡثَٰلَ لِلنَّاسِۗ وَٱللَّهُ بِكُلِّ شَيۡءٍ عَلِيمُۢ ٣٥ [2]

إن هذا التغلغل في النص القرآني دليل على استقرار الإرث الديني في عمق الشاعرة.

2-2 التناص من التراث: للتناص من التراث صورة مختلفة لدى "فدوى طوفان" حيث تقوم باستدعاء المتناص داخل نصها، مما يستفز المتلقي فيعيش في رحاب الماضي، ويجري مقارنة بينه وبين الحاضر لأن: " **الارتداد إلى الماضي أو استحضاره من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع فقد**

1 فدوة طوقان المرجع السابق ص341.

2 سورة النور، الآية رقم 35.

يحدث تماس... يؤدي إلى تشكيلات داخلية قد تميل إلى التماثل وقد تنحاز إلى التخالف، وقد تنصرف إلى التناقض وفي كل ذلك يكون النص الجديد موقفا محددا إزاء هذا التماس ومن ثم تنجلي فيه إفرازات نفسية مميزة تتراوح بين الإعجاب الشديد والرفض الكامل وبينهما درجات من الرضى أحيانا والسخرية أحيانا أخرى." [1]

التناص باستدعاء الشخصية التراثية والشخصية المعاصرة، ويكون هذا الاستدعاء بوسائل ثلاث:

2-2-**1استدعاء الشخصية باسمها:** مثل قولها:

منهم من كانوا صبية

تحترف الشيطنة وتلهو بالألعاب النارية

.....

تتقمص شخصيات كفاح أسطورية.

عنترة العبد الباحث عن حرية في درب الموت.

عز الدين القسّام الرابض في الأحراش الجبلية.

عبد القادر في القسطل.

يحيا ويمارس عشق الأرض.[2]

تعتبر الشاعرة شبان الانتفاضة الذين كانوا أطفالا لا يلهون بالألعاب شبانا كبارا، جعلتهم الظروف القاهرة والقهر الصهيوني أكبر من أعمارهم، فكانت ألعابهم تتواءم وظروف السياسة، فتقمصوا ثلاثة شخصيات: "عنترة" يقدم حياته ثمنا للحرية، و"عز الدين" يناضل من أجل الدين والوطن و"عبد القادر" يقدم روحه رخيصة من أجل وطنه وانتمائه.

لم يكن استدعاء الشاعرة لهذه الشخصيات عبثا، وإنما محاولة منها إعطاء صورة للواقع الفلسطيني المشحون بالأسى والألم وما ينتج عنها من ردة فعل تعبر عن رفض هذا الواقع.

1 د.محمّد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة العربية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1995، ص141.

2 فدوى طوقان ،الأعمال الكاملة، ، أنشودة الصيرورة، ص 437.

2-2-2**استدعاء الشخصية بذكر أقوالها:** عند استدعاء الشاعرة للشخصية عبر قولها لا تستدعيها مجردة، وإنما تأتي مصحوبة بقراءة جديدة للقول: "**تتحول الشخصية التراثية عند توظيفها داخل القصيدة الشعرية إلى وحدة حيّة لا يقتصر دورها على الجانب الدلالي فحسب بل تساهم مساهمة فاعلة في التشكيل الجمالي.**" [1] نراها تستدعي لشخصية السيدة أسماء بنت أبي بكر من خلال مقولتها المشهورة: " أما آن لهذا الفارس أن يترحل" حيث تقول الشاعرة:

آه ما آن له أن يترحل

والتوت فوق أساها الفارس الثكلى.

وتاهت مقلتاها

في الخضم الآدمي الهادر المسحوق.[2]

ترى الشاعرة أنّ الرئيس المصري الراحل "جمال عبد الناصر" هو الفارس المصلوب، فاستدعت شخصية "أسماء بنت أبي بكر" وقد هتفت بمقولتها التي قالتها حين رأت ابنها معلقا في ميدان بعد أن قتله الحجاج.

لقد غطت الشاعرة في تناصاتها مساحة زمنية واسعة غاصت بها في بحور التراث الإنساني، كما أنّ هناك شكلا آخر للتناص أدخلته الشاعرة في ثنايا أعمالها الشعرية يتمثل في أنها تورد نصا أو مقولة للآخرين تقدم بها لنصها فتكون بؤرة التحاور مع تلك النصوص يمثل التناص فيها استغراقا كاملا للقصيدة.

3-2-2 **استدعاء الشخصية بالفعل الدال عليها:** مثل قولها:

مالذي يجعل من صوتك معراجا إلى

ملكوت باهر الضوء إذا جاذبته

1 أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية الهيئة المصرية، العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1989ص 07.

2 فدوى طوقان: الأعمال الكاملة، مرثية الفارس، ص427.

أدناك مني

من الذي يجعل منه فرحا

يسع الأرض وأطباق السما.[1]

إن الشاعرة تستدعي شخصية الرسول ﷺ، من خلال فعل المعراج إلى السماء، حيث تعقد مقارنة بين الحال التي كان عليها الرسول ﷺ، من غمّ وهمّ لموت نصيريه (أبو طالب وزوجته خديجة- رضي الله عنهما-) ومن شدة إيذاء الكفار له، فلم يتخل عنه الله وأكرمه برحلة الإسراء والمعراج في ليلة السابع والعشرين من رجب والشاعرة في وسط أحزانها وقسوة الظروف التي تحياها يأتيها صوت الحبيب حاملا إياها إلى الأعالي في فرح يملأ الأرض والسماء.

2-3 التناص من التراث الشعبي:

إن للأمثال الشعبية دور كبير في التناصات الواردة في أعمال فدوى الشعرية، فهي تورد هذه الأمثال دونما أي تكلف أو اقحام من خلال حوار بسيط، ومن الأمثال التي وظفتها: "خيرا يا طير" كان العرب قديما يطلقون الطير فإن اتجهت يمينا استبشروا خيرا وإن اتجهت يسارا تشاءموا فتقول:

لفّ ودار وظل يدور.

دق على شباكي المظلم فارتعد الصمت المبهور

خيرا يا طير

و فشى بالسر ولم ينبس

وتوارى النورس[2]

لقد وقف النورس العائد إلى الوطن ودق شباكها المظلم وقد تسلل اليأس إلى نفسها، وطرق ولم يتكلم، فأدركت أنه يحمل خيرا سعيدا فقالت له خيرا يا طير وفعلا في الصباح سمعت أخبارا سارة في نشرات الأخبار عن "دلال المغربي" ورفاقها الذين نزلوا بالمحتل خسائر فادحة.

1 ا فدوى طوقان ،اللحن الأخير، ، السؤال الكبير، ص 21.

2 فدوى طوقان الأعمال الكاملة، ، النورس ونفي النفي، ص495.

لقد منح التراث الشعبي للشاعرة وسائل للتعبير، لأنها استخدمته بحركة ممتعة ووظفته بما يخدم النص، خاصة وأنها اجتهدت في تقسيم الأمثال إلى النفسية، الاجتماعية، الإسلامية، والسياسية....

2-4الأسطورة: يعتبر توظيف الأسطورة من التقنيات التعبيرية الحديثة في بناء القصيدة، فعندما يرى الشاعر أن اللغة غير قادرة على التعبير المكثف يلجأ للأسطورة، لما فيها من قدرة على استحضار تجارب إنسانية ذات بعد فلسفي وتاريخي، والشاعر الأبلغ هو القادر على استثمار تقنية الأسطورة " **فالأسطورة صورة عريضة ضابطة تضفي على الوقائع العادية في الحياة معنى فلسفيا، أي أنها تضمن قيمة تنظيمية بالنسبة للتجربة."** [1]

نلفي الشاعرة قد نوعت في مصادر الأسطورة بشكل يبرز ثقافتها الواسعة تقول:

وأرى العالم تنينا خرافيا
على باب بلادي
وأنادي: يا حبي
من يفك اللغز من يكشف
سر الكلمات. [2]

ترى أن بلادها أصبح رهن لغز تنتظر من يفكّه ويحل أسره من قبضة الكيان الصهيوني، فهي تستدعي من الموروث الإغريقي شخصية أوديب المخلص للعباد والبلاد، فتعبر عن حاجتنا لوقفة رجولية صحيحة تجمع من الصفات العقلية والخلقية ما يساعدها على مواجهتها للصهاينة.

نستنتج من خلال ما قدمته "فدوى طوقان"من نماذج عن مصادر التناص أنه يمكن تصنيفها إلى: **المصادر الضرورية:** ويكون التأثر فيها طبيعيا تلقائيا مختارا، نجده في الكتابات الخاصة بالموروث العام والشخصي: " **يتضح ذلك في الوقفة الطللية في القصيدة العربية."** [3]

المصادر اللازمة: الشاعر لا يعيد إنتاج السابق سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه أم لغيره.

1د.عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1992، ص196.

2 فدوى طوقان، الأعمال الكاملة، إلى الوجه الذي ضاع في التيه، ص 414.

3 رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، د.ط، 1998، ص314.

المصادر الطوعية: يتعمد الشاعر استحضار نصوص مزامنة أو سابقة، وهي أساسية في الشعر الحديث: " **هي مصادر متعددة تندرج في مصادر عربية وأجنبية في نفس الوقت.**" [1]

3-مستويات التناص و أنواعه:

لقد سارع القدماء إلى رصد مختلف أوجه العلاقات التي تأخذها النصوص فيما بينها، فلم ينحصر عملهم في حدود الإقرار بأهمية التفاعل النصي، و كذلك ميّزوا بين المحمود منها والمذموم، المقبول والمردود ويبدو أنّ هذه " **الاستعمالات الكثيرة لم تؤطر ضمن إطار خاص ينظمها ويمكّن من ملامستها في كليتها ويقدمها لنا في إطار كلي تجردي، وعذرهم في ذلك أنهم ينطلقون في رصدهم للعلاقات بين النصوص ليس من تصور نظري ملموس ومحدد، وإنما كان أساس بحثهم ..... غايات تقويمية وتقييمية خاصة.**" [2]

لقد ميّز القدماء بين ثلاثة مستويات فنية، كل مستو يعكس نوعا من القراءة لطريقة توظيف نص لآخر أو نصوص أخرى.

3-1التناص الدوني: معناه أن التناص اللاحق عجز عن التفاعل بشكل جيد مع نموذجه الفني، اكتفى بإعادة إنتاج مكوناته الفنية أسلوبا ولغة ووزنا يقول فيه ابن رشيق: " **لا يخفى على الجاهل المغفل.**" [3] يستعمل فيه الانتحال، الإنحال والإغارة.... أما ابن وكيع فهو يدخل هذا النوع من التفاعل بالسرقة المذمومة " **نقل اللفظ القصير إلى الطويل الكثير، ونقل الرصين الجزل إلى المستضعف الرذل، ونقل ما حسن مبناه ومعناه إلى ما قبح مبناه ومعناه، ونقل ما حسنت أوزانه و قوافيه إلى ما قبحت....**" [4]

1 المرجع نفسه، ص:314

2 سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص18-19.

3 ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه وتقده ص:103 .

4 ابن وكيع، المنصف في نقد وبيان سرقات المبني ومشكل شعره، ص27-48.

إن هذا المستوى يعكس عجز الشاعر المتأخر عن توظيف نموذجه توظيفا إبداعيا، كما أنّ البعدين الأخلاقي والسياسي كانا حاسمين في إنتاج لغة واصفة متأثرة، وهذا ملمح يمكن ملاحظته من خلال شبكة المفاهيم أو المصطلحات التي أوردوها في إطار ما أسموه بالسرقة المذمومة.

3-2التناص بالتماثل: يتمكن فيه النص اللاحق بمسايرة النص السابق ومساواته، يسميه ابن وكيع: " **مساواة الآخذ للمأخوذ في الكلام حتى لا يزيد نظام على نظام وتارة أخرى لمماثلة السارق والمسروق منه في كلامه بزيادة المعنى ما هو عن تمامه.**" [1]

3-3التناص بالاختلاف: يعمد الشاعر إلى توظيف أحد المكونات الفنية لنموذجه الفني بواسطة الزيادة في إخراج المعنى أو النقل أو القلب، وقد تنبّه الفكر النقدي إلى أهمية المستوى، فاعتبر اختلاف النص اللاحق عن النص السابق شرطا من شروط الإبداع.

لقد كان "الجرجاني" من بين النقاد الأوائل الذين تمسكوا بهذه الحقيقة الفنية، إذ أنصر أهل عصره وأبعدهم عن المذمة في تناول المعاني السابقة وبذلك " **صار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليــه مــن هذه الأمور ما لا يقصر معه عن اختراعه وإبداع مثله.**" [2]

كما أننا نجد "عبد القاهر الجرجاني" قد فرّد جانبا من هذا المستوى بالدرس والتحليل معبّرا عن رؤية جمالية وبلاغية تستلهم كل المكونات، عبّد للشاعر طريقا فنيّا إذ أجاز له: " **إذا كان المعنى السابق عليه غفلا ساذجا أن يركب عليه معنى ويدخل إليه من باب الكناية والرمز والتلميح.**" [3]

لقد اتفقت كل التصورات النقدية حول وجوب معانقة الشاعر لكل ما من شأنه أن يبعده عن مذمة السرقة، ويحقق له الاختلاف، وهذا يكون بالزيادة والتفاعل، بالإيجاز والإطناب، بالنقل أو القلب... يقول حازم القرطاجني بهذا الخصوص " **يركب الشاعر على المعنى معنى آخر، ومنها أن يزيد عليه زيادة حسنة، وأن ينقله إلى موضع أحق به من الموضع الذي هو فيه وأن يقلبه**

1 ابن وكيع: المرجع نفسه، ص09.

2 الجرجاني : الوساطة ، ص:214.

3 عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ط1، مطبعة المدني، القاهرة، دار لمدني بجدة، 1991م،ص:340-341

ويسلك به ضد ما سلك الأول، وأن يرتب عليه عبارة أحسن من العبارة الأولى مما وجد فيه شرط من هذه الشروط."[1] ،

إذا كان المستوى الأوّل لا يدرك حقيقة التفاعل بين النصوص فإنّ المستويين الثاني والثالث يعبّران عن رؤية جمالية وبلاغية يمكن الاطمئنان إليها.

4-جماليات التناص:

إنّ إنتاج أي نص يخضع لخلفية معرفية سابقة وثقافة واسعة لذا يجب أن نسلّم بوجود التناص، فعلى الرغم من تعقد هذه الظاهرة وصعوبة معرفتها إلاّ أنّ لها جماليات تقوم عليها:

4-1الإحالة: بها يفهم النص وقد ساهمت في تشكل النص على مستويات كثيرة،اعتمدها الجاهليون في نظم قصائدهم، لكن الإحالة التاريخية لها شروط تمثلت في: "**الاعتماد على المشهور والمأثور ليشبه به حال معهودة، فالمبدع يحيل على الأحداث السابقة المشهورة لاستخلاص العبر من السلف ولتجنب الوقوع في المهالك، وفيها وقعوا فيه من أخطاء والابتعاد عن الأضرار."**[2]

أما الشرط الثاني فهو استقصاء أجزاء الخبر، أي أن يتحرى صدق الخبر كأن يصف مشهدا طبيعياأو شخصية من الشخصيات البطلة بدقة كبيرة فلا يتغاضى عن جزء ما أو تصوير معالم تاريخية حتى يستفيد منها المتلقي و يأخذ الحكمة من تجاربها، ومن نماذج الإحالة: السيرة الهلالية الضارية في أعماق التاريخ العربي الإسلامي:"**إنّ هذه المرأة الإمبراطورية الغربية والمعقدة تجسّد الجزائر، فقد اختار المؤلف "الجازية" اسم بطلة السيرة الهلالية من أجل أن يظل في نطاق ثقافة عربية إسلامية في محيط أسطورة الجازية (المركزية) يستدعي المؤلف أسطورة الدراويش والآخرين من أجل تفسير بعض المواقف المتخيلة."** [3]

1-حازم القرطاجني :منهاج البلغاء،.ص:194.

[2] -عبد الحميد بن هدوقة، رواية الجازية والدراويش، الشركة الوطنية النشر التوزيع، الجزائر، 1983ص 130.

.

1-جيلالي خلاص: دراسة بعنوان الكتابة الروائية في الجازية والدراويش للباحث عمر أوهادي، تر: عبد الحميد بواريو، عبد الحميد بن هدوقة الملتقى الوطني الأول، ص43.

كما أن الرواية تستند على تناصات داخلية كثيرة تجعل القارئ يستحضر بعض النصوص الغائبة:""**ارتكزت رواية الجازية و الدراويش على تناصات داخلية تدفع القارئ إلى استحضار النص الغائب، فالنص الجديد عبارة عن فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة**"2

4-2الإيجاز: يعّد الإيجاز من جماليات التناص الساحرة التي تجذب الخطاب الأدبي وفق نظام وإيقاع معين، تستقي النص الحاضر باختصار شديد وإيجاز أيضا كرواية "ابن هدوقة" التي قادته إلى العهد القديم وأعادته إلى سنوات مضت فاستلهم تجربته الإبداعية من قصة – أبوليوس- صاحب الحمار الذهبي، **هل قرأت –حمار الذهب- لأبوليوس: لا أعرفه، أبوليوس أو "آبلي" كاتب جزائري قديم في عهد الرومان، كتب رواية سماها " حمار الذهب" هي هذه في صفحاتها تخاطب القارئ هكذا، أخذ الكتاب وبدأ يقرأ...سوف تبتهج عندما ترى كائنات بشرية تغيّر طبائعها وخلقاتها لتأخذ أشكالا أخرى.**"3، فهي عودة تاريخية إلى حكايات الحمار الذهبي ، هذا المثقف الثائر ضد من سلبوه كلمته لنزاهته: " **عندما يرد الإنسان أن يكون نزيها ليس هناك مكان أفضل من السجن.**"[4]

أصبح الإنسان يعيش زمنا قد فقد فيه كل القيم فلا غرابة أن يتحول إلى حمار، فالإنسان المثقف عندنا حدث له ما حدث لأبوليوس، فقد استحضر ابن هدوقة النص –قصة أبوليوس- في إيجاز شديد واستطاع صياغة الحكاية لتتلاءم مع التحليل الروائي للمثقف الجزائري وكأنها تقول كل شيء عن حال المثقف عندنا في كلمتين أو أكثر.

2-محمّد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري،ص:121

3- رواية الجازية والدراويش، ص195

4- محمّد مفتاح، المرجع السابق، ص 128.

4-3إشعاعية المرجع: يحدد "غريماس" و" كورتيس" المرجع على أنه: " التجلي الظاهر Le Paraître، الذي يمثل به هذا العالم، أما الإنسان على أنه مجموعة خصائص محسوسة ويمتلك تنظيما معينا يشار إليه على أنه عالم المعنى المشترك، فالمرجع هو تداخل بين الذات والعوامل المحيطة به، و الكتابة نظام تواصلي لها مرجع مباشر وآخر غير مباشر، وهو عمل مشترك بين الكاتب والملتقي: " **فالمرجعية فعل ساهم مرسل النص الذي يمثله الكاتب والروائي ومتلقيه الذي يمثله القارئ أو المستهلك.**" [1] والمرجعية على ثلاثة عناصر:

4-3-1المرجع المجالي: " يتصل بعالم الرواية وما يمثله من إحالات على الخلفية المجتمعية وغيرها وكذلك الحوادث والأماكن الفعلية للحدث الروائي." [2] إذن لهذا المرجع علاقة بالمجتمع، وكل الأحداث والأماكن التي شكلت الخطاب الروائي.

4-3-2المرجع الوظيفي: " يتعلق بالأشياء التي تشكل الرمزية وما تدل عليه من علقيات وذهنيات وأنماط وسلوك محملة برؤية الكاتب ومتراوحة بين المتخيل والمحتمل." [3]

للخيال وما تحمل الرواية من رموز ودلالات صلة بهذا المرجع.

4-3-3المرجع الثقافي: "يكون عاما أو خاصا، أما العالم فهو الذي يدخل في علاقة حوارية مع النصوص الغائبة بينما الخاص هو الذي يحيل على هذه النصوص دون ذكرها." [4] ترجع إلى ثقافة المبدع وكيفية توظيفها في نصه الجديد، وهذا ما لا يستطيع فهمه إلاّ القارئ المتميّز يتمتع بخلفية ثقافية واسعة ،فالمرجع ما هو إلاّ بحث في تداخل النصوص وتفاعلها وتحاورها

[1] بن جمعة بوشوشة: الرواية المغاربية وقضية المرجع والتلقي، مجلة التبين، العدد 09، 1996، ص 16.

[2] المرجع نفسه، ص 16.

[3] المرجع نفسه،ص:17

[4] المرجع نفسه، ص 16.

الفصل الثاني:

التّفاعل النّصي و مصطلح التّخييل

المبحث الأول :

1-مفهوم مصطلح التفاعل النصي.

2-نظرياته التناصية.

3-علاقاته.

4-التفاعل النصي و الأدب بأنواعه.

1- مصطلح التفاعل النصي: Intertextuality

لقد ولد مفهوم التفاعل النصي عام 1966م، على يدي "جوليا كريستيفا" بعد أن استفادت من أبحاث "ميخائيل باختين"، لكنّ هذه الولادة كانت ولادة للمصطلح فقط، أمّا الولادة الحقيق فكانت على يدي " باختين" الذي أطرّه في نظريتي الحوارية والتعدد الصوتي.

ظهر هذا المصطلح نتيجة انفتاح الدال على آخره بدءا من نظرية "سوسير" اللغوية وانتهاء بنظريات "جوليا كريستيفا"، " رولان بارث" "دريدا"، التي فتحت الدال على عدد لا نهائي من التعالقات، و منه نستنتج أنّ النص هو التفاعل النصي: " **يصبح النص الجديد مفتوحا متعدد المعاني لا تحده بداية ولا نهاية ولا ينشد إلى مركز، لا يعرف نفسه إلاّ في عمل وممارسة وإنتاج تعددي مجاله مجال الدال يكرس التراجع اللانهائي للمدلول.**" [1]

لعل نظرية التناصية هي المرجع الكافي لإعطاء تصوّر كامل عن هذا المصطلح، لكن قبل التعرّف على التفاعل النصي وترصّد نشأته وأهمّ الميادين التي اشتغل فيها يجدر بنا الوقوف عند مفهومين كان لابد الإشارة إلى دورهما في حقل التفاعل النصي، وقد كانت تيارات ما بعد البنيوية السبب الرئيس في تغيير النظرة إليهما هما: المؤلف والقارئ.

1-1مفهوم المؤلف: إنّ تقاليد الكتابة أو القراءة التي لا تستطيع دخول النص إلاّ من خلال المؤلف نافية حياته وظروفه وأهواءه باحثة عن المعنى الوحيد الذي أسكنه النص، الأمر الذي دفع "مالارمية" إلى اعتبار اللغة هي التي تتكلم، وإلحاح "فاليري" على الطبيعة اللغوية العفوية لعمل المؤلف نافيا أن تكون له قصدية في النص، أما السريالية فهي تزعزع هذا المفهوم: " **فتركت لليد أن تخط بأسرع ما يمكن أن يخطر حتى بالرأس ذاته.**" [2] فدعت إلى الكتابة المتعددة المؤلفين وبالتالي نزعت القداسة عن صورة المؤلف، وحتى الشكلانية والبنيوية فقد عزلتا سلطة المؤلف عن احتكار المعنى وفصلتا بينه وبين قصده،بينما يتجلّى موت المؤلف عند تيارات ما بعد البنيوية تجليا

1 نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي التناصية النظرية والمنهج، ص87 .

2 ينظر: بارث: درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام، دار توبقال، المغرب، 1986، مقالة موت المؤلف ص:82، ومقالة من الأثر إلى النص، ص 59-67.

حقيقيا، و لعل السبب في ذلك هو تلك الاقتباسات التي تنحدر إلى النص والإحالات المختلفة المعروفة الأصل"**إذا كانت (البنيوية الشكلية) قد انتهت من مأزقها، فإن النقد(البنيوي التكويني أو التركيبي أو التوليدي)قد أنقذها من انغلاقها، حين اخترق الدراسة النصية إلى ما وراءها من مؤثرات ثقافية و اجتماعية و تاريخية، في محاولة لربط النتاج الأدبي بالجماعة أو الطبقة التي أنتجته و كأن مؤلفه واحدا من أفرادها.**" [1]

1- 2 مفهوم القارئ" كلّ نص هو آلة ذات رؤوس قرائية متعددة تقرأ نصوصا أخرى." [2]

فالرؤوس التي أشار إليها "دريدا" هي القارئ الموكل إليه أمر القراءة للنص واعية .

إن النص استفزازي لا يكشف عن أسراره بسهولة، كلماته موحية لها أبعاد كثيرة، هذه القراءات تحوّل النص إلى دلالات لا متناهية، الأمر الذي يعرض النص إلى قراءات مختلفة باختلاف القارئ: " **فأنا لا أستطيع أن أسبح في النهر مرتين كما يقول هيرقليطس ولا أستطيع أن أكون أنا نفسي حين أقرأ مرة ثانية مما يوسع مجال التفاعل النصي.**" [3]

إن تيار ما بعد البنيوية يدعو إلى الخروج من مأزق القراءة التقليدية والنظر إلى القارئ كمنتج للنص، " **إن النص القابل للكتابة يتطلب من القارئ تعاونا فعليا، و يقتضي منه المشاركة في إنتاج النص و كتابته**"[4]4.

سعت تيارات ما بعد البنيوية إلى إثبات دور القارئ والتأكيد على وجوده، لأنّ التفاعل النصي هو حقل تفاعل النصوص مع بعضها البعض ومع ذاكرة القارئ حيث يتجه النص نحو قارئه، يرتسم على ذاكرته ولا يتلاشى أو يتلف.

1 محمّد عزام:تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية،ص:153.

2

2 الرويلي ميجان: قضايا نقدية ما بعد البنيوية، النادي الأدبي بالرياض، المملكة العربية السعودية، 1996، من مقالته العيش على ، ص 193.

3 نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي، ص 91.

4 محمّد عزام: المرجع السابق،ص:148.

2-نظريات التّفاعل النّصي التناصية:

هناك بعض الإشارات والدراسات التي سبقت دراسة "ميخائيل باختين" التي لم تتأصل عند بعض النقاد مثلما تأصلت عند "باختين" حول فكرة التفاعل النصي منها: ما أنجزه "سوسير" عام 1909، حيث اتّضح له أن: " **سطح النص مكوكب تبنيه وتحركه نصوص أخرى حتى ولو كانت مجرد كلمة مفردة.**" [1] إضافة إلى المقالة التي كتبها "توماس ستيرتر إليوت" عن التقاليد والعبقرية والتي قال فيها: "**ليس الشاعر شخصية يعبّر عنها بل لديه وسيلة خاصة (اللغة) هي التي تتكلم وليس الفرد أو الشخص.**" [2]

معنى هذا أنّ الموروث كان يسيطر ويهيمن على الفردانية الشخصية، أما "شكلوفيسكي" فهو يعتقد أنّ العمل الفني يدرك من خلال علاقته بالأعمال الأخرى.

2-1 باختين ونظريته للتفاعل النصي: يعد "باختين" واحدا من الشخصيات الأكثر فتنة ولغزا في ثقافة القرن العشرين، ويكمن لغزه في تلك المؤلفات الغنية التي لها صلة بمسائل النقد لأعمال أدبية عظيمة يقول فيه "تودروف": " **إنّ باختين أهمّ مفكر سوفييتي في مجال العلوم الإنسانية وأكبر منظر للأدب في القرن العشرين.**" [3] أما "جوليا كريستيفا" فهي " **تمنحه ريادة حقل التناصية.**" [4]

يبذل "باختين" قصارى جهده من أجل وضع أسس جديدة لعلم يسميه" علم ما بعد علم اللغة"، وفيه يدرس الجانب الآخر من الظاهرة اللغوية، يكون بذلك قد مهّد لانفتاح النص على خارجه، فما من لغة إلاّ وهي واقعة في شراك علاقات اجتماعية محدودة الكلمات متعددة اللهجات وليست مجمدة في المعنى.

من أهم الأبحاث التي تناولت انفتاح النص على نصوص أخرى هي التي طرحت سنة 1919 من خلال مظهره المتمثل في الحوارية، وهو مصطلح يقابله في الفلسفة الماركسية "التفاعل".

1 بنيس محمّد: الشعر العربي الحديث بنياته وإبداعاته، الشعر المعاصر، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996، ص:183.

2 الرويلي ميجان: مناهج نقدية ما بعد البنيوية، ص 138.

3 بركات وائل، مفهومات في بنية النص، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، 1994، ص51.

4 عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع.232، 1998،ص187.

يرى "ميخائيل باختين" أنه لا وجود لرسالة جاهزة: " **فالرسالة تشكل ضمن الجسر الممتد بين المرسل والمستقبل في عملية تفاعل بينهما.**" [1] والتفاعل النصي الحواري هو : " **العلاقة بين ملفوظين.**" [2] فالكلمة هي مؤشر حاسم لكل التحولات الاجتماعية، و الملفوظ يفترض وجود متكلم ومخاطب: " **كل تعبير لغوي موجه نحو الآخر حتى صرخة الطفل موجهة نحو أمه.**" [3]

لا تأتي الكلمة بريئة، ولا تأخذ من القاموس، وإنما من شفاه الآخرين في سياقاتهم ومقاصدهم.

تنحصر تناصية "باختين" في بعديها النظري والتطبيقي:

2-1-1البعد النظري: قد وسّع من مفهوم الحوارية إلى درجة يصير فيها المونولوج نفسه حواريا إذ يقول: " **حتى بين أشكال من الإنتاج الشفوي المونولوجي فإننا نلاحظ دائما وجود علاقة حوارية.**" [4] يخرج "باختين " عن أحادية الصوت، إذ لا يوجد ملفوظ وطبيعة أحادي فالملفوظ ضمن الملفوظ والخطاب ضمن الخطاب. تتراكب الكلمات والخطابات في النص الواحد لكنها منسجمة حتى أن يخيّل للمرء أنّه أمام: " **"أوركسترا موسيقية يأتي انسجامها عن اختلاف آلاتها ونغماتها وعن اختلاف عازفيها.** " [5] تمثلت التناصية عنده من خلال: الرواية، الأجناس، النقد، والقراءة.

2-1-2 البعد التطبيقي:

أ- **التناصية الروائية:** الرواية جنس راق يمنح ويمثل عددا كبيرا من الخطابات والملفوظات، فالشخصيات أيضا حواريات متراكبة، ولغات مختلفة عامية، هجينة وفصحى تدخل على لسان الكاتب أو المؤلف، وبالتالي تصبح خطابا آخر بأساليب متنوعة الصيغ والأشكال.

1 تودروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح: المؤسسات العربية للنشر، بيروت، ط2، 1996، ص 110.

2 القمري بشير، مفهوم التناص، بين الأصل والامتداد، حالة الرواية، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي،، بيروت، باريس، 1989، ص96.

3 تودروف ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص93.

4 المرجع نفسه، ص126.

5 نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي، ص 107.

ب- التناصية الأجناسية: يستنتج "باختين" أنّ الجنس الأدبي لا يكتمل إلا بانفتاحه على نصوص أدبية أخرى تدخل في حوار معه معلنا أو خفيّا، يمس إمّا مستوى الشكل أو المضمون فيقول: " **إنّ الجنس الأدبي هو دائما نفس الجنس وآخر جديد وقديم في الوقت نفسه، فهو يولد مرّة ثانية ويتجدد في كل مرحلة من مراحل التطور الأدبي**" [1]

ج- التناصية النقدية: تعدّ الكتابة النقدية عنده أفكارا وتجاربا وخطابات ونصوصا تعالج نصوصا، فالتلفظ الذي يصف تلفظا آخر يدخل في علاقة حوارية معه:" **إنّ اللغة الشارحة ليست مجرد نظام رمزي بل هي دوما في علاقة حوارية مع اللغة التي تصفها وتحللها.**" [2]

د-التناصية القرائية: الفهم عنده يقابل التلفظ، فكل تلفظ متلق من طبيعة مختلفة من حيث القرب، الخصوصية، الوعي، وحتى نفهم مضمون الكتابة يجب أن نختار ونعيّن المتلقي من النوع الأكثر تميّزا.

2-2"جوليا كريستيفا" ونظرية التفاعل النصي: "جوليا كريستيفا" تلك الأنثى الشرقية البلغارية التي أشعلت فتيلة النقد ما بعد البنيوية وقد بلورت نقد التناصية، قدمت "جوليا كريستيفا" محاضرة بعنوان "الكلمة والحوار والرواية" عرفت فيها بالتفاعل النصي إذ قالت: " **النص ليس بنية سطحية فقط (النص الظاهرة) بل هو بنية عميقة أيضا (النص المولد أو التكويني) هذه البنية متداخلة تصنعها أو تنتجها نصوص المجتمع والتاريخ وهي ناتجة عن تحولات طرأت على مقطوعات أخذت عن نصوص أخرى.**" [3]

فالتناص هو التفاعل النصي داخل نص واحد، كما أنه الدليل على الكيفية التي يقوم بها النص.

بناء على ما صرحت به "جوليا كريستيفا" وقدمته حول تعدد الدلالات في النص الواحد يتأسس المفهوم على يديها في حقل علم السيمياء ليكون رمزا جديدا محركا دينامية القراءة والكتابة.

نلفيها أيضا تؤمن بفكرة موت المؤلف، أما القارئ فينحصر عمله في ابتكار المعاني الجديدة البعيدة عن قصدية المؤلف لأن النص عندها هو إنتاج وسيرورة عمل لا يكف عن التفاعل.

1 باختين: شعرية ديستويفسكي، تر: جميل نصيف، دار توبقال، الدار البيضاء، بغداد، ط1، 1986، ص: 158.

2 ينظر: تودروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص55، 56.

3 تاديه جان إيف: النقد الأدبي في القرن العشرين، 1987تر:قاسم المقداد، وزارة الثقافة، دمشق، 1993،ص:318.

تمتلك "جوليا كريستيفا" مخزونا ثقافيا كبيرا جدا فمن "ماركس" إلى "باختين"، ومن "سوسير" إلى "جاكبسون" ومن "فرويد" إلى "لاكان"، حتى الثقافة الفلسفية والمنطقية تميزت بها الكتب التي ألفتها.

مهما يكن من أمر فإن التفاعل النصي عندها هو:

أ-" **تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى (أبحاث من أجل تحليل دلالي).**

ب-التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة (نص الرواية).

ج-كل نص يتشكل (يبنى) من فسيفساء من الاستشهادات وكل نص هو امتصاص (تشرب) وتحويل لنصوص أخرى بل هو فسيفساء من نصوص أخرى أدخلت في النص بتقنيات مختلفة." [1]

وسعت علاقات التفاعل النصي لتشمل دائرة الأنواع الأخرى، حيث أن التفاعل لم يشمل جنس الرواية والأجناس الأدبية مثلما حصرها "باختين"، وإنما تجاوزته ليشمل الشعر كما أنها استطاعت أن تميّز بين ثلاثة أنماط من التفاعل النصي: " **النفي الكلي: وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوبا.النفي الموازي: حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه.النفي الجزئي: حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيا."** [2]

إلى جانب تبنيها مصطلح التفاعل النصي بديلا عن الحوارية فهي أيضا تفضل مصطلحا آخر يعيد للتفاعل النصي معناه الصحيح ويضبط ميدان اشتغاله إنه: التحويل.

1 محمد،مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص: 122-123.

2 جوليا كريستيفا: علم النص، ص78.

2-3 ماذا عن الإسهامات الغربية والعربية؟.

2-3-1 الإسهامات الغربية: يعد عام 1966 مرحلة حاسمة متعلقة بالنص، على الرغم من اختلاف الاختصاصات لدى بعض النقاد إلا أن نظرتهم للنص تكاد تكون واحدة، وهو انفتاحه على نصوص أخرى، وذلك بتحريره من قيد الإغلاق.

تصرح جماعة "نيل كيل" بموت أو تلاشي المؤلف مصدر الكتابة، فالنص عندهم هو منتج لنص آخر، ويذكر "جان جوزيف غو" أن التفاعل النصي قد أثار مصطلحا آخر وهو المرجع، إذ أنّ الكتابة لا ترتبط بمرجع وإنما بكتابة أخرى.

أما عن "بارث" فالكلمة عنده حرة مطلقة من كل ما يقيدها، إنها طافحة مشحونة وفق كتابه " الكتابة في درجة الصفر"، يسعى بارث من خلاله إلى تحرير اللغة الأدبية من أجل خلق كتابة بيضاء، وبالتالي انفجار اللفظ ضمن لغة رمزية مكثفة يقول: " **تظّل الكتابة ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة لأن اللغة لا تعود قط بريئة، فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد في ديمومة ما بدون أن أصير شيئا فشيئا سجين كلمات الغير وسجين كلماتي الخاصة.**" [1]

نجده في جانب آخر يصرح بموت المؤلف، معتبرا أنّ الكتابة هي التي تنتج الكتابة معرفا النص على أنّه: "**نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة.**" [2] يظهر المصطلح لأول مرة صريحا عند "بارث" في كتابه "لذّة النص" فلم يكتف بإعلانه في كتاب واحد بل عاد ليرسمه في الموسوعة العالمية من خلال دراسته " نظرية النص" معترفا بفضل كريستيفا في تعريف النص، التناصية تظهر بشكل جلي في تعريفاته: " **إنّ التناصية في حقيقتها هي استحالة العيش خارج النص اللامتناهي سواء كان ذلك النص بروست أو الجريدة اليومية أم شاشة التلفزيون فالكتابة تبدع المعنى والمعنى يبدع الحياة.**" [3]

1 بارث رولان: درجة للصفر للكتابة، تر: مُحَمَّد برادة، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1982،ص38.

2 بارث: درس السيميولوجيا، مقالة موت المؤلف، ص58.

3 بارث رولان: لذّة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1992، ص70.

لقد استقى "بارث" معطياته من الحقل الكريستيفي، فالنص عنده هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، يقول بلغة راقية بلاغية " **التناصية قدر كل نص مهما كان جنسه.**" [1]

لا ننسى "لوتمان" الذي لفت الانتباه إلى سياق العمل مثيرا دلالات متعددة يضيفها الحضور الافتراضي لما هو خارج النص إلى الوجود الفعلي للنص: " **المعنى ليس مجرد شأن داخلي، بل يتأصل أيضا في علاقة النص مع أنظمة أوسع للمعنى مع نصوص أخرى ** ومعايير في الأدب وفي المجتمع ككل.**" [2]

يؤكد "لوتمان" أنّ في العمل الأدبي منظومات مختلفة لا تتوقف متأثرا بميخائيل باختين"، على الرغم أنه لم يصرح عن ذلك ولم يذكره بصورة جلية، والقارئ هو المسؤول عن إعادة خلق شفرة النص من جديد بإضافة عناصر تجعل هذه التحولات من النسقي إلى اللانسقي يأخذ بعدا فاعلا في عملية التلقي، فيبدو النص عنده:"**نقطة التقاطع بين عدد من المنظومات المتنازعة تدخل فيها الأعراف والمعايير والتقاليد بطريقة انحرافية أو غير انحرافية وقد وصف النموذج الدينامي كمحور لطاقة النص.**" [3] ولعل من السمات التي يراها "لوتمان" محددة للنص سمة البنائية، فالنص ليس سلسلة من الإشارات بين محددين، وإنما له نظامه الداخلي الذي يحوّله إلى بناء متكامل، فيجعل لكل جزئية مكانها في هذا البناء الكلي.

تزداد المساهمات في هذا المجال، فتبرز إلى النور دراسة "مشيل آريفي" " السيميوطيقا الأدبية: اللسانيات والأدب، يسلّم بالأصالة التامة للخطاب الأدبي، فيسعى إلى استخراج كيفيات النص من خلال أدبيته، ويحصر هذه الكيفيات في أربع:

1 البقاعي: دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998، ص: 38.

2 نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي، ص121.

3 بركات وائل، مفهومات في بنية النص، ص56.

***غياب المرجع:** أي لا وجود لمرجع النص: " **لا يقتضي أبدا أن يكون النص الأدبي محروما كليا من علاقات مع الواقع الخارجي، لكن هذه العلاقات هي غير ما يكون بين الرمز والمرجع ولذلك يجب أن توصف بطريقة مختلفة.**"[1]

***الانغلاق:** يحذر من المغالاة في العناصر الأدبية للنص.

***تمظهر لغة الإيحاء:** ينتهي "آريفي" إلى إمكانية تعويض هذا المفهوم بمفهوم التفاعل النصي، حيث تتمظهر في النص علاقات نصية كثيرة.

***الإنتاجية:** إنّ النص الأدبي ملتقى نصوص كثيرة"**تنطلق إنتاجية التناص على أساس إلغاء الحدود بين النص(المركز) و النصوص الوافدة، أو الأحداث و الشخصيات التي يعمد الشاعر إلى تضمينها نصه الجديد، فتأتي هذه النصوص و الاقتباسات موظفة و مذابة في النص.**"[2] . إنّ هذه الخاصيات الأربعة هي التي تميّز العمل الأدبي عند "آريفي".

وفي سياق الحديث، نذكر مقالة "لوران جيني" في مجلة الشعرية " بويطيقا" فهي من أهم ما كتب عن التفاعل النصي، إذ أنه عالج قضاياه من منظور بويطيقي، ينطلق من كون العمل الأدبي لا يدرك إلاّ في علاقته بأنماط عليا، وهي بدورها متوالية طويلة من النصوص، فالدراسة التناصية: " **لا تُعنى بتحديد مراكمة مبهمة وغامضة التأثيرات بل تسمى عمل التحويل والهضم (التشرب)، لنصوص عديدة الذي يقوم بها نص ممركز يحتفظ بقيادة المعنى.**" [3]

معنى هذا أنه لا يمكن القبض على بنية عمل أدبي إلاّ من خلال علاقته بالبنى السفلية، وعليه فإن التفاعل النصي يرتبط بوظيفة الثقافة واهتمامات الكتاب الشكلية متجليا ذلك في ثلاثة مظاهر: التحقيق، التحويل، الخرق.

1 نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي، ص127.

2ابراهيم مصطفى محمّد الدهون:"التناص في شعر أبي العلاء المعري"، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، ط1، 2011، ص:25

3 القمري بشير: مفهوم التناص بين الأصل و الامتداد ، ص92.

يرى "لوران جيني" أن التفاعل النصي ظاهرة نقدية وليس مجرد إضافة متلبسة، فبلور هذه الظاهرة بوصفها وتنميطها وتجزئتها، وإثارة العديد من القضايا التي كانت إشكالا وتشويشا لمصطلح التفاعل النصي: كالسرقة، الهجاء، الإلصاق.

لقد شهدت السنوات المنحصرة ما بين (1966- 1976) طوف المصطلح في حقول معرفية كثيرة منها: من قبل المصطلح واستجاب له، ومنها من تميز به كموضة ومنها من اتخذ موقفا عدائيا منه واستبعده واستخدم مكانه: الهجرة، التحول، القبولية،لكن رغم اختلاف المواقف إلا أن هذا المصطلح هيمن بشكل سريع و مثير عزز "مُحَّد عزام" الفكرة قائلا:"**و قد أولي التناص أهمية خاصة، فصدر في عام 1976عدد خاص من مجلة(بويطيقا)حول التناص، و أقيمت في عام 1979ندوة عالمية عن التناص في جامعة كولومبيا تحت رئاسة ميشيل ريفاتير، جمعت أعمالها في عدد مجلة(الأدب)عام 1981.**"[1] [1]

نخلص إلى القول أن "ريفاتير" كان الأغزر من حيث الإنتاج والتوجه نحو التناصية من خلال كتبه: إنتاج النص، سيميوطيقا الشعر، ومقالات كثيرة منها: مقالة "الارتباط التناصي أو التضافر التناصي"، مقالة " أثر التفاعل النصي" والتي عرّف فيها التفاعل النصي **بقوله:" هو إدراك القارئ للعلاقات الموجودة بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو جاءت تالية عليه."** [2] وهنا يولي عناية فائقة للقارئ وكفاءته التي تمكنه من الاستجابة كما ينبغي بإتمام النص وفقا للنموذج المفترض، كما أن اهتمامه على توضيح الظواهر التناصية جعلته يقدم نمطا جديدا من القراءة.

في عام 1981م كان ظهور كتاب "تودروف" ، "ميخائيل باختين المبدأ الحواري" خطوة حقيقية، حيث فجّر المصطلح إلى اثنين "الحوارية" بالمعنى الذي حدده "باختين" و"التفاعل النصي" بالمعنى الحصري للمفردة، كما أنّه ذكر سياقين: سياق إيديولوجي وهذا بتشكل خطابات تنتمي إلى عصر

1 مُحَّد عزام:تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية،ص:117.[1]

2 دوبيازى: نظرية التناصية، تر: الرحوتي عبد الرحمان، مجلة علامات، جدة، ج21 م6، 1996،ص212.

بعينه سواء أكان الخطاب فلسفيا أم سياسيا أم دينيا أم منتميا للوقائع الاجتماعية والاقتصادية، والسياق الأدبي ويقصد به توازي المأثور الأدبي بذاكرة الكتّاب والقراء.

2-3-2- **الإسهامات العربية:** كان أول ذكر للمصطلح سنة 1979م، في كتاب " ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" "لمحمد بنيس" الذي ترجمه إلى: النص الغائب، و هو رسالة جامعية تقدم بها لنيل شهادة دبلوم الدراسات العليا بكلية الآداب جامعة الرباط، بيّن الباحث مقولات المنهج التكويني التي ترى أن:"**النص الأدبي ممارسة لغوية في إطار اجتماعي محدد و ليس عالما مغلقا على نفسه.**"[1] ،إلى جانب كتابه "حداثة السؤال" الذي تناول فيه هو الآخر مصطلح التفاعل النصي.

أما ظهوره الثاني كان عام 1981 في كتاب "سوسيولوجيا الغزل العربي" "لطاهر لبيب" ثم نشر الكتاب بالفرنسية وترجمه الدكتور حافظ الجمالي موضوعه:"**تحليل الأثر الأدبي من الداخل، و قد أفضى به هذا التحليل إلى ملاحظة(رؤية خاصة للعالم)عند جماعة العذريين و كأنها نواة وعي أو شعور جمعي لمجموعة اجتماعية مشخصة كانت قد عاشت في شروط مادية خاصة.**"2 [2] ناهيك عن المقالات التي نشرت في عام 1983 كالمقالة التي كتبتها "أمينة رشيد": الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب."

لكن هناك بعض النقاد الذين حاولوا التأصيل للمصطلح ليضموه إلى النقد العربي القديم تحت المصطلح الأكثر شهرة: " السرقات" كعبد المالك مرتاض، ومُحَمَّد عبد المطلب، ومحسن جاسم الموسوي كثيرة هي الكتب العربية التي اشتغلت على مصطلح الترابط النص، مصطلح التناص والتفاعل النصي أمثال: مُحَمَّد مفتاح: إستراتيجية التناص وتحليل الخطاب الشعري. وسعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، الرواية والتراث السردي، من النص إلى النص المترابط.

1 مُحَمَّد عزام: تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية،ص:168.

2 المرجع نفسه،ص:163.

3- علاقات التفاعل النصي:

3-1البرانص: (النص الموازي): علاقة النص الأصلي بالعنوان والعناوين الفرعية الداخلية كالمقدمات، الملحقات، التنبيهات، التوطئة، الفاتحة، الملاحظات... كل هذه المعطيات تحيط بالنص من الخارج أكثر من الداخل .إنّ العنوان أو أيا من الإشارات السابقة تدخل تحت ما يسمى بالنص الموازي، و قد حدد"مارتن بالتار"المناص بأنه:"**مجموع النصوص التي تحيط بالنص و تكون مفصولة عنه مثل العنوان، و عناوين الفقرات الداخلية،و الغلاف و المقدمة...الديباجة و التصدير،و الفهارس،الخواتم، دور النشر، الملاحق الثقافية...**" [1]

فإذا كان النص هو المولود فإن العنوان والنص الموازي جنسان لهما خصوصيتها ، فيقول: " **إن التقديم (كالعنوان) هو جنس وكذلك النقد ميتانص هو بديهيا جنس.**" [2] فمن خلال االعنوان أو النص الموازي يمكننا تفكيك النص إلى بنيات صغرى وبنيات كبرى.

العنوان لا يمتلك سياقا هذا يؤهله لأن يتعالق مع أي تركيب وفي أي فضاء فهو عبارة عن نظام دلالي يقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص.

إن ما ينطبق على العنوان ينطبق على الإشارات الأخرى، فالتقديم مثلا يحمل وظيفة توجيهيّة جمالية، ولعل من الوظائف التي يقوم بها العنوان الإغراء، الإيحاء، الوصف، التعيين، تقول دائما نهلة فيصل: " **العناوين ذات وظائف مسننة مشفرة بنظام علاماتي دال على عالم من الإحالات يبقى فيه العنوان سؤالا إشكاليا عبر صمته وكلامه ويبقى مختزنا للإجابة باحثا عنها في متن النص أولا وفي فضائه ثانيا.**" [3]

3-2التناص: هو التفاعل النصي الصريح مع نصوص بعينها وتضمينها عن طريق آليات كثيرة كالاستشهاد، التناص نفسه قسمان:

1Voir ;Michel Martins-baltar,Lecrit et les ecrits,problemes d analyse et consideration didactique, ed ,hatiers,Paris,1979,p41

2جيرار جنيت- مدخل لجامع النص،تر:عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، المغرب، ط2، 1986ص 222.

[3]نهلة فيصل: التفاعل النصي، ص265.

- تناص كلي: إذ يتضمن النص نصا آخر بكامله وبآليات كثيرة كالترصيع.
- تناص جزئي: يأتي مثل التناص الكلي ويتم بآليات مختلفة كالإشارة والرمز والإلماح يمارس عليه تحريف أو تشويش.

3-3الميتانص: علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به أو الاستدعاء. فكل نص يتوجه إلى خطاب ما هو إلاّ التخطي والتجاوز:"**وهما عملان أساسيان لكل حداثة يقصدها النص وتبنيها مجموعة النصوص، فهي علاقة تبصر العيوب والعلل وتقيّم وتقوم بالآن ذاته ما وصلت إليه الحركات الفكرية على اختلاف مجالاتها**"[1]

3-4التعلق النصي: يتم بين نص ونص، وذلك بتحويل نص سابق إلى نص لاحق بطريقة مباشرة ويتم بآليات كثيرة كالمحاكاة، التحريف، التخطيط، المعارضة: "**هناك من يقول إنّ المحاكاة الساخرة تحريف للموضوع من سام إلى وضيع وهزلي ومن بطولي إلى سوقي وأن التحريف يتم في الأسلوب لا في الموضوع.**"[2] ويقسم التعلق النصي هو الآخر إلى تعلق كلي وتعلق جزئي، كما يمكن أن يكون هذا التعلق تعلق تشاكل أو اختلاف.

3-5معمارية النص: هي علاقة لا تتقاطع إلاّ مع إشارة واحدة لها طابع صاف خالص مثل العنوان البارز تصاحب الغلاف في الأعلى أو الوسط، فالنص ليس بالضرورة يعلن عن نوعه: " **النوع مظهر لجامع النص وهذه العلاقة تتجه في تحديدها إلى القارئ أو الجمهور.**" [3]

معنى هذا أنّ النصوص تبقى في تعالق والأسماء تأتي لاحقا وتتشكل أنواع جديدة من الاختراقات للنوع أو الجنس أو الخطاب.

3-6الترابط النصي: هو علاقة بين النص وبين نصوص أخرى على اختلاف نوعها هو تسمية مجازية آتية من علم الحاسوب: " **تصف طريقة تقديم المعلومات يترابط فيها النص والصور والأصوات... ومعا في شبكة مركبة وغير تعاقبية أقرب ما تكون أخطبوطية أو**

[1] المرجع السابق،ص266.

[2] انظر سعيد يقطين: الرواية والتراث من أجل وعي جديد التراث والرؤية، للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص37.

[3] نهلة فيصل، التفاعل النصي، ص268.

عنكبوتية، تسمح للقارئ أن ينتج نصه بالطريقة التي يريد وتسمح للكاتب أن ينسج نصه بالطريقة التي يريد." [1] فيمكن أن تقرأ النص قراءة الكترونية أو بشكل عادي.

6-7النص الغائب: هو نص غير مكتوب لكن يفرض حضوره " المسكوت عنه"، يحدد معجمه وكيفية تركيبه ودرجة تعالق علاماته أو تنافرها.

لعل "المالايقال" نصا أو خطابا قادر أن يكون نصا إذا توافرت فيه الشروط والمواصفات يظهر ذلك مثلا في الاستعارة حين يريد الخطاب أن يقول شيئا لكنه لا يقول إلاّ ما يماثله ويشابه فيذكر المشتبه به ويحذف المشبه لتكون بذلك استعارة تصريحية " **ولعل القراءة المطلوبة هنا هي القراءة الجديدة ذات الكفاءة النحوية والكفاءة الأدبية يستطيع القارئ من خلالها تأسيس العلاقة الجدلية بين الدال والمدلول لإحضار الدلالة."** [2]

3-8النص المبدد: هو ذلك النص المتوزع على الثقوب والثغرات والنقاط المنتشرة هنا وهناك في الصفحة،فتقوم القراءة التناصية بملء هذه الفجوات وتفسير هذه الفراغات،فالنص يمتلك قدرة كامنة:" **إنها لعبة السواد والبياض تحرك النص بما تختزنه من إيقاع في وقفاتها، ولعل الفراغ يتلازم مع علامات الترقيم أيضا والبياض في الصفحة هو تفاعل الصمت مع الكلام."** [3] هناك مفارقة اللفظ ومفارقة الموقف التي تعتمد أساسا على عنصر لا يرى شفرة ولا يفهم التورية " **يمكن أن تعمل المفارقة المولدة للضحك أو السخرية في علاقات التناص والنص الموازي والتعلق النصي والترابط كما يمكن لآليات أخرى أن تعمل داخل هذه العلاقات."** [4]

3-9الترجمة: هو النص المنقول من لغة إلى لغة أخرى وبالتالي فهي نص آخر يتعلق به النص المترجم، وعليه فإن النص المترجم هو قراءة ثانية فيها احترام للنص السابق.

---

[1] المرجع السابق،ص269.

[2] قطوس.د.بسام: إستراتيجيات القراءة، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد، الأردن، 1980، ص58.

[3] بنيس محمد: الشعر المعاصر، ج3، ص 128.

[4] نهلة فيصل، التفاعل النصي التناصية، ص272.

4-التفاعل النصي والأدب بأنواعه:

4-1التفاعل النصي والأدب المقارن: الأدب المقارن مصطلح مضطرب في بنيته التركيبية، حيث أن هناك آدابا ينتجها أصحابها من أجل المقارنة بينها وبين الآداب الأخرى.

4-1-1المدرسة الفرنسية: تعتبر مصطلح الأدب المقارن أضعف دلالة في هذه المدرسة، لذا اقترح "بول فان تيغم" مصطلحا آخر أقرب دلالة كتاريخ الأدب المقارن،التاريخ المقارن،تاريخ المقارنة:" **يصر أصحاب المدرسة الفرنسية على إلحاق كلمة تاريخ وذلك أن المصطلح نشأ متأثرا بالنزعة التاريخية التي سادت القرن التاسع عشر فهو عند غويار تاريخ العلائق الأدبية الدولية**". [1]

أما الهدف الذي نشدته هذه المدرسة هو: " **استقصاء ظواهر التأثير والتأثر بين الآداب القومية.**"[2] فمنهجية الأدب المقارن قد قامت على أسس تجريبية ركز الفرنسيون على العناصر الخارجية في دراستهم واستبعدوا النص والنقد الأدبي، وأبقوا على التاريخ، فكان من الضروري لهم أن يتسلحوا بثقافة عامة تساعدهم في ضبط انعكاسات العمل السلبية والإيجابية ولغات النصوص والأغراض المطروحة.

4-1-2المدرسة الأمريكية: لم تشترط المدرسة الأمريكية ثبوت التأثير والتأثر للمقارنة، وكانت تنظر إلى الأدب كبنية يجب الاهتمام بها من الناحية الجمالية والفنية فجاء في تعريف "هنري ريماك" للأدب المقارن أنه:"**دراسة الأدب خلف حدود بلد معين ودراسة العلاقات بين الآداب من جهة مناطق أخرى من المعرفة والاعتقاد من جهة أخرى وذلك مثل الفنون: الرسم والنحت والعمارة والاقتصاد والاجتماع والعلوم والديانة**".[3]

1 د.الخطيب حسام، الأدب المقارن، في النظرية والمنهج، مطبعة جامعة دمشق، دمشق 1988-1989، ص: 07.

2 عبود عبده، الأدب المقارن، مشكلات وآفاق، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1999، ص: 27.

3 د.الخطيب حسام، الأدب المقارن، المرجع السابق، ص: 21.

قبل أن نكشف أوجه التشابه والاختلاف بين الأدب المقارن و الآداب الأخرى كالأدب الشفوي، العام والعالمي يستوجب بروز مصطلحات عن حقل الأدب المقارن سواء عن النظرية أم عن المنهج.

أ–الأدب القومي: قد انطلق الأدب المقارن من نزعة قومية غير أن هذه النزعة لاقت انتقادا خاصة من أصحاب المدرسة الأمريكية، لأن المقصود من الأدب القومي غير محدد أصلا هل هو مكتوب بلغة واحدة؟ أم المكتوب داخل الحدود الجغرافية؟ غير أنّ التناصية تنظر باحترام إلى كل الآداب وتتعامل معها على أساس نصوص، المهم أنّ النص منفتح على غيره من النصوص.

ب–التأثر والتأثير: لقد حيّر مصطلح التأثير الدارسين والنقاد ونتج عنه تطرّف كبير في المواقف النقدية تتراوح بين الرفض التام لفكرة التأثير والقبول بفكرة التوازي، حيث تسبّب هذا المصطلح في إبعاد النص إلى المرتبة الثانية وإقصاء النقد الأدبي، وإهمال الجانب الفني والجمالي على حساب الاشتغال على حيّز كبير لقائمة المصادر والمراجع، يعرفه "سعيد علوش" بقوله: " **الوقوف تحت تأثير مثاقفة أدبية بحكم علاقات القوى التي تخضع للآداب الدول الكبرى: آداب الدويلات الصغرى.**" [1]

ج–المصادر: أفرزت المقارنة مصطلح المصادر الذي عرف مسميات كثيرة: المنابع، المناهل، الأصول، معناها الأصول التي استقى منها الكاتب مادته، فمفهوم المصادر هو جانب من جوانب التاريخ الأدبي غير أن التناصية تجاوزت فيه نظرة الأدب المقارن لدراسة المصادر، يصف "بارث" هذه النظرة قائلا:" **إنّ السعي لإيجاد المناهل والتأثيرات لعمل ما هو انسياق وراء أسطورة الأبوة والانتماء.**"[2]

1 علوش سعيد: معجم المصطلحات العربية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص: 30.

2 بارث رولان: درس في السيميوطيقا، تر:عبد السلام، دار توبقال،المغرب،1986ص 63.

أما "جوليا كريستيفا" فهي تلّح على مصطلح التناص وتحيد عن معنى التأثيرات والمصادر لأنها تؤمن أن التفاعل النصي: " **قوته تكمن في الفعل الذي يتحقق من خلال نص نافذ المركزية يمسك بالمعنى، وبهذا يكون الفعل المعنى هاضما ومحلا ومغيّرا في آن واحد.**" [1]

4–2التفاعل النصي والأدب الشفوي: هو أدب غير مدوّن يدرس عادات الشعب وخرافاته وفنونه، ويظهر الفرق بينه وبين الأدب الراقي في تلك الحدود.التي تتضمن : " **تأليفا واعيا وعالما لعمل جميل مكتوب مقدم إلى استمتاع جمهور مثقف.. وإلى فكرة النقدي أيضا.**" [2]

أسندت دراسته إلى الباحثين في مجال الأدب الشعبي، لكن التناصية لا تبحث عن أصول النص وتشعباته في أشكال الأدب الشفوي، فهي لا تنظر إلى هذا الأدب كأصل للنص المدروس، لأن النص وحده يعول على سلسلة لا متناهية من النصوص السابق واللاحقة.

5–3التفاعل النصي والأدب العام: هو مفهوم يعود إلى مطلع القرن التاسع عشر بمعنى فن الشعر أو الشعرية، يوضح الروابط الروحية التي تجمع عددا كبيرا من الناس: " **للأدب إذن فائدة مزدوجة، فهو أولا يساعد المؤرخ الأدبي في أمة على أن يفهم المؤلف أو الكاتب الذي يدرسه على نحو أكمل وأعمق وذلك إذ يداه منغمسا في الجو الأدبي العالمي الذي ينتسب إليه وهو ثانيا بحد ذاته من أعمق فروع الدراسات التاريخية وأبعدها أثرا.**" [3]

يهدف الأدب العام إلى جمع ما فرقته المناهج الأخرى، لكن هناك من النقاد من يجعل الأدب المقارن مطابقا للأدب العام أمثال "غويار" الذي يضطر للاعتراف بأنّ المعنى المحدد للأدب ينطبق مع الأدب المقارن.

1 موسوي محسن جاسم: المقارنة والتناص، علامات جدة، ج62، م7، 1997، ص: 30.

2 جبر رجاء عبد المنعم، فلسفة الأدب والأدب المقارن، مجلة فصول في النقد الأدبي، م3، ع3، 1983، ص: 41.

3 تتغم بول فان: الأدب المقارن، تر: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، 1946، ص: 179–180.

لذا تنظر التناصية إلى هذا الأدب نظرة توافق لكنها لا تهتم بجغرافية العلاقات ،كما أنها لا تنطلق من نتائج دراسة الأدب المقارن ولا من نتائج دراسة التاريخ الأدبي ولكن من النص ذاته في تحديد التفاعل والنص المتفاعل.

5-4التفاعل النصي والأدب العالمي: هذا الأدب يحمل فكرة توحيد الآداب جميعها في تركيب عظيم، وكانت فكرة "غوته" قد انطلقت من واقع الثورة الصناعية، وما رافقها من تطوّر في وسائل النقل والاتصال و الطباعة، فهو يدعو الكتّاب إلى التخلي عن أساليبهم القومية، لأن الظروف تحتم عليهم الأسلوب العالمي والنظر إلى جمالية كنوز العالم، والآثار الكلاسيكية العظيمة،نجد "نهلة فيصل" تعزز الفكرة قائلة" **فالأدب مستقل عن الحدود العرقية والعنصرية والسياسية، ونظرا لارتقاء هذا الأدب قد نال من الشهرة الكثير حيث أن لم يتلق العدائية ولا المعارضة. تنظر التناصية إلى هذا الأدب كنص وليس دراسة، ولا تتحقق عالميته إلا عبّر مرور الأعمال الأدبية إلى مراكز التصنيع الكبرى**" [1]

إنّ التناصية لا يهمها النصوص الصغيرة أو المغمورة أو الحائزة على العالمية، لأن النصوص هي التي تحدد درجة مستوى تفاعلها، لكن الآداب العالمية الأكثر شهرة هي التي تؤثر في الأديب من غيرها.

تتجه التناصية إلى هذا الأدب العالمي كنص متفاعل، لكنها لا تفرق بين الأعمال الكلاسيكية والحديثة والمعاصرة. لقد دخلت الآداب العالمية بقوة في حقل الدراسات التناصية (أشكالها، أنواعها أجناسها): " **إن النص العالمي بؤرة لتشكيل النصوص أو مولد تتوالد وتتناسل مع النصوص.**" [2]

ومن النصوص العالمية التي ولدت آلاف النصوص وكان لها مساهمات كبيرة "نص **ألف ليلة وليلة**" *

1 ينظر:نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي،ص:204-205

2 المرجع نفسه، ص206.

* في مدونة "ألف ليلة وليلة" براعتها في جذب المتلقي، والاستحواذ على انتباهه في سيرورة السرد وعجائبية التخييل.

المبحث الثاني:

1- ماهية التخييل.

2-التخييل في الدراسات القديمة و الحديثة.

3- المقاربة السردية التناصية و حدود التخييل.

4-المتخيل الروائي /المتخيل و العقل.

5- الرواية من التاريخ إلى فضاء المتخيل السردي.

1-ماهية التّخييل la fiction :

هو مكوّن متجذر تعاملت معه العديد من الدراسات باعتباره "معطى جاهزاً"، وقد اقتحم مجالات متعددة، واتخذ ضمن كل واحد تعريفاً حسب طبيعة المادة، فيمكن أن نقول عنه: "**أنّه تعريف جزئي أو نسبي، فكلّ تعريف يقدّم المفهوم من زاوية واحدة فقط دون الأخذ بعين الاعتبار الزوايا الأخرى التي قد يحيل عليها اللفظ وهو ينتقل من حقل معرفي إلى آخر**".[1]

يظهر مما قيل، أنّ مصطلح التخييل يبقى معقداً يصعب ضبطه وتوحيده بين التصورات المعرفية المختلفة، وإذا أردنا اعتماد بعض المفاهيم اللّغويّة والمعجميّة في تحديد مفهوم التخييل تبقى من الأولويات البسيطة، فهي محدودة جداً بحيث لا تتجاوز مفهوم الخيال أو الطيف والشبيه

2-التخييل في الدراسات القديمة:

2-1. في الدراسات الفلسفية: إنّ أوّل من أثار قضية التّخييل هو الفكر الفلسفي اليوناني من خلال مفهوم "المحاكاة" الذي يعكس التجربة الإنسانية في علاقتها بالواقع، ولقد جعل أرسطو من هذا المفهوم اللبنة الأساسية لمقاربة هذه التجربة يوضح د سعيد جبار هذا بقوله:" و يحضر الجانب التخييلي للمحاكاة عند أرسطو يظهر و هو يقارن بين الشعر والتاريخ "**وظاهر ما قيل أيضاً أن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الحال أو بالضرورة، فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويانه منظوم أو منثور ... بل هما يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه**".[2]

يرى أرسطو أن عمل المؤرخ مرتبط بالواقع وعمل الشاعر مرتبط بالتخييل ولكنه محتمل الوقوع.

---

[1] سعيد جبار: من السردية إلى التخييلية –بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي- منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013، ص:39

2 ينظر: عمار الجنابي: مقال بعنوان "أرسطو و المحاكاة"، الحوار المتمدن، العدد:3431، بتاريخ:19-07-2011، الموقع https://www.ahewar.org/

أما الفلسفة العربية الإسلامية، فالدارس يجد أمامه مجموعة من الآراء تتباين تارة وتلتقي تارة أخرى وإن كانت جلّها تستند على الفلسفة اليونانية خاصة المواقف الأرسطية، ويعدّ "ابن سينا" أحد رموز الفلسفة العربية الإسلامية الذي أعطى للمصطلح حظه الأوفر خاصة في كتابه "النفس"، إلى جانب بعض المتقدمين من أعلام الفلسفة الإسلامية، إذ يرى "عبد الحميد حدوش" أن تعريف "الكندي" للتّخييل قريب من"التوهّم" فيقول "**التوهم أو الفانتاسيا" قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها، ويقال الفانتاسيا هي التخيل وهو حضور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها**".[1]

يتضح من القول أن الكندي يستحضر مفهومين: التوهّم والتخييل، ويجعل منهما المقابل للفظ اليوناني "phantasia" ومعناها: "**قوّة ذهنية أو نفسية داخلية تمكّن الفرد من إعادة استحضار الصوّر بعد غياب مرجعيتها المادية الواقعية**".[2]

وعليه فإنّ التوهّم/التخييل هو ملكة داخلية تقوم بإعادة إنتاج الصور وهو ما يقال المفاهيم الذهنية، ومن ثم فإن التخييل عند "الكندي" مرتبط بسيكولوجيا الإدراك التي تهتم بطرق انطباع المحسوسات في الذهن.

تزداد صورة التخييل اتساعاً في الثقافة العربية الإسلامية إذ نجد تعريفاً للمتخيلة ووظائفها عند "إخوان الصفا": "**إن لهذه القوى (أي المتخيلة) خواصاً عجيبة وأفعالاً طريفة، فمنها تناول رسوم المحسوسات جميعاً وتخيلها بعد غيبة المحسوسات عن مشاهدة الحواس لها، ومنها أيضاً أنها تتخيل ما له حقيقة وما لا حقيقة له...، مثال ذلك: أن الإنسان يمكنه أن يتخيل بهذه القوة جملاً على رأس نخلة أو نخلة ثابتة على ظهر جمل ...**"[3]

1سعيد جبار: من السردية إلى التخييلية، ص:41، نقلا عن: الكندي:رسائل الكندي الفلسفية، دار الفكر العربي، القاهرة،1978، ج1،ص:167

2 سعيد جبار: من السردية إلى التخييلية، ص 41.

3 زهرة الجلاصي: مقال بعنوان"صورة بلقيس في المخيال العربي الإسلامي من خلال: "عرائس المجالس للثعالبي"بتاريخ:9-7-2010،الموقع http ://zohra-jelassi.blogspot.com/2010/7/blog-post9643.html

يبرز موقف "إخوان الصفا" أن إنتاج الصورة التخييلية يتم عبر مرحلتين: **مرحلة الاستقبال والإدراك**، فقوة المتخيلة تكمن في قدرتها على تجريد الصور المادية من مادتها وبالتالي إتاحة إمكانية إعادة إنتاجها في صورة جديدة، أما المرحلة الثانية: **إعادة إنتاج هذه الصورة المخزنة في المتخيلة** حيث تتمكن هذه الأخيرة من إعادة تركيب هذه الصورة في صور جديدة تبتعد كثيراً أو قليلاً عن مثيلاتها في الواقع، فإبداعية التخييل بالنسبة لإخوان الصفا تتمثل في: "**إعادة الإنتاج، فالصورة المركبة قد تجمع بين المتناقضات التي لا يستصيغها منطق الواقع ... تركيب الصور الذي ركز عليه إخوان الصفا يهدف إلى إعادة إنتاج معرفة جديدة قد تكون مجردة وغير ملموسة، فتجسدها المتخيلة في صور مادية لتبرز مخالفتها لمنطق الواقع**".[1]

الملاحظ أن "ابن سينا" أعطى للظاهرة حظها الأوفر حيث يجد الدارس نفسه أمام موقف جديد أكثر تقدماً ودقة، حيث استطاع "ابن سينا" أن يتمثل الفلسفة اليونانية خاصة المواقف الأرسطية المتعلقة بالتخييل والمحاكاة، إذ نجده تجاوز المدركات البصرية ليستحضر التخييل الذهني القائم على الصور السمعية والحركية مركزاً على الطريقة التي يتولد بها التخييل في النفس: "**وطرق وقوع التخييل في النفس: إما أن تكون بأن يتصور في الذهن شيء من طريق الفكر وخطرات البال أو بأن تشاهد فتتذكر به شيئا آخر...**"[2]

التخييل عند "ابن سينا" إذن هو تمثّل ذهني، الجديد فيه: "**أنه مرتبط بالجانب الوجداني أكثر من ارتباطه بالجانب العقلي، فهذه الصورة التخييلية تدفع إلى الانفعال إما انبساطاً أو انقباضا**".[3] ومنه يمكن وقوع التخييل في النفس عن طريق: التفكير، التذكر، محاكاة الشيء (النحت أو التّصوير)، محاكاة المخيّل (الصوت، الفعل أو الهيئة)، محاكاة معنى المتخيّل (القول أو العلامة الخطية)، إفهام المتخيل بالإشارة.

---

1 سعيد جبار: من السردية إلى التخييلية، ص 43.

2 القرطاجني حازم: منهاج البلغاء ، ص 89.

3 سعيد جبار: المرجع السابق، ص 44.

إن هذه الطرق التي جمعها "ابن سينا" تدخل جميعها في إطار التواصل بمفهومه الحديث، حيث تبتدئ هذه العلاقة بالعلامة الإشارية ثم اللغوية ثم مستويات أعلى وأعم كالمحاكاة الصوتية، الفعلية أو النحتية وفي كل هذه المستويات يكون التخييل: "**هو المكون الرابط بينها، باعتباره يحول هذه العلاقات الخارجية لفظية كانت أو غير لفظية إلى صور ذهنية تتمثلها المخيلة**".[1]

أما عن مفهوم الصدق في الإنتاج التخييلي يصبح غير ذي جدوى مثلما هو الحال في الشعر مثلاً "**أعذب الشعر أكذبه**"، الانفعال الوجداني يثبت قيمة هذه الصور التخييلية لامعيارية الصدق، فالجانب الوجداني في التخييل يلغي معيارية الصدق لذا يركز "ابن سينا" على الجانب النفسي بقوة في تصوره للتخييل ويقصي بذلك جانب التصديق ليحل محله الجانب الانفعالي الذي يحدثه في نفسية المتلقي: "**والمخيل هو الكلام الذي تدعى له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روّية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسياً غير فكري سواء أكان المقول مصدقاً به أو غير مصدق به فإن كونه مصدقاً به غير كونه مخيلاً أو غير مخيل فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه فإن قيل مرة أخرى وعن هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق، فكثيراً ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقاً وربما كان المتيقن كذبه مخيلاً**".[2]

نجمل هذه التصورات لمفهوم التخييل بالصورة التي تبلور بها في الفلسفة الإسلامية في "**ارتباطه بمفهوم المحاكاة في غالب الأحيان، فحصرت العلاقة الرابطة بين الصورة الذهنية والمرجع الخارجي لها: (أصوات، إشارات، ألفاظ، نحت، أفعال).قد ارتبط التخييل بالجانب النفسي الوجداني لا التصديق المنطقي**"3.

1 سعيد جبار: المرجع السابق، ص 44.

2ينظر: د.طارق بكري:مقال بعنوان"مصطلح التخييل ما بين الجرجاني و القرطاجني"20-ماي-2016، الموقعhttps://alantologia.com/blogs3609

3ينظر:سعيد جبار، المرجع نفسه، ص:45.

2-2التّخييل في الدراسات البلاغية:

لقد حاولت الدراسات البلاغية تأسيس مفاهيمها معتمدة على المفاهيم الفلسفية التي استفادت منها كثيراً دون أن تتبناها مما جعلها أكثر خصوصية وتميزاً.فارتبط التخييل في البلاغة العربية بعالمين أساسيين هما "عبد القاهر الجرجاني" و"حازم القرطاجي" إذ لا يمكن الحديث عن مصطلح التخييل دون التوقف عندهما إلى جانب هذين العالمين هناك قطب آخر لا يقلّ شأناً عنهما إنه "ابن وهب الكاتب".

ما يمكن التمهيد له في هذا المفهوم (التخييل) هو ما يتعلق بالحكم القيمي للجملة الخبرية (صدق/كذب)، فهذه الثنائية نصادفها في العديد من الكتب البلاغية والنقدية، منهم من جعل الخبر الكاذب مخالفاً للواقع ومنهم من جعله مخالفاً لاعتقاد المتكلم، المهم استطاع أن يجد لنفسه مكاناً يستقطب جمهوراً خاصاً يهتم به وبتطوراته: "**سواء كان هذا الموقف أو ذاك فإن القيمة الصدقية للكلام هي التي تمنحه مشروعية التداول غير أن هذا اللاصدقي استطاع أن يجد لنفسه مكاناً أو فضاءً ويستقطب له جمهوراً خاصاً اهتم به ويتبع تطوراته عبر خطابات نصية مختلفة تلتقي جميعها في هذه القيمة اللاصدقية التي هي التخييل**".[1]

يطرح "ابن وهب" ثنائية (صدق/كذب) ويربطها بثنائية أخرى تدعّم موقفه وتبرزه وهي ثنائية (الجد/الهزل)، هاتان الثنائيتان تكتسبان قيمة تخييلية عنده، حيث ينتقل للحديث عن بعض الأنواع الكلامية التي تجاوز فيها التخييل جانب المحاكاة بمعناها الشعري، فهو يشير إلى القصص والأمثال ويعطيها وظيفة اجتماعية وتربوية على عكس "ابن سينا": "**وأما الأمثال والقصص فإن الحكماء والعلماء والأدباء لم يزالوا يضربون الأمثال ... ولذلك جعلت القدماء أكثر آدابها وما دونته**

1سعيد جبار –من السردية إلى التخييلية- ص46.

من علومها بالأمثال والقصص عن الأمم، ونطقت ببعضه على ألسنة الطير والوحش وإنما أرادوا بذلك أن يجعلوا الأخبار مقرونة بذكر عواقبها والمقدمات المضمونة إلى نتائجها".[1]

من هنا يضعنا "ابن وهب" أمام صورة ثلاثية الأبعاد: القول الصادق وهو الكلام المطابق للواقع، الكذب الخالص وهو الذي فيه نوع من التضليل، الكذب المحمود وهو الذي لا يطابق الواقع وإنما يحيل عليه عن طريق التخييل باعتبار مقاصده مرتبطة بتحريك المشاعر والتأثير في النفس وانفعالها.

لقد استطاع "عبد القاهر الجرجاني" أن يؤسس تصوراً بلاغياً خاصاً يعتمد على ضبط المفاهيم منها مفهوم التخييل الذي حظي عنده بعناية خاصة، حيث جعله في المرتبة الثالثة بعد التشبيه والاستعارة، فالصورة التخييلية هي أكثر عمقاً وإبداعاً من التشبيه والاستعارة.

اتسع الحديث عن مفهوم التخييل مع مقاربة "حازم القرطاجني" الذي يعتبر واضعاً لأسس نظرية التخييل في الثقافة العربية الإسلامية من خلال كتابه "منهاج البلغاء"، فالتخييل في أبسط صوره عند القرطاجني هو: "**أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير روّية إلى جهة الانبساط أو الانقباض".**[2]

يرتبط التخييل عند القرطاجني بجانب المتلقي وأثره النفسي بالدرجة الأولى، إذ أنه يوهم المتلقي ويخدعه بهدف تحريك قواه غير العاقلة وجعلها تسيطر وتخذر قواه العاقلة، فيستسلم المتلقي لمخيلاته، فالتخييل إذن: "**لا يرتبط بالقوى العقلية بل يخاطب القوى النفسية ويؤثر فيها وتستطيع هذه القوى النفسية بتخييلاتها أن تسيطر على القوى الفعلية".**[3]

---

[1] ينظر: ابن وهب الكاتب: البرهان في وجوه البيان –تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي–، مكتبة العاني، بغداد، 1967، ص 117-119.

2عقيل الخاقاني:من مقال بعنوان" نظرية التخييل عند حازم القرطاجني"بتاريخ:نوفمبر2016،الموقع maarif amaroc.blogs// https :pot.com/2016/11/blog post 11.html

3سعيد جبار: من السردية إلى التخييلية، ص:50.

لم يكتف "القرطاجني" بلفظ التخييل بل وظف ألفاظاً أخرى منها التخيّل، المحاكاة، القوى المخيلة، القوى المتخيلة، حتى أنه جعل التخيّل مفهوماً مقابلاً للتخييل، فالتخيّل عنده: "**القوى الإدراكية الفاعلة لعملية المزج بين الأشياء وإدراك العلاقات الظاهرة والكامنة منها**".[1] معنى ذلك أن التخيّل مرتبط بالجانب الإبداعي بينما التخييل مرتبط بالجانب التأثيري وتحريك النفس لمقتضى الكلام ومنه يكون التخيّل مرادفاً للمحاكاة.

أسهب القرطاجني في الحديث عن التخييل حيث اعتبره المحدّد لصناعة الشعر، فالتخييل: "**و لما كانت الأقاويل الصادقة لا تقع في الخطابة بما هي خطابةإلا بأن يعدل بها عن طريقتها الأصلية و كان ما وقع منها في الشعر غير مقصود من حيث هي كذب بل من هي أقاويل متخيلة**".[2]

كما أنّه تحرى طرق تشكّل صور المعاني بين المرسل والمتلقي و أسّس لفعل تواصلي تخييلي، بلور مراحل تشكل الصورة لدى المرسل وقنوات إرسالها ليعاد تشكيلها من طرف المتلقي، فالنفس انفعلت للصورة واشتد ولوعها بالتخييل، تركت التصديق للتخييل ففضلت التخيّل وألغت التصديق: "**إن المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه**".[3]

يركز "القرطاجني" على الطريقة التي تتولد بها الصورة التخييلية في علاقتها بالواقع جاعلاً اللفظ معبراً عنها بالدرجة الأولى والرسم الخطي معبراً في الدرجة الثانية، وهذا من أجل إعادة إنتاج الصورة لدى المتلقي في حلّة جديدة: "**إنّه يقدّم خطاطة تواصلية تضبط ميكانيزمات التواصل بين المرسل والمتلقي**".[4]

1سعيد جبار:المرجع السابق، ص 50.

2القرطاجني حازم: منهاج البلغاء، ص 63.

3المرجع نفسه، ص 18.

4سعيد جبار: المرجع السابق، ص 51.

تتمثل هذه الخطاطة في المرجع ←الصورة الذهنية لدى المرسل ←صورة لفظية أو خطية ←إعادة إنتاج صورة ذهنية جديدة. يتضح ما قدم عن التخييل في الدراسات البلاغية أنه اتسم بخصوصيات الثقافة العربية، التي تمثلت فيما يلي:كونه خاصية تميز الإبداع الشعري، وارتباطه الوثيق بالمتلقي، تحريك المشاعر والتأثير في النفس وذلك بتكسير جانب التصديق وتعلقه بالإيهام ومخادعة المتلقي،هدفه إقناع بالاستمالة النفسية وليس بالحجج المنطقية.

3. التخييل في الدراسات الحديثة:

حققت الدراسات الإنسانية الحديثة قفزة نوعية في مجال المناهج والأدوات الإجرائية، وقد أولت اهتماماً كبيراً للجانب الاصطلاحي، فاتسعت المفاهيم وتعددت دلالاتها مما حتم على الدارس إعادة تأسيس مفاهيمه وفق التصور الذي يراه مناسباً لقضاياه وأهدافه.هناك دراسات كثيرة اهتمت بالتخييل في ذاته مستهدفة وضع تصور منسجم لهذا المفهوم وتحديد طبيعته وخصوصياته ومقاصده.

"لوران جني" أحد المهتمين بهذا المصطلح فكتب في مقال له عنوانه "La fiction" [1] يعدّد فيه معاني التخييل فيعطي هذه التعريفات:

أ–التّخييل كنقيض للحقيقة: يستعمل هذا النوع من التخييل في الحياة اليومية، كأن يقال لك "قولك هذا تخييل" أي مخالف للواقع وعليه: "**يمكن أن نعتبر التخييل في هذه الحالة نوعاً من الكذب المقصود أو الهادف"1**

ب–التخييل باعتباره بناء تصويريا: قريب من المفهوم الفلسفي للتخييل عند "كانت" "Kant" يتحدث عن الزمن والفضاء: "**إن هذه التخييلات التصورية ليست مخالفة للحقيقة كما هو الشأن في المعنى الأول بل هي تصوّرات ذهنية مساعدة على تأويل الواقع".** [2]

1سعيد جبار : من السردية إلى التخييلية، ص:53

2 المرجع نفسه، ص 53.

ج–التخييل باعتباره عالماً دلاليا: يتعلق هذا المعنى بعوالم التخييل، حيث تستلهم هذه العوالم دلالتها من نظرية العوالم الممكنة.

د–التخييل باعتباره جنساً أدبياً: هناك بعض الدراسات كالأنكلوفونية تستعمل لفظ التخييل "**دلالة على نوع أدبي يقابل "اللاتخييل"، أي مجموع الأنواع الجادة (السيرة الذاتية، الشهادات)"1.**

هـ–التخييل كحالة ذهنية: يشتمل هذا المفهوم تقمّص الشخصيات لأدوار خاصة على خشبة المسرح أو السينما، إضافة إلى الحالات الذهنية التي تتولد عن قراءة عمل تخييلي ما.

فالتخييل عند "لوران جني" "يكتسب دلالته من خلال مساهمته في بناء العوالم السردية للمحكيات"2، وحتى يتسع مفهوم التخييل ركز "لوران" على ما أسماه بـ"حدود التخييل".

1.3. حدود التخييل:

يرى "لوران جني" أنه "**يصعب وضع حدود دقيقة للتخييل، فأغلب الأعمال الدرامية والملحمية ليست كلها تخييل، فالشخصيات الواردة فيها تكتسب مشروعيتها من خلال الواقع الطبيعي أو الأسطوري"3**، وبالتالي تلقيها يختلف من عصر لآخر وعليه فإن التخييلية ليست حالة مستقرة وإنما هي مفهوم متغير تاريخياً.

أما "جان ماري شيفر"J.M.Schiffer يعرّف التخييل في مقال له بعنوان " de l'imagination à la fiction" [1] على أنه:

"**هو الذي لا يوجد إلاّ في الخيال والذي لا يحيل على واقع بعينه"4**

1سعيد جبار: المرجع السابق،ص:54

2المرجع نفسه،ص:54

3ينظر: المرجع نفسه، ص:54-55

4المرجع نفسهً،:55.

يحدد "شيفر" طبيعة التخييل ووظائفه في حقول معرفية مرتبطة بالعلوم الدقيقة، فيشير إلى الرياضيات التي تلجأ إلى فرضيات تخييلية من أجل حل معادلات من الدرجة الثانية أو الثالثة، فإن كانت خاصية "دالتا delta" وجدت حلولا من الدرجة الثالثة فالتجأت الرياضيات إلى افتراض أعداد عقدية تندرج ضمن المجموعة C فهذه الأعداد العقدية التخييلية لا تأتي لتجرد الأعداد الحقيقية من طبيعتها ولكن لتحفظ السيرورة المعرفية وبالتالي يمكن أن نسلم بأن: "**التخييل ليس فقط جسراً من أجل بلوغ الواقع، وإنما هو شرط ضروري من أجل هذا البلوغ**".[1]

أما الجانب الأدبي، فيرى "شيفر" أن القضية الأساسية تكمن في العلاقة التي تربط التخييل بالمحاكاة، فهل التخييل الأدبي يحاكي الحياة؟ فقد تحفظ عن الإجابة واكتفى بقوله: "**النص لا يمكنه أن يحاكي إلا نصوصاً أخرى، كما يعتبر المحاكاة والتنميط مظهرين يحددان كل تخييل**".[2]

يحاول "شيفر" أن يؤطر أطروحته تأطيراً أنتروبولوجياً، وهذا بمعرفة الميكانيزمات المتحكمة في إنتاجه، وعليه فإن: "**التخييل الأدبي يحاكي الحياة إذا كنا نعني بذلك أن هذا التخييل يحضر تنميطات ووضعيات وأفعالاً، والقارئ وهو يقرأ هذا التخييل الوضعيات الموصوفة والأفعال المسرودة لأن غاية التخييل اللفظي ... والمعيار الحقيقي لنجاحه أو فشله يكمنان في مدى خلق نموذج لعالم ما**".[3]

هكذا يرى "شيفر" أن مفهوم التخييل مرتبط بالعديد من المفاهيم التي تحتاج في إنجازها إلى إعادة إنتاج ذهنية لخلق فعل جديد كمفهوم المحاكاة، التصنع، التظاهر، الظل أو الشبح ...

3-2المقاربة السردية التناصية ومفهوم التخييل:

اهتمت التداولية بخطاب الحياة اليومية والموجّهات التي تتحكم في عملية التواصل بين المرسل والمتلقي، لكنها لم تغفل جانب التخييل باعتباره من تجليات التواصل الإنساني.استطاعت "آن ربول"

[1] سعيد جبار: من السردية إلى التخييلية، ص: 56

[2] المرجع نفسه، ص: 56

[3] المرجع نفسه ،ص: 56

أن تجمع شتات تصورات تداولية مختلفة: "سورل كوين، غودمان، وويلسون" لتعالج التخييل، فعملت على وضع تصور خاص لهذا المصطلح من خلال استحضار مقاطع نصية من هنا وهناك:

فالتخييل خطاب منفتح، قدرته تظهر في استيعاب عوالم مختلفة تقول "آن ربول":"**الأعمال التخييلية ترسل رسالة أو مجموعةمن الرسائل تمرر عبر النص لكنها لا توجد فيه**"[1] فهو خطاب: "**يتداخل فيه الصادق والكاذب على مستوى الفضاءات والشخصيات والأزمنة والأحداث، لكنها تتآلف جميعها لتكون عوالم غير صادقة ولكنها تلميحية**".[2]

اعتبرت "ربول" أهمّ عائق للتخييل هو المشكل الأنطولوجي، حيث أنه لا جدوى أنطولوجيا التخييل تظهر واضحة في التّصور السّردي الذي وصفه " جيرار حنيت" عند تحدثه عن ثلاثية: المحكي، القصة، السرد، إلى جانب هذه الدراسات هناك تصورات أخرى أثبتها كل من "سورل" و"غودمان" حيث أنّ الأوّل يميّز بين الخطاب التّصوري figuratif والخطاب التّخييلي fiction، فالخطاب الأول غير حرفي والثاني خطاب غير جاد فالخطاب الجاد يستدعي بالضرورة مبدأي الصدقو الحقيقة ولا مكان لهذين المبدأين في خطاب التخييل، أما "غودمان" فهو يميز بين التمثيل والتعبير " **فالدلالة التمثيلية هي ما يقدمه العمل مباشرة، و الدلالة التعبيرية هي ما يوحي به العمل من معرفة، "3.**

تضع "آن ربول" تصور "غودمان" إلى جانب تصورات "سبيربر و ويلسون" وتؤسس تصورها للتخييل ومقاربته على نظرية الملاءمة، واعتبرت وعليه كيف يمكن لملفوظ ما أن يكون ملائماً دون أن يكون صادقاً؟

ومنه ترى أن هذه الملفوظات شبيهة بالاستعارة، فقصدية المتكلم هي إرسال مجموعة من الاستلزامات المتعلقة بالملفوظ ومبدأ الملاءمة يحدد هذه الاستلزامات: "**إن ملفوظات التخييل بالنسبة**

1 Anne Reboul, réalités de la fiction, livre électronique, p : 97

2 Réalité de la fiction, p : 56

3 Anne Reboul:rhetorique et stylistiquede la fiction.p31

لها شبيهة بالاستعارة والتماثل فيها لا يقوم على التشابه بين القصة التي تحكى والعالم الواقعي ولكنه يقوم على تأويل الاستلزامات السياقية للقصة والفكرة التي يقصد المؤلف تمريرها للمتلقي".[1]

تهتم المقاربة السردية التناصية بالجانب الاستدلالي في التخييل فهذا المبدأ الذي يتميز به الخطاب الجاد الصادق عن الخطاب التخييلي، تتمثل قوة التخييل في ذلك البعد المعرفي الضمني الذي يتضمنه ولا يمكن إدراكه مباشرة، كما أنه يستلهم عوالمه من الواقع، هذه العوالم التي تتداخل فيها الكيانات التخييلية والواقعية، فإن كانت الكيانات التخييلية تحمل دلالة إيحائية ضمنية حول الواقع، يعمل المرسل على إقناع المتلقي بفاعليتها، فإنّ الكيانات الواقعية تدعّم هذه الدلالات الضمنية التي يقصدها المرسل لتكسب ملامح جديدة تتلاءم وعوالم التخييل التي تتحرك فيها: "**التخييل إذن هو محيط معرفي ممتد الأطراف تتحرك فيه الذاكرة الإنسانية لتبدع من خلال ما تعتقد أنه يلامس الحقيقة من بعض جوانبها".**[2]

إنّ عوالم التخييل هي التي تمنح الانسجام بين العناصر المتنافرة دون أن يشعر المتلقي بذلك، وهذه الخاصية هي التي ضمنت للتخييل الاستمرار عبر العصور لاسيما وأنّ التخييل متعدد في صيغة مفرد، لأنه يضمن مالا نهاية من النصوص التخييلية التي تجعل النصوص تتعالق ببعضها البعض والتعالق ميزة الإبداع. خلاصة القول: إنّ التخييل هو جوهر مرتبط بالكيان الإنساني، حيث يجد فيه الإنسان ملاذاً لحل قضايا واقعية يصعب تفسيرها.

لقد ارتبطت معظم التصورات السابقة بالتخييل باعتباره محاكاة لأفعال واقعية، أو أنه مخالف للواقع حتى أن التداولية ذهبت إلى أبعد من هذا باعتباره خطابا غير جاد لأنّ: "**متلفظ التخييل**

1 Anne Reboul:rhetorique et stylistiquede la fiction,p45

2سعيد جبار: من السردية إلى التخييلية، ص 61.

ومتلقيه يربطهما ميثاق يؤشر على لا حقيقة الرسالة بل هي مرتبطة بالدلالة غير الطبيعية التي يتضمنها خطاب التخييل ويدعو متلقيه إلى فهمها وإدراكها".[1]

يشير هذا القول إلى أن التخييل ليس بالضرورة يكون مخالفاً للواقع، وإنما قد يكون جزءاً منه، فما هو واقعي يمكن أن يستغل استغلالاً تخييلياً كما يمكن للتخييل أن يتعايش مع الواقعي ليساهم في إنتاج دلالة جديدة لاستمرار التواصل، وهذا ما ميّز الثقافة العربية الإسلامية في القرون الوسطى، فذاك التفاعل بين الواقعي والتخييلي ربط جسور التواصل بين المرسل والمتلقي في العديد من النصوص السردية.

التخييلية في مثل هذه الخطابات لا تأتي من الزيف أو التحريف ولكن تتسرب إلى الواقع بإفراغ دلالاتها المرجعية لشحنها بدلالات جديدة تناسب سياق إنتاج الخطاب: "**إن التخييل الذي تروم مقاربته في هذه الدراسة هو المرتبط بالمحكيات الواقعية Récit factuels التي تتجلى صورتها الأولى كسرود تنتج ما وقع وتعمل على توثيقه".**[2] فما وقع يكتسب دلالته المباشرة الطبيعية من الملابسات التي وقع فيها، لكن عندما يعاد إنتاجه في زمن وسياق مختلفين يكتسب دلالة جديدة مرتبطاً بهذا السياق.

4-المتخيل الروائي و المتخيل و العقل:

4-1المتخيل الروائي:

يشترك مصطلح المتخيل مع الخيال، التخيل و المخيال في جذر خيّل: "**ومن ذلك الخيال أي ما يتخيله الإنسان في منامه، فالمتخيل السردي هو من الأنظمة الدالة التي تعبر اللسان إلى أنساق أخرى تحتويها وتتقاطع معها بواسطة المتخيل الذي يعدّ مدخلا مهما يحقق عملية الإبداع والخلق"3.**

1سعيد جبار: من السردية إلى التخييلية، ص 62.

2المرجع نفسه، ص 63.

3مسعودي العلمي:"الفضاء المتخيل و التاريخ في رواية كتاب الأمير"، مذكرة ماجستير، جامعة ورقلة، الفصل الأول، ص: 9.

لا يمكن الفصل بين الكتابة والحكاية بحجة تبعية إحداهما للأخرى،"**لقد كان فعل المتخيل مقترنا بالأشياء العجيبة ثم أصبح بتعبير " أندري مالرو" متخيل الحقيقة لكنه يبقى مشدودا إلى العجيب لأنه متخيل ولأن الرواية هي مكان الممكن ونهاية الممكنات**" [1]

من هذا الحضور اعتبرت العرفانية الصوفية التخييل ضربا من المعرفة: " **الخيال ليس تخيلا منزويا عابرا لا قيمة واقعية له، كما أنه ليس تخيلا خلاقا كما عرفه الفنانون بل هو طاقة وقوة ذات بعد حقيقي واقعي يسعى إلى التحقق في الحس بشكل دائم أبدي أزلي.**"[2]

إنّ للخيال قدرة سحرية عجيبة أسهمت في تحريك المشاعر و الارتقاء بالرومانسية الغربية.

4-2-المتخيل والعقل:

لقد كتب "لودري" أنّ " **المتخيل مرتبط بشكل حميمي بالعقل والمعرفة، الأمر الذي يعني أنه لا توجد معرفة تخيلية صرفة، لأن كل معرفة عقلية في بنيتها أو طبيعتها وما المتخيل إلاّ وسيلة لتفعيل وتحسين الماهية.**" [3]

إذن المعرفة تقتضي مجموعة من الأسباب الداعية إلى الفهم، وبالمقابل بدون متخيل هذا المختبئ الثابت أعماق النفس الإنسانية لا يتجسّد كحقيقة، وهذه الحقيقة لا تتجسّد كواقع، لأن المتخيل يعد ضربا من المعرفة، كما اعتبرته العرفانية الصوفية هو ذاك السيل المخصب المثمر الذي يبسط حكمه على كل العوامل متدخلا في كل الحقائق.

نجد " ابن عربي" قد رفع الخيال إلى مرتبة العلم ولم يضعوا المتخيل في طرف مقابلا للعقل بل صفة الفن التي تعطيه قيمة يدركها المتلقي ومع ذلك تبقى هي المعرفة التخييلية مهما بدت، لا تتناقض مع

1 مسعودي العلمي: المرجع نفسه، ص:11

2 آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، د.ت، ص28.

3 آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية: ص 19.

المعرفة العقلية، إنما تنهض عليها من خلال إدراك الصور الحسية يقول الكندي " **التوهم أو الفانطازيا قوة نفسانية ومدركة للصورة الحسية مع غيبة طينتها ويقال الفانطازيا هو التخيل وهو حضور ا لأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها.**" [1]

5-الرواية من التاريخ إلى فضاء المتخيّل الروائي:

تمنحنا البنية التفاعلية التي تحرّك الرواية مساحة كبيرة للنقد والقراءة إذ أنها تكشف مجموعة الأنساق الدينية، التاريخية و العجائبية.

إنّ هذا التفاعل بين النص والقارئ يثير لديه مجموعة من الأسئلة ذات أبعاد سياسية وعقائدية، فالتخييل يوّلد تفاعلا بين المعطي والمتخيّل وعندها يتحمل القارئ وحده مسؤولية إتمام النص.و يعتقد بعض الدارسين أنّ القراءة لا تتجاوز البحث عن المعنى التلقائي الذي يمكن للقارئ العادي العثور عليه.

يؤكد كل من "روبرت شولز" و " روبرت كيلوج" في كتابهما المشترك "طبيعة السرد" **أنّ أمر القراءة في الرواية، كغيرها من الأدب السردي يقوم التحدي فيه على الربط بين نثر تخييلي (Fictional) وواقع حقيقي(Real) يتنافى أساسا مع المتخيل.**" [2] وعليه يجب أن يتحول هذا القارئ إلى ناقد لاستخراج الاختبارات الممكنة.

تعتبر دراسات "باختين" من أهم الدراسات التي قاربت الخطاب الروائي، حيث أقام تعريفا للرواية بناء على نظريته الحوارية، فرأى أن الرواية كاللغة الحوارية لا تنقطع، إذا كانت اللغة الحوارية يجمعها تعدد الأصوات، فإن الرواية يجمعها تعدد أصوات الشخصيات، وعلى هذا أساس انفتحت على أجناس أدبية كالشعر والأقصوصة، حتى أن المؤلف أصبح له صوت وبانفتاح الرواية على نظريات جمالية التلقي أصبح المؤلف والقارئ مشتركين داخل النص والخطاب الروائي هو العقد المشترك بينهما.

[1] آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 20.

2 نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، فصول، مج 5، ع1، 1984، القاهرة، مصر، 101.

أما " تودروف" فقد عارض القول بأن الأدب يكتب من الحياة، والنقد يكتب من الكتب مؤكدا على أن كلا منهما يكتب من الحياة والكتب معا.

إنّ التأثير الذي يصاحب قراءة النص التخييلي بلغته النثرية القادر على التشخيص لا يؤدي إلى تفاعل الواقع والمتخيل في ذهن القارئ وإنما يجعل من القراءة مكملا للعمل التخييلي: " **فالقارئ يسهم بدوره في تتمة النص شأنه في ذلك شأن المؤلف المبدع.**" [1] لعل هذا الكلام يقودنا إلى أهمية الدراسات المهتمة بنظرية التلقي لأنها ترتقي بالقارئ عن طريق القراءة بمستواه المعرفي، فيتناظر المؤلف في إضفاء الصورة المكملة للمعنى وبالتالي يكون قادرا على التجوال في ثنايا النص التخييلي.

أما " فولفانغ إيزر" يعتبر المؤلف القارئ المثالي والكاتب الضمني في الوقت ذاته الذي يتميّز بالقدرة على التخييل " **وهي قدرة ضرورية للاستمرار في القراءة التي لا تختلف من حيث الغاية والهدف عن الإبداع، فخيال الكاتب مرسل وخيال القارئ الضمني متلق، وهذا هو الذي يمكنه من ملء الفجوات، وسدّ الفراغات التي يودعها خيال المبدع في النص.**" [2]، نفهم من هذا أنّ القراءة موجهة من ثقافتين: ثقافة المؤلف وثقافة القراءة.

إلى جانب دراسة "باختين" للموضوع فإن دراسة "تودروف" هي الأخرى من أهم الدراسات البنيوية التي تناولت التخييل ضمن كتابه: " مدخل إلى الأدب العجائبي." نظرا لما يثير من رعب يعلّق في ذهن القارئ الذي يحاول بدوره التعايش مع الشخصيات المتخيلة، فإما أن يشاطر القارئ أو يفشل في الولوج إلى شعرية الحكي، قد استعان بالتخييل كشكل من أشكال الكتابة ومكون من مكونات الشعرية.

نلفي أيضا "جيرار جنيت" يدرس عنصر التخييل ضمن الخطاب من خلال اعتماده في آخر كتبه "طروس" على التخييل " **بوصفه كتابة يتحرر من قيود النص إلى التناص.**" [3] إنه يجعل النص

1 نبيلة إبراهيم، المرجع السابق ، ص 101.

2المرجع نفسه ، ص 103.

3 Garard Genette, Palimpsestes, ed, Seuil,1982 , P 7.

يستحضر معطياته من نصوص أخرى ويستدعي الخوارق مرة والرمز مرة أخرى، فيرتع النص في نسيج نصوص أخرى: " **ليتم استلهام مرجعيات حكائية فنطاستيكية سابقة على وجود النص ومستعارة من أنساق تخييلية متعددة تاريخية، أسطورية، ميتافيزيقية.**"[1]

لقد أسهمت إستراتيجيات التخييل على استحضار بنيات موازية للنص الروائي " **إن التخييل هو خرق سافر للقواعد السردية وانفتاح على المقروئية والتداولية.**" [2]

يعد التخييل نوعا من أنواع التلاعب بأنظمة السرد، فهو تلك المساحة الخلاقة التي تفيض بالمعاني، فتقودنا إلى الإبداع وهو الوسيلة المثلى لتحقيق التخيل الذي: " **يتأسس على مواضعات وقناعات وأحلام وأوهام ورؤى وأفكار وتقييمات...تنتجها المصالح والظرفيات والحسابات والمسؤولية والأعراف والإشارات الدينية والسياسية.**" [3]

لقد ارتبطت الرواية المعاصرة بالتاريخ ارتباطا وثيقا، و اتخذته مادة تستقي منه أحداثها، و تؤثث به بناءها، و أخضعته لسيطرتها فقدمته بطريقة تتناسب وطبيعة الخطاب الروائي، لكنها لا تستطيع التخلص منه لأنه يسهم في ربط الأحداث بشخوصها.

لذا سيبقى التاريخ تخييلا للواقع و ستبقى الرواية عالما مفعما بالأحداث، أما التخييل فهو بمثابة رؤية جمالية تستثمر كل أشكال التعبير : " **الفضاء المتخيل يستند إلى التاريخ ولا يستطيع أن يتخلص منه لأن الروائي يهدف إلى استنطاق التاريخ وسبر أغواره ومكنوناته، بما يناسب رؤيته الحاضرة واستشراف المستقبل ورفضا للواقع والإجابة عن المسكوت عن هو الذي لم يفصح عنه التاريخ.**" [4]

---

1 Garard Genette ,Metalepses de la figure la fiction

ينظر محمد بوعزة: هيرمينوطيقا (المحكي، النسق، والكاووس في الرواية العربية، دار الانشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص: 143.

2 عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة، دار الطليعة بيروت، ط2، 1983، ص: 36

[3] مسعودي العلمي:"الفضاء المتخيل و التاريخ"، ص:14

4ينظر: صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط1، 2003، ص 90.

الباب التّطبيقي:

علاقة التّفاعل النّصي بالمتخيّل السّردي في الرّواية الجزائريّة الحديثة

الفصل الأول:

–التّعالق النّصي بالعودة إلى السّيرة الشّعبية و التّراث الجازيّة و الدّراويش-أنموذجا–

المبحث الأول:

1–استثمار التراث في الرواية الجزائرية

2–عتبة الغلاف.

3 –عتبة العنوان.

4–متن الرواية.

1– استثمار التراث في الرواية الجزائرية:

اهتم الأديب كثيرا بالتراث و أخذ يستثمره في الأعمال الأدبية، لأنه بمثابة ذخيرة و عدّة واقية:" **إنّ العودة إلى التراث هو السمة البارزة التي ميّزت الأعمال الروائية الجزائرية، حيث أنه يعتبر من مكونات الشعوب وثقافتهم، فالتراث جزء أساسي لا يتجزأ من كيان الأمة، ومقوّم هام من مقومات الشخصية العربية، رمز أصالة الإنسان وعنوان سيادته**" [1].

كما أنه:" **التراث الشعبي بمثابة ذخيرة واقية، حيث يعرّفنا بحياة أسلافنا الأقدمين، له تأثير كبير في الأوساط الشعبية، منبع القيم والعادات والتقاليد لذا يسعون إلى ترسيخه في ذاكرة الشعوب باعتباره تراكم تاريخي متعدد المشارب**" [2].

أدرك الروائيون أن توظيف هذه الدراسات الشعبية هي مرآة تعكس حياة الشعب الجزائري و عاداته و تقاليده:"**لقد أثارت قضية التراث جدلا واسعا في الواقع الثقافي العربي، حيث أخذ الأديب يستثمر التراث في الكثير من الأعمال الأدبية، وقد أضحى استلهام التراث وتوظيفه في الرواية الجزائرية أحد التيارات الأساسية لعملية التجريب وبنائها الفني. أخذ الاهتمام ينصب على الدراسات الشعبية، بعد أن أدرك الأدباء أنّ هذا الميدان ليس مجرد مجال ضيّق يرتبط بفئة معينة وينحصر في عاداتها وتقاليدها فحسب، وإنما هو تلك المرآة التي تعكس بصدق حقيقة تفكير الشعب**" [3].

و من بين الكتّاب الذين تطرّقوا لتوظيف التراث الشعبي في الرواية: عبد الحميد بورايو، حمدان خوجة، بلحيا طاهر، عبد المالك مرتاض والروائي عبد الحميد بن هدوقة في الرواية الذي نحن بصدد قراءة روايته" الجازية و الدراويش" من حيث تعالقها بالسيرة الهلالية والتراث الشعبي.

1 أوهروش وردية،حميش حكيمة:"توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية"، مذكرة ماستر، جامعة بجاية، ص: أ

2 المذكرة نفسها، ص:أ

3 المذكرة نفسها،ص:ب.

ظلّت الملامح الأسطورية تستقطب اهتمام الكتّاب، وهذا ما حاول الروائي عبد الحميد بن هدوقة أن يجسده في رواية "الجازية والدّراويش" من خلال توظيفه للعناصر الأسطورية للشخصيات الروائية هذه الأخيرة التي عدّت موضوعا شيقا بالنسبة للكتاب الآخرين أيضا.

إنّ الأسطورة تزيد العمل الإبداعي جمالا وقوة ورغم تحضّر الإنسان وبلوغه مستويات عليا في مجال الحضارة والتقدم، إلاّ أن ذلك لم يمنعه من أن: " **تعيش الأسطورة في عصر العقل**." [1] فالقارئ يستمتع كثيرا عندما يلمس موضوعات أسطورية ويحاول ربطها بالواقع الراهن.

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص288.

2–عتبة الغلاف:

تحتوي رواية "الجازية والدّراويش" على مائتين واثنين وعشرين صفحة،نلاحظ على الغلاف الدراويش و تتوسطهم الجازية دلالة على أنها محط أنظار كل الناس حتى الدراويش منهم، هي رواية لم يقمها ابن هدوقة على أساس العناوين:" **وإنما على أساس الزمن تحديدا: الزمن الأول والثاني، يتوسط العنوان صفحة الغلاف مكتوبا بلون أسود وبحجم كبير غطى كل ما حوله لأنّه من العناصر المشكلة للنص المحيط، فهو عتبة مهمة نلج بها عالم النص، وأوّل ما يطالعنا في العنوان اسم "الجازية" الذي يحيل إلى هالة عظمى مقارنة باسم " الدّراويش" والذي يعد شخصية محورية، فهذا الجمع بين الاسمين أعطى شحنة إيجابية ودلالة كبيرة يجيء من فوقه اسم المؤلف "عبد الحميد بن هدوقة" بخط الرقعة ويرد إلى أسفله نوع العمل الذي نحن بصدد قراءته (رواية) وأسفل العمل دار الطبع المؤسسة الوطنية للكتاب– الجزائر)"** [1] .

بعد صفحة الغلاف تليها صفحة بيضاء، ثم صفحة منسوحة عن صفحة الغلاف خالية من الألوان، بينما الصفحة الخلفية فهي بيضاء مكتوب عليها ثمن الكتاب.

تتداخل ألوان الغلاف من أبيض، أخضر، أسود وأصفر أشقري، وكل لون يرمز لفكر شخصية من شخصيات الرواية التي ظلت تتصارع من أجل الظفر ببحب الجازية و الزواج منها، غير أن اللون الأصفر الأشقري غطى مساحة الغلاف كله:" **فاللونان الأبيض والأخضر يمثلان الجذور والتراث (الصفصاف، الجبل، الجامع)، (الأخضر الجيايلي وابنه الطيّب)، عايد الذي عاد إلى هذا الوسط بزواجه بجيلة، كما يدل اللونان على "الأحمر" نسبة إلى شكله فهو كما جاء في الرواية: أنّه أشقر يشبه الصفصاف طولا وحضوره المستمر ومواقفه قلبت حياة الدشرة رأسا على عقب، جعلته المسيطر على الأحداث ، بينما الأسود فهو يمثل "الدّراويش" الذين يحبون العيش في تخلف ورجعية وجهل، فحياتهم كلها ظلام وخرافات"**[2].

1 ينظر:أحمد بقار:"النص الموازي في رواية"الجازية و الدراويش"لعبد الحميد بن هدوقة"، مقال، جامعة ورقلة،ص:2

2 المرجع نفسه ص : 242.

3-عتبة العنوان:

لم يأت العنوان تلقائيا بل نحتته المخيلة حاملا زخما من الدلالات والأبعاد الجمالية، فالعنوان في حد ذاته يحيل إلى نصوص أخرى كما قال "ريفاتير": " **يمكن أن تشغل العناوين علامات مزدوجة إنها في هذه الحالة تحتوي القصيدة التي توجهها وفي نفسه يحيل إلى نص آخر.**" [1] فهذا العنوان الفني الرامز إلى وقائع الأزمة التي عصفت بالجزائر في زمن افتقدت منقذها، فأصبحت بذلك مطمع كل طامع سواء من الداخل أو الخارج لأغراض شخصية أم منفعة عامة، حتى الرعاة والدراويش وصلت بهم أطماعهم إلى الجازية، الكل يريدها ويأمل في الفوز بها، وبواسطة العنوان نلج أوّل باب من أبواب التناص الخارجي وكشف تجلياته والوقوف على دلالاته، فهو يحيل إلى التاريخ العربي الإسلامي العريق الممثل في الجازية الهلالية التي ظلّت راسخة في الأذهان والتصور الشعبي، حيث نسج حولها وحول جمالها وقوة شخصيتها القصص والأساطير حتى صار جمالها مضربا للأمثال، فالجازية اسم ممتد متواصل في عمق التراث العربي أما الدراويش فهي تحيل إلى الصوفية، وعليه فإن اختيار العنوان واسم البطلة جاء عن : " **قصد مسبق ونتيجة لتفكير عميق وطويل لا يمكن أن ترجعه إلى الجانب اللاوعي من العملية الإبداعية.**" [2]

فالجازية اسم علم مأخوذ من فعل جزى، يجزي، جزاء وفي القرآن الكريم: وَٱتَّقُواْ يَوۡمٗا لَّا تَجۡزِي نَفۡسٌ عَن نَّفۡسٖ شَيۡـٔٗا وَلَا يُقۡبَلُ مِنۡهَا شَفَٰعَةٞ وَلَا يُؤۡخَذُ مِنۡهَا عَدۡلٞ وَلَا هُمۡ يُنصَرُونَ ﴿٤٨﴾ [3] نقول جازيته أي عاقبته والجزاء المكافأة عن الشيء، أما الدراويش في اللغة هي الراهب والزاهد وأصل هذه اللفظة فارسي تعني فقير،"**الجازية: الجزاء اسم للمصدر كالعافية، أبو الهيثم:"الجزاء يكون ثوابا و يكون عقابا قال تعالى:" قالوا فماجزاؤه إن كنتم كاذبين قالوا جزاؤه من وجد في رحله "قال معناه فما عقوبته إن بان كذبكم "و يقال حسبك من فلان و جازيك بمعنى واحد** "[4]

---

1 عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة ، 2001، ص233.

2أحمد منور: التداخل النصي بين جازية بن هدوقة ونجمة كاتب ياسين، اللغة الأدب، العدد 13، ص 133.

3 سورة البقرة، الآية رقم : 48.

4 ابن منظور : لسان العرب ، حرف الجيم، جزي، ج3، 144.

فالعنوان مفتاح التناص وتعالق النصوص التاريخية الإسلامية الصوفية، غدت الجازية رمزا للجزائر ماضيها ومستقبلها:" **اسم الجازية يحمل شحنة من المعاني مصدرها التراث الشعبي، فهي امرأة بديعة الجمال، خارقة الذكاء، حسنها لا يوصف، كما أنّ اختيار اسم المرآة من التاريخ يحيل إلى البقاء والاستمرارية، فالمرأة رمز العطاء والإخصاب، رمز الأرض التي إنّ وجدت الحرث الجيّد جادت بخير كثير، فهي الأم والوطن والحب وهي تعني الجزائر**"[1]

فهي تجسّد: " **الجزائر الحلم في مرحلة بناء المجتمع الجديد.**"[2] إذن الجازية هذا الوطن، هذه الجزائر العميقة، ماضيها البعيد، وحاضرها المتواصل والدراويش المعانقة للدلالات الصوفية وبهذا يتعالق نص بن هدوقة مع عدد من النصوص الغائبة.

نلفي الأستاذ كمال بن عطية يوجز أهم الدلالات التي تتراءئ لنا على المستوى العام وهذا من خلال العنوان فقط

الجازية والدراويش

- يمثل عمق الحضارة العربيّة وتخلفها لارتكازها على الخرافة .
- البعد العربي و الإسلامي للجزائر.
- مكانة المرأة في المجتمعات العربية وخاصة المجتمع الجزائري.
- إعادة الاعتبار للثقافة الشعبية وإحياء التقاليد الإيجابية في المجتمع .
- الجزائر المعاصرة والتحولات الطارئة التي تعرفها .
- التقابلات في مجالات الحياة (المرأة/ الرجل، العقل /الجهل)."[3]

1 ينظر: وهيبة نايلي:"التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة"ريح الجنوب–الجازية و الدراويش–أنموذجا–إشراف الأستاذة: راضية عداد،مذكرة ماستير، جامعة أم بواقي،2012–2013،ص:49–51

2 الطاهر روابنيه:الفضاء الروائي في الجازية و الدراويش، عبد الحميد بن هدوقة، دراسة المبنى و المعنى، مجلة المساءلة، اتحاد الكتاب الجزائريين، 1991، ص:15.

3 كمال بن عطية: سؤال العتبات في الخطاب الروائي، دار الأوراسية للطباعة والنشر، الجلفة، الجزائر، 2009، ص 104

4–متن الرواية:

تتحدث الرواية في الزمن الأول عن شخصية الطيب الذي زج به في السجن، وقتها شعر بالحزن و الألم يعصر قلبه، و الزمن الثاني يتحدث عن الدشرة وما يقع فيها قبل مقتل الأحمر عند حافة الهاوية، وعليه نجد أنفسنا أمام مستويين سرديين: المستوى الأول هو الزمن الأول والمستوى السردي الثاني هو مستوى الراوي الغائب:"**يرتبط القسمان ببعضهما عن طريق علاقة تكامل، بدون الزمن الأول والثاني تبقى الرواية غير مكتملة، إذن الراوي في الزمن الأول هو الطيّب والثاني الراوي خارج القصة إنه "هو" الغائب، حتى وإن كان المؤلف الراوي يقيم مسافة بينه وبين شخصياته فإنّه يستطيع أن يؤازر هذه الشخصيات بشكل أو بآخر**" [1]

تبدأ الرواية بضمير الغائب "هو" **أدار السجان المفتاح في القفل.**" [2] ثم تبرز شخصية الطيّب الذي يقدّم نفسه كمسجون وما يحكيه هذا السجين والتساؤلات التي يطرحها على نفسه كيف وجد نفسه مسجونا ولماذا؟" **قصتي تحكى بكلمة لكن أن أحيكها بآلاف الكلمات**".[3] عند العودة إلى الماضى تبرز الشخصية المحورية هي "الطيب" القائم بعملية تقديم الشخصيات والأماكن والأحداث: " **أتأمل الجدران السقف...على الجدار المقابل لسريري نقشت أرقام وصور وعصافير: الأليفات.**"[4] فالطيّب متهم بجريمة قتل لم يرتكبها وغياب كل استشراق للمستقبل.

و عليه فإن الزمن الأول للرواية: هو عند سرد الطيب لقصته وهو في السجن، و التذكير بأحداث اتهامه بمقتل الأحمر الذي كان يهيم حبا بالجازية التي كانت متعلقة بالطيب. بينما الزمن الثاني فلا يستند السرد لشخصية بعينها مثلما في الزمن الأول و إنما يضم قصصا تدفع الشخصيات إلى تحريك أحداث الرواية:" **والزمن الثاني تم التكفّل بالركن السردي من طرف راوٍ غائب لا يستند**

1 عمر أوهادي:"الكتابة الروائية في الجازية و الدراويش"،مقال منشور على الشبكة، SUBMITTEDسنة واحدة شهر واحد، AGO BY ANIS، ترجمة:عبد الحميد بورايو، ص: 2

2رواية: الجازية والدّراويش، عبد الحميد بن هدوقة، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر،1984،ص: 7

3الرواية: ص 18.

4لرواية: ص 08.

إلى شخصية معينة، وإنما يدفع شخصياته إلى التصرف عن طريق الحوار فيضم الزمن الثاني قصة "عايد": الشاب المهاجر الذي يعود إلى قريته لكن بيئته الثقافية الأصيلة تدفعه إلى الزواج بفتاة من القرية" [1]

يحتوي كل زمن في الرواية على أربعة(4) فصول، لكن الارتداد إلى الماضي يجعل القارئ يتابع الأحداث بين حاضر"عايد" و ماضي "الطيب":"**إنّ رواية "الجازية والدّراويش" قصة ذات صوتين، تتوزع على ثمانية فصول الزمن الأول (4 فصول) والزمن الثاني (4 فصول)، ففصول الزمن الأول نعثر على مداولة بين القصة المسندة لضمير المتكلم (أنا) " الطيّب" والقصة المسندة لضمير الغائب، والمؤلف وحده يقوم بتنظيم العالم الخيالي للرواية من أجل أن يكون "الطيّب" في السجن ويغتال "الأحمر" ويتزوج "عايد" من حجيلة، وتبقى "الجازية" بطلة الرواية عند الأخضر دون زواج، أما فصول الزمن الثاني نلاحظ هيمنة للقصة المستندة لضمير الغائب"** [2].

اللافت للنظر في هذه الرواية كما قلت سابقا أنها تسرد عن طريق تقنية " الابتداء بالنهاية"، إذ يقدم المؤلف الطيّب وهو في السجن في الصفحة الأولى، لكننا لا نعرف السبب إلاّ في الفصل الثاني.

4-1"الجازية"بطلة الرواية، فتاة أبهرت كل من رآها بجمالها الفاتن الفتان، تسابق شبان دشرتها للزواج منها غير أنها رفضت كل من تقدم لخطبتها :"**ابنة شهيد، قتل أبوها وهو رجل مجهول النسب ولم يعرف له بلد هل هو من الشرق أم الغرب ماتت أمها أثناء وضعها، قامت بتربيتها عائشة بنت سيدي منصور وهي مجاهدة كجداتها، كانت تملك الجازية جمالا خارقا للمألوف، كما أنها فتاة غريبة الأطوار، شهرتها بلغت الآفاق"** [3]

1 ينظر:عمر أوهادي"الكتابة الروائية في الجازية و الدراويش"،ص:1-2

2 -ينظر:المرجع نفسه،ص:2

3ينظر:وهيبة نايلي:"التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة" ص:51

لقد تنافس على الزواج من الجازية أطراف اختلفت مشاربهم وأماكن تواجدهم منهم:

4-2.الأخضر الجبايلي: رجل ذو هيبة ومكانة مرموقة، كلمته مسموعة في الدشرة، أراد تزويج الجازية لابنه الطيّب الشاب المثقف ذو الأفكار الأصيلة، وقد أبت رغبتها في الزواج منه متحدثة مع أخته حجيلة: " **أقبل زوجا ابن عمي الأخضر الجبايلي، لكني أخشى عليه من دسائس الآخرين....**"[1]

4-3.الشامبيط: إنه رجل متحضر يسعى لمصلحة ابنه الذي يدرس في أمريكا و يرغب في تزويجه من امرأة ذات جمال فائق تليق بمستواه الاجتماعي:" **رجل مخضرم عمل في عهدين، أراد تزويجها من ولده الذي يدرس في أمريكا، لأنه يرى في زواجها منه مصلحة لها و للدشرة لكنها كانت ترفضه**"2.

4-4.عايد بن السايح بولحاين: شاب مثقف عاد من المهجر (فرنسا) إلى الوطن نصحه والده بالزواج من الجازية فهي عزّ له و فخر.

4-5.الأحمر: هو شاب جميل المظهر أشقر يشبه الصفصاف طولا، رغب هو الآخر في الزواج من الجازية و هام حبا بها فكل هذه الأطراف المتناقضة يجمع بينها رابط واحد وهو الظفر بالجازية و الزواج منها، لكن لم يظفر بها أي منهم لأنها تحمل حبا كبيرا للطيب، الذي لا يزال في السجن وتنتهي الرواية على هذا الأساس.

وعليه يمكن أنّ نوجز أحداث هذه الرواية ونلخص فحواها انطلاقا من الزمن الذي كتبت فيه: "**هذه الرواية إنه زمن كانت فيه الأفكار الاشتراكية على أوّجها. وكان تأثير هذه الأفكار واضحا على الكتّاب والمثقفين، فهي تجسّد في حقيقة الأمر مرحلة تاريخية كان فيها المدّ الاشتراكي قويا ثم انسحبت هذه الإيديولوجية لتترك المجال للعولمة التي فرضت نفسها أمام الأدب، فكتبت أعمال أدبية من شعر وقصة ورواية جسدت هذه المرحلة**"3.

1 الرواية، ص 76.

2ينظر:وهيبة نايلي:"التراث الشعبي في رواية عبد الحميد بن هدوقة"،ص:87

3المرجع نفسه،ص:87

كان "الأحمر" يُعّد دراسة عن السدود في المناطق الجبلية، لاهتمامه الكبير بالقضايا الجيولوجية ما دفعه الأمر إلى قضاء معظم وقته في الدشرة، وبعد تلك الدراسة المتأنية أدرك أنّ المشروع لا يقوم على قواعد صحية وتكاليفه باهظة الثمن فرفض هذا المشروع، أما الشامبيط فكان متحمسا كثيرا لهذا المشروع لأنه يخدم مصالحه الشخصية، وفي إطار الصراع بين الشامبيط والشخصيات يتعرض الأحمر للقتل ويتهم الطيّب بقتله ليدخل بعدها السجن، والأمر الجوهري في الرواية هو من يستطيع الزواج من الفتاة الجبلية " الجازية".

هناك شخصيات كثيرة تتصارع فيما بينها من أجل الظفر بها ومن هذه الشخصيات، الطيّب بن الأخضر الجبايلي الذي أحب الجازية منذ أيام الطفولة حين كان يراها أمام شجرة الصفصاف، وعايد المهاجر الذي أثّر جمالها عليه فعاد من الهجرة للزواج بها ولكن بمجرد عودته علم أنّ الجازية كانت خطيبة الطيب فتراجع عن فكرة الزواج منها، وصار يرغب في فتاة جبلية أخرى إنها حجيلة، بينما الشامبيط كان يوّد تزويجها من ابنه الذي كان يدرس في أمريكا.

المبحث الثاني: أنواع التناصات الواردة في رواية "الجازية و الدراويش"

1–التناص التاريخي/التراثي.

2–التناص الداخلي.

3–التناص الأسطوري/الرمزي.

أنواع التناصات الواردة في رواية "الجازية و الدراويش"

1–التناص التاريخي التراثي :

لقد اتجه كتّاب الرواية المغاربية في الثمانينيات إلى التراث السردي الشعبي على وجه الخصوص، يتفاعلون مع نصوصه ويستوحونها ويرون فيها رصيدا موحيا لتأسيس كتابة جديدة، و "ابن هدوقة" واحد من هؤلاء الكتّاب الذين استمدوا من التراث والسيّر الشعبية مادتهم الحكائية، فجعل "الجازية الهلالية" هذه الشخصية البارعة رمزا للوطن يشعّ بريقا من الأمل لغد أفضل كبريق وجه الجازية الجميل: " **حيث يقرن الجازية بجزائر الاستقلال ويصور مدى عشق الجميع وطمعهم في نيلها والحلم بغد واعد معها.**" [1]

غير أنّ الخلاف في هذا الحب والعشق يختلف عند الجزائريين عنه عند الهلاليين، إذ سيطرت النزعة الجماعية في الجازية الهلالية، فالكل يعمل من أجل القبيلة حتى تظلّ صامدة ولا تتفكك روابطها، في حين حب الجازية الجزائرية قائم على الذات من أجل تمرير أفكار فردية، وعليه فإنّ الإحالة إلى الموروث: " **يجعل من التراث المرجع في الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية وعلامة مميزة من علامات تعكس أفق حداثية روائية ما فتئت تمثل هاجس الخطاب الروائي الجديد بالمغرب العربي.**" [2]

يجعل الموروث العربي من فلسفة ،تصوف ،أسطورة وتاريخ النص مشعّا بأنواع النصوص الغائبة، هذه النصوص ذات فعالية كبيرة ورمزية جلية يقول "إليوت" : " **تلح على بعض التجارب دون بعضها الآخر لأنّ الشاعر يراها فياضة بالدلالة التي يحاول فضها بأن يقدمها للوعي.**" [3] فالجازية تمتد عبر سياقات خارجية تداخلت لتشكيلها، جمعت هذه البنيات الغائبة وتراصّت لرصف هذا المولود، فهو نص مفتوح متعدد تصبّ فيه مجموعة من النصوص الغائبة، فمن جماليات هذا التناص:" **هو إحياء الذاكرة على مجال واسع فيحقق النص الجديد استيعاب النصوص السابقة، وقد كان " ابن هدوقة" قادرا على إحياء هذه الذاكرة، فاختياره للعنوان من ذاكرة التاريخ له دلالة**

[1] بن جمعة بوشوشة: مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي، مجلة الآداب، ع2، 1995، ص193.
[2] المرجع نفسه، ص: 196.
[3] مصطفى ناصف : الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ص 33.

ومضمون يوحي بقصديته في الاختيار، فهذا الامتصاص التاريخي للعنوان يبيّن مدى وعي الكاتب بالأزمة الآنية باحثا عن زمن بطولي، ليجعله بواسطة فعل التخييل معادلا موضوعيا لروايته ومن ثمّ فإن العنوان يعمل على إثارة الذاكرة التاريخية العربية الهلالية لينتج تداخلا بين النص الروائي والنص السيّري" [1] .

قد اشتغل الرّوائي على تراكمات نصية موروثة قد أبدعها فيما سبق حيث:"**ارتكزت روايته "الجازية والدراويش" على تناصات داخلية تدفع القارئ إلى استحضار النص الغائب، فالنص الجديد عبارة عن: فسيفساء من نصوص أخرى أُدمجت فيه بتقنيات مختلفة.**" [2]

استلهم " ابن هدوقة" ما كتبه بمعيار جمالي مغاير وبناء سردي يتناص ويحاور نصوصه السابقة متأثرا بالتيارات الاجتماعية والإيديولوجية، قام بعملية هدم إبداعاته ثم أعاد بناءها فتشابكت وأعطت نصا جديدا –الجازية والدراويش– تجاوزت مخّيلة المبدع الحاضر وغاصت في عمق التاريخ العربي الإسلامي، رمى بخيوط إبداعه إلى القبيلة الهلالية وإلى السير الشعبية، وهذا ليعقد مقارنة بين الجازيتين "الجازية" هذا الاسم اللامع الذي حفر في الذاكرة، فكثير من أبناء هذا الوطن هم حفدتها وقصة الهلاليين من أكثر القصص الشعبية شهرة استرجعها " ابن هدوقة" واستلهمها وجعلها عنوانا لروايته.

الجازية المرأة العروب، صاحبة المشورة والرأي، المتمردة الثائرة، النموذج الأعلى والأمثل للتضحية من أجل إنقاذ قبيلتها وتخليصها من المجاعة التي حلت بها.

لقد استنص " ابن هدوقة" الجازية الهلالية من سيرة بني هلال القبائل العربية التي تمتد منازلهم بين مكة المكرمة والطائف، كانت الجازية رفيعة النسب فهي: " **أخت الأمير حسن بن سرعان هي البدر في ليلة التمام، إنها مضرب المثل في الجمال والحكمة وحسن التدبير، ورأس الفتنة وصاحبة الرأي والمشورة في قبيلة الهلاليين.**" [3]

---

1 ينظر:يوسف نجعوم:"جماليات التناص في حكم الإمام علي" دراسة تطبيقية في نهج البلاغة ،مذكرة ماجستير في الأدب العربي، تخصص:البلاغة العربية و شعرية الخطاب، جامعة أم البواقي، 2008-2009،ص:

2 محمّد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 121.

3 محمّد مرزوقي: الجازية الهلالية، الدار التونسية للنشر ، ص 12.

كانت تأبى العيش في القصور معتادة على حرية الخيام والبداوة، ضحت بنفسها وقبلت الزواج من أمير مكة ذي السبعة عيوب–الشريف شكر بن هاشم– أملا في المحافظة على تمسك قبيلتها وتخليصها من المجاعة التي حلت بها في نجد لكنها ترفض العيش في القصور وتتوق لحياة البداوة، فأرسلت له مرسولا: " **أرسل للشريف شكر بن هاشم –أمير مكة وقل له الجازية ترضى به زوجا والشرط أهلي يعيشون في أرضه بذراريهم ويضمن حياتهم ومراعيهم.**" [1]

لقد رضيت الجازية الزواج من هذا الأمير رغم عيوبه وبشاعة خلقه تضحية منها حتى تعيش قبيلتها بسلام لأنها كانت المدبرة والمفجرة لكل أحداث قبيلتها، فلا تقوم لها قائمة دونها.

الجازية الهلالية رمز من رموز الحب الوطني، أحبت قبيلتها ووطنها مثلما أحبت الجازية الجزائرية وطنها رغم صعوبة العيش، وها هي الهلالية تعطي درسا لأخيها عن الوطنية عندما ذمّ قبيلتها نجد، تلومه قائلة:

مالك يا ابن سرحان أنكرت نجد وأوطانها
مهما تجذب الأرض ما يرفضوها سكانها
أنا نجد عندي جنة ترقص بالذهب غصانها. [2]

كانت الجازية الهلالية تملك من الجمال والحسن ما أسر قلوب الشبان فرغبوا في الزواج منها مثل الجازية الجزائرية التي عشقها كل من رآها، فيتضح التناص السيري بين الجازيتين من خلال البطولة التي كان يريد الفرد أن يعيشها بتبيين الصورة بالضد من مجتمع الاستهلاك إلى مجتمع آخر منتج يعيش فيه الفرد عصر البطولة تجسدت هذه البطولة في انغماس الجازية الجزائرية في زمن الهلاليين واقتناصها لشخصية الجازية الهلالية، فأزماتها تماثل أزمات الجازية الهلالية وهذا الامتصاص كما يرى "مُحَمَّد بنيس": **" قبول سابق للنص الغائب وتقديس وإعادة كتابة لا تمس جوهره.... وهذا النص غير قابل**

[1] رواية "الجازية الهلالية"، ص 24.
[2] الجازية الهلالية، ص 29.

للنقد... هو معاونة للنص والدفاع عنه وتحقيق سيرورته التاريخية." [1] فالجازية الجزائرية أسطورة الحب والعشق في دشرتها، رمز الجمال الخلاق، حسنها يملأ الدنيا، حتى أنّ النّاظر لا يستطيع تثبيت الرؤية في وجهها يقول " الطيب بن الجيايلي": " **حقرت نفسي أمامها، امتلكني حزن غريب، وأنا أرى نفسي تصغر كلما رفعت بصري إليها إن جمالها مخيف.**" [2]

" **كانت الجازية بينهم كأنها البدر بين النجوم.**" [3]

كل منهما تتوق إلى الحرية، الهلالية ترفض العيش في القصور والدنيا المترفة، والجزائرية تأبى الرحيل إلى قرية عصرية بورجوازية وتفضل الدشرة بكل تجلياتها البسيطة وسط زوبعة الدراويش والحضرة والزردة.

حتى الغرابة كانت تلازمهما وقيل عنهما الكثير، فمن الغرابة التي كانت تسبح حول الهلالية أنّ شعرها لفرط طوله بقي بين الصخور بعد موتها وبقي شاهدا على جمالها، والجزائرية كان جمالها نورا يحرق من اقترب منها: " **بسمتها ترتفع بالنفس إلى البعيد .... لكنّها كالنور قربها محرق كل الشبان يرهبونها.**" [4]

كان القوم يستقبلون الهلالية بالتبجيل والاحترام، يستشيرونها في أي عمل، كانت على رأس أي فتنة تقع، تقول في إحدى رحلاتها بحثا عن الكلأ: " **سمعت كلامكم وفهمت مرامكم، رأيكم رأي فطير ما فيه خير ودونه موت الشاه والبعيد، وعذاب الصغير والكبير، ما تبقى للقوس مترع ، ولا للطير موضع، الأهل ماتوا بالجوع، وأنا ما أرضى لأهلي الذل والخنوع.**" [5]

حبها لوطنها وغيرتها على قبيلتها جعلها تشغل نار الفتن أما الجازية الجزائرية فكانت الفتنة في دشرتها لكونها معشوقة كل من رآها من شبان دشرتها أو رعاتها أو الدراويش وحتى الزوار يأتون من

[1] محمّد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص277.
[2] الجازية والدراويش، ص 76.
[3] الجازية الهلالية، ص 122.
[4] الجازية والدراويش، ص 25.
[5] الجازية الهلالية، ص: 24.

أجلها، فمات من مات وسجن من سجن وكل ذلك بسبب حبهم لها، أخبارها وصلت حتى لديار الغربة عند " عايد" وحنينه للعودة بحبه إليها: " **هام بها كل من أحس بعروقه بقية من قوة.**" [1]

لجأت "الجازية الجزائرية" إلى الماضي السعيد إلى الحب العفيف، إلى الجمال الخلاق حنّت إلى ماضي البطولات، وساقتها إليه نكسات التراجع ونكبات الدهر حيث أضحت كالدمية تجرب عليها السياسة، فاستنجدت ب"الجازية الهلالية" لإحياء لحظات الزمن المجيد: " **إنّ الزواج فاتها نهائيا ولم تصلح إلاّ لممارسة التجربة.**" [2]

المرأتان تتحاوران حول ما مرّ بها من محن وأزمات، فالهلالية وهموم قبيلتها محاولة معالجتها خاصة محنة المجاعة والجزائرية تمثل وقائع الأزمة الجزائرية بكل تداعياتها التي بدأت تعصف بها.

الجازية الجزائرية تعني الوطن بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى، كل شيء عنه عن أزماته، تأملات في الصراعات القائمة، استحضرت " الجازية الهلالية" وتعالقت معها في البطولة، في الحب الذي يطغى على كل شيء من أجل الوطن، فصورة الجازية الهلالية تناسلت عبر القرون السحيقة لتشير على المعنى العميق للجازية الجزائرية ومحاولة لحل الأزمنة الراهنة، الجازية تبقى صامدة متصلة العروق رغم ما يهّب عليها من أزمات واقفة كأغصان الصفصاف: " **النفس تميل أحيانا عندما تهب عليها النسمات العليلة كأغصان الصفصاف لكن الجذع يبقى ثابتا... الملح ما يدود.**" [3]

الجازية الجزائرية هي المرأة الحلم: " **أتدري أي شيء هي الجازية بالنسبة للدشرة؟ هي الحلم الذي يبيت كل ليلة في فراش كل راع وكل فلاح درويش، هي العروق الماضية ، هي الثمار التي ستولد.**" [4] صورة الجازية لها مكانتها في قلب الرعاة، إنها الوطن الذي هام به كل واحد بطريقته حتى الرعاة والدراويش: " **من لا يعرف قيمة الجازية لا يعرف شيئا...الجازية أكثر من امرأة.**" [5]

---

[1] الجازية والدراويش، ص 27.

[2] المصدر نفسه، ص 26.

[3] المصدر نفسه، ص 35.

[4] الجازية و الدراويش، ص 57.

[5] المصدر نفسه، ص70.

هذا النموذج الذي يعّد من المنجزات السردية الفريدة المكتوبة بلغة الآخر، إذ تتجلى قدرة "ابن هدوقة" في استنصاص " الهلالية" فالنجمتان الجميلتان "الجازية الهلالية والجازية والدراويش لبستا الأرمز للجزائر، جزائر ما قبل الاستقلال والتطلع إلى غد مشرق، فأحيا بذلك النص الغائب ولم يلغه، فهناك تقارب دلالي و اشاري وأوّل التقارب هو اسمها: "الجازية" وتعني كمال الصفات والجمال.

لم ترغب الجازية الجزائرية الخروج عن دشرتها بل تفضل البقاء وسط الدراويش والحضرة وهنا نلمس استحضار للموروث الصوفي، حيث تعالق النص الحاضر بالموروث الصوفي ودخل في حوار مع الشطحات الصوفية والحضرة والدراويش هروبا من واقعهم المرير ومأساتهم الكارثية، فقد استنصص "ابن هدوقة" الطرق الصوفية ووظائفها في الروّاية والمتمثلة في الدراويش ورموزها التي تتجلى في إقامة الزردة وإحياء طقوسها القائمة على الخوارق واختلاط الممكن بالمحال التي يعود ظهورها إلى العهد الاستعماري، فالدرويش هو الشخصية الرمزية التي أدت دورا حاسما في التعبير عن الطقوس الطرقية هذه الأخيرة التي تعد جزءا أساسيا من حركة التصّوف، وتلك الجماعة الشعبية تضفي هالة من القداسة ومن يقوم بالطقوس الصوفية هم الدراويش تؤدي في جامع السبعة: " **يقال عن الجامع أنّه مدفون به سبعة أولياء لهم من يخلفهم أبد الدهر، كلما مات في الدشرة سبعة جاء من بعدهم سبعة...سبعة يغباو وسبعة ينباو...**" [1]

في الدشرة سبعة أولياء والولي من المراتب الصوفية، تقام له الزردة للتبرك وطلب المعونة فحسب عاداتهم هو وسيط بين الله والبشر: " **إنّ أغلب الناس يعتقدون أنّ الدعوات الصالحات لدى أضرحة الأولياء السبعة يولدن العواقم ويزوجن العوانس وأنّ ما جاء إلى السبعة بنية سيئة لن ينجو من نقمة أوليائهم.**" [2]

فهذا التناص الإشاري يحيل إلى الطرق الصوفية التي استقاها "ابن هدوقة" القائمة على نشر الخرافات والشعوذة بين الناس والدرويش هو القائم على ذلك ، يأتي بالخوارق، فلا تقام الزردة إلاّ بهم

[1] المصدر نفسه، ص 35.

[2] الجازية و الدراويش، ص 57.

ولا تتم الحضرة دون رقصاتهم والزردة هي: " **أكباش تذبح ومناجل تضبح وزرنة وبنادير تصيح، فيها صفقات تعقد وأموال تعد ماء من العين ودعوة من الصالحين.**" [1]

تكون في الحضرة حركات موزونة كانحناء الظهر وهزّ الرأس...

استحضر "ابن هدوقة" في روايته الموروث الصوفي لإيضاح موضوع الزردة والدراويش فالدرويش يقوم بحركات دائرية سبع مرات وإن جاءت الجازية إلى الحضرة فهو أمر عظيم يتعجب له الكبير والصغير: " **علت ضوضاء وهرج بين النساء ! ...لم يكن السبب هينا صغيرا إنّه حدث عظيم لم ينتظره أحد ...لقد جاءت الجازية إلى الحضرة.**" [2]

وعند التحاقها بالحضرة وانضمامها إلى حلقة الرقص يبدأ الدرويش يتفوه بكلام غامض وألفاظ غريبة ويجمع بين أشياء لا يجتمع في الطبيعة والحديث عن الساعة واليوم الآخر: " **قولي كيفاش أشراطها جاءت... وين هي؟ الشمس واش بها، هربت من الشرق خائفة! من آش خايفة؟ خايفة من الذي اجتمعوا وفرقونا.**" [3]

تشكل رواية الجازية والدراويش تحولا نوعيا في مسيرة إبداع "عبد الحميد بن هدوقة" لما توافرت عليه من شروط الكتابة الروائية وأدواتها الجمالية، لأنه استثمر من التراث الحكائي الشعبي ممثلا السيرة الهلالية التي وظفت منها شخصية الجازية رمزا جماليا وفكريا: " **ترمز الجازية إلى الجزائر، أردت أن أذهب بأسطورة الجازية إلى بعد فنيّ وسياسي من خلال الجازية الرّوائية، أردت أن أعطيها قاعدة مادية وجدت بالفعل وهي الجازية الشخصية السياسية رمزا للجزائر المعاصرة.**" [4]

[1] المصدر نفسه، ص 71.

[2] المصدر نفسه، ص 87.

[3] المصدر نفسه، ص 87.

[4] أنظر: بوشوشة بن جمعة: التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، دار الثقافة لولاية برج بوعريريج، مطبعة دار هومة ، الجزائر، 2002، ص244-245.

لم يكتف "ابن هدوقة"باستحضاره للتراث الشعبي، كذلك استقى مادته من التراث الشعبي الجزائري المغاربي المتمثل في طقوس كل من الزردة والحضرة والدراويش "**كانت أساطير الدشرة تتمثل في السبعة والدراويش والصفصاف ثم تخرج الجازية فجأة من الطفولة لتصبح الأسطورة–الحلم–**"[1]

منذ البداية يدعونا العنوان: "الجازية والدراويش" إلى ذاك التعالق مع السيرة الهلالية " الجازية بين هلال" وبالتالي الدخول إلى عالم الأسطورة والخرافة الشعبية. ففي الرواية عناصر تكشف لنا المقولات الخرافية الأسطورية وتؤكد على التعالق النصي بين السير الشعبية والتراث مثل:

–الجازية: محل النزاع والمنافسة للظفر بها، لكن يبقى الوصول إليها مستحيلا، كما أنها تمثل داخل الرواية: الحلم، الحياة، الفتنة، الماضي، المستقبل....

–أسطورة الأب: تستمد الجازية أسطورتها من أسطورة والدها الشهيد: " **قتل بألف بندقية ودفن في حناجر الطيور.**" [2]

الدراويش: فهم يمثلون: الخارق، الغيب، مخافة الناس.

حفل الزردة: تظهر في طقوس الاحتفال، التبرك بأضرحة الأولياء، الخوارق، لعق المناجل، الذبح والدوران.

الحيوانات: نجد البغال، الحمير، الكباش، لكل منها مخزون في الذاكرة.

الطبيعة: الجبل، السهل، الصفصاف، السيل، الطرقات الصعبة، الهاوية...

[1] الجازية والدراويش، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص 36.

أراد الروائي "بن هدوقة" من تعالق الجازية الجزائرية بالسيرة الهلالية: " **أن يعبّر بها عن الجزائر المعاصرة، وجعلها رمزا للبعد العربي الإسلامي للجزائر.**" [1] ولعل أوجه الاشتراك والتشابه بين الجازية الروائية والجزائر الوطن يظهر فيما يلي:

الجازية الروائية	الجزائر الوطن
- ج.ا.ز.ي.ة - بنت الشهيد الذي قتل بأكثر من ألف بندقية. - متصفة بالجمال والحسن والكمال. - محل مطمع واستغلال: كلهم يريدونني لغاية...هم سماسرة." [2]	- ج.ز.ا.ئ.ر. - بنت ملايين الشهداء والثوار. - الجزائر تزخر بالجمال والتنوع الطبيعي. - كانت محل طمع الغزاة والمستعمرين نظرا للثروات التي تزخر بها." [3]

.

كما أن الرّوائي استحضر القصص القرآني، فوظّف قصة أصحاب الكهف وأحياها في ذاكرة "قرية السبعة" فالمرجع أن أصحاب الكهف كانوا سبعة والقرية فيها سبعة أضرحة للأولياء الصالحين تحمل أسماءهم "قرية السبعة" قال تعالى: سَيَقُولُونَ ثَلَٰثَةٌ رَّابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًۢا بِٱلْغَيْبِ ۖ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ ۚ قُل رَّبِّىٓ أَعْلَمُ بِعِدَّتِهِم مَّا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِيلٌ ۬ فَلَا تُمَارِ فِيهِمْ إِلَّا مِرَآءً ظَٰهِرًا وَلَا تَسْتَفْتِ فِيهِم مِّنْهُمْ أَحَدًا ﴿٢٢﴾ [4]

قصة أصحاب الكهف حقيقية تحمل أبعادا دينية توحيدية حكاها لنا القرآن الكريم دلالة على إعجاز الله تعالى وقدرته أما السبعة أولياء فهي نموذج لتجهيل الناس مقدسون بتحريض من الدراويش وأساطيرهم التي زرعوها في عقول السكان، حتى كلمة "دراويش" لها دلالتها الخاصة، فهي تحيل إلى أتعس مرحلة مرت بها الجازية –فترة الاستعمار– أين كان الشعب جاهلا يؤمن بالمعتقدات الخرافية

[1] أنظر: أحمد منور: التداخل النصي بين جازية بن هدوقة ونجمة ياسين، مجلة اللغة و الأدب، معهد اللغة العربية و آدابها ، جامعة الجزائر العدد 13ص133.

[2] الجازية والدراويش، ص76.

[3] كمال بن عطية: سؤال العتبات في الخطاب الروائي، دار الأوراسية للطباعة و النشر، الجلفة ، الجزائر، 2009ص 107.

[4] سورة الكهف، الآية رقم 22.

والطقوس اللاشرعية: " **إن أغلب السكان يعتقدون أنّ الدعوات الصالحات لدى أضرحة الأولياء السبعة، يولدن العواقم ويزوجنّ العوانس... وأنّ من جاء إلى السبعة بنيّة سيئة لن ينجو من نقمة أوليائها.**" [1]

حتى الطرق الصوفية ورموزها المتمثلة في الدراويش ليس تصوفا بمفهومه الواسع وإنما هي الطرقية التي لعبت دورا في تعتيم المفاهيم وتنويم الشعب والترويج للطقوس والخرافات وقد كان ظهورها أكثر حدة في العهد الاستعماري: " **وقد وجدت الدعاية الفرنسية في عهد احتلال إفريقيا الشمالية عدد من مشايخ الطرقية الصوفية لتسخيرهم في خدمة أغراضها واشتغل محمود تيجاني في الجزائر وعبد الحي الكتاني في المغرب ، وابن عزوز في تونس.**" [2]

الطرقية والدراويش تستدعي الزردة وزيادة الأضرحة وإقامة الحضرة والرقصات " **تعدّ الزردة من خصوصيات الريف الجزائري... وتخضع الزردة إلى سلوك ديني بشكل واضح.**" [3]

فالزردة خاصية ريفية تمارس في الريف الجزائري بكل طقوسها، وهي كلمة: " **مستمدة من الأمازيغية تستعمل في سرق البلاد وجنوبها... وتأخذ الزردة دائما قيمة دينية لأن العامة تتصورها على أنها إكراما للولي.**" [4] وقد وظّف " ابن هدوقة" "الزردة" في روايته وخصص لها مكانها الذي تقام فيه وهو مسجد السبعة المكان المقدس المدفون به السبعة أولياء لهم خوارق وكرامات حسب المعتقد الذي زرع في أذهان السكان: " **نحن نبني من الأساس والذي يريد مساعدتنا يبكر ولا يتأخر ويسلّم أمره إلينا مكتف اليدين والرجلين! عندئذ ينال ما يتمنى، أما الذي أراد أن يدخل إلينا من النافذة والباب مفتوح نرمي به في الهاوية.**"[5]

---

[1] الجازية والدراويش، ص 70.

[2] عبد الحميد بوسماحة: الموروث الشعبي في روايات ابن هدوقة، اللغة والأدب، ص 199.

[3] عبد الحميد بوسماحة: الموروث الشعبي، ص 200.

[4] المرجع نفسه، ص200.

[5] الجازية والدراويش، ص 171.

يرافق هذه الزردة عدّة طقوس من ذبح لبعض الحيوانات، قراءة الدم المجمد للتنبؤ بما سيحدث، ثم تبدأ الحضرة التي تصاحبها الأنغام والموسيقى والرقص، وحضور الجازية للزردة يعطيها بعد آخر، حدوث المحال، تعلو صيحات الدرويش، يندهش الحضور: " **إنه حدث عظيم لم ينتظره أحد...لقد جاءت الجازية إلى الحضرة!...جاءت ملثمة لكن نورها لم يحجبه لثام ! حسنها تيار متموج... فاض جمالها على الساحة كما يفيض الفجر على الأفق.**" [1]

فهي كما يرى "الطاهر روابنية" معبد الجمال الذي يقوم فيه الدرويش بطقوس الحب، فكل هذه الأشياء استحضرها الرّوائي في سياقاتها بمساعة الخيال وغناه بالصور والأحاسيس. هكذا عمل " ابن هدوقة" على استرجاع ذلك الإرث القابع في أعماقه، فتفاعل الخطاب السردي مع التراث الشعبي بكل تجلياته الخرافية فعانقت الجازية الهلالية من خلال الرواية، والزردة بكل طقوسها ومساحاتها الصوفية، فالجازية ولدت من رحم المعاناة من ذاكرة مثقلة بالهموم تتوق إلى ملامسة زمن جديد والتغيير إلى ما هو أفضل

وظف الكاتب "عبد الحميد بن هدوقة" في روايته "الجازية والدراويش" هاته الشخصية التاريخية، فهي إضافة إلى جمالها الفتان تحوز إعجاب كل من يراها فيغرم بها ويتمنى لو أنها له دون غيره، وجمالها لا يذبل ولا يزول، لها قداسة خاصة في نفوس أبناء الدشرة، هي ابنة الشهيد الذي قتل بألف بندقية وقد وظف الأسطورة في الرواية حيث قال: " **ثم تخرج الجازية فجأة من الطفولة لتصبح الأسطورة: الحلم.**" [2]

غير أنّ كل واحد ينظر إليها بطريقته، "فالدراويش" يريدون بسط نفوذهم عليها وجعلها تحت هيمنتهم، من خلالها يسيطرون على الناس كافة، أما" الطيب" فيريدها زوجة تنجب له الأولاد و" الأحمر" يريدها مغامرة تعيش أحلامه ويتخلص من حياة الدشرة البائسة، أما "ابن الشامبيط" فيريدها من أجل تطهير ماضيه الملوث بدماء الشهداء.

1الجازية والدراويش، ص 87

2 المصدر نفسه، ص24.

فقد استحضر من التراث الجازية الهلالية ذات الفتنة والذكاء والغموض أما إذا أردنا أن نربط هذه الأحداث بسياقها الاجتماعي والسياسي فإنّ الرواية تجعل لكل شخصية دلالة على كتلة اجتماعية معينة، فالرواية ظهرت للوجود سنة1984 فقد تزامن هذا التاريخ وبداية ظهور الكثير من التيارات السياسية التي تريد اقتحام الواقع الجزائري، فالجازية في الرواية تمثل الجزائر أما الشخصيات الأخرى فهي ترمز للتيارات المتصارعة للحصول على قيادتها: " **إنّ هذه الفترة التي نزعت فيها الكتابة الروائية نحو توظيف التراث، لم تعد هي الفترة السابقة والتي كان المثقف العربي يواجه المحاولات الاستعمارية الرامية إلى محو تاريخه وطمس معالم هويته، بل أصبح التراث طرفا أساسيا في المعركة الأساسية، وهي السعي لاسترجاع هوية ضائعة أو تحديد معالم هوية مشبوهة.**"[1]

لقد اكتسبت صورة المرأة دلالة واضحة في رواية "الجازية والدراويش" فالجازية عبرت عن الثورة المسلحة باعتبارها فترة مفصلية في تاريخ الجزائر " **الجازية أخرجت الدشرة من سبات القرون أعطتها حياة خصبة بدل حياتها الميتة، إذا سكتت هب الدراويش لإقامة زردة استرضاءًا لها واستعطافا، كانت غريبة الأطوار لا تستقر على حال، عيونها تعّد وتتوعد، سمتها ترتفع إلى البعيد من السدم لكنها كالنور قربها محرق.**"[2]

قد عبرت الرواية عن اختلاف في الأفكار أكثر ما عبرت عن الواقع: " **إنّ الجازية مغامرة ومغامرتها تجعلها تعيش في الزمن الذي لم يوجد.**" [3] فالجازية الأسطورة بحيث تمتزج الأساطير عند الكثير من الشعوب بالتاريخ امتزاجا يصعب فيه تخليص الواقع من الأسطورة، فقد استحضر المبدع التراث فنيا وجماليا بطريقة تجعله يختار قارئه النموذجي "**الذي يجب أن يتوفر فيه قدرا من المعرفة والعلم يقدر بواسطته إلى جمالية هذا التوظيف.**"[4]

---

[1] مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، بحث في مضمون الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية(1971-2000)، بحث لنيل درجة دكتوراه دولة، كلية الآداب و الفنون، ص99.

[2] الرواية، ص 24.

[3] الرواية، ص 27.

[4] د.محمّد تحريشي: دراسات وإبداعات وزارة الثقافة، دار الأهل للطباعة، برج الكيفان، الجزائر، ص 55

2محمّد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص:122

2–التناص الداخلي:

لقد اتكأت رواية "الجازية والدراويش" على تناصات داخلية من تلك التراكمات النصية الموروثة التي أبدعها الروائي عبد الحميد بن هدوقة فيما سبق، فنصوصه مليئة بالمقابسات والإشارات التي تدفع القارئ إلى استحضار النص الغائب وتتطلب منه نوعا من التفاعل الخلاق ما بين النص الأصلي و النصوص الأخرى، و نعني بها نصوصه الروائية السابقة على غرار: ريح الجنوب، نهاية الأمس ، بان الصبح. يقول مُحَّد مفتاح بخصوص أنواع التناص:" ...**التناص يحدث على شكلين اثنين بحسب المرجع أو الإحالة و هما:التناص الداخلي و التناص الخارجي."**[2]

لقد استلهم "ابن هدوقة" مما كتبه بمعيار جمالي بناء سردي يتناص ويحاور نصوصه السابقة متأثرا بالتيارات الاجتماعية والإيديولوجية، فقام بعملية هدم لإبداعاته وإعادة بنائها ،كما يقول "بارث" عن استدعاء النص الخام للنصوص القبلية التي: "**تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى."**[3]

رواية "الجازية والدراويش" تتناص مع روايات الكاتب السابقة "ريح الجنوب"، "نهاية الأمس"، "بان الصبح"، من خلال سرد الواقع الجزائري بكل مستوياته. والدشرة هي النموذج الذي يعكس المجتمع الجزائري الكبير في صراعه الطبقي، وحبهم وتعلّقهم بالوطن واعتبار أبنائهم هم الحل لأزماتهم مثل: "لخضر بن الجيايلي" رجل الأصالة والوطنية يقرر تزويج ابنه "الطيّب" إلى "الجازية": " **المرة الوحيدة التي خالفته فيها كانت تتعلق بخطبة الجازية...رجعت في العطلة إلى الدشرة فعرض علي الموضوع، رفضت رفضا قاطعا واصل حديثه كأنه لم يسمعن...بنت أصل، أبوها شهيد عظيم، أمها امرأة صالحة."**[1] وما أكثر خطابها الذين يجدون الحل في الأبناء فعابد بلقاضي في رواية "ريح الجنوب" لكي يحافظ على أملاكه ومصالحه من خطر الثورة الزراعية أراد أن يزوج ابنته نفيسة زواجا غير متكافئ،

3رولان بارث، نظرية النص(ت: مُحَّد خير البقاعي، العرب و الفكر العالميين، مجلة النصوص الفكرية و الإبداعية، ع3، 1988،بيروت لبنان،ص:96

[1] الجازية والدراويش، ص 73.

زواج ترفضه نفيسة: "**أنا قررت أن تتزوجي وقراري قضاء.**" [1] فهذا تناص بين الرواتين "الجازية والدراويش" و" ريح الجنوب" فهو يقوم على نوع من المقايضة في مسألة الزواج، إذ يأتي زواج "الطيّب" من "الجازية" حفاظا على الدشرة من الضياع وفي المقابل زواج نفيسة من مالك فرصة الإقطاعي للإفلات من الثورة الزراعية فهذه الشخصيات المتضادة ما بين الخيانة وحب الوطن والوفاء له، "فابن الجيايلي" يرى في ابنه "الطيب" المنقذ للجازية –الوطن– حيث أنّه يستحمل مسؤولية هذا الزواج في حين بدأ الجميع يتكالب عليها وينظر إليها بعين الطمع فصارت: " **محط أنظار الطامعين من كل حدب وصوب داخليا وخارجيا بما في ذلك الدراويش.**" [2]

هذا التنافر بين الشخصيات خّلف الاستغلالي، الانتهازي، الامبريالي الذي يسعى لبيع الوطن، كما خلّف المواطن الثوري الذي دافع عن وطنه بالأمس ويناصر ويقاوم اليوم مثل: "لخضر بن الجيايلي" والمعلم "البشير" في رواية "نهاية الأمس"، و "مالك" في رواية "ريح الجنوب"، و"رضا" في رواية "بان الصبح".

إذا انتقلنا إلى جانب آخر نجد أحد مظاهر التناص واردا في رواية "الجازية والدراويش" عبر واقعة بناء السد لحفظ فكان الماء مصدر خراب في حين يمثل الماء في روايته "نهاية الأمس" مصدر الإنعاش و الخصب الذي يبعث القرية إلى حياة أفضل، ورغم ذلك يبقى سكان الجازية يهيمون حبا بدشرتهم: " **الدشرة هي جنتنا وهي سجننا ولا يستطيع أحد أن يخرجنا منها.**"[3] أما سكان القرية في "نهاية الأمس" لا تهمهم الدشرة لأنهم يرغبون في الرحيل عنها: " **سكان هذه القرية لا تهمهم المدرسة إنهم سوف يرحلون عنها عاجلا أو آجلا.**" [4] فهذا أحد مستويات التناص: النفي الكلي فالماء معادل للحياة ودونه تنعدم الاستمرارية وفي رواية "الجازية" نجده الفناء والغرق لأن بناء السد سيؤدي إلى خراب الدشرة وترحيل السكان، فالشامبيط معادل لموت الدشرة وخرابها وما يقابل في رواية "نهاية

[1] عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب، ط5، 1971، الجزائر، ص90.

[2] عثمان بدري، دلالة المقارنة للمكان الروائي عند ابن هدوقة ، اللغة والأدب، جامعة الجزائر، 1998، ص67.

[3] الجازية والدراويش، ص117.

[4] عبد الحميد بن هدوقة، نهاية الأمس، الشركة الوطنية للتوزيع، الجزائر، ط2، 1978، ص06.

الأمس" احتكار الاقطاعي "ابن الصخري للمياه وحجزها ورغبة المعلم "البشير" في تحرير هذا الواقع بما في ذلك الماء، فهذا التداخل الدلالي يدعو إلى التغيير وكبح مطامح الاستغلاليين وتلك الصراعات الموجودة في مجتمعنا، ووجود هذه الطبقة الانتهازية التي استفحلت فيها الخيانة فباتت تنخر من خيرات البلاد. كما نجد تداخل شخصية "البشير" رجل الإصلاح والتغيير لما هو أفضل للشعب مع شخصية "الطالب الأحمر" إلى حد بعيد من حيث الأفكار والإيديولوجيا والانتماء السياسي، فهذا التناص الإيديولوجي بين المعلم "البشير" و "الطالب الأحمر" كشف لنا عن الامتداد التاريخي لهذه الأفكار.

كثيرة هي التناصات الداخلية في هذه الرواية مثل: التطوع الطلابي في "الجازية" يثير قضية الثورة الزراعية، وبالتالي تتناص "الجازية" و"ريح الجنوب" و "نهاية الأمس" من خلال الاستصلاح الزراعي والتوزيع العادل للأراضي، فالعمليات التطوعية التي عرفت إبان الثورة الإشتراكية تحاور الثورة الزراعية وبالتالي تتعالق مع "بان الصبح" أين نجد "رضا" الطالب الجامعي منظم للعمليات التطوعية الطلابية تقول ابنة عمه نعيمة: "**علمت منذ مدة أنّه أحد الذين يسهرون على تنظيم التطوع الطلابي.**" [1] فهذا الانتصار للاشتراكية في "بان الصبح" تتداخل ويتعالق مع مشاريع الأحمر وخرجات الطلبة التطوعية بقيادته، وهذا استحضار لشخصية "رضا" الذي كان يدعو هو الآخر للتغيير والتجديد.

حتى الشخصيات الثانوية أعادها الكاتب إلينا لكن بقالب جديد فالرعاة في "الجازية" أوجدهم من قبل في "نهاية الأمس" و" ريح الجنوب" غير أنهم اختلفوا عن سابقيهم حيث كان لهم دور في مشاركة "الجازية" مأساتها حتى أنهم أحبوا الأسطورة " الجازية" وبالتالي توهجت أحداث الرواية بهم.

فراعي السبعة يحيل إلى راعي بلقاضي في رواية "ريح الجنوب" فالرعاة كذلك أحبوا "الجازية" لكن بطريقتهم وعرفوا قيمتها يقول راعي السبعة في حوار مع عايد: " **من لا يعرف قيمة الجازية لا يعرف شيئا!... الجازية أكثر من امرأة.**" [2] إنها الوطن الذي هام به كل واحد حتى الرعاة كان لهم نصيب

[1] عبد الحميد بن هدوقة، بان الصبح، الشركة الوطنية للتوزيع 1980، ص170.

[2] الجازية والدراويش، ص: 35.

في ذلك، كذلك نجد الراعي رابح يطمح في حب "نفيسة" ابنة سيّده رغم بساطة عيشه وسذاجة ثقافته لأنه كان يؤول كل الأشياء تأويلا جنسيا، فكره يقوم على شهوة حيوانية.

حتى الفضاء المكاني تتداخل وتعالق في الروايات " ريح الجنوب" " الجازية والدروايش"، "نهاية الأمس" وهو الريف غير أنّ الريف في " الجازية" كان مميزا جدا فهو تلك الدشرة التي يزورها الناس باستمرار قصد الجامع والدعاء عند الأضرحة رغم صعوبة مسالكها يصفها "عايد" قائلا: "**عين جارية، أشجار من كل نوع، صفصاف يتحدى الهاوية! الدشرة وجنتها تحي الربيع رغم الصيف الصائف! مناظر الجبل ملأت نفس المهاجر عبطة...**" [1] في حين أن الريف في "ريح الجنوب" يثير الاشمئزاز والقلق فهي بيئة تؤدي إلى الرتابة والملل مما جعلت نفسية تنفر منها وتضجر لقضاء العطلة فيها: " **كل الطلبة يفرحون بعطلتهم أما أنا فعطلتي أقضيها في المنفى...**"[2].

تعالقت هذه النصوص وتحاورت لتشكل نصا جديدا يعالج أهم الصراعات التي عاشها الشعب الجزائري ولا يزال يعيشها، استنصص هذه النصوص المختلفة للطبقات المكونة للوطن والصراعات التي أوصلت الجازية إلى الأزمات التي تعيشها فالجازية والدراويش ما هي إلا صورة لثقافة الكاتب وإنتاجه السابق لكن بطريقة يغلب عليها الخيال الأسطوري من خلال ما شيّده التخييل الروائي من دلالات.

لقد استقى الرّوائي مادته من التراث الشعبي وكذا السيرة الهلالية لذا نجد الكثير من النصوص قد تداخلت فيما بينها سواء بواسطة الاستشهاد أو الإيحاء أو الاقتراض، التضمين و الاقتباس المباشر و غير المباشر.

2-1الاستشهادLA CETATION: هو يمثل بنية نصية دخيلة على النص المفترض ويكون إما من القرآن الكريم، فقد ورد بين مزدوجتين وبخط محجم: قوله تعالى: لَا يُكَلِّفُ ٱللَّهُ نَفۡسًا إِلَّا وُسۡعَهَاۚ **لَهَا مَا كَسَبَتۡ وَعَلَيۡهَا مَا ٱكۡتَسَبَتۡۗ** رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذۡنَآ إِن نَّسِينَآ أَوۡ أَخۡطَأۡنَاۚ رَبَّنَا وَلَا تَحۡمِلۡ عَلَيۡنَآ إِصۡرٗا كَمَا حَمَلۡتَهُۥ عَلَى ٱلَّذِينَ مِن قَبۡلِنَاۚ رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلۡنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِۦۖ وَٱعۡفُ عَنَّا وَٱغۡفِرۡ لَنَا وَٱرۡحَمۡنَآۚ أَنتَ مَوۡلَىٰنَا فَٱنصُرۡنَا عَلَى

[1] الجازية والدراويش، ص 39.

[2] ريح الجنوب، ص101.

ٱلۡقَوۡمِ ٱلۡكَٰفِرِينَ ﴿٢٨٦﴾ [1] ، جاء بها الراوي ليكسب الرواية مسحة دينية وأما الأمثال: وهي من أهم الفنون التعبيرية الشائعة بين الناس، أورد الرّاوي منها الكثير، لكنها بلغة فصيحة وأخرى من التراث الشعبي القديم مثل : " **الملح مايدود**"[2] دلالة على وفائها للطيب السجين وتناصها من التراث العربي، " من يصلح الملح إذا الملح فسد" و "**الشجرة لا تهرب من عروقها**"[3] وتعني ارتباط الأخضر الجيايلي وزوجته بالدشرة وتناصها من التراث الشعبي، " الشجرة الخارجة من عروقها مذبالة" وغيرها من الأمثال الواردة في الرواية نحو: " ما الجبل **ما يسيل من الأعلى**"[4] "**الموت يعطي الراحة**" [5] "**اختلط الحابل بالنابل.**" [6]

2–2– الاقتراضPLAGAIT: هي شكل من أشكال التناص، تكون من القرآن الكريم، كاستحضار الروائي للكثير من النصوص القرآنية مثل: "السكان لا يبرمون أمرا وراءه"[7] ومن القرآن الكريم قوله عزّ وجل: أَمۡ أَبۡرَمُوٓاْ أَمۡرٗا فَإِنَّا مُبۡرِمُونَ ﴿٧٩﴾ [8] ، وقوله: " الإنسان كالشجرة تربطها بالأرض بالأرض عروق إذا اجتثت من عروقها ماتت." [9] من القرآن قوله تعالى: وَمَثَلُ كَلِمَةٍ خَبِيثَةٖ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ ٱجۡتُثَّتۡ مِن فَوۡقِ ٱلۡأَرۡضِ مَا لَهَا مِن قَرَارٖ ﴿٢٦﴾ [10]

كثيرة هي الملفوظات التي اقترضها الرّوائي من القرآن الكريم وأغلبها يتماشى مع واقع الدشرة لذا لم يجد صعوبة من الاقتراض من القرآن، كما اقترض من التراث فقد قام بتحريف المحتوى عن مدلوله بدليل أن اسم "الجازية" هو حالة تناص مع السيرة الهلالية ومن الإنزياحات الموجودة: "**دراويشها**

[1] سورة البقرة، الآية رقم 286.
[2] الرواية، ص08.
[3] الرواية، ص 09.
[4] الرواية، ص 85.
[5] الرواية، ص 12.
[6] الرواية، ص 14.
[7] الرواية، ص 70.
[8] سورة الزخرف، الآية رقم 79.
[9] الرواية، ص 161.
[10] سورة إبراهيم، الآية رقم 26.

يهتفون بنائلة وإساف اللذين عليهما المسح ثم القداسة عندما كان يتحدث عن الأحمر وهو يراقص الجازية والحقيقة أن الله مسخهما وكتب عليهما اللعنة وليس القداسة."[1]

3–التناص الأسطوري/ الرمزي:

3–1.الجمال الأسطوري لشخصية " الجازية" مستوحى من "الجازية الهلالية":

لم تكن الجازية تلك المرأة العادية وإنما كان جمالها أسطوريا لأبعد الحدود، جعلت كل من يراها يهيم بها ويرغب في الزواج منها، وقد تردد كثير من الحديث عن هذا الجمال الفاتن الفتّان، ما زاد في شأن الجازية الأسطورة ابنة الشهيد رمز التضحية والفداء، و" **الجازية في التصور الشعبي امرأة بديعة الجمال وخارقة الذكاء حسنها لا يوصف ونفاذ بصيرتها لا تحد، فقد تختلط صورتها أحيانا بصورة بطلات الحكاية الخرافية مثل: "أميرة الجن" و "لونجا" في صفة الجمال..."** [2]

قد اختارها الروائي "عبد الحميد بن هدوقة" من السيرة الهلالية: " **إنّ هذه المرأة الإمبراطورية الغربية والمعقدة تجسّد الجزائر، فقد اختار المؤلف "الجازية" اسم بطلة السيرة الهلالية من أجل أن يظل في نطاق ثقافة عربية إسلامية في محيط أسطورة الجازية (المركزية) يستدعي المؤلف أسطورة الدراويش والآخرين من أجل تفسير بعض المواقف المتخيلة."** [3] فالرّوائي "ابن هدوقة" قد أشار هو هو الآخر إلى أنّ "الجازية" استحضرت من شخصية " الجازية الهلالية" ليأخذ بيد القارئ إلى أنّه ثمة مقارنة بين "الجازيتين" ولعّل الهدف من هذا التوظيف الأسطوري هو: "**إعادة تفسير العالم الذي يعتقد أنّه فقد التوازن بين مجموعة من الوحدات المتناقضة كالواقع والمثال ...فيحاول بذلك أن يستفيد من الأسطورة لخلق النموذج المراد."**[4]

---

[1] الرواية، ص 19.

[2] عبد الحميد بوارير: منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994، ص119.

[3] جيلالي خلاص: دراسة بعنوان الكتابة الروائية في الجازية والدراويش للباحث عمر أوهادي، تر: عبد الحميد بوارير، عبد الحميد بن هدوقة الملتقى الوطني الأول، ص43.

[4] عبد الحميد بوسماحة: توظيف التراث في روايات عبد الحميد بن هدوقة، رسالة ماجستير، معهد اللغة العربية، جامعة الجزائر، ص122.

"الجازية أخرجت الدشرة من سبات القرون، أعطتها حياة حافلة خصبة بدل حياتها الميتة! تضحك صباحا فتنشر ضحكتها أغاني عذبا في العشايا، تغنيها الفتيات والرعاة ويعلم الناس أنّ الجازية ضحك

إن سكتت هبّ الدراويش لإقامة زردة، استرضاء لها واستعطافا!.

أشيعت حولها ألف خرافة تفوق ما شاع من خرافات حول الجازية الهلالية." [1]

كان باستطاعة الرّوائي أن يوّظف أسماء أخريات رابعة العدوية، الخنساء، عبلة...ولكن آثر اختيار اسم البطلة "الجازية" لوجود امتداد حضاري بين الجازية والوطن الجزائر، لأنّ السيرة الهلالية عي رحلة الهلاليين إلى الشمال الإفريقي.

يرى الباحث "عبد الحميد بوسماحة" أنّ شخصية "الجازية" تحمل بعدين أساسيين: أحدهما خيالي وثانيهما واقعي، وقد أجرى مقارنة بين مظاهر الاختلاف والاتفاق بين الجازية الهلالية والجازية والدراويش: " **أما مظاهر الاتفاق فتمثل في الجمال المطلق من خلال مجموعة من الصفات.**"[2] بينما مظاهر الاختلاف فوضع عنوانا صغيرا: " "**الجازية امرأة قاصرة في الشرع والقانون.**"[3] يتضح قصورها من خلال ما ورد في الرواية : " **جاءت قارئة اليد إلى الجازية وقالت لها أنها امرأة محكوم عليها بالقصور شرعا وقانونا.**"[4]

عدم زواج الجازية هو رغبة رمزية أكثر منها واقعية: " **قيل أنها أقسمت أن تحجب وجهها عن كل من تقدم لخطبتها، وإنها لن تتزوج إلاّ بمن لم تخطر على باله.**"[5]

3–2.عناصر أسطورة مستوحاة من رواية "الحمار الذهبي":

[1] رواية الجازية والدراويش، ص25.

[2] عبد الحميد بوسماحة: المرجع السابق، ص 124.

[3] المرجع نفسه، ص125.

[4] عبد الحميد بوسماحة: توظيف التراث في روايات بن هدوقة، ص125.

[5] المرجع نفسه، ص 64.

لجأ "عبد الحميد بن هدوقة" إلى الحديث عن كاتب جزائري قديم يعود إلى العهد الروماني إنه "أبوليوس" الذي ألّف رواية "الحمار الذهبي" وقد جاءت الإشارة إلى هذه الرواية في القسم السابع عندما توّجه الشاعر بسؤال إلى "الطيب" وهو في السجن: " **هل قرأت –حمار الذهب– لأبوليوس: لا أعرفه، أبوليوس أو "آبلي" كاتب جزائري قديم في عهد الرومان، كتب رواية سماها " حمار الذهب" هي هذه في صفحاتها تخاطب القارئ هكذا، أخذ الكتاب وبدأ يقرأ...سوف تبتهج عندما ترى كائنات بشرية تغيّر طبائعها وخلقاتها لتأخذ أشكالا أخرى.**"[1] جاءت هذه الرواية في شكل أدبي شيّق مليء بعالم السحر والخرافة، يتحول فيها الإنسان إلى حيوان ونجد هذا الأمر من خلال تحول السيّدة بامفيلة إلى طائر ولوكيوس إلى حمار، فاستغل الروائي "ابن هدوقة" هذه الجوانب الأسطورية الواردة في رواية " الحمار الذهبي" ووظّفها ليبيّن أنّ الإنسان قد يتحول من موقف إلى موقف ومن فكرة إلى أخرى تأكيدا على الانقلاب في الشخصية، وعليه يدعو الرّوائي الإنسان من خلال استحضاره لرواية "الحمار الذهبي" وكل ما حصل للوكيوس أن يسعى بكل الوسائل الممكنة من أجل العودة إلى أصله وإنسانيته الحقيقية، وورود رواية " الحمار الذهبي" في رواية "الجازية والدراويش" دليل على أنّ الروائي متشبع ومتأثر بالأجواء الأسطورية ومن بين الجوانب الأسطورية الموجودة في الرواية:

" **واستقبل جوبيتر حبيبته جونو وكذلك الآلهة الآخرون على الترتيب، وقدّم الساقي (غانيميد) كأس الرحيق–شراب الآلهة– لجوبيتر ووقف باخوس (إله الخمر يسقي الآخرين).**" [2]

" **...ذلك الشيخ الإلهي الذكاء...سقراط، ألم توقعه في شباكها مجموعة دنيئة حاقدة متآمرة وقتلته..... فقد نصب جبل من الخشب هو نموذج لذلك الجبل الشهير الذي تغنى به الشاعر هوميروس..**"[3]

[1] رواية الجازية والدراويش، ص195.

2أبوليوس لوكيوس: الحمار الذهبي، تر: أبو العيد دودو، الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، 2004، ص142.

3 لحمار الذهبي،ص:226

يتضح من هذه الشواهد أن أبوليوس كان متأثرا ومطلعا على الكثير من الأساطير اليونانية المعروفة.

3–3.أسطورة إساف ونايلة:

إلى جانب استحضاره للجازية الهلالية واستخدامه أسطورة "الجازية" لتجسيد الجمال والبطولة، استخدم أيضا أسطورة إساف ونايلة:" **إنه الثنائي المعروف عند العرب بعلاقة الحب التي تسببت في مسخهما و قد تم هذا الاستخدام عند الحديث عن علاقة الأحمر بالجازية"**[1]

وردت هذه الأسطورة على لسان إحدى الشخصيات في القسم الخامس: "...**أرى زردة ضخمة حول زمزم دارويشها يهتفون بنايلة وإساف العشيقين اللذين كتب عليها المسخ ثم القداسة وتبدو لي نايلة في صورة الجازية وإساف في صورة الأحمر.**" [2]

يرى الباحث "عمر أبو هادي" أنّ الرّوائي لجأ إلى استخدام نايلة وإساف لتصوير مجتمع لا يقبل العلاقة بين الرجل والمرأة، لأنه لايزال يعيش بعقلية قديمة فيقول: "**يستخدم المؤلف أسطورة إساف ونايلة لكي يعبّر عن إدانة المجتمع لعلاقة فتاة "الجازية" بشاب "الأحمر" وهو مجتمع يعيش في العصر الحاضر بأخلاق موروثة لاقبل بغير العلاقة الشرعية بين الرجل والمرأة...إنّ استعمال الأسطورة يمثل محاولة لإعطاء دلالة أكثر وزنا للرواية، هذا يعني أن الرواية موجهة لقارئ منتبه يجب أن يكون على علم بالأساطير المستخدمة من أجل أن يفهم العمل في مجمله.**"[3]

وقد ورد في السيرة النبوية لابن هشام عن هذه القصة ما يلي: "قال ابن إسحاق، واتخذوا إسافا ونايلة على موضع زمزم ينحرون عندها وكان إساف ونايلة رجلا وامرأة من جرهم – هو إساف بن بغي ونايلة بنت ديك في الكعبة فمسخهما الله حجرين.

1 عبد الحميد بوسماحة: توظيف التراث في روايات بن هدوقة، ص 122.

2 الجازية والدراوييش، ص 25.

3 جيلالي خلاص: دراسة بعنوان الكتابة الروائية في الجازية والدراويش للباحث عمر أوهادي، تر: عبد الحميد بواريو، عبد الحميد بن هدوقة الملتقى الوطني الأول، ص43.

سمعت عائشة –رضي الله عنها– تقول: " **مازلنا نسمع أن إسافا ونايلة كان رجلا وامرأة من جرهم أحدثا في الكعبة فمسخهما الله والله أعلم.**"[1]

وقد تنبّه الناقد "صالح مفقودة" إلى هذه الأسطورة فقال: "**هذه أسطورة لها دلالة في ربط أماكن العبادة بالحب والاتصال الجنسي.**" [2]وقد وظف الرّوائي هذه الأسطورة: " **للتدليل على وجود التطابق بين ما هو واقعي وما هو تراثي أسطوري متخيل.**"[3] لقد استفاد "ابن هدوقة" استفادة إيجابية من توظيفه لعناصر أسطورية في نصه الأدبي .

كان يدرك أنّ هذا التوظيف سيزيد الرواية جمالا وإثارة لدى المتلقي فرواية "الجازية و الدروايش" كانت وليدة تلقي الكاتب لنصوص إبداعية وأسطورية ومعرفية وتاريخية، ساهم فعل التخييل الروائي الإبداعي في تخصيبها و إثرائها دلاليا و جماليا.

1 ابن هشام: السيرة النبوية، ت.ش، مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت، ص 82-83.

2 صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى، ط1، الجزائر، 2003، ص198.

3المرجع نفسه، ص 199.

الفصل الثاني:

النزوع الصّوفي و التّعالق التّاريخي في الرّواية الجزائريّة الحديثة -الوليّ الطّاهر يعود إلى مقامه الزّكي-(أنموذجا)

المبحث الأول:

1–العنوان عتبة القراءة.

2–الغلاف وعناوين الفصول.

3–المقدمة.

4–سمات الشّخصية الصّوفية في الرّواية.

1– العنوان عتبة القراءة:(الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)

لا يعد العنوان عتبة لقراءة الخطاب فقط، وإنما هو عامل من عوامل التماسك النصي في الفضاء القرائي للنص، إذ تتعلق وظيفة العنوان في إدهاش القارئ وجذبه إلى الإثارة: "الولي الطاهر: يعود إلى مقامه الزكي" يقصد بالولي: المتولي للأمور والقائم بها وهو من أسماء الله الحسنى يقول تعالى في كتابه العزيز:أَمِ ٱتَّخَذُواْ مِن دُونِهِۦٓ أَوۡلِيَآءَۖ فَٱللَّهُ هُوَ ٱلۡوَلِيُّ وَهُوَ يُحۡيِ ٱلۡمَوۡتَىٰ وَهُوَ عَلَىٰ كُلِّ شَيۡءٖ قَدِيرٞ ۝٩[1]

وفي العرف الصوفي: العارف بالله وصفاته، المواظب على طاعاته، المجتنب لمعاصيه.

أما اصطلاحا: فيقصد به ولي الله ومن أجل قضاء حوائج الدنيا تقام النذور لاسترضائه، إنّ هذه الوحدة المعجمية تحمل أبعادا دلالية تجعلنا نتساءل هل هي شخصية واقعيّة أم خياليّة؟.

أما لفظ الطّاهر فهو من " **الطهارة نقيض النجاسة والجمع أطهار، طَهُرَ، طُهْرًا، أو طهارة وطهّرته أنا تطهيرا وتطهّرت بالماء**".[2] واصطلاحا هو الرجل الصالح الذي ظل يحافظ على عفّته ونقائه، وفعل العودة هو أكثر كلمة مشبعة بالدلالات التاريخية والأسطورية ضمن هذا العنوان، فتكاد لا تخلو ثقافة عربية أو أعجمية، تاريخية أو متخلية من رمزية العودة، فقد يتبادر إلى ذهن القارئ قصة عودة المهدي المنتظر وهو ولي صالح:"**يمثل ظهوره في ديننا الحنيف أمارة من أمارات الساعة يملأ الدنيا عدلا بعد أن يعم الظلم ويجتمع بعيسى عليه السلام بعد نزوله ويصلى عيسى خلفه**". [3]

كما تخطر على بال القارئ أيضا قصة عودة أوديس في الملحمة الأوديسية اليونانية للشاعر هوميروس. فالعودة التي أضافها الروائي إلى عنوانه أضفت دلالات مختلفة الأبعاد: ثقافية، دينية، تاريخية وأسطورية.

جاءت الرواية حافلة بالتداخلات النصية بدءا بالعنوان حيث استدعى نصوصا دينية وأخرى خيالية غائبة ما يجعل القارئ يتساءل أين كانت رحلة الولي الطاهر؟ ما نوع هذه الرحلة؟ ماذا كان يقصد بالمقام؟.

---

[1] سورة الشورى، الآية رقم 09.

[2] ابن منظور: لسان العرب، ج6، فصل الطاء، ص 178.

[3] ينظر: مُحَمَّد رواس قلعة جي وحامد صادق قيس، معجم لغة الفقهاء، دار النفاش، ط1، 1985، ص 466.

فهذه التّساؤلات تستحضر لنا مناصات فكلمة " الوليّ" في تراثنا الإسلامي تعني ذلك الإنسان الذي يفني حياته في خدمة دينه لدرجة الزهد والتّصوف، أما كلمة "الطاهر" ذلك التقي، الورع الصالح كما قد يحيلنا إلى اسم المؤلف و" المقام الزكي" دلالة على المكان المقدّس، العالي الذي لا يدخله إلا المطهّرون.

2 –الغلاف و عناوين الفصول:

ألّفت الرواية عام **1999**، وصدرت منه طبعة من منشورات الموفم، الجزائر، **2004**، وهي الطبعة التي اعتمدتها الدراسة.

تقع الرّواية في **143** صفحة من الحجم المتوسط، تحتوي على 23 جزءا، بعضها يحمل عناوين وبعضها الآخر يحمل أرقاما متسلسلة، تطول بعض أجزاء الرّواية فتبلغ قرابة 20 صفحة في حين بعض الأجزاء لا يتعدى طولها ثمانية أسطر.

تطالعنا في الرّواية عناوين فرعية تخضع الخطاب الرّوائي إلى تمفضلات كبرى شكلت حسب مسار تعاقبي وهي ثمانية مقاطع:

- تحليق حرّ.
- العلو فوق السحاب.
- السهلبة.
- في البداية كان الإقلاع.
- محاولة هبوط أولى
- محاولة هبوط ثانية.
- محاولة هبوط ثالثة.
- هبوط اضطراري.

3– المقدمة:

وضع الروائي عتبة المقدمة التي عنوانها ب(كلمة لابد منها) وجهها للنقاد أولا ثم القراء وهذا ليضعهم ضمن السياق للرواية. هذه الأخيرة التي مزجت بين التجريد والسريالية والواقعية موضوع حركة النهضة الإسلامية.

شغلت مقدمة الرواية ست صفحات، يمهد السّارد فيها ما ورد في الرواية، يعطينا ومضات عن فنيتها كاستخدامه اللغة الصوفية، و استنصاصه من التاريخ كقصة خالد بن الوليد وحادثة القتل، فذلك الاستهلال الذي يصدّر به الكاتب عمله دلالة على مهاراته الكتابية لأنه يدرك تمام الإدراك أن الاستهلال هو مفتاح إجرائي وتوجيهي لتقييم الكتاب عامة.

لقد قال الرّوائي بصريح العبارة في "كلمة لابد منها" : " **إنّ الفنان يقرأ التاريخ ومضة، بل "حالة" بالتعبير الصوفي، ولربما لهذا السبب كانت الشخصية الرئيسية في الرواية صوفية، تعيش حالات تتجسّد في حالة واحدة فكيف شكلها لتكون صوفية؟**". [1]

فالكلمة كما قال "باختين" تفوح منها دلالة ما، وتسمية "الولي الطاهر" هي صوفية يقول السارد ما نطق به الولي: " **يا من هنا، يا من أنتم معشر المريدين والمريدات، أنا شيخكم الولي الطاهر، صاحب المقام الزكي أعلمكم بعودتي، أنتم يا من هنا إنسا أم جنا كنتم أنا شيخكم تالولي الطاهر صاحب المقام الزكي.**" [2]

يصرح الكاتب "الطاهر وطار" في "كلمة لابد منها" أنه يتناول النهضة الإسلامية بكل تجاويفها واتجاهاتها وأساليبها، كما أنه يحدد المرجعية التاريخية التي اتكأ عليها: " **اتكأت في هذا العمل على حالة وقف أمامها خليفتان، لا نقاش في نزاهتهما موقفين متضادين.**" [3] وهي حالة قتل خالد بن الوليد– ﷺ– لمالك بن نويرة، ولعل الأمر الذي شدّه لهذه الحادثة التاريخية فاستحضرها هو موت هذا الشاعر والنذر العنيف الذي حققه خالد.

---

[1] الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي،منشورات الموفم، الجزائر، 2004، ص 09.

[2] الرواية: ص 71.

[3] الرواية، ص 05.

تدور أحداث هذه الرواية في كون بطلها المتصوف– الولي الطاهر– يتجه ممتطيا ظهر أتانه العضباء عائدا صوب مقامه الزكي، آتيا من حيث لا يعلم، والمقام الزكي هو مبني مكون من سبعة طوابق شيّده الولي في وقت ما في قلب الفيف، يقيم فيه مائتا شاب طالب مع الولي الطاهر ومثل عددهم من الإناث إلى جانب المقدم والموالي وعدد من الشيوخ الذين يعلمونهم جميعهم فارين بدينهم من وباء أصاب المسلمين، وفي طريق عودته تنتابه حالات صوفية تخرجه عن وعيه مشكّلة أحداث الرّواية.

4– سمات الشّخصية الصّوفية في الرّواية.

نلفي الكثير من الرّوائيين يميلون إلى التّصوف في رواياتهم لما لها من قيمة تاريخية وأخلاقية تشكل عبرة ونمطا سلوكيا، فهي تحرر الرّوائي من الزمن التاريخي للأحداث والزمن الفردي للأشخاص، حيث أنّ الزمن الذي تجري فيه الرواية هو زمن أسطوري لا يتمتع بالديمومة، زمن ينعدم إلا في مخيلة الصوفي الفاعل ولا يوجد هذا إلا في الحظات التي تنتابه فيها الحالات، وهنا يستغل الروائي الحالة ويدخل التراث الصوفي إلى الرواية.

الحالة هي مصطلح صوفي يقصد به " **معنى يرد على القلب من غير تعمد ولا اجتلاب ولا اكتساب من طرب أو حزن أو قبض أو شوق أو انزعاج أو هيبة أو احتياج، فالأحوال عندهم مواهب والمقامات مكاسب والأحوال تأتي من غير الوجود والمقامات تأتي ببذل المجهود.**" [1]

لقد دخل التصوف إلى النصوص الروائية على الرغم من الاختلاف بين مفهومي التجربتين الصوفية والرّوائية، فالصوفية تحوي إحساسا إنسانيا يكشف عن معاناة الذات البشرية المتعطشة إلى الارتواء بينما التجربة الروائية تحاول رصد حقيقة الذات الإنسانية في الوجود ومساراتها ما بين الواقع والحلم، لذا فإن توظيف التجربة الصوفية في الرواية لها مبررها فهي تحمل في ثناياها المعرفة الروحية وبالتالي يفتح أمام القارئ أبوابا من الوعي الثقافي والفكري.

[1] القشيري: الرسالة، تح: رزيق أبو الخير، 1995، ص53.

لقد استعمل الروائي "الطاهر وطار" النموذج البشري الصوفي أي أنّ لشخصيات الرواية علاقة تربطها بالمتصوفة، لذا نلمس تعالق النص الصوفي في الرواية باعتباره مظهرا من مظاهر الحداثة والتجديد في الرواية العربية.

الشخصية الرّوائية الصوفية هي شخصية مأخوذة من المصدر الصوفي لها مكانا مرموقا في نفس القارئ تكتنفها هالة من التبجيل والاحترام والقداسة، فهي ليست كالشخصية الواقعية، إنّ ميزة المتصوفة تفرض عليها أسلوبا خاصا وخطابا صوفيا ينبني على لغة المتصوفة، تخلو من ميزة التواصل السهل مع الآخرين لما تحتويه من إشارات ورموز يصعب على المتلقي العادي أن يفك شفرتها إلا إذا كان متطلعا على المعجم الصوفي.

فالشخصية الصوفية: " **لا تتحدث بطريقة غيرها من الشخصيات الواقعية إذ أن سمة المتصوفة تفرض عليها أسلوبا خاصا في الحديث والصمت وخطابا ينطوي على رسالة اجتماعية تختلف عن الرسائل المبثوثة عبر خطابات الآخرين.**" [1] و لعل من سمات هذه الشخصية:

1-1.القوة، فعل الأفعال الخارقة: من أبرز سمات الشخصية الصوفية قوتها الخارقة و اللامحدودة وقيامها بأفعال غير مألوفة (الكرمات) والكرامة خاصة بالتصوف وعليه فإن كانت الشخصية الروائية صوفية على الروائي أن يبحث عن ملامح القوة ليمنحها إياها باعتبارها كرمة، وبالتالي تتيح له استلهام الحدث الصوفي والإفادة منه...: " **وإن كان الفعل الخارق في الرواية قد تؤديه شخصية غير صوفية، تكون مثلا شخصية أسطورية أو شخصية خيالية أو خرافية أو شعبية وغيرها لكنّه مع أي منها لا يكون كرامة فالكرامة خاصة بالمتصوف.**" [2]

1-2.المثالية والترّفع عن الصغائر: ومن خصائصها أيضا المثالية والترفع عن الصغائر والانشغال بهموم المجتمع، فلا يُري مشغولا بتوافه الأمور بل هو دائما منكب على العبادة والأذكار والمحافظة على القيّم.

---

[1] آسيا مُحَمَّد وداعة الله: الشخصية الصوفية في أدب الطاهر وطار، رواية الولي الطاهر نموذجا، مجلة العلوم الإنسانية، عمادة البحث العلمي، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية اللغات، 2014، (02)، ص 190.

[2] آسيا مُحَمَّد وداعة الله: المرجع نفسه، ص 190.

1–3.الصمت المهيب: يعني الوقار الذي يعدّ من السّمات المهمة والمميّزة للشخصية الصوفية إذ يمنحها احترام المحيطين بها ويوجب عليهم إكرامها والنظر إليها بإكبار.

1–4.التقوى والورع: هما من لوازم المتصوف في كل حركاته وسكناته: بهما يقدر ويحترم من طرف المجتمع.

ونحن نقرأ هذه الرواية هل نلمس هذه السمات مجسدة في شخصية "الولي الطاهر"؟ بمعنى آخر هل يعدّ "الولي الطاهر" شخصية صوفية بامتياز؟.

لقد تمكن الروائي "الطاهر وطار" من استحضار التراث الصوفي في روايتة بدليل أنّ البطل انطبقت عليه هذه السمات تمام الانطباق، فمثلا القوة الخارقة "للولي الطاهر" في إحدى الحالات يقول الراوي: " **وجد الولي الطاهر في نفسه قوة خارقة فكان وحده يقوم مقام عشرة محاربين أشداء مما جعله محط أنظار الجميع.**" [1]

وعن الأفعال الخارقة حرص الروائي على تثبيتها في شخصية "الولي الطاهر"، يتحدث في نفسه قائلا: " **أعلو فأعلو إنني أعلو إلى السماء ، فلا تقابلني إلا السطوح.**" [2]

أما عن المثالية والترفع فتظهران في نظرته للبنت الزائدة عن مائتين عندما كانت تراه بشغف أما هو فقد : " **كان يتحاشى النظر إليها، كانت تتأمله... أضاف ثم قال في إلحاح وقد لعن الشيطان الرجيم، لنفرغ من المسألة...**" [3] إنها قمة المثالية لرجل منفرد مع فتاه تشعره أنها ترغب فيه.ناهيك عن الورع والتقوى اللتان لازمتا "الولي" على امتداد الرواية في كل حركاته وسكناته وليس أدل على ورعه عندما ارتمت "بلارة" في أحضانه وهي شبه عارية فدفعها بقوة إلى الخلف وأصّر على قتلها تطهيرا لمقامه الزكي.

تقوم الرواية على شخصية رئيسية واحدة وهي "الولي الطاهر"، كان سابقا مسلما مستقيما فعالا في مجتمعه جادا في مواقفه، يحاول الدفاع عن قناعاته، وقد نجّاه الله من الوباء الذي حلّ بالمسلمين،

[1] رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 31.
[2] الرواية، ص 16.
[3] الرواية، ص 66، 67.

وسريان عدوى الفسق والفجور، فصاروا يفعلون ما يخالف الله: " **لا أحد أعلن عن بقائه على إسلامه ولا أحد أعلن عن خروجه منه وعن ملته الجديدة.**" [1] لكنّ "الولي" ناهض الوباء محاولا إزالة المنكر حتى يئس من شفاء أمته اضطر إلى الهروب بدين الله إلى الفيف: " **عندما دبّ اليأس بعد محاولات متواصلة، بلغت حد المواجهات المسلحة والحروب الطاحنة ما تزال تتواصل، ارتأيت الهروب بدين الله عنصر مهم في المواجهة، نقيم في هذا الفيف نتضرع للمولى عساه يفرج الكرب...**" [2]

عرف "الولي الطاهر" بالتديّن والصلاح والتقوى، ورغم كل هذه الصفات إلا أنه يعيش حالة من الفوضى مرة ذاك الرجل الصوفي، ومرة المسلم التائه ومرة الإرهابي المتعطش للدماء.

هذا الوضع يماثل ما آلت إليه حال الجزائر، حتى أنه كان يعطي للقتل مبررا فيرى أن كثرة القتل سببه بعد الناس عن الدين وعدم مبالاتهم بعقاب الله، لكن نجد هنا مقارنة بين القتل المبرر دينيا في الرواية والقتل العبثي الذي شهدته الجزائر في العشرية السوداء من خلال استخدام نموذج قتل خالد بن الوليد لمالك بن نويرة .

إذن شخصية "الولي" رمز للأمة الإسلامية التي أضاعت ماضيها الزكي وترغب في العودة إليه من خلال تنظيمات وحركات، حملت راية الإسلام وشعاراته لكنها لم تضع خطة مدروسة تحقق بها أهدافها المستقبلية: " **إن القتل في التاريخ العربي يواجه بفتاوى مختلفة، تنبع من تكييف المجتهد للحادثة، واتكأت في الرواية على هذا البعد التاريخي لأعرج على القتل في الزمن الراهن.**"[3] فهذا القتل العمد الذي شهدته الجزائر في التسعينيات، خلّف المعاناة والدمار للجزائريين الذين كانوا يتهمون الجبهة الإسلامية بالجهل بالأحكام الشرعية وعدم الاجتهاد في مسائل الدين، مما جعلها تتخبط في وهم الحياة وفي هذا تبرير لسقوط بعض المنظمات الإسلامية الجزائرية في الفتنة والقتل، "

[1] الرواية، ص 21.

[2] الرواية، ص 21.

[3] عياش يحياوي، حوار مع الروائي الطاهر وطار، مجلة التبيين، 2000، ص 85.

أنها تعبير عن أزمة المجتمعات الإسلامية كلها والتي يمثلها قوله: " لقد امتلأ مسجد خليل الله بدم عباد الله باسم الله." [1]

إن أي شخصية روائية تتحول وتنتقل وتتحدد ملامحها من خلال تطور الخطاب السردي و"الولي الطاهر" كغيره من الشخصيات يعود سبب تحوّله إلى تهديد وحزّ الرؤوس، خنق الأطفال وحرق الأحياء: " **هي سبب الفتنة في المقام بأسره هي من زارت الذكور في أنصاف الليالي، وطلبت إلى كل منهم أن يخطبها من الولي الطاهر وهي التي أوحت إليهم بأن يكون مالكا بن نويرة و أوحت للإناث أن يكن أم متمم."** [2]

لم تعد اللغة وسيلة لسبك الخطاب الروائي بل أضحت بنية سردية تتجاوز النطاق العادي المألوف للغة الأدبية إلى شعرية اللغة، وذلك بتوظيف القرآن، الشعر واللهجات لقد استحضرت رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" عالم التصوف بمفرداته ومجازاته وتراكيبه، وهذا من أجل إثراء الجانب الفني التخييلي وبالتالي انتقال الرواية من النصية العادية إلى إطار عجائبي تخييلي.

لعل أول خاصية للتصوف هي خاصية **الإدهاش**.فكل الكلمات الصوفية التي تمنح للبطل الولي الطاهر صفة الغرابة، فصفة الإدهاش والكرامات التي يملكها واختلافه عن سائر البشر إلاّ مثال عن بنية الغريب فصيغت لغة الحكي:"**الولي الطاهر له معجزات وكرامات وخوارق هذا الزمن**".[3]

فقد كان الولي الطاهر يقوم بأشياء خارقة لأنه كان يملك قوة خارقة لا يؤتها إلاّ الأنبياء وأبطال الملحمات، كانت بعض المظاهر فوق الطبيعية، تتجاوز إطار البطولة العادية فلا يقبلها العقل إلا مجازا: "**سقطت دمعة الولي الطاهر فوق الرمل، تحت شجرة الزيتون ففاضت ماء زلالا، شق في الرمل طريق ساقية تتلأ لأمالئة الفيف.**"[4]

---

[1] الرواية، ص 119.

[2] آسيا مُحَّد وداعة الله، المرجع السابق، ص 198.

[3] الرواية: ص16.

[4] الرواية، ص 125.

وجزاء لهذه القوة الخارقة وكثرة تعبّده وطاعته لله يصبح متصوفا: " **خلوتي وطريقي إلى حبيبي**" [1] فالخلوة مكان للزهد والتعبّد يقول عبد المنعم خفاجي: " **تضحيته بالملذات والشهوات إلا إيثارا لما يبقى ولا يفنى، وتضحية بالعاجل و إيثارا بالآجل ومجاهدة للنفس ومغالبة لأهوائها.**"[2]

ارتفع الولي الطاهر عن هذا الواقع وما انتشر فيه من أوبئة وفواحش، وترّفع عنها لأنه كان على دراية أنه لن يسلم من هذا الوباء في ظل المجتمع، وفي علّوه يسعى إلى إيجاد دواء لهذه الفتن والمغريات معتمدا على المقام الذي يعدّ العامل المساعد على الوقاية من الانحلال الخلقي الذي ألمّ بالناس، كما أنه رمز للحصانة: " **التحق بالمقام الزكي، خلق كثر تجلبهم البركات والكرامات وحسن العبادة والدعاء وانضم لحلقات الدراسة مائتا شاب ومائتا شابة.**"[3]

يرغب في الانفصال عن الواقع التعيس الذي تكابده آلامه والتوحد مع الكلية الكبرى المتمثلة في قيم الطهارة والعفة وحتى كلمة الحب في قوله: " **طريقي إلى حبيبي.**" [4] تحمل دلالة العشق الصوفي للخالق والهيام به بعيدا عن مشاق الدنيا وهمومها سعيا إلى الخلاص من فتنة المرأة الغاوية "بلارة" والشيطان.

إلى جانب خاصية الإدهاش هناك خاصية أخرى في لغة التصوف تتمثل في **الدعاء** فكل الأدعية التي ذكرت في الرواية هي تناصات قرآنية.

مثل: " **اللهم يا من خلقت وسويت وقدرت وهديت وأخرجت المرعى، فجعلته غثاء أحوى، حفظّنا ما أقرأتنا ويسّنا لليسرى.**" [5] تناص عن الآيات: " وَٱلَّذِىٓ أَخۡرَجَ ٱلۡمَرۡعَىٰ ۝٤ فَجَعَلَهُۥ غُثَآءً أَحۡوَىٰ ۝٥ سَنُقۡرِئُكَ فَلَا تَنسَىٰٓ ۝٦ [6]

---

[1] الرواية : ص 93.

[2] عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي: مكتبة الغريب، الفجاجة، لبنان، د.ط، 1982، ص: 33.

[3] الرواية، ص 36.

[4] الرواية، ص 93.

[5] الرواية، ص 14.

[6] سورة الأعلى، الآيات 4-6.

تميزت رواية "الولي الطاهر" بخصائص أسلوبية التي برزت بها الكتابة الروائية الحداثية حيث انتقلت من اللغة العادية إلى لغة تحمل بعدا صوفيا: " **فأصبح من الممكن تلمس هذه النزعة في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" بلجوء النص إلى تكثيف لغته وإشاعة التجانس الصوتي وتقويته ومحاولة خرق الترابط الدلالي والنحوي والعدول عن الاستعمال العادي للغة في سبيل تحقيق انزياح شعري يتم من خلاله تحطيم البنية المعمارية للغة."** [1]

إن تعدد الأدوار في الشخصية الواحدة دلالة على سلبيات المجتمع الجزائري، فقد استخدم الروائي التصوّف لأنه مصدر ديني مؤثر، فالمتصوفة يعتزلون الحياة بحلوها ومرّها ويزهدون في الجبال والكهوف لأنهم وهبوا حياتهم لله عزّ وجلّ للطاعة والتعبّد، وبما أنّ الرواية هي المعبرة عن هموم الناس ومعاناتهم اليومية وظفت التصوف ليضفي عليها مسحة جمالية "**مظهر من مظاهر التجديد حيث كان التصوف في القديم مظهر من مظاهر التعبد ثم اتسع بطابع الرمز والغموض حيث استخدمه أصحابه كأداة لستر عيوبهم وأخطائهم من عيون الناس ثم أصبح مظهرا من مظاهر الكتابة الروائية، إذ أضفى مسحة جمالية على الفن الأدبي عامة والرواية بخاصة."** [2] بطل رواية: " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" هو الولي الطاهر شخصية فاعلة فموضوع الرواية هنا هو الإرهابي الصوفي الولي الطاهر الذي يعود إلى قصره المشتمل على مجموعة من المريدين والمريدات، فعند عودته يجد أوضاعا عليه إصلاحها فالقصر به جنية تراود المريدين على أنفسهم: " **تزوروهم مساء فيلتبس الوضع عندهم وبعدها يتوجون إلى الولي حتى يحل الإشكال."** [3]

قد جمع "الطاهر وطار" في هذه الشخصية كل التناقضات : شخصية متعددة الوجوه:

-**البطل الصوفي:** يعيش خارج الحضارة في الوقت الذي شهدت فيه الشعوب تقدما علميا كبيرا، وحققت الرفاهية عن طريق استثمار العلوم، فهو يركب عضباء في عزّ غزو الفضاء: " **خف الإيقاع،**

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ت.مُحَمَّد برادة، الرباط، دار الأمان، ص 50-51.

[2] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية و الجمالية للرواية الجزائرية، الجزائر، ط1، 1986ص107.

[3] سعاد عبد الله العنزي: صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة للطباعة والنشر، الكويت، ط1، 2010، ص49.

ولم يكن هناك لا نور ولا ظلمة ولا بياض وسواد الأعين مغمضة والأيدي كما الصدور تعلو وتنخفض، يهزني الهفو فأهفو لحبيبي حيث يشاء يقربني فلا أنسى ويسر في اليسرى." [1] فهو مرة يهرب من جلده ومرة ينشد إلى الماضي.

-**المسلم التائه:** الولي الطاهر لا يحسن إقامة الصلاة فما بك بإقامة دولة إسلامية، ويظهر هذا من خلال وصفه وهو يصلي حيث يبدأ بسورة الفاتحة وسورة الأعلى ثم يتوقف عند الآية: " **سيتذكر من يشقى(يخشى) ويتجنبها الأشقى الذي يصلى النار الكبرى ثم لا يموت فيها ولا يحي." وفي الركعة الثانية يجد نفسه يتلو: " ألم تر إلى ربك كيف مدّ الظل ولوشاء لجعله ساكنا ثم جعلنا عليه الشمس دليلا."** [2]

-الإرهابي المتسلط: يصدر الأوامر بقتل الأبرياء: " **توزعوا على كل بيت ولا تبقوا لا على من جرت عليه الموسى ولا من لم تجر عليه، من حاضت، ولم تحض عدا من يعن لنا سبيهن"** [3] فهو يمتلك كل مواصفات الإرهابي.

تدخل شخصية "الولي الطاهر" ضمن بنية العجائبية الغرائبية المشكلة للفضاء الصوفي فهو يمثل رمزا للمتصوف المتدّين الذي منحه الله كرامات جزاء على قوة إيمانه وكثرة تعبّده والمقام الزكي هو العامل المساعد على وقايته من الانحلال الخلقي الذي ألّم بالناس في مختلف بقاع العالم، فلجأ إلى الابتعاد والاختفاء في المكان المرتفع وكأن بارتفاعه عن الأرض يريد أن يحقق إخراجا للروح عن الجسد المدنس بمفاتن الدنيا، تنقية وتطهيرا من المعاصي وما التّعري إلاّ رمز للتجلي بلغة المتصوفة: " **الحلقة ترتفع عن الأرض وتنزل كان الولي الطاهر ملهوفا بهالة من نور في حالة من الحالات، عاري الرأس، عاري الجسم، وسط الهالة النورانية."** [4]

[1] الرواية، ص 68.
[2] الرواية، ص 191.
[3] الرواية، ص73.
[4] الرواية ص 80.

أما النور فهو قبس من الإيمان والوصول إلى الدرجة العليا لصفاء النفس واقترابها من بارئها، وعليه فإن اللغة التي وظفت في النص من التراث الصوفي، فكل العبارات المذكورة تحيل إلى درجة من الاغتراب الروحي التي تمثل الحد الفاصل بين الواقع والتخييل فبطل الرواية يجمع كل التناقضات.

المبحث الثاني:

1–الرواية بين النزوع الصوفي و التاريخي

(الخيالي التاريخي/الخيالي الصوفي).

2–النسق الميتافيزيقي للمرأة الرمز(بلارة الفتنة الأمازيغية).

3–الفضاء الحكائي للرواية.

1-الرواية بين النزوع الصوفي و التاريخي:

1-1الخيالي/ التاريخي:

بدأت الرواية بعبارة دالة على سعادة "الولي الطاهر" وفرحه بالوصول إلى أرضهم، ثم يتوقف به الزمان ويتكثف المكان تعددا وتنوعا، فيظل يدور حيث هو حتى نهاية الرّواية ولم يصل لمقامه المنشود. يستحضر الروّائي "الطاهر وطاهر" حدثا تاريخيا مشهورا في التاريخ الإسلامي يتمثل في قتل خالد بن الوليد- ﷺ- لمالك بن نويرة في حروب الردة وتباين الآراء حول مقتله من قبل أبي بكر الصديق وعمر بن الخطاب – رضي الله عنهما-، حيث أنّ مالك بن نويرة نطق بالشهادة قبل قتله فلم يصدّقه خالد فقتله، فرأى عمر إقامة الحد على خالد بينما أبو بكر رأى خلاف ذلك والتمس العذر له إذ أنّ خالد قد تأوّل فأخطأ.

ارتبطت الرواية بالتّطور الحضاري وتحولاته، كما أنّها عبّرت عن الواقع بمختلف مظاهره، فعالجت مرحلة حساسة من المراحل التي عاشتها الجزائر في تسعينيات القرن الماضي إنها العشرية السوداء، مرحلة انعدام الأمن وكثرة التقتيل.

تصوّر الرواية قساوة الحياة وعنفها تصويرا مكثّفا يكشف عن حقائق من عمق التاريخ، يغوص في أعراف وتقاليد المجتمع، بعدها يأتي دور التّخييل ليعطي صفة الواقعية للمتخيل، ومن ثم فإنّ الفعل التّخييلي هو الفعل الطاغي، فالنّص الرّوائي لا يسعى لنقل تفاصيل الحدث كواقعة تاريخية، وإنما يدرجها بطريقة تخييلية: " **إنّ الفعل التخييلي يمكن الخيال من اكتساب صفة الواقعي لأنّ التحديد هو أدنى عنصر لتعريف الواقع، وهذا بالطبع لا يعني القول بأن الخيالي هو الواقعي بالذات رغم أنه بدون شك يكتسي صبغة الواقع حيث يتدخل في العالم المعطي ويؤثر فيه."** [1]

والتّفاعل النصي هو الذي يخلق ذلك الانسجام بين التاريخ والواقع، حيث أن النّص التّاريخي ليس غاية في حد ذاته بل يجب أن ينظر إليه بوصفه وسيلة تقود إلى إنجاز فهم جديد لما جرى في الماضي، وبناء عليه فإن الصور المنتقاة من التاريخ ضمن الرواية " الولي الطاهر" هي صور لتلك الحروب التي

[1] Voir, W Jser, L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, trad , E.S.P, marigada ,ed, 1985,p 174.

وقعت في الماضي دلالة على قساوة الحياة وعنفها، ولا يظهر هذا العنف وهذه القساوة إلاّ بالرجوع لسياقها الموروث من الثقافة العربية وتاريخ حروب المسلمين، صور للتقتيل و التدمير بكل ما تحمله الكلمتان من معان:

" **سال الدم... تكدّر ماء النيل، فدى الله مصر والعرب، والمسلمين بذبح عظيم، أصابع هناك، رأس هنا، قدم هناك.**

الأحجام تختلف والألوان تختلف والدم يصبغ كل شيء."[1]

لعل أبشع وأشدّ صور التنكيل ما ورد في وصف مجزرة ارتكبها الإرهاب في الجزائر ضمن هذه الفترة: "**هوى الفأس على المائدة وعلى من تحتها، انفجر الدم في كل مكان تنكفئ امرأة في حضنها رضيع، تبذل قصارى جهدها أن لا يلفت الانتباه إليه، هوى الساطور يقسم الرأس المغطى بمنديل... وقع الطفل في الأرض، امتدت قدم تدوسه، فار الدم صارت الجدران تتراقص.**" [2]

لقد استحضر الروائي كل الوقائع التاريخية التي عاشها الشعب الجزائري في العشرية السوداء محنة الإرهاب، وكان للتخييل دوره، حيث حام بين الواقعي والخيالي رابطا إياهما عبر القراءة، أما التناص فكان يعمل على تحريك الأزمة الراهنة للواقع وفتح ملفاتها، وبالتالي يقتضي من تفاعل القارئ مع النص الروائي أن يدرك مختلف الأسباب والقوى التي اعترضت الشخصيات في الأحداث التاريخية.

يتضح من خلال الرواية أنّ الرّوائي ينبش التاريخ ويفضح حقائقه باعتماده على مشاهد صغيرة متخيلة، ظهرت أكثر إثارة لحياة مخنوقة ووضعية مزرية وعنيفة، نجمت جراء أخطاء ارتكبها الماضون وسكت عنها التاريخ كقصة مقتل "مالك بن نويرة" من طرف "خالد بن الوليد" في لحظة غضب: " **كان خالد ﷺ مريضا على سريره، حتى خلصت إليه، فجرد سيفه وجعل يسوق حنيفة... وقتل منهم قتلى، حتى انتهوا إلى فسطاط خالد ﷺ، فجعلوا يضربون الفسطاط بالسيوف، هجم**

[1] الرواية، ص 50-51.

[2] الرواية ص 87.

أحدهم يهم بقتل أم متمم...فاستجارت لمجاعة فألقى عليها رداءه... ظل زيد بن الخطاب ينادي وراية خالد بين يديه... يتقدم بالراية في نحر العدو حتى قتل رحمه الله." [1]

استنصص الروائي حادثة مقتل مالك بن نويرة زعيم بني تميم على يد خالد بن الوليد –ﷺ– أثناء حروب الرّدة، هذه الحادثة التي دار حولها جدل كبير في التاريخ الإسلامي وصل إلى ذروته بين المسلمين، حيث طلب عمر بن الخطاب من أبي بكر الصديق –رضي الله عنهما– عزل خالد – ﷺ– بسبب فعلته لكن أبا بكر– ﷺ– عدّها اجتهادا وحمية من خالد –ﷺ– وقال قولته المشهورة: **" أنا لا أغمد سيفا سلّه الله على الكافرين، ذلك أنّ رسول الله لقبه–خالدا– بسيف الله المسلول."** [2]

على القارئ أن يتنبّه إلى أنّه لا يمكن اعتبار القيام بفعل القتل جريمة كأن يراعي الأسباب الداعية إلى ارتكابه، فيّطلع على حيثيات القصة المنتقاة من التاريخ، حيث أن خالدا لم يتعمد قتل مالك وإنما رأى أنه مكابر منعته العزة بالإثم من التوبة إلى الله بعد أن ذكرّه الخليفة بواجب الزكاة فأجابه مالك: لقد كان صاحبكم يقول ذلك قاصدا الرسول ﷺ، فاهتزت بذلك حمية خالد– ﷺ– وقتله.

لم يكتف الرّوائي بالمناصات الدينية الإسلامية بل استلهم التاريخ وجعله نقطة بداية، فانطلق من الماضي ليعود بنا إلى الحاضر، فالتاريخ يعيد نفسه ويكمن الجانب التاريخي في الحادثة الخاصة بمقتل الشاعر " مالك بن نويرة" إذ يبدو في قتله فتاوى عديدة ، كان التاريخ مقياسا تقاس به مجريات أحداث الجزائر في واقعها المتخيل على لسان –الولي الطاهر– حيث أنّ الصراع بدأ منذ إفلات الحضارة الإسلامية وضياعها مع الخلفاء الراشدين، هذا الصراع الذي تبدأ منه وإليه الأحداث يظهر في قوله: **"لتكون المناحة التي نقيمها على الروح" مالك بن نويرة" في مستوى الحزن الذي كان يجب أن يصيب قلب زوجته."** [3]

[1] الرواية، ص 41-43.

[2] الرواية: ص 129.

[3] الرواية، ص 50.

تزخر الرواية بالأحداث التاريخية التي تبدأ من مقتل "مالك" إلى غاية العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر، يقدم لنا تاريخ الأمة الإسلامية من بدايته إلى يومنا جامعا أثناء هذه الفترة بين الولي الطاهر كصوت والطبقة الحاكمة كصدى، إضافة إلى الأحداث التاريخية نجد الرّوائي يورد الشخصيات الدينية التاريخية كشخصية عمر بن خطاب، أبو بكر الصديق، خالد بن الوليد– ﷺ جميعا — وعليه فإن الكاتب أورد فضاءات فنية تكشف عن البطل وتركيبته الفكرية.

لقد كان التراث الشعبي ولا يزال مصدرا يستمد منه الرّوائي أدواته الفنية ويستلهمه سواء على مستوى اللغة أم الخيال لأن التراث الشعبي تعبير عن واقع الشعب وهمومه، مشاكله وأفكاره فالرواية محمّلة بالتراث الشعبي، ومن المقاطع السّردية الدّالة على ذلك قول الرّوائي: "**إنهم يغنون، يزفون عروسا، الطبول و الدقوق تزأر، المزامير الزرنات تصدح، الزغاريد تلتهب رانه.**" [1]

يبين هذا المقطع السردي حفل زفاف تقليدي، من الطقوس الشعبية ويزيد في وصفه لتتضح الصورة أكثر عندما يقول: " **القاهرة و ماحوت، تحولت إلى فسطاط كبير، ازدان بالورود والبالونات ، أقيم سرداف على الطرف المقابل، اعتلته فرقة موسيقية يرتدي أفرادها بدلات إفرنجية سوداء وقمصانا بيضاء...**" [2]

لا أحد ينكر معرفته للدف، المزامير، الغناء والطبول، فكلها من التراث الشعبي رغم استعماله لغة بسيطة إلاّ أنها موحية ، كتوظيفه اللغة العامية في غنائه لنشعر أكثر بواقعية الشخصية وأحداثها التي تسير على نمطها. إن التراث الشعبي حقل واسع يتعامل معه جميع أفراد المجتمع ولذا كان حضوره واسعا في النص الروائي باعتباره وسيلة فنية مفضلة في التعبير عن الأحداث خاصة التاريخية منها.

" الطاهر وطار" من الروائيين المهرة الذين استطاعوا أن يصوروا لنا بعض المشاهد التي تعبرّ عن العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر، نجده في بعض المقاطع السردية يصور لنا أبشع صور التنكيل قائلا: " **أخرجوا الجميع، نساء ورجالا إلى الشوارع الذكور ينبطحون على بطونهم أما الصبايا**

[1] الرواية، ص 52.

[2] الرواية، ص 53.

فعلى ظهورهم." [1] فالأزمة التي مرت بها البلاد أزمة شعب بأكمله ولا تختص فئة معينة، حاول الرّوائي نزع الستار عن جو الطغيان والاستبداد والعبث بأرواح الأبرياء بين القتل العمدي والتعسفي، وتهميش هوية الشعب الوطنية العربية الإسلامية.

إلى جانب هذه القصة، نجد قصة أخرى قد تناصت جزئياتها مع النص الأصلي للرواية، هي قصة بلارة بنت الأمير " تميم بن المعز" كانت تسعى جاهدة إلى: "**إنجاب ولد من الولي الطاهر، يكون هذا الولد واليا لكل الناس...صنيون، أمريكان، هنود، ألمان...**" [2]

" **هل لك اسم يا أمة الله؟ بلارة بنت الملك تميم بن المعز، زوجة الناصر بن كلناس بن حماد الذي سرت إليه في عسكر من المهدية حتى قلعة بني حماد، تصحبني من الحلي والجهاز مالا يحدّ، أمهرنا الناصر بأربعين ألف دينار، أخذ منها أبي دينارا واحدا و أعاد البقيّة، صالونه الذهبي الفخم."** (...) **وغرفة نوم فاخرة اشتراها من معمرين فرنسيين غادروا الجزائر عند الاستقلال (...) بخزانة ضخمة منقوشة باليد بحفر صغيرة على شكل دوال تغطيها مرايا كبيرة جوارها سرير عالٍ."** [3]

المتأمل لهذه الفقرة يلمس ذاك التفاعل بين النصين التخييلي والواقعي ضمن الرواية دليلا على جودة انتقاء المادة التخييلية وحسن دمج النصين بتفاعلية، كما أنه يلمس تداخل النسق الصوفي للولي الطاهر بالنسق الميتافيزيقي للمرأة الرمز وغيرها من الأنساق التصويرية المشبعة بروائح الدين والتراث والخرافة.

وفي سياق التظاهر والتغاير والإسراف في استعمال الرمز والإشارة التي تضع القارئ في التشويش والذهول: تحليق الحرّ، العلو فوق السحب، في البداية كان الإقلاع، هبوط اضطراري وكل هذه العناوين بنى "الطاهر وطار" ملحمة الجزائر بدءا بكلمة المقام وهو المكان: " **الذي يحيل إلى حالات**

[1] الرواية، ص 40.
[2] الرواية: ص 75.
[3] الرواية: ص 173.

واقعية ورمزية، منه ينطلق الكاتب باحثا في وجد صوفي عن كنه ليس للأشياء بل يبحث عن التقنيات داخل زمن افتقد فيه أو تكاد." [1]

تلك الرموز المشار إليها سابقا تحمل أبعادا دلالية منها البعد الديني الداعي إلى التخلية و التحلية، أي التخلية عن الرذائل والشهوات وملذات الدنيا والتحلية بالفضائل والزهد والتعفف، تندرج ضمن الخطاب الباعث إلى التقوى الغرض منه إقناع المستمعين بضرورة التضرع إلى الله والتماس رضاه، وما على السارد إلاّ جعل الأحداث المعنية ذات مصداقية فيربطها بالتاريخ عبر عناصر معينة كتحديد اليوم والشهر والسنة، وعليه تصبح شخصية القديس مرآة يرى من خلالها المستمعون أنفسهم، فاشتعلت الرواية " الولي الطاهر" على شخصية مصافة إلى الأولياء الصالحين القادرين على الإتيان بالمعجزات وتحقيق الكرامات: "**سأل المقدم: هل سمع ما يسمع فانحنى معتذرا: العفو يا مولانا الولي الطاهر. لا كرامة إلا لأولياء الله الطاهرين.**" [2]

لقد أحاط الرّوائي ذلك كلّه بجوّ من الصوفية الكاملة، واليقظة المتفتحة على الحياة" **إنها صوفية تختار فيها الإنسان بين الحياة بالعشق والحياة بالعقل والسلطة والحياديين الأشياء، وهي صوفية لا تختار لأنها تختار الحياة بالعشق ولا تتردد في الاختيار."** [3]

فشخصية الولي الطاهر محيزة في مكان تؤدي وظيفة الحامل بوصفه أداة للتعبير وليس مجرد كائن معبرة عن حضور الوعي أمام العالم كلّه، مبرزة هذا الوعي من خلال نبش التاريخ وفضح خباياه وانحرافاته " **الطائرات الأمريكية تقصف معملا للأدوية بالسودان، المعمل يقال إنه للأسلحة الكيمياوية تشترك فيه العراق."**[4] " **ثم فتح صحيفة أخرى سرعان ما ألقى بها إذ لم يفقه الشيء**

[1] يماني أرزاقي: الواقع والدلالة في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزّكي، جوان 2000، ص 21.
[2] الرواية، ص 76.
[3] حسن أبشر الطيب: الطيب صالح: دراسات نقدية، الكويت، رياض، ريس للكتب والنشر، ط1، 2001، ص 228.
[4] الرواية، ص 149.

الكثير ما يعنيه عنوانها الكبير بالخط الأحمر المبتهج: صندوق النقد الدولي يوافق على جدولة ديون الجزائر."[1]

1-2الخيالي/النزوع الصوفي:

يدفعك عنوان الرواية: " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" فضول القراءة لمعرفة ما يحتويه الكتاب، والطريقة التي اتبعها الرّوائي لعنونة روايته تشدك إليها و تستهويك قبل قراءتها، فما كتبه "وطار" في إهدائه: " بلارة" تفعل كل شيء وتعلم كل شيء" يحرك المشاعر وتلّح نفسك على التّطلع على مجريات أحداثها.كان الهدف من الكتاب هو ضبط ماهية الزمن والكشف عن انبثاق الحدث الصوفي ساعة الحلول من الحدث أو اللاحدث.

فالسرمدية هي الثبات وانعدام الحركة التي شكلت سفر الولي الطاهر ورجوعه بعد كل حلول إلى المكان نفسه والزمان نفسه، فكان تموقع المقام في المكان نفسه علامة على ثبات المكان واللاتغيير **يقول السارد:" استدار لكن المقام ظل يقابله، استدار من جديد فوجد نفسه المقام ظل يستدير حتى أكمل دائرة برمتها وظل المقام يتعدد."**[2]

ما يجدر ذكره أنّه فضاء مفتوح عندما يتعلق الأمر بالفيف الرحب، وقد وظفت هذه التسمية لأنها تحمل دلالات متعددة، فالفيف هو المغارة لا ماء فيها مع الاستواء والسعة، وتنتهي دلالاته إلى معنى الصعوبة والشدة التي يمكن أن يتلقاها "الولي" وهو يسكن هذا المكان.

لقد وصف الرّوائي المقام على لسان "الولي" وصفا دقيقا حين قال: " **الطوابق هي سبعة بتمامها وكمالها، طابق الزوار...."**[3]، هناك ألفاظ كثيرة تؤكد على النزوع الصوفي للمكان منها: المصلى المحراب، الخلوة حيث الطريق إلى الله، فهذا البناء يحيل إلى الخلفية الدينية التي اعتمدها المؤلف، أما عن الزمان فنستدل عليه بإشارته إلى الشمس وتلاوته:

[1] الرواية، ص 160.
[2] الرواية ،ص 11.
[3] الرواية، ص 93.

أَلَمۡ تَرَ إِلَىٰ رَبِّكَ كَيۡفَ مَدَّ ٱلظِّلَّ وَلَوۡ شَآءَ لَجَعَلَهُۥ سَاكِنٗا ثُمَّ جَعَلۡنَا ٱلشَّمۡسَ عَلَيۡهِ دَلِيلٗا ۝٤٥ [1]

فهذه الخاصية تنفي الوجود الزمني ذاته، فكل أفعال "الولي الطاهر" مردودة إلى زمن حلوله سواء في أفغانستان أم مصر أم الجزائر أم في عالم "بلارة"، ومن ثمّة فإنّ كلّ الأحداث كان زمنها حلول الولي الطاهر ورجوعه إلى الحاضر قبالة مقامه الزكي، حتى أنّ الولي نفسه لم يدرك كم كان يستغرق في كل رحلة يقوم بها يقول السارد: " **لا يدري الولي الطاهر لم استغرقت هذه الغيبة فقد تكون لحظة وقد تكون ساعة كما قد تكون قرونا عديدة.**" [2]

إنّ الحلّة اللفظية التي كسا بها الروائي نصه كانت القرينة الأولى الملفتة لانتباه المتلقي، وقد أضفت المصطلحات الصوفية ومسميات المتصوفة للرواية النزوع الصوفي من جانب اللغة المستعملة، فالرواية ليست صوفية وإنما استحضر بعض المصطلحات الصوفية ليعلو مقام الولي يقول "وطار": "... **بالدرجة الأولى أن لكل موضوع مواده وأدواته، فأنت لا تستطيع أن تكتب عن إيديولوجية ما دون أن تستعمل لغة ومنطق ومفردات مناضليها ورجالها ومنظريها كذلك... إنك إذا تواجدت في مسجد مجبر ليس فقط على استعمال لغة دينية، بل على الوعظ والإرشاد كذلك.**" **3**

وعليه فإنّ القاموس اللغوي لهذه الرواية قد تشكل من ألفاظ ومسميات صوفية ومن ذلك: الولي، الشيخ، الطاهر، الزكي، الدعاء، التضرّع، الذكر، الحضرة الطيبة، التهاليل، الحلول، الكرمات، الإنس والجنّ، المصلى المريدون، المريدات، المقدم... قد أبقى الرّوائي على كل ملاح الصوفية لكن هل فعلا وصف شخصية "الولي" بالطاهر المتصوف تجسدت كبقية شيوخ المتصوفة؟ وهل تعد شخصية "الولي" شخصية صوفية بامتياز؟ قبل الإجابة عن هذه التساؤلات نعرّف الشيخ عن المتصوفة: فهو: " **بمثابة الأستاذ للمريد والمريد كالطالب والطالب لا يستطيع أن يتقدم في دروسه بدون موجه أو مرشد،**

1 سورة الفرقان الآية:45

2الرواية،ص:14

3 الرواية،ص:08

لا يستطيع الفرد في نظر المتصوفين أن يسلك هذا الطريق بمفرده والشيخ هو الذي سلك الطريق على يد شيخ واصل فترقى إلى المقامات." [1]

فالعلاقة التي تجمع الشيخ بالمريد كالشجرة في نظر الصوفية: " **إذا أنبت بنفسها من غير غارس فإنها تورق ولكن لا تثمر كذلك المريد إذا لم يكن له أستاذ يأخذ منه طريقته نفسا نفسا فهو عابد هواه لا تجد نفاذا.**" [2] فمن لا أستاذ له إمامه الشيطان الذي يقود مريده إلى الجحيم، وعليه من واجب الشيخ في كل الطرق الصوفية نحو مريده أن يتعرّف على أحوال مريديه وأن يحافظ بينهم على حدود الله أما رتبة المشيخة أعلى رتبة في الطريقة الصوفية، لأن الشيخ هو من يسلك بالمريد طريق الاقتداء بالرسول ﷺ وهي: " **طريقة التزكية، فإذا تزكت النفس انحلت مرآة القلب وانعكست فيه العظمة الإلهية."** [3]

إن لفظة "الولي" قد قرنت "بالطاهر" الذي يقصد به في معجم الكلمات الصوفية للنقشبندي: " **من عصمه الله تعالى عن المعاصي وطاهر الباطن هو من عصمه الله تعالى عن الوسواس والهواجس والتعلق بالأغبار، وطاهر السر: هو من لا يذهل عن الله طرفة عين وطاهر السر والعلانية هو من قام بتوفية حقوق الحق والخلق جميعا لسعته برعاية الجانبين."** [4]

إلى جانب مصطلح الولي والطاهر، هناك مصطلحات صوفية استحضرها الروائي في نصه منها الذكر فهو عند المتصوفة التخلص من الغلغلة والنسيان بدوام حضور القلب مع الحق، كما أنه لم يكتف بإبراز الملامح الصوفية على المستوى السطحي بل كانت حاضرة أيضا في باطن الرواية من خلال مدلولات لغتها وعلاقات شخصياتها توافق زمانها وخصائص مكانها.

[1] السيد محمّد عقيل المهرلي، دراسة في طرق الصوفية، دار الحديث، القاهرة، ط2، د.ت، ص28.

[2] أبو قاسم عبد الله القشيري، الرسالة القشيرية، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1985، ط6، ص 735.

[3] القشيري: المرجع نفسه، ص 735.

[4] أحمد النقشندي الخالدي: جامع الأصول في الأولياء، معجم الكلمات الصوفية، دار الانتشار العربي، ج3، 1998، بيروت، ص 51.

إنّ ما يدعم ما نذهب إليه الوظيفة الانفعالية التي قصدها المبدع من خلال البدء "بالولي"، لأنه يدرك العلاقة الموجودة بين المتلقي والبعد الدلالي الذي تحمله هذه التسمية، ونعلم الانفعالات الذاتية التي يمكن أن تخلفها مرجعية الرسالة التي تحيل على أبعاد دينية صوفية.

إن المتأمل لمقاطع الرواية الثمانية يجدها ترتبط بفعل الارتفاع والتحليق وبعدها الهبوط، فالتحليق لغة هو الارتفاع في الطيران والاستدارة كالحلقة، والحرّ أي غير مقيّد، ومن علامات هذا الفعل فيتضح أنه فعل متصل مباشرة بالعوامل الصوفية وبكرامات الشيوخ، حيث كان الولي في حالة صوفية والشيوخ والمريدين في الحضرة للتهليل والدعاء والذكر فيحدث هذا الارتفاع :" **بدأ كل شيء خافتا، يصاعد من بساط الرمل الناعم إلى العنان الفوقي رويدا، رويدا في حين راحت أرواحنا تنسل منا وتتبع الإيقاعات خفيفة، شفافة، هفهافة، خفاقة، يا خاف الألطاف نحن مما نخاف...**" [1] يكمل السارد وصفه للحالة وهي ترتفع من الأرض: "**الحلقة ترتفع عن الأرض وتنزل، كان الولي الطاهر ملهوفا بهالة من نور، في حالة سوداء وسط الهالة النورانية التي تستره، ارتفع على الأرض عدة أمتار، ظل هناك لحظات ثم نزل هاتفا.**" [2]

خلاصة القول:

لقد استطاع "الطاهر وطار" أن يمزج بين الحاضر والماضي التليد سعى من خلال روايته أن يفضح و يحتج للأحداث التاريخية التي وقعت للجزائر، هذا ما قادنا إلى إبراز التعالق بين النص التاريخي والصوفي، فالنص التاريخي ساد الرواية من خلال تلك الأحداث المؤلمة، النزاعات، وكذا العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر تحت ظل ما يسمى بالأخوة المسلمين، والنص الصوفي تجلى في رغبة الولي الطاهر بالعلو هروبا من الواقع وانحرافاته وعشقا وهياما بالتعبد والزهد " **أما صاحب المقام الزكي،**

[1] الرواية، 39-40.

[2] الرواية، ص 80.

وسبب هذه الفيافي وحامي الأمة من الوباء." [1] فقد أعطاه الرّوائي مكانة عالية فأخرجه من عالم البشر العاديين إلى العالم العلوي.

رواية "الولي الطاهر" هي عمل واقعي يتناول حركة النهضة الإسلامية بكل اتجاهاتها وأساليبها، فهي آخر رواية في الألفية الثانية، تجربة جديدة كتبها الرّوائي "الطاهر وطار" يقول عنها في حوار معه للخليج الثقافي: " **كتبتها خلال عشرين يوما في منطقة "شنوة" الجبلية المطلة على البحر غرب الجزائر العاصمة في أشرس سنوات التقتيل الجماعي."** [2]

تعالج الرواية إمكانية العودة إلى الماضي بطلها "الولي الطاهر"، هذا الولي الذي يبحث عن مقامه الذي أضاعه الخلفاء المسلمون وولت معهم الحضارة الإسلامية، يصوّره الروائي صوفيا مرة، مسلما تائها مرة، ومرة أخرى حاكما متسلطا، لعل هذه التصورات والتحولات ما هي إلاّ دلالة على ضياع الإنسان في عالم تشابكت فيه كل الأشياء، فلا يمكنه العودة إلى ماضيه ولا يمكنه التعايش مع حاضره أيضا حاضر التقدم العلمي القاهر.

يصوّر المؤلف شخصية "الولي" في رحلته الخيالية الصوفية مستعيدا عبرها صورا وأخيلة عن أحداث ووقائع تاريخية مضت، وهنا نلمس تعالق النص التاريخي بالنص الصوفي وبالتالي ينكشف البعد الجمالي والتعبيري عبر مناصات تراثية دينية إسلامية وفكرية، فمن المناصات الدينية قول الروائي: " **أينما تولّوا فثمة وجه الله."** [3]

تعالق المقطع السردي دلاليا مع قوله تعالى: وَلِلَّهِ ٱلۡمَشۡرِقُ وَٱلۡمَغۡرِبُۚ فَأَيۡنَمَا تُوَلُّواْ فَثَمَّ وَجۡهُ ٱللَّهِۚ إِنَّ ٱللَّهَ وَٰسِعٌ عَلِيمٞ ١١٥ [4]

[1] الرواية، ص 68.

[2] يحياوي عياش: حوار مع الرّوائي الطاهر وطار، مجلة التبين عن الجاحظية، الجزائر، العدد15، 2000، ص 85.

[3] الرواية، ص 12.

[4] سورة البقرة، الآية 115.

من الملاحظ أنّ الرّوائي استحضر الملفوظ بطريقة اجترارية وهذا لتوضيح الدلالة وتقويتها، فنجده في موضع آخر يقول: " **الذين يصلون النار الكبرى.**" [1] مستحضرا قوله عزّ وجل: وَيَتَجَنَّبُهَا ٱلْأَشْقَى ﴿١١﴾ ٱلَّذِى يَصْلَى ٱلنَّارَ ٱلْكُبْرَىٰ ﴿١٢﴾[2] ، غير أن الرّوائي حوّل من صيغة المفرد إلى الجمع، وقد كان الهدف من توظيف ألفاظ القرآن ليضفي على النص قوة وفصاحة، كما أنّه متمسك بدينه ما جعل القارئ يرتاح أثناء قراءته للرواية.

2– النسق الميتافيزيقي للمرأة الرمز:

لقد استحضر الرّوائي شخصية "بلارة" التاريخية،: " **بلارة بنت الملك تميم بن المعز زوجة الناصر بن علناس بن حماد سرت إليه في عسكر من المهديّة إلى قلعة بني حماد...أمهرني الناصر بأربعين ألف دينار، أخذ منها أبي دينارا واحدا... ابتنى لي قصرا منيفا وسماه باسمي... قبلت عن طيب خاطر الزواج من الناصر... لأقي قومي شر الحرب وويلاتها.**" [3]

غير أنّ الروائي أسقط عنها المكارم وضمّها للنساء المصابات بوباء مسلمي هذا العصر فلم يتبق من "بلارة" التاريخية غير التاريخ وذلك عندما جعلها تغوي الولي الطاهر راغبة الإنجاب منه.

اتخذ الروائي من "بلارة" رمزا للسكان الأصليين في الجزائر " بلارة الفتنة الأمازيغية" ثم اتخذها رمزا للعلاقة بين السكان والفاتحين من المسلمين العرب والتحول الذي مرّ به "الولي الطاهر" بعد لقائه ببلارة هو: "**تعبير عن الحلم والرغبة الجماعية في تغيير الواقع والتقدم والاستقرار وإيقاظ الضمير الجماعي حتى يتوقف نزيف الدماء بوعي وقناعة من جميع الأطراف.**" [4]

لقد أسهم هذا التحول في جعل الكاتب يتلاعب في المعارف والتراث الصوفي كيفما شاء، ومن ثمة تعالق النص الصوفي بالتاريخي وتمكن الروائي : " **أن يعرض قضيته وذلك بإضفاء المسحة الخيالية**

[1] الرواية، ص 12.
[2] سورة الأعلى، الآيتين: 11-12.
[3] الرواية، ص 83
[4] آسيا مُحَمَّد وداعة الله، المرجع نفسه، ص 199.

على الفكرة الرئيسية والتلاعب بالمعارف الغزيرة في الفكر والأدب والسياسة والتاريخ التي ضمنها عمله دافعا بملتقيه إلى البحث عن مراميه." [1]

إنّ استلهام الروائي " الطاهر وطار" للتاريخ الإسلامي بطريقة فنية ساعد على إيصال الحقائق، فأزمة الجزائر أعادت سرد تاريخ ظل مختبأ بين دفات الكتب، استحضر الروّائي شخصية "بلارة" في الرواية حتى ترمز إلى تخلي المرأة عن مبادئها وقيمها و تتحول إلى عاهرة فاقدة للحياء.

بلارة شخصية تاريخية وظّفها الروائي لأنها كانت تابعة للشخصية الرئيسية فوصفها بأنها: " **بيضاء مستديرة الوجه، عيناها كبيرتان كاملتا السواد، فمها صغير مستدير مكتتر الشفتين، أنفها الأفطس يضفي على ملامحها مسحة هرة أو لبؤة."**[2]

أما عن سلوكها بالمبادرة والشجاعة فهو يصفها قائلا: " **لم تنتظر أن يؤذن لها لا بالسفور ولا بالجلوس كانت هي هي لكن تمضغ علكة في وقاحة بيّنة."** [3]

ويضيف مبرزا شدة وقاحتها وعدم استحيائها: " **كانت شبه عارية طرحت جلبابها ثم قميصا حريريا ورديا ثم سروال جينز بعضه مبيض وبعضه يحتفظ بزرقته الدلماء، وقذفت بحذائها ذي الكعب العالي، بعيدا عنها غير مبالية بموقعه."** [4]

لقد تعرّض الولي الطاهر لضغوطات كبيرة، فهي كانت ترغب في إنجاب ولد منه: " **إنّ الذين أرسلوني إليك يريدون ملآ الفيف بنسل خاص."** [5] لكن هذا المشروع تناقض مع مشروع الولي الطاهر الذي كان يرغب في إقامة دولة إسلامية تسمح بتعدد الأعراق والأجناس. "بلارة "ترمز إلى الفتنة الأمازيغية، تمثل نساء هذا العصر، ترمز للتقدم العلمي والمطامع الغربية بهدم الدين الإسلامي، ومن جهة أخرى يعيش الولي الطاهر مرحلة الإرهاب الذي ارتكب جرائم شنعاء في حق الأبرياء،

[1] آسيا مُحَمَّد وداعة الله، ص 199.
[2] الرواية، ص69.
[3] الرواية، ص .83
[4] الرواية ، ص86.
[5] الرواية ، ص 08.

وفظيعة بلغت حد الهمجية كان لها وقع وأثر بالغ على القلوب والعقول: " **رغم اشتغال الناس اليومي وأرقهم، فهذا لم يمنع بعض الكتّاب من تسجيله، بل إنّ ثقله هو الذي يفرض على الكاتب حالة من الحضور يصعب التنصل منها** [1].كل هذه الضغوطات جعلت الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي علّه يجد دواء شافيا للمجتمع.

من الأنساق المتداخلة التي تظهر في الرواية النسق الصوفي "للولي الطاهر" والنسق الميتافيزيقي للمرأة الرمز وغيرها من الأنساق المتشبعة بروائح الدين والتراث والخرافة، تتفاعل كل صوّر المتخيل النصي وتحيل إلى عوالم أخرى: " **إنّ استخدام النسق العجائبي في السرد يعمل على مضاعفة العملية ويترك القارئ معلقا بين الشك واليقين بين الحقيقة والوهم.**" [2]

فالألغاز في هذا النص تخالف بنية اللغز في روايات أخرى تلك التي يتم فيها طرح العقدة ثم إبطاء حلّها حتى نهاية الحكاية، وهذا كلّه بغرض تشويق القارئ، فاللغز في الرواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" لا يزداد إلاّ تشويشا ضمن المسار السردي "لبلارة"والمتمثل في رغبتها في الزواج من الولي الطاهر وهذا من أجل إنجاب طفل منه مستخدمة كل السبل لإغرائه، وتتلبس بوجوه وصور متناقضة كل ذلك في: "**تلاقح عجائبي يضم الحقيقي بالمتخيل لولادة الرواية الحديثة التي تسعى إلى تكبير الرتابة باستحضار كائنات فوق الطبيعية.**" [3]

شخصية "بلارة" تجمع بين ما هو إنساني وخارق، وبين الماضي والحاضر، بين الشخصية التاريخية والطالبة الواقعية، بين الاختفاء والظهور، بين المقدس (طالبة في زاوية قرآنية) وبين المدنس (المرأة الغاوية)، وبهذا توقع القارئ في فخ الحيرة والشك، تنهار مبادئ السلسلة الخطية للسرد لدى القارئ، إذ يجد نفسه أمام تفسيرين أحدهما عقلي والآخر غيبي، فلا قواعد تتحكم في هذا التحول اللاخطي حيث أن " بلارة" لا تستقر على هوية واحدة فهي: الشيطان، الملاك، المرأة الغاوية، إله الحرب....، تخرق كل الحدود والمعايير و تتماهى صورتها فيما لا عين رأت ولا أذن سمعت مما يصعب على الولي

1 مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، منشورات دار الكتاب، دمشق 2000، ص 88.

2 تودروف مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط1، 1994، ص 189.

3 المرجع نفسه، ص 95.

الطاهر فهمها وفهم ما تريده منه، ناهيك عن انبهار القارئ بهذه التحولات المستمرة التي تحدث تشويقا لديه لاستكمال الرواية.

يستكمل القارئ الرواية عن طريق لعبة السرد بتسليط الضوء على "بلارة": " **بواسطة تفكيك منطلق لعبة الاختلاف والتعارض بين الطبيعة وما فوق الطبيعة بين الواقع و اللاواقع.**" [1]

هذا يمكّن القارئ من كشف العلاقة القائمة بين الواقع والمتخيل لأنّ تلك الشخصيات الورقية الممثلة للرواية مهما تناقضت صورها تعد رمزا من الرموز الخاصة بمسائل استعصى حلها في الواقع، ومن هذه الشخصيات "بلارة" المتميزة بتحولها العجيب عبر الأجناس والأزمنة، قد مثّلت هذه المرأة في رواية : " الولي الطاهر" رمزا للجمال حينا ورمزا للغواية حينا آخر ورمزا للفتنة الأمازيغية أحيانا أخرى، جمعت هذه الرموز في المرأة "بلارة" إنها: " **شابة واحدة منهم ، لا أحد يعرف لها أصلا ولا فصلا تقول كلما سئلت أنها وفدت من بعيد...**" [2] فمن عساها تكون؟ قد تكون الدلالة المصاحبة هي أمريكا فهي بالتحديد البلد الذي ليس له جذور تاريخية على عكس بلاد الشرق فهي تعبق بعطر الحضارة.

وفي نص آخر: " **قد تكون إحدى جنيات الفيف، إحدى اللواتي يهبن الشعر في الوديان والفجاج للشعراء.**"[3] فهذا الوصف يمنح "بلارة" بعدا خرافيا كونها تحمل مواصفات مخلوف غريب ولو عدنا إلى النص الآتي: " **بيضاء مستديرة الوجه، عينان كبيرتان كاملتا السواد فمها صغير مستدير مكتتر الشفتين، أنفها الأفطس يضفي على ملامحها مسحة هرة أو لبؤة.**" [4] فإنها تحمل مواصفات الجمال الكامل فهي ليست المرأة المتخيلة وإنما المرأة الرمز.

شخصية "بلارة" أسطورية تتمتع بمهارات التحول عبر الأجناس يمكن أن تكون إنسانا وحيوانا في الوقت نفسه، فهي رمز لعلامات الفناء، رمز للفتنة والحرب المدمرة، ونلفيها في موضع آخر صورة

1 تودروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 4.
2 الرواية، ص 23.
3الرواية، ص 25.
4 الرواية، ص 147.

للعار، مثال للصورة التي يجب ألا ترى وأن تستتر لئلا تحدث فتنة أو تتحرش بالمسلمين فيلجأ ون إلى التّطهر، صورة بلارة تعكس الانحلال الخلقي الذي يمر به المجتمع المسلم، وإغراءات الدول الأجنبية للإطاحة بالإسلام.

كأنّ "بلارة" هي الشيطان من مسّه وجب عليه التطهّر: " **إذا ما مس الوباء الروح فلا علاج غير الاستحمام والذكر.**" [1] يعني هذا التحصن بالصلاة والذكر فلا يتم تطهير الأرض إلاّ بالتخلص من هذه الفتنة "بلارة".

لا تقتصر الفتنة على تفشي الحروب والفتن ولا على الانحلال الخلقي، وإنما ما زاد الأمر سوءا هو العولمة وكل سلبياتها، فحتى الجنين الذي في رحم أمّه لم يسلم منها: " **من بين أمواج فضائية أراهم يطلون على رحم المرأة ويقرون أن ما بباطنها ذكرا وأنه يعاني علّة في القلب.**" [2]

من بين الدلالات المصاحبة لشخصية "بلارة" الأنترنت، لغة العصر التي أغوت الإنسان فأنسته دينه وانحرف إلى المغريات التي يشاهدها: "**أغمض عينك وسأحملك معي من خلال التلفاز إلى مختلف بقاع العالم.**" [3]

فقد أسهمت العولمة في اضمحلال القيم الإسلامية والعقائدية (التصوّف).

تضفي الملامح الخارجية لبلارة لمسة جمالية لكن أفعالها تشوّه ذلك الجمال، أرادات أن تغوي "الولي الطاهر" من أجل إنجاح مخططها السردي المتمثل في نشر الفتن وكأنها تقحم الآخر لحياتنا بقوة عن طريق التقنيات الحديثة: الفضائيات ، الأنترنت، الغزو الفضائي، غير أن مشروعها يتناقض تماما مع مشروع " الولي الطاهر" و هو إقامة الدولة الطاهرة في المقام الزكي، فسعى جاهدا لإبطال مشروع "بلارة"، الهادم للأخلاق، الناشر للوباء بإقامة مجتمع ديني بعد أن رفض جمالها رغم تهديداتها له أن تغل الحرب والفتن.

[1] الرواية، ص 56.

[2] الرواية، ص 76.

[3] الرواية، ص 75.

قد وظف التصوف في الرواية ليس باعتباره وجهة دينية روحانية وإنما مصدر لغوي ثري من الناحية الفنية التخييلية ومن الناحية الدلالية التداولية.

3–الفضاء الجغرافي للرّواية:

ينقسم الفضاء الروائي إلى ثلاثة أقسام: الفضاء النصي و يقصد به:"**الحيز الذي تشغله الحروف الطباعية على الورق، وقد استقصى النقد الحديث هذا الفضاء إذ درس شكل المطالع، و تنظيم الفصول، و استخدام لغة أجنبية بين السطور** ..."**1** أما الفضاء الدلالي فهو الذي ترتبط دلالته برؤية الكاتب:"**هذا الفضاء مراقب، من حيث المحصلة العامة، من الروائي نفسه، و يكوّن بالتالي محرقا رؤيويا يختفي خلفه الكاتب، و يصبح تشكيله خطة عامة تحيل على منظور الكاتب**"**2** بينما الفضاء الجغرافي هو ذاك:"**الحيز المكاني الذي يؤطر الرواية،و بالضرورة ثمة حد أدنى من الإشارات الجغرافية في كل رواية، يجعل القارئ يتصور المكان الذي تنتجه حكاية الرواية**"**3**

يصعب في هذه الرواية على القارئ أن يدرك الفضاء الذي توّد الشخصية المحورية الوصول إليه. استقصى الروائي في هذا الفضاء المدن و القرى و الشوارع ،كما دخل إلى الغرف و آثاثها، فاشتغل على هذه العناصر المكانية ووظفها، حيث حاول الروائي:" **تقديم إشارات جغرافية تشكل نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تقديم استكشافات منهجية للأماكن.**" [1] ويمكن أن تجمع أنواع الأماكن فيما يلي:

3–1.الفيف: يقدم الكاتب في الروّاية مشهدا يصوّر تموقع "الولي الطاهر" فيقول: "**فوق التلّة الرملية، عند الزيتونة الفريدة في هذا الفيف كلّه قبالة المقام الزكي المنتصب ها هنالك على بعد ميل، شكله المربع وطوابقه السبعة.**" [2]

---

[1] د.يوسف حطيني:"مكونات السرد في الرواية الفلسطينية"،دراسة،من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1999،ص:75

2المرجع نفسه،ص:75

3المرجع نفسه، ص:76

2حميد الحميداني: بنية النص السردي، ص 54.

[2] الرواية، ص 11.

فالروّائي لا يحدد مكان تواجد الولي، وإنما جعل العضباء أول من قام بالفعل، إنها توقفت وأين كان توقفّها؟ وبذلك يحدد الجهات الأربعة لمكان تواجدها. فمن خلال هذه الصورة السردية يمكن أن نتخيل مشهدا وصفيا لمكان إنه الفيف، صحراء فيها زيتونة وقبالتها مقام والملاحظ أن الروائي لم يشر إلى أنّ الولي كان برفقة العضباء حتى ولو بضمير لكن من خلال مواصلته للسرد يتضح وجوده معها عندما قال: " **ها نحن من جديد نرجع إلى أرضنا... إلى أن يقول: " قرّر أن ينزل فيصلي ركعتين تحيّة لله وتحيّة للأرض وتحيّة للزيتونة ثم أوّلا وأخيرا تحية للمقام الزكي."** [1]

ومنه فإنّ لفظة ينزل دالة على أنّه كان راكبا فوق ظهر العضباء.

فالإطار المكاني لهذا المقطع الروائي ينحصر في ثلاث جهات: المقام ، الزيتونة، الفيف، هذا يحيلنا إلى مشهد مماثل في واقعنا ألا وهو صورة الهرم أمام النخلة والجمل.

يبقى هذا المكان تجريديا لأنه عندما أراد الصلاة أخذ يبحث عن القبلة وعندما استدار ربع دائرة على يمينه ظلّ المقام يقابله أراد أن يهتدي إلى الشمس وجدها في منتصف السماء وحتى الظل لم يستطع الاهتداء به وقتها تذكر عبارة : "**أينما تولوا فثمة وجه الله.**" [2]

يتضح من هذا أنّ " الولي الطاهر" وجد نفسه في إطار متخيل لا يتحرك، فالمسافة التي تفصل المقام عن الولي غير محدودة، كلما اقترب منه ابتعد المقام عنه، وظلت الاتجاهات الجغرافية الأربعة تفقد قيمتها، فلفظة الفيف تدل على الاتساع، رغم أنّه في مكان رحب إلاّ أنّه كان يحس بأن الدائرة تلّفه ويلتبس عليه معرفة المقام الزكي.

وهنا يتبيّن أن الكاتب يعطي للعين أهمية كبيرة في تقصي الفضاء العام للرّواية، فهو يضع الولي الطاهر في منصّة عالية لينظر القارئ من خلاله إلى كل الأحداث الروّائية، لعّل العالم الوحيد الذي تفقد فيه الشخوص هويتها هو عالم الجنّ، والفيف يأخذنا إلى هذا العالم أين نجد الولي الطاهر يلجأ إليه أثناء رحلته بحثا عن المقام الزكي، ورغم اتساعه إلاّ أن الولي يشعر بعدم الارتياح غير مستقر ربما

[1] الرواية، ص 11.
[2] الرواية، ص 12.

يرتبط هذا الارتياح النفسي لهذه الشخصية داخل المقام، فلا يشترط اتساع المكان ورحابته في توفير راحة البال والطمأنينة، إذ يمكن لبيت صغير وضيق أن يجد فيه السكينة والراحة.

4-2.الجبل: ينقلنا الكاتب إلى مكان ضيق تكثر فيه الحواجز والعراقيل إنّه الجبل فيقول " **وجد نفسه عرض جبال لا يعرفها تتخللها وديان غزيرة، المياه قوية السيلان وسط قوم على رؤوسهم قلنسوات من صوف مزركش بعضه أبيض وأسود."**[1]

يختلف هذا المكان عن الفيف كونه آهلا بالبشر، يتجلى من خلال مواصفاتهم أنهم قوم معارك وحروب تأقلموا على طبيعة الجبل، ولكنّه سرعان ما يغيّر المكان فيجعله غير محسوس إنّه مكان خيالي يقول: "**عند توقف التبريح، وجدنا أنفسنا هناك، عند كل نجمة ، في كل كوكب، فوق كل كثبان رمل، وفوق تلة من طين أو من حجر، فوق كل قمة جبل، في كل فج وبر، عرض البحار والمحيطات تغوص في العمق تعلو كل موجة."** [2]

فالعلاقة التي تربط بين هذه الأماكن تارة تكون علاقة السمو والعلو، فالولي يجد نفسه في علو لكن لا يدرك طبيعته ولا يفقه كنهه، وتارة أخرى علاقة الانحدار والهبوط الحرّ فيجد نفسه في الأسفل.

4-3.المدينة: يتوجه الكاتب صوب المدينة فيتحدث عن القاهرة قائلا: "**القاهرة القاهرة المغريّة اختفت منها العمارات والحارات والمساجد والقصور والفيلات حتى الأزهر انطمست معالمه حتى المقطم استوى حتى الأهرامات توارت..."** [3]

لم يقدم الروّائي القاهرة كما هي في الواقع بل عرضها بشكل سطحي لا يبدو منها أي صرح ثم ينقلنا إلى ساحة رحبة يقام فيها حفل زفاف فيقول: " **القاهرة وما حوت تحولت إلى قسطاط كبير، ازدان بالورود والبالونات متعدد الألوان واصطف الناس رجالا ونساء دونما ترتيب أو تمييز..."**[4]

[1] الرواية، ص 31

[2] الرواية، ص 40.

[3] الرواية، ص 53.

[4] الرواية، ص 53.

ومن القاهرة يأخذنا الكاتب إلى مدينة الجزائر فيقدمها على أنها ملهى كبير من الملاهي "تايوان" تبدو كهفا لا آخر لطوله ولا نهاية لعرضه تعمره الدواب من كل نوع: " **بعضها ديناصورات ، بعضها تماسيح، بعضها ثعالب، بعضها ضفادع ونمل.**"[1] وكأنه يشبه المدينة بالأدغال الغابرة في زمن يسودها قانون الغاب، ثم يضيق المسار ليصل إلى مكان صغير في المدينة إلى منطقة " أولاد علال" ب "الرايس حميدو" ويصف في هذا المكان المجازر المرعبة ومجابهة الأفراد للموت وملاقاتهم للمصير نفسه.

الكاتب لم يجد بدا من وصف المدينة بالمنزل الواحد المنفرد لهول ما واجهه من أخطار أثناء الإرهاب " **كان الحيّ كلّه منزلا واحدا.**" [2] الموت كان يسري من بيت لآخر كالسيل.

عندما كان الكاتب ينتقل من مكان إلى آخر جعل القارئ في حيرة من أمره لا يدري أي إطار التزمه الروّائي في هذا الظرف هل المدينة أم الفيف أم الجبل؟.

4-4.المقام الزكي: هو من الأمكنة المهمة التي ظلّ " الولي الطاهر" يبحث عنها ولم يجدها فبقيت في مخيلته يصفه قائلا: " **الطوابق هي هي سبعة بتمامها وكمالها طابق الزوار الذي ينفتح عليه الباب الكبير في الأسفل بجناحيه، جناح للرجال وجناح للنساء، والمقصورة التي تتوسطها، حيث يتخذ المقدم مكتبه وموقع الاستقبال الطابق الذي يليه يتشكل من جناح واحد وهو المصلى، به محراب تغطيه الزرابي، الطابق الذي فوقه مرقد الطلبة والمريدين، الذي فوقه الطالبات والمريدات، الذي يليه نصفه للمؤذن ونصفه للشيوخ ينامون فيه ويعدون دروسهم الطابق السابق... خلوتي وطريقي إلى حبيبي.**" [3]

على هذا النحو نجد العلاقة واضحة بين المكان الذي يجعله الكاتب إطار الرواية وبين ما يشير إليه من رمزية، أي أنه يربط بين العالم التخييلي والعالم الواقعي فمقامه الزكي هو قصره المتخيل وكأنه يطبق ما قاله رولا بارث: " **يجب على الكاتب أن يحوّل الواقع أوّلا إلى منظور مصور، ثم**

[1] الرواية، ص97.
[2] الرواية، ص 101.
[3] الرواية، ص 21.

يمكنه بعد ذلك انتزاع موضوعه عن إطار هذه اللوحة لتقديمه لقارئه وعلى ذلك فليست الواقعية تقليدا للواقع بل هي تقليد صورة مرسومة للواقع." [1]

فالكاتب يعطي للمكان بعدا ميتافيزيقا يربطه مباشرة بعالم الغيب، فالمقام الزكي الذي يبحث عنه الولي الطاهر مثال الجنة في السماء، والوباء الخطير الذي يهرب منه إلى الفيف ،فالولي في صراع مع نفسه أي تيار يسلك؟.

[1] Roland Barhes : S/Z Paris, seuil, 970, p 61.

خاتمـــة

خاتمة:

لقد اكتسبت الرواية الجزائرية مميزات خاصة بحكم عوامل تكوين سوسيوثقافية، مما أخصبها من حيث النوعية الموضوعاتية والفنية، وقد استلهمت النصوص السردية الأولى بنياتها من موروث الحكي الشفاهي، فامتازت بمحاكاتها للمجتمع حيث كانت لساناً ناطقاً لمعاناة الطبقة الهشة و المهمشة اجتماعيا، ثم دخلت بعدها مخاض تجريب المتخيل السردي سعياً إلى خلق نموذج أصيل للكتابة الروائية، والمتمثل في إخفاء الدلالات والقيم خلف الأنساق الرمزية كالصراع بين السلطة و الشعب و قضايا الذاكرة و الاستعمار و الهوية و غيرها لتعرية الواقع تلميحاً لا تصريحاً من ذلك رواية "الجازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة، و "اللاز و الزلزال"للطاهر وطار.

لقد أتاحت لي المقاربة السردية التناصية استجلاء الأبعاد الدلالية في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" إذ يضم الخطاب أنساقاً خطابية متعددة (الشعري، الصوفي، العجائبي، الحلم) فتضافرت لتنسج متخيلاً سردياً مميزاً عن باقي النصوص الروائية، فبراعة الكاتب جعلت الفضاء المتخيل يستدعي التاريخ الذي عدّ عماد الرواية ومزجه بالمتخيل الذي شغل حيزاً كبيراً في المساحة النصية، مما أثّر في القارئ وجعله يساهم في تخيل الأحداث و تأويل مآلات السرد.

إنّ تنقّل الروائيين الجزائريين بين الثقافتين العربية والفرنسية وتشبّعهم الواضح بالتقاليد والمحكيات والثقافات الشعبية، غذى لديهم موهبة لا تنكر، ولعل أهم الاستخلاصات التي نوجزها في هذا البحث وآفاقه ما يأتي:

1-عمد بعض الروائيين في العقود الأخيرة إلى توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية المعاصرة وعلى رأسهم "عبد الحميد بن هدوقة" وهذا بهدف تأصيل الرواية وتخليصها من أسر الرواية الغربية من جهة، وإعادة بعث التراث من جهة أخرى، فهو أحد الأدباء المتأثرين بالتراث الشعبي مما جعله يوظفه بكثرة في رواياته حيث أعطى صورة جديدة لهذا التراث معبراً من خلالها عن الواقع المعيش فأكد استمرار الماضي في الحاضر و المستقبل.

2-الموروث الشعبي ذخيرة ثمينة ورصيد حضاري وثقافي شامخ وصورة عن معتقدات شعبنا، لذا فإن اهتمام الروائي "ابن هدوقة" به دليل على التمسك بالأصالة الذي هو مبعث هويته الجزائرية.

3-لقد استطاع "ابن هدوقة" أن يستنطق التراث بسهولة كبيرة في رواية "**الجازية والدراويش**" وقد تمثل في الافتراض لإحساس الروائي أنه ملكه في حين ظهر الاستشهاد بشكل باهت في الرواية، كما أن الألوان قد طابقت روح الشخص.

4-تعالقت هذه النصوص وتحاورت تناصيا لتشكل نصاً جديداً يعالج أهم الصراعات التي عاشها الشعب الجزائري، فرواية "الجازية والدراويش" ما هي إلا صورة لثقافة الكاتب وإنتاجه السابق بطريقة يغلب عليها الخيال الأسطوري.

5-يظهر من خلال رواية "**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**" أنها تتسم بالتداخل الزمني المعتمد على الاسترجاع والاستباق فقد حاول من خلال إدراج هاتين التقنيتين ربط التاريخ الإسلامي بالوقت الراهن وإلى ما سيؤول إليه حال العرب في المستقبل.

6-إن الروائي الطاهر وطار من خلال ارتداده إلى الماضي الأسطوري الصوفي يستمد رؤية جديدة للواقع تمتد في الحاضر وتستشرف المستقبل دون أن تفقد انسجامها، حيث أنه رحلة كانت بدايتها تحليق أسطوري (التحليق الحر) ثم تصبح هذه الرحلة مغامرة "العلو فوق السحاب" فهذه العجائبية وكثرة المهالك والمصاعب التي لاقاها الولي الطاهر جعلت رحلته تشبه رحلة أذيسيوس بطل ملحمة الأوديسية الإغريقية المشهورة.

7-لقد أبدى الكاتب مهارة في توظيف لغة السرد والتصرف فيها بشكل يجعله يخلق تنظيماً جديداً للألفاظ والتراكيب فزاد من جمالية اللغة الروائية.

8-الشخصية الصوفية الروائية عند الطاهر وطار ليست خالصة محضة بل ممتزجة بالتاريخ والأسطورة، لذا فالكاتب لم يسم بطله بل اعتمد على صفتين منحهما إياه (الولاية والطهر) وهذا من أجل رفع مكانته انسجاما مع ما يتمتع به عادة المتصوف من إجلال و وقار.

9-إن تداخل الرواية بالخطاب التاريخي تولد عنه سرد تخييلي حامل لمعنى جديد تتسع حدوده لتشمل الزمن الماضي الذي يمتد إلى الحاضر ويتواصل مع المستقبل.

10-إن الهزات العنيفة التي اعترت حياة المجتمع الجزائري بعد الحقبة الاستعمارية، دفعت الروائيين إلى إعادة النظر في تصوراتهم، وأساليب كتاباتهم باستحضار التخييل للتعبير عن هذا الواقع.

11-الأسلوب الذي اعتمده "الطاهر وطار" في نقد الواقع العربي والإسلامي ليس مجرد غطاء ليكشف التناقضات التي يعيشها الإنسان العربي المسلم فحسب، بل هي وجه آخر من أوجه التمرد الذي يحمل في طياته رفض الواقع الراهن والتطلع لغد أفضل.

آمل أن أكون قد وفقت في الإجابة عن التساؤلات التي طرحتها في البداية وأزلت عنها الغموض ولو قليلاً في حين لا تزال دراستي تحتاج لمزيد من المتابعة.

قائمة المصادر والمراجع

❖ **1-القرآن الكريم.**

❖ **2-الروايات المعتمدة:**

❖ الجارية والدارويش ، عبد الحميد بن هدوقة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر ،1984.

❖ الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الطاهر وطار، منشورات الموفم، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر،2004

❖ **3-قائمة المصادر والمراجع العربية :**

1.ابراهيم، رزان محمود: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1.

2. ابراهيم، طه أحمد: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن 4هـ، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

3.ابراهيم، صالح: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

4.ابراهيم، عبد الله: - المتخيل السردي مقاربات في الرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

- السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 2000، ط2.

-السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2003

5. ابو الحسن احمد بن فارس: الصاحي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تر: عمر فاروق، الطباع، دار المعارف، بيروت، ط1، 1993.

6.أبو ديب، كمال: في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، 1987

7.ابو علي الحسن بن عبد الله بن الحسن (ابن سينا): كتاب الشفا موسوعة كبرى في العلوم الطبيعية و ما بعد الطبيعة، تاريخ النشر الأصلي 1027.

8.ابو عمرو، طرفة بن العبد: شرح ديوان طرفة بن العبد البكري، شرح الأعلم الشنتمري.

9.ابو مُحَمَّد الحسن، ابن وكيع التنسي: المنصف في نقد وبيان سرقات المبنى ومشكل شعره، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت، ط2.

10.ابو مُحَمَّد، بن هشام الأنصاري: السيرة النبوية، ت.ش، مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت.

11.إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا ، دار الصادر، د.ت.ج3

12. اسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1992.

13.الأحمد، نهلة فيصل : التفاعل النصي التناصية ، النظرية والمنهج ، شركة الأمل للطباعة والنشر ط1،القاهرة ،2000

14.البقاعي، دراسات في النص و التناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1998،1.

15.التوحيدي، أبو حيان: الإمتاع والمؤانسة، موفم للنشر، الجزائر، ج1، 1998.

16. الجراري، عباس: من وحي التراث، عن مكونات النص، مكون التراث في الشعر الحديث، 1971

18. الجرجاني،عبد القاهر:- الوساطة بين المتنبي وخصومه، تر: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم وعلي مُحَمَّد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2006.

-أسرار البلاغة، مطبعة المدني، دار المدني بجدة، القاهرة، ط1، 1991

19. الجمحي، ابن سلام: طبقات فحول الشعراء ،قرأه وشرحه محمود مُحَمَّد شاكر ،مطبيعة المدني، القاهرة ،دون تاريخ.

20.الخطيب، حسام: الأدب المقارن، في النظرية والمنهج، مطبعة جامعة دمشق، 1988-1989

21.الدهون، ابراهيم مصطفى مُحَمَّد:التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع،ط1، 2009

22.الرازي، فخر الدين: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، دار العلم الملايين، 1985.

23.الرافعي، مصطفى صادق : تاريخ أداب العرب ،دار الكتاب العربي ، بنان ج2 ،ط2، 1974.

24 .الرويلي، ميجان: مناهج نقدية ما بعد البنيوية، النادي الأدبي بالرياض، المملكة العربية السعودية، 1996.

25.الزاوي، أمين: السماء الثامنة، منشورات ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994. 32.

26.الزمخشري: أساس البلاغة، تر: عبد الرحيم، دار المعرفة بيروت.

27.السد، نورالدين : الأسلوبية وتحليل الخطاب ،دراسة في النقد العربي ، دار هومة، الجزائر د.ط.

28.الصباغ، رمضان: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، د.ط، 1998.

29.الطيب، حسن أبشر ، الطيب، صالح: دراسات نقدية، الكويت، رياض ريس للكتب والنشر، ط1، 2001.

30.العجيمي، مُحَمَّد الناصر : في الخطاب السردي ، نظرية غريماس ، الدار العربية للكتاب 1933

31. العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تر: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 1989.

32.العنزي، سعاد عبد الله: صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة للطباعة والنشر، الكويت، ط1، 2010.

33 . الفاخوري، حنا: الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، بيروت، لبنان، 1977.

34.القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تقديم وتحقيق: مُحَمَّد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1981.

35.القشيري، أبو قاسم: الرسالة القشيرية، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط6، 1985.

36.القمري، بشير: مفهوم التناص، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، باريس، 1989

37.القيرواني، أبو علي حسن ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ت مُحَمَّد قرقزان، بيروت، لبنان، 1994، دار المعرفة.

38.الكاتب، ابن وهب: البرهان في وجود البيان، ت: أحمد مطلوب و خديجة الحديثي، مكتبة العاني، بغداد ،1967.

39.الكندي،يعقوب بن إسحاق: رسائل الكندي الفلسفية، بعناية مُحَمَّد عبد الهادي أبو ريدة دار الفكر العربي، القاهرة،1978.

40.الماوردي، أبو علي بن مُحَمَّد بن حبيب البصري: أدب الدنيا والدين، مصر، 1952

41.المهدلي، مُحَمَّد عقيل :دراسة في الطرق الصوفية ،دار الحديث ،القاهرة ،ط2 د،ت.

42.الموافي، ناصر عبد الرزاق،: القصة العربية عصر الإبداع ، دار النشر للجامعات المصرية ، مكتبة الوفاء ،القاهرة ،ط1 ، 1995

43.الهاشمي، أحمد: القواعد الأساسية للغة العربية، دار الكتاب العلمية بيروت، د.ت.

44.بركات، وائل: مفهومات في بنية النص ، مطبعة زيد بن ثابت ، دمشق 1994.

45.بلعلي، آمنة: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، دت.

46.بن عطية، كمال: سؤال العتبات في الخطاب الروائي ، دار الأوراسية للطباعة والنشر الجلفة ، 2009

47. بنيس، مُحَمَّد:-ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية، دار العودة، بيروت، 1979.
-الشعر العربي الحديث بنياته وإبداعاته، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2 1996

48.بورايو، عبد الحميد: منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994.

49.بوشوشة، بن جمعة: التجريب و سؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، دار الثقافة لولاية برج بوعريريج، مطبعة دار هومة، الجزائر، 2002.

50.بوعزة، مُحَمَّد: هيرمنيوطيقا (المحكي ، النسق / والكاووس في الرواية العربية)،دار الإنشاء العربي ، بيروت ، لبنان ط1 ،2007.

51.تحريشي، مُحَمَّد : درسات وابدعات وزارة الثقافة ، دار الأمل للطباعة ، برج الكيفان الجزائر.

52.جبار، سعيد: من السردية إلى التخييلية، بحث في الأنساق الدلالية في السرد العربي، منشورات الضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013.

53.حطيني، يوسف: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، دراسة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

54.حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع.232، 1998. .

55.خفاجي، عبد المنعم: الأدب في التراث الصوفي ،مكتبة الغريب ،لبنان،د.ط 1982.

56 خليف، يوسف: في الشعر العباسي، نحو منهج جديد، مكتبة الغريب، القاهرة،1980.

57.خورشيد، فاروق: الرواية العربية، عصر التجميع، دار الشروق، ط3، 1982. .

58.ربابعة، موسى: التناص في نماذج الشعر العربي ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، ط1، 2000.

59.سعيد، إدوارد: الثقافة والإمبراطورية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب بيروت، ط2، 1999.

60.شاكر، جميل و مرزوقي، سمير: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، د.ت، ط1.

61.صالح، صلاح: قضايا السرد في الرواية العربية المعاصرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، 1998.

62.صحراوي، إبراهيم:- السرد العربي القديم الأنواع الوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار البيضاء للعلوم، بيروت، ط1.

- تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان أنموذجاً) دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999.

63.طوقان، فدوى: -الأعمال الكاملة، (أمام الباب المغلق، أنشودة الصيرورة، مرثية الفارس، اللحن الأخير، السؤال الكبير، النورس و نفي النفي، إلى الوجه الذي ضاع في التيه.).

64.عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، د.ط، 1971.

65.عبد المطلب، مُحَمَّد : -تقابلات الحداثة في الشعر السبعينات، قصور الثقافة، 1994

-قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني،الشركة العربية العالمية للنشر، القاهرة ط1 ،1995.

66.عبود، عبده: الأدب المقارن، مشكلات وآفاق، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1999

67.عزام، مُحَمَّد : –النص الغائب ، تجليات التناص في الشعر العربي ، دراسة مشنورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،2001.

– تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية"، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003.

68.علي، حيدر إبراهيم: صورة الآخر المختلفة فكرياً سوسيولوجي الاختلاف والتعصب،مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، 2008.

69.عيلان، عمرو : الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي ، دراسة سوسوبنائية في روايات عبدالحميد بن هدوقة ، منشورات جامعة منتوري قسنطينة ، 2001 .

70.غروس، ناتالي بييقي: مدخل إلى التناص ،ترجمة : عبدالحميد بورايو ، فينيوي للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط 1 ،1992.

71.فضل، صلاح: أساليب السرد في الرواية العربية، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2009.

72.قطوس،بسام موسى: إستراتيجية القراءة، مؤسسة حمادة ودار الكندي إربد، الأردن، 1980.

73.لحميداني،حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

74. لعياشي، أحميدة: متاهات ليل الفتنة، منشورات البرزخ، الجزائر، 2004.

75.ماضي،شكري عزيز: النقد العربي الجديد، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1997.

76.مباركي، جمال: جماليات التناص في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، د.ط، 2003.

78.مجاهد، أحمد: أشكال التناص الشعري ،دراسة في توظيف الشخصيات التراثية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهردة ،ط1989،1.

79.مخلوف، عامر: -الرواية والتحولات في الجزائر، (دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، دار الأديب للنشر والتوزيع، منشورات مديرية معسكر، د.ط، د.ت.

80.مرتاض، عبد المالك: - ألف ليلة و ليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1993.

- تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر،1995.

-في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت، 1998.

81.مزاري، شارف: مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001.

82.مفتاح، مُحَّد: -المفاهيم معالم ، نحو تأويل واقعي ، المركز الثقافي العربي ط 1،

-تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص ، بيروت ،الدارالبيضاء، ط1 ، 1985

83.مفقودة، صالح: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2003.

84.ناصف، مصطفى : الصورة الأدبية ، دار الأندلس ،بيروت .

85.واسيني، الأعرج:اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية الجزائر،ط1،1986.

86.يقطين، سعيد: – انفتاح النص الروائي (النص، السياق) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

–الرواية والتراث (من أجل وعي جديد بالتراث) المركز الثقافي العربي،المغرب، ط1، 1992.

–الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

– تحليل الخطاب الأدبي، الزمن السرد التبئير، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2000

–من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005.

87.يوسف، آمنة: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997

❖ 4–الروايات:

1–أبو ليوس، لوكيوس :

❖ الحمار الذهبي ،ترجمة / أبوالعيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2001.

2–بن هدوقة، عبدالحميد:

❖ ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط5 ،1971.

❖ نهاية الأمس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1978.

❖ بان الصبح ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1980 .

3–مرزوقي، مُحَمَّد :

❖ الجازية الهلالية ، الدار التونسية للنشر،

4-وطار، الطاهر :

❖ الزلزال ، دار العلم للملايين ، بيروت، الشركة الوطنية للتوزيع والنشر،

❖ اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر. 1974 .

➢ **5-المعاجم** :

➢ القاموس المحيط: الفيروزبادي، مطبعة مصر، ج2، ط3، 1923.

➢ المعجم الوسيط: ابراهيم أنيس و آخرون، دار الفكر، بيروت، ج2، د.ط.

➢ المنجد في اللغة العربية والأعلام: منشورات دار المشرق ، بيروت 1991 .

➢ تاج العروس : الزبيدي ، من جواهر القاموس .

➢ جامع الأصول : أحمد النقشبندي الخالدي ، معجم الكلمات الصوفية دار الإنتشار العربي ج 3 بيروت ،1998.

➢ جمهرة اللغة :ابن دريد.

➢ لسان العرب : ابن منظور ، دار الجيل ، بيروت 1988.

➢ معجم اللغة : مُحَمَّد رواس قلعجي وحامد صادق قيس ، معجم لغة الفقهاء ، دار النقاش ط1 ، 1985.

➢ معجم المصطلحات العربية المعاصرة، علوش، سعيد، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الدار البيضاء، ط، 1985

❖ **6- المقالات و الرسائل الجامعية:**

1- ابراهيم، عبدالله : الدراسات السردية العربية واقع وأفاق منتديات فرشوط

https://www.kuwaitculture.org

2-ابراهيم، نبيلة : القارئ في النص ، فصول ، مصر، القاهرة، مج 5 ، ع1 ،1984.

3-أرزاقي،يماني : الواقع و الدلالة في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي جوان 2000.

4-الحساني سلمان: التناص في ديوان "يا هذا تكلم لأراك"لصالح بوسريف، القدس العربي، يوم:28-04-2019، الموقع**https**://**www**.**alquuds**.**co**.**uk**

5-الجلاصي، زهرة:صورة بلقيس في المخيال العربي الإسلامي من خلال:"عرائس المجالس للثعالبي، مقال، 09-07-2010.

الموقع**http** ://**zohra jelassi**.**blogs pot 9643**.**html**

6-الجنابي، عمار:أرسطو والمحاكاة، الحوار المتمدن، العدد 3431، يوم:19-07-2011.

الموقع **https**://**www**.**ahewar**.**org**

7-الخاقاني، عقيل: نظرية التخييل عند حازم القرطاجني،الموقع: **https** ://**maarif amaroc**.**blogs pot**. **Com**/**2016**/**11**/**blog post11**.**html**.

8-العامري، فهيد: البنية السردية، آفاق ورؤى، "نقوش" الموقع الرسمي للأستاذ فهيد العامري.

9-العلمي، مسعود: الفضاء المتخيل و التاريخ في رواية كتاب الأمير، مذكرة ماجستير،جامعة ورقلة.

10-القاضي، مُحَمَّد : النص السردي ومسألة الدلالة، من أعمال الندوة المنظمة بكلية منوبة، في 17/18/19 نوفمبر 1999 ،تكريما للأستاذ عبدالقادر المهري .

11-أوهادي، عمر: الكتابة الروائية في الجازية و الدراويش "،مقال منشور على الشبكة، **SUBMITTED**سنة واحدة شهر واحد، **ANIS**،**AGO BY** ، ترجمة:عبد الحميد بورايو

12-أوهروش، وردية، حميش، حكيمة: توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، مذكرة ماستير، جامعة بجاية.

13-بدري، عثمان: دلالة المقارنة للمكان الروائي عند ابن هدوقة، اللغة والأدب، جامعة الجزائر، 1998 .

14-بقار، أحمد: النص الموازي في رواية الجازية و الدراويش لعبد الحميد بن هدوقة، مقال، جامعة ورقلة.

15-بكري، طارق: مصطلح التخييل مابين الجرجاني و القرطاجني، يوم:20-05-2016، الموقع**https://alantologia.com/blogs 3609**

16- بوحوش، رابح: الخطاب الأدبي وتورثه على ضوء اللسانيات وعلم النص ، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر ، ملتقى علم النص ، العدد 125 ، 1997 .

17-بوسماحة، عبد الحميد: توظيف التراث في روايات العبد الحميد بن هدوقة، رسالة ماجستير، معهد اللغة العربية، جامعة الجزائر.

18-بوشوشة، بن جمعة : -الرواية المغاربية وقضية المرجع والتلقي ، مجلة التبيين ، العدد 09 1996
- مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي، مجلة الأداب ع 2 ،1995.

19-بويجرة، مُحَّد بشير : الشخصية في الرواية الجزائرية (1970-1938)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ،د،ط،د،ت.

20-بيومي، مصطفى: ممارسة التناص في النقد العربي المعاصر ، قراءة صورة بتاريخ 2014/07/9.

21.حافظ، صبري: التناص و إشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات،المغرب، ع2، 1986.

22-خلاص، جيلاني : دراسة بعنوان الكتابة الروائية في الجازية والدراويش للباحث عمر أبوهادي ترجمة :عبدالحميد بن هدوقة، الملتقى الوطني الأول .

23-داغر، شربل: التناص سبيلا لدراسة التص الشعري و غيره، مجلة الفصور، مج 12، ع1، 1997

24-روابنيه، الطاهر : -الفضاء الروائي في الجازية والدراويش عبد الحميد بن هدوقة، دراسة المبنى والمعنى، مجلة المساءلة اتحاد الكتاب الجزائريين، 1991.

-شعرية الدال في بنية الإستهلال في السرد العربي القديم ،السيميائية والنص الأدبي . أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وأدابها ، جامعة عنابة من 15 17ماي 1995.

25-زرقان، عزوز : السرقات والتناص بين الرؤيتين التراثية والحداثية ،مجلة التناص، جامعة جيجل ع 54 أفريل ، 2005. .

26-عبد المنعم، جبر رجاء : فلسفة الأدب المقارن ، محلة الفصول في النقد م 3 ع3 ،1983.

27-عبشي، نزار مُحَمَّد : التناص في شعر سليمان العيسى، رسالة ماجستير، جامعة البحث الأردن، 2005/2004.

28-علي، إبراهيم: المجال الأدبي والمجال الإيديولوجي، دفاتر المركز، منشورات، ع7، **CRASC**، 2004 ، وهران.

29-قحام حسين : التناص ، مجلة اللغة والأدب ، قسم اللغة العربية وأدابها ،جامعة الجزائر ع 12 1997

30-مراشدة، عبدالباسط أحمد : التناص في الشعر العربي الحديث ، رسالة دكتوراه ، جامعة الأردنية 2000

31-مخلوف، عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، بحث في مضمون الرواية الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية(1971-2000) بحث لنيل درجة دكتوراه دولة، كلية الآداب و الفنون.

32-مسلم، عائشة : البنيات السردية في الخطاب الروائي الجزائر 2005/1990 في ضوء النظريات السردية الحديثة ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد المعاصرة، إشراف: الأستاذ د. عقاق قادة ،2013/2012 .

33-منور، أحمد : التداخل النصي بين الجازية بن هدوقة ونجمة كاتب ياسين، مجلة اللغة والأدب العدد 13 ، معهد اللغة العربية و آدابها جامعة الجزائر.

34- موسوي، محسن جاسم: المقارنة والتناص ، علامات جدة ج 2 ،م 7 ،1997 .

35.نايلي، وهيبة: التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة ريح الجنوب، الجازية و الدراويش-أنموذجا-مذكرة ماستير في اللغة و الأدب العربي، إشراف: الأستاذة راضية عداد، 2012-2013، جامعة الجزائر.

36. نبيل مُحَّد، حسنين:"التناص عند شعر النقائض"أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك،2005.

37-نجعوم، يوسف: جماليات التناص في حكم الإمام علي، دراسة تطبيقية في نهج البلاغة، مذكرة ماستير في الأدب، تخصص:البلاغة العربية و شعرية الخطاب، جامعة أم البواقي، 2009.

38.هيمة عبد الحميد: سيميوطيقا التداخل النصي، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء و النص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 2002.

39-وداعة، آسيا مُحَّد : الشخصية الصوفية في أدب الطاهر وطار رواية الولي الطاهر نموذجا، مجلة العلوم الإنسانية ، عمادة البحث العلمي، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ، كلية اللغات 2014 .

40-يحياوي، عياشي : حوار مع الروائي الطاهر وطار، مجلة التبيين عن الجاحظية الجزائر ، ع 15 2000

41-يوسف، أحمد: - سميائيات التواصل وفعالية الحوار، م مخبر، جامعة وهران، 2004، الجزائر.

❖ 7- المراجع الأجنبية المترجمة:

1-أرسطو: فن الشعر، تر:عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3،1973.

2-باختين، ميخائيل: -شعرية ديستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي،مراجعة حياة شرارة دار توبقال، الدار البيضاء، بغداد، ط1، 1986.

-الخطاب الروائي، تر: مُحَّد برادة، دار الأمان للنشر و التوزيع، الرباط، ط2، 1987

3.بارث، رولان: -درجة الصفر للكتابة، تر: م برادة، دار الطليعة، 1980.

-درس السيمولوجيا، تر: عبد السلام، دار توبقال، المغرب، 1986.

-لذة النص،تر: منذر عياشي،مركز الإنماء الحضاري،حلب،ط1، 1998.

-مدخل إلى التحليل البنيوي لسرد، سوي، باريس، 1966.

-نظرية النص، ت: مُحَمَّد خير البقاعي، العرب والفكر العالميين، بيروت، لبنان، 1988

4.بروب، فلاديمير:مرفولوجيا الحكاية الشعبية ،ترجمة :مُحَمَّد معتصم ،المغرب ،عيون المقالات، 1988.

5.بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجزائرية ، ترجمة فريد أنطونويس، منشورات عويدات بيروت ، باريس ،ط2 ، 1982 .

6.بول فان، تتغم: الأدب المقارن، تر: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، 1946.

7.تودروف، تزفتان: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: صديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط1، 1994

8.تودروف، تزفتان، ومجموعة من الباحثين: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر وتقديم: أحمد المدني.

9.تودروف، تزفتان و باختين، ميخائيل: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسات العربية للنشر، بيروت، ط2، 1996.

10.جان إيف، تاديه: النقد الأدبي في القرن 20، تر: قاسم مقداد، منشورات وزارة الثقافة دمشق، 1993.

11.جنيت، جيرار: – مدخل لجامع النص ترجمة : عبدالرحمن أيوب ،دار توبقال المغرب ط 2 1986،

12.دوبيازي: نظرية التناصية، تر: الرحوتي عبد الرحمان، مجلة علامات، جده، ج21، م6، 1996.

13.كريستيفا، جوليا: –علم النص، تر: فريد الزاهي،مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1،1997.

–مدخل السيميولوجيا، سيوي، باريس، 1987.

14– هارلي، فيهو: مفهوم ومواريث (في ضوء عملية توحيد و السياسات الأوروبية) في صورة الأخر ،طاهر لبيب وأخرون ،مركز الدراسات الوحدة العربية، بيروت ، 1999.

❖ 8–المراجع الأجنبية :

- -Bakhtine :Esthétique et théorie du roman ,ed ,Gallimard 1978
- -Fen Alexandre:Aux frontieres de la fiction
  .www.scienceshumaines.com
- Gérard Genette: -Discours du recit in figure,3 Edition du seuil , Paris

-fugure 3 ,ed,seuil, paris, 1972 .

- Palimpsestes,ed, seuil,1982

-Métalepses de la figure la fiction

- .J.G Guddom Dictionary of literary theory , third edition printed in England ,by clays ETD, stives PLS,1976,1977,1979,1991.
- .J .Kristiva ,Semiothe,recherche pour une sémanalyse ed, seuil ,1969
- J .M.Sheaffer ;De L imagination a la fiction.www.vox-poetica ;org.
- Laurent Jenny ;La fiction,www.unige.ch.
- Mythologie et intertextualité ,Marc Elgeldinger
- Reboul ,Anne -:Realites de la fiction,livre electronique

- Rhetorique et stylistique de la fiction.

- Roland Barthes ;S.Z Paris,seuil,1970.

- Unrbt Eco,Lector in fabula tra,Meryem Bouzager Granat,Paris,1970. .
  W,Jser,Lacte de lecture,théorie de léffer esthéique,tard,E.S.P. marigada,ed,1985.

الفهرس

الفهرس:

– شكر وعرفان	
– الإهداء	
– مقدمة	
مدخل: المحددات النظرية للسرديات	
– 1-مفهوم علم السرد.....	
– 2-مراحل تطوّره.....	
– 3-إشكالية المصطلح.....	
– 4-وظائف السرد، أشكاله و أنواعه.....	
– 5-مصطلح السردية في الدرس النقدي العربي.....	
الباب التنظيري: المصطلح السّردي وإشكالاته	
الفصل الأول: التناص الأصول و المرجعيات.	
– **المبحث الأول:** 1-مفهوم التناص لغة و اصطلاحا.....	
2-السرقات الأدبية.....	
3-التناص و الرؤى النقدية الغربية و العربية.....	
– المبحث الثاني: 1-آليات التناص.....	
2 -مصادره.....	
3-مستويات التناص و أنواعه	
4-جمالياته	
الفصل الثاني:التفاعل النصي و مصطلح التخييل.	
-**المبحث الأول:** 1-مصطلح التفاعل النصي.....	
2-نظرياته التناصية.....	

3-علاقاته.....	
4-التفاعل النصي و الأدب بأنواعه.....	
-**المبحث الثاني:** 1- ماهية التخييل.....	
- 2-التخييل في الدراسات القديمة و الحديثة.....	
3- المقاربة السردية التناصية و حدود التخييل	
4- المتخيل الروائي/المتخيل و العقل...	
5-الرواية من التاريخ إلى فضاء المتخيل السردي.....	
الباب التطبيقي: علاقة التفاعل النصي بالمتخيل السردي في الرواية الجزائرية الحديثة	
الفصل الأوّل:التعالق النصي بالعودة إلى السيرة الشعبية و التراث -الجازية و الدراويش-(أنموذجا)	
-**المبحث الأول:** 1-استثمار التراث في الرواية الجزائرية.....	
2-عتبةالغلاف.....	
3-عتبة العنوان.....	
4-متن الرواية.....	
-**المبحث الثاني:** أنواع التناصات الواردة في الرواية:	
1-التناص التاريخي التراثي.....	
2-التناص الداخلي.....	
3-التناص الأسطوري الرمزي.....	
الفصل الثاني:النّزوع الصّوفي والتّعالق التّاريخي في الرواية الجزائرية الحديثة-الوليّ الطّاهر يعود إلى مقامه الزكي-(أنموذجا)	
- **المبحث الأوّل:**1-العنوان عتبة القراءة.....	
2-الغلاف و عناوين الفصول.....	
3-المقدمة.....	
4-سمات الشخصية الصوفية في الرواية.....	

- **المبحث الثاني**:1-الرواية بين النزوع الصوفي و التاريخي.....	
2-النسق الميتافيزيقي للمرأة الرمز.....	
3-الفضاء الجغرافي للرواية.....	
-الخاتمة.....	
- قائمة المصادر و المراجع.....	
- الفهرس.....	