الجمهورية الجزائـرية الديمقـراطية الشعبـية
وزارة التعليـم العالي و البحث العلمي
جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي-
معهد الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية

شعرية التناص في روايتي
بحثا عن آمال الغبريني و كتاب الأسرار لإبراهيم سعدي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث و المعاصر

إعـداد الطالبة :
مريم بن معاوية

إشراف الدكتور :
رشيد رايس

لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الصفة	الجامعة
د.	رئيسا	
د. رشيد رايس	مشرفا و مقررا	جامعة الشيخ العربي التبسي - تبسة
د.	عضوا مناقشا	
د.	عضوا مناقشا	

السنة الجامعية: 2011/2010

شكر و عرفان

إلى الذي من طين سواني، و من الماء أحياني، و في الأرض أوجد قراري، و للآخرة رسم مآلي، و إلى الله رب الجلال و الإكرام.

إلى والديّ، تكريما و إحسانا.

إلى زوجي، حبا و تقديرا.

إلى كل من علمني حرفا، تبجيلا و احتراما.

مريم

مقدمة:

لم يتوان أدباؤنا قديما و حديثا في النهل من معين النصوص الأدبية تصديقا لآرائهم و تعضيدا لحججهم و ارتقاء بأسلوبهم ليجاري أسلوبها، فشكلت لديهم رافدا مهما من روافد التجربة الروائية الإبداعية، و الأدب الجزائري بحكم قيمته الفنية من ناحية، و بحكم علاقته بالوطن من ناحية أخرى تداوله الروائيون و كتبوا فيه، فكان للرواية النصيب الأوفر حيث طرحوا من خلالها مشاكلهم و أطلقوا العنان لأقلامهم و خيالهم، و نقلوا الراهن الجزائري الذي تيمز بأزمة حادة أدت إلى كتابة إبداعية خاصة، ذات صبغة فنية جديدة، فتغير المنحى الكتابي في المرحلة الراهنة، و أصبح للنص الروائي شعار الخروج من المألوف القرائي من أجل صيغ جديدة غير معهودة في القول و التعبير الروائي.

الحقيقة أن تفاعل المد الروائي الجزائري في الآونة الأخيرة مع أشكال الخطاب الحداثي بشكل لم يكن معهودا من قبل، لكفيل بأن يتأثر بشغف المتابعين، و يمنح لهم فرصة كي يضعوه في دائرة الضوء.

كان ذلك عامل جذب قوي، جعلني أختار روايتي "بحثا عن آمال الغبريني" و "كتاب الأسرار" للروائي الجزائري "إبراهيم سعدي" كمدونتين إبداعيتين تستحقان القراءة الجادة.

إن التفكير في انجاز هذا البحث تدفعني إليه أسباب عامة و أخرى خاصة، تتعلق الأولى بالسرد الجزائري باعتباره نوعا له قيمته الخاصة، و دراسته قد ترسخ الوعي بالتحولات التي شهدها المجتمع و الإبداع على السواء، و تسمح باكتشاف النتائج الفنية التي أسفرت عنها هذه التحولات، و كلما تمادينا في تحقيق ذلك، فإننا سنزيد إنتاجنا الأدبي قوة توطد كينونته و تفتك له موطئ قدم في التراكم الثقافي العالمي.

من الأسباب الخاصة، ما يتعلق بكتابات الروائي "إبراهيم سعدي" كمدونات تستدعي الاشتغال عليها، ذلك أن رواية " بحثا عن آمال الغبريني" و رواية "كتاب الأسرار" فضلا عن نصوص "إبراهيم سعدي" التي تعرض نفسها على القارئ، و تلبس اهتمامه، و لا أدعي أنها تحتل مساحة إبداعية مستقلة بذاتها عن إطار الرواية الجزائرية، و إنما هناك فرادة تمتلكها، فجعلت منها منجزا أدبيا يستحق التمعن و الدرس، نظرا للإنجاز النوعي الذي حققته روايته بسبب التصاقها الحميمي بجدلية المجتمع الجزائري، و قدرة انفتاحها على تحولاته، و مساهمتها في تجسيد الرؤى الجمالية المعاصرة، فكان بذلك أن اخترت (شعرية التناص في روايتي بحثا عن آمال الغبريني و كتاب الأسرار) لإبراهيم سعدي، عنوانا لهذا البحث.

إذا ما انتقلنا إلى فرضية الدراسة و إشكاليتها، فإن كل مجهود علمي يقتضي فرضية ينبثق منها، محاولا إيجاد إجابات مناسبة لها، أو تقديمها في نسق علمي، يجعل موضوعاتها تحت طائل العناية و الاهتمام، و فرضية هذا البحث تنطلق من فكرة مدى تمثل شعرية التناص في الروايتين المذكورتين آنفا، فإذا كان التناص هو الانفتاح على النصوص الأخرى، فما مدى جماليته و شعريته في نصوص إبراهيم سعدي؟ ما هي نوعية النصوص التي يقتفي الروائي أثرها في روايته؟ و هل التناص واجهة للتطور الثقافي يبنى على المعرفة و المخزون الثقافي للروائي، أم هو إحدى التقليعات الغربية المؤقتة؟ و ليس عنوان قلق وحيدة و دليل في طريق البحث عن الانفتاح؟

إنها جملة من التساؤلات التي تراكمت في الذهن لما كانت رؤية البحث في مرحلة المخاض، فأردت أن أودعها كهاجس، لعل هذه الدراسة تكون إجابة ضمنية و موضوعية عن بعضها على الأقل.

اقتضى الأمر أن يقسم البحث إلى ثلاثة فصول يسبقها مقدمة و تتلوها خاتمة، فبعد أن أوضحت في المقدمة معالم الدراسة وفق ما تستدعيه نواميس البحوث الأكاديمية، جاء الفصل الأول ليقدم تصورا شاملا حول نشأة مفهوم الشعرية كمعنى نقدي حديث في البيئتين العربية و الغربية لنلج بعد ذلك إلى تقديم مفاهيم نظرية خالصة حول تحديد مصطلح التناص لغة و اصطلاحا مع رصد الاختلافات و التقاربات المنهجية بين التصورين الغربي و العربي؟، و لقد آثرنا البدء بالمفهوم الغربي للمصطلحات لكون الغرب مصدر الاهتمام به في العصر الحاضر و القائد للدراسات حوله، ثم عرضنا بعض المفاهيم التابعة للتناص التي توضحه و تبين كيفية عمله، و هو فضل لا أطمح فيه إلى الإتيان بنتائج و إنما تهيئة الجو العام للوصول إلى المقاربة النقدية و ترسيخ أساس صلب تقوم عليه.

في الفصل الثاني حيث الدراسة التطبيقية، حاولت ملاحقة مواطن الشعرية و التفاعلات النصية للنصين، فقسمت هذا الفصل إلى أجزاء تتفرع هي بدورها إلى عناصر تسعى جميعا إلى زيادة التوضيح، و دقة التحليل، فكان أهم قسمين فيه هما شعرية التناص المضموني و فيه تبيان جمالية التناص مع التاريخ و التراث و الواقع و الثقافة، فعني القسم الأول بالمضمون و عني القسم الثاني بالأسلوب من أسماء و ألفاظ و عبارات و لغة، و سعيت في هذا الفصل إلى جمع شواهد من الروايتين و تطويعهما أثناء عملية التحليل، و الوقوف على المتناصات و التفاعلات النصية كاشفة بذلك عن الرؤية الفنية للمقاربة الشعرية للتناص مستعينة في ذلك المفاهيم الواردة في الشق النظري، أما الفصل الثالث فقد تم فيه الوقوف على شعرية التناص المكاني و الزماني في روايتي " بحثا عن آمال الغبريني" بادئ ذي بدء، انتقالا إلى "كتاب الأسرار" فقسمت الفصل بدوره إلى أجزاء تفرعت إلى عناصر أردفت بتحليل دقيق حول الأمكنة التي دارت فيها أحداث الروايتين و أنواعها و أسمائها و علاقة هذه الأمكنة بشخصيات الرواية، ثم ختمت الفصل التطبيقي الثالث بالوقوف على شعرية الزمن في رواية بحثا عن آمال الغبريني" و كيفية تلاعب الروائي بالأزمنة في رواية"كتاب الأسرار".

لقد فرضت طبيعة الموضوع المنهج المتبع للدراسة، فعند تتبعنا للآراء النقدية المختلفة حول الشعرية و التناص و تتبع سيرهما الزمني ثم تحليلها ونقدها، كان لزاما علينا تتبع مبادئ المنهج التاريخي، في حين تطلب منا تحليل النصوص وتفسيرها اعتماد مبادئ المنهج النبيوي، لأننا بصدد تعقب تداخل بنيات نصية في نصوص أخرى، مستعملين الشعرية والتناص كوسيلتين إجرائيتين تنذمجان للحصول على مقاربة ظاهرة التفاعلية النصية في كتابات "إبراهيم سعدي"، هذا يعني أن النص الروائي قد تقبل الانفتاح على أكثر من إجراء نقدي.

من أساسيات البحث العلمي، ارتكاز كل دراسة جديدة على ما سبقها، وتأسيسها لما بعدها، وعليه فإن هذا البحث يعترف بالفضل لما قدمه السابقون من جهود تلامس موضوع هذه المقاربة، نذكر منها دراسات نقدية تناولت ظاهرة التناص بأشكاله المختلفة و جمعت بين التنظير لهذا المصطلح و بين التطبيق له، و هو ما ذلل بعض عقبات البحث، و بين معالمه.

من أهم هذه الدراسات: نظرية النص الأدبي لعبد الملك مرتاض، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي) لمحمد عزام، أساليب الشعرية المعاصرة لصلاح فضل.

ليس بخفي على أحد ما يلاقيه الباحث من صعوبات لعل أهم ما واجهني منها اختلاف الترجمات و تنوع اصطلاحات الباحثين للمفهوم الواحد، بحيث اتسمت بحوث النقاد العرب في موضوع التناص بالانفرادية و الانعزالية و البعد عن التنسيق، مما أدى إلى التيه في غياب هذه التنظيرات من أجل الظفر ببناء تنظيري نؤلف به بين هذه الاختلافات، و نجبر الصدع بينهما.

مع ذلك و بتوفيق من الله حاولت إخراج هذه الدراسة في صورة تقترب من إرضاء حاجتي، رغم ما يشوبها من نقائص كأي عمل بشري، آمل أن تكون لبنة صغيرة في صرح أدبنا الجزائري الحديث.

أرفع شكري إلى جامعة العربي بن مهيدي بولاية أم البواقي، و إلى جامعة الشيخ العربي التبسي بولاية تبسة التي أتشرف بانتسابي إليها، مع شكري الخاص لقسم اللغة العربية و على رأسهم أستاذي المشرف على المذكرة الدكتور رشيد رايس الذي شرفني بإشرافه على البحث و تجشم عناء تصحيحيه و تنقيحه، فله أسدي جزيل شكري و عرفاني بالجميل، كما لا يفوتني تقديم شكري و احترامي للجنة المناقشة على صبرها و تكبدها عناء قراءة البحث و تقويمه، و هي لا محالة فرصة ثمينة أتلقى فيها ملاحظاتهم و توجيهاتهم زادا، أجعل منه سلاحي يفيدني اليوم، و يعينني غدًا.

1- الشعرية مصطلحا:

الشعرية مصطلح قديم حديث يعود أصله إلى أرسطو، أما مفهومها فقد تنوع على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع، كما أننا نواجه مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة، و هذا بارز في التراث النقدي، كما نواجه في الوقت نفسه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد و هذا بارز في النقد الغربي!

أما فيما يتعلق بالنقد الغربي فيتلخص في النظريات التي وضعت في إطار مصطلح الشعرية من اختلاف في سر الإبداع و قوانينه، كما هو الحال في نظرية التماثل Equivalence عند جاكسون (R.Jakobson)، و نظرية الانزياح L'ecart عند جون كوهين (J.Cohn).

لا شك أن هناك أسبابا و دوافع قوية دعت إلى "نشوء نظريات الشعرية، فمن بينها عدم كفاية البلاغة من جهة، و منطق النقود الحدسية الانطباعية غير الموضوعية من جهة أخرى في ظن النقاد المتأخرين"[1].

لذلك كانت الرغبة ملحة لإبداع مناهج و وسائل إجرائية حداثية، نستقرئ بها النصوص تبعا لتحولات العصر "فالشعرية في طليعة المصطلحات الجديدة التي تبوأت مقاما أثيرا من اهتمامات الخطاب النقدي المعاصر، حتى أضحت من أشكل المصطلحات، و أكثرها زئبقية و أشدها اعتياصا، بل انغلق مفهومها و ضاق بما كان معه".[2]

في خضم هذه التطورات ظهرت الشعرية إلى الوجود "فقد ولدت في مطلع النهضة اللسانية الحديثة مع الفكر البنيوي في طوره الشكلاني، فاتسعت ضفاف الشعرية، و هو ما جعل كثيرا من النقاد البنيويين و علماء اللسانيات يعترفون بأحقية السميائية و فضلها عليها"[3].

إن التشابك بين المفاهيم الحداثية ساهم في التهافت على كائن اصطلاحي جديد يدعى "الشعرية" ما يفضي إلى التساؤل عن مفهومه تبحث عن مفهوم ناجز و تصور واضح لهذا الحد الاصطلاحي (بصيغة المصدر الصناعي) في تراثنا العربي القديم خاصة مادام الأمر وافد من الثقافة الأوربية، حيث تسمى الشعرية، إلى أن تكون بديلا مكافئا للمصطلح الفرنسي (Poétique) أو الإنجليزي (Poétic)..."[4]

مفتاح أي مصطلح هو معرفة ماهيته و طبيعته؛ "إذ يمثل مفهوم الشعرية حصيلة تاريخ من البحث عن التحديد و التعريف، و عن اكتساب صفات الدقة و العلمية ما أمكن في الثقافات، و الشعرية الحديثة بالخصوص التي سعت إلى إضاءة ممارستها النصية و إبراز الخصيصات النوعية لآثارها الأدبية"[5].

---

[1]- أيمن اللبدي: الشعرية و الشاعرية، ط1، دار الشروق، عمان، الأردن، 2006، ص 07.

[2]- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط 1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008، ص 270.

[3]- المرجع نفسه: ص 272

[4]- المرجع السابق: الصفحة نفسها.

[5]- يوسف تاوري: الشعر الحديث في المغرب العربي، ج1، ط1، دار توبقال للنشر، 2006، ص 27.

هو ما أعان بشكل كبير في "انتشار و اتساع مصطلح الشعرية يتجاوز معالجة الشعر و عرض قواعده و تناول نصوص ليلتبس بمباحث البلاغة و الأسلوبية قديما و اللسانيات و الدلائلية حديثا"[1].

فهل ممكن "لفهم الشعرية أن تنطلق من صورة عامة و بطبيعة الحال مبسطة إلى حد ما عن الدراسات الأدبية، و ليس من الضروري مع ذلك أن نصف التيارات و المدارس الموجودة"[2] بذلك جاءت الشعرية "فوضعت حدا للتوازي القائم (...) بين التأويل و العلم في حقل الدراسات الأدبية، و هي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، و لكنها هذه العلوم، التي هي علم النفس و علم الاجتماع،...إلخ. تبحث هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذا مقاربة للأدب :مجردة" و "باطنية" في الآن نفسه"[3].

يدعو، تودوروف (T.Todorov) إلى التساؤل عن أداء الشعرية، "فالعمل الأدبي ليس في حد ذاته هو موضوعها، و ما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، و كل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة و عامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، و لكن ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن، و بعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"[4].

يجب التنويه مع "استمرار تداول هذه التصورات جميعا (...) يتقدم ذلك التحديد الذي يجعل الشعرية نظرية عامة للأدب، تتناول وفق التصنيفات التي تنشئها، و العناصر الأساسية التي تحتاجها من أجل ذلك، و لأن الآثار الأدبية تتأسس باللغة أتيح للشعرية مدى مفتوح تهيأ بالدرس اللساني الذي ساعدها على بناء أنموذج و تحقيق مجالها الإجرائي، سواء تسمى نصا أو أثرا أدبيا"[5].

بهذا ليست المراوحة بين النظرية و الممارسة غير تسمية انتماء الدراسة إلى ميدان الشعرية في اعتبار نظرية –نقدا- تنطلق من جدل النقد مع الممارسة لاستكشاف ما يكون به الإبداع نصا فرديا و خطابا في التاريخ و السياق الجماعي للشعر و الثقافة و منهما (...) و في معنى يتحدد مفهوم الشعرية إجرائيا بالانطلاق و هي تصور مسبق عن مفهوم "الشعر" كما تفهمه الممارسات الشعرية ذاتها (...) و هي التي لم تستقر على تعريف واحد للشعر، حتى و إن اختارت بعضها اللغة كمدخل أول للتمييز بين استعمال عام، و آخر نوعي يختص بالشعر، و به تتميز ممارسته (...) و لعل هذا ما هيأ للدراسة الأدبية بعامة تعدد مواقع المعالجة تاريخيا و نصا و تلقيا، و للشعرية بالخصوص أن تكون تلك الممارسة النظرية المفتوحة، و القابل ذكرها

---

[1]- المرجع نفسه: ص 28.

[2]- تزبقيتان تودوروف: الشعرية، ت: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، 1990، ص 20.

[3]- المرجع نفسه: ص 23.

[4]- المرجع السابق: الصفحة نفسها.

[5]- يوسف تاوري: الشعر الحديث في المغرب العربي، ج 1، ص 28.

بأن تكون حمال أوجه في يد البلاغيين و الأسلوبين و اللسانيين كيفما اختلفت و تنوعت مجالات عملهم نثرا أو شعرا، خطابا سرديا أو نصا شعريا"[1].

2- الشعرية عند الغرب:

لا نستطيع الحديث عن الشعرية دون أن نعرج على "أرسطو" الذي أثارها في كتابه (فن الشعر)، فالشعر عنده متصور و المقصود من ذلك الشعر التمثيلي الذي يمثل شعر المآسي و الملاحم و الملاهي، بحيث يكون حد الشعر و غائبته موصولين بتراث عريق في الحضارة الإغريقية، جامعا بين الحياة الفنية و الروحية، و أن تكون النظرة على الشعر متأصلة في موقف فلسفي[2]، صدر عن المؤلف و هو يفكر في الظاهرة الأدبية انطلاقا من نسق عام ترجعه أسسه إلى سائر المصنفات التي عرف بها.

لا يجد الناظر في كتاب أرسطو تعريفا بالشعر أو حدا دقيقا يستوفي هذا المتصور حقه من الضبط و التحقيق، إلا أنه اشتغل على مسألة الطبيعة و هو يبحث في الظاهرة الشعرية بحيث يضيف إلى الظاهرة الثقافية ظواهر كونية تكون أساسا للإبداع، و بمعنى آخر فإن أرسطو يباشر دراسة الأثر الإنشائي، هذا الكائن المصنوع مثلما يباشر دراسة كائن طبيعي أو حي و ذلك بالرجوع إلى نظريته في الطبيعة.

يبدو و أن مسالة "مبدأ الطبيعة" يقوم مقام المسلمة في المنطق التي لا يقتضي استدلالا على صحتها، فهو غريزة لمحاكاة طبيعته فينا، شأنها شأن اللحن و الإيقاع[3] فكان تنظيره الإنشائي لا ينفك عن تفكيره الفلسفي و كأن كتاب الطبيعة أثر في كتاب الشعر تأثيرا كبيرا.

إنّ من أهم ما نخلص إليه يتمثل في أن الشعر التمثيلي عند "أرسطو" جنس أكبر (Un genre Majeur) و هو جنس يشمل أجناس فرعية تمثلها المأساة و الملهاة و الملحمة.

إنّ عنوان كتاب "أرسطو" كما وصلنا مترجما يحسم أمر انتمائه إلى جنس من أجناس الأدب هو الشعر، غير أن الوقوف على محتويات التسليم باختصاصه أمر عسير، فلئن كان محور العديد في الفصول أثرا حول الشعر التمثيلي أي المأساة و الملهاة و الملحمة، فإن فكرة المحاكاة في مواطن عديدة هي المحك و مركز الاهتمام بالعملية الإبداعية التي لا تتمثل في الشعر وحده، بل هي جوهر الفنون كلها.

لقد وجدنا "أرسطو" قريبا من البلاغيين الذين يطمحون إلى بناء مثال للجمال في ميدان القول الفصيح، فإن كان هذا الكتاب متعلق بنظرية الأجناس فهو موصول أيضا بنظرية الأدب المعاصرة.

من أهم من حاول تأسيس شعرية جديدة هم الشكلانيين الروس و دوافعهم إلى ذلك الإحساس بضرورة إقامة علم الأدب، أي وضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه، بحيث تتشكل

---

[1]- المرجع نفسه: ص 26-27.

[2]- أرسطو طاليس: فن الشعر، ت: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1981، ص 12 .

[3]- المرجع نفسه: ص 13.

من مبادئ منهجية غير ثابتة تتغير عند التطبيق و على هذا فإن المنهج الشكلي لا ينطوي على قانون عام تخضع له الدراسة.

إن ما يميز الشكلانيين هو موضوع و ليس نظرية فهم يبحثون في الواقعة الأدبية الخام وصولا إلى خصائصها خلال مبادئ تفرضها نظامية الواقعة الأدبية، الأمر الذي استدعى نسبة بعض المسلمات مثل الاتجاهات الفلسفية و النفسية و الجمالية، فضلا عن نبذ تناول الإيديولوجيين و هذا يعني إلغاء هذه العلاقات و الوشائج عند استنباط خصائص الأدب.[1]

على هذا الأساس كان توجه الشكلانيين من خلال عبارة جاكسبون الشهيرة:"إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب و إنما الأدبية Litérarité، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا" و قد دعموا وجهة نظرهم هذه باللسانيات الحديثة التي عاصرت النتاج الشكلي حيث بدأ الشكلانيون نشر كتاباتهم مند سنة 1916.[2]

قبل التعرض إلى تصورات الشكلانيين الروس حول اللغة الشعرية، لابد أن نتعرض لمفهوم حول الشكل، بحيث أعطى الشكلانيون مفهوما جديدا للشكل يتحدد من خلال استخدام مفهوم خاص لمكونات العمل الأدبي، و قد أدى هذا التصور إلى رفض فكرة أن الشكل شيء يحتوي المضمون، بل هو وحدة ديناميكية ملموسة، لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي[3]، و من هذا التصور الجديد أمكن اكتشاف مفهوم النسق إذ يكون الشكل محصلة أنساق فنية عدة.

إن الشكلية اكتسبت شمولية في معالجة قضايا الأعمال الأدبية، و قد شدد الشكليون -بدءا- على الوزن، و من ثم كان الإقلاع الدور المركزي في وضع اللبنات الأساسية لنظريتهم الشكلية في الشعرية، و لابد من التنويه إلى أن الصورة الشعرية كانت قد تراجعت مهمتها و أخذت دور وسيلة من وسائل متعددة في الشعر، بل أصبحت نسقا من أنساق اللغة الشعرية.

لقد تحدد عمل الشكليين في وضع مقالة بين اللغة الشعرية و اللغة اليومية، و هذا يعني أن الظواهر اللسانية ينبغي أن تصنف من جهة الهدف الذي تتوخاه الذات المتكلمة في كل حال على حدة[4] إن التفريق قائم على أساس هيمنة التوصيل أو تراجعه في كل من اللغة اليومية و اللغة الشعرية، و بمعنى آخر، إنه قائم على أساس اكتساب المكوّنات اللغوية قيمة مستقلة أو عدم اكتسابها.

أما التصور الثاني للغة الشعرية فقد وضح قبيل تكون الشكلية، و هو التصور الذي وضحه شلوفسكي عام 1914[5]، و تقوم نظريته في القراءة على التقابل بين اللغة الشعرية و اللغة اليومية بحيث يصف اللغة الشعرية بأنها ذاتية للغاية، في حين أن اللغة اليومية مغايرة للغاية،

---

[1]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة في الأصول و المنهج، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، 1994، ص 79.

[2]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3]- بوريس إيخنباوم: نظرية المنهج الشكلي، ت: إبراهيم الخطيب، بيروت، الرباط، د.ت، ص 30.

[4]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[5]- تزيفيتان تودوروف: نقد النقد، ت:سامي سويدان، بغداد، 1982، ص 34.

لكن تودوروف يصف هذا التصور بآخر غير مشروع و متناقض كون المدرسة الشكلية تتعامل مع النصوص الأدبية ذاتها و ليس مع الآثار التي تولدها في القارئ.

أما التصور الثالث مفاده أن الخصوصية الأدبية لا يكون لها وجود إلا ضمن نطاق تاريخي ثقافي، و بمعنى آخر فإن وجود الواقعة الأدبية متعلق بنوعيتها التخالفية، أي بوظيفتها[1]، فكما هو في مرحلة ما واقعة أدبية يصبح في مرحلة ما واقعة عادية من الكلام الشائع، و هكذا تتداخل خصوصية الفن الأدبي في نطاق التاريخ و تفقد صفتها اللاتاريخية التي نشأت لها في البدء، و تفقد قدرتها على تمييز العمل الفني.

إذا فقد كانت الشكلية في جوهرها تطبيق اللغويات linguistique على دراسة الأدب، أي اهتمامها ببنيات اللغة، أكثر من اهتمامها بما يقوله المرء فعلا، فكان المضمون عندهم هو الحافز للشكل.

و نحن نقصد في بحثنا هذا دراسة شعرية التناص في جنس معين من الأدب هو الرواية، كان لازما أن نتعرض للفرق بين الشعر و النثر و كيف نظر إليه المحدثون، أما السؤال الذي يطرح نفسه بإصرار فهو: هل الشعرية علم الشعر أم علم الأدب؟

الشعرية في الحقيقة هي علم الأدب بوصفها تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشعر و النثر.

إن الشكلانيين الروس بوصفهم أول من أقام شعرية حديثة، هم أول من أوحى بالتناقض بين الشعر و النثر في نطاق الشعريات الحديثة، و بوسعنا أن نقرر التسليم بالتناقض دون الالتفات إلى نقاط الالتقاء بين الشعر و النثر و أنه لا وجود لجنس أدبي خالص مطلقا!

إن ما هو أساسي للكشف عن الفرق بين الشر و النثر يتجلى في الخواص الثانوية للقول الشعري، بحيث تصبح الكلمات الشعرية ذات قيم مستقلة عن النظرة الشيئية و عن صفاتها المعتادة، فللكلمة قيمة شعرية في الشعر أو في النثر.

نحن نعرف أن الخطاب يمكن أن يبقى شعريا مع عدم المحافظة على الوزن، و على هذا الأساس لابد من تجاوز الثنائية شعر/ نثر إلى الثنائية الأدب/ اللاأدب، و من ثم فإن أي تناقض بين الشعر و النثر من جهة الشعرية سوف يزول.

على هذا الأساس نجد جاكسون يحاول أن يجد تعريفا علميا للشعرية بحيث يقول:"أنها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، و تهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية فحسب و لكن خارج الشعر أيضا"[2].

و كذا صارت الشعرية هي الدراسة اللسانية لسياق الرسائل اللفظية عموما، هكذا يحاول جاكسون أن يكسب الشعرية علمية من خلال ربطها باللسانيات كمنهج لدراسة الأشكال اللغوية كافة.

---

[1]- المرجع نفسه: ص 34.

[2] - حسن ناظم: مفاهيم الشعرية: ص 90.

3- الشعرية عند العرب:

إن طرح مفهوم الشعرية عند العرب تقتضي بالضرورة البحث في صلتها بالأدب، فإن كان الأدب في أبسط تعريفه هو مجموعة النصوص التي يتوفر فيها البعد النفسي لتؤثر في المستقبل، فإن الشعرية موجودة حتما في هذه النصوص، لكن لها أيضا صلة بذلك المستقبل لأنه هو الذي اختار تلك النصوص وفق بعد فني معين.

يزداد تجلي هذه الظاهرة عندما ندخل ذلك النص ضمن مجموعة من النصوص حيث يكون الاختيار دافعة معايير خاصة، فتصفى نصوص و تسقط أخرى.

على هذا الأساس نقول إذا كانت الشعرية موجودة و هي تحصيل حاصل فإن الذي يبرزها هو التفكير النقدي، أي الانتقال من الخفاء إلى التجلي، فتطرح إشكالات من قبيل: لما كان هذا النص أدبيا، و لما أختير و ما هو وجه الاختلاف بينه و بين النص العلمي و النص التاريخي أو الفلسفي، لما أثرت نصوص كالتي كتبها المتنبي في مجتمعه و مازالت تؤثر فينا؟ و لماذا نستجيب لنصوص لم يستجب لها الناس الذين نشأت بينهم؟

فإذا أقررنا بهذا الإشكال الأول الذي يواجهنا هو كيفية محاصرتها (الأدبية) لأنها تستعصي على التفكير، فهي موجودة في النص ذاته وفي المعايير التي يضيفها المجتمع أو المستقبل للنصوص الأدبية، فهناك دائما رابطة ما بين النص الأدبي و المجتمع الذي ينشأ فيه.

تعددت مفاهيم الشعرية عند العرب القدامى إلى مستويات نذكر منها:

*** مستوى التفاضل:**

إن أبسط تعريف للتفاضيل هو :أن يعمد الشاعران إلى القول في معنى معين حسب بحر واحد و قافية واحدة، لتتيسر على المتقبل عملية التفاضل، "و إنما المعارضة على أحد الوجوه: منها أن يتبارى الرجلين في شعر أو خطبة أو محاورة فيأتي كل واحد منهما بأمر محدث من وصف ما تنازعاه و بيان ما تباريا فيه... فيفصل الحكم عند ذلك بينهما بما يوجبه النظر من التساوي و التفاضل"[1].

الذي يهمنا أن المتقبل في العهد الجاهلي كان يعلل جودة النص بما جاء فيه موافقا لنمط حياته، بل حتى استعمالاته اللغوية، من ذلك ما لاحظه طرفة عندما سمع "المسيب بن علس" من بحر الطويل:

و قد أتناس الهم عند احتضاره **** بناج عليه الصيعرية مكدر.

فقال:"استونق الجمل" ، لأن الصيعرية من سمات النوق، و أغلب المفاضلات عند العرب على هذا المنوال، فهذه الروح الارتجالية التي يقودها الذوق، و تحليل التفاضل انحصر في وقع النص و هو مقياس لا يتناول الشعرية بالدرس، و يكتفي بالإشارة إلى وجودها أو عدمه.

من هنا فإن ما يفضله متقبل قد لا يفضله آخر، و ما يستحسنه الأول قد يستهجنه الثاني، و خير دليل على ذلك موقف النقاد من التفاضل بين جرير و الفرزدق و الأخطل فإذا كان يونس بن حبيب يفضل الفرزدق فإن الأصمعي يفضل جريرا :"قال أو حاتم و كنت أسمعه يفضل جريرا على الفرزدق كثيرا" ، و كان عمر بن العلاء يفضل الأخطل: و كان يفضل الأخطل يقول: لو أدرك من الجاهلية يوما واحدا ما قدمت عليه جاهليا و لا إسلاميا[2] أي الثلاثة أفضل؟ و ما سبب ذلك؟ لا جواب عند النقاد، بل يذهب بهم الأمر على التصريح بعجزهم عن التعليل عامة لأن أوجه التشابه أكثر من أوجه الاختلاف، قال يونس بن حبيب "ما شهدت مشهد قط ذكر فيه جرير و الفرزدق فأجمع أهل ذلك المجلس على أحدهما" و هو ما يسوقه إسحاق الموصلي فيقول: " سألني محمد الأمين عن شعرين متقاربين و قال: اختر أحدهما فاخترت فقال: من أين فضلت هذا على هذا و هما متقاربان؟ فقلت: لو تفاوتا لأمكنني التبيين و لكنهما تقاربا و فضل هذا بشيء تشهد به الطبيعة و لا يعبر عنه اللسان"[3].

---

[1]- ابن رشيق القيرواني: العمدة، ط1، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1979، ص 14.

[2]- توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في الثرات النقدي إلى القرن الرابع، سلسلة صادر، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص 15.

[3]- ابن قتبة: الشعر، ج1، دار المعارف، القاهرة، مصر 1980، ص 128.

إن هذا التساوي في الجودة و العجز عن تحليل التفاضل الثنائي إرهاص بميلاد شكل جديد، محاولة للإمساك بالشعرية و هو "الطبقة" فإذا كان لكل شاعر فريق يقمه على غيره فمعناه أن الشاعرين متساويين و يشكلان طبقة واحدة.

*** مستوى التفاضل الجماعي**:

لقد أفضى بنا النهج الفكري السابق في البحث عن الشعرية إلى أن ذلك التفاضل عاجز عن تحقيق الغاية، ذلك لأنه يحتكم إلى الذوق، فجاءت نتائجه نسبية، بالإضافة إلى الإطار الارتجالي الذي يتشكل فيه، و على هذا الأساس كان الاختلاف في الحكم نواة لنشوء الطبقة.

"فالطبقة" مصطلح شائع، تتبعه الأقدمون حتى القرن الثالث الهجري في مختلف الميادين الفكرية، فدرس من بين ما درس طبقات الشعراء و طبقات النحاة و اللغويين، و طبقات الحكماء و الأطباء، هذا يعني شيوع مصطلح الطبقة قبل أن يتناوله النقاد بالدرس و التحليل، و يستعملوه في ترتيب الشعراء.

إن مصطلح "الطبقة" قد استقر في الأدب العربي و لكنه خضع لدلالات شتى و أن فكرة استعماله في ترتيب الشعراء قد أملاها عجز المفاضلة عن إظهار الأدبية، و من ثم عجزها عن إظهار الشاعرية و التدليل لأساليبها.

الذي نستطيع أن نستنتجه هو أن أصحاب الطبقة الواحدة متميزون في بابهم، إذ أن عناصر الائتلاف بينهم أكثر من عناصر الاختلاف، و قد انعكس هذا المعنى على المفهوم الاصطلاحي النقدي للطبقة، إذ هي مجموعة الشعراء المتساوين في خصائص معينة، و قد يضعهم الناقد حسب ترتيب تفاضلي، إذ الطبقة لا تكتسب بعدها التفاضلي إلا إذا قيست ببقية الطبقات، و من هنا فإن لكتب الطبقات تخطيطا ثنائيا: تفاضل داخلي يرتب فيه الشعراء داخل طبقة واحدة، و تفاضل خارجي الخاص بالطبقات.

لأن أوجه التشابه بين أصحاب الطبقة الواحدة أكثر من أوجه الاختلاف كان ترتيبهم أصعب، و على هذا الأساس سيتطور مفهوم الشعرية من العام إلى الخاص أو من الخارجي إلى الداخلي، و من ثم فإن هذا الترتيب يسمح لنا بالسيطرة على القوانين الفكرية لكتب الطبقات الأولى، كالأصمعي و القرشي و الجمحي[1].

- **الترتيب الداخلي:**

إن الترتيب الداخلي أكثر نجاعة في محاصرة الشعرية لتوافر المقاييس الموحدة، و التي تنقسم إلى قسمين : ما استمد من النص، و ما استمد من خارج النص.

فأما التي من خارج النص فأولها"الاقتدار على القول في مختلف أغراض الشعر، و مقياس يميز بين الشعراء الذين تضمنهم طبقة واحدة، فلا يمكن أن يتم التساوي بينهم في جميع الأغراض، أما المقياس الثاني فهو الكم الشعري، إذ كلما تنوعت الأغراض ازداد عدد القصائد، و قد رد

[1] - توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية، ص 20.

الجمحي أسباب الحكم الشعري إلى البيئة، و كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء"[1]، و من ثم قلة الشعر عند قريش و غيرها من الأحياء العربية التي كانت تنعم بالأمان.

يشكل ظهور الإسلام طورا حضاريا كان له أثره في تبلور مفهوم الشعرية، و قد وقع إسقاط لخصائص هذا التوجيه الحضاري على قيمة النص الفنية، و أول مفهوم وقعت عليه الشعرية و الأدبية هو مفهوم النسب، إذ عده العرب مقياسا للأدبية، فهو عندهم بمثابة الضمان الذي يكفل قيمة الأدب الفنية.

إن مرحلة نضج نظرة العرب إلى اللغة تتمثل في "عبد القاهر الجرجاني" الذي يعد أحد عباقرة النقد العربي، فهو من الذين تركوا بصماتهم على الدرس اللغوي و النقدي عموما، ذلك أن انشغاله لم يقتصر على الشعر وحده، بل امتد إلى النثر و نقصد بذلك القرآن، إن بعد أول من وضع نظرية النظم التي تشمل فيما تشمل النص القرآني، و هو محل الاستشهاد عندنا إذ أردنا أن نثبت للنص الروائي شاعرية كما أثبتها له عبد القاهر الجرجاني.

إن اللغة عند عبد القاهر الجرجاني ليست مجرد علامات اصطلاحية للفكر، و إنما هي رموز تجسد حالة المتكلم الباطنة بكل ما فيها من خيال و إحساس و فن.[2]

الأمر الذي يحيلنا على باب مهم مفاده أنّ الدارس للأدب لا مفر له من الإلمام بفلسفة الفن و فلسفة اللغة على حد سواء، فهي الوسيلة الوحيدة أمام الناقد الذي يريد اكتشاف أدوار التعبير الأدبي و خفاياه، طالما كانت مهمته إثبات أو نفي "الأدبية" عن نص ما، و إذا فالمسألة ليست مسألة معرفة بالقواعد فقط و إنما الأمر مرده إلى معرفة معاني العبارات و مدى ما استطاعت أن تحققه من دلالات.

إن ما انتهى إليه عبد القاهر الجرجاني في موضوع دلالات الألفاظ و ارتباط بعضها ببعض أشبه ما انتهى إليه كثير من المحدثين، فقد جاء في كتاب (فلسفة البلاغة): أن النغمة الواحدة في أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها و لا خاصتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها، و إن اللون الذي نراه أمامنا في أية لوحة فنية لا يكتسب صفته إلا من الألوان الأخرى التي صاحبته و ظهرت معه، ... كذلك الألفاظ فإن معنى أية لفظة لا يمكن أن يتحدد إلا من علاقة هذه اللفظة بما جاورها من ألفاظ.[3]

إن الشيء الذي يفسر اهتمام عبد القاهر بالنص القرآني في كتابه "دلائل الإعجاز" أن كل صفات الكلام الأدبي الراقي توفرت في النص القرآني مع العلم أننا بصدد الحديث عن النثر، و إذا فقد أثبت القدماء كما المحدثين شعرية الشعر و النثر على حد سواء.

ابتدعت الشعرية العربية بإمكانات حديثة تنظر من خلالها إلى كيفية العمل الفني و إخراجه بصورة إبداعية يصل القارئ جراءها إلى لذة جمالية، و قد أسهمت جهود "كمال أو

---

[1] - المرجع نفسه: ص 23.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2005، ص 415.

[3] - زكي العشماني: النقد الأدبي، بين القديم و الحديث، دار النهضة ، بيروت، 1984، ص 293.

ديب" في تأسيس نظرية عربية حديثة في الشعرية، ذلك أن فاعلية الفجوة تنطلق من داخل النص الشعري، يمنح المتلقي القدرة على المشاركة في إنتاج النص الشعري"[1].

من هنا وسم "كمال أبو ديب" الشعرية "بأنها إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بأنها موحدة الهوية، بها أو الوظيفة الوحيدة فيه بينة النص اللغوية بالدرجة الأولى و تكون المميز الرئيسي لهذه البنية..."[2].

ضمن الشعرية العربية توجد "علاقة بين الإبداع و التراث تفرزها علاقة الاستخدام الفردي المبدع للغة، بأصول هذه اللغة و أوضاعها الجماعية، و من هنا يبدو أن الشاعر و الشعري هو استمرار للاستخدام الجماعي للغة المتكونة الثابتة المبينة"[3].

يصرح كما أبو ديب "أن شعريته شعرية لسانية، فهو يعتمد في تحليلاته على لغة النص، أي مادته الصوتية الدلالية مبتعدا بذلك عن الوسائل التي لا تخضع النقد في مستواها الآني، منها وسائل الشعرية بالطقوس و الأسطورة و الموسيقى و الحس الديني، فالشعرية من منظوره بحث في العلاقات المتنامية بين مكونات النص على مستوياته الصوتية و الإيقاعية و التركيبية المتنامية و الدلالية و التشكيلية"[4].

إن حرص كمال أو ديب على منح نظريته شمولية تسمو على مفاهيم الشعرية الأخرى و تحتويها في آن؛ جعله يتجاوز أحد منطلقاته في أن شعريته ذات اتجاه لساني، وتستند إلى تحليل المادة الصوتية الدلالية للنص.

هذا عن كمال أبو ديب، أما أدونيس فقد ربط الشعرية بالفضاء القرآني،"من حيث أن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري، وأن الدراسات القرآنية وضعت أسسا نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علما جديدا للجمال ممهدة بذلك لنشوء نظرية شعرية عربية جديدة"[5].

كما شكل "أدونيس" علاقة أخرى بين الشعرية و الفكرية عند العرب "تتمثل في ثلاثة ظواهر، تتصل الأولى بالتقدم الشعري، و الثانية بالنظام المعرفي القائم على علوم اللغة العربية الإسلامية، نحوا و بلاغة، فقها و كلاما، أما الثالثة تتصل بالنقد المعرفي الفلسفي"[6].

و من وجهة نظر أدونيس "أنه لا يمكن فهم شعرية الحداثة العربية فهما صحيحا، إلا إذا نظرنا إليها في سياقها التاريخي اجتماعيا و ثقافيا و سياسيا"[7].

تتمثل الشعرية العربية المعاصرة –من منظور صلاح فضل- في فضائها الشامل، طبقا لسلم الشعرية المتدرج، إذ يلاحظ مبدئيا أنها تنقسم في جملتها إلى مجموعتين أسلوبيتين تقوم بينهما فروق أسلوبية حادة يصل تراكم الدرجة فيها إلى اختلاف النوع.

---

[1] - كمال أو ديب: في الشعرية، ط 1، مؤسسة الأبحاث، ش.م.م، 1978، ص 61.

[2] - المرجع السابق: الصفحة نفسها.

[3]- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[4]- حسن ناظم: مفاهيم شعرية، دراسة في الأصول و المنهج، ص 123.

[5]- أدونيس: الشعرية العربية، ط 2، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1989، ص 14.

[6] - المرجع السابق: ص 51.

[7] - المرجع نفسه: ص 56.

كما لا ننسى الخلاف و الاختلاف الذي وقع نقادنا العرب إزاء ترجمة مصطلح الشعرية الغربي من أجل إعطائه بديلا عربيا يقابله و يفي بمعناه "فالناقد العربي الجديد تعوزه روح الإصلاح مع ذاته أولا، قبل التفكير في الإصلاح مع الآخر! و لا أدل على هذا من معظمهم لا يزال –في حالة التقبل و التفكيك- يراوح بين بدائل إصلاحية كثيرة أمام المفهوم الواحد في الموطن الواحد أو المواطن المتعاقبة، بما قد يغيب المفهوم ذاته في غياب التجريدي، بموقع اصطلاحي واضح.[1]

إنها وقفة وجيزة لشعرية عربية تضرب جذورها أصالة، و تطمح في حداثة شامخة، لتجمع آنئذ بين قديمها و حديثها في شعرية متكاملة لا يشوبها النقص، و إن كل هذا الأخير السمة الغالبة لأي عمل يبتدعه البشر.

1- المفهوم اللغوي للتناص:

1-1- التناص أو التناصُصُ في اللغة هو مصدر الفعل (نصَّ)، و قد حوت معاجم اللغة أن :"النّص :رَفْعُكَ الشيء، نص الحديث ينصه نصًا: رفعه، و كل ما أظهر فقد نصّ" و أن "...النصّ أصله منتهى الشيء، و مبلغ أقصاه، و نصّ المتاع نصًا: جعل بعضه على بعض، فنصصتُ الحديث: رفعته، و نصصت الناقة: استخرجت أقصى سيرها، و النص و النصيص: السير الشديد، و الحدث، و الاستقصاء، و تناص القوم اجتمعوا"[2].

التناص على وزن تفاعل، فهذه المادة (تناص) تتضمن معنى (المفاعلة) بين طرف و أطراف أخرى تقابله، يشتركان حينا و يختلفان حينا، كما أن هذه الصيغة تعطي شكل التشارك أو المشاركة بين شيئين اثنين أو أكثر، إذ "... يلاحظ احتواء مادة تناص على المفاعلة بين طرف و أطراف أخرى تقابله، يتقاطع معها و يتمايز أو تتمايز هي في بعض الأحيان"[3] ، و يكون التناص إذن هو التشارك في رفع الشيء، و بالأحرى هو: التشارك بين نصين في رفع و إظهار ذاتهما، و التداخل فيما بينهما.

مما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أم كلمة (نص) (Texte) "عند الغربيين ذات دلالة يونانية بمعنى النسيج، أو نسيج القماش، و الكلام عند العرب شاكلة النسيج الموشئ من البرود، و الديباج، و عَصْبِ اليمن....كما نراه عند الجاحظ و ابن طباطبا، و عبد القاهر..."[4].

على الرغم من هذا التقارب اللغوي إلا أن مصطلح التناص المعروف "... لا يقابل المصطلح العربي المستمد من اللغة، و إن لمسنا في مادة (نص) ما يوحي بمعاني المصطلح و دلالته... و

---

[1]- المرجع نفسه: ص 30 .

[2] - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، المجلد السابع، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، ص 97-98.

[3]- مي عمر محمد نايف: شعر المرأة الفلسطينية، ص 299.

[4]- حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي، ص 89.

لهذا يمكن أن نشتق من هذه المادة ما يتولد منها عدة دوال لها رموزها الواقعية، التي نلحظ بينها قدرا من التقارب، علما أن هناك معاني أخرى للنص في اللغة العربية لعل من أهمها ما يدل على الشيء، و يحدده ليصل فيه إلى الكمال... و هذا كله من صميم التناص ثم التناصية التي تقوم بالآلية"[1].

1-2- أما عن جذور مصطلح التناص في المفهوم الغربي و الفرنسي تحديدا، فظاهر أن المصطلح (Intertextualité) مكون من السابقة (inter) التي توضح فكرة العلاقة التي تقوم بين النصوص، و كلمة (Texte) أي (نص)، التي تطرح في مفهومها عدة مشاكل، فتعريفها يختلف في المعنى العام المشترك، أو في علم اللغة[2] فالسابقة (inter) تعين إذا الحركة، و الفتح، و التهوئة، و التبادل، أما الجذر فمشتق من الفعل اللاتيني (Texere) الدال على "النسيج" و "الحياكة" و يغدو التناص بذلك حركية نصية كما يستفاد من معاني الجذر السابقة، و كثيرا ما يستعمل التناص "للدلالة على مجموع النصوص التي ترتبط فيما بينها بعلاقات تناصية..." [كما أن] هناك تميز عندما نقول ...بين التناصية و التناص: التناص هو مجموع الأجزاء المستشهد بها في مدونة ما، في حين أن التناصية هي نظام قواعد ضمنية يقوم عليها هذا التناص، أي طريقة الاستشهاد التي يعتقد بأنها شرعية في التشكيلة الخطابية التي تنتمي إليها هذه المدونة..."[3].

إن مصطلح التناص (Intertextualité) ظهر عند الغرب مع النقد المعاصر، لكن كمفهوم يعني وجود نص سابق في نص لاحق، ظهر مع البدايات الأولى للأدب، فمحاولة التقرب من النص و تفسير دلالاته جعلت مفهوم الدلالة يسبق التناص، و مفاهيم الدلالة التي قابلت مفهوم التناص جاءت مختلفة باختلاف الحضارات و بيئتها الثقافية، و أبرز هذه المفاهيم:

1- عند الإغريق:

أطلق اليونانيون مصطلح "المحاكاة" مقابل مصطلح "التناص" و الذي تدُوول كثيرا بين النقاد كقضية، و بين الفلاسفة كنظرية، و هو يحتل مكانة ذات أهمية في مساحة الأدب العالمي عامة.

لقد كان موضوع نقاش العديد من المفكرين أمثال أفلاطون و أرسطو و سقراط...، فسقراط و من خلال محاورته مع "أيون" تحدث عن الشعراء و مرتبتهم المرموقة، حيث اعتبرهم رسلا من عند الله المتكلم فيهم، فهم لا يتكلمون من تلقاء أنفسهم لعدم قدرتهم على الابتكار حتى يوحى إليهم، و يلهمون إلى قول ما تدفعهم إليه ربات الشعر ليهبط إليهم الوحي

---

[1] - المرجع السابق: الصفحة نفسها.

[2]- أمال عدلاني: الترجمة و التناص في الرواية الجزائرية، "رشيد بوجدرة أنموذجا "مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير في قسم الترجمة، إشراف: حسين خمري، جامعة منتوري، كلية الآداب و اللغات –قسم الترجمة- السنة الجامعية: 2005 2006، ص 18، نقلا عن: Julia Kristéva, Recherche pour une sémanalyse- P : 85.

[3]- دومينيك مونقالو: المصطلحات و المفاهيم للتحليل و الخطاب، ت: د محمد يحياتن، ط1، منشورات الإختلاف، الجزائر، ص:72.

فينظم أحدهم قصائد "دثرامية" "Dithyrambes" أو قصائد "الكوراس" "Chorus" أو "ملحمية" "Epic"[1] لسقراط لا يعنى بقوة الفن، إنما بالقوة الإلهية، حيث يرى أن الشعراء يترجمون ما اقتبسوا عن الآلهة.

أما أفلاطون فقد تحدث طويلا عن المحاكاة بمنظار فلسفي و أدبي في آن واحد من خلال (الجمهورية الفاضلة) حيث صنف العالم إلى ثلاثة عوالم هي: "عالم المثل، العالم المحسوس، العالم المثالي" و أخرج الشعراء من هذه الجمهورية، و رفض شعرهم لأنه قائم على المحاكاة أو التقليد، حيث يقول في ذلك: "و الشاعر التراجيدي مقلد و لذا فهو كسائر المقلدين بعيد عن الله الملك، و عن الحقيقة بثلاث درجات"[2].

إن عالم أفلاطون الأسمى هو المثل، عالم الحقيقة يمثل المرتبة الأولى للوجود، و هو خلق الله من فكر و أشياء، لينشأ عالم ثان هو عالم الموجودات أو المحسوس نتيجة المحاكاة للعالم الأول، و قد اعتبر الأعمال الفنية بعيدة عن الحقيقة لا ترقى إلى العالم الأول فهي في المرتبة الدنيا، نستخلص إذن أن العالم الأول يحاكي العالم الثاني و هذا الأخير يحاكي بدوره العالم الأول، فالمحاكاة في نظره هي محاكاة المحاكاة، أخرج منها الشعراء لاعتنائهم بالإحساس الذي يعرقل حركة العقل و يطلق العنان للطبيعة اللاعقلانية، و لكنه يستثني من ذلك الشعر الموجه للآلهة و المدائح، و لا يبارك كل من يقرظ الشعراء إذ يقول:"و يستثني من ذلك أولئك الشعراء الذين لا فضل لهم إلا توفر ملكة الشعر و الموسيقى لديهم، و لكنهم لم يحققوا أي عمل نبيل"[3].

كما كان لأرسطو حديث في هذا الموضوع، إذ حصر مفهوم المحاكاة في كتابه (فن الشعر) في الفنون الجميلة الخمسة من رسم و نحت و موسيقى و رقص و شعر، و التي كانت تعتبر عند الإغريق فنونا تعبيرية، و كلها تعبر عما يدور في عقل الفنان و ما يجيش في صدره من مكنونات، كما يرى أن الشعراء يحاكون أفعال الأشخاص الخيريين و الطيبين و هذا ما جسده "هوميروس" في "إلياذته" و أفعال الأشخاص السيئين و نجده عند "نيوفوخاريس" مؤلف (الدايلاذة) ملحمة الجبناء، و قد عدد أنواع المحاكاة في الأدب فمنها: الملحمة، المأساة، الملهاة و الأغاني التي كان الإغريق يغتنون بها في أعياد "باخوس" رب الخمر.

أ. **المأساة**: هي محاكاة الفعل، و المحاكاة هي تصوير جانب من جوانب منهلها الواقع، تحاول أن تجسد صورة فيها، و الفعل هو العمل أو التمثيل، فالشخصية عند قيامها بفعل التمثيل هي بصدد محاكاة للحدث لا معايشته قولا و فعلا.

ب. **الملهاة**: تعالج فيها موضوعات مختلفة مثل: الخوف، الشفقة... محاكية الواقع بأسلوب السخرية و التهكم.

---

[1]- عز الدين إسماعيل: المحاكاة مرآة الطبيعة و الفن، ط1، دار المعرفة، الجامعة الإسكندرية، ص 114.

[2] - المرجع نفسه: ص 21.

[3] - المرجع السابق: ص 22.

ج. **الملحمة**: قصة شعرية مطولة أساسها الأفعال العجائبية و الخوارق، فالشاعر يحاكي حدثا واقعيا قصد تمجيده، ثم يجول بخياله ليضيف حسب ما يناسب موضوعه، و قد أهمل الشعر الغنائي و يعود سبب ذلك إلى اعتباره غير قابل للتجسيد على خشبة المسرح.[1]

2- عند الغرب:

التناص مصطلح حديث ظهر في منتصف الستينات من القرن الماضي، على يد اللسانية (جوليا كريستيفا) و يقابله في اللغة الفرنسية المصطلح (Intertextualité) و في الإنجليزية مصطلح (Intertextuality) و هو مفهوم إجرائي و تقنية من تقنيات الكتابة تعمل على تفكيك النصوص (الخطابات) و مرجعيتها و تعالقها مع نصوص أخرى سابقة عليها، و بيان التقاطع و التعالق و التداخل و الحوار، و التفاعل بين هذه النصوص.

في بداية حديثنا عن مفهوم التناص في منابعه نشير إلى مفهوم يتسم بالزئبقية و الهيولية، التي تجعل من الصعب الحصول على معنى مجمع عليه عندهم، فتعددت بذلك معانيه، و أشكاله، و آلياته من ناقد لآخر، غير أن هذه التوسعات في المفهوم لم تخالف في جوهرها، و لم تتجاوز المفهوم التأسيسي الذي وضعته (كريستيفا) لهذا المصطلح، و هو الفاعلية المتبادلة بين النصوص التي تعود إلى أن "كل نص هو عبارة عن لوحة فيسفائية من الاقتباسات، و كل نص هو تشرب و تحويل لنصوص أخرى"[2] و بعض هذا القول ما أورده "حسين جمعة" من قوله:"...و إذا كان أكثر الغربيين قد حددوا المصطلح بالتناصية أو تداخل النصوص، أو التناص، فقد ظهر لي من المؤلفات الغربية التي وصلت إلينا أن أعلام نظرية التناص لم يتفقوا على أنساق بعينها للمفاهيم، و الأشكال، و الآليات... و كذلك فإنهم لم يصلوا إلى تعريف واحد شامل للنص ينضبط به مفهوم عام..."[3]، و لقد أكد روبرت شولز (Robert Scholes) بأن التناص أو النصوص المتداخلة "...اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية، تختلف بين ناقد و آخر، و المبدأ العام فيه أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى..."[4] بمقابل هذا التنوع الذي جعل المصطلح يشذ عن أي إجماع، فإنه "لم تتوفر إلى الآن منهجية صارمة يمكن الاطمئنان إليها نموذجا تطبيقيا للتناص"[5] كما يذهب الباحث المغربي (محمد مفتاح) نفس المذهب، بتأكيده

---

[1] - المرجع نفسه: ص 109.

[2] - عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص 290.

[3] - حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي، ص 08.

[4] - عبد الله محمد الغدامي: المرجع السابق، ص 288.

[5] - حكمت النوايسية، التناص في شعر أبي تمام قصيدة "الحق أبلج" أنموذجا، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد: 431 آذار 2007 م، السنة الخامسة و الثلاثون، من ص 98 إلى ص 112.

أن الكثير من الباحثين كـ (كريستيفا، لورانت و ريفاتير...) قد حددوا مفهوم التناص من خلال مقوماته: "... على أن أي واحد من هؤلاء لم يضع تعريفا جامعا مانعا..."[1].

إن المتقصي لأشكال هذا المصطلح يجد تباينا في القصد منها في الدراسات النقدية و النظرية الأدبية العربية المعاصرة، بحيث يتداخل مفهوم التناص مع مفاهيم أخرى كالأدب المقارن (Littérature Comparée) [2] فالكل يدعي أن هذا المفهوم الحديث هو من صميم تخصصه، كما أن من الباحثين من يذهب إلى التأكيد على تجدر هذا المفهوم في الدرس النقدي العربي القديم، و سوق للاستدلال على ذلك قائمة من المصطلحات المبثوثة في كتب النقد و البلاغة، أو كتب الباحثين العرب المحدثين أمثال: محمد بنيس، عبد المالك مرتاض، حسين جمعة، حسين خمري... قد تناولوا مفهوم التناص بالبحث و التدقيق، و رأوا فيه ظاهرة أدبية و نقدية بحلة جديدة، و لا أذل من ذلك من قول حسين خمري الصريح الذي جاء فيه "مصطلح التناص Intertextualité الذي سنتخذه كمفهوم نقدي و أداة إجرائية في نفس الوقت، قد عرف كثيرا في البلاغة العربية القديمة التي رصدت حدوده و أشكال تجلياته في النص الأدبي، و ذلك بدقة تفوق المصطلح الحديث و تفضيلات لم تبلغها لحد الساعة الإشكالية المتعلقة بمفهوم مصطلح "التناص" في الدراسات الحديثة مثل السرقات الشعرية و أنواعها... و الاقتباس... و كذا التضمن... و كذا الحل و العقد و التلميح...ثم أدارت هذه الدراسات الأدبية ظهرها لهذه المفاهيم إلى أن بعثت من جديد ضمن مدرسة المقارنين الفرنسيين في مفهوم التأثير و التأثر و حضي الاهتمام الكبير إلى أن استقر في نهاية الستينات مصطلح: "التناص" في الدراسات البنيوية..."[3]، غير أن هؤلاء الباحثين لم ينغلقوا على المفاهيم القديمة للتناص، بل يقرون أيضا بالتطور التنظيري و التطبيقي لهذا الإجراء على "الباحثين الغربيين المعاصرين، و هو الرأي الذي يمكن تأييده، فمن جهة الكثير من تعاريف مصطلح التناص عند الغربيين تلتقي و تتوافق إلى حد التطابق مع بعض المفاهيم عند العرب القدامى، كالسرقات و التضمين و التلميح و غيرها...، خصوصا إذ علمنا أن من الغرب الرواد لهذا المصطلح من هو على إطلاع كبير فإنه لا يعقل صم الأذان، و إغماض الأعين على التطور الكامن في مفاهيم النقد الغربي لهذا المصطلح تنظيما و تطبيقا، و نكتفي بما نملك في نقدنا العربي القديم بدعوى العمل على تكييفه تارة، أو تطويره أخرى ليجاري العمل عند الغربيين ليصبح قادرا على تحليل الخطابات المختلفة، خاصة إذا تتبعنا المؤشرات و المنطلقات الفكرية و الإيديولوجية المصاحبة و المؤدية لظهور مصطلح التناص عند الغربيين.

قصد الوقوف على مفهوم التناص سنعمد إلى تتبع المفاهيم الاصطلاحية له عند بعض أعلام نظرية التناص عند الغربيين، و تبيان إسهامات كل منهم في التأسيس لها، لننتهي إلى بيان الامتدادات النظرية لهذا المفهوم في الدرس العربي القديم و الحديث، لأن للتناص أصولا في النصوص النقدية العربية القديمة، و قد وردت وفق مسميات أخرى و بأشكال تقترب من المصطلح الحديث.

---

[1] - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري –استراتيجية التناص- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص، ص 120، 121.

[2] - مولاي علي بوحاتم، مصطلحات النقد العربي السميائي، ص 192.

[3] - حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، ط1، 2002 م، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص 100.

تعددت وجوه و احتمالات و تقلبات التناص، فكان موضوع بحث لدى كثير من الدارسين، و على رأسهم الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا (Julia Kristiva).

1- جوليا كريستيفا (Julia Kristiva):

استثمرت جوليا كريستيفا مجهودات الشكلانيين الروس، و استفادت بشكل خاص من جهود أستاذها باختين في حبك مفاهيم حول النص و التفاعل النصي، فرأت أن النص: "...جهاز غير لساني يعيد توزيع نظام اللسان (Langue) بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية..."[1]، و ترى أنه بذلك يفتح المجال أمام الأطراف الثلاثة للعملية الإبداعية (المؤلف، النص، القارئ) لتحقق تواصلها، و يغدو النص مجال الدراسة محور الدراسة محور العملية ككل، فيدخل في صراع تفاعلي مع نصوص أخرى معاصرة له أو سابقة عليه، لنستنتج بعد ذلك أن كون النص إنتاجية معناه:

أ- أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة توزيع (صادمة بناءة)

ب- أنه ترحال للنصوص و تداخل نصي...

تعود كلمة التناص إلى الجهود النقدية لمخائيل باختين الذي أفصح عن مفهوم الحوارية (البوليفونية، تعدد الأصوات) عام 1929م، و أخذته كريسيفا و سمته (إيديولوجيما) (Idéologème) معرفة إياه "إن الإيديولوجيم دالة تناصية (Fonction intertextuelle) مجسدة في مختلف المستويات لبنية كل نص" هذه "الدوال المعرفة على المجموعة (Ensemble) التناصية الخارج روائية (Extra – romanesque) ت خ (T E)...، و ذات قيمة في ت ر (T R)، بمعنى آخر يوجد نوع من فوق – نص (Sur –texte) الذي يعيّن بتحويل يتم بوساطة الدالة ذات الإحداثيات التاريخية و الاجتماعية، النص الحقيقي الذي نقرؤه في رأي ما"[2].

إلا أن مفهوم الإيديولوجيم لم تتح له فرصة الاشتهار، فاقترحت الباحثة لأول مرة مصطلح التناص و أعطته معنى أكثر عمومية من الحوارية التي لا تخص سوى بعض الحالات الخاصة للتناص، و طورت الباحثة فكرتها إلى أن خلصت أن التناص خاصية كل نص، و هو قدره الذي لا يستطيع أن ينفلت منه و :"كل نص ينبني كفسيفساء mosaïque من الإشهادات citations، إنه امتصاص و تحويل information لنص آخر"[3].

سعيا منها لشرح مفهوم التناص اتخذت كريستيفا من رواية (أنطوان دولاسال) (A.De La Sale) التي تحمل عنوان جيهان دي سانتري (Jehan de Saintré) حقلا تطبيقيا لها، "فوجدت بعد دراستها بأن البنى التناصية تتمظهر فيها أربعة أشكال هي:

---

[1] - جوليا كريستيفا: علم النص، ت: فريد الزاهي، م: عبد الجليل ناظم، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص 21.

[2] - نعيمة فرطاس: نظرية التناصية و النقد الجديد، (جوليا كريستيفا أنموذجا)، مجلة الموقف الأدبي – مجلة شهرية تصدر عن إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد: 434، حزيران 2007، ص 65.

[3] - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

1- نص التقسيم التقليدي (تصميم الرواية بحسب الأبواب و الفصول، النبرة الوعظية، الإحالة الذاتية في الكتاب و المخطوط).

2- نص الشعر الغربي: حيث السيدة (La dame) مركز الاهتمام و تمجيد المجتمع ذي علاقات مثلية (homo sexuelle) تجعل صورتها تنبعث من خلال ... المرأة و البكر و حيث شبق الشعراء الجوالين (الثروبادور)... .

3- النص الشفوي للمدينة (الأصوات الاشهارية للباعة، لافتات و عناوين المحلات، لغة "اقتصاد العصر"... .

4- أخيرا خطاب الكرنفال (حيث يتجاوز التجانس و الغموض، و الضحك و استشكال الجسد و جنس المشارك و القناع...إلخ... كما ميزت من خلال تعاملها مع الرواية السابقة و بين نوعين من التناص هما (التناص المضموني، التناص الشكلي)...[1].

لقد عنت بالشكل الأول: "توظيف بعض الأفكار و المعلومات الواردة في كتاب معين في الرواية حسب السياقات التي تقتضي ذلك التوظيف"، في حين نجدها عنت بالشكل الثاني "مجموعة التقاليد الشكلية التي سار عليها مؤلفوا العصور الوسطى و هذه التقاليد على مستوى الألفاظ المستعملة أو الدلالات المعجمية الموظفة أو العبارات أو التراكيب، تنتقل إلى كتابة المؤلف منحدرة إليه من رصيده الثقافي الهائل الذي يصدر عنه أثناء ممارسته لعملية الكتابة"[2].

عرفت جوليا كريستيفا أيضا التناص بقولها: "إنه أحد مميزات النص الأساسية، و التي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها"[3]، و هو ما معناه أن كل نص لاحق ينبثق من رحم النصوص السابقة أي أن:"كل نص يتوالد، يتعالق، و يتداخل، و ينبثق من نصوص مستحضرة من الذاكرة داخل النص لتشكل وحدات متعالية في بنية النص الكبرى فهو أشبه بلوح من زجاج يوحي بنص آخر، أو بلوح من خلفه نص آخر"[4].

في السياق نفسه تناول خليل الموسى بالتحليل قول كريستيفا إن :"كل نص هو امتصاص و تحويل لكثير من نصوص أخرى"، فرأى أن هذا التعريف يتضمن مفهومي النص الحاضر و الغائب، بالإضافة إلى الآلية التي تجمعهما و المتمثلة في التناص "بحيث يغدو النص الحاضر خلاصة لعدد من النصوص التي منحت الحدود بينها، و كأنها مصهور من المعادن المختلفة... بحيث لا يبقى من النص الجديد و أشلاء النصوص السابقة سوى المادة و بعض البقع التي تومئ و تشير إلى النص الغائب..."[5] و يضيف مفسرا بأن مقولة كريستيفا السابقة تتضمن المفاهيم

---

[1] - المرجع السابق: ص 67.

[2] - المرجع السابق: ص 68.

[3] - عصام شرتح، ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل –دراسة-، منشوات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص 173.

[4] - عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص 173.

[5]- خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر –دراسة- منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000م، ص 51.

الثلاثة (النص الحاضر، النص الغائب، عملية التناص)،"..."فكل نص"النص الحاضر"،"هو امتصاص و تحويل" عملية التناص"،"لكثير من نصوص أخرى"النصوص الغائبة"..."[1].

سعت كريستيفا لضبط هذا المفهوم الذي ابتدعته كما جاء في كتابها (أبحاث من أجل سيميائي((Recherche pour une sémanalyse) من أن "التناص هو تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى"[2] و قولها من كتابها (نص الرواية) (Le texte du roman) عن التناص "هو التقاطع و التعديل المتبادل بين وحدات عائدة على نصوص مختلفة"[3]، و يرى تركيزها"...على مفهومين أساسيين :"العلاقة" و "التعديل"، و كلاهما سيتبلوان أكثر في عبارتها الشهيرة في هذا الميدان عن التناص بأن كل نص هو تشرب و تحويل لنص آخر"[4]، ثم وسعت المفهوم ليشمل أنواعا أخرى من الإبداع كالتبادل الحاصل بين "...الكتابة و الموسيقى، و الحرف و الرسم، و الصورة و الإيماءة...إلخ"[5]، فلم يعد بذلك مفهوم التناص مقصورا على التفاعل أو التبادل الحاصل بين النصوص الأدبية فقط، كما أنه في تصور كريستيفا يندرج في إشكالية الإنتاجية النصية كون النص (منتجا) أي أن النص يتشكل من خلال عملية إنتاج نصوص مختلفة.

في الأخير نلفت الانتباه إلى أنه في الوقت الذي تم فيه تبني مصطلح التناص في المنتدى الدولي للبيوطيقا المنظم على ريفاتير (M.Riffattaire) في نيويورك سنة 1979م نجد الباحثة جوليا كريستيفا تتخلى عنه، و تحول اهتمامها على الواقع التاريخي للخطاب الاجتماعي، بالإضافة إلى أن آراء الباحثة تنطوي على محاولة أولية لتعريف التناص كمصطلح في الدراسات المعاصرة و هذا لا يخلو من عثرات الريادة أو البداية في تقديم المصطلحات و محاولة تلمس أبعادها و ملامحها، إذ لا يخلو رأي الباحثة من تعميمات تجنح إلى نوع من الغموض أو الصعوبة أيضا في تقديم مصطلح التناص، إذ تتطرق حينا و تبدو معتدلة حينا آخر، فالنص الأدبي ليس مجرد "امتصاص" و "تحويل" لنصوص أخرى سابقة أو متزامنة معه، بل هو أبعد من ذلك كما سنرى عند باحثين آخرين.

2- ميكائيل ريفاتير (Mikhaîl Riffatterre):

بعد ن نفضت جوليا كريستيفا يديها من "التناص" و تخلت عنه تم تبني هذا المصطلح في المنتدى الدولي للبيوطيقا المنظم على يد ريفاتير في نيويورك سنة 1979م، هذا الأخير كان قد تناول معاني التناص و بين أهم معالمه من خلال كتابيه (إنتاج النص) (1979م) و (دلاليات الشعر) (1982م) و من أهم آرائه فيه: محاولة تفريقه بين التناص (Intertextualité) و النص المولد (Matrix) بقوله:"...فالمتناص (Intertexte) هو مجموع النصوص التي يمكن تقريبها من النص الموجود تحت أعيننا أو مجموع النصوص الموجودة في ذاكرتنا عند قراءة مقطع

---

[1] - عصام شرتح: قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر، ص 515.

[2] -كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي و ارتجالية ترجمة يسبقها: ما هو التناص؟ مكتبة مدبولي، ط7، 1993، ص 34.

[3] - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[4] - المرجع نفسه، ص 34.

[5] - المرجع نفسه: ص 34.

معين، و ليس من الضروري الوعي بالمتناص فقط، و إلا لكانت حاجتنا إليه غير ضرورية، إن التناص له ضرورته و أهميته لأن الأمر يتعلق بتوجيه قراءة النص و التحكم في تأويله، إنه نمط إدراك النص الذي يحكم إنتاجه التدليل، بينما القراءة الخطية لا تحكم إلا إنتاج المعنى"[1]، إن التفرقة بين النصين الحاضر و الغائب –بلغة نقاد آخرين- التي بينها ريفاتير "...تفسر لنا العملية المزدوجة التي يقوم بها: الأولى، هي اكتشاف مواضع الكتب في النص ثم اكتشاف قوانين النقد و الإزاحة، حيث يتمثل اكتشاف المتناص أو النص المفترض Intertexte الذي يخفيه النص محل الدراسة خطوة أولى في الكشف عن اللاوعي التناصي، تتبعها خطوة ثانية، هي اكتشاف قوانين العلاقة بين ذلك المتناص و النص، أي التحويل الذي يقوم به النص من أجل تعمية و إخفاء المتناص، هذه القوانين هي ما يسميه ريفايتر بالتناص" Intertextualité "[2].

فالتناص حسب ريفاتير هو "...أن يلحظ القارئ علاقات بين عمل و أعمال أخرى سبقته أو جاءت بعده"[3] ، و بمعنى آخر "فالتناص نسيج من الوظائف يؤلف و ينظم العلاقات بين النص (texte) و المتناص (Intertexte)[4]، الملاحظ أن ريفاتير يربط التناص بقراءة النص و تأويله و يعتبر أن النص لا يفهم إلا بربطه بالنصوص الغائبة التي استحضرها و تفاعل معها فيقول مؤكدا:"...إنّ النص لا يدّل و بالتالي لا يفهم عبر الإرجاع إلى واقع حقيقي، و إنما يدّل و يفهم عبر الإرجاع إلى ذاته من جهة، و إلى نصوص أخرى من جهة ثانية..."[5].

3- لوران جيني (laurent jenny):

تناول جيني إشكالية التناص بالدراسة و التحليل في دراسة بعنوان "استراتيجية الشكل" في عدد من مجلة "الشعرية" (Laurent jenny la stratégie de la forme poétique) و فيها أبدى مواقف عميقة حول ظاهرة التناص، سنعرض إلى أهم آرائه على ضوء دراسة لكاظم جهاد في كتابه :"أدونيس منتحلا" دراسة في الاستحواذ الأدبي و ارتجالية الترجمة يسبقها، ما هو التناص؟" أين قدم دراسة مسهبة، شافية كافية للإلمام بلب أفكار و إسهامات "جيني" في التناص و مما جاء فيها:

- إن الاعتقاد ببكورية الأثر الأدبي أو ببنية عذراء للعمل الأدبي وهم معروف بداهة، و منه فإن الحاجة ملحة إلى صياغة نظرية صارمة تثبت حدودا معينة ينتفي عندها الإبداع و يسقط في النسخ الآلي و الإغارة غير الشرعية "و هكذا ولدت الحاجة لـ"موقعة التناص بالقياس إلى اشتعال الأدب نفسه بالذات"[6].

- يرى جيني من جهة أخرى أن العمل الأدبي يدخل في إحدى العلاقات الثلاث:

---

[1]- سعيد يقطين: انفتاح النص الدوائي، النص و السياق، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2006م، ص 95.

[2] - مي عمر محمد نايف: شعر المرأة الفلسطينية، من عام ألف و تسعمائة و سبعة و ستين حتى نهاية القرن العشرين، ص 301.

[3] - حسين جمعة: المسار في النقد الأدبي، ص 89-90.

[4] - مي عمر محمد نايف: المرجع السابق، ص 302.

[5] - ميكائيل ريفايتر: دلائليات الشعر، ت: محمد معتصم، ط1، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، الرباط، 1997م، ص 701.

[6] - كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، ص 38.

1- علاقة تحقيق إنجاز: تحقيق مضمون معين كان يشكل في تلك البيانات (السابقة) و عدا.

2- علاقة تحويل: (تحويل معنى قائم أو شكل متوفر و الذهاب بهما أبعد).

3- علاقة خرق: (سيقدم فيها الكاتب إلى معنى أو شكل قائمين و محاطين بهالة من القدسية و اللامساس، فيقبلهما ؟أو يطرح ما هو ضدهما، أو يكشف عن فراغهما...إلخ.

- كما يلتقي مفهوم (جيني) للتناص مع مفهوم جوليا كريستفا إلى حد بعيد، حيث يرى أن جوهر التناص :"عمل الهضم و التحويل الذي يميز كل سياق تناصي"، و يستشهد في ذلك بأقوال بورخيس (borges) القائل :" إن الأعمال الأدبية و تشكل "ذاكرات بسيطة" بل إنها "لتبعد كتابة ذكرياتها" و تؤثر على السابقين أو الأسلاف"[1]، كما يدعو جيني التناص في موضع آخر (بالتقليم)[2]، مشبها عملية استثمار نصوص الغير في نصوصنا، بفسيلة نأتي بها من نبات ما لنقلمها في نبات آخر، أو كزرع عضو سليم في جسم مريض، و يدعو الناقد (Intertexte) ما بين –نص، أو متناصا: النص الذي "يتشرب تعددية من النصوص مع بقائه ممركزا بمعنى"[3].

- حدد لوران جيني عمل التناص في ثلاث حالات هي:

1- التحرير: أي التحرير الكتابي لما ليس كتابيا بالأصل و ينطبق هذا على حالة التناص بين الأنواع أو الأجناس المختلفة، الأدبي و التشكيلي مثلا.

2- الخطبة: الكتابة ظاهرة خطبة محكومة باستمرارية السطور، أفقيا في أغلب اللغات أو عموديا كما في الصينية و اليابنية، حيث يعمد الكاتب إلى ما يشبه تسوية لعناصر النص الأصلي الذي يتناصه أو يناصصه و عناصر نصه الجديد في فضاء الصفحة، و داخل حدودها المادية (الإختلاف الطباعي).

3- الترصيع: يعمد الكاتب العامل بالتناص إلى ترصيع عناصر النص القديم في نصه هو الاختلال التعارضات التركيبية بين النصوص الآتية من مصادر مختلفة... فينشأ تنافد بين عناصر صارت منفصلة عن معناها القديم فاقدة لاستقلالها في سياقها الجديد، و التنافد في نظر الناقد ثلاث فئات :

أ. تنافد كنائي أو تناظري.

ب. تنافد إشعاري.

ج. مونتاج لا تنافد فيه (و هنا يعجز القارئ عن العثور على ترابطات بائنة بين العناصر المتنافرة للتناص).

- سعى جيني أيضا إلى رؤية و تحديد ما يطرأ على السياق التناصي (تفاعل النصوص) فوجد أنه في الإمكان التركيز على ستة أنماط:

---

[1] - المرجع نفسه: ص 431.

[2] - المرجع نفسه، ص 50.

[3] - المرجع نفسه: ص 48.

1- التشويش: يعمد الكاتب هنا إلى أخذ فقرة من نص مكرس يدخل هو فيه و "يتلاعب" به، مدخلا عليه "إفسادا" مقصودا أو دعابة.

2- الإضمار أو القطع: هنا يمارس إقتباسا مبتورا أو إنقاض كلام لتحريف النص على وجهته الأصلية.

3- التضخيم أو التوسع: يعمل الكاتب إلى تحريف النص، بأن ينمي فيه عناصر دلالية أو مسار شكلية يراها هو فيه، في الاتجاه الذي يريد.

4- المبالغة: مبالغة المعنى، و المغالاة فيه نوعيا.

5- القلب أو العكس: يعكس الخطاب الأصلي المتدخل في علاقة تناصية، و هو بدوره أنواع:

- قلب موقف العبارة و أطرافها
- قلب القيمة
- قلب الوضع الدرامي
- قلب القيم الرمزية

6- تغيير مستوى المعنى: يتم بنقل المعنى إلى صعيد آخر، و تحويل المجاز إلى الحرفية أو العكس.[1]

4- جيرا جنيت (Gérard Genette):

يعتبر (جيرار جينت) النص (طرسا) (Palimpeste) أو نصا جامعا (Architexte) وهما اسمان قريبان من مصطلح التناص، وكون النص طرسا يعني أنه يسمح بالكتابة على الكتابة، "ولكن بطريقة لا تخفي تماما النص الأول الذي يظل مرئيا ومقروءا من خلال النص الجديد"[2].

هذا يعني أن كل نص يستبطن نصا آخر ولد من رحمه بطريقة تحويلية كما في المحاكاة الساخرة، أو بعملية التقليد كما في المعارضة، "ويتشكل النص الجامع من النص وما يمهد له، ويذيله، ويوصل إليه، ويتداخل فيه، ويتبطنه أو يغذيه... [كما يرى جنيت] أن النص: كل ما يضع النص في علاقة صريحة أو مخفية مع نصوص أخرى..."[3]، وقد عبر عن النص الأول المتأثر، والنص الثاني المؤثر على التوالي بـ: (hypertexte) و(hypotexte). بإضافة السابقتين hyper التي تعني: فوق، و hypo التي تعني: تحت.

لعل أهم ما جاء به الناقد الفرنسي: جيرار جنيت هو قوله التفصيلي في أنواع العلاقات التي تقيمها النصوص فيها بشكل مباشر أو ضمني. داخل ما أسماه النص الجامع (المتعاليات النصية) بحيث عدل جنيت (سنة1982م) عن مصطلح النص الجامع، واعتبر أن الموضوع

---

[1] - كاظم جاهد: أدونيس منتحلا، من ص 53 إلى ص 57

[2]- خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر، ص 56.

[3] -المرجع نفسه: ص52.

الجديد للبيوطيقا هو (التعاليات النصية (Transtextualité)، أو التعالي النصي. ومعناه "كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني". وهكذا فالتعالي النصي يتجاوز إذن معمار النص"[1]، وحدد خمسة أنواع من التعاليات النصية، إختلف النقاد العرب في ترجمتها وهي:

1. المابين النصية، أو المناص، أو النصية الموازية، أو النصية المصاحبة: وكلها ترجمات للكلمة الفرنسية (paratextialité): والتي تعني ما يعقده النص من حوار بينه وبين العناصر التي يقوم عليها مثل العناوين الرئيسية و الفرعية، التقديم، الإهداء، الهوامش والتعليقات، مسودات العمل، بالإضافة إلى الندوات التي تدور حول النص[2]...أي أنها العلاقة التي يقيمها النص مع الكل الذي يشكله العمل الأدبي، وهو كل "... ما يحيط النص في حد ذاته، أي أطرافه (العناوين، التقديم، السور،إلخ)"[3].

2. الميتا النصية، أو الميتا نص، أو النصية الشارحة، أو النصية البعدية، أو الماورائية النصية، وكلها ترجمات للمصطلح(Metaextualite)، وهي علاقة "شرح" تجمع نصا بنص آخر لمتحدث عنه دون أن يذكر بالضرورة أو يسميه، أي"علاقة النص بالنصوص التي تحلله [وهي] النصوص النقدية الشارحة لهذا النص"[4].

3. التناص ويقابله باللغة الفرنسية (intertextualité): ويعني حضور (فعلي غالبا) لنص في نص آخر، ويندرج تناص كريستفا، ويكون عن طريق:

أ. **الاستشهاد**: وهو أن يورد الكاتب اقتباسا من نص آخر ويحيل إليه، واضعا إياه بين علامتي تنصيص.

ب. **السرقة**: وهو اقتباس غير معلن لكنه حرفي.

ج. **التلميح أو الإيحاء**: وهو يأتي على شكل يفترض فهم معناه الكامل إدراك علاقة بينه وبين نص آخر تحيل عليه بالضرورة انثناءة من انثناءات النص العديدة، وإلا يصعب فهمه[5].

4. النصية اللاحقة، أو النص اللاحق أو التعلق النصي، أو الاتساعية النصية، أو النصية النصية المتعالية (hypertextualité): وهي علاقة تحويل أو محاكاة وليست شرحا، تجمع نصين(أ) و (ب) يسمى الأول نص منحصر ويسمى الثاني نص متسع كما يسميان نص سابق (hypotexte) و نص لاحق (hypertexte) ونجد ذلك في المعارضة (pastiche) و المعارضة الساخرة (parody) فبمقتضى هذه العملية إذن "ينضاف se greffer نص ما [المتسع] إلى نص سبق [المنحصر] دون أن يكون ذلك تعليقا..."[6].

---

[1] - سعيد بقطين: إنفتاح النص الروائي النص والسياق، ص 96-97.

[2]- مي عمر محمد نايف، شعر المرأة الفلسطينية، ص403.

[3]- دومنيك مونقالو: المصطلحات و المفاهيم لتحليل الخطاب، ص71.

[4] - مي عمر محمد نايف، المرجع السابق، ص303.

[5] - المرجع السابق: ص 304-305.

[6]- دومنيك مونقالو: المصطلحات و المفاهيم لتحليل الخطاب، ص71.

5. جامع النصية، أو الجامعية النصية، أو معمارية النص، أو النصية الجامعية: وجميعها ترجمات لما اصطلح عليه(جنيت) (Architextualité) وهي علاقة أكثر تجريدا "تضع النص في علاقة مع مختلف الأصناف التي ينتمي إليها[1]"، كما يمكن اعتبارها إشارة "يضعها النص على غلافة ليحدد لقارئه"أفق توقع" جنس لطيف"[2]، إن كان شعرا أو رواية...إلخ، فهي إذن علاقة صماء مجردة تحدد الجنس الأدبي للنص.

5- رولان بارث(Roland Barthes):

لعل أبرز ما يسم آراء رولان بارث وموافقة من مفهوم التناص هو تحفظه من بادي الرأي، وذاك ما يفسره تجاهله له، وتغيبه لكلمة "التناص" من كتابة (س/ز، s/z)، برغم أن هذا الكتاب تتضمن في جزء منه تأملات في الطابع التناصي للمقروءات الأدبية."فلم تذكر الكلمة عنده إلا في كتابة (لذة النص) سنة1973.إذ يتحدث عن النص بوصفه (جيولوجيا، كتابات)"[3]. وفيه يعتبر (رولان بارث) التناص قدر كل نص، فالنص مركزا تدور في فلكه أشلاء نصوص أخرى وتتحدد معه، فـ" ..كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة و الحالية، فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة، تعود موزعة في النص، صيغ، نماذج إيقاعية، نبذ من الكلام الاجتماعي، لأن الكلام موجود قبل النص وبعده"[4]، وهو بهذا ينفي صفة العبقرية التي كثيرا ما كانت تلازم الكاتب في فترات زمنية سابقة، لأنه لم يعد- بحسب هذا المفهوم- سوى مجمع لنصوص سابقة عليه من ثقافات شتى، وهو ما يوحي لنا بأن بارث لا يجد حرجا في استباحة نصوص الغير، "دون أن يشعر بأدنى ذنب، فالنصوص السابقة ملك مباح للنص الأخير وصاحبه[5]"، ولذلك يسجل في موضع آخر أن النص المتداخل:" ... ليس سطرا من الكلمات، ينتج عنه معنى أحادي (...) ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتزاوج فيها الكتابات، مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصل، فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة، إن الكاتب لا يستطيع أن يحاكي حركة سابقة له على الدوام، دون أن تكون هذه الحركة أصلية"[6].

من مميزات النص المتناص –حسب رأي بارث- أنه يشكل منفذا نستشف من خلاله معطيات الماضي و الحاضر و أفق المستقبل، لأنه يحقق ثلاثية (الماضي، الحاضر، المستقبل) ولا ينفصل عنها، وإلا فهو كما يقول (بارت): (نص بلا ظل)، لأن النص الحقيقي في حاجة إلى

---

[1] - المرجع نفسه، ص71.

[2] - مي عمر محمد نايف، شعر المرأة الفلسطينية، ص304.

[3] - المرجع نفسه، ص 305.

[4] - مديحة عتيق: التناص و السرقات الأدبية، مجلة الناص، فصيلة محكمة، تصدر عن قسم اللغة والأدب العربي بجامعة جيجل (الجزائر)، العددان 2و3، (أكتوبر...مارس)2005،2004، ص 161.

[5] - حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي، ص 103.

[6] - بشير تاوريرت: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دراسة في الأصول و الملامح و الإشكالات النظرية و التطبيقية، ط1، دار الفجر للطباعة و النشر، 2006، ص 62-63.

ظل بشكل دائم، وإلا فهو نص عقيم لا خصوبة فيه، فالنص" ينسج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة، إن الكاتب لا يمكنه إلا أن يقلد فعلا هو دوما متقدم عليه"[1].

انطلاقا من هذا التصور للنص يظهر التقاطع المفهومي الواسع بين منجزات كريستيفا وآراء بارث حول التناص، ويغدو هذا الأخير شارحا حينا، وموسعا أحيانا أخرى لما تناولته الأولى سابقا: فالنص يعيد توزيع اللغة، و التناصية قدر كل نص مهما كان جنسه، ومن ذلك فهو "يرى...(و الحقيقة أن جوليا كريستفا هي التي ترى!) أن التناص هو نتيجة إعادة توزيع اللغة داخل الكتابة، فالتقويض و التطنيب، و النماذج الإيقاعية، و متفرقات العبارات القائمة في المجتمع كلها مظاهر من التناص، أي مغذيات للنص حين يكتب"[2].

كما وسع بارث مفهوم التناص، بأن جعله ينفتح ليشمل مناحي الحياة المختلفة بقوله أن: "التناص يمثل تبادلا، حوارا و رباطا، إتحادا، تفاعلا بين نصين أو عدة نصوص، في النص تلتقي عدة نصوص، تتصارع مع بعضها، فيبطل أحدها الآخر..."[3].

عطفا على ما سبق، نذكر تركيز رولان بارت على دور القارئ الحاسم في فهم النص، باعتباره الفضاء الذي ترتسم فيه أشلاء النصوص المتجمعة في نص واحد، و دوره في ذلك هو استحضار هذه النصوص المغيبة، و إضاءة العلاقة بينها و بين النص المتن، فالنص بحسب بارث:"مكون من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات مختلفة...تدخل في حوار مع بعضها البعض، تتحاكى، و تتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد (.....) و هي ليست سوى القارئ، فهو الفضاء الذي ترسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة"[4].

إن المتتبع لمقولات بارت المذكورة لا يضع يده على جديد عما أفضت به كريستيفا و باختين فيما مضى، فآراؤه تمنح آرائها، مع إضافة شروح أو ملاحظات سريعة، عدا أنه وسع مفهوم انفتاح النص على الحياة و المجتمع.

و هذا لا يحط من قيمة الإضافات و الشروح التي أضافها، إذ إن اعتراف بارث بالتناص، كان بمثابة ختم أو تصديق على استحقاق هذا المفهوم.

لمكانة ما داخل المنظومة النقدية العالمية، و ساهم بشكل كبير و فعال في انتشاره، و إقبال النقاد عليه.

6- تزيفيتان تودوروف (Tzivetan Todorov):

ضمن مسيرة تطور مفهوم التناص بعد كريستيفا، و توسع ميدان عمله لجأ بعض النقاد و منهم ت.تودوروف إلى ابتكار مفاهيم أخرى للتناص تبقينا"...عند مستوى التناص الحاصل بين عبارات مؤلف و عبارات أخرى عائدة لمؤلفين آخرين، أو لظواهر كتابية أخرى (صحافة،

---

[1] - المرجع نفسه، ص 61.

[2] - عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 283.

[3] - بشير تاويريت: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، ص 61.

[4] - مديحة عتيق: التناص و السرقات الأدبية، مجلة الناص، العددان 2 و 3 (أكتوبر...مارس) 2004-2005م، ص 162.

دعاية، إعلان،إلخ...) يستخدمها المؤلف في خطابه بصورة أو بأخرى"[1]، فاقترح تودوروف "...تفجير المصطلح إلى اثنين:"الحوارية" بالمعنى الذي حدده باختين كحوار بين لغات أو مستويات لكلام مختلفة، و التناص بالمعنى الحصري للمفردة كتبادل بين مؤلفين نصوص عديدين"[2].

يصف تودوروف الحوارية بقول:"كل علاقة بين ملفوظين تعتبر تناصا...فكل نتاجين شفويين، أو كل ملفوظين محاور أحدهما للآخر، يدخلان في نوع من العلاقات الدلالية نسميها علاقات حوارية"[3].

كما سعى إلى تحديد ميدان عمل الحوارية –الذي ترجم إلى (Métalinguistique) أي (ما فوق لغوي) ثم ترجم فيما بعد على (Translinguistique) بمعنى "مخترق للغة" –بقوله أنه يهدف إلى دراسة "العبارة الإنسانية [.....] كثمرة أو ناتج لتفاعل اللغة و سياق العبارة..."[4].

كما يعتبر في دراسته عن حوارية باختين أن "أهم مظهر من مظاهر التلفظ أو على الأقل الأكثر إهمالا هو: حواريته (Dialogisme)، أي ذلك البعد التناصي فيه"، و يضيف قوله: "أنه من الوهم أن نعتقد بأن العمل الأدبي له وجود مستقل، إنه يظهر منذمجا داخل مجال أدبي ممتلئ بالأعمال السابقة"[5]، و في ذلك دليل على تداخل الأعمال الفنية مع أعمال سابقة ضمن علاقة معقدة عنده.

يرى تزيفيتان تودوروف في الحوارية انتماء إلى الخطاب و ليس إلى اللغة "فيقول (بالمبدأ الحواري) بين النص السابق و النص اللاحق، و سمي الخطاب الأول بأحادية السمة (Monovalent) باعتباره حدا، أما الخطاب اللاحق بتعددية القيم (Polyvalent)..."[6].

كما أن مصادر التناص عند هذا الباحث تتعدد و تتباين، تبعا لمخزون المبدع و توظيفه لأحد العناصر التراثية داخل بنية النص، و في ذلك يقول: "ثمة عناصر غائبة من النص" و هي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية لقراء عصر معين، إلى درجة أننا نجد أنفسنا عمليا بإزاء علاقات حضورية"[7]، فيصبح بذلك القارئ هو العارف النموذجي الذي لابد أن يكون لديه أكبر كم من النصوص المخزونة في الذاكرة، و هي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة.

7- جاك دريدا (Jack Drida):

دعا دريدا إلى مبدأ (النحوية)، فقد ركز على مبدأ الأثر، و هو التشكيل الناتج عن الكتابة و هو سابق على النص و مطلب له قيمة جمالية، فدريدا و من خلال "نظرية التكرارية" يلغي

---

[1] - كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، ص 36.

[2] - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3] - نور الدين دحماني: التناص و أصوله في التراث النقدي العربي –مجلة الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، العدد : 5، ربيع الثاني، 426 هـ (ماي: 2005 م)، المطبعة العربي: 11 نهج طالبي أحمد غرداية، ص 367.

[4] - كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، ص 36.

[5] - مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيميائي، ص 189.

[6] - تزيفيتان تودوروف: شعرية تودوروف، ت: شكري المبخوث و رجاء سلامة، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1987م، ص 39.

[7] - المرجع نفسه: ص 30.

تماما فكرة استقلالية النص، فلا حدود بين نص و آخر و الأساس هنا هي "الكلمة" لأنها جوهر النص و المكونة له، حيث تتآلف و تتمازج فيما بينها ضمن سياقات مختلفة تنتقل من سياق إلى آخر متشبعة بتاريخها القديم و المكتسب، و السياق بطبيعته الاعتباطية ينتقل هو الآخر من نص إلى آخر، و يتداخل من خلال اقتباسات ليكسب إشارته معاني جديدة بتعاقبها في النصوص، فالكلمة بهذا دائبة الحركة، فمثلا في قصيدة واحدة نقرأ عدة نصوص و قصائد مختلفة لكتاب آخرين، فالنص حسب رأيه رابطة ثقافية ينبثق من كل النصوص و يتضمن ما لا يحصى منها، فالتفكيكية تعتمد على إقامة علاقات بين النصوص لتكشف قدرة الكاتب على مواجهة الموروث لأنه هو بالذات نتاج ثقافي لسياقات الموروث الأدبي[1].

فالتكريرية إذن عند جاك دريدا هي فعالية وراثية لعملية الكتابة، فلا وجود لنص أصيل يخلو من تبعات نصوص أخرى، فكل النصوص تحتوي على نقيضها من ذاتها، كما يلتقي هذا الباحث مع كريستيفا في تكوينية النص و أصوله، حيث يعتبره لقيط لا أب و لا أم واحدة، و هو منفتح و منغلق في آن واحد.

في ختام عرض هذه الآراء نختم بالقول أن التناص يجعل من كل نص نصا متداخلا و لا وجود لنص يخلو من التبعية لنصوص أخرى سابقة عليه.

4- التناص عند العرب:

لقد عرف التراث العربي ظاهرة التناص بوصفه تعالقا أو تداخلا نصيا مبكرا، و أشبعها دراسة و تحليلا، و إن كان ذلك بوضوح أقل و تحت مسميات عدة، مثل: التضمين، السرقات، الاقتباس، الاحتذاء...إلخ، و هو ما يجعلنا نعتبر التناص نظرة جديدة موازية، و طبعة منقحة، و مزيدة، لما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات، أو وقع الحافر على الحافر بلغة بعضهم، و يؤكد هذا الطرح الناقد "حسين جمعة" الذي تتبع بالتفصيل مجهودات العرب القدامى في دراسة الظاهرة، رابطا و مقارنا إياها في الوقت نفسه بالمجهودات التنظيرية في الدرس النقدي الغربي الحديث، و من بين ما قال في هذا الشأن:"إذن ، تركت نظرية التناص البناء اللغوي و إشارته لمتلقي، و هذا ما يبق به العرب تلك النظرية، و مارسوا التنظير و التطبيق معا، و لكنهم لم يقعوا على مصطلح (التناص) و نظائره و إن استخدموا كلمة (النص) فهل العبرة في المصطلح الذي وفد إلينا من الغرب و تعلق به بعض منا و جعلوه فتحا مبينا أم التعلق بمفهوم المصطلح و دلالته و آلياته و هي مما عرفه العرب، على نحو كبير، دون أن ننكر التطور التنظيري العظيم الذي عرفه الغرب لظاهرة التناص؟ !!"[2].

أولى النقاد و البلاغيون العرب القدامى مفهوم (التناص) أو (التداخل النص) عنايتهم و عالجوها، و لا بتسميتها المعاصرة، و إنما بتسميات أخرى من مثل: الموازنة، و المفاضلة، و الوساطة، و التضمين، و الاقتباس، و الاستشهاد، و السرقات، و

---

[1] - أحمد الزغبي: التناص التاريخي و الديني، ص 170.

[2] - حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي، ص 96.

المعارضات، و النقائض...إلخ، و هذا لا يقلل من قيمة تراثنا الشعري و النقدي، و إنما بالعكس، يعطيه دفعة جديدة من الحياة، عندما يفسره على ضوء مفهوماته المستجدة[1].

أ- التناص عند البلاغيين العرب القدامى:

تورد كتب النقد المختلفة التي تناولت بالدرس ظاهرة التناص عند العرب قديما مجموعة من الشواهد التي تنبئ بخلفية معرفية للعرب قديما بهذه الظاهرة، و من ذلك قول إمرؤ القيس:

عوجا على الطلل المحيل لأننا *** نبكي الديار كما بكى إبن خذام.

و قوله في موضع آخر:

أذوذ القـوافي عنـي ذيادا *** ذياد غـلام جريّ جـوادا.

فأعــزل مرجانها جانبـا *** و آخــذ من درها المستجاد.

فلمـا كثـرن و عنيتــة *** تخيّر منهن ســرّا جيادا.

وقول كعب بن زهير:

ما أرانا نقول إلا رجيعــا *** و عتــادا من القول مكرورا.

و كذا قول عنترة في معلّقته:

هل غادر الشعراء من متردم *** أم هل عرفت الديار بعد توهم.[2]

ففي قول امرئ القيس الأول إشارة إلى أنه ليس أول من بكى على الإطلال، إذ يطرح أنه كرر فعل شاعر آخر، و هو ابن حذام، كما أن قوله الثاني يبين كذلك أن أشعار غيره (القوافي) تتدافع عليه، فيتخير منها الجيد، و يبعد الزهيد المرذول ليجعل لشعره و لنفسه تميزا عنها "فهو يمارس مرحلة ما قبل النص، و من ثم الشروع النص الإبداعي (مرحلة النص) ليصل إلى النص المتخيل الذي ينتجه"[3].

أما قول كعب بن زهير ففيه إقرار "... بعملية تناص مثمرة، لأن اللاحق يأخذ السابق كلاما لا يرى فيه تحديدا... لكنه في تشكيله اللفظي هذا قد أتى على فهم جديد يجري في إطار ما يعرف اليوم بنظرية التناص..."[4].

في حين يتساءل عنترة متنكرا إن كان الشعراء الأقدمون قد تركوا للمحدثين شيئا يصاغ فيه الشعر، فأولهم لم يترك لآخرهم شيئا، و ذلك على غرار ما قاله كذلك أبو تمام:"كم ترك الأول للآخر".

لقد لاحظ البلاغيون العرب القدامى ظاهرة تداخل النصوص، و بخاصة في الخطاب الشعري، فابتكروا مصطلحات عديدة تعالج جزئيات هذه الظاهرة، تقترب كلها من معنى

---

[1] - محمد عزام: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب: 2001م، دمشق، سوريا، ص12.

[2] - حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي، ص 19.

[3] - المرجع نفسه: ص 92.

[4] - المرجع نفسه: ص 93.

التناص، و مثالها:التلميح، التضمين،الاقتباس، الاحتذاء،...إلخ، و بوقوفنا على التعريفات التي خصوا بها هذه المصطلحات نتحسس مدى قربهم من المصطلح الحديث، أو فلنقل قرب التناص من مفاهيم التي عالجوا بها تلك الظواهر النقدية.

فالتلميح: يعتمد على صدور إشارات من النص الحاضر إلى النص الغائب، و هذه الإشارات ترتد إلى قصة أو مثل أو شعر... .

و التضمين: هو أن يتضمن الشعر أنصاف أبيات، أو كلمات من أشعار أخرى، و هو بتعريف البلاغيين: استعارة الأبيات و أشطرها من شعر الغير، و إدراجها في أثناء أبيات القصيدة... و هنا ينبغي ملاحظة مستوى وعي المتلقي، فإن حضور النص الغائب له شهرة اكتفى بإعلان عملية التداخل... .

أما الاقتباس: فهو أخذ بيت شعري بلفظه و معناه، و هو يقتضي أن يشير الكاتب إلى مصدر الاقتباس في هامش المتن، و هو مرتبط في الغالب بالقرآن الكريم و الحديث الشريف (أي الأخذ منهما) و هنا يجب أن تكون في الوعي عملية القصد النقلي... فإذا كانت الصياغة منتهية إلى هذه الجوانب المقدسة، فإن طبيعة الاستمداد يجب أن يتم فيها تلخيص النص الغائب من هوامشه الأصلية، ليصبح جزءا أساسيا في البنية الحاضرة، أي أنّه يتحرك داخل ثنائية (الحضور و الغياب) على صعيد واحد[1]، و فيه يقول بلاغيون آخرون كذلك: "هو تضمين النثر أو الشعر شيئا من القرآن الكريم أو الحديث الشريف من غير دلالة على أنه منهما، و يجوز أن يغير في الأثر المقتبس قليلا"[2].

أما الإحتداء: فهو عملية فنية لها مواصفاتها التي تبعدها عن المحاكاة، و نقترب بها من الأخذ.

و الأخذ: هو أن يأخذ الأديب معنى من المعاني أو صورة من الصور، ثم يجودها، و يتجاوزها إلى معنى و صورة أحسن منها، و يصبح أحق بذلك ممن سبقه.

كما تتضح حركة (التداخل النصي) من جهة أخرى كذلك فيما سماه النقاد القدماء بـ (الحل و العقد).

الحل: هو نقل الصياغة من المستوى الشعري إلى المستوى النثري، مع المحافظة على الإطار الدلالي و الصياغي في المستويين، على أن يكون هناك دوافع فنية تستدعي هذا التحول، و تعمل على المحافظة على فنية الصياغة عند حلها.

أما العقد: فهو أن يقوم المبدع ببناء خطابه الشعري بالاستناد إلى خطاب آخر نثري[3].

كما نجد عددا آخر من المصطلحات التي تدخل ضمن ما يعرف بالسرقات الأدبية، و تتضمن كلها معنى تداخل النصوص الواعي المقصود، و منها: الإصطراف، الانتحال، الادعاء، الإغارة و المرادفة:

---

[1] - محمد عزام: النص الغائب، ص 43-44.

[2] - علي الجارم و مصطفى أمين: البلاغة الواضحة مع دليلها، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية، وهران، الجزائر، ص 270.

[3] - محمد عزام: المرجع السابق، ص 44.

فالاصطراف: هو أن يعجب الشاعر بيت من الشعر، فيصرفه إلى نفسه على سبيل التمثيل.

الانتحال: هو أن يدعي الشاعر شعر غيره، فينسبه إلى ذاته على غير سبيل التمثيل.

الادعاء: هو أن يدعي غير الشاعر لنفسه شعر غيره، خلافا للانتحال الذي يكون فيه أخذ الشاعر من الشاعر.

الإغارة: هي أن ينظم الشاعر بيتا و يخترع له معنى مليحا، فيتناوله من أهم أعظم منه ذكرا و أبعد صوتا، فيروي له دون قائله.

المرادفة: هي أن يعين الشاعر شاعرا آخر بالأبيات يهيئها له[1].

ب- التناص عند النقاد العرب القدامى:

عرف التناص عند النقاد العرب القدامى تحت مسميات أخرى أهمها: السرقات، المعارضات، و النقائض، و حضيت هذه المباحث بأهمية كبرى حيث تناولها غير واحد من أفذاذ العربية، و تضاربت من ثمة آراؤهم و تصوراتهم من حولها، و هم و إن لم يقعوا على الدلالة الإصطلاحية للنص و التناص، و التناصية كما عرفها الغربيون في العصر الراهن، هذا لا يعني أن هؤلاء لم يعرفوا آليات التفاعل بين النصوص المختلفة، و لو وقفنا عند المصطلحات التي استعملوها للتدليل على هذه الظاهرة لتيقننا أنها حمالة لمفاهيم التناص، و ذلك من مثل قولهم في (الإتباع، الابتذال، الاقتباس، التضمين، المعارضات، النقائض... و غيرها)، و لعل ذلك ما جعل النقاد العرب المحدثين و يحاولون إضفاء الشرعية، و المصداقية على مصطلح التناص الوافد إلينا من الغرب، و نقبوا له عن جذور في التراث النقدي للأسبقين.

سنحاول بيان مفاهيم كل من (النقائض، المعارضات، السرقات) عند أشهر من تكلم فيها من النقاد العرب القدامى، باعتبار قرب مفهومها و تداخلها أحيانا بالمفاهيم المعاصرة للتناص، و نحاول من ثمة عرض الروابط، و نقاط التلاقي بينها و بين المفهوم الحديث للتناص.

1- النقائض:

النقائض في الشعر العربي قديمة، إذ تمتد إلى الشعر الجاهلي، ثم اشتدت في العصر الإسلامي، و كان منها العصر الأموي الصراع المحتدم الشهير بين الثلاثة الفحول: الفرزدق، جرير و الأخطل.

النقائض جمع نقيضة، و هي من الفعل "نقض" و النقض في البناء و الحبل و العهد و غيره، ضد الإبرام، أو "هو إفساد ما أبرمت من عقد أو بناء، و في الصحاح: النقض نقض البناء و الحبل و العهد... ضد الإبرام، وناقضه في الشيء مناقضة مناقضا، خالفه...[فيجيء بغير ما قاله]... والمناقضة في الشعر[أن] ينقض الشاعر الآخر ما قاله الأول، و النقيضة الاسم يجمع على النقائض، ولذلك قالوا: نقائض جرير و الفرزدق.."[2].

---

[1] - نور الدين دحماني: التناص و أصوله في التراث النقدي العربي، مجلة الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، العدد: 5 ربيع الأول، 1426 هـ ماي: 2005 م، ص 357.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، المجلد السابع، ص 242-243.

أما في الإصلاح، فالنقيضة أن يتجه الشاعر بقصيدة على شاعر آخر في الهجاء أو الفخر، فيعمد الآخر إلى الرد عليه بقصيدة من نفس الغرض، وملتزما الوزن العروضي نفسه وكذلك القافية والروي التي نسج عليهما الأول، فيفسد على الأول معاينة ، ويردها عليه ويزيد عليها[1].

- التناص في النقائض:

من خلال المعنى الإصطلاحي للنقائض يتجلى لنا التقارب المفهومي بينها وبين التناص لتضمنها معنى التفاعل النصي بين نصين حاضر وغائب،"فالنقيضة تولد من رحم النص الأول المنقوض، يلتزم فيها الشاعر الوزن العروضي والقافية و الروي نفسها، فيردها عليه أو يزيد فيها معانٍ جديدة، وبتشكيل معاني صور شعرية لم يأت بها سابقه، إلا أنه يتخذ من القصيدة الأم (الأولى) مرجعا ينسج على منواله، مما يجعلنا نقول إن إسهام الشاعر الأول في قصيدة الشاعر الثاني هو أكبر من إسهام الشاعر الثاني في قصيدته..."[2]، وهو ما يعني أن النقائض تقع في قلب التناص، وهو يتجلى فيها في عدة أساليب يعمد إليها الشاعر الثاني المتناص مع غيره (الأول) تذكر منها:

أ. **موازاة المعنى**: وهي أن يأتي الشاعر الثاني بمعاني الفخر أو الهجاء يناظر بها معاني الشاعر الأول، ومنها قول الأخطل يهجو جرير وقومه، ويرميهم بالتخلف، ومفضلا عليهم نهشلا ومجاشعا من دارم قوم الفرزدق:

اخسأ إليك كليب إن مجاشعـا *** وأبا الفوارس نهشلا إخــوان.

وإذا قذفت أباك في ميزانهـم *** رجحوا، وشال أبوك في الميزان.

فرد جرير مفضلا بني شيبان على تغلب(رهط الأخطل):

يـاذا العباءة إن بشرا قد قضـى *** ألا تجوز حكومة النشــوان.

فدعوا الحكومة لستم من أهلها *** إن الحكــومة في بني شيبان.

ب. **توجيه المعنى**: وهو أن يفسر الشاعر المعاني، ويوجهها في صالحه، ومن ذلك أن فسر الفرزدق أحد مواقف جرير مع عيلان بأنه بيع للأهل وارتزاق ورشوة حيث قال:

فما أنت من قيس فتنبح دونهـا *** ولا من تميم في الرؤوس الأعاظم.

فرد جرير بالقول:

وإني وقيسا يا بن قين مجاشـع *** كريم أصفي مدحتـي للأكـارم.

وقيس هم الكهف الذي نستعـده *** لدفع الأعادي أو لحمل العظائـم.

ج. **تكذيب المعنى**: وهو أن يكذب الشاعر الثاني مزاعم الشاعر الأول في معانيه، فيردها، ومثال ذلك أن جريرا قال في هجاء الراعي:

إذا غضبت عليك بنو تميــم *** حسبت الناس كلهم غضابــا.

---

[1]- محمد عزام: النص الغائب،(تحليات التناص في الشعر العربي)، ص61.

[2]- المرجع السابق: ص90-91.

فقال العباس بن يزيد الكندي مكذبا معناها بقوله:

لقد غضبت عليك بنو تميـم *** فمـا نكـأت بغضبتها ذبابا.

لو اطلع الغراب على تميـم *** وما فيهـا من السوءات شابا.

د. **قلب المعنى**: حيث يعمد الشاعر الثاني إلى المعنى الذي جاء به الشاعر الأول لصالحه، ومنه قول جرير لما هلك الأخطل:

وزار القبـور أبو مـالك *** فأصبـح أهـون زوارها.

فأخذ الفرزدق المعنى، وقلبه لصالحه ضد جرير، وقال:

وزار القبـور أبو مـالك *** برغـم العداة وأوتـارها[1].

2- المعارضات:

المعارضة في اللغة من الفعل (عرض) أي ظهر، والمعارضة هي المقابلة وهي أيضا المحاذاة، وعارضته في السير إذا سرت حياله وحاذيته، و"... عارض الشيء معارضة قابله، وعارضت كتابي بكتابه أي قابلته، وفلان يعارضني أي يباريني... والمعارضة من المقابلة"[2].

أما معناها الإصطلاحي، فهي أن ينظم الشاعر قصيدة في موضوع ما، ويأتي آخر فينظم أخرى على غرارها، محاكيا القصيدة الأولى في وزنها وقافيتها وموضوعها، مع حرصه على التفوق..."[3]، فيأتي بمعان أو صور تضاهي الأولى، وتبلغها في الجمال الفني أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التعليل، مع ملاحظة أن لا اعتداد بتوافق الشاعرين في العصر أو اختلافهما فيه.

كما نلاحظ أن الصلة بين المعنيين اللغوي و الإصطلاحي للمعارضة وثيقة، وأنها تقتضي وجود فني ماثل يعمل الشاعر على الإقتداء به، ومحاكاته ومحاولة تجاوزه، فهي ليست مجرد تقليد بل مظهر من مظاهر الإبداع و الابتكار يجمع فيها الشاعر بين القديم و الجديد، ليخرج لنا إنتاجا شعريا مميزا، فيه بصمة شاعرين متآلفين لأن المعارضة تدل على إعجاب الشاعر الثاني بالأول، وتومئ إلى وفائه له، وهي بذلك تختلف عن المناقضة التي تدل على الاختلاف بين الشاعرين وعدم اتفاقهما من حيث الأفكار.

المعارضات لم تكن في الشعر فقط، بل تعدته إلى النثر"... فشملت الرسائل و المقامات، وكتلك التي ظهرت بين الخوارزمي (ت:383هـ)، وبديع الزمان الهمذاني (تـ: 398) في مجال الرسائل، وكما عارض ابن شرف الأندلسي بديع الزمان الهمذاني في مقاماته، فعمل مقامة في ذكر الشعر و الشعراء، وكما عارض الهمذاني أندنوسيون كثيرون"[4].

---

[1]- محمد العزام: النص الغائب، ص 93-94.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، المجلد السابع، ص167.

[3] - محمد عزام: المرجع السابق، ص 142.

[4] - المرجع السابق: ص149.

الأمثلة عن المعارضة كثيرة في شعرنا العربي، نحسب أن المثال أو المثالين كافيين لبيانها في هذا المقام الذي لا نقصد فيه دراسة المعارضات بذاتها، وإنما لبيان صلتها بالتناص محل البحث.

يقول المتنبي في قصيدته الشهيرة التي مدح فيها سيف الدولة:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم *** وتأتي على قدر الكرام المكارم.

فعارضها ابن زريك (تـ: 556هـ) بقصيدة مطلعها:

ألا هكذا في الله تمضي العزائم*** وتقضي لدى الحرب السيوف الصوارم.

وعارضه أسامة بن منقذ بقصيدة قال فيها:

لك الفضل من دون الورى و الأكارم *** فمن حاتم؟ ما نال ذا الفخر حاتم.

3- السرقات الأدبية:

ارتبط البحث النقدي في السرقات الأدبية بالدرس الديني، حفظ لكلام الله ومنه سنة نبيه(صلى الله عليه وسلم) من الضياع والتعريف، فـ"... العناية بموضوع السرقات وليدة هذا الوعي بحفظ التراث الديني للأمة...[فقد] استعاروا من جهدهم في حفظ الكتاب و السنة آليات النظر، والتدقيق، والتمحيص، التي رفدتها سعة اطلاعهم، وسلامة ذوقهم، وخصوبة ذاكرتهم، التي هيأت لهم محفوظا شفويا ثريا"[1].

ـ مفهوم السرقة و معادلتها المصطلحية:

تعرف السرقة في اللغة بأنها اسم مشتق من الفعل (سرق) ."يَسْرِقُ، سَرْقًا، و سِرقًا و اسْتَرَقَهُ...[و] السارق عند العرب من جاء مستترا إلى حرز فأخذ منه لا ليس له"[2].

أما اصطلاحا فمعناه من المعنى اللغوي ليدل على الفعل ذاته، و هو (سرق: سرقة)، و يمكن الاختلاف في نوع المسروق، فالسرقة إذا :"هي أن يعمد شاعر لاحق، فيأخذ من شعر الشاعر السابق: بيتا شعريا، أو شطر بيت، أو صورة فنية، أو حتى معنى ما..."[3]، و يعرضه في صياغة جديدة و "قد تكون السرقة نسخا، و قد تكون تحسينا، فالنسخ هو الإتيان بالمعنى عينه، و

---

[1] - نور الدين دحماني: التناص وأصوله في الثرات النقدي العربي، مجلة الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، العدد:5، ربيع الثاني: 1426هـ (ماي: 2005م)، ص356.

[2] - ابن منظور: لسان العرب، المجلد العاشر، ص 155-156.

[3] - محمد عزام: النص الغائب، (تجليات التناص في الشعر العربي)، ص 109.

التحسين هو أن يلطف الشاعر المعنى الذي يأخذه، أو هي احتيال بعض الأدباء للإفادة من إبداع من تقدموهم من غير الإشارة إلى مبدعيه، أو نسبته إلى قائليه"[1].

يقول حسان بن ثابت نافيا عن نفسه الإغارة على شعر غيره:

لا أسرق الشعراء ما نطقــوا *** بــل لا يوافق شعرهم شعــري[2].

لقد اهتم النقاد و البلاغيون بموضوع (السرقات الأدبية)، و جعلوا لها مباحث خاصة ليقفوا على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى صاحبها، و طورها المتأخرون من بعدهم، و أخذوا عليها ألفاظا و مصطلحات أخرى من نفس جنسها، فاستخدم ابن سلام الجمحي لفظي: الاجتلاب و الإغارة، و نأى ابن قتيبة عن ذكر لفظ السرقات، مبتدلا إياه: بالأخذ و السلخ، و الإتباع، أما الجاحظ فقد راوح بين : السرقة، و الأخذ، و تفرد الصولي بلفظي: النسخ ، و الإلمام، بالإضافة إلى مصطلحات أخرى تسّمت بها ظاهرة السرقات كالإصطراف، و الانتحال، و الإدعاء، و غيرها... .

ب1- موقف النقاد العرب القدامى من السرقات الأدبية:

تراوحت آراء النقاد العرب القدامى في قراءتهم لظاهرة السرقات الأدبية بين متشدد رافض لها، و واصف لصاحبها بأبشع الأوصاف و الألقاب التي تشينه و تحط من قيمته، فسمي عمله سرقة و انتهابا، و إغارة، و غصبا، و مسخا...، أما الموقف الثاني فيتسم بالاعتدال و الرفق و التلطف، و كان أصحابه يرون بأن السرق "باب لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه"[3]، يخذوهم في ذلك التحرز من الخطأ و حسن الظن بالشاعر، فرقبوا عن تسمية عمله سرقة، بل هو اقتباس و أخذ، و تضمين، و استشهاد، و عقد، و حل، و تلميح... ناظرين إلى قيمة العمل الأدبية التي تعكس سمة اطلاع الأديب و ثقافته، فأقروا مشروعيتها الأدبية و الجمالية، و استحسنوا قيمتها الفنية، يقول أبو هلال العسكري في الصناعيتين:"إنه قد يقع لمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يلم به، و لكن كما وقع للأول وقع للآخرين و هذا أمر عرفته بنفسي، فلست أفتري فيه، و ذلك أن عملت شيئا في صفة النساء (سفرن بدورا، و إنتقبن أهلّة)، و ظننت أن سبقت إلى جمع هذين التشبيهين في نصف بيت، إلى أن وجدته بعينه لبعض البغداديين، فكثر تعجبي، و عزمت على ألا أحكم على المتأخر بالسرق من المتقدم"[4]، أما الرافضون لها المتشددون مع مقترفها، فحجتهم في ذلك حفظ التراث الأدبي للأمة، و معينها الأصل الصافي من التبديل أو التشويه، كما قد يكون رفضهم لها"... لدواعي الحقد و الحسد الذي يكنه فريق من النقاد بعض الشعراء..."[5]، بغية تقزيمهم، وإنكار مشروعية عملهم تارة أخرى.

---

[1] - نور الدين دحماني: المرجع السابق، ص 357.

[2] - محمد عزام: النص الغائب، ص 110.

[3] - ابن رشيق القيرواني: العمدة في نقد الشعر، ت: د: عفيف حاطوم، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1424 هـ، ج:2، ص 280.

[4] - محمد عزام: النص الغائب، ص 125.

[5]- المرجع السابق: الصفحة نفسها.

لقد تناول عدد كبير من النقاد العرب الأفذاذ مشكلة السرقات الأدبية قديما فدققوا النظر في الموروث الشعري المتوفر لديهم، و وازنوا و إختطوا مقاييس و معايير لينتهوا إلى تمحيص أعمال الشعراء من جهة الأصالة و الإتباع، فجاءت العديد من المصنفات التي جمعت ميراثا نقديا محترما حول موضوع السرقات، سنلخص فيما يلي أشهر ما قيل حول هذا الموضوع لدى أشهر من تناوله، و سنحاول تلمس مواضع التقاء الدرس النقدي العربي القديم ممثلا بالسرقات، مع الدرس النقدي المعاصر ممثلا بالتناص، لتلخص في عنصر قادم إلى أهم نقاط الاختلاف بينهما.

- **أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (255 هـ):**

استبدل الحاجظ القول بالسرقة بمصطلح "التنازع" فقال:"لا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام، و في معنى عجيب غريب، أو في معنى شريف كريم (...) إلا و كل من جاء من الشعراء من بعده أو معه، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه، أو يدعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى، و لا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه"[1]، ثم يتحدث في موضع آخر عارضا مقارنة بين أخذ الأعاجم الكلام بعضهم عن بعض، و أخذ العرب الكلام بعضهم عن بعض، فيقول أن العرب "كانوا أميين لا يكتبون، و مطبوعين لا يتكلفون (...)، و ليس هم كمن حفظ علم غيره، و إحتذى على كلام من كان قبله، فلم يحفظوا إلا ما علق بقلوبهم، و التحم بصدورهم، و اتصل بعقلهم، من غير تكلف و لا قصد، و لا تحفظ و لا طلب..."[2].

هذا كلام يتقاطع في مناحي كثيرة بمفهوم التناص، إذ أن الذي يتكلم أو يكتب مما جادت به قريحته من كلام الآخرين بقصد أو بغيره، و دون تكلف النقل بالحفظ و المحاكاة، إن ذلك هو عينه الذي ذهب إليه أعلام النظرية التناصية من أن التناص استبدال نصوص بنص دون تكلف و لا قصد.

- **أبو الحسن محمد بن طباطبا العلوي (322 هـ):**

أسس هذا الناقد بحسب رأي الدكتور عبد الملك مرتاض مشروعا نظريا متكاملا لنظرية التناص، مرتكزا على أسس هي:

1-لا ينبغي للأديب الإغارة المكشوفة على معاني الشعراء، لأن ذلك برأيه "معجزة للقريحة، و مفسدة للإبداع، و لا يأتي ذلك من الأدباء إلا المحرومون القاصرون".

2-يقول ابن طباطبا أنه على الأديب أن :"يديم النظر في الأشعار التي قد اخترناها لتلصق معانيها بفهمه، و ترسخ أصولها في قلبه، و تصير مواد لطبعه، و يذوب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إلى نتائج ما استفادة مما نظر فيه من تلك الأشعار ، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفزعة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن، و كما قد اغترف من مواد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة، و كطيب تركب على أخطاء من الطيب كثيرة، فيستغرب عيانه، و يغمض مستنبطة"، و هو بهذا القول يجاري مصطلح "الاستبدال" ، أي استبدال

---

[1]- عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 217.

[2] - المرجع نفسه: ص 221.

نصوص كثيرة بنص واحد، و هذا ما أشارت إليه (كريستيفا) حول ماهية التناص، بل و يمثل ابن طباطبا لذلك بثلاث أمثلة تنبئ عن قدرته على تمثل الإشكالية، فالنص عنده كسبيلة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن أي أنه جسم خليط من أجسام متعددة، أو هو كواد يغتني من روافد جمة، أو هو كطيب مركب من مجموعة من الأطبية الأخرى، نشتم منه ريحا مميزة.

3- يقدم إبن طباطبا مثالا بتجربة نهض بها (عبد الله القسري) الذي حفظ ولده خالد ألف خطبة، ثم طلب منه تناسيها، فغذى قمة في البلاغة و الفصاحة، فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمهن و تهذيبا لطبعه".

4- ينصح ابن طباطبا الأدباء تمويه مصادر أفكارهم على النقاد، فقرر أن سلك هذه السبل يحتاج "إلى إلطاف الحيلة، و تدقيق النظر في تناول المعاني و استعارتها، و تلبيسها حتى تخفى على نقادها، و البصراء بها، و ينفرد بشهرته كأنه غير مسبوق إليها".

5-يذهب ابن طباطبا مذهبا آخر ينصح فيه الشعراء أن يحولوا المعاني المأخوذة من غيرهم عن مواضعها، بحيث إذا ألفى الشاعر "معنى لطيفا في تشبيب أو غزل استعمله في المديح، و إن وجده في المديح ، استعمله في الهجاء، و إن وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف إنسان..."، و هذا المذهب نظير ما جاء في تناص المناقصة أو المخالفة عند الأوروبيين حديثا، و أضاف ابن طباطبا أنه عمم نظرية القلب أو المعاكسة و المناقضة فجعلها تمتد إلى النثر قياسا إلى الشعر، و ذلك بأنه "إن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، و في الخطب و الرسائل و الأمثال، فتناوله و جعله شعرا كان أخفى و أحسن"[1].

- **علي بن عبد العزيز الجرجاني (392 هـ):**

اصطنع الجرجاني مصطلح السرقات، و بلور مفهومه، و لاحظ "وجود أفكار كثيرة مشتركة بين الناس، كتشبيه العربي كل جميل بالشمس و البدر، و كل جواد بالغيث و البحر، و البليد البطيء الإدراك بالحجر و الحمار، و الشجاع الماضي بالسيف و النار، و الضب المستهام بالمخبول في حيرته[2]..." و قال معلقا على بعض السرقات الشعرية المزعومة :"فإن كان هذا سرقة، فالكلام كله سرقة !" و هو بهذا يرفض الإقرار بالسرقة إلا في حال ثبوت الاستيلاء العلني، و ألغ بمقابل ذلك على نظرية "المشترك" التي مفادها أن كثيرا من الأمور مشاعة بين الناس لا ينفرد بها أحد دون آخر فقال: "و السرق، أيدك الله داء قديم، و عيب عتيق، و مازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، و يستمد من قريحته، و يعتمد على معناه و لفظه، و كان أكثره التوارد الذي صدرنا بذكره الكلام، و إن تجاوز المناهج و الترتيب، و تكلفوا جبر ما فيه من النقيضة بالزيادة و التأكيد، و التعرض في حال، و التصريح في أخرى، و إبداع مثله (...)، و لهذا السبب أخطر على نفسي، و لا أرى لغيري، بث الحكم على شاعر بالسرقة"[3]، و ينتقد من يسارع في الحكم على الشاعر بالسرقة دون علم بها و بشروطها أو تروٍّ للنظر في حال المقيل من الكلام، فيقول :"و لست تعد من جهابذة الكلام، و نقاد الشعر حتى يتميز بين

---

[1] - عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 226-230.

[2] - المرجع نفسه: ص 197.

[3] - المرجع نفسه: ص 236.

أصنافه و أقسامه، و تحيط علما الإلمام من الملاحظة، و تفرق بين المشترك الذي لا يجوز إدعاء السرق فيه" و المبتذل الذي ليس أحد أولى به، و بين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه، و أحياء السابق فاقتطعه، فصار المعتدي مختلسا سارقا، و المشارك له محتذيا تابعا، و تعرف اللفظ الذي يقال فيه أخد و نقل، و الكلمة التي صح أن يقال فيها: هي لفلان دون فلان"[1].

- **أبو الحسن بن رشيق المسلي القيرواني(456هـ):**

أفرد ابن رشيق للسرقات حيزا في كتابه (العمدة)، حاول فيه الجمع بين أراء سابقيه، والاستشهاد بها، فبدأ الحديث عن السرقات بذكر مصطلحاتها، وتقسيماتها، ثم شرع في الحديث عن بعض النقاد السالفين، ونقل أقوالهم كالقاضي الجرجاني وغيرهم، كما تعرض لبعض مواضع الأخذ الحسن، ومواضع الإتباع القبيح (السيئ) الذي يقول فيه:"أن يعمل الشاعر معنى رديئا، ولفظا رديئا مستهجنا، ثم يأتي من بعده، فيتبعه على رداءته"[2]، مخالفا بهذا الرأي نقادا آخرين سابقين له، يعتبرون الإتباع الشيء هو الأخذ الكامل للمعنى بلفظه، أو جزء منه.

كان ابن رشيق ممن لا يرون بأسا ولا غضاضة في "السرقة"، وتفرد بأن بين نظريته على مبادئ ثمانية بين فيها العلاقة بين الشاعر الأخذ، والشاعر المأخوذ منه، وهي:

1. أن يختصر المعنى المأخوذ منه إن كان طويلا.
2. أن يبسطه إن كان منقبضا.
3. أن يبينه إن كان غامضا.
4. أن يختار له الكلام الحسن إن كان سفسافا.
5. أن يختار له الإيقاع الرشيق إن كان جافيا.
6. أن يقلبه عن وجهه الأصلي إلى وجه آخر.
7. إن تساوى "المتناص" مع "الناص" لا يكون له حينئذ إلا "حسن الاقتداء".
8. إذا ركب شاعران اثنان معا معنى واحدا "كان أولاهما به أقدمهما موتا، وأعلاهما سنا، فإن جمعهما عصرا واحدا كان ملحقا بأولادهما بالإحسان، وإن كانا في مرتبة واحدة روي لهما جميعا"[3].

- **أبو الحسن حازم القرطاجني (684هـ):**

لهذا الناقد رأي في السرقات راوح فيه بين محاكاة من سبقه من النقاد وتكرار أفكارهم، ومصطلحاتهم، وبين استجداد حينا آخر، ومن قوله فيها: "يبحث الخاطر فيما يستند إليه من الظفر بما يسوغ له معد إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف، و التغيير أو التضمين، فيحيل على ذلك أو يضمنه، أو يدمج الإشارة إليه، أو يورد معناه في عبارة أخرى على جهة قلب، أو نقل إلى مكان أحق به من المكان الذي هو فيه، أو ليزيد فائدة فيتممه، أو يتم

---

[1] - المرجع السابق: ص 217.

[2] - ابن رشيق القيرواني: العمدة في نقد الشعر، ج2، ص541.

[3] - عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص238.

به، أو يحسن العبارة خاصة، أو يصير المنثور منظوما، أو المنظوم منثورا خاصة، فأما من لا يقصد في ذلك إلا الارتفاق بالمعنى خاصة، من غير تأثير من هذه التأثيرات، فإنه البكيّ الطبع في هذه الصناعة، الحقيق بالإقلاع عنها، وإراحة خاطره مما لا يجدي عليه غير المذمة و التعب"[1].

فالملاحظة أنه يكرر مسائل سبق إليها كمسألة "القلب"، ومسألة "الحل والعقد" كما أثار إلى مفهوم "المشترك" الذي أسسه علي بن عبد العزيز الجرجاني، فأكد نفس معانيه حيث قال:"والأشياء التي يقال فيها خيرات وشرور، أو يتوهم أنها كذلك، منها أمور يشترك في معرفتها وإدراكها الخاصة و الجمهور، ومنها أمور يشترك في معرفتها وإدراكها الخاصة دون الجمهور"[2].

لعل الجديد عنده هو أن الشاعر الذي لا يحسن إلا فائدة من كلام غيره محروم، حقيق بالإقلاع عن قرض الشعر وإراحة خاطره، "فكأن التناص [بحسب رأيه] حتمية إبداعية لا مناص منها[3]"، بالإضافة إلى تفرده بترديد مصطلح "المحاكاة" الذي هو نوع من التناص، وأراد به التأثر بثقافة المجتمع، أو بنصوص شعرية مميزة فقال: "وحق الثواني [والمعاني الثواني عنده هي معاني فرعية تحصل من المثاقفة التي تحدث بالتعلم والخلاط، وهي المعاني غير الأصلية] أن تكون أشهر في معناها من الأول [التي هي معاني مشتركة تكون كالأصلية يستمد منها الشعراء انطلاقا من المثاقفة العامة التي تشبه تلقي اللغة، و تقلد التقاليد و العادات في المجتمع الذي ينتمون إليه]، لتستوضح معاني الأول بمعانيها الممثلة بها، أو تكون مساوية لها لتفيد تأكيد للمعنى، فإن كان المعنى فيه أخفى منه في الأول، قبح إيراد الثواني، لكونها زيادة في الكلام من غير فائدة، فهي بمثولة الحشو المفيد في اللفظ.

و لمناقضة القصد في المحاكاة و التخيل، يكون إتباع المشتهر بالخفي، حيث يقصد زيادة المشتهر شهرة ، أو تأكيد ما فيه من الاشتهار مناقضا للمقصد من حيث كان الواجب في المحاكاة أو يتبع الشيء بما يفضله في المعنى الذي قصد تمثيله به أو يساويه، أو لا يبعد عن مساواته، و هي أدنى مراتب المحاكاة"[4]، و يعلق الناقد عبد الملك مرتاض على هذا القول بقوله:"حتى كأن هذا النص لجوليا كريستيفا، أو لموريس بلانشو، و خصوصا في تفرده بمسألة "المحاكاة و التخيل"[5]، و ذلك لتقارب معاني المحاكاة، السرقة، التناص، التأثر، التي تناولها النقاد العرب قديما، أو النقاد الغربيون حديثا، إذ كأنها تأخذ من معين واحد.

- **عبد الرحمان بن خلدون (808 هـ):**

يقر ابن خلدون في مقدمته أنه من شروط امتلاك الأدوات الشعرية الراقية نسيان النصوص المحفوظة حتى تمحي رسومها "الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها و قد تكيفت النفس بها، إنتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه من

---

[1] - المرجع نفسه: ص240.

[2]- المرجع نفسه: ص 242.

[3] - المرجع نفسه: ص 241.

[4] - المرجع السابق: ص 244.

[5] - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

أمثالها"[1]، و هو الرأي الذي نجد (رولان بارث) يدعوه بـ"تضمينات من غير تنصيص"، و ظاهرة من خلال آرائهما إنفاقهما في "نسيان المحفوظ"، و يزيد ابن خلدون بأن يوصي بضرورة الإكثار من حفظ الأشعار لمن إنبرى للشعر، و الإكثار من حفظ الرسائل، و الخطب و الأحاديث لمن أراد أن يكون كاتبا، فيقول: "لابد من كثرة الحفظ لمن يروم تعلم اللسان العربي، و على قدر جودة المحفوظ و طبقته في جنسه، و كثرته أم قلته، تكون جودة الملكة الحاصلة عنه للحافظ... و على مقدار جودة المحفوظ أو المسموع، تكون جودة الاستعمال من بعده، ثم إجادة الملكة من بعدها، فبارتقاء المحفوظ في طبقته من الكلام، ترتقي الملكة الحاصل، لأن الطبع إنما ينسج على منوالها"[2].

ج. التناص عند العرب المحدثين:

لقد حقق مفهوم التناص في النقد العربي قلبا في المقاربات النصية لما أثاره من تساؤلات طالت النص و امتدت إلى نظريته، و ذلك من خلال الدراسات المستفيضة حوله، و إن كانت تتسم – برغم جديتها و ثرائها- بالانفرادية و العشوائية في كثير من الأحيان.

عرف المفهوم الغربي للتناص طريقه إلى النقد العربي بزهاء ربع قرن على استعماله في الغرب، باعتبار أن أولى المقالات المنشورة حوله كانت لصبري حافظ بعنوان (التناص، تفاعلية النصوص)، في مجلة (ألف) سنة 1984، ثم تلا ذلك منشورات لنقاد آخرين كـ:"محمد مفتاح الذي كتب عن هذا المصطلح عام 1985م زهاء خمسة عشرة صفحة، ثم عبد الله الغذامي، و بشير القمري، و سامي السويدان، و عبد الملك مرتاض..."[3]، ثم تلاهم عدد كبير ممن أفاضوا في الحديث عن هذا المفهوم، غير أن محمد مفتاح المغربي هو الذي تناول هذا المفهوم بكيفية منهجية، رابطا إياه بمفاهيم نقدية عربية قديمة كالمعارضة، و السرقة، و المناقضة، كما قسمه إلى تناص ضروري، و اختياري، ثم إلى داخلي و خارجي، غير أننا نجد رأيا آخر في شأن السبق إلى تناول مفهوم التناص بين النقاد العرب، بحيث يجعل الناقد محمد عزام فضل الريادة للناقدة سيزا قاسم من خلال مقالها (المفارقة في القص العربي) المنشور سنة 1982م، الذي تتحدث فيه عن التضمين كمقابل للمتعاليات النصية عند جنيت و والاها بمحمد مفتاح بكتابة (تحيل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص) 1985م، و ثلث بالناقدة سامية محرز في مقالها (المفارقة عند جوليس وجيني) 1986م، ثم صبري حافظ في مقاله (التناص و إشاريات العمل الأدبي)1986م، فسعيد يقطين في كتابه (انفتاح النص الروائي) 1989م، واصفا إياه بأنه أشمل كتاب عن التناص، و يأتي الدور بعد ذلك على محمد عبد المطلب بكتابه (قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني) 1995م، و في آخر القائمة يضع الناقد محمد عزام نفسه بكتابه (النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي) 2001م...[4]، ما يمكن أن يقال عن هذا التصنيف تغاضيه الطرف عن أعمال جليلة لأعلام أفذاذ في النقد العربي تناولوا الظاهرة تنظيرا

---

[1] - المرجع نفسه: ص 245.

[2] - المرجع السابق: ص 252.

[3] - عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 255-256.

[4] - محمد عزام : شعرية الخطاب النقدي،(دراسة)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005م، ص 118.

و تطبيقا بتعمق كبير، نذكر منهم على وجه التخصيص: عبد الملك مرتاض، عبد الله الغذامي، محمد بنيس.

على العموم فقد تناول النقاد العرب المعاصرون مبحث التناص من جهتين رئيسيتين، تمثلت الأولى بمحاولة العودة بهذا المفهوم إلى أصول عربية قديمة ممثلة بمفهوم السرقات الأدبية بأنواعها، و بالتالي فقد اجتهد عدد من هؤلاء النقاد و منهم عبد الملك مرتاض، و عبد الله الغذامي على إيجاد إرهاصات هذا المفهوم في ثنايا الدرس النقدي العربي القديم مستدلين بما يقع بين أيديهم من مفاهيم توازي المفهوم الحديث عند الغربيين، أما الثانية فنزعت إلى تبني المفاهيم النقدية الغربية، و محاولة ذمجها في لدرس النقدي العربي كآليات نقدية لها خصوصيتها التي تميزها عما عرفه النقاد العرب قديما، و قد اجتهد ممثلوا هذه الطائفة على إيجاد مصطلحاتهم النقدية الخاصة ببحثهم عن طريق الترجمة، أو التعريب، أو الإشتقاق، أو غيرها من الآليات التي نشدوا بها فرادة بحثهم النقدي، و إنفصا له المعرفي عن الدرس النقدي العربي القديم، و إن كان معظمهم يقر بتلمس النقاد العرب القدامى لمفهوم التناص و لو من بعيد.

لقد أكثر النقاد العرب مشارقة و مغاربة الاهتمام بنظرية التناص، و لا أدل على ذلك من المصطلحات المختلفة و المدلولات المتباينة الواردة لديهم ضمن محاولتهم الكشف عن معانيه، و إيحاءاته، بعكس ما نجد عند الغربيين حيث "مصطلح التناص واحد...و إن طوروا مفاهيمه و دلالاته النقدية...على حين أن العرب لم يتفقوا على مصطلح واحد لهذه النظرية[1]"، و مرد ذلك اختلاف الانتماءات الفكرية الثقافية لهؤلاء النقاد "في إطلاعهم عليه في هذه اللغة أو تلك، و في عدم القدرة على استيعابه...أو فهم لغته و طبيعة أدبها...[2]"، فسادت فوضى في المصطلح يعزوها البعض إلى الجهود الفردية للباحثين العرب في التعامل مع هذا المصطلح، و عدم الاتفاق على منهج شمولي بين أبناء العربية، بالإضافة إلى غياب دور المؤسسات العلمية التي تعمل على جسر الهوة بين المتناقضات و الاختلاف في ظل الاستيراد العشوائي للمصطلح[3].

تتفق نصوص النقاد العرب العديدة التي تستوقفها فيما تحمله من مفاهيم و طروحات حول التناص، مع ما تبنته البحوث التناصية الغربية كأسس لتشكيل مفهومها، ممثلة على الخصوص بالتسليم بوجود نص سابق في تفاعل و تبادل مع نص لاحق وفق آليات معروفة.

سنحاول فيما يأتي من فقرات البحث أن نبين إسهامات بعض النقاد العرب في مبحث التناص، و سنقصر الحديث حول مفهومه و بعض تطبيقاته عند أشهرهم، و بخاصة الرواد السباقون إليه و منهم: (محمد بنيس، صبري حافظ، محمد مفتاح، عبد الله الغذامي، عبد الملك مرتاض، سعيد يقطين).

- تعتبر دراسات محمد بنيس في كتابه (الشعر العربي الحديث –بنياته و إبدالاته) و (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب –مقارنة بنيوية تكوينية) من الدراسات الأولى التي تناولت مفهوم التناص بالدراسة، و أطلق عليه فيها مصطلح النص الغائب[4]، متبينا "المفهوم عن جوليا

---

[1] - حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي، ص 106.

[2] - المرجع السابق: ص 107.

[3] - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[4] - نور الدين دحماني: التناص و أصوله في التراث النقدي العربي، ص 371.

كريستيفا مضيفا مصطلح "التصحيفية" الذي يعني تقاطع و تفسخ عدة خطابات دخيلة في اللغة الشعرية"[1]، كما نجده يطلق عليه مصطلح "التداخل النصي" ثم يسميه "هجرة النص" في كتابه الآخر: حداثة السؤال[2]، و اعتبر أن النص الشعري بنية لغوية متميزة متصلة بنصوص أخرى، فيقول "إن النص كشبكة تلتقي فيها النصوص لا تقف عند حد الشعري بالضرورة، لأنها حصيلة نصوص يصعب تحديدها، إذ يختلط فيها الحديث بالقديم، و العلمي بالأدبي، و اليومي بالخاص، و الذاتي بالموضوعي"[3]، كما حدد هذا الناقد ثلاث آليات لإنتاج النصوص الغائبة، و هي:

1- **الإجترار**: حيث يظل النص الغائب أنموذجا جادا، لا يستفاد منه، إلا في بعض المظاهر الشكلية الخارجية.

2- **الامتصاص**: يكون النص الغائب قابلا للحركة، و التحول.

3- **الحوار**: و هو أرقى مستويات التعامل مع النص الغائب، الذي يعد حينئذ قابلا للتخريب، و التفجير[4].

لقد قارب محمد بنيس مفهوم النص الغائب من خلال مفهومي: التداخل النصي، و هجرة النص، و اعتباره أن التداخل النص ينسحب على كل نص شعري أو نثري، قديما كان أو حديثا، بحيث تمثل النصوص و الخطابات الغائبة دينية كانت أو ثقافية، أو تاريخية، أو غيرها، نواة مركزية للنص الحاضر، و ذلك بالحوار معها و تحويلها، و هذا ما حاول بنيس في تحليله لنماذج شهرية لكل من السياب و أدونيس و محمود درويش[5].

● نجد في مقام آخر الناقد صبري حافظ يحاول صياغة مقترب نقدي دعاه بـ (Gognative Intertextral Approach)، أي المقترب التناصي المعرفي[6]، و من خلاله يقرر أن: العمل الشعري يتفاعل نصيا مع كل معطيات الميراث النصي و الخبرات التناصية في الواقع الذي يصدر فيه و يتفاعل معه، و هو لا يقتصر على الشعر فقط، بل يتعداه إلى مجالات معرفية أخرى، و ذلك عن طريق "الإحلال و الإزاحة"، و فالنص لا ينشأ في فراغ، بل يظهر في عالم ملئ بالنصوص، و من ثمة يحاول الحلول محل هذه النصوص، أو إزاحتها من مكانها، و خلال عملية الإحلال و الإزاحة، قد يقع النص في ظل نصوص أخرى، و قد يتصارع مع بعضها، و قد يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر"[7]، إنه يفترض وجود نصين يتصارعان، يتداخل الغائب منهما أي المزاح في الراهن أي الحاضر.

---

[1] - مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيميائي، ص 197.

[2] - محمد كعوان: شعرية الرؤيا و أفقية التأويل، دراسات في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، مطبعة: دار هومة، ص 48.

[3] - محمد بلوحي: الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث-دراسة في نقد النقد- اتحاد الكتاب العرب، سنة: 2000، دمشق، ص 37.

[4] - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنايته و ابتدالاته)، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1990، ص 179.

[5] - ليديا وعد الله: التناص في شعر عز الدين المناصرة، مذكرة ماجستر- جامعة منتوري (قسنطينة) السنة الجامعية: 2002 / 2003م، ص 20.

[6] - أحمد محمد قدور: اللسانيات و آثار الدرس اللغوي، ط1، دار الفكر، دمشق، سوريا، 2001م، ص 123.

[7] - أحمد محمد قدور: االمرجع السابق، ص 125.

● كما تناول محمد مفتاح مفهوم "التناص" في كتابه (تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص-)، و عنى به العلاقة بين النص و نصوص أخرى، و حاول الجمع بين عدة تعريفات حددها نقاد غربيون لهذا المفهوم بغية تقديم مقاربة أكبر و أشمل له فقال: "لقد حدده [أي التناص] باحثون كثيرون مثل كريستيفا، أريفي، لورانت، ريفاتير...على أن أي واحد من هؤلاء لم يضع تعريفا جامعا مانعا، و لذلك فإننا سنلتجئ – أيضا- إلى استخلاص مقوماته من مختلف التعاريف المذكورة، و هي:

- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.
- ممتص لها يجعلها من عندياته، و بتصييرها منجمة مع فضاء بنائه، و مع مقاصده.
- محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها و دلالتها، أو بهدف تعضيضها.

معنى هذا أن التناص هو تعالق النصوص (الدخول في علاقة) مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[1] و اعتبر أن النص لا يمكن إيجاده من اللاشيء، فقال:"إن الدارسين –ماعدا بعض الاتجاهات المثالية- يتفقون على أن التناص شيء لا مناص منه، لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية و المكانية و محتوياتهما و من تاريخه الشخصي، أي ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، و هذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا"[2]، كما نبه الباحث إلى ضرورة ضبط مفهوم التناص كي يتمايز، و لا يتداخل مع مفاهيم أخرى، كالأدب المقارن، و المثاقفة، و دراسة المصادر، و السرقات، و حاول حصر مفهوم التناص من خلال تحديد أشكاله فقسمها إلى قسمين:

سمى الأول: التمطيط و ميز فيه بين الجناس بالقلب، و الكلمة المحور، و الشرح، و استخدام النواة المحورية، أو القول المنقول، و الاستعارة، و التكرار، و الشكل الدرامي، و أيقونة الكتابة.

أما القسم الثاني فقد سماه: الإيجاز، و يعني به: الإحالة إلى التاريخ من خلال أحداث أو رموز أو نصوص تاريخية[3]، كما لم يبرح (مفتاح) أن تطرق إلى علاقة التناص لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب بدونه، و بأنه يكون في الشكل كما يكون في المضمون إذ "...لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص، و الموجه إليه، و هو هادي المتلقي إلى تحديد النوع الأدبي لإدراك التناص و فهم العمل الأدبي تبعا لذلك"[4].

كما تحدث ذات الكاتب في كتاب آخر (مشكاة المفاهيم –النقد المعرفي و المثاقفة) عن آليات التناص ممثلة في آلية التطابق، و آلية التفاعل و آلية التحرز، و أخيرا آلية القلب (و التي سنأتي على بيانها لاحقا).

---

[1] - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 120-121.

[2] - المرجع نفسه: ص 123.

[3] - المرجع السابق: ص 125-129.

[4] - المرجع نفسه: ص 130.

● من الجهود المبكرة و المعتبرة في مباحث التناص ما قدمه عبد الله الغذامي في كتابه (الخطيئة و التكفير من البنيوية على التشريحية، نظرية و تطبيق) الصادر في عام 1985م، إذ أورده تحت مصطلح تداخل النصوص (Intertextuality)، و قال عنه بأنه "مفهوم متطور جدا فيكشف حقائق التجربة الإبداعية، و في تأسيس العلاقة الأدبية بين النصوص في الجنس الأدبي الواحد، و في قيامها بسياق يشملها"[1]، كما يرى بأن "كل نص له حالة انبثاق عما سبقه من نصوص تماثله في جنسه الأدبي، فالقصيدة الغزلية انبثاق تولد عن كل ما سلف من شعر غزلي، و ليس ذلك السالف سوى (سياق) أدبي لهذه القصيدة التي تمضخت عنه و صار مصدرا لوجودها النصوصي"[2]، كما اعتبر أن النصوص الأدبية ممتدة عبر الزمن على بعضها مشكلة فسيفساء من الاقتباسات، و كل نص يتشرب من نصوص أخرى و يقوم بتحويلها، فالتناص يعرف المعاني من النص، و يوظفها في نصه، فيحولها وفق أسلوب يرتضيه، و يشترط تواصلا تاريخيا من النصوص، في الوقت الذي لا تعرف فيه حدودا زمنية، فالنص عالم مهول من العلاقات "المتشابكة، يلقي فيه الزمن بكل أبعاده، حيث يتأسس في الماضي، و ينبثق في الحاضر، و يؤهل نفسه بإمكانية مستقبلة للتداخل مع نصوص آتية"[3] كما يذهب الغذامي إلى أن النقاد الغربيين يختلفون من حيث الاصطلاح على هذه الظاهرة (التناص)، في حين أنهم يتوافقون من حيث كون النصوص الأدبية متداخلة يتشرب فيها اللاحق بالسابق، و يزيد عليه، و مثل لذلك بمثال قدمه رولان بارث شبه فيه النص الأدبي "...بفص البصل حيث لا لب و لا نواة و لا قلب، و لكن هناك بصلة تتكون من أغشية متتالية، بعضها فوق بعض، و نزع الغشاء يكشف عن غشاء مماثل حتى النهاية، حيث لا نهاية و لا بداية، فكلها أغشية، و كل الأغشية لب، و الغشاء ليس غطاء لنواة أو للب داخلي و إنما هو غطاء لغشاء مثله، و هذا هو النص الأدبي فوجوده ذاتي فيه، و ليس لشيء مخبوء فيه، و هو اللب بكل حرف من حروفه"[4].

● تطرق الناقد المغربي سعيد يقطين من جهته لنظرية التناص، و رأى فيه رأيا ضمنه في كتابه (الرواية، و التراث السردي)، و (انفتاح النص الروائي – النص و السياق) فأطلق عليه اسم (التفاعل النصي) مستفيدا من تنظيرات الناقد الفرنسي (جيرار خبيت)، و اعتبر أن التفاعل النصي أشمل و أعم من التناص، فقال: "نؤثر استعمال "التفاعل النصي" لأنه أعم من التناص، و نفضله على "التعاليات النصية" التي هي مقابل (Transtextualité) عند جنيت لدلالتها الإيحائية البعيدة"[5]، و هو عنده أساس كل نص، إذ "لا يمكن لنص أن يتأسس كيفما كان جنسه، أو نوعه، أو نمطه، إلا على قاعدة "التفاعل" مع غيره من النصوص، و في هذا الإطلاق دليل على أن التفاعل النصي مكون من المكونات الأساسية لأي نص"[6].

---

[1] - عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص 16.

[2] - المرجع نفسه: ص 12.

[3] - المرجع السابق: ص 17.

[4] - عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص 17.

[5] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 98.

[6] - سعيد يقطين: الرواية و التراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1992، ص 16.

كما اعتبر أن "التفاعل النصي يحدث بين النص المحلل و البنيات النصية التي يذمجها في ذاته كنص، بحيث تصبح جزءا منه، و مكونا من مكوناته"[1].

كما جعل للتفاعل النصي صنفين فقال:"إن هناك صنفين من أصناف التفاعل النصي، أما الأول فهو التفاعل النص الخاص، و هو أن يقيم نص علاقة مع نص محدد، كان يسير نص في المدح مثلا على نص آخر معروف، و أما الصنف الثاني: فهو التفاعل العام، و هو ما يقيمه نص ما من علاقات مع نصوص عديدة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس، و النوع و النمط، كأن يأخذ قصيدة شعرية فنجد الشاعر يوظف فيها مختلف مكوناته الأدبية و الثقافية في صورة شعرية تفاعل فيها مع شعراء سابقين، و في أمثال أو أحاديث أو آيات ضمنها أو اقتبسها مستعملا ما (نقله) عن غيره للدلالة على المعنى نفسه، أو معطيا إياه دلالات جديدة، أو مناقضة تماما[2]، و واضح من قوله جعله التضمين، و الاقتباس و التأثر التناص، و هو نفس الطرح الذي ذهب إليه محمد مفتاح سابقا.

إن التناص على حد تعبير يقطين جزء أساسي من نصية النص، فأي تفاعل مع نصوص الغير لإنتاج نص جديد إما: بالتضمين، أو التحويل، أو بالخرق، و قد عالج الباحث هذه العلاقات (التفاعلات النصية) في ضوء مصطلحات حاكى فيها ما قدمه (جنيت)، و هي: المناصة، التناص، الميتا نصية.[3]

5- التناص، أنواعه وآلياته وقوانينه:

هي تفريعات تتبع مفهوم التناص نريد أن نزيد من خلالها مفهوم التناص جلاء و وضوحا، و هي:

1- أنواع التناص:

لقد أكدت المناهج و النظريات النقدية الغربية الحديثة على عدم استقلالية النص، و أكدت تبعيته لسياقات شتى، إما نفسية أو تاريخية، أو اجتماعية، أو غيرها، و جاءت نظرية التناص لتؤكد تبعية أخرى للنص و عدم استقلالية، و لكنها تبعية مختلفة عما إدعته المناهج و النظريات السابقة، لأنها ببساطة تبعية من نوع خاص، إنها تبعية لنصوص أدبية أخرى سابقة على النص المبتدع، و أكد رواد نظرية التناصية أن النصوص تتوالد من أرحام بعضها بعضا بأشكال متعددة، و عملوا انطلاقا من ذلك على تمييز أنواع التناص الممكن بين النصوص، فكان

---

[1] - المرجع السابق: ص 30.

[2] - المرجع نفسه: ص 18.

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

أن وقفوا في تفصيلهم لهذه الأنواع مواقف متباينة، و نظروا إليه من زوايا مختلفة، اختلفت معها تقسيماتهم و تعددت، و نورد فيما هاهنا ما استطعنا أن نضع عليه اليد من هذه الأقسام بحسب مستوى أو زاوية الرؤية إلى هذه الظاهرة:

أ- أنواع التناص بحسب نوع المحاكاة:

يقسم التناص على مستوى المحاكاة، أي محاكاة النص للنصوص السابقة عليه، إلى نوعين أساسيين هما:

- **المحاكاة الساخرة (النقيضة):** التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها، و مما تعنيه:"التقليد الهزلي أو قبل الوظيفة بحيث يصير الخطاب الجدي هزليا، و الهزلي جديا...و المدح ذما، و الذم مدحا"[1].

- **المحاكاة المقتدية (المعارضة):** هي أهم ركائز التناص و أنواعه، و هي تعني "أن عملا أدبيا أو فنيا يحاكي فيه مؤلفه كيفية كتابة "معلم" فيه أو أسلوبه ليقتدي بهما أو لرياضة القول على هديهما"[2]، و يدخل ضمن هذا النوع كذلك السرقة التي تعني فيما تعنيه "النقل و الاقتراض و المحاكاة مع إخفاء المسروق"[3] .

ب- أنواع التناص بحسب الشكل و المضمون:

ميزت الناقدة (جوليا كريستيفا) في الدراسة المعنونة بـ (النص المغلق) من كتابها (علم النص)، و من خلال تعاملها مع رواية (أنطوان دولاسال) (Antoine de la sale)، التي تحمل عنوان: جيهان دو سانتري (Jehan de Saintré) بين نوعين من التناص هما: التناص المضموني، التناص الشكلي.

- **التناص المضموني**: أي في المضمون، و يعني "توظيف بعض الأفكار أو المعلومات الواردة في كتاب معين في الرواية حسب السياقات التي تقتضي ذلك التوظيف"[4].

- **التناص الشكلي**: و يتجلى من خلال "مجموعة من التقاليد الشكلية التي سار عليها مؤلفوا المعجمية الموظفة، أو العبارات، أو التراكيب، تنتقل إلى كتابة المؤلف منحدرة إليه من رصيده الثقافي الهائل الذي يصدر عنه أثناء ممارسته لعملية الكتابة"[5].

- **التناص في الشكل و المضمون معا**: لم يقصر فريق من الباحثين التناص على الجانب الشكلي وحده، أو الجانب المضموني فقط، بل رآه فيهما معا، إذ لا انفصال بين الشكل و المضمون و المعنى، و من ذلك التساؤل الذي صاغه الباحث (محمد مفتاح) حول إمكانية كون التناص في الشكل أم في المضمون، و ذهب على أن "ما يظهر – بادئ ذي بدء- أنه يكون في المضمون، لأننا نرى الكاتب يعيد إنتاج ما تقدمه، و ما عاصره من نصوص مكتوبة "عالمة" أو

---

[1] - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 121-122.

[2] - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 121-122.

[3] - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[4] - نعيمة فرطاس: نظرية التناصية و النقد الجديد (جوليا كريستيفا أنموذجا)، مجلة الموقف الأدبي، العدد 134، حزيران 2007 ، ص 22.

[5] - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

"شعبية" أو ينتقي منها صورة أو موقفا دراميا أو تعبيرا ذا قوة رمزية، و لكننا نعلم جميعا أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص و الموجه إليه، و هو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي، و لإدراك التناص و فهم العمل الأدبي تبعا لذلك"[1].

ت- أقسام التناص بحسب القصدية إليه:

ثمة ضربان من التناص يمكن رصدهما وفق تجليه في النصوص، بالنظر إلى زاوية القصد إلى استحضار النص الغائب، أو عدم القصد إلى ذلك و هما:

- **تناص إعتباطي غير مقصود، أو تناص لا شعوري خفي**: و يكون فيه المؤلف غير واع بحضور نص ما في النص الذي هو بصدد إنتاجه، و ما يرد فيه ليس إلا تضمينات مجهولة الصاحب، لأنها ترد بصورة تلقائية أو لا واعية، و تقع في النص دون اصطناع علامات تنصيص، و هو كثير في إنتاج الأدباء إذ لا ينسلخ منتج النص عن رصيد معرفي متراكم بفعل القراءات المتعددة و الحفظ و المحاكاة التي تتحول بفعل النسيان إلى مخزون يستدعيه الكاتب دون الرجوع إلى مصادره مكتوبة كانت أو مرئية أو مسموعة أو غيرها و من الطبيعي أن يصعب على القارئ المتعجل تحديد مصادر تلك الأجزاء الجارية عفوا و اتفاقا، لأنها تحتاج إلى مزيد إمعان النظر، و الاحتكام إلى الذاكرة"[2]، لا غرو في أن هذا النوع من التناص يحتاج إلى قارئ أو ناقد حصيف مطلع و مثقف ليلتمس الصلة بين النصين المائل و الغائب، و لقد توسع معظم النقاد في دراسة هذا النوع من التناص حتى كاد بعضهم يحصرهم فيه دون سواه.

- **التناص المقصود الواعي، أو الظاهر الشعوري**: و هو بعكس الأول، حيث يكون المبدع فيه على علم بالنصوص أو الأعلام أو المعطيات الثقافية التي يستحضرها، و يدخل ضمن هذا النوع التضمين و الاقتباس مثلا، و هو بائن جلي من خلال القراءة الأولى غالبا فلا يحتاج إلى إطالة وقوف لاستجلاء أصله، و تجاوز الغموض الذي يكتنفه، و قد يعد الأقرب إلى معاني التناص لأنه "يسمح للناقد بتبيين الحدود بين النصين المستحضَر و المستحضِر... [لأن النوع الأول منه] لا يسمح كما يبدو بالإجراء النقدي التناصي، لأن الناقد بله القارئ هو منه مظاهر متعددة الأشكال و الوظائف و المراجع، و هي التي تقدم المادة الفنية و البارزة للناقد الذي يتناولها بعيدا عن الرجم بالغيب"[3].

- تحسن الإشارة في نهاية الحديث عن هذين النوعين من التناص (المقصود، و غير المقصود) إلى أننا قد نجدهما تحت نعوت أخرى، مثلما أشار إلى ذلك الناقد (ليون سمفل) (Léon Somville) جين جعلها: تناصا مباشرا، و آخر غير مباشر، أما التناص المباشر فيشتمل على السرقة و الاقتباس، و التضمين، و الأخذ، و الاستعانة، و المعارضة، و الحل، و الإشهاد، و التغاير... و غير ذلك من المصطلحات البلاغية العربية، و أما التناص غير المباشر، فيدخل فيه المجاز، و التلميح، و التوليد، و الإيحاء، و التلويح، و الكناية، و الرمز[4]... .

---

[1] - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 129-130.

[2] - أحمد محمد قدور: اللسانيات و آليات الدرس اللغوي، ص 127.

[3] - أحمد محمد قدور: اللسانيات و آفاق الدرس اللغوي، ص 128.

[4] - حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي، ص 101.

ث- أقسام التناص بحسب ظرف احتواء النص الغائب:

تكاد تجمع مصادر دراسة التناص على ثلاثة أنواع أساسية منه باعتبار النصوص الغائبة المستحضرة المحتواة في النص الحاضر، و كيفية تموضعها و ظهورها داخل الإنتاج الأدبي، و هو ما عبرنا عنه بظرف احتواء النص الغائب.

- **التناص الخارجي**: و يكون حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره من الكتاب التي ظهرت في عصور بعيدة[1]، أي أنه ما يتجه فيه المبدع إلى نصوص غيره فيحاورها، أو يتجاوزها بحسب المقام و المقال – على رأي محمد مفتاح- و هو قائم "على أساس الاستيعاب و التحويل و النقد، و لما كانت المتفاعلات النصية غير منسجمة من حيث طبيعتها و محتواها فالنص كان يفرز ما هو إيجابي منها و ما هو سلبي، فيدعم ما هو إيجابي و يدافع عنه، و يمارس النقد على ما هو مناف لمنظور النص، فيقدمه عن طريق المعارضة أو السخرية أو التحويل"[2]، و الخلاصة هي أن الاتجاه الخارجي من التناص يتمثل في الإرث الثقافي الذي يعرض على المبدع دون اعتداد ببعدي الزمان أو المكان، و على المبدع تقع مسؤولية و حرية تكييف هذا الإرث بحسب الحاجة إليه: اجترارا، أو امتصاصا، أو محاورة.

و هذا النوع من التناص هو الأكثر شيوعا من دون شك.

- **التناص الداخلي**: يكون عندما يتفاعل نص الكاتب مع نصوص غيره من الكتاب الذين يعاصرونه سواء كانت هذه النصوص أدبية أم غير أدبية، "و لا يعني التفاعل النص هنا أن نصا يضمن بنيات نصية لكتاب معاصرين له، فهذا وارد و ممكن، و لكننا نقصد به التفاعل الذي يحصل على صعيد إنتاج النص المنتج، و تتحكم في هذا التفاعل عناصر عديدة، يتصل بالموقف الكتابي، و الممارسة الفعلية التي يخوضها الكاتب و هو يتموقف من تجربة معينة، و يسعى إلى إنتاج نص معين"[3].

- **التناص الذاتي**: يكون عندما تتفاعل نصوص الكاتب مع بعضها البعض، و يتجلى ذلك لغويا، و أسلوبيا، و نوعيا، بحيث يظهر لنا من خلال هذا النوع من التناص و طريقة محددة يمكن أن نميز بها كتابات مبدع ما، و تبرز هذه الطريقة في اعتماده أسلوبا محددا و عوالم خاصة يقوم بإنتاجها و يتميز بها، و ذلك لتكرارها عبر عدد من نصوصه، و لكن هذا التفاعل الذاتي لا يجب أن يصل إلى حد أن يعيد الكاتب إنتاج نصوصه، و إلا أصبح هذا التفاعل سلبيا كعملية إنتاجية[4].

غير أن بعضا من الدارسين يقصر أنواع التناص السابقة في نوعين فقط: تناص داخلي، و تناص خارجي؛ بحيث يدمجون التناصين الداخلي و الخارجي السابقين في نوع واحد و هو التناص الخارجي، و يتطابق لديهم الداخلي بالتناص الذاتي.

---

[1] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 100.

[2] - المرجع نفسه: ص 125.

[3] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 100.

[4] - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

"فالداخلي....[عندهم إذا] يكون حين يمتص الشاعر أو المبدع آثاره السابقة أو يحاورها، أو يتجاوزها، فنصوصه من هذه الوجهة يفسر بعضها بعضا، و لكون هذا منه قصدا أو غير قصد، أما الخارجي: فهو ما يتجه المبدع فيه إلى نصوص غيره، أو يحاورها، أو يتجاوزها..."[1].

كما يعترضنا في هذا السياق رأي شدّ به الناقد عبد الملك مرتاض عما جاء به النقاد الآخرون، بأن اعتبر الاتجاهين السابقين الداخلي و الخارجي معنى و اتجاها واحدا فقال:"إذن فلا غير و لا ذات، و لا ذات و لا غير، و إنما هناك امتزاج حتى بين الذاتية و الغيرية"[2]، و أكد هذا الناقد انطلاقا من فكرة أن التناص هو تبادل التأثر غير القصدي، و الاغتراف من المحفوظ المنسي، أنه يمكن الوقوف على مجموعة غير محدودة من التقسيمات التناصية[3].

ج- أقسام التناص بحسب النص الغائب:

إن أشكال التناص بالنظر إلى مرجعية النص المتناص معه (النص الغائب) كثيرة و متعددة بتعدد مرجعيات المصادر التي يتفاعل معها المبدعون، فقد يكون النص المتحضر ذو مرجعية دينية، أو أسطورية، أو تاريخية، أو يحمل إيديولوجية معينة، أو يكون تناصا أدبيا (بين نصوص أدبية سواء كانت: رواية، شعر، قصص...إلخ).

- **التناص الديني**: و يكون مرجع الكاتب فيه دينيا، فيوظفه بطريقته مستفيدا من تعاليم الديانات المختلفة، (تفاعل من نصوص دينية).

- **التناص الأسطوري**: و من خلاله يستحضر المبدع دلالات و رموز أسطورية، يعبر بها عن حاجات روحية و مادية يطلبها الإنسان، متجاوزا بها اللغة العادية التي تفقد في استعمالها اليومي المعتاد "... تأثيرها و تشجب نظارتها، و من هنا يكون استعمال الرمز الأسطوري، أو الأسطورة الرمز، بمثابة مناجاة للأداء اللغوي، يستبصر صاحبه بواسطة التشكيلات الرمزية إمكانات خلق لغة تتعدى و تتجاوز اللغة نفسها"[4].

- **التناص التاريخي**: أين يرتبط النص الحاضر بأحداث و نصوص تاريخية، تعمل على تكثيف دلالته، و تعميق مغازيه، و إعطائه أبعادا فنية و جمالية مختلفة عما كتب التاريخ، كما يتخذها المبدع زادا للحجاج و التحليل و استخلاص العبر.

- **التناص الإيديولوجي**: فيه يتجلى النص المنتج مضخما بمفاهيم أو قناعات إيديولوجية آمن بها المبدع أو لم يؤمن، كمبادئ الاشتراكية، أو الرأسمالية، أو غيرهما.

- **التناص الأدبي**: يكون بين نصوص أدبية من نفس الجنس الأدبي، أو بين أجناس أدبية مختلفة (رواية، قصة، شعر...)، و هو على ضربين قد سبقت الإشارة إليهما: تناص أدبي داخلي، و تناص أدبي خارجي.

---

[1] - أحمد محمد قدور: اللسانيات و آفاق الدرس اللغوي، ص 128.

[2] - حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي، ص 96.

[3] - عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 292.

[4] - جمال مباركي: التناص و جماليته في الشعر الجزائري، إصدار رابطة إبداع الثقافية، دار هومة، الجزائر، ص 207.

ح- أنواع التناص بحسب النوع الأدبي:

في دراسة للناقدة ليلى بيرون موازيس (Leyla Perrone Moisés) بعنوان "التناص" تتساءل الناقدة قائلة :"هل يمكن أن يقوم تناص نقدي بين الناقد و الكاتب، أو بينه و بين نقاد آخرين، مثلما هناك تناص إبداعي يشد كل مبدع إلى كتابات الآخرين الإبداعية، و غير الإبداعية؟"[1]، و من قولها السابق يبدو أنه بمقابل وجود التناص الإبداعي هناك إمكانية لقيام تناص نقدي.

- **فالتناص الإبداعي**: هو التناص المعروف القائم بين النصوص الأدبية بعضها من بعض، مهما اختلفت الأجناس الأدبية بينها، أو هو حوارية يقيمها نص مع نصوص إبداعية أخرى، بحيث ترتسم هذه الحوارية –كما ترى كريستيفا –في محورين :"محور أفقي تنعقد فيه العلاقة بين الكاتب و متلقيه (متسلم الخطاب) و محور عمودي يخوض فيه النص حوارا مع نصوص الآخرين (أو نصوص أخرى لكاتب نفسه)"[2].

- **أما التناص النقدي**: فهو تناص يكون على مستوى العمل النقدي، يتفاعل فيه الناقد مع أعمال إبداعية و نقدية سابقة له، و ترتسم هذه العلاقة بين النصوص المختلفة أيضا على عدة محاور، فبالإضافة إلى المحورين المذكورين في حالة التناص الإبداعي يضاف: محور أفقي يخوض فيه الناقد حوارا مع القارئة هو "المحتمل" ومحور عمودي ينشأ فيه حوار النص النقدي مع نصوص نقدية أخرى، يلتقي هو معها أو يفترق عنها دون إهمال تقاطعات أخرى كحوار الناقد مع الكاتب الذي يدرسه، وحوار الناقد مع القارئ عموما، وحوار النص النقدي ونصوص إبداعية أخرى، يرى الناقد أنها تتقاطع مع خطاب الكاتب بطريقة أو بأخرى[3].

لعل أهم الفروق التي تتضح لدينا بين نوعي التناصين: الإبداعي والنقدي، تكون في شأن حدود النص الجديد وحدود نصوص الآخرين، ففي حين يتمتع المبدع بحرية كبيرة إزاء نصوص الآخرين بإعادة تشكيلها كما يشاء، مبتعدا عن الاختزال والخضوع أي التقليد والتكرار والانتحال، فإن الناقد ملزم بالوقوف أمام حدود ما يأخذه ويطرح به، معترفا بملكية المبدع، على أن يوسع هذه الحدود ويضيف لها من عنده[4]، يضاف إلى ذلك اختلاف في آلية تعامل التناصيين الإبداعي والنقدي مع النصوص المتناص معها، أين "تكون حوارية التناص الإبداعي" ابتداعا" مشتركا، تذويبا وإعادة خلق، و[تكون] حوارية التناص النقدي تجاوزا وازدواجا، وفي أفضل الأحوال تراكبا"[5]، لا ترقى إلى مرتبة الإبداع إلا في حالة اعتباره كتابة "نقد" يتحول فيها الناقد من التعليق الإيضاحي لما قد يكونه الخطاب إلى مرافقة له تزيده غموضا وعتمة، أي من تابع (suiveur) إلى متابع(pour suiveur) : أي مترصد "لإمكانات غموض"، بالإضافة إلى أنواع التناص المذكورة، يلفت الباحث عبد الملك مرتاض النظر إلى أن التناص قد يمتد إلى خارج النص الأدبي ونقده، فيكون في الموسيقى، والرقص، والخياطة،

---

[1] - كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، ص 67.

[2] - المرجع نفسه: ص 69.

[3] - المرجع نفسه، ص70.

[4] - المرجع السابق: ص68.

[5] - المرجع نفسه: ص70.

وصناعة السيارات، وفي صناعة الحواسيب، أي أنه تناص حضاري، وميز فيه بين نوعين كذلك، منطلقا من مبدأ عدم التكافؤ الحضاري بين البشر، فقال: " ولقد كنا أطلقنا نحن على التناص الذي لا ينهض على التكافؤ مصطلح (التناص الغيري) أو (التناص المعاكس)، وهو الذي ينطلق من نحو الأعلى إلى الأسفل، على حين أن من نحو الضعفاء إلى نحو الأقوياء، أو قل من نحو الفقراء إلى نحو الأغنياء.."[1]، و يعترف في آخر شرحه أن النوع الأول هو السائد إذ قلما "نجد كاتبا [باعتبار أن الكتابة من مظاهر الحضارة] منتميا إلى العالم المتطور يتناص مع كاتب ينتمي إلى العالم المتخلف تكنولوجيا.."[2].

خلاصة كل ما سبق هو أن التناص متشعب التفريعات والتقسيمات، و أنها تختلف باختلاف الزاوية التي تنظر منها إليه، إن بالنظر إلى نوع المحاكاة، وإن بالنظر إلى القصدية إليه أو عدم القصدية إليه، وكذلك بالنظر إلى كونه في الشكل أو المضمون أو فيهما معا، كما تختلف أقسام التناص باختلاف مرجعية النص الغائب وأخيرا يكون الاختلاف بالنظر إلى نوعه أدبيا كان أو نقديا.

كما تخلص كذلك أننا لا نستطيع الجزم بأن أقسام التناص قد أحصيت عددا، بل قد يستزيد مستزيد بتغيير جهة النظر إلى هذه الظاهرة النقدية[3]، غير أن التي ذكرت هي أهم ما يدور بين النقاد ودارسي ظاهرة التناص.

3- آليات التناص:

يعمل التناص كأداة نقدية، إن على مستوى إنتاج النصوص، وإن على مستوى نقدها ضمن آليات، يستخدمها منتج النص وناقده، وإذا كان الأول يتعامل معها واعيا بإجراءاتها وكيفية عملها حينا، أو جاهلا بها ولكيفية تجسيدها في ثنايا إبداعه حينا أخر، فإن الثاني (الناقد) ملزم بالإلمام بكل حيثياتها، ليوظفها في قراءة العمل الأدبي مستعينا بثقافته المعرفية، وبمخزونه الأدبي، فالتناص يعمل على توحيد وتنظيم النصوص، ويعيد صياغتها في شكل تعالق داخل فضاء نصي جديد وفق آليات معينة، وهذه الآليات "تخضع لانشغال الذاكرة واسترجاع النصوص، والجمل والصور سواء كان ذلك بطريقة واعية أو غير واعية، الصاعدة من عمق التاريخ أو القادمة من الثقافة المحيطة"[4]، ولقد أمكننا تتبعنا لأنواع الآليات التناصية من التمييز بين نوعين من آليات التناص: تتعلق الأولى بآليات التفاعل مع النصوص الغائبة (التناص) باعتبار الاستحضار الكمي لهذه الأخيرة، وتتعلق الثانية بأنواع آليات التناص باعتبار نوع التفاعل مع النصوص الغائبة:

---

[1] - عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص294.

[2] - المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[3] - لقد ألفينا بعض النقاد يعرضون لأنواع أخرى من التناصات، فالناقد حسين جمعة يذكر أنواعا أخرى منه، وذلك حسب كيفية توظيف النص الغائب، فرأى منه تناصا إيجابيا، وآخر سلبيا، كما عد الناقد عبد الملك مرتاض عددا آخر من التناصات وتوسع فيها (تناص موسيقي، تناص في مظاهر الحضارة المختلفة كاللباس والصناعات المختلفة)، وقال سعيد يقطين بنوعين آخرين هما: التفاعل النصي الخاص، والتناص العام...الخ، غير أننا اكتفينا بأهمها، وهي التي ذكرناها.

[4]- حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ط1، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، 2007م، ص 260-261.

أولا: آليات التناص باعتبار التوظيف الكمي للنصوص الغائبة:

يذكر الباحث المغربي محمد مفتاح مجموعة من آليات التي يشتغل عليها التناص تتعلق كلها بجانب الحضور الكمي للنصوص الغائبة في النص الحاضر، وهذه الآليات هي:

1) **التمطيط**: وأهم أشكاله الجناس بالقلب، وبالتصحيف، والكلمة المحور، الشرح، الاستعارة، التكرار، الشكل الدرامي، أيقونية الكتابة:

أ. **الأناكرام** (الجناس بالقلب وبالتصحيف)، والباراكرام (الكلمة المحور)، فالقلب مثل: قول، لوق، والتصحيف مثل: نخل، نحل، الزهر، الشهر، أما الكلمة المحور فقد تكون أصواتها مشتتة طوال النص مكونة تراكما، وقد تكون غائبة تماما من النص وقد تكون حاضرة على أن هذه الآلية تخمينية تحتاج إلى انتباه القارئ.

ب. **الشرح**: قد يلجأ الشاعر إلى وسائل متعددة تنتمي إلى مفهوم الشرح كأن يجعل البيت الأول محورا وما تلاه من الأبيات شرح وتوضيح، وقد يستعير قولا معروفا ليجعله في الأول أو في الوسط أو في الأخير، ثم يمططه بتقليبه في صيغ مختلفة .

ج. **الاستعارة** بأنواعها المختلفة من مرشحة ومجردة ومطلقة، وهي تقوم بدور جوهري في كل خطاب بما تبثه في الجمادات من حياة وتشخيص، أو بنقلها المجرد إلى محسوس أو العكس.

د. **التكرار**: ويكون على مستوى الأصوات، و الكلمات، والصيغ متجليا في التراكم أو في التباين.

ه. **الشكل الدرامي:** المتمثل في الصراع الذي يولد توترات عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة، ويظهر في التقابل، وتكرار صيغ الأفعال مما يؤدي إلى نمو الخطاب فضائيا و زمنيا.

و. **أيقونة الكتابة**: إن الآليات النمطية المذكورة تؤدي إلى ما يمكن تسميته بأيقونة الكتابة (أي علاقة المشابهة بين "واقع" العالم الخارجي)، وعلى أساس هذا فإن تجاور الكلمات المتشابهة أو تباعدها وارتباط المقولات النحوية ببعضها واتساع الفضاء الذي تحتله أو ضيقه، هي أشياء لها دلالاتها في الخطاب الشعري اعتبارا لمفهوم الأيقون[1].

2) **الإيجاز**: يرتكز على الإحالات التاريخية الموجودة، والتي كانت سنة متبعة في الشعر القديم، وقد قسم حازم القارطاجني الإحالة إلى: إحالة تذكرة، أو إحالة محاكاة، أو مفاضلة، أو إضراب، أو إضافة، وقد اشترط في الإحالة التاريخية ما يلي:

- أن يعتمد المشهور منها و المأثور ليشبه بها حالات معهودة.
- استقصاء أجزاء الخبر المحاكى و موالاتها على حد ما إنتظمت عليه حال وقوعها و كلا الشرطين يحيل على نوع معين من الإحالات سابقة الذكر بطريقتين هما:

[1] - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 125-127.

- المحاكاة التامة (التمطيط، الإطناب).
- الإحالة المحضة (الإيجاز) أين نذكر الأوصاف المتناهية في الشهرة و الحسن، أو الأوصاف المتناهية في الشهرة أو في القبح[1].

كانت (كريستيفا) قد أوردت من قبل، في دراستها (الشعر و السلبية) عن شعر لوتريامون، ثلاثة أنواع من التصحيفات هي: النفي الكلي، و النفي المتوازي، و النفي الجزئي، متبعة في ذلك آراء دي سوسير، فذكرت:

1- **النفي الكلي**: فيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية، و معنى النص المرجعي مقلوبا.

2- **النفي المتوازي**: حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه، إلا أن هذا لا يمنع من أن يمنع اقتباس للنص المرجعي معنى جديدا معاديا للإنسانية و العاطفية، و الرومانسية التي تطبع الأول، بمعنى أنه يمكن الإضافة أو الزيادة في المعنى في النص الجديد.

3- **النفي الجزئي**: حيث يكون جزءا واحد من النص المرجعي منفيا[2].

ثانيا: آليات التناص باعتباره نوع التفاعل مع النصوص الغائبة:

يعرض الناقد محمد مفتاح في موضع آخر من كتابه (مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي و المثاقفة)، مفاهيم لتجلية الموقف الذي وقفه الشاعر "علال الفاسي" من النصوص السابقة لنصوصه أو المعاصرة لها، و ذلك بأن عمل على إيضاح آليات تفاعل نصوص هذا الشاعر مع النصوص الأخرى الغائبة، فيتبين من هذه الآليات: آلية التطابق، و آلية التفاعل، و آلية التحرز، و آلية القلب، و هذه الآليات السابقة التي ركزت على تفاعل النص الحاضر مع النصوص الغائبة من حيث الحضور الكمي لهذه الأخيرة في النصوص المنتجة.

1- **آلية التطابق**: هي بأن يتقبل الشاعر أو المبدع الإشعار السابقة أو النصوص السابقة له، التي تستوفي القواعد الضمنية و الصريحة، و يذمجها ضمن بنيته الشعرية، متبينا الأفكار و المعاني التي تتضمنها، ما يغني تجربته الشخصية.

2- **آلية التفاعل**: يقصد بها أن يكيف المبدع إبداعه مع الأطر الإبداعية العصرية، انطلاقا من إعجابه بنصوص سابقة (قديمة، حديثة، معاصرة، أجنبية...)، و انطلاقا أيضا من آراء الاتجاهات النقدية المعاصرة.

3- **آلية التحرز**: إن المفكر المبدع تكون له حصانة فكرية تقيه من تشوش بعض المواضيع التي تعتبرها هامشية، فيحرز من التفاعل معها.

4- **آلية القلب**: قد لا يتوقف المبدع تجاه بعض النصوص موقف الرافض لها بل ينقض عليها بطلب معانيها التي لا تنسجم و منطلقاته الإيمانية أو الإنسانية إلى معاني عكسية تتماشى و تتوافق مع هذه المنطلقات[3].

---

[1] - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 129.

[2] - جوليا كريستيفا: علم النص، ص 78-79.

[3] - محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي و المثاقفة، المركز العربي الثقافي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000م، ص 170- 173.

3) قوانين التناص:

إن الأديب أو منتج النص حين يمارس عملية الكتابة لا يعتبر –كما كان سائدا- عن نفسه من خلال أسلوبه، فلم يعد الأسلوب هو الرجل، بل أصبح الأسلوب الرجلان أو أكثر، باعتباره تعددية الروافد النصية المعتمدة حين إخراج النص، و الأديب محكوم حينذاك بأحد قوانين التناص الثلاثة التالية (الاجترار، الامتصاص، الحوار)، و هذه القوانين هي التي تحدد علاقة النص الغائب بالنص الماثل.

1- الاجترار:

يكون عندما تستعيد بنية نصية سابقتها، و تنتجها بالطريقة نفسها، أي أنه تكرار للنص الغائب من دون تغيير أو تحوير، ففيه يعمد الأديب إلى نسخ النص الغائب دون أن يطوره أو يحاوره، بل يكتفي بإعادته كما هو "و فيه يستمد الأديب من عصور سابقة، و يتعامل مع النص الغائب بوعي سكوني، فينتج عن ذلك انفصال بين عناصر الإبداع السابقة و اللاحقة، و يمجد السابق حتى لو كان مجرد (شكل) فارغ"[1]، بمعنى أن النص الغائب يظل أنموذجا جامدا لا يستفاد منه إلا في بعض المظاهر الشكلية الخارجية.

إن الاجترار "ليس فيه إلا الإعادة و التكرار"[2]، حيث أن النص الحاضر استمرار للنص الغائب، و أن المؤلف لم يزد أن قدم إلينا النص الغائب في قالب ما.

2- الامتصاص:

هي مرحلة أعلى في قراءة النص الغائب بحيث نتعامل معه كعاملا حركيا تحويليا لا ينفي الأصل، بل يسهم في استمراره جوهرا قابلا للتجديد، "و هو أعلى درجة من سابقه، و فيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهمية النص الغائب و ضرورة (امتصاصه) ضمن النص الماثل كاستمرار متجدد"[3]، و هذا يعني أن النص الغائب ليس أنموذجا جامدا، بل أنه قابل للحركة و التحول، و يرى فيه الناقد إبراهيم رمّاني أن المبدع يعيد فيه كتابة النص وفق متطلبات تجربته الحديثة دون أن ينفي أصله[4]، أي مهادنته و الدفاع عنه و تحقيق سيورته التاريخية.

كما يسجل سعيد يقطين أنه لا يمكننا الحديث عن "نصية النص" ضمن شروط إنتاجية إلا بحصول الإضافة و التحويل للبنية النصية الأصلية (السابقة) أما في الحالة الأولى (الاجترار) فنحن أمام إعادة إنتاج النص لا إنتاجه"[5].

3- الحوار:

---

[1] - محمد عزام: النص الغائب، ص 54.

[2] - أحمد محمد قدور: اللسانيات و أفق الدرس اللغوي، ص 132.

[3] - محمد عزام: المرجع السابق، ص 54.

[4] - أحمد محمد قدور: المرجع السابق، ص 132.

[5] - سعيد يقطين: إنفتاح النص الروائي، ص 103.

هو أرقى مستويات التعامل مع النص الغائب الذي يعد حينئذ قابلا للتخريب و التفجير، إذ يعتمد النص المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الانسلاب مهما كان شكله و حجمه،"و يعتمد [الحوار] على القراءة الواعية المعمقة التي ترفد النص المائل ببنيات نصوص سابقة معاصرة أو تراثية، و تتفاعل فيه النصوص الغائبة و الماثلة في ضوء قوانين الوعي و اللاوعي...."[1]، فهو إذا من قبيل "القراءة النقدية" التي لا علاقة لها بالنقد مفهوما عقلانيا خالصان إنه إعادة صياغة "النص الغائب على نحو مغاير، فتسقط منه أجزاء و تضاف أجزاء أخرى، و هو قليل إزاء الشكلين السابقين"[2].

إن مصطلحات هذه القوانين الثلاثة قد تتقاطع مفهوميا مع مصطلحات أخرى تمثل من جهتها أيضا قوانين للتناص و لكنها تختلف معها على مستوى الاصطلاح (التسمية)، فنجد جيني مثلا يجعل للتناص ثلاثة قوانين هي: التحقيق، التحويل، الخرق.

قصد بالأول: تحقيق مضمون كان يشكل في البنيات المتوارثة (الأصلية) وعدا.

و قصد بالثاني: تحويل معنى قائم أو شكل متوفر، و الذهاب بهما أبعد.

أما الأخير: فتقدم فيه الكاتب معنى أو شكل قائمين و محاطين بهالة من القدسية و اللامساس، فيقلبهما أو يطرح ما هو ضدهما، أو يكشف فراغهما[3].

علينا أن نقر أنه برغم الفضفضة و السعة التي تتميز بها مصطلحات (جيني) - و التي قد تزيد من إرباك الباحث و خلط الأمور عليه، بسبب تنوع المصطلح – فإنها تتقارب مفهوميا إلى درجة التساوي مع المفاهيم السابقة، مما يجعل إعدادنا بالمفاهيم الأولى أفضل.

---

[1]- محمد عزام: النص الغائب، ص 54-55.

[2] - أحمد محمد قدور: اللسانيات و آفاق الدرس اللغوي، ص 132.

[3] - كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، ص 38.

I. شعرية التناص المضموني:

1- التاريخ:

إن التاريخ ثقافة، وللثقافة شعرية ظاهرة في طبيعة السلوك الإنساني بصفة عامة، وشعرية خفية هي التي يشتغل الكاتب الروائي على فك رموزها ، ومن ذلك كشفه عن الأبعاد الإنسانية والفعل الحضاري الذي تخفيه السياسة والصراعات والحروب.

تهيمن صيغة الماضي على السرد التاريخي، وسرد الأحداث بوصفها شيئا مضى، فالسرد الروائي التاريخي يتميز بكونه منفتحا على الحاضر، أي أن الماضي يصبح ماضيا مستمرا، ويتحقق هذا الاستمرار من خلال ربط الماضي بالحاضر، والحاضر بالماضي، في إطار علاقة جدلية تجمع الزمنيين، ولعل أصدق مثال على انفتاح الماضي على الحاضر واستمرار الماضي في الحاضر، هو ما نجده في رواية "بحثا عن أمال الغبريني" من تأكيد أن ما حدث في الماضي تستمر تداعياته إلى الزمن الحاضر، "فآمال" في حد ذاتها بشعرها الأشقر وعيناها الزرقاوين تمثل الجزائر أثناء فترة الاستعمار الفرنسي، وتصورها تصويرا دقيقا فمن يراها يرى فيها الضابط الفرنسي الممثل في الأدب المنبوذ "لكن ما كان له المفعول الكبير على الوالي هو بلا ريب شعر أمال الأشقر وعيناها الزرقاوان ووجهها الفاتن، الأبيض البشرة والناعم." (بحثا عن آمال الغبريني، ص30).

إن تعامل "إبراهيم سعدي" مع التاريخ بهذا الشكل، خلق تفاعلا وتداخلا نصيا في خطابه الروائي، فاستحضاره التاريخ مجسدا إياه في "أمال" بهيئتها الأجنبية، وأصولها الضاربة في الجذور الفرنسية، فالتاريخ جدلية مستمرة بين الماضي والحاضر، فقد ولد تداخلا في الأزمة، هذه التقنية الحداثية التي تعمدها "إبراهيم سعدي" من أجل مساهمة القارئ في إبراز المعاني المجددة التي توحي بها الرواية بوصفها نصا متكاملا، تتشابك فيه الأحداث التاريخية ممثلة لزمن الاستعمار الفرنسي وما خلفه من عواقب وخيمة، وما عرفه من خيانات وقهر للشعب.

فالسلطة الاستعمارية فرضت وجودها بقوة، ضاربة حصارا على كل ما يحويه المجتمع الجزائري من أرض وأفراد وأفكار ، سلطة الاستعمار منعت "أمال" من متعة وجود الأدب، بل منعتها حتى من إحياء ذكراه، ومنعتها من متعة الطفولة والمراهقة، وبالتالي كان لزاما عليها التبرء من ذلك الأب، و من تلك الأم، و من كل تلك الجذور الخبيثة، كخلاص لها من تلك المتاهة التي وجدت نفسها داخلها عن غير قصد.

بالتالي، فآمال راهن على جميع الأصعدة، استحضر من خلالها "إبراهيم سعدي" التاريخ جاعلا منها همزة وصل بين واقعين يختلفان زمانيا و مكانيا، منتجا بذلك نصا روائيا مفعما بازدواجية الماضي و الحاضر الرامية ربما إلى مستقبل أفضل.

هناك من الروائيين من يسرد النص التاريخي في النص الروائي، أحيانا كما هو في المصادر التاريخية، لكن الروائي الذي نحن بصدد دراسته اعتمد التاريخ كمتكأ لعرض أحوال الواقع و اضطرابات الحياة، فشكل رواية على الصورة الفنية النهائية بتظافر تقنيات السرد الروائي، حيث تنفتح الرواية آخذة من التاريخ مرجعية تجعل التداخل النصي يخلق جوا من

الانسجام، و نص إبراهيم سعدي "بحثا عن آمال الغبريني" فيه استحضار لنص "نجمة" "لكاتب ياسين"، فآمال تصور الجزائر بكل أبعادها، كذلك "نجمة" صورت الجزائر بكل أبعادها، و هو عبارة عن تناص حواري، يقدم فيه الكاتب النص الغائب بإبداعه الخاص في النص الحاضر، الذي يجعل من هذا النص نقطة انطلاق بصورة جديدة نابعة من النص الحاضر، غير مزاحمة له، لا تكاد تفقده شرعيته و وجوده.

"فآمال " هي الجزائر، و "نجمة" هي الجزائر، إن هذا الترابط بين النصوص بعضها ببعض ناجم عن المخزون الثقافي للكاتب، و استحضاره للترسبات أثناء عملية الكتابة و الإبداع.

كما أن قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب، لا تتأتى إلا بامتلاء خلفيته النصية بما تراكم من تجارب نصية، و قدرته على تحويل تلك الخلفية على تجربة جديدة، قابلة لأن تسهم في التراكم النصي القابل للتحويل و الاستمرار بشكل دائم ، فكل نص جديد يتناص مع نص آخر و ذلك لا يلغي أبدا النص القديم.

يواصل "إبراهيم سعدي" الاشتغال على الذاكرة، خارقا كل سلطة تواجهه، فلسلطة الأب تبخرت مع خروج "فرنسا" من الجزائر، و طهارة الأم و صفاؤها دنسها هروب الأم و تركها آمال، و قبل ذلك نجسها حبها للضابط الفرنسي و علاقتها به التي كانت بمثابة القطيعة مع الجزائر، و مع الابنة الصغيرة التي ترى في شعرها الأشقر و عينيها الزرقاوين، و قوامها الممشوق، خيانة الأم و نبذ الأب و غربة البلد.

نحن أمام رواية جزائرية تسترجع التاريخ، لكنها لا تقدمه جاهزا، بل تعمل على تشكيله في جنس أدبي تسري فيه روح تؤنب الماضي، و تنظر إلى الحاضر بعيون الماضي.

يسرد النص التاريخي في النص الروائي كما هو في المصادر التاريخية، أي أنه يرد على شكل بنية سردية مستقلة محصورة بين قوسين صغيرين، فلا تتشكل في الصورة الفنية النهائية إلا إذا تضافرت تقنيات السرد الروائي، و يكون اعتماد التاريخ من طرف الروائي متكأ لعرض أحوال الواقع و اضطرابات الحياة، و انفتاح النص الروائي على النص التاريخي كمرجعية جعل التداخل النصي يخلق جوا من الانسجام يستجيب لجماليات الرواية[1].

لكن التاريخ في رواية "كتاب الأسرار" ليس تاريخ الجزائر بقدر ما هو ممثل في تاريخ "نذير زاهر" المحزن، و الذي تدور أحداثه حول جرائم القتل التي توالت على أفراد شجرة عائلته الملعونة، "لكن الابن بدوره كان يثير في الأب الأحاسيس على ما يبدو، هو أيضا قطعة من ماض لا يزال يطارد الأب و لا شك". (كتاب الأسرار، ص 36).

ضربت الآلة الإجرامية بوحشية و فضاعة في فترة التسعينات، و شاهدها كثير من الروائيين، فجربوا كتابة الرواية، فجاءت تجاربهم أقرب إلى الخيال منه إلى الحقيقة، نظرا لفضاعة المشهد الروائي، "قتل وزير و تعرضت قريته لمجزرة قطعت فيها رقاب الرضع، (كتاب الأسرار، ص 44).

هكذا ينغرس الكاتب إبراهيم سعدي في الواقع الجزائري محاولا البحث عن أدوات الإدانة من الواقع نفسه، و من تاريخ البشرية الذي يؤكد على أن فعل القتل فعل قديم يعود إلى سالف

---

[1] - مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات دار الأديب، و هران، الجزائر، ص 161.

الأزمنة و العصور، فهذه الرواية تعتمد على مكونات جمالية و دلالات فكرية و إحالة تاريخية جسدت مجالا خصبا عند الكاتب لتشكيل خطاب روائي[1].

يتعايش مع الأحداث الراهنة تعايشا قائما على المواجهة بين حاضر الأحداث و ماضيها، و إلى جانب ذلك فهذه الرواية تغوص بنا في أعماق العشرية السوداء، و هذا من أجل تعرية الواقع المأساوي الذي يعيشه الموطن الجزائري، و الإحساس اللامتناهي بمرارة العيش داخل جوهر الواقع المأزوم بفعل الاغتيالات العشوائية، و المليء بالمفارقات و المتناقضات المأساوية الصارخة.

يبرز في الرواية من خلال الشخصية الرئيسية "نذير زاهر" ذلك الإنسان اليائس البائس الذي برغم منصبه المرموق في الجامعة و ثقافته الصوفية، و انفتاحه على مجالات ثقافية متنوعة غير أنه لم يستطع الانسلاخ من جريمة أجداده و من تاريخه المخزي، الذي جعل منه مجرما في نهاية الرواية، مجرما في نظر نفسه، و وليا صالحا في نظر الآخرين.

الرواية كانت متميزة في إعادة صياغة التاريخ، فجاءت بمثابة ملاءمة ريادية بين المضمون التاريخي و المضمون الواقعي، حيث طرح الكاتب رؤية جذرية لأسباب القتل التاريخية الأولى محاولا اكتشاف سبل الخلاص منها، موضحا الجانب الإنساني المثير للشفقة و الشجن في حياة البطل "نذير زاهر" إلهي، كم هو غريب و مأساوي أن أقتل أخي الوحيد" (كتاب الأسرار، ص 188)، الذي يقف أمام هذه الكارثة و المأساة التي فجرت داخله منابع الحزن العميق، مسلوب الوعي، فاقد الإدراك، يحاول الكاتب جذب انتباه القارئ إلى هذا البعد الإنساني.

تتكرر الجرائم عبر التاريخ، و قصة "قابيل و هابيل" لم تكن مقصودة لذاتها و لا لأنها ديكور ضروري لتزيين الرواية، و إنما هي حيلة فنية يعمد إليها الكاتب ليغوص في جوف التاريخ مع "نذير زاهر"، أو ليستدعي أجواء الجريمة، و يستحضر القتلة جميعا و طرق قتلهم "كيف ظهر هؤلاء الأسلاف أمامي و هم يرتكبون جرائمهم؟ هل أنا من أعاد القهقرى إليهم، أم أن القتلة استيقظوا منبثقين من الماضي ليحضروا جريمتي (...) مهما يكن اجتاحني شعور غريب و مؤلم لم أجربه سابقا، و هو أني أعيد ارتكاب جرائم أسلافي المنتمين إلى الفصيلة الملعونة المتفرعة عن آل زاهر و المنحدرة من الجد قابيل و من جاؤوا بعده من سفاكي الدماء. أؤدي طقسا قديما، مضطلعا بمهمة أفنيت حياتي أتنصل منها، عائدا بعيدا، بعيدا إلى أن أنتهي إلى قابيل، جدنا جميعا، نحن معشر القتلة". (كتاب الأسرار، ص 249).

رحلة القتل هي رحلة الذاكرة في أعماق البشر، رحلة تاريخية لإخراج المكبوت و لقول المسكوت عنه، لأن "نذير زاهر" كان يدرك أن هناك سرا لابد من الإعلان عنه و قوله صراحة و المحاولة من التخلص منه، لكن دون جدوى، تمكنت منه أفكاره و انتهى إلى ارتكاب الجريمة.

أصبح "نذير زاهر" يتمنى لو أن لقيط، ابن ذلك الرجل الذي هربت معه والدته، كل هذا للتخلص من قصة جريمة والده و أجداده القتلة "ما لي و إياكم؟ أنا لا علاقة لي بلا و بجدك و

---

[1] - **المرجع نفسه، ص 162.**

بإخوتك و بأخواتك و بمسقط رأسك، فأنا ابن زنا ! ابن الرجل الذي أخذ منك امرأتك ! أنا لا علاقة لي بك و لا بأسلافك السفلة القاتلين"، (كتاب الأسرار، ص 178).

يتنصل "نذير زاهر" ، من ذكرى سلفه المجرمين، لكن إلى أين المفر، فالجريمة كانت محتومة، تطارده في كل مكان يتواجد فيه "سيكون دائما قاتل و مقتول، اللهم إلا إذا توصل البشر إلى اختراع مصل مضاد يحقن الإنسان بواسطته، كما يحقن ضد التيتانوس، مثلا"، (كاتب الأسرار، ص 185).

يتضح من خلال ما سبق أن التاريخ في رواية "كتاب الأسرار" ليس تاريخ الجزائر، بقدر ما هو تاريخ جريمة القتل العمدي، و بعد استقراء هذا التاريخ و ما أحدثه في المعمار الروائي، يتبدى بوضوح التفاعل النصي عن طريق استحضار بعض الأحداث التي أرقت جمهور المثقفين و غيرهم أثناء العشرية السوداء، و الظلم الذي ساد البلاد و أثر على العباد.

2- التراث:

وصل التجريب في حقل الكتابة الروائية إلى ظاهرة توظيف التراث، و تنحصر النظرة إلى التراث فيما هو محلي/ وطني أحيانا، و قد تمتد أحيانا أخرى إلى التراث العربي الإسلامي، و ما دام التراث لا يساوي الماضي فقط، فقد ظل يمارس تأثيره في الحياة اليومية للمواطن لينتقل إلى اهتمامات الكتاب متأثرين بما يجري في الساحة من حوار حول هذه المسألة[1] .

لقد وجد الكاتب الجزائري نفسه بين فكي كماشة: صورة الماضي القريب و صدمات الواقع المتحول، فكان يلتفت إلى الماضي ليستحضره، و هو في ذلك يحن إلى ماض مجيد يستأنس به و قد يوظفه لنقد الواقع، كان التراث الوطني هو الغالب و كانت حرب التحرير هي الصورة الأولى التي ترسم في الأذهان، ثم انتقلت الكتابة الروائية لتطال التراث العربي الإسلامي التراث الشعبي و استحضار التقاليد و الموروثات الشعبية.

تنفتح رواية "بحثا عن أمال الغبريني" على نصوص و مقاطع نصية مقتبسة من مراجع مختلفة، ساهمت في تشكيل البنية النصية للرواية مستجيبة لجماليات الكتابة الروائية الجديدة، و التفاعل النص يحيلنا إلى الكشف عن هذه النصوص، التي تسببت في تعدد اللوحات السردية و المتن الروائي للخطاب السردي الذي نحن بصدد دراسته، فيندمج النص اللاحق بالنص السابق أو يكتبه، و هذا يشي بإعادة تشكيل النص التراثي على شاكلة جديدة، و هي ظاهرة تميز الكتابة الجديدة.

لقد عملت هذه الخطابات على توسيع البعد الدلالي في الرواية، فاستثمار الكاتب للتراث الشعبي استدعى بعض المصطلحات التراثية الشعبية الجزائرية كونها حاملة للغة الدراجة و العامية.

الصحراء تمثل مركز الثقل السردي لإبراهيم سعدي و توارث "التوارق" فيها ما هو إلا قيمة دلالية واسعة تمس التراث الشعبي، "فالتوارق" كلمة أطلقها العرب على مجموعة من قبائل البدو الرحل، تجوب الصحراء الإفريقية، يقال أن هذه الكلمة جاءت من الطارق أي الشخص الذي يأتي ليلا، أما كلمة الرجل الأزرق فقد أطلقها عليهم الأوربيون لأنهم يصبغون ثيابهم بالنيلة التي تلون بشرتهم بذلك اللون، إضافة إلى كون هذا الجنس لا يقبع في مكان لمدة طويلة، و قد ذكر الكاتب هذا الجنس أثناء رحلة "آمال" و المهدي إلى الصحراء "كانت آمال غارقة في مشاهدة فرقة من التوارق بلباسهم الأسود و الأزرق، بوجوههم الملثمة، يؤدون رقصة قتالية" (بحثا عن آمال الغبريني، ص 127).

من أهم مميزات "التوراق" اللثام الأزرق الذي يرتدونه في كل الأوقات و في كل "الفصول" و التيفيناغ*، و التملحق*، " و يصدون بذروعهم ... فيما النسوة الموشحات بالسواد و الموشيات بالحلي البربرية مرددات أغاني ذات إيقاع حاد" (بحثا عن آمال الغبريني، ص 128)، إضافة إلى حبهم للصحراء، و التيه في فضائها الرحب، "غارقة في مشاهدة فرقة التوارق، ...آمال بدورها تتمايل بجسمها على إيقاع حركات الرجال، مرددة مثلهم... كانت تبدو

---

[1]- مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة بالعربية)، ط1، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، ص 25.

*** التيفيناغ: هي الأبجدية التي يكتب بها التوارق.**

*** التملحق: الأبجدية التي يتكلمون بها، و هي لغتهم البربرية.**

كما لو أنها طفلة صغيرة تحاول أن تحاكي حركاتهم" (بحثا عن آمال الغبريني، ص 128-129).

"آمال" أعجبتها الصحراء، ربما كان هذا هو سبب هروبها من الشمال إلى الجنوب، و ربما كان هو أيضا سبب لحاق الأستاذ "وناس الخضراوي" بها، فكانت الصحراء فضاءً واسعًا يوحي بالحرية و الانطلاق، لقد مرت "أمال" بهذه المدينة، و أقامت في فندق الجنوب مدة من الزمن، لكن إلى أين توجهت؟ لا أحد يدري ! لا "وناس الخضراوي"، و لا "المهدي المغراني"، و لا حتى "موح شريف" حارس المعبد المخلص.

أثارت فرقة "سيدي بلال" إعجاب "أمال" كثيرا، فظلت تنشد معها أغانيها و مدائحها الدينية، هذه الفرقة أصبحت لها مساحة في القصص و الحكايات الشفهية، يتناقلونها جيلا بعد جيل، و لباسهم المميز باللثام الذي يعتبر سمة من سمات الجمال الرجولي لديهم،"كان البعض يشرب الشاي، و البعض الآخر يحتسي القهوة" (بحثا عن آمال الغبريني، ص 177)، يعتقد كثير من أهل الصحراء أن الشاي الأخضر منشط و مخفف لمتاعب السفر و مشقات الطريق، فالشاي و الغناء و الرقص من الألوان الجميلة التي رسمت صورة المسافر في الصحراء، و التي تعبر عن سجية الفرد الصحراوي المطلقة. "و النساء جالسات حولهم يزغردن و يغنين و يصفقن و يضربن على الطبل"(بحثا عن آمال الغبريني ص 159)، إن وصف الغناء بأنه طقس جماعي يرجع إلى ما يتسم به من جماعية، و إطلاق لما يعتمل في النفوس من أحاسيس غامضة، و مشاعر غائرة أثناء تأديته.

الوشم، الحايك التقليدي، الجلابات، الكسكسي، الحلي البربرية، فرقة القراقيب، كلها طقوس تراثية شعبية تبين لنا فضاء الصحراء الواسع، هذا الأخير يضم فرقا متنوعة منهم الأفارقة "الذين فرقت بينهم الحروب القبلية و شتتهم الجفاف و الجوع... و اضطهدتهم الحكومات و استنزفت ثرواتهم الشركات المتعددة الجنسيات... أو نتيجة عمليات قتل أو غير ذلك من أسباب كثيرة (بحثا عن آمال الغبريني ص 177).

هؤلاء الأفارقة اعتبروا الصحراء مكان الخلاص و الفرار من الاضطهاد الممارس عليهم من طرف الحكومات، و قتل الأنفس بدون حق، باحثين في الفضاء الصحراوي عن السكينة و الهدوء و الطمأنينة.

الصحراء هي الملاذ إذن، "كان سحنون يبدو غائب، مخطوفا، يحلق بيديه الممتدتين تارة أمامه و تارة بجانبه، رجلاه ترتقيان به، و تحطان به كالقط أحيانا كان يرقص كالهنود الحمر و أحيانا كالأفارقة العراة". (بحثا عن آمال الغبريني، ص 174)، فالرقص تعبير تراثي يحمل دلالات الألم و اليأس و الأمل و الهروب من الواقع.

من خلال هذه الالتفاتة للتراث الشعبي في رواية "بحثا عن آمال الغبريني" تبدأ كتابة النص الجديد الذي لا يغازل النص القديم و لا يسير إلى جانبه و لا يهادنه، بل يستدعيه بوعي جديد و ألفاظ عامية دارجة من أجل كتابة جديدة تتجاوز المألوف لتخوض مغامرتها الخاصة المطبوعة بعصرها و بسائر العصور.

فالتراث ليس متاعا نقتنيه متى نشاء أو نتركه متى نشاء، إنه الروح التي تسكننا و فيه تمتد ذواتنها بلا حدود، إنه أصولنا المتجدرة فينا بمصطلحاتها و أفكارها و مجمل ما يحيط بها.

لم يبق التراث حكرا على المحيط الأيديولوجي، بل امتد إلى الحقل الأدبي و كانت الرواية من الأجناس الأدبية الأكثر استيعابا له، إذ لما اشتهر كتاب عرب بتوظيفهم التراث، سارع آخرون على مجاراتهم على سبيل اللمعان و طمعا في نيل الشهرة التي نالوها.[1]

إن الوقوف على الرواية بوصفها عملا أدبيا يوظف التراث على السياق الذي يحضر فيه يجعل من هذا السؤال يلاحقنا باستمرار: ما طبيعة حضور التراث في رواية كتاب الأسرار؟ هل كان حضوره عفويا يساهم في إبداع بنية جديدة؟ أم أن حضوره كان مقحما غريبا عن جسد الرواية و لم يكن الغرض من توظيفه إلا في حدود أن يشكل رقعة أرجوانية تزين العمل أو توهم بتزيينه؟

لقد وجدت في النص الروائي الموسوم بـ "كتاب الأسرار" ما يسمح ببحث الموضوع، فالتجربة الروائية الجزائرية قد بلغت درجة من النضج كفيلة بأن تمدنا بمعطيات لم نكن نعرفها أو نتوقعها.

احتل التراث مكانة بارزة في الساحة الفنية، و أصبح يشكل سلاحا قويا في النهوض بالعمل الروائي، و حضور المخطوطات القديمة في رواية إبراهيم سعدي "كتاب الأسرار" يصور التراث الأدبي و الفني الذي لم يكن الروائي بمعزل عنه، "من جديد انحنى نحو الأسفل ليأخذ مؤلفا آخر قبل أن ينتصب واقفا و الكتاب بين يديه، المؤلف ضخم، بلا غلاف، ضاع بمرور الزمن، اصفرت أوراقه، و أصبحت يابسة، متآكلة الحافة مكتوب بخط اليد هو الآخر.

- ألف ليلة و ليلة؟
- أجل . و بكامل لياليه.
- يبدو أنه قديم هو الآخر.
- ليس بأقل من ثلاثة قرون.
- هذا ما أكده هارون أيضا؟ (كتاب الأسرار، ص 118).

مازالت قرية "مروانة" الصغيرة تحتفظ بمخطوطات نفيسة تعود إلى أزمنة بعيدة خلت مما جعل إمام مسجد البلدة "أمقران بن عبد الله" يتأكد من وجود حضارة ما في "مروانة"، و أخذ على عاتقة مهمة البحث عنها، "و هكذا بقيت أتردد بمفردي على القبور المنسية و أمضي وحدي على ظهر دابة صغيرة أملكها، يكاد قدماي يصلان إلى الأرض حين أمتطيها، لا حماية لي من صهد الشمس غير الصبر و قبعة من القش واسعة الحافة، ذاهبا للبحث عن

[1]- مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، المرجع السابق، ص 195.

الحضارة الغابرة في الفلاة الجدباء حيث لا شيء يتحرك إلا أنا و حماري"، (كتاب الأسرار، ص 308).

إن العثور على المخطوطات النفسية بنسخها الأصلية لنصوص مثل :"لسان العرب المحيط" للشيخ محمد بن علي بن أحمد منظور الأنصاري الإفريقي المصري جمال الدين أبو الفضل بن ثابت الأنصاري، و "العبر و ديوان المبتدأ و الخبر في أيام العرب و العجم و البربر و من عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر" لعبد الرحمان أبي زيد ولي الدين ابن خلدون، و "فتح الباري في شرح صحيح البخاري" لأبي الفضل أحمد بن علي بن محمد بن علي الشهير بابن حجر العسقلاني، و "غاية الأماني في مناقب و كرامات أصحاب الشيخ سيدي أحمد التجاني"، جمع و تأليف محمد السيد التجاني... يجعل من التراث العربي يحضر بقوة في هذه الرواية، و ذلك لتنوعه و جماله و تأثيره في الأدب الإنساني عامة، و الأدب الجزائري خاصة، يكفي أن تذكر "ألف ليلة و ليلة" ليتجلى مدى امتداد التراث العربي و تأثيره في الكتاب، و لعل الرواية بطبيعتها الموسوعية و قدرتها على احتضان أجناس أدبية و شهرتها العصرية أيضا، تجعلها مؤهلة أكثر من غيرها لتحقيق عملية التوظيف.

هكذا أصبحت الرواية تعنيى كثيرا بتوظيف التراث و الغوص في البيئة المحلية، و ملامسة التراث الشعبي، فاستعان الروائي بالعادات و التقاليد و الألبسة التقليدية للتعبير عن تمسك الناس في مدينة مروانة بعاداتهم، فالنواح مثلا مظهر من مظاهر الحزن تعبر النسوة من خلاله على الشجن، و هو ما حدث في الرواية أثناء احتضار الشيخ الحاج "و في يوم من الأيام علا كرة أخرى نوح النساء المتواصل، محولا مروانة إلى مناحة حقيقية، لقد بدا في تلك المرة أشد نفاذا إلى النفس، أقوى إثارة للشجن، أكثر كثافة من أي وقت مضى، كما لو أن نساء مروانة بدون استثناء رحن يبلغن حزنهن إلى أقاصي البلاد و إلى أعالي السماء و إلى الأجيال الآتية"، (كتاب الأسرار، ص 263).

نساء مروانة تمارسن طقسا من الطقوس الشعبية القديمة، حيث لا شيء يمكن بوسعه البقاء دون أن يتأثر بنواحهن الممزق لشغاف القلب.

الشاشية و المناديل و قطع القماش ذات الخطوط العمودية و غيرها من مظاهر التراث الشعبي الجزائري حاضرة في الرواية بشكل ملفت للانتباه "تفاجأ بمظهرها بعض الشيء لأن النساء في فاكو درجن على السير حافيات القدمين، و على لف المناديل حول رؤوسهن و على وضع قطعة من القماش ذات الخطوط العمودية الحمراء و السوداء و خلفهن، لتغطية النصف السفلي من ملابسهن"، (كتاب الأسرار، ص 53).

لقد بذلت جهود كبيرة في بحث مسألة التراث بالرجوع إلى النصوص القديمة، حيث وجد النقاد في القصص الديني و القصص البطولي و قصص الفرسان و القصص الفلسفي ما يحقق الغرض و التنوع[1]، فقصة قابيل و هابيل هي محور رواية "كتاب الأسرار" عندما يستباح دم الأخ و يصبح ارتكاب الجريمة أمر محتوم لا مفر منه، "ربما فعل ذلك لأنه شعر بالفعل بأنه مشارك على نحو ما، على نحو غامض و محير، في تلك الجريمة القديمة بما يربو عن قرن من الزمن"، (كتاب الأسرار، ص 60)، ففي استعماله عبارة قرن من الزمن إحالة على قصة

[1]- مخلوف عامر، المرجع السابق، ص 192

الجريمة القديمة، "لكنه شعر أساسا بالوضاعة و احتقار النفس قدام الرجل الواقف أمامه المنتمي من ناحيته إلى الفرع الخير غير الملطخ بالدم (...) على خلافه هو المنتسب إلى الفرع الآخر الجارية في عروقه بذرة الشر و الخطيئة"، (كتاب الأسرار، ص 60).

إذا كانت الشخصية لا تحيل إلا على ذاتها، فإن شخصية "نذير زاهر" تختزل من خلالها تصرفاتها و علاقاتها الأنموذج البشري الممثل في الإرهاب الذي مارس فعل القتل ضد فئات الشعب، و إذا كانت المصادر قد سكتت عن توضيح طبيعة العلاقة بين قابيل و نذير زاهر و غيرهما ممن مارسوا فعل القتل دون سابق إنذار فإن السرد الروائي سعى جاهدا لتوضيح هذه العلاقة المبنية على ثنائية الظاهر و الباطن، و المتمثلة في إظهار الزهد و الندم و الورع، و إبطان الشر و العنف و الظلم.

بالفعل إنه يتحول إلى صوفي، فبمجرد دخوله إلى مدينة مروانة الغارقة في القيظ و الجفاف يسقط المطر، يتجه مباشرة إلى المسجد، لا أحد يسبقه لإلقاء السلام، و لحيته البيضاء الطويلة، و وجهه المحموم بالذاكرة، كلها أمور تحيل على أنه رجل صوفي محب للخير، يلجأ إليه أهل مروانة و يبكون و يتضرعون، فيحولونه في نهاية الرواية إلى ولي صالح و يتحول منزله الصغير إلى مزار بقبة بيضاء، نعم، إنها سخرية القدر، تجعل من مجرم ابن مجرم رجل ورع و تقوى و دين يدعى "عثمان أيوب" إن تفسير القارئ للنص هو ما يضع للنص خاصيته الفنية، و حضور التراث و امتداده في الرواية يمنحها بعدا ثقافيا من جهة، و يشكل ملجأ و سلاحا ضد الثقافة الدخيلة من جهة أخرى، بهذا يلعب التراث دورا تعبويا متقديا برموز مستوحاة من التاريخ موظفا القصص القديم بإسقاطات واعية يمليها الوضع الذي يعيشه الجزائريون.

3- **الاجتماع**:

الرواية شكل منن أشكال القصة، هي أسمى حل للحوادث الحسية، و أسمى بيئة نبحث فيها عن الطريقة التي تظهر لنا الحقيقة، أو التي يمكن أن تظهر لنا فيها، لهذا كانت الرواية هي النثر الواقعي، نثر سهل يستطيع أن يروي، يصف و يشرح، و يوصل القارئ رؤية معينة عن الحياة و المجتمع، نثر يحاول أن يعانق كل ما هو يومي من حياة الإنسان، ليؤسس في ساحته ما يعادله فنيا، فهي قبل كل شيء نص، أي مجموعة من الجمل التي يمكن أن تكون وحدة دلالية، أو معنى لما نسميه المضمون، أو الموضوع.

هذا المضمون الذي يمثل الحكاية، التي هي جوهر أي نص سردي مع شيء من التنسيق، الذي تمثله الحبكة المنسجة، و التشخيص، و المجال الزماني و المكاني، لذا هي عبارة عن سرد مجموعة من الأحداث، و رصد لشخصيات ذات علاقات معينة، تحكمها مجموعة من الروابط السردية التي تكون عالم الرواية، و لا يمكن الولوج إلى هذا العالم إلا انطلاقا من الرموز التي يشكلها السرد، و هذه الرموز يحكمها نظام معين، يكشف عن إيديولوجية النص، و كيفية تواصله مع الواقع.

النص الروائي محاولة خلق كاملة لعالم متخيل من طرف إنسان مبدع، يصنعه راوي الحكاية مشكلا له حيزا محددا بفترة زمنية و مكانية، و واضعا شخصيات مختلفة تتجاذب أطراف الحوار فيما بينها، فتجري الأحداث مفرزة الصراع الذي يضع بدوره ديناميكية الحدث.

لكن الأسئلة التي تطرح نفسها هي: ما علاقة هذا الجنس الأدبي بالواقع و بأحداثه المتغيرة غير المستقرة؟ هل يستمد هذا الفن روحه و مصداقيته من الواقع الراهن أو المعيش؟ أم يصنع و يخلق عالمه بعيدا عنه تماما، و لا يمت له بصلة على الإطلاق؟

الرواية بوصفها خطابا أدبيا متحققا بواسطة الكتابة، جنس أدبي مفتوح و متطور، يرفض الانغلاق و الاحتواء، إذ بقدر ما يكون الواقع جديدا، يكون النص الروائي الذي يكشف عن هذا الواقع، ذو شكل جديد و غير مألوف، و بهذا تعد الرواية الخطاب الأدبي الملائم، و الأنسب للتعبير عن واقع يتغير بسرعة.

إن البداية الفعلية للرواية الجديدة، ترتبط بالالتفاف حول الواقع و العكوف عليه، و التعبير عن الحركات السياسية و الخيبات و التطورات الإيديولوجية، فالنص الروائي يكاد يكون الصورة الناطقة بالحدث، ضمن حيثيات الحيز المكاني، الشيء الذي جعله ينقل بأمانة و حساسية القلق و العناصر المأساوية المتدفقة، بين حنايا الذات الإنسانية الطافية فوق أمواج الزمن الغادر، هو الوحيد القادر على تتبع و تشخيص نغمات التأوه و رصد أماكن الألم، و تعيين و صفة ينضوي تحتها العلاج الشافي و المسكن لأماكن الضرر.

من هنا جاء النص الروائي المعنون بـ "بحث عن آمال الغبريني" محملا بهموم و قضايا قد تفضي كلها إلى تشويه الإحساس بالزمن الناجم عن ضعف عقيدة المرء، أو فقدان الثقة في الساحة الوطنية، أو في المثل العليا.

بناء على هذه الأسس، أصبح النص الروائي الجزائري عبارة عن تراكم لترسبات أحداث أشد التصاقا بالذاتين العامة و الفردية الخاصة تتجلى كلها في أزمنة أمنية دامية مزقت وجه الجزائر و طحنت رحاها عشرات الألوف من الأبرياء، هذه العوامل كلها مضافة إليها ثقافة الكاتب و الروائي، قراءته و تكوينه الأكاديمي، ساهمت مجتمعة في ولادة نصوص مختلفة، متفاعلة مع سياقها الراهن، المتفتح على الواقع و المتجاوز له عبر الرؤية التي تستنبط الوجود المادي، و تختلق سطحا يكشف عن جدلية متفاعلة مع الواقع.

هناك أدب يسبق كل ثورة، و أدب يمهد لها، و آخر يعقبها، و يكون من ثمارها، هذه الثورة التي أعني بها ظاهرة الإرهاب في الجزائر، ظاهرة لا تقاس بالمدة التي تستغرقها، و لا بعدد الجرائم التي يقترفها هؤلاء، بل بفضاعتها و بدرجة و حشيتها، و عندما يتعلق الأمر ببلد كالجزائر فإن الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعا، إذ استغرق مدة غير قصيرة، و تميز بفضاعة بلغت أقصى الهمجية، فكان وقعه في القلوب يعادل الثورة التحريرية أو أكثر منها رعبا فالثورة على الأقل قامت ضد الاستعمار الأجنبي، لكن الحال تغير، و الصراع الدموي كان بين أفراد الشعب الواحد، إن انشغال الناس بسعيهم اليومي لتوفير متطلبات الحياة، و أرقهم الليلي، لم يمنع بعض الكتاب من تسجيل ما حدث آنذاك فعلا، بل إن ثقله هو الذي فرض على الكاتب حالة من الحضور، يصعب عليه أن يتنصل منها،لأن تلك المتابعة المتأنية و الدقيقة للأحداث أغرت الكثير من الشباب باللجوء إلى الرواية.

الواقع أن الإشارة إلى ظاهرة الإرهاب في الرواية بدأت مند التسعينات، و جاءت بشكل صريح في رواية "الطاهر وطار" الموسومة "بالعشق و الموت في الزمن الحراشي"، لأن النقاد و القراء بدأوا يتحسسون تلك الأهمية، و الدور الفعال الذي بدأت تلعبه الظاهرة في تلك

الحقبة الزمنية، حتى توهم "الطاهر وطار" نفسه سلطة كاملة تضاهي السلطة السياسية، فروايته تلك تصور الصراع بين حركة الإخوان المسلمين، الذين كانوا يعادون التوجه الإشتراكي، و بين المتطوعين لصالح الثورة الزراعية، مدعومين سريا من حزب الإشتراكية.

إذا تتبعنا مسار الأحداث، لاحظنا مجموعة الأحداث التي أدرجناها تحت موضوع حكاية الواقع المعيش، فإننا نجد أن هناك قاسما مشتركا بينهما هو دور العنف في الوقائع السياسية، على مستوى الأحداث الدالة على الحقيقة الواقعية الخارجية.

رواية إبراهيم سعدي صدرت عن دار النشر بالجزائر عام (2004) أي أنها ظهرت حلال الحقبة السوداء، الأخبار الصحفية كلها تبرز ظاهرة العنف في الصراع السياسي، من خلال عناوينها المكتوبة على الصفحات الأولى من الجرائد، "ذبح عائلة تتكون من خمسة عشرة فردا، من بينهم رضيع و ثلاثة أطفال، مجزرتان في لغواط و المدية، مقتل 11 شخصا"(بحثا عن آمال الغبريني، ص 10)، صورة مادية تطابق الصورة النفسية للدم لدى البطل، أصبحت ذاكرته ملأى بالأحداث الأليمة التي كان للعنف دورا أساسيا فيها، فلا يمكننا قراءة الرواية على مستوى حدث الرحلة و المرور هكذا، دون الانتباه إلى دلالة الأخبار الصحفية الوطنية التي تخترق أحيانا السرد الروائي لإبراهيم سعدي، الإرهاب يضرب بلا تمييز، إنه يريد أن يسجل حضوره مهما كانت الضحية المستهدفة، و يزداد الموت بشاعة.

"أخوه قتل في حسين داي.

- نعم بثلاث رصاصات.

الخبر التالي:

صديق لي ذبح، عثر على رأسه في مكان، و على بقية جسمه في مكان آخر"(بحثا عن آمال الغبريني، ص 84).

الخبر الأخير:

زبونان قتلا ليلة البارحة في فندق الجنوب" (بحثا عن آمال الغبريني، ص 264).

في هذا البحث عن "آمال الغبريني" يخلو الروائي إلى نفسه، يسرح بذاكرته و خياله في الماضي وفي الطبيعة البشرية، منذمجا فيما يكتب بعلاقاته الذاتية و الموضوعية، و لا يقطع عليه حبل التفكير و التداعي، إلا هذه الأخبار التي تصله مسموعة و مكتوبة، بهذا الواقع و المتخيل يتداخلان بشكل يصعب تبينهما بسهولة، ليكونا معا الرؤية الفنية و الواقعية للنص الروائي، فخوف الروائي و مختلف الشرائح الكتابة، نتج في الحقيقة عن الوضعية الأمنية التي تمر بها البلاد، "في هذه الأيام الكل يهرب إلى الشمال، خاصة المثقفون أي الأستاذة، و السينمائيون و المسرحيون" (بحثا عن آمال الغبريني، ص 77).

هؤلاء مستهدفون أيضا، هذا ما تؤكده الأخبار الصحافية المنشورة في وسائل الإعلام المختلفة، و تسجيل وقائعها، أما الغربة فهي نتيجة انفصام بين حياته الداخلية و الباطنية و طبيعة المكان، الذي يشعره بالضياع و المتاهة، هذان الشعوران يدفعانه إلى تمني الانتحار "إنه إحسان أشبه ما يكون بذلك الذي يعتري الإنسان حيث تجتاحه رغبة في الانتحار غمره" (بحثا عن آمال الغبريني، ص 267).

لم يعمد الروائي إلى توظيف ظاهرة الإرهاب في نصه لمجرد مواكبة الأحداث، بل الأصح أن الإرهاب يحضر في الأذهان شئنا أم أبينا، بالتالي لابد أن يترك بصماته في الكتابة، كما لا ننسى قدرة الروائي الكبيرة و طول مراسه، كلها مزايا تؤهله لالتقاط الأسئلة الواقعية المحيرة لتصوير الحالات النفسية القلقة و تشخيصها، و إثارة القضايا المصيرية" التي تخص بلده ساعيا وراء الأسباب المولدة للأزمة الحقيقية، بسبب ظهور تلك الحركات المختلفة التي عملت على تشويه المجتمع في جميع جوانبه، و إحصاء حصائد تلك العمليات الإرهابية، "و كانت –تيبازة- شهدت السبت الماضي مقتل 20 مواطنا على أيدي الإرهابيين المنتمين إلى الجماعات المسلحة... . و في –جيجل- قتلت نفس أيادي الغدر و الظلم، البارحة رئيس البلدية و ثلاثة أعوان حراسه، و ذلك في كمين نصبه الإرهابيون يعتقد أنهم ينتمون إلى "جماعة الهدى و السيف" المتمركزة على طول سلسة جبال البابور". (بحثا عن آمال الغبريني، ص 181).

الإرهاب في رواية إبراهيم سعدي ليس حدثا عابرا، و لا مجرد خبر يقرأ أو يسمع، بل هو أحد مكونات المدينة حاضر فيها، و إن كان عنصر هدم لا عنصر بناء، "و لا تزال جماعات الموت توقع بالدم و تشييع الرعب وسط المواطنين، ففي الأربع و عشرين ساعة الماضية، شهدت تيبازة ليلة دموية بشعة. (بحثا عن آمال الغبريني، ص 181)، هنا تأخذ ظاهرة الإرهاب حجمها الطبيعي، فالروائي لا ينكر وجودها و لا يستصغر شأنها، و لكن لا يكتفي بتسجيلها، و إنما يعطيها أيضا بعدها التاريخي و السياسي، من غير أن يفرط فيما تقتضيه الكتابة الأدبية من خصوصية فنية.

الرواية لا تستطيع أن تبعد عن الإيديولوجية السائدة، و عن تصويرها للواقع الراهن، طالما هي تصور بشرا تمثل واقعهم و حياتهم و عاداتهم و علاقاتهم و طرق معيشتهم، إنما تعرض كذلك شاءت أم أبت إيديولوجيتهم، لكن قد يكون للروائي إيديولوجية المغايرة، أو المناقصة للإيديولوجية السائدة، و منه فتصوير المجتمع عبر شبكة علاقته الروائية، سيكون متأثر إلى هذه الدرجة أو تلك.

إن استثمار الكاتب الواقع معلنا وعيه بضرورة الوقوف على الراهن المعيش، و ما يحويه من صراع داخلي، خلق خللا كبيرا زعزع المصداقية الوطنية، و زرع الشك وسط أفراد البلد الواحد، "مند أن دخلت البلاد في حرب أهلية، الأحسن أن يحتاط، من يدري ماذا يريد هذا الرجل؟ صحيح أنه لا يحمل وجه قاتل، لكن من يدري؟ كل شيء ممكن في هذا البلد، بالنفي قرر أن يجيبه إذن".(بحثا عن آمال الغبريني، ص 25).

الأمن مفقود في سنوات التسعينات، زمن الفتنة، و انتشار ظاهرة الإرهاب التي خلقت ضحايا تقدر بالملايين، و خسائر مادية تقدر بالملايير، الرواية تدور في فلك واحد، هو ثنائية المرأة/ الوطن، إذ اشتغل إبراهيم سعدي على توظيف أمال/ الوطن بغية الدلالة على الأنثى التي أحبها أيام الدراسة الجامعية، كما تحيل على أمل الذات الرواية في بحثها عن حلم الجزائريين الضائع.

أمال/ الوطن/ الجنس- الجزائر، فرنسا، (أمال) بنت لضابط فرنسي، ولدت بطريقة غير شرعية، عاشت ظروفا قاهرة، بدون عائلة، لا أب، ولا أم، أم تخلت عنها منذ عشرين سنة، عندما كانت في أمس الحاجة إلى حضنها الدافئ، "اذهبي...اذهبي وإلا ألقيت بنفسي من الطابق

الثامن، صارت بغتة تصيح في وجهها تلك الحياة، التي خرجت من جسمها في يوم مرت عليه عشرون سنة".(بحثا عن آمال الغبريني، ص38).

آمال بدون هوية، تماما كالجزائر، توالت عليها الفتن و الاحتلالات، ما قبل الاستعمار الفرنسي وما بعده، إن الأب الفرنسي ما هو إلا دليل على استمرار الكيان الفرنسي في الجزائر حتى بعد خروجه منها، وآمال خير مثال على ذلك، إنها الهجين بين هذا وذاك، أب فرنسي وأم جزائرية، النتيجة فتاة بدون هوية، فتاة ملعونة في زمن لا يرحم، "حين رأت آمال- عشرون سنة بعد ذلك اليوم- والي الولاية يهم بالدخول إلى بيته، أسرعت نحوه وحدثته عن حياتها وبأنها ولدت أثناء الحرب من ضابط فرنسي وأم تنازلت عنها، لتهرب وتختفي حيث لا أحد يعلم، غير أنها لم تشر له إلى الحب الذي يقال إن والدتها الشابة كانت تحمله لذلك الضابط المحتل". (بحثا عن آمال الغبريني، ص 30)، حتى آمال في الحقيقة كانت تتنكر لأصلها.

يحاول إبراهيم سعدي "أثناء طرحه للقضية(آمال) في (الجزائر) بدون أصل، بدون هوية، "لكن ما كان له المفعول الكبير على الوالي هو بلا ريب شعر آمال الحريري وعيناها الزرقاوين، ووجهها الفاتن الأبيض البشرة والناعم. (بحثا عن آمال الغبريني، ص30)، فالراوي واحد من الجزائريين الذين ينتمون إلى منطقة القبائل، هؤلاء لا يؤمنون بأن الجزائر جزائرية، و يريدون الانقسام، هذا ما يؤكده حضور الأجنبي في الرواية، أمثال: ليليانا، ممادوكيتا، موديبو برارى توري، ينقل من خلال الحضور الأجنبي في الرواية شعرية جمالية تصور الواقع الراهن آنذاك تصوره إلى حد كبير، فالهروب إلى الصحراء و فضائها الذي يجمع أجناسا مختلفة و فرقا متنوعة من الأفارقة الذين اعتبروا الصحراء مكان الخلاص و الفرار من الاضطهاد الذي مورس عليهم من طرف الحكومات، و قتل الأنفس بدون حق، باحثين في الصحراء الجزائرية عن السكينة و الهدوء، "وناس الخضراوي" فر من الشمال ليبحث عن ذلك الطيف الجميل، و الأمل الموعود، الصحراء بالنسبة للجميع مكان البحث عن الأمل الضائع.

إن مضمون الرواية ينضوي تحت أسطرها، فالمجازر التي يصفها الراوي تقشعر لها الأبدان، "مدينة معسكر لا تزال تحت الصدمة" بعد إبادة عائلة بلباشير عن آخرها، المجزرة التي ارتكبها الإرهابيون أدت إلى مقتل 20 ضحية في ولاد سيدي عمار كانوا يرتدون زي رجال الدرك، رشوا سيارتي العائلة العائدة من الشاطئ بالبنزين، و أشعلوا فيها النيران، عندها راح كل فرد من أفراد العائلة يحاول الهروب من السيارتين المحترقتين بتحطيم زجاجها، لكن الإرهابيين كانون في انتظارهم في الخارج بالسكاكين و السواطير، التي إنهالوا بها عليهم قتلا و ذبحا و تنكيلا".(بحثا عن آمال الغبريني، ص 292).

إن هذا الوصف للمجزرة المرعبة و الأمل الذي تجسد معناه "آمال"، مهما طالت سنوات الحزن و القهر، لابد من يوم تتوقف فيه عمليات إراقة الدماء، بهذا استطاع إبراهيم سعدي أن يعبر عن حالتين اجتماعيتين متناقضتين، حالة الحزن و الاكتئاب، و حالة الأمل و الانتظار.

من خلال الشخصيات كان الروائي يطرح تساؤلاته حول الأزمة التي أصابت الجزائر، إلى متى سوف تدوم؟ لا أحد يدري، "صحيح أنه فكر في تلك الأيام أن الحرب الأهلية لن تدوم طويلا، أما الآن فهو يحس بأنها لن تنتهي على الإطلاق، صار يشعر بأن سنوات طويلة لا يعلمها غير الله، ستمضي قبل أن يتسنى له العودة إلى الشمال، لكن لا يدري إن كان يستطيع

البقاء هنا، في هذه المدينة، طوال هذه السنوات، إذا افترضنا طبعا أن الحرب الأهلية لن تصل إلى هذه البقاع". (بحثا عن آمال الغبريني، ص 40).

الحرب الأهلية تأتي على الأخضر و اليابس في هذه البلاد، لا أحد يعلم إلى أين ستتطور الأمور، و إلى متى تستمر الأزمة، الجميع في حالة رعب يترقب حتفه بين الآن و الآخر، حتى الأطفال الصغار تطولهم أيدي القتلة، "ماذا أفقد عدا صور صبيان صغار يذبحون و رؤوسهم يلقى بها في الطريق". (بحثا عن آمال الغبريني، ص53).

من خلال هذه المقاطع السردية يطرح الروائي الواقع المعيش الممثل في الفتن و القتل و التنكيل، و الهمجية البربرية التي توصلت إلى قطع رؤوس الأبرياء، حال الجزائر لا يبعث على الأمل، خاصة بعد توالي أخبار القتل على صفحات الجرائد في النشرات الإخبارية، "لم يلبث أن لاحظ أن الجرائد المعروضة ليست جديدة... بل بسبب تلك العناوين التي قرأها مند يومين: "ذبح عائلة تتكون من خمسة عشر فردا، من بينهم رضيع و ثلاثة أطفال"، "مجزرتان في لغواط و مدية: مقتل 11 شخصا" عناوين أخرى تشير هي أيضا إلى مجازر سبق أن قرأها في اليومين الماضيين، وقع عليها بصره بدورها". (بحثا عن آمال الغبريني، ص 10).

الجميع صار يهرب، فالشمال يصور الموت بكل معاينة إما الجنوب فهو فضاء واسع للحرية الخانقة، التي تجعل الفرد يموت بين الفينة و الأخرى ألف مرة و مرة، لكن ما الحل أمام كل تلك التهديدات التي يتلقاها المذنبون و غير المذنبين من عامة الشعب، الحل الوحيد أمام هؤلاء جميعا هو الهروب، لكن الهروب إلى أين؟!

الرواية كخطاب أدبي متحقق بواسطة الكتابة، جنس أدبي مفتوح و متطور يرفض الانغلاق، و الاحتواء، إذ بقدر ما يكون الواقع جديدا، يكون النص الروائي الذي يكشف عن هذا الواقع، ذو شكل جديد و غير مألوف، بهذا يمكن اعتبار الرواية الخطاب الأدبي الملائم و الأنسب للتعبير عن الواقع، و الالتفاف حوله، و العكوف عليه، فالنص الروائي هو الصورة الناطقة بالحدث، و هو ما جعله ينقل بأمانة و حساسية و قلق المأساة الوطنية.

الفترة الدموية تحضر في رواية "كتاب الأسرار"، كما حضرت في رواية "بحثا عن آمال الغبريني"، فهي على هذا الأساس تحضر في ذهن الكاتب إبراهيم سعدي بادئ ذي بدء، شاء ذلك أم أبى، و قدرة الكاتب أهلته لالتقاط صور من صميم الأزمة و أسئلة محيرة، ليصور من خلالها الحالات النفسية القلقة و تشخيصها، و إثارة القضايا المصيرية التي تخص البلد، ساعيا وراء اكتشاف الأسباب المولدة للأزمة الحقيقة، و ظهور تلك الحركات التي عملت على تشويه المجتمع.

بطل رواية "كتاب الأسرار" نذير زاهر" مجرم ابن مجرم ينتمي إلى سلالة مجرمين أبا عن جد، "الخوف من أن أتحول بدوري إلى قاتل في يوم من الأيام على غرار أبي و على غرار أسلافي المنتسبين إلى فرع الآثمين من شجرة آل زاهر، أولئك المولودين في فاكو". (كتاب الأسرار، ص 176).

كان يخاف أن يصبح قاتلا على غرار أبيه و أسلافه المنحدرين من غصن شجرة الآثمين، ففكرة قتل أبيه راودته مند سنوات المراهقة، لكنه لم يفعل ذلك، "إلهي كم هو غريب و مأساوي أن أقتل أخي الوحيد !" (كتاب الأسرار، ص 188).

لقد أصبح الأخ يقتل أخناه، و الابن يقتل أباه، اختلطت دماء الشعب الجزائري و استبيحت لأسباب مجهولة لدى من يرتكب في حقهم فعل القتل، "أنظر من حولك هناك، من يذبح الرضع و يقول إنه بذلك يفعل الخير". (كتاب الأسرار، ص 185).

يصل إبراهيم سعدي إلى نتيجة فحواها أن الواقع لابد أن يكون فيه دائما قاتل و مقتول، اللهم إذا توصل البشر على اختراع مصل مضاء يحقن الإنسان بواسطته، كما يحقن ضد التيتانوس مثلا.

"كيف لي أن أتيقن أن ماضغ اللبان هو من سيقتلني و ليس ذو النظارتين السوداوين"، أصبح الناس في حاجة إلى الأمان لا غير، حتى البحر في الحقيقة أصابه الهلع من حالة التوتر التي تلف البلاد "اختفى البحر من غير أن يعرف أحد إلى أين و ماذا أصابه، و هل أن الهلع انتابه بدوره فشد رحاله إلى رحاب مجهولة". (كتاب الأسرار، ص 135)، هرب البحر إلى حيث لا أحد يعلم، فر بما فيه من مخلوقات في جوفه.

الواقع محمل بكثير من التشاؤم و السوداوية، و الإغراق في الغموض و المجهول، إضافة إلى رؤى تعكس رفض الموت المجاني، و الشعور بالانتحار المبرمج، و الرواية لا تستطيع أن تبتعد عن تصويرها للواقع الراهن، طالما هي تصور بشرا، واقعهم، حياتهم، عاداتهم و علاقاتهم و طرق معيشتهم، هنا الراوي يطرح صورة البطل كضحية للواقع الاجتماعي المعيش، و الراجح أن رواية "كتاب الأسرار" في إحدى واجهاتها تمثل بحثا في إشكالية الواقع، حيث منحها معنى الإنسان المقهور الذي لا يعيش حركيته الإنسانية بشكل طبيعي، و انتقال إرادته، بل هو ظل الآخرين، هو صورة طبق الأصل عن أبيه القاتل، عن أول فرد من شجرة عائلته اللعينة القاتلة، "لكن الإبن بدوره كان يثير في الأب نفس الأحاسيس على ما يبدو، هو أيضا قطعة من ماض لا يزال آنذاك يطارد الأب و لا شك، كان الوالد يعرف بأنه لا أحد يدرك تاريخه أكثر منه، كان الابن بمثابة كتاب يروي تلك الأيام، لقد ظل يعسر على الوالد رؤيته من غير أن يجد نفسه يقرأ صفحات تاريخ حياته". (كتاب الأسرار، ص 36).

الأخبار الصحافية تبرز ظاهرة العنف في الصراع السياسي، من خلال العناوين التي تضم صفحات الجرائد الأولى، "آخذ جريدة اليوم و أقرأ في الصفحة الأولى: السكان يتركون قراهم بعد المجزرة، في الصورة الموجودة أسفل العنوان مجموعة من النساء و الأطفال و العجزة حاملين بعض الأمتعة الشخصية، يسيرون في طريق معبد نحو اتجاه مجهول". (كتاب الأسرار، ص 40)، كانت المدينة تعج بالجماعات الإرهابية أو كما تطلق على نفسها الجماعات الدينية المسلحة، التي قامت بقتل الوزراء، و قطع رقاب الرضع، كانت الأيام لا تخلو من أخبار كهذه، في تلك الأثناء كان "نذير زاهر" منشغلا بقصائد الشاعرة المغمورة "ضياء"، فاهتمام البطل بشاعر غير معروف يدعى "عاشور أبرها" و البلاد غارقة بكاملها في حرب دموية أمر يدعو إلى الاستغراب، كان يغامر بحياته سعيا وراء أخباره، قاطعا مسافات طويلة في صحراء المسخوطين، دون أدنى شعور بالخوف.

الرواية تتيح التعاطي مع الواقع المأساوي للمجتمع الجزائري، لكنها لم تتوقف عند حدود المأساة، بل المتأمل في الرواية لا يلبث أن يكشف حقيقة الواقع الجزائري المعاصر من طرف الإرهاب و التقاليد و العادات و الحكومة و انعدام الثقة بين الأخ و أخيه، و إلا فما سبب قتل "نذير زاهر" لرفيق دربه الوحيد "مرزاق توبا".

كان المجتمع مخنوقا، متعدد الجبهات، هذه الأخيرة كانت تستبيح فكره و دمه، فتتشكل كل معاني الاغتراب في شخصيات الأبطال، و تدفع الشخصيات ثمنا لأخطاء لم ترتكبها، أو ارتكبتها في الماضي البعيد عن قصد أو غير قصد، جعلت الأزمة من "نذير زاهر" شخصا مغتربا مع عائلته و مجتمعه، لا يعلم إن كان أمرا محتوما عليه أن يكون قاتلا كأبيه، و جده، و أسلافه، أم أنه لا يريد أن يكون كذلك، و الإحساس بوضع غير منتسب تجاه المجتمع، فأبوه قتل زوجته بعدما هربت أمه مع عشيقها، نذير زاهر لابد أن يكون قاتلا.

لعل توظيف البنية النصية المنجزة للتحول المفاجئ على مستوى السرد، يمثل لحظة هروب البطل من الماضي الذي كان يطارده، "في تلك اللحظات رجعت إلي ذكرى جريمة سلفي، مؤسس سلالة المجرمين، و كذلك قتل أبي امرأته، عادتا إلي بحدة و عنف و قسوة لم أعرفها قط من قبل".(كتاب الأسرار، ص 246)، و كانت الذكريات الآثمة تظل تحلق في الأطراف تقتنص لحظة ضعف البطل فتنغص عليه، مما يشي بتشظي الذات و حيرتها و انفصامها، و لعل الأخطر من ذلك هو ضعف الوعي بالزمن المعيش ، حيث يسهل الانسلاخ منه، لذلك اتجه نذير زاهر إلى "مروانة" هاربا من فعل القتل الذي ارتكبه مع أخيه و صديقه "مرزاق توبا" فالشعب الجزائري كان يهرب من فعل القتل، لكنه كان يلاحقه حيثما اتجه.

4- الثقافة:

الرواية نوع أدبي جديد، وهي بوصفها نصا شأنها في ذلك شأن أن أي نص كيفما كان نوعه أو جنسه تتفاعل مع معظم النصوص كيفما كانت طبيعتها، تاريخية أو سياسية أو اجتماعية أو دينية أو ثقافية، وتتجلى أهمية تفاعلها مع النصوص الثقافية في كون هذه الأخيرة تشكل الوعي الجديد للكاتب، بناء على التصور المنطلق منه في معالجة الرواية وعلاقتها بالمثقف والأشكال الثقافية المتنوعة من خلال التحليل لهذا النص، سنحاول معالجة التعلق النصي داخل نطاق التفاعل بين الرواية والثقافة، والوقوف على حال المثقف الجزائري والوضعية التي آل إليها أثناء الفترة الدموية العصيبة، من معاناة و إحساس بالغربة القاتلة.

المهدي المغراني مثلا شخصية لا تتقن فن الكتابة، فهو لا يكتب بالقلم إلا نادرا "أن يزيح جانبا للأوراق المكتوبة بخطة الرديء إلى درجة أن لا أحد غيره يستطيع قراءته..لقد ترك آلته الراقنة في العاصمة". (بحثا عن آمال الغبريني، ص40)، المهدي المغراني يحاول أن يكون مثقفا قدر استطاعته، لذلك يقوم بتأليف رواية حول السيرة الذاتية "لآمال الغبريني"، لكن الأمر يبدو شاقا، ومريض يبحث عن المرأة التي مرض بها، ومات لأجلها هو وناس الخضراوي،

الأستاذ الجامعي المثقف "يوم يكشف له فيه أنهما مريضين بنفس المرأة". (بحثا عن آمال الغبريني، ص129)، إنه يسترجع بعض المؤلفات التي مرت عليه في أيام خلت، خاصة عند انتقاله إلى مدينة الجنوب، تلك التي لا شيء فيها يوحي بالحياة "أحس بنفسه كما لو أنه موجود وسط مدينة محاصرة، ربما لهذه السبب عادت إليه رواية الطاعون لألبير كامو، والوباء الذي حال دون تحقيق إرادة البطل". (بحثا عن آمال الغبريني، ص57)، حال هذه المدينة جعل البطل يسترجع رواية (الطاعون)، والوباء الذي حال دون تحقيق إرادة البطل، هناك استرجاع لنص غائب في نص حاضر، ويظهر ذلك في النص الحاضر بشكل كلي و جلي، والوقوف على هذه النصوص شرط لازم لفهم النص الحاضر، وأمر ضروري لا مراء فيه، إنها الذاكرة المخزونة تتحرك وتتفاعل أثناء القيام بفعل الكتابة، هذا ما يبرز قدرة الكاتب على التعامل مع هذه النصوص، وطريقة توظيفها في النص الحاضر.

"سحنون جنجن" شخص غير مثقف، يسود عالمه اللهو والمجون، والعبث وحب المغامرة، "أما اليوم فقد أصبحت متخصصا في تهريب الأفارقة". (بحثا عن أمال الغبريني، ص162)، إضافة إلى كونه يتعاطى المخدرات، "لذا أخذها وأسرع بها إلى شقته، في ذهنه سرى مفعولها، كما لو أن غشاوة لذيذة راحت تنفذ إلى خلاياه، لأول مرة يحس بذلك الأثر الذي يشبه ما تحدثه الموسيقى في النفس أحيانا"، (بحثا عن أمال الغبريني، ص172)، يشم المخدرات لينسى الواقع المرير المعيش، الشيء المميز في هذه الشخصية حبها للغناء "أغنية شرع سحنون جنجن يرددها وضعت حدا لذكرياته". (بحثا عن أمال الغبريني، ص159)، و ذلك حتى لا يحس بخطر الرحلة، حبه للرقص "كان يرقص رقصا لم ير مثله في يوم من الأيام، كان يرقص كالهنود الحمر، وأحيانا كالأفارقة العراة، فكانت رقصته تشبه رقصة زوربا، رقصة صوفية، مجنونة، بدائية، متوحشة ومؤثرة وغريبة". (بحثا عن أمال الغبريني، ص178)، امتزاج ثقافات عديدة في ثقافة رقصة "سحنون جنجن"، فهو إفريقي أحيانا، لكنه بدائي إلى حد كبير، حتى "سحنون جنجن" ذلك الشخص غير المثقف كان يرقص بثقافة، ثقافة بدائية متوحشة و غريبة.

"زوربا" شخصية منعت "المهدي المغراني" من أن يكون روائيا، "زوربا" اليوناني واحد من أبطال الروايات الناذرين الذين يكونون شخصياتهم المستقلة و يحضون بشهرة و تطلق أسماؤهم على المواليد الجدد.

أصبحت هذه الشخصية مند سنوات علما عالميا، الملاحظ على الشخصية حبها للحياة، و عدم خوفها من الموت، يرى كل شيء باستمرار، كأنه يراه للوهلة الأول، تأثر به "المهدي المغراني" و "سحنون جنجن"، المثقف، المبتدئ، و الجاهل، إنه يمنح العذرية إلى العناصر اليومية و الأبدية :"الهواء، و النار و المرأة" "ليليانا لا تزال عذراء". (بحثا عن آمال الغربيني، ص 220)، في هذا المتن الروائي يمكننا القول أن شخصية "كازنتزاكس" يمثلها "وناس خضراوي" و "زوربا" هو " المهدي المغراني" المشغول بمصير البشرية، يحب الأرملة المتمثلة في "آمال"، كذلك يقال أن "زوربا" تزوج بأرملة تدعى "ليونا".

كان "زوربا" يكره حملة الأقلام "أقسم بالله أنني أحيانا، حين لا يكون لذي ما أفعله، أجلس و أسأل نفسي: أهناك جهنم أم لا؟ لكنني البارحة حين استلمت رسالتك، قلت لنفسي لابد من

وجود جهنم لاستقبال حملة الأقلام"[1]. فحامل القلم في نظر "زوربا" سيدخل جهنم، لأن ما يكتبه كله هراء.

لزوربا قبعة مزركشة، طلب من "كازنتزاكس" أن يلبسها حين يكتب هذا الهراء، فإذا لبسها قال الناس عنه إنه مجنون، يرفض أن يجيبهم، لكن "كازنتزاكس" يعرف لماذا يلبس هذا؟، "يخبئها تحت لفة شاشه الطويل المحيط برأسه... و يخرج لفافه أخرى، ثم أشعلها و سلمها له". (بحثا عن آمال الغبريب، ص 173)، هذا سر قبعة زوربا، كذلك سر قبعة "سحنون جنجن"، حتى اسمه يوحي بالعبث و الجنون، و المهدي وحده يعرف ما يوجد في قبعة "جنجن" من مخدرات تذهب عقله و تجعله في حالة جنون، و رقص عبثي، و حركات بدائية غريبة.

إن خبر وفاة "وناس الخضراوي"، و إرساله رسالة إلى صديقه "المهدي المغراني"، هنا استحضار لنص غائب في نص حاضر، استحضار لتلك الواقعة، خبر وفاة "زوربا" الذي كتب رسالة لصديقة يعلمه فيها بموته، "حين أموت أكتب له و أخبره بموتي"[2]، كذلك "وناس الخضراوي" كتب "للمهدي" رسالة يعلمه فيها بخبر موته، أرسالها مع "ممادوكيتا"، موصيا إياه أنه حان الوقت لأن يضع حدا لحياته و أن يتزوج "بهدى" الفتاة الجميلة و المهذبة، أخت "موح شريف" كذلك طلب "زوربا" من صديقه أن يتزوج، بعدما بعث له رسالة يخبره فيها بموته و يوصيه بالزواج.

إن الاستحضار لهذه الأفكار و الأحداث في نص إبراهيم سعدي هو فتح لنوع من الحوار مع هذه النصوص الغائبة، و هذا النوع من التناص هو تناص حواري، و كما يدل عليه اسمه فهو تناص يقوم على مبدأ المحاورة للنصوص الغائبة، بأسلوب التحويل و التبديل و النقد، فهو يعتمد على "النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه و شكله و حجمه، لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص و إنما يغيره... و بذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية"[3].

"ليليانا" رمز الإغراء، كنت ترقص رقصة الموت، الرقص في هذه الرواية ثقافة و لغة التعريف بالنفس، و التدليل على المكنونات و الأغوار الداخلية، فالإنسان يتواصل مع الآخرين باللغة، لكن في بعض الأحيان يكون مدفوعا للتعبير عما تختلج به نفسه من مكنونات بالحركة و الإيماءة، "ليليانا" على طول المقاطع السردية للرواية لم تنبس ببنت شفة، لكن جسدها الأنثوي أشار و عبر بالغريزة عن مقاصد كثيرة في شكل حركات و إشارات تصدر عن مختلف أعضاء الجسم فتحريك الكتفين، يعني بلغة التواصل اليومي الرفض، أما تحريك الرأس فعلامة على القبول، في حين يكون انفتاح الشدق علامة على اللامبالاة، هذه الحركات المختلفة تحمل في طياتها مغزى و معان كثيرة، لكل إشارة مدلولها الخاص تعمل شخصية معينة على تجسيده من خلال قيامها بحركة أو إشارة تصدر عن مختلف أعضاء جسمها، عن طريق مختلف الفنون

---

[1] - أسامة العيسة: زوبا من حول الموت إلى رقصة.
documents and settings/ poste 01/ mes documents scene. Htm.WWW.C:/
بتاريخ الخميس 21 جانفي 2011، 13:00 .
[2]- أسامة العيسة: موقع الانترنت المذكور.
[3]- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1996، ص 25.

كالمسرح، و الرقص، هذا الأخير الذي بواسطته استطاعت "ليليانا" أن تعبر عما يختلج صدرها.

يعتبر الرقص أحد أهم أشكال التعبير، هو نظام وسيط بين الواقع و الحلم، يعبر أحيانا عن الهوس الذي يصاحب الراقص، و أحيانا أخرى مجرد تسلية و ترفيه و امتثال للعرف السائد، "هذه المرة تلتقط الصور وسط رنين آلات القراقيب راقصي فرقة سيدي بلال السود البشرة، البيض اللباس، و هم يرقصون على وتيرة لا تفتأ تزداد سرعة و حدة و هيجانا... تلك الرقصة الغريبة العائدة إلى قرون مضت". (بحثا عن آمال الغربيني، ص 128) إنه ببساطة الرقص التعبيري.

الرقص ليس مشهدا للفرجة، بل ثقافة و نظام من الإشارات و الحركات الموجهة، هذه الرقصة منحدرة من صلب قرون مضت، إيقاع حياة، فرقة التوارق المشدودة دائما إلى حنين الماضي و ذاكرته، لتؤسس عالما متكاملا من المعاني.

تنفجر لغة الرقص عند "ليليانا" تلك الفتاة التي أبيدت أسرتها عن آخرها، "في تلك اللحظات لم يفكر في عائلتها التي أبيدت على آخرها، و لا في قريتها التي لحقها الدمار و الخراب". (بحثا عن آمال الغبريني، ص 225)، إلى مغزى إيديولوجي، "لخطتها فهم أن جسمها لم يكن في الحقيقة يرقص، إنما يتكلم و يصرخ، يبكي و يتألم، يحاول أن يتحرر من كوابيس مخزونة في داخله، تركها تواصل الرقص، فاستمر جسمها يتكلم، ينوح، يفرغ ما فيه من عذاب و ذكريات". (بحثا عن آمال الغبريني، ص 227).

تنفتح رواية "بحثا عن آمال الغبريني" على ثقافات أجنبية متعددة، فكثرة الأجانب في فندق الجنوب يوحي بذلك، و يحيل على التعدد و الاختلاط الذي بدأ يصيب البلاد مع بداية الفتنة، إن هذا التعدد ليس بالمؤشر الإيجابي، فهؤلاء ليسوا هنا بغرض السياحة، أو ما شابه ذلك، إنهم هاربون، منفيون، مهربون، ساعدوا على إفشاء داء المخدرات و الوباء و الفاحشة، كل هذا و غيره يجعل من حال الثقافة في الجزائر أثناء هذه العشرية في الدرك الأسفل.

من خلال تعدد الشخصيات في هذه الرواية، لاحظنا تعدد الأهواء و المذاهب و الإيديولوجيات و الحضارات و الثقافات، و هذا أساس ما تعمد إليه الرواية الجديدة.

تعد رواية "كتاب الأسرار" إنجازا إبداعيا ضخما، تميز بخصوصيتها وسط تراكم روائي ضخم، شخص تجليات التمرد و التجريب على الشكل الروائي التقليدي حيث قدم بذلك رؤى إنسانية و جمالية سامية، و تجربة درامية لافتة لانتباه القارئ إلى الأوضاع، بما قدمته من مشاهد واقعية عالجت فيها صورة الموت، و عادت إلى زمن قابيل و هابيل، مستثمرة المراحل التاريخية القاسية التي عرفتها الجزائر، و الصراعات التي عاشتها بين المتطرفين و المجتمع و السلطة.

إن خروج رواية "كتاب الأسرار" عن السائد المألوف، جعل المتلقي يتوه عن كشف حقيقة و مقصدية الروائي من وراء كتابة هذا النص السردي، لأن الرواية تمارس ما هو ذاتي و متخيل في بنائها.

إن معايشة القارئ لعالم المفارقات و المتناقضات، التي توفرت عليها الرواية من الحياة و الموت و الحب و الطبيعة و الوجود الإنساني، قدم لنا تصورا لغويا صوفيا: "فالتصوف تجربة لها فكر هدفه ابتكار صورة مثالية للإنسان ضمن سياقات معينة، و حملت مضامينه فوسمت به، و لكي نوسم نوعا أدبيا بمذهب و فكرة، لابد و أن يكون حاملا لها (...) لأن اللغة التي يشترك باستعمالها أبناء جلدة ما لغة غير موظفة، المادة الخام فيها صالحة و مهيئة لإنتاج أشكال قولية موجهة و موظفة لمنحى فكري دون آخر، و على مقدار التوظيف تكتسب اللغة بعدا غائيا، و ليس فقط واسطة لنقل الأفكار"[1].

تنفتح الرواية على النص الصوفي "المهم أن تجاربي الصوفية لم تحملني بعيدا في الأخير، فلا وجودي في القبو استطعت التحايل عليه و لا أمكنني حقيقة نسيان الماضي"، (كتاب الأسرار، ص 196)، كانت صبوة "نذير زاهر" قوية إلى الله أثناء وجوده في القبو، فاقتضى به الأمر البحث في ذنوبه دون نسيان أي واحد منها أو نكرانها، فأخذ يلح على نفسه و يلقي عليها باللائمة، حتى الذنوب التي لم يرتكبها ألقى بها على كاهله،"بعد بضعة أشهر من رجوعي إلى عبادة الله داخل القبو، من الشروع في تجاربي الصوفية الأولى، كانت الأرض لا تزال تتأرجح بين الحين و الآخر".(كتاب الأسرار، ص 196)، افترض نذير زاهر أن والده قتل زوجته "وهيبة" على غرار الكثير من المفكرين و الشعراء و المتصوفة، اخذ يقدم الأعذار للآخرين، و يجد أسبابا ليبرر و يكفر عن ذنوب غيره، فتتشكل معاني الاغتراب في شخصية "نذير زاهر" أثناء وجوده في القبو المظلم، من خلال ظلمته يشتعل ضوء الذاكرة، و تحيط به من كل جانب الأفكار فيتحول القبو إلى معبد، و يعود "نذير زاهر" إلى الصلاة و الدعاء و البكاء و التوبة.

دفع "نذير زاهر" بنفسه إلى مدينة "مروانة" الجدباء ليكمل فيها ما بقي من أيام حياته، ليكفر عن ذنب كبير ارتكبه في الماضي البعيد، "أول ما يلفت الانتباه هو نظره: بعيد، عميق، و محير، إنه يبدو مشحونا بأسئلة مقلقة، مأساوية، غريبة، لا يطرحها إلا هو، أسئلة لا أجوبة لها (...) لم يتغير كثيرا بمرور السنين في نهاية المطاف، لقد احتفظ بنفس الملامح، كأنما ظل ذلك الطفل التائه أو ذلك الرجل المسكون بأسئلة طفولته المقلقة و الغريبة". (كتاب الأسرار، ص 28).

حاول "نذير زاهر" الفرار من أسر الذات، و الانصراف عن واقع ذاتي مقهور، يريد الانسلاخ من عذاب الذكريات، و التطهر من أدران الذنوب، فأخذ يبحث عن الشاعر "عاشور أبرها" الذي يكتب شعرا صوفيا، لأنه كان يريد تأليف كتاب عن التصوف "إني أستاذ في الجامعة و أنا أحضر الآن كتابا في التصوف، لهذا جئت أبحث عن عاشور أبرها". (كتاب الأسرار، ص 71)، و قلق نهلة كان كبيرا من الشاعر "عاشور أبرها" التي تبين بعد ذلك أنه ليس إلا فتاة تدعى "ضياء"، هذه الشاعرة تبعث برسائل صوفية إلى "ابن رشد" و "المعري".

كانت المكتبة تشتمل على نفائس الكتب و ذخائر المعرفة من عصارة أنقى ما أبدعه الأولون و الآخرون في الدين و الفكر و الأدب و العلوم الأخرى، منح "هارون يو" الممثل القديم المكتبة "لنذير زاهر"، و منحها "نذير زاهر" "لأمقران بن عبد الله" إمام مسجد

---

[1] - ناهضة ستار:بنية السرد في القصص الصوفين المنونات و الوظائف و التقنيات، (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 41.

"مروانة"، فالمكتبة إرث ثقافي بمخطوطاتها و كتبها و مؤلفاتها و جدرانها و كل ما تحتويه، "حافظ يا بني على هذه الهبة"،(كتاب الأسرار، ص 118)، "و لتكن خير زاد لك و أوفى رفيق دربك، فلا طعام ألذ من طعام الروح، و لا صداقة أعز من صداقة ما تجود به علينا قرائح المفكرين و النيزين و المبدعين و الخيرين و خير البشرية". (كتاب الأسرار، ص 110).

لقد هرب "نذير زاهر" إلى أحضان الكتب، فكان شغفه بها هو كل ما كسبه من حياته، كان يقرأ كل شيء، بما في ذلك مؤلفات لم يكن يفهم منها الشيء الكثير، اكتشف بعد ذلك أنها تتحدث عن تجارب صوفية، فتبدأ رحلة البحث التي تعتبر نوعا من الرحلة الصوفية، حيث تتداخل رواية كتاب الأسرار مع النص الصوفي مرات عديدة حتى أن لفظة "الأسرار" في حد ذاتها مصطلح صوفي، و في هذا السياق يمكن ذكر العديد من المصطلحات الصوفية التي زخرت بها الرواية كالقبة مثلا و القبو، الجبة البيضاء، الذنوب، الرسائل، و الكاتب نراه مدفوعا بما تثيره هذه الألفاظ و غيرها من حافز روحي إلى التشطح الصوفي، "كان هارون و صوفيا كبيرا، لذا قرر أهل مروانة إقامة قبة له، تكريما لذكراه"،(كتاب الأسرار، ص 114)، كم أنه محزن أن لا يعرف المرء بعض الأشياء عن شخص يحبه إلا بعد موته (...) لاسيما بشأن سبب امتناعه عن الزواج، بوسعه أن يستنتج بأنه فعل ذلك بغية التجرد من أهم ما يشد البشر إلى هذه الحياة: النساء و البنون". (كتاب الأسرار، ص 115).

لعل القارئ يلحظ مدى أهمية المخطوط الذي عثر عليه الإمام في الإفصاح عن حالة "نذير زاهر" كبطل للرواية، و من ثم تأثير المخطوط الموسوم "بقصة جريمة" في مسار الأحداث، فنذير زاهر في أغلب الأحيان شخصية غائبة أثناء الحديث عنها، و الرسالة تنوب عنه، فمضمون الرسالة هو الهدف المقصود في الحكاية، و لعل المضمون يختزن في داخله نسقا ثقافيا مضمرا، يوجهه وعي الكاتب الذي أراد أن يصور البطل كضحية للواقع الاجتماعي المعاش، "كان آنئذ في حالة بائسة و مزرية، مبلول الثياب، رثها، طويل اللحية، أشعث الشعر، مرهقا، جائعا، يتدلى على ظهره جراب شبه فارغ و يسير بعكاز في يده، و الحق أنه بدى يوم ذاك أقرب ما يكون إلى شحاذ من الشحاذين".(كتب الأسرار، ص 05).

النص يحتوي على نصوص كثيرة نتذكر بعضها، و لا نتذكر بعضها الآخر، ذلك أن الكتابة نتاج تفاعل عدد كبير من النصوص السابقة و اللاحقة و المعاصرة له، و "كتاب الأسرار" رواية مفعمة بالنصوص الغائبة التي تحضر بين الحين و الآخر، خاصة الأساطير، فأسطورة قابيل و قتله لأخيه هابيل هي لب موضوع روايتنا، "ربما فعل ذلك لأنه شعر بالفعل بأنه مشارك على نحو ما على نحو غامض و محير، في تلك الجريمة القديمة، بما يربو على قرن من الزمن، لكنه شعر أساسا بالوضاعة و احتقار النفس قدام الرجل الواقف أمامه، المنتمي من ناحيته إلى الفرع الخير، غير الملطخ بالدم (...) على خلافه هو المنتسب إلى الفرع الآخر، الجارية في عروقه بذرة الشر و الخطيئة"، (كتاب الأسرار، ص 60)، كان "نذير زاهر" يتمنى لو أن القدر جعله ينتمي إلى الفرع الخير من "آل زاهر" أو من "آل قابيل"، تماما كذلك الرجل الذي ترفع عن مصافحته، متأففا، لقد ود كثيرا لو استطاع أن يبوح له بما تختلج به نفسه، فكان خير له أن لا يخطئ طريقه ثانية، و أن يعرف جيدا طريقه المؤدي إلى "فاكو" مدينة المنبوذين و الساقطات و القتلة، و الطريق الآخر الذي يؤدي إلى "جاما" فكلاهما ليس واحدا.

إن هذا التوازي بين النصين لا ننظر إليه مجرد أنه نقل أو محاكاة، بل بوصفه نوعا من التفاعل النصي الواعي، وكأن الكاتب يريد منا أن نقرأ روايته على هدي أسطورة "قابيل وهابيل"، والتناص في هذه الحالة تناص إمتصاصي يستحضر المبدع من خلاله دلالات ورموز أسطورية، يعبر بها عن حاجات روحية يطلبها الإنسان، متجاوزا بها اللغة العادية التي تفقد نضارتها فاستعمال هذا الرمز الأسطوري بمثابة مناجاة للروح، والامتصاص مرحلة عليا في قراءة النص الغائب، بحيث يتعامل الكاتب معه تعاملا حركيا تحويليا لا ينفي الأصل، بل يسهم بشكل كبير في استمراره، هنا يقر "إبراهيم سعدي" بأهمية الأسطورة في نصه، و لا يعتبرها أنموذجا جامدا، بقدر ما هو قابل للحركة و التحول، فيعيد كتابة النص وفق متطلبات تجربته الحديثة دون أن ينفي الأصل، أي مهادنته و الدفاع عنه و تحقيق سيرورته التاريخية.

في مقطع ما من المقاطع السردية للرواية يذكر الكاتب الأسطورة بصورة مباشرة فيقول :"اجتاحني شعور غريب ومؤلم لم أجربه سابقا، و هو أنني أعيد ارتكاب جرائم أسلافي المنتمين إلى الفصيلة الملعونة المتفرعة عن آل زاهر و المنحدرة من الجد قابيل و ممن جاءوا بعده من سفاكي الدماء، أؤدي طقسا قديما"، (كتاب الأسرار، ص 249)، "في تلك اللحظات رجعت إلى ذكرى جريمة سلفي، مؤسس سلالة المجرمين، و كذلك قتل أبي امرأته، عادتا إلى بحدة و عنف و قسوة لم أعرفها قط من قبل"،(كتاب الأسرار، ص 246)، أصبح نذير زاهر يتمنى لو أنه لقيط لا يعرف له أصل، لا أب و لا أم، و أن يكون ابن ذلك الرجل الذي هربت معه أمه إلى العاصمة، كل ذلك لكي يتخلص من صلة جريمة أسلافه القتلة، "ما لي و إياكم؟ أنا لا علاقة لي بك و بجدك و بإخوانك و أخواتك و بمسقط رأسك فأنا ابن زنا ! ابن الرجل الذي أخذ منك امرأتك ! أنا لا علاقة لي بك، و لا بأسلافك السفلة القاتلين". (كتاب الأسرار، ص 178).

النص متواشج مع الأسطورة، لذلك يمكننا الاستعانة بها في إلقاء الضوء على النص و تأويله، و يتعدى بذلك التفاعل النصي علاقة التأثير و التأثر ليدخل في مسامات الرواية، لذلك لابد أن يكون الكاتب مشحونا بخلفية معرفية متميزة، تتنوع من خلالها درجات الحضور التام و الصريح للنصوص الغائبة في النص الحاضر، لخلق حالة من التفاعل المتبادل.

أسطورة "أدويب" تحضر هي الأخرى في نص إبراهيم سعدي، لكن التناص في هذه الحال تناص حواري، يتعامل مع النص الغائب في أرقى مستوى فيعد حينئذ قابلا للتخريب و التفجير، حيث يعتمد الحوار على القراءة الواعية المعمقة للنص الغائب و استجلائها في ضوء قوانين الوعي و اللاوعي، لأن التناص الحواري يسقط أجزاء من النص الغائب و يضيف أخرى، فعند قوله "أنه ابن زنا" و ليس ابن أبيه المجرم، استحضار لنص أوديب عندما يعتبر نفسه ليس ابن الملك "لايوس" و يهرب على المدينة التي تحل عليها اللعنة حال وصوله، نفس الفعل السردي يكرر في رواية "كتاب الأسرار"، لكن "نذير زاهر" حال دخوله "مروانة" يحدث له عكس ما حدث لأوديب، إنها إعادة صياغة النص حسب مقتضيات الرواية.

"أوديب" ليس إلا قاتل، آثم، مجرم، ينتمي هو الآخر إلى الفرع الآثم من الشجرة اللعينة، إنه واحد من أقرباء "نذير زاهر"، واحد ممن رمى بهم القدر في تلك السلالة اللعينة، شاؤوا ذلك أم أبوا، لكن "نذير زاهر" لم يقتل والده المجرم ليقضي بذلك على فعل القتل الذي يلاحق عائلتهم، و إنما قتل نفسه عندما تحول من "نذير زاهر" إلى "عثمان أيوب"، و لكنه في الحقيقة

لم يتخلص من وساوسه و ضنونه، لم يتخلص من ذلك إلا عندما قطع آخر صلة له مع نفسه بعد أن قتل رفيق عمره الوحيد "مرزاق توبا".
يتحقق فعل القتل إذن، و تتحقق الأساطير، فيقتل الأب ابنه، و يقتل الصديق صديقه، و يقتل الحفيد جده، يباح دم المقربين، و تعود الجرائم بكل عنف و قسوة، فيسقط القتلة منبثقين من الماضي، ليؤدوا طقسا قديما، يعود إلى قابيل، جدهم جميعا، هم معشر القتلة.
مما لا علاقة له بالثقافة و له علاقة بالجهل هو اعتقاد أهل "مروانة" أن الهذيان الذي يقوله "نذير زاهر" هو تنبئ بطوفان قادم، فيتركون المدينة الواحد تلوى الآخر خوفا مما سيحل بهم بعد موت شيخهم المبروك، هذيان النزع الأخير لم يكن في يوم من الأيام أو في سالف الزمان، و لا حسب ما جاء في القرآن و لا في كتب الأنبياء أو على أقلام الفلاسفة و المفكرين مصدرا من مصادر المعرفة و اليقين.

"كتاب الأسرار" رواية مفتوحة على الكثير من النصوص الثقافية و الأساطير التي غذت النص و طعمته و أضفت عليه شاعرية فنية، فعلينا إذن أن نقر أن إبراهيم سعدي من أهم الكتاب الذين تعاملوا مع الرواية الجزائرية بهذا الوعي و النضج الفكري و الفني في آن معا، إنه يعتمد القراءة الواعية و المعمقة التي تلحق النص الماثل ببنيات غائبة تساعد على إعادة إنتاجه و تقديمه للقارئ وفق متطلبات التجربة الحديث.

II. شعرية التناص الأسلوبي:

1- الأسماء:

إن ما يحرك النص نحو البنى العميقة هي عملية التأويل التي تبدأ بالاستدلال على مرجعية النص، باعتماد السطحية التي لها دلالة شمولية للاستقراء الداخلي للنصوص، عبر ممارسة الامتصاص و التحويل في البنية النصية، ليخلق في النص حياة ثانية من خلال التفاعل النصي، و كأن النص مهيأ لدخول مغامرة القراءة و التأويل، بحيث نتجاوز الدوال التي تشير إلى مدلولات ثابتة، و نقوم بخلق متواصل للمعنى اعتمادا على اللغة التي تعتبر هي البعد الرئيسي و الأساسي لشعرية النص.

يعد العنوان من العتبات النصية التي تساعد المتلقي على كشف خفايا النص و عنوان روايتنا "بحثا عن آمال الغبريني"، لافت للانتباه بشكل كبير، حامل لأسماء علم، حيث يكشف الرمزية التي تحكم أجزاء الرواية و عناصرها الجمالية و الدلالية المتعددة، فمجيء العنوان مركبا إلى جزئين، الجزء الأول "بحثا"، و الثاني "آمال الغبريني"، و هو اسم علم، يتطلب تمفصله وفق مفردتين تساعدان على توضيح التصورات الواردة في الكتابة الروائية و مقصدية الكاتب.

إن رحلة البطل من الشمال إلى الجنوب هي رحلة "بحث" عن الطالبة "آمال"، بالرغم من أن "آمال" ليست في الجنوب، إنها في الحقيقة آماله المجتمعة في حيز مكاني واسع هو صحراء الجنوب الواسعة و المفتوحة، التي يطمح فيها لممارسة حياته بشكل طبيعي، بعيدا عن القتل و الموت و الخوف الذي يسود مدن الشمال.

قدمت آمال في الرواية على أنها طالبة الأستاذ الجامعي "مصطفى نوري"، دلالة الاسم هي دلالة الاسم الجنسي الأنثوي، و صورة الفتاة الجميلة و الفاتنة، لكنها "آمال" البطل بعد رحلة شاقة في العثور على أحلامه و آماله في حياة بعيدة عن الدم و القتل و قطع الرؤوس بسبب و بدون سبب.

إن استعمال الكاتب للفظ "الغبريني" في عنوان روايته من الأمور المهمة، لأن له دلالة صوفية، فهو لفظ يحيلنا إلى اسم ولي صالح في ولاية (بجاية) في منطقة القبائل يدعى أبو العباس أحمد بن عبد الله الغبريني.*

فالغبريني اسم يطلق على زاوية يقام فيها الزار، فيقوم الحاضرون بحركات تؤدي بهم إلى فقدان الوعي، فيصابون بحالة إغماء و غيبوبة تماما، كانت تلك هي حالة البطل بعد رحلته إلى "فندق الجنوب"، أصيب بغيبوبة في الصحراء تمثلت في العالم الجديد الذي يمثله الوباء، و المرض، و المخدرات، و الهروب، و الأجانب، و الجنس، فبدل أن يموت مرة واحدة في الشمال بقطع رأسه، وجد نفسه في حالة غيبوبة، كمن يحضر زارا عند ولي صالح في زاوية ما، وجد نفسه يموت في اليوم ألف مرة و مرة.

كل هذه الأحداث مجتمعة هي عبارة عن تصورات شعرية تتجلى في الأسماء المحيطة بالعنوان، و باعتباره أهم عتبات النص، كان من اللازم الوقوف عنده، فلفظة البحث جاءت باسم علم، و بالتالي فالبحث جار حول "آمال الغبريني"، و البحث يمثل مصدر الانطلاق، و الرغبة في الوصول، كما يحيل على وجود رحلة و سفر، و عزم السارد على القيام بهذه الرحلة، و القدوم من عالم الشمال المحير إلى عالم الجنوب المجهول يوحي بأن العنوان ذو علامات تؤكد في عمومها على أن الروائي اقتنع بفكرة التمرد على الواقع، و الشروع في تنفيذ فكرة الخروج و البحث و الهروب ناتج عن وعي فكري بضرورة البحث عن البديل، كما ينم عن التغيير و الثورة على الراهن المعيش.

أول ما يلفت انتباه القارئ و هو يتأمل العنوان "بحثا عن آمال الغبريني" كما ورد في الرواية على صفحة الغلاف، أنه كتب بخط سميك لونه أحمر، قد يكون اختيار هذا اللون مرتبط بالدم، و الظل تحت الحروف قد يكون دليل على وجود قبس أمل يدل على الأمن.

بحثا ← البحث ← المعرفة ← الوصول / أو عدم الوصول

آمال ← المرآة ← فتاة جزائرية من أب مستعمر ← آمال / الحب ← آمال / الوطن الاستقرار

عن ← الربط ← الانتماء ← الهوية

الغبريني ← الضياع ← الولي الصالح ← حالة الغيبوبة

*** أما ولادته فقد كانت ببجاية، ببني غبرين سنة 644 هـ، و قد أغفلها مترجمون، و ليس بين أيدينا مراجع و مصادر قديمة تعيننا على تحقيق مكان ميلاده، توفي سنة 704 هـ.**

كل كلمة تتناسل منها العديد من الدلالات،و لكن جميعها تدور في حقل واحد متمثل في البحث عن الاستقرار و الأمن، دلالات أرقت الجزائر في تلك الفترة، رغبة في العيش في زمن القتل و الدم.

أثناء قراءة الرواية، تتجلى لنا لفظة "آمال" ذات أبعاد و دلالات أخرى، بالإضافة إلى مدلولها الأول "لن تنال من آمال المهدي، آمال طائر يحلق في آفاق بعيدة، لا متناهية، نجم مشع، تيار غير قابل للإمساك، نور مضيء، لا أحد يستطيع أن يملكه لنفسه حمل غير قابل للتحقيق، وهم ساحر لكنه مستحيل المنال، عنها بحثت في الجزائر، في تونس، في إيطاليا، في إفريقيا، لكن عبثا كنت أصل دائما متأخرا، و سأظل دائما متأخرا في الحقيقة، و أنا اليوم أعرف بأنني سأموت بحثا عنها... آمال لن تنالها لا أنت و لا أنا". (بحثا عن آمال الغبريني، ص 249).

كذلك ما يلاحظ على العنوان (آمال)، كتبت بألف المد، لكن في النص تجدها اسم لامرأة تدعى (أمال)، و معناه أن لفظة (أمال) جمعها (آمال) و هي آمال كل الجزائريين.

من أهم مميزات العنوان هي خلخلة و تشويش القارئ، هو من اللحظة التي نضعه في النص مفتاح تأويلي، يومئ إلى أمور داخل، على القارئ أن يبحث فيه لاكتشاف الدلالات التي تبرزها الألفاظ متوزعة في جسد النص الروائي، و لم تكن من فضاء خارجي عنه.

و أيا كان أمر هذا العنوان الذي اختاره إبراهيم سعدي، فالأهم فيه هي الأسماء الملفتة للانتباه، يبدو لنا لما حف به من غموض في التأويل، حقق شرطا عبر عنه "روبرتو إيكو" بقوله: "ينبغي على العنوان أن يشوش الأفكار لا أن يسجلها"[1].

إن عنوان رواية "بحثا عن آمال الغبريني" "لإبراهيم سعدي" يحيلنا على رواية "بحثا عن الزمن الضائع" "لمارسيل بروست" و بدايات الرواية الجديدة في فرنسا، و هو شكل من أشكال التناص الإجتراري، حيث حافظ على شكل العنوان، مع استبدال الدوال (آمال الغبريني/ الزمن الضائع)، إن الكاتب في هذا الاستحضار أخذ سيناريو العنوان و أدخل عليه تغييرات بسيطة، ليعيده مرة أخرى كسيناريو لعنوانه، فآمال الغبريني هي الزمن الضائع الذي يبحث عنه إبراهيم سعدي هي الحلم الضائع، و لعل الراوي قد وفق في اختيار هذا العنوان إلى حد بعيد، لأنه يتلاءم و مضمون الرواية، و ما ينضوي تحت أسطرها من فضاءات للمجاز التي يصفها الروائي بشكل تقشعر له الأبدان، إنه مرجع يتضمن بداخله العلامة و الزمن، و تكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يتبين في مقصده، أي النواة التي خاط عليها المؤلف نسيج النص، و عنوان روايتنا السالفة يتجاوز الدلالة القاموسية المباشرة، ليحول إلى نواة مركزية نسج "إبراهيم سعدي" عليها مشروعه الروائي ككل، و من ثم قام "بحثا عن آمال الغبريني" بتعيين مجموع دلالات النص، و لكنه لا يعينها مباشرة، إنما ينجز مقصديته تلك بواسطة تكثيف الحمولة الاستعارية، داخل المحكي نفسه، و لا تبلغ هذه المقصدية أهدافها إلا بعد إنجاز فعل القراءة.

هكذا نلاحظ أن العنوان قد انطوى بشكل أو بآخر على مجموعة أسماء تتسم بالغموض المقصود، فيظل رهينة مجموعة من الوحدات الدلالية المشاكلة من رسم العنوان، و يمكننا أن

[1]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لبنان، لونجمان، ص 236.

نجمع هذه الوحدات، فمن حدود وحدة عامة، هي وحدة صراعية مركزية يشتغل عليها النص بكامله.

الباحث "وناس الخضراوي" شخصية محورية رئيسية في المتن الروائي، اسم مركب وناس/ الخضراوي، إذا عملنا على تفكيك هذه الثنائية نتحصل على الدال الأول مشتق من الإنسان أي الكائن البشري الحي، و المؤانسة هي حسن الرفيق و العشير، الخضراوي الدال الثاني، يدل على أنه شاب يافع في مقتبل العمر، إضافة إلى أن هذا اللون يرمز للخصوبة و النماء و الجمال، هو منتج الأجيال الصاعدة، أستاذ جامعي، اسمه الحقيقي "مصطفى نوري"، أي حسن الاختيار المضيء، الاصطفاء، و حسن الصداقة، الإنسان عادة لا يصاحب أيا كان، "لكن آمال لها عادة سيئة فهي تخالط الناس بسهولة"، (بحثا عن آمال الغبريني، ص 54)، فاهتدت إلى "مصطفى نوري" ليكون أخاها و صديقها، فهذين الاسمين المستعارين يدلان بصدق عن هذه الشخصية.

"وناس الخضراوي"، رغم كبر سنه لكنه يحاول أن يبدو دائما في حالة من النشاط، "خرج ببذلة رياضية و كاسكيتة على رأسه...هز المهدي رأسه و راح يحلل الخبر" ، (بحثا عن آمال الغبريني، ص 114)، يصفه الراوي بالغريب، لا تكشف هويته إلا بلقاء (آمال)، فالغربة لا يمكن أن يعبر عنها بمجموعة من الكلمات، و إنما هي مشاعر لا يحسها إلا المغترب، كما أحس سيدنا عيسى –عليه السلام- لما وضع عليه الصليب، و كأنه غريب عن قومه الذين لاقى منهم اللؤم بعد أن أكرمهم، و الشر بعد أن بذل جهده لهدايتهم، و التناص تناص إمتصاصي حيث يقوم المبدع باستلهام النصوص الغائبة و إعادة تشكيلها انطلاقا من منظوره الفني الخاص، و هذا النوع مرحلة عليا في قراءة النص الغائب، و هو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص و قداسته، لذا وصف "وناس الخضراوي" بالغريب لأنه فعلا غريب في وطنه بين أفراد أمته.

"المهدي المغراني" شخصية تواتر، اسمها بين نسيجها القصصي، هذا المهدي فر من الشمال بعد أن كتب له تابوت باسمه، عمره ثلاثين سنة، تعرض لعدة محاولات اغتيال رغم كونه شخصا ليس مهما، "حتى الرصاصتان اللتان أطلقتا عليه في السوق قبيل عيد الفطر، لم تصيباه، بل أصابتا كبشا بائسا ... ثم إنه بإمكان المرء التساؤل عن الفائدة من قتله" (بحثا عن آمال الغبريني، ص 59-60)، المشهد يبين لنا أن الحيوان أيضا مستهدف، و ليس بعيد عن الأحداث، الحادثة تذكرنا بقصة "سيدنا إبراهيم" –عليه السلام-، لما أمره الله سبحانه و تعالى بذبح ابنه "إسماعيل" –عليه السلام-، هذا الطلب كان فداؤه كبش عظيم، رغم أن "المهدي" أورد صفة لهذا الكبش (بائسا)، دلالة على الفقر، مادامت الرصاصتان كانتا متوجهتان إلى إنسان غير مهم، توجهتا إلى كبش بائس غير عظيم.

دلالة اسمه "المهدي" مشتقة من الهدى أي النور و الهداية، و البعد عن الضلال، (المهدي) اسم معرف "بأل" التعريف، العادة أن نطلق اسم "مهدي" و ليس "المهدي"، كأنه المهدي المنتظر "عيسى عليه السلام"، رغم الإصابات التي كان يتعرض لها غلا أنه بقي حيا، اختتمت الرواية و "المهدي" على متن الطائرة، في السماء، كما بقيت روح سيدنا عيسى عليه السلام" معلقة في السماء، هذا من ناحية التخمين الأول، أما الثاني، فكيف يكون اسمه "المهدي"

و في حياته الكثير من ثغرات السوء، في الأيام الأخيرة صارت الكوكايين تجري في عروقي" (بحثا عن آمال الغبريني، ص 238)، أصبح مدمنا، كان لنشاط اللاوعي و الهروب ومن الواقع إلى الأحلام و الأوهام الشيء الكثير، فكان حله الوحيد هو الهروب.

"موح الشريف"، لهذه الشخصية دور في فعاليات النص الروائي، لما تنضوي عليه من سلوكات و أفعال، مند مدة و هو يشتغل بفندق الجنوب، لا يبرح مكانه، لذا وصفه المهدي بحارس المعبد الوفي، "كان واقعا كعاتدته، يحرس المعبد بأمانته المعهودة، و بأناقته الصارمة، و بهيئته و بشعره القصير" (بحثا عن آمال الغبريني، ص 86).

ألا يدل هذا على نزاهته في العمل؟ و على قدرته على حفظ أسرار المقيمين بفندق الجنوب؟ كيف تكشف أم موح الشريف عن داء ابنها الذي ألزمه الفراش و المكوث الطويل في المستشفى، الوالدة و الأخت كانتا تعانيان ليس فقط من مرض "موح الشريف"، بل من مصدره أيضا، من الزنا، من جسم المرآة العاري الذي زرع في جسده بذرة الموت، من فقدان الشرف و الإحساس بالعار.

من خلال اسمه نرى أنه يتكون من مركب: موح / شريف، فلفظة "موح" تطلق للنداء لابن البلد، فهو ابن البلد، و يعرف سكان المدينة، أما أنت فمثلي غريب"، (بحثا عن آمال الغبريني، ص 124)، كانت نهاية حارس المعبد المكوث في المستشفى، سببه الاختلاط بالمومسات اللواتي أفرزن في جسمه فيروس الداء العليل، و الأمل في الشفاء قليل.

"سحنون جنجن" المغامر، أقل ما يلاحظ على هذا الاسم أنه شخص يسود عالمه اللهو و المجون، العبث و حب المغامرة، "أما اليوم فقد أصبحت متخصصا في تهريب الأفارقة"، (بحثا عن آمال الغبريني، ص 162)، إضافة إلى كونه يتعاطى المخدرات، "لذا أخذها و أسرع بها إلى شفته، في ذهنه سرى مفعولها، كما لو أن غشاوة لذيذة راحت تنفذ إلى خلاياه، لأول مرة يحس بذبك الأثر الذي شبه ما يحدث الموسيقى في النفس أحيانا"، (بحثا عن آمال الغبريني، ص 173)، ذلك حتى لا يحس بخطر الرحلة، كان يرقص كالهنود الحمر، و أحيانا كالأفارقة، فكانت رقصته تشبه رقصة "زوربا"، قصة صوفية، بدائية، متوحشة، و غربية، تأثر بعشق "زوربا" للحياة و رقصته الشهيرة على شاطئ الموت.

"ليليانا" رمز الإغراء، تنفجر لغة الرقص عند "ليليانا" التي أبيدت أسرتها عن آخرها، "في تلك اللحظات لم يفكر في عائلتها التي أبيدت عن آخرها، و لا في قريتها التي لحقها الدمار و الخراب"، (بحثا عن آمال الغبريني، ص 225)، إلى مغزى إيديولوجي، "لحظتها فهم أن جسمها لم يكن في الحقيقة يرقص، غنما يتكلم، يصرح، يبكي، و يتألم، يحاول أن يتحرر من كوابيس مخزونة في داخله، تركها تواصل الرقص، فاستمر جسمها يتكلم، ينوح، يفرغ ما فيه من عذاب و ذكريات".(بحثا عن آمال الغبريني، ص 227).

روايتنا تعمل على خلق إيديولوجية في مشهد الرقص، تمثل حقيقة الصراع بين أزمنة الماضي و المستقبل، الذاكرة و النسيان، "ليليانا" لم تكن ترقص قصد الفرجة، إنما لأن جسمها كان بحاجة إلى الترويح، كان يتكلم و يبكي، كان بمثابة الترجمان، يعمل على توضيح القصد، كيف لزهرة في ربيع عمرها أن تسلك هذا الاتجاه الذي أجبرها الواقع أن تخطوه؟

"هدى"، رمز الهداية، أخت "موح الشريف"، الهادي من أسماء الله الحسنى، فهو الذي يهدي كل مخلوق، و "هدى" شابة في مقتبل العمر، "حين عادت ظهرت معها شابة في حوالي العشرين من العمر، يا الله، كم كانت جميلة ! المكان أصبح بغتة قاعة عرس تتلألأ فيها الأنوار و النجوم و الضياء" (بحثا عن آمال الغبريني، ص 144)، اقتراح "موح شريف" قدمه للمهدي ظنا منه أنها هي التي ستنسيه همومه و تخفف من آلامه، الزواج يحصنه من ارتكاب الزنا، خاصة في مكان كفندق الجنوب المليء بالمومسات، فتكون "هدى" بمثابة الأنثى الراشدة الهادية للمهدي.

حضور أسماء الأجانب في الرواية وارد بشكل ملفت للانتباه، كـ "مماذوكيتا"، "موديبو برارى توري"، "ليليانا"، كلها أسماء لشخصيات توحي بوجود العنصر الغريب بقوة في الفندق، الجميع في هذا الفندق هاربون، لكن سبب الهروب يختلف من شخص لآخر.

أسماء المدن أيضا موجودة نسبيا في الرواية، كالمدية مثلا، البليدة، العاصمة الجزائر، و غيرها، و هي إحالة على أماكن تأزم الوضع السياسي، أماكن تمثل بؤر التوتر و القتل و المجاز.

غير أن الأمر اللافت للنظر، هو عدم ذكر اسم المدينة التي دارت فيها أغلب أحداث الرواية، مدينة "فندق الجنوب"، و هذا ما يحيل على أمرين اثنين: أحدهما أقنع من الآخر، ربما يكون قصد الراوي تمويه و تشويش للقارئ، و دفعه للبحث عن كنه في هذه المدينة، و ربما يكون تشويه لهذه المدينة المنفية التي اجتمع فيها مشبوهون من مختلف البقاع، الكل فيها هارب من مصيبة ما، إلى ذلك الفندق اللعين، إلى مدينة الجفاف و القحط، و الحرارة الدامغة، و اليأس، و المخدرات، و الجنس، و كل أنواع الموبقات، فعدم ذكر اسمها في نظر الراوي هو جعلها بدون هوية، بدون أصل، بدون اسم، و هو في الحقيقة خير اسم لها.

"كتاب الأسرار" يبدو عنوانا مستفزا للقارئ، يتأبط لغزا ما، يتعسر تفكيكه دون تصفح الرواية كاملة بتدبر، و كأن منظومة الرواية تشي بالتمرد على الأحداث البسيطة و العادية، و توحي بكل ما هو غامض و معقد، إن المحلل لعنوان رواية "كتاب الأسرار" بتمعن و دقة يجد أن الكتاب هو كل ما يحمل معلومات و أفكار، أما الأسرار فهي الافضاءات الروحية، و العنوان يزخر بشكل من أشكال التفاعل النصي مع نص الكاتب الجزائري "واسيني الأعرج" "كتاب الأمير" هو التناص الإجتراري الذي يأخذ فيه النص السابق من النص اللاحق ألفاظا و يغير أخرى، فتدخل الروايتان من حيث العنوان فتنتج لفظة من العنوان السابق، و تستعمله بطريقة أخرى، ملفتة للانتباه، و يكون العنوان متناسقا معبرا عن إمكانيات الرواية، و قدرتها على الانفتاح على نصوص أخرى، و تأكيدا على أن من ينشد مغامرة الكتابة عليه أن يكون أكثر من كاتب، بل قارئا و متابعا بالدرجة الأولى إن خروج رواية "كتاب الأسرار" عن السائد المألوف، جعل المتلقي يتوه عن كشف حقيقة و مقصدية الروائي من وراء كتابة هذا النص السردي، لأن الرواية تلامس ما هو ذاتي و متخيل في البناء و لعل قراءة العنوان "كتاب الأسرار" يستهوينا إلى الحفر في علامات التعجب المتجلية في الرواية، و لعلنا نبدأ بالأسماء.

الفصل الثاني _____ شعرية التناص في روايتي "بحثا عن آمال الغبريني" و "كتاب الأسرار"

تدور رواية "كتاب الأسرار" في حلقة تضم جملة من الشخصيات، تحمل أسماء، أهمها اسم البطل "نذير زاهر"، و نذير لفظ يدل على النذرة و القلة، كان إنسانا محيرا، قلقا، غامضا أحيانا و مجنونا، بل و ملعونا، كان الموت يطارده دائما، لكنه أبى أن يخطفه.

في الحقيقة لم يكن نذير زاهر سوى مجرم ابن مجرم، ينحذر من الفرع الملعون لشجرة آل زاهر، قصتهم الأولى مع الموت بدأت عندما قتل أحد الأجداد والده، و استمر فعل القتل في تلك السلالة كما لو أنه قدرهم جميعا.

الشطر الأول من اسمه ينطبق على شخصيته، فهو نذير ناذر بكل ما تحمله اللفظة من معاني، أما الشطر الثاني فهو على العكس من ذلك تماما.

"نذير زاهر" كان يتمنى لو أن القدر جعله ينتمي إلى الفرع الخير من شجرة "آل زاهر"، لم يحمل البطل هذا الاسم على طول خط السرد، فبعد سجنه مدة خمس سنوات حول اسمه إلى "عثمان أيوب"، ذلك الرجل الذي ما إن دخل إلى بلدة "مروانة" حتى انقلب حالها رأسا على عقب، و أصبح ذلك المجرم القاتل ابن المجرم رجلا مبروكا يتحاكى أهل مروانة ببركاته.

هذا اللقب للشخصية يتكون من دال و مدلول أي من علامات لسانية، الدال حاضر هو الاسم، أما المدلول فهو غائب، تنضوي تحته دلالات مختلفة، فعن طريق الاسم تتميز الشخصية عن باقي الشخصيات الموجودة في المسار السردي فتحدد وظيفتها.

"نذير زاهر" أو "عثمان أيوب"، كلاهما اسمان لنفس الشخصية المحورية في المتن السردي، كلاهما اسم مركب، و هذين الاسمين المستعارين يدلان بصدق على هذه الشخصية، فشخصية الغريب "عثمان أيوب" لا أحد يكشفها إلا بعد قراءة المخطوط الذي يحكي قصة الجريمة.

"نهلة" زوجة "نذير زاهر" تحمل معنى النهل فكانت المنبع الذي تشرب منه "نذير زاهر" الحنان و الحب و حتى صديقه "مرزاق توبا"، لكن لا أحد منهما استطاع المحافظة عليه، كانت نهلة رقيقة و ناعمة بريئة رقراقة و حساسة، كما لو أن الحياة عندها ليست غير نور و جمال و سحر حب، وجهها جميل، بريء و مشرق، يتوهج بكل الآمال و الأحلام و الوعود المرجوة، كانت دائما تبدو و كما لو أنها صبية صغيرة، لا تزال بعد على غير وعي بالوجه الآخر للحياة، القبيح، الشرير و المؤلم.

شابة جميلة تحصلت على شهادة الليسانس، تزوجت "نذير زاهر" بعد قصة حب جمعتهما، لطالما حافظت عليه و اعتنت بوالده المجرم، دون أن تعرف شيئا عن قصة الجريمة، كانت شابة في مقتبل العمر، زهرة في ريعان شبابها/ فقدت اليقين بذاتها بعدما أراد منها زوجها "نذير زاهر" أن تكون صورة مطابقة لتلك الشاعرة المغمورة التي توفيت في زمن مضى، فأصبحت "نهلة" تبحث عن صورها و تقلد طريقة لباسها، و تسريحة شعرها، توفيت "نهلة" أثناء الطوفان، لقد بعث بها "نذير زاهر" إلى الموت دون أن يقصد.

"- كانت عند الخياطة ... تفصل فستانا كالذي كانت ترتديه... ضياء...

- كالتي كانت ترتديه ضياء؟ " (كتاب الأسرار، ص 133).

تموت "نهلة" أثناء الطوفان الذي أصاب المدينة و جاء على آخرها، تموت أثناء خروجها لخياطة فستان يشبه فستان "ضياء" الشاعرة المغمورة في الصورة، بعض الناس قالوا أنهم شاهدوها و هي تحاول التشبث بعمود كهربائي، قالوا أن التيار خطفها كالريشة.

"نهلة" لم تكن تقلد "ضياء" بمحض إرادتها، كانت تمثل حقيقة الصراع بينهما، لم تكن تقلد قصد الفرجة، و لا لأنها كانت بحاجة إلى التقليد، كانت تتكلم، تعبر، و تصرخ، و تبكي بمثابة الترجمان تعمل على توضيح القصد، كيف لزهرة في ربيع عمرها أن تسلك هذا الاتجاه الذي فرضه عليها "نذير زاهر" بنزواته الفردية.

الإمام "أمقران بن عبد الله"، كما هو واضح من خلال اسمه إنه واحد من خلق الله يخطئ أحيانا و يصيب أحيانا، رغم عمله كإمام للبلدة إلا أن أفكاره و اتجاهاته لم تكن توحي بذلك، كان ناقما على الوضع في "مروانة"، لطالما كتب إلى العاصمة طلبات للتحويل، لم يفتأ يشعر بالضجر من هذه البلدة، كان يشق عليه قضاء بقية حياته في تلك البقاع المنسية و الضائعة، كان الإمام من أتباع النبي الملحد "ماركس" أيام مراهقته، حينها لم يكن مني إلا أن خلعت الجبة و الشاش و عدت إلى ارتداء سروال الجينس و قميصا ذا كمين قصيرين، و إلى انتعال بلغة، كأي واحد من الدهماء، لقد وجدتني أستكنف عن القيام بالآذان، خاصة أذان الصبح، بل حدث و أن غبت مرتين عن الصلاة بالناس في يومين من أيام الجمعة، (كتاب الأسرار، ص 08).

بلا شك أن سلوك الإمام كان أخرقا، ينم عن عدم تخلصه بما فيه الكفاية من معتقداته الماركسية السابقة، أيام كان مريدا متعصبا من مريدي "ماركس"، المعروف عند منكري دعوته "بكارل الشيطان"، يعمل بالتعاليم الواردة في كتابة و يضحي في سبيلها.

تحمل هذه الشخصيات بأسمائها دورا في فعاليات النص الروائي، لما تنضوي عليه من سلوكات و أفعال، و تعدد الشخصيات يتبعه تعدد الأسماء تبعا لتعدد الأهواء و المذاهب و الإيديولوجيات و الثقافات و الحضارات، و لا وجود لنص سردي يغيب عنه هذا التركيب.

2- الألفاظ و العبارات:

حرص الكاتب على الربط بين تشكيل هذه الرواية و مضمونها من أجل الوصول إلى القارئ، و من خلال تكثيف الأحداث بشكل يبتعد عن الصورة التقليدية، و هو يستثمر طاقته الإبداعية في تطويع اللغة و تقريبها من السرد الفني، و من خلال الأسلوب الذي يميزه، يجعله لا يضع من الجمل ضرورة له في البناء الفكري العضوي للرواية ككل، فتتميز لغته بأنها توحي أكثر مما تخبر، و لذلك تكون قراءة الرواية ممتعة، لأنها تمنح القارئ حق المشاركة في إعادة كتابتها، فيتداخل الشكل مع المضمون، و تستمد الرواية حرارتها من خلال قوة ألفاظها و عمق مضامينها[1].

رواية (بحثا عن آمال الغبريني) رواية سياسية، لكنها سياسية بأسلوبها الفني الخاص حيث يرسم الكاتب بناء روائيا من خلال مستويات لفظية تسمح للسياسة بالتغلغل فيها من خلال الأحداث، فلفظة (بحثا) مشتقة من كلمة بحث، يبحث، بحثا، و البحث هو طلبك الشيء، و كذلك أن تسأل عن شيء، و سميت "سورة التوبة" البحوث لأنها بحثت عن المنافقين و كشفت أسرارهم، و فتشت عنها، كذلك إبراهيم سعدي يبحث عن آمال رمز السكينة و الأخوة التي فقدتها الجزائر.

إذا كانت آمال رمز الجزائر و المجتمع، فهل نستطيع عد عدم العثور عليها أثناء رحلة البحث فقدانا للأمل في عودة السكينة و الطمأنينة للجزائر؟

استعمل الكاتب لفظة (بحثا) نكرة لا تكتسب تعريفها إلا بإضافة اسم آمال إليها، و وردت اللفظة عدة مرات في الرواية "أين سيذهب للبحث عنها..."، (بحثا عن آمال الغبريني، ص 16)، "...لكني سأمضي للبحث عنها في البلدان الإفريقية الأخرى"،(بحثا عن آمال الغبريني، ص 248)، "...سأموت بحثا عنها..." (بحثا عن آمال الغبريني، ص 248)، "...جئت أبحث عن آمال".(بحثا عن آمال الغبريني، ص249).

جاءت لفظة الغبريني من غبر، يغبر، عبورا، فالغابر الباقي، و الغابر الماضي، و هو أمل الروائي الضائع الذي جعله رهينة الماضي المستمر في البحث عنه، و الغبريني هو اسم ولي صالح في القبائل في ولاية تيزي وزو، و هي نفسها الولاية التي ينتمي إليها الروائي إبراهيم سعدي.

جاء اسم (آمال) نكرة لكن الاسم الذي تلاها عرفها (الغبريني) أطلقت الكلمة في معناها المجازي الإستعاري، فمن يقرأ هذه الكلمة للوهلة الأولى يتوهم أن البطل يقصد بها حبيبته التي ضاعت منه، و مضى للبحث عنها في كل مكان، لكن أثناء القراءة المعمقة للرواية تأخذ (آمال)

---

[1] - سمر روحي الفيصل: الرواية العربية، البناء و الرؤيا، مقاربات نقدية – دراسة-، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص 215.

أبعادا أخرى، فهي رمز الحرية، رمز الجزائر المسلوبة، رمز البحث عن الأمان، فهي أمل الجزائريين في جزائر المستقبل.

تعددت الشرائح الاجتماعية في الرواية فتعددت الألفاظ الذي تعبر عن طبيعة كل صوت و ثقافته[1]، فـ"مماذوكيتا" بلغته الفرنسية ذات اللكنة الإفريقية، و حديثه مع تلك المومس يوحي بحضور ثقافة أجنبية في الرواية تعبر عن فكر خاص و لغة خاصة، و هي خاصية واقعية للغة الروائية و ضرورة تمليها بعض عناصر النص الروائي لتوضيح التمايزات اللهجية و الشخصية و التباين في نبرة الكلام، بحيث تغدو الرواية ذات قيمة دلالية هامة جدا ليس من السهل التخلي عنها[2].

الألفاظ في الرواية "بحثا عن آمال الغبريني" هي عبارة عن مرجع يتضمن بداخله العلامة و الرمز و تكثيف المعنى بحيث يحاول المؤلف أن يبين مقاصده من خلالها، أي أن اللفظ في الرواية بمثابة النواة التي خاط بها المؤلف نسيج النص، فالألفاظ تتجاوز الدلالات القاموسية المباشرة، لتتحول إلى نواة نسج من خلالها إبراهيم سعدي مشروعه الروائي ككل، من ثم قامت الألفاظ بتعيين دلالات النص، لكنها لا تعينها مباشرة، إنما تنجز مقصدية الكاتب بواسطة تكثيف الحمولة الاستعارية داخل المحكي، و لا تبلغ هذه المقصدية أهدافها إلا بعد انجاز فعل القراءة.

يحدد اللفظ داخل الرواية، لكن هل يكتفي به الروائي أم يقرنه و يحوله إلى عبارات و جمل طويلة و قصيرة حسب ما تقتضيه الرواية؟

تراوحت العبارات في رواية "بحثا عن آمال الغبريني" بين الطول و القصر حسب ما يستدعيه المشهد الروائي، و هو ما يعتبر أثرا لتنظيم الصفحات و ضبط نظامها، فيوظف الكاتب النقاط المتتالية بين العبارات لكي يترك المجال لتخمين القارئ.

"لكن آمال فجأة تبكي.

- أخرجي ... أخرجي"(بحثا عن آمال الغبريني، ص 38).

هنا يأتي دور القارئ، ماذا قالت لأمها "حليمة" يا ترى؟ المقام صعب.

أما استعماله النقاط المتتالية بين العبارات "و أن يتصل بطبيب ذكرت اسمه و رقم مكتبه... إذا وجدته، سيقدم لك المعلومات"(بحثا عن آمال الغبريني، ص 60)، فالممرضة كانت خائفة من إعطاء المعلومات للمهدي خوفا منه، لا يمكنها أن تقدم له أية معلومة عن الشخص الذي تم نقله إلى المشفى، قد يكون السائل جاء لقتله.

يكثر حضور الحوارات في الفعل السردي، و التي يقوم بها وناس الخضراوي و المهدي المغراني مع عامل الفندق، و غيرهم، لأن السارد يلتزم بتوزيع الأدوار، لهذا تكثر المشاهد الحوارية التي يتم فيها تبسيط اللغة الفصحى لتتجه تقريبا إلى اللهجات العامية الدالة بأنواعها ما أمكن، دون المساس بالأبنية اللغوية الفصيحة، و هو أمر لا يمكننا إدارة الظهر له و كأنه غير موجود إطلاقا، لأنه يسهم بشكل كبير في توسيع الأفق اللغوي و اللهجي.

---

[1] - المرجع السابق، ص 226.

[2]- المرجع نفسه، ص 47.

" من ؟ فأوضح المهدي:

- السيد الذي كنت تتحدث معه.
- لا، ليس من العاصمة.
- لا أدري لماذا أحس كما لو أنني رأيته في مكان ما من قبل.
- ربما يشبه شخصا تعرفه.
- ربما، أجاب المهدي بدون اقتناع، و هو ينفث الدخان من منخريه.
- هذا أمر يحدث أحيانا.
- هل تعرفه؟ عاد ليسأله بعد لحظات من الصمت" . (بحثا عن آمال الغبريني، ص 13).

كما يستعمل الكاتب حروف النفي في عباراته "آمال لن تعثر عنها لا أنت و لا أنا"، (بحثا عن آمال الغبريني، ص 213)، حيث تغلب على المقاطع السردية الجمل المنفية، إضافة إلى الجمل الوصفية التي تحقق انفعالات عند القراءة، حيث حرص على استعمال اللغة الإنشائية أثناء وصفه للشخصيات الروائية و الأماكن التي تنقل فيها البطل.

عند الوقوف بدقة على لغة الرواية نلاحظ أنها تعتمد الإنشاء كثيرا و الخبر قليلا، و هي نتيجة بديهية لغزارة الصور و الوصف، فلغة الصور إنشائية و لغة الحكاية خبرية، فالإنشاء عماد اللغة في الرواية و الخبر مقصور على سرد الحوادث الروائية.

إن قارئ رواية "كتاب الأسرار" يلاحظ أن هذا النص لا يسير على مستوى واحد، فهو مرة ذو مستوى واقعي، و أخرى ذو مستوى أسطوري، و ثالثة ذو مستوى رمزي، و رابعة ذو مستوى سياسي، كما يلاحظ القارئ في الوقت نفسه أن هذه المستويات تتداخل في شبكة العلاقات الروائية و تمتزج، مكونة البناء الفني للرواية.

من خلال تعدد مستويات النص تتنوع الألفاظ و العبارات بين الواقعية و الأسطورية و الرمزية و السياسية، حيث يختلف قاموس الألفاظ و العبارات و يتراوح و يتراوح بين الألفاظ الصوفية كاستعماله لفظة المكاشفة، الولي الصالح، الضريح، الصوفية، للدلالة على الاتجاه الصوفي الذي كان يمثله البطل، و الألفاظ الرمزية كاستعماله لفظة و القبو، المكتبة، الحضارة للدلالة على الحضارة الغابرة في مدينة مروانة و التي راح الإمام أمقران يبحث عنها أملا أن يعثر على ما يدله عليها و السوداوية، فيستعمل الكاتب لفظة النواح، و يطيل شرحها و ألفاظ أخرى من هذا النوع كالبكاء و النحيب و الشجن... .

إضافة إلى ألفاظ تتعلق بالأساطير و المقصود هنا أسطورة "قابيل و هابيل" و ما يتعلق بفعل القتل و استعماله لألفاظ من قبيل: مجرم، ابن مجرم، الجريمة، الفرع الآثم، الشجرة الملعونة، القاتل، الشقي، العذاب، الهرب و غيرها من الألفاظ التي تتعلق بجريمة القتل التي ارتكبها البطل عندما قتل صديقه و رفيق دربه الوحيد.

إن "نذير زاهر" شخصية محورية في رواية " كتاب الأسرار"، كما أن عرض الحوادث التي جرت موظف لخدمة الخلفية الإنسانية و الاجتماعية له، أو تقديم براهين صادقة على ما توقع حدوثه، و قد استخدم السارد الصديق "مرزاق توبا" الذي يحمل ضمير المتكلم في أغلب فصول الرواية، و في هذه الفصول لا نعثر على أي شيء خارج ما تراه عيني "مرزاق توبا" أو ما يفكر فيه إيزاء قصة حياة صديقه المجرم.

العبارات في رواية "كتاب الأسرار" طويلة جدا حيث تصل إلى جمل مطولة و فقرات أحيانا، "حتى طلقات الرصاص التي كانت تمزق المدينة بين الفينة و الأخرى لا أسمع عنها و عن نتائجها إلا من خلال ما يصلني من أخبار في الشارع أو في شاشة التلفزيون –شيء واحد تناهى إلى غاية بيتي- ربما لأن الوقت حينذاك كان ليلا- هو دوي قنبلة ظننت أنها انفجرت في مكان بعيد بالمدينة، لكن تبين لي في اليوم التالي أن الانفجار حدث في شارع قريب". (كتاب الأسرار، ص 77).

تعج الرواية بالأشياء الرامزة التي تحث المتلقي على التأويل، إنها حقل من المجازات، فيه الواضح، و القريب من الوضوح، و فيه المبهم و الغامض، و المتلقي وسط هذا الحقل مضطر إلى اليقظة و إعمال الفكر، فالعبارات الصوفية توحي بأن نذير زاهر في نهاية حياته إلى صوفي سيتحول إلى صوفي بعد كل أبحاثه، حول الموضوع "- أنا أعد كتابا في التصوف، كما أخبرتك، و لا علاقة لي بشيء آخر".(كتاب الأسرار، ص 75).

يستعمل الكاتب العبارات الدالة على أسطورة القتل "بعيدا إلى أن أنتهي إلى قابيل جدنا جميعا".(كتاب الأسرار، ص 249)، فتتنوع العبارات في الرواية و تختلف و تتحاور الأحداث

و الأشخاص و الأساليب فيتنوع الكلام و مستوياته و خصائصه، و اختلاف ذلك و حواره في الرواية، كما في الحياة[1].

هناك احتفاء واضح بالمفردات و التراكيب ذات الدلالة السوداوية، فنبرة الراوي تميل إلى القسوة الشديدة عندما يتعلق الأمر بالوالد المجرم أو بفعل الجريمة، نذكر على سبيل التمثيل: أما مجرم، أنا ابن عاهرة، انفجار قنبلة، الجثة الهامدة، و غيرها من العبارات الثقيلة الوقع على القارئ.

هكذا تكون اللغة على نحو ما كائنا حيا، تتطور بعض مفرداتها و عباراتها و يموت بعضها الآخر أو يهجر و يودع في طيات المعاجم، و زواياها المنسية.

3- اللغة:

المتفق عليه هو أن النص الروائي لا يتم إلا باللغة، لأنها الوسيط الفني الذي يربط العلاقة بين المبدع و القارئ، فهي بذلك أداة توصيل، و مادة أولية هامة.

يتم بناء المتن الروائي السردي في رواية "بحثا عن آمال الغبريني" وفق تعليمات سردية، عبر عنها "إبراهيم سعدي" برموز لغوية، مكنتها من إنجاز وظيفتها التواصلية مقاربة المتخيل و ما يحمله من دلالات للتعبير عن الواقع، فالمتخيل منجز ذهني فكري، في حين أن الواقع هو واقع معيش متشبع بالحقيقة.

تمردت رواية "بحثا عن آمال الغبريني" على البنية الفنية التقليدية، و سلكت مسار الانزياح السردي، "فالمبدع مطالب بأن يكون له قدرات خارقة و غير عادية تمكنه من إعادة تشكيل اللغة ليعلو عن المستهلك منها و يتجاوز التركيب إلى الصياغة و التعبير"[2]، و بالتالي لم تعد "اللغة أداة إبلاغ، و إنما صارت فضاء إبداع "Espace de création" و أفق كتابة قادرة على تشكيل نص روائي متميز تشتغل صيرورته داخل اللغة"[3].

إن ما قدمته رواية "بحثا عن آمال الغبريني" من أحداث سردية تعكس الصراع السياسي و الديني و التاريخي الذي عرفه المجتمع الجزائري، و ما نتج عنه من اهتزاز في القيم و معاناة الفرد الجزائري من الغربة و الخوف داخل وطنه، فالشعور بالغربة هو علة التأثير الذي ينتاب

---

[1] - جهاد عطا نعيسة: في مشكلات السرد الروائي – دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص 109.

[2]- مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصة القصيرة، (دراسة)، الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص 11.

[3]- بن جمعة بوشوشة: التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي، ط1، المطبوعات المغاربية للطباعة و النشر و الإشهار، تونس، 2003، ص 70.

المتلقي، فيأخذ مستويات و صور عدة، قد يكون الكاتب في حد ذاته قبل بدء الكتابة، قد يكون البطل المحرك للأحداث، و قد يكون القارئ و يسمى المبدع الذي يدخل ضمن طبقة القراء عند انتهاء الكتابة.

حرك الإحساس بالغربة مخيلة المبدع كي يكشف عن الراهن، وفق بنى جمالية سايرت التحولات التي عرفها الواقع، و التحولات التي عايشها الروائي في واقعه حتمت وجود تحولات على مستوى البنية الفنية بهدف إبراز "مشكلات التخييل و محاولة إشعار القارئ بالجهد الذي يبذله الكاتب لتحوير الواقع و تنسيقه و إعادة اخراجه في صوغ تخييلي يستمد من الواقع المتعدد عناصره، و لكنه يختلف عنه في نهاية المطاف"[1].

إن اللغة في رواية "بحثا عن آمال الغبريني" دعامة لتشخيص مواقف و أفكار و إيديولوجيات عديدة، عمل الروائي على إيصالها للمتلقي، و اللغة بوصفها رموزا مشحونة بسياقات ثقافية و اجتماعية جعلت رواية "بحثا عن آمال الغبريني" مشحونة هي الأخرى بتعدد لغوي غلبت عليه اللغة الراقية التي ميزت كتابات إبراهيم سعدي غالبا، آخذا الألفاظ من منابع مختلفة، معبرا بها عن تساؤلات فكرية تبحث عن إجابات واقعية، فتعدد اللغات لا يقتصر على مجال ثقافي واحد، بل هو سبيل مرجعية ثقافية واسعة فلسفية استيمولوجية ترى أن الغيرية (alterité) سمة محايثة للإنسان، و سمة محايثة لكتابات المبدع على وجده الخصوص، فاللغة لابد لها من الاقتراض من لغة الآخرين، لفتح المجال لفضاء واسع للتعبير، فتأتي ملتحمة بحمولات الفكر و الإيديولوجيات، و بمختلف المعطيات السوسيوثقافية، مما يجعل اللغة الواحدة متعددة المستويات و متباينة الدلالات (الواحد المتعدد)[2]، و بالتالي فاللغة تركيبة معقدة تشكلها مضامين النص المختلفة من النفسية و الاجتماعية و التاريخية و التخييلية.

لعل اللغة في هذا النص، لا تقل عن المضمون الذي تحمله، فهي لم تعد وسيلة- بل أصبحت هدفا في ذاتها، و كأننا باللغة في النص الروائي لم تعد حاوية لهذا النص بمكوناتها، بل هي النص ذاته بمحمولاته و دلالاته، و أي شائبة تشين اللغة لا تستثني مضمونها.

إن أهم ما يميز الرواية هي اللغة الراقية التي تغلب على المتن الروائي، وهو أمر مألوف عند الروائي إبراهيم سعدي، لكن هذا لا يخلو من توظيفه للتعدد اللغوي، مستعملا بعض الألفاظ باللغة الفرنسية، و التي نجدها مكتوبة بحروف اللغة العربية، لكن الأصل في الكلمة فرنسي، و هو ما يعرف بتهجين السرد، "كان جالسا في زاويته المعتادة أمام طاولة عليها ستيك فريت و زجاجة خمر "لوبريزيدان"، (بحثا عن آمال الغبريني، ص 05) ، إضافة إلى قوله في مقاطع أخرى" سيارة دايو، صحن برابول، حذاء الباسكيت، كاسيته، الكوكايين، اللاندروفر، شان ستيريون، الريتروفيزور، ... و غيرها من الألفاظ المستقاة من الواقع المعيش، و التي تطلبها اللغة في المتن الروائي للتعبير عن الحياة اليومية، إن هذا التوظيف يزيد من شعرية النص الروائي الذي نحن بصدد دراسته، فالكاتب يعمد على ربط لغة نصه مع اللغة اليومية بأدوات معبرة عن ذهنيات و ممارسات محيط معين.

---

[1]- محمد برادة : أسئلة الرواية: أسئلة النقد، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص 50.

[2] - مصطفى المويقن: تشكل المكونات الروائية، ط1، دار الحوار للطباعة و النشر، سوريا، 2001، ص 198.

من خلال ما سبق، فإن اللغة في رواية "بحثا عن آمال الغبريني" لغة راقية ممزوجة بلغة فرنسية معربة، أدت دور الوسيلة من أجل إبلاغ فكرة ذات مرجعية معينة، تتمثل في حضور الأجانب و لغتهم في الرواية فحققت شعرية و انزياحا سرديا خاضت غماره معتمدة في ذلك التمرد على القديم.

يتجلى المشهد اللغوي الواقعي في رواية "كتاب الأسرار" انطلاقا من اقتناص الكلمة من حركية الواقع اليومي، و تطويعها بجرأة لخدمة الفن، فإبراهيم سعدي يستبعد اللغة المحنطة، يمتص أحيانا من لغة الشارع، ومن الواقع كاستعماله مثلا لفظة: القربة الطافحة، كسرة، الجبانة، بلغة ... و غيرها، مما يجعل اللغة بوابة تفتح على سراديب الرواية، ليصبح الشكل هو المضمون، فينعكس في صورة مشاهد لغوية، ذات أطياف متعددة، ذلك أن الرواية تمتص من روافد متنوعة، فجاء الخطاب السردي ملوحا بمخالفة المألوف.

لعل الكاتب بهذا المستوى اللغوي قد برهن على مقدرة اللغة العربية في التعامل مع العبارات العامية المتداولة، فجاءت الرواية بأدوات اللغة اليومية المعبرة عن ذهنيات و ممارسات المحيط دون تسلط أو إيهام واقعي تقمصي يجعلها مبتذلة على حد ما.

حيث يقتفي البحث آثار اللغة في "كتاب الأسرار" إلى حيث مقام آخر، يجدها تنجز مشهدا مخالفا، عبر صفحات الرواية هو "المشهد الكابوسي" حيث اللغة تنفتح بأبشع صور الهذيان، لكن تكشف للقارئ عن القلق النفسي الذي يغالب البطل "نذير زاهر"، الواقع في عذاب الضمير و سطوة الذكريات المذنبة.

من الممكن الإعلان بأن اللغة تنزاح عن منطقيتها، و تتنازل عن وظيفتها في الإفصاح، لتغدو مظللة، فتنتقل بنا، و تكشف بعمق عن هول المعاناة التي يعيشها "نذير زاهر" بشأن شجرة عائلته المجرمة، فيعجز ذهنه عن الإدراك، و تصبح اللغة مشاركا فعالا في الحدث الروائي، و ليس أداة بريئة تتخذ للديكور، و معيارا لمدى التزام الروائي بطقوس اللغة.

لعل تشابك عناصر السرد الروائي من أحداث و مكان و زمان و شخصيات، قد تم التعبير عنها بلغة استطاعت أن تنجز وظيفتها التواصلية، سواء كان ذلك في رواية "كتاب الأسرار" لم تكن مجرد أداة تعبير تقف محايدة وراء حدود الحكي، لتكون إطارا خارجيا يلف المضمون، إنما هي في الحقيقة ذات طموح أبعد من ذلك، لعلها تكون وسيلة بنائية، حين يعلم القارئ أن الرواية نظام متسق بفضل هذه اللغة السردية التي تسنى لها ربط المكونات الروائية بهذا التعبير البنائي/ اللغة، بمعنى إذا كانت البنية تتحكم في بناء الرواية فكريا، فتوجه أحداثها و ترسم ملامح شخصياتها، و تقودها إلى دلالات محددة، فاللغة هي التي تحمل عبء تجسيدها.

بقدر ما تبدو لغة الرواية مشدودة على الواقع الموضوعي، بقدر ما تبدو بمنأى عنه، منتجة في مواقع عوالم ميتافيزيقية، خاصة من خلال المشهد اللغوي الصوفي، فتؤدي اللغة وظيفتها في خلق عالم متخيل، حين يحاول البطل الفرار من أسر الذات و من أسر المجتمع، و فحوى هذه اللغة هو مكاشفة الكنه الرؤيوي "لنذير زاهر" و ما يدلي به واقع ذاتي مقهور، فيبحث عن الانسلاخ من عذاب الذكريات، و التطهر من أدران الذنوب، و كأننا باللغة في هذا النص الروائي لم تعد حاوية لهذا النص بمكوناته، بل هي النص ذاته بمحمولاته و دلالاته، فهي لا تقل أهمية عن المضمون الذي تحمله، إنها معادل ثقافة الكاتب و خبرته، و لغة إبراهيم سعدي تنم عن ثقافته و قدرته الإبداعية.

هناك إشارة أخرى ذات أهمية، وتتمثل في اللغة الهجينة (hybride) أو تعدد مستويات اللغة كاستعماله مثلا لفظه كونتوار، كلاشينكوف والتي كان سبب استعمالها انفتاح الرواية الجديدة على أجناس أدبية كثيرة "وتتشكل هذه البنية النصية المنتج ضمنها النص، من نصوص سابقة سواء كانت موغلة في التاريخ أو معاصرة له"[1]، مما جعلها تمتص من اللغة الأجنبية، ومن لغة الرسالة، ومن اللغة الصوفية...وغيرها.

لم تعد اللغة وسيلة إبلاغ بل وسيلة تعبير، بمعنى أنها تحولت إلى أداة تفكير وممارسة، وليست أداة ممارسة فقط، فتتطلع للمغامرة وخلق واقع جديد، يصدم القارئ، خاصة إذا ما حملت ألفاظا عامية وأخرى هجينة، ما يحمل القارئ على توقع قول أي شيء مخجل أو حتى ممتلئ بالنزوات الفردية، بهذه الصورة يصبح الانفتاح والتعدد في اللغة الروائية موردا استثماريا جماليا، وكأن الروائي يتعامل مع اللغة تفكيرا وممارسة، بخلاف بعض الروائيين الذين يفكرون بلغة ويكتبون بلغة أخرى، هكذا يطعم إبراهيم سعدي روايته بالواقع الموضوعي الذي يستعير منه الكلمات المشحونة بالدلالات المتنوعة التي تزيد النص غنى وإيحاء.

بعد هذه المكاشفة بوسعنا الاعتراف بان إبراهيم سعدي اتخذ من اللغة أداة تفكير، جاعلا من الخطاب السردي أشبه ما يكون بمختبر لغوي، مارس من خلاله الوعي و اللاوعي، العقل و الهذيان، فهو حين يبتكر هذه الأنساق اللغوية المغايرة، يجعل من لغته الخاصة "مشكلة" على

[1] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص السياق)، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص34.

حد قول "رولان بارث" ، مشكلة لقارئ، صادمة له، تتشح الألوان الهدم و المغامرة، بل يبتكر ما يمكنه من أنساق لغوية مغايرة و مختلفة.

من خلال ما سبق فإن اللغة في كتابات إبراهيم سعدي أدت دور الوسيلة من أجل إبلاغ فكرة ذات مرجعية معينة، و حققت جمالية و انزياح سردي خاضت غماره معتمدة في ذلك التمرد على القديم.

I. شعرية التناص المكاني

1- الأمكنة وأسماؤها:

لقد اعتمد "إبراهيم سعدي" في روايته "بحثا عن آمال الغبريني" الحيز المكاني وسيلة لتبليغ أفكاره، بحيث وسع مجال الإبلاغ إلى المتلقي، محافظا بذلك على نقل الفكرة التي يمكن أن تعجز اللغة عن إيصالها كما يجب، و بالتالي فالمكان لدى "إبراهيم سعدي" قائم بالمعنى الروائي الذي يعبر عنه السرد.

في الرواية عبر رحلتها اللامتناهية، نجد أن المكان حامل لدلالات مرتبطة بالشخصيات و الزمن، لقد فسح الروائي المجال لأحداثه كي تتحرك في فضاءات تلك المدينة الواقعة في جنوب الجزائر، و ذلك الفندق الذي أطلق عليه اسم "فندق الجنوب" ذاكرا فضاءات أخرى كحي "الأنذال"، و المباني الواطئة، و المنازل الصغيرة، و الطريق غير المعبد،... و غيرها من الأماكن التي توحي بالانقباض و الضيق، فتجعل الراوي في حالة شرود و تيهان و لا استقرار.

لقد صور الراوي المدينة فضاءً مغلقا مقفرا، جمع فيه كل المنفيين، و الهاربين، و المغضوب عليهم، و تجار المخدرات، و الغانيات الإفريقيات.

مدينة لا شيء فيها سوى حرارة تنافس حرارة نار جهنم، مدينة لا ضرع فيها و لا زرع، منسية واقعة خارج الزمن، خارج الحياة و خارج الأمل.

مدينة المتناقضات، جمعت عدة أمكنة في فضاء واحد، و استحوذت مدينة و فندق الجنوب على أمكنة الرواية ككل، يصور الكاتب المدينة في قوله: "من جديد راح يخوض غمار الحرارة الدامغة الجاثمة على المدينة، لا مخلوق في الطريق، و لا حتى مجرد كلب، اختفى الجميع في البيت أو في أو جحر آخر، هروبا من ذلك الغيظ الذي لا يمكن الإنسان أن يتأقلم معه، أحس كما لو أنه كان يسير في مدينة مهجورة، تركها أهلها لسبب ما، كاستحالة الحياة فيها أو إصابتها بوباء من الأوبئة الخبيثة و الفتاكة". (بحثا عن آمال الغبريني، ص 86).

الرواية رحلة بحث رجلين "المهدي المغراني" و "وناس خضراوي" عن امرأة تدعى "آمال الغبريني" ، في تلك المدينة الشهباء المقفرة في جنوب الصحراء، هل كان البحث عن "آمال" الطالبة الجامعية، أم أنهما كانا يبحثان عن الحياة في الجنوب، هروبا من الموت المحتوم في الشمال؟

إن رحلة البحث تلك، لم تكن سوى هروب من ظروف قست على الأستاذ "مصطفى نوري"، ليصل إلى الجنوب، فيصادف بظروف أكثر قسوة من تلك التي تركها في الشمال.

من خلال الأماكن التي صورها السارد في الرواية، نجد أن المنتظر من الصحراء هو الانفتاح و الفضاء الواسع، فضاء يبقي الرواية في حالة شرود، لا وجود لنهاية فيه من تلك المأساة التي تحيط به من كل الجوانب، خاصة و أنه لم يحض بما كان يبحث عنه في تلك المدينة، فإذا به يقرر مواصلة رحلة البحث إلى مالا نهاية، إلى أدغال الجنوب، إلى دول مالي و نيجر و غانا...، بحثا عن "آمال الغبريني"، فيخوض رحلة أخرى مع رجل مدمن يدعى "سحنون جنجن".

إن الخوف من الموت، يدفع ببطل الرواية إلى الاستمرار في الهروب، إلى مالا نهاية، رغم المرض الذي كان ينهش جسمه، و رغم الخطر الذي كان يسيطر عليه من كل الجوانب، إلى أن يلاقي حتفه أثناء رحلة البحث عن الأمل، عن "آمال الغبريني" طالبته الجامعية، هذا فيما يخص الأستاذ الجامعي "مصطفى نوري"، أما عن "المهدي المغراني"، فقد مارس كل طقوس تلك المدينة، حتى أصبح في الأخير مجرد مدمن مخدرات، فقرر العودة إلى الشمال في نهاية الرواية.

لقد صور الكاتب الرواية فضاءً مغلقا، جمع فيه كل المنفيين و الهاربين و كل الخارجين عن القانون، و المدمنين، و تجار المخدرات، و الجنس، فكان فضاء المدينة فضاء مفتوح مغلق في الوقت نفسه، مفتوح باعتبار المساحة الواسعة للمدن الصحراوية، فالمساحة قبل كل شيء، مساحة مفتوحة على حرية التعبير عن الرأي و تقبل الآخر، هكذا ظهرت المدينة في البداية، فكانت المفر الذي لجأ إليه البطل، صحيح أن المكان كان عكس الأماكن الأخرى المحدودة جغرافيا، فالأماكن "ترمز إلى جملة من المحطات التي لا وظيفة لها إلا ضمن ما تمليه مقتضيات رحلة البطل"[1]، فيقف عن محطات عديدة، و يصف وصوله إلى تلك المدينة الجذباء "حين نزل من حافلة الركاب الصغيرة... أشعل لفافة وراح يمشي في طريق غير معبد، تقوم على جانبيه منازل معظمها طور البناء، لم تدخله بعد الكهرباء، لأنه لا صحن برابول يعلو سطحها، و لا أنتين تلفزيون، حي جديد لكنه لا يبشر بالخير، غارق في الغبار، تنتشر فيه الأوساخ، لا شجرة واحدة تنتصب فيه، و بلا محلات، لكن بوسع المرء فيه أن يشتري، حسبما يشاع، الحشيش و الكوكايين و المتعة الجنسية و حتى الوباء الذي ينتقل بواسطة العشق".(بحثا عن آمال الغبريني، ص 130).

تحمل أسماء هذه الرواية مدلولات كثيرة، ما يؤكده "إبراهيم سعدي" آخذا من البيئة الصحراوية رمز للمجهول و الضياع و الصمت و الفراغ، هل كانت مدينة الجنوب ليست إلا محصلة الجزائر، الوطن، و ما عرفه من محن مند الفترة الاستعمارية إلى فترة التسعينات الدموية؟

يمثل الكاتب الجزائر في تلك الطفلة الصغيرة "آمال" التي لم تعرف هويتها، إنها تنتمي إلى أب فرنسي و أم جزائرية، تلك الفتاة الجميلة التي ولدت في بيت معزول، منبوذ، مطرود، متشكل من غرفة واحدة، عديمة النافذة، في ليلة هوجاء حالكة الظلام، رغم البرق و الرعد و وقع المطر و زئير الرياح العاصفة، "حين سمعت حليمة أخيرا صرخة الحياة خطر لها أن تطبق بيدها على مخارج أنفاس الوليد، لكن في آخر لحظة قالت في قرارة نفسها: "أي ذنب ارتكبه هو؟" و لم تكلف نفسها مشقة معرفة ما إذا كان ذكرا أم أنثى، ما الفائدة؟"(بحثا عن آمال الغبريني، ص28).

ما الذنب الذي ارتكبته الجزائر حتى تصبح بدون هوية، "إبراهيم سعدي" كان يبحث عن الجزائر في الصحراء، لأنها أصبحت بدون هوية، بدون أصل، من استعمار أجنبي إلى استعمار محلي إلى أين؟ لا أحد يدري!

---

[1]- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائية السردية، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص 88.

كما صور لنا الكاتب مشاهد و صور من الأماكن التي صادفها أثناء تلك الرحلة التي خاضها البطل من الشمال إلى الجنوب بحثا عن الحياة، "صور من تلك الرحلة راحت بغتة تتلاحق في ذهنه: أشجار الأكاسياس التي كساها الغبار بلون الرماد، المنتصبة وسط مشهد يوحي بالفراغ و الموت، بيوت من الطوب لا ماء فيها و لا كهرباء، و ذلك الرجل الملثم، الأسود البشرة مثل بقية سكان ذلك المكان الضائع الموجود خارج الزمن، الذي يضع خواتم نحاسية في الجانب المغطى بالظل من محله ذي المدخل العديم الباب، قبور يتجاوز طولها المترين و نصف متر التي قيل لهما أنها من بقايا زمن العمالقة، الأطفال شبه العراة، ذوو الأجسام الضامرة، المغطاة عيونهم و أفواههم بالذباب و الصمت و البؤس..."(بحثا عن آمال الغبريني، ص 157).

من خلال الوصف الدقيق لهذه أماكن نجد بأن الراوي يسعى جاهدا للخروج من حالة الغيبوبة و التيهان الطاغية على المدينة، فوظف صورا و أماكن تعتقل حريته التي توقعها في تلك المدينة، صورا كبلت لسانه، و قمعت رغبته الجامحة في الوصول إلى "آمال الغبريني"، لا نستغرب هذا التوظيف، لاسيما و أننا بصدد الكشف عن أسماء الأماكن في الرواية من منظور"إبراهيم سعدي"، و لا يفوتنا التطرق إلى "فندق الجنوب"، كونه من الفضاء اللامتناهي، "حين غادر الغريب السيارة، وقف لحظات طويلة يتأمل أكبر مبنى رآه مند وصوله: "نعم، إنه هو"، فكر و هو يقرأ: "فندق الجنوب" مكتوبا على المدخل...، راح الغريب يمشي باتجاه الفندق...، ألفى الباب الزجاجي المفضي إلى داخل الفندق مفتوحا، وقع نظره على شخص يبلغ من العمر حوالي ثلاثين سنة، أي على المهدي المغراني"(بحثا عن آمال الغبريني، ص 17).

"فندق الجنوب" أكبر بناية في المدينة، حسب رأي الغريب، إنه فضاء واسع استعمله الكاتب آخذا حصة الأسد في النص السردي، فأغلب أحداث الرواية تدور فيه، باعتباره الفضاء الذي يمشي فيه البطل بلا هدف، لم يكن واثقا من أن "آمال" لا تزال في الجنوب، لكن آخر رسالة وصلته منها جاءته من هذه المدينة، و بعدها لم يتلق منها أي خبر.

"جاء الغريب للإقامة في النزل، رغم الملل الذي يحس به المرء في هذه المدينة الرتيبة، الحارة، البعيدة عن العالم، فالشمس تسحق المكان غامرة النزل بنورها الحاد"(بحثا عن آمال الغبريني، ص 03)، هذا النزل يعتبر من أكبر الفنادق الموجودة في مدينة الجنوب، و غرفة في الداخل تعكس كبره و مساحته، تلك الغرف تعلو مساحتها نوع من الضبابية و الخراب، عكس مظاهر الجمال في الفنادق الأخرى التي لم يكن لفندق الجنوب نصيب فيها، إضافة "إلى كونه فندق يدخله العام و الخاص، الشيء الغالب عليه و البارز هو وجود أفراد مشبوهين و مهربين، لم يكن به غير زبون إفريقي بدين، مرتديا جبة زرقاء، بلا ذراعين جالسا مع مومس تبلغ حوالي الثلاثين من العمر، كانت تدخن"،(بحثا عن آمال الغبريني، ص 04)، و شرب الخمر المساعد على بروز التداعيات و الكشف عن نشاط اللاوعي، إنها حياة البطل الفردية و التي يتمتع من خلالها بحرية كاملة، بعيدا عن المثيرات الخارجية و الحدود الموجودة في الشمال، من هنا تأتي حياة البطل في هذا المكان المغلق، الذي يمارس فيه حريته بعيدا عن الآخرين من جهة، و يميط اللثام عن شخصية بكل مكوناتها الأخلاقية و الثقافية و الدينية من جهة أخرى، "لذا أخذها و أسرع بها إلى شفته، في ذهنه سرى مفعولها، كما لو أن غشاوة لذيذة راحت تنفذ

إلى خلاياه، لأول مرة يحس بذلك الأثر الذي يشبه ما تحدثه الموسيقى في النفس أحيانا".(بحثا عن آمال الغبريني، ص 172).

تتداخل النصوص بعضها ببعض، عن قصد أو عن غير قصد، و فضاء هذه المدينة الصحراوية التي اختار إبراهيم سعدي أن لا يذكر اسمها، لكنها في الحقيقة هي مدينة "غرداية" الواقعة في جنوب الجزائر، لأن "فندق الجنوب" يكشف ذلك منذ الوهلة الأولى، لأنه أكبر فندق في واجهتها.

كثيرة هي النصوص السردية الحديثة التي تتشكل على قاعدة إحدى العلاقات التي تقيمها مع غيرها من النصوص، قديمة كانت أو حديثة، فالانطلاق من نوع سردي كشكل أمر لا مناص منه، و اعتماده منطقا لانجاز مادة روائية، فتتدخل بعض قواعد هذا النوع في الخطاب، و تبرز من خلال أشكال السرد و أنماطه أو لغاته و طرائقه، و يمكن التدليل على ذلك بحضور فكرة نص (تيميمون) "لرشيد بوجدرة" في نص إبراهيم سعدي "بحثا عن آمال الغبريني" ، فحدث الانتقال من مكان إلى آخر، نجده في روايته إبراهيم سعدي و نجده لدى "رشيد بوجدرة" في رواية (تيميمون) التي تصور كما تصور الرواية الأولى هروب البطل من جحيم الإرهاب إلى فضاء مسالم آخر.

الانطلاق إذن كان من نص سردي آخر محدد الكاتب و الهوية المتمثل في (تيميمون) و "رشيد وجدرة"، فمن خلال الحوار و التفاعل النصي غير المباشر مع هذا النص يتقدم نص سردي جديد "بحثا عن آمال الغبريني"، و ينتج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النص.

المكان عند إبراهيم سعدي الكاشف الأكثر بلورة للإيديولوجيا التي تحملها الشخصيات، فينهض من خلال حميميته مع البطل، و من ثم وعي البطل بالمكان جزءا من ذاكرته، التي تحمل تفاصيل تاريخية و خلفياته الإيديولوجية و الاجتماعية و الأخلاقية، فكان الفضاء الروائي يتخذ صورة المأوى المعادي و الخصم عندما يحتضن البطل و هو مرغم، فيتحول المكان إلى سجن غير رسمي.

كثيرا ما كان الروائي إبراهيم سعدي يضع القارئ في واجهة النص، فيكشف بنفسه خصوصية المكان، و خطورته، و انفتاحه على كل التوقعات، فتكون لذة الاكتشاف من خلال الكلمات، و من خلال الصورة الشعرية التي يحملها النص.

تحتاج مقولة المكان الروائي في رواية "كتاب الأسرار" إلى وقفه و تمعن، فاختيار "إبراهيم سعدي" للمكان في الرواية يرتكز على أسس، يهتم من خلالها بنقل أفكاره إلى القارئ، حيث الفكرة عنده قد لا تعتمد على اللغة أو الإيماء لقناة إلى المتلقي فحسب بل يصبح الحيز المكاني أداة فعالة لإيصال الفكرة أيضا، و من ثم يتضح لنا أن الأمكنة و أسماؤها عنده ليست للزينة، بل إنها قائمة بالمعنى الروائي الذي يعبر عنه السرد، و تسليط الضوء على مدينة "مروانة" كمكان، لا يعني فقط أنه أكثر أمكنة الرواية حضورا في الفعل السردي، إنما لخصوصيته الفنية التي تستفز القارئ، حيث يلاحظ أن هناك تفاوتا واضحا في العناية بوصفه و أبعاده.

"في تلك الأيام اشتد صمت مروانة أكثر من أي وقت مضى، فصار لا يختلف عن صمت تلك البقاع المحيطة بها، الميتة و الممتدة إلى مالا نهاية، أصبحت مروانة نفسها تبدو مجرد جزء لا يتجزأ من تضاريس تلك الأراضي الجذباء". (كتاب الأسرار، ص 282)، "مروانة" تمثل وحشة العيش و الانعزال عن بؤرة الحضارة، فكانت ملاذ "نذير زاهر" و ملجأ له من عنف الذاكرة، و لعل هذه الرؤية لا تخلو من نزعة فلسفية عميقة، فالمكان لا يكون مقصدا لذاته بقدر ما هو مخلوق لدلالة فنية جمالية تنبع منها أهميته، فمروانة تغسل الروح و تطهرها، هناك كان "نذير زاهر" يبحث عن التوبة و عن الهروب من ذنبه الكبير.

يمكن اعتبار "مروانة" بعدا جغرافيا مختلفا، و ذلك بحكم وظيفته السردية، فهي المكان الذي ينطلق إليه البطل عندما يتحول إلى مجرد قاتل، إنها تمثل المكان الذي تنتهي عنده رحلة البطل.

من وجهة نظر أخرى، يمكن اعتبار مروانة المكان و اللامكان، فهي المكان الأسطوري الذي لا يرى فيه المرء حيثما ولى بصره غير امتدادات صامتة، موحشة و ساكنة، و هي أيضا اللامكان، بمعنى المكان القفر الذي تنعدم فيه إمكانية العيش، و تلك ازدواجية مكانية، تتماشى مع الكتابات المعاصرة.

"فاكو" بلدة المنبوذين، مكان يحمل هو الآخر دلالات متنوعة، تتصل بالشخصية البطلة "نذير زاهر" و الوالد المجرم، فباتت "فاكو" عنصر ضياع و هروب، ارتبط بالرحيل الجسدي ذي الدلالة الرمزية، المتعلقة بالتيه، "في ذلك الوقت كانت فاكو موطنا لمختلف أنواع حثالة البشر: مرضى الجذام، منبودون، قتلة، نساء ساقطات...(كتاب الأسرار، ص 57).

"جاما" المكان الذي ينتمي إليه آل زاهر، "جاما" المدينة التي ولد "نذير زاهر" و ترعرع فيها، "فراح يتشرب كل شيء وقع عليه بصره: المنازل الموصدة، الأبواب و النوافذ الغارقة في

الصمت، الرازخة تحت القيظ، الطرقات الضيقة (...) أشجار الدردار و التين ذات الأوراق الساكنة بسبب الحر الجاثم (...) إنه في الأرض أجداده الأولين". (كتاب الأسرار، ص 51).

السكون المطلق، و الصمت كثيف، تبدو كما لو أنها مهجورة مند الأزل، بيوت واطئة ملتصق بعضها ببعض، وسط فراغ موحش، يوحي بنفسية "نذير زاهر" و هو يمر وسط تلك البيوت و يتذكر أجداده و شجرة عائلته و في كل مرة تجتاحه نفس الوحشة القائمة، لم يألف هذه البقاع في يوم من الأيام.

يروم البحث إلى ملامسة "المكان الروائي" في بعده الجغرافي و معناه، لذلك كان الاهتمام بدراسة المكان مرتبطا ارتباطا وثيقا بالتحليل الروائي أساسا، فضاق بما رحب و لم يعد يستطيع تحمل حمولات الكاتب الإيديولوجية و الفلسفية، ففي الوقت الذي يضيق فيه الحيز المكاني على الروائي، ينبغي عليه أن يعود إلى الاهتمام بأعماق النفس البشرية و دخائلها و أغوارها.

2- الأمكنة و أنواعها:

يتخذ المكان في الرواية أشكالا، و يتضمن معاني جديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل، و منه يمكن أن تتجسد إشكالية المكان في السؤال التالي: ما حقيقة المكان؟ و ما هي أنواعه؟ و ما العلاقة بينه و بين الشخصيات الروائية؟

أ- الأماكن المفتوحة: (أماكن الانتقال)

تنفتح معظم النصوص الروائية المدروسة، على أمكنة مفتوحة داخل المدينة، يمكن حصرها في الشوارع –الأزقة- الساحات و الجسور و غيرهم، يطلق عليهم المكان العام، تخضع هذه الأمكنة لتأويلات مختلفة، تؤدي وظائف جمالية تأخذ شأوا بعيدا.

فالمقهى كمكان انتقالي خصوصي، مكان مفضل عند كل وافد مقيم، يقضي فيها راحته، أو يلتقي بأصدقائه، بقراءة لصورة المقهى في رواية إبراهيم سعدي، نجد أبرز الدلالات التي تؤشر عليها، تحمل طابعا سلبيا سيئا، لما يعانيه الفرد من ضياع و تهميش.

"راحا يجلسان في عمق أحد المقاهي، في هذه المدينة عادة ما تكون المقاهي قليلة الزبائن عكس ما هو الحال في الشمال... لكن مجموعة من الزبائن الأفارقة المحيطين بإحدى الموائد كانوا يتكلمون بصخب، محدثين جوا يثير الشعور بنوع من الاكتظاظ". (بحثا عن آمال الغبريني، ص 46).

دلالات مجتمعة في المقهى و علاقته بالشخصيات التي تؤهله، دون أن يفقد خصوصيته، و ثم دلالته الشاملة، التي تشكل الامتداد الطبيعي لكل فضاء انتقالي.

يتحدث الروائي عن الشوارع و الساحات في الجنوب، الأحياء و الشوارع، تعتبر أماكن انتقال و عبور، تشهد حركة الشخصيات، و تشكل مسرحا لغدوها و رواحها عندما تغادر أماكن انتقالها أو عملها، "غير هذه الأحياء و الطرقات العارية، الخالية من الأشجار ذات المنازل الواطئة، و هذه الشمس الدامغة الساحقة، كفيلة بإثارة الشعور باليأس و الملل"، بحثا عن آمال الغبريني، ص22)، فالأحياء و الشوارع تبدو خالية لا وجود للناس فيها إلا القليل، لكن "آمال" تجعلها مليئة بالآخرين، "آمال" تمثل الاستقرار بالنسبة للأبطال خاصة "وناس الخضراوي" و "المهدي المغراني".

أما الجامعة كفضاء تربوي يكون الأساتذة، فهو أصلح البيئات لنشر الأفكار و الإيديولوجيات، بهذا تتمكن الأجيال المتعلمة من اعتناق الأفكار التحررية و نشرها في أوساط المجتمع و الدفاع عنها، "ظلت آمال تسير مع مصطفى نوري أستاذها السابق في الجامعة" بحثا عن آمال الغبريني، ص 45)، آمال فتاة جامعية مثقفة، و أستاذها تعتبره بمثابة أخيها، حضر قرانها، و كان شاهدا أثناء زواجها من "أمقران" زوجها الأول، بذلك يبقى فضاء الجامعة فضاءً ضيقا.

من الجامعة إلى المدينة، فحضور فضاء المدينة في الرواية يطرح نوعا من التعارض بينه و بين فضاء القرية، لينتج عنهما: فضاء المدينة و فضاء القرية، إسهاما في دفع العملية الإبداعية، و المشاركة في نسج خيوط الحبكة القصصية عند الروائي.

إذا كانت القرية تمثل سجنا لولادة "آمال"، ففضاء المدينة كان يمثل المكان أو المجال الذي يستعيد فيه البطل راحته و هدوءه بعد لقاءه بضالته، لتأتي كملجأ للبطل، أخذ "المهدي المغراني" مدينة الجنوب كمأوى له، عندما طرده الفشل، و داهمه الخطر لما تتصف به المدينة، لم يذكر الروائي لنا اسمها بالضبط.

ذكر الروائي مدنا عديدة في الرواية "فكر المهدي" أن يسأله كيف هي الأوضاع في الشمال، في البليدة أساسا"، (بحثا عن آمال الغبريني، ص 45)، "حتى أنه صار يكره أن يهتف إلى معارفه في العاصمة، بات يخاف سماع أخبار الشمال" بحثا عن آمال الغبريني، ص 91) "اغتيال مواطن في تيبازة، جيجل و المدية، سيارة تحمل رقم الشلف" بحثا عن آمال الغبريني، ص 181).

ذكر هذه المدن لم يكن بغرض ذكرها فقط، بل لهدف نفسي للروائي، ففي هذه المدن أزهقت أرواح الأبرياء، دمرت هياكل الدولة، تشتت الأسر، و يتمت أطفال، و رملت نساء، لذا فر من الشمال إلى الجنوب، لعل هذا الأخير يكون بمثابة مكان للتنفيس، لكن "رغم الملل الذي

يحس به المرء في هذه المدينة الرتيبة الحارة البعيدة عن العالم ... تلك النظرة الحزينة و القلقة بعض الشيء، التي ألقاها على الأماكن عامة"، (بحثا عن آمال الغبريني، ص 03).

وصف الروائي هذه المدينة التي تبدو لنا أنها لا تتوفر على جو الراحة نتيجة لنفسية القلقة، و انشطار أحاسيسه، جعله يرى كل شيء سوادا قاتما، سيزول بظهور ذاك الطيف المنتظر، الذي سيعمل على بزوغ الأمل في تلك المدينة، هذا من ناحية أما من الناحية الأخرى، فالمدينة كان لها نصيب في مشاركتها لهموم مدن الشمال و تسرب ناقوس الخطر بسبب الإرهاب "خاصة قبل بداية الفتنة، أي قبل الشروع في قتل الأجانب" ،(بحثا عن آمال الغبريني، ص 12)، الرواية مهما قلص الروائي مكانها تفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أخرى.

ب- الأماكن المغلقة (أماكن الإقامة)

نجد قدرا كبيرا من الاهتمام بالأماكن المغلقة في الرواية الجزائرية، بل نجد منها ما يحمل دلالات و رموز لدى بعض الروائيين، فيكتسي المكان وجودا متميزا من خلال أبعاده الهندسية و الوظيفية التي يقوم بها، فإذا كانت الأماكن المفتوحة امتدادا للفضاء الكوني الطبيعي العام مع تعديل و تكييف على سبب الحاجة و الضرورة، فإن حياة الإنسان ترتبط ارتباطا بارزا بتلك الفضاءات التي يقيم فيها، فالبيت مأواه، و المكتب مكان عمله، و المسجد معبده، و الفندق مكان يحد من حريته و حيويته و طلاقته.

تشكل الأماكن المغلقة أحاييز معتبرة في الفن الروائي، فضلا على أنها أمكنة لأحداث كثيرة، إلا أنها تتميز بخصوصيات متفردة تشد قارئها، بما يصف أصحابها من البيوت و الغرف و الأثاث، و ما يدور فيها من أحداث، و من يقيم بها من الشخصيات، فنادرا ما نعثر على رواية أهملت هذا الجانب.

"ذلك البيت الواقع على مشارف المرتفعات العالية الغابية، التي يقوم وراءها بعيدا جبال عارية عملاقة، مهيبة و صامتة، مغطاة قممها بالثلج، المعزول عن البيوت الأخرى كأنه منبوذ و مطرود، المتشكل من حجرة واحدة عديمة النافذة، مغلقة على الشابة و حليمة و على الكائن الحي الجديد الذي لم يعط له اسم بعد"، (بحثا عن آمال الغبريني، ص 30).

البيت تسوده الوحشة و عدم الألفة، موقعه لم يكن كباقي البيوت التي تتوسط ساحات المدن، بل على مشارف مرتفعات غابية تنعدم فيها الوسائل الضرورية للحياة، "تأثيث البيت كل البيوت الخاوية... هذا هو عيب المنازل العالية لا يمكن أن يصل إليها الماء... الصنابير جافة كما الحجر"، (بحثا عن آمال الغبريني، ص 31-32).

الفضاء الداخلي لهذه الغرفة يتسم بالرهبة لارتباطه بكلمة "موحشا" لما تعبر عنه هذه اللفظة من معان، تدل على الضيق و انسداد الهواء، إضافة إلى الظلام، و غياب الماء الضروري لاستمرار الحياة، يضاف إلى هذه الأبعاد الدلالية التي تثيرها القرائن المكانية لفضاء الغرفة، الإحساس الشديد بالغربة كونها تسكن هذا المكان الواسع وحدها، لا أحد يخفف من أحزانها، إضافة أنها تسكن الطابق الثامن من مكان إقامتها، وحشة المكان و النفور منه، شاع في نفسية الشخصية الإحساس بالبرودة، كابدت البرودة، "البرق الذي كانت سيوفه النارية المشعة، النفاذة تخترق جدران الحجرة الموحشة المبنية بالحجارة و الطوب، الأمطار تتدفق بحدة و عنف"،(بحثا عن آمال الغبريني، ص 29).

مشاعر (آمال) أيضا أصبحت بلا معنى، حتى أقرب الناس إليها تخلت عنها، فأمها أنجبتها بعد أن عانت مخاضا عسيرا، "كان مزيجا من الألم و الجهد و اليأس، مصحوبا بالعرق السائح من غير انقطاع على الوجه الجميل و المعذب"، (بحثا عن آمال الغبريني، ص 207)، حتى هذا المخلوق الحنون قابلته (آمال) بالجفاء، و صدته لأنه في نظرها هو مأساة و حلم ضائع لا أمل في وجوده، "من فضلك لا تعاودي الظهور هنا، لا أرغب في ذلك". (بحثا عن آمال الغبريني، ص 39).

أما عن الفندق فتأتي أهمية "فندق الجنوب" كمكان مغلق، يمارس فيه البطل حريته بعيدا عن الآخرين من جهة، و يميط اللثام عن المكونات الأخلاقية و الدينية و الثقافية من جهة أخرى، فالحيز المكاني يساعد على فهم و كشف شخصية البطل، فهو يقيم في هذه الأماكن، المغلقة، ينتقل بين هذه الأماكن، فهو مضطر إلى اختراقها، و إقامة علاقات معها طوعا مرة، و كرها مرات عديدة، "لأول مرة راح يفكر في العودة إلى الشمال". (بحثا عن آمال الغبريني، ص 102).

الفضاء الروائي مثل أي فضاء فني، يبنى أساسا في تجربة جمالية، بما يعنيه ذلك من بعد أو انزياح (Ecart)، فكل جملة في الكتابة الروائية تحيل على فضاء معين، أو تستحضر فضاء معينا، بهذا تكون صلة الفضاء بالنص الروائي أكثر من وطيدة، فلا توجد رواية بدون فضاء

مكاني، فالسرد يستحضره بصيغة أو بأخرى، فالمكان محدد يتركز فيه مكان وقوع الحدث، أما الفضاء فهو أكثر اتساعا، يعبر عن الفراغ الذي تنكشف فيه أحداث الرواية، و لا يكون فارغا بل تكون له دلالة على الدوام، هو رحم المعنى، يعيد القارئ بناء معناه، مشكلا مظهرا من مظاهر نشاط القراءة.

إذا كان المكان الروائي يشكل "مسرح الأحداث، أو الحيز الذي تتحرك فيه الشخصيات أو تقيم فيه، فتنشأ بذلك علاقة متبادلة بين الشخصية و المكان و هي علاقة ضرورية تمنح النص الروائي خصوصيته، و طابعه، و من ثم يكتسب المكان صفاته و معناه و دلالته"[1]، فإن رواية "كتاب الأسرار" ضمت الكثير من الأماكن المغلقة و المفتوحة التي يتحرك من خلالها الراوي البطل.

إن النقاد المحدثين ينظرون إلى الأمكنة على أساس وظائفها في المتون السردية، فهي بمثابة شخصية أساسية لا يمكن للكاتب أن يستغني عنها، و قد عمد الروائيون الجدد إلى استثمار مكنونات الأمكنة و التركيز على جمالياتها بغرض التوشيح أو بهدف وضع القارئ في الإطار الذي تدور فيه الأحداث، و لذلك يغدو طبيعيا أن يوظف "إبراهيم سعدي" أمكنة وفق مسار تحفيزي أو سياقي دلالي يقنع القارئ و يغريه بمواصلة القراءة، فالمكتبة مثلا في "كتاب الأسرار" تأخذ وظيفة الدلالة على انعدام الإقبال على القراءة و المطالعة في مدينة"مروانة" و هكذا، إلا أن الآتي من البحث سيبحر بنا ضمن أنواع الأمكنة في الرواية و سيكون تقسيمها وفق منظور جماعة جيرار جنيت و حسن بحراوي، أي الأمكنة المفتوحة و الأمكنة المغلقة.

أ- الأماكن المفتوحة:

مروانة بوصفها مكانا مفتوحا يقضي فيه البطل أغلب أيام حياته هروبا من واقعه المرير، تمثل مدينة خربة، خالية من البشر، يسودها صمت مطبق، و سكون تام و قيظ ساحق، يخيم عليها لغز القرون الخوالي، و صمتها المشحون بأسئلة مبهمة غامضة و محيرة لا سبيل إلى فكها.

"ترى أي لعنة تلاحق هذا البلد؟ أي ذنب اقترفته حتى يصب عليها الرب في كل مرة غضبه الرهيب؟" (كتاب الأسرار، ص 135).

مروانة ليست في الحقيقة فارغة، كما تبدو من الوهلة الأولى، بل فيها حياة، إلا أنها مجهرية، رتيبة، بطيئة، و صامتة، هي عبارة عن فضاء تتقلص فيه علامات الوجود البشري ينعزل عن بؤرة الحضارة، و هي في آن ملاذ للإنسان الهارب، و ملجأ لنذير زاهر من عنف الذاكرة، فهي وحدها تغسل أدران الروح و تطهرها.

---

[1]- حسان رشاد الشامي: المرأة الفلسطينية 1965-1985 (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1998، ص 257.

تحمل المدينة دلالة لها علاقة وطيدة بالشخصية البطلة، خاصة و أنها في رواية "كتاب الأسرار" عنصر ضياع، ارتبط بالرحيل الجسدي ذي الدلالة الرمزية، المتعلقة بالهذيان و التيه.

لقد توزعت الحياة التي يرويها الراوي البطل مند طفولته حتى وفاته بين أمكنة عديدة، لكن ذكرها لم يصاحبه وصف مفصل، باستثناء مدينة مروانة، و ذلك أنها نشأت من خلال استرجاع الراوي ذكريات الماضي.

و من مفارقات المكان أن مروانة مكان وديع، معزول، تم اختياره هروبا من عذابات الضمير، و رغم عزلة هذا المكان و غرابته إلا أنه متصل بالواقع كثيرا، مما يزيد في غرابته وصول الغريب إليه، و تزامن هذا مع سقوط المطر بعد جفاف طويل، فأصبح الغريب بمثابة الرجل المبروك لمدينة "مروانة".

"ظل الناس يؤرخون نهاية الجفاف المزمن الرازخ على مروانة مند عشرات السنين بيوم ظهور الغريب، فقد سقطت الأمطار بغزارة يوم وصوله، جاعلة أهل البلدة يرون في ذلك الغيث الوفير و المذهل علامة من علامات بركة الرجل المجهول"، (كتاب الأسرار، ص 05)، من الإجحاف القول بأن حال مروانة استمر كما كان عليه في الماضي، ففي ذلك العام عرفت البلدة أول ربيع لها مند عقود، نبتت الحشائش الخضراء في الأراضي الجذباء، و تفتقت أشكال من الزهور لم يعرفها أحد من قبل، و عادت الطيور لأول مرة بعد هجرة طويلة لا أحد يتذكر تاريخها، وراح الناس يفلحون الأرض و يزرعون البساتين.

مروانة مكان أسطوري و واقعي في آن معا، أسطوري بامتداداته الصامتة و الموحشة و قفاره الوعرة، و واقعي بفقره و منازله الواطئة الطوبية، البائسة، المنكمشة على نفسها، مكان لا حيز له يبدأ بعد انتهاء صحراء المسخوطين الغارقة في السكون و الصمت المطبق، فالمدينة إذن فضاء مفتوح تحيطها على مدى البصر مساحات عارية، قاحلة، متعرجة، تنتهي بعيدا في الأفق عند مرتفعات عملاقة، "بدا كما لو أنه ماض لملاقاته و ليس مجرد عابر سبيل يسوق عربته في تلك البقاع المقفرة الحاملة عن جدارة اسم صحراء المسخوطين"*. (كتاب الأسرار، ص 122).

مما تجدر الإشارة إليه أن مروانة كانت تحمل حضارة ما في يوم ما، و إلا فما حقيقة المخطوطات التي عثر عليها "نذير زاهر" في المكتبة التي تعود إلى عشرات السنين الخوالي، كتب المعري، و ابن منظور، و ابن خلدون، و حتى نسخ مكتوبة باليد من القرآن الكريم.

الإمام "عبد الله أمقران" إمام مدينة مروانة يؤكد وجود حضارة في مروانة تلك المدينة البائسة، و إلا فأي معجزة أتاحت وجود هذه الكتب في بلدة كمروانة معزولة عن العالم، و غارقة في جفاف لا نهاية له.

"فاكو" المنفى الذي جمع نذير زاهر و والده القاتل، فضاء الذكريات الأليمة، ففي قتل والد نذير زاهر زوجته "وهيبة" تلك الملاك الوديع، دون أدنى شعور بالشفقة، أو الألم، قتلها فقط

*** المسخوطين: تتكرر هذه العبارة لدى الجزائريين للدلالة على اللعنة التي يمكن أن تحل بالناس نتيجة عصيانهم أو إخلالهم بالنظام الطبيعي للحياة، هناك حمام المسخوطين مثلا في مدينة قالمة.**

لمجرد خوفه أن تهرب منه هي الأخرى، كما فعلت زوجته الأولى، و هربت مع عشيقها إلى العاصمة.

هي فضاء لمرضى الجذام، و المنبوذين، و الخارجين عن القانون، و القتلة، و النساء الساقطات، فكانت الملاذ لمجرم خرج من السجن بعد خمسة عشر سنة من جريمة قتل عمد، كان "نذير زاهر" يحاول قدر إمكانه الابتعاد عن هذا الفضاء لأنه يجعله يحس أنه فعلا ينتمي إلى الفرع الملعون من شجرة "آل زاهر"، الفرع الشرير، المنبوذ، المحتقر من طرف الآخرين.

حتى أنه ظل يتحاشى زيارة والده، هذا الأخير الذي صار يقضي أيام حياته في أعماق مرتفعات الغابة الوعرة المجاورة، وسط الذئاب و الخنازير و ما سواها، فقد كان عزمه على القطيعة مع بني البشر، ظل الوالد يجد راحته في الغابة قبل كل شيء، على الأرجح لأن حيواناته و أشجارها لا تعرف شيئا عن جريمته و عن تاريخه.

البحر واحد من الفضاءات المفتوحة، و من الأماكن اللامحدودة، المفضية إلى مالا نهاية من الخيالات و التصورات، "وجدت البحر هادئا تلوح عليه البراءة و السكون، و الصخور مستسلمة للرتابة، تتهالك تحت أقدامها أمواج فاترة لا تكاد تسمع و شوشتها". (كتاب الأسرار، ص 167).

يتذبذب البحر في الرواية بين السكينة و الهدوء أحيانا، و بين التوتر و الهلع أحيانا أخرى، " تذكرت الزلزال الأخير الذي مرت عليه بضع سنوات، و كيف اختفى البحر حينها من غير أن يعرف أحد إلى أين و ماذا أصابه، و هل أن الهلع انتابه بدوره فشد رحاله إلى رحاب مجهولة"،(كتاب الأسرار، ص 135)، أصاب البحر هلع من حالة الإرهاب الذي يعم البلاد، و من العنف و القتل و الدم الذي أتى على الأخضر و اليابس الذي وصل حتى إلى البحر، فهرب من المخلوقات التي تعيش في جوفه.

يتقلب البحر في الرواية، كما تتقلب شخصية الراوي "حين حولت نظري نحو البحر، ألفيته هائجا، تعلو الأمواج شاهقة كجبال تسقط في عنف و صخب، و هكذا بدون هوادة".(كتاب الأسرار، ص 126).

يتساءل القارئ عن حظ مدينة العاصمة التعس، فيما تتعرض له من مجازر كل يوم، في شبابها الغارق في المخدرات، الحالم بالهروب بعيدا عن الوطن، في هبوب الطوفان ليدمرها، و ليلقي بأهلها في أعماق البحر، في الزلازل التي لا تفتأ تدمرها، في حكامها اللصوص و القتلة، في مليون و نصف مليون دفعوا عمرهم فداء للبلاد، "لم أشأ العودة إلى منزله، المكان الوحيد حيث يمكن اللجوء في ذلك الليل التعيس في تلك المدينة الخربة، المثخنة بالجراح، الملعونة، حتى بعدما تذكرت مجاز الجماعات الدينية المسلحة، شق علي العودة إلى المبيت عنده".(كتاب الأسرار، ص 134).

العاصمة مكان مفتوح لا متناه، حامل دلالات مرتبطة بالشخصيات، فتح الراوي المجال لأحداثه كي تتحرك في فضاءات مفتوحة، و يبدو أن المكان في الرواية قد نال بعدا كبيرا خاصة من خلال استعمال الكاتب "إبراهيم سعدي" الوصف الدقيق للأماكن و الأشياء.

ب- الأماكن المغلقة:

القبو مكان مغلق مظلم، سجن فيه "نذير زاهر" مدة خمس سنوات، يقول الراوي على لسان الشخصية البطلة، "كيف يمكن أن أعرف الغد من اليوم و البارحة؟ الظلام هنا أبدي، لا نهاية له، و لا يوجد سواه، حتى أنه لا فائدة تدعو إلى أن يتملك المرء بصرا، ماذا سيفعل به في هذا القبو"، (كتاب الأسرار، ص 206)، القبو في نظر "نتالي ساروت" مكان مغلق من كل الجوانب، يحقق البطل فيه ذاته، حاول من خلاله تكفير خطاياه، هناك بدأ يفكر في أخطائه، و يندم عليها، ثم يتوب.

إن في إشارته إلى ظلام القبو نوع من التنويه إلى تحرك ضوء الذاكرة، كذلك في حديثه عن معايشته الجرذان و البق و الناموس إشارة إلى عدم ثقته في بني جنسه من المخلوقات، فهم كانوا السبب الأول لوجوده في ذلك القبو، وجد نفسه مدفونا هناك دون أدنى سبب يذكر، بعد خروجه اكتشف أنه متهم بالتورط في جريمة قتل لشخصية سياسية مهمة، فأصبح "نذير زاهر" لا يملك الثقة في نوع جنسه، أصبحت ملابسه أسمالا بالية تكشف عن كل أجزاء جسمه بما فيها عورته، كان يعيش في وئام مع معشر الصراصير و الجرذان و البق و الناموس، بعيدا عن المخلوقات البشرية. "وجدتني أكثر من مرة أرفع رأسي باتجاه كوة السقف المغطاة في معظم الأوقات بصحيفة من المعدن، صائحا:"من فضلكم، في أي عام نحن؟ في أي مكان؟ و بماذا أنا متهم به؟ و من أنتم؟(كتاب الأسرار، ص 189).

"تذكرت ثانية جريمة أبي –بلا ريب- أنه مر بنفس تجربتي، تجربة يختلط فيها ألم المجرم بألم الضحية ليتساويا بنفس القدر، و يصبحا ألما واحدا". (كتاب الأسرار، ص 221)، أخذ "نذير زاهر" – في أثناء وجوده في القبو- على عاتقه جريمة والده، فأصبح يعاتب نفسه و يلومها على أفعال لم يقترفها قط.

" بعد بضعة أشهر من رجوعي إلى عبادة الله داخل القبو، من الشروع في تجاربي الصوفية الأولى، كانت الأرض لا تزال تتأرجح بين الحين و الآخر"، (كتاب الأسرار، ص 196)، فالقبو إذن كان بمثابة الفضاء المغلق الذي يسترجع فيه "نذير زاهر" ذاكرته، و إحساسه بالندم، و الذنب، و التوبة، و الرجوع إلى الله.

في غرفة "مرزاق توبا" الصديق الوحيد "لنذير زاهر" فضاء مغلق في الطابق العشرين للبناية، في مملكة الصمت، حيث لا يرى مرزاق من غرفته إلا أشكالا تتحرك أو ثابتة، لا تتحول، فالسيارات و المارة في حجم لعب الأطفال، حتى طلقات الرصاص كان لا يسمعها إلا من خلال ما يقرأه من الجرائد، أو شاشات التلفزيون. "لا شيء من ضجيج الشارع يتناهى إليّ، لم يكن يصلني ضجيجها بالطبع". (كتاب الأسرار، ص 77).

المخبأ الذي كان يلجأ إليه "نذير زاهر" كان مكانا مغلقا موحشا خفيا، لا يمكن لبشر الوصول إليه عدى "نذير زاهر" على مبعدة من المناطق السكينة، فوق قمة منحدر تنتشر فيه الإنزلاقات، و إذا ما انزلق المرء قليلا، تدحرج مئات الأمتار إلى الأسفل و هلك.

هذا المخبأ يقع على حافة الموت، تماما مثل "نذير زاهر"، الذي لطالما كان هو و الموت لصيقان، على ما يبدو فنذير زاهر اختار مخبأه بذكاء، كان دائما يكون على مقربة من الموت، لكن الموت يهرب منه، و كأن لعنة ما تحل بهذا الشخص، في كل مرة يصل إليه الموت و لا يقبض روحه.

المكتبة كمكان مغلق، تمثل فضاء للمثقفين، أو على الأقل هذا ما يجب أن يكون، "لم يدرك بأنه وصل إلى مكتبته إلا حين أشار له ابن عبد الله إلى بيت من دور واحد، ذي نافذة واطئة (...) كان "نذير زاهر" آنذاك وسط رفوف مشحونة بمؤلفات متنوعة، تغطي سائر جدران الغرفة، يحس كما لو أنه في مكان للعبادة، ربما سبب الصمت و رائحة الكتب و الأوراق القديمة".(كتاب الأسرار، ص 117).

في ذلك المكان المشبع برائحة الأوراق القديمة و الحبر العتيق، الجاف، و بحياة تمتد قرونا من الزمن، حيث تجمع الفلاسفة و المتصوفة و الأدباء في صمت لا يختلف عن صمت المعابد، لا تزال صفحات الكتب و أرضية المكتبة و رفوفها و جدرانها في حالة مزرية، حيث لا أحد تقريبا يطرق أبوابها، تنغلق المكتبة على نفسها، نظرا لانعدام الزائرين لها، من سيزور هذه المكتبة المهجورة يا ترى؟.

3- علاقة الأمكنة بالشخصيات:

لا يختلف اثنان في أن الرواية لا يكتب لها وجود، إلا إذا أوجدت لنفسها حيزا مكانيا تجري على مستواه، تتحرك فيه شخصياته، ويجري عبره زمانه، من ثم سجل المكان وجوده، وفرض ضرورة أخذه بعين الاعتبار في العملية النقدية الحديثة، غير أن مفهوم المكان يظل زئبقيا، خاصة عندما يتعلق الأمر بعلاقته بالشخصيات التي يقوم عليها العمل السردي، وتكاد كل دراسة أن تتفرد بتعريف خاص ومغاير للمصطلحات، وقد اقتضت هذه الوضعية من الدراسة الشعرية للمكان، أن تبتدئ بإقصاء طائفة من الالتباسات المخيمة على هذا المكون الروائي الهام، فهو ليس بعنصر زائد في الرواية، بل يتخذ أشكالا ويتضمن معاني جديدة.

كان الكتاب الكلاسيكيون يجعلون المكان مجرد حيز مادي تأخذه الذات، لكنه اليوم أصبح يحمل أوجها أخرى، لا يبصره إلا العقل، ولا يجول فيه سوى الخيال والذهن، ففي أسلوب السرد التقليدي، تبدأ الرواية بوصف ديكور مألوف وعادي سيحدث فيه شيء ما، أما الرواية الجديدة، فالمكان فيها يأخذ أبعادا أخرى، وصورة انزياحية ذهنية، تطبعها فيه الشخصية الروائية بكل انفعالاتها.

"فندق الجنوب" هو الفندق الأكبر الموجود في المدينة "يأتي له من هب ودب، في بعض المرات يستقبل سائحين من شمال الوطن أو أوروبيين – لكن ذلك نادرا- أو مومسات، وأحيانا أشخاصا مشبوهين، مهربين وحتى مجرمين يقيم الجميع لمدة ليلة أو ليلتين، ثم يتركون المكان". (بحثا عن آمال الغبريني، ص05).

كاد أن يتحول "فندق الجنوب" إلى بطل رئيسي محوري في الرواية، يحمل الكثير من الإيحاءات و الانزياحات، والشحونات، يميت بإشعاعه كل أبطال الرواية أو يحييهم، مما يدفع القارئ إلى إنماء طاقته الإبداعية، لتأويل مختلف أبعاد المكان الدلالية، إذ تصاغ هندسة الأمكنة ومعماريتها من قبل الإنسان، وكأن الإنسان بفعله ومشاعره هو الذي يبني ويشكل المكان، فيصبح ملكه، خاضع لإرادته، فالإنسان إذن هو سيد المكان.

لذلك يخضع الإنسان المكان لسلطة، ليحقق أبعادا إشارية للأمكنة في الرواية، ليجد القارئ المتلقي بدوره حرية مذهلة، تحفزه على تأويل الانزياحات المكانية.

سنوسع الفكرة لدراسة المكان في الرواية وما يحمله من شحونات شعرية في علاقته بالشخصيات، وبالأحداث مركزين على الدلالات والأبعاد المختلفة التي يهيمن عليها المكان الروائي.

للأمكنة عموما أثار مهمة في النفس تؤدي العوامل المختلفة والظروف المحيطة دورا كبيرا في تحديد نوعية كل أثر، ودرجة قوته وضعفه في النفس وعلى مستوى الإبداع الأدبي، كثيرا ما كانت مثار الشعور والعاطفة، مبعثا للإبداع وهي بذلك تكون أحد الدوافع للتجربة الفنية، إذا كانت تصل إلى هذه الدرجة من الإثارة فإنها تنطوي في حقيقتها على أبعاد وتصورات، يدركها الناظر إليها بالتأمل والمتعامل معها بالوعي الدقيق.

فالمقهى مثلا مكان مفضل عند كل وافد مقيم، يقضي فيه راحته، وبالنظر إلى المقهى في رواية "إبراهيم سعدي" نجد أبرز الدلالات التي تؤشر عليها تحمل طابعا سلبيا سيئا، لما تعانيه الشخصيات من ضياع وتهميش في تلك المدينة الخالية الواقعة في الجنوب.

"راحا يجلسان في عمق أحد المقاهي، في هذه المدينة عادة ما تكون المقاهي قليلة الزبائن عكس ما هو الحال في الشمال... لكن مجموعة من الزبائن الأفارقة المحيطين بإحدى الموائد كانوا يتكلمون بصخب، محدثين جوا يثير الشعور بنوع من الاكتظاظ"، (بحثا عن آمال الغبريني، ص46)، هناك دلالات مجتمعة ضمن فضاء المقهى، لابد وأنها ستؤثر سلبا على مناخه وامتداداته النفسية والمعنوية بدون شك، دلالات لا يمكن أن تجرده من طابعه الجغرافي، وعلاقته بالأشخاص الذين يؤهلونه دون أن يفقد خصوصيته ومن ثم دلالته الشاملة، التي تشكل الامتداد الطبيعي لفضاء انتقالي كذلك الحال مع شوارع وساحات وأحياء الجنوب، تعتبر أماكن انتقال ومرور، تشهد حركات الشخصيات وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها، "غير الأحياء والطرقات العارية، الخالية من الأشجار ذات المنازل الواطئة، وهذه الشمس الدامغة الساحقة، كفيلة بإثارة الشعور باليأس والشلل"، (بحثا عن آما الغربيني، ص62)، "وجوده في ذلك الشارع الطويل والخالي تقريبا"، (بحثا عن آمال الغبريني، ص155)، حتى الأحياء والشوارع، تبدو في نظره خالية، لا وجود لأي شخص فيها، الشيء الذي يجعلها عامرة بالحشد الهائل من المارة، "آمال" التي تعتبر المعادل الموضوعي الذي يشكل أمة بأكملها، أو بالأحرى عالما بأكمله، يسوده الاستقرار.

يمثل فضاء المدينة في الرواية "بحثا عن آمال الغبريني" نقطة انطلاق الأحداث والشخصيات على حد سواء، نحو تحقيق مشاريع البحث عن الدليل من الشعرية الصغيرة ذات الأسقف القرميدية وطرقاتها الخالية، من أي مخلوق، من القرية التي ولد فيها هذا المجهول، الذي خرج إلى الحياة ولم يعط له اسم بعد، الفضاء هنا يمثل بؤرة الأحداث و تأزمها، "آمال" بعد عشرين سنة تبحث عن مأوى يقيها من التشرد والانحلال، 'لم تكن قد مضت مدة طويلة على حصولها على سكن". (بحثا عن آمال الغبريني، ص39).

يتميز المكان الصحراوي بمجموعة من الخصائص الفريدة، كالامتدادات الرحيبة القصوى والاتساع الهائل لمدى الرؤية، وجماليات التدفق الضوئي، وزوغان الأبصار، كل هذا أدى إلى تمتع الرواية التي اتخذت الصحراء مكانا و موضوعا لها بعدد من المزايا الفنية، فمفهوم

الصحراء يرتبط بوضع مناخي معين، يتميز بندرة الحياة و ارتفاع درجات الحرارة، كما ارتبطت الصحراء في خيال الناس بالشرق الأوسط وشمال إفريقيا.

يحرك "إبراهيم سعدي" الشخصيات في الرواية من خلال الصحراء، لاكتشاف المعنى العام الذي يتجاوز البقعة المكانية إلى تأثيرها على تحركات الشخصيات الروائية.

للفضاءات الروائية المفتوحة علاقة مهمة بالشخصيات، كذلك الحال مع الفضاءات المغلقة، فبالنظر إلى الغرف كمجالات مكانية ضيقة، تحد فراغها جدران تغلق على أثاث وأشياء، وتستقل بكينونتها الهندسية، لا يجردها ذلك من قيمتها الجمالية، ووظيفتها الاجتماعية المنوطة بها، لذا سيظل المكان سواء كان مفتوحا أو مغلقا يحمل هوية أصحابها (الشخصيات)، يؤثر فيهم ويتفاعلون بدورهم معه، ومع تشكيله الهندسي، فالغرف التي تكتظ بالأشياء الثمينة، وقطع الأثاث النادرة تعكس مستوى الشخصيات في العمل الروائي، كما أن الغرف الفقيرة هي مرآة لأهلها، وامتداد لأصحابها، وتلك الغرفة المهجورة التي ولدت فيها "آمال" خير مثال على ذلك، فحقيقة الاهتمام بالمكان هي محاولة اكتساب هوية خاصة، يريد الروائي بذرها في الشخصية الآهلة للبيت أو الغرفة.

فبناء غرفة "آمال" جاء منسجما مع التركيبة الذهنية للأنثى التي تشغله، منحت هذه التقنية بعدا جماليا أخرا لهذه الغرفة، إذ أسهمت في الكشف عن حالة الأنثى الشعورية، لأن الفضاء الذي لا يعبر عن أهله، يفتقد بدون شك بعده الجمالي، وقيمته الإنسانية، ومستواه الطبقي أو الاجتماعي.

مثلت دار البلدية مكانا مغلقا في الرواية، رغم عموميته، عبرت الرواية عن انغلاقه من خلال قول السارد "حين وصلوا إلى دار البلدية... ثم راحوا يسيرون في رواق طويل وضيق، ثم انعطفوا إلى اليسار وتوقفوا أمام باب المكتب الثاني...طوال تلك اللحظات، ظلت آمال بجانب أستاذها السابق مصطفى نوري... ورأوا موظفا شابا مفتوح القميص على مستوى الصدر، كانت الحرارة على أشدها، ولم يكن يوجد في المكتب مروحة أو شيء أخر حتى زجاج النافذة كان بلا ستار". (بحثا عن آمال الغبريني ، ص66).

إن هذا الحيز لم يكشف عجز البطل عن التكيف مع الواقع، بقدر ما كشف مرارته، و إغلاق الإدارة أمام المواطن، بل و تخليها عن مهامه اتجاهه، لقد ضمت تفكير سلبي، يظهر ذلك أكثر من خلال صورة الشاب غير المحترم، و الهيئة التي كان عليها، فكيف لشاب في مقتبل العمر، يوافق على عقد قران فتاة بدون ولي شرعي "هز الموظف رأسه، و انتظر أن يكشف الولي عن نفسه، مخمنا بأنه صاحب النظارتين الأستاذ نوري، لأنه بدا له أكبرهم سنا، و لكن لا أحد تكلم... فتح سجلا ضخما و راح يسجل فيه المعلومات، التي وجدها في البطاقتين"، (بحثا عن آمال الغبريني ، ص 66)، ألا يكون هذا حافز لانتشار الفاحشة و الزنا في مجتمع شعاره "الإسلام ديننا" ، "مفكرا أن العروس قد تكون تنكرت لعائلتها، و افترض أنها مفضوضة البكارة، و بأنها مومس التقطها أمقران في الطريق، هو و صديقاه الاثنان لغرض قذر جدا". (بحثا عن آمال الغبريني ، ص 66).

إن هذا المكان لا يقوم بدوره، باعتباره مكانا منفتحا عاما يقصده الناس، يسجل فيه عقد القران بين الزوجين بطريقة شرعية، متفق عليها في كتاب الله و سنة نبيه، إنما هو مكان قدمه

لنا السارد ليبين لنا التخريب، و العمليات الإرهابية و انتشار الفساد في كل الهياكل الخاصة بالأمة الإسلامية، انتشار الفاحشة و التشجيع على ممارستها، و الخوف من الآخر، و فقدان الإحساس بالأمن، و الاستقرار بين الناس، لا أحد أصبح يثق في غيره، "خاصة في بداية الفتنة، أي قبل الشروع في قتل الأجانب، صار موح شريف لا يتأثر بسهولة"، (بحثا عن آمال الغبريني ، ص 12)، لذا و لو افترضنا أنها أقامت عندنا، لن نقول لك، ربما جاء لقتلها"،(بحثا عن آمال الغبريني ، ص 12) يكشف المكان داخل النص الروائي إيديولوجية معينة، لا لأنه يتطابق أو يتناقض أو يختلف ببساطة عن المكان المرئي، بل لمنطق الكتابة داخل الخطاب المركب الذي يمنحه معناه.

بذلك يبدو المكان في رواية إبراهيم سعدي مكانا تنطلق منه الأحداث، و تتحرك من خلاله الشخصيات، و تعود إليه حركة دائمة محورها البطل السارد.

الأماكن لا تمثل سوى نقاط عبور لالتقاء الشخوص، والسرد بطبيعته لا يختص بنقل الحوادث إلى القارئ بعد حبكها وفق نظام معين، بل يجعل من الحوادث بمثابة الخلفية التي نتتبع من خلال مشهديتها حركية الشخصيات، وما يصدر عنها من أقوال وأفعال، فيستعين الكاتب بالسرد المباشر لأنه يحرك الشخصيات كما يشاء، ويصور الأمكنة كما بحلوله، فالسرد يحمل القارئ على تتبع الشخصيات وهي تنتقل عبر الأمكنة المختلفة، والأزمنة المتعاقبة وينتظم ذلك كله في وحدة متكاملة ومتناسقة.

الشخصية من بين الإشكالات الأساسية المطروحة على الدوام بين صفحات الدراسات السردية، وقلما نجد مقاربة تستبعد هذا العنصر الحيوي، الذي يشكل علاقة تفاعلية مع النص إلى درجة لا يمكن للراوي الاستغناء عنه، فشأن الشخصية عظيم، هي بمثابة العنصر الذي ينهض بالأفعال المترابطة في الحكي، لا يمكن للكاتب أن يستغني عنها لأنه لا يمكن أن يصور حياة من دون أشخاص يتحدثون ويفعلون[1].

تختلف الشخصية بين كاتب وآخر، وقصة وأخرى، تبعا لاختلاف الكتاب في الثقافة والتجربة الأدبية، والنضج الفني، والنظرة الفلسفية، وإبراهيم سعدي يختار شخصيات بسيطة لكنه يجعل منها نماذج إنسانية غنية بالإيحاءات والمعاني، فيجعل الشخصيات مرآة للمجتمع أحيانا، ويحملها معاني فلسفية أحيانا أخرى، يبدو أن الشخصية باتت نتاج تفاعل روح العصر، فأصبحت تمثل بأمانة واجهة النسق الثقافي للمجتمع المعاصر، "نذير زاهر" ليس غير مجرم ابن مجرم، وكل ما يقال عن بركاته وكراماته وإنقاذه لمروانة من الجفاف ليس غير كلام فارغ. (كتاب الأسرار، ص12)، لقد ظل "ندير زاهر" ينجذب إلى ما هو من طبيعة معقدة، غامضة وصعبة ووعرة فوصوله إلى مروانة تلك البلدة الرازخة تحت القيظ لم يكن بالأمر الهين، "في بعض المرات كان يغيب عن مروانة عدة أسابيع، وأحيانا شهورا كاملة، عائدا إلى غيران المسخوطين، كان ينتاب حينها أهل البلدة إحساس غريب بالخوف، و يشمل أطفالها شيء كالحزن ويخيم على مروانة كآبة ثقيلة تذكر بأزمة الجفاف". (كتاب الأسرار، ص11)، يؤمن أهل مروانة بأن وجود "ندير زاهر" في المدينة قد أزال عنها القحط، حتى هو في الحقيقة لم يحاول أن يقنعهم بغير ذلك صمت أهل "مروانة" موروث عن صمت تلك البقاع المقفرة، الغارقة في السكون منذ الأزل، لقد أخذوا من تلك الأرض الجرداء الميتة ومن جبالها البعيدة و سكوتها الأبدي المحير الشبيه بحداد لا نهاية له، كأنهم ليسوا سوى نسخة بشرية عن تلك القفار الموحشة.

لقد توزعت مرحلة حياة البطل منذ طفولته حتى وفاته بين أمكنة متعددة، ومروانة هي أكثر الأمكنة حضورا في الفعل السردي، حيث يلاحظ أن هناك تفاوتا واضحا في العناية بوصفه وبأبعاده، مما يعني أن رواية "كتاب الأسرار" ليست على سوية واحدة في التوظيف الفني للمكان.

تتقلص علامات الوجود البشري في "مروانة" بسبب الجفاف، لكن قدوم "نذير زاهر" بكل بركاته وكراماته حال دون ذلك، أو هذا ما كان يظنه أهل القرية على الأقل، ظنوا أن الجفاف سيعود وأن الحياة ستتوقف حال وفاة "عثمان أيوب" صاحب البركة.

من مفارقات المكان أن مروانة وديع، معزول، تم اختياره هروبا من عذابات الضمير التي كانت مسلطة على القاتل "نذير زاهر"، فرغم عزلة هذا المكان وغرابته إلا أنه متصل بالواقع كثيرا، مما يزيد في غرابته، فإذا كان السرد قد أضفى على "نذير زاهر" صفات القلق والاغتراب والقهر فقدان اليقين بالذات، والعزلة والهروب إلى بلدة مقفرة، فقد ساق ذلك في يقظته، إنه ينتمي إلى الفرع الملعون من "آل زاهر"، أبوه قاتل، جده قاتل، كل أفراد عائلته قتلة، لابد أن يكون هو أيضا قاتل، إنه مصيره المحتوم.

---

[1]- عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، ط2، دار العرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ص127-128.

المكان الروائي يدل على مستوى حياة الشخصية الاجتماعية، والثقافية، والمادية، والنفسية، لذلك أثرت "فاكو" في شخصية البطل باعتبارها مسقط رأس عائلته الملعونة، كان كلما وصل إليها أحس بضيق في نفسه كما لو أنها نهاية الحياة، يحمل هذا المكان رؤية فنية للرواية، أليس وصفه يضفي دلالة على الشخصية التي تتحرك فيه، فيجعلها ضبابية، غامضة، فاقدة لليقين بالذات، مغتربة، قلقة وضائعة.

بوسع القارئ أن يتصور جملة الصفات الواسمة للبطل، ويسوقها ضمن رؤية فكرية ذات تصورات متعددة، مركزا اهتمامه على العلاقات الداخلية السائدة ضمن العالم الداخلي للرواية، حيث توزعت مرحلة حياة "نذير زاهر" منذ طفولته حتى وفاته بين أماكن متعددة، وإن كان ذكرها لم يصاحبه وصف مفصل (باستثناء مدينة مروانة)، إنما كان طارئا، وذلك أنها نشأت من خلال استرجاع الراوي لذكريات الماضي.

المكان عنصر جمالي في الرواية يحمل رؤيتها الفنية، أليس وصف المكان يضفي على الشخصية التي تتحرك فيه، فالأماكن إذن نقاط مرور تلتقي فيها الشخصيات، إنه يرتبط ارتباطا عضويا بنفسيات الشخصيات، له أبعاد وظيفية كثيرة، خاصة عندما نعتبره بمثابة الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متعلقا بالعمل الفني ومتداخلا فيه.

II. شعرية التناص الزمني:

1- شعرية الزمن:

يأتي الزمن في طليعة العناصر البنائية التي تشكل مادة الخطاب السردي كيفما كان جنسه الأدبي، و إذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا إذا صنفنا الفنون إلى زمنية و مكانية، فإن القصص هو أكثر الأنواع الأدبية علاقة بالزمن، لذا فلا غرو أن يشكل البحث في الزمن السردي واحدا من أهم المباحث السردية المعاصرة، يعتبر الزمن أحد المباحث الرئيسية المكونة لخطاب الروائي، إذا لم يكن بؤرته فالأحداث تسير في زمن، و الشخصيات تتحرك في زمن، و الفعل يقع في زمن، و الحرف يكتب في زمن، و لا نص بدون زمن.

هيمن الزمن على النص الروائي، إذ تقرر عدد الأفعال الدالة عليه بـ: كان، غادر، هز، مر، بحث، سقط... ، فعلا ماضيا زمنا دالا على حدث مضى و انقضى، و إذا كانت هناك أفعال تدل على الحاضر و المستقبل، نجدها قد أصبحت دالة على الماضي في السياق الروائي، ذلك لارتباطها بالموضوع، واقع الجزائريين و معاناتهم و تفشي ظاهرة الإرهاب، و أمل الجزائريين و توقعهم لبلد يسوده الأمن و الراحة.

إن الفعلين "كانت... جاءت" يحيلان إلى الوقت الحاضر، دعوة القارئ للتخيل، لكن هذا التخيل يأتي مرتبطا بالماضي، لأن الصورة تحققت في زمن مضى، و إن حاولت الذاكرة استرجاعه كحدث آني، بهذا يستدعي مخيلة القارئ إلى ذلك الزمن في رواية "بحثا عن آمال الغبريني"، أين كانت آمال تحضر حفلا للولي "سيدي بلال" بوسط الصحراء، كانت آمال واقفة بجانبي يومها، تتدلى آلتها الفوتوغرافية على صدرها"، (بحثا عن آمال الغبريني، ص 127)، فالقارئ يسترجع مع الروائي أيام الحفل.

نجد الكثير من الأفعال المضارعة تفيد الماضي لاقترانها بالفعل الماضي الناقص، و بالتالي تنزاح عن دلالة المضارع للدلالة على الماضي مثل: "كان يعرف..." (بحثا عن آمال الغبريني، ص 134)، "كان يثير..."، (بحثا عن آمال الغبريني ، ص 140) و هذا ما يجعل نسبة الماضي ترتفع أكثر في هذا المقطع القائم على السرد القصصي للأحداث.

ما يمكن قوله حول تقارب نسبة الأفعال الدالة على الأزمنة: ماضي، حاضر، مستقبل، هو ضياع ذات المتكلم و حيرته تنشد الحاضر و المستقبل في الوقت ذاته، و لم تتمكن فيه من تجاوز الماضي المر، فيلاحظ على النص الروائي أنه يرتكز على الزمن الماضي و ينطلق منه في اتجاه سوداوي لا زال مكتسيا بالماضي الأليم.

أحيانا يلجا الراوي إلى التوزع بين الأزمنة أي التحول المستمر الذي يمنحه التجرد مع مرور الأزمنة، تدعم هذه الحركة حركية البحث و التساؤل عن الموضوع "البحث عن آمال الغبريني" بحث متواصل يمتد للعديد من الأزمنة.

1- زمن الحالم:

يتمثل في الماضي السعيد و استرجاع وناس الخضراوي و المهدي المغراني ذكرياتهما مع آمال ، فالأول يسترجع أيام الجامعة "ظلت آمال تسير مع مصطفى نوري... كان يتبعها خطيبها، كانت ترتدي تنورة زاهية الألوان". (بحثا عن آمال الغبريني ، ص65).

رغم هذه التباينات بين الأزمنة إلا أننا نشرئب على زمن أدبي مستنبط من حدوث العلاقة بين الحيز و الزمن، إذ يستحيل أن يفلت كائن ما، أو شيء ما، أو تفكير ما، أو حركة ما من تسلط الزمن عليه[1]، "عيناها الزرقاوين المختفيتين وراء نظارتين سوداوين، مثل سائحة قادمة من بلاد الضباب و الصقيع"(بحثا عن آمال الغبريني ، ص 129)، إنه زمن الحالم.

2- زمن اليائس:

ورد هذا الزمن في كل من "سأموت بحثا عنها"، (بحثا عن آمال الغبريني، ص 249)، و غيرها، متعلقا بفقد الموضوع آمال، ارتبط هذا الزمن بصيغة المضارعة للدلالة على حاضر محبط يائس مشحون بمرارة الفراق "أن تضيع حياتك"،(بحثا عن آمال الغبريني، ص 249)، زمن يائس الذي لا تعرف فيه ذات المتكلم سعادة أو هناء، مادام الموضوع مفقود إلى الأبد "آمال لن تنالها لا أنت و لا أنا".(بحثا عن آمال الغبريني، ص 249).

الصيغة المستعملة كذلك هي "بحثا" المكررة في مواطن عديدة، هذا التكرار الدلالي لفعل "بحث": "راح يبحث هنا و هناك في مختلف أرجاء الغرفة أملا في العثور على أثرها"(بحثا عن آمال الغبريني، ص 19)، إضافة إلى أفعال أخرى مثل: لعله يجدها، فتش عنها... أصبح دالا على المعاناة المستمرة للذات الروائية في غياب الموضوع (آمال) و زمانها، إنها صرخة زمن يائس، مشتت يبحث عن اليقين و الاطمئنان، هذا النص يتعلق مع زمن الحالم و زمن اليائس وفق علاقة المحاكاة، إذ أن النص الروائي عند إبراهيم سعدي صرخات يائسة لفقد (آمال)، و أن حلمه بالزمن الجميل لم يكن ليقصد هذا الموضوع تلك الأنثى البسيطة عند الاتصال بها أو الانفصال عنها، و إنما ينبغي أن نقرأ كلا من الزمنين في ضوء كمقصدية المبدع و إيديولوجية و قضية أرضه، وطنه، إخوته المسلمين و مصيرهم في فترة التسعينات، فيتجاذب الزمان في حركتيه مستمرة لا تقبع في الماضي و إنما تتجه نحو المستقبل.

3- زمن الموت في عالم البطل:

يشكل أحداث متكررة مؤثرة في عالم البطل أسهمت في دماره النفسي و اغترابه الوجودي الذي يعاني من طيلة بحثه عن ذاك الطيف المحلق في السماء، فحوادث الموت في الرواية تتكرر، تظهر بأشكال و أساليب مختلفة و متعددة كلها مخزونة في ذاكرة البطل "لقد وصلت الرسالة التي تعلن له موتها المبرمج".(بحثا عن آمال الغبريني، ص 59) "رائحة الموت الزاحف كالثعبان الذي جاء يحمل الفجيعة".(بحثا عن آمال الغبريني، ص 134)، الأحداث تشكل في الغالب تساؤلا استفهاميا استنكاريا و تنطوي على شعور بالاحتجاج و لا منطقية في هذه البلاد، التفكير في الموت تسلل إلى حياتنا إذا لم يكن تسرب إلى تفكيرنا بالحياة، إنها رائحة الخلل الوجودي، رائحة الدمار النفسي، إيقاع الموت في الرواية يشكل الحدث الأكبر و المهم،

---

[1] - حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص 73.

على صعيد المضمون، وهو في الوقت نفسه يشكل لازمة متكررة منتظمة على صعيد البناء الروائي.

ينتهج الخطاب خلط زمنيا في السرد، إذ شهد مفارقات زمنية متفاوتة بين الفصول مع افتتاح على الزمن الحاضر في بداية الفصل الخامس "يستيقظ"، و كذلك الفصل الحادي عشرة "يصادف" و الفصل الثامن عشرة و الأخير "يكن"، أما بقية الفصول هيمن عليها الزمن الماضي الذي يعيدنا على الأحداث الراهنة التي لا تلبث أن يعود إلى غيابات الماضي، إنها الذكريات التي ترتبط بالحالة النفسية و الشعورية لصاحبها.

يطلق جيرار جنيت اسم المفارقة الزمنية على مختلف أشكال التنافر بين ترتيب القصة و ترتيب الحكاية ، أي عدم التطابق بين نظام القصة و نظام الخطاب، و من طرائق السرد التي يتوسل بها الروائي تحقيق الاسترجاع وظيفته الوحيدة إكمالها تنوير القارئ بخصوص بض الأحداث السابقة[1].

تأخذ معظم الاسترجاعات في رواية "بحثا عن آمال الغبريني" منحى واحدا، حين يسترجع وناس الخضراوي و المهدي المغراني أيامهما مع آمال، حينما يتذكر المهدي سيارته "تذكر سيارته، ثم راح يفكر في أشياء أخرى، و بالضبط في ذلك اليوم قضاه مع آمال في الصحراء".(بحثا عن آمال الغبريني، ص 157).

يسترجع المهدي أيامه مع آمال، و كذلك سيارته التي باعها لسحنون جنجن بعد وصوله إلى "فندق الجنوب"، كما يسترجع وناس الخضراوي السنوات الماضية لظروف الشمال السيئة.

إذا كان الاسترجاع هو العودة إلى الماضي فالاستباق هو القفز إلى المستقبل و نعني أنه يشير إلى أحداث قبل فوات أوان حدوثها، و تعد الرواية بضمير المتكلم أحسن ملائمة لهذا النوع "أعتقد أنني لن أجدها في مكان آخر".(بحثا عن آمال الغبريتي، ص 248)، و الملاحظ أنها لا تشغل حيزا كبيرا ضمن هذا الخطاب الروائي.

الزمن هو فكرة إنسانية تعالج الفرد و ما يتعلق به، و الحدث إما أن يطول أو يقصر، لذا لا نستطيع أن نقيس زمن الحكاية، و يتعلق هذا الإشكال بالديمومة و حلة يكون بكيفية قياس هذا الزمن.

إن سرعة الحكاية تحدد بالعلاقة بين مدة القصة المقيسة بالثواني و الدقائق و الساعات و الأيام و الشهور و السنين، و طول النص المقاس بالسطور و الصفحات، و من ذلك "التفاوت النسبي الذي يصعب قياسه بين زمن القصة و زمن السرد"[2]، أي بغض النظر عن عدد الصفحات التي تم عرضها من طرف الكاتب يمكن التعبير عنها بسرعة السرد أو بطئه، و لكون هذه الحركة صعبة القياس فهي غالبا ما تخضع لتقييم الذات القارئة.

إن حوادث قصة "بحثا عن آمال الغبريني" تدور خلال سنوات التسعينات "كما أن ابن الرئيس محمد بوضياف الذي اغتيل في شهر جوان سنة 1992، يتهم من جديد الجنرالات قائلا

---

[1] - جبرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ت: معتصم و آخرون، ط 3، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص 46.

[2]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 76.

إنهم متورطون في عملية في الاغتيال التي أودت بحياة والده..." (بحثا عن آمال الغبريني، ص 263)، وقائع حاضرة لا تفتأ أن تعود إلى الماضي، على الرغم من أن حوادث الماضي لا تحتكم إلى فترات زمنية بل إلى السنوات التي ضمت تلك الحوادث مع الأيام التي قضاها وناس الخضراوي في رحلته إلى "فندق الجنوب"، "و بعد سنوات من العمل في هذا الفندق"(بحثا عن آمال الغبريني، ص 12)، فترتد ذاكرة الراوي إلى الماضي البعيد.

يمكننا القول في الأخير أن خطاب الرواية يتبع طريقا لأحداث القصة يزاوج بين الماضي لتغطي سنينا طوالا، و زمن الحاضر الذي لا يستغرق إلا بضعة أيام، و هذا يرجع إلى التداعي الشديد الذي تعيشه ذاكرة الراوي.

2- البنية الزمنية/ لعبة الأزمنة:

مازال مفهوم الزمن يشغل بال الدارسين، و يمنحهم حرية السفر في رحابه بقدر المساحة التي احتلها في منح الرواية شكلها الفني، حتى قيل: الرواية فن زمني، ذلك أننا "لا يمكن أن نتصور حدثا سواء أكان واقعيا أم تخيليا، خارج الزمن، كما لا يمكن أن نتصور ملفوظا شفويا أو كتابة ما دون نظام زمني"[1].

قبل البدء في التعاطي مع مقولة الزمن أشير إلى أنني لا أود أن يرمي بنا البحث في مستويات الخطاب السردي، و أبعاده المتعلقة بالمؤشرات السردية، إنما أزمع إلى استقراء النظام الزمني (l'ordre temporelle)، الذي يتمثل في "العلاقة بين النظام التتابعي للوقائع في المتن الحكائي" "و النظام الزمني – المزيف" (pseudo- temporel) لترتيبها في المحكي"[2] ، و بتعبير جيرار جنيت بين زمن القصة و زمن الحكاية، و ذلك للقبض على ما قد يحدث من تشويشات زمنية (les déformations temporelles)، أي قراءة المفارقات الزمنية (Anachromies narratives) في الرواية، و التي "تعني دراسة الترتيب الزمني

---

[1] - إدريس بوديبة: الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، ط1، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2000م، ص 98-99.

[2]- عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي، ط1، مطبعة الأمنية، دمشق، 1999، نقلا عن، p78، G Genette figures III ,éd ،seuil1972

لحكاية ما و مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة.[1]

تنعتق الرواية الجديدة من الزمن الخارجي، زمن الساعات والتقويمات، لتخضع للزمن الداخلي، الزمن الذاتي، الزمن الإنساني، "وذلك عبر الاستعانة بالحوار الداخلي (المونولوج)، وبما يسمى (مجرى الوعي) الذي ظلت ناتالي ساروت وفية له"[2]، بمعنى أنها أولت اهتمامها "بالزمن النفسي الذي يرتبط مباشرة بالشخصية، حيث تعطيه صفاته ومعناه، ودلالته"[3].

في سبيل الاهتمام بهذا الشكل الزمني أبدع الروائيون "أساليب جديدة في تجسيد الزمن في التجربة أو الخبرة، هذا الزمن الذاتي.. الذي لا يخضع لمعايير خارجية، أو لمقاييس موضوعية، فلجؤوا إلى المونولوج الداخلي، وتداخل عناصر الصور، والرموز والاستعارة لتصوير الذات في تفاعلها مع الزمن"[4].

قد تتضح حقيقة هامة مفادها أن عنصر الترتيب في بنية الرواية زمنيا هو محض الخرافة في منظور الروايات المعاصرة، فالراوي ليس مجبرا على تسجيل الوقائع حرفيا لأن ذلك قد يدل على سذاجة الطرح وبدائية التفكير، عند ذلك تصبح كأنها قصة موجهة للأطفال الذين يجدون رغبة في تقصي التفاصيل الدقيقة لأحدث قصة ما وشخصياتها إن استعمال الكاتب للزمن أصبح يتأسس على ما يسمى بالمفارقات الزمنية كما سبق الذكر، إذ يبدو أن هذه المفارقات تتمخض التلاعب بالزمن، حيث ينتج عن ذلك حركتان في الزمن السردي يتمثلان في تقنيتي الاسترجاع (Rétrospection) والاستباق (Anticipation)، "ذلك أن الراوي قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد، ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة، (...) وهناك أيضا إمكانية استباق الأحداث في السرد، بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة، وهكذا، فإن المفارقة، إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية(...) أو تكون استباقا (...) لأحداث لاحقة"[5].

لقد أكد جيرار جنيت على أن روايات (آلان روب غرييه) يكون فيها الإرجاع الزمني مشوشا عمدا، وهذا يحيلها إلى التناص مع روايات إبراهيم سعدي والتي يظهر فيها الإسترجاع بشكل جلي خاصة في رواية "كتاب الأسرار"، حيث يسترجع فيها الراوي "مرزاق توبا" قصة حياة صديقة، نذير زاهر، "لقد مضت الآن الخمس سنوات التي كان نذير زاهر قد قال بأنه يمكنني بعدها أن أفعل بحياته ما أشاء، اليوم قد مات حسبما سبق وأن طلب مني أن أستنتج إذا ما انقضت هذه المدة دون أن يظهر له أثر". (كتاب الأسرار، ص14).

---

[1] - جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ت: محمد معتصم وآخرون، ط3، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص47.

[2]- جورج دورليان: الرواية الجديدة في فرنسا (مغامرة في الشكل والمضمون)، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد 544، مارس 2004، ص94.

[3]- حسان رشاد الشامي: المرأة في الرواية الفلسطينية، المرجع السابق، ص 248.

[4]- المرجع السابق، ص248.

[5]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص74.

إن إبراهيم سعدي شأنه شأن كتاب الرواية الجديدة التي تقوم على اعتماد تقنيتي الاسترجاع والاستباق وبالتالي تشويش الزمن والأحداث، فإذا كنا نسلم بمنطقية الاسترجاع، باعتبار وقوع الأحداث في الماضي، فكيف بالاستباق إذا؟ حيث تقدم الأحداث في زمن غيبي لم يقع بعد؟ لم يعد الأمر يتعلق بزمن يمر ولكن بزمن يتماهى ويصنع الآن فقصة الجريمة في كتاب الأسرار دامت أكثر من خمس سنوات، لكنها دامت في الحقيقة 5 ساعات هي مدة قراءة الرواية، وهكذا يصبح الزمن الوحيد في الرواية هو زمن القراءة، وبهذا يقطع الزمن عن زمنيته، لعل هذا يعني أن الكتابة الروائية لم تعد تفصل بين زمن الحكاية وزمن الكتابة وزمن القراءة، بل أصبح هناك تماه بينهما.

حتى يتم التمكن من دراسة بناء الزمن الروائي في رواية "كتاب الأسرار" فيكشف عن آلية التعاطي التي اعتمدها إبراهيم سعدي مع الزمن سوف يتم الانطلاق على غرار الدراسات النقدية-من مقولة "الحكاية مقطوعة زمنية مرتين"[1].

إن الوقوف على مدى تحكم الروائي إبراهيم سعدي في التقنيات الحديثة المتعلقة بمقولة الزمن يتم من خلال التوجه لدراسة "العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكاية (الكاذب) [أي الدراسة] الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية، هي الصلات التي ستكون موضوع "[2] الكشف عن جمالية تشويش الزمن وشعريته في الرواية.

أصبح الزمن يشكل جزءا من اللعبة السردية بل صار ذا وظيفة هامة جعلت منه عنصرا معقدا، وشريانا حقيقيا من شرايين الرواية، و أول ما يلف انتباه القارئ لرواية "كتاب الأسرار" هو زمن الكتابة (le temps de lecture)، فالرواية، المخطوط المتمثلة في قصة الجريمة الذي تمكن إمام المسجد عبد الله أمقران من العثور عليها بين رفوف المكتبة و سلمها للطبع، بعد أن ألفها عثمان أيوب باسمه الحقيق نذير زاهر بمدينة مروانة و طلب من الإمام نشرها بتاريخ يتقدم عن تاريخ كتابتها حتى بعد أن قلب مسار حياته رأسا عن عقب، و يحول مجرد مجرم قاتل إلى صاحب بركة و كرامات، و لعل تلك هي أهم ملاحظة أستهل بها وكاشفة اشتغال الكاتب على مراوغة القارئ من خلال عنصر الزمن.

إن إبراهيم سعدي في رواية "كتاب الأسرار" يؤدي لعبة الحركة بين زمنين هما: (زمن القص) و (زمن الحكاية)، اللذين تحتضنهما كل رواية، بل في قدرته على نسيج الحركة بينهما، فزمن القصة (le temps de la fonction) يعرف بأنه "زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات و الفواعل (الزمن الصرفي)"[3]، و لعل ذلك يعني أنه المادة الخام التي يتأسس عليها العمل الروائي، و رواية "كتاب الأسرار" تتموقع على مساحة حياة نذير زاهر، و الذي بقي حيا يطارده الموت مند سن الست سنوات إلى أن بلغ منه المشيب مبلغه، كل أحداث الرواية دارت خلال مراحل حياته مند أن كان طفلا إلى أن أصبح عجوزا، مع تشويش في الزمن، و قطع للأحداث و انتقال غير منطقي من مرحلة

---

[1]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص45.

[2] - المرجع نفسه، ص46.

[3] - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (نص السياق)، ص 49.

إلى أخرى، فبعد أن تبدأ الرواية من كون نذير زاهر شيخا ذو كرامات و بركات، "لقد ظل الجميع يحترم صمته و يقدره حق قدره و يتورع عن محاولة خرقه، كان إذا ما وفد إلى الجامع، انزوى في ركن من أركان قاعه الصلاة، لا أحد رآه في يوم من الأيام يجلس في غيره"(كتاب الأسرار، ص 10)، تنتقل دون سابق إنذار إلى كونه مجرم ابن مجرم، واحد من سليلي شجرة آل زاهر الملعونة "نذير زاهر ليس غير مجرم ابن مجرم، و كل ما يقال عن بركاته و كراماته و إنقاذه لمروانة من الجفاف ليس غير كلام فارغ". (كتاب الأسرار ص 11-12).

تتعاقب المراحل الزمنية للقصة، لكن الملاحظ أن الراوي لم يحدد الزمن تحديدا دقيقا، بل ترك القارئ يشارك في العملية الإبداعية، لكن المضمون يوحي بأنه زمن القتل، زمن سفك الدماء، زمن العشرية السوداء، من خلال جاء فعل القتل، حتى الأخ صار يقتل أخاه و نذير زاهر قتل صديق عمره و أخاه مرزاق توبا.

انطلق الراوي في السرد من الحاضر بادئا باستدعاء ذكريات (Souvenirs) الطفولة "ذات يوم و نذير زاهر لا يزال بعد طفلا، أصابته رصاصتان، ففي ذلك اليوم أطلق عليه عناصر حركة سرية من حركات الاحتلال النار عشوائيا على المارة من سيارة كانت ماضية في الطريق، و قد قتل يومها عدد من الناس، لكن نذير زاهر لم يصب إلا بجرحين". (كتاب الأسرار، ص16).

أي أنه ارتد إلى الماضي البعيد، إنه ينتقل أحداثا عاشها صغيرا فتصبح المسافة بين الراوي و بين الشخصية التي يرويها تحددها ذاكرته.

و الواضح هو أن مدى المفارقة الزمنية (Amplitude) أي ما يحدد المسافة الفاصلة بين الحدث المستعاد أو ماضي الشخصية و اللحظة الحاضرة، كان يحتل مساحة شاسعة، مما يعني أن الراوي سيعتمد كثيرا على شخصية الاسترجاع، حيث تبدأ الرواية بالتذكر الذي يستدعي ما يشبه السيرة، و لعل هذا الاسترجاع المهيمن على زمن الحكاية يعبر عن رغبة الراوي في امتصاص أكثر الأحداث دلالة على التحولات، حتى يكون بوسعه القيام بمقابلة بين الماضي و الحاضر، للتأكيد أن ظلام الحاضر على المستوى الفردي إنما هو جريرة الماضي، فيبدوا و كأنه يقيم محاكمة لهذا الماضي عبر العودة إلى الوراء.

إن هذه الرؤية جعلت كل فصل من فصول الرواية يتضمن حدثين متلازمين، حدث يقيد الحاضر و آخر يسترجع الماضي، فيسير الماضي و الحاضر جنبا إلى جانب و بشكل متواز، و وفق خطية زمنية يتنامى فيها كل حدث بشكل مستقل يكمل فيما عدى الفصل الأخير الذي تضمن سير الأحداث في الزمن الحاضر فحسب.

لعل القارئ يلاحظ بأن الاسترجاع كان من أكثر التقنيات السردية تمظهرا في الرواية، و كأن الراوي يريد أن يجعل منه ذاكرة النص، و ذلك عندما يعتبر –في كل فصل- زمن الحاضر، و يستدعي الزمن الماضي، و تتأتى أهمية هذه التقنية في أنها تلفت حول تجربة الذات في الرواية عبر مراحل الطفولة ثم الشباب ثم الكهولة وصولا إلى الشيخوخة.

قد يذهب الظن إلى سطحية الاستقراء الزمني في رواية "كتاب الأسرار" و ذلك بسبب الاقتصار على مكاشفة العلاقة بين زمن القصة و زمن الحكاية طبقا للترتيب و التنظيم، و

لعل الاكتفاء بهذه الآلية مكنت من الوقوف على توظيف الزمن بهذا التركيب غير المعهود الذي يوحي بالشعرية و الجمالية الغالبة على رواية "كتاب الأسرار" التي تقوم على اللعب بالأزمنة من خلال اعتماد تقنيتي الاسترجاع و الاستباق للمزاوجة بين الماضي و الحاضر و هو طريق اتبعه إبراهيم سعدي في هذه الرواية يعود في الحقيقة إلى التداعي الشديد الذي تعيشه الذاكرة، و ذلك عن طريق تكثيف المشاهد على وجه الخصوص.

خاتمة:

لقد أسال مفهوم التناص في بيئته الأصلية حبرا كثيرا في طريقه إلى تحديد مفهومه الخاص للظاهرة الأدبية و النقدية، حيث تعددت الروافد الذي يستقي منها الكتاب ألفاظهم و عباراتهم و أفكارهم، فلم يعد مناسبا الحديث عن نقاء الإبداع البشري من التأثيرات الخارجية التي تسهم بشكل أو بآخر في تشكيله.

بعد رحلة الاستقراء و المكاشفة يستقر البحث عند هذه الصفحات، التي تطمح إلى إيجاز أهم ما آلت إليه الدراسة من ملاحظات و فوائد، و ذلك بحسب تنضيد فصول البحث التي تراتبت وفق التدرج المعقول الذي تقتضيه ضرورة المنهج، و إن كان ليس بالأمر الهين أن يصل الباحث إلى نتائج نهائية في مجال الدراسة الإنسانية، و هذه الملاحظات تعكسها الإضاءات التالية:

- إن آلية التحويل التناصية يتم من خلالها تحويل النص السابق إلى نص جديد، لإبراز المشابهة رغم الفروق الموظفة لتشخيص تميز النص السابق عن النص اللاحق في خضم الدلالة الراهنة كفضاء يستوعب المدارات الفنية و الجمالية بمحمولاتها اللفظية، فيخرج النص من عالمه المغلق إلى الحضور المفتوح للقراءة و التحويل.

- إن النص اللاحق/ السابق و هو يتفاعل مع النص الحاضر/ الغائب، يعتمد على إشارات مركزة، غالبا ما تقوم على الصيغة اللفظية، فتولد الصياغة النصية في تراكبها، و قدرتها على الامتصاص و التحويل من أجل تكثيف الدلالة النصية و انفتاح النص.

- إن النص كإنتاجية يقوم على توزيع اللغة توزيعا يفضي إلى خلخلة البنيات الجمالية السائدة، و خلق بنيات جديدة قائمة على تقاطع الملفوظات و الأصوات الحوارية، التابعة من فعل الرؤية الفنية و الجمالية، و هذا ما يمكن تسميته بالتفاعل النصي لإيجاد نص جديد.

- يمثل التناص تبادلا، حوارا، رباطا، اتحاد، تفاعلا بين نصين أو عدة نصوص يبطل أحدها الآخر، إذ ينجح النص في استيعابه للنصوص الأخرى و تدميرها في الوقت ذاته.

- يمارس "إبراهيم سعدي" على القارئ حضوره داخل الفضاء الروائي و اقتحامه الاعتراف و البوح و المناجاة، باعتباره ممارسة نصية مدهشة، تتوق إلى قول الحقيقة المتوحشة أو المزيفة، أعرافه ستلبس النص نوعا من الحلول، في جو من الغربة و العنف السياسي، و من مناخ المعاناة هذا ينزلق "إبراهيم سعدي" في رغبة هائلة عن كشف أسباب الغربة و الهجرة و الهروب.

- يعمد "إبراهيم سعدي" إلى اختيار شخصيات يتراوح عملها بين الخير و الشر، بين النزاهة و الجريمة، عن طريق وجهات نظر مختلفة، و وفق أساليب تعبيرية متعددة، رغم طابع الجرأة و المغامرة و الخروج عن المألوف.

- إن مدى انزياح المعنى يتعلق أساسا بمدى احتواء النص الغائب و استحضاره أي أن عملية التأويل تبدأ في الاستدلال على مرجعية النص بالدلالات المتبقية منه.

- عملية الترهين النصي و حضور القارئ الفاعل الذي يبلور آفاق التدليل سيرا به نحو شعرية النص.

- يثير النص الروائي لإبراهيم سعدي الكثير من الأسئلة حول غاية الذات الروائية المنشودة، شوقه لعالم يسود ربوع أوطانه السكينة و الطمأنينة، هذا ما نستشفه بعد سبر أغوار النص، و استكشاف ما تحت سطور وحداته السردية، التي عبرت عن خيال الروائي، الذي أطلق العنان لخياله ليسبح في فضاءات عالمه عن طريق المناجاة، و هي اعتراف الذات للذات عبر لغة حميمية مشتركة بين السارد و الشخصيات.

- إن العنوان في الروايتين غدا بنية تآلفية فيها الإضافة تارة و الجار و المجرور تارة أخرى، لكنه لا يحيل القارئ على مضمون الروايتين بشكل مجاني، بل يدفعه إلى تفكيك هذه البنية، و حينئذ يكشف في طياتها لغزا يلمح بالمعنى دون أن يفصح عنه، مما يجعل رؤية النص مساحة تستبيحها أطياف قرائية عدة، و هذا تجاوز للسائد و المألوف.

- تعاطت البنية النصية في الروايتين مع جماليات الكتابة الروائية الجديدة، حتى غدا المتن الروائي يعمر بالتفاعل النصي، و يشي بالتمرد على البنية السردية التقليدية، و قد تجلت معظم المناصات في الرسالة و التراث و النص الصوفي و التاريخي معبرة بذلك على الانفتاح على مختلف النصوص و الأشكال، لتضع بين يدي القارئ نصا فلسفيا يعبر عن مغامرة الكتابة.

- الشعرية عالم يهتم بخصوصية النص الأدبي و تميزه.

- إن توظيف الرواية للتقنيات الفنية المستحدثة كتعدد الأصوات، و تنوع طرق البناء السردي كالوصف و الحوار و التذكر و الحلم و نسج قصص قصيرة داخل الحكاية المركزية و تناوب السرد، كل هذا ساهم في تجاوز الحبكة التقليدية القائمة على ترابط الأحداث، و تصاعد نفسها الدرامي وفق سببية منطقية عبر بداية، تطور الأحداث، عقدة، حل، نهاية، مما جعل الرواية متبعة، تترك للقارئ مهمة الترتيب و اختلاف التوالي.

- يصنع المكان عن طريق اللغة، و يرتبط ارتباطا عضويا بنفسية الشخصيات، له خصائصه و أبعاده المتميزة، ينتقل عالم الواقع إلى عالم الرواية، فيخلق واقعا جديدا يكون فيه المكان فضاء سديميا لا يمكن تحديد ملامحه بدقة وفق الواقع الموضوعي، و بذلك تحول المكان إلى بعد رمزي محمل بالكثير من المعاني و الدلالات.

- تعددت مستويات اللغة بسبب تعدد الرواة من جهة، و انفتاح النص الروائي على أجناس أدبية كثيرة من جهة أخرى، كما تم اعتماد اللغة المستعصية ذات الطابع الرمزي في غالب الأحيان، و اللغة الراقية التي تواكب الأحداث، و اللغة العامية التي تواكب الراهن، و الألفاظ الأجنبية.

- انكسار الزمن أو تحكيم عمود السرد بلغة "سعيد يقطين" و ذلك عن طريق فعل التداعيات الحرة.

- تم فصل النص السردي إلى مقاطع جزئية، تربطها خيوط رفيعة، قد يستقل كل منها بعنوان فرعي خاص كما هو الحال مع رواية كتاب الأسرار".

- الإغراق في المشاهد الوصفية.

- تصوير الشخصيات بإيحاءات اللغة المجازية.

- واكبت الرواية المعاصرة مند النصف الثاني من القرن العشرين تيار الحداثة تأثيرا بالرواية الجديدة، فامتصت من تقنياتها، و حاكت الأنموذج المستورد إلى حد أفرز ردود فعل حذرت من التماهي، فظهرت روايات تشتغل على إعادة تشكيل النص السردي التراثي، و التراث الشعبي، و النصوص الصوفية و غيرها.

قائمة المصادر و المراجع:

أ. **المصادر:**

1- سعدي إبراهيم: بحثا عن آمال الغبريني، ط1، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004.

2- سعدي إبراهيم: كتاب الأسرار، ط 1، دار الحكمة، الجزائر، 2007.

ب. **المراجع:**

3- ابن رشيق الحسن أبو علي القيرواني: العمدة ، ط1، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1976.

4- ابن قتيبة: عبد الله بن مسلم أبو محمد، الشعر و الشعراء، ج 1، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1980.

5- ابن منظور محمد بن مكرم بن علي، جمال الدين أبو الفضل: لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1990.

6- أبو ديب كمال: في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث، ش.م.م، 1987.

7- أدونيس علي أحمد سعيد: الشعرية العربية، ط 1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1989.

8- إسماعيل عز الدين: المحاكاة مرآة الطبيعة و الفن، ط1، دار المعرفة، الجامعة الإسكندرية، مصر.

9- برادة محمد: أسئلة الرواية، أسئلة النقد: ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1996.

10- بنكراد سعيد: مدخل إلى السيميائية السردية، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر.

❖ بنيس محمد:

11- الشعر العربي الحديث (بنياته و ابتدالاته)، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب.

12- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1996

13- بوخاتم مولاي علي: مصطلحات النقد العربي السيميائي (الإشكالية و الأصول و الإمتداد)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.

14- بودیبة إدريس: الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، ط1، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2000.

15- بوطيب عبد العالي: مستويات دراسة النص الروائي، ط1، مطبعة الأمنية، دمشق، سوريا، 1999.

16- تاوري يوسف: الشعر الحديث في المغرب العربي، ج1، ط1، دار توبقال للنشر، 2006.

17- تاوريرت بشير: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، (دراسة في الأصول و الملامح و الإشكالات النظرية و التطبيقية، ط1، دار الفجر للطباعة و النشر، 2006.

18- الجرجاني عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد أبو بكر: دلائل الإعجاز، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2005.

19- جمعة حسين: المسبار في النقد الأدبي(دراسة في النقد للأدب القديم و التناص)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003.

20- جهاد كاظم: أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي و ارتجالية الترجمة ، ط2، مكتبة مدبولي، 1993.

❖ خمري حسين:

21- فضاء المتخيل، (مقاربات في الرواية)، ط1،، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002 .

22- نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ط1، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، 2007.

23- رشاد حسان الشامي: المرأة الفلسطينية 1965-1985 (دراسة)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا، 1998.

24- الزيدي توفيق: مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى القرن الرابع، سلسلة صادر، الدار البيضاء، المغرب، 1985.

25- ستار ناهضة: بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات و الوظائف و التقنيات (دراسة)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

❖ عامر مخلوف:

26- توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة بالعربية)، ط1، منشورا دار الأديب، وهران، الجزائر.

27- مظاهر التجديد في القصة القصيرة، (دراسة)، الجزائر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1998.

❖ عزام محمد:

28- النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي) دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب: ، دمشق، سوريا، 2001.

29- شعرية الخطاب السردي،(دراسة)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.

30- العشماوي زكي: النقد الأدبي، بين القديم و الحديث، دار النهضة ، بيروت، 1984.

31- الغذامي عبد الله محمد: الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية و تطبيق، ط6، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006.

❖ فضل صلاح:

32- أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الأدب، بيروت، البنان، 1995.

33- بلاغة الخطاب و علم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لبنان، لونجمان.

34- الفيصل سمر روحي: الرواية العربية، البناء و الرؤيا، مقاربات نقدية – دراسة-، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003.

35- اللبدي أيمن: الشعرية و الشاعرية، ط1، دار الشروق، عمان، الأردن، 2006.

36- لحميداني حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

37- مباركي جمال: التناص و جماليته في الشعر الجزائري، دار هومة، الجزائر.

38- الموسى خليل: قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر –دراسة- منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

❖ مرتاض عبد الملك:

39- القصة الجزائرية المعاصرة، ط2، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر.

40- نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007.

❖ مفتاح محمد :

41- تحليل الخطاب الشعري –استراتيجية التناص- المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

42- مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي و المثاقفة، المركز العربي الثقافي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

43- المويقن مصطفى: تشكل المكونات الروائية، ط1، دار الحوار للطباعة و النشر، سوريا، 2001.

44- ناظم حسن: مفاهيم الشعرية، دراسة في الأصول و المنهج، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، 1994.

45- نعيسة جهاد عطا: في مشكلات السرد الروائي – منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق، سوريا، 2001.

46- وغليسي يوسف: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط 1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008.

❖ يقطين سعيد:

47- الرواية و التراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.

48- انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006.

ج. **المراجع المترجمة:**

49- إيخنباوم بوريس: نظرية المنهج الشكلي، ت: إبراهيم الخطيب، بيروت، لبنان.

50- تودوروف تزبقيتان: الشعرية، ت: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، 1987.

51- جنيت جيرار : خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ت: محمد معتصم و آخرون، ط 3، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.

52- كريستيفا جوليا: علم النص، ت: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987.

53- مونقالو دومينيك: المصطلحات و المفاهيم للتحليل و الخطاب، ت: د محمد يحياتين، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر.

د. **المجلات الدوريات:**

54- دحماني نور الدين: التناص و أصوله في التراث النقدي العربي –مجلة الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، العدد : 5، ربيع الثاني، 426 هـ (ماي: 2005 م)، المطبعة العربي: 11 نهج طالبي أحمد غرداية، الجزائر.

55- دورليان جورج: الرواية الجديدة في فرنسا (مغامرة في الشكل و المضمون)، مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، العدد 544، مارس 2004.

56- عتيق مديحة: التناص و السرقات الأدبية، مجلة الناص، فصيلة محكمة، العددان 2 و3، (أكتوبر...مارس)2005،2004.

57- فرطاس نعيمة: نظرية التناصية و النقد الجديد، (جوليا كريستيفا أنموذجا)، مجلة الموقف الأدبي – م 35، العدد: 434، آذار 2007.

ه. **المواقع الإلكترونية:**

58- أسامة العيسة: زوربا من حول الموت إلى رقصة، موقع:

http:// www- awu- dam.org.

بتاريخ: 21 /2011/01- الساعة 13:00.

59- عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل –دراسة-، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، موقع:

http:// www- awu- dam.org.

بتاريخ: 2010/10/12- الساعة 15:00.

60- عمر محمد نايف مي: شعر المرأة الفلسطينية، من عام ألف و تسعمائة و سبعة و ستين حتى نهاية القرن العشرين، منشورات إتحاد العرب، دمشق، سوريا، 2000، موقع:

http:// www- awu- dam.org.

بتاريخ: 2010/10/14- الساعة 15:30.

Résumé :

Dans cette recherche je vise à étudier le phénomène de la **poétique** d'**intertextualité** et ses paramètres significatifs et cognitifs.

Et cela dans deux textes d'**Ibrahim Saâdi** « à la recherche d'**Amel Al Ghabrini** » et « **Le livre des secrets** » afin de découvrir le phénomène d'**intertextualité**, et son effet sur la production littéraire, ainsi que ses tendances stylistiques et ses niveaux en général : la recherche dans ce domaine s'est constituée donc sur deux bases :

- Présentation de la naissance de la **poétique** et de d'**intertextualité** dans l'occident, ensuite je vais donner une synthèse sur les données théorique et les données linguistiques dans la critique littéraire arabe et étrangère, ont en mettant le point sur les différances et les relations thématiques entre les deux approches.

- Etude d**'intertextualit**é et sa **poétique** dans les deux romans.

- **Intertextualité** dans le contenu spécialement avec l'histoire, la culture et le sociale.

- Intertextualité stylistique et étude des termes et des expressions.

- Intertextualité spaciale, temporelle, et la **poétique** du temps les deux romans.

- L'interaction des textes d'**Ibrahim Saâdi** avec d'autre textes sophistiques et sacrés, ou encore les textes culturels ou historiques.

Enfin la recherche s'est basée sur l'élaboration des résultats et des jugements suivants :

J'ai effectué deux études, la première théorique et la deuxième pratique.

Tout en partant des données poétiques et des intertextuelles pour arriver aux caractéristiques esthétiques qui résultent de cette intertextualité.

Je signale aussi que la situation fonctionnelle que l'écrivain attribut à ses personnages peut changer l'état et la signification de plusieurs contenus textuels dans Les deux romans.

Cela nous emmené à une thèse claire et parfaite, l'idéologie l'omniprésence, la société, l'humanisme ont tout une influence sur le texte.

الفهرس

المقدمة:..... 4

الفصل الأول: الشعرية والتناص، دراسة مفتاحية 8

I. **الشعرية**..... 9

1- الشعرية مصطلحا..... 9

2- الشعرية عند الغرب..... 12

3- الشعرية عند العرب..... 17

II. **التناص**..... 24

1- المفهوم اللغوي للتناص..... 24

2- التناص عند الإغريق..... 26

3- التناص عند الغرب..... 28

4- التناص عند العرب..... 45

أ. التناص في البلاغيين العرب القدامى..... 46

ب. التناص في النقد العرب القدامى..... 49

ج. التناص عند العرب المحدثين..... 62

5- التناص، أنواعه و آلياته وقوانينه..... 70

الفصل الثاني: شعرية التناص في روايتي "بحثا عن آمال الغبريني" و "كتاب الأسرار"... 84

I. شعرية التناص المضموني..... 85

1- التاريخ..... 85

2- التراث..... 91

3- الاجتماع..... 97

4- الثقافة..... 108

II. شعرية التناص الأسلوبي..... 118

1- الأسماء..... 118

2- الألفاظ و العبارات..... 129

3- اللغة..... 135

الفصل الثالث: شعرية التناص المكاني و الزمني في روايتي "بحثا عن آمال الغبريني" و "كتاب الأسرار" 141

I. شعرية التناص المكاني..... 142

1- الأمكنة وأسماؤها..... 142

1- الأمكنة و أنواعها..... 150

2- علاقة الأمكنة بالشخصيات 161

II. شعرية التناص الزمني 169

2- شعرية الزمن 169

3- البنية الزمنية/ لعبة الأزمنة 174

الخاتمة 181

قائمة المصادر والمراجع..... 185

الفهرس 194

- روائي جزائري.
- ولد سنة (1950) في –تقمرة- بالقبائل.
- أستاذ فلسفة بجامعة – مولود معمري، بتيزي وزو- 2001.

إبراهيم سعدي

أعماله:

- المرفوضون : الشركة الوطنية للنشر و التوزيع – الجزائر- (1981).
- النخر. (1984).
- فتاوى زمن الموت، الجاحظية (1999).
- بوح الرجل القادم من الظلام: دار الآداب (2002).
- جائزة مالك حداد.
- بحثا عن آمال الغبريني: اتحاد الكتاب الجزائريين (2004).
- صمت الفراغ: دار الغرب (2006).
- كتاب الأسرار: دار الحكمة (2007).
- الأعظم : دار الأمل(2010).

أعمال قيد الطبع:

- الطفل المجنون.