

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي - تبسة



كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

نظرية النص عند النقاد الأدباء الجزائريين  
(واسيني الأعرج، يوسف و غليسي، عبد الله حمّادي، عبد الله العشي)

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي  
شعبة النقد والدراسات اللغوية والأدبية.  
تخصص: النقد والمناهج .

إعداد الطالب:  
زوارى رضا

إشراف:

الأستاذ الدكتور: غريبي صالح

لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة الأصلية	الصفة
1	رشيد رايس	أستاذ	جامعة العربي التبسي تبسة	رئيسا
2	صالح غريبي	أستاذ	جامعة العربي التبسي تبسة	مشرفا ومقررا
3	صالح ولعة	أستاذ	جامعة باجي مختار عنابة	عضوا مناقشا
4	عمرو عيلان	أستاذ	جامعة عباس لغرور خنشلة	عضوا مناقشا
5	نصرالدين بن غنيسة	أستاذ	جامعة محمد خيضر بسكرة	عضوا مناقشا
6	عمر زرفاوي	أستاذ	جامعة العربي التبسي تبسة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2018 م / 2019 م  
1440 هـ / 1441 هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

# شكر وتقدير

قال الله تعالى: ﴿أَنْ أَشْكُرَ لِي وَلَوْالِدَيْكَ﴾ الآية 14 - سورة لقمان -

فالشكر لله على نعمه وآلائه، وفضله وإحسانه .

وامتثالاً لقوله- صلى الله عليه وسلم - : " لَا يَشْكُرُ اللَّهُ مَنْ لَا يَشْكُرُ النَّاسَ "

أشكر كل الذين ساعدوني على إنجاز هذا البحث وعلى رأسهم:

- المشرف: الأستاذ الدكتور غريبي صالح .
- إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين قبلوا قراءة ومناقشة بحثي.
- جميع أساتذتي بجامعة - عباس لغرور- خنشلة الذين كانوا من خيرة الأساتذة في مرحلة الماجستير وأخص بالذكر: الأستاذ الدكتور عمرو عيلان، الأستاذ الدكتور رايس رشيد، الأستاذ الدكتور يوسف لطرش، الأستاذ الدكتور السعيد بوطاجين، الأستاذ الدكتور عبد الله العشي، الأستاذ الدكتور بن زاوي محمد، الأستاذ الدكتور لخضر مذبوح، الأستاذ الدكتور صالح خديش،....

- جميع أساتذتي بجامعة العربي التبسي - تبسة .
- عمال مكتبة جامعة العربي التبسي - تبسة .
- إلى الأستاذة الدكتورة شادية شقروش .
- إلى الدكتور محمد عروس .
- إلى الدكتور عبد الخالق بوراس.
- إلى الصديق إبراهيم سنوسي.

مقدمه

## مقدمة

لقد تعدّدت وتشعبت مفاهيم النّص؛ لاختلاف التوجهات والرؤى والمنطلقات والتصوّرات المنهجية والمعرفية والنّظرية، فمفهوم النّص اكتسب وصف الإشكاليّة لأسباب كثيرة، يرجع بعضها إلى سبب التّنوّع في مستويات التّحليل، ويرجع البعض الآخر إلى عدم استقراره كمفهوم نقدي، ومحاولة كلّ حقل من حقول المعرفة استغلاله لأهداف إجرائيّة منهجيّة.

ونظرا للتطورات الحاصلة في ميدان الدّرس اللّساني، ظهرت نظريّة النّص وتحدّدت مفهومها إجرائيا، ومنهجيا تجريبيا يطغى على السّاحة النّقديّة.

ولذلك سعت نظرية النّص إلى تجاوز حدود الرّؤية التقليديّة للأدب، و مضمون الخطاب الأدبي لتذهب إلى تحليل مكوناته الجمالية والبلاغية واللغوية وتتناوله ككينونة بنيوية ولغوية مستقلة مؤلّفة من منظومة سيميائيّة مترابطة ومجموعة من العلامات والعلاقات المتبادلة الأدوار والمتفاعلة فيما بينها، يتمّ سبر أغوارها في سياق تداولي عبر تفكيك شفراتها المضمرة والظاهرة.

ونظرا للأهميّة التي حظي بها النّص في الدّراسات الأدبيّة وعلى المستويين الإبداعيّ والتّقدي، كونه يتمّ عن مقدرة (الكاتب / الشاعر) على التفاعل مع نصوص غيره من (الكتاب / الشعراء) ونسج وحبك وإنتاج نصّ بروية جديدة، كما أنّ التّغير في النسق النّقدي مكن من التّخلص من النظرة الوظيفية التي طبعت الدّراسات النّقديّة العتيقة، مما أدّى إلى تجاوز الاهتمام بالكتابة وظروف ولادة النّص إلى العناية بالنّص ذاته كموضوع للدراسة.

كلّ تلك المعطيات خلقت كمّا كبيرا من التّساؤلات:

- ما مدى تجسيد الرّؤية النّقديّة تجاه النّص في الكتابة الفنيّة ؟

ومن هذا التّساؤل تفرعت مجموعة من الأسئلة الفرعيّة :

- ما المقصود بنظرية النّص، وما هي أهمّ المقولات والمقاربات حولها؟

- ما مدى استفادة واسيني الأعرج وعبد الله حمادي في نصوصهما الرّوائيّة من مغامرة

التّجريب و أشكال الكتابة و أدوات السّرد ؟

## مقدمة

- فيم تتجلى أهم الملامح الفنيّة المتعلقة بنصوص (واسيني الأعرج ، يوسف وغليسي، عبد الله حمادي، عبد الله العشي) من خلال استدعاءاتها وتناصّاتها ؟

- وما مدى مساهمة المنجز التناصيّ في جعل النصّ مؤثّقا و منفتحاً تتوالد فيه الدلالات وتتضاعف تلقاه القراءات ؟

- ما مدى تجسيد الرّؤية التّقديّة تجاه النصّ في الكتابات الفنيّة لواسيني الأعرج ، يوسف وغليسي، عبد الله حمادي، عبد الله العشي ؟

وللإجابة على هذه الأسئلة وغيرها اخترت عنوانا لهذا البحث الموسوم بـ : " نظريّة النصّ عند النقاد الأدباء الجزائريين(واسيني الأعرج ، يوسف وغليسي، عبد الله حمادي، عبد الله العشي) ؛ ولقد كان لاختياري لهذا الموضوع عدّة أسباب منها ما هو ذاتي، ومنها ما هو موضوعي، أمّا الدّاتية منها فتتمثّل بالدرجة الأولى في ميولي نحو مواصلة البحث في مسار الحداثة وما بعدها، وكذا الرّغبة في معرفة مدى تجسيد الرّؤية التّقديّة تجاه النصّ في الكتابة الفنيّة، هذا عن الأسباب الدّاتية، أمّا عن الموضوعيّة، فهي ترتبط بقيمة الموضوع المعرفيّة والعلميّة، وتتجسّد في بروز بعض الملامح الفنيّة في النصوص الروائيّة والشعريّة كدخول مغامرة التّجريب والانفتاح على الأجناس الأخرى، إضافة إلى تأييد النصّ وتعدّد دلالاته وقراءاته.

وتتلخّص خطة هذا البحث في مقدّمة ومدخل ابستمولوجيّ، و أربع فصول، فتناولت في المدخل نظريّة النصّ المقولات والمقاربات، بدءا بمفهوم النظريّة (التّعوي والاصطلاحية)، و النصّ و إشكالية المفهوم، مروراً إلى بيان مفهوم التناص في النقد الغربي، وصولاً إلى مفهوم التناص في النقد العربي.

عالج الفصل الأوّل المعنون :النص وتفاعل الخطابات،انفتاح النصّ الواسيني على نصوص أخرى، من خلال مجموعة عناصر، وهي المرجعيّات النظرية، حيث حاولت إبراز الرّؤية التّقديّة لواسيني الأعرج في نصوصه الروائيّة، فضمّ واسيني الناقد الواقعيّ، النصّ الواسيني نصّ الصيرورة والاستمراريّة، انفتاحيّة النظام الروائي، النصّ الواسيني حواريّ يصنعه المخيال، ثم انتقلت إلى المرجعيّات التطبيقية والتي تضمّنت انفتاح النصّ الواسيني ( رمل الماية،كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، حارسه الظلال، كتاب الأمير- مسالك أبواب الحديد،مملكة الفراشة،أنثى السراب، أصابع لوليتا) على الأجناس الأدبية

## مقدمة

والمعارف والفنون، كالشعر، الرسالة، الحكاية، الموسيقى السينما، الرسم، عالم الموضة والأزياء، واختتم الفصل الأول عناصره بانفتاح الرواية على خطابات ولغات مختلفة كلغة القرآن، لغة الصحافة والإعلام، لغة القانون، لغة السجل التاريخي...

واختصّ الفصل الثاني بالنصّ والتناص في نصوص واسيني الأعرج، يوسف وغيلسي، عبد الله حمادي، عبد الله العشي، وتناول عدّة عناصر، بدءاً برواية "رمل المائة" لواسيني بين انفتاح النصّ وجمالية التناص، لتشمل جمالية التناص في رمل المائة، مروراً إلى التناص الروائي في رواية "أصابع لوليتا"، تطرقت فيه إلى التناص مع الروايات الغربية: رواية عطر لباتريك سوسكيد، واستدعاء واسيني الأعرج لرواية "لوليتا" لفلاديمير نابوكوف، كذلك التناص مع التاريخ، مع شخصية "الرايس بابانا"

أمّا العنصر الثاني المعنون "جمالية التناص في تغريبة جعفر الطيار لوغيلسي"، فطرقت فيه إلى النصّ الشعريّ بين الانفتاح وجمالية التناص، من خلال بيان جمالية التناص (القرآني، التراثي، الأدبي) في تغريبة جعفر الطيار ليوسف وغيلسي، وذلك قصد الكشف عن مساهمة المنجز التناصي في تأييد نصوصه، وفي العنصر الثالث المعنون "القصيدة العربيّة المعاصرة بين سيميائية الأوراس وانفتاح النصّ الموازي"، تطرقت إلى سيميائية الأوراس في القصيدة العربيّة، بدءاً ببيان انفتاح النصّ الموازي عند ميهوبي في ديوان "في البدء كان أوراس"، مروراً إلى مأساة العتبات التّصيّة: مقدمات رجالية لدواوين شعريّة، وصولاً إلى الدواوين التّسائيّة بين العتبات التّائيّة وعقدة الخفاء.

أمّا العنصر الرابع المعنون "الحدائث الشعريّة بين اللّغة الرّؤيوية واستدعاء الشخصيات"، تعرّضت فيه إلى الحدائث الشعريّة و اللّغة الرّؤيوية الاستشراقية، وكشفت عن محاولة تحديد عبد الله حمادي لماهية الشعر ورؤيته التّقديّة تجاهه، مع بيان لغة الشعر الحدائث عند حمادي، التي تنمّ عن وهج تجربة صوفيّة تحمل رؤيا للكون، وقد عضّدت العنصر الرّبع بعنصر خامس معنون "النصّ عند حمادي بين الانفتاح وتكثيف الدلالات واستدعاء الشخصيات التراثية"، تطرقت فيه إلى استحضار الشاعر الليلي في ديوانه "تحزّب العشق ياليلي"، ثمّ انتقلت إلى بيان التناص في البرزخ والسكين سواء مع القرآن الكريم أو الحديث النبويّ الشريف، مروراً إلى الشعر الحمادي وألق التجليّ في أنطق عن

## مقدمة

الهوى، حيث تعرّضت إلى استدعاء حمّادي لأيقون السيمرغ في البرزخ والسكين، وصولاً إلى العنصر السادس الذي تناولت فيه نصّاً روائياً لحمّادي، حيث تطرّقت إلى " تفنست" و الكثافة الرمزية في النصّ الحمّاديّ، ليدخل من خلالها مغامرة التّجريب والاستفادة من أشكال الكتابة و أدوات السرد.

أمّا العنصر السابع المعنون " النصّ الشعريّ عند العشي " من رحلة الإبداع الشعريّ إلى تداخل العوالم النصيّة"، تطرّقت فيه إلى مراحل الإبداع الشعريّ عند عبد الله العشيّ، لتشمل ثلاثة مراحل: النصّ الشعريّ عند العشيّ " مرحلة القلق والتشكّل " ،النصّ الشعريّ الرؤيويّ " مرحلة التكوين والاندفاع اللاواعي"، مرحلة الاستقرار والصّحة، مروراً إلى بيان تداخل العوالم النصيّة في النصّ العشي من خلال ديوانه الشعريّ " صحوّة الغيم"، كما تطرّقت للنصّ عند العشيّ من اللوحة الفسيفسائيّة إلى الإنتاجيّة البارتيّة.

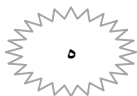
واختصّ الفصل الثالث ب"النص والقارئ"، وتناول عدّة عناصر، ليشمل مفاهيم التلقي ومصطلحاته : مفهوم جمالية التلقي ، المتلقي عند هانس روبرت يابوس ، مصطلحات نظرية التلقي(أفق التوقع، المسافة الجمالية، الفراغات الفجوات، القارئ الضمني )، كما تطرّقت للتفاعل بين النصّ والقارئ من خلال بيان علاقة القارئ بالنصّ الإبداعيّ وكذا استراتيجيّة القارئ في النصّ وبناء المعنى، كما حاولت مقارنة رواية من روايات واسيني الأعرج وفق منهج التلقي، مركزاً على تجليات حضور القارئ في رواية " شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج، فتطرّقت في العنصر الأوّل إلى القارئ الضمني (ضمير المفرد المتكلم، الشخصية، السجل النصي، السياق القرآني، السياق الأسطوري، السياق التاريخي، السياق الثقافي)، أمّا في العنصر الثاني فتعرّضت إلى الاستراتيجيات النصيّة من خلال تحطيم البنية الزمنية، التجليات المكانية، و صورة البطل في الرواية.

كما حاولت في هذا الفصل كذلك، تقديم مقارنة قرآنيّة وفق منهج التلقي لقصيدة " أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار " ليوسف وغليسي"، مع التّركيز على بعض الجوانب الشعريّة ، وأسلوب التّعجب، المستخدمة من طرف الشّاعر، ومحاولة الكشف عن مواطن الشعريّة فيه، ومناطق انزياحات وانحرافات تستدعي قارئاً يستنتقها.



## مقدمة

أمّا الفصل الرابع فقد اختصّ بـ"مستويات قراءة النصّ"، فتناولت في العنصر الأوّل، مبادئ ومسلّمات لا بدّ من معرفتها قبل قراءة أيّ نصّ وتحليله، فعرّفت التحليل المحيث، التحليل البنيوي، تحليل الخطاب، أمّا العنصر الثاني فتناولت فيه مستويات تحليل النصّ، تعرّضت فيه إلى المستوى السطحي (مكوّن سرديّ، مكوّن خطابي)، والمستوى العميق، وانتقلت بعد ذلك إلى العنصر الثالث، تطرّقت فيه إلى النموذج العملي الذي يمكن اعتماده من قبل المحلّل السيميائيّ، لكي يصل إلى التحليل العلمي للنصّ السردّيّ، فأبنت عن بعض المصطلحات التي يستعين بها كالمحايدة، الاختلاف، المربع السيميائيّ، الملفوظ السردّيّ، أمّا العنصر الرابع، فتطرّقت فيه إلى محاور الترسّيمه العامليّة، المتمثّلة في محور الرّغبة، محور الإبلاغ، محور الصّراع، وفي العنصر الخامس تناولت فيه العوامل في النموذج العملي (الذات والموضوع، المرسل والمرسل إليه، المساعد و المعارض)، كما تطرّقت في العنصر السادس إلى مفاهيم النظرية الغريماسيّة (الخطاطة السردّيّة، التّحريك، الكفاءة، الإنجاز، الجزاء)، وفي العنصر السابع تناولت البرنامج السردّيّ، أمّا في العنصر الثامن، فحاولت من خلاله مقاربة رواية لعبد الله حمّادي، قصد الكشف عن الشبّكة العلائقيّة في نسيج النصّ الروائيّ من خلال سبر أغوار البنية العميقة في رواية "تفنست" لعبد الله حمّادي، وذلك باستثمار التحليل العملي، فتمثّل في التّجليات الدلاليّة في رواية تفنست لعبد الله حمّاديّ، بدءا بالمكوّن السردّي و الخطابيّ في الرواية ، وتطرّقت إلى الخطاطة السردّيّة، من خلال فئة التّحريك الذي تناولت فيه عامل الذات البطل" أحموت والموضوع الهجرة (الهروب)، عامل الذات "تفنست" والموضوع " المرأة" اثبات وجودها) "، ثمّ عامل الذات "أحموت" والموضوع " عالم الاستعمار" (قبل اندلاع ثورة التحرير 1954، و أثناء الثورة عام 1955)، أمّا في فئة الكفاءة، فتطرّقت إلى عامل الذات أحموت والموضوع الهجرة (الهروب)، وانتقلت إلى فئة الإنجاز، فتناولت إنجاز عامل الذات أحموت وكشف التحوّل، كما تناولت فئة الجزاء، حيث أشرت إلى أنّ الذات " أحموت" يُصدر حكما قبل فعل الإنجاز، من خلال ضمير المتكلّم " أنا، كما أنّه يقوم بفعل تأويل للإنجاز قبل وقوعه، فقد وردت عدّة ملفوظات تُوحى بالتحوّل بل الخراب (الدخان، النّار، الكلّ ذهب، حطام...).



## مقدمة

كما حاولت في الفصل الرابع كذلك، مقارنة ديوان "صحوة الغيم" سيميائيًا، وقد تطرقت فيه إلى صحوة الغيم لعبد الله العشي من الرؤية الاستشراافية إلى التجاوز - مقارنة سيميائية-، وتناول عدة عناصر يشمل تعدد السمات، بدءًا بالسمة الطبيعية، حيث تناولت فيها مجموعة السمات الواردة على مستوى الديوان، وحصرتها في الصحو، الصباح، الغيم (الغمام)، الماء، ثم انتقلت إلى السمة المنطقية، وتعرضت فيها إلى سمة الزمن، وسمة اليأس والتفائل، كما تطرقت إلى السمة العرفية فتناولت فيها الاغتراب، الانتماء، عشق الكتابة /القصيدة، وقد تناولت كذلك التشاكل السيميائي، في سعي مّي إلى استخدام آلية التشاكل قصد الكشف عن مدى انسجام وتماسك وحدات النصّ الدلالية، وتطرقت فيه إلى مجموعة من التشاكلات بدءًا بالتشاكل اللساني (التشاكل التركيبي، التطابقي، الصوتي)، ثم انتقلت إلى التشاكل المرجعي، ثم التشاكل البلاغي، لأختم هذه المقاربة بالتناص السيميائي وركزت فيه على التناص الديني والتناص الأسطوري.

ثم تأتي الخاتمة التي لخصت فيها أهم النتائج المتوصل إليها من خلال هذا البحث، ثم وضعت قائمة للمصادر والمراجع وملحقًا بالمصطلحات وملخصين باللغتين العربية والفرنسية وفهرسًا للموضوعات.

لقد فرض موضوع الدراسة مقارنة المنهج السيوسيونصي في دراسة " النصّ وتفاعل الخطابات"، كون النصّ الروائي يحمل أنساقًا فكرية وإيديولوجية ومضامين إجتماعية، كما استعنت ببعض آليات نظرية القراءة لدراسة " النصّ والقارئ"، واستعنت كذلك ببعض آليات المنهجين البنيوي والسيميائي لدراسة "مستويات قراءة النصّ".

كما دفعني إلى هذه الدراسة وجود مجموعة من الدراسات المهمة بالنصّ ونظريته ومنها:

-Julia Kristéva: Recherche pour une sémanalyse .

-Wolfgang Iser: L'acte de lecture ,Théorie de l'effet esthétique.

جوليا كريستيفا: علم النصّ، رولان بارت، نظرية النصّ: ، كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنصّ، فان دايك: النصّ والسياق، روبرت دي بوجراند: النصّ والخطاب والاجراء، هانس

## مقدمة

روبرت يابوس: جمالية التلقّي، فريق إنتروفرن: التحليل السيميائي للتصوُّص، مقدمة نظرية، تطبيق، جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للتصوُّص، (عربي، انجليزي، فرنسي)، محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري - إستراتيجية التناص، سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، الأزهر الرّناد: نسيج النصّ، عبد الملك مرتاض: نظرية النصّ الأدبي، حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال...

كما أوّد الإشارة إلى بعض الدراسات السابقة الملامسة للموضوع؛ نذكر منها:

جعفر يابوش: المسار الروائي عند واسيني الأعرج من زاوية التقد إلى فسحة الإبداع، زهرة ديك: واسيني الأعرج، هكذا تكلم.. هكذا كتب، جمال فوغالي: واسيني الأعرج "شعرية السرد الروائي"، صالح مفقودة، نصيرة زوزو: بنية الزمن في رواية شرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج (مجلة الأثر)، جمال فوغالي "واسيني الأعرج"، شعرية السرد الروائي،... يوسف و غليسي: في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، محمد العربي الأسد، بنيات الأسلوب في ديوان " تغريبة جعفر الطّيار" ليوسف و غليسي) (مذكرة ماجستير)،... سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان " البرزخ والسكين " للشاعر عبد الله حمادي، شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عبد الغاني خشة: الخطاب الغلافي ومضمرات التصوّف في أنطق عن الهوى لعبد الله العشي... وقد استعنت بالدراسات السابقة لمحاولة الكشف عن مدى تجسيد الرؤية النقدية تجاه النصّ في الكتابة الفنية، والكشف عن دخول مغامرة التجريب والاستفادة من أشكال الكتابة - عند واسيني الأعرج يوسف و غليسي، عبد الله حمادي، عبد الله العشي- و أدوات السرد - بالنسبة لواسيني الأعرج و عبد الله حمادي- فتجسّدت رواهم النقدية في ثنایا أعمالهم الفنية كالانفتاح وتكثيف الدلالات والتجاوز واستدعاء الشخصيات التراثية، والتناص،... فانتجوا نصوصا جديدة بروية حداثيّة مغايرة، تتم عن مقدرتهم على نسج وحبك نصوص مختلفة، و تأييث نصوصهم وتعدّد دلالاتها وقراءاتها.

## مقدمة

وسبيل إخراج هذا البحث، فقد واجهتني بعض الصعوبات، من أهمها: صعوبة التطبيق على المدونة، وكذا إشكالية المصطلح وتعدد الرؤى والمنطلقات، مع اضراب في ضبط المصطلح نتيجة الكم الهائل من الاستعمالات المفهومية للتص أو نظريته، إلا أنها لم تمنعني من مقاربة " نظرية النص عند النقاد الأدباء الجزائريين (واسيني الأعرج، يوسف و غليسي، عبد الله حمادي، عبد الله العشي)؛ لأن الرغبة في البحث وحدها كافية لتخطي جميع العقبات المتوقعة أثناء كل دراسة.

وفي الختام لا يسعني إلا أن أشكر كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد، وعلى رأسهم المشرف الأستاذ الدكتور: غريبي صالح الذي وجّهني و أفادني كثيرا بنصائحه التي يحتاجها كل باحث في مثل هذه المرحلة، وحتى في جميع مراحل البحث العلمي؛ لأن كل بحث يحتاج إلى من يرشده ليخرج من نطاق الكمون إلى نطاق الظهور والشكر موصول لأعضاء لجنة المناقشة الذين أضاءوا لي معالمها كنت أجهلها .

مظنل

## مدخل : نظرية النص المقولات والمقاربات

### 1- النظرية :

1-1 المفهوم اللغوي :

2-1 المفهوم الإصطلاحي:

### 2- النصّ و إشكالية المفهوم :

1-2- المفهوم اللغوي :

2-2- إشكالية المفهوم :

3-2- تعريف النصّ :

1-3-2 عند الغرب :

2-3-2 عند العرب :

4-2 نظرية النصّ/ التناص :

1-4-2 نظرية النصّ:

2-4-2 النصّ والتناص :

3-4-2 المفهوم اللغوي للتناص:

أ- التناص أو التناصص في اللغة

ب- جذور مصطلح التناص في المفهوم الغربي

### 3- مفهوم التناص في النقد الغربي:

1-3 التناص عند أعلام النقد الغربي:

1-1-3 ميخائيل باختين (Mikhāl Bakhtine)

2-1-3 جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)

3-1-3 رولان بارت (Roland Barthes)

4-1-3 تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov)

5-1-3 لوران جيني (Laurent Jenny)

6-1-3 ميكايل ريفاتير (Mikhaïl Riffaterre)

7-1-3 جيرار جينيت (Gérard Genette)

### 4 مفهوم التناص في النقد العربي:

1-4 التناص في النقد العربي الحديث:

1-1-4 محمد بنيس

2-1-4 صبري حافظ

3-1-4 محمد مفتاح

4-1-4 عبد الله الغدامي

5-1-4 سعيد يقطين

## تمهيد :

تتجاوز نظرية النص حدود الرؤية التقليدية للأدب، و مضمون الخطاب الأدبي لتذهب إلى تحليل مكوناته الجمالية والبلاغية واللغوية، وتتناوله ككينونة بنيوية ولغوية مستقلة مؤلفة من منظومة سيميائية مترابطة، يتم سبر أغوارها في سياق تداولي، عبر تفكيك شفراتها المضمرة والظاهرة، لأن " التغير في النسق النقدي مكن من التخلص من النظرة الوظيفية التي طبعت الدراسات النقدية العتيقة التي ترى في النص مجموعة من الشهادات والوثائق التي تصوّر مرحلة تاريخية محددة دون أن تغامر في البحث عن مكوناته الجمالية و الأدبية وتمظهراته البنيوية، وبهذه النقلة تجاوز الاهتمام بالكتابة وظروف ولادة النص إلى العناية بالنص ذاته كموضوع للدراسة والنظر للأدب كمنظومة سيميائية ومجموعة من العلامات والعلاقات المتبادلة الأدوار والمتفاعلة فيما بينها، ومن ثم تم التأسيس لنظرية النص كبديل لنظرية الأدب التقليدية، لي طرح النص نفسه كإشكالية نقدية معقدة" <sup>1</sup>

## 1- النظرية :

## 1-1 المفهوم اللغوي :

جاء في لسان العرب، في مادة نظر مايلي:

" نظر: النظر: حسّ العين، وتقول: نظرت إلى كذا أو كذا من نظر العين ونظر القلب.

ويرى الجوهري: النظر: تأمل الشيء بالعين .

والمناظرة أن تتناظر أخاك في أمر، إذا نظرتما فيه معا كيف تأتياه .

والتّظر: الفكر في الشيء، تقدّره و تقيسه منك، وتتنظر: أي تتكهن، وهو نظر تعلّم و فراسة" <sup>2</sup>  
وقد يُعدّ مفهوم نظريّة من المفاهيم الجديدة في الفلسفة الحديثة وخصوصا في اللّغة العربيّة، حيث عرف العرب أوّل الأمر فيما يبدو معادل هذا المفهوم تحت مصطلح "النظر" <sup>3</sup> بمعنى الفكر الذي يُطلب به علم أو غلبة ظنّ <sup>4</sup>، فنظر: ينظرُ فهو ناظرٌ، إلى الشيء : أبصره وتأمّله بعينه، ونظر الدّين: أحره، ونظر الشيء : توقّعه " إبي أنظر فضل الله" ، ونظر الشخص: أصغى إليه، ونظر في الشيء : درسه وتدبّره " نظر في الكتاب، نظر في القضية..."، ونظر بين الناس: حكم بينهم، ونظر لفلان: رثى له و أعانه" نظر لليتيمة" ، نَظْرٌ يُنْظَرُ تنظيرا،نَظْرُ الشَّيْءِ بالشَّيْءِ : قابله به، نَظْرُ شهادته العلمية بشهادة أخرى، وضعه في شكل نظريّة " نَظْرُ نتائج بحثه" <sup>5</sup>

1 - حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2007م، ص 12 .  
2 - ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي: لسان العرب، مادة(نظر)، باب الراء، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1955، المجلّد 5، ص ص 215- 220 .  
3 - عبد الملك مرتاض: نظرية النصّ الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007 ، ص 31 .  
4 - جميل صليبيّا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت- القاهرة، جزء 1، 1979، ص 475 .  
5 - أحمد العابد و أحمد مختار عمر و آخرون: المعجم العربي الأساسي للتّاطقين بالعربيّة و متعلّميها ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، دت، ص 1200 .

فمن خلال التعريفات السابقة، يتضح أنّ النظر متوهّف على التأمّل، والتفكير، والتدبّر في أمر، أو شيء ما، للإحاطة بكلّ جوانبه.

### 1-2 المفهوم الإصطلاحيّ:

أما في الإصطلاح، فنظرية : جمع نظريّات : قضية تثبت بحجّة ودليل [ في الفلسفة ]، طائفة من الآراء تفسّرُ بها بعض الوقائع العلميّة أو الفنيّة [ نظرية الغزالي، نظرية ابن خلدون في الاجتماع، نظرية المعرفة ]، نصّ علميّ يربط عدّة قوانين بعضها ببعض، ويردّها إلى مبدأ واحد يمكن أن نستنبط منه أحكاما وقواعد [ نظرية التّرة]...<sup>1</sup>

ويعرّفها مجدي وهبة بأنّها : " فرض علمي يمثّل الحالة الرّاهنة للعلم، ويشير إلى النتيجة التي تنتهي عندها جهود العلماء أجمعين، في حقبة معيّنة من الزّمن"<sup>2</sup>

كما أنّ مصطلح نظرية *Théorie* نقلته اللّغات الأوروبيّة الحديثة خصوصا الفرنسيّة والانجليزية والاسبانيّة ( *Theoria, Theory, Théorie* ) من اللّغة اللاتينيّة (*Theoria*) ويبدو أنّ اللاتينيّة نقلته عن الإغريقيّة *Théorein*<sup>3</sup>

و يشير عبد الملك مرتاض إلى أنّ قريماس وكورتاس (*Greimas et Courtès*) يعرفان النظرية بأنّها " مجموعة متناسقة من الافتراضات الجديرة لأن تخضع للتدقيق : افتراض، وتناسق وتدقيق : هي الحدود المفاهيم لتعريف مفهوم النظرية " <sup>4</sup>

كما يشير كذلك، سمير حجازي إلى أنّ مصطلح نظرية: " عبارة عن مجموعة أفكار ومبادئ تنهض على أساس ملاحظة عدد من الظواهر سبق اكتشافها بواسطة الملاحظة والتجربة والممارسة و هي الطريق الوحيد لإثبات النظرية.5 كما يشير عبد الملك مرتاض كذلك إلى أنّ " النظرية جهاز صارم جامع لمفاهيم معرفيّة أو أداة معرفيّة لتحديد المفاهيم وتناولها ابتغاء منطقة التفكير وعلمنة الاستنتاج...إنّها مجموعة من الآراء والأفكار تثبت أمام العقل ببرهان وتكون قابلة لأن تغرّب بها القضايا فيقع الاستنتاج بواسطة هذه الغرلة إمّا أنّها علميّة فيتحكّم فيها العقل والمنطق و إمّا أنّها مجرد آراء لا ترقى إلى مستوى التنظير " <sup>6</sup> كما ورد تعريفا آخر للنظرية في معجم العلوم الإنسانيّة على أنّها " جملة من التّصوّرات والقضايا والنّماذج المترابطة في ما

<sup>1</sup> - Larousse Dictionnaire, francais.Arabe,Bassam Baraka,Academia international,Beirut ,Labanon,p 895.

<sup>2</sup> - مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، د ط، مكتبة لبنان، 1994، ص 569 .

<sup>3</sup> - ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النّص الأدبي، ص 35 .

<sup>4</sup> - A. j Greimas et J.Courtès.Sémiotique.dictionnaire.raisonné de la théorie du langage.p 394

نقلا عن: عبد الملك مرتاض، نظرية النّص الأدبي، ص 35 .

<sup>5</sup> - سمير حجازي: المتقن في معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعي، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 225 .

<sup>6</sup> - عبد الملك مرتاض: نظرية النّص الأدبي، ص 38 .



بينها والتي تهدف إلى تفسير ظاهرة معينة ( نظريات النمو، نظرية الصراع الطبقي، النظرية الكمية...) " 1

## 2- النص وإشكالية المفهوم :

### 2-1- المفهوم اللغوي :

ورد لفظ "النص" في معجم لسان العرب بالمعاني التالية: « نصص، النص: رفَعَكَ الشيءَ، نصّ: الحديث من ينصه نصا: رفعه، وكل ما أُظهر منه نص\*... ونص المتاع نصا جعل بعضه على بعض، ونص الدابة ينصّها نصا: رفعها في السير وكذلك الناقة\*\*2... ويقال: نصصت الشيء حرّكته ونصنص الرجل غريمه إذا استعصى عليه... وفي حديث هرقل: ينصهم أي يستخرج رأيهم ويظهره، ومنه قول الفقهاء: نص القرآن ونص السنة أي ما دل على ظاهر لفظهما عليه من الأحكام. النصنصة والنضنضة الحركة، وكل شيء قلقلته، فقد نصنصته. والنصّة: ما أقبل على الجبهة من الشعر، والجمع نُصص، ونصاص. والنصنصة: تحريك البعير إذا نهض من الأرض. ونصنص البعير فحص ب صدره في الأرض ليبرك... ونصنص الرجل في مشيته: اهتز متعبا، وأنص الشيء وانتصب إذا استوى واستقام... " 3 ونص ناقته: استخرج أقصى ما عندها من السير، ونص الشيء: حرّكه، ومنه فلان ينص أنفه غضبا، وهو نصاص الأنف... ونص الشيء أظهره، ونص الشواء ينص نصيصا: صوت على النار... ونصيص القوم: عددهم... وحيّة نصناص: كثيرة الحركة، ونصص غريمه و ناصّه: استقصى عليه وناقشه، وانتص: انقبض، وانتصب، وارتفع، ونصنصه: حرّكه، وقلقله... 4

والنص مصدر و أصله أقصى الشيء الدال على غايته أو الرفع والظهور، جمع نصوص، ونص المتاع: جعل بعضه فوق بعض " 5

1 - معجم العلوم الإنسانية: بإشراف جان فرنسوا دورتيه، تر: جورج كتورة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2009، ص 1059.

\* وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري، يقال: نص الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نصصته إليه، ونصت الصبية جيدها: أي رفعتها. ووضع على المنصة أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور، والمنصة: ما يظهر عليه العروس لترى وقد نصها وانتصت هي، والمأنصة تنص العروس فتقعد على المنصة، وهي تنتص عليها الثرى من بين النساء، وفي حديث عبد الله بن زمة: أنه تزوج بنت السائب فلما نصت لتهدى إليه طلاقها، أي أقعدت على المنصة وهي بالكسر سرير العروس، وقيل: هي بفتح الميم (المنصة) الحجلة عليها. من قولهم نصصت المتاع إذا جعلت بعضه على بعض. وكل شيء أظهرته، فقد نصصته، والمنصة الثياب المرقعة والفرش الوطأة ( ينظر: ابن منظور جمال الدين أبو الفضل: لسان العرب، دار صادر، بيروت، الطبعة: الأولى 1410هـ، 1990م، المجلد السابع، مادة نصص، ص ص 97، 98)

\*\* وفي الحديث أن النبي - صلى الله عليه وسلم- حيث دفع من عرفات سار العنق فإذا وجد فجوة نص أي رفع ناقته في السير، وقد نصصت ناقتي: رفعتها في السير... والنص والنصيص: السير الشديد والحث، لهذا قيل: نصصت الشيء رفعتة، وأصل الشيء (النص أقصى الشيء وغايته)... ابن الأعرابي: بالنص الإسناد إلى الرئيس الأكبر. والنص التوفيق، ونص الرجل نصا إذا سأله عن شيء حتى يستقصى ما عنده ونص كل شيء منتهاه، وفي الحديث عن علي - رضي الله عنه- قال: "إذا بلغ النساء نص الحقائق فالعصبة أولى" يعني إذا بلغت غاية الصغر إلى أن تدخل في الكبر فالعصبة أولى بها من الأم، يريد بذلك الإدراك والغلبة، وتخاصم عن نفسها، وهو الحقائق... ( ينظر: ابن منظور جمال الدين أبو الفضل: لسان العرب، المجلد السابع، مادة نصص، ص ص 97، 98)

2 - ابن منظور جمال الدين أبو الفضل: لسان العرب، دار صادر، بيروت، الطبعة: الأولى 1410هـ، 1990م، المجلد السابع، مادة نصص، ص ص 97، 98.

3 - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، المجلد السابع، ص ص 97، 98.

4 - مجد الزين الفيروز آبادي: القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، 2008، ص 1616.

5 - أحمد رضا: معجم متن اللغة، منشورات دار مكتبة الحياة، لبنان، 1960 ج 5، ص 472.

كما تجدر الإشارة إلى أنّ النصّ لقي اهتماما كبيرا من قبل الأصوليين، فالنصّ يعني عندهم " ما لا يحتمل إلا معنى واحدا - أي ما لا يحتمل التأويل- " ومما يدلّ على الإظهار والبيان والرّفْع " النصّ القرآني، ونصّ السنّة" ويشير نصر حامد أبو زيد إلى أنّ " النصّ هو الواضح وضوحا بحيث لا يحتمل سوى معنى واحد، و يقابل النصّ المجمل الذي يتساوى فيه معنيان يصعب ترجيح أحدهما، ويكون الظاهر أقرب إلى النصّ من حيث المعنى الرَّاجح فيه هو المعنى القريب ..."<sup>1</sup>

أمّا النصّ في المعجم الغربي، فهو " مأخوذ من اللاتينية (Textus-tissu)، مجموعة من الكلمات أو العبارات، تشكّل مكتوبا، ومصطلح النصّ قريب من مصطلح النسيج، الذي يعني المظهر أو المساحة الناتجة عن مجموعة محبوكة من الخيوط"<sup>2</sup> ومن خلال ما سبق، يتّضح أنّ معاني النصّ ترجع كلّها تقريبا إلى الرّفْع، الظهور والبيان، و أقصى الشيء، وذلك في اللّغة العربيّة، إلاّ أنّه في الأصل اللاتيني يختلف عنها كون النصّ في تحديد الغربيين يظهر محبوكا متماسكا كأنه قطعة من النسيج .

## 2-2- إشكالية المفهوم :

لقد تعدّدت وتشعبت مفاهيم النصّ؛ لاختلاف التوجهات والرؤى والمنطلقات والتصورات المنهجية والمعرفية والنظرية، لذلك يعسر تحديد ماهيته و أبعاده الإصطلاحية فمفهوم النصّ " اكتسى وصف الإشكالية لأسباب كثيرة، يرجع بعضها إلى سبب التنوع في مستويات التحليل، والوحدات الكبرى المتواترة فيه، ويرجع بعضها الآخر إلى كثرة المصطلحات التي كثيرا ما ترد إلى جانبه، كمترادفات له أحيانا، وكمصطلحات تستدعي التداخل معه أحيانا، مثل : الخطاب، المتن، العمل، الإنتاجية..."<sup>3</sup> كما يرجع ذلك " إلى عدم استقراره كمفهوم نقدي، ومحاولة كلّ حقل من حقول المعرفة استغلاله لأهداف إجرائية منهجية"<sup>4</sup>

## 2-3- تعريف النصّ :

لاقي مفهوم النصّ إشكالات عديدة في سبيل تحديده، لأنه دخل مجالات معرفية عديدة، مع اختلاف زوايا النظر والتنوع في مستويات التحليل .

## 2-3-1 عند الغرب :

إنّ التعريفات الغربية للنصّ، كثيرة، سأتطرق لبعضها، فقد جاء في معجم مصطلحات اللسانيات أننا نطلق مصطلح النصّ على مجموعة المفوضات أو العبارات اللسانية التي تخضع للتحليل؛ " فالنصّ هو نموذج سلوك لساني سواء كان منطوقا أو

<sup>1</sup> - نصر حامد أبو زيد: مفهوم النصّ ( دراسة في علوم القرآن)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 5، 2000، ص 180 .

<sup>2</sup> - Dictionnaire encyclopédique Larousse, pp 1387, 1388 et p 1400 .

<sup>3</sup> - حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص ص 35، 36 .

<sup>4</sup> - المرجع نفسه، ص 46.

مكتوبا"<sup>1</sup>، فالتصّ عند هاليداي ورقية حسن\* (Halliday & Ruqaya Hassan) " كلمة تستخدم في علم اللّغة للإشارة إلى أيّ قطعة منطوقة أو مكتوبة مهما طالت أو امتدت... والتّصّ يرتبط بالجملة بالطريقة التي ترتبط بها الجملة بالعبارة... وأفضل نظرة إلى التّصّ أنّه وحدة دلالية"<sup>2</sup> فالإحتكام إلى قاعدة الجملة كان الدّاعي إلى تجاوزها ودراسة التّصّ، كون " التّصّ متتالية من الجمل، تعريف لا يفرّق بين الجملة والتّصّ، ولكن إذا وجد الانسجام بين الجمل، يمكن إعطاؤها شكل التّصّ"<sup>3</sup>

يتّضح من خلال تعريف هاليداي ورقية حسن للتّصّ أنّها اعتباراً أفضل وحدة دلالية سواء كان مكتوباً أو منطوقاً، شريطة أن تكون الوحدة الدلالية متماسكة، لكي يؤدي التّصّ وظيفته.

كما أنّ "فان ديك Van dijk" تطرّق في كتابه "التّصّ والسياق" إلى مستوى فعل الكلام، أو التّصّ في سياقه التّواصل، فيرى أنّ اصطلاح التّصّ إنّما استعمل "ليفيد الصياغة النّظرية المجردة المتضمنة لما يسمّى عادة بالخطاب"<sup>4</sup>

كما أنّ مفهوم التّصّ لا يزال " يستخدم بشكل مختلف، فمن ناحية يفهم التّصّ من زاوية المنتج على أنّه تحقيق لغوي لحدث شمولي أي أنّ التّصّ يفهم في هذا الجانب على أنّه وجود ذهني، يتحقّق لغوياً في عملية إنتاج التّصّ خطوة خطوة، ومن ناحية ثانية يلقي الضوء على التّصّ من زاوية المفسّر، ويوضح في ذلك بشكل خاص، كيف ينشأ من التّصّ مرّة أخرى تمثيل ذهني، أي تمثيل معنى التّصّ أو وظيفة التّصّ في وعي المفسّر وأحيانا يعتمد مفهوم التّصّ على مُحصّلة النشاط اللّغوي على الحضور الممّثل كتابياً أو شفهيّاً والقابل للملاحظة"<sup>5</sup>، ويعرّف التّصّ بوصفه "تتابعاً منظماً أفقياً من الإشارات اللّغوية

<sup>1</sup> - Duboit et autre, Dictionnaire de linguistique (discourse- texte) Larousse, Paris, 1973, p 446.

\* رقية حسن (1931 - 14 يونيو 2015) : ولدت بـ" براتاجار، أوّثار براديش، الهند البريطانية"، كانت أستاذة لغويات، عملت بتدريس اللغويات وشغلت منصب أستاذ زائر في جامعات عدة في إنجلترا، كان آخر منصب شغلته في جامعة ماكواري في سيدني بأستراليا، وبعد ذلك تقاعدت وبذلك أصبحت أستاذة ممترساً منذ عام 1994. قامت رقية حسن بالكثير من الأبحاث في مسيرتها المهنية في مجالات الفن الملفوظ، والثقافة، وعلاقة النص والسياق، وعلاقة النص والنسيج النصي، والنحو اللفظي، والاختلاف الدلالي كما نشرت دراسات في هذه المجالات. ومما أنجزته في مجال الاختلاف الدلالي هو ابتكار شبكات نظام دلالي موسّعة لتحليل المعنى في المحادثات الطبيعية بين الناس، عملت حسن في اللغويات لمدة تزيد عن 50 عاماً، وتركز عملها حول عدد من القضايا، ولكن كان أساس كل هذا العمل قناعته بأن "العيش في الحياة متصل بالمرفيم"، سلطت باكورة أبحاثها الخاصة بدرجة الدكتوراة الضوء على دراسة علاقة اللغة بالفن اللفظي. عملت حسن في ستينيات القرن الماضي في مركز أبحاث اللغويات الاجتماعية مع الباحث بازل برينستين على قضايا تتعلق باللغة وتوزيع أشكال الإدراك. أدى هذا التعاون إلى عمل حسن على الاختلاف الدلالي، كما وفر لها الدافع والبيانات التي استخدمتها في أوائل دراساتها عن العناصر التي تعطي للنص وحدته، أو ما أسمته علاقة النص ونسيج النص. وفي عام 1976، نشرت بالاشتراك مع مايكل هاليداي تحليلاً للتماسك النصي في اللغة الإنجليزية. يظل هذا التحليل من أكثر التحليلات شمولية في اللغة الإنجليزية، وفيما بعد، اشترك الباحثان في تأليف كتاب "سياق اللغة والنص: عناصر اللغة من منظور اجتماعي سيميائي، وفي هذا الكتاب وضحت رقية حسن العلاقات المتبادلة بين نسيج النص وبنية النص (أي ما أسمته "الإمكانية البنيوية العامة)

كان يُنظر للغة في كل هذه المساعي على أنها سميوطيقاً اجتماعية (بناءً على ما وضعه مايكل هاليداي عن اللغة على مر العديد من السنين)، وكانت كل الأفكار تُبنى على هذه الفكرة، ينظر : الرابط: تاريخ الإطلاع: 2018/09/04 الساعة 22:30 <https://ar.wikipedia.org/wiki>

<sup>2</sup> - Halliday M.A.K and Rukaya Hassan, cohesion in English, Longman, London, 1976, p 1-2.

<sup>3</sup> - حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص ص 50، 51.

<sup>4</sup> - فان دايك التّصّ والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والذّادولي، تر: عبد القادر قنيني، دط، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2000، ص 19.

<sup>5</sup> - فولفجانج هاينه وديتر فيهفيجر: مدخل إلى علم اللّغة النصي، ترجمة: فالح بن شبيب العجمي، مطبعة جامعة الملك سعود، الرياض ط 1998، ص 169.

التي تُفهم على أنها توجيهات من مُرسل إلى مخاطب معين " <sup>1</sup> فنظرية النصّ "تنظر إلى النصّ بوصفه وحدة كلامية تامة، مستقلة نسبياً، يُحققها المتكلم بهدف معين، وفي إطار ظروف مكانية وزمانية محددة، ويُفرّق بينها مجرد توالٍ لأيّ عدد من الجمل " <sup>2</sup>

كما تطرّق كلاوس برينكر Klaus Brinker\* إلى تعريف النصّ كونه وحدة لغوية وتواصلية في الوقت نفسه، وهو بذلك يقترح مفهوماً مُدمجاً للنصّ ينظر إلى كلا جانبيه اللغوي البنيوي والتواصلية السياقي، ويرى أنّ تعريفات النصّ المختلفة قد انطلقت من اتجاهين: الاتجاه الأول يقوم على أساس النظام اللغوي، وقد اعتمدت معظم التعريفات فيه على علم اللغة البنيوي والتحويلي التوليدي إذ يظهر فيه النصّ كتابع مُتماسك من الجمل، ويقوم الاتجاه الآخر على أساس نظرية التواصل. <sup>3</sup>

وقد ذهب " فان ديك Van dijk " في تعريفه للنصّ على أنه " متوالية من الجمل يحكمها الترابط والانسجام الحاصل بينها " <sup>4</sup> ، ليتوصل إلى أنه لا بد من التفرقة بين الأقوال النصّية وغير النصّية، كون النصّ على حدّ تعبيره هو المنطوق والمكتوب على حدّ سواء فيتوافق في ذلك مع زيلغ هاريس Zellig Haris\*\* ، الذي يرى أنّ " النصّ تتابع من جمل كثيرة ذات نهاية " <sup>5</sup> ففي التعريف السابق ركز هاريس على تتابع الجمل في النصّ، لكنّه لم يشر إلى كيفية تشكله.

إلا أنّ " فان ديك " أضاف عليه كيفية تشكّل النصّ، فيقول: " ليست جميع المتواليات من الكلمات أو الأجل داخلية في مفهومنا الحدسي للنصّ " <sup>6</sup> فقد استبدل فان ديك السؤال ما النصّ؟ بسؤال آخر وهو كيف نُحلّل النصّ؟ ، كما أنّ " فان ديك " تطرّق في كتابه النصّ والسياق " إلى مستوى فعل الكلام، أو النصّ في سياقه التواصلية، ليؤكد أنّ " البناء

<sup>1</sup> - زتسيسلاف و أورزنيك: مدخل إلى علم النصّ، مشكلات بناء النصّ، ترجمة وتعليق: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار، القاهرة، ط1، 2003، ص15 .

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص53 .

\* كلاوس برينكر Klaus Brinker : يعدّ علماً من أعلام البحث في علم لغة النصّ، فقد أسهم منذ السبعينات بعدد كبير من البحوث الرائدة والجرهية العميقة فيه، ممّا جعله مرجعاً أساسية في هذا التوجه المتميّز في بحث اللغة... من مؤلفاته: التحليل اللغوي للنصّ، الذي صدر سنة 1985، يتعلّق بالمفاهيم والمناهج، يحتوي على أربعة فصول: الفصل الأول تناول مفهوم النصّ، الفصل الثاني تحليل بنية النصّ، والفصل الثالث تحليل وظيفة النصّ، أمّا الفصل الرابع، فتناول تحليل أنواع نصّية. ينظر الموقع: تاريخ الإطلاع: 2018/09/12، على الساعة : 9:00، على الرابط: <https://www.neelwafurat.com>

<sup>3</sup> كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنصّ (مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج) ، ترجمة: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة، ط1، 2005، ص ص 22- 29 .

\*\* زيلغ هاريس Zellig Haris : يعدّ المؤسس الحقيقي لعلم النصّ، من مؤلفاته: " بعض مظاهر نحو النصّ " و " النصّ والسياق 1977 " علم النصّ: مدخل متداخل الاختصاصات " ...

<sup>4</sup> - فان ديك: النصّ بنياته ووظائفه (مدخل أولي إلى علم النصّ) ، ترجمة: محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1996، ص 49 .  
\*\*\* زيلغ هاريس Zellig Sabbetai Harris ولد في أوكرانيا في 23 أكتوبر 1909 ، لغوي أمريكي. تلميذ ليونارد بلومفيلد هو معروف بعمله على اللغويات البنوية وتحليل الخطاب، وتتبع والديه في فيلادلفيا (بنسلفانيا ، الولايات المتحدة الأمريكية) في سن الرابعة. حصل على جميع دراساته العليا في جامعة بنسلفانيا ، وحصل على درجة الدكتوراه في عام 1934 ، وفي 1946-1947 افتتح ما يُعرف عمومًا بأنه أول قسم اللغويات في الجامعة الأمريكية. يقنع نوا تشومسكي لدراسة اللسانيات في أواخر الأربعينيات، توفي في: 22 مايو 1992)، ينظر : الموقع :تاريخ الإطلاع : 2018/08/18 على الساعة : 23:13 ، على الرابط : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Zellig\\_Harris](https://fr.wikipedia.org/wiki/Zellig_Harris)

<sup>5</sup> - زتسيسلاف و أورزنيك:مدخل إلى علم النصّ، مشكلات بناء النصّ، ترجمة وتعليق: سعيد حسن بحيري، ص 53، 54 .

<sup>6</sup> - فان ديك:النصّ بنياته ووظائفه (مدخل أولي إلى علم النصّ)، ص 51 .

النظري للعبارات على المستويين الصوري والدلالي، ينبغي أن يكمل ويتمّ بالمستوى الثالث، أعني فعل الكلام<sup>1</sup> فيرى أنّ اصطلاح الذّصّ إنّما استعمل 'ليفيد الصياغة النظرية المجردة المتضمنة لما يسمّى عادة بالخطاب'<sup>2</sup>

ومن المشتغلين كذلك بالذّصّ نجد، "جوليان براون" (Gulian Brown)، و" جورج يول" (George Yule)، حيث اهتمّا باللاغة أثناء الدّواصل أي اهتمّا بالخطاب، فعرف كلّ منهما الذّصّ بأنّه " مصطلح فديّ يدلّ على التّسجيل اللفظي للحدث التّواصلي"<sup>3</sup> كما أضاف روبرت دوجراند Robert de Beaugrande إلى تداولية النّصّ "النّية" أي القصديّة في إنتاج النّصّ، ليجعل القارئ طرفاً في العمليّة التّواصلية، كما حدّد في كتابه " النّصّ والخطاب والاجراء " المعايير السبعة الّتي تجعل من النّصّ نصّاً وتميّزه عن غيره، كوّه " بنية مجردة تتوالد بها جميع ما نسمعه، ونُطلق عليه لفظ "نص" ويكون ذلك برصد العناصر القارّة في جميع النّصوص المنجزة مهما كانت مقاماتها وتواريخها ومضامينها "<sup>4</sup> وهذه المعايير هي :

- الاتساق ( cohésion ): ويترتب على إجراءات تبدو بها العناصر السّطحيّة (الكلمات) على صورة وقائع يودّي السّابق منها إلى اللاحق، بحيث يتحقّق لها التّرابط الرّصفي، الأمر الذي يمكننا من استعادة هذا التّرابط.<sup>5</sup>

- الانسجام ( cohérence ) :

يشير دو بوجراند إلى أنّ الانسجام هو ترابط يتحقّق على مستوى المعاني والأفكار الواردة في النّصّ وتشتمل الوسائل التي تحقّق الالتحام في هذا المعيار على العناصر المنطقية كالسببية والعموم والخصوص، ومعلومات عن تنظيم الأحداث و الأعمال والموضوعات والمواقف، والسّعي إلى التماسك فيما يتّصل بالتجربة الإنسانيّة، ويدعم الالتحام بتفاعل المعلومات التي يعرضها النّصّ، مع المعرفة السّابقة بالعالم.<sup>6</sup>

- القصد ( Intentionnalité ) :

يقصد بهذا المعيار الذي حدّده "دو بوجراند" الهدف من إنشاء النّصّ، فالقصد "يتضمّن موقف منشئ النّصّ من كون صورة ما من صور اللّغة قصد بها أن تكون نصّاً يتمتّع بالسبك والالتحام، وأنّ مثل هذا النّصّ وسيلة من وسائل متابعة خطة معيّنة للوصول إلى غاية بعينها "<sup>7</sup>

1 - فان دايك، النّصّ والسياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتّداولي، تر: عبد القادر قنيني، دط، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2000، ص18 .

2 - المرجع نفسه، ص 19 .

3 - جوليان براون و جورج يول: تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطي ومير التريكي، دط، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، المملكة العربيّة، دط، 1997، ص ص 6، 7 .

4 - الأزهر الزّناد: نسيج النّصّ ( بحث في ما يكون به الملفوظ نصّاً ) المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1993، ص 18 .

5 - روبرت دي بوجراند: النّصّ والخطاب والاجراء، تر: تّمّام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998، ص 103 .

6 - المرجع نفسه، ص 103 .

7 - المرجع نفسه، ص 103 .

### -المقبولية (Acceptabilité) :

تتعلق المقبولية بموقف المتلقي من النص، وهو معيار يركز على المتلقي، حيث " يتضمّن موقف مستقبل النصّ كونه صورة ما من صور اللّغة ينبغي لها أن تكون مقبولة من حيث هي نصّ ذو سبك والتحام"<sup>1</sup>

### -الموقفيّة (Situationalité) :

ويتعلق هذا المعيار بمناسبة النصّ للموقف والظروف المحيطة به، ويتضمّن " العوامل التي تجعل النصّ مرتبطا بموقف سائد يمكن استرجاعه، و يأتي النصّ في صورة عمل يمكن أن يُراقب الموقف ويغيّره"<sup>2</sup>

### -الاحباريّة (Informativité) :

يُقصد بها توقّعات المتلقي و أفق انتظاره للمعلومات الواردة في النصّ، كوئها" تتعلّق بتحديد جدّة النصّ، أي توقع المعلومات الواردة فيه أو عدم توقعها"<sup>3</sup>

### -التناص (Intertextualité) :

يذهب دو بوجراند إلى اعتبار التناص معيارا أساسيا في نصيّة النصّ، لمقدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره، وإنتاجه لنصّ جديد، كون التناص عبارة عن علاقات بين نصّ ونصوص أخرى مرتبطة به وعت في حدود تجربة سابقة سواء بواسطة أم بغير واسطة.<sup>4</sup>

من خلال ما سبق، يتّضح أنّ المعايير النصّية السابقة (الاتساق، الانسجام، القصد، المقبولية، الموقفيّة، الاحباريّة، التناص) التي وضعها دي بوجراند و دريسلر Dressler إذا تحققت في نصّ ميّزته عما ليس نصّا و أكسبته النصّية، من خلال اتساق الكلمات و الانسجام و الترابط على مستوى المعاني والأفكار الواردة في النصّ والتعبير عن هدف إنشائه و مقبوليّة لدى المتلقي، لأنّه يتّصف بالسبك والالتحام مراعيًا للموقف والظروف المحيطة به، و متعلّقا بتوقّعات المتلقي و أفق انتظاره للمعلومات الواردة فيه مع مقدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره، وإنتاجه لنصّ جديد.

غير أنّ المعيار السّابع " التناص" يُعدّ معيارا أساسيا لنصيّة النصّ كونه هو " الّذي يهب النصّ قيمته ومعناه، ليس فقط لأنّه يضع النصّ ضمن سياق يمكّننا من فضّ مغاليق نظامه الإشاري ويهبُ إشارته وخريطة علاقاته معناها، ولكن أيضا هو الّذي

1 - روبرت دي بوجراند: الدّصّ والخطاب والاجراء، ص104 .

2 - المرجع نفسه ، ص104 .

3 - المرجع نفسه ، ص104 .

4 - المرجع نفسه ، ص104 .

يُمْكِنُنا من طرح مجموعة من التوقعات عندمات نواجه نصًا ما، وما يلبث هذا النصّ أن يشبع بعضها و أن يولّد في الوقت نفسه مجموعة أخرى "1، كما أنه" يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة و إلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النصّ، لأنّ أيّ عمل يُكسب ما يُحقّقه من معنى بفضل ما كُتب فيه من نصوص... "2

كما يؤكد رولان بارت (Roland Barthes) على اعتبار النصّ نسيجًا يشكّل العمل الأدبي، و أصبح لعبا بالكلمات، كونه " نسيج الدلائل والعلامات التي تشكّل العمل الأدبي، مام النصّ هو ما تثمره اللّغة، وما دامت اللّغة ينبغي أن تُحارب داخل اللّغة، لا عن طريق التبليغ الذي تشكّل هي أداة له، و إنّما بفعل الدور الذي تقوم به الكلمات، والتي تشكّل مسرحه، سيّان أن أقول إذن أدبا أو كتابة أو نصًا "3

أما جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) ، فتعتبر " النصّ جهاز عبر لساني يُعيد توزيع نظام اللّسان بواسطة الرّبط بين كلام تواصلية يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السّابقة عليه، والمتزامنة معه، فالنصّ إذن إنتاجية، وهو ما يعني :

- أنّ علاقته باللّسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع ( هادمة ببناءة) ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية، لا عبر المقولات اللّسانية الخالصة.

- أنّه ترحال للنصوص وتداخل نصّي، ففي فضاء نصّ معيّن تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقطّعة من نصوص أخرى "4، ليصبح النصّ من أهم العوامل لبناء الإيديولوجيا ويتحوّل - حسب كريستيفا - إلى " خطاب يخترق وجه العلم و الإيديولوجيا والسياسة، ويتطّاع لمواجهتها، وفتحها و إعادة صهرها "5

## 2-3-2 عند العرب :

تجدد الإشارة إلى أن مفهوم النصّ وتعريفاته تعدّدت سواء عند النقاد العرب القدامى أو النقاد العرب المحدثين ، و سأكتفي بذكر بعضها.

لقد شبّه ابن طباطبا العلويّ ( ت 322هـ) الشاعرا بالنساج، من خلال رصف الشعر وتأليفه، فيكون " كالنساج الحاذق الذي يُفوّف وشيه بأحسن التفويف، ويسدّيه، وينيره ولا يهلّهل شيئا منه فيشينه "6...

1 - صبري حافظ: التناص و إشارات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، المغرب، العدد 2، 1986، ص 91 .

2 - المرجع نفسه ، ص 93.

3 - رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ص 14 .

4 - جوليا كريستيفا: علم النصّ، ترجمة: فريد الزّاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص 21 .

5 - المرجع نفسه، ص 13 .

6 - ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي: عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط 3 ، دت، ص 43 .

أما عن نقاد العرب المحدثين، فنشير إلى أن محمد مفتاح؛ عرّف النصّ منطلقاً من تعريفات ثلاثة، أولها: تجاوز ثنائية الحقيقة والاحتمال ومن خلال ذلك ينبغي تجنب الرؤية التقليدية للنصّ باعتبار أحادية معناه، وشفافيته، وحقيقته وصدقه، فيكون النصّ كلّ ما دلّ على الحقيقة والاحتمال والممكن. والمنطلق الثاني: تدرّج المفهوم حيث النصّ يُطلق على الحقيقة على المكتوب المتحقّق في كتابته علاقات متواجشة بين المكونات المعجمية والنحوية والدلالية والتداولية في زمان ومكان معينين، والمكتوب الذي لا تتحقّق فيه تلك العلاقات ليس نصّاً، ويسمّى اللانصّ، فإذا كان المكتوب مزيجاً مما تحققت فيه تلك العلاقات مع بياض، وعلامات سيميائية أخرى كالرسومات والأشكال، فيسمّى النصنص للمبالغة؛ لأنه صار نصّاً معقداً يُقابله ما يُسمّى الشبيه بالنصّ، وهو الأحلام والثقافة والدّواحي التشكيلية والأيقونات المختلفة. ويعتمد المنطلق الثالث على تدرّج المعنى، وينبغي أن يؤخذ لذلك في الحُساب حجم النصّ ونوعه، واختلاف دلالة النصّ باختلاف نوعه، وباختلاف درجة دلالة الجمل في النصّ نفسه.<sup>1</sup>

ويؤكد طه عبد الرحمن أنّ النصّ "كلّ بناء يتركّب من عدد من الجمل السليمة مرتبطة فيما بينها بعدد من العلاقات"<sup>2</sup>

ومن خلال التعريفين السابقين لطه عبد الرحمن ومحمد مفتاح يتّضح أنّهما ركّزا في تعريفهما للنصّ على شبكة العلاقات المتواجشة بين الجمل السليمة والمنسجمة داخله من جميع الدواحي المعجمية والنحوية والدلالية والتداولية وغيرها .

ويذهب مرتاض مذهب "رولان بارت" في عده النصّ نسيجا و لعبا بالكلمات، فيرى أنه " كتاب، والكتابة قراءة، والقراءة تأويلية مهياة للتلقي المفتوح يوم القيامة... النصّ حوارية الصّوص، وحوارية الصّوص ليست إلا تناص الصّوص... والنصّ لعب باللغة... والنصّ حيّز ممتد بعيد الامتداد، مفتوح الدلالة على ما لانهاية له من المعاني...إنه النسيج اللّغوي العجائبي... الذي ينتسج بفعل سحرية عبقرية"<sup>3</sup>

ويشير نور الدين السّد للمقومات الأساسية في الحكم على نصية النصّ وتمييزه عن اللانصّ كما لا يهمل دور القارئ في العملية الإبداعية، فيرى أنّ " القارئ والسياق ووسائل الاتساق، أركان جوهرية وحاسمة في تمييز النصّ عن اللانصّ... لذلك كان الاتساق اللّغوي مقوما أساسيا في الحكم على نصية أي نصّ من عدمه " <sup>4</sup> كما أنّ " النصّ ظاهرة رمزية تتحدّد ماهيته من خلال علاقته مع خارجه، ويتعيّن بفعل مكوناته الداخليّة وهو ليس مجرد مجموعة من الرموز

1 - يُنظر: محمد مفتاح: مسأله مفهوم النصّ، منشورات كلية الآداب والعلوم، جامعة محمد الخامس، وجدة، 1997، ص ص 23- 28 .  
2 - طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 2، 2000، ص 35 .  
3 - عبد الملك مرتاض: نظرية النصّ الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص ص 3، 5 .  
4 - ينظر نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997، ص 69 .



اللغوية، بل إنه بنية معقدة متعددة المستويات، إنه تشكيلة كثيفة من علاقات الربط اللغوي والدلالي والتماسك المنطقي، تتداخل فيها مساحات من الإيحاءات النفسية والاجتماعية وغيرها " 1

ويؤكد حسين خمري، كذلك في كتابه "نظرية النصّ، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال" على أنّ النصّ "باعتباره بنية دالة، هو نظام سيميائي، أو منظومة رمزية بالدرجة الأولى، يتمفصل داخل نظام ثقافي محدد، ويولّد حقيقة اجتماعية وتاريخية معينة "2، ويستند "خمري" في تحديده مفهوم النصّ على السيميائيات، ويبرز طابع الإشكال الذي يكتسي النصّ كونه "قراءة وكتابة في الوقت نفسه" 3

## 2-4 نظرية النصّ / التناص :

### 2-4-1 نظرية النصّ:

نظرا للتطورات الحاصلة في ميدان الدرس اللساني، ظهرت نظرية النصّ وتحدّدت " مفهومها إجرائيا، ومنهجها تجريبيا يطغى على الساحة النقدية، فإنها تكالفت برسم حدود الأدب، وتحديد خصوصياته"4، فمصطلح نظرية النصّ كما ورد في معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة يصل إلى أنه " مصطلح يستخدم للدلالة على النقد المباشر لكل لغة وصفية ومراجعة لخصائص الخطاب وتحديد سمات النصّ وقواعده من حيث الشكل أو الجنس ومن حيث الكلام ودور الألفاظ" 5.

كما يؤكد "فان ديك" أنّ نظرية النصّ " إنتاجية لأنها تولّد شكليا مجموعة لا متناهية من النصوص انطلاقا من مجموعة محدّدة من القواعد والعناصر "6، كما أنّ نظرية النصّ تشمل ثلاثة مجالات نظرية كبيرة، وهي:

- نظرية القواعد، ونظرية المعجم، تدرس أنساق المعرفة التي أصبحت ظاهرة في النصّ.  
- نظرية السلوك اللغوي، فتوضح في المقابل البناء والإجراءات الآلية الضرورية لإنتاج النصّ وتفسيره .

- نظرية إنشاء النصّ، وتوضّح مبادئ تنظيم أبنية النصّ الشمولية، وكذلك صفات أنواع النصوص. 7

1 - حسين محمّد حماد: تتداخل النصّ وصوره في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1997، ص 30 .

2 - حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص ص 23، 36 .

3 - المرجع نفسه، ص 41.

4 - المرجع نفسه، ص 22 .

5 - سمير حجازي، المتقن في معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، ص: 229 .

6- T.A Van Dijk: Aspectes d'une théorie géative du texte poétique, Essai de sémiotique poétique, la rousse, 1972, p 182 . نقلا عن: حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال: ص ص : 30، 31 .

7 - فولفجانج هاينه وديتر فيهفيجر: مدخل إلى علم اللغة النصّي، ترجمة: فالح بن شبيب العجمي، مطبعة جامعة الملك سعود، الرياض ط 1، 1998م، ص 183 .

ونفهم من ارتباط مصطلح النظرية بمصطلح النص أن هذا الأخير هو الميدان التجريبي والممارساتي، وسعي من أجل معاينة النص وتحديد سماته وقواعده وسبر أغواره وفك شفراته كظاهرة قابلة للملاحظة والتجربة والحلول إلى قوانين تحكمها .

2-4-2 النص والتناص :

### 2-4-3- المفهوم اللغوي للتناص:

أ- التناص أو التناصص في اللغة : هو مصدر الفعل (نص)، فقد حوت معاجم اللغة أن: «.. النص: رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصا: رفعه، وكل ما أظهر فقد نص» وأن «.. النص أصله منتهى الشيء، ومبلغ أقصاه ونص المتاع نصا: جعل بعضه على بعض، فنصت الحديث: رفعته، ونصت الناقة: استخرجت أقصى سيرها والنص والنصيص: السير الشديد، والحث، والاستقصاء وتناص القوم اجتمعوا»<sup>1</sup>، والتناص على وزن تفاعل، فهذه المادة (تناص) تتضمن معنى (المفاعلة) بين طرف وأطراف آخر تقابله، يشتركان حيناً ويختلفان حيناً، كما أن هذه الصيغة تعطي شكل التشارك أو المشاركة في شيء بين اثنين، إذ «.. يلاحظ احتواء مادة (تناص) على (المفاعلة) بين طرف وأطراف آخر تقابله يتقاطع معها ويتميز أو تتميز هي في بعض الأحيان»<sup>2</sup>.

ويكون التناص إذن هو الترافع أو التشارك في رفع الشيء، وبالأحرى هو: التشارك بين نصين في رفع وإظهار ذاتهما، والتداخل فيما بينهما.

وتجدر الإشارة أن كلمة (نص) (Texte) «عند الغربيين ذات دلالة يونانية بمعنى نسيج القماش، والكلام عند العرب شاكلة النسيج الموشى من البرود، والديباج، وعصب اليمين.... كما نراه عند الجاحظ، وابن طباطبا، وعبد القاهر....»<sup>3</sup>.

وعلى الرغم من هذا التقارب اللغوي إلا أن مصطلح (التناص) المعروف «... لا يقابل المصطلح العربي المستمد من اللغة، وإن لمسنا في مادة (نص) ما يوحي بمعاني المصطلح ودلالته... ولهذا يمكن أن نشق من هذه المادة ما يتولد منها عدة دوال لها رموزها الواقعية، التي نخلط بينها قدرا من التقارب، علما أن هناك معاني أخرى للنص في اللغة العربية لعل أهمها ما يدل على الشيء، ويحدده ليصل فيه إلى الكمال... وهذا كله من صميم التناص ثم التناصية التي تقوم بالآلية»<sup>4</sup>.

ب- جذور مصطلح التناص في المفهوم الغربي : (الفرنسي تحديدا) فظاهر أن المصطلح (Intertextualité) مكون من السابقة (Inter)، التي توضح فكرة العلاقة التي تقوم بين

1 - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، ص ص: 97. 98.  
2 - مي عمر محمد نايف: شعر المرأة الفلسطينية، من عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين حتى نهاية القرن العشرين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص 299.  
3 - حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي (دراسة في النقد للأدب القديم وللتناص). منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص 89.  
4 - المرجع نفسه، ص 89.

النصوص، وكلمة (Texte) أي (نص)، والتي تطرح من مفهوما عدة مشاكل، فتعريفها يختلف في المعنى العام المشترك، أو في علم اللغة<sup>1</sup>. فالسابقة (Inter) تعين إذا الحركة، والفتح، والتهوئة، والتبادل. أما الجذر فمشتق من الفعل اللاتيني (Texere) الدال على "النسيج" و"الحياكة"، ويغدو التناص بذلك حركة نصية كما يستفاد من معاني الجذر السابقة. وكثيرا ما يستعمل التناص «للدلالة على مجموع النصوص التي تربط فيما بينها بعلاقات تناصية... (كما أن) هناك تمييز عند مونقانو... بين التناصية والتناص: التناص هو مجموع الأجزاء المستشهد بها في مدونة ما، في حين أن التناصية هي مظام قواعد ضمنية يقوم عليها هذا التناص، أي طريقة الاستشهاد التي يعتقد بأنها شرعية في التشكيلة الخطابية التي تنتمي إليها هذه المدونة...»<sup>2</sup>. والمقصود بالتناص Intertextualité في اللغة الفرنسية: مجموع علاقات النصّ، وبالأخص النصّ الأدبيّ مع نصّ أو نصوص أخرى بقدر مستوى إبداعه (من خلال الاقتباس، الانتحال، التلميح، المعارضة... الخ) وفي مستوى قراءته وفهمه بالمقاربات التي يجريها القارئ<sup>3</sup>.

### 3- مفهوم التناص في النقد الغربي:

التناص مصطلح ظهر في منتصف الستينات من القرن الماضي، على يد اللسانية (جوليا كريستيفا)، ويقابله في اللغة الفرنسية المصطلح (Intertextualité) وفي الانجليزية المصطلح (Intertextuality). وهو مفهوم إجرائي يعمل على تفكيك النصوص (الخطابات) ومرجعيتها وتعالقها مع نصوص أخرى سابقة عليها، وبيان التقاطع والتداخل والحوار، والتفاعل بين هذه النصوص (السابقة والتالية).

وأحب أن أشير في بداية تناولي لمفهوم التناص في منابعه الغربية المتنوعة بأنه مفهوم يتسم بالزبئية، التي تجعل من الصعب الإمساك بمعنى مجمع عليه عندهم. فتعددت بذلك تعريفاته ومعانيه، وأشكاله، وآلياته من ناقد لآخر، غير أن التوسعات في المفهوم لم تخالف في جوهرها، ولم تتجاوز المفهوم التأسيسي الذي وضعته (كريستيفا) لهذا المصطلح وهو الفاعلية المتبادلة بين النصوص التي تعود إلى أن: «كل نص هو عبارة عن لوحة فيسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى»<sup>4</sup>. ويعضد هذا القول ما أورده حسين جمعة من قوله: «... وإذا كان أكثر الغربيين قد

1 - أمال عدلاني: الترجمة والتناص في الرواية الجزائرية، "رشيد بوجدره نموذجاً"، مذكرة ماجستير في قسم الترجمة، إشراف: حسين خمري، جامعة منتوري قسنطينة، كلية الآداب واللغات - قسم الترجمة - السنة الجامعية: 2005/2006م، ص 18، نقلا عن: Julia

Kristeva :Recherche pour une sémanalyse,P: 85.

2 - دومينيك مونقانو: المصطلحات المفاهيم لتحليل الخطاب، ترجمة: د. محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2005م، ص 72.

3 Intertextualité « ensembles des relations qu'un texte et notamment un qu'un texte et notamment un autre ou avec d'autres tant au plan de sa création (par la citation, le plagiat, le pastiche, etc...) qu'au plan de sa lecteur et de sa compréhension par les rapprochements qu'opère le lecteur ». Josette Rey- Debove et Alain Rey :Le petit Robert (dictionnaire de la langue Française), Paris 2001, p555,556 .

4 - عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء -المغرب-، ط 6، 2006، ص 290.

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، والأشكال، والآليات.... وكذلك فإنهم لم يصلوا إلى تعريف واحد شامل للنص ينضبط به مفهوم عام....<sup>1</sup>، ولقد أكد روبرت شولز (Robert Scholes) بأن التناص أو النصوص المتداخلة «... اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية، تختلف بين ناقد وآخر، والمبدأ العام فيه أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى...»<sup>2</sup>. وبمقابل هذا التنوع الذي جعل المصطلح يشذ عن أي إجماع، فإنه «لم تتوفر إلى الآن منهجية صارمة يمكن الاطمئنان إليها نموذجاً تطبيقياً للتناص»<sup>3</sup>. كما يذهب الباحث المغربي (محمد مفتاح) نفس المذهب، بتأكيد أن الكثير من الباحثين ك: (كريستيفا، وأرفي، ولورانت، وريفايتر....)، قد حددوا مفهوم التناص من خلال مقوماته: «...على أن أي واحد من هؤلاء لم يصغ تعريفاً جامعاً مانعاً....»<sup>4</sup>.

أحب أن أشير أيضاً إلى أن المتقضي لأشكال هذا المصطلح يجد تبايناً في القصد منها في الدراسات النقدية والنظرية الأدبية العربية المعاصرة، بحيث يتداخل مفهوم التناص مع مفاهيم أخرى كالأدب المقارن (Littérature Comparée) ودراسة المصادر، والسَّرقات (Plagia)، والمثاقفة (Acculturation).<sup>5</sup> فالكلّ يدّعي أن هذا المفهوم الحديث هو من صميم تخصصه، كما أن الباحثين من يذهب إلى التأكيد على تجذر هذا المفهوم في الدرس النقدي العربي القديم.

وقصد الوقوف على مفهوم التناص بدقة أكبر، سأبدأ بمحاولة بيان الأصل اللغوي للمفهوم ثم أتبعه بالمفاهيم الاصطلاحية له عند بعض أعلام نظرية التناص الغربيين، مبيّناً إسهامات كل منهم في التأسيس لها، لأنتهي في الأخير إلى بيان الإمتدادات النظرية لهذا المفهوم النقدي في الدرس العربي القديم والحديث، لاعتقاد الكثيرين - كما أسلفت الذكر- بأن للتناص أصول في التأليفات القديمة العربية، وإن بمسميات أخرى، وبأشكال تقترب مسافة كبيرة من المصطلح الحديث.

### 1-3 - التناص عند أعلام النقد الغربي:

#### 1-1-3- ميخائيل باختين Mikhāl Bakhtine\*:

تجمع الدراسات الغربية الحديثة على أنّ العالم الروسي "ميخائيل باختين"

1 - حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي، ص 89.

2 - عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتكفير، من النبوية إلى التشریحية، ص 288.

3 - حكمت النوايسة: التناص في شعر أبي تمام قصيدة "الحق أبلج" نموذجاً، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد: 431 آذار، 2007م، السنة الخامسة والثلاثون، من ص: 98 إلى ص 112.

4 - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري - استراتيجيات التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 3، 1992، ص 121، 120.

5 - مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيماني، الإشكالية، والأصول، والامتداد (2004/2003) - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005م، ص 192.

**M. Bakhtine** أول من أشار لمفهوم التناص، وذلك عن طريق كتابه " الماركسية و فلسفة اللغة (1929) من غير أن يذكر مصطلح التناص، واستعمل مصطلح الحوارية "Dialogisme" 1 للدلالة على تقاطع التصوص والملفوظات في النصّ الروائيّ الواحد مقدّما بذلك قراءة للتناص تحت عنوان الحوارية، كونه " الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في التصوص لاسيما في استعادتها أو محاكاتها لنصوص أو أجزاء من نصوص سابقة عليها "3؛ أي أنه يتولّد من خلال دخول النصّ في تفاعلات وحوارات مع نصوص أخرى سابقة، يصبح بذلك ذو نزعة حوارية، لأنّ " العلاقات الحوارية في النصّ تُعدّ من مكوناته الأساسية، بشرط أن يصطدم فيها صوتان اصطداما حواريا" 4 مما يعني أنّ الحوار عنصر أساسي في النصّ، فهو يجعل التصوص تتفاعل وتتداخل وتتقاطع داخل النصّ الواحد، لينتج بفضل هذه العلاقات الحوارية التناص.

لقد تحدّث " باختين " عن علاقة النصّ بغيره من التصوص من خلال مصطلح الحوارية، للدلالة على العلاقة الجوهرية التي تربط أي تعبير بتعبيرات أخرى " فكلّ خطاب - في رأيه- يعود إلى فاعلين، ومن ثمّ إلى حوار محتمل" 5 وقد استند في دعوته إلى ضرورة وجود الحوار في أي نصّ أو عمل ما، فكلّ الخطابات من أولها إلى آخرها من وجهة نظر باختين حوارية؛ إذ تتخللها تخمينات مستمع موجود بقوة، ويُشير هذا المفهوم عنده إلى التفكير الإنساني لا يغدو صحيحا، ولا يقول الفكرة إلاّ باحتكاك حيّ مع فكرة أخرى تتجسّد في صوت الآخرين<sup>6</sup> أي ضرورة وجود الحوار داخل أي خطاب، لأنّ " لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبير آخر" 7، فالحوارية ( الصوت المتعدّد) تعد لبنة أساسية في نظر باختين، ويظهر ذلك في كتاباته عن ديوستيوفسكي **Dostoïevski**؛ حيث

\* ميخائيل باختين (1895 - 1975م) (فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي، سوفيتي). ولد في مدينة أريول. درس فقه اللغة وتخرج عام 1918. وعمل في سلك التعليم وأسس «حلقة باختين» النقدية عام 1921. بدأ باختين الكتابة والنشر بعد تخرجه في الجامعة مباشرة، فصدرت مقالاته الأولى: «الفن والمسؤولية»، عام 1919، ثم صدر كتابه الشهير «مشكلات في شعرية دستوفسكي» Problems of Dostojevskys Poetics «في مدينة ليننغراد (بترسبرغ) عام 1929، له كتاب آخر «الماركسية وفلسفة اللغة» (1929)، كما نشر باختين بعض مقالاته وثلاثة من كتبه بأسماء مستعارة: «فولوشينوف وميديف». ودافع عام 1940 في المعهد الأدبي التابع لأكاديمية العلوم (السوفييتية) في موسكو عن رسالة دكتوراه عنوانها: «إبداع فرانسوا رابليه والثقافة الهزلية الشعبية في العصور الوسطى وعصر النهضة». وقد صدرت هذه الرسالة في كتاب بعد خمس وعشرين سنة من كتابتها عام 1965. وهناك أعمال لباختين لم ترَ النور إلا بعد وفاته، لذا لم يبدأ العالم بالتعرف إليه إلا بعد خمسين عاماً من التعظيم حوله، ولم يحظ باختين بالشهرة إلا في نهاية حياته بعد إعادة نشر كتابه «مشكلات في شعرية دستوفسكي» عام 1973، ونشر كتابه «إبداع فرانسوا رابليه...» الذي صدر في موسكو عام 1965، وترجم إلى الإنكليزية عام 1986 بعنوان " رابليه وعالمه. Rabelais and His World"، أهم ما طرحه باختين مصطلح الحوارية dialogisme من خلال البعد التناصي intertextuale، يُنظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، تاريخ الإطلاع 2018/09/05 على الساعة: 22:45 على الرابط : <https://ar.wikipedia.org>

- 1 - الحوارية: Dialogisme : عند باختين تميز عدّة أصوات تعبر عن مواقف مختلفة أو وجهات نظر للعالم أو لأحداث الرواية. يُنظر: وليد خشاب، دراسات في تعدّد النصّ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، دط، 1994، ص: 09.
- 2 - حميد حميداني: التناص و إنتاجية المعاني، مجلة علامات في الذّقة، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، مج 10، ج 40، جوان 2001، ص 67.
- 3 - إبراهيم مصطفى الذّهون: التناص في شعر أبي العلاء، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص 13.
- 4 - عبد المحسن فراج قحطاني: نحو تحديد المصطلحات ( التناص، الأدب المقارن، السرقات الأدبية)، مجلة علامات، مج 16، ج 64، 2008، ص 39.
- 5 - حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي " أنموذجاً"، دار الكونز للمعرفة العلمية، عمان، ط1، 2007، ص 20.
- 6 - فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص: 183.
- 7 - تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب التقدي الجديد، ترجمة: أحمد المندي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، د ط، 1989، ص: 103.

أثبتت أنّ نصوصه " تضمّ مع صوته عددا من الأصوات المختلفة باختلاف شخصياته، في حين لا تحمل نصوص غيره من الروائيين سوى صوت الروائي نفسه فقط" <sup>1</sup> وبالتالي تظهر الحوارية عند " باختين" أكثر في الخطاب الروائي، لأنّ الرواية في نظره " تشكّل مجموعة من الأصوات المتعدّدة التي تتعايش وتتجاور وتتعامل مع بعضها البعض، وبالتالي تقوم على الحوار الذي ينشأ بين الأصوات المختلفة" <sup>2</sup>، وبهذا فإنّ دراسته قد اقتصرت على الخطاب الروائي دون غيره لكونه يعبر عن تداخل وتمازج الحوارات وتفاعلها، فكان له الفضل في التنظير لمصطلح التناص والتأصيل له؛ حيث وضع مصطلح تعدّدية الأصوات دون أن يستخدم مصطلح التناص .

### 3-1-2 - جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) :\* :

استثمرت كريستيفا مجهودات الشكلايين الروس، واستفادت بشكل خاص من جهود أستاذها باختين في حيك مفاهيمها حول النص والتفاعل النصي، فاعتبرت النص ...جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصل يهدف إلى الإخبار المباشر بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية... وترى أنه بذلك يفتح المجال أمام الأطراف الثلاثة للعملية الإبداعية (المؤلف، النص، القارئ) لتحقيق تواصلها، ويغدو النص مجال الدراسة محور العملية ككل، فيدخل في صراع تفاعلي مع نصوص أخرى معاصرة له (متزامنة معه) أو سابقة عليه، لتستنتج بعد ذلك أن كون النص إنتاجية معناه:

- أ- أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صادمة بناءة).  
ب- أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي... <sup>3</sup>.

وتعود كلمة التناص كما سبقت الإشارة إلى الجهود النقدية لميخائيل باختين الذي أفصح عن مفهوم الحوارية (البوليفونية، أو تعدد الأصوات) عام 1929م. وأخذته كريستيفا وسمته (إيديولوجيما) \* (Idéologème)، معرفة إياه على النحو «إن الإيديولوجيما دالة تناصية (Fonction intertextuelle)، مجسدة في مختلف المستويات لبنية كل نص» هذه «الدوال المعرفة على المجموعة ensemble التناصية الخارج روائية -Extra- romanesque ن خ (TE)..، وذات قيمة في ن ر (TR)،

<sup>1</sup> - فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص: 184 .

<sup>2</sup> - تريفان تودوروف، باختين ميخائيل - المبدأ الحوارية، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ط 2، 1996، ص: 121 .  
\* - جوليا كريستيفا Julia Kristeva : مواليد 24 يونيو عام 1941 بمدينة سليفين ببلغاريا، أديبة فرنسية وعالمة لسانيات ومحللة نفسية وفيلسوفة من أصل بلغاري. وهي مؤسسة جائزة سيمون دي بوفوار .

أصبح لكريستيفا تأثير في التحليل النقدي الدولي، من الناحية النظرية الثقافية والنسوية بعد نشر كتابها الأول Semeiotikè في عام 1969. أنتجت كمية هائلة من الأعمال وتشمل الكتب والمقالات التي تعالج التناص، والسميائية، والتهميش، في مجالات اللسانيات، ونظرية الأدب والنقد، والتحليل النفسي والسيرة الذاتية والسياسية والثقافية و تحليل الفن وتاريخ الفن، جنبا إلى جنب مع رولان بارت، تودوروف، جولدمان، جيرار جينيت، ليفي شتراوس، لاكان، غريماس، والتوسير، وقد كانت واحدة من البنيويين ولكريستيفا مكان هام في الفكر ما بعد البنيوي من مؤلفاتها : ثورة اللغة الشعرية، علم النص، أبحاث من أجل تحليل سيميائي، نص الرواية... ، ينظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، تاريخ الإطلاع : 2018/09/05 على الساعة : 23 :40 على الرابط : <https://ar.wikipedia.org>

<sup>3</sup> - حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2002، ص100.

بمعنى آخر يوجد نوع من فوق - نص (sur - texte) الذي يعين بتحويل يتم بواسطة الدالة ذات الإحداثيات التاريخية والاجتماعية، النص الحقيقي الذي نقرأه في رأي ما»<sup>1</sup>.

إلا أن مفهوم الإيديولوجيم لم تنتج له فرصة الاشتهار فاقترحت الباحثة لأول مرة مصطلح (التناص) وأعطته معنى أكثر عمومية عن الحوارية التي لا تخص سوى بعض الحالات الخاصة للتناص، وطورت الباحثة فكرتها إلى أن خلصت أن التناص خاصية كل نص، وهو قدره الذي لا يستطيع أن ينفلت منه ف: «كل نص ينبنى كفسيفساء mosaïque من الاستشهادات citations إنه امتصاص وتحويل Transformation لنص آخر»<sup>2</sup>. وسعيا منها لشرح مفهوم التناص اتخذت كريستيفا من رواية (أنطوان دو لاسال) (A.De la sale)، التي تحمل عنوان جيهان دو سانترى (Jehan de saintré) حقا تطبيقيا لها،

ومن أقوال كريستيفا أيضا التي عرفت من خلالها التناص قولها: «أنه أحد مميزات النص الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها»<sup>3</sup>. وهو ما معناه أن كل نص لاحق ينبثق من رحم النصوص السابقة أي أن: «كل نص يتوالد، يتعالق، ويتداخل، وينبثق من هيولى نصوص مستحضرة من الذاكرة داخل النص لتشكل وحدات متعالية في بنية النص الكبرى. فهو أشبه بلوح من زجاج يوحي بنص آخر، أو يلوح من خلفه نص آخر»<sup>4</sup>. ومن الأقوال التي سعت من خلالها كريستيفا أيضا لضبط هذا المفهوم الذي ابتدعته ما جاء في كتابها (أبحاث من أجل تحليل سيميائي)، (Recherche pour une sémanalyse) من أن «التناص هو تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى»<sup>5</sup>، وقولها من كتابها "نص الرواية" (Le Texte du roman) إن التناص «هو التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة»<sup>6</sup>. ثم وسعت المفهوم ليشمل أنواعا أخرى من الإبداع كالتبادل الحاصل بين «... الكتابة والموسيقى، والحرف والرسم الصورة والإيماءة... الخ»<sup>7</sup>. فلم يعد بذلك مفهوم التناص مقصورا على التفاعل أو التبادل الحاصل بين النصوص الأدبية فقط.

\* الإيديولوجيم (Idéologème): مجموع الدلائل والأفكار التي استمدتها الفرد من المجتمع وصاغها في شكل أفاظ وكلمات، يُنظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2010، ص: 144

1 - نعيمة فرطاس: نظرية التناصية والنقد الجديد (جوليا كريستيفا أنونجا)، مجلة الموقف الأدبي- مجلة أدبية شهرية تصدر عن إتحاد الكتاب العرب بدمشق- العدد: 434، حزيران 2007.

2 - المرجع نفسه.

3 - عصام شرتج: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل -دراسة- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- 2005، ص 173.

4 - عصام شرتج: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل -دراسة-، ص 173.

5 - كاظم جهاد، أدونيس منتحلا: دراسة في الاستحواد الأدبي وإرتجالية الترجمة، يسبقها: ما هو التناص؟ مكتبة مدبولي، ط:2، 1993، ص34.

6 - المرجع نفسه، ص 34

7 - المرجع نفسه، ص 35.

كما أنه في تصور كريستيفا يندرج في إشكالية الإنتاجية النصية (منتجا) أي «... أن النص يتشكل من خلال عملية "إنتاج" من نصوص مختلفة»<sup>1</sup>

### 3-1-3- رولان بارت (Roland Barthes):\*

لعل أبرز ما يسم آراء رولان وموقفه من مفهوم التناص هو تحفظه منه بادي الرأي، وذلك ما يفسره تجاهله له، وتغييبه لكلمة "التناص" من كتابه (س/ز، s/z)، برغم أن هذا الكتاب يتضمن في جزء منه تأملات في الطابع التناصي للمقروءات الأدبية. «فلم تذكر الكلمة عنده إلا في كتابه (لذة النص) سنة 1973: إذ يتحدث عن النص بوصفه (جيولوجيا كتابات)»<sup>2</sup>. وفيه يعتبر (رولان بارت) التناص قدر كل نص، فالنص مركز تدور في فلكه أشلاء نصوص أخرى وتتحد معه، ف «... كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو أخرى، إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية: فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة، تعرض موزعة في النص، صيغ، نماذج إيقاعية، نبذ من الكلام الاجتماعي، لأن الكلام موجود قبل النص وبعده»<sup>3</sup>.

ولذلك يسجل في موضع آخر أن النص المتداخل: «... ليس سطرا من الكلمات، ينتج عنه معنى أحادي (....) ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتزاحج فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصل، فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة، إن الكاتب لا يستطيع إلا أن يحاكي حركة سابقة له على الدوام، دون أن تكون هذه الحركة أصلية»<sup>4</sup>. لأن النص الحقيقي نظر بارت في حاجة إلى ظله بشكل دائم، وإلا فهو نص عقيم لا خصوبة فيه، فالنص «نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة، إن الكاتب لا يمكنه إلا أن يقلد فعلا هو دوما متقدما عليه»<sup>5</sup>.

وانطلاقاً من هذا التصور للنص يظهر التقاطع المفهومي الواسع بين منجزات (كريستيفا) وآراء (بارت) حول التناص ويغدو هذا الأخير شارحاً حيناً، وموسعاً أحياناً أخرى لما تناولته الأولى سابقاً: فالنص يعيد توزيع اللغة، والتناصية قدر كل نص مهما

1 - أمانة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط: 1، 1997، ص 122.

\* رولان بارت (Roland Barthes) فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي، دلالي، ومنظر اجتماعي، وُلد في 12 نوفمبر 1915 وتوفي في 25 مارس 1980 واتسعت أعماله لتشمل حقولاً فكرية عديدة. أثر في تطور مدارس عدة كالبنويوية والماركسية وما بعد البنويوية والوجودية، بالإضافة إلى تأثيره في تطور علم الدلالة، تتوزع أعمال رولان بارت بين البنويوية وما بعد البنويوية، فلقد انصرف عن الأولى إلى الثانية أسوة بالعديد من فلاسفة عصره ومدرسته. كما أنه يعتبر من الأعلام الكبار - إلى جانب كل من ميشيل فوكو وجاك دريدا وغيرهم - في التيار الفكري المسمى ما بعد الحدث

من مؤلفاته: التحليل النصي، الكتابي في الدرجة الصفر، الذقن البنويوي للحكاية، درس السيميولوجيا، لثة النص، مدخل إلى التحليل البنويوي للقصة، من البنويوية إلى الشعرية، نقد مفهوم الأدب، نقد وحقيقة، هسهسة اللغة... يُنظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، تاريخ الإطلاع: 2018/09/05 على الساعة: 23:50 : <https://ar.wikipedia.org>

2 - مي عمر محمد نايف: شعر المرأة الفلسطينية، ص 305.

3 - مديحة عتيق: التناص والسراقات الأدبية، مجلة الناص، مجلة فصلية محكمة، تصدر عن قسم اللغة والأدب العربي بجامعة جيجل (الجزائر)، العددان 2 و 3، (أكتوبر... مارس) 2004، 2005م، ص 161.

4 - بشير تاوريريت: التفكيرية في الخطاب النقدي المعاصر، دراسة في الأصول والملاحم والإشكالات النظرية والتطبيقية، الطبعة الأولى، 2006م، دار الفجر للطباعة والنشر، ص 62، 63.

5- المرجع نفسه، ص 61.



كان جنسه، ومن ذلك فهو « يرى ... (والحقيقة أن جوليا كريستيفا هي التي ترى!) أن التناص هو نتيجة إعادة توزيع اللغة داخل الكتابة، فالتقويض والتنطيب والنماذج الإيقاعية، ومتفرقات العبارات القائمة في المجتمع كلها مظاهر من التناص، أي مغذيات للنص حين يكتب»<sup>1</sup>. كما وسع (بارت) من مفهوم التناص، بأن جعله يفتح ليشمل مناحي الحياة المختلفة بقوله أن: « التناص يمثل تبادلاً حواراً ورباطاً، اتحاداً، تفاعلاً بين نصين أو عدة نصوص، في النص تلتقي عدة نصوص، تتصارع مع بعضها، فيبطل أحدهما الآخر...»<sup>2</sup>.

وعطفاً 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، ودوره في ذلك هو استحضار هذه النصوص المغيبة، وإضاءة العلاقة بينها وبين النص المتن. فالنص بحسب بارت: « مكون من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات مختلفة... تدخل في حوار مع بعضها البعض، تتحاكى، وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد (... ) وهي ليست سوى القارئ، القارئ هو الفضاء الذي ترسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة»<sup>3</sup>.

إن المتتبع لمقولات (بارت) المذكورة لا يضع يده على جديد عما أفضت به (كريستيفا) و(باختين) فيما مضى، فأراؤه تنتج من آرائهما، مع إضافة شروح أو ملاحظات سريعة عدا أنه وسع مفهوم انفتاح النص على الحياة والمجتمع. وهذا لا يحط من قيمة الإضافات والشروح التي أضافتها، إذ إن "اعتراف" (بارت) بالتناص، كان بمثابة ختم أو تصديق على استحقاق هذا المفهوم لمكانة ما داخل المنظومة النقدية العالمية، وساهم بشكل كبير وفعال في انتشاره، وإقبال النقاد عليه.

### 3-1-4 - • تزيفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov):\*

ضمن مسيرة تطور مفهوم التناص بعد كريستيفا، وتوسع ميدان عمله لجأ بعض النقاد ومنهم (ت. تودوروف) إلى ابتكار مفاهيم أخرى للتناص تبقينا «... عند مستوى التناص الحاصل بين عبارات مؤلف وعبارات أخرى عائدة لمؤلفين آخرين، أو لظواهر كتابية أخرى (صحافة، دعاية، إعلان الخ....) يستدخلها المؤلف في خطابه بصورة أو بأخرى»<sup>4</sup>، فاقترح تودوروف «... تفجير المصطلح إلى اثنتين: "الحوارية" بالمعنى الذي

1 - عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 283.

2 - بشير تاوريريت: التفكير في الخطاب النقدي المعاصر، ص 61.

3 - مديحة عتيق: التناص والسراقات الأدبية، مجلة الناص، العددان 2 و3، (أكتوبر.... مارس) 2004، 2005م، ص 162.

\* تزيفيتان تودوروف: فيلسوف فرنسي بلغاري وُلِد في 1 مارس 1939 في مدينة صوفيا البلغارية. يعيش في فرنسا منذ 1963، ويكتب عن النظرية الأدبية، تاريخ الفكر، ونظرية الثقافة، نشر تودوروف 21 كتاباً، بما في ذلك "شاعرية النثر (1971)"، "مقدمة الشعاعية (1981)"، و "فتح أمريكا (1982)"، ميخائيل باختين: مبدأ الحوارية (1984)"، "مواجهة المتطرف: الحياة الأخلاقية في معسكرات الاعتقال (1991)"، "حول التنوع الإنسان (1993)"، "الأمل والذاكرة (2000)"، "والحديقة المنقوصة: تركة الإنسانية (2002)"، الأدب في خطر، مدخل إلى الأدب العجائبي، الخوف من البرابرة، روح الأنوار، شعريّة النثر، اللانظام العالمي الجديد... يُنظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، تاريخ الإطلاع: 2018/09/05 على الساعة: 23:59 على الرابط: <https://ar.wikipedia.org>

4 - كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً، ص 36.

حدده باختين كحوار بين لغات أو مستويات للكلام مختلفة، و"التناص" بالمعنى الحصري للمفردة كتبادل بين نصوص مؤلفين عديدين»<sup>1</sup>

ويصف تودوروف الحوارية بقوله: « كل علاقة بين ملفوظين تعتبر تناصا... فكل نتاجين شفويين، أو كل ملفوظين محاور أحدهما للآخر، يدخلان في نوع خاص من العلاقات الدلالية نسميها علاقات حوارية»<sup>2</sup>. كما سعى إلى تحديد ميدان عمل الحوارية – الذي ترجم إلى (Métalinguistique) أي "ما فوق لغوي"، ثم ترجم فيما بعد إلى (Translinguistique) بمعنى "مخترق للغة" – بقوله أنه يهدف إلى دراسة «العبارة الإنسانية (.....) كثمرة أو ناتج لتفاعل اللغة وسياق العبارة...»<sup>3</sup>.

ويرى (ت. تودوروف) في "الحوارية" انتماء إلى الخطاب وليس إلى اللغة. « فيقول (بالمبدأ الحوارية) بين النص السابق والنص اللاحق، وسمي الخطاب الأول بأحادية السرد Monovalent باعتباره حدا، أما الخطاب اللاحق بتعددية القيم (Polyvalent)»<sup>4</sup>.

ولعل أهم الملاحظات التي تسجل حول آراء (تودوروف) هو استنادها الكبير على آراء (باختين) الذي جعل التناص (الحوارية) قصرا على النثر والرواية بصفة أخص، دون الشعر بالرغم من أنه ظاهر فيه كذلك، كما نسجل أن التقدم التنظيري للتناص عند باختين هو المهاد الفعلي للنظرية التناصية لمن لحق به.

### 3-1-5- لوران جيني (Laurent Jenny) \*

تناول جيني Laurent jenny إشكالية التناص بالدراسة والتحليل في دراسة بعنوان "إستراتيجية الشكل" (La stratégie de la forme) في عدد من مجلة "الشعرية" وفيها أبدى مواقف عميقة حول ظاهرة التناص سنتعرض إلى أهم آرائه فيها على ضوء دراسة لكازم جهاد في كتابه: "أدونيس منتحلا. دراسة الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها: ما هو التناص؟" أين قدم دراسة مسهبة، شافية كافية للإلمام بلب أفكار وإسهامات "جيني" في التناص.

<sup>1</sup> - كاظم جهاد: أدونيس منتحلا ، ص 36.

<sup>2</sup> - نور الدين دحماني: التناص وأصوله في التراث التقليدي العربي، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، 5 ربيع الثاني 1426 هـ (ماي 2005م)، المطبعة العربية: 11 نهج طالبي أحمد غرداية، ص 367.

<sup>3</sup> - كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، ص 36.

<sup>4</sup> - تودوروف (تزيقتان): الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبوقال البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 9.  
\* - لوران جيني: أستاذ بقسم اللغة الفرنسية الحديثة في جامعة جينيف ، من مؤلفاته : دراسة حول إستراتيجية الشكل (أبدى فيه مواقف عميقة حول ظاهرة التناص) بعض كتبه: المكان والزمان ، الحياة الجمالية : ركود وتدفق ، الخطاب المفرد ، أسلوب في العمل ... يُنظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، تاريخ الإطلاع : 2018/09/05 على الساعة : 00:15 على الرابط : <https://ar.wikipedia.org>

## 3-1-6- ميكائيل ريفاتير (Mikhail Riffaterre):\*

بعد أن نفصت كريستيفا يديها من "التناص"، وتخلت عنه تم تبني هذا المصطلح في المنتدى الدولي للبيوطيقا المنظم على يد ريفاتير في نيويورك سنة 1979م، هذا الأخير كان قد تناول معاني التناص وبين أهم معالمه من خلال كتابيه: "إنتاج النص" (1979م) و"دلاليات الشعر" (1982م)، ومن أهم آرائه فيه: محاولة تفريقه بين التناص (Intertextuality) والمتناص (Intertexte) انطلاقاً من تفريقه بين النص المفترض (hypogram)، والنص 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 معين، وليس الضروري الوعي بالمتناص فقط، وإلا لكانت حاجتنا إليه غير ضرورية. إن التناص (Intertextuality) له ضرورته وأهميته لأن الأمر يتعلق بتوجيه قراءة النص والتحكم في تأويله. إنه نمط إدراك النص الذي يحكم إنتاجه التدللي. بينما القراءة الخطية لا تحكم إلا إنتاج المعنى»<sup>1</sup>، فالمتناص حسب ريفاتير هو «... أن يلحظ القارئ علاقات بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو جاءت بعده»<sup>2</sup>. وبمعنى آخر «.. فالمتناص نسيج من الوظائف يؤلف وينظم العلاقات بين النص Texte والمتناص Intertexte»<sup>3</sup>.

والملاحظ مما سبق أن ريفاتير يربط التناص بقراءة النص وتأويله ويعتبر أن النص لا يفهم إلا بربطه بالنصوص الغائبة التي استحضرها وتفاعل معها فيقول مؤكداً: «.. إن النص لا يدل وبالتالي لا يفهم عبر الإرجاع إلى واقع حقيقي وإنما يدل ويفهم عبر الإرجاع إلى ذاته من جهة، وإلى نصوص أخرى من جهة ثانية...»<sup>4</sup>.

\* ميكائيل ريفاتير: لغوي فرنسي (1924 - 2006) يعتبر من أبرز الباحثين في الدراسات الأسلوبية الحديثة، هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية، عمل كأستاذ في جامعة كولومبيا سنة 1955، في نيويورك منذ مطلع العقد الخامس من القرن العشرين، كما قدم العديد من الأفكار والمبادئ التي تفاعلت بمجمها مع أفكار غيره المصنفين في دائرة الأسلوبية البنوية وسواهم من الضالعين في سبر أغوار الأسلوبية وسبك بنائها المتناسك من نواحيه، فقد وضع ريفاتير مجموعة قيمة من الأسس استطاعت أن تشق طريقها وتثبت ذاتها، وتقدم للباحثين أضواء ساطعة كاشفة، فركز ريفاتير على جملة من القضايا الهامة، وتكلم على عدد من الظواهر الأسلوبية البارزة في النص، ولفت إلى الجمل التي تستوقفنا كقراء وتلفت انتباهنا، معتبراً أن الأسلوب يعد إبداعاً من المنشئ وارجاعاً من المتلقي، فالمدع يسعى للفت انتباه المخاطب والوسيلة هي شيفرات تستوجب كشفاً من القارئ. ويعتبر ريفاتير من أبرز الأسلوبيين، وقد عمل في جامعة كولومبيا منذ مطلع العقد الخامس من القرن الماضي وله دراسات عديدة: كتابه: مقالات في الأسلوبية البنوية (1971 Essais de stylistique structurale)، "إنتاج النص" 1979، و"دلاليات الشعر" 1982م.

(ينظر الموقع: تاريخ الزيارة: 2017/04/15 على الساعة: 21:44 على الرابط: <https://ar.wikipedia.org/wiki>)

1 - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط: 3، 2006، ص 95.

2 - حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ص ص 89، 90.

3 - مي عمر محمد نايف: شعر المرأة الفلسطينية، من عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين حتى نهاية القرن العشرين، ص 302.

4 - ميكائيل ريفاتير: دلاليات الشعر، ترجمة: محمد معصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، الطبعة: الأولى، 1997م، ص 70.

\* - جيرار جينيت: ناقد فرنسي، ولد سنة 1930 ببارس، فرنسا. من مؤلفاته: مقدمة في جامع النص 1979، أطراس: الأدب من الدرجة الثانية 1982 ... يُنظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، تاريخ الإطلاع: 2018/09/05 على الساعة: 40: 23 على الرابط:

## 3-1-7- جيرار جينيت (Gérard Genette):\*

يعتبر (جيرار جينيت) النص (طرسا) "Palimpseste" أو نصا جامعا (Architexte) وهما اسمان قريبان من مصطلح التناص، وكون طرسا يعني أنه يسمح بالكتابة على الكتابة، «ولكن بطريقة لا تخفي تماما النص الأول الذي يظل مرئيا ومقروءا من خلال النص الجديد»<sup>1</sup>.

وهذا 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 يمهده له، ويذيله، ويومئ إليه، ويتداخل فيه، ويتبطنه أو يغذيه.... (كما يرى جينيت) أن النص: كل ما يضع النص في علاقة صريحة أو مخفية مع نصوص أخرى...»<sup>2</sup>، وقد عبر عن النص الأول المتأثر، والنص الثاني المؤثر على التوالي بـ: Hypertexte و Hypotexte بالإضافة السابقتين Hyper التي تعني: فوق، وHypo التي تعني: تحت، ولعل أهم ما جاء به الناقد الفرنسي: جيرار جينيت هو قوله التفصيلي في أنواع العلاقات التي تقيمها النصوص فيما بينها بشكل مباشر أو ضمني. داخل ما أسماه بـ (المتعاليات النصية) بحيث عدل جينات (سنة 1982م) عن مصطلح النص الجامع، واعتبر أن الموضوع الجديد للبويطيقا هو «التعاليات النصية (Transtextualité)، أو التعالي النصي للنص. ومعناه "كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني". وهكذا فالتعالي النصي يتجاوز إذن معمار النص»<sup>3</sup>. وحدد خمسة أنواع من التعاليات النصية، اختلف النقاد العرب في ترجمتها. وهي:

- المابين نصية، أو المناص، أو النصية الموازية، أو النصية المصاحبة: وكلها ترجمات للكلمة الفرنسية (Paratextualité): والتي تعني ما يعقده النص من حوار بينه وبين العناصر التي يقوم عليها مثل العناوين الرئيسية والفرعية: التقديم، الإهداء، الهوامش، والتعليقات، مسودات العمل، بالإضافة إلى الندوات التي تدور حول النص<sup>4</sup> ... 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، الخ)»<sup>5</sup>.

- الميتانصية أو الميتانص، أو النصية الشارحة، أو النصية البعدية، أو الماورائية النصية، وكلها ترجمات للمصطلح (Métatextualité)، وهي علاقة "شرح" تجمع نصا

1 - خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر - دراسة - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا - 2000م، ص 56.

2 - المرجع نفسه، ص 52.

3 - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ص 96، 97.

4 - مي عمر محمد نايف: شعر المرأة الفلسطينية، من عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين حتى نهاية القرن العشرين، ص 304.

5 - دومينيك مونقانو، المصطلحات المفاهيم لتحليل الخطاب، ص: 71.

بنص آخر ليتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة أو يسميه أي «علاقة النص بالنصوص التي تحلله (وهي) النصوص النقدية الشارحة لهذا النص»<sup>1</sup>.

- التناص ويقابله باللغة الفرنسية (Intertextualité): ويعني حضور (فعلي غالباً) ليس في نص آخر، ويندرج تحته تناص كريستيفا\*

- النصية اللاحقة، أو النص اللاحق، أو التعلق النصي، أو الاتساع النصية، أو النصية المتعالية (Hypertextualité): وهي علاقة تحويل أو محاكاة وليست شرحاً، تجمع نصين (أ) و (ب) يسمى الأول نص منحصر، ويسمى الثاني نص متسع كما يسميان نص سابق Hypotexte ونص لاحق Hyper texte، ونجد ذلك في المعارضة Pastiche والمعارضة الساخرة Parody. فبمقتضى هذه العملية إذن « ينضاف se greffer نص ما (المتسع) إلى نص سابق (المنحصر) دون أن يكون ذلك تعليقا ... »<sup>2</sup>.

- جامع النصية، أو الجامعية النصية، أو معمارية النص أو النصية الجامعة: وجميعها ترجمات لما اصطلح عليه (جينيت) Architextualité: وهي علاقة أكثر تجريداً «تضع النص في علاقة مع مختلف الأصناف التي ينتمي إليها»<sup>3</sup>، كما يمكن اعتبارها إشارة «يضعها الناقد على غلافه لقرائه "أفق توقع" جنس النص»<sup>4</sup> إن كان شعراً أو رواية ... الخ، فهي إذا علاقة صماء مجردة تحدد الجنس الأدبي للنص.

من خلال ما سبق تقديمه يتضح أن الدراسات الغربية تؤكد عدم استقلالية النص عن غيره من النصوص الأخرى، فليس النص في نظرهم حدثاً انعزالياً فردياً، وإما هو نتاج تفاعلات للعديد من النصوص السابقة عنه، ومن ثم فإن النصوص تتوالد .

#### 4- مفهوم التناص في النقد العربي:

إن حتمية تحكم التناص في النصوص المختلفة أمر لا مرأى فيه، فبطريقة ما (المخالفة، المعارضة، المحاكاة... الخ) تتوالد النصوص بعضها من بعض، ويغدو كل نص عبارة عن تناص، ولئن كان الدرس النقدي الغربي هو من أجلى وأماط اللثام عن هذا المصطلح وأسس مرتكزات النظرية التناصية بالتتابع والتعاقد بين نقاده، فإن بعض مداليل هذا المفهوم ليست حكراً معرفياً على القريحة الغربية بل للأمة العربية قديماً باع محترم في دراسة هذه الظاهرة وإن بمسميات مختلفة لا تخلو هي أيضاً من الدقة والتفصيل الذين يبعثان على الإكبار، والفخر في أن واحد.

<sup>1</sup> - مي عمر محمد نايف: شعر المرأة الفلسطينية، من عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين حتى نهاية القرن العشرين ، ص 303. \* ويكون عن طريق:

- الاستشهاد: وهو أن يورد الكاتب اقتباساً من نص آخر ويحيل إليه، واضعاً إياه بين علامتي تنصيص.

- السرقة: وهو اقتباس غير معلن لكنه حرفي.

- التلميح أو الإيحاء: وهو يأتي على شكل يفترض فهم معناه الكامل إدراك علاقة بينه وبين نص آخر بالضرورة انثناءً من انثناءات النص العديدة، وإلا يصعب فهمه ( ينظر : مي عمر محمد نايف: شعر المرأة الفلسطينية، من عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين حتى نهاية القرن العشرين ، ص: 304، 305).

<sup>2</sup> - دومينيك مونفانو: المصطلحات المفاهيم لتحليل الخطاب، ص 71.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص 71.

<sup>4</sup> - مي عمر محمد نايف: شعر المرأة الفلسطينية، من عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين حتى نهاية القرن العشرين ، ص 304.

## 1-4 - التناص في النقد العربي الحديث:

لقد حقق مفهوم التناص في النقد العربي الحديث قلبا في المقاربات التصية لما أثاره من تساؤلات طالت النص وامتدت إلى نظريته، وذلك من خلال الدراسات المستفيضة حوله، وإن كانت تتسم - برغم حديثها وتراثها- بالانفرادية والعشوائية في كثير من الأحيان. ولقد 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 1984م ثم تلا ذلك منشورات لنقاد آخرين ك: « محمد مفتاح الذي كتب عن هذا المصطلح عام 1985م زهاء خمسة عشرة صفحة، ثم عبد الله الغدامي، وبشير القمري، وسامي السويدان، وعبد الملك مرتاض...»<sup>1</sup>.

لقد أكثر النقاد العرب مشاركة ومغاربة الاهتمام بنظرية التناص، و لا أدل على ذلك من المصطلحات المختلفة والمداومات المتباينة الواردة لديهم ضمن محاولاتهم الكشف عن معانيه، وإيحاءاته، بعكس ما نجد الغربيين حيث « مصطلح التناص مصطلح واحد... وإن طوروا مفاهيمه ودلالاته النقدية... على حين أن العرب لم يتفوقوا على مصطلح واحد لهذه النظرية»<sup>2</sup>، ومرد ذلك اختلاف الانتماءات الفكرية الثقافية لهؤلاء النقاد « في اطلاعهم عليه في هذه اللغة أو تلك، وفي عدم القدرة على استيعابه... أو فهم لغته وطبيعته...»<sup>3</sup> فسادت فوضى في المصطلح يعزوها البعض إلى الجهود الفردية للباحثين العرب في التعامل مع هذا المصطلح، وعدم الاتفاق على منهج شمولي بين أبناء العربية، بالإضافة إلى غياب دور المؤسسات العلمية التي تعمل على جسر الهوة بين المتناقضات والاختلاف في ظل الاستيراد العشوائي للمصطلح.<sup>4</sup>

وتتفق نصوص النقاد العرب العديدة التي تستوقفنا فيما تحمله من مفاهيم وطروحات حول التناص، مع ما تبنته البحوث التناصية الغربية كأساس لتشكيل مفهومها، ممثلة على الخصوص بالتسليم بوجود نص سابق في تفاعل، وتبادل مع نص لاحق وفق آليات معروفة.

وسأحاول فيما يأتي من فقرات البحث أن أبين إسهامات بعض النقاد العرب في مبحث التناص، وسأقتصر الحديث حول مفهومه وبعض تطبيقاته عند أشهرهم، وبخاصة الرواد السابقون إليه ومنهم: (محمد بنيس، صبري حافظ، محمد مفتاح، عبد الله الغدامي، عبد الملك مرتاض، سعيد يقطين).

1 - عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص ص 255، 256.

2 - حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي، ص 106.

3 - المرجع نفسه، ص 107.

4 - المرجع نفسه، ص 107.

## 4-1-1 - محمد بنيس\*:

تعتبر دراسات محمد بنيس في كتابيه (الشعر العربي الحديث-بناياته وإبدالاته-) و(ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - مقارنة تكوينية-) من الدراسات الأولى التي تناولت مفهوم التناص بالدراسة، وأطلق عليه فيها مصطلح النص الغائب\*\*<sup>1</sup>، متبنياً «المفهوم عن جوليا كريستيفا مضيفاً مصطلح "التصنيفية" الذي يعني تقاطع وتفسخ عدة خطابات دخيلة في اللغة الشعرية»<sup>2</sup>. كما نجده يطلق عليه مصطلح "التداخل النصي"، ثم يسميه "هجرة النص" في كتابه الآخر: حادثة السؤال<sup>3</sup>.

ويتحدّد النصّ الغائب \* حسب " بنيس" بالنصّ اللانهائي، لأنّ وجود أيّ نصّ يستلزم وجود نصوص أخرى سابقة عليه أو متزامنة معه، ويؤكد ذلك بقوله: " إنّ النصّ كبديل لغوي شبكة عدد من النصوص وهذه النصوص الأخرى اللانهائية هي ماسميته بالنصّ الغائب، غير أنّ هذه النصوص المستعادة في النصّ تتبّع مسار التبدّل والتحول حسب درجة وعي الكاتب بعملية الكتابة " 4

واعتبر أنّ النصّ 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، والعلمي بالأدبي، واليومي بالخاص، والذاتي بالموضوعي»<sup>5</sup>. كما حدد هذا الناقد ثلاث آليات لإنتاج النصوص الغائبة، وهي:

- الاجترار:

- الامتصاص:

<sup>1</sup> - نور الدين دحماني: التناص وأصوله في التراث النقدي العربي. مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، العدد: 5 ربيع الثاني 1426هـ (ماي:2005م)، ص 371.

\* - محمد بنيس: شاعر وناقد مغربي ولد بمدينة فاس سنة 1948، درس بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بها، ثم كلية الآداب بالرباط، وحصل على شهادة دكتوراه سنة 1988، من أبرز الشعراء والمنظرين للحدثة في المغرب، فهو صاحب مجهودات متنوعة للنهوض بالنقد المغربي، نشر محمد بنيس أكثر من خمسة وثلاثين كتاباً، منها ستة عشر ديواناً، مقالات ونصوص وترجمات نشرت في صحف ومجلات عربية، كما صدرت له نصوص في الصحافة الأدبية الدولية، وله مشاركات في أنطولوجيات شعرية، كتب عن الفنون التشكيلية، وأنجز أعمالاً شعرية - فنية مشتركة مع رسامين، في شكل كتب ولوحات وحقائب فنية في بلدان عربية، وفي أوروبا والولايات المتحدة واليابان.

تحصل على عدة جوائز منها: جائزة المغرب للكتاب سنة 1993 عن ديوانه هبة الفراغ، جائزة المغاربية للثقافة (تونس) سنة 2010... له عدة مؤلفات منها: 1- في الشعر:، ما قبل الكلام، مواسم الشرق، ورقة البهاء، هبة الفراغ، هذا الأزرق... 2- في الدراسات: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، حادثة السؤال، الشعر العربي الحديث - بناياته وإبدالاته، الحدثة المعطوبة... 3- في النصوص: شطحات لمنتصف النهار (سيرة ذاتية)، يحرقون الحرية (نصوص عن الربيع العربي ونتائجه)... 4- الأعمال: الأعمال الشعرية (الدواوين العشرة الأولى، مجلدان)، الأعمال النثرية (خمسة مجلدات)... 5- في الترجمات: الاسم العربي الجريح (عبد الكبير الخطيبي - دراسة)، هسيس الهواء، برنار نويل - أعمال شعرية -، كتاب النسيان، برنار نويل، شذرات، الموجز في الإهانة، برنار نويل، كتابات سياسية... يُنظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، تاريخ الإطلاع: 2018/09/06 على الساعة: 55: 23 على الرابط: <https://ar.wikipedia.org>

\* - النصّ الغائب: مصطلح نقدي جديد، ظهر في ظل الاتجاهات النقدية الجديدة، ويعني أنّ العمل يُدرك في علاقته بالأعمال الأخرى، يُنظر: محمد عزّام: النصّ الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي-دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 11.

<sup>2</sup> - مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيميائي، ص 197.

<sup>3</sup> - محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، دراسات في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، د ت، ص 48.

<sup>4</sup> - محمد بنيس: حادثة السؤال (نصوص الحدثة العربية في الشعر والثقافة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988، ص 85.

<sup>5</sup> - محمد بلوحي: الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث -دراسة في نقد النقد- اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، م، ص 37.

- الحوار: وهو أرقى مستويات التعامل مع النص الغائب الذي يعد حينئذ قابلاً للتخريب، والتفجير.<sup>1</sup>

وقد كان "محمد بنيس" أكثر دقة في تناول هذا الموضوع ورفع مستوياته، فقد استبدل مصطلح التناص بالتداخل النصي، والتناص الحاضر يتحدد وفق نصوص غائبة احتواها النص الجديد، وليس معنى ذلك كلاماً مُعاداً، وإنما هو إعادة إنتاج بأشكال مختلفة، تعمل هذه النصوص على تشكيل دلالاته<sup>2</sup>

يذهب "بنيس" بقوله إلى أن النص الشعري تسهم في نسيج دلالاته وإنتاجه شبكة من النصوص المختلفة، كما يركز على القراءة كعنصر فعال داخل الإنتاج الأدبي، فيغدو النص تفاعلاً بين القارئ والنص، مما يجعله في تجدد مستمر، كون "هجرة النص شرط رئيسي لإعادة إنتاج ذاته، تمتد عبر الزمان والمكان، وتخضع ثوابت النص فيها لمتغيرات دائمة"<sup>3</sup>

ويمكن أن نستنتج أن تعريفات "بنيس" للتناص لا تختلف عن نظرة كريستيفا له كما يبدو تأثره بـ"بارت" واضحاً، من خلال تركيزه على فعل القراءة كعنصر فعال داخل الإنتاج الأدبي، كما لم يُعط مبرراً كافياً لاستبداله مصطلح التناص بمصطلحات أخرى وإصراره على مصطلح التداخل النصي.

#### 4-1-2- صبري حافظ\*:

ونجد في مقام آخر الناقد صبري حافظ يحاول صياغة مقترح نقدي دعاه بـ(Gognitive Intertextual Approach)، أي المقترح التناصي المعرفي<sup>4</sup>، ومن خلاله يقرر أن: العمل الشعري يتفاعل تناصياً مع كل معطيات الميراث النصي والخبرات التناصية في الواقع الذي يصدر فيه ويتفاعل معه، وهو لا يقتصر على الشعر فقط، بل يتعداه إلى مجالات معرفية أخرى، وذلك عن طريق "الإحلال والإزاحة"، «فالنص لا ينشأ في فراغ، بل يظهر في عالم مليء بالنصوص، ومن ثمة يحاول الحلول محل هذه النصوص، أو إزاحتها من مكانها، وخلال عملية الإحلال والإزاحة، قد يقع النص في ظل

1 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاته)، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1990، ص 179.

2 - وناسة صمّادي، التناص في رواية الجازية والتراويش، مذكرة ماجستير، إشراف: الطيب بودربالة، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2003، ص 53.

3 - محمد بنيس، حادثة السؤال، ص97.

\* صبري حافظ : ولد حوالي 1939 بالقاهرة مصر، هو أستاذ اللغة العربية المعاصرة والأدب المقارن جامعة لندن، مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية، ورئيس تحرير مجلة الكلمة الإلكترونية، حاصل على بكالوريوس علم الاجتماع بامتياز مع مرتبة الشرف، جامعة القاهرة 1962، ماجستير في النقد والأدب الدرامي، دراما تشيخوف: دراسة نقدية لمسرحياته، أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر، 1970، دكتوراه في الأدب العربي الحديث، "نشأة وتطور القصة القصيرة المصرية (1881-1970)" كلية الدراسات الشرقية والأفريقية، جامعة لندن، 1979، محاضر في الأدب والدراما والنقد، المعهد العالي للفنون المسرحية، القاهرة 1971-1974، محاضر في اللغة العربية في المعهد الشرقي، جامعة أكسفورد، كلية سان أنطوني، جامعة أكسفورد 1978-1979، محاضر في اللغة العربية محاضر في اللغة العربية في مركز الدراسات العربية الجامعة الأمريكية بالقاهرة 1981-1980، محاضر في اللغة العربية في معهد الدراسات الشرقية، جامعة ستوكهولم ومعهد اللغات السامية، جامعة أوبسالا 1984-1982، أستاذ زائر، في قسم لغات وثقافات الشرق الأدنى جامعة كاليفورنيا في لوس أنجلوس 1985 - محاضر في اللغة العربية، كلية الدراسات الشرقية والأفريقية، 1986، جامعة لندن 1988-1993، مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية، 1993...

ينظر الرابط : تاريخ الإطلاع: 2018/09/05، على الساعة: 11:15 <https://www.marefa.org>

4 - أحمد محمد قبور: اللسانيات وأفاق الدرس اللغوي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2001م، ص: 123.



نصوص أخرى، وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر»<sup>1</sup>. إنه يفترض وجود نصين يتصارعان، يتداخل الغائب منهما أي المزاح في الراهن أي الحاضر.

### 4-1-3- محمد مفتاح \*\* :

تناول محمد مفتاح مفهوم "التناص" في كتابه (تحليل الخطاب الشعري - إستراتيجية التناص-)، وعنى به العلاقة بين النص نصوص أخرى، وحاول الجمع بين عدة تعريفات حددها نقاد غربيون لهذا المفهوم بغية تقديم مقاربة أكبر وأشمل له فقال: «لقد حدده (أي التناص) باحثون كثيرون مثل كريستيفا، أريفي، لورانت، ريفاتير... على أن أي واحد من هؤلاء لم يضع تعريفا جامعاً مانعاً، كما أكد أن أي نص مرهون بمعرفة صاحبه للعالم وهذه المعرفة ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي، كون صفات النص أنه تفاعلي على أن الوظيفة التواصلية - في اللغة - ليست هي كل شيء، فهناك وظائف أخرى للنص اللغوي أهمها الوظيفة التفاعلية التي تقيم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع وتحافظ عليها»<sup>2</sup> ولذلك فإني سألتجئ -أيضاً- إلى استخلاص مقوماته من مختلف التعاريف المذكورة، وهي:

- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.
- ممتص لها يجعلها من عندياته، وبتصويرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده.
- محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها، أو بهدف تعضيدها.

ومعنى هذا أن التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»<sup>3</sup>. واعتبر أن النص لا يمكن إيجاده من اللاشيء، فقال: «إن الدارسين - ما عدا بعض الاتجاهات المثالية- يتفقون على أن التناص شيء لا مناص منه، لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما ومن تاريخه الشخصي، أي

<sup>1</sup> - أحمد محمد قنور: اللسانيات وأفاق الدرس اللغوي، ص: 125.

\*\* محمد مفتاح: باحث وناقد أدبي مغربي، ولد بالدار البيضاء عام 1942. متحصل على دكتوراه الدولة في الآداب عام 1981. وهو أستاذ للدراسات الأدبية والنقدية، كلية الآداب - الرباط. له حتى الآن أحد عشر مؤلفاً وأبحاث أخرى. أنجز حول بعض تلك المؤلفات رسائل وأطروحات، وكتب أبحاث ومقالات في عدة مجلات مشرقية ومغربية، كما أنه مشرف أيضاً على مائدة علمية تتعقد سنوياً خاصة بالبحث في المفاهيم والنظريات، وقد بلغت دروتها العاشرة. وهو كذلك عضو اللجنة العلمية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، وعضو اللجنة العلمية للاعتماد والتقييم، وهي لجنة تابعة لوزارة التعليم العالي مكلفة بمراجعة البحث والدراسة فيما فوق الإجازة، وعضو هيئة تحرير مجلة كلية الآداب - الرباط، وعضو هيئة تحرير مجلة المناهل، وزارة الثقافة والاتصال، وعضو المجلس التنفيذي لمركز دراسات الأندلس وحوار الحضارات، وتعد إنجازات محمد مفتاح إضافة نوعية لخطاب النقد العربي الراهن نظراً لتنوعها وعمقها ونزوعها نحو التأصيل والابتكار، فالناقد يمتلك دراية واسعة معمقة بالتراث العربي وتمثل بشكل واع للنظريات النقدية الحديثة، كذلك تكشف أعمال الباحث عن عدم الركون إلى الاستعارة السهلة لما هو جاهز أو سائد مكرس بل يعمد إلى التركيب الخلاق والتشبيد الفعلي لعناصر نظرية ومنهجية تفيد من مختلف العلوم الإنسانية بقدر إفادتها من العلوم الدقيقة، لهذا كله تعد منجزاته في مجملها خير تجسيد للعمل المعرفي المنتظم الذي يؤصل للفكر النقدي الحديث، من مؤلفاته: مجهول البيان، التلقي والتأويل: مقاربة نسقية، النص: من القراءة إلى التنظير، التشابه والاختلاف: نحو منهجية شمولية، دينامية النص: تنظير وانجاز، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية (ثلاثة أجزاء)، في سيمياء الشعر القديم... ينظر الرابط: تاريخ الإطلاع: 2018/09/05 الساعة: <https://majles.alukah.net> 15:52

<sup>2</sup> - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 120.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص ص 120، 121.

ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل الملثقي أيضا»<sup>1</sup>.

وتحدث ذات الباحث في كتاب آخر (مشكلة المفاهيم – النقد المعرفي والمثاقفة-) عن آليات ممثلة في آلية التطابق، وآلية التحرز، وأخيرا آلية القلب.

كما ركز "محمد مفتاح" في كتابه دينامية النصّ (تنظير وإنجاز) على الحوارية كعنصر مهمّ داخل التصوُّص وخاصةً الشعريّة، مُحاولا الكشف عن التداخل والتعلق بين النصّ الشعريّ مع غيره من نصوص أخرى، و"الكشف عن النظام الذي يحكم حوار النصوص الشعريّة، والتفرقة بين النصّ المركزي الذي يتّخذ الشاعر هدفا لإقامة حوار معه، وبين النصوص الفرعية المساعدة من منابع متعدّدة"<sup>2</sup>

ومما سبق يبدو جليّا تأثر "محمد مفتاح" بأفكار "كريستيفا" و"باختين"، كما يؤكد على أهميّة التناص وضرورة حضوره داخل التصوُّص .

#### 4-1-4 - عبد الله الغدامي\*:

من الجهود المعبرة في مباحث التناص ما قدمه عبد الله الغدامي كتابه (الخطيئة والتكفير. من البنيوية إلى التشرّحية، نظرية وتطبيق) الصادر في عام 1985م، إذ أورده تحت مصطلح (تداخل النصوص "Intertextuality")، وقال عنه بأنه « مفهوم متطور جدا في كشف حقائق التجربة الإبداعية، وفي تأسيس العلاقة الأدبية بين النصوص في الجنس الأدبي الواحد، وفي قيامها بسياق يشملها»<sup>3</sup>. كما يرى بأن « كل نص له حالة انبثاق عما سبقه من نصوص تماثله في جنسه الأدبي، فالقصيدّة الغزليّة انبثاق تولد عن كل ما سلف من شعر غزلي، وليس ذلك السالف سوى (سياق) أدبي لهذه القصيدة التي تمخضت عنه وصار مصدرا لوجودها النصّوي»<sup>4</sup>. كما اعتبر أن النصوص الأدبية ممتدة عبر الزمن على بعضها مشكلة فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص يتشرب من نصوص أخرى ويقوم بتحويلها، فالناص يعرف المعاني من النص ويوظفها في نصه، فيحولها وفق أسلوب يرتضيه، ويشترط تواسلا تاريخيا بين النصوص،

<sup>1</sup> - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 123.

<sup>2</sup> - يُنظر: محمد مفتاح، دينامية النصّ (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط 3، 2006، ص: 70.  
\* عبد الله بن محمد بن عبد الله الغدامي: من مواليد 15 فيفري عام 1946 في عنيزة بالسعودية، أكاديمي وناقد أدبي وثقافي سعودي، وأستاذ النقد والنظرية في كلية الآداب، قسم اللغة العربية، بجامعة الملك سعود بالرياض. وحاصل على درجة الدكتوراة من جامعة إكستر البريطانية، وهو صاحب مشروع في النقد الثقافي وأخر حول المرأة واللغة، حصل على جائزة مكتب التربية العربي لدول الخليج في العلوم الإنسانية، حصل على جائزة مؤسسة العويس الثقافية في الدراسات النقدية، عام 1999م، تكريم (مؤسسة الفكر العربي) أكتوبر 2002 - القاهرة،

من مؤلفاته: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشرّحية، تشرّح النص، مقاربات تشرّحية لنصوص شعرية معاصرة، الصوت القديم الجديد، بحث في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الموقف من الحداثة، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظري، القصيدة والنص المضاد، المشاكل والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، النقد الثقافي، مقدمة نظرية وقراءة في الانساق الثقافية العربية،... ينظر الرّابط: تاريخ الإطلاع: 2018/09/05 على الساعة: 16:09 <https://ar.wikipedia.org>

<sup>3</sup> - عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتكفير. من البنيوية إلى التشرّحية، نظرية وتطبيق المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء -المغرب-، ط 6، 2006، ص 16.

<sup>4</sup> - المرجع نفسه، ص 12.

في الوقت الذي لا تعرف فيه حدودا زمنية. فالنص عالم مهول من العلاقات «المتشابهة يلقى فيه الزمن بكل أبعاده، حيث يتأسس في الماضي وينبثق في الحاضر، ويؤهل نفسه بإمكانية مستقلة للتداخل مع نصوص آتية»<sup>1</sup>، كما يذهب الغدامي 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 من السابق، ويزيد عليه. ومثل لذلك بمثال قدمه رولان بارت شبه فيه النص الأدبي «... بفص البصل حيث لا لب ولا نواة ولا قلب، ولكن هناك (بصلة) تتكون من أعشبية متتالية، بعضها فوق بعض، ونزع الغشاء يكشف عن غشاء مماثل حتى النهاية، حيث لا نهاية ولا بداية، فكلها أعشبية، وكل الأعشبية لب، والغشاء ليس غطاء لنواة أو لب داخلي وإنما هو غطاء لغشاء مثله. وهذا هو النص الأدبي فوجوده ذاتي فيه وليس لشيء مخبوء فيه. وهو اللب بكل حرف من حروفه»<sup>2</sup>.

#### 4-1-5- سعيد يقطين \*

لقد تطرق الناقد المغربي سعيد يقطين من جهته لنظرية التناص، ورأى فيه رأيا ضمنه كتابيه (الرواية والتراث السردي)، و(انفتاح النص الروائي -النص والسياق-) فأطلق عليه اسم (التفاعل النصي) مستفيدا من تنظيرات الناقد الفرنسي (جيرار جينيت)، واعتبر أن التفاعل النصي أشمل وأدعم من التناص، فقال: «نؤثر استعمال "التفاعل النصي" لأنه أعم من التناص، ونفضله على "التعاليات النصية" التي هي مقابل (Transtextualité) عند جينيت لدلالاتها الإيحائية البعيدة»<sup>3</sup>. وهو 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، وفي هذا الإطلاق دليل على أن التفاعل النصي مكون من المكونات الأساسية لأي نص»<sup>4</sup>. كما اعتبر أن «التفاعل النصي يحدث بين النص المحلل والبيانات النصية التي يدمجها في ذاته كنص بحيث تصبح جزءا منه، ومكونا من مكوناته»<sup>5</sup>.

1 - عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير ، ص 17.

2 - المرجع نفسه ، ص 17.

\* سعيد يقطين: ناقد وباحث مغربي، ولد في مدينة الدار البيضاء في 8 ماي 1955، وقد عرف باهتماماته البحثية والأكاديمية في مجال السرديات العربية ونحت مفاهيمها وتبني مكوناتها في النصوص العربية القديمة والحديثة تلقى تعليمه الأولي في الكلاب بالدار البيضاء، ثم في المدرسة الابتدائية للتعليم، وأكمل تعليمه الإعدادي والثانوي والجامعي بمدينة فاس، وحصل على الدكتوراه من جامعة محمد الخامس في الرباط، تقلد عدة مناصب منها : أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، منسق مجموعة البحث في " التراث السردي الأندلسية - المغربية - المتوسطية " داخل كلية الآداب بالرباط، أستاذ زائر بجامعة جان مولان ، ليون 3 ، كلية اللغات ، فرنسا ، خلال الموسمين الجامعيين : 2003/2002 و 2003 / 2004 كما أنه: عضو المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب، عضو في الهيئة الاستشارية أو العلمية في مجالات بالمغرب والجزائر وتونس والبحرين والكويت والأردن ، وقد تحصل على عدة جوائز: جائزة المغرب الكبرى للكتاب برسم سنة 1989 وسنة 1997، جائزة عبد الحميد شومان (الأردن) للعلماء العرب الشبان سنة 1992، جائزة الشيخ زايد في الفنون والدراسات الأدبية، سنة 2016. من مؤلفاته : القراءة والتجربة : حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، 1985، تحليل الخطاب الروائي : الزمن ،السرد ،التبنيير 1989، انفتاح النص الروائي : النص والسياق 1989، الرواية والتراث السردي : من أجل وعي جديد بالتراث . 1992، الأدب والمؤسسة : نحو ممارسة أدبية جديدة. 2000، من النص إلى النص المترابط، 2005، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية، 2012...  
ينظر الرابط: تاريخ الإطلاع: 2018/09/05 على الساعة : 16:55 <https://ar.wikipedia.org>

3 - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي ، ص 98.

4 - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط1، 1992، ص 16.

5 - المرجع نفسه ، ص 30.

إن التناص على حد تعبير **يقطين** جزء أساسي من نصية النص، فأى نص يتفاعل مع نصوص الغير لإنتاج نص جديد إما: بالتضمين، أو التحويل، أو بالخرق، وقد عالج الباحث هذه العلاقات (التفاعلات النصية) في ضوء مصطلحات حاكي فيها ما قدمه (جينيت)، وهي: المناصة، التناص، الميتانصية.<sup>1</sup>

من خلال هذا **المدخل الاستمولوجي** حاولت تقديم بعض المقولات والمقاربات حول **النص ونظريته**، حيث تعددت وتشعبت مفاهيم النص؛ لاختلاف التوجهات والرؤى والمنطلقات والتصورات المنهجية والمعرفية والنظرية والتنوع في مستويات التحليل .

<sup>1</sup> - ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي ، ص 99.

# الفصل الأول

## الفصل الأول : النص وتفاعل الخطابات

### تمهيد

أولاً : المرجعيات النظرية :

1 - واسيني الناقد الواقعي :

2- النصّ عند واسيني " نصّ الصيرورة والاستمرارية " :

3- انفتاحية النظام الروائي :

4- النصّ عند واسيني "حواريّ يصنعه المخيال" :

ثانياً : المرجعيات التطبيقية :

1- انفتاح النصّ عند واسيني على الأجناس الأدبية والمعارف والفنون :

1-1 انفتاح الرواية على الأجناس الأدبية الأخرى :

1-2 الأجناس الأدبية :

1-2-1- الشعر :

1-2-2- الرسالة :

1-2-3- الحكاية :

أ- مظاهر التعلق النصي في رمل الماية

ب - تداخل النصوص ( التعلق الاستيعابي ) :

ج- المفارقة النصية ( التعلق العميق ) :

د - التوازي النصي ( التعلق الجوّاري ) :

2- انفتاح الرواية على الفنون الأخرى :

2-1 - الموسيقى :

2-2 السينما :

2-3- الرسم :

2-4 عالم الموضة و الأزياء :

3. انفتاح الرواية على خطابات مختلفة :

3-1- لغة القرآن :

3-2 لغة الصحافة و الإعلام :

3-3- لغة القانون :

3-4- لغة السّجل التاريخي :

4 - انفتاح الرواية على لغات مختلفة :

تمهيد:

من المعروف أنّ قضية **انفتاح النص**، أقصد النصّ الإبداعيّ على نصوص أخرى قد أثارت اهتمام الدارسين والنقاد على اختلاف آرائهم وتوجّهاتهم وقد أولتها الدراسات النقدية أهميّة بالغة، ذلك أنّ النصّ لم يعد مغلقاً على ذاته، إنّما له امتدادات عميقة داخل سياقاته الخارجية سواء أكانت تاريخيّة أم اجتماعيّة أم ثقافيّة فتحوّل إلى بؤرة لمجموعة من النصوص السابقة، ظاهرة أو مستترة ذلك أنّ " **النص يتألف من كتابات متعدّدة تنحدر من ثقافات عديدة تدخل في حوار مع بعضها البعض و تتحاكى وتتعارض** " 1 و تجيئه عن أيمانه وعن شمائله، فتدخل نسيجه، وتحيط به من كل أقطاره، فيمتلئ به حتى يعانق أحدهما الآخر، ثمّ يزوبا في بعضهما، فيغدو النصّ مع جميع تلك النصوص نصّاً كليّاً، جامعا... " 2 ذلك أنّ النصّ لا يكتب إلاّ مع نصّ آخر أو ضدّه 3

أولا: **المرجعيات النظرية :**

1- **واسيني الناقد الواقعيّ:**

يطالعنا الكاتب واسيني الأعرج كناقذ روائيّ من خلال أطروحته التي عنونها بـ" **اتجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، بحث في الأصول التاريخيّة والجماليّة سنة 1986**، وتبعنها دراسة أخرى نقدية بعنوان " **الظاهر وطار تجربة الكتابة الواقعيّة، الرّواية نموذجاً، دراسة نقدية** وذلك سنة 1989، فمن خلال هذين العمليين التقديين يتموقع الكاتب واسيني الأعرج في زاوية الواقعيّة النقدية التي تمثل التيار المعارض لكلّ الحركات السابقة التي وقعت عاجزة عن فهم الأسس الاقتصاديّة للمجتمع الرأسمالي، تلك الواقعيّة التي مثلها عدد من الكتاب كان أبرزهم " **أوندرية بلزك، في فرنسا، و " فلوبيير غوستاف** وفي إنجلترا " **تشارلز ديكنز**، وفي روسيا " **أونري دي دوستوفسكي**، و " **أبسن الترويجي**" و " **أرنست همنجواي**" من أمريكا، والجدير بالتركّر أنّ الاتجاه الواقعيّ قد

1 - رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ص 85 .

2 - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 1، ص 293-294 .

3 - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته المجلد الثالث، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، 1990، ص 197 .

احتضن الرواية دون غيرها، من الأنواع الأدبية الأخرى، فصاغ منها مادته النقدية للنص الأدبي الواقعي الذي جعل من الواقع خلفية لعالمه السردي، بل صورة لمرآته العاكسة.<sup>1</sup> و إذا حاولنا القيام بتصنيف مرجعي لواسيني الأعرج في حقل النقد الأدبي يمكننا بكل وضوح أن نضعه في خانة النقاد الواقعيين، وذلك أولاً من خلال معجمه الاصطلاحي النقدي الذي وظفه في كتابيه التقديين السالف ذكرهما إذ نجد مصطلح الأصول التاريخية والجمالية، و " تجربة" والكتابة الواقعية، والرواية نموذجاً، هذا على المستوى العلامي لعنواني الكتابين، أما على المستوى المضموني النقدي الوارد في ثنايا كتابيه نجد ما يعرّز هذا الاتجاه عند واسيني الباحث في أصول الرواية الجزائرية من خلال ما ورد في نصوصه التي يريد من خلالها التأريخ للرواية الجزائرية إذ في كتابه الأول اتجاهات الرواية العربية في الجزائر بحث في الأصول التاريخية والجمالية، هذا من جهة، ومن جهة ثانية فهو يريد أن يقدم دراسة وفق رؤية مرتبطة بمعطيات الواقع الاجتماعي والتاريخي للمجتمع الجزائري...<sup>2</sup> أما من خلال كتابه الثاني " الظاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجاً، دراسة نقدية" فقد " حقق واسيني رؤيته النقدية الجريئة للواقع الاجتماعي من وراء وقوفه على عتبات النص الروائي للظاهر وطار بإحالة القارئ الفطن على مرجعيات المتن الإبداعي لوطار، وهكذا تتشكل لدينا بالموازاة اختمار التجربة الإبداعية لواسيني من خلال ممارسته النقدية المتتبعه للحركة الإبداعية الروائية في الجزائر والمكتوبة باللغة العربية..."<sup>3</sup>

<sup>1</sup> - جعفر ياويش: المسار الروائي عند واسيني الأعرج من زاوية النقد إلى فسحة الإبداع، تاريخ الإطلاع: 2018/07/23 على الساعة: 1:39،

ينظر الرابط: <http://Cahier.crax.dz>

<sup>2</sup> - المرجع نفسه.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه.

ولقد قسم لنا واسيني الأعرج تجربته الإبداعية إلى ثلاثة مراحل أساسية\*، وأهمها:

المرحلة الثالثة : التي شهدت القتل الفرويدي للسلطة الأبوية من خلال النص المغاير للمعهود وذلك بالعودة إلى التراث واستلهام مادته في تكوين مادة روائية جديدة تمارس التجريب كمذهب فني يؤسس لزمان روائي جديد غير ذلك الذي عرفته الساحة الأدبية في فترة السبعينات والثمانينات، وبهذا انفلت واسيني الأعرج من دائرة التأسيس النظري إلى دائرة الممارسة والتجربة الفنية الفردية من أجل تجسيد قناعاته الفكرية التي انطلق منها في بداية حياته العلمية الأكاديمية، كأنه يحمل هاجس التوفيق بين النظرية والتطبيق أو بين المقولات والممارسات، إذ لا يتحقق الوجود الفعلي للأفكار إلا بوجود صور لها على الواقع ومن ثم لا يكون الواقع سوى صور لما يختمر في ذهن<sup>1</sup>.

## 2- النص عند واسيني "نص الصيرورة والاستمرارية" :

يؤكد واسيني الأعرج أن " كل نص هو في نهاية المطاف تعبير ذاتي عن كاتبه وكونه مستقل لا يقدم معنى محددًا وواضحًا إلا داخل دائرته التي أنجبته، لكن هذا بدوره يضعنا أمام سؤال أكثر تعقيدًا: هل النصوص الأدبية التي تنشأ هكذا في الفراغ بإرادة ذاتية من هذا الكاتب أو ذاك خارج الأنماط و الأنساق المحيطة بها؟ طبعًا لا و إلا سيكون تحليلنا ساذجًا ولا تاريخيًا على الإطلاق"<sup>2</sup>، فكان على تاريخ الرواية الجزائرية أن يتغير وأن لا يظل رهين يقينيات غير دقيقة، مما جعل واسيني يؤمن بأن " تاريخ الرواية هو تاريخ الصيرورة، يكتب باستمرار ويجب أن يكون لدينا القابلية لإدراج المستجدات الطارئة والفجائية، و إلا ستظل الكتابة التاريخية عاجزة عن أداء وظائفها الحقيقية في الكتابة و أنا أفترض أننا سنجد نصوصًا أو أطراف نصوص تجعل من كتابة تاريخ متكامل

\* المرحلة الأولى: هي العلاقة مع الجرح وهي مرحلة تنخر آثارها في ذاكرته منذ طفولته الأولى التي عاصرت الثورة التحريرية، والتي فيها استشهد والده أحمد الأعرج، لذا كانت الكتابة محاولة من الذات لإيجاد علاقة طبيعية مع هذا الجرح أي نوع من التواصل الطبيعي بين التآكرو والذات المتألمة، أما المرحلة الثانية: فهي مرحلة التقاطع بين تجربة الذات المبدعة وتجربة التواتر الأخرى للجيل السابق له، والتي تمثل بالذسبة لتجربته الإبداعية وعيا بتقاطع تجربتين مختلفتين بحيث تغيب في تجربة الجيل الأول تأثيرات الرواية العربية مع جيله لذي كان يمثل مرحلة البحث عن الذات بل عن الهوية المميزة لخصوصية كتابته الروائية.(ينظر: جعفر يايوش: المسار الروائي عند واسيني الأعرج من زاوية النقد إلى فسحة الإبداع، تاريخ الإطلاع: 2018/07/23 على الساعة: 1:39، ينظر الرابط: [http:// Cahier.crax.dz](http://Cahier.crax.dz))

<sup>1</sup> - جعفر يايوش: المسار الروائي عند واسيني الأعرج من زاوية النقد إلى فسحة الإبداع، تاريخ الإطلاع: 2018/07/23 على الساعة: 1:39، ينظر الرابط: <https:// Cahier.crax.dz>

<sup>2</sup> - واسيني الأعرج: مجمع النصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية(2- التأسيس الروائي)، دار الفضاء الحر، الجزائر، أكتوبر 2007، ص 04.



للرواية الجزائرية أمرا ممكنا يجب أن لا ينغلق التاريخ الأدبي على نفسه و إلا سيموت وسيقتل في طريقه كل إمكانيّة للتقويم والتجدد.<sup>1</sup>

ويشير واسيني، كذلك إلى أنّ " الكتابة بالنسبة إليه التي لا تدفع الإنسان إلى الحلم و إلى نوع من الرومانسيّة هي كتابة قاصرة وتصبح مثل الصّخور جامدة، ولكن في الوقت نفسه لست مع الكتابة الايهاميّة التي تبتعد عن الحقيقة الموضوعيّة المعاشة، هي حقيقة قاسية ومع ذلك ليست هناك قوّة تمنع أي إنسان من أن يحمل وطنه داخله كقوّة رمزيّة من خلال الدّون ويقدم هذا الدّون للآخر..."<sup>2</sup>

ولذلك يؤكّد واسيني على فكرة الاستمراريّة من خلال توظيف المادّة التاريخيّة داخل النّصّ الروائيّ، لكن وفق رؤية إنسانيّة حضاريّة، فيعتبر " الرواية التاريخيّة هي الإجابة عن سؤال معاصر من منطلق الاستمراريّة وليس من منظور اللّحظة الحاضرة...إنّ الرواية التاريخيّة ليست نسجا للمعلومات التاريخيّة و إلا فإنّ القارئ سيختار الكتاب التاريخيّ، ولكن ما يميّز الرواية التاريخيّة هو إدراج المادّة التاريخيّة في أفق إنسانيّ حضاريّ حالي حتى يستطيع القارئ أن يقرأها دون ملل..."<sup>3</sup>

كما تعدّ الرواية عند واسيني الأعرج عمل نقدي يدين التاريخ الرّسمي برّمته وينتصر للتاريخ الذاتيّ الذي سلم من رقابة السّلطة في لحظة هاربة من عمر الإنسان، فواسيني هو ذلك الموريسكي وميغال سرفنتس والقنّان الذي يبحث في تاريخه عن نصّه المميّز.<sup>4</sup>

كما أنّ واسيني يدعو إلى ضرورة الانفتاح واستغلال الموروثين المحلّي والعالميّ و كذا الإنسانّي قصد ربط العلاقة بين الحضارات والثقافات الأخرى، وهي مهمّة يرى واسيني أنّها منوطة بالكاتب وعليه أن يعمل على إحكام بناء النّصّ.

<sup>1</sup> - واسيني الأعرج: مجمع النّصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائريّة التّأسيسيّة (2- التّأصيل الروائي)، ص04 .

<sup>2</sup> - زهرة ديك: واسيني الأعرج، هكذا تكلم.. هكذا كتب، حاوره: عبد المجيد دقنيش: الروائي واسيني الأعرج، كل كتابة ترتبط بجرح ما( الشروق-السعودية 2005/05/20)، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، 2013، ص 115.

<sup>3</sup> - زهرة ديك: واسيني الأعرج، هكذا تكلم.. هكذا كتب، حاوره: عبد المجيد دقنيش: الروائي واسيني الأعرج، كل كتابة ترتبط بجرح ما، ص 117-118.

<sup>4</sup> - جعفر يابوش: المسار الروائي عند واسيني الأعرج من زاوية التقد إلى فسحة الإبداع، تاريخ الإطلاع: 2018/07/23 على الساعة: 1:39، ينظر الرابط: [http:// Cahier.crax.dz](http://Cahier.crax.dz)

## 3- انفتاحية النظام الروائي:

يرى واسيني أنّ النظام الروائيّ، منفتح على جميع الموروثات، و المهمة منوطة للكاتب يسعى إلى إحكام بناء نصّه، لذلك فهو " ليس نظاما جاهزا، لذلك لا بدّ من الاشتغال عليه من خلال استغلال الناتج والموروث الثقافي المحليّ وكذلك استغلال الناتج والموروث الثقافيّ الإنسانيّ، وحينما أقرأ باللغة الفرنسية والانجليزية والاسبانية أطلع على هذا الموروث و أصبح في حالة تماس مع بقية الحضارات والثقافات، فكلّ هذه العلاقة ستترك فيّ أثرا، وهذا سينعكس على ما أكتبه ايجابا ويعطيه افقا آخرا إذن كلّ هذه الانشغالات من الناحية الأدبية مضافة إليها انشغالاتنا الحياتية الصعبة في عالمنا العربيّ، تعطي نموذجا وعينة، ويمكن أن نسميها الواقعية السحرية أو الواقعية الرومانسية وهذا يبقى في النهاية من مشمولات النقد و أمّا الكاتب فمهمته إحكام بناء النصّ"<sup>1</sup>

كما يذهب واسيني إلى التأكيد على قابلية الرواية لاستيعاب عدة أجناس ( التاريخ، التراث، المسرح، الشعر، الرسم، النحت، الموسيقى، الأسطورة..)، وذلك بـ "اعتبار الرواية جنس الحياة ..الرواية أفاقها رحبة، لأنّ الجنس الروائيّ هو الجنس الوحيد الذي يستوعب الأجناس الأخرى: استوعب المسرح ويمكن أن نمثّل لذلك بمؤلفات المسعدي، استوعب الأسطورة، استوعب التاريخ والشعر والرسم والنحت والموسيقى، هذا الجنس أو كما تعرفه أدبيات النقد الغربيّ هو الجنس الوحيد الذي يمتلك إمكانية التجدد من خلال تلك القابلية على الاستيعاب، وهنا تقف الرواية شبيهة بالإنسان القادر على التجدد والتأقلم وهذا ما يجعله يعمر أكثر من غيره"<sup>2</sup>

أمّا أثناء حديثه عن " التراث " يؤكد أنّ التعامل مع التراث أو المرويات الشعبية مهمة منوطة للمبدع بطريقة تفاعلية مع الواقع، فيطوّعه ويدخله في معمار جديد.

<sup>1</sup> - زهرة ديك: واسيني الأعرج، هكذا تكلم.. هكذا كتب، حاوره: عبد المجيد دقنيش: الروائي واسيني الأعرج، كل كتابة ترتبط بجرح ما، ص 122.

<sup>2</sup> - زهرة ديك: واسيني الأعرج، هكذا تكلم.. هكذا كتب، حاوره: كمال الرياحي: واسيني الأعرج، الكتابة داخل الألم والاتكسارات ( تونس 23 أبريل 2009)، ص 155 .

لذلك يؤكد أنه " يجب أن يدخل ضمن تفاعل حقيقي مع الحاضر، فعندما ينفصل عن الواقع يصبح مجرد لافتات لامعنى لها، إن التعامل مع التراث أو المرويات الشعبىة يحتاج إلى تأمل داخلى داخل هذه النصوص القديمة والتأمل الداخلى يقودنا بالضرورة لإدراك الكيفيات الناجعة لإدراجها ضمن النسق الروائى بحيث تبدو بعهدا القديم كأنها ابنة هذا العصر، فلا يشعر القارئ وهو يواجه النص الروائى أنه خارج عصره، فالتعامل مع التراث أو المرويات الشعبىة وحدها لا يكفي فهذه مهمة تحتاج إلى اشتغال كبير من المبدع لأنه يتخلى عن وظيفته كمبدع- وهذا القول ناتج عن تجربتي الشخصىة المزدوجة جامعىة و إبداعىة ليضطلع بأدوار المتأمل والباحث حتى يحاور المادّة الأولىة التي بين يديه، فتلك النصوص القديمة أشبه ما تكون بقطعة الآجر أو الاسمنت أو الحديد ووظيفتك أنت كمبدع أن تطوعها وتدخلها في معمار حديث " 1

#### 4- النص عند واسيني " حوارى يصنعه المخيال":

يوكد واسيني أن المخيال هو الذى يصنع العالم الحقيقى للروائى، من خلاله ينسج عالمه، ويعبر عن أفكاره و أحلامه، فـ " ما نتخيله أقوى ممّا نعيشه ويمك حضورا قويا فينا، مثل وصف لقاء غرامى، المهم في اللقاء ليس اللّحظة الّتي يلتقي فيها اثنان، تلك اللّحظة الحقيقىة بل حيثياتها أي ما قبل وما بعد الموعد، المخيال هو الذى يصنع العالم الحقيقى ويحدّد علاقتي بالشّخص الآخر، لذا أنا أعتد عليه كثيرا في كتاباتي لأنه جزء مهم في حياتنا وخاصّة في حياة الكاتب الروائى " 2

كما يؤكد كذلك، على تناصّ وانفتاح النصّ الروائى وتمييز روائى عن آخر بقدرته على خلق عالم شعري، لكن داخل نسق سرديّ، حيث تكمن " قوّة الرواية هي أنّها نصّ النصوص لا لنصّ النصوص و إن كان بها شيء من اللّصوصىة، النصّ حرّ ولم يكن يوما مغلقا، الرواية تستحوذ على اللّغة الشعريّة لكنّها تنزع عنها شعريّتها الرّائدة فتحوّلها إلى شعريّة سردية، وتبقى مع ذلك محافظة على قوتها الرمزيّة والايحائيّة وهذا

1 - زهرة ديك: واسيني الأعرج، هكذا تكلم.. هكذا كتب، حاوره: كمال الرباحي: واسيني الأعرج، الكتابة داخل الألم والانكسارات، ص 157 .  
2 - زهرة ديك: واسيني الأعرج، هكذا تكلم.. هكذا كتب، حاورته: جهيدة رمضان: واسيني الأعرج، لا هياة تمذّل الأدب و أنا مع الحوار خارج تصفية الحسابات الشخصىة (صوت الأحرار 9 نوفمبر 2009)، ص 122.

مفهوم الرواية وقوة الكاتب، فالروائي الجيد هو الذي تشعر و أنت تقرأ نصه بأثك في عالم شعري لكن ضمن نسق سردي<sup>1</sup>، كون الرواية "عالم مستقل بذاته لا يحتاج إلى خطاب يقولها، هي تقول نفسها بنفسها، فإذا جاء الخطاب ليقول الرواية إما أن يكون مبرراً أو لا داعي لمثل هذا الخطاب الميتاروائي..."<sup>2</sup>

ويصرح واسيني: "أنا أو من يتحاور النصوص وأؤمن أن البشرية لا تكتب في نهاية المطاف إلا نصاً واحداً كما كان يقول جيرار جينيت..."<sup>3</sup>

كما يوظف الفنون الجميلة والصحافة في الرواية كاستراتيجية فنية لنسج نصه الروائي، ف"تكشف أمارات دالة على توظيف الرواية لتقنيات تلك الفنون مثل عمليات الكولاج والمونتاج التي اعتمدها الروائي استراتيجية فنية شكّل بها نصه الإبداعي. يلاحظ القارئ أن المواد التي شملها هذا الأسلوب تمثلت خاصة في النصوص الصحفية ( أخبار، مقالات، خطابات، تصريحات، إلى جانب حضور اللوحات التذكارية للمعالم الأثرية ونعتقد أن إقحام هذه النصوص في العمل الروائي أضفى دينامية سردية متعددة الأوجه، فكانت هذه المواد معطلة للسرد ودافعة له في ذات الوقت، فحضورها الفضائي على الصفحة عطل السرد وفعل القراءة لأن المتلقي يتوقف عن متابعة الأحداث لينشغل في طبيعة تلك النصوص وطريقة إقحامها ومساحات اشتغالها، كما تطرح عدة أسئلة حول مدى واقعية تلك النصوص وصلاتها بالحقيقة..."<sup>4</sup>

كما أكد كذلك، على ضرورة تأثيث النص الروائي بالموسيقى، التي تعطي للنص روحه وإنسانيته، فيقول واسيني: "الموسيقى تيمة مهمة، بل الأهم، لأنها تخترق النص من أوله إلى آخره، ولكن ذلك يحتاج إلى ناقد له حاسة موسيقية و إلا فهو لا يستطيع الدخول في عمق الفكرة، ثم أضفت أنه في يوم من الأيام سأقوم بتأثيث مكتبة موسيقية لكل أعماله، حيث لا يخلو نص من نصوصي الروائية من شيء ناعم يخترقه

1 - زهرة ديك: واسيني الأعرج، هكذا تكلم... هكذا كتب، حاوره: كمال الرياحي: واسيني الأعرج، الكتابة داخل الألم والانكسارات، ص 179 .

2 - المرجع نفسه، ص 179 .

3 - المرجع نفسه، ص 204 .

4 - زهرة ديك: واسيني الأعرج، هكذا تكلم... هكذا كتب، حاوره: كمال الرياحي: من خصائص الكتابة الروائية في رواية حارسه الظلال لواسيني الأعرج، ص 404-405 .

من بدايته إلى نهايته: الموسيقى. الموسيقى هي أهم ما يُعطي للنص روحه و إنسانيته بشكل غير مباشر وربما غير معن، كيف تفهم الجزء الخفي في رواية "شرفات بحر الشمال" إذا لم تفهم نداءاتها الداخليّة المتأتمّة من مقطوعة موسيقى الليل الصّغيرة لموزارت؟ كيف تفهم " سيدة المقام" إذا لم تذهب نحو سيمفونية شهرزاد للموسيقى الكبير ريمسكي لا ترافياتا جوسيببي فيردي؟ كلّها علامات بها إحساس إنسانيّ وعطر خاصّ، ينقص ينقص أدبنا شيء من الفضول العلمي وغلبت عليه الدلالات المباشرة، في الرواية عطر وموسيقى وحيوات خفيّة على النّقد اكتشافها والعمل عليها بقوة، من هنا، فتجربة الموسيقى تؤثت كلّ رواياتي..."<sup>1</sup>

من خلال ما سبق، تبين أنّ واسيني يمكن أن نضعه في خانة النّقاد الواقعيين، كما بدأ متأثرا بالنقد الغربي، حيث استفاد من التقنيات الحديثة في الكتابة السردية فمارس التجريب كمذهب قنيّ، فسعى إلى استثمار المقولات الغربية وتطوير نصوصه الروائيّة، كما نستشفّ عدة رؤى نقدية من خلال ما طرحه من قضايا، حيث أكد على ضرورة العودة إلى التراث واستلها مآدته في تكوين مادّة روائية تؤسس لزمن روائيّ جديد، وتقديم نصّ مغاير للمعهود، كما أكد على فكرة الاستمرارية من خلال توظيف المادّة التاريخيّة داخل النصّ الروائيّ، لكن وفق رؤية إنسانيّة حضاريّة، حيث دعا إلى ضرورة تناصّ وانفتاح النصّ الروائي واستغلال الموروثين المحليّ والعالمي و كذا الإنسانيّ (الموروث السردية، التراث، الفنون الجميلة والصّحافة، الموسيقى...)، وذلك قصد ربط العلاقة بين الحضارات والثقافات الأخرى، وهي مهمّة يرى أنها منوطة بالكاتب وعليه أن يعمل على إحكام بناء النصّ، وتطويره وادخاله في معمار جديد.

<sup>1</sup> - زهرة ديك: واسيني الأعرج، هكذا تكلم.. هكذا كتب، حاوره: نائل الطوخي: واسيني الأعرج: الموسيقى تخترق نصّي، ص 106-107.

ثانيا : المرجعيات التطبيقية :

ارتأيت أن أقدم مقارنة لبعض نصوص واسيني الأعرج الروائية، للكشف عن بعض التقنيات التي عمد إلى توظيفها لنسج نصّه الروائي، ومدى تجسيد واسيني لرواه النقدية في ثنايا كتابته الفنيّة.

2- انفتاح النص عند واسيني على الأجناس الأدبية والمعارف والفنون:

لم تعد (الرواية / الكتابة) إبداعا مغلقا على ذاته، بل صارت ميدانا رحبا لتلاقي الأجناس والفنون والمعارف وتفاعلها، من أجل تنويع خطاباتها وتكثيفها، ليدخل "واسيني الأعرج" \* ميدان التجريب كونه " أفق كتابة يصدر عن هاجس التجديد الذي لا يتحقق إلا عبر التحرر من إसार السائد، مما يجعله، يمثل شكلا من أشكال تكريس حرية المبدع الروائي من خلال ثورته على الأشكال النمطية في الكتابة الروائية " <sup>1</sup> ، لأنّ التجريب أحد مظاهر الحدّثة من خلال البحث عن أساليب بنائية جديدة، يتجاوز فيها الكاتب الأشكال السائدة إلى اختراع أشكال جديدة، أو التوليف بين أشكال قديمة و أخرى مستحدثة. <sup>2</sup> ومن النصوص الروائية الجزائرية التي مثلت الانفتاح الروائي وتفاعل الخطابات نصوص واسيني الأعرج.

<sup>1</sup> - بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغربي، المغاربية للطباعة والنشر والتوزيع والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص10.  
<sup>2</sup> - إبراهيم خليل: بنية النصّ الروائي(دراسة)، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2010، ص289، 290.  
 \* واسيني الأعرج ولد في 8 أغسطس 1954 بقرية سيدي بوجنان الحدودية - تلمسان (جامعي وروائي جزائري) يشغل اليوم منصب أستاذ كرسي في جامعة الجزائر المركزية وجامعة السوربون في باريس. يعتبر أحد أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي، تحصل على عدة جوائز من أبرزها : على جائزة الشيخ زايد للكتاب سنة 2007 ، كما تحصل في سنة 2013 على جائزة الابداع الأدبي التي تمنحها مؤسسة الفكر العربي ببيروت عن روايته أصابع لوليتا وغيرها... تُرجمت أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية من بينها: الفرنسية، الألمانية، الإيطالية، السويدية، الدانمركية، العبرية، الإنجليزية و الإسبانية... من مؤلفاته : رواية البوابة الحمراء، وقائع من أوجاع رجل، طوق الياسمين ، وقع الأحذية الخشنة ، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، نوار اللوز ، مصرع أحلام مريم الوديعه، ضمير الغائب الليلة السابعة بعد الألف :الكتاب الأول: رمل الماية، الليلة السابعة بعد الألف :الكتاب الثاني: المخطوطة الشرقية ، سيدة المقام، حارسه الظلال ، ذاكرة الماء، مرايا الضرير ، شرفات بحر الشمال مضيق المعطوبين، كتاب الأمير ، سوناتا لأشباح القدس، البيت الأندلسي ، جملكية أرابيا ، مملكة الفراشة، رماد الشرق الجزء الاول : خريف نيويورك الأخير 2013 ، رواية رماد الشرق الجزء الثاني : الذنب الذي نبت في البراري 2013 ، سيرة المنتهى عشتها كما اشتهنتي ، حكاية العربي الأخير ، نساء كازانوقا ... ينظر الرابطة: تاريخ الإطلاع: 2018/09/05 على الساعة : 17:55 <https://ar.wikipedia.org>

## 1-1 انفتاح الرواية على الأجناس الأدبية الأخرى:

### 2-1 الأجناس الأدبية:

انفتح واسيني الأعرج في بعض رواياته على أجناس أدبية أخرى، من خلال تفاعلها مع مختلف الأجناس والمعارف والفنون والخطابات واللغات والمحكيات، وسأنتظر لبعضها.

### 1-2-1-1 الشعر:

لقد استثمر واسيني قوة الشعر وجماليته في عدة روايات كرواية "أصابع لوليتا" (ص 280) ورواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس (ص 28) ورواية "أنثى السراب"، التي جاء فيها، على لسان ليلي إلى سينو :

يا التو صبي، صبي،

ما تصبّيش عليّ.

حتى يجي خويا حمو،

ويغطيني بالزربية...<sup>1</sup>

فواسيني يستحضر الأغنية الشعبية من المنطوق اليومي دلالة على أمل بيوم جديد، تلتقي فيه "ليلي" بـ "سينو" الذي تشعر معه بالأمان، من خلال دلالة لفظة "يغطيني"، والغطاء بمعنى الأمان، "لأنك ساحر وتملك ما يعطي للمرأة، التي معك، اطمئنانا كبيرا وراحة"<sup>2</sup>

وفي موقع آخر من رواية "أنثى السراب" تؤكد "ليلي" أنّ ظل "مريم" ظلّ يرافقها دائما واستحالة التخلّص منه، وصفته، بالظلّ الهارب، ولن تتمكن من سجنه أو قتله، فتؤكد قائلة: "وصلت إلى سقف التّحمّل، كان يمكن أن تكون حياتي أجمل حظّ في الدنيا، لولا ظل مريم، ولولا أنّها توّعت في مسامات جلدي و أزاحتني بكتفيها العريضتين و كأنّها كانت تمارس لعبة خطيرة مع امرأة تكبرها سنا، ولم تعرف شيئا عن أسرارها الخفية، كان

<sup>1</sup> - واسيني الأعرج: أنثى السراب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 24 .  
<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 246 .

يمكن ان أكون أجمل عشيقَة في الدّنيا لولا ظلّ الوردَة، كما كانت تسمّي، نفسها كلّما رأت  
جسدها وهو يتزحلق على المرايا، قبل أن يندفن في عمقها مختلطا بدندنتها النّاعمة<sup>1</sup> :

يا صانع الخوف والوحدة،

أنا مريم... أنا ظلّ الوردَة،

عجينة من جنون كارمن، حماقات ليلى،

هبل العدويّة، وتيه حدّة،

أنا مريم... أنا ظلّ الوردَة،<sup>2</sup>

فواسيني من خلال المقطع السّابق، يؤكّد انفتاح روايته على الشّعْر، حيث جسّد الخوف  
والوحدة والمعاناة ، فربط ذلك باستحضار "رابعة العدويّة"، الصوفيّة المعروفة، و"بقار

حدّة" المغنّية الشّعبيّة الجزائريّة التي عانت الأمرين في حياتها الخاصّة.

كما استدعى كذلك الأغنية الشّعبيّة، حينما تذكر يونس مارينا الأناشيد التي كانت

تغنيها النساء والرجال في الأعراس والجلسات.

يا لالة يا مولاة الدار

سرتك كاس بلّار

نعمرها بالويسكي والريكار

وخلي تشعل في النار<sup>3</sup>

كما وردت أغنية على لسان "حنّا" على شكل مرثية قاسية عن خسران مدينة الجزائر  
كل يوم تزحف نحو الموت، في رواية " حارسة الظلال " : " ثم فجأة انبعث صوت شق  
كل الارتباكات في صدر حنّا ومحا الصّمت مثل نافورة ماء قويّة:

الجزاير يا العاصمة،

أنت قلبي ديما،

<sup>1</sup> - واسيني الأعرج: أنثى السّراب، ص 511- 512.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 512.

<sup>3</sup> - واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، دار الآداب، بيروت، ط 2، 2014، ص 71 .



إلى يوم الدين...  
من كلّ جهة جاك غاشي  
قولوا لي يا السّامعين  
ريحة البهجة وين...<sup>1</sup>

وعليه ساعد التفاعل بين الرواية والشعر على تحقيق الانفتاح الجمالي، دون أن يؤثر ذلك على البناء الروائي، حيث تميّز بحسن تنسيقه وتنظيمه.

### 1-2-2 الرسالة:

قد استفاد "واسيني الأعرج" من هذا الفنّ النثريّ، الذي تخلل السرد الروائي فجعل لغته تتفاعل مع لغة السارد في عدّة روايات، ففي " أنثى السّراب" يؤكد السّارد "في السنوات التي مضت، كلّما كتبت عن الحبّ، كانت الرّسائل لعبتي المفضّلة في الكتابة على الرّغم من كونها لعبة غير مأمونة المسالك، لم أفعل الشّيء الكثير سوى أنّي استعملت حيلة الكتابة لأجعل من المستحيل ممكنا، في قلبي رسائل أشعر بالدهشة كلّما قرأتها..."<sup>2</sup>

فمن رسائل ليلى إلى سينو:

سينو... ملاكي الضّائع،

أعود لك ثالثة لأنّي لم أشبع بعد من سماع صوتك وخوفي.

يبدو أن ملينا تلعب بأعصابنا!؟

شايف حبيبي؟ الملعونة التي صنعناها في أجمل مكان في الدّنيا ، ترفض أن تأتي.

منذ يومين و أنا أنتظر مجيء ملينا، ولكنّها تتعّبت وترفض الخروج...

<sup>1</sup> - واسيني الأعرج: حارسة الظلال، دون كيشوت في الجزائر، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط2، 2006، ص 46.  
<sup>2</sup> - واسيني الأعرج: أنثى السّراب، ص 32.

...حببي هذه الرسالة كتبتها البارحة فقط و أنا ممدة على الفراش، وكان علي أن أتخيل  
سقف الغرفة سماء واسعة لكي أستطيع الكتابة...<sup>1</sup>

ومن رسائل سينو إلى ليلى:

ليلى عمري.

مهبولتي وشقتي،

أنا في فينيسيا الإيطالية لمدة شهر، في منحة لكتابة سيرتي الذاتية .

ركبني عفريت تدوينها منذ خروجي من الغيبوبة، لم أشعر أبدا بهشاشة الحياة مثل هذه  
المرّة، فجأة تفتت كلّ بين يديّ كفراشة حولتها نيران القنديل الزيتي إلى نثار يشبه الغبار  
الملوّن كثيرا.

الأيام هنا جميلة وليست أبدا متشابهة....

الكتابة أيتها الغالية هي حائطي الوحيد المتبقي، هي شهادتي الصادقة ضدّ عصر يتضاءل  
شنيا فشنيا لدرجة الانهيار والموت...<sup>2</sup>

### 1-2-3 الحكاية :

قد استفاد "واسيني" كذلك من استثمار الموروث السردي ( الحكاية) في رواياته،  
كرواية "رمل الماية"\*، التي انفتح فيها على موروث سردي " ألف ليلة وليلة".

<sup>1</sup> - واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 213.  
\* - رمل الماية : هي إحدى النوبات المستعملة في الموسيقى الشعبية المغربية ذات الأصول الأندلسية. ينظر: الشرفاوي عبد العالي، الطرب الأندلسي  
من الفردوس المفقود إلى الأمل المنشود، تاريخ الإطلاع: 2015 /07/06 على الساعة : 22:36  
<https://www.classicalarabmusic.com%20language/andalusian-art.htm>  
<sup>2</sup> - واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 513-514 .

لكن السؤال، هل تستفيد الرواية من علاقتها بالأساليب التراثية استفادة تحديثية شكلا ومضمونا من "خلال تفجير البنى السردية ومعارضة أساليبها؟ أم أنّ هذا النهج في الرواية يوقعها في التكرار والإعادة والتتميط" 1.

#### أ- مظاهر التعلق النصي في رمل الماية :

فالفاعلية النصية المحققة بين الخطاب الروائي والخطابات السردية الموروثة لا تقف عند حدود التداخل والانسجام لتحقيق الدلالة أو دعم الجماليات الفنية، بل تتجاوز ذلك إلى آفاق نصية أخرى يصبح عدم الانسجام أو التناقض فاعلية إبداعية انزياحية تحقق جماليات نصية من نوع خاص.

تقول "جوليا كريستيفا" ( Julia Kristeva ) : إن التداخل النصي ( التناص ) هو " النقل لتعبيرات سابقة متزامنة، هو " اقتطاع " أو " تحويل " وهو عينة تركيبية تجمع لتنظيم نص معطى التعبير المتضمن فيها أو الذي يحيل إليه" 2

وعلى هذا الأساس يمكن تحديد التفاعلات النصية المحققة بين النص الروائي والنص التراثي بفصل آليات التواصل والاستيعاب الحاصلة على مستوى الخطاب الروائي على اختلاف الصفة اللغوية أو الإشارية أو البنائية التي جاءت وفقها صور التفاعل أو التعلق النصي.

#### ب - تداخل النصوص ( التعلق الاستيعابي ) :

إن التعلق الاستيعابي الذي يحدث على مستوى الخطاب الروائي بين النص اللاحق (الرواية) والنص السابق ( السرد التراثي) يشير إلى مدى ارتباط الخطاب الجديد الحامل لتقنيات حديثة على مستوى السرد بالبناء الجمالي الفني الذي يتمتع به النص التراثي، لأجل اكتساب وظيفة جمالية تسهم في تمكين البناء النصي الجديد وتعزيز مقوماته الفنية من جهة،

<sup>1</sup> - عمر صبحي جابر: الرواية والتراث "ألف ليلة وليلة في الرواية العربية الحديثة"، حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن، 2012، ص 137 .

2 - جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص 57 .

وإبراز خصوصية الخطاب الجديد في مدى اختلاقه لإجراءات الانزياح عن المؤلف من جهة ثانية.

يقوم التعلق الاستيعابي على مبدأ الحوارية (Dialogisme) الذي استخدمه باختين

(Bakhtin) للدلالة على العلاقة بين أي تعبير منتج وتعبيرات أخرى، وهو ما يفترض " أن لا وجود لنص ينشأ من أطراف الفراغ..."<sup>1</sup> مما يعني إمكانية الاقتراب والتلامس بين نصوص سابقة ولاحقة أساسه الحوار داخل بنية التعلق أو التداخل.

ولتفعيل الحوار يحتاج الخطاب الجديد إلى مستويات الهدم وإعادة البناء من جهة، والاستيعاب من جهة ثانية لتحقيق إنتاجية النص، والتي تولد عن طريق تحويل النص القديم إلى ما يناسب أنظمة النص الجديد وأبنيته، وكذلك أهدافه الداخلية الذاتية.

هنا تأخذ الخطابات الجديدة الدور المركزي بحسب قدرها على استيعاب النصوص القديمة وتقبلها لمعطياتها التقليدية وانضمامها فيها ثم معالجتها وفق رؤية حدائية واستغلال طاقاتها الإبداعية وجمالياتها الفنية، لتصبح النصوص السابقة، وفق هذه الرؤية، هامشية سائرة في طريق التحويل المنجز من قبل الخطاب الجديد، إذ " لا يترك النص المولد حديثا النص الأصلي دون مساس، ويمكن لكلا النصين أن يدخلوا في نزاع مع بعضهما"<sup>2</sup>

والنزاع هنا محاوره وتجاوز، إذ يحاول النص اللاحق العودة إلى نص أنموذج ليقيم معه علاقة تكون مبنية على أساس المحاكاة النوعية التي تستثمر ما يتمتع به النص السابق من فنيات وآليات سردية من شأنها تفعيل البنية النصية للرواية.

ورواية "رمل المائة" تشير إلى ارتباط الماضي بالحاضر عبر الزمان والمكان الماضي التاريخي والحاضر، الأندلس والمغرب، ويبدو أنّ الجزء الأول من العنوان "رمل المائة" لا علاقة له بألف ليلة وليلة، لكن العنوان الفرعي "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" تدخل العنوان في حيز استلهم ألف ليلة وليلة، وتشير الليلة السابعة إلى ليلة الانقطاع والغيبة

1 - ينظر : واسيني الأعرج : " أحلام بقره، العجائبية/التأويل، التناص، مجلة أفق، الرباط، المغرب، ع 1 ، 1990. ص 53 .  
2 - بول ديما: العمى والبصيرة (مقالات في بلاغة النقد المعاصر: قراءة جاك دريدا لروسو)، ترجمة: سعيد الغانمي، منشورات المجمع الثقافي، ط1، الإمارات، أبو ظبي، 1995، ص 179 .

عن العالم المعيش التي عاشها البشير الموريسكي، وهي نومة شبيهة بنومة أهل الكهف وعندما يعود الموريسكي من غيبته لا يسرد ما رآه في منامه، بل يحاكم<sup>1</sup> التاريخ العربي الذي مارس القتل ضد أبنائه.

تتمظهر آليات استيعاب النص السابق في رواية "رمل المائة" لواسيني بالانفتاح على النصوص السرديّة عن أدبنا العربي القديم وأنموذجها الأمثل "حكايات ألف ليلة وليلة"

فقد حاول الروائي من خلال خطابه المعنون بـ "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" أن يقيم علاقات تعلق نصي أساسه احتواء النص الأنموذج والاستيلاء على خصوصيات سرده العجائبي الممثل في صوت الراوي "شهرزاد" ومنتلي الحكيم "شهريار"، والوسائل التشويقية التي تلجأ إليها الراوية لجذب انتباه الملك "شهريار"، و من ذلك ما تبدأ به حكايات الليالي الألف والممثل في قولها: "بلغني أيها الملك..."<sup>2</sup>

يشتغل تفعيل آليات السرد في رواية "رمل المائة" على هذا المستوى، انطلاقاً من مكتسبات النص المتعلقة بآليات الحكيم السردية" النموذج المستند إلى تفعيل وظائف العناصر التي يقوم عليها الحكيم، وهي الراوي والمروي له.

فعلى مستوى تفعيل وظيفة الراوي، فقد تقمّصت "دنيّزاد" وظيفة الحكيم والإخبار عن "شهرزاد" رواية الليالي، فاسترسلت في سرد حكاية التاريخ في علاقته بالواقع الخرافي بمتناقضاته اللامنتطقية، فكانت حكاية مشوقة تستهوي العقل للبحث في معطياتها الحقيقية، وأسباب وجودها، والوقوف عند خباياها ومقتضياتها. إنها حكاية "البشير الموريسكي" الشخصية التي يلتقي فيها الواقع المعاش بتاريخ غرناطة، تحكيها "دنيّزاد" فنتحول على مستوى سردها الشهزادي من مجرد تأريخ لأحداث مأساوية إلى استثمار فني جمالي لطبيعة الحدث المأساوي؛ "حكاية الموريسكي روتها دنيّزاد ورواها قبلها أناس كثيرون، رسمها القوالون في الأسواق على شاكلة أيام القيامة. عشقها الرعاة ورووها بمسحة حزن وحنين، ابتهجت لسماعها النساء داخل القصر وخارجه. الزمن توقف مع نهاية الحكاية ليبدأ زمن آخر كان من الصعب تتبع ملامحه ومعرفتها. لكن الأمر الذي لم تختلف عليه

<sup>1</sup> - محسن جاسم الموسوي: انقراط العقد المقدس: منعطفات الرواية العربيّة بعد محفوظ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص 57.

<sup>2</sup> - ألف ليلة وليلة، موفم للنشر، ط3، ج 1، 1997، ص 08.

الرعية في الجمليّة، هو أن شيئاً جديداً مثل خيط النار في الرفاعة والنقاء كان يصّاعد من الموجات التي كانت تتكسر بالتتابع على الحائط الهرم<sup>1</sup>

من هنا، وعلى مستوى المحكي أو المروي بدا حكي "دنيّزاد" مستوعباً لحكي "شهرزاد" في خطاب الليالي، فاستدعى منه التلميح في الشخصية الراوية والتلميح في الحكي أو السرد، وإدارة التشويق والاسترسال وعرض الأحداث بطريقة خرافية، وهي آليات استدعتها طبيعة المأساة التي تخبر عنها "دنيّزاد"، لكنها ومع هذا الاقتراب بين سردها وسرد "شهرزاد"، قد تجاوزت المحكي القديم إلى محكي جديد يفصح بتلميح فني عما خبأته "شهرزاد" عن الملك "شهريار"، فهي لا تقف عند حدود استماع الملك للحكاية بل تخترق حكايتها الأهداف المرجوة من وراء التلقي القديم، والبحث عن الانتقام من الملك ودرأ فعل القتل، وذلك بمحاولة إيجاد آليات سردية تحقق إنتاجية فعل الإخبار وإنتاجية الفعل النصي الجمالي الموجه للمروي له (قارئ الحكاية)، وهذا ما يشير إليه المقطع الذي يتصدر رواية "رمل الماية": "دفنت دنيّزاد آخر الابتسامات في قلبها ثم انسحبت باتجاه الفراغ الذي كان يملأ القلب والذاكرة، كانت تعرف أكثر من غيرها أن العد الزمني توقف عند هذه اللحظة بالذات. فالليلة السابعة استمرت زمناً لم يستطع تحديده حتى علماء الخط والرمل ولا حتى الذين عرفوا أسرار النجوم والبحار حين تفيض وتملأ الشواطئ المهجورة والأصداف كانت دنيّزاد تعرف الكثير مما خبأته شهرزاد عن الملك شهريار فالأسرار والأخبار المنسية كانت تأتيها من القلعة والحقول المسيجة والبراري وأسوار المدينة والحيطان الهرمة التي كانت تدفع أمواج السواحل الرومانية"<sup>2</sup>.

هذا التقديم الجديد الذي نلمس فيه محاكاة نمطية للسرد في النص الأنموذج، وتجاوز مبني على تصور جديد نابع من وعي الكتابة الحدائثية، قد أنتج لغة تداخلية عملت على تفعيل وظيفة السرد في إنتاج النص واقتراح آفاق تأويلية واسعة النطاق باعتبار النص بنية دلالية يتم إنتاجها بفعل القراءة.

<sup>1</sup> - واسيني الأعرج: رمل الماية، دار كنعان للنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 1993، ص 08.  
<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 07.

## ج - التوازي النصي ( التعلق الجوّاري):

يرتبط التفاعل النصي المبني على أساس التوازي أو المجاورة بين النصين المتفاعلين: الرواية الجزائرية الجديدة والنص السردي الموروث بإمكانيات تواجد النص القديم باعتباره بنية نصية مستقلة بين ثنايا الخطاب السردى الروائي وبصورة نسق حيادي يساهم في البناء الكلي للنص الجديد إنه استدعاء من نوع خاص، تلعب فيه قراءات المبدع للنصوص المرجعية الدور الكامل في عملية التضمين أو التفاعل تلك، سواء تعلق الأمر بالجانب الدلالي أو الفني الجمالي، ورواية " رمل المائة" ترتقي ارتقاءها الإبداعي على خاصية التناص الذي يصبح إطارها وبؤرتها في آن، فتتقاطع المناصة مع الميثانصية والنص السابق ألف ليلة وليلة بالنص اللاحق رمل المائة معارضة إيّاها ومتحدية لبنيتها الأم لتتجلى بعد ذلك كلاًه معمارية النصّ الروائيّ التي تروم الشعريّة في بلهى تجلّيّاتها.<sup>1</sup>

فعلى مستوى تفعيل الكتابة الإبداعية في الخطاب الجديد يكون استدعاء النص القديم عن طريق المجاورة دعامة أساسية يستند إليها المبدع لينمي إمكانات نصه من حيث التعدد اللغوي، ويؤكد بالحاضر الإبداعي في ظل الماضي النصي عن طريق الانحراف و الإنزياحية التي ينجزها المبدع تجاه النص القديم حتى يتخلى عن سياقه المرجعي ويندمج في سياق جديد مما يكسبه قيم جمالية جديدة تسهل عملية التعاضد النصي بينه وبين الخطاب الروائي.

وعلى مستوى آخر يأخذ النص الجوّاري داخل السياق النصي الجديد شكلا مغايرا بحيث يحافظ على بنيته وشكله كجزء مستقل يزيد السرد الروائي قوة ومصداقية، ففي " رمل المائة" يرد النص التاريخي في الخطاب على شكل بنية سردية مستقلة، أو كنص استشهادي على لسان الشخصية المركزية "البشير الموريسكي" يضعه السارد ( المبدع) عادة بين قوسين للحفاظ على صيغته وبنيته الخاصة الموروثة رغم ما حدث على مستوى الاستدعاء النصي من نقل الموروث من سياقه التاريخي السابق إلى سياق روائي جديد لصنع دلالة الواقع. يقول " الموريسكي" في إحدى أحاديثه المأساوية الناتجة عن وعي ذاكرته الواقعية

<sup>1</sup> - جمال فوغالي: واسني الأعرج "شعرية السرد الروائي"، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2007، ص 89.

التي تماهت في الماضي: " ترامى السؤال القديم إلي ليعيد إلي ذاكرتي وجه مريانة، أيعقل أن تكون الأرض الأخرى أردأ من محاكم التفتيش؟؟؟ السؤال لم يكن وهمياً لأنني سأذكر فيما بعد كلاماً قرأته لصاحب نفح الطيب "المقري" حين كانت أول وآخر مدينة دخلتها بعد مأساة الكهف تحترق مثل لعبة كبيرة صنعت من التبن،" وتسلط عليهم الأعراب لا يخشى الله تعالى في الطرقات، ونهبوا أموالهم، وهذا ببلاد تلمسان وفاس ونجا منهم القليل من هذه المعرة، وأما الذين خرجوا في ضواحي تونس فسلم أكثرهم، وهم لهذا العهد عمروا قراها الخالية وبلادها وكذلك بتطوان وسلا، ومتيجة والجزائر... " اتضح لي في نهاية المطاف أن ما رأيته في الكهف، عن الحاكم الرابع، لم يكن إلا جزءاً يسيراً من مأساة خيظ الدم الرفيع الذي ينطلق من ظلمة الليلة السابعة..."<sup>1</sup>

لقد تماهى التخيلي في الواقعي والتاريخي الموروث دون ضياع هوية النص التاريخي المنقول، كما ساهم وجود هذا النص على حاله الأولى في توثيق الحدث المأساوي التخيلي الممزوج بالواقع الراهن، وهو ما يحتاج إليه الموريسكي لترسيخ تجربته ومعاناته.

وتتعلق شخصية البشير الموريسكي مع شخصية السندباد في ألف ليلة وليلة، فالسندباد كان كثير التنقل برًا وبحرا سعياً وراء إرضاء فضوله في حبّ الكشف عن المجهول، وكان يقوم برحلاته طوعاً من تلقاء نفسه، وفي كلّ رحلة من رحلات السندباد السبعة<sup>2</sup> كان يتعرض لمجموعة من الأحداث الخارقة تؤدي إلى إيقاعه في مأزق لا يمكن الخروج منه إلا بتدخل خارق من قوى الطبيعة المختلفة (لاسيما الحيوانات مثل طائر الرّخ)، أمّا البشير الموريسكي، فقد كانت رحلته من الأندلس إلى المغرب العربي رحلة قسريّة واجه خلالها صعوبات كادت تؤدي بحياته وذلك من خلال ما تعرّض له من أزمات ومؤامرات من قبل قراصنة السفن التي نقلت الموريسكيين، وسرقت أموالهم وتركتهم في جزر نائية كانت نجاتهم منها أمراً خارقاً، ولكن ليس من خوارق الحيوانات الخرافية بل من الخوارق الإنسانيّة .

<sup>1</sup> - واسيني الأعرج: رمل المائة، ص 41 .

<sup>2</sup> - ألف ليلة وليلة، ج 4، ص 1-39



ورحلة البشير الموريسكي رحلة بين الأزمنة و الأمكنة، بين زمن الأندلس وزمن الحكم العثماني والزمن الحاضر<sup>1</sup> وهذا يعكس عدم الشعور بالزمن بالمعنى الفلسفي أي إحداث فعل/كينونة في الزمن، فلا يوجد فرق بين الأزمنة العربيّة المتعاقبة، لأنّ أزمنة الاضطهاد واحدة.<sup>2</sup> وقد انتقل الحديث عن البشير الموريسكي من حديث خرافي إلى واقعي معيش.<sup>3</sup> فدنيزاد كانت تسرد للملك (شهريار بن المقتدر) قصّة البشير الموريسكي، وهو الآن يعيش هذه القصة ويستمتع إلى الشخصيّة المحوريّة فيها وهي شخصية البشير الموريسكي التي تتحدّث عن معاناتها، فدنيزاد نقلت شهريار بن المقتدر من مستمع للحكايات (كما كان شهريار شهرزاد) إلى مستمع بداية ثم إلى معاش للحكاية معايشة حقيقيّة، وقد يكون السبب في ذلك أنّ دنيزاد لم يكن هدفها تسلية الملك شهريار بن المقتدر، بل تعريته وكشف زيفه واضطهاده، لأنّ نظامه يقوم على القمع والاضطهاد، لأنّه أسّس على ذلك، فقد أطاح هو برأس والده المقتدر، لذا لا يجد حرجا في أن يقوم نظامه على الاستمرار في الدّمويّة المفرطة ويرى أنّ من حق الملوك فعل ذلك، أمّا شهريار الرّواية فلم تستطع دنيزاد أن تفعل معه ذلك، ولعلّ السبب أنّه كان مشاركا في صنع الأحداث التي تقصّها دنيزاد (قصّة البشير الموريسكي) فهو ليس مستمعا، وإنّما مقتنع بما قام به محمد الصّغير في غرناطة، من قتل وتقتيل واضطهاد وتسليم البلاد للقشتالين (الإسبان)، وهو بدوره يفعل ذلك فيضطهد شعبه ويتعاون مع الغربيين في قتله لوالده وتفردّه بالسلطة<sup>4</sup> وإنّ حالة التّمائل هذه قد تكون هي السبب في عدم تأدّره بما ترويه دنيزاد عمّا حدث على أيدي محاكم التّفتيش في غرناطة .

#### د - المفارقة النصية ( التعلق العميق ) :

إن التوجهات الجديدة التي تبنتها الرواية الجزائرية في الإجراءات اللغوية والجماليات الشكلية والتعبيرية المجسدة للتجربة الإبداعية المبنية على أساس علاقة النص بالوجود قد ألزمت الخطابات الروائية بتغيير آلياتها وأجهزتها المفاهيمية ومكوناتها الداخلية؛ بحيث أصبح الخطاب الروائي فضاء مشحونا بالتوترات مزدحما بالحواجز والمطبات، ترميزيا مشتتا يصعب السيطرة عليه. يركز التحول التناسي المبني على المفارقة بين النصين

<sup>1</sup> - واسيني الأعرج: رمل الماية، ص 291 .

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 304 .

<sup>3</sup> - المصدر نفسه، ص 315 .

<sup>4</sup> - المصدر نفسه، ص 324 .

المتفاعلين: الرواية والموروث السردي، على خصوصيات تركيبية لبنية الخطاب الروائي قوامها الميتانصية التي تعتبر من أرقى صور التفاعل بين النصوص في الكتابة الحدائية، وهي عملية استدعاء النص السابق لأجل أن يخدم أغراض النص الجديد ولكن بصفة عكسية يخرج فيها النص المستدعى عن سياقه الأصلي خروجاً كلياً، بحيث تتراجع الدلالة التي حققها هذا النص في زمن إنتاجه وتحل مكانها دلالة جديدة مناقضة لها تماماً.<sup>1</sup>

معنى ذلك أن هذا النوع من التحول التناسلي، يجعل النص المسترجع ينسلخ عن سياقه البنيوي الأول وينضم في بنية جديدة يؤدي ضمنها دور خاضعاً لمتطلبات البنية الجديدة التي يتم على مستواها نقد السياق الأول (المرجعي) الذي أنتج فيه، ويصبح التحول، هنا دليل على مرونة النص التراثي في الاستجابة للبنية النصية المستقبلية مهما علا شأنها في الإبداع.

ففي هذه الرواية يقدم لنا الكاتب نموذجاً ناضجاً لفنّ الكتابة الروائية الجزائرية، يدهش القارئ باكتمال إبداعه وتماسك وحداته، وقدرته على تجديد وعي الإنسان بالواقع عندما تخترقه نظرة الكاتب بغية الوصول إلى عمق التجربة بطريقة فنية تجمع عناصر الواقع وتكشف عن التناقضات الكامنة فيه.

## 2- انفتاح الرواية على الفنون الأخرى :

### 2-1 - الموسيقى :

يرى واسيني أن " الموسيقى تيمة مهمّة، بل الأهم، لأنها تخترق النصّ من أوله إلى آخره، ولكن ذلك يحتاج إلى ناقد له حاسة موسيقية و إلا فهو لا يستطيع الدخول في عمق الفكرة... فالموسيقى هي أهم ما يعطي للنصّ روحه و إنسانيته بشكل غير مباشر ربما غير معلن، كيف تفهم الجزء الخفي في روايات " شرفات بحر الشمال" إذا لم تفهم نداءاتها الداخليّة المتأثية من مقطوعة موسيقى الليل الصغيرة لموزارت؟ كيف تفهم " سيدة المقام " إذا لم تذهب نحو سيمفونية شهرزاد للموسيقي الكبير ريمسكي كوساكوف؟ كيف تفهم عمق رواية" سوناتا لأشباح القدس" إذا لم تكلف نفسك سماع ومعرفة

<sup>1</sup> - نجوى منصوري: الموروث السردي في الرواية الجزائرية،"روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجاً" مقارنة تحليلية تأويلية، أطروحة دكتوراه في الأدب الحديث، تحت إشراف: الطيب بودربالة، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، السنة الجامعية 2011/2012، ص 216.

موسيقية لاترافياتا لجوسيبى فيردى؟ كآها علامات بها إحساس إنسانيّ وعطر خاص، ينقص أدبنا شيء من الفضول العلمي وغلبت عليه الدلالات المباشرة، في الرواية عطر وموسيقى وحيوات خفية على النقد اكتشافها والعمل عليها بقوة، من هنا فتجربة الموسيقى ليست جديدة بالنسبة لي، الموسيقى تؤثت كل رواياتي " <sup>1</sup>

تفاعلت الرواية مع الموسيقى في العديد من روايات "واسيني"، فقد ورد في رواية " أنثى السراب" على لسان "ليلي": " كل شيء يحمل قوة الصمت العنيف.

ما يزال الكمان بداخلي الذي عزفت به طوال الليل مقطوعات سوزان لوندنغ\* في مكانه حيث وضعته عندما انكفأت على الكتابة. المسدس أيضا تمدد ظله قليلا ببرود و كأنه مجرد لعبة نسيها طفل على المكتب بعد أن شبع لعبا بها... " <sup>2</sup>

وفي موضع آخر من الرواية تؤكد "ليلي" أنها كانت " حزينة ومذهولة في العزف الخفي على الكمان، أشعر أحيانا أنّ في صوت الكمان شيئا مقدّسا وحزينا، أكثر ارتباطا بالفقدان، لا أعرف مصدره ولكني أحسه بقوة... " <sup>3</sup>

كما جاء على لسان "السارد" في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس: " لم يسمع يوبا البقية لأنه كان قد اندفن في كأس النبيذ الجبلي مرة أخرى وبدأت تلتهم أمامه العلامات الصغيرة والرموز التي كان يرسمها في شكل نوتات موسيقية، على الورقة البيضاء، كانت كقطعان صغيرة من النمل وهي تلتصق ببعضها البعض لدفع جسم أثقل منها، ارتعش قلم الرصاص، من جديد بين أصابعه بسرعة كبيرة ليرسم سلسلة جديدة من الدوائر والتعرجات التي لا تتوقف، تميل، تنحني ثم تنزلق نحو الأسفل في تزاوجات مستمرة متبوعة بتنويجات وتحويلات وتنميقات كبيرة، هذه اللحظة الحاسمة في السوناتة في لافويقي \*\*LA FUGUE. تمنح حرية كبيرة للموسيقى وتحدد الانتظام النهائي حيث تتناغم فيه الموضوعات وتتشابك،

<sup>1</sup> - زهرة ديك: واسيني الأعرج هكذا تكلم.. هكذا كتب.. سلسلة أدباء جزائريون، حاوره: عبد المجيد دقنيش: واسيني الأعرج: الموسيقى تخترق نصي، دار الهدى، عين مليلة الجزائر، 2013، ص 106-107 . .

<sup>2</sup> - واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 14 .  
\* - موسيقية نورفيجية، عازفة كمان Suzanne Lundeng ( ينظر: واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص 14)

<sup>3</sup> - واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 303 .  
\*\* - الهروب والانسحاب في اللغة اللاتينية ( ينظر : واسيني الأعرج، كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص 43)

تذكر يوبا حركات سيياستيان باخ الذي كثيرا ما كان ينهي لا فويقي بالانتظام نفسه خصوصا عندما تكون السوناتا على وقع لامينور...<sup>1</sup>

من خلال تفاعل الرواية مع لغة الموسيقى استطاع السارد أن يجد لنفسه فسحة للراحة والسكينة هروبا من الواقع المتأزم المليء بمظاهر العنف والدم والموت، وذلك من خلال استثمار "واسيني" للغة الموسيقى كاختياره لموسيقى لافويقي التي تجسد معنى الهروب والانسحاب.

كما استحضر واسيني في رواية "مملكة الفراشة" عدة أسماء لآلات موسيقية، فورد على لسان السارد: "...له قناعة غريبة وهي أن الهارمونيكا آلة باذخة وغيورة، ولا تحتمل غيرها في لحظة العزف. مثل المعشوقة، يجب أن لاتؤخذ بيد واحدة ولكن بكل الحواس، كانت فرقة ديبو- جاز Dépôt-Jazz مكونة من سبعة شباب مولعين بحاضرهم وبعطر المدينة. أنا على الكلارينات. جواد أو دجو على الساكسو. أنيس على القيثارة الجافة. شادي كعلى الكلافية. رشيد أو راستا على الباس. حميدو أو ميدو على الباتري و الطبل الإفريقي، داوود أو ديف على الهامونيكا والقيثارة الكهربائية. ويصبحون ثمانية إذا أضفنا عازفة البيانو صافية أو صافو، ذات الصوت الشجي..."<sup>2</sup>

## 2-2 السينما :

لقد استفاد "واسيني الأعرج" كذلك من لغة السينما فاستثمرها في روايته " أنثى السراب"، مثلما ورد على لسان سينو في رسالته إلى "ليلي" " عدت الآن فقط من فيلم جميل: غران طورينو، يتحدث عن التمييز العنصري الذي ينشأ في داخل كل كائن حيّ مثل الحيوان القاتل والمتوحش، لا ندري مخاطره إلاّ عندما يضعنا في مواجهة أنفسنا وذآكرتنا المنكسرة، الفيلم أخرجته و أنتجه كلينت إستيوود الذي عرف كيف يحو في زمن قصير، صورة راعي البقر التي التصقت به، توجه بذكاء خارق نحو هواجسنا المربكة، وحساسياتنا الدفينة، وهشاشتنا الإنسانية، ولامس بأصابع الفنّان اللامعة كلّ ما يتخفى

<sup>1</sup> - واسيني الأعرج: كريمتوريوم سوناتا لأشباح القدس، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2008، ص42-43.  
<sup>2</sup> - واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، منشورات الفضاء الحر، ومنشورات بغداد، الجزائر، ط6، ماي 2014، ص 12.

فينا من أشواق إنسانية وتوحّش مضر وجشع قاتل، مثلما فعل في وان مليون دولار  
بيبي... " 1

لقد استفاد واسيني في روايته من فنّ السينما، حيث جسّد ذلك بطريقة فنيّة، فسرد تفاصيل  
الفيلم الذي شاهده، يتحدّث عن التمييز العنصري، ليُسقط ذلك على الذات الإنسانية الهشة  
وما تعيشه من انكسارات وجشع قاتل وتوحّش مضر .

### 2-3- الرسم :

وظّف واسيني فنّ الرسم ومنحه حضورا في أعماله حيث استعرض لوحات تشكيلية  
وسرد تفاصيلها لغويا، كما جعل بعض أبطاله رساما على غرار "مي" في " كريماتوريوم  
سوناتا لأشباح القدس " و " أصابع لوليتا" .

فالقارئ لـ "أصابع لوليتا" يلفت انتباهه وجود لوحة فنية وضعت على غلاف  
الرّواية، وهي لوحة تنتمي إلى مدرسة العتمة في الرّسم تجسّد امرأة شابة تقبع في الظلام  
بمواجهة مرآة تعكس جانبا من وجهها الذي تضيئه بقايا شمعة وضعت على طرف  
الطاولة بجوار كتابين ضخمين. وهي تضع يدها اليسرى على خدها بينما تستقر يدها اليمنى  
على "جمجمة متهالكة"، وقد تدلّى طرف فستانها الأبيض من على كتفها الأيمن، ليكشف  
عن نهد طفولي. تطغى الظلمة والظلال المنعكسة من الإنارة الخافتة للشمعة على اللوحة .

يعثر البطل "يونس مارينا" على هذه اللوحة صدفة بين ألواح طاولة عتيقة اشتراها  
من أحد الأسواق الشعبية في فرنسا، لم يجد على اللوحة توقيعاً، لذلك بقي صاحبها مجهولا  
وظلت التخمينات تتراوح بين دولاتور ومارشيلو. أطلق عليها مارينا اسم "الذبابة"  
فيقول: " عندما علقتها على الحائط أصبحت أليفي اليومي كان المنفى قد بدأ يأكل ما تبقى

<sup>1</sup> - واسيني الأعرج: أنثى السرّاب، ص515 .

من طفولتي، وكنت أجد فيها شيئاً غريباً يربطني بالحياة وبوطني. تذكرت الرئيس بابانا وهو رئيسنا الأول الذي سجن بعد الاستقلال الذي منحته ألفة ذبابة وجدت بالصدفة في ظلمة الزنزانة وطنينها المتواصل الكثير من الرغبة في الحياة والمقاومة. أسميتها الذبابة لأن لوحتي كانت تمنحني الإحساس نفسه"<sup>1</sup>

كما يجد يونس مارينا شهابين اللوحة وحبيبته لوليتا "لأول مرة يرى الشبه بينها وبين لوليتا. النعومة، شعرها المرمي خلفها بكل طولها، نعومة جسدها، حتى ميلان اللباس الذي يتزحلق قليلاً من كتف الجهة اليمنى، ليبرز الجزء العلوي من النهدي الأيمن الذي كأنه يريد أن يقفز من اللباس الأبيض الشفاف في غياب حاملتين تعيقان غوايتهما وحركاتهما"<sup>2</sup>

ويفجع "مارينا"، بمنظر انتحار حبيبته "لوليتا": "عندما التفت ورائه رأى اللوحة التي كانت لا تزال في مكانها، وجه امرأة في العتمة، ولكنه (كذلك) هذه المرة تغير المشهد أيضاً لم ير إلا الشمعة المطفأة و الجمجمة التي اتسع حجمها واحتلت مكان سيدة العتمة، وتشققت مرايا اللوحة من شدة الانفجار الذي سرق جسد نوة، رذاذ، أنزار، ملاك، لالو، وحتى لوليتا[...]. حتى الأجزاء الناعمة من جسد لوليتا الطفولي انمحت هي أيضاً وبدت شعلاتها مثل لوحة مارشيلو أو دولاتور لم تبق منها إلا بقايا النار التي رمت كل التفاصيل في الظلمة"<sup>3</sup>

لقد عاش "مارينا" حياته مطارداً، مهدداً، في غربة، لتصبح اللوحة التي وجدها صدفة أنيس وحدته في غربته، مثلما كانت الذبابة أنيس "الرئيس بابانا" في زنزانته، كما يتصارع النور و الظلام في اللوحة التي لا يعدو الضوء فيها أن يكون مجرد ظلال لنور بقايا شمعة.

1 - واسيني الأعرج : أصابع لوليتا، دار الآداب، بيروت، ط 2، 2014، ص ص 357-358 .

2 - المصدر نفسه، ص ص 230-231 .

3 - المصدر نفسه، ص 451 .

## 4-2 عالم الموضة و الأزياء:

انفتح النص الروائي الواسيني على عالم الموضة و الأزياء، لذلك يؤكد أنّ "لوليتا كانت وليدة سلسلة من الصدف الجميلة. بجلّ شيء بدأ بهدوء الأشياء التي تهزنا، بلا ترتيب مسبق، ولا حتى بلا تفكير. لم يكن عالم الموضة عالمي، ولا يشكّل أيّ انشغال بالنسبة إليّ إلا منذ سنوات قليلة، عندما اكتشفت فجأة أنّ قصة الموضة - أكثر من كونها مجرد ألبسة و عطور و جلود و بشرات ناعمة- هي هاجس الحرّية الأكثر أناقة، وبامتياز.<sup>1</sup>

فقد اعترف واسيني بالمساعدات الخارجية التي توقّرت له من صاحبات الاختصاص (هيدا، ميشا مشاكي يوكي، إيف سان لوران، كاميليا، ابنته:ريما- لينا) هؤلاء جميعا ساعدوا واسيني على التعرف على عالم الموضة والدخول إلى الدّهاليز السّرية للعارضات و عارضي الأزياء.

كما يعترف بفضل ابنته ريما- لينا) السينمائيّة والخبيرة في تاريخ الفنّ البصريّ، في متحف اللوفر. وتاريخ بعض اللوحات التي وجدت مكانها في هذا النصّ)...بفضلها" تعرّفت جيّدا على مدرسة العتمة، وعلى لوحات جورج دولاتور، ومعلّمه كرافاج راند مدرسة العتمة. فقد فتحت ريما- لينا أمام هذه الرّواية مساحات أخرى خرجت من التّاريخ لتعانق حرّية المخيال بدون أن تفقد علاقتها الحميميّة بالحقيقة الموضوعيّة...<sup>2</sup>

لذلك الكتابة عند واسيني سرّ استمراره في الحياة، لأنّه في رحلة مغامرة، يتحدّى كلّ الصعوبات، والأسرار، ويدخل ويغوص عوالم لا يعرفها، فالرّواية عنده " هي رحلة مغامرة غير مأمونة الجانب، وصراع يوميّ حتّى يستقيم النصّ، ليبرز في النّهاية الكاتب، وننسى دائما القوّة الخفيّة والمحرّكة التي ساعدته، ووضعته في المسارات والمسالك الحقيقيّة، وفتحت أمامه كلّ الصّعوبات لأنّه كثيرا ما يدخل عوالم لا يعرفها جيّدا ولكنّه يرمي بنفسه

<sup>1</sup> - واسيني الأعرج : أصابع لوليتا، ص 495 .

<sup>2</sup> - المصدر نفسه ، ص 500

في عمق أتونها. هناك ظلم حقيقي لأنّ هذا الجانب الخفيّ هو ما كان وراء فكرة الرواية وربما أكثر...<sup>1</sup>

كما يؤكد واسيني " أنّ وراء أصابع لوليتا الملونة بالنوتات الموسيقية، والحبر الطفولي، وبقايا البارود ورائحة الموت أيضا، قصة حياتية تخفيها الأناقة والجمال والانكسار، وتضعها الحياة على حافات الخوف والرعب أحيانا لم أعد أو من كثيرا بأنّ الإنسان ورقة بيضاء تستقبل كلّ ما يُخطّ عليها! ربّما هو أكثر من ذلك، ورقة في مهبّ عاصفة الحياة : كلّما اقتربنا منها لنكتب عليها شيئا، انسحبت بعيدا نحو تيه جديد لا أحد يعرف أسرارها سلفا"<sup>2</sup>.

### 3. انفتاح الرواية على خطابات مختلفة :

#### 3-1- لغة القرآن :

تعدّ عملية التفاعل بين النصين القرآني والروائي محاولة، لتخطى حدود الوظائف الفنية للنص إلى أبعاد جمالية أخرى، ولذلك استفاد "واسيني" من لغة المقدس التي اقتبسها لتدعيم وتقوية نصوصه، فـ " الخطاب القرآني في شكل كتابته، تنصهر الأفكار و الأشياء، الحياة و الأخلاق، الواقع والغيب، وهذا الشكل شبكة تتداخل خيوطها وتنحك في علاقات متعددة ومتنوعة، مفتوحة كالفضاء، إنه فن آخر من القول، وفن آخر للقول، فن في الكتابة، وفن في تكوين النصّ، كأنه نوع من فكر الكتابة يتبطّن نوعا من كتابة الفكر، أو لنقل: إنه بوصفه نوعا من كتابة المطلق، نوع من مطلق الكتابة، إنها الكتابة المطلقة لكتابة المطلق"<sup>3</sup>

ففي نصّ " مملكة الفراشة"، جسّد "واسيني" علاقة التفاعل بين النصين القرآني والروائي، حيث اشتغل الخطاب الروائي على تصوير قساوة القلوب التي تشبه الحجارة وواقع القتل الذي عمّ البلاد، فجاء على لسان السارد "في اللحظة نفسها سمعت في

1 - واسيني الأعرج : أصابع لوليتا ، ص 498 .

2 - المصدر نفسه ، ص 501 .

3 - أدونيس، علي أحمد سعيد: النصّ القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص30.



الخارج صوتا شجياً كأنه بكاء، يأتيني ناعما ودافنا. فتحت النافذة. كانت السماء بلا نجوم، باردة وقاتمة، المدينة مستكينة لقدرة غامض جاءتني الآيات القرآنية واضحة<sup>1</sup>، فيستحضر النص القرآني، الآية 74 من سورة البقرة: ﴿ تَمَّ قَسَتْ قَلُوبُكُمْ مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لِمَا يُتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَنْهَارُ وَإِنَّ مِنْهَا لِمَا يَشَقُّ فَيُخْرَجُ مِنْهُ الْمَاءُ وَإِنَّ مِنْهَا لِمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ ﴾

كما صور نبذ العنف حتى مع الكائنات الحيوانية، على لسان الساردة " عندما كنت صغيرة، أدخلت جدتي في دماغي فكرة أنّ الكائنات الصغيرة من البعوضة حتى الفيل، هي عبارة عن أرواح حية رزقها الله أكثر الحواس حدة وحيوية، أحيانا أكثر من البشر، كل مسّ بأيّ منها هو مسّ بالحياة التي قدسها الله، هي نفس كما النفس الإنسانية"<sup>2</sup>، فجدد ذلك، من خلال توظيفه للآية 32 من سورة المائدة: ﴿ مِنْ أَجْلِ ذَلِكَ كَتَبْنَا عَلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنَّهُ مَنْ قَتَلَ نَفْسًا بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الْأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ النَّاسَ جَمِيعًا وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيَا النَّاسَ جَمِيعًا وَلَقَدْ جَاءَتْهُمْ رُسُلُنَا بِالْبَيِّنَاتِ ثُمَّ إِنَّ كَثِيرًا مِنْهُمْ بَعْدَ ذَلِكَ فِي الْأَرْضِ لَمُسْرِقُونَ ﴾<sup>3</sup>

### 3-2 لغة الصحافة و الإعلام :

استثمر واسيني لغة الصحافة و الإعلام في روايته "حارسة الظلال"، فاستدعى الآخر (دون كيشوت) وحاوره في روايته ، إذ حرص على فضح ما يجري بالجزائر من جرائم وانتهاكات(خوف، قلق عبث، إرهاب، غياب الأمن أفول معالمها...) لكن في قالب روائي محبوبك تطبعه العجائبية التي أنتجها واقعه العجيب.

1 - واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص 50 .

2 - المصدر نفسه ، ص 79 .

3 - سورة المائدة: الآية 32 .

ليجسد محكي الصّحافي "دون كيشوت" الذي يحكي عن يوميات رحلته إلى الجزائر من أجل اكتشاف الأماكن التي زارها جدّه سرفانتيس، رغم الصعوبات، فكانت مغامرة يحكي فيها عن رحلة جدّه وما جرى له أثناء وصوله إلى الجزائر، وكيف تمّ القبض عليه بسبب عدم ختم جواز سفره خطأ، ليدخل إلى دوامة من الأسئلة والتحقيقات والشكوك ويتهم بالجاسوسية وتهريب الآثار الوطنية، ليسأل عن أشياء لا يعرفها.

ومن ذلك ما جاء في الرواية على لسان حسيّن حينما قدّم لدون كيشوت الجريدة " و بحركة آلية قدّمت له الجريدة، قرأ بصوت مسموع وشدت بعده على بعض المقاطع الحسّاسة: اغتيلت ذبحاً، السيدة عائشة جليد أمام بناتها الثلاثة. في ليلة الأربعاء إلى الخميس اقتحمت مجموعة مسلحة بيت عائشة البالغة من العمر 37 سنة، أم لثلاث بنات وتعيش مفصولة عن زوجها، كانت إطاراً بالولاية. في حدود الساعة الحادية عشرة ليلاً سمعت دقا على الباب مصحوباً بنداء: افتحي، الشرطة... الشرطة؟ عندما فتحت، هجم عليها شخصان ملثّمان. طلبوا منها تعاونها وسيلا من المعلومات تخص عملها. رفضت فهددوها بقتل بشع ومؤلم..."<sup>1</sup>

في البداية كان "دون كيشوت" مكتشفاً، محاولاً كتابة تقرير عن رحلة جدّه، في النهاية وبعد ما حدث له من تحقيقات، انتهت بترحيله، فأضحى بدوره سارداً ونقل لنا تجربته فتحوّل من الحديث عن الأماكن التي مرّ منها جدّه إلى الحديث عن رحلته الخاصّة، التي أصبحت تجربة مميزة تستدعي السرد.

فالكاتب حاول أن يقيم علاقة تعلق وتوالد بين رواية دون كيشوت للكاتب الإسباني ميغال دي سرفانتيس وبين رواية حارسة الظلال على أساس أن دون كيشوت الحفيد المتخيل يشكل بكلّ ما أحاط بقصة اعتقاله وغرامه بحارسة الظلال قصة اعتقال الجدّ الواقعي بالجزائر أيام حكم الأتراك العثمانيين للجزائر، ومن خلال العلاقة بين ما هو واقعي وتاريخي وما هو سردي متخيل، يريد واسيني الأعرج أن يقيم علاقة ما على مستوى

<sup>1</sup> - واسيني الأعرج: حارسة الظلال، دون كيشوت في الجزائر، ص 33-34.

شجرة النسب المحتملة بينه وبين الكاتب العالمي العظيم ميغال دي سرفانتيس، ومن خلالهما بين رواية دون كيشوت ورواية حارسة الظلال على مسافة زمنية تتجاوز القرون الأربعة، حيث يشترك كل منهما في محاربة العنف ولو على مستوى التخيل والوهم، ومن خلال عمليات الحكى والسرد، يدفع كل منهما إلى العالم ما قد يخلو منه من الأحداث والشخوص...<sup>1</sup> وهي ذات صلة بسنن المؤلف وبوجهة النظر الجوالة يتحتم على القارئ اكتشافها وتحديد توقعاتها على مدى النص الروائي.

من خلال رواية واسيني الأعرج "حارسة الظلال" تكشف أمارات دالة لتوظيف الرواية الفنون الجميلة والصحافة، من خلال توظيف عمليات الكولاج والمونتاج التي اعتمدها الروائي استراتيجيّة فنية شكّل بها نصّه الإبداعي فيلاحظ القارئ أنّ المواد التي شملها هذا الأسلوب تمثّلت خاصّة في التصوص الصحفية ( أخبار، مقالات، خطابات، تصريحات) إلى جانب حضور اللاّوحات التذكاريّة للمعالم الأثريّة.

ونعتقد أنّ إقحام هذه التصوص في العمل الروائيّ أضفى عليه ديناميّة سردية متعدّدة الأوجه، فكانت هذه المواد معطّلة للسرد ودافعة له في ذات الوقت، فحضورها الفضائيّ على الصّفحة عطّل السرد وفعل القراءة، لأنّ المتلقي يتوهّف عن متابعة الأحداث لينشغل بالتأمّل في طبيعة تلك التصوص وطريقة إقحامها ومساحات اشتغالها، كما تطرح عنده أسئلة حول مدى واقعيّة تلك التصوص وصلاتها بالحقيقة، فإذا نظر إليها أنها نصوص حقيقيّة فإنّها تتخذ طابعا وثائقيّا يدفع الرواية نحو انفتاح أعمق على الواقع الذي أنتجها فتشتغل كما لو كانت مرآة عاكسة، غير أنّ الوعي بالطبيعة الانتقائيّة لتلك التصوص يجعل الفعل الروائيّ ينأى عن هذه البراءة، فتحوّل تلك التصوص التي اختارها الروائيّ بكلّ دقة مؤشرا على خلفيّة أيديولوجيّة تسكن النصّ الروائيّ.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> - الطاهر رواينيّة: التشاكل والتوالد الحكائي في رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج، مجلة العلوم الاجتماعية العدد 07 جوان 2008

<https://revues.univ-setif2.dz/index.php?id=2>

<sup>2</sup> - زهرة ديك: واسيني الأعرج هكذا تكلم... هكذا كتب... سلسلة أدباء جزائريون، حاوره: كمال الرياحي، من خصائص الكتابة الروائيّة في رواية "حارسة الظلال"، ص 404-405.

أما النظر في هذه النصوص المقحمة على أنها نصوص شكلها الكاتب على غرار الخطابات الصحفية والذوات التذكارية، فإن العملية ستصبح مجرد خدع تقنية وحيل فنية يتوسل بها الروائي لإيهام المتلقي بواقعيتها من جهة ولإثراء نصه الإبداعي من الداخل من جهة أخرى، وتبين لنا أنّ الروائي يتخذها في غالب الوقت ذريعة لتضمين حكايات جانبية من شأنها أن تغني الموضوع الرئيسي وتعمق بعده الدرامي، ولا يمكن أن نغفل الإشارة إلى ما أحدثته تلك النصوص بتنوعها اللساني من حوارية داخل النص الروائي.<sup>1</sup>

فمن خلال انفتاح النص الواسيني على تلك النصوص بتنوعها اللساني، خلقت حوارية وتفاعلا داخل النص الروائي، باعتمدها كاستراتيجية فنية شكّل بها نصه الإبداعي مما أضفى عليه دينامية سردية متعددة الأوجه .

### 3-3- لغة القانون:

استثمر واسيني لغة القانون ومصطلحاته في بعض رواياته كـ"التهام، القضية، القاضي، الجلسة، الدفاع، الموكل، رئيس المحكمة، المحاكمة..."، ومنها ما جاء في رواية "مملكة الفراشة" على لسان الساردة: "لأنهم في هذه البلاد العتمة في رهانهم الأكبر، يعتمدون على النسيان، النسيان هو سلاحهم الفتاك. اقربي بصوت عال. وبدأت أقرأ على مسمعه : بحسب الاتهام، هناك ثلاثة عشر إطارا في مجموعة صيدال، من فروع بيوتيك و سوليفارم، متابعون قضائيا في هذا الملف. القاضي T.H الذي ترأس الجلسة، قرّر تأجيل القضية استجابة لدفاع السيد B.F لأن موكله في إضراب عن الطعام منذ عشرة أيام. كما قرّر رئيس المحكمة تأجيل المحاكمة حتى يتمكن من استدعاء الجهات المدنية كالرئيس المدير العام الحالي لصيدال والمدراء العامين لفرعها بيوتيك وفارمال. وهؤلاء يجب أن يحضروا جلسة 24 ماي ..."<sup>2</sup>

<sup>1</sup> - زهرة ديك: واسيني الأعرج هكذا تكلم.. هكذا كتب... سلسلة أدباء جزائريون، حاوره: كمال الرياحي، من خصائص الكتابة الروائية في رواية" حارسة الظلال، ص 405 .

<sup>2</sup> - واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص 52- 53 .

## 3-4- لغة السّجل التاريخي:

عمل واسيني الأعرج، على استدعاء التاريخ وتوظيف التراث، فحاول قول ما لم يقله التاريخ، مما فتح رواياته على التاريخ، فتماهى السردى والتاريخى وتفاعلا معا وتمازجا، لتحمل رواياته أبعادا ودلالات رمزية، لرؤى معاصرة تعبّر عن التجربة الأدبية والرؤية الحدائية، لتصير العناصر التاريخية التراثية خيوطا أصيلة، لا دخيلة، يُعتمد عليها في نسج وحبك النصّ الروائيّ.

ففي رواية الأمير - مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج، كتب عن الأمير عبد القادر الجزائري، حيث جسّد حياة التصر والهزيمة، والكفاح و الاستسلام، فقسّم الأعرج متنّ الرواية الحكائيّ إلى ثلاثة أقسام أو أبواب: باب المحن، باب أقواس الحكمة، باب المسالك والمهالك. الأبواب الثلاثة تتوزّعها اثنتا عشرة وقفة، كلّ وقفة تنفرد بعنوان خاصّ. هذه الوقفات الاثنتا عشرة رسمت الخطوط التاريخية لتجربة المعاناة التي واجهها الأمير الذي أجبر في النهاية على توقيف الحرب ضد المستعمر وإلقاء السلاح. ومما ورد من السّجل التاريخي في الرواية، نصّ البيعة الذي قرأه الأمير على الحاضرين و أهل معسكر واغريس الشرقي والغربي وما جاوره واتحد بهم وبني شقران وعباس والبرجيّة وبني عامر ومهاجر وغيرهم ممن لم يرد أسماؤهم، حيث حرر نصّ البيعة بتاريخ الثالث من رجب 1248 الموافق لـ: 27 نوفمبر 1832 " في مساء اليوم نفسه وقبل أن تنطفئ الشمس وراء سهل اغريس، أعلن الأمير عبد القادر سلطانا و أميرا للمؤمنين، ولتفادي غضب ملك المغرب اكتفى عبد القادر بلقب الأمير حتى يحافظ على الأواصر على الرّغم من بداية تفكّكها، قرأ صكّ البيعة على ممثلي القبائل الكبيرة الثلاث... بدأ عبد القادر قراءة صكّ البيعة بتأن...:

بسم الله الرحمن الرحيم وصلى الله على سيدنا محمد الذي لا نبي بعده.

إلى الشيوخ والعلماء و إليكم يا رجال القبائل وخاصة فرسان السيف و الأعيان والتجار و أهل العلم، السلام عليكم....

...وكشروط لقبولي فرضت على أولئك الذين عهدوا إليّ بالسّلطة العليا واجب الامتثال دائما في جميع أعمالهم إلى تعاليم الشريعة المقدّسة وكتاب الله و أن يقيموا العدل على هدى سيرة رسوله بأمانة وتجرد على القويّ والضعيف والشريف والمشروف...

...حرّر بأمر من ناصر الدين، السلطان و أمير المؤمنين عبد القادر بن محيي الدين أدام الله عزّه وحقّق نصره، أمين، بتاريخ الثالث من رجب 1248 الموافق لـ: 27 نوفمبر 1832.<sup>1</sup>

في رواية "كتاب الأمير" أعاد الروائيّ كتابة التاريخ، وأسقطه على الحاضر الجزائريّ، ليكشف عن الحوار الحضاري بين الإسلام والمسيحية، بين شخصية الأمير و"مونسينيور دي بوش"، فتمازج السرد الروائي والسرد التاريخي، مما ساهم في تأثيث النصّ الروائيّ، كونه قام بتركيبه بطريقة نقدية وجمالية محكمة التسج .

أما رواية " أصابع لوليتا " تشغل على شخصية الرئيس أحمد بن بلة واستحضارها للانقلاب العسكريّ الذي قاده العقيد هواري بومدين صبيحة 19 جوان 1965 للإطاحة بين بلة كزعامة سياسيّة، فيستحضر " يونس مارينا" بطل الرواية المطارد من طرف السلطة الحاكمة في الجزائر، ذلك الانقلاب من خلال إعادة كتابة التاريخ واستثماره، ليعكس صورة الصراعات التي تعيشها جزائر الاستقلال، فـ" كان عمر البلاد المستقلة حديثا ثلاث سنوات صيف سنة 1965 بدأ مبكرا وحرارا تذكر أنّه قرأ في كتاب ما قبل أن يكتب مقالته التي شردهته عبر مدن الدنيا، أنّ البلاد التي تفتح عهدها بانقلاب، تفتح شهية القتل والمغامرين والساسة المأجورين، تبني في أحسن الأحوال، وعلى أمد مرني عشا للجوع والقتلة ..."<sup>2</sup>

لذلك " لم يجد يونس مارينا أي مبرر مقنع ليغفر للعقيد جريمته وانقلابه العسكري ضد الرئيس بابانا"<sup>3</sup> كان عليه أن ينتظر سنوات عديدة، كي يبحث له عن مبررات مقنعة لهذه الحركة الانقلابية، فقد اعتقد البطل مثل غيره من أبناء مارينا " أن الدبابات التي نزلت في

1 - واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، دار الآداب بيروت- لبنان، ط2008، 2، ص 89- 90 .

2 - واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 68.

3 - المصدر نفسه، ص 67.

صباح 19 يونيو 1965 و أحاطت بالملعب لم تكن إلا مشهدا طارئا، الهدف من ورائه تصوير فيلم عن الثورة التي لم يمرّ عن انتهائها إلا ثلاث سنوات<sup>1</sup>

استطاع واسيني الأعرج أن ينتقل من السردى إلى التاريخى بسلاسة، ويمزج بينهما وفق رؤية تخيلية .

#### 4 - انفتاح الرواية على لغات مختلفة :

يعتبر النصّ الروائيّ الواسينيّ، حقلا رحبا تختلط فيه اللّغات وتتعدّد فيه الأصوات المختلفة، لأنّ حوار الخطابات هو دوما " خطاب الآخرين داخل لعبة الآخرين، وهو يفيد في تفسير التعبير عن نوايا الكاتب وهذا الخطاب يُقدّم التّفرد في أن يكون ثنائي الصوت... ويكون لتلك الثنائية الصوتية جذور ضاربة بعمق في تنوع الخطابات، وفي تنوع اللّغات السوسيولسانية جوهريا " 2

لذلك لا يؤمن "ميخائل باختين" بصفاء الخطاب ولا يؤمن بالصوت الفريد، إنما يقرّ أنه خطاب هجين تشكله الخطابات الأجنبية عنه والتي يتفاعل معها في سيرورة تشكله، لأنّ الخطاب عنده يتشكل ويولد من خلال تواصله مع صيغ الخطابات الأخرى، فهو يقيم معها حوارا، وهو ما جعل باختين يدمج النصّ في التاريخ والمجتمع.<sup>3</sup> وهو يُعرّف التّهجين (Hybridation) بأنه " مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التّقاء وعين لغويين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي أو بهما معا، داخل ساحة ذلك الملفوظ ولا بدّ أن يكون قصديا " 4

تنفتح روايات واسيني على لغات مختلفة كاللغة العربية بمستوياتها الفصيحة والعامية وعلى اللّغتين الاسبانية والفرنسية وغيرها، حيث تنوّعت الخطابات والأساليب واللّغات في الرواية و أمكن لها أن تتحاور في غير تنافر لتؤسّس وحدة الأثر الفنّي.

1 - واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 68 .

2 - ميخائيل باختين: الخطاب الروائيّ، تر: محمد برادة، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص 81- 82 .

3 - Kristeva Julia, sémiotique, recherche pour sémanalyse, Ed du seuil, paris, 1996, p:87 .

4 - ميخائيل باختين: الخطاب الروائيّ، تر: محمد برادة، ص 50 .

وذلك نلاحظه فعلاً في الرواية الجديدة، وخاصة مع واسيني الأعرج، الذي يوظف مستويات متعددة في أعماله، مثلما ورد في روايته "تراعى لنفسه في عز طفولته الأولى وهو يركض في دروب مارينا مع أصدقائه من الأطفال وسارة ابنة الحاخام، التي كثيراً ما وضع معطفه على ظهرها، وهم يصرخون، متحدّين البرد والمطر والرياح:

يا التو صبي... ما تصبيش عليّ

حتى يجي خويا حمّو،

ويغطيني بالزربية<sup>1</sup>

كما نجد استعمال اللغة الفرنسية حاضراً في روايته "...

« Ce jour-la, j'ai vieilli prématurément. L'adolescent que j'aurais et devenu un homme. Ce jour-la, le monde a basculé. Même les ancêtres ont bougé sous terre. Et les enfants ont compris qu'il faudrait se battre les armes à la main pour devenir des hommes libres. »<sup>2</sup>

فمن خلال ما سبق استعمل واسيني الأعرج اللغة الفصحى مصحوبة بأغنية شعبية من المنطوق اليومي فيه دلالة على أمل بيوم جديد، هذه الأغنية التي استحضرها كذلك في روايته "حارسة الظلال" كما يتناص الروائي ويستدعي خطاباً سياسياً باللغة الفرنسية للرئيس هواري بومدين لأنه يخدم موضوعه ومنتها الروائي، لأنه بصدد تعرية واقع الجزائر وفضح ما يجري بها من انقلابات آنذاك في قالب روائي محبوب.

كما أنّ للحوار حضور قويّ في الرواية كتنقيّة أخرى في بنائها، وهو حوار يأخذ أحيانا الطابع الفايصوكيّ الذي نلاحظه في الدردشات بين الأشخاص من مثل تلك الابتسامة أو الضحكة التي دائماً يتمّ التعبير عنها بحرف الهاء متّصلاً في سلسلة طويلة "هههههه".

<sup>1</sup> - واسيني الأعرج : أصابع لوليتا، ص 280 .

<sup>2</sup> - في ذلك اليوم شخت قبل الأوان. المراهق الذي كنته، أصبح رجلاً. في ذلك اليوم تدرج العالم. حتى الأجداد تملأوا تحت التراب. وفهم الأطفال أنّه يتوجب عليهم حمل السلاح ليكبروا رجالاً أحراراً (الكلام للرئيس الأسبق، المرحوم هواري بومدين)، يُنظر: واسيني الأعرج ، أصابع لوليتا ، ص 67 .



- سيجارة واحدة غير مقلقة .

ثمّ ضحكت قبل أن تواصل :

- الدخان مكروه وليس محرّما، ههههه<sup>1</sup>.

كذلك نلاحظ أنّ المهبول- المهبولة عبارتان أثيرتان عند الكاتب في هذه الرواية كما نجدهما في رواياته الأخرى، فالقارئ المتعود على أعمال واسيني الأعرج سيلاحظ حضور هاتين العبارتين بكثافة في اللّحظات الحميميّة الدافئة والخاصّة... " سبقتة ابتسامة مشفوعة بجملته رقصت بداخله.

- تسأليني يا مهبولة؟<sup>2</sup>

كما تمتزج اللغة العربية الفصحى مع اللغة الفرنسية كذلك في رواية أنثى السّراب":

عزيز...

منذ مدّة لم أرك كما أشتهي، ولم ترني لتخبرني بأنّ البلاد تغيّرت كثيرا و أنّ الحزن لا يمكن أن نعيشه إلاّ فرادى، من من الناس يعرف أنّك منهك و أنّ أشياءك الصّغيرة مطحونة، إذ تواجههم كلّ يوم في منعطفات المدينة و أنت ذاهب لموعد فاشل أو لعمل ممل، يسألونك :

كيف الدّنيا؟

تردّ و أنت ترسم ابتسامة تسخر بها من انكسارك، وتحاول أن تحافظ بها على ما تبقى من خلوتك<sup>3</sup>:

<sup>1</sup> - واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص466.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه ، ص 45

<sup>3</sup> - واسيني الأعرج: أنثى السّراب، ص 434 .

Heureusement qu'il ya a le rêve, sinon c'est la perte totale de tout sens.\*<sup>1</sup>

يرتدون عليك بعثية :

Il n'y a plus de goût. La vie qui existait est morte depuis longtemps. Mais non, rien ne meurt, c'est juste nous que mourrons un petit peu.\*\*<sup>2</sup>

فمن خلال ما سبق، استعمل واسيني الأعرج اللّغة الفصحى مصحوبة باللّغة الفرنسية ليعبر عن غربة الذات والنفس الإنسانيّة وانكساراتها والحزن الذي حلّ بالبلاد، وخسران مذاق الحياة، لئيسقط ذلك على حالته .

كما أورد الروائيّ نصّا كاملا باللّغة الإسبانيّة، على لسان الشخصية الرئيّسيّة "ياما" إذ تستنجد بالقديسة مريم وتدعوها لأن تنقذ ابنها "ريان" وترجعه لها فتقول في بهو الكنيسة :

Ave maria

Ave maria gratia plena

Maria gratia plena

Maria gratia plena

Ave, ave dominus

<sup>3</sup>Dominus tecum

<sup>1</sup> - واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 434.

\* من حفظنا أن الحلم ما يزال قائما، و إلا لضاع المعنى كليا. (ينظر: واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص : 435).

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 435.

\*\* خسرت الحياة مذاقها. الحياة التي كُنّا نعرفها ماتت. أبدا لاشيء يموت، كل ما هنالك أنّ شيئا صغيرا فينا قد انتهى قليلا. (ينظر: واسيني الأعرج: أنثى السراب، ص 435).

<sup>3</sup> - لالة مريم، يا ملكة السموات، إليك أرفع صلاتي... ( ينظر: واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص 225).

ممّا سبق يتضح أن واسيني استلهم الثقافة الدينيّة التي تشير للمسيحية، على إعتبار أنّ التراث المسيحيّ جزء لا يتجزأ من الثقافة الإسلاميّة، ممّا يؤكد التّأصيل الفعليّ للدين الذي تؤمن به الشخصية وهو المسيحيّة، كما يخلق ذلك تفاعلا داخل الرواية على " إعتبار" الذين مصدرها خصبا من مصادر الإلهام الأدبيّ لأنّه يشكّل ملاذا روحيا يلجأ إليه المبدعون، الذي يساهم في تشكيل وجدانهم التّراثي والارتقاء بإنتاجهم الأدبي<sup>1</sup>

كما حضر الشّعر الفرنسي داخل المتن الروائي في رواية " مملكة الفراشة "، ومن ذلك ما جاء على لسان البطلة " ياما" في حوار لها مع "ديف" أثناء تنظيم فرقة ديبو-جاز من جديد، ليأتي صوت " مولودجي" ناعما وحزينا عن قصيدة " الرئيس" لبوريس فيان" والتي كانت تخرج من الأعماق المنكسرة يقول فيها بوريس :

Monsieur le président

Je viens de recevoir

Mes papiers militaires

Pour partir à la guerre

Avant mercredi soire

Monsieur le président

Je ne veux pas la faire

Je ne suis pas sur terre

<sup>1</sup> - قاسم نادر: التناسق القرآني والإنجيلي والتوراتي، مجلة جامعة القديس، ع 6، جامعة الخليل، 2005، ص 504 .

Pour tuer des pauvres gens...<sup>1</sup>

لقد استعان " واسيني الأعرج " بالشعر ليكشف عن المعاناة التي يتخبط فيها الشعب جرّاء الاغتيالات التي كانت تمارس ضدّهم، وقد استندت البطلة " ياما " لهذا التصرّف لتحديد موقفها الرافض إزاء دعوة السّطات الجزائرية لالتحاق بالتجنيد العسكري والاشتراك في الحرب لمكافحة الارهاب أيام تسعينات القرن الماضي، مذكرة في ذلك عمّا خلفته الحرب من مآسي داخل أسرتها على الرّغم من التّضحيات التي قامت بها، وقد أعادت كتابتها والتّغني بها وفق ما يخدم موقفها حيث تقول: " غناها مولدجي، عن قصيدة لموريس فيان، ضدّ الحرب، لكننا نزعنا منها بعض المقاطع الثقيلة والعامّة، وغيرناها بتوزيع جديد/.../ فهي تجسّد ما نعيشه اليوم، وهي تستجيب لما طلبه منّا صديقنا شادي/.../ لأنّه طلب منّا شيئاً ضدّ الحرب " <sup>2</sup>

كما وردت أشعارا أخرى على لسان البطلة " ياما " عندما كانت تنشد مع " ديف " فتقول ندندن مع بعضنا نشيدنا العميق:

**Dans notre si beau pays, nous aimons la danse**

**Nous aussi ,on déteste les gurrees**

**On aime le tango**

**Le tango n'est pas l'apanage des forts**

**On prend une biere tango, on voit mieux la vie**

**Et on danse avec les chimères sur le pont des morts.<sup>3</sup>**

لقد استحضرت البطلة " ياما " هذه الأبيات لتكون رمزا تعبيريا عمّا كانت تعانيه في داخلها، ذلك الكمّ من الحزن الذي لم تستطع مقاومته.

<sup>1</sup> - سيدي الرئيس/ لقد وصلنتي وثانقي العسكرية/ لأذهب إلى الحرب/ قبل الأربعماء مساء/ سيدي الرئيس أرفض الحرب/ لست على هذه الأرض لأقتل الفقراء...، ينظر: واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص 240 .

<sup>2</sup> - واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص 237 .  
<sup>3</sup> - في بلادنا نحب الرقص، ونكره الحروب أيضا

ونحب التانغو كثيرا ....  
التانغو ليس للأقواء فقط .  
نشرب بييرة تانغو وننتشي  
ونرقص مع الأشباح على جسر الموتى . ينظر: واسيني الأعرج، مملكة الفراشة ، ص 174 .

تلك التصوص المختلفة التي استلهمها واسيني في رواياته، تؤدي بحضورها إلى تشكيل النصّ السردّي، فيغدو نصّاً جديداً مركّباً منها ولا يستطيع أن يستغني عنها، لأنها أصبحت جزءاً منه منذ لحظة الكتابة وهي تسهم في إغناء النصّ واستمراريته وجعله قابلاً للحوار مع غيره من التصوص الأخرى السابقة عليه، فـ " النصّ في حراك دائم لتجاوز ذاته والانفتاح على الظاهرة الأدبيّة، والبحث عن نصوص أخرى يتفاعل معها ثم يتجاوزها لنحت وجوده النصّي الخاص"<sup>1</sup>

لذلك فلغة الرواية عند "واسيني" مركبة من عدّة لغات، وملتقى لعدّة أفكار وفلسفات لأنّ الرواية كما يرى " ميخائيل باختين" " تترجم الوعي بضرورة تعدد اللغات والملفوظات وتداخل الخطابات ... وليس بإمكان لغة وحيدة أن تعكسه"<sup>2</sup>

فتجربة واسيني الأعرج الروائيّة تعكس التقاطع بين سؤال المثاقفة وسؤال التأصيل وهي تمارس مغامرة التجريب بحثاً عن المغامرة من أشكال الكتابة و أدوات السرد، مما يجعلها تكون تجربة المغامرة الباحثة عن الأنساق الجماليّة القادرة على صياغة إشكاليات الجزائر في تاريخها الحديث والمعاصر.<sup>3</sup>

من خلال انفتاح التصوص الروائيّ لواسيني ( رمل الماية، كريمة توريوم سوناتا لأشباح القدس، حارسه الظلال، كتاب الأمير-مسالك أبواب الحديد، مملكة الفراشة، أنثى السراب، أصابع لوليتا)، تأكد أنه بحث عن نصوص أخرى ليتفاعل معها ويشكل نصوصه السردّيّة، فتجاوزها لنسج نصوصه بروية فنيّة جماليّة، حدائيّة مغايرة، ساهمت في إغناء نصوصه واستمراريتها مما جعل منها إخراجاً سردياً لمقولات وأفكار محكمة ومنسقة.

1 - محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، دار الفرابي، لبنان، ط1، 2010، ص 10 .

2 - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 29 .

3 - بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتحالات السرد الروائيّ المغربي، ص 123 .

# الفصل الثاني

## الفصل الثاني: النص والتناص

- 1- رواية " رمل المائة " \* لواسيني بين انفتاح النصّ و جمالية التناص:
  - 1-1 - جمالية التناص في رمل المائة :
  - 1-2 - التناص الروائي في رواية "أصابع لوليتا":
    - 1 -1-2- التناص مع الروايات الغربية:
    - 1-2-2- التناص مع رواية عطر لباتريك سوسكيد :
    - 1-2-3- استدعاء واسيني الأعرج لرواية "لوليتا" لفلاديمير نابوكوف:
    - 1-2-4- التناص مع التاريخ:
    - 1-2-5- التناص مع شخصية "الرايس بابانا":
    - 1-2-6- التناص مع الرمز الديني
- 2- جمالية التناص في تغريبة جعفر الطيار لوغليسي :
  - 1-2-1- النصّ الشعريّ بين الانفتاح وجمالية التناص:
  - 1-2-2- انفتاح النصّ الشعريّ:
  - 1-2-3- جمالية التناص في تغريبة جعفر الطيار ليوسف وغليسي:
  - 1-2-4- التناص القرآنيّ :
  - 1-2-5- التناص التراثي :
  - 1-2-6- التناص الأدبيّ :
- 3- القصيدة العربية المعاصرة بين سيميائية الأوراس وانفتاح النصّ الموازي :
  - 1-3-1- سيميائية الأوراس في القصيدة العربية:
  - 1-3-2- انفتاح النصّ الموازي الميهوبي في ديوان " في البدء كان أوراس":
  - 1-3-3- مأساة العنّبات التّصيّة: مقدمات رجالية لدواوين شعريّة :
  - 1-3-4- مأساة العنّبات التّصيّة:
  - 1-3-5- الدّواوين التّسائيّة بين العنّبات التّانّيّة وعقدة الخساء:
- 4- الحدّثة الشعريّة عند حمّادي بين الّلغة الرّؤيوية واستدعاء الشخصيات
  - 1-4-1- الحدّثة الشعريّة عند حمّادي و الّلغة الرّؤيوية الاستشراقية:
  - 1-4-2- تحديد ماهيّة الشعر:

4-1-3- لغة الشعر الحدائي عند حمّادي :

5- النصّ عند حمّادي بين الانفتاح وتكثيف الدلالات واستدعاء الشخصيات التراثية :  
1-5- استحضار الشاعر لـ"ليلي":

2-5- تكثيف الدلالات وانفتاح النصّ عند حمّادي:

1-1-5 - التناص في البرزخ والسكين :

2-1-5 - التناص مع القرآن الكريم و الحديث النبوي :

1-5-3- الشعر الحمّادي وألق التجلّي في أنطق عن الهوى :

4-1-5 أنطق عن الهوى وأيقون السيمرغ :

6 " تفنست " و الكثافة الرّمزية في النصّ عند حمّادي :

7- النصّ الشعريّ عند العشيّ " من رحلة الإبداع الشعريّ إلى تداخل العوالم النصيّة " :

1-7-1- النصّ الشعريّ عند العشيّ " مرحلة القلق والتشكّل " :

7-2- النصّ الشعريّ الرؤيويّ " مرحلة التكوين والاندفاع اللاواعي " :

7-3- مرحلة الاستقرار والصّحوة:

7-1-1- النصّ عند العشيّ و تداخل العوالم النصيّة:

7-1-2- التناص وتداخل العوالم النصيّة في " صحوة الغيم " :

7-1-3- النصّ عند العشيّ من اللّوحة الفسيفسائيّة إلى الإنتاجيّة البارتيّة :

## تمهيد :

لقد غدا النصّ تناصاً له القدرة على تفسير أنظمة سابقة، له شبكة لا نهائية من الدلالات، فالكاتب يستحضر نصوصاً من مخزونه الثقافي، والذي قد يختلف عموماً لدى الكاتب في أثناء كتابته، ويصبح النصّ هنا تناصاً في تناص وهكذا... أو جيولوجياً كتابات على حسب تعبير " بارت" عن القارئ كمنتج آخر للنصّ، وعن الكاتب الذي فقد أبوة النصّ.1

لذلك أصبح للتناص دوراً مهماً في الدراسات النقدية الحديثة التي جعلت من النصّ محور اهتمامها وحقل عملها، حيث لم يعد بالإمكان إهماله أو تجاهله عند دراسة النصّ الأدبيّ، لاسيما أنّ وجوده في النصّ الحديث في ظلّ التلاحم الثقافيّ العالميّ بات أمراً حتمياً خاصة على الناقد العربيّ .

لذا سأخصّص هذا الفصل للكشف عن بعض التناصات الموجودة في نصوص الأدباء (واسيني الأعرج، يوسف وغليسي، عبد الله حمّادي، عبد الله العشي)

## 1- رواية " رمل المائة " لواسيني بين انفتاح النصّ وجمالية التناص:

إنّ استراتيجية التناص مثّلت إحدى استراتيجيات الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج فلا يمكن للقارئ أن يفكّ شفرة النصّ إلاّ بالعودة إلى تلك النصوص السابقة والمعاصرة التي استلهمها و كان لها الأثر البالغ في خطابه ودلالاته، إذ تنوّعت أغراض التناص من موقع إلى آخر، فمنه ما كان لغاية فنيّة جماليّة، ومنه ما كان استجابة لاقتناع إيديولوجي. 2 فقد سعت التجربة الروائية الجزائرية من خلال تفاعلاتها النصّية مع التراث إلى تحديد أساليب التواصل مع النصّ السابق ورسم الإطار الجمالي الذي يتحقق ضمنه تفعيل البنى الفنية للخطاب الروائي الجديد.

1 - أحمد الزعبي : التناص نظرياً وتطبيقياً (مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص)، مؤسسة عمون، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص 13 .  
2 - زهرة ديك: واسيني الأعرج هكذا تكلم. هكذا كتب... بسلسلة أدباء جزائريون، حاوره: كمال الرياحي، من خصائص الكتابة الروائية في رواية "حارسه الظلال" لواسيني الأعرج ص 408 .



## 1-1 - جمالية التناص في رمل الماية :

ونحن إذ نواجه رمل الماية التي تضعنا وجها لوجه أمام الفجاعة، تخلخل الساكن فينا تبتلينا بفاجعة الليلة السابعة بعد الألف، فاجعة التاريخ ذلك/ هذا الذي يمتدّ كيما لا ينته أبدا من دم إلى دماء، ومن منفى إلى منافي، ومن صحراء إلى صحارى، لا فرق بين " بني كلبون الآن والحاكم الرابع ومحاكم التفتيش المقدّس.1

هي ذي الرواية تنهض نهوضها الإبداعيّ على التناص في كلّ تجلّياته وأبعاده الترميزية بدءا بالعنوان الذي يحيل إلى ألف ليلة وليلة ليخرقها، معارضا إيّاها حين يسكت التناص شهرزاد عن الكلام المباح و إلى الأبد، لأنها " دابة الغواية" و لأنّ شهرزاد ليست سوى شهريار وهو يتقمّص دور المرأة، شهرزاد الناطقة بلسان حاله وحافظ عليها لأنها أكدت ما كان يعتقد تماما، وهكذا تصبح مقهورة مدحورة على صعيد الخطاب والتاريخ والرّمز... ولهذا ظلّ شهريار يصبّ إليها لأنّ الذي بلغها هو ما كان يعيشه، ما كان يعاني منه، وهي لم تتقاطع معه بقدر ما تداخلت ببلاغها، وقد احتفظ بها لتكون شهادة حيّة على ( دونية) النساء لاحقا. 2.

إننا بإزاء نصّ روائيّ مكتنز، ثري، مليء حتّى الفيضان بالتصوّص الغائبة والمغيبية في آن حتّى ليصعب على القارئ، عن قصد أو غير قصد والحالة هذه أن يجد مراجعها، و أن يحيل تلك التصوّص إلى مظانها، فتعدو الكتابة لعبة فنيّة، إبداعية خلاقة لما يمكن أن يسميه سعيد علوش خطابات المستنسخ 3 **Les discours clichés** ، لأنّ الرواية " جامع الأنواع" تستحضر التاريخ، إنّه موضوعها الرئيس، تعيده لتخرقه خرقا إبداعيا، " كتابة تواجه النّظام بالفوضى، و المتأسّس بالتفكيك والبعثرة، وتعلن عن نفسها في مشكل مساءلة لا تكلّ ولا تهدأ، لذلك تتعلّق بالتاريخ لا لتسايره، بل لتتشدّ إليه لتخاطله وتشعر في خلخلة قيم صارت - وهما- جزءا من ذلك التاريخ". 4.

إنّها رواية تدين التاريخ، لأنّه تاريخ مزيف، أفاق، لم يكتبه غير الكنايين، الدجالين، خدام السلطنة - أية سلطة- ونواظيرها وفرّاعاتها، تلك السلطنة/ هذه التي تحاول عبر الزّمان أن

1 - جمال فوغالي: رمل الماية، كتابة المعصية معصية الكتابة، مجلة المدى، عدد 8، دمشق، 1994، ص 04 .  
 2 - إبراهيم محمود: بلغني أيّها الملك السعيد، القول والتأويل، احذروا بلاغة شهرزاد، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، عدد 22 أوت/ سبتمبر، 1994، ص 99 .  
 3 - سعيد علوش: عنف المتخيّل في أعمال إميل حبيبي، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 05 .  
 4 - محمد لطفي اليوسفي: نداء الهوامش، مجلة المدى، العدد 7، مشق، سورية، 1994، ص 04 .

تعمل على تبييض وجهها وقد أكله الجدري والتهمه البرص، واستوى فوقه الجذام " أدركت بعد زمن طويل، أن الفضل، كل الفضل يعود إلى جدّي الأخير. كان كلّما قرأ كتابا في التاريخ، يرفع صوته عاليا، يصيح دون حدود. يا الله لماذا؟ لماذا؟ إنهم يكذبون يا البشير، عليك أن لا تصدّق، لم تتح لنا فرصة واحدة لنقول أحلامنا إنهم يكذبون حتى على الله "1

فإذا كانت شهرزاد في " ألف ليلة وليلة " تحكي الرّيف والكذب حتى تتمكن من البقاء حيّة، فإنّ دنيا زاد لبوءة المدن الشرسة تحكي صدقها حتى وتسرد حقيقة البشير الموريسكي الآتي من هزائم غرناطة، إنها والبشير يبحثان عن الموت عبر قول الحقيقة ولاشيء سوى الحقيقة ولهذا صراخها/ صراخه: " أيّ تاريخ أيها المساكين؟ التاريخ الذي تروونه في السّاحات، أم التاريخ الذي يزوره الورّاقون في القصور؟؟"2

وحين يستعيد البشير الموريسكي، قول السّاحات الشّعبيّة، شخصية الفيلسوف العربي "ابن رشد"، بل إنه ليتماهى فيه فيغدوان معا صوتا واحدا، وهو إذ يستعيده أو يتماهى فيه سيان، إنما يؤكد أنّ الدّين عُيب و أنّ الفلسفة واقع: " آه يا فيلسوف الفردوس المفقود، قرطبة سرقوها فسرقت حلمك الذي رفضه زبانية الموت. قلت الدّين دين، والفلسفة فلسفة (...). أبناء الكلبة خافوا منه مثلما يخافون من وباء الطّاعون، قال افصلوا فستربحون الدّين والدّنيا. لكنّ المنصور أبا يعقوب كان دابة لا تسمع إلا صوتها والرّجع الذي يتركه نفاه على أطراف قرطبة وأحرق كتبه وسائر كتب الفلسفة ومنع الاشتغال بالعلوم (...). قلت افصلوا ولا تجمعوا ما لا يجمع. لا تجمعوا بين المختلفين : عالم الطّبيعة، وعالم ما بعد الطّبيعة. عالم الغيب وعالم الشّهادة. الاستدلال لا يصحّ إلا حين تكون الثّقلة معقولة بنفسها وذلك عند استواء الشّاهد والغائب"3

وهنا إحالة تناصيّة، تمنح وجودها من كتاب الفيلسوف العربي ابن رشد " فصل المقال فيما بين الشريعة والحكمة من اتّصال"، والتّناص هنا اتّخذ من مقولة الفيلسوف موقفا فكريّا موظّفا إيّه كميّتانصيّة يحاجج بها الواقع الهشّ الذي أدّى إلى الخراب وإلى التّخلف منذ الحاكم الرّابع حتى الآن!

1 - واسيني الأعرج : رمل الملية ، ص 365 .

2 - المصدر نفسه ، ص 272 .

3 - المصدر نفسه ، ص 14 .

وهكذا يستمرّ التناص مزهوا بنفسه، فاردا أجنحته المتلألئة، مانحا النصّ قيمته ومعناه  
 كيما نتمكن من فضّ آليات نظامه و إشارات، خاصّة حين يشتغل اشتغاله المعرفي على  
 ثنائيات ضديّة تهيمن كلاية على المتن الروائيّ، لتجعله نصّا منفتحا على كلّ الاحتمالات  
 الممكنة وغير الممكنة، ومتفرّدا في أن 1.

وها نحن أمام أبي ذر الغفاري والحلاج، فهما معا في صراع شرس لا يني يتوقف ضدّ  
 السّلطة القائمة دينيا وسياسيا، حينما تتهم الأوّل بتحريض الفقراء على الأغنياء فينفى في  
 صحراء الربذة والثاني يتهم بالزندقة و الحلولية فيصلب ثمّ تقطع أطرافه ثمّ يحرق و الناس  
 ينظرون!!؛ هذه الثنائيّة التي تسمح للنصّ الروائيّ كيما يصّاعد وينمو وكيما يحدث المفارقة  
 والّتي تفقد حثيثا لما يمكن أن نطلق عليه شعريّة العنف في أرقى تجلّياتها حين يعرّي  
 التناص حادثة الحرق والقتل: "فصلب هو وصاحبه ثلاثة أيام. كان يوم ذلك من أوّله إلى  
 انتصافه فينزل بهما إلى الحبس (... ) و أخرج من الحبس، فقطعت يداه، ورجلاه ثم ضرب  
 عنقه و أحرق بالنار". ولم يبق إلا صراخه الحنون، الشكور يملأ الذاكرة والتاريخ دمي  
 حرام، دمي حرام، وما يحلّ لكم أن تتقاتلوا عليّ فالله الله. الله الله في دمي، في دمي ... 2

وهكذا أصبحت الرواية، رمل الماية، عملا أدبيا لا تنهض شعريته إلاّ على التناص في  
 مادّته التاريخية والفلسفيّة والصوفيّة وشذرات من لغة الواقع و الصحافة و السينما، في  
 تقطيع الزّمن وتكسير خطّيته، بل إنه ليتعدّها ليكون النصّ القرآني حاضرا كأشدّ ما يكون  
 الحضور امتلاء وفيضا، بالمعنى الفلسفي للكلمة، ذلك لأنّ " الرواية تسمح بأن تُدخل إلى  
 كيائها جميع الأجناس التعبيريّة، سواء أكانت أدبيّة (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع

1 - جمال فوغالي: واسني الأعرج "شعرية السرد الروائي"، ص 93 .

2 - واسيني الأعرج: رمل الماية، ص 162 .

كوميديّة ) أو خارج أدبيّة (دراسات عن السّلوك، نصوص بلاغية وعلميّة و دينيّة ... )  
وتختلط تلك الأجناس، عادة، بمرونتها واستقلالها، وأصالتها اللّسانيّة والأسلوبية<sup>1</sup>  
ولذلك فإنّ الرواية تدخل الأسطورة حين تتأظّر في حكيها بسورة الكهف، كيما يكون  
السرد بعثا واستمرارا للحياة، وكيما يكون في جوهره قداسة وطهارة فيعانق بذلك "الماء"  
الذي لا يني يحمل الرواية من الميتانصّ حتّى آخرها، وكأما البشير الموريسكي لم يجيء  
إلاّ من الطّهاره، كفتية الكهف أنفسهم، و كأما لا يقول غير الحقيقة، كالفتية أيضا، ولن يعود  
في آخر الرواية إلاّ للطّهاره زمنها الإلهي، مثلما عاد الفتية أيضا وقد آوى إلى الكهف ثانية  
و إلى الأبد، وهكذا يجد البشير الموريسكي نفسه متحرّرا من خطية الرّمن فيجيئه مثلما  
شاء: " من آخره، أو من أوّله سيّان، ذلك أنّ الرّمن الأسطوريّ ليس له أوّل وليس له آخر،  
قال تعالى : ﴿مَّ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا (9) إِذْ أَوَى

الْفِتْيَةَ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا﴾<sup>2</sup>

واستعادة الكهف تترك للرواية أن تكتب حكايتها و أن تذهب في الرّمن ذهابها الذي لا  
يحدّه حدّ، ممّا يتيح للسارد أن يتحرّر من ربقته، قال تعالى : ﴿وَلَذِبُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلَاثَ مِائَةٍ

سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعًا﴾<sup>3</sup> ونجد المفارقة التناصية حين يصبح التّضاد ماثلا بين الشيخ

النينوي على مستوى المتخيّل الروائي بسيدنا الخضر ومثار تلك المفارقة أنّ الشيخ النينوي  
الاسم نسبة لمدينة " نينوى" بالعراق، وهي مدينة الصّوفيّة و الأولياء الصّالحين، فالنينويّ  
على هذا المستوى وليّ صالح، وسيدي " الخضر" يتحوّل في التّصّ إلى خادم للسلطة  
وفزاعة للرعيّة والشعب ليس هو سيدنا الخضر العالم الجليل، لقد بُتر لسانه، وسملت عيونه  
ورُمي على أطراف المدينة وتُرك يدور في حلقة مُفرغة على ظهر دابة عجوز<sup>4</sup>

ويتحوّل الشيخ النينوي إلى سيدنا الخضر، رمز المعرفة وإحقاق الحقّ، و إقامة العدل،

موازيا في ذلك التّصّ القرآنيّ حين يتحدّث عن موسى وسيدنا الخضر في قوله تعالى : ﴿

1 - ميخائيل باختين: الخطاب الروائيّ، تر: محمد برادة، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص 78.

2 - سورة الكهف: الآيتان 9 و 10 .

3 - سورة الكهف: الآية 25 .

4 - واسيني الأعرج: رمل الماية، ص 361 .

هُوَ جَدًّا عَبْدًا مِنْ عِبَادِنَا آتَيْنَاهُ رَحْمَةً مِنْ عِنْدِنَا وَعَلَّمْنَاهُ مِنْ لَدُنَّا عِلْمًا، قَالَ لَهُ مُوسَى هَلْ أَتَّبِعُكَ عَلَىٰ أَنْ تُعَلِّمَنِي مِمَّا عَلَّمْتَ رُشْدًا<sup>1</sup> وهكذا فإنَّ " التناص شيء لا مناص منه لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتواهما، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته "2

هذه الذاكرة التناصية التي تعيد إدماج بنية السرد التقليدية، نقصد القديمة والتي يتجلى حضورها في التصوص التراثية القديمة، هذا التناص الذي يهبُ الحكاية صياغتها الجديدة ويمنحها شعريتها، ألم تنهض " رمل الماية " على " ألف ليلة وليلة " هذه التي تتشكل من قصة إيطالية، ثم تفتح بعدها على أخرى، وهذه على أخراة في متتالية من القصص يأخذ بعضها ببعض في تناغم أخذ و إيقاع مستمر، وفي " رمل الماية " يتم التداخل على مستوى الأصوات السردية، وليس أدلّ على ذلك من انفتاح النصّ الروائي على جمل من الصيغ التراثية: " بلغني يا ملكي العظيم... " أو بلغني يا مولاي السعيد... "، كما نجد أيضا الصيغ اللغوية التي تفتح بها الحلقة في الأسواق الشعبية حتى لكأنّ الرواية تعيدنا إلى دورة الحكى في بدئه الأوّل، صادقا، حارًا، طاهرًا: " يا السامعين ما تسمعوا إلا الخير، عام الجوع راح والزمان ولى. والقصر اللّي عالي طاح، والطير المحبوس على. يا السامعين ما تسمعوا إلا الخير "3.

و يصل التناص إلى مداه حين يتحوّل النصّ الروائي ليصبح نصًا معارضا في معارضته لحكاية " فاطمة العرة " في ألف ليلة و ليلة النصّ المعارض زوجة الملك معروف التي تحاول خلسة أن تستولي بالسرقعة على خاتم زوجها وقد كان مع محظية من محظياته، فيراها ابن الملك، فيختبئ حتى يمكنها ممّا تريد، وعند خروجها "رفع يده بالسيف وضربها على عنقها فزعت زعقة واحدة ثم وقعت مقتولة "4

1 - سورة الكهف: الأيتان 65 و 66.

2 - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 3، 1992، ص 123 .

3 - واسيني الأعرج: رمل الماية، ص 392 .

4 - ألف ليلة وليلة: ص ص 432، 433 .

وفي "رمل الماية" تقع المعارضة، إذ لا ينقذ الابن قمر الزمان أباه شهريار بن المقتر من دنيا زاد بل يعملان معا على قتله شرّ قتلة" كان قمر الزمان قد قطع رأسه ورماه بعيدا داخل القاعة العريضة الواسعة".<sup>1</sup>

إنّ "رمل الماية"، وهي تنهض في منتهى على خاصية التناص، قد أكدت حضور تقاليد الكتابة، فتضافرت أساليب الكتابة العربية، فكان الخبر والتاريخ والأسطورة والموروث الشعبي والدين، فتناسخت تناسخها<sup>2</sup> الخصب الخلاق، وتناسلت في حوار إبداعيّ جعل "رمل الماية" جامع الأنواع، ذلك أنّ السرد العربيّ الحديث (القصة والرواية وبعض أنماط القصيدة الدرامية أو الحوارية أو المتعددة صوتيا) يجاري إحساسا هائلا بالمحنة، أو ربّما يتنبأ بأبعاد هذه المحنة، وعندما تحتوي السرد أجناسا تعبيرية أخرى، تكون قادرة على الاتساع للتعددية اللسانية، تماما كما اتسعت حكايات شهرزاد لذلك، مفصحو عن حياة معقدة، أو متشابكة يختلط فيها الكلام الأمر بأصنافه بالآخر الميسور العادي أو المقنع".<sup>3</sup>

رواية "رمل الماية" تتموقع بفخر إبداعي ضمن المراتب الأولى للروايات الحدائثية في العالم العربي للأسباب التي نجملها فيما يلي :

- رواية جعلت التناص شعريّة وجعل منها رواية شعريّة .
- بنيتها السردية القائمة أساسا على نصّ تراثي سابق "hypertexte" أذهل العالم كلّهُ وما يزال بثرائه وامتلائه وهو " ألف ليلة وليلة"، والرواية لم تقم على محاكاته ولكّنها قامت إبداعيا على معارضته بل إنها انتقدته من داخل منطقتها السردية الذي اصطنعه التناص لها.
- رواية "رمل الماية" رواية "جامع الأنواع"، وليس أدلّ على ذلك إلاّ هذا الرّخم من تداخل الخطابات : تراثية وشعبية ودينية وتاريخية وسياسية و أسطورية وعجائبية .
- رواية تكسر خطية الزمن وعمودية السرد، انبنت سرديا على تعدد الرواة والقائمين بالسرد تعاليا عن الابتذال .
- رواية تروم شعريتها من التناص، وتبحث عن أدبيتها فيه وبه.

<sup>1</sup> - واسيني الأعرج: رمل الماية، ص 389 .

<sup>2</sup> - عبد الفتاح كليطو: الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، تر: عبد السلام بنعبد العالي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 1985، ص 17 وما بعدها .

<sup>3</sup> - محسن جاسم الموسوي : ثارات شهرزاد، فنّ السرد العربيّ الحديث، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 1 ، 1993، ص 21- 22 .

- رواية "رمل الماية" تشير إلى ارتباط الماضي بالحاضر عبر الزّمان والمكان، الماضي التاريخي والحاضر، الأندلس والمغرب .

## 1-2-1- التناص الروائي في رواية "أصابع لوليتا":

### 1-2-1- التناص مع الروايات الغربية:

#### 1-2-2- التناص مع رواية عطر لباتريك سوسكيد :

في بداية الرواية، يستحضر "واسيني" بطل رواية عطر" باتيست غرونوي"، للكاتب الألماني باتريك سوسكيد التي صدرت في سنة 1985، فيقول السارد: "...طبعا، لست باتيست غرونوي، ولكن هذا العطر ليس غريبا على حواسي" 1

نقف مع يونس مارينا وهو يوقع رواية عرش الشيطان في معرض الكتاب بفرانكفورت الألمانية، وبجانبه صديقه المترجمة "إيفا" التي ستندش من الحضور الكبير وصفوف القراء الذين جاؤوا لأخذ نسخة موقعة بيد الكاتب، وهو مؤشر على الوقع الجيد الذي خلقته الرواية لدى القارئ الألماني، وفي هذه اللحظة سترتفع قرون الاستشعار وستنفذ حاسة الشم وتستثار عند يونس مارينا، فيقول بعد تأكده من أنه ليس عطر إيفا: "لا ليس عطر إيفا" 2

لوليتا التي ستكون ضحية جريمة قتل على يد عاشقها باتيست غرونوي في رواية عطر الألمانية، على النقيض ستكون في رواية عرش الشيطان هي من تحمل فكرة جريمة قتل عشيقها يونس مارينا، وكانت بصد تنفيذ فكرتها لولا فداحة الهدية التي قدمها لها يونس مارينا، وعبر ترصد منابت هذا العطر الأثوي، يتعرّف الروائي على صاحبه "نوة" التي اقتحمت حفل التوقيع بباقة من الورود..

1 - واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 11 .  
2 - المصدر نفسه ، ص:12.

## 1-2-3- استدعاء واسيني الأعرج لرواية "لوليتا" لفلاديمير نابوكوف:

استحضر "واسيني" بطل رواية "لوليتا" لفلاديمير نابوكوف (Vladimir Nabokov) الروسي وجعلها عنوان الرواية من خلال ربطها بكلمة "أصابع" كما وظف مقاطع منها، ويعد التشابه بين شخصية "نوة" التي دعاها يونس مارينا بلوليتا عندما رآها في معرض الكتاب سببا لاستحضار النص السابق في النص اللاحق. فبمجرد أن رأى يونس لوليتا تذكر الكتاب الذي قرأه لفلاديمير منذ ثلاثين سنة، حيث يقول: "أليس غريبا أن تلتقي بامرأة تخرج أمامك من كتاب قرأته من ثلاثين سنة والتصق بذاكرتك كعقرب الصخور البحري؟ تقف أمامك خارجة من رحم اللغة، رامية عرض الحائط بكل الأغلفة والأغطية التي كانت تحبسها وراء قوقعة صلبة، وتتحول إلى كائن بشري بعدما خرجت من مراهقتها بسلسلة من الصدف المجنونة"<sup>1</sup>

لذلك انفتح النص الروائي لواسيني على رواية غريبة من خلال استدعاء شخصية "لوليتا" من رواية نابوكوف، وتؤكد ذلك، حيث "أصبح متأكدا أن لقاءهما الأول وربما الأخير كان في كتاب نابوكوف، كانت صغيرة عندما صادفها لأول مرة مسجونة بين الكلمات والورق، لم تكن قد تخطت بعد عتبات الطفولة .... حتى عندما رفع صوته مقطعا اسمها مثلما كان يفعل عشيقها وزوج أمها همبر همبر لم ترد:

لو...لي... تا... لو...لي... تا..."<sup>2</sup>، كما يقول كذلك: "ربما عادت إلى وضعها الطبيعي الذي جاءت منه امرأة الكتاب ليس إلا لوليتا نابوكوف"<sup>3</sup>

لذلك فـ "الآخر يسكن في ذواتنا، ونحن بدورنا نسكن في ذوات الآخرين"<sup>4</sup> .

1 - واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص: 37.

2 - المصدر نفسه، ص 37-38.

3 - المصدر نفسه، ص 38.

4 - أحمد يوسف: سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، المفاهيم والآليات، منشورات مخبر السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، الجزائر، ط1، 2004، ص 181 .



## 4-2-1 التناص مع التاريخ:

## 5-2-1 التناص مع شخصية "الرايس بابانا":

لقد استحضّر واسيني الأعرج في روايته "أصابع لوليتا" شخصية "أحمد بن بلا" المدعو "الرايس بابانا"، فأراد أن يعبر عن وعي المواطن العربي وما يحدث من قمع واستلاب للحريات، وانقلابات، فيقول السارد: "ظن يونس مارينا أن الدبابات التي نزلت في صباح 19 جوان 1965، وأحاطت بالملعب البلدي، لم تكن إلا مشهدا طارنا الهدف من ورائه تصوير فيلم عن الثورة التي يمر على انتهائها إلا ثلاث سنوات. كانت الدبابات وهي تحتل ساحة الشهداء، والاذاعة و التلفزيون والملعب الكبير الذي كان يتابع فيه الرايس بابانا مقابلة كرة قدم ضد البرازيل، تبدو كأنها لعب منتظمة تنتظر من يحركها. عندما أخبره صديقه بجديّة الانقلاب ضد الرايس بابانا، لم يصدق وحاول أن يقنعه بأن المسألة لا تعدو أن تكون فرقة بونتي كورفو"<sup>1</sup>

فواسيني، من خلال استحضاره هذه اللحظة التاريخية صنع فصلا مأساويا في روايته اتخذ شكلا إبداعيا، فأحداث 19 جوان لم تعبّر عن مأساة بطل الرئيس بابانا وحده بل صنعت مأساة بطل الرواية "يونس مارينا".

لذلك، كان لاستنطاق الشخصية التاريخية في رواية "أصابع لوليتا" دافعا "جاء تعبيرا أو دليلا على ما أكدّه السرد الروائي، من استمرار الماضي في الحاضر، فما حدث في الماضي يحدث في الحاضر"<sup>2</sup>

## 6-2-1- التناص مع الرمز الديني :

يشكل التناص مع قصة "هابيل وقابيل" التي ورد ذكرها في القرآن الكريم سببا للتذكير بأول جريمة قتل للنفس البشرية على وجه الأرض وأنها وقعت في نهايات فصل الخريف. لذلك استعان بها واسيني الأعرج في روايته "أصابع لوليتا" واقترض كذلك أن

<sup>1</sup> - واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 68.

<sup>2</sup> - محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002، ص 120.

آدم عليه السلام مات هو أيضا في نهايات فصل الخريف ولحقت به حواء عليها السلام بعد شهر واحد، مع فاتحة الشتاء، وقد ورد ذلك في الرواية لقول الراوي: "افترض يونس مارينا أن آدم نفسه مات في نهايات فصل الخريف غبنا، وحواء لحقت به بعد شهر واحد مع فاتحة الشتاء، وأن أول جريمة بين هابيل وقابيل تمت في نهايات الخريف أيضا"<sup>1</sup>.

فواسيني تناص في روايته مع قصة "هابيل وقابيل" من أجل أن يشير إلى "أن فصل الخريف تكثر فيه الصدف القاتلة، وأن الحياة هي أصلا كومة من الصدف القاسية، التي تدفع بالناس حتى محاذاة الموت..."<sup>2</sup>، فالروائي يتخذ من رمزي هابيل وقابيل دليلا على بقاء الصراع، سواء كان الصراع يشكل الحرب أو يشكل صراعا سياسيا .

كما وظف واسيني عدة رموز دينية، كالمسيح عيسى عليه السلام، البوذية، الصلاة، قصة آدم وحواء، سدرة المنتهى... وهي رموز " لاتدرك مقاصدها ومغزاها إلا عبر عملية تأويلية ينهض بها الباحث المتخصص والمسترشد بمنهج، معين من مناهج المقاربة، ومن ثم فالتأويل الواحد، هو الحقيقة إيمان من جملة إمكانات أخرى في التأويل"<sup>3</sup>.

ومن ذلك توظيفه لسيدنا عيسى - عليه السلام - الذي يرمز للتكفير عن الأخطاء البشرية، ورمز للتحدي لكل المعاناة و الآلام، أما الكنيسة باعتبارها مكانا مقدسا، حيث جاء على لسان يونس مارينا: " تساءل وهو ينظر إلى سيدنا المسيح في حجر أمه، محاطا برماح الجند الرومانيين في الأوحة التي تحتل صدر الكنيسة"<sup>4</sup>

كما نجد توظيفه للرمز الديني "الصلاة" التي تحيل إلى أرقى وسيلة للعبادة والتقرب إلى الله سبحانه وتعالى، وذلك ما جاء على لسان يونس مارينا " الصلاة ليست إلا مسلكا خاصا للتقرب و الإفضاء الداخلي، لا أدري لماذا يريد الناس تعميمها بشكل يكون واحدا

<sup>1</sup> - واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 147 .

<sup>2</sup> - المصدر نفسه ، ص 147 .

<sup>3</sup> - بسام الجمل: من الرمز إلى الرمز التيني، ( بحث في المعنى والوظائف والمقاربات)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفافص، تونس، ط1، 2007، ص 79 .

<sup>4</sup> - واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 149 .

هل نحن مجبرون على أن نحب بالطريقة نفسها؟ إذن ما نسأوي أمام أنفسنا إذا كنا مجرد نسخ مكررة؟ يكفي أن يحاسب أولنا الذي علّمنا السّحر كلّهُ ربّما كان " سيدنا آدم" ليطبق علينا المسطرة نفسها لأننا في النهاية نتشابه في كل شيء"<sup>1</sup>

ومن الرّموز الدّينيّة كذلك نجد ما ورد في الرواية من حديث عن ديانة البوذية حينما سألت "كلارا" لوليتا عن ديانتها فأجابتها بأنها مسلمة، وحينما شرحت لها كيفية الصّلاة رفضت أن تكون مسلمة، مجيبة " لكّني وجدت راحة البال في البوذية، لا توجد فيها حروب ولا فتوحات ولا تقتيل باسم الدّين والحقيقة المطلقة "<sup>2</sup>.

فواسيني من خلال استحضار البوذية كرمز ديني يوحى إلى الطمأنينة وراحة البال والتخلّص من المعاناة و الآلام و الأنايّة الإنسانيّة، يرمي إلى طرح فكرة التسامح الدّيني بعيدا عن التقتيل والحروب والفتوحات.

أمّا عن التناص مع القرآن الكريم، فورد في روايته في محاولة من واسيني إيصال رسالة بأن الله يمنح والناس مفسدون، من خلال ما جاء في الرّواية " يجب أن نورث بعض الأمل في من يرانا، لا اليأس والبؤس والخوف من الحياة التي هي أجمل و أحلى هبة من الله، الله يمنح والبشر يفسدون"<sup>3</sup>، وذلك من خلال تناصّه مع الآية الأولى من سورة النساء، في قوله تعالى: ﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهُنَّ بَنَاتٍ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا وَنِسَاءً ۚ وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي تَسَاءَلُونَ بِهِ وَالْأَرْحَامَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا ۝۴

من خلال دراسة وتحليل روايات واسيني الأعرج " رمل المائة"، "أصابع لوليتا"، تبين أنه تناصّ وافتح على عدّة نصوص كالتصّ التّراثي السّردّي وأشكاله المتنوّعة، ونصوص دينيّة، وأدبيّة وتاريخيّة وشعبيّة وأسطوريّة، عربيّة وغربيّة فحقّق نصّه

1 - واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص454- 455 .

2- المصدر نفسه ، ص282.

3 - المصدر نفسه ، ص270.

4 - سورة النساء: الآية: 01 .

وأبداع... لأجل تكسير القوالب الإبداعية التقليدية واختلاق طرائق تعبيرية جديدة تصوّر آمال وطموحات الإنسان المعاصر. كما أنه حرص على فضح وتعرية ونقد ما يجري بالجزائر من جرائم وانتهاكات آنذاك، لكن في قالب روائي محبوك ليضمن استمراريته كروائي ويحقق ذاته كمبدع يسبر أغوار عالمه الروائي الذي يضعه في تيه وأسرار تستوجب التحدي والبحث، والعودة للتراث واستلهامه والانفتاح عليه واستدعاء و محاوره الآخر.

## 2- جمالية التناص في تغريبة جعفر الطيار لوغليسي\* :

يشير "يوسف وغليسي" أنّ الروى النقدية الجديدة أجمعت على نفي وجود نصّ بكر صاف، خال من آثار الملامسات التصية، فكانّ النصّ اجتماعي بطبعه، أو هو جمع بصيغة المفرد، هو فرد كلامي في قبيلة لغوية وثقافية تتوقف حياته فيها على التواصل مع سائر أفرادها، و يؤكد أنّ التناص " صار قضاءً مقدراً على كل نصّ لامناص له منه، ولا ملاذ إلاّ به، في تقدير النقاد الجدد".<sup>1</sup>

وقد استند في ذلك على مقولة رولان بارت الذي أعلن أنّ " التناصية قدر كل نصّ مهما كان جنسه، لا تقتصر حتما على قضية المنبع أو التأثير والتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي نادرا ما يكون أصلها معلوماً، استجابات لا شعورية عفوية مقدّمة بلا مزدوجتين، ومتصوّر التناص الذي يُعطي نظرية التناص جانبها الاجتماعي: فالكلام كلّه

\* يوسف وغليسي : من مواليد 1970 بولاية سكيكدة ، شاعر وناقد و أستاذ جامعي، دكتوراه دولة في الآداب ، أستاذ التعليم العالي بجامعة قسنطينة 1 ، ورئيس اللجنة العلمية لقسم الآداب واللغة العربية ، بدأ كتابة الشعر ونشره سنة 1987 ، .. يُرجم شعره إلى الإنجليزية، والتركية والإيطالية، أنجزت حول شعره عشرات مذكرات الليسانس والماستر، و أربع رسائل ماجستير ورسالة دكتوراه قيد الإنجاز، أصدر ديوانين وعشرة كتب نقدية، دواوينه الشعرية: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار 1995 ، تغريبة جعفر الطيار 2000. من كتبه النقدية: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، النقد الجزائري المعاصر، محاضرات في النقد الأدبي المعاصر، الشعريات والسرديات، مناهج النقد الأدبي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، خطاب التأنيث، في ظلال التصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية.. أحرز جوائز شعرية كثيرة : جائزة سعاد الصباح العربية، جائزة وزارة الثقافة الوطنية، جائزة مفاي زكرياء المغاربية، جائزة وزارة الثقافة الوطنية... يُنظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، تاريخ الإطلاع : 2018/09/06 على الساعة : 30 : 01 على الرابط :

<https://ar.wikipedia.org>

<sup>1</sup> - يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 390 .

سالفه وحاضره يُصَبّ في النَّصِّ، ولكن ليس وفق تدرّج معلومة ولا بمحاكاة إرادية، وإِما وفق طريق متشعبة، صورة تمنح النَّصَّ وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج<sup>1</sup>.

## 2-1- النّصّ الشعريّ بين الانفتاح وجمالية التناص:

### 2-1-2- انفتاح النَّصِّ الشعريّ:

لا يكاد يذكر اسم الناقدة البلغارية كريستينا إلاّ مقترنا بمصطلح التناص، فقد كانت لها بادرة الفضل في نحته وجعله مصطلحا شائعا ومشعّا، ملأ النّقد وشغل النقاد، وكان له أثره الفاعل في تغيير وجهة النظر التقديّة إزاء حقيقة النَّصِّ الأدبيّ، وتخليصه من انغلاق المقولات التقليديّة والولوج إلى عالم الإمكان المنفتح<sup>2</sup>.

ولست مبتغيا من درس التناص وفق تصوّر كريستينا ترديدا إحصائيا لتعريفاته، إّما تجلية لدوره الفاعل في تأثيث عالم النَّصِّ المنفتح، أو بتعبير آخر إنّ مدار اهتمامي هو أن أجيب عن السؤال التالي : كيف للمنجز التناصيّ أن يجعل النَّصَّ منفتحا تتوالد فيه الدلالات، وتتضاعف تلقاءه القراءات؟

فكلّ نصّ حسب كريستينا هو " امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص..."<sup>3</sup>، وعلى ذلك تتواشج النصوص جميعا في جيلاتها التناصيّة، فلا مناص من أن يتعالق كلّ نصّ مع نصوص غابرة أو راهنة فيمتصّ أو ينشرب أو يحوّل منها ما يرتفق به في نسج خيوطه الخاصّة<sup>4</sup>.

وتساوقا مع هذا التّصوّر، فالنّصّ الأدبيّ إّما " يتم إنتاجه ضمن بنية نصيّة كبرى تتعدّد فيه النصوص وتتقاطع، وتتعارض، وعلاقة النَّصِّ بهذه البنية النصيّة الكبرى هي علاقة صراعيّة أو لنقل جدليّة، تقوم على أساس التفاعل الذي يأخذ طابع الهدم والبناء"<sup>5</sup>.

1 - رولان بارت: نظريّة النَّصِّ: ترجمة: محمد خير البقاعيّ، العرب والفكر العالميّ، بيروت، عدد3، صيف 1988، ص96.

2 - حميد حميداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربيّ، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص24.

3 - جوليا كريستينا: علم النَّصِّ، ترجمة: فريد الزّاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص78.

4 - عبد القادر عبّاسي، انفتاح النَّصِّ الشعريّ بين الكتابة والقراءة، مذكرة ماجستير في الأدب الحديث، إشراف : عبد الله العشي، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2007/2006، ص21.

5 - سعيد يقطين: انفتاح النَّصِّ الروائيّ، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص32.

ويقتضي هذا التصور أنّ التناص بحمولته التصيية المحوّلة والمدمجة في سياقات جديدة يفرض على القارئ القيام بدور فاعل لا غنى عنه، وذلك لأنّ " تناصيّة النصّ تفرض على الدوام أنّ النصّ غير مكتمل" <sup>1</sup>

وبذلك يشكل النصّ بؤرة تبعث إمكانات التّذليل وتستدعي القارئ ليبعث إمكانات التّأويل وهذا ما يجلي بوضوح حجم الأثر التناصيّ في التّأثير المنفتح لعالم النصّ. <sup>2</sup>

وقد تعدّدت أشكال انفتاح الكتابة الشعريّة الحديثة، ومع ذلك يمكن التفرقة ولو نسبياً أو إجرائياً بين أشكال كبرى، أولها: انفتاح النصّ على النصّ وقد تثار بقوة مسألة التناص التي توفقت عراها في القصيدة الحديثة، وغدت من أهمّ سبل استلهام التراث العربيّ وحتى العالميّ. <sup>3</sup> و ثانيها: انفتاح النصّ على الأنواع، وتثار بقوة مسألة تداخل الأنواع والأجناس الأدبيّة ( تقنيات السرد القصصي، الحوار المسرحي...)، وثالث هذه الأشكال: انفتاح النصّ على فضاء الثقافة بمكوناتها المتنوّعة المتكاثرة ( الفنون التشكيلية، الرسم، الخطّ مهارات الإخراج السينمائيّ، الأداء الموسيقيّ، مصطلحات الفنون والعلوم المختلفة...) <sup>4</sup>

تتضح فاعليّة التناص في الانعطاف بالكتابة الشعريّة الحديثة صوب مطولة أفق الانفتاح والولوج في عالمه. <sup>5</sup>

فما مدى مساهمة المنجز التناصيّ في جعل النصّ مؤنثاً و منفتحاً تتوالد فيه الدلالات، وتتضاعف تلقاه القراءات ، من خلال الكتابة الشعريّة ليوسف و غليسي؟

### 2-1-3- جماليّة التناص في تغريبة جعفر الطيّار ليوسف و غليسي:

لقد تعدّدت التناصات وازدحمت التّصووص الغائبة في " التّغريبة"؛ وسأكشف عن بعضها.

1 - - حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي ، ص 28 .  
2 - عبد القادر عيّاسي: انفتاح النصّ الشعريّ بين الكتابة والقراءة، مذكرة ماجستير في الأدب الحديث ، ص 28 .  
3 - المرجع نفسه ، ص 41 .  
4 - المرجع نفسه ، ص 41 .  
5 - المرجع نفسه، ص 43 .

## 4-1-2 التناص القرآني :

يؤكد يوسف و غليسي أنّ القرآن الكريم هو المعين السلسبيل وأهمّ الينابيع "التي ترفد، لأنّ القرآن الكريم يظلّ المعين السلسبيل الأعظم الذي تنهل منه دون أن ينضب"<sup>1</sup>

ففي هذه الأسطر الشعريّة حاور الشاعر الآية الكريمة من سورة الحشر في بعض عناصرها، وذلك في قوله:

وطني امرأة وسّحت روحها بالعفاف..

وأنا الملك الأدمي الذي يشتهي

أن يموت على صدرها المرمريّ

خاشعا يتصدّع من خشية الوجد و الإنخفاف.<sup>2</sup>

ويّضح ذلك التناص في السطر الأخير منها، فيتناص مع قوله تعالى : ﴿لَوْ أَنزَلْنَا هَذَا

الْقُرْآنَ عَلَىٰ جَبَلٍ لَّرَأَيْتَهُ خَاشِعًا مُّتَصَدِّعًا مِّنْ خَشْيَةِ اللَّهِ ۚ وَتِلْكَ الْأَمْثَالُ لِنَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ﴾<sup>3</sup>

وكذلك قوله :

فمن يستدلّ الخطيب على سارق المصحف؟!

أو نذبح صفراء فاقعة اللّون كي نهدي...<sup>4</sup>

فالشاعر استدعى وتناص مع ما يروى أنّه في ذات يوم وعظ مالك بن دينار عظة مؤثرة أسالت دموع أصحابه، ثمّ افتقد مصحفه ولم يجده، فنظر إليهم وكلّهم غارقون في دموعهم من أثر الوعظ، فقال لهم: " ويحكم بلكم بيكي، فمن سرق المصحف؟!<sup>5</sup> كما أنّ هناك استدعاء وتناص مع قوله تعالى: ﴿قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقْرَةٌ صَفْرَاءٌ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا

<sup>1</sup> - يوسف و غليسي تغريبة جعفر الطيّار، دار بهاء التين للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط2، 2003، ص 17 .

<sup>2</sup> - المصدر نفسه ، ص 34 ، 35 .

<sup>3</sup> - سورة الحشر: الآية 21 .

<sup>4</sup> - المصدر نفسه ، ص 35 .

<sup>5</sup> - المصدر نفسه ، ص 34 .

تَسْرُّ النَّاطِرِينَ<sup>1</sup>، في صفة البقرة - صفراء فاقع لونها- التي أمر الله أن تذبح، إذ استحضر الشاعر قصة موسى عليه السلام، في شأن قتلهم نفسا منهم وادّراؤهم ليقابلهم بحادثة مشابهة لها، لكنّها حدثت في زمن الشاعر، ألا وهي "حادثة سرقة المصحف" الذي هو الوطن؛ حيث تسبّب أبنائوه في ضياعه -أي إشارة إلى المأساة التي أصابته- ما دفع كلّ فريق أن ينفي التهمة عن نفسه، ويلحقها بغيره، كما عبّر الشاعر عمّا ما أصاب ثمود "صالح" من هلاك وخسران؛ لتكذيبهم رسول الله إليهم، وتماديهم في المعاصي والآثام وتناصّ مع القرآن الكريم، مسقطا ذلك عمّا أصاب "الجزائر أثناء العشريّة السوداء"<sup>2</sup>، من خلال قوله:

"يسألونك عن "صالح" .. عن ثمود الجديدة..

عن ناقة الله يعقرها سيّد الجاهلين!..<sup>3</sup>

يتّضح من خلال السّطر الأخير أنّ الشاعر يستحضر نصّا غائبا<sup>4</sup>، وهو قوله تعالى: ﴿كَذَّبَتْ ثَمُودُ بِطَغْوَاهَا، إِذِ انبَعَثَ أَشْقَاهَا، قَالَتْ لَهُمْ رَسُولُ اللَّهِ نَاقَةَ اللَّهِ وَسُقْيَاهَا، فَكَذَّبُوهُ فَعَقَرُوهَا فَدَمْدَمَ عَلَيْهِمْ رَبُّهُمْ بِرَبِّئِهِمْ فَسَوَّاهَا<sup>5</sup>﴾

يتّضح ممّا سبق، أنّ الشاعر تناصّ مع القرآن الكريم، فنهل منه وشكّل كلماته ونسج لغته، - كونه المعين السلسبيل بالنسبة إليه-، ليجعل نصّه مؤثّرا، لاشارك القارئ في عمليّة التّأويل، وسير أغوار النّصّ والبحث عن التّجديّات الدلاليّة فيه، للاقتراب من الحالة التي يرمي إليها وفهم مقصدها .

1 - سورة البقرة: الآية 69 .

2 - محمد العربي الأسد: بنيات الأسلوب في ديوان "تغريبة جعفر الطيّار" ليوسف وغيلسي، مذكرة ماجستير، إشراف: العيد جولي، تخصص: بلاغة وأسلوبية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2009/2010، ص 123 .

3 - يوسف وغيلسي: تغريبة جعفر الطيّار، ص 62، 63.

4 - محمد العربي الأسد: بنيات الأسلوب في ديوان "تغريبة جعفر الطيّار" ليوسف وغيلسي، ص 123 .

5 - سورة الشمس: الآيات: 11، 12، 13، 14 .



## 2-1-5- التناص التراثي :

إنّ كثرة روافد النص الغائب في الديوان، يعكس ثراء المخزون الثقافي للشاعر يوسف و غليسي، فمن التراث العربي القديم يستدعي الشاعر أقولا وأمثالا مأثورة، ليعيد بناءها وفق رؤيته وروح عصره<sup>1</sup>، فقوله :

تبا لمن

زرع الرياح وما جنى

إلا العواصف والمحن...<sup>2</sup>

مستوحى من المثل العربي " إن كنت ريحا فقد لاقيت إحصارا" الذي يضرب لمن يغترّ بقوته حتى يلاقي من هو أدهى منه، و أشدّ قوّة، فيجني ثمر غروره ، وهو - في وطنه- المأزوم - يسقطه على الحاكم المستبدّ بالسلطة، المستخفّ بشعبه؛ في تهوّر وسوء تدبير لشؤون الناس، فلا يجني - نتيجة ذلك التصرفّ الأحمق - إلاّ العواصف والمحن.<sup>3</sup>

لقد تناصّ واسيني الأعرج مع التراث ذيوتت نصّه، ويدفع القارئ إلى استحضار النصّ الغائب وتأويله وكشف معناه .  
وكذلك قوله :

لست في العير أو التّفير أيا سادتي

فلم يعلنان الحرب عليّ؟!...<sup>4</sup>

وقوله :

ما كنت في عير الخنا

أو في نفير الخائنين!...<sup>5</sup>

فهو امتصاص خارجي للمثل العربي القديم " لا في العير ولا في التّفير " فالعير - في المثل - عير قريش التي أقبلت مع أبي سفيان قافلة من الشام . والتّفير من خرج مع

<sup>1</sup> - محمد العربي الأسد: بنيات الأسلوب في ديوان "تغريبة جعفر الطيّار" ليوسف و غليسي، مذكرة ماجستير، إشراف : العيد جلولي، تخصص: بلاغة وأسلوبية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2009/ 2010 ، ص 126 .

<sup>2</sup> - يوسف و غليسي: تغريبة جعفر الطيّار، ص 47 .

<sup>3</sup> - محمد العربي الأسد: بنيات الأسلوب في ديوان "تغريبة جعفر الطيّار" ليوسف و غليسي، مذكرة ماجستير ، ص 126 .

<sup>4</sup> - يوسف و غليسي: تغريبة جعفر الطيّار ، ص 40 .

<sup>5</sup> - المصدر نفسه ، ص 48،49 .

عتبة بن ربيعة لاستنقاذها من أيدي المسلمين، فكان يبدر ما كان، فكلّ من تخلف من الطرفين، قيل فيه هذا القول.<sup>1</sup>

فقد استدعى الشاعر الإطار التراثي لهذا المثل، ليسقطه على واقعه في هذا الوطن، الذي انقسم أبناؤه إلى خصمين متقاتلين؛ إذ أصبحت الخيانة صفة الجميع، لأنّ الذي ينحاز لأيّ طرف خائن، في نظر الخصم، والذي لا ينحاز إلى أيّ طرف فهو خائن في نظر الخصمين! ومن التناص التراثي - كذلك- استحضار الشاعر أسطورة " الحلاج " ليصنع منها واقعا جديدا، تطبعه روح عصره بكلّ مآسيه وآلامه، ففي قصيدة " حلول " يستوحي الشاعر "يوسف وغيلسي" فكرة التّوحد مع الوطن من فكرة " الحلول " التي نادى بها الحلاج في مقولته المشهورة " في الجبة إلا الله "، مختصرا بذلك مذهبه في الحلول<sup>2</sup>

إنّ الشاعر يتناصّ مع التراث، فيطوّعه، وينسج نصّه، ويحمّله دلالات عديدة، تعبّر عن الحالة التي ينسجها بخياله، وتعبّر عن أفكاره، وتصور آماله و أحلامه، فتتعدّد الدلالات ومعها القراءات .

وهذا ما نجده في قول الشاعر :

أنا أنت .. وأنت أنا

أهواك لأني منك

و أنك مني

روحك حدّت في بدني..

أنا حلاج الزّمن..

لكن ما في الجبة

إلاك أيا وطني!<sup>3</sup>

غير أنّ الشاعر يحاور الحلاج في فكرته هذه بوعي حركي فيجعل من " الحلول " عند الحلاج توحدًا مع الوطن عند يوسف وغيلسي، فقول الحلاج " ما في الجبة إلا الله " أصبح عند شاعرنا " ما في الجبة إلاك أيا وطني " .<sup>4</sup>

1 - محمد العربي الأسد: بنيات الأسلوب في ديوان 'تغريبة جعفر الطيّار' ليوسف وغيلسي، مذكرة ماجستير ، ص 126 .  
2 - المرجع نفسه ، ص 127 .  
3 - يوسف وغيلسي: تغريبة جعفر الطيّار، ص 67 .  
4 - محمد العربي الأسد: بنيات الأسلوب في ديوان 'تغريبة جعفر الطيّار' ليوسف وغيلسي، مذكرة ماجستير ، ص 128 .

فمن خلال استدعاء يوسف وغيلسي للتراث وجد متنقسه في الشعر أو القصيدة التي عبر من خلالها عن حبه لوطنه ( الجزائر) الذي عاش مأساة حقيقية لأنه صرح أنّ "الحرف الشعريّ عصاه التي يتوكأ عليها ويهشّ بها غنم المتلقين، وله في كلّ كتابة شعرية مأربة من جملة مآرب بيتغيا..."<sup>1</sup>

يوصل الشاعر نسج نصّه، ومحاورة نصوص أخرى، كونه يجد ضالّته في الكلمات والقصيدة، حالته شبيهة بالصوفيّ .

## 2-1-6- التناص الأدبيّ :

إنّ عملية العودة إلى الماضي واستحضار نصوصه، بكلّ روافدها، تعدّ من السمات التي اتكأ عليها الشاعر في بناء قصيدته، ومن هذه الروافد المستحضرة النصّ الأدبيّ،<sup>2</sup> من ذلك قول الشاعر:

" نقلت قلبي حيث شئت من النسا كلّ النساء خرافة إلاك " <sup>3</sup>

فهذا البيت – والشطر الأوّل بالأخصّ- امتصاص خارجيّ لبيت "أبي تمام" التالي:

" نقل فؤادك حيث شئت من الهوى فما الحبّ إلاّ للحبيب الأوّل

إنّ الشاعر يوسف وغيلسي قام بامتصاص شطر من بيت أبي تمام وقام بمحاورته في بعض ألفاظه.<sup>4</sup>

فالشاعر يلجأ إلى التنويع في حيك نصوصه، لتخرج محكمة النسيج تبهر القارئ وتدخله في نشاط تأويلي، في بحث مستمرّ عن المعنى .

1 - يوسف وغيلسي: تغريبة جعفر الطيّار، ص 09 .  
2 - محمد العربي الأسد: بنيات الأسلوب في ديوان "تغريبة جعفر الطيّار" ليوسف وغيلسي، مذكرة ماجستير ، ص 124 .  
3 - يوسف وغيلسي: تغريبة جعفر الطيّار، ص 61 .  
4 - محمد العربي الأسد: بنيات الأسلوب في ديوان "تغريبة جعفر الطيّار" ليوسف وغيلسي، مذكرة ماجستير، 124 .

لذلك كانت محاولة الشاعر يوسف وغليسي وتناصاته في قصيدته ومحاورة التراث إلا " استدعاء للتراث للتعبير به عن روح العصر، ... ليسقط هذا الفضاء الشعري على واقع جزائري معاصر يتخذ دلالات رمزية... "1 .

بدا يوسف وغليسي - من خلال ماسبق-، أنه متأثر بالنقد الغربي ونقاده ومقولاتهم أمثال رولان بارت وجوليا كريستيفا وغيرهما، حيث تأكدت رؤيته النقدية التي انطلق فيها من طرح السؤال التالي: كيف للمنجز التناصي أن يجعل النص منفتحا تتوالد فيه الدلالات، وتتضاعف تلقاه القراءات؟، حيث استطاع من خلال تناص عمله الفني " تغريبة جعفر الطيار" مع نصوص كثيرة دينية، أدبية وتراثية وغيرها، أن يفتح نصه ويوثته، معبرا بذلك عن روح عصره، مسقطا ذلك على واقع جزائري معاصر، فنصوصه حبل بنصوص أخرى، تكسبها شعريّة متميزة .

### 3- القصيدة العربية المعاصرة بين سيميائية الأوراس وانفتاح النص الموازي :

#### 3-1- سيميائية الأوراس في القصيدة العربية:

يشير يوسف وغليسي إلى أنّ جذوة الأوراس في القصيدة العربية لم تنطفئ برغم انتهاء العمر الافتراضي (1954-1962)، لا يزال الأوراس حيا يرزق في نصوص شعريّة عربيّة مكتوبة في بدايات القرن الحادي والعشرين.<sup>2</sup>

فهو الوشم الخالد في التذاكرة الثوريّة العربيّة والإسلاميّة والإنسانيّة، هو شهادة ميلاد الثورة المعجزة، ومسقط رصاصها، وكعبة الثوار الميامين على امتداد الأزمنة واختلاف الأمكنة، مرادف الوطن الصّامد المكافح، ومعادله القويّ الذي حوّله من مجرد حصن جبليّ منيع إلى فضاء جماليّ أسطوريّ ممتع... فكم نحتاج اليوم ( أكثر من أيّ وقت مضى) إلى

1 - يوسف وغليسي تغريبة جعفر الطيار ، ص 17 .

2 - يوسف وغليسي في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2012، ص 124 .

عطر أوراسيّ ينعش الأحلام المنسية في الذاكرة العربيّة المتعبة، يضمّح حواسنا المثقلة بزخم الانكسارات القوميّة وعفونة التّكسات التاريخيّة...<sup>1</sup>

و يؤكد و غليسي أنّ استحضار الشاعر العربيّ للماضي الأوراسي الحالم عقدا شعريّا ثمينا، مشرقا ملّقا، معلّقا على صدر القصيدة الثوريّة، في الواقع العربيّ المظلم المتقل بالخيبات والتّكسات هو تعويض نفسي رمزي لهذا التّقص الرّهب الذي استولى على نفسيّة الإنسان العربيّ المهزوم وحولها إلى مفازة موحشة لا يعرف فيها غير الخوف والرّعب والانكسار... فكان الأوراس حُلماً وملاًناً ومُنعتّفاً، وبوساطة الرّمز الأوراسيّ أراد الشاعر أن يحقّق في المتخيل الشعريّ ما لم يستطعه في واقعه الموبوء من أحلام شعريّة جميلة تستمدّ نسجها من تقاسيم الأوراس.<sup>2</sup>

وتأسيسا على ذلك حاول و غليسي أن يسعى إلى لملة الشّتات الأوراسيّ البديع من نصوص عربيّة، ويتقاطع في دراسته مع ما قدّمه الدّكتور عبد الله الرّكبي في كتابه المشهور " الأوراس في الشّعر العربيّ ودراسات أخرى " سنة 1982 ، ويتمثّل الأوراس حيّا لغويّا مأهولاً بالعلامات المختلفة التي تعكس وهجه الدّلاليّ و ألقه الجمالي، وتنعكس على خارطة التّصّ الشعريّ في تضاريسها المختلفة، من لغة التّصّ الرّئيسيّ إلى الفضاء النّصيّ الموازي وما يؤنّته من ملحقات نصيّة كالعنوان والغاوين الفرعيّة والإهداء والتّصدير والتّقديم والهامش والغلاف وما يتبع ذلك من لوازم تسويق التّصوص وتداولها بين أهل النّصّ، عن يقين منهجيّ بأنّ النّصّ قد ضاق بالأوراس فراح يُسكّنه المحيطة به وأنّ الأوراس قد تفرّق دمه بين قبائل النّصّ ، بحيث تعثر التماس حقيقته الكاملة في قبيلة علاميّة واحدة دون غيرها...<sup>3</sup>

ليصرّح و غليسي بأنّ النّصّ الموازي ( Para texte ) يعدّ رهانا منهجيّا سيميائيّا راهن عليه جيرار جينيت في تصنيفه الخماسيّ الشّهير لعلاقات العبور النّصيّ؛ حيث تتعالى التّصوص وتتعلق وتتقاطع وتتعاير عبر خمسة أشكال تعدّ التّصيّة الموازية واحدة من

1 - يوسف و غليسي: في ظلال التّصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية ، ص 124 .

2 - المصدر نفسه ، ص 125، 124 .

3 - المصدر نفسه ، ص 125 .

تجلّياتها، تعنى بضواحي النّصّ المجاورة له...<sup>1</sup>، كما توصل إلى فهم تأكيد جيرار جينيت على ضرورة ألا يقف الناقد عند العتبة النصّية لذاتها، بل ينبغي أن يتخذ منها معبراً تأويلياً للولوج إلى أعماق النّصّ...<sup>2</sup>

ليشير إلى جملة الشعراء الذين استحضروا الأوراس في قصائدهم منهم : السيّاب في قصيدته " إلى جميلة بوحيرد"، صالح خرفي " أوراس"، عبد القادر السّانحي" أغنيات أوراسية"، سليمان العيسى " السّنديان على الأوراس"، عبد الله حمّادي" تحزّب العشق يا ليلي"، عبد المعطي حجازي" أوراس"...و أكد أنّ مجمل القصائد "الأوراسية" تشترك في الرّوح الخطابية الصّارخة، والإطار العموديّ الرّنان، والإيقاع الخارجي المدوّي الذي تستبدّ به بحور معروفة بانتظام موسيقاها وكثرة حضورها في الواقع الشعريّ المعاصر...<sup>3</sup>

### 3-1-2 انفتاح النّصّ الموازي عند ميهوبي في ديوان " في البدء كان أوراس":

لقد اتخذ يوسف وغليسي من ديوان الشّاعر عزّ الدين ميهوبي " في البدء كان أوراس" أنموذجاً للتطبيق، ليشرع في تحليله السيميائي بدءاً بالأوراس في النّصّ الموازي: حيث حلل فيها سيميائية العنوان، ليتوصّل أنّ الشّاعر أضفى هالة قصوى من القداسة و الأسطورة على علامة أوراس...وتأتي العناوين الداخليّة (Intertitres) لتبوح بما يكتّم العنوان الأساس ولتفصّل ما يجمله: في البدء، وتنقّس الأوراس، وآخر الكلمات، كان الصّخر..وكنت، طلقة أخرى..، ثلاثيّة أوراس، شموخ..، قصيدة الوطن، قافية على قبر التّخلة التّاسكة، الأميريّة، ينتظمها جميعاً عنوان أكبر ( قصائد..سقطت من العاشق للأرض والأوراس!) وهو العنوان الذي يفضح سرّ العلاقة بين الشّاعر وموضوع الأوراس،<sup>4</sup> ليتوصّل إلى أنّ هناك هيمنة واضحة للعلامة "الأوراسية" على الفضاء السّطحي للتّصوص

1 - يوسف وغليسي في ظلال التّصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ص 125، 126 .

2 - المصدر نفسه، ص 126 .

3 - المصدر نفسه، ص 131 .

4 - المصدر نفسه، ص 135 .

ليواصل تحليله لسيميائية الاستهلال أو التقديم الذي يمثّل " بطاقة تعريف" للشاعر، وخالصة لرواه الشعريّة، ووثيقة لهويّته الشعريّة...<sup>1</sup>

فيصرّح وغلّيسي أنّ الشّاعر في هذه الدّيباجة الاستهلالية يتساءل لماذا اصطفى الأوراس رمزا محوريّا في ديوانه، وعمودا فقريّا لهيكله الشعريّ، دون رموز الآخرين وأساطير الأولين، ليجيب ميهوبي: " ..لأنّه الرّمز الذي يسافر مع الدّم والحرف والروح ..لأنّه الرّمز الذي لا بديل له إلاّ أوراس! لا أعرف كيف أصبحت مسكونا بهذا الرّمز المتحفّز نحو كلّ كلمة أريد أن أرسمها على ورقة خرساء.. وكلّ كلمة أريد أن أجعل منها مادّة جديدة لإعادة تركيب أكسجين اللّغة التي توجع الفؤاد..."<sup>2</sup>

ويشير وغلّيسي إلى أنّ الشّاعر انطلق من الأوراس لرفضه الزّمّن الفرعوني والإغريقيّ، أزمنة الأوان الموبوءة،<sup>3</sup> ليررّ ميهوبي اختياره للأوراس " لأنّي أرفض رموز الزّمّن " الفرعوني والإغريقيّ" و أزمنة الأوان الموبوءة التي لا تتبعث منها رائحة التراب! لأنّي أرفض كلّ الطّقوس التي يمارسها العالم ما عدا طقوس الوطن والشّهداء.. و أولئك الذين يحملون الكلمة الصّادقة بين ضلوع وأفئدة تنبض أصالة وأصالة!.." <sup>4</sup> ليبوح الشّاعر بما يختلج صدره " ما أجمل القصيدة حين يكون الرّمز فيها وطننا ..وبقايا حلم أوراسيّ!.."

كما يؤكّد وغلّيسي أنّ الاستهلال قطعة تلخّص مرجعيّة النّص عند عزّ الدّين ميهوبي وتحدّد هويّته الأصيلة، وتقوم مقام الوثيقة التي نحتكم إليها ونهتدي بها حين نضيع في متاهات النّص...<sup>5</sup>

كما واصل وغلّيسي تحليله مع الأوراس في النّص الأصلي ليرز سيميائية اللّغة ويؤكّد أنّه راسخ في الزّمان والمكان، فكيف لا يكون كذلك حين يناديه الشّاعر؟!...فتوصّل إلى أنّ عزّ الدّين ميهوبي يقف على الأوراس وقفة الشّاعر الجاهلي على الأطلال والرّسوم

1 - يوسف وغلّيسي: في ظلال النّصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ص 136 .

2 - يُنظر: مقدّمة ديوان: عزّ الدّين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ط1، دار الشّهاب، باتنة، 1985، ص 07-10.

3 - يوسف وغلّيسي: في ظلال النّصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ص 137 .

4 - يُنظر: مقدّمة ديوان: عزّ الدّين ميهوبي، في البدء كان أوراس، ص 07-10.

5 - يوسف وغلّيسي: في ظلال النّصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ص 137 .

والربوع والديار، وقد عفت ودرست بعدما ظعن أهلها وذهبت ريحهم.. يبكي ويستبكي التكريات الثورية الخوالي، ويستجدي الأيام الوطنية الغوالي.. فيؤكد إنّه، في واقع النص، لا يحن إلى "الأوراس" كإطار مكاني مجرد، ولكنّه يحنّ إليه - حدّ الانصهار والفناء والتوبان- كذكرى وطنية خالدة، وفضاء ثوريّ رحب..<sup>1</sup> مثلما يعيد رسم "الأوراس" وطنًا لغويًا، مطرّزا بتهويمات الخيال الجامح الذي يضيء على النصّ لمحات صوفيّة وهاجة، ولمسات أسطوريّة ممتعة، ممّا يؤهل الأوراس إلى تشكيل مكان شعريّ أثير في ديوان عز الدين ميهوبي...<sup>2</sup>

ومن خلال تحليل وغلبيسي وضع علامة الأوراس في ضوء الثلاثية السيميائية\* فيستثمر عز الدين ميهوبي المرجعية السيميائية لعلامة "أوراس" ليفجرها بدلالات شتى تطوف حول الثلاثية البيروسيّة طوفا متفاوتا؛ فقد يرد "الأوراس" في سياقات محدودة من ديوانه، "قرينة" ثورية، ترتبط ارتباطا عليا بالثورة، وتدللّ عليها كدلالة الدخان على النار<sup>3</sup> ويستشهد وغلبيسي بقول ميهوبي:

أوراس يلتحف الشهيد بصخره وتطير من كفّ الشهيد الأسهم<sup>4</sup>

ويشير وغلبيسي إلى أنّ الأوراس قد يرد في سياقات محدودة أخرى من الديوان، علامة أيقونيّة؛ استحضارًا - وتناصًا و استدعاءً- مع الغائب الثوريّ عبر نصّ لغويّ يسعى إلى التشبه بملاح المرجع الأصليّ وصفاته...<sup>5</sup>، على أنّ أكثر صور الأوراس تواترا عند ميهوبي، إنّما ينتظمها الإطار السيميائيّ (الرمزي)، ويستدلّ وغلبيسي على ذلك باعتبار شارل بيرس يغلق الرّمز؛ إذ يربط آليًا بين الدال والمدلول، تبعًا للأرضيّة التأويليّة المشتركة المتفق عليها، كما أنّ معظم السيميائيين المتأخرين قد أطلقوا عنان الرّمز من مجرد دال صوتي على متصوّر عيني (أو ذهني في أحسن الأحوال) متواطًا عليه إلى علامة شاردة

<sup>1</sup> - يوسف وغلبيسي: في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ص 142 .

<sup>2</sup> - المصدر نفسه: ص 142 .

\* يشير وغلبيسي إلى الفيلسوف الأمريكي شارل بيرس C.S PIERCE (1839-1914) الذي فرّع العلامات إلى: أيقونة (ICÔNE) و قرينة (indice)، و رمز (symbole)

<sup>3</sup> - يوسف وغلبيسي: في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ص 144 .

<sup>4</sup> - عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، ص 07-08 .

<sup>5</sup> - يوسف وغلبيسي: في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ص 145 .



في فضاء دلاليّ فسيح... ويستند في ذلك على طرح عبد الله الغدّامي<sup>1</sup> الذي يذهب إلى أنّ أخطر ما قدّمته السيميولوجيّة، ويتأسس عنه مبدأ القراءة السيميولوجيّة للنصّ التي تقوم على إطلاق الإشارات كدوال حرّة لا تقيدها حدود المعاني المعجميّة، ويصير للنصّ فعاليّة قراءة إبداعية...<sup>2</sup>

كما يشير كذلك وغليسي إلى أنّ الأوراس، في مقام آخر عند ميهوبي هو الجتّة " الجهميّة" التي يختزل الشاعر رحيله إليها، بعدما يتلاشى الوجود المادّي بينهما، فيغرق فيها هوى استثنائيًا ويتشظى في أتونها وهجا صوفيًا يفيض فناءً ووجداء، من خلال قوله :

إني سأطع من شموخك نخلة	حبلى بما يلد الفؤاد ويحلم!
ذاب التراب وناح آخر شاعر	والعاشقون على الرّحيل ترحموا
لم يبق في زمن الرّسالة غيرنا	إثنان .. وأنت ومن يفجره الدّم!
أوراس فجّرني هواك وما درت	هذي الضّلوع بأنّ جمرك ملهم
فجّرت من وهج انجارك آية	ما زال يذكرها لذكرى البسلم
إني بأقبية الدهول تهزّني	ذكرى.. كما هزّت بجذع (مريم)... <sup>3</sup>

فواصل وغليسي تحليله مع سيميائيّة الإيقاع (إيقاع الوزن، و إيقاع القافية)، ليختم بأنّ الأوراس في الدّيوان الشعريّ لميهوبي، هو العلامة المركزيّة المهيمنة على الفضاء السيميائيّ للنصّ، من العنوان إلى علامة الوقف... هو المعادل القّي "للوطن" هو " المطلق" الذي يسافر إليه الشاعر في خشوع وتبّلل، مريدا صوفيًا في رحلة روحيّة طافحة بالمقامات و الأحوال، هو " الأيقونة" الثوريّة التي تستحضر أحوال الماضي المجيد، هو شاهد الثورة وشهيدها، هو المكان الشعريّ الحالم والملاذ الروحيّ الذي يأوي إليه الشاعر حين يباغته قيظ الواقع، وهو كلمة السرّ التي تلتقي عندها الأبجديّة اللغويّة كلّها... فيكتشف وغليسي من خلال تحليله أنّ الشاعر استنفد- أو كاد - كلّ ما يتّيح الأوراس الطّبيعيّ من دلالات، فسخر في سبيل ذلك كلّ ما أوتي من طاقات رمزيّة تخيلية ومواد لغويّة و إيقاعيّة، وعلامات نصيّة موازية...<sup>4</sup>

1 - يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية: ص 146 .

2 - المصدر نفسه، ص 146 .

3 - عزّ التّين ميهوبي: في البدء كان أوراس، ص 43 .

4 - يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ص 152 - 153 .

## 3-1-3- مأساة العتبات النصّية: مقدمات رجالية لدواوين شعرية :

من خلال كتاب خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النسوي) للدكتور يوسف وغليسي الصادر عن جسور للنشر والتوزيع الجزائر، في طبعته الأولى 2013 يشنُّ هجوماً على المرأة كشاعرة وكأنها ارتكبت جرماً وانتهكت عرض الشعر، وبدا ذلك واضحاً من خلال جملة النصوص المفاتيح الكثيرة التي اختارها لكتابه، فنبدأ من اختياره للآية الكريمة: ﴿وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالْأُنثَىٰ﴾<sup>1</sup>، إلى غاية اختياره لقول العقاد: ردود وحدود: "هنّ روائيات مجيدات وشاعرات مقصّرات (...)" إن إجادة المرأة للشعر نادرة في آداب الأمم قاطبة"<sup>2</sup>

و أورد وغليسي كذلك نصّاً مفتاحياً آخر لابن رشيق القيرواني في مؤلّفه العمدة ج 2: " والنساء أشجى الناس قلوباً عند المصيبة، وأشدّهم جزعاً على هالك؛ لما ركب الله عزّ وجلّ في طبيعتهم من الخور وضعف العزيمة"<sup>3</sup>

## 3-1-4- مأساة العتبات النصّية:

يشير وغليسي إلى أنّ العتبات النصّية في الأعراف التقديّة المعاصرة تندرج ضمن ظاهرة أعمّ وأشمل، هي ظاهرة التّعالّي النصّي (Transtextualité)؛ حيث تتعالّى النصوص وتتعلق وتتقاطع وتتعاير عبر خمسة أشكال أساسية، يعدّ التّوازي النصّي أو عتبات النصّ واحداً منها، ولعلّ مقدمات النصوص أن تكون إحدى أهمّ تلك العتبات المختلفة... الاعتبار المقدّمة موقع نصّي حسّاس يتيح للمؤلّف أن يستدرج قارئه إلى حيث يريد دون أن يدري، يكفي فقط أن يسلّط عليه كلّ وسائل الإغواء والإغراء كي يسقطه صيدا ثميناً يبادلّه مُتّع القراءة ولذاذات التّلقّي<sup>4</sup>، لي طرح وغليسي تساؤلاً جوهرياً لماذا فعلت الشاعرة الجزائرية ( وهي المرأة صاحبة الكيد القتي العظيم!) في سبيلها إلى تقديم أنوثتها الشاعرة وعرض أزيائها الشعرية عبر صورة يُفترض أن تكون لئمة للشاربين؟

1 - آل عمران : من الآية 36 .

2 - يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، دراسة في الشّعر النسوي الجزائري، جسور للنشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2013، ص 07 .

3 - المصدر نفسه ، ص 08 .

4 - المصدر نفسه ، ص 95 .

ويواصل وغليسي هجومه على المرأة الشاعرة ليبرز مأساتها، لتكون- حسب رأيه- الصورة المقدّمة صورة مخيّبة لكثير من التطلّعات، لأنّها تشي بفقدان ثقة المرأة بشاعريّتها: إذ تفاجئنا عتبات التّقديم بأنّ النّسبة السّاحقة من مقدّمات الدّواوين النّسويّة قد دبّجها ككّاب رجال، الرّجل هو من يحرس عتبات النّص المؤدّث، والرّجل هو من يضيف عليه الشّرعية على الممارسة الشّعريّة الأنثويّة، أمّا المرأة فلا تملك إلاّ أن تتستّر به وتختفي خلفه خوفا وضعفا، إنّها- بذلك- **على حدّ تعبير وغليسي**- تذكرنا بتقاليد المرأة الرّيفيّة حين تخرج مع زوجها، فما ينبغي لها أن تلامسه أو تمشي إلى جانبه بالتّوازي، بل ينبغي أن تتأخّر عنه خطوات؟، وأن تحافظ على المسافة الفارقة بينهما.<sup>1</sup>

ويورد وغليسي بعض أسماء الدّواوين الشّعريّة لشاعرات قدّم لهنّ رجال، كتقديم الشّاعر الكبير المرحوم محمّد الأخضر السّائيّ تقديم الدّوانين "براعم" لمبروكة بوساحة (1969)، و " على مرفأ الأيام لأحلام مستغانمي(1972)... إلخ، ويشير إلى أن منهنّ من فضّلت أن يدبّج ديوانها ناقد أو أكاديميّ معروف، كما فعلت خيرة حور العين مع النّاقذ الدّكتور عبد القادر فيدوح في ديوانها" لم نشته قمرًا"(2001) وراوية يحيايوي مع النّاقذ الدّكتور السّعيد بوطاجين في ديوانها "ربّما"(2007)... إلخ<sup>2</sup>

ومنهنّ من راهنت على اسم إبداعيّ كبير ( و إن كانت صلته بالشّعر ونقده محدودة!) كما فعلت سميرة قبلي مع الرّوائيّ الكبير رشيد بوجدرّة في " إغواءات"(2006)...فجاء في ذلك التّقديم الغاوي(!):

ليس هذا النّصّ شعراً ولا نثراً إنّما هو حثيث أنثى مفعم بالحبّ والشّبق ولوعة الحرف العربيّ وحرقة البراءة. فقط ! (...). الكتابة عند سميرة قبلي زئبق لزج لا يمكن للقارئ فكه ولا حدّي لمسّه، من خلال الألباز والطّلاسم والتّميمات. في هذه القصائد كمون العشق يزكي الهمة المقهورّة بهمة الأنوثة الّتي جرّدت من كلّ عربيّها وزخامتها وعنبرها المفعم بروائح حدّي الثّمالة (...). في هذا النّصّ الرّائع من الطّراز الرّفيّع ينمو الشّبق رويدا رويدا إلى حدّ اللّذة وقشعريرة المتعة وحساسة الاحتشام والابتهاال... متعة النّصّ هنا لها ثقلها لأنّها مفاجئة

1 - - يوسف وغليسي خطاب التّأنيث، ص 95 .

2 - المصدر نفسه ، ص95-96 .

ونزوية، لأدبها مباحة بكلّ بساطة! لأنّ سميرة قبلي كسرت قاموس العشق المستهلك وفتحت آفاقاً جديدة في كتابة النصّ المفحّخ، ليتساءل وغيلسي: هل قول رشيد بوجدره سميرة قبلي ما لم تقله في إغواءاتها؟ هل تعدّد هذا المعجم الجنسيّ الذي تنضح به لغة التّقديم؟ أو أنّ ذلك طبعه الرّوائيّ الذي هيمن عليه حتّى خارج الرّواية، ولم يجد سبيلاً إلى الخروج من جلده اللّغويّ المألوف؟!<sup>1</sup>

ليصرّح وغيلسي أنّ إغواءات سميرة قبلي قد كانت فعلاً حثيثاً أنثى كما قال بوجدره إنّها تأخذ كتابها/ قضيتها بقوة، بجديّة تربأ بنفسها أن تكون نزوة عابرة... تنقاد الذات الشاعرة في هذه النصوص لهواها فتضلّ عن رشاد العقل؛ إنّها الغواية!<sup>2</sup>

### 3-1-5- الدواوين النسائية بين العتبات الذاتية وعقدة الخفاء:

يعترف وغيلسي أنّ الشاعرة سليمة رحّال في ديوانها الشعريّ في " هذه المرّة\*" اعتمدت فيه على عتبة نصّية ذاتية "بما يجعل كلامها عتبة من أروع العتبات الداخليّة، ونصّاً من أبداع النصوص الموازية في تاريخ الكتابة الجزائرية المعاصرة، لننظر مثلاً في جوابها عن السّؤال الأبدي ( لماذا تكتبين؟) لتجيب: لأنّني ساذجة ورعاء بما يكفي.. أليس الحمق والبلاهة أن أقول أسرارها كلّها. بواخلي التي لا يعرفها أحد؟! كيف لإمرأة لديها من السّلامة العقليّة، أن تفعل ذلك؟! ... إنّ القصيدة الأجل في رلي، هي التي إذا نظرت إليها وجدت في ملامحها العمق، والتي لا تجهد نفسها لإخفاء ابتسامتها، إنّ النصّ الشعريّ يتحوّل بسرعة غريبة إلى مهرجان الصّور المستغلقة والتّهويمات والتأوهات الطويلة والنقاط الكثيرة (نقاط الحذف، للتّردّد، لا لشيء...) وفراغات جمّة.. إنّ نصّ مدجج بالفراغات واللّغة فيه متعبة الملامح، مجروحة الإحساس، ذليلة، مهانة الكرامة، ممزّقة الثياب كأدبها سبّية حرب! ولكن هل يمكن للشاعر أن يكتب قصيدة كما يريد؟...<sup>3</sup>

كما يشير وغيلسي كذلك، إلى أنّ هناك عشرات الحالات الأخرى من الدواوين النسائية لم تجد من يرافقها في مقدمات الرّحلة الشعريّة من فحول النقاد، فخرجت سافرة عارية إلا

1 - - يوسف وغيلسي: خطاب التّأنيث، ص 98.

2 - المصدر نفسه: ص 99.

\* يشير وغيلسي إلى أنّ التّيوان " هذه المرّة" لسليمة رحّال، صادر عن منشورات الاختلاف، الجزائر، سنة 2000، ص 109-110.

3 - المصدر نفسه، ص 100-101.

من جوهرها الشعريّ، دون محرم نقديّ!... وتوصّل إلى أنّه إذا ما تجاوزنا كمّا هائلا من تلك الدواوين البتراء (التي لا عتبة لها)، فإنّنا نصطدم بالعتبة التكوّريّة للديوان الأنثوي في نحو خمس وثلاثين حالة، مقابل ما لا يتجاوز ثلاث حالات للعتبة الغيريّة الأنثويّة، ونحو ستّ حالات للعتبات التانيّة... ومعنى ذلك أنّ تذكير العتبة قد حدث بنسبة تقارب 80%...<sup>1</sup> فهكذا ندخل بيوت الشعر الدّسوي من أبوابها التكوّريّة... وتفضح العتبات المنكّرة نصوصها المؤنّثة لتكشف عن شروخ نفسيّة عميقة في أعماق المرأة الشاعرة التي لا تزال تمارس لعبة الكتابة تحت تأثير عقدة خصاء (Complexe de castration) راسخة... ليؤكد وغيلسي بأنّها الأنثى حين تسترجل وتثور وتكفر بثقافة (العرباب)، فتنبذ الكفالة والوصاية والقوامة والوساطة، وتقدّم نفسها عارية إلاّ من نصوصها، ولكنّ مثل هذا الفعل استثناء في مملكة الأنوثة التي يحرس أبوابها التكوّريّة...<sup>2</sup>

من خلال الهجرة مع الشاعر والتّاقّد الجزائريّ يوسف وغيلسي ومحاولة سبر أغوار بعض كتاباته، النقدية والفنيّة وفكّ بعض شفراتها، توصّلت إلى أنّه بدأ متأثرا بالنقد الغربي وتقداده ومقولاتهم أمثال رولان بارت وجوليا كريستيفا وغيرهما، فقامت بتسليط الضّوء على بعض نواحي التجربة التّقديّة والشعريّة؛ حيث يعدّ من الذين أسهموا في إثراء الشعر الجزائريّ والتّقّد الجزائريّ والعربيّ .

أمّا بخصوص تجربته الشعريّة فله ديوانين هما " أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" و " تغريبة جعفر الطيّار" ليكشف سرّ كتاباته من خلالها، فهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بقضايا الجزائر وآلامها وتعكس تجربته التانيّة وتجارب الآخرين، فديوانه " تغريبة جعفر الطيّار" يعدّ صورة صادقة لخطاب الأزمة التي عصفت بجزائر العقد الأخير من القرن العشرين، كما أنّ تنوع روافد الديوان الثقافيّة (القرآن الكريم، النّص الأدبيّ، التراث) يعكس غنى ثقافة الشاعر ومخزونه المعرفي يستدعيها الشاعر ويتناصّ معها ويحاورها لبنائها وفق رؤيته وروح عصره؛ يظلّ القرآن الكريم المعين السّلسيل الذي غرف منه الشاعر، كما أنّ وغيلسي يمتلك قدرة فائقة على تطويع إيقاعه الشعريّ. ليُسقط هذا الفضاء الشعريّ على واقع جزائريّ معاصر يتخذ دلالات رمزيّة.

1 - يوسف وغيلسي: خطاب التّأنيث، ص101 .

2 - المصدر نفسه، ص103 .

أمّا عن تجربته النقديّة اتّضح من خلال كتاباته و أفكاره وآرائه الّتي تمثّل حدثاً فكريّاً عربيّاً ونقديّاً يبلور تجربة فريدة في إطار النّقد الأدبيّ المعاصر، لأنّه يجمع بين الممارسة النظرية والتّطبيقية، ويعدّ من أكثر النّقاد جرأة- جرّاته على الشّاعرة المرأة ومحاكمتها نقديّاً حول اختيار العتبات النصّية التّكويرية أو الذاتيّة لدواوينها- في السّاحة النقديّة ؛ وذلك من خلال الطّريقة الّتي يقرأ بها تنمّ عن استيعابه التّام في تعميق رؤاه للمناهج النقديّة.

#### 4- الحدائث الشعريّة عند حمّادي بين الدّلغة الرّؤيوية واستدعاء الشخصيات التّراثية :

##### 4-1- الحدائث الشعريّة عند حمّادي و الدّلغة الرّؤيوية الاستشراقية:

##### 4-1-2- تحديد ماهية الشعر:

منذ البدايات الأولى، ومع ظهور المؤلّف التقدي لعبد الله حمّادي " الشعرية العربية بين الاتّباع والابتداع"، حاول أن يضع للشعر تعريفاً، رغم تأكّده أنه كلام بديع، يحمل أسراراً، يبدو أحياناً سهلاً و أحياناً أخرى غامضاً، يُنسج بإحكام، وذلك من خلال قوله:

" الشعر كما نعلم يستقيم بكلام بديع، ولفظ رفيع، تعجز الخواطر عن مباراته وتقتصر الأفهام أحياناً عن إدراكه إلا بعد معاناة ومراعاة لسره، لأنّه وهج فياض يجيش عن غير تعسّف ولا تكلف، ولا تعجرف في انسجام محكم الطّبع والصفّة، يأتي أحياناً سهلاً، ويشحن أحياناً بالرّمز المبهم الّذي ليس من الضّروريّ أن يُفسّر بحدّ القول بل يكفي فيه بالايحاء والتّحاس" <sup>1</sup>.

كما يؤكّد "حمّادي" أنّ الشعر تجاوز وخرق للعادة وثورة على المألوف، ومحاولة مستمرّة لهمد الاحتذاء وتشكيل نصّ شعريّ جديد، لأنّه " في أبهى تجلّياته الكلام المصقّى

<sup>1</sup> - عبد الله حمّادي: الشعرية العربية بين الاتّباع والابتداع- دراسة نقدية، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، ط1، 2001، ص 32.

المتألف، هو خرق للعادة، ومحاولة مستمرة لهدم الاحتذاء وقد جرى العمل في ممارساته من قبل الشعراء مجرى قلب العصا حية، إنه تشكيل جديد للسكون بواسطة الكلمات<sup>1</sup>

و يؤكد حمّادي أنّ " الشعر الحقيقي هو ذلك الأثر الجمالي الذي يصدر عن كنه الأشياء، وليس عن حيز الكلمات، و أجود الشعر و أعلقه بالنفس هو الذي يُحافظ فيه الشاعر على توافق وتناغم بين الصوتي والدلالي"<sup>2</sup>

وتجدر الإشارة إلى أنّ كلّ محاولة لتعريف الشعر محاولة محكوم عليها بالفشل سلفا في دفاتر التقاد، ويبقى الشعر أكثر الأنواع التعبيرية قابلة للجدل، فليس هناك حقيقة نهائية في التعامل مع هذا الطائر الخرافي، ومصدر هذه الصعوبة هو أننا لم نستطع حتى الآن أن نعثر على ماهية الشعر، رغم تناسل الماهيات والتعاريف من أقدم العصور إلى حديثها، وسيبقى الشعر كذلك سابحا في فضاء اللامحدود، وتبقى لعبة المطاردة بين التقد والشعر لعبة أبدية<sup>3</sup>، ففكرة اللامحدود في الشعر استهوت الكثير من شعراء الحداثة، فعبّد الله حمّادي يرى أنّ الشعر قد أثبت وعلى مرّ العصور أنه ضدّ الحدود والقيود والسدود...<sup>4</sup> ، فهذه الصعوبة في إدراك ماهية الشعر لم تمنع عبد الله حمّادي من إعطاء تعريف جديد للشعر تجاوز فيه كلّ المفاهيم السالفة، بل حاول في بيانه عن الحداثة الشعرية رسم مفهوم حدائي للشعر والشعرية<sup>5</sup>

فقد اختزل عبد الله حمّادي جملة من الماهيات الجزئية للكون الشعري في مقدّمة ديوان " البرزخ والسكينّ الديوان الذي أحدث ضجة كبيرة في الوطن العربي،<sup>6</sup> ومما ورد فيه حول ماهية الشعر " ماذا أقول عن الشعر أهو سحر إيحائيّ يحتوي الشيء وضده أم هو حساسية جمالية مغايرة للمألوف ومرادفة للخلق على غير منوال سابق؟؟ إنه في أبهى تجلياته الكلام المصقّى المتألق، وهو خرق للعادة ومحاولة مستمرة لهدم الاحتذاء

1 - عبد الله حمّادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع- دراسة نقدية، ص 195 .

2 - المصدر نفسه ، ص 197 .

3 - سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان " البرزخ و السكين" للشاعر عبد الله حمّادي، عالم الكتب الحديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، د ت، ص 54 .

4 - عبد الله حمّادي، ديوان تحزّب العشق باليلي، منشورات دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1982، ص 39 .

5 - ينظر: تقديم عبد السلام صحراوي لكتاب سلطة النصّ في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمّادي، منشورات النادي الأدبي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001، ص 307 .

6 - سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان " البرزخ و السكين" للشاعر عبد الله حمّادي ، ص 54 .

وقد جرى العمل في ممارسته من قبل الشعراء مجرى قلب العصا حيّة، إنّه تشكيل جديد للسكون بواسطة الكلمات...<sup>1</sup>

فلقد استهلّ عبد الله حمّادي تعريفه بالتساؤل عمّا يمكن قوله عن الشعر، استهلال في جوهره عمق إدراك الشاعر لصعوبة المغامرة نظرا لتشعب الظاهرة الشعرية ومدى زئبقيتها، وبالتالي استعصائها على الإمساك والاحاطة...فقصيدة الحدائث سحر ينفذ إلى أعماق النفس، فيسبر أغوارها ويجلّي مكامن التور فيها، ويسعى من خلالها إلى صوغ علاقة جديدة مع العالم نابعة من ذاته، تختلف عن الحقيقة في ثوبها الواقعي، هذه التجربة الجديدة تجمع بين المتناقضات وتؤلّف بين الأضداد، وذلك بواسطة المبدع الذي يتحوّل إلى ساحر جديد، يدرك أنّ العملية الإبداعية هي عملية سحر بالحروف في لحظة تحويل العالم المرئي إلى واقع شعريّ عن طريق الرؤيا التي تشبه الشعر في اشتراكها معه في التطلع إلى الغيب.<sup>2</sup>

ليواصل عبد الله حمّادي\* في محاولته لتحديد ماهية الشعر، الذي يرى أنّه يمتلك لغة خاصّة، والوقوف في حضرته تستوجب الطهارة، فيراه " ليس التعبير الأمين عن عالم عاديّ بقدر ما هو تعبير غير عاديّ عن عالم عاديّ وخطاب بمثابة وصل ممتدّ خال من أدوات الفصل، وهو ليس اللّغة الجميلة التي كثيرا ما يخطئ النقاد في نسبتها للشعر، فلغة الشعر لغة من نوع خاص، يبدعها الشاعر من أجل التعبير عن أشياء لا يمكن قولها بشكل آخر، لأنّ الشعر إن جاز لنا التّصوّر والتّقدير نو طبيعة ملكية فإمّا أن يكون وحده صاحب السيادة و إلاّ فإنّه يتنازل عنها ببساطة فالوقوف في حضرة الشعر يستوجب الطهارة من الدّنس والتّخلّص من التّنوب والجريمة..."<sup>3</sup>

1 - عبد الله حمّادي: ديوان البرزخ والسكين، دار هومة للنشر، الجزائر، ط3، 2002، ص 05 .  
2 - سامية راجح ساعد: تجليات الحدائث الشعرية في ديوان " البرزخ و السكين" للشاعر عبد الله حمّادي، مرجع سبق ذكره، ص 55 .  
\* عبد الله حمّادي : من مواليد 10 مارس 1947 بقسنطينة، (شاعر وناقد و أستاذ جامعي) تخرّج من جامعة مدريد المركزية بإسبانيا عام 1980 ، أستاذ بكلية الآداب واللغات جامعة منتوري قسنطينة من 1973 إلى 2008، حصل على شهادة دكتوراه دولة عام 1980 من جامعة مدريد بإسبانيا حاصل على رتبة أستاذ التعليم العالي عام 1983 ، رئيس سابق لإتحاد الكتاب الجزائريين ما بين 1996 ، 2000 ، مدير سابق للمركز الوطني للدراسات والبحث في تاريخ الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 2001 ، مدير سابق لمديرية الثقافة بولاية قسنطينة 1991-1993 ، رئيس سابق للجنة الوطنية الجامعية ترقية الأساتذة والأساتذة المحاضرين 1996-2000 ، رئيس مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات 2001-2008 ، له دوواين شعرية منها: ديوان تحزّب العشق باليلي ، البرزخ والسكين، ديوان أنطق عن الهوى و كتب : مدخل إلى الشعر الإسباني ، المورسكيون ومحاكم التفتيش في الأندلس، بابلونيرودا شاعر الشيلي الأكبر(مقاربة نقدية)، غابريال غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية ، ورواية : تفتست ... ينظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، تاريخ الإطلاع : 2018/09/05 على الساعة : 59: 23 على الرابطة :

<https://ar.wikipedia.org>

3 - عبد الله حمّادي: ديوان البرزخ والسكين، ص 05 .



ويحدّد عبد الله حمّادي وظيفة الشعر، باعتبار اللّغة الشعريّة تقوم على التجربة الباطنيّة، كما أنّ الخطاب الشعري الحدائيّ استشرافيّ، برزخ تتّوحد فيه الكلمات، يعبر عن مشكلات وقضايا الإنسان المعاصر، فاعتبره " لا يسرد ولا يصف ولا يعلم ولا يتضمّن حقائق ثابتة، إنّهُ ينطق بلسان العالم دون أن يذكر حالا من أحواله المجرّدة، أو وجها من وجوهه، يُقرأ إذا قرئ لذاته، ويوفّر متعة جماليّة خالصة وخاصّة به، إنّ الشعر لا يتكلّم عن العالم بقدر ما يتكلّم بلسان العالم وليس من مهامه تفسير العالم وتوضيحه لك بل المنتظر منه صوغ تجربة مع العالم تعتمد صلة حميميّة بمكوناته تسبق كلّ فكرة عنه، لأنّ وظيفته الجوهرية هي الإيحاء وليس المطابقة..."<sup>1</sup>

ومن وظائف الشعر الحدائيّ سعيه الدائم وراء استشراف المستقبل، فوظيفته تختلف عن الوظائف التي تنهض بها مختلف العلوم والفنون والأخلاق، فالشعر الحدائيّ ليس غرضا من أغراض الشعر، أو يقال في مناسبة من المناسبات وليس كلمات عذبة تتبادلها الألسن، بل تعدّى ذلك ليصبح سلاحا لغويّا ذا وظيفة ايحائيّة وإنسانيّة تعبر عن المسكوت وتستشرف المستقبل الآتي.<sup>2</sup>

#### 4-1-3- لغة الشعر الحدائي عند حمّادي :

إنّ ما يرفضه عبد الله حمّادي هو التقليد لأجل التقليد وإحاطة الشعر بأسوار شامخة تحجبه عن روح العصر، وهو في هذا الطّرح لا يدعو إلى مقاطعة التراث، وإلّا يدعو إلى إعادة بعثه وتشكيله في ضوء رؤى معاصرة تحيله مملكة حيّة بعدما كان مستودعا ميتا،<sup>3</sup> وهذا ماذهب إليه في قوله: " الحدائّة أخي القارئ ليست معناها طرح الموروث والسّطو على أنقاضه الثّابتة بمعاول الرّدة والتّشكّك والوقوف منه موقف الخصم والتّضاد، إنّ الحدائّة بمفهومها الصّحيح، وعند من ابتكرها هي البحث المستمرّ عن إيجاد

1 - عبد الله حمّادي: ديوان البرزخ والسّكين، ص 06 .

2 - سامية راجح ساعد: تجلّيات الحدائّة الشعريّة في ديوان " البرزخ و السّكين" للشاعر عبد الله حمّادي ، ص 56 .

3 - المرجع نفسه : ص 56 .

خيطة التّواصل حيث ينصهر الحاضر في الماضي ليشرق غدا مسكونا بحرارة الاستمرارية،  
ونبض المعاصرة...<sup>1</sup>

ويشير عبد الله حمّادي إلى أنّ الشعر سموّ وتجربة باطنية يحدث تشويشا وخلخلة في قاموس اللّغة، وذلك على - حدّ تعبيره- إته السموّ بتعبيرية الأشياء حين تسند صفات لأشياء غير معهودة تربك القرائن بين المسند والمسند إليه، وكذلك إسناد وظائف للألفاظ تعجز معانيها عن أدائها... ويستحضر مقولة التفريّ المشهورة " إذا اتسعت الفكرة ضاقت العبارة"، فقانون اللّغة الشعريّة يقوم أساسا على التجربة الباطنية أكثر من الظاهرية من هناك تطلّ لا معقوليّة القصيدة في الشعر الحقيقيّ أساسية لكنّها ليست مجانيّة ولا ضبابية...<sup>2</sup>، فنتحوّل الكلمة الشعريّة فيه إلى موت وانبعاث في آن واحد و إلى هدم وبناء متواصل النزاع... لأنّ الخطاب الشعريّ الحداثيّ يسعى إلى استشراف المستقبل، وعلى هذا الأساس رُفِع الشعر في الفلسفة الطواهرية مثلا إلى مرتبة أضحى فيها منافسا لما هو مقدّس، ليتساءل عبد الله حمّادي " أليس الشعر الحداثيّ تنظيرا أو ممارسة بعثا للحياة في أبهى صورها، وخيطة رقيقا يعرض عليه الإنسان بالتواجد في عالم أجهز على كلّ القيم النبيلة بواسطة آلة تقنيّة جهميّة تبتّ الرّعب والدمار في كلّ أصقاع العالم..."<sup>3</sup>

لذا نجد عبد الله حمّادي يتحدّث عن طبيعة القصيدة الحداثيّة التي ترفض أن تكون على منوال سابق، لا لشيء إلاّ لأنها مسكونة هي وصاحبها بجمالية مغايرة، رفض وهدم الاحتذاء خلخلة مستمرة، فيرى أنّ " هذا كلّّه يفسّر لنا كيف تمّت عمليّة تحرير الشعر اليوم، فظهر بمظهره الانقلابيّ... والمحمول بغريزة مبدأ رفض وهدم الاحتذاء مهما علت قدرته، ومن ثمّ كان مآل الحداثة الشعريّة المعاصرة هو البحث والتجريب المستمرين من أجل خلخلة البنيات التوقية والجمالية السائدة..."<sup>4</sup>

فالكتابة الشعريّة الحداثيّة عند حمّادي تخطّ لحصون التقليد وتجاوز مستمرّ ونبذ دائم للعادة، وما هذا إلى أسلوب جديد من أساليب المغامرة في شكل النصّ، مغامرة باللّغة وفي

1 - عبد الله حمّادي: مدخل إلى الشعر الاسباني، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985، ص 08، 10 .

2 - عبد الله حمّادي: ديوان البرزخ والسكين، ص 06 .

3 - المصدر نفسه، ص 07.

4 - المصدر نفسه، ص 09.

نسيجها مغامرة بالصورة الشعرية، وذلك عن طريق كسر الحدود المنطقية بين طرفيها، مغامرة في الموسيقى وذلك يجعل النصّ الحداثي ينطق ويهتف بإيقاع وجرح وآلم العصر...<sup>1</sup> فالشعر " كلما إدهمّ وغمض فسح فيه المجال للتأويل، لأنّ الشعر في الحقيقة هو التعبير عمّا لا يمكن التعبير عنه، إنه لسان المستحيل، ففي رأي عبد الله حمّادي قد يكون بمثابة الغيبوبة زمن اليقظة الداهلة حيث تتسرّب من أجوائها تمتات خافتة جديرة بالتروّي والإمعان الدقيق في تتبع مسارها العنكبوتية..."<sup>2</sup>

نلحظ من خلال محاولة تحديد عبد الله حمّادي لماهية الشعر والكتابة الشعرية الحداثية أنه حدّد شعرية النصّ من خلال لغته، الذي اشترط فيها التألق وديمومة التجديد تحمل رؤيا للكون؛ ذلك لأنّ كلّ مغامرة إبداعية يقوم بها الشاعر هي تجربة جديدة، " وكلّ تجربة جديدة تتطلب بالضرورة لغة جديدة، إذ إنّه ليس من المعقول أن تعبّر اللّغة القديمة عن تجربة جديدة"<sup>3</sup>

فاللغة الشعرية عند حمّادي هي رؤيا للكون إنها " ...برزخ تتوحد فيه الكائنات وتمحي في جلاله الفواصل والحدود بين الموجودات، لهذا تهوي في أنظارنا حصون التقليد في الشعر والثقافة والسياسة ويسقط الأصل وتتسع آفاق المغامرة، وما هذه الأفعال الصدامية سوى علامة من علامات اليقظة وأسلوب مخصوص من أساليب استعادة الإنسان الذي مات في الإنسان الذي يسعى، ولقد ترتّب على هذا التوجّه المغاير انشغالات جديدة أكثر عمقا وفعالية إذ أصبح من اللازم أن يجري الشاعر خصوصا والمبدع عموما حوارا بين تاريخه بشقيه: القومي والإنساني وفي العودة إلى بدايات هذا الحوار يفاجأ المبدع والمتلقي على حدّ سواء بغور التصدّعات واتّساع الشروخ..."<sup>4</sup>

فلقد هلّل الشاعر عبد الله حمّادي مثله مثل الشعراء الحداثيين للغة شعرية قائمة على منطق الانزياح أو اللاعقلانية، فبواسطة هذه العلاقات الجديدة بين مفردات المنجز النصّي تتحقّق للقصيدة الحداثيّة معادلتها الجماليّة الرّامية إلى تكثيف الإيحاءات والدلالات

1 - سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان " البرزخ و السكين" للشاعر عبد الله حمّادي، ص 58 .  
 2 - عبد الله حمّادي: بابلونيرودا شاعر الشيلي الأكبر (مقاربة نقدية)، دار الألفية للنشر والتوزيع، فسنطينة، ط 3، 2011، ص 78، 79 .  
 3 - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، فضايه وظواهره الفدّية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص 178 .  
 4 - عبد الله حمّادي: ديوان البرزخ والسكين، ص 08، 09 .

اللامتناهية<sup>1</sup>، فكون اللغة الشعرية الحمادية رؤية للكون لأنها " إدراك كدّي لكنه الوجود، وكشف لعالم يظلّ دائما بحاجة إلى الكشف وتجاوز هذا الواقع بغية خلق واقع آخر، ورفض وتنبؤ وحنين للمستقبل، إنها عملية انقلابية، الهدف منها إحالة العالم إلى شعر، إنها أداة لخلق صورة جديدة للعالم القديم"<sup>2</sup>

ومن خلال مؤلف عبد الله حمّادي " بابلو نيرودا ، شاعر الشيلي الأكبر- مقارنة نقدية"، نستشفّ بعض الرؤى النقدية، التي من خلالها بدأ متأثرا به، حيث أدرك المعاناة التي يتحملها الشاعر الحديث أثناء نسج نصّه الشعريّ وعملية الخلق أو الإبداع، فأكد ذلك بقوله: "كنت أدرك أنّ مهام الشعر الحديث هي إبداع من اللاشيء شيئا أو الخلق وعدم التنبؤ، مع الغوص في الأعماق الدفينة لإصطياد السمك الغليظ..."<sup>3</sup>، و أثناء تحليل حمّادي لنصوص " بابلو نيرودا" يؤكد كذلك، أنّ " الشاعر المعاصر أصبح من مهامه ترجمة الضياء، وهي عملية كما نفهم تتفق و مفهوم ترجمة الواقع الكامن وراء الواقع، كما أنّها لا تتبعد عن أمل ذاك السمك الذي يثقب جدار الجليد، ويصبر على الشدائد حتى يظفر في يوم ما عمّا هو أكبر من الأسماك..."<sup>4</sup>

واتّضح تأثر حمّادي بالشاعر نيرودا في قوله: " إنّ نيرودا يرى في رسالة الشعر حمامة سلام وبإمكانه أن يكون رسول أمان، ورحم يوصل عرى المودة و الإخاء..."<sup>5</sup>

وواصل حمّادي تحليله لنصوص نيرودا، موضحا المعاناة والمرارة التي يتكبدها الشاعر أثناء عملية الخلق الفنيّ، كون الشعر يحمل رسالة نبيلة، فيقول: " حقّا إنّ ساعات الخلق الفنيّ علقميّ مزاجها، لكن لذة تلقّيها و أزلية خلودها يكفيانها شرّ المعاناة، خلود نيرودا في أوراقه الزاهرة، خلود نيرودا في أوراق الحبّ كلّها، أوراق الامبريالية وتحرير الشعوب

<sup>1</sup> - سامية راجح ساعد: تجليات الحدائث الشعرية في ديوان " البرزخ و السكين" للشاعر عبد الله حمّادي ، ص 65 .

<sup>2</sup> - بشير تاوريريت: مدارك التّظهير عند علي أحمد أونيّس، رسالة ماجستير، معهد اللّغة والأدب العربيّ، جامعة منتوري، قسنطينة، 1999، ص 222 .

<sup>3</sup> - عبد الله حمّادي: بابلونيرودا شاعر الشيلي الأكبر (مقاربة نقدية)، ص 87.

<sup>4</sup> - المصدر نفسه ، ص 93.

<sup>5</sup> - المصدر نفسه ، ص 98 .

المغلوبة على أمرها، وجعل رسالة الشّعر حمّامة سلام لا رصاصية إعدام...<sup>1</sup>

وركز حمّادي على القصديّة من إنتاج النّصّ، وهي من المعايير النصّيّة التي حدّدها روبرت دوجراند أي الهدف من إنشاء النّصّ و إشراك القارئ في العمليّة التّواصلية و وركّز كذلك على مقبوليته لدى المتلقي، المتمثلة في موقف مستقبل النّصّ وهنا حدّدها بـ "المتعة"، كون "المبدع في عصرنا هذا لم يعد يهتمّ بالبحث عن الكلمات الطّائفة ذات الجرس الجهوريّ، ولا على تشكيل أو تنميق الأسلوب بالزّخرف البيانيّ ..و إنّما البحث على هدف أساسيّ ألا وهو إيجاد ما يُسمّى بالانفعال أو التّلقي الباعث للتأثر بما يُسمع أو بما يُقرأ أو عبّر عنه ت.س. إليوت في مقاله عن مهمّة الشّعر الاجتماعيّة بإثارة المتعة

2...<sup>2</sup>

كما حدّد حمّادي اللّغة التي يجب أن يُخاطب بها الشّاعر المتلقي؛ فيفترض أن يكون خبيراً بالأحاسيس، مستخدماً لغة التّجاوب قصد إشراك القارئ في العمليّة ومُعاشية اللّحظة، فبدأ متأثراً بالشّاعر لوركا، فيقول: " الشّاعر يجب أن يُخاطب المتلقي بلغة التّجاوب، كما يجب أن يكون أستاذاً للأحاسيس كما يقول لوركا ومراقباً لما يجدّ على مسرح الحياة من أحداث، سائراً في الزّمرة الأولى و إذا أراد القارئ أن يعيش معه فعليه أن يُعاشه ويرقى إلى جواره أو على الأقلّ أن يكون على مقربة منه حتّى يسمع صوته الصّحيح، ويبقى ما يوجد في القصيدة من تلميح و إشارة و إغراب أو تحليق في أجواء ما أطلق عليه باللامعقول، و إن كنت في الحقيقة على ثقة لا أوّمن بهذه التّسمية لأيّ على ثقة من أنّ كلّ سعي له أهدافه ...<sup>3</sup>

5- النّصّ عند حمّادي بين الانفتاح وتكثيف الدلالات واستدعاء الشّخصيات التراثية

1-5 - استحضار الشّاعر لـ"ليلي":

إنّ الخطاب الشّعريّ المعاصر يعدّ في بعض أساليبه ورؤاه صدى لنصوص الشّعراء القدامى والنّصّ القديم متواجد قسراً في كثير من النّصوص بمستويات مختلفة، فقد يكون

1 - عبد الله حمّادي، بابلونيرودا شاعر الشّيلي الأكبر (مقاربة نقدية)، ص 99 .

2 - المصدر نفسه، ص 88 .

3 - المصدر نفسه، ص 92 .

محاكمات مباشرة للقديم وتمثلاً نصياً له، في شكل إعادة لبيت أو أبيات أو شطر أو أشطر، وقد يجيء هذا التمثل في شكل إشارات تحيل المتلقي مباشرة إلى النصّ الأوّل...<sup>1</sup>

وحديثاً الشاعر يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والمهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي ومن ثمّ انعكست طبيعة المرحلة التاريخية والحضارات التي عاشتها أمّتنا في الحقبة الأخيرة، وإحباط الكثير من أحلامها وخيبة أملها في الكثير ممّا كانت تأمل فيه الخير، وسيطرة بعض القوى الجائرة على بعض مقدراتها، انعكس كلّ ذلك على نوعيّة الشخصيات التاريخية التي استمدّها شاعرنا المعاصر...<sup>2</sup>

وربّما كانت بعض الشخصيات التراثية أكثر حضوراً من غيرها ولعلّ من أهمّها "ليلي" التي استولت على الوجدان الشعريّ قديماً وحديثاً، وكاد يكون لكلّ شاعر ليلاه، فليلي هي الأرض، وهي الذات العربيّة، وهي غابة التجلّي لدى الشاعر، وقد اكتسبت رمزيتها الصوفيّة لدى الشعراء الصوفيّين قديماً وحديثاً، وقد دأب الشعراء الجزائريّون المعاصرون على محاولة وعي هذا الرّمز واستخدامه كمعادل قني وتناصيّ في أشعارهم...<sup>3</sup>

أمّا تمثّل واستدعاء الشاعر عبد الله حمّادي لرمز ليلي فيعكسه أوّلاً تقديمه لقصيدة "تحزّب العشق ياليلي"، ثمّ أبيات القصيدة ذاتها،<sup>4</sup> فقد قال في التقديم: "من قصّة حبّ بسيطة راحت ليلي تفرض حضورها في معترك الحياة العربيّة، فتحوّلت مسلوّبة على أرض فلسطين، ثائرة محترفة على هضاب الأوراس، وتزال بين المحيط والخليج تستجيب لتماس التّداعي الكامن في وجدان العربيّ المضطهد... إلى أن استحالت رمز التراب الغاضب الّذي يتعبّ بالحاضر ويشقى بالفتاة للماضي..."<sup>5</sup>

ومن القصيدة نقرأ :

ينتابني العشق، ياليلي بأنهار

فتستفزّ خيول الرّوم أسراري

1 - مجيد قري: مسار الرّمز وتطوّره في الشعر الجزائريّ الحديث ( 1962- 2004 )، دراسة تحليليّة فنيّة، دكتوراه علوم في الأدب العربيّ، إشراف: كمال عجالي، جامعة الحاج خضر باتنة، 2009- 2010، ص 95.  
2 - علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربيّ المعاصر، دار الفكر العربيّ، القاهرة، 1997، ص 106.  
3 - مجيد قري: مسار الرّمز وتطوّره في الشعر الجزائريّ الحديث ( 1962- 2004 )، ص 100.  
4 - المرجع نفسه، ص 100.  
5 - عبد الله حمّادي: ديوان تحزّب العشق ياليلي، ص 208، إلى 215.

الشعر ليلى.. لو استفزت عاطفتي  
 وطول عشق إلى مصداق أفكاري  
 عذابك اليوم ممتد بأسئلتني  
 فشوش التيه بحارا بأشعاري!  
 أنا المسافر ياليلي وفي طلبي  
 جند البداوة، تذكي غيظ إعصاري  
 (...) مهزمة الوصل، أحلامي تطاردها  
 حواجز القحط من قطر لأقطار<sup>1</sup>

ويقول كذلك:

أنا عشقتك ياليلي ومعصيتي  
 أني وقفت كباكي الرسم للدار!  
 مرّغت صبري على أنقاد حيكو  
 وغبت في العهد مسكونا بأسفار<sup>2</sup>

فالشاعر هنا يستدعي ويستحضر رمز " ليلي " لأنها غابة التجلّي لديه، مُحاطة بالسفر والتهيه، والأحزان والوحشة والأسئلة وطول العشق.. وهي أجواء صوفية رمزية أعطت ليلي ظللا أخرى، بعدما كانت قصة حب بسيطة استحالت رمزا، فاستخدمها عبد الله حمّادي كمعادل فني وتناصي في شعره .

## 5-2- تكثيف الدلالات وانفتاح النصّ عند حمّادي:

لقد حفل ديوان " البرزخ والسكين " بتكثيف دلالي، سعى من خلال نصّه إلى خلق رؤيا عالم جديد... حيث ابتعدت لغة الشعرية عن المألوف العادي في معانيها وأفكارها الفلسفية الصوفية... فاللغة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين لا تتناول مظهر الشيء وإنما

1 - عبد الله حمّادي: ديوان تحزّب العشق ياليلي، ص 208، 209.

2 - المصدر نفسه، ص 210، 211.

تغوص في عوالمه الماهويّة، وبهذا يبدو أنها تنفيه فيما هي تثبته وتؤكدّه، وأنها تغيبه فيما هي تظهره وتجلّيه، والكلمة عند شاعرنا عبد الله حمّادي بداية، يريد أن يطابقها ببدايات العالم... وبهذا أعطى لبرزخه فعالية حدائية ذاتية<sup>1</sup>...

### 5-1-1- التناص في البرزخ والسكين :

### 5-1-2- التناص مع القرآن الكريم والحديث النبوي :

يقول عبد الله حمّادي :

في عماء بالقصر

والمذ...

تمتّل بشرا سويا ،

يتماهى البرزخ الوهاج

موفد «بدحية الكلبى» ... !

يهب المطلق ...

كان ذلك ... قبل العماء ...

قبل أغنية من ظلل من غمام ..

وفصوص من حكمة

تلعق منطق النور

يورق فيها سديم الواحد الفرد

وتقطف أسيما

<sup>1</sup> - سامية راجح ساعد: تجليات الحدائى الشعرية في ديوان " البرزخ و السكين" للشاعر عبد الله حمّادي ، ص 99 .



يُسجى بها شجر الغضا

بردا ..سلاما..

منبع النار

ومنهل الصالحين (...) <sup>1</sup>

فهو يستدعي ويستلهم ويتناص، من خلال النص الشعري السابق مع عدّة نصوص، فهو في البداية يستدعي حديثاً للنبي صلى الله عليه وسلّم وهو إجابة له عن سؤال: " أين كان ربنا قبل أن أن يخلق الخلق؟ فكان رده صلى الله عليه وسلّم: في عماء بالقصر والمد ما فوقه هواء ما تحته هواء " ، كما يستحضر القرآن الكريم من خلال استلهم قوله تعالى من سورة مريم: ﴿... فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا﴾ <sup>2</sup>

فالشاعر حمّادي يستحضر الصحابيّ دحية الكلبيّ الذي يضرب به المثل في حسن الصورة، فكان جبريل - عليه السلام- ينزل على صورته على النبيّ صلى الله عليه وسلّم ليبدو عبد الله حمّادي متأثراً بشيخ الصوفية الأكبر ابن عربي من خلال استدعاء أحد مؤلفاته فصوص الحكم، كما أنه يستلهم شجرة الغضا التي إذا استعمل حطبها للوقود لن تنطفئ ناره مهما بدت للعيان غير مشتعلة، كما يتناص مع قوله تعالى من سورة الأنبياء: ﴿قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَيَّ إِبْرَاهِيمَ﴾ <sup>3</sup>

الشاعر عبد الله حمّادي من خلال تناص وانفتاح نصّه على القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، تبين أنه يحمل وهج تجربة صوفيّة " تنبثق من خصوبة الخلق لديه من فلسفة التّعالى، حيث يصير النصّ مقدّساً؛ لأنّه يحمل وهج تجربة صوفيّة قوامها الكشف

<sup>1</sup> - عبد الله حمّادي : ديوان البرزخ والسكين، ص 125، 126 .

<sup>2</sup> - سورة مريم: الآية : 17 .

<sup>3</sup> - سورة مريم : الآية 69 .

والإشراق...يعتبر الكتابة الشعريّة شيئاً مقدّساً، لا يجب أن تُداس حرمة، كما أنّ القصيدة هي أشبه بالنص المقدّس الذي لا يجوز لمس ه إلا من كان مطهراً..<sup>1</sup>

5-1-3- الشعر عند حمّادي وألق التجليّ في أنطق عن الهوى :

يشير عبد الله حمّادي أنّ "الشعر كينونة لا تعرّف، ولا يمكن إدراك كنهه، لأنّه ضرب من المستحيل، وألق من التجلي الرّابط بين البدايات والنّهيات والرّافض لقانون المدّ والجزر؛ لأنّه برزخ يمتدّ بين الذي كان وسيكون؛ وإن شئت تحديداً أدقّ، هو اللّحظة الهاربة من التّحديد ومن التّشويؤ فلا هي بالتّلاشي ولا هي بالمحدود...<sup>2</sup>

يقول حمّادي في قصيدة "كاف الكون":

حبيبي .. لا تسألني عن جذوة للنّار

عن شجر الخطيئة

عن موعد البدايات

عن تفاحة الأقدار

...هناك في الأفاق

موعدنا اللقاء،

ورشفة من وارف الزّلال

ينهكها التّبول

وطائر من شتاء...<sup>3</sup>

نجد إشارة لقصة سيّدنا "آدم" و أمّنا "حواء" عليهما السلام – وقصّة اخراجهما من الجنّة، والواقع أنّ الجنّة الّتي أسكنها آدم كانت مرتفعة عن سائر بقاع الأرض، ذات أشجار وظلال وثمار، ونعيم وسرور، لا يمسّ باطنه حرّ الطّما، وظاهرة حرّ الشّمس، فلمّا وسوس له الشّيطان هو و "حواء" وكان منه ما كان من خطيئته...

1 - سامية راجح ساعد: تجلّيات الحدائث الشعريّة في ديوان "البرزخ و السكين" للشاعر عبد الله حمّادي ، ص 88 .

2 - عبد الله حمّادي: ديوان أنطق عن الهوى ، دار الألمعية للنشر والتوزيع ، قسنطينة، ط 1 ، 2011 ، ص 07 .

3 - المصدر نفسه ، ص 24 .

فالشاعر تناصّ مع قصة سيّدنا "آدم" و "أَمْنَا" "حواء" عليهما السلام، رغبة منه في الهروب من هذا العالم المادّي و الوصول إلى الجنّة.  
 فالشعر في المبتدأ والمنتهى هو فيض غمامة تُتلى، كثيرا ما أظلتّ بفيها الأنبياء، ومن وحيها المزجّي تدلّت قناديل السّماء، فالشعر وحي إلهام يأتي على صهوة غمامة تسكنها الرّيح، وموجات التّور لتستسلم على راحتي هذا المدى الممتدّ على خارطة الغواية واللاّظي...<sup>1</sup>

أمّا في قصيدة " طقوس خرميّة "، فنجد تناصا مع القرآن يقول :

خبّأت رأسي إذ هوت،

سافرت في عرش القنوت

وتدحرجت سبع شداد

وما تلاها من سُجودي،

لكن قوافل أبحرت

من حيث سكنها

الغبار

وما تلبّس باليقين ...<sup>2</sup>

فقول الشاعر يلتقي مع قوله تعالى : ﴿ وَبَيْنَا قَوْمٌ سَبْعًا شِدَادًا ﴾<sup>3</sup> ،

فالشاعر يطمح إلى السفر في عرش القنوت، والابتعاد عن العالم الدنيويّ المليء

بالملاذات، والعيش في عالم روحانيّ صاف.

1 - عبد الله حمّادي: ديوان أنطق عن الهوى ، ص 09 .

2 - المصدر نفسه ، ص 36 .

3 - سورة النّبا : الآية 12 .

أمّا في قصيدته "كتاب الجفر" استحضر الشاعر عبد الله حمّادي شخصية تاريخية متمثلة في "عمر" وهذه الشخصية "عمر بن الخطاب" في الأبيات التالية:

عمر يتوسّد الصّخر والمرايا

يقرأ "الجفر" ورقّ الوجود

يتنزل أقوالا /

خطايا /

كتابا منجما مجهولا 1 / ...

وقد استحضر الشاعر هذه الشخصية لموافقته حالته، فهو يرسل رسالة من خلال كتابته وكأنها دعوة حقّ، وفي ذلك شبيهه بشخصيّة عمر رضي الله عنه- في شجاعته والدعوة للحقّ ولسبيل الله.

كما استحضر شخصية "الفرناسي" \* في قصيدة "أندلس الأشواق":

أهي لا تزال تحمل عطر سيف طارق

أم جنون الفرناسي

الموشي بورق الرند

وأطياف الأجنحة القزحية المداعبة للمستحيل

أم هي النواعير المتدلّية من شرفات " التّاجو \*\* " 1

فالشّاعر من خلال استحضاره لشخصية الفرناسي، في محاولة منه للطيران والتحليق  
بخياله لزيارة الأندلس التي يشتاق إليها، لكنّه يبقى ضمّاناً ولا يستطيع ذلك، وكأنّه في  
موقف بكاء على أطلاله وذكرياته المخبوءة وراء الأسوار.

ويواصل الشّاعر تذكره لأندلس الأشواق ليصفها بمملكة العشاق، فيستحضر شخصية "  
الرميكية"، فلا يجد سوى البوح عن طريق الشّعر، فيقول :

إنها مملكة العشاق المتصنة على همس

الأماسي

المخبوءة من وراء الجلال المرخي سدوله على

أبراج " اشبيلية "

وهي تتأهب لافتراش مناديل الرميكية\*\*\*2

كما وظّف أهم معلم تاريخي وهي " الأندلس " قائلاً :

لا سيف " طارق "

يعبق الريحان من شفّتيه

ولا هديل " طوق الحمام "

\* الفرناسي: نسبة إلى "عباس بن فرناس" أول من حاول الطيران بقرطبة أيام الحكم الرضي، قال عنه مؤرخ الأندلس ابن  
حيان القرطبي هو أول من فكّ الموسيقى. (ينظر: عبد الله حمادي، ديوان أنطق عن الهوى، ص 110)

1- عبد الله حمادي: ديوان أنطق عن الهوى، ص 110.

\*\* - التّاجو: اسم النّهر المعروف باسم « El Tajo » الذي يشق مدينة طليطلة (Tolido). (ينظر: عبد الله حمادي،  
ديوان أنطق عن الهوى، ص 110).

\*\*\* الرميكية: وهي زوجة الشّاعر "الملك معتمد بن عباد أمير اشبيلية، وهي المرأة التي تزوجها بشرط بيت من  
الشعر). (ينظر: عبد الله حمادي: ديوان أنطق عن الهوى، ص 111)

2- عبد الله حمادي: ديوان أنطق عن الهوى، ص 111.

يهمي بما دون الفنا والانكسار ...

وليالي الصب على موعد مع غدنا الآتي من ...

رحم السها ...

أندلس الأشواق ... 1

إنّ الشاعر "حمّادي" استحضر المعلم التاريخي "بلاد الأندلس" بنبرة توحى بالحسرة والتدم عمّا آلت إليه الأندلس، وكذا واقع الجزائر، لكن في الوقت ذاته استحضارها يحمل رؤية استشراقية تبعث الأمل.

#### 4-1-5 أنطق عن الهوى وأيقون السيمرغ\* :

لقد استخدم بعض المتصوفة الطيور في أعمالهم الأدبية في بحثهم عن الله، وهو ما نجده على سبيل المثال في كتاب "منطق الطير" لفريد الدين العطار، وهو عبارة عن منظومة شعرية صوفية رمزية وفيه عبر أنّ الطيور تجتمع لتبحث عن ملك لها، وأنّ الهدد يتولّى جمع الطير لإرشادهم إلى ملكهم السيمرغ، وربّما الحكمة من استخدام العطار للسيمرغ باعتباره رمزا للحق تكمن في بعد هذا الطائر عن الناس، إذ لا مكانه معروفة ولا وصف له في الحقيقة معروف... ففي هذه المنظومة التي تضحّ بالرموز، تُحيل الطيور إلى سالكي الطريق إلى الحضرة الإلهية...<sup>1</sup>

ففي قصيدة "جوهرة الماء" يتناص عبد الله حمّادي مع طائر "السيمرغ" فيقول:

كان البحث يثير الألم المعقود

\* السيمرغ : طائر أسطوري... إنه طائر عظيم، ويوجد في مها براتا، جارودا، وهناك نوعان من السيمرغ، أحدهما يعيش في جبل البروز بالقوقاز ، بعيدا عن الناس، وعشّه مصنوع من أغصان العاج و الصندل والصنوبر، يمتلك موهبة الكلام، ورشبه يحتوي على ميزات سحرية، إته حارس الأبطال، رمز الإله والتّويع التّاني وحش مخيف، يعيش كذلك في الجبل، لكّته يشبه الغمامة السوداء ..وقد ربط الناس رمز السيمرغ بالروح القدس... ( ينظر : حاشية ديوان أنطق عن الهوى لعبد الله حمّادي ، ص 47 )

<sup>1</sup> - عبد الغاني خشة: الخطاب الغلافي ومضمرات التّصوّف في أنطق عن الهوى لعبد الله حمّادي ، مجلة الجمعية العلمية الايرانية للغة العربية وأدابها، فصلية محكمة، العدد 35، مارس 2015، ص 28.

على ناصية الاحلام

يسرج ناقة ليل الفقراء

يمرق في شطط السيمرغ

نصف يخترق الآفاق

وصفير قافلة مدفون

في صحراء الرغبات

(...) عائدة .. والوجد يقيم بمعبرها

يسكنها وزر الماء

وعتق النار،

ومزمور التكر،

وأونة الميعاد (...) <sup>1</sup>

إنَّ عبد الله حمّادي من خلال استحضاره وتناصّه مع طائر السيمرغ بداية بالغلّاف وصولاً إلى المتن يرمز إلى السلوك الصّوفيّ، " لتنهض في الغلاف صورة الصّوفيّ الوله بسرّ الحرف - والرمز - وعلامة يستثمرها الصّوفيّ ليؤكد هويّته الإنسانيّة في عالم يعجّ بالزّيف" <sup>2</sup>

كما أنّه يسكنه التساؤل والبحث في صحراء الرّغبات، من خلال توظيفه " طائر السيمرغ"، في سعي منه للهروب من عالمه المادّي المزيف وحلم بواقع روحانيّ، فهو يشبّه نفسه بطائر السيمرغ ، هذا الطائر الذي يعيش بعيداً عن الناس ويمتلك موهبة الكلام وكذلك الشاعر يمتلك موهبة الكتابة.

وفي قصيدة "تار الجنة" وظف الشّاعر لفظة "رماد" الّتي تحيل إلى أسطورة "طائر العنقاء" فيحضر بذلك التناصّ الأسطوري، فيقول:

أستعطفها بالكاف

<sup>1</sup> - عبد الله حمّادي: ديوان أنطق عن الهوى ، ص 47، 48 .  
<sup>2</sup> - عبد الغاني خشة: الخطاب الغلافي ومضمرات التّصوّف في أنطق عن الهوى لعبد الله حمّادي ، ص 31 .

وما تخفي النون

أن تنثني رمادا

على خارطة الجسد

المسكون بنار الجذّة الموعوده...<sup>1</sup>؟

لقد تناصّ الشاعر مع أسطورة العنقاء، من خلال استخدام لفظة "رماد"، التي تحيلنا إلى ذلك الطائر الضخم، الذي عرف بقدرته على الحياة و الانبعاث بعد الموت و قد وُظفها لتكون رمزا لإمكان بعث كلماته من جهة، و كتعبير عن معاناته أثناء الكتابة، كتابة القصيدة، من جهة أخرى.

#### 6- " تفنست " و الكثافة الرمزية في النصّ عند حمادي :

تفتتح الرواية مسيرتها السردية في شكل مقدّمة وصفية شعرية " توشك الشمس المورّدة أن تغيب، بقي أمام أنفاسها الأخيرة لحظات كي تنغمس في رأس الجبل القاسيوني المظهر، والمتطلّع بشماليه الحادّة إلى السّماء الغارقة في سماءات فضفاضة... وها هي ستائر النّابغة التّبياني تدرك كلّ شيء، في تهيّء، يرخي سدوله على التّلال والوهاد، والأغوار والزّرائب، والشّعاب المترامية الخالية من ثغاء الأغنام وصهيل الجياد، وخوار البقر، ونهيق الحمير، وصياح الديكة وتزقّاء العصافير الّتي كانت تملأها حبورا وتبعث فيها صخب الحياة وأزيزها المفعم بالرّغبة والرّهبة..."<sup>2</sup>

فهذه مقدّمة تمهيدية استهلالية توحى بروية صوفية للكاتب الرّاغب في الهروب من واقعه والمتطلّع للسّماء تحمل في طيّاتها كثافة رمزية، في عالم يوحى بالرّوال، والاندثار

<sup>1</sup> - عبد الله حمادي : ديوان أنطق عن الهوى ، ص 79 .  
<sup>2</sup> - عبد الله حمادي : رواية تفنست، دار الألفية للنشر والتوزيع، ط2، 2013، ص 05 .



الحالم بغد أفضل بعيدا عن تناقضات الواقع وآلامه " الكلّ يوحى بالزّوال، حتى الطيور المهاجرة تتقاطع وكأني بها تسابق الظلام كي تعود إلى وكناتها لاحتضان فراخها وبيضها المعلق في شرفات الأشجار... وأكواخ الهلكى من نفايات القرى الزراعيّة الحاملة بغد أفضل...<sup>1</sup>

ما سبق يوحى بانعكاس ذلك على شخصية البطل " أخموت " وما يعترى حالته الذهنيّة والتفسيّة.

بعدها يقدّم عبد الله حمّادي لبطله الإشكالي " أخموت " " جال أخموت بنظرته الغائرة في كبد السماء، وتملكه في فزع وحنين فاتر جعله يترك وراءه ذاك المطار التّيس الذي تحوّل بارادة الفوضى والبيروقراطية إلى سرادق أبيض، جمع بأجنحته كلّ من تقطعت بهم السّبل، ورمت بهم عناية التّعاسة ليمرّوا بهذا المعبر المُقرف الذي يقال له بازدرء فاحش مطار الدّار البيضاء... " <sup>2</sup>

ونشير إلى أنّ اللّغة التّراثية في نصّ " تفنست " حاضرة من خلال استحضار المؤلّف ملامح الفنّ القصصي أو الحكائيّ القديم مثل الاعتماد على السرد الماضي للأحداث واستخدام الأفعال الماضية التّاقصة في بداية السرد " كان السنونو يعتلي شرفات أقبية المنازل وأسلاك الكهرباء مردّدا سمفونيّة ولازمة لتّقتها للعابرين والمقيمين منذ أمد بعيد... " <sup>3</sup>

كما أنّ عبد الله حمّادي استدعى كثيرا من آيات الذكر الحكيم ، فضمّن روايته " تفنست " بنية لغوية محكمة تتناص مع الخطاب اللّغوي القرآني بصورة مكثّفة وعلى عدّة أوجه وفي مواطن مختلفة على مستوى الرواية من بينها " في حين يظلّ نسيم الجنوب اللّافح رابضا خلف السّتائر المنسدلة يتربّص الخارجين والداخلين بلفحات تشوي الجلود الفحميّة، وتُشظّي سواد البشرات النّاعمة بفحيح الهاجرة المُكهرب فتحيلها عسلا وكرزا فاغرا فاه للرّكع السّجود، والمتمّمين من بقايا عامر وبُحيلة وكلاب... " <sup>4</sup>

1 - عبد الله حمّادي: رواية تفنست، ص 05، 06 .

2 - المصدر نفسه ، ص 06 .

3 - المصدر نفسه ، ص 10 .

4 - المصدر نفسه ، ص 11 .

فهو يستحضر قول الله تعالى: ﴿حَمْدٌ رَسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ تَرَاهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا﴾<sup>1</sup>، كذلك في موطن آخر من الرواية " قال أحموت : لقد فكروا في كل شيء، في هذه الظامة الكبرى ماعدا في تزويدها بمكيّف، ثم خاطبها: تفنست بإمكانك فتح النافذة وخلع...تردد خلع " الجاكيت" لو شئت؟ نحن هنا ثاني اثنين في هذا الغار المتحرّك، إلا أنه من حسن حظنا أنه بلا نسيج عنكبوت..."<sup>2</sup>

فهو يستحضر قوله تعالى : ﴿ثَانِيَانِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لَا تَحْزَنْ

إِنَّ اللَّهَ مَعَنَا﴾<sup>3</sup>

من خلال استدعاء عبد الله حمّادي لنصوص من القرآن الكريم استخدم ألفاظا ذات حمولة دينيّة، فشكلت حقا دلاليا، أمّد النصّ على مستوى البنية اللغويّة بزاد معرفي ومرجعي ديني كبير.

يقدم حمّادي من خلال شخصية أحموت كل الحجج والبراهين التي تدين المرأة وتحقر الجنس الأنثوي التي تمتد إلى الأساطير والديانات السماويّة،...حيث يبرز التفاعل بين الرواية وعدة نصوص دينيّة ( قرآن، حديث نبويّ، تورا... ) من ذلك : " لماذا منع إله التوراة على جدّتك حواء شجرة المعرفة، وحرّم عليها الحكمة ، ألم يكن ذلك قهرا لها واستعبادا لجنسها ؟ ولم سوى بينها وبين الأفعى في العقاب واللاّعة؟ ولم اقتصّ الربّ من المرأة وأخضعها للرجل، ...وهل خضوع المرأة للرجل في الكتب المقدّسة والأساطير كان إيذانا بانحياز الربّ الإله إلى الرجل لكونهما تجمع بينهما التكورّة؟ نطقت تفنست قائلة: ماهذا الهذيان يا أخناتون ...قاطعها أحموت بتشجّ قائلا: ألا تعلمين يا تفنست أنّه منذ العهد القديم إلى العهد الجديد كانت المرأة رمزا للزنى والفاحشة والرّجم ... مرورا بقصص ترويه التوراة عن لوط إلى إحدى المغارات في الجبل هو وابنتاه بعد نجاته من حكاية سدوم وعمورة...أو كما مارست نائلة مع أساف الرذيلة الجسدية في بيت هبل

1 - سورة الفتح : من الآية 29 .

2 - عبد الله حمّادي: رواية تفنست، ص 57، 58 .

3 -سورة التّوبة: من الآية 40 .

وعلى مرأى ومسمع من شياطين وادي عبقر... " 1 " لذا صنع الرب الإله لآدم وامرأته بعد أن أكلا من الشجرة وعلما أنّهما عريانان أقمشة من جلد وكساهما حتى يمنعهما من غواية العري إلى رغبة الخلود وبالتالي طردهما من جنة الحماقة إلى جحيم العرفان ليجوعا ويعريا هناك... " 2

أسفر الخطاب الحواريّ التناصيّ بين أحموت وتفنست عن دوافع وأفكار وفضح المستور عن طريق المكاشفة والبوح بالمكبوت، من خلال مجادلة لغويّة وفكريّة وذلك عزز سرد جماليّة اللغة الحوارية من خلال الحوار المباشر بين الشخصيتين. كما تتجلّى النزعة الصوفيّة للمؤلف حمّادي من خلال البحث عن الحبّ المثالي والهروب من عالم المذات الزائلة إلى العالم الروحاني وتأثره بالصوفيّ ابن عربيّ واستدعائه لطائر السيمرغ الذي يعيش بعيدا عن الناس.

فمن خلال الرواية " ... كان الترس كذّه يدور حول بلوغ الحبّ المثالي وتعاطيه دون خجل أو نفاق أو شعور برذيلة حتى يحرّر البشرية ويخلصها من لوثة التملّاق وطغيان الافتتان بعوام السّحر والشعوذة .. وهي الهنياهات السّعيدة كما يراها ابن سينا، أو اللّغة الّتي لا تُقال والسّر الّذي لا يباح كما يقول ابن عربي... قاطعته تفنست قائلة : هكذا إذا يا فالق الحبّ والنوى، وطائر السيمرغ القادم من جبال الأناضول والمنقوش على جبال طاهات؟ واصل هذيانك فالطاقة الحراريّة هنا بدون مقابل... " 3

من خلال دراسة وتحليل نصوص عبد الله حمّادي خلصت إلى أنّه :

بداية بمؤلّفه التّقديّ " الشعريّة العربيّة بين الاتّباع والابتداع" مرورا إلى بعض المقولات التّقديّة الواردة في مقدّمات دواوينه الشعريّة " تحزّب العشق ياليلي"، "البرزخ والسّكين"، و " أنطق عن الهوى"، وصولا إلى المقاربة التّقديّة في مؤلّفه " بابلو نيرودا شاعر الشيلي الأكبر"، اتّضحت رؤيته للنصّ الشعريّ، قصد تشكيل نصّ شعريّ جديد يحمل لغة خاصّة استشراقيّة تتمّ عن رؤيا للكون مراعيّا في ذلك القصديّة من إنتاج نصّه

1 - عبد الله حمّادي: رواية تفنست، ص 60، 61، 62 .

2 - المصدر نفسه، ص 65 .

3 - المصدر نفسه، ص 65، 66 .

بإشراك القارئ في العملية التواصلية، وركز كذلك على مقبوليته لدى المتلقي، فتبين أنه رافض للاحتذاء، داعياً إلى الحداثة والتجديد والانفتاح، له نظرتة ورؤيته للنص الحداثي الرافض والمتجاوز والخارق للعادة والمألوف الذي يحدث خلعة في قاموس اللغة، فتجسدت رؤاه النقدية في ثانيا أعماله الفنية كالانفتاح وتكثيف الدلالات واستدعاء الشخصيات التراثية، كما حملت نصوصه رؤية صوفية وألقا من التجلي، كما اتضح أن عبد الله حمادي بدا متأثراً بالتقد الغربي، كاليوت، وبعض الشعراء الغربيين كلوركا، وبابلو نيرودا.

الكتابة الشعرية الحداثية عند حمادي تخطّ لحصون التقليد وتجاوز مستمرّ ونبذ دائم للعادة و استشراف المستقبل ، كما أنّ اللغة الشعرية الحمادية هي رؤيا للكون إنها برزخ تتوحد فيه الكائنات وتمحي في جلاله الفواصل والحدود بين الموجودات، وإدراك كلي لكنه الوجود، وإحالة العالم إلى شعر، إنها أداة لخلق صورة جديدة للعالم القديم .

قدّم عبد الله حمادي من خلال ديوان " تحزّب العشق يا ليلي " أجواء صوفية رمزية أعطت ليلي ظلالاً أخرى، بعدما كانت قصة حبّ بسيطة استحالت رمزا، فاستخدمها كمعادل قتي وتناصي في شعره .

كما حفل ديوان " البرزخ والسكين " بتكثيف دلالي، سعى من خلال نصّه إلى خلق رؤيا عالم جديد... ، يتحوّل بموجبها النصّ إلى نصوص حبلى بالمعاني والدلالات وعدد لا يحصى من التأويلات بفضل ما في خصائصها الصياغية من كثافة خلاقة إبداعية..

والتجربة الصوفية عند حمادي تنبثق من خصوبة الخلق لديه من فلسفة التعالى، حيث يصير النصّ مقدّساً؛ لأنه يحمل وهج تجربة صوفية قوامها الكشف والاشراق...يعتبر الكتابة الشعرية شيئاً مقدّساً، لا يجب أن تُداس حرمة، كما أنّ القصيدة هي أشبه بالنص المقدّس الذي لايجوز لمسه إلا من كان مطهراً...

اختر " حمّادي " البوح كرمز للمعرفة الكشفية، وهذا ما نجده في عنوان " أنطق عن الهوى "، دلالة التطق هي البوح، فهو يكشف عن العالم الروحاني والذّي يسعى دائما للتقرب منه ومعانفته.

يتبين من خلال التصوص الشعريّة الحمّادية أنّها وهج تجربة صوفيّة تتمّ عن رؤيا العالم، تجربة متعالية مع المطلق، سهوة غمامة تسكنها الرّيح، لحظة هاربة من البوح والمكاشفة و سعي لمعانقة العالم الروحانيّ، ألق من التجلي.

إنّ عبد الله حمّادي من خلال استحضاره وتناصّه مع طائر السيمرغ في ديوان " أنطق عن الهوى " بداية بالغلّاف وصولاً إلى المتن يرمز إلى السلوك الصّوفيّ، " لتنهض في الغلاف صورة الصّوفيّ الوله بسرّ الحرف - والرمز - وعلامة يستثمرها الصّوفيّ ليؤكد هويّته الإنسانيّة في عالم يعجّ بالزّيف.

من خلال رواية تفنّست استطاع حمّادي أن يرقى بالخطاب اللغوي الإبداعي بواسطة لغة رمزية إيحائية مكثفة متناصّة مع القرآن والحديث النبويّ التراث والتاريخ والأساطير... فاستطاع التّوغل في التّجريب الفني إذ أفرط في خلق لوحات شعريّة مغرية.

الرواية كانت نوعاً من المواجهة والتصديّ للمستور وفضحه عن طريق المكاشفة والبوح بالمكبوت .

من خلال شخصية أحموت عمل حمّادي على تكسير نمطية الشخصية في الرواية التقليدية إذ لم يسلط لفته على كل معالمها الخاصة إلا بالقدر الذي يضمن له رسم صورة داخلية .

توحي الرواية بروية صوفيّة للكاتب متأثراً بالصوفية وشيوخها كابن عربي وغيره واستدعاء لطائر السيمرغ الرّاغب في الهروب من واقعه والمتطلّع للسّماء و العالم الروحانيّ، تحمل في طيّاتها كثافة رمزيّة، في عالم يوحى بالزّوال، والانذار، الحالم بغد أفضل بعيداً عن تناقضات الواقع وآلامه.

في رواية تفنست يحضر المكان بكثافة رمزية كبيرة ، من خلال الشخصية أخموت المتنقل من مكان إلى آخر يعاني الاغتراب والتشرد، كما أنّ حمادي من خلالها لم يكتف بممارسة السرد وخرق القاعدة اللغوية الموروثة وإنما تعدّاه إلى إقامة علاقة حميمية مع اللغة مما يجعلها متفردة ويمنحها حرية الانفعالات والانفتاح على عوالم تأويلية متعددة.

7- النصّ الشعريّ عند العشيّ " من رحلة الإبداع الشعريّ إلى تداخل العوالم النصيّة " :

تجدر الإشارة إلى أن عبد الله العشي، كانت له رؤاه النقدية تجاه القصيدة الحديثة؛ أو النصّ الشعري من خلال مؤلّفه " زحام الخطابات مدخل تصنيفي لأشكال الخطابات الواصفة" حيث تحوّلت من حيّز الوصف حيث يحضر المعنى بشكل قبليّ وواضح إلى فضاء الرؤيا حيث يغدو المعنى طريدا شاردا على المنال، وتغدو الكتابة تعبًا لأثر المعنى، لا لاقتناصه حقيقة بل لمقاربتة احتمالا، ولذلك فالقصيدة الحديثة "تعني أكثر ممّا تقول أو هي تقول شيئا وتخفي شيئا آخر".<sup>1</sup>

ومن خلال تحليل " عبد الله العشيّ" لقصيدة للشاعر محمود درويش \* " عن الشعر" يقول: " بالإضافة إلى القيمة الفنية للقصيدة التي هي مقصديتها الأولى، فإنّ في النصّ مسألتين نقديتين: الأولى تتعلق بالوظيفة الاجتماعية للشعر، التي تحفظ للشعر قيمته وتعطيه مصداقيته وشرعيّة وجوده، والثانية فنيّة شكلية تتعلق بنظام اللّغة، الذي يُتيح إنجاز عمليّة التواصل بين الشاعر والمتلقي من غير غموض أو تعقيد، ممّا يسمح للرّسالة الاجتماعية المشار إليها في المسألة الأولى بالوصول والتأثير"<sup>2</sup>

مما سبق تتضح رؤية عبد الله العشي للنصّ الشعريّ، و لتشكيله لابدّ من أمرين: الوظيفة الاجتماعية التي تمنحه وجوده والنظام اللّغوي الذي يُتيح إنجاز عمليّة التواصل

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: زحام الخطابات، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، ط1، 2005، ص 27 .

\* محمود درويش: شاعر فلسطيني، ولد عام 1941 م في قرية البروة وهي قرية فلسطينية تقع في الجليل قرب ساحل عكا، دافع عن القضية الفلسطينية، أحد أهم الشعراء الفلسطينيين والعرب والعالميين الذين ارتبط اسمهم بشعر الثورة ، توفي في الولايات المتحدة الأمريكية يوم السبت 9 أغسطس 2008 بعد إجرائه لعملية القلب المفتوح في مركز تكساس الطبي في هيوستن، تكساس، له دواوين شعرية مليئة بالمضامين الحداثيّة، من مؤلّفاته : ديوان محمود درويش، أنا الموقع أثناءه، الأعمال النثرية، أن لي أن أعود ،يوميات الحزن العادي، في حضرة الغياب : نص. رام الله، كزهر اللوز أو أبعد، جدارية، لماذا تركت الحصان وحيدا، أوراق الزيتون، حصار لمداخل البحر....

يُنظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرّة، تاريخ الإطلاع : 2018/09/06 على الساعة : 40: 22 على الرابط : <https://ar.wikipedia.org>

2 - عبد الله العشي: زحام الخطابات، ص 27 .

بين الشاعر والمتلقي ، فراعى في ذلك القصيدة من إنتاج نصّه بإشراك القارئ في العملية التواصليّة ، كما ركز على مقبوليته لدى المتلقي.

كما حلّ قصيدة للشاعر " شوقي بزيع" \*، فيؤكد أنّ " القصيدة تتحدّث عن غموض المعنى الشعريّ، و أنّ كلّ ما يستطيع الشّاعر عمله هو أن ينقل إحساسه بالمعنى وليس المعنى ذاته، لأنّ المعنى سينتج القارئ بعد قراءة القصيدة، ولذلك تأتي القصيدة غامضة ملتبسة مهما سعى الشّاعر إلى التّوضيح و الإفصاح، فالشّاعر لا يعرف بالضبط ما سيقول ولذا يومئ للمعنى ولا يقربه" <sup>1</sup>

من خلال النصّ السابق يتّضح، أنّ عبد الله العشي يكشف أنّ القصيدة الحديثة تتسم بالغموض وتأجيل المعنى، ممّا يدفع إلى التفاعل بين النصّ و القارئ قصد الوصول إلى المعنى، وهي مقولة لايزر .

وحلّ كذلك قصيدة للشاعرة البلجيكيّة "جانين مولان"، ليتوصّل إلى أنّ " القصيدة محاولة لمحاصرة المعنى الروحيّ للشّعر، إنّ مطلقيّة الشّعر ولا تنهايه يجعل كلّ محاولات سجنه في تحديد أو تعريف تبوء بالفشل، ولذلك يستنفر الشّاعر كلّ إمكانيّاته اللاّغويّة لتعقّب أثره لظّه يعود ببعض المعنى...الشّعر أوسع من اللّغة، الشّعر حالة لامتناهية أمّا اللّغة فمتناهية، فكيف للمتناهي أن يدرك اللّامتناهي حسب هيدجر" <sup>2</sup>

ممّا سبق، يؤكّد " العشي" صعوبة وضع تعريف للشّعر أو محاصرة معناه، كونه يحمل معنى روحياً، حالة لا متناهية، ، وبذلك بدا متأثراً بهيدجر.

كما حلّ قصيدة للشاعر البرازيلي "رونالد دي كارفالو" فيؤكد أنّه يتحدّث عن مصدر التجربة الشعريّة؛ فالشّعر حسب، لا يُستمدّ ممّا نقرأ بل ممّا نعيش. و بالتالي فإنّ الشّعر

\* شوقي بزيع: شاعر لبناني معاصر ولد في الجنوب اللبناني، ولد عام 1951م في زبقين من قضاء صور جنوب لبنان، عمل بالتدريس بثانوية صور حتى 1982، و ثانوية المصيطبة في بيروت حتى 1988، ثم التحق بوزارة الإعلام 1988،... أعد برامج إذاعية متنوعة في عدد من الإذاعات اللبنانية الرسمية والخاصة، كإذاعة صوت لبنان العربي التي واكب عبرها الأجتياح الإسرائيلي للبنان سنة 1982 وساهم بقصائده في التحفيز على الصمود إبان الحصار الإسرائيلي للعاصمة اللبنانية بيروت طيلة ما يقارب 3 أشهر، ومن دواوينه: عنوين سريعة لوطن مقتول 1978، الرحيل إلى شمس يثرب 1981 ، قمصان يوسف 1996، فراشات لابتسامة بوذا 2013، إلى أين تأخذني أيها الشّعر 2015... يُنظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرّة، تاريخ الإطلاع : 2018/09/06 على الساعة : 22 :48 على الرّابط : <https://ar.wikipedia.org>

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: زحام الخطابات، ص 29 .

<sup>2</sup> - المصدر نفسه ، ص 30،31 .

الحقيقيّ هو ما يأتي مضمخًا ببياض الحياة وسوادها. فالمرحلة الأولى ليست الكتابة، بل محاولة التوّعل في أعماق الكون وفهم معانيه والالتحام به. إنّ الكتابة حينئذ تأتي بشكل عفوي و آلي<sup>1</sup>

يكشف عبد الله العشي عن مصدر التجربة الشعريّة، التي يجب أن تكون من الواقع، تحمل رؤيا للكون.

أما أثناء تحليله لقصيدة للشاعر الشيلي بابلو نيرودا، فقد بيّن أنها تتحدث عن الفكرة الشعريّة، متسائلًا: إلى أيّ مدى يدرك الشاعر تفاصيلها؟ وإلى أيّ مدى يعرف مصدرها وشكلها ومحتواها قبل أن يكتبها؟ القصيدة تتحدّث عن غموض الهاجس الشعريّ، فـ"الشاعر لا يتبيّن ما يقول حتّى يقوله، لكن ثمة حالة روحية ضبابية تعتريه وتحتّه على الكتابة... إنّ فكرة المعاناة تعني مدى ما يبذله الشاعر من جهد لتطويع الدّغة حتّى تصبح قادرة على التعبير عن غموض الحالة الشعريّة..."<sup>2</sup>

من خلال تحليل عبد الله العشي لقصيدة للشاعر الشيلي بابلو نيرودا، اتّضح أنّه تحدّث عن غموض الهاجس الشعريّ، ودرجة المعاناة والجهد الذي يبذله الشاعر قبل تشكّل قصيدته، فهي حالة روحية شبيهة بالصّوفيّ، مرحلة تسبق عمليّة الإبداع الشعريّ شبّهها بمرحلة المخاض، لا يدركها الشاعر إلاّ بعد التّشكّل وكتابة القصيدة .

### 7-1- النصّ الشعريّ عند العشيّ "مرحلة القلق والتّشكّل " :

تطرّق عبد الله العشيّ إلى مراحل الإبداع الشعريّ، ومُصاحبات الإبداع للشاعر أثناء الكتابة لي طرح عدّة تساؤلات من بينها : ما الدافع للكتابة الشعريّة؟ كيف تبدأ الكتابة؟ ما مراحلها؟ كيف تنمو؟ ما هي الشّروط الّتي تتمّ فيها والقواعد الّتي تضبطها؟ ما هي القيود والحدود؟ كيف تتحوّل الأفكار إلى شعر؟ ما علاقة الوعي باللاوعي؟ ما علاقة الواقع بالواقع الفنّي؟<sup>3</sup>

1 - عبد الله العشي: زحام الخطابات، ص 31.

2- المصدر نفسه، ص 33 .

3 - عبد الله العشي: أسئلة الشعريّة بحث في آليات الإبداع الشعريّ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 22 .



وتعدّ المرحلة الأولى مرحلة تتشكل النصّ مرحلة القلق والاضطراب بالنسبة للشاعر فهي " مرحلة روحية حادة تحرك كل ذرة في كيان الشاعر، وتهيئها للدخول في عملية الخلق الفني... هذه الحالة تهيج الشاعر وتزلزل كيانه، وتجعل كل جسمه في حالة فوران شعوريّ دائم... " <sup>1</sup>

فالشاعر كان يعاني التيه والاعتراب والقلق من أجل تشكّل و خلق القصيدة أو عملية الإبداع منذ أول البوح حتى قصيدة الغياب :

أه... يا مَرَّ الغياب

كيف صيّرت أخضرار الرّوح ...

عُمرًا يابسا... كيف شَيّبت شبابي

كم من الوقت سيمضي ...

ومن الصّبر...

لكي أخرج من تيه اغترابي

كم من الحُزن سيمضي،<sup>2</sup> ويواصل معاناته مع الوحدة والشوق وشتات الرّوح في ظمأ مستمرّ مع قصيدة شتات: هل الشّوق ؟

هل الوحدة

هل حُزني؟

هل هو الصّمت الّذي يجرح رُوحِي

هل هي الرّغبة؟...

هل سرّ ...

لست أدري بعدُ معنَى لمعانيه؟

هل شتاتُ الرّوح في تيه " التّأويه"؟<sup>3</sup>، ليتواصل بحثه وتساؤله في مدن حلمه مع قصيدة " السرّ " :

" ما الّذي يحدث في أرضي الجديدة ؟

1 - عبد الله العشي: أسئلة الشعريّة بحث في آليات الإبداع الشعريّ، ص 64، 65 .

2 - عبد الله العشي: مقام البوح، ص 73 .

3 - المصدر نفسه، ص 79 .

مُدني حلم... وأخباري عجيبة

يا إلهي ...

مُد لي عونك حتى ...

أحمل السر...

إلى أرضي الغريبة<sup>1</sup>. ومع كل ذلك يستعصي عليه تشكّل القصيدة ويفرّ منه طائر الشعر ويخونه الرّمز والاشارة في قصيدة " مديح الاسم " :

كان يدنو ثمّ ينأى...

ثمّ ينأى...

ثمّ إن جنتُ إليه،

صار نورا كوكبيّا

واختفى...

كلّ شيء من حواليه.

إني أعرفه...

هو فيضٌ سرمدّيّ

(...) إني أعرفه...

هو فيض مطلق...

ليس تحويه اللّغة

أفق...

تنكسر الألفظ في عتباته

إن رأّت أن تبلغه (...)

فرّ منّي طائر الشعر

فلم أجمع قوافيه

...ربّما ...

خاني رمز...

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: مقام البوح، ص 87 .

وأضنتني، مع الوجد، الإشارة

ربّما استكتبت لفظا ...

لم أجد فيه معنى ...

أو إثارة.<sup>1</sup>

## 7-2- النصّ الشعريّ الرؤيويّ " مرحلة التكوين والاندفاع اللاواعي":

يسعى الشعر الجزائريّ المعاصر إلى إنتاج تصوّرات إبداعية وفق منهج رؤيويّ... فتسعى تجربة الشاعر إلى فتح مغاليق العلاقة بينه وبين عالمه الإبداعيّ من جهة والعالم الواقعيّ من جهة أخرى<sup>2</sup>، فالشاعر عبد الله العشيّ من خلال ديوانه " يطوف بالأسماء " يحمل رؤيا صوفيّة، يبدو في مرحلة تأثير الغموض و التوتّر، في حالة الكتابة باللاوعي، وهذه المرحلة هي مرحلة التكوين " وهي عمليّة الكتابة والكتابة ليست سلوكا واعيا، إنها تتمّ تحت تأثير الغموض والتوتّر، والثنائيّة العاطفيّة السابقة، تبدأ حالة الكتابة باللاوعي، ثمّ تتدرّج نحو الوعي"<sup>3</sup> فيقول :

سكبت خمرتي أرقتها على دمي، وأجهشت خطاي

رميت شملتي، وسرت فوق الماء، غار الماء...

كان الكون بين الظنّ واليقين

ردّني وعاد بي إليّ.<sup>4</sup>

كما تتجلى الرؤيويّة في شعر العشيّ من خلال استعماله للفعل " رأى " أو اشتقاقه في العديد من المواضيع وهي إحالة من الشاعر على الاستمرار في التوجه نحو الدّاخل – عالم الذات- إلى حدّ الاستغراق من أجل المشاركة في الخلق الإبداعيّ<sup>5</sup> كقوله :

و حين أفقت

تفقدت ما قد رأيت

فلا كنت ثمّ أنا

1 - عبد الله العشي: مقام البوح، ص 91-94 .  
2 - هارون لعبيدي: مجلة جيل الدراسات الأدبيّة والفكريّة،مجلة علمية دولية،لبنان، العدد الثالث، سبتمبر 2014 ، ص 67 .  
3 - عبد الله العشي: أسئلة الشعرية بحث في آليات الإبداع الشعريّ، ص 65 .  
4 - عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، 2009، ص 11 .  
5 - هارون لعبيدي: مجلة جيل الدراسات الأدبيّة والفكريّة، ص 69-70 .

ولا كنت أنت<sup>1</sup>

يسعى الشاعر إلى لفت انتباه القارئ قصد الدخول في عملية تواصلية، لسبر أغوار النصّ الشعريّ، والمشاركة في عملية الإبداع والإنتاج .

يوصل الشاعر في حالة صوفية تتلاشى في رؤيا إبداعية تحول الذات فيها رغبة الحلول الصوفيّ في الذات الإلهية إلى معادل موضوعيّ، تسعى وفقه إلى التماهي والحلول في الكون الشعريّ، المتمثّل في كيان القصيدة<sup>2</sup> في قوله :

أيتها القصيدة

أشكو إليك

من بعد ما تبيّست شفاهي

وأتاقت خطاي

وهذني التحديق في الأيام المقفرة

وخانني الذي أحببته

وكنت استبقيه نجما أخضرا

لغربتي العميا

ورحلتني المنتظره.<sup>3</sup>

فالشاعر يؤنسن القصيدة، ويخاطبها ليشركها في تحمّل همومه، بعدما تبيّست شفاهه، فعجز عن البوح، إته يريد الحلول في الكون الشعريّ .

ومن خلال الديوان يسعى الشاعر إلى توظيف البعد الخلمي الذي " يُقيمه تشكيل لغويّ يرشّح بدلالة على استعداد صوفيّ - جسديّ - تخيليّ ينصرف إلى الاجتهاد للإقامة في حضرة القصيدة مصحوبا بـ " سنا الرّوح، عرشا على الماء، أنرت على جانبيه النجوم... " <sup>4</sup> وذلك في قوله :

بنيت لها من سنا الرّوح

عرشها على الماء

1 - عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 84 .  
2 - هارون لعبيدي : مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية ، ص 70 .  
3 - عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 35، 36 .  
4 - هارون لعبيدي :مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية ، ص 73 .

أثرت على جانبيه النجوم  
ورصّته بالألق  
فهل كان من حظّ هذي الخُطي،  
قبل أن تكمل الحلم ،  
أن تفترق<sup>1</sup>

فالشاعر يخرق سنن اللغة ويتجاوزها، فيبني لقصيدته عرشاً على الماء من سنا  
الروح، إنه يحلم باكتمالها وميلادها.

كما أنّ الشاعر يواصل رحلته لتكوين وتشكّل القصيدة رغبة منه في البقاء على سور  
القصيدة ليبوح بما كتم :

تريد القصيدة  
أن تنتهي قبل ميعادها  
و أريد البقاء على سُورها  
كي أبوح

بما قد كتمت<sup>2</sup>، وهو أثناء رحلته الإبداعية يستحضر الموت وفق رؤية صوفية، ليتساءل:  
كم تبقى من العمر؟؟؟

ها أنا أدنو من القبر،  
منكسراً مُتعباً، مُطفاً الحُلم، مُرتجفاً،  
ذاهباً في نشيد الدّهاب<sup>3</sup> ،

فالشاعر عبر رحلته الدرامية الحاملة ومحاولة لمقاومة الموت يخلق برزخاً إبداعياً  
يتمثّل في لحظة عبور الباب، فالمُبدع الذي يعبر له عمرٌ آخر ينشده بما يمنحه " إبداعه  
الخالد " عمراً آخر يعيشه في ثناياه بعد انتقاله إلى عالم الغيب<sup>4</sup>:

خلف هذا الباب

خلف العتبة

1 - عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 39، 40 .

2 - المصدر نفسه ، ص 39 .

3 - المصدر نفسه ، ص 30، 31 .

4 - ينظر: هارون لعبيدي : مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية ، ص 79 .

للذي يعبر عمران

وللميت

مسامير، وبعض الخشبة<sup>1</sup>

إنه شاعر حالم، يبتغي عالماً روحياً، بعيداً عن عالمه المادي، يمنحه الراحة والطمأنينة، قصد استكمال تشييد وبناء قصيدته .

3-7 مرحلة الاستقرار والصّوحة:

يشير عبد الله العشي أنّ خلال هذه المرحلة " مرحلة الاستقرار " تتخلّص الذات من ثقل الانفعال وتستعيد وعيها الغائب، والاستقرار الذي يمكن القصيدة من النمو والاكتمال، هذه المرحلة هي مرحلة واعية...<sup>2</sup>، ومن خلال دراسة ديوانه "صحوة الغيم" وسمت المرحلة بمرحلة الاستقرار والصّوحة، " فيتنزّل ديوان صحوة الغيم للشاعر عبد الله العشي في فلك الإبحار في غواية الحرف وهداياته، في عوالم يكتنفها الغموض، ومدارات يتقاطع فيها عالم الذات والأشياء مع أفاق الحلم والرؤيا، في أكوان شعريّة ترسم فيها الذات استلابها، واغترابها...<sup>2</sup>، فهو منذ بداية الديوان وفي الفاتحة النصيّة ينتظر الصحوة ويتوقع الغيمة " إلى ...

صحوة أنتظرها

وغيمة أتوقعها وأبجدية تعبر بمائها سلطان المسافات " 3

7-1-1- النصّ عند العشيّ و تداخل العوالم النصيّة:

ففي قصيدة "جفن الغمام" ينحني ليمرّ الغمام، بعد تعب ومعاناة طالت وسط أسرار الحروف، في إحالة تناصيّة مع سورتي طه و يوسف -عليه السّلام- ومعاناته مع إخوته:

أنحني كي يمرّ الغمام ...

كنت وحدي أجرّ الخطى...متعباً

1 - عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 61 و 64 .  
2 - محمد عروس: مملكة الحروف وصناعة الأكوام الشعريّة في صحوة الغيم لـ " عبد الله العشي"، مقاربة عرفانيّة، مداخلة يوم 2015/11/29، لمخبر قراءات، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص 04، 05 .  
3 - عبد الله العشي: صحوة الغيم، شعر، دار فضاءات، عمّان، الأردن، ط1، 2014، ص 05 .

...جلستُ وردة الشعر ما بيننا  
 كان رمزٌ يتوجنا  
 ويُمسح لفظاً بأهدابنا  
 ويُداعبنا بجميل الكلام  
 فتوكلًا على تعبي أيها الظل  
 واقصصْ رؤاك على ما تبقى من الوقت  
 فالصحو مرّ، ومرّ الغمام  
 ها أنا...

كلّ سرّي حروفٌ

ومعناي " لام... " <sup>1</sup>

وفي قصيدة " حيرة المعنى " يشعر بدنو صحو القصيدة حكمته، وشيطان أسئلته، بعدما  
 زرع اللّيل أنجمه، في قوله :  
 هي تدنو ورا صحوها  
 وأنا من توحد أيماننا أقترّب  
 زرع اللّيل أنجمه  
 في حُطانا...  
 وزين أشواقنا فجره المنسكب  
 هي لي حكمتي...  
 هي شيطان أسئلتي  
 هي حبرُ القصيدة .أُرْجوزة العمر  
 قديسة من وراء الشّهب  
 هي سحرُ السّحابة  
 مالت على جنبات السّحب <sup>2</sup>، ويتواصل الصّحو مع قصيدة " دال بقطر الندى ":

كان صحو نديّ يُطلّ على البحر

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: صحو الغيم، ص 37، 38 .

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 41، 42 .

ألوانه:

مرمر ذائب، زُرقة لانهاية،

نغمٌ يتحدّر من شاطئين،

ندى ناعمٌ

أقحوان<sup>1</sup>. ويُحسّ الشاعر بانتهاء ترحاله واستقرار لحالته مع " ذروة المسافة ":

انتهى الآن ترحالنا،

سوف نمضي إلى شُعلة

خبأتها قناديلنا

نتفياً قدرا قليلا من الضوء أبقته أيامنا...

ونحدق في الماء:

كيف تفجر من صخرنا

وتحملك في الصمت أسماؤنا

سنغني لأوجاعنا؛

تلك أشجارنا أورقت

وتغذت عليها عصافيرنا<sup>2</sup>

كما أنّ الشاعر يخرج من آخر الشعر ليختار مكانا يستقرّ فيه ويأوي إليه ويمرّ كما الغيم

في قصيدة " عين على شرفة الوقت ":

أخرجُ الآن من آخر الشعر

أختار فجرا على شاطئ الأرض

أوي إليه

أنحني،

مثلما تنحني نجمة للمغيب

وألقي السلام عليه

و أمرّ، كما الغيم...

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 49 .

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 53 .



أسكب مائي بين يديه <sup>1</sup> ، فالقصيدة تعانقه أناشيدها يتطهر في فيضها، مشرقة، مرتدية  
صحوها وذلك في " ماء الإنشاد " :

عانقتني أناشيدها

كان صبحي يطل على الكون من بابها

كان يمشي على مائها

يتموج في سحر ألوانها

يتطهر في فيضها

والرّسوم محتها الرّسوم

أشرفت

وارتدت صحوها

تتألق في ضوء معراجها

وجهها راية

ولها لغة في أقاصي التّخوم <sup>2</sup>

ليصل الصّحو إلى منتهاه عند منحدر الغيم مع قصيدة " نون الصّحو" بعد انتظار طال

ومعاناة عسيرة من أجل تشكّل وخلق القصيدة والإبداع الشعريّ:

غيمة تتناثر في صحوها

كنت أتبع خُطواتها

عند منحدر الغيم

كانت تغير ألوانها

في الصّباح اقتربت

صرتُ بين الضّحى وضياءاتها

عانقتني...

ارتجفتُ...

وأخفيتُ مائي في حوضها

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: صحو الغيم، ص 89 .

<sup>2</sup> - المصدر نفسه ، ص 109 .

## عانقتني

وأرخت قناديلها

بين موجي وشطآنها<sup>1</sup>، وكذلك في قصيدة "واو أشرقفت" يسدل الصّمت أستاره، وتتشابك الكلمات، ويصيح حينما يرى وجهها ويشعر بميلاد قصيدته التي أنجبت كلماته :

فجأة أشرقفت من تخوم الضّيا..

وأضاعت فضاءاتها

فجأة أسدل الصّمت أستاره

فتشابكت الكلمات بأصواتها

وتعثر ظليّ على ضوئها

غاب كلّ ندا

ليس غير الصّدى

ذائبا بين أحضانها

صحتُ: هاهي

إني أرى وجهها

هي حبري

وميلاد أجوبتي

هي أنثى الحروف التي أنجبت كلماتي

هي هذي القصيدة

تطلع من جذر أيامها

هكذا سأبني قصيدي على نغمة

من أناشيدها<sup>2</sup>

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 113 .  
<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 117 ، 118 .

ليتوصّل عبد الله العشي إلى القول: " أنّ مرحلة الإبداع، إمّا تكون مرحلة واحدة، قد تتعدّد خطواتها وتتوّع حالاتها باختلاف الشعراء، وإمّا تكون سلسلة لا محدودة من المراحل، لا تحدّد بثلاث ولا أربع ولا بغيرهما " <sup>1</sup>

### 7-1-2- التناص وتداخل العوالم النصيّة في " صحوة الغيم ":

لقد استحضّر الشاعر الموروث الدّيني ممّا ساعده على تشكيل نصّه، فنجدّه يقول في قصيدة " تاء لذاكرة البنفسج " :

يا قناديل, يا سرّ أسرارنا

لا تبوحى

فقد يجرح الطّين أموانا

هذه غفوة، فاستريحى بأجفاننا

واستعيدي صداننا

ووقع ارتحالاتنا<sup>2</sup>

ممّا سبق يحيل الشاعر على بداية خلق وتكوّن الإنسان " الطّين والماء"، وفي ذلك تناصّ واستحضار لقول الله قوله تعالى : ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ سُلَالَةٍ مِنْ طِينٍ، ثُمَّ

جَعَلْنَاهُ نُطْقَةً فِي قَرَارٍ مَكِينٍ <sup>3</sup> وقوله تعالى : ﴿ خُلِقَ الْإِنْسَانُ مِنْ صَلْصَالٍ كَالْفَخَّارِ <sup>4</sup>

1 - عبد الله العشي: أسئلة الشعرية بحث في آليات الإبداع الشعري، ص 68 .

2 - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 27-28

3 - سورة المؤمنین، الآيتان 12-13.

4 - سورة الرحمن: الآية 14.

ويقول أيضا: ﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّ كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِّنَ الْبَعْثِ فَإِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِّنْ تُرَابٍ ثُمَّ مِّنْ

نُطْقَةٍ ثُمَّ مِّنْ عَلَاقَةٍ ثُمَّ مِّنْ مُّضْغَةٍ مُّخَلَّقَةٍ وَغَيْرِ مُّخَلَّقَةٍ ۗ ﴿١﴾

إنّ حال الشاعر " العشي " أمام القصيدة، يجسّد ضعفه ومعاناته، لذلك أشار بطريقة تناصية إلى الطين.

ثم ينتقل بنا الشاعر من بداية تكون الإنسان، إلى أول إنسان خلقه الله عز وجل " آدم عليه السلام " ، يقول الشاعر في قصيدة " ألف الأسماء " :

هو أول أسمائنا

هو آخر زهر تفتح في حقلنا

سوف يجمع خطواتنا

ثم يختم بالفجر غربتنا<sup>2</sup>

و يقول في قصيدة "تاء لذاكرة البنفسج":

نحن أول ما كان في أول الكون

آخر ما سوف يبقى

لنا هبة الروح في خفقة الرمل

هذا نشيدي و هذاك ملح

و تلك مراكبنا صحوة<sup>3</sup>

1 -سورة الحج : الآية 05 .

2 - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 14.

3 - المصدر نفسه ، ص 27 .

يشير الشاعر إلى بداية الخلق، آدم عليه السلام الذي خُلق من طين، والذي كرمه الله و جعله خليفة له في الأرض، يقول الله عزّ وجلّ: ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً<sup>1</sup>﴾ حيث ربط الشاعر بداية خلق آدم عليه السلام ، ببداية خلقه لقصيدته و مدى صعوبة المهمّة، مهمّة كتابة القصيدة .

كما أشار الشاعر إلى قصة أبينا آدم و حواء في قوله:

### نحن أول ما كان في أول الكون

كما يتضح كذلك للقارئ أنّ الشاعر وظّف وتناصّ مع آية قرآنيّة، من خلال إشارته لقصة النبي يوسف - عليه السلام- فيقول في قصيدة "يأء السلام":

سأغير حبري

و أغير أبجدياتي

و أسطورة من دم كذب

أخطأتها حروفي

و أعيد مياهي إلى نبعها<sup>2</sup>

من خلال ما سبق يتضح أنّ الشاعر " عبد الله العشي" يستشرف المستقبل بتغيير حبره و أبجديّاته، ليسقط حالته ويشبّهها بحالة النبي يوسف - عليه السلام- ومعاناته مع إخوته، ففي قوله " و أسطورة من دم كذب " تناصّ مع الآية الكريمة، من قول الله تعالى: ﴿وَجَاءُوا عَلَىٰ قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ<sup>3</sup> قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا<sup>4</sup> فَصَبْرٌ جَمِيلٌ<sup>5</sup> وَاللَّهُ

1 - سورة البقرة: الآية 30 .

2 - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 122 .

أَلْمُسْتَعَانُ عَلَيَّ مَا تَصِفُونَ<sup>1</sup>، فالشاعر معاناته أثناء كتابة القصيدة عسيرة، لكن مع ذلك يحمل أملا مع رؤية استشراقية حاملة بوضع أفضل يتسم بالصّحو، ليعيد مياهه إلى نبعها، حتى ميلاد قصيدته.

ونجد الشاعر كذلك يستدعي ويتناص مع "حادثة الإسراء و المعراج"، في قصيدته "ظل لا يحجب" يقول:

في دربه انمحي الهوا وفي ...

معراجة ...

تصاعدت كواكبه<sup>2</sup>

و يقول في موضع آخر من قصيدة "ماء الإنشاد":

أشرفت و ارتدت صحوها

تتألق في ضوء معراجها

وجهها راية

و لها راية في أقاصي التّخوم<sup>3</sup>

يتّضح أنّ عبد الله العشي، لجأ إلى استحضار "حادثة الإسراء والمعراج" كرمز ديني، من خلال قوله "تتألق في ضوء معراجها" مما يحيل على رحلة النبي -صلى الله عليه وسلّم- في الإسراء والمعراج ومعاناته مع الكفار، وهي تناصّ مع قوله تعالى: ﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ

1 - سورة يوسف: الآية 18 .

2 - عبد الله العشي : صحوة الغيم ، ص 85-86

3 - المصدر نفسه ، ص109.

لثَرِيهِ مِنْ آيَاتِنَا<sup>1</sup> إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ<sup>1</sup> ، ليعبّر عن حالة المعاناة والمشقة أثناء الكتابة  
كتابة القصيدة.

يتّضح كذلك، من خلال ديوان "صحوة الغيم" أنّ الشاعر "العشي" سعى لتجاوز  
عالمه المادي إلى عالم روحي، مُناجياً الله عزّ وجلّ، مُستخدماً الرّمز الصّوفيّ.  
حيث يقول في قصيدة " فاتحة الأبجدية":

الله يا الله

أنرت من أمامه أضواءك الخضراء

فاساقت على يديه

لكنه ...

منطفئ القلب، كل نبض فيه

مدينة عمياء

الله يا الله<sup>2</sup>

كما استحضر الشاعر " جدلية الحضور و الغياب"، متألّماً من مرّ الغياب ، لكنّه  
متيقّن من عودة الصّباح ومعه حضور القصيدة وميلادها، يقول في قصيدة " ألف  
الأسماء":

سيعود الصّباح و يسأل عنّا

و ليكن ما يكون

سوف يجمعنا بتفاصيلنا

<sup>1</sup> - سورة الإسراء: الآية، 01 .  
<sup>2</sup> - عبد الله العشي : صحوة الغيم، ص 09.

سيظلّ لنا قمر في الغياب...

و يضيء لنا قمر آخر في الحضور<sup>1</sup>

إنّ الشاعر يأمل في عودة الصّباح الذي سيجمعه بتفاصيله ويتأوّه ويسأل، يريد أن تتجلّى له الكلمات، يمرّ من الغياب إلى الحضور لأنّ " المرور من الغياب إلى الحضور جعل الكلام الشعري منصهرا في ذات الشاعر، كبركان يريد أن يقذف به إلى الخارج، فأنفاس القصيدة انصهرت بآماله و آلامه و ميثولوجيته و عقده و أحلامه، و هي الآن موغلة في التستر، تريد أن تنفجر لأبها تحوّلت إلى سائل محرق يتلقى فيه الخفاء الكامن في تجلي الكلمات، و لذلك يتأوّه الشاعر و يتألم و يتساءل"<sup>2</sup>

7-1-3- النصّ عند العشيّ من اللّوحة الفسيفسائيّة إلى الإنتاجيّة البارتيّة :

عندما نسبر أغوار ديوان " صحوة الغيم" لعبد الله العشي، يتضح أنّه استثمر الطرح الكريستيفي والبارتي فيما يخصّ التناص، كما نجد نصوصه الشعريّة عبارة عن لوحة فسيفسائيّة، سعى من خلالها رسم لوحة شعريّة حضرت فيها مجموعة من النصوص الغائبة ( رموز طبيعيّة، نصوص دينيّة، وأخرى صوفيّة... )، لينتج نصّا جديدا بروية حدائيّة مغايرة، تتمّ عن مقدرة على نسج وحبك نصوص مختلفة داخل نصّ واحد. يتّضح عند قراءة الديوان الشعريّ للشاعر "عبد الله العشي" أنّه لجأ للطبيعة فتناصّ مع رموزها ليعبّر عن حزنه وعذابه ومعاناته في رحلة شاقّة إزاء تحقيق قصيدته سأطرق لبعضها، فنجدّه يوظف رمزا طبيعيا يدلّ على الأصالة و التّحدي وهو " النّخيل" ففي قصيدته "دال بقطر الندى" يقول:

نخلة...أرجوان..

يميلان حيناً.. وإن شاعت الرّيح ينكسران<sup>3</sup>

و يقول في موضع آخر من قصيدته "فصل هل" يقول :

1 - عبد الله العشي : صحوة الغيم، ص 14 .  
2 - شادية شقروش : سيميائية الخطاب الشعري(في ديوان مقام البوح) للشاعر عبد الله العشي،إربد، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 2010، ص109.  
3 - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 50.



ذاهل، يتدحرج من قمة الغيم

حتى حقول النخيل

و كأن الغروب...

على جانبه يسيل<sup>1</sup>

نلاحظ ممّا سبق أنّ الشاعر جسّد إحساساته في النخيل، فوظّفه كرمز للتحدّي والصّمود، لأنه في رحلة طواف وبحث عن الكلمات، يحتاج إلى الصّمود حتى مرحلة الصّحو ومرور الغيم و ميلاد القصيدة، ليخرق سنن اللّغة ويتجاوز دلالة "النخيل" التي تدلّ على الصّحراء إلى دلالة جديدة، تدلّ على معاناته وصموده أثناء عمليّة الإبداع .

كما استحضّر الشاعر رمز " شجرة الزّيتون " في قصيدته " تاء لذاكرة البنفسج " في قوله:

و يزيّن أيامه كلّ صبح

بزيتوننا وبأعنا بنا.

عندما يورق العمر.

يأخذ ألوانه.

من بساتين أحلامنا<sup>2</sup>

فاستحضار " الزّيتون " في قصيدة عبد الله العشي، يحمل دلالة الاخضرار فوجوده يزيّن صباحه، عندما يورق العمر، وبرؤية حاملة، يحيل إلى الحياة و المقاومة يستحضره ، سعيا منه إلى تجاوز و تخطّي المرحلة، و الوصول إلى مرحلة أخرى إتّها مرحلة الميلاد (ميلاد القصيدة).

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: صحوة الغيم ، ص 97

<sup>2</sup> - المصدر نفسه ، ص 27 .

كما استحضر الشاعر الورود والزهور في ديوانه " صحوة الغيم "، لما تحمله من دلالات مختلفة، فيقول في قصيدته " ألف الأسماء ":

هو آخر زهر تفتح في حقنا

سوف يجمع خطواتنا

ثم يختم بالفجر غربتنا

سيعيد الصدى لجراحات أصواتنا

ويللم ما بعثرته الرياح...<sup>1</sup>

فالشاعر " عبد الله العشي "، بحث عما يللم ما بعثرته الرياح ويضمّد الجراح ويسانده من أجل أن تتشكّل قصيدته، لأنّ مرحلة الصّحو اقتربت، لذلك صنع لنفسه عالماً خاصّاً، " عالم الزهور "، سعيًا منه إلى عالم أجمل من عالمه، إنّه عالم الكتابة كتابة القصيدة.

لقد حضرت في ديوان الشاعر بعض الأساطير، أورد بعضها على سبيل المثال لا الحصر و منها : أسطورة الانبعاث و الحياة (طائر الفينيق) و أسطورة النرجس، فيقول "العشي" في قصيدة " دال بقطر الندى ":

و يخبئ تاريخه

في رماد الزمان<sup>2</sup>

و يقول أيضا في قصيدة " زاي لم يكن ":

كان يسكن ظلّ الرماد

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 14 .

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 49 .

و ينفخ في جمره المستتر<sup>1</sup>

يُحيلنا الشاعر من خلال الأبيات السابقة في قصيدته " دال بقطر الندى" و " زاي لم يكن" إلى أسطورة العنقاء، ليتناص معها ويستثمرها لتكون رمزا لبعث كلماته واكتمال قصيدته.

كما تناص كذلك مع رمز أسطوري آخر "أسطورة النرجس" ليجسد من خلالها مدى عشقه للكتابة القصيدة ؛ فيقول في قصيدة "دال بقطر الندى":

ندى ناعم

أقحوان

كان يسبح بين ذراعين من نرجس

ثم يلقي على كتف الوقت أيامه

ويخبئ تاريخه

في رماد الزمان<sup>2</sup>

إنّ استدعاء الشاعر لأسطورة النرجس، يدفع القارئ إلى استحضار ما حدث لـ " نرسييس"، وهو يستحضرها كرمز ودليل على معاناته، أثناء طوافه وبحثه عن كلماته في انتظار ميلاد قصيدته.

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 61 .

<sup>2</sup> - المصدر نفسه ، ص 49 .

من خلال دراسة وتحليل نصوص عبد الله العشي خلصت إلى أنه :

تشكلت لدى عبد الله العشي، رؤية نقدية تجاه القصيدة الحديثة أو النص الشعري من خلال قراءاته للنقد الغربي والعربي ، وقد حاولت الكشف عن بعضها، بداية بمؤلفه " زحام الخطابات مدخل تصنيفي لأشكال الخطابات الواصفة" ، وصولاً إلى "أسئلة الشعرية بحث في آليات الإبداع الشعري"، حيث بدأ مستثمراً لمقولات غربية وأخرى عربية ( هيدجر، إيزر، جان بول سارتر، أرشيبالد مكليش، ستيفن سبيندر، ديفيد دينشس، إيرديل جنكنز، بابلو نيرودا...) وكذا (الباقلاني، عبد الوهاب البياتي، صلاح عبد الصبور، أدونيس، محمود درويش، خليل حاوي، عبد العزيز المقالح...)، كما حاولت الكشف عن مدى تجسيد رؤيته النقدية تجاه النص (القصيدة) في كتابته الفنية.

لقد اتضح رؤيته للنص الشعري، ولتشكيله لآبٍ من أمرين: الوظيفة الاجتماعية التي تمنحه وجوده والنظام اللغوي الذي يُتيح إنجاز عملية التواصل بين الشاعر والمتلقي ، فراعى في ذلك القصيدة من إنتاج نصّه بإشراك القارئ في العملية التواصلية ، كما ركز على مقبوليته لدى المتلقي

كما كشف أنّ القصيدة الحديثة تتسم بالغموض وتأجيل المعنى، ممّا يدفع إلى التفاعل بين النصّ و القارئ قصد الوصول إلى المعنى، وهي مقولة لإيزر

كما أكد صعوبة وضع تعريف للشعر أو محاصرة معناه، كوئنه يحمل معنى روحياً، حالة لا متناهية، ، وبذلك بدأ متأثراً بهيدجر.

كشف عبد الله العشي عن مصدر التجربة الشعرية، التي يجب أن تكون من الواقع، تحمل رؤياً للكون.

وتحدّث كذلك، عن غموض الهاجس الشعري، ودرجة المعاناة والجهد الذي يبذله الشاعر قبل تشكّل قصيدته، فهي حالة روحية شبيهة بالصوفيّ، مرحلة تسبق عملية

الإبداع الشعري شَبَّهها بمرحلة المخاض، لا يدركها الشاعر إلاّ بعد التَّشكُّل وكتابة القصيدة.

ومن خلال دواوينه الشعريّة الثلاثة "مقام البوح"، "يطوف بالأسماء"، "صحوة الغيم"، أسقطها على ثلاثة مراحل :

- النّصّ الشعريّ عند العشيّ "مرحلة القلق والتَّشكُّل " على ديوان "مقام البوح":

وتعدّ المرحلة الأولى مرحلة تشكُّل النّصّ مرحلة القلق والاضطراب بالنسبة للشاعر للدخول في عمليّة الخلق الفني.

النّصّ الشعريّ الرّؤيويّ " مرحلة التكوين والاندفاع اللاواعي" على ديوان " يطوف بالأسماء": وهذه المرحلة هي مرحلة التّكوين " وهي عمليّة الكتابة.

مرحلة الاستقرار والصّحوة " على ديوان " صحوة الغيم":

هذه المرحلة " مرحلة الاستقرار"، الاستقرار الّذي يمكن القصيدة من النّمو والاكتمال .

ومن خلال مقارنة ديوان "صحوة الغيم" لعبد الله العشي، حاولت الكشف عن التناص وتداخل العوالم النصيّة؛ حيث اتضح أنّ الشاعر استحضر الموروث الدّيني ممّا ساعده على تشكيل نصّه، كما سعى للهروب من العالم الماديّ إلى العالم الرّوحي، مُناجياً الله عزّ وجلّ، مُستخدماً الرّمز الصّوفيّ وفي ذلك مراعاة للمتلقي الذي يحتاج إلى لغة تأسره وترقى به إلى عالم آخر أفضل من عالمه الماديّ المزيّف، كما استثمر الطرح الكريستيفي والبارتي فيما يخصّ التناص؛ فنجد نصوصه الشعريّة عبارة عن لوحة فسيفسائيّة، سعى من خلالها رسم لوحة شعريّة حضرت فيها مجموعة من النّصوص الغائبة ( رموز طبيعيّة، نصوص دينيّة، وأخرى صوفيّة... )، لينتج نصّاً جديداً بروية حدائيّة مغايرة، تنمّ عن مقدرة على نسج وحبك نصوص مختلفة داخل نصّ واحد.

# الفصل الثالث

الفصل الثالث : النص والقارئ

توطئة:

أولا : مفاهيم التلقي و مصطلحاته :

- 1- مفهوم جمالية التلقي :
- 2 - المتلقي عند هانس روبرت ياوس :
- 3- مصطلحات نظرية التلقي :

1-3 أفق التوقع : Horizon d'attente:

2-3 المسافة الجمالية Distance esthétique :

4-3 الفراغات الفجوات Lieux vides :

5-3 القارئ الضمني Le lecteur implicite :

4- التفاعل بين النص والقارئ:

1-4 - علاقة القارئ بالنص الإبداعي:

2-4 - استراتيجيات القارئ في النص وبناء المعنى :

ثانيا : تجليات حضور القارئ في رواية " شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج :

1- القارئ الضمني :

1-1 ضمير المفرد المتكلم :

2-1 الشخصية :

3-1 السجل النصي:

4-1 السياق القرآني:

5-1 السياق الأسطوري :

6-1 السياق التاريخي :

7-1 السياق الثقافي :

2- الاستراتيجيات النصية :

1-2 تحطيم البنية الزمنية :

2-2 التجليات المكانية:

## 3-2 صورة البطل:

ثالثاً : مقارنة قرآنية وفق منهج التلقي لقصيدة " أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار " ليوسف وغليسي " :

1- اللغة الشعرية المستخدمة :

2- التعجب كمفارقة :

## الفصل الثالث : النص والقارئ

## توطئة:

إنّ نظرية التلقّي جاءت رداً على الاتجاهات التّقديّة، التي كانت سائدة، بحيث ركّز بعضها على مبدع العمل الأدبيّ، وركّز بعضها الآخر على النصّ، فأهملوا بذلك العنصر الثالث الهام من عناصر العمليّة الإبداعية، وهو القارئ أو المتلقّي؛ ولم يلقَ القارئ الاهتمام الكافي إلا بعد أن قامت مدرسة كونستانس Constance الألمانية، في أوائل السبعينيّات، بأكبر محاولة لتجديد دراسات التّصوّص، على ضوء القراءة، ونادى رائداها، هانز روبرت ياوز (Hans Robert Jauss)، وفولفجانج إيرز (Wolfgang Iser) بالانتقال في الدّراسة، من العلاقة بين الكاتب ونصّه، إلى العلاقة بين القارئ والنّص.<sup>1</sup>

لقد ظلّ القارئ العنصر المهمل المنسي في القراءة النقدية في العقدين السابقين بحيث كان كل الاهتمام منصبا والمؤلف لمدة طويلة خاصة في المناهج التي سبقت هذه النظرية، فقد عدّ كل خروج عن النص منقصة في عملية البحث آنذاك. ولكن هذا الحال لم يدم طويلا مع أواخر الستينات وبداية السبعينات من القرن الماضي، وبدأ الاهتمام بالقارئ، والذي عدّ العنصر الأساسي في سياق نظرية الأدب بحيث انفتح البحث الأدبي صوب المتلقّي، وهذا الأخير رد إليه الاعتبار أخي ر لأهميته كعنصر مكمل في تشكيل الدلالة<sup>2</sup>

إذا فنظرية التلقّي ، وبروزها في النقد الأدبي قد لاقى رواجاً كبيراً لدى فئات عديدة من النقاد، وبالتالي وجب الإقرار بأن النظريات السابقة أجهت في حق القارئ، والمتلقّي بتهميشها لأهم عنصر في العملية الإبداعية، ولكن جاءت نظرية القراءة لتعيد الأنظار إلى سياق العمل الفني و إلى مؤلفه، وقد ركزت جهدها على

<sup>1</sup> - محمد البشير مسالتي: محاضرات في مقياس القراءة والتلقّي السنة الثالثة ( ل م د)، جامعة محمد لمين دباغين سطيف 2، 2015/2014، ص 10 .

<sup>2</sup> - فيصل الأحمر : معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص170 .



العنصر المتلقي كونه يشكل البؤرة في تأسيس المعنى فاعتبروا أن كل نقد أدبي يهتم بالقارئ، وعملية القراءة مندرج ضمن هذه النظرية ذلك أن الجامع بين المنتسبين هو القارئ، فالاهتمام المطلق بالقارئ، والتركيز على دوره الفعال كذات واعية أصبح لها نصيب الأسد من النص وإنتاجه، وتداوله، وتحديد معانيه<sup>1</sup>

<sup>1</sup>- فيصل الأحمر : معجم السيميائيات، ص 170.

أولاً: مفاهيم التلقي و مصطلحاته :

### 1- مفهوم جمالية التلقي :

جمالية التلقي أو مدرسة كونستانس الألمانية تعدّ جامعة لكلّ المناهج والمدارس الداعية إلى الاهتمام بالمتلقي أو القارئ بفضل جهود روادها العاملين على نشر أفكارهم ومبادئهم النظرية والتطبيقية ، ويمثل هانز روبرت يابوس ، وولفغانغ إيزر اتجاهين مختلفين مؤتلفين مكونين لجمالية التلقي المنقسمة إلى اتجاهين أساسيين هما :

الأول : اتجاه يابوس في نظرية ( جمالية التلقي أو الاستقبال ) .

والثاني : اتجاه إيزر في نظريته الخاصة بمصطلح ( التأثير ) .

حيث إن " مفهوم جمالية التلقي لا يحيل على نظرية موحّدة ، بل تندرج ضمنه نظريتان مختلفتان يمكن التمييز بينهما بوضوح هما ؛ نظرية التلقي ، ونظرية التأثير " <sup>1</sup> ، وإذا كان التلقي والتأثير اتجاهين مختلفين ، فإّنه من المستحيل الفصل بينهما إذ أنّ التأثير يخصّ النصّ ، والتلقي يخصّ القارئ

" والتقاء النصّ والقارئ هو الذي يخرج العمل الأدبي إلى الوجود ، وهذا التلاقي لا يمكن تحديده أبداً على وجه الدقة <sup>2</sup>

ولا يمكن تجميع المعنى الذي يشترك القارئ في تكوينه إلا من خلال تفاعل هذا القارئ مع دلالات النصّ المفتوحة والمتعددة ، فيكون الاتجاه من القارئ إلى النصّ ، ومن النصّ إلى القارئ في إطار عملية التفاعل المتبادل ، " وهذا التفاعل بالضبط هو الذي منع جمالية التلقي أن تكون نظرية للتلقي الخالص ، أو نظرية للتأثير الخالص ، ومنعها من التركيز على النصّ وحده ، أو التركيز على المتلقي وحده ،

1 - عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ؛ دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة ، الدار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2006 ، 143 .

<sup>2</sup> - نبيلة إبراهيم : القارئ في النصّ ؛ نظرية التأثير والاتصال ، مجلة فصول ، القاهرة ، مج 5 ، ع 1 ، سبتمبر 1984 ، 106 .

فكانت في الوقت نفسه تنطلق من النصّ ومن المتلقيّ ، وتحاول الإمساك بالتفاعل القائم بينهما ؛ أي بين التأثير والتلقي<sup>1</sup>.

## 2- المتلقي عند هانس روبرت ياكوس\* :

تعتبر جمالية التلقي حسب وجهة نظر رائدها الأول هـ. ر. ياكوس نظرية للتواصل أمّا مجال أبحاثها، وميدان تطبيق مفاهيمها وإجراءاتها المختلفة، فهو: التاريخ الأدبيّ، الذي تسعى إلى بعث الحياة فيه، والعمل على تجديده ويوضّح ياكوس في كتاباته معنى المصطلحين المشكلين لتسمية النظرية الجديدة، وبالتالي سبب اختياره لهما بالتحديد<sup>2</sup>. ونفهم من كلامه أنّ " التلقي " يعني الاستقبال، والتملك والتبادل. أمّا " الجمالية " فيقصد بها: " كيفية فهم الفنّ عن طريق تمرّسنا به بالذات، أي بالدراسة التاريخية للممارسة الجمالية، تلك التي تتأسس عليها ضمن سيرورة (الإنتاج - التلقي - التواصل)، كافة تجليات الفنّ"<sup>3</sup>. وقد سعى ياكوس من خلال نظرية جمالية التلقي إلى تأسيس تاريخ جديد للأدب يقوم بالدرجة الأولى على رصد ردود أفعال جمهور المتلقين الأول، واستقراء تلك الردود هكذا تباعلجلاً بعد

1 - عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص 149 .  
\* هانس روبرت ياكوس: (1921 - 1997) أستاذ متخصص في الآداب الفرنسية ممثّل ما سمي " مدرسة كونستانس"، التي تدور أعمالها حول مفهوم (تلقي العمل الفني أو الأدبي) تأثر في دراسته بأمثال: جورج غادامير، و هايديجار وبعد التخرّج قام بالتدريس بجامعة " مانستار"، ثم تبوأ كرسي الفلسفة الرومانيّة. كما درّس بجامعة " كونستانس" منذ نشأتها سنة 1966، من مؤلّفاته :  
-Expérience esthétique et herméneutique littéraire  
- Pour une esthétique de la réception  
Questions et réponses : formes de compréhension dialogique - نقلاً عن: بوخال لخضر، المتلقي بين التجلي والغياب، قراءة في بعض فصول مدونة النقد العربي القديم، مذكرة ماجستير ، الدراسات الأدبية بين القديم والحديث، إشراف : أحمد دكار، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، 2012/2011، ص 29.  
2 - بوخال لخضر: المتلقي بين التجلي والغياب، ص 29 .  
3 - ينظر : هانس روبرت ياكوس :جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنصّ الأدبيّ ، ترجمة: رشيد بنحدو ، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط 4، 2001، ص 101 .

جيل. وهو ما أطلق عليه " تاريخ التلقّيات" وكان يرى أنه بهذه العمليّة نستطيع تحديد القيمة الجمالية لأيّ نصّ أدبي<sup>1</sup>

وقد ذهب بوخال لخضر إلى أن هذا الأفق الذي نسج ياوس حوله نظريته يقصد به " نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي، الذي ينتج في اللّاحظة التاريخيّة التي ظهر فيها(أي التلقّي الأول)، عن ثلاثة عوامل أساسيّة: تمرّس الجمهور السابق بالجنس الأدبيّ الذي ينتمي إليه العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل، وأخيراً، التعارض بين اللّغة الشعريّة ولّغة العمل..."<sup>2</sup>

ليتوصّل بوخال لخضر إلى أنه يمكننا القول بأنّ " أفق التّوقع " لدى الجمهور الأول الذي تلقى العمل الأدبيّ، يتشكل من:

- الخبرة الفنيّة أو الجمالية *l'expérience esthétique*

- التناصّ *l'intertextualité*

- والانزياح *l'écart*. ليتساءل ونتساءل معه : ما الهدف من العودة إلى

الماضي، والعمل على إعادة تشكيل وصياغة ذلك الأفق الأوّل؟ وكيف يمكن اعتبار استحضاره أمراً جوهرياً في التّاريخ الأدبيّ الجديد<sup>3</sup>

لذلك تتجه بعض الجهود النقدية المعاصرة إلى البحث عن أهمية الكاتب

المبدع باعتباره عنصراً جوهرياً في عمليّة التلقّي، فهو قارئ أو متلقّ بالدرجة

<sup>1</sup> - بوخال لخضر: المتلقّي بين التجلي والغياب، قراءة في بعض فصول مدونة النقد العربي القديم، ص 32 .

<sup>2</sup> - ينظر: ياوس: جمالية التلقّي، ص 44 .

<sup>3</sup> - بوخال لخضر: المتلقّي بين التجلي والغياب، قراءة في بعض فصول مدونة النقد العربي القديم، ص 34 .

الأولى لمجموعات هائلة من التصوص الأدبية و غير الأدبية تتشكل في رصيده المعرفي والجمالي عبر فترات زمنية متباعدة أو متقاربة، إنَّ التلقي ليس حكرًا على القارئ وحده فقط، بل هي عملية مشتركة بين الكاتب المتلقي والقارئ، فكلاهما يمارس هذه الوظيفة بطريقته الخاصة مستخدماً أدواته المعرفية والجمالية والأدبية، و إنما يختلفان من حيث الموقع، فالقارئ يأخذ موقعه خلف النصّ أو وراءه بينما يأخذ الكاتب القارئ موقعه قبل النصّ، لأننا حين نضع التلقي خلف النصّ فقط فإننا نكون وضعنا العربة قبل الحصان، بينما الأمر يقتضي أن نضع التلقي قبل النصّ، لأنَّ التلقي المبدع عملية جوهريّة في تكوين النصّ دلاليًا وجماليًا و أسلوبياً، وهذا لا يعني أبداً الإنتقاص من قيمة القارئ الذي يتلقّى النصّ الإبداعي بل سيظلّ حلقة أساسية ومكوّن من مكوّنات النصّ من حيث إنتاج المعنى ولهذا فهو تابع له<sup>1</sup>

وعلى هذا الأساس فقد ميّزت نظرية التلقي بين نوعين من التلقي<sup>2</sup> :

- الأوّل هو التلقي الذي يمارسه القارئ عند قراءته للعمل الأدبي من خلال التفاعل والاستمتاع جماليًا.

- الثاني هو التلقي الذي يُمارسه الأديب عندما يتلقّى الأعمال الأدبية فيستفيد منها من ناحية الشكل والمضمون إبداعاً وإنتاجاً...<sup>3</sup>

ويبدو في حقيقة الأمر أنّ مصطلح التلقي منفصل عن مصطلح التأثير والمقارنة، فالمبدع يتلقّى موضوعات أدبية وغيرها بشكل كبير جدًّا على مدى

<sup>1</sup> - عبد الناصر مباركية: استراتيجيات القارئ في البنية النصّية الرواية نموذجاً، أطروحة دكتوراه دولة في النقد الأدبي المعاصر، إشراف : محمد العيد تاورته ، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، 2006/2005، ص 08 .

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 09 .

<sup>3</sup> - عبود عبده: الأدب المقارن والاتجاهات الأدبية الحديثة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سبتمبر 1999، ص 294.

سنوات، ولكنّه قد سيستفيد من بعض التّصوص والموضوعات، و قد لا يستفيد من بعضها الآخر، ونشير إلى أنه:

- قد يتلقّى المبدع نصوصاً أسطوريّة أو أجنبيّة أو عربيّة ولا يستفيد منها .
  - قد يتلقّى نصوصاً دينيّة و لا يستفيد منها سلباً أو إيجاباً .
  - قد يتلقّى المبدع أفكاراً فلسفيّة أو بعضها ولا يتأثر
  - قد يتلقّى موضوعات معيّنة في حياته ولا يستفيد منها...<sup>1</sup>
- لذلك " الكتابة لا تتحقق إلا عن طريق التلقي -أي الكتابة الأدبية- لا سيما في عصرنا الراهن، حيث غدت الكتابة نوع من الاحتراف فالكاتب المبدع يتلقى اللغة وقواعد النحو ويتعرف على الأساليب وأنماط الشخصيات الأدبية وسلوكاتها وأفكارها، وهو بهذا يبدع لنفسه أسلوباً في الكتابة "2

<sup>1</sup> - عبد الناصر مباركية: استراتيجية القارئ في البنية النصّية الرواية نموذجاً، ص 13 .

<sup>2</sup> - المرجع نفسه ، ص 13 .

## 3- مصطلحات نظرية التلقي :

## 1-3 - أفق التوقع : Horizon d'attente:

يسمى كذلك أفق الانتظار ، وهو مجموعة التوقعات المسبقة التي يستحضرها المتلقي في ذهنه تجاه نص ما، و يعرف بإزر أفق التوقعات بأنها " التوقع المسبق للجمهور الذي يواجهه فيه النص الأدبي، ووظيفة النص تكون إما بالالتقاء مع هذه التوقعات أو بمعارضتها وهذا المفهوم من أهم المفاهيم التي تتصل مباشرة بنظرية التلقي ويستخدمه ياوس للدلالة على التوقعات المسبقة التي يستحضرها المتلقي حين يولعه نص من النصوص" <sup>1</sup>

## 2-3- المسافة الجمالية Distance esthétique :

تتجسد المسافة الجمالية بين أفق التوقع والعمل الجديد، وتعرف بأنها " الفرق بين التوقعات وبين الشكل المحدد لعمل جديد ونلاحظ هذه المسافة، بشكل واضح في العلاقة بين الجمهور والنقد" <sup>2</sup>

## 3-4- الفراغات الفجوات Lieux vides :

وهي مساحات فارغة في بنية النص، يعمل القارئ على تأويلها و فكّ شفراتها وملئها حسب تصوراته، لأجل بناء المعنى، وتتبع العلامات النصية، فهي "...حيل أسلوبية لا يكتشفها، ويفهم أبعادها إلا القارئ المتمرس، وملء القارئ لهذه الفراغات يؤدي إلى ربط بين مقاطع النص بحسب تصوراته، وبهذا تختفي الفراغات لتكون نصا متماسكا يعطي للمعنى تماسكه" <sup>3</sup>

<sup>1</sup> - فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، العالم العربي ، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط5 ، 2006، ص 51 .

<sup>2</sup> - المرجع نفسه ، ص 53.

<sup>3</sup> - آلاء داود محمد ناجي، شعر أبي القاسم الشابي، في ضوء نظرية التلقي، جامعة الشرق الأوسط، 2011، 2012، ص 39 .

### 5-3 - القارئ الضمني :Le lecteur implicite

إنّ مسألة القارئ الضمني عُرف بها إيّزر في النقد الألماني خاصة، والغربي عامة وهي تجسد عنده فكرة التحول في مفهوم الاستقبال من الاهتمام بالمؤلف، أو الكاتب إلى أهمية القارئ وهي فكرة تمثل جوهر نظرية الاستقبال الجديدة .

إن القارئ الضمني عند إيّزر محدد من خلال حالة نصية استمرارية لنتاج المعنى على أساس أن النتاج من صنيع القارئ، كذلك من صنيع الأديب وحده، وهذا يعني أن القارئ الضمني موجود قبل بناء المعنى الضمني في النص، وقبل إحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة<sup>1</sup>

ومن أجل ذلك، عدّ إيّزر القارئ الضمني الأداة الاجرائية المناسبة لوصف التفاعل الحاصل بين النص والقارئ، لأنه يستطيع أن يبين لنا كيف يرتبط القارئ بعالم النص، وكيف يمارس هذا الأخير تعليماته، وتوجيهاته، وتأثيراته التي تتحكم في بناء القارئ للمعنى النصي<sup>2</sup>

#### 4- التفاعل بين النص والقارئ:

##### 4-1- علاقة القارئ بالنص الإبداعي:

لقد اتجهت البحوث النقدية المعاصرة إلى خلق معادلة أدبية جديدة تمثلت في علاقة القارئ بالنص الإبداعيّ هذا القارئ الذي لم يكن له دور فعال في النظريات الأدبية التقليدية، فكان التركيز معظمه منصبا على النصّ كأساس لكلّ التحليلات، فالدلالة موجودة بالنصّ، والجماليات موجودة بالنصّ..وعلى القارئ أن

<sup>1</sup> - محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996، ص : 36 .

<sup>2</sup> - عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص 185 .



يضع يده على هذه الأمور ومن لم يستطع فتقافته التقدية غير صحيحة أو غير مؤهلة... بل توصف قراءته التقدية بالخاطئة...<sup>1</sup>

فالباحث الألماني "ولفغانغ إيزر" Wolfgang Iser لخص رؤيته للقارئ والنص فيما يلي: " نستطيع القول أن العمل الأدبي له قطبين: القطب الفني يتعلّق بالنصّ الذي أنتجه الكاتب، بينما القطب الجمالي يتعلّق بالتحقق على مستوى القارئ... إن موقع العمل الأدبي هو النقطة التي يلتقي فيها النصّ والقارئ " <sup>2</sup> كما يؤكد إيزر أن القراءة هي التي عبرها يحدث التفاعل الأساسي لكلّ عملية أدبية " إنه أثناء القراءة يحدث التفاعل الأساسي لكلّ عمل أدبي بين بنائه والمرسل إليه " <sup>3</sup>

#### 4-2- استراتيجيّة القارئ في النصّ وبناء المعنى :

يؤكد أقطاب جمالية التلقي على أهميّة التواصل الأدبي بوصفه نشاطا مشتركا بين النصّ ومنتقيه، فـ "ياوس" يتحدّث عن الأثر الذي يحدده النصّ وعن التلقي الذي يحدده القارئ، موضّحا الكيفيّة التي يرتبط وفقها الأثر والتلقي...ولمّا كانت طبيعة النصّ الأدبيّ بنية ديناميّة تُدرك في إطار تفاعلاتها التاريخيّة المتعاقبة كونها نتاج التقاء النصّ ومنتقيه، فإنّ عمليّة ترهين النصّ تتطلّب الوقوف على العلاقة الجدليّة بين العمل المُتلَقى والوعي المُتلقي، حيث يدخل النصّ الأدبيّ مساره التواصليّ لدى قيام المتلقي بإنتاج نصّ جديد حول العمل المتلقى.<sup>4</sup>

1 - عبد الناصر مباركية: استراتيجيّة القارئ في البنية النصيّة الرواية نموذجاً، ص 26 .

2 - Wolfgang Iser: L'acte de lecture ,Théorie de l'effet esthétique, traduit de l'allemand par SZYCER, éditeur pierre M. Bruxelles ,p:48.

3 - Wolfgang Iser: L'acte de lecture, p :48 .

4 - فتيحة العزوني: الكتابة الروائيّة عند واسيني الأعرج في ضوء جماليّة التلقي، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي المعاصر، إشراف: محمد بشير بويجرة، جامعة وهران، 2011، 2012، ص 21 .

وقصد بناء المعنى يقوم القارئ بمتبّع العلامات النصّية، وإذا كان النصّ

يتنكّم الإجابة عن تساؤلات القارئ، فإنّه على الأقل سيوجّهه<sup>1</sup>.

ويتضح ممّا سبق أنّه بفعل القراءة والتفاعل بين النصّ والقارئ، يتحوّل المتلقي إلى منتج، لذلك " يخطّط النصّ لمقصدية، المتضمنة فيه، وعلى القارئ إجلاءها من النصّ، تبعاً لذلك تُصبح فعالية القارئ تحقيق لما هو متضمّن فيه"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> - روبرت هولب: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين اسماعيل، جدة، المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1994، ص 219 .

<sup>2</sup> - فتحة العزوني: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج في ضوء جماليّة التلقي، ص 19 .

ثانيا : تجليات حضور القارئ في رواية " شرفات بحر الشمال " لواسيني الأعرج :

### 1- القارئ الضمني :

هذا المفهوم اقترحه "ايزر"، واعتمادا على ذلك، هل نصّ " أصابع لوليتا" يتيح لقارئه الحرية والمبادرة التأويلية؟ إلى مدى انفتحت الرواية على قارئها ؟ و إلى أيّ مدى كّف الكاتب نصّه؟

ولمقاربة هذه الأسئلة، سأحاول تحليل البنى النصّية لهذه الرواية، ضمن قراءة تستعين بالجهاز المفاهيمي لـ " ايزر" .

### 1-1- ضمير المفرد المتكلم :

يُلاحظ في رواية " شرفات بحر الشمال" بروز ضمير المفرد المتكلم، منذ البداية، وذلك من الاستهلال الذي قدّمه، كاستراتيجية منه، للفت انتباه القارئ

أيتها المهبولة، في كل الوجوه أنت،

أغلقي أولا هذا الباب العاري، سدّي النوافذ القلقة،

ثم.. قلّلي من خطايا الكلام واستمعي إليّ قليلا.

لقد تعبتُ....

شكراً لهبلك وغرورك فقد منحاني شهوة لا تعوض للكتابة ووهماً جميلاً اسمه الحب، مثلك

اليوم أشتي أن أكتب داخل الصمت والعزلة، لأشفي منك بأدنى قدر ممكن للخسارة"<sup>1</sup>

<sup>1</sup> - واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، ط1، 2002، ص 05

يبدو لي أنني خسرت مواعيدي مع الحياة و أشعر اليوم كأنّ هذا منتهاي الذي عليّ أن أقبل به\*<sup>1</sup>

يتبيّن لنا حين التمعّن في هذا الاستهلال، أنّ ضمير المتكلم بصيغة "أنا" أو ما يفيدها، قد طغى على المساحة النصّية، لا كأنها ملغية للآخر، بل كـ "أنا" تحسّ بالمنفى داخل الوطن، في صمت وعزلة، ويتضح ذلك أكثر من خلال استحضاره للعبارة السابقة للرّسام "فانسون فان غوخ"، ليحسّ أنه خسر مواعده مع الحياة، وبدنوّ منتهاه ومنفاه، حيث "تأخذ المحنة طابعا جدليا، يشكّل طرفيه الأساسيين: الوطن والمنفى وهي الجدلية المركز التي يتوّد عنها داخل السرد الحكائيّ ويتفرّع عنها عدد مهمّ من التقاطبات تُسهم في إغنائها وتنويعها، ومن ثمّ في تعميق الأبعاد التراجيدية التي تمثّل السمات المفيدة لهذا النوع من السرد الروائيّ، وتتخذ مدارات لها: الذات والآخر، الحياة والموت، العشق والرّفص، السّجن والحرية، الذاكرة والنسيان، الشّمال والجنوب، وجميعها يتضافر في تشكيل العالم الروائيّ، عبر مذهبيّ تجريبيّ في الكتابة السردية"<sup>2</sup>

ويتواصل حضور "الأنا"، كذلك مع الفصل الأوّل "روكيام لأحزان فتنة"، ما الذي أيقظها في الآن و أنا على عتبة التلاشي؟ شيء ما يدعوني للتفكير فيها بعمق وحزن... " <sup>3</sup>، الأنا التي تخفي وراءها قارنا ضمنيا يعيش المنفى، وعدم القدرة على التحمّل، يتمظهر في عمق هذا الخطاب بطريقة مضمرة "أنا كذلك أريد أن أرتاح قليلا و أن أشفى منك بالمنفى وبقليل من شطط الكتابة، لقد تعبت، بالفعل، تعبت ولم أعد قادرا على التحمّل، لقد صرت هشا مثل غيمة"<sup>4</sup>

<sup>1</sup> - واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص 06 .

\* عبارة لـ: فانسون فان غوخ: بالهولندية Vincent Willem van Gogh : ولد في جروت زندرت بهولندا في 30 مارس/أذار 1853، يعتبر من رواد المدرستين الانطباعية والوحشية. حاول فينسنت فان غوخ في أعماله بأن يلتقط أكبر قدر ممكن من الضوء، كما عمل على إبراز تمارج طيف الألوان في لوحاته المختلفة: الطبيعة الصامتة، باقات الورد (دوار الشمس)، اللوحات المنظرية (جسور لانغلوا، حقل القمح بالقرب من أشجار السرو، الليلة المتلألئة) تعرض أهم أعماله في متحف (أورساي بباريس) وفي متحف فان غوخ الوطني في أمستردام بهولندا، انتحر في 29 يوليو 1890. ينظرالموقع : تاريخ الزيارة 2018/05/28 على الساعة : 02:24 . على الرابط: <https://ar.wikipedia.org/wiki/>

<sup>2</sup> - بوشوشة بن جمعة: جدلية الوطن/ المنفى وذاكرة الرّهانات الخاسرة في رواية " شرفات بحر الشمال"، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، فيفري 2004، ص 96 .

<sup>3</sup> - واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص 07 .

<sup>4</sup> - المصدر نفسه، ص 07 .

ومما سبق يتضح استخدام السارد لعبارة " أنا كذلك" التي تضمّر وتوحي بأنّ هناك من يحسّ بالتعب ويعيش المنفى، والحزن، والهشاشة، ويتواصل حضور الأنا، ليخفي وراءه البطل السارد "ياسين".

### 1-2- الشخصية :

القارئ الضمني يحضر في رواية : شرفات بحر الشمال" مستترا وراء بعض الشخصيات: المدينة، الظلم، الثورة، الشرطي، حراس النوايا،...وعلى سبيل المثال " الظلم"، فيقدّم الرّاي مثلاً: نادين المرأة المثقفة حيث قام زوجها بتغيير اسمها إلى عائشة، نتيجة لما تأثر به من أفكار، فيقول: " منذ الساعات الأولى لزوجها ردمها في حجاب أسود يشبه الباش في ثقله ثم غير اسمها، قال لا أريد سماع أسماء الكفر و الإلحاد، من أين جنت بهذه الخيبة وهذا الفساد المعلن؟ ويقطع الكلمة معوجاً فمه في سخرية مهينة يا عيني على الأسماء؟ نا...د...ي...ن...ن أنت من اليوم عائشة أم المؤمنين، كلما ناداها بالاسم الذي اختاره لها ارتعشت في مكانها وتقيأت"<sup>1</sup>

في هذا المقطع السردي، تحضر "شخصية الظلم" كشخصية رمزية، وليست هذه الشخصية إلا ستارا تختفي من وراءه الذات القارئة، ليجسد الرّاي ظلم الرّوج لزوجته ومعاناتها، فهي لا تمتلك القدرة على الرّفص أو الاعتراض ويسقط ذلك على واقع المجتمع الجزائري.

كما يبرز الظلم في ممارسة الشرطي لعمله وما يتعرّض له المواطن من إهانة من أحد رموز الحكومة والسلطة وهي الشرطة، حيث يقمّ الكاتب هذه الصورة بواسطة أحد شخصياته فيقول: " يشتمك الشرطي وهو يُعطيك درسا في المدنيّة: يا أخي واش بيك؟ أنت متّف وترتكب هذه الأخطاء التي يستحي من ارتكابها الأمي؟ شوف شويّة قدامك... الشرطيّ مثل الآخرين عليه أن يشهر سلطته، مهما كانت صغيرة، ليشعر الآخرين بهيبته"<sup>2</sup>

وفي موضع آخر من الرواية، يصوّر الرّاي تصفية " حراس النوايا " لغلام الله، وتستتر ذات قارئة كذلك، داخل المقطع السردي، فيقول: " دون كبير الملتحين كلّ كلامه

1 - واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص 98 .  
2 - المصدر نفسه، ص 280 .

على ورق أصفر كأسنانه وفي مساء اليوم نفسه اختطفوه، وفي صباح اليوم السابع وجد مسمّرا، مصلوبا على الشجرة التي في المكان، كتب على ورقة رشقت على صدره العاري: هذا مسيلمة الكذاب، عاشر الشيوخيين وهم الذين سمّوه غلام الله والعياذ بالله<sup>1</sup>

كما ورد في موضع آخر من الرواية، على لسان الراوي: "بعد سنتين من الاستقلال عاد الإسباني كاميلو Camillo إلى المانفكتورة فوجدها قد تحوّلت إلى شقق صغيرة وعندما استفسر الأمر لم يجد من يستمع إليه، استجد بالقضاء، وظلّ بين مؤسسات الدولة أكثر من سنة، وذات صباح رآه الناس في أعلى البناية المطلّة على ساحة المعدومين وهو يضع يديه على وجهه ثمّ وهو يتهاوى من الأعلى ويرتطم على الأرض ككيس خروب يابس ليدفن بعدها في مقبرة المسيحيين و يُنس أمره"<sup>2</sup>

ففي المقطع السردي السابق، ذكر الراوي شخصية أجنبية "كاميلو"، تخفي وراءها شخصية مجازية وهي الثورة، حيث سرد بعض تفاصيل حياتها، كونه المالك الحقيقي لمنزل البطل قبل رحيله من الجزائر إلى أمستردام، فكاملو غادر الجزائر بعد الاستقلال، وعاد إليه بعد سنوات، غير أنه لم يستطع استعادته فكان مخرجه الوحيد هو الانتحار.

### 1-3- السجل النصي:

وظّف واسيني الأعرج مجموعة من العناصر الخارج نصيّة التي وضعت القارئ في مواقف تواصلية مع النصّ، من خلال انتقاء وضعيات سياقية مشتركة بين الطرفين، ووضعها في السياق النصّي الجديد لاكسابها دلالات جديدة ومن أهم هذه السياقات :

### 1-4- السياق القرآني:

لم تراهن الرواية كثيرا على استلهام النصّ القرآني ، وما ورد على سبيل المثال عبر فاعلية النّاص، حضور اسم " يوسف" ، ممّا يحيل على قصة سيدنا يوسف- عليه السّلام- على لسان السّاردة " أيها الغالي، حبيبي الذي صنّعت من دفاء الرّوح ومن خبايا القلب المرتبك، إلهي الصّغير الذي بنيته من الخيبة والصّدفة والقلق، اغفر لي، لم يبق أمامي إلا

1 - واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص 198 .

2 - المصدر نفسه ، ص 12.

البحر، أضع فشلي بين يديك و أمقول لك أعربي بعض الشجاعة لأعبر هذا الهول، أعطني زليخة يوما واحدا وسأركب جنون الافتتان في قلب يوسف حتى يفتح عينه ويصير رجلا  
1...<sup>1</sup>

وفي موقع آخر من الرواية، جاء على لسان السارد "...أربعون يوما مضت و أنت غائب كيوسف، بابك ما يزال مفتوحا و أصدقاؤك يسألون عنك كل صباح.

مررت هذا الفجر على قبرك لأغرس بعض النوار. لم أفكر إلا في الترجس. سافرت من أجله واشتريته من المدينة. كنت برفقة ابنك يوسف يقولون إن الزيارة قبل الفجر تسمح لمن في القبور بسماعنا...<sup>2</sup>

من خلال المقطع السردى السابق، يحضر اسم يوسف، مما يجعل القارئ يربط ذلك بقصة سيدنا يوسف - عليه السلام-، فيوسف في النص الروائي هو ابن عزيز الذي اغتيل من طرف حراس النوايا، فعاش يوسف حالة فقدان لأبيه، الشبيهة بفقدان يوسف- عليه السلام- لأبيه بسبب غيرة إخوته.

### 1-5- السياق الأسطوري :

وظف واسيني الأعرج، المعطى الأسطوري الراسخ في المتخيل الشعبي :

" يقولون إن سبعة صيادين عندما عادوا من غياب دام شهورا في أعماق البحار، وجدوا الأمراض قد فتكت بنسائهم بكوا طويلا حالة فقدان، ثم في الفجر الأول توجهوا إلى البحر وثقبا سفينتهم وتركوها تغرق يوما بكامله، إلى اليوم ما تزال حولهم آلاف الحكايات " <sup>3</sup>

على القارئ أن يقوم بنشاط تأويلي، مع استثماره لمخزونه الثقافي والمعرفي، يمكنه من فك الرموز التي تنطوي عليها هذه الحكاية، فالكااتب استمد هاته الأسطورة من التراث

1 - واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص 92 .

2 - المصدر نفسه، ص 210.

3 - المصدر نفسه، ص 31 .

الشعبي، وقام بتوظيفها في متنه الروائي، لأنها تشترك في نهايتها المأساوية مع نهاية "فتنة" وهو الدخول إلى البحر دون عودة، واختيار الانتحار.

وفي موضع آخر من الرواية، جاء على لسان ياسين: "ثم غابت واندفعت في عمق موجة هاربة متفادية أن تقترح عليّ الدخول معها، كانت تنزلق مثل حوتة متيقنة من نفسها ومن المكان الذي كانت تعبره، لم تلتفت وراءها حتى غابت كذبة"<sup>1</sup>

من خلال هذا المقطع السردي، قدّمت إشارة للقارئ لنهاية محتملة تساوت على طريقة نارسيس بالموت غرقاً، حينما اختفت "فتنة" داخل أمواج البحر، فاستثمر الروائي أسطورة نارسيس، ليجسد النهاية المأساوية للعاشقة "فتنة"، ولذلك كان حضور الشخصيات مساهما في دعم أحداث الرواية وتوضيح قصد الكاتب من وراء سبب اختيارها.

كما جاء على لسان الراوي، كذلك "كان الفقيه يطمئن الأهل بأنّ الجني الأزرق القادم من البحر الميت بدأ يخرج رأسه من قممه، ويقول هي الآن لا تحسّ و إنما الجني هو الذي يحسّ بالضرب ثم ينظر إلى عمق عينيها الزرقاوين وينسى نفسه قليلاً... وفي الفجر الأوّل تعود طالى صراخها، فيسمعها العابرون نحو طريق السوق، يتأسفون ويتمتمون: مسكينة، ربّي صابها الجني الأزرق الجاي من البحر الميت، من المنطقة الفاصلة بين العرب واليهود، يعتب المهبولة..."<sup>2</sup>

استحضر الراوي "الجني" في الرواية، كونه يحمل رمز الشرّ والأذى والسحر، وقدّمه مستندا في ذلك على أقوال الإمام وسكان القرية الذين اعتقدوا أنه سكن داخل جسم "فتنة"، فكان لحضوره دور في تطور أحداث الرواية ونفور الناس من فتنة وتسميتهم لها بالمهبولة، ولذلك ساهم حضور الأسطورة داخل النصّ الروائي في ارتباط المتلقي بالرواية.

<sup>1</sup> - واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص 56 .

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 31 .



## 6-1 - السياق التاريخي :

عمد " واسيني الأعرج " إلى توظيف التاريخ في " شرفات بحر الشمال " بكلّ أبعاده، حيث استعمل بعض الحقائق التاريخية ودمجها بالعالم المتخيّل، صانعا بذلك صورة جماليّة تماهى فيها الخيال بالواقع، تجعل القارئ يتساءل عن مدى مصداقيّة هذه الأحداث وواقعيتها، وبالتالي تثير استجابته وتفتح له المجال للتفاعل مع النصّ.

جاء على لسان ياسين " على بعد خطوتين من منزل أن فرانك، هذا حظّ كبير؟ قفزت إلى ذهني صورة الطفلة الهولنديّة وهي ترتعش وتبحث عن مخبأ خوفا من مدافع هتلر التي كانت تدكّ أمستردام في ذلك الرّبيع الرّمادي من سنة 1940، ثمّ وهي تستسلم للزاوية المظلمة قليلا لتكتب أحاسيسها المشوشة التي كان الموت يتهدّدها وعانلتها في الملحقة الخفيّة من بيت والديها، ثمّ صار وجهها أزرق من المرض والبرد والجوع شتاء 1945 القاتل..."<sup>1</sup>

في المقطع السّرديّ السّابق، استحضّر الرّوائيّ شخصيّة تاريخيّة " هتلر"، وذلك يدفع القارئ إلى تأويل ذلك وربطه بالسياق التاريخيّ وما خلفه الألمانيّ هتلر من دمار وقتل و إبادة، فأخذ الرّاويّ مثلا لمن عاش تلك الطّروف، وهي طفلة صغيرة " أن فرانك" يقدّمها للمتلقّي ليجمع بين الدّمار والتّل والبراءة، والحياة، ليسقط ذلك على حالة البطل " ياسين"، وهو يرتعد خوفا من حراس النّوايا، ليشترك مع الطفلة " أن فرانك" في الخوف والهروب والاختباء والأمن .

كما ورد في موقع آخر من الرّواية " ...هنا، مثل المستشفى ساقيم مع رجل آخر أعرفه ويعرفني قليلا، عبّان رمضان. ظلم مثلما ظلم مايو الله يرحمه. لم يتح له فرصة الشّهادة ولكنهم شهّدوه بالقوّة. قُتل من طرف عصابة الشّكارة والحبل التي كانت تُصقي كلّ من يُخالفها. تاريخ الموت لم ينزل على هذا البلد..."<sup>2</sup>

1 - واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص 74 .

2 - المصدر نفسه، ص 189 .

إنّ استحضار الرّوائيّ لشخصية " عبّان رمضان"، تجسّد استمراريّة حالة اللاّ أمن الموجودة في الرّواية، لأنّ حالة الغدر التي تعرّض لها "عبّان رمضان" وتصفيته، يجسّد لها حراس النّوايا ، كون الخيانة وقتل المعارضين سمة استخدمها لتصفية كلّ من يعارضه أو يخالفه .

### 7-1- السياق الثقافي :

استثمر واسيني في روايته عدّة شخصيات ذات مرجعية فنيّة، من ذلك ما جاء على لسان البطل ياسين" شعرت بانكسار عميق فجر هذا اليوم و أنا ألملم شؤوني الصّغيرة، وأنزع للمرّة الأخيرة، من على الحائط المتآكل، صور الوالد وزليخة و أمّي و إطار عزيز المذهب الذي كدت أنساه في الرّواية لولا تلك الالتفاتة غير المحسوبة والدّوحتين اليتيمتين لفان غوخ اللّتين أهداهما لي صديقي العشيّ، الفنّان الّذي هاجر إلى كندا حزينا:

أكلو البطاطا Les mangeurs de pommes de terre التي رسمها في الحقبة الأكثر سوداويّة. كلّما رأيت هذه اللّوحة تذكّرت العائلات الجزائريّة التي تتخبأ وراء الحيطان المخرّمة لتأكل البطاطا وفي الصّباح تتنافخ باللّحم والضولما والشّطيّطحا" <sup>1</sup> من خلال المقطع السّردي السّابق، يستحضر الرّاوي لوحتين للرّسام فان غوخ، بداية بلوحته " أكلو البطاطا" ، وقد عانى في حياته الإهمال والتّسيان، كما كانت نهايته مأساويّة انتهت بانتحاره، شبيهة بحالة البطل "ياسين" الذي يعيش الانكسار والألم والحزن.

كلّ ذلك يجعل القارئ يؤول حضور اللّوحة ودلالاتها في النصّ الرّوائيّ، و يسقطها على حالة الشّعب الجزائريّ أثناء مرحلة العشريّة السّوداء.

### 2- الاستراتيجيات النّصيّة :

قد عمد "واسيني الأعرج" في رواية " شرفات بحر الشّمال" إلى خرق وتجاوز تقاليد الكتابة الرّوائيّة، والتّوجه نحو كتابة حديثة حدائيّة، ممّا خلق توترا في ذهن المتلقّي، ويتضح ذلك من خلال ما يلي :

<sup>1</sup> - واسيني الأعرج: شرفات بحر الشّمال، ص 08 .

## 2-1- تحطيم البنية الزمانية :

تطرح " شرفات بحر الشمال " صعوبة كبيرة في تحديد زمن حوادثها المفترضة؛ باعتبار التداخل الرهيب بين الزمن الحاضر الذي تنطلق منه القصة المتخيلة الذي لا يلبث أن يعود إلى زمن ماض بعيد هلامي يستحيل ضبطه بدقة فيزاحم الرواية إذن زمان، الأول حاضر ينطلق من بيت الراوي ياسين الذي أثقلت كاهله خيبات متتالية، فقرر التوجه إلى "أمستردام" لحضور مؤتمر بها، يحده الأمل في نكران وتجاوز كل ما يذكره بماضيه الأليم. و يقضي خلال إقامته ثلاثة أيام سبقها اليوم الأول (يوم وصوله) وتلاها سويغات من اليوم الخامس ( يوم مغادرته أمستردام باتجاه أمريكا). ولا يشغل هذان اليومان حيزا زمنيا كبيرا؛ باعتبار أن أحداث حاضر القصة الرئيسية تمت خلال الأيام الثلاثة التي تتوسطانها<sup>1</sup> أما الزمن الثاني فهو ماض، ينزع إلى انفتاحات تترد إلى أيام الطفولة الأولى لياسين ليشمّل حياته الخاصة مع نرجس "صاحبة الصوت الإذاعي" ومحبوبته فتنة التي تركته ذات يوم رفقة رجل مجهول، و ما تلى ذلك من فقد أخته زليخة و أخيه عزيز إلى الأبد، مع موت غلام الله وانقطاع برنامجه الإذاعي ..إلى ما يداخل حياته من تفاصيل صغيرة.

فهذان الزمان، و إن شكلا قصتين منفردتين يتمازجان لينصهرا في بوتقة واحدة.

تستدل القصة ببعض المؤشرات الزمنية التي يتم تسجيل الأحداث خلالها، لكنها تبقى ذات صبغة ضبابية، حيث لا تسمح لنا بضبط زمنها بدقة<sup>2</sup>.

و سأستدلّ للزمن الحاضر، من الفصل الأوّل " روكيام لأحزان فتنة"، من خلال ماجاء على لسان البطل ياسين، أثناء استعداده للرحيل إلى أمستردام، حيث يقول: " و أنا أستعدّ لمغادرة البيت للمرّة الأخيرة، سمعت بعض الزغاريد التي تشبه زغاريد الأيام الماضية، نكرتني بسنوات انتهى صراخها وبقي دمها عالقا في الذاكرة، لقد عاد القتلة هذا الفجر و استلموا بعض شرايين المدينة، وكأنّ شيئا لم يكن وانزوى الضحايا في بيوتهم يعيشون

<sup>1</sup> - صالح مفقودة، نصيرة زوزو: بنية الزمن في رواية شرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج، الأثر، مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد الرابع، ماي 2005، ص 57 .

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 57 .

مشاهدهم الجنائزية ويتأملون تفاصيل القيامة من وراء زجاج التوافذ الموصدة وهم لا يصدقون.

باستقامة هشة، أقف عند عتبة البيت، في يدي حقيبتتي التي لم تر النور منذ سبع سنوات<sup>1</sup>

أمّا عن الزمن الماضي، الذي تكرر كثيرا في هذا الفصل، وفي غيره، فأستدلّ كذلك، بما جاء على لسان ياسين وحالة الخوف والرعب التي عاشها لمدة سبع سنوات، فيقول: "...سبع سنوات و أنا كالفأر أبحث عن أكثر الطرقات ضمنا للحياة، لا أخرج من المربع الآذي وجدت نفسي محشورا فيه. أتبضع من سوق كلوزيل في منتصف النهار، عندما تكون الشوارع خاصة بالبشر، لا أدري إذا كان مرد ذلك الخوف من الموت و أننا وسط البشر نملك قدرا من الشجاعة لا نجده في عزلتنا أم هو الخوف من القتل في العزلة التامة، إذ لا نسمع عند التجددة في عزلتنا إلا رجع أصواتنا التي تخفت وتصير حشرة كلما صار الموت قريبا..."<sup>2</sup>

ومما ورد عن الزمن الماضي كذلك، على لسان ياسين " كانت التربة ما تزال طرية، سألني يوسف:

- الرجل الآذي ينام تحت هذا التراب هو بابا عزيز .

لست أدري ما الآذي دعاني إلى ترتيب هذا الجواب.

لا، الرجل الآذي ينام تحت هذه التربة الدافئة هو أخي الصغير الآذي تعود أن يفاجئنا في كل شيء.

هو عزيز إذن الذي لم ينس أبدا أن يلعب لنا الأدوار ويدفع بنا إلى نفس التماذي لقبول موته. لقد قتلتك البلاد التي اشتهيت أن تتظلل يوما تحت راياتها الخفاقة كما تعلمت في المدرسة، قتلك حلم الأطياف التي ستظلّ أطيافا حتى يأتي الرجل الغريب ويجعل منها مدينة يشتهيها العشاق الصّانعون والرومانسيون الحالمون.<sup>3</sup>

1 - واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص 09 .

2 - المصدر نفسه، ص 21.

3 - المصدر نفسه، ص 211 .

يطرح زمن خطاب " شرفات بحر الشمال " صعوبة كبيرة إلى درجة تجعل من تتبع الزّمن الدّقيق له يكاد مستحيلاً، نظراً للتداخل الشّدِيد بين زمن الحاضر الّذي يرتدّ إلى لحظات الماضي البعيد.<sup>1</sup>

من خلال المقاطع السردية السابقة، وكذا ما ورد في النّصّ الروائي، عمل واسيني على تحطيم البنية الزّمانية التّقليديّة، حيث مزج بين زمنين الحاضر والماضي، باستغلال تقنيات السرد الحديثة ممّا يجعل القارئ يمارس نشاطاً تأويليّاً، يتتبع بنية الزّمن الروائي و يحاول فكّ الشفرات النصّية وتأويل دلالات الزّمن.

## 2-2- التجليات المكانية:

إتخذ المكان أهميّة في السرد المعاصر، حيث يعتبر " مكوّن محورياً في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية دون مكان، و لا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد و زمان معين " <sup>2</sup>، كما يتأسس المكان الروائي على اللّغة، فهو " مكوّن لغويّ تخيليّ تصنعه اللّغة الأدبيّة من ألفاظ لا من موجودات وصور " <sup>3</sup>، فالمكان كذلك " لا يوجد إلاّ من خلال اللّغة يُعطيه النّصّ مميّزاته الخاصّة و أبعاده التي تحدّده " <sup>4</sup> فهو " الصورة الفنية ذاتها، التي يتواصل معها المتلقي، مما يجعله قادراً على استحضار الصورة المتخيلة لذكريات مكانه الأليف " <sup>5</sup>

وما يقف عليه القارئ لـ " شرفات بحر الشمال "، حضور المكان بصورة تتجاوز الصّورة التي كانت عليها من قبل، إلى صورة أكثر جماليّة وشعرية.

بدأ البطل ياسين بوصف الأرض، ويقصد مدينته - الجزائر-، تلك المدينة التي يصفها بالجنون، لتحمل صورة المدينة المدنّسة المتخاطبة عن أولادها، وذلك في قوله: " أرضنا مثلنا مجنونة، تنجب أجمل الأشياء، ثم تتخلى عنها في منتصف الطريق للآخرين وكأنها ربّت مع الزّمن حاسّة مضادّة للحياة؟!... المنفى أرحم من النسيان والقبر المعزول

1 - صالح مفقودة، نصيرة زوزو: بنية الزّمن في رواية شرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج، ص 61 .  
2 - محمد بوعزة: تحليل النصّ السردية (تقنيات و مفاهيم)، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2010، ص 99 .  
3 - سليمان كاصد: عالم النصّ (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، دار الكندي النشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص 127 .  
4 - الشريف حبيّلة: بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2001، ص 190 .  
5 - غادة الإمام: غاستون باشلار جماليات الصورة، التتوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 290 .

في أرضك، في بلاد نرگع الأرض وعندما نموت لا يتذكرنا إلا الذين تضيق بهم الدنيا في غيابنا، وقد نقتل كأبي مجرم أو قاطع طريق وتجذّل بعدها الصّحف بالسّواد...<sup>1</sup>

وتحضر مدينة مقدّسة سمّاها البطل "ياسين" " مدينة الأطياف"، موجودة بخياله، ممّا يدفع القارئ للدخول في حوار وتفاعل مع النصّ الروائيّ، و طرح أسئلة عن صفاتها وكيف ستكون؟ أهي أفضل من مدينته؟ أم أنها شبيهة بها؟ وهل سيجد فيها ذاته؟، لأننا " في حاجة إلى منح أنفسنا ما نشتهي بواسطة الخيال. الخيال وحده يدفعنا نحو تحمّل موتنا المحتوم لأنّه وسيلتنا الكبيرة للنسيان"<sup>2</sup>، إنّها مدينة طوباوية من صنع خياله يحلم بها، ليؤكد ذلك بقوله: " حتى هذه المدينة الجميلة التي نسمّيها مدينة الأطياف لا توجد إلا في رأسي و رأسك بكلّ تأكيد سنرحل بها وهي معنا وإذا التقينا في عالم آخر سنطلب من الله أن يمنحنا قدرا من السّحر لنراها بأضوائها وشوارعها المكتظة بالعشاق وباراتها ومسارحها، ما يُعطينا الرّغبة في الحياة هو هذا. ما عدا ذلك، الحياة ليست بكلّ هذه الدّهشة"<sup>3</sup>

ليتبعثر حلم البطل ياسين، بتحوّل مدينته التي أصبحت مدّسة، باحثا في ذاته عن سبيل للنسيان والهروب، ليقول: " المدينة التي عشقتها، مدينة الأطياف، لم يبق منها اليوم الشيء الكثير، فقد حلّ محلّها ضباب غطّى كلّ شيء حتّى الجبال التي بقيت تطلّ برأسها متحدية ارتفاعات الطائرة، لقد تبعثر الحلم داخل الدّم والخيبات اللامتناهية والرّحف المستमित للبداءة والاسمنت المسلّح، أبحث عن كلّ سبيل النسيان والتّيه بعيدا، إلى أبعد نقطة ممكنة فيّ، إلى عمق القلب، إلى أن ألمس قساوة البياض حيث ينسحب كلّ شيء، المدن، النّاس، الجغرافيا، التاريخ، الزّمن الذي نعيشه، ولا يبقى إلا ذلك النّور الخاطف الذي يستحيل القبض عليه"<sup>4</sup>

كما يعيش ياسين حالة هروب، وصراع بين الذات، والآخر، ليجد ذاته في مدينة أخرى، قد تكون شبيهة بمدينة الأطياف، المدينة التي يحلم بها رغم المنفى، يصفها بالطوليّة

1 - واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص 230-231.

2 - المصدر نفسه، ص 17.

3 - المصدر نفسه، ص 17.

4 - المصدر نفسه، ص 18.

البريئة، العذبة، الهادئة، وذلك في قوله: "يا، هذه هي أمستردام الشهيبة؟ المدينة البريئة والعذبة التي تنام على الماء، مونتسكيو قال عنها: أحب فينيس كثيرا ولكني أحب أمستردام أكثر، بها نستمتع بالماء بدون أن نُحرم من صلابة التربة، طرقها ناعمة، مثل جلد مراهقة، مدينة هادئة..."<sup>1</sup>

ويواصل ياسين وصفه، للمدينة أمستردام، بقوله: "...لكن عندما رفعت رأسي قليلا بدت لي أمستردام مدينة واسعة أو كما سمّتها مارينا، مستقبلي في المطار، مدينة طفولية وبريئة وقلبها هسّ مثل قلب عاشقة، بسرعة تعشق وحينما تعشق ترتبط بعفوية وجنون..."<sup>2</sup>

### 2-3 - صورة البطل:

قبل الولوج للمتن الروائي لـ "شرفات بحر الشمال"، ثمة إشارتان نصيتان توجّهان عملية تشكيل صورة البطل لدى القارئ:

الأولى: استدعاء شخصية الرسّام "فانسون فان غوخ" في استهلال الرواية عبر مقولته

" يبدو لي أنني خسرت موعدي مع الحياة و أشعر اليوم كأنّ هذا منتهي الذي عليّ أن أقبل به. فانسون فان غوخ- رسالة 12-7-1890 (خمسة عشر يوما قبل انتحاره)"<sup>3</sup>

هذه المقولة تضع القارئ، أمام الحالة التي آل إليها البطل، حيث الشعور بخسران الموعد مع الحياة، ودنوّ منتهاه .

الثانية: استدعاء " فان غوخ" للمرّة الثانية، وهي عبارة ذكرتها سابقا، وذلك ما ورد في بداية النصّ الروائي، على لسان البطل، في قوله: " شعرت بانكسار عميق فجر هذا اليوم... لولا تلك الالتفاتة غير المحسوبة والدوّحتين اليتيمتين لفان غوخ اللّتين أهداهما لي صديقي العشيّ، الفنّان الذي هاجر إلى كندا حزينا:

1 - واسيني الأعرج: شرفات بحر الشمال، ص 71 .

2 - المصدر نفسه، ص 73 .

3 - المصدر نفسه، ص 06 .

آكلو البطاطا **Les mangeurs de pommes de terre** التي رسمها في الحقبة الأكثر سوداوية..كّما رأيت هذه اللوحة تدّكرت العائلات الجزائرية التي تتخبأ وراء الحيطان المخرّمة لتأكل البطاطا وفي الصّباح تتنافخ باللّحم والضولما والشّطيّطحا"<sup>1</sup>

من خلال المقطع السّردي السّابق، يدخل القارئ في نشاط تأويلي، يجعله يستحضر تجربة الإهمال والتّسيان التي عاناها " فان غوخ" والحالة المأساوية التي انتهى إليها وهي الانتحار، وهي الحالة التي تنسحب على بطل " شرفات بحر الشّمال " ولو في جزء من حياته أو في جلّ حياة شخصيات الرواية ونهاياتهم الشّبيهة بنهاية " فان غوخ"، ممّا تجعل القارئ يكوّن صورة عن البطل ويشارك في بناء المعنى .

<sup>1</sup> - واسيني الأعرج: شرفات بحر الشّمال، ص 08 .



ثالثاً: مقارنة قرآنية وفق منهج التلقي لقصيدة " أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار " ليويسف و غليسي " :

بظهور " نظرية التلقي " تحوّلت السّلطة من سلّطة المؤلف إلى سلّطة القارئ، وتكوّن عمليّة القراءة التي تعني إنتاجية مستمرّة للتّصوص، تنطلق من التّصّ الذي يفترض قارئاً أنموذجياً...<sup>1</sup>

وذلك قصد الكشف عن العلاقات التي تنمو بين مكونات التّصّ عند نقلها من حقيقة وجودها إلى الوجود التّصّي، كون الشعريّة " خصيصّة علانقيّة، أي أنّها تجسيد لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أوليّة سمتها الأساسيّة، أي أنّ كلّ منها يمكن أن يقع في سياق دون أن يكون شعرياً، لكنّه في السياق الذي فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكّونات أخرى لها السّمة الأساسيّة ذاتها يتحوّل إلى فاعليّة خلق للشعريّة ومؤشّرات على وجودها "2

لذلك اخترت ديوان " أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار " ليويسف و غليسي لمقاربتة وفق منهج التّلقي، مع التّركيز على بعض الجوانب الشعريّة ، وأسلوب التّعجب، المستخدمة من طرف الشّاعر، ومحاولة الكشف عن مواطن الشعريّة فيه، ومناطق انزياحات وانحرافات تستدعي قارئاً يستنطقها .

### 1- اللغة الشعريّة المستخدمة :

على القارئ لديوان " أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار"، أن يدخل في نشاط تأويليّ، بداية بالعنوان مروراً إلى قصائده، قصد الكشف عن المواقع غير المحدّدة فيه وملئ فراغاته، لذا سأحاول الكشف عن بعض ملامح اللّغة الشعريّة المستخدمة من قبل الشّاعر، ففي هذا التّصّ نستطيع أن نقرأ المعنى الكامن وراءه من خلال اللّغة الشعريّة المستخدمة .

ففي قصيدة " فاتحة الأوجاع " يقول :

أهديك ..ما أهديك ... ( ياريح الصّبا )

<sup>1</sup> - روبرت شولز: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربيّة للتراسات والشعر، بيروت، ط 1، 1994، ص 31 .  
<sup>2</sup> - كمال أبو ديب: في الشعريّة، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط1، 1987، ص 14 .

## صفصافة مهمومة تتلو انكسار الرّيح

في فجر الصّبا...<sup>1</sup>

من خلال الأسطر الشعريّة السّابقة، يفجّر الشّاعر انتظار القارئ، حيث أنسن الصّفصافة وجعلها مهمومة، كما ألحق بها فعل التّلاوة، وماذا تتلو؟ تتلو انكسار الرّيح، فالصّفصافة لا تكون مهمومة، بل الإنسان هو الحامل للهموم، فيجسّد الشّاعر ذلك من خلال خرقة لسنن اللّغة وانزياحه عن استعمالها المعتاد إلى لغة مكثّفة شعريّة .

وفي قصيدة " حلم من أوجاع الرّمن الأمويّ، يقول :

وصبرا أيا آل غيلان رغم اكتحال المدى بالسّواد

ستبعث عنقاء أحلامنا من رماد...<sup>2</sup>

يرحل الشّاعر إلى زمن غير زمنه، ويرحل معه القارئ ليتساءل عن " آل غيلان"، ليكشف أنّها إشارة إلى " غيلان بن مسلم الدمشقي" الثائر على الحكم الفاسد لبني أميّة حيث اغتيل آنذاك، ليؤول المتلقّي ذلك ليسقطه على حال الجزائر إبّان العشريّة السّوداء ويستمرّ خرق الشّاعر للغة ببعث عنقاء الأحلام من الرّماد، رغم أنّه ليس للأحلام عنقاء، بل الشّاعر قصد استحضار طائر العنقاء الأسطوريّ، الذي يُبعث من رماده ، وذلك أملا منه بغد أفضل .

## 2- التعجّب كمفارقة :

وفي مقطع آخر من قصيدة " صقيع"، يقول :

لأنّ الغيوم التي نصّبت نفسها حاكما بأمر الفصول

صادت شمسنا ...

<sup>1</sup> - يوسف و غليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ديوان شعري، إبداع للنشر، قسنطينة، 1995، ص 14 .  
<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 91 .

خبّأتها وراء الضباب،

بعدما أعلنت عن قدوم الربيع!...

يسكنني الصقيع.<sup>1</sup>

الشاعر يفجر انتظار القارئ، حيث يخيب أمله الذي كان يتوقع، فالغيوم ليست إنسانا حتى تنصب نفسها حاكما، فيتساءل القارئ عن سبب ذلك، فقد خيب تركيب الجملة التوقع المنتظر، ونلاحظ كذلك التعجب الذي يدفع القارئ للدخول في نشاط تأويلي، فالغيوم تخفي وراءها الشمس، ويخبئ الضباب الشمس، لكن ذلك دلالة على أنّ الزمن الذي يعيشه الشاعر يخفي شمس الحق رغم " قدوم الربيع " الذي يوحي بقدوم حركات فكرية غريبة، لكن مع ذلك يبقى الشاعر يسكنه الصقيع، ليبقى مع الأمل الحامل للحياة .

وفي نفس القصيدة " صقيع "، يقول:

لأنّ البلاد التي شردتني سنينا عجافا

وجدتها في لحظة

ملجأ للجميع

يسكنني الصقيع<sup>2</sup>

من خلال الأسطر الشعرية السابقة، يواصل الشاعر خرقه لسنن اللاّعة، فيؤنسن البلاد كونها شردته سنينا عجافا، ليستحضر سورة سيدنا " يوسف عليه السلام"، من خلال قول الله تعالى: ﴿يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِي سَبْعِ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعَ عَجَافٍ وَسَبْعِ

سُنُبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخْرٍ يَابِسَاتٍ لَعَالِيٍّ أَرْجِعْ إِلَيَّ النَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَعْلَمُونَ﴾ سورة يوسف الآية 46

فيندخّل القارئ لتأويل ذلك، ويتساءل عن سبب استحضاره لسورة سيدنا يوسف- عليه السلام- والسبع السنين العجاف، في إشارة للسنوات السبع لاستقلال الجزائر بعد معاناة مع

<sup>1</sup> - يوسف و غليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 102 .

<sup>2</sup> - المصدر نفسه ، ص 102.

المستعمر الفرنسي، لتؤكد غربة الشاعر ومعاناته في بلاده، رغم ذلك يجد فيها ذاتها وتصبح ملجأه، كما يؤول القارئ لفظة الصَّقيع التي توحى بالماء المعبر عن الحياة .

وفي قصيدة " أنا وزوليخة وموسم الهجرة إلى بسكرة" ، يقول :

دثّرني بسعف النّخيل أيا بسكرة !

ما أطول عمري! ما أقصره !

ما أضيق قلبي

ما أوسع الجرح أيا بسكرة<sup>1</sup>

لجأ الشاعر إلى الهروب من مدينة " وهران" بحثا عن مدينة أخرى تأويه وهي " بسكرة" ليؤنسها كذلك، وتحوّل إلى إنسان يطلب منها أن تدثّره وتغطيه، ممّا يجعل القارئ يتسحضر قصّة نزول الوحي عن النبيّ صلى الله عليه وسلّم، ولجونه إلى بيته وطلبه من زوجته خديجة - رضي الله عنها- أن تدثّره، فهو يتعجّب ليشرك المتلقي في احساسه ورصد المعاناة القابلة لتأويلات عديدة، فقد تكون معاناة الشعب أو الوطن، وقد تكون معاناة المفكر والمبدع وقد تكون معاناة المسلم والتائر.

وكان هروبه لمدينة بسكرة، المحافظة على تقاليدها و أصالتها، من خلال استعماله لفظة " النّخيل" التي توحى بالأصالة والتحمّل .

ويتكرّر التعجب لتحديث المفارقة في تعجّبه من طول عمره وفي الوقت نفسه قصره، لينادي مدينة بسكرة، لبيّتها حزنه وعمق جرحه.

ويواصل الشاعر هروبه وعروجه إلى مدينة أخرى، بل إلى عالم غير عالمه الذي أصبح من الصّعب العيش فيه، ففي قصيدة " إسراء إلى معارج الله " ، يقول:

<sup>1</sup> - - يوسف و غليسي: أوجاع صفاة في مواسم الإعصار، ص 95 .

ضنك من العيش يوم الحشر يتعني  
 في ميعة العمر... في أطوار تكويني !  
 أبكي و أبكي ... فينمو العشب والشجر  
 من دمعتي ودمي... تنمو براكيني  
 يا حسرتي ! ودموع التلّ تجرفني  
 والتنب يلهيني وجدا ويصليني!<sup>1</sup>

إنّ الشاعر في رحلته الشبيهة برحلتى النبيّ - صلى الله عليه وسلّم - " الإسراء  
 والمعراج" يهرب من عالمه الضنك العيش، العالم الماديّ المزيف، الذي يعاني فيه ويبكي،  
 ويتحسّر، وهي كلّها معان تدلّ على المعاناة وسبب الإسراء الذي يحمل معنى الانتقال  
 والتحوّل من مكان إلى آخر، فيكسر الشاعر اللّغة العادية، من خلال استعمال لغة انزياحيّة  
 ليخيّب أمل القارئ، فجعل العشب والشجر ينمو من دمعه ودمه، دلالة على المعاناة، كما  
 يجعل لنفسه براكينا تنمو، كما يتحسّر ليكشف عن رؤية صوفيّة، يبتغي مكانا آخر أكثر أمانا  
 يرتقي إلى عالم روحانيّ، يلجأ فيه إلى الله و ينوب إليه .

<sup>1</sup> - - يوسف و غليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 82.

# الفصل الرابع

## الفصل الرابع : مستويات قراءة النصّ :

تمهيد :

### 1- مبادئ ومسلمات :

1-1 تحليل محايت:

2-1 تحليل بنيوي:

3-1 تحليل الخطاب:

### 2- مستويات التحليل :

1-2 المستوى السطحي:

أ - مكوّن سردي:

ب - مكوّن خطابي:

2-2 المستوى العميق :

### 3- النموذج العاملي :

1-3 - المحايثة (Immanence) :

2-3 - الاختلاف (Différence) :

3-3 - المربع السيميائي Carré Sémiotique :

3-3 - الملفوظ السردّي (Enoncé Narratif) :

3-5 -- الكفاءة و الأداء (Compétence et Performance) :

### 4- محاور الترسيمّة العامليّة :

1-4- محور الرّغبة :

2-4- محور الإبلاغ :

3-4 - محور الصّراع:

### 5- العوامل في النموذج العاملي:

1-5- الذات والموضوع (Sujet et Objet) :

2-5- المرسل والمرسل إليه (Destinateur et Destinataire) :

3-5 - المساعد و المعارض (Adjuvant et Apposant) :

### 6- مفاهيم النظرية الغريماسيّة :

1-6 الخطاطة السردية (Schema narrative) :

2-6 - التّحريك (Manipulation) :

3-6- الكفاءة (Compétence) :

4-6 - الإنجاز (Performance):

5-6 - الجزاء (Sanction):

7- البرنامج السردّي (Programme narrative):

8- التجليات الدلالية في رواية تفنست لعبد الله حمّادي :

أولاً: المكوّن السردّي و الخطابّي في الرّواية :

I- الخطاطة السردّية (Schema narrative):

1 - التحريك Manipulation :

1-1 عامل الذات البطل "أخموت والموضوع الهجرة (الهروب):

1-2 عامل الذات " تفنست" والموضوع " المرأة (اثبات وجودها) " :

1-3 عامل الذات "أخموت" والموضوع " عالم الاستعمار":

1-1-1 - قبل اندلاع ثورة التحرير 1954 :

1-1-2 - أثناء الثورة عام 1955:

2- الكفاءة (compétence) :

\* عامل الذات أخموت والموضوع الهجرة (الهروب) :

3- الإنجاز: La performance

\* إنجاز عامل الذات أخموت وكشف التحوّل:

4- الجزاء Sanction:

II- المستوى المنطقي الدلالي :

1- المربع السيميائي :

2 - المربع 1:

3 - شرح المربع 1:

4 - المربع 2:

5- شرح المربع 2

ثانياً : صحوة الغيم لعبد الله العشي من الرؤية الاستشراافية إلى التجاوز - مقارنة سيميائية:-

تمهيد

I - تعدّد السمات :

1- السمة الطبيعية :

1-1-1 - الصحو :

- 2-1- الصّباح:
- 1- 3- الغيم ( الغمام ):
- 4-1 - الماء :
- 2- السّمة المنطقيّة :
- 1-2- الرّمن :
- 2-2- اليأس والتفاؤل :
- 3- السّمة العرفيّة :
- 1-3 - الاغتراب:
- 2-3- الانتماء:
- 3-3 - عشق الكتابة /القصيدة :
- II - التّشاكل السيميائي :
- 1- التّشاكل اللساني:
- 1-1- التّشاكل التّركيبي :
- 2-1 - التّشاكل التّطابقي :
- 1- 3- التّشاكل الصّوتي :
- 2- التّشاكل المرجعي:
- 3- التّشاكل البلاغي :
- III - التناص السيميائي :
- 1- التناص الدّيني :
- 2- التناص الأسطوريّ :



## الفصل الرابع : مستويات قراءة النصّ :

## تمهيد :

بظهور علم السرد **Narratology** في الستينات، عرفت التّظريّة السيميائيّة تطورا ملحوظا مع ميلاد السيميائيّة السردية لمدرسة باريس (**L'école de paris**) التي يتزعمها غريماس **Greimas** \*، حيث اهتمت بالحقل السردى للكشف عن عناصر الخطاب، والبحث في الشبكة العلائقية التي تحكمه ، ولعلّ " من أهم عناصر البحث في الخطاب السردى تلك التي تتعلّق بعملية القول السردية، حيث تتجاوز تحقيق الجملة بصفاتها وحدة دنيا في الدرس اللسانيّ إلى تحقيق الخطاب بصفته كلاً دالاً"<sup>1</sup>

ولذلك اختلف السيميائيون حول كيفية التحليل في مكونات النصّ، إلاّ أنهم تناولوا دراسة المعنى النصّي من خلال زاويتين منهجيتين، الزاوية السطحية التي يتم فيها الاعتماد على المكوّن السردى...، والمكون الخطابى، والزاوية العميقة التي ترصد شبكة العلاقات التي تنظّم قيم المعنى في المكوّن السردى.<sup>2</sup>

\* ألجيرداس جوليان غريماس (**Algirdas Julien Greimas**) : لغويّ وفيلسوف، وأستاذ جامعيّ، ولد عام 1917 بتولا في روسيا وتوفي في باريس بفرنسا عام 1992 ، عرف باهتمامه بلّسانيّات والسيمياء، يعد مؤسس السيميائيّات البنيوية انطلاقا من لسانيّات فرديناند دي سوسير ويلمسليف، كان منشط "مجموعة البحث اللساني-السيميائي" بمدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعيّة ومدرسة باريس السيميائيّة...ينظر : ويكيبيديا الموسوعة الحرة: تاريخ الإطلاع: 2018/09/07، على الساعة: 16:15، على الرّابط: <https://www.wikiwand.com>

<sup>1</sup> - عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي في الخطاب الروائيّ (البنيات الخطابية - التركيب- الدلالة) شركة الدّشر والتّوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 44 .

<sup>2</sup> - ينظر: تقديم جميل حمداوي، جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائيّة السردية والخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 12 .

## 1- مبادئ ومسلمات :

تقوم النظرية السيميائية على ثلاث مسلمات ومبادئ قاعدية في تحليل الدلالة:

## 1-1 تحليل محايث:

يهدف هذا التحليل إلى وصف وإبراز التنظيم الخاص للوحدة المضمونية المناسبة للنص الذي نقرأه أي: " يجب أن يكون التحليل محايثاً، هذا يعني أنّ الاشكالية التي يحددها العمل السيميائي ترتكز على التوظيف النصي للمدلولية و ليس على العلاقة التي يعقدها النص مع مرجع خارجي، وسيعتبر النصّ لذلك كأثر وكنتيجة لمجموعة من العلاقات تقام بين عناصر دالّة، إذن علينا تأسيس الـ " كيف " المتعلق بالمعنى من داخل النصّ "1

## 2-1 تحليل بنيوي:

يتأسس المعنى المدرك في النصّ، من خلال ما تقيمه عناصره من علاقات، حيث لا تحمل معنى إلا عن طريق لعبة الاختلافات، فـ "أثار المعنى المحصل عليها من الخطابات والنصوص تفترض وجود نسق مبني من العلاقات. وهذا يقودنا إذن إلى التسليم بأنّ عناصر النصّ لا تأخذ مدلوليتها ولا يمكن أن يعترف بها كدوال إلا من خلال مجموعة العلاقات التي تقيمها فيما بينها، فلا يأخذ بعين الاعتبار كعناصر مفيدة إلا تلك القادرة على الدخول في نسق لتقييم وبناء الاختلافات. وهذا مانسميه شكل المضمون ويعتبر تحليلنا بنيويًا لأنه يهدف إلى وصف هذا الشكل للمعنى بل بالأحرى معمار المعنى "2. ويتولد عن طريق الاختلافات مفهوم البنية مادام مضمون النص يتمفصل على أساس الاختلافات القائمة بين عناصر الدلالة، ولذلك " يسمى التحليل تحليلًا بنيويًا لأن مشروعه يدور حول اقتراح التمثيلات الدقيقة تعني نماذج "كل هذه الأشكال" (أو كل هذه الاختلافات) التي تمفصل مضمون النص"3

<sup>1</sup> - فريق إنتروفرن: التحليل السيميائي للنصوص، مقدمة نظرية، تطبيق، تر: حبيبة جريز، مراجعة: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات ونشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2012، ص 36.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 36.

<sup>3</sup> - ميشيل ارفيه و آخرون: السيميائية الأصول والقواعد والتاريخ. تر: رشيد بن مالك، دارمجلدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008 ص 231.

**1-3- تحليل الخطاب:**

إن التحليل السيميائي في نهاية الأمر تحليل للخطاب، وهذا ما يميّز السيميائيات السردية (التصيّة) عن اللسانيات البنيوية (الجمليّة)، فبينما تهتمّ اللسانيات ببناء و إنتاج الجمل أو بالكفاءة الجمليّة تهدف السيميائيّة إلى بناء و إنتاج خطابات ونصوص أو تهدف إلى الكفاءة الخطابيّة، ويصبح من الملائم إذن وضع القواعد والجهاز القادر على توليد الخطابات والنصوص.<sup>1</sup>

**2- مستويات التحليل :**

إذا اعتبرنا أنّ النصوص هي جهاز صارم مبني من القواعد والعلاقات، فعلينا التّعريف على وحدات قادرة على الدّخول في هذه المجموعة من القواعد وفي هذا التسق من العلاقات وتحقيق ذلك من الضّروريّ التمييز بين مستويات للوصف، على أساسها تعتبر عناصر ما وقواعد،<sup>2</sup> لذلك يركز المحلّل السيميائيّ في دراسته للخطاب السّردي على زاويتين أو مستويين:

**1-2- المستوى السطحي:** للكشف عن المسارات السردية، وحركة العاملين،<sup>3</sup> وعلى المستوى السطحي نتوقع وجود مكوّنين يضبطان تنظيم عناصر تعتبر مفيدة لهذا المستوى:

أ- مكوّن سردي: يضبط تتابع وتسلسل الحالات والتحوّلات.

ب- مكوّن خطابي: يضبط تسلسل الصّور و آثار المعنى في نصّ ما.<sup>4</sup> ويمثّل المكوّن السّردي و المكوّن الخطابي البنية السطحية للنصّ .

**2-2- المستوى العميق :** ويقال له أيضا محايث، يعمل فيه المحلّل السيميائي على

**"تفجير البعد المنطقي والمفهومي للنص"<sup>5</sup>**

على هذا المستوى يتمّ إعداد صعيدين لترتيب العناصر التي يتمّ الإقرار بأنّها مفيدة في

هذا المستوى:

<sup>1</sup> - فريق إنتروفرن: التحليل السيميائي للنصوص، ص 36 .

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 37.

<sup>3</sup> - عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي في الخطاب الروائيّ (البنيات الخطابية - التركيب - الدلالة)، ص 106.

<sup>4</sup> - فريق إنتروفرن: التحليل السيميائي للنصوص، ص 37.

<sup>5</sup> - عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي في الخطاب الروائيّ (البنيات الخطابية - التركيب - الدلالة)، ص 106.

- شبكة من العلاقات التي تقيم تصنيفا لقيم المعنى حسب العلاقات المنعقدة بينها .
- نسق عمليات يُنظّم الانتقال من قيمة إلى أخرى .<sup>1</sup>

### 3- النموذج العاملي :

حتى يصل المحلّل السيميائيّ إلى التحليل العلمي للنصّ السردّيّ، يمكنه اعتماد النموذج العاملي، باعتباره اجراء سيميائيًا في ميدان السيميائيّة السردّيّة، كون " التحليل السردّي للخطابات هو بدون منازع حقل سيميائيّ"<sup>2</sup>

استثمر " غريماس " عدّة مفاهيم ساهمت ودعّمت الحقل السيميائيّ لتحليل النصوص السردّيّة، وهي:

### 3-1- المحايثة (Immanence):

إنّ المحايثة "مصطلح يدلّ على الاهتمام بالشيء (من حيث هو) ذاته وفي ذاته، فالنظرة المحايثة هي النظرة التي تفسّر الأشياء في ذاتها ومن حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها وليست من خارجها"<sup>3</sup>.

ولذلك، يسعى المحلّل السيميائيّ إلى سبر أغوار النصّ للكشف عن البنية العميقة، عن طريق المحايثة، و " انطلاقا من هذا التّحديد عمد " غريماس " إلى صياغة مبدأ المحايثة في البحوث السيميائيّة وفق منظورين: يبني المنظور الأوّل على مقولة التصديق (Véridiction) المتفصلة على محوريّ المحايثة " الكينونة"، والتّجليّ " الظاهر"، وتتفرّع هذه الثنائيّة إلى أربع مقولات تظهر في المربع التصديقيّ، ويؤسس " غريماس" المنظور الثاني على المقابلة، المحايثة/ السّموّ، أين تظهر في الرّسم السردّيّ لإبراز موقعيّ الفاعل والمرسل"<sup>4</sup>

<sup>1</sup> - فريق إنتروفرن: التحليل السيميائي للنصوص، ص 38 .

<sup>2</sup> - ينظر : تقديم، أ.ج. غريماس، جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائيّة السردّيّة والخطابيّة، ص 15 .

<sup>3</sup> - A.J.Greimas, J.Courtès, semiotique dictionnaire raisonné, de la théorie du langage, p 181.

<sup>4</sup> - رشيد بن مالك بمقّمة في السيميائيّة السردّيّة، دار القصبّة للنشر، الجزائر، 2000، ص 09 .

## 2-3- الاختلاف : Différence

إنَّ " الاختلاف مفهوم مكانيّ تنبثق فيه العلامة من نسق للاختلافات التي تتوزع داخل النسق...<sup>1</sup>؛ فقد أقرّه "سوسير"؛ حيث " استعمله للدلالة على أنّ المفاهيم المتباينة تكون معرفة ليس بشكل إيجابي من مضمونها، وإنما بشكل سلبي من علاقتها مع العناصر الأخرى للنظام"<sup>2</sup>، كما استفاد منه " غريماس" ليصل إلى " تصوّر جديد يقتضي فيه الاقتراب من المسألة الدلالية، لاستيعاب الاختلافات المنتجة للمعنى دون الاكتراث لطبيعتها في إطار بنية تدرك بحضور عنصرين (على الأقل) تربطهما علاقة بطريقة أو بأخرى..."<sup>3</sup>.

## 3-3- المربع السيميائي Carré Sémiotique:

للكشف عن البنية العميقة للنصّ يقوم المحلّل السيميائي بدراسة المربع السيميائي و يُقصد به " التمثيل البصريّ لعلاقات منطقية في المقولة السيميائية لأية بنية..."<sup>4</sup> كونه يجسّد " البنية الأولية للدلالة التي تتميز بمظهرين: مظهر عموديّ، يظهر لنا العلاقات التالية) التّضاد، والتّناقض، والتّداخل) ومظهر مركبي، وهو الذي يُجسّد البعد الدينامي للمربع السيميائي اعتماداً على التوازي بين العلاقات التي تُعدّ السند المركز بالنسبة للمظهر المركبي الدينامي..."<sup>5</sup>

## 3-4- الملفوظ السردّي (Enoncé Narratif):

يؤكد " هاريس" أنّ " الخطاب ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل..."<sup>6</sup>، كما يؤكد " تزفيطان تودوروف" أنّ " كلّ كلام (...) ملفوظ Enoncé، وتلقظ Enonciation في ذات الوقت، ومن حيث إنه ملفوظ، فهو ينتسب إلى ذات الملفوظ ومن ثم يبقى موضوعياً،

<sup>1</sup> - رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998، ص 136 .

<sup>2</sup> - رشيد بن مالك: مقدّمة في السيميائية السردية، ص 10.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص 10.

<sup>4</sup> - A.J.Gremas, J.Courtès, semiotique dictionnaire raisonné, de la théorie du langage, p 29.

<sup>5</sup> - عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي في الخطاب الروائيّ (البنيات الخطابية - التركيب - الدلالة)، ص 148، 149 .

<sup>6</sup> - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائيّ (الزمن - السرد - التنبير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997، ص 19، 17 .

وينتسب من حيث هو تلفظ، إلى ذات التلفظ، فيحتفظ بمظهر ذاتي، لأنه في كل حالة فعلا تجزئه الذات " 1

### 3-5- الكفاءة و الأداء :Compétence et Performance

لقد ارتبط مفهوم الكفاءة و الأداء باللسانيات التوليدية عند تشومسكي\*

**Chomsky** انطلاقا عن نظريته الرائدة عن كيفية إنتاج الإنسان لعدد لا متناه من الجمل مقابل عدد محدود من القواعد اللغوية التي يعرفها، أي أنّ الكفاءة هي المعرفة الضمنية للغة عند الإنسان، أمّا الأداء فهو طرق التنفيذ الفعلي لهذه المعرفة بين الأفراد<sup>2</sup>، فتشومسكي يطلق على " القدرة على إنتاج الجمل وتفهمها في عملية تكلم اللّغة بالكفاءة اللّغوية، أي أنها المعرفة الضمنية التي يمتلكها المتكلم والسّامع"<sup>3</sup>.

وقد استفاد " غريماس" كذلك منهما، كون الكفاءة تأتي " بعد التحريك حيث إنها تهدف إلى إبراز كينونة الفعل، و أمّا الأداء فيأتي في المرتبة الثالثة بعد الكفاءة، ويعمل على تجلية فعل الكينونة"<sup>4</sup>

<sup>1</sup> - تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر: سحبان وفواد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص 63 .

\* **أفرايم نوح تشومسكي (Avram Noam Chomsky)** : ولد في 7 ديسمبر 1928 فيلادلفيا، بنسلفانيا، هو أستاذ لسانيات وفيلسوف أمريكي ، ومؤرخ وناقد وناشط سياسي. وهو أستاذ لسانيات فخري في قسم اللسانيات والفلسفة في معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا والتي عمل فيها لأكثر من 50 عاما، ويوصف تشومسكي أيضا بأنه "أب علم اللسانيات الحديث"، كما يُعد شخصية رئيسية في الفلسفة التحليلية، أثر عمله على مجالات عديدة كعلوم الحاسب والرياضيات وعلم النفس. كما يعود إليه تأسيس نظرية النحو التوليدي، والتي كثيراً ما تعتبر أهم إسهام في مجال اللسانيات النظرية في القرن العشرين، ويعود إليه كذلك فضل تأسيس ما أصبح يُعرف بـ"تراتب تشومسكي" ونظرية النحو الكلي، وبعد نشر كتابه الأول في اللسانيات أصبح تشومسكي ناقدا بارزا في الحرب الفيتنامية ومنذ ذلك الوقت استمر في نشر كتبه النقدية في السياسة. اشتهر بنقده للسياسة الخارجية للولايات المتحدة وهو عضو في الأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم ، والأكاديمية الوطنية للعلوم والجمعية الأمريكية للفلسفة . وإضافة لذلك فهو عضو لجمعيات مهنية ودراسية في الولايات المتحدة والخارج... من مؤلفاته: البنى التركيبية 1957، ملامح النظرية التركيبية 1965، اللسانيات النيكارتية 1966، الأنماط الصوتية في اللغات الإنجليزية 1968، اللغة والفكر 1968، البنية المنطقية للنظرية اللسانية 1975، ينظر الموقع: تاريخ الإطلاع: 2018/09/12، على الساعة: 18:11 على الرّبط: <https://ar.wikipedia.org/wiki>

<sup>2</sup> - وافية بن مسعود: مدرسة باريس السيميائية في أعمال رشيد بن مالك بين التبسيط والاختزال، محاضرات الملتقى التولي التامن " السيميائية والنص الأدبي"، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 08، 09، 10، نوفمبر 2015، ص 578 .

<sup>3</sup> - رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للخصوص، (عربي، انجليزي، فرنسي) دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص 39.

<sup>4</sup> - ميشيل ارفيه وآخرون: السيميائية الأصول والقواعد والتاريخ. تر: رشيد بن مالك، ص 114، 115 .

## 4- محاور الترسّمة العامليّة :

1-4 - محور الرّغبة : وهو الرّابط بين الذات والموضوع .

2-4 - محور الإبلاغ : وهو ما يوصل بين المرسل والمرسل إليه.

3-4 - محور الصّراع: وهو ما يربط بين المعارض والمساعد.<sup>1</sup>

## 5- العوامل في النموذج العاملي:

## 1-5 - الذات والموضوع (Sujet et Objet) :

تعتبر " الفئة العاملية (الذات والموضوع) نواة التّموذج العاملي، حيث تعدّ مصدر الفعل ونهايته"<sup>2</sup> وتجمع بين هذه الفئة ( الذات)، و الفئة الثانية ( الموضوع) علاقة الرّغبة، بمعنى بين " من يرغب ( الذات) و ( الموضوع ) المرغوب فيه..."<sup>3</sup> ويؤكد " جوزيف كورتيس" أنّ " علاقة الذات/ الموضوع هي علاقة ربط تسمح باعتبار هذه الذات وهذا الموضوع كتواجد سيميائيّ لأحدهما من أجل الآخر"<sup>4</sup>

## 2-5- المرسل والمرسل إليه (Destinateur et Destinataire):

اهتم " غريماس" اهتماما بالغا بهذه الفئة في نمودجه، وتحدّد من خلال محور الإبلاغ، لأنّ " المحرّك أو الدّافع، يسمّيه غريماس مرسلا (Destinateur)، كما أنّ تحقيق الرّغبة يكون موجهًا إلى العامل الآخر، هو المرسل إليه (Destinataire) وعلاقة التّواصل بين المرسل والمرسل إليه، تمرّ عبر علاقة الرّغبة بين الذات والموضوع"<sup>5</sup>

1 - سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائية السردية، ص 48.

2 - المرجع نفسه، ص 48.

3 - حميد لحداني، بنية النصّ السرديّ من منظور الدّقد الأدبيّ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط 2000، ص 34.

4 - جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، ص 105.

5 - حميد لحداني: بنية النصّ السرديّ من منظور الدّقد الأدبيّ، ص 36.

**3-5- المساعد و المعارض (Adjuvant et Apposant):**

تمثّل الفئة العاملية الثالثة داخل النموذج العائلي من خلال محور الصّراع، أي علاقة الصّراع بين المساعد والمعارض<sup>1</sup>.

**6- مفاهيم النظرية الغريماسيّة :**

هناك عدّة مفاهيم تضبط النظرية الغريماسيّة، كالخطاطة السردية و أطرافها (التّحرك، الكفاءة، الإنجاز، الجزاء)، و البرنامج السردّي، لذلك سأحاول الوقوف على تلك المفاهيم .

**1-6 الخطاطة السردية (Schema narrative):**

تتأسس الخطاطة السردية على أربعة أطراف، وهي:

**2-6- التّحرك (Manipulation):**

أكد " سعيد بنكراد " بأنّ " التّحرك يتعلّق باللّحظة الأولى للفعل نحو التّحوّل من حالة إلى حالة مغايرة، ولهذا أطلق عليها التّحرك للدلالة على ذلك"<sup>2</sup>

**3-6 - الكفاءة (Compétence):**

قدّم سعيد بنكراد تعريفا للكفاءة؛ فيعتبرها مجموعة "الشروط التي تمتلكها الذات لتحقيق الإنجاز"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> - يُنظر : سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائية السردية ، ص 53.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه ، ص 56.

<sup>3</sup> المرجع نفسه ، ص 59.



## 4-6- الإنجاز (Performance):

يقوم على إبراز الفعل ويعمل على تجلية فعل الكينونة لتحقيق البرنامج السردى للذات العاملة<sup>1</sup>.

## 5-6 - الجزاء (Sanction):

يعدّ الجزاء بمثابة التّقويم، كونه آخر أطراف الخطّاطة السردية عند غريماس، حيث يقدّم معالجة للبرنامج المحقّق في سبيل ما تمّ تحويله...، في الفعل بالانتقال من وضعية إلى وضعية ضديّة لها<sup>2</sup>.

## 7- البرنامج السردى (Programme narrative):

يُطلق اسم برنامج سردى (ب س) على سلسلة الحالات والتحوّلات التي تتابع على أساس علاقة فا ب م وتحوّلها، ويحوي البرنامج السردى العديد من التحوّلات المتمفصلة والتراثبية<sup>3</sup>، ويحدّد البرنامج السردى على أنّه " تتابع الحالات والتحوّلات المتسلسلة على أساس العلاقة بين الفاعل، والموضوع وتحوّلها"<sup>4</sup>، وبذلك فهو سلسلة من التحوّلات داخل الملفوظ السردى، وقد ورد في معجم " غريماس " و " كورتيس " أن البرنامج السردى يتكوّن من ملفوظ فعل وملفوظ حالة، ويظهر ذلك في الصيغتين كالاتي<sup>5</sup>:

ب س = و [ ذ 1 ← ( ذ 2 n م ق ) ]

ب س = و [ ذ 1 ← ( ذ 2 u م ق ) ]

كما أنّ التحليل السردى، لا يهتمّ إلاّ بجزء من العناصر المكوّنة لنصّ ما: المكوّن السردى... حيث يتمّ تحليل- تفكيك- النصّ إلى ملفوظات حالة ( كينونة أو ملكية ) و إلى ملفوظات فعل، وذلك كالاتي<sup>6</sup>:

1 - ميشيل ارفيه و آخرون: السيميائية الأصول والقواعد والتاريخ. تر: رشيد بن مالك، ص 115.

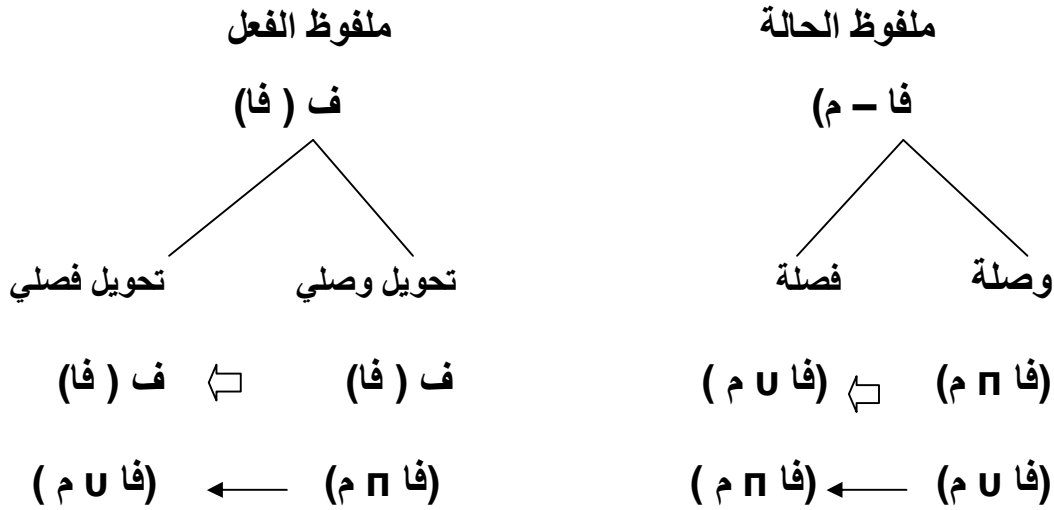
2 - المرجع نفسه، ص 115.

3 - فريق إنترورن: التحليل السيميائي للنصوص، ص 44.

4 - رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 148.

5 - A.J.Gremas, J.Courtès, semiotique dictionnaire raisonné, de la théorie du langage, p 297.

6 - فريق إنترورن: التحليل السيميائي للنصوص، ص 49.



ويوافق كلّ نوع من الملفوظات أدوارا خاصة تقوم بها شخصيات النصّ:

- ملفوظ الحالة : فاعل الحالة- موضوع .

- ملفوظ الفعل : فاعل منفذ

كما يعتبر البرنامج السردّي- وهو مقطع من التحوّلات والحالات يضبط ويترتب حول تحوّل رئيسيّ- الوحدة المركبة المفيدة في المكوّن السردّي...حيث يحوي كلّ ب س منطقيا أربعة مراحل: التفعيل، والكفاءة والأداء والجزاء حيث تقترض كلّ مرحلة وجود المراحل الأخرى، فإذا تعرّفنا في نصّ ما على إحدى هذه المراحل يجب محاولة إيجاد الأخريات من أجل إعادة تشكيل مجمل ب س<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> - فريق إنتروفرن: التحليل السيميائي للنصوص، ص 49.

## 8- التجلّيات الدلالية في رواية تفنست لعبد الله حمادي :

سأحاول الكشف عن التجلّيات الدلالية في نسيج النصّ الروائيّ من خلال سبر أغوار البنية العميقة في رواية " تفنست " لعبد الله حمادي، وذلك باستثمار التحليل العالمي.

لهذا سأركز في دراستي لها على مسارين أساسيين:

المسار الأول: ويمثله البطل " أحموت " .

المسار الثاني : ويمثله عاملا الذات " السارد وتفنست " .

وتشير الملفات السردية في الرواية إلى التحوّل من وضعية " المسالمة أو عالم الحرية " إلى وضعية ضديدة لها " التمرد " أو عالم الاستعمار، في قالب يستحضر فيه عدّة قصص وحكايات، وسنوات اندلاع الثورة الجزائرية عام 1954، وكذا استعمار فرنسا للجزائر، و سأتتبع ذلك لرصد التحوّل انطلاقاً من عامل الذات " السارد " والموضوع " الهجرة " وعامل الذات " تفنست " والموضوع " المرأة " والعامل المعارض " السلطات الاستعمارية والموضوع " المدينة "، و التجلّيات العلانية قبل وأثناء الأحداث لاكتشاف واستنباط ثنائية المسالمة و التمرد في الرواية .

أولاً: المكوّن السردى و الخطابى في الرواية :

## I- الخطاطة السردية (Schema narrative):

تجسد الخطاطة السردية فعل التحوّل، بالانتقال من وضعية " المسالمة أو عالم الحرية " إلى وضعية ضديدة لها " التمرد أو عالم الاستعمار " ، لذا سأكشف عنها كالاتي :

## 1- التحريك Manipulation :

سأحاول تتبّع سلسلة الحالات والتحوّلات للبرامج السردية في الرواية :

## 1-1- عامل الذات البطل " أخموت والموضوع الهجرة (الهروب) :

ينطلق عامل الذات (البطل) لتحقيق موضوع الهجرة (الهروب)، لذلك توحى بدايات الرواية بحالات التحوّل " جال أخموت بنظرته الغائرة في كبد السماء، وتملكه فزع وحنين فاطر جعله يترك وراءه ذاك المطار التعيس الذي تحوّل بإرادة الفوضى والبيروقراطية إلى سرادق أبيض...<sup>1</sup>"، كما ورد الملفوظ التالي كذلك " تنفس أخموت الصعداء و كأي به كان ينتظر متى يتسنى له الهروب على جناح السرعة من جحيم ذاك السرادق المعربد بالقرف البغيض... ثم تخطى الدرج الثاني من عربة القطار الأبيض في محطة " أوسترليتز" بباريس ليرمي بجسده المتهاك من وعثاء ذلك القطار الموحش...<sup>2</sup>

إنّ وجود الذات في محطة القطار كان بمثابة البداية لفعل التحوّل، حيث يدخل في هالة من الفزع في جوّ يثير الاشمزاز والقرف الممزوج بالحنين، كما ورد في الملفوظ الآتي: " انطلق القطار مخلّفا وراءه أحياء باريس الممهورة بالسماء الرصاصية الداكنة، وعناقيد الدخان الملتوية في عنان السماء، وقعقة العربات، ولهات الحافلات والأزيز الخبيث للجرافات المعذّقة بالكوابل والرّعيق المتجهّم للزاحفات الازفلتية وقطار الكهرباء والسكك الحديدية الملقعة في هديرها و أصداها الخائقة حتى تكاد تصمي الأذان وتثير الاشمزاز والقرف...<sup>3</sup>"

ويتصاعد الجانب النفسي لعامل الذات ( البطل) حينما يستحضر الزمن المفقود والتقائه "بتفنست" صادفته على مشارف " ورقلة " تلك الفتاة الجامعية التي تمارس الأوسطوب خارج مدينة توقرت قصد الالتحاق بالجامعة باسم مواصلة الدراسة...<sup>4</sup>

فاعمل الذات يفتنع ويوافق على ركوب " تفنست" معه " الفولفو"، حيث " هتفت صوب أذنه تقول له: إنها تبغي الشمال، آنذاك راوده حلم الأزرق ملّول، وقال لها مستحثا الأمر:

1 - عبد الله حمّادي: تفنست، ص 06.

2 - المصدر نفسه، ص 07 .

3 - المصدر نفسه ، ص 08 .

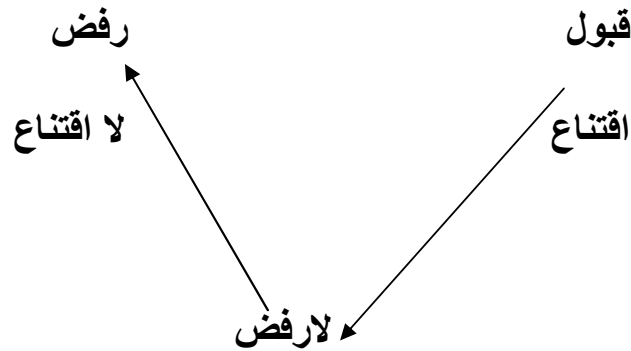
4 - المصدر نفسه ، ص 44.

لا عليك اركبي الشمال والجنوب سيان عندي في لحظة انتظار كهذه... فالطرق هي ماتبقى لي في هذه الحياة الخالية أمارس فيها طقوس الحرية...<sup>1</sup>

ليندهش عامل التات من تصرف " تفنست" وطلب ولاعة، فهي تلك المرأة الصحراوية التي من المفروض أن تكون محافظة أكثر من غيرها، إلا أن الحضارة الغربية والتقليد الأعمى غير كل شيء، العادات والتقاليد اللباس،- فقد كانت ترتدي سروالا- ، وغاب معها الحياء، وتغيرت الطباع، فقد " أخرجت من حافظتها الجلدية بعد أن أسدلت حجاب الغيبة عن وجهها، وقالت له بلغة واثق الخطو: هل عندك ولاعة؟ ارتبك أحموت الذي كان من عادته يزن الجبال...وبين الارتباك والبحث وإخراج الجيوب، وبعثرة الأوراق المتساقطة بادرت قائلة: انظر بين فخذيك...<sup>2</sup>

لتبدأ مرحلة عدم اقتناع التات ( البطل) بالجنس الأنثوي وإعلانه الثورة ضدّه " شرد ذهن أحموت وهو يشيع تلك اللآحظات المروعة لقلبه وذوقه واستدار بكلّ كيانه إلى تفنست قائلاً: لماذا منع إله التوراة على جدتك حواء شجرة المعرفة، وحرّم عليها الحكمة، ألم يكن ذلك قهراً لها واسعبادا لجنسها؟ ولم سوى بينها وبين الأفعى في العقاب والذّاعة؟ ولم اقتصّ الرّب من المرأة و أخضعها للرّجل، وفرض عليها أوجاع الافتضاض والمخاض والحيض والنّفاس؟ وهل خضوع المرأة للرّجل في الكتب المقدّسة و الأساطير كان إيذانا بانحياز الرّب الإله إلى الرّجل لكونهما تجمه بينهما التّكورة...<sup>3</sup>

فهذه اللآحظة التي تبدأ من مرحلة الاقتناع إلى عدم الاقتناع، وذلك كالآتي :



1 - عبد الله حمّادي: تفنست، ص 45، 46.

2 - المصدر نفسه، ص 48.

3 - المصدر نفسه، ص 60.

فالتأت البطل "أخموت" يبدو متناقضا، وثائرا لقبوله ركوب " تفتست" معه، وبعدها يشنّ عليها هجوما كلاميا لرفضه الجنس الأنثوي "قاطعها: اخرسي ياسلالة الأفعى رأيت كيف كانت الأنثى دائما على الضفاف العابرة بالرجل من التوحش والوحدة الهمجية والغابات البدائية إلى عالم المدينة واللذة والأنسنة بفضل جسدها وشقّ ثوبها نصفين وكشفها عن مفاتن جسمها وعورتها وسفورها..."<sup>1</sup>

كما يعيش التأت (البطل) حالة عدم استقرار ووحدة، ويتضح ذلك من خلال استحضار طائر السيمرغ، ذلك الطائر الأسطوري الذي يعيش بعيدا " قاطعته تفتست قائلة : هكذا إذا يافالق الحبّ والنوى و يا طائر السيمرغ القادم من جبال الأناضول والمنقوش على صخور جبال طاهات! واصل هذيانك فالطاقة الحرارية هنا بدون مقابل..."<sup>2</sup>

وهنا يمكن الإشارة إلى أنّ العامل المساعد في شعوره بالتهميش والاعتراب والوحدة، هو تذكر واسترجاع وجود الاستعمار الفرنسي في المدينة ( الجزائر) وكذا قرية الغرابية والشراقة، وكذا تحسّره على حال المدينة " سيرتا" مدينة الجسور " إنها سيرتا المعلّقة بين الأمل واليأس بأشطان من برق ونوبة من رمل المايا ، رثة الأسمال معروقة الوجدان كالشجاج لُخن جراحا، والحسنا لبست أسمالا، فهي معلّقة منفصلة رغم الصخر والوادي وسنوات الغزو والمجاعات و أمراض الطاعون والحصارات المتتالية لبرابرة الأوراس ...لقد كانت مدينة الجسور مع موعد الوافدين يعركونها بشراستهم، وتأسرهم بغواية فاتناتها..."<sup>3</sup>

كما يعيش حالة اغتراب كذلك، فقد تذكر غربته بإسبانيا فقد " رمت الأقدار بأخموت أن يتعشق ذلك البيت الذي قادتة إليه المقادير ذات يوم شتاء رفقة إدواردوا الذي يشترك معه غرفة من غرف الأحياء الجامعية بمدريد ونظرا لاغتراب أخموت ووجوده في الوسط المهوس بالغرانبية تحوّل حضوره بمثابة التمساح الذي يهجر من أعالي النيل إلى

1 - عبد الله حمّادي: تفتست، ص 64 .

2 - المصدر نفسه ، ص 66 .

3 - المصدر نفسه ، ص 17 .

كوبنهاغن، فهو السّحرية و الأسطورية التي تجسّم تفاصيل قصص مائة عام من العزلة...<sup>1</sup>

ونجد الفضاء السوسيوثقافي في البلاد، يصوّر حالة الهلع والفرع والاستبداد والخوف من المستعمر، من خلال العودة بالذاكرة للوراء إبان وجود المستعمر الفرنسي في الجزائر " جنحت ذاكرة أحموت إلى البحث عن ضياع منزله الأول في تلك الليلة الشاهدة على ثمن الخريف ومعنى الانتماء...<sup>2</sup> لأنه يقول: " لم أدر كيف وجدت نفسي في مشارف الحدود التونسية تطارد أنفاسي لهيب النار ورائحة الدخان وصراخ إخوتي...<sup>3</sup>

ولعلّ المتأمل في الملفوظات السابقة يستشفّ مدى دفع عامل الذات ( البطل) نحو موضوع الهجرة (الهروب)، ليعيش حالة عدم استقرار ولأمان وغربة .

## 2-1- عامل الذات " تفنست" والموضوع " المرأة (اثبات وجودها) " :

يعتبر برنامج " تفنست" رديفاً لبرنامج الذات البطل ( أحموت)، كونه المحرك لتأسيس مشروع الهجرة والهروب، لذلك سأتتبعه من خلال " عامل الذات " تفنست":

إذ نجد العامل الذات " تفنست" تسعى لتحقيق موضوع "المرأة" واثبات وجودها، فهي كذلك تريد الذهاب إلى الشمال قصد الدراسة، لتلتقي بأحموت على مشارف ورقلة ويوافق على اصطحابها " لاعليك اركبي الشمال والجنوب سيان عندي في لحظة انتظار كهذه...<sup>4</sup>

ودون تردد وافق على اصطحابها قائلاً: " ولو إلى مرسيليا سأوصلك لو أردت، فالطرقات هي ما تبقى لي في هذه الحياة الخالية...<sup>5</sup>، وتحمل تفنست صفات جميلة الشبيهة بالبقرة الوحشية، حيث " كان في تفنست من قدّ البقرة الوحشية ما يشبع حال الأيتام في مأدبة اللّانام...<sup>6</sup>، وكان ردّ فعل " تفنست" بعد موافقة " أحموت" باصطحابها الفرحة،

1 - عبد الله حمّادي: تفنست، ص 72 .

2 - المصدر نفسه، ص 80 .

3 - المصدر نفسه، ص 81 .

4 - المصدر نفسه، ص 45 .

5 - المصدر نفسه، ص 46 .

6 - المصدر نفسه، ص 46 .

واستشرفت منه ملامح الفرسان الشجعان" فتهللت أسارير وجهها وقالت في نفسها، حقًا هو أزرق بالفعل، يا فرحتي هو الأزرق بوز... ثم علقت لاشيء تتوقعه... آنذاك استشرفت منه ملامح الفرسان الزرق...<sup>1</sup>

إلا أنّ أحموت يعلن ثورته ضدّ تفنست ( المرأة) من خلال عدّة ملفوظات و أدلّة وردت في متن الرواية، ومنها قوله: "وهل خضوع المرأة للرجل في الكتب المقدسة و الأساطير كان إيذانًا بانحياز الربّ الإله إلى الرجل لكونهما تجمع بينهما التّكورة..."<sup>2</sup> إذن لا تتحقّق إرادة الذات " تفنست" لعدم حصول الرّغبة نحو الموضوع فتكون الصيغة الآتية:

ذ1 n المرأة ← تحوّل ← ذ2 u المرأة

وذلك يحدد لنا الانتقال من وضعية الاتصال بوجود " تفنست" قصد اثبات وجودها، إلى وضعية ضديدة لها أي حالة انفصال وهي " الثورة ضدّ المرأة أو الجنس الأنثوي"، ممّا يجسّد " تبعيّة المرأة للرجل كرمز لسلطة إجتماعيّة وثقافيّة غير متطورة ومحدوديّة مساحة الحرّيّة التي مازالت المرأة المتنفقة تعيش فيها..."<sup>3</sup>

### 1-3- عامل الذات "أحموت" والموضوع " عالم الاستعمار":

إذ نجد العامل الذات "أحموت" يسعى لتحقيق موضوعه، ولمعرفة برنامج أحموت: أقف على تجلّياته الرّمنيّة وذلك: قبل/ أثناء ثورة التحرير الجزائرية 1954.

#### 1-1-1- قبل اندلاع ثورة التحرير 1954 :

سأكشف عن طور التحريك لعامل الذات "أحموت" من خلال الانتقال والتحوّل للبرنامج قبل الثورة، والمتمثّل في " احتراق البيت ورحيله إلى الحدود التونسية"، فقد كانت ملامحه الوهميّة بادية من وراء أطراف أثواب أمّه الكتاميّة فيقول: فتحت عيني على رعب الحريق، وما أذكره و أنا لم أتجاوز السادسة من عمري سوى رائحة الدخان،

1 - عبد الله حمّادي: تفنست، ص 53.

2 - المصدر نفسه، ص 52.

3- بدرة فروخي:النص الموازي في رواية "تفنست" لعبد الله حمّادي، دراسة سيميائية تأويلية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري قسنطينة، العدد 29 جوان 2008، ص 275.



ولهيب النار التي شبت في منزلنا الأول بتلك البقعة المنسية من أقاصي الجنوب، فكانت والدتي تحمل صغيرها وكنت متشبّثا بأطرافها البالية.. لقد أتت النار على كل شيء: المؤونة، الحيوانات، التكريات.. الكل ذهب في تلك الليلة الآيلاء ولم أتبين كيف تم انتشار ما تبقى من حطام بعض الأواني... لم أدر كيف وجدت نفسي في مشارف الحدود التونسية تطارد أنفاسي لهيب النار ورائحة الدخان وصراخ إخوتي...<sup>1</sup>

ويتواصل الهروب، ليستقرّ الحال بأخموت وأسرته في قرية بالحدود التونسية، في بيت ريفي" وجد أخموت نفسه مستقرًا في بيت ريفي، وفي قرية ريفية يُقال لها قرية" الغرابة" في سنوات كانت توحى باندلاع ثورة التحرير الجزائرية...<sup>2</sup>

يتجلى موقف الرّفص " عالم الاستعمار" للذات، "لأنّ السّطات العسكريّة الفرنسيّة كانت جادّة في البحث عن والده الذي كانت تتّهمه بجمع المؤونة والسّلاح لأمر ما سيتفجّر... كثيرا ما كان الكوخ الصّغير المغمور في مزارع القمح والشّعير ما يعرف زيارات ليليّة تنتهي بربط يدي والده إلى الخلف ووضع عصابة على عينيه والقائه على وجهه في سيّارة خضراء صغيرة، والتهاب به ولا يعود إلا بعد أيّام وآثار الإرهاق بادية على كلّ تفاصيل جسده القويّ.. يعود والده بعد كلّ مدهامة وتوقيف إلى كدحه في فلاحه الأرض كخماس عند بعض الإقطاعيين في القرية...<sup>3</sup>

من الملفوظ السّابق، يتّضح عالم الاستعمار الذي ترفضه الذات " أخموت" إلا أنّ الظروف تجبر عائلته بالاستقرار في تلك القرية "قرية الغرابة" " كانت تلك بداية أشهر استقرار بتلك القرية التي أجبرتهم معارك فرنسا الدامية مع الفلّاقة على الاستقرار بها...<sup>4</sup> إلاّ أنّه " ... ذلك هو العزاء الذي يخفّ به أخموت أحزانه وسط لغط الأطفال الذين تجمعهم مدرسة القرية المنسوبة لاسم القرية...<sup>5</sup>

وهنا تتجلّى القطبيّة الثنائيّة (عالم الاستعمار، الثورة) والاستقرار في تحديد موضوع عالم الاستعمار للذات .

1 - عبد الله حمّادي: تفننت، ص 81.

2 - المصدر نفسه، ص 81.

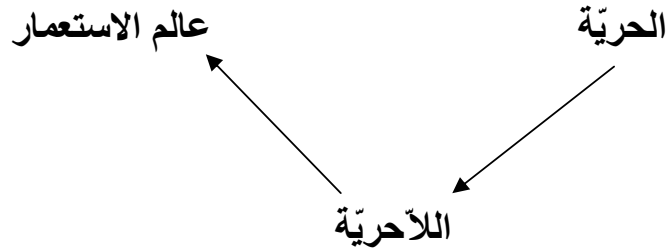
3 - المصدر نفسه، ص 82.

4 - المصدر نفسه، ص 84.

5 - المصدر نفسه، ص 85.

كما ازداد جبروت المستعمر الفرنسي وقوّته وسيطرته وكثرت مدهاماته لكوخ عائلة أحموت، و ازدادت معه المعاناة، حيث " ... أعقب اختفاء والد أحموت أيام وليال من القحط والحرمان، مدهامات ليلية تهزّ سكينه اللّيلي اللّيلاء ووداعة الكوخ الحاتي على فراخه وتفتيش عن شيء مفقود لاينتهي البحث عنه، ورقابة تعدّ خطوات الآتي إلى ذلك المأوى الوضيع ..."<sup>1</sup>

وبذلك نكون أمام ثنائية الحرية واللاحرية ضمن قطبيّة ( الحرية وعالم الاستعمار ) كالآتي:



أستخلص أنّ موقف الرّفص لعامل الذات لموضوع عالم الاستعمار لارتباطه بالعنف والثورة واللاحرية .

### 1-1-2- أثناء الثورة عام 1955:

تزداد معاناة "أحموت" بسبب غياب والده والتحاقه بالفلاحة ونعته بابن الفلاق " فأصبح يُشار بالبنان إلى كوخهم ومن فيه باعتباره عرين " الفلاق " التارقي واستفحل الأمر إلى أن تحوّل إلى أغنيّة يردها المدّاح يوم السّوق ولم يعد أحد يجهل أغنية " أنا التارقي ولد التارقية، الذي تحوّل إلى كابوس يُطارده "أحموت" ويسبّب له المضايقات في الطّريق والمدرسة..."<sup>2</sup> هذا كلّ ما تركه والده التارقي قبل التحاقه بالفلاحة عام 1955 كانت سنوات عجاف عرف فيها موت أخيه الصّغير العلمي..."<sup>3</sup>

<sup>1</sup> - عبد الله حمّادي: تفنّست، ص 98 .

<sup>2</sup> - المصدر نفسه ، ص 99 .

<sup>3</sup> - المصدر نفسه ، ص 104 .

كما "كان لوطأة الاستعمار الفرنسي وثورة التحرير التي انتشرت في كامل تراب الحدود التونسية من "غار الدماء" إلى "تلابت" إلى "تالة" إلى القصرين ما صار يعكس مظهرًا ديموغرافيًا ملفتًا..."<sup>1</sup>

وتستمرّ معاناة الذات "أحموت" حيث "كان أحموت وسط الطريق ساعة توقّف قافلة عسكريّة ونزول بعض الجنود المشربة وجوههم بالحمرّة وتوجههم إلى مقهى ابن حمّو لاطفاء ظمئهم ببعض المبرّدات ووسط لغط الباعة وخوار البقر..."<sup>2</sup>، كما يستمرّ وجود عالم الاستعمار، الذي يحمل معه الذعر والخوف والظلم "وماهي إلاّ ساعات حتّى وصلت مروحيّة ومفرزة من الجنود الفرنسيين مدجّجين بأسلحتهم يكسرون كلّ ما وقع في طريقهم ويركلون الباعة والمارة بدون تمييز، ثمّ انتشروا في كامل القرية وطوّقوها، و أغلقوا منافذها وراحت المروحيّة تحوم في أحواز القرية وتنخفض حتّى تكاد تلامس سقوف الدواوير والمشاتي وخاصّة مساكن أعراش الغرابة الذين وُجّه إليهم الاهتمام قبل غيرهم..."<sup>3</sup>

ومن الملفوظات السّابقة، تتضح معاناة الذات "أحموت" وسط عالم المستعمر الفرنسيّ، فعَمّ الذعر والخوف والأمان وعدم الاستقرار، والغربة .

1 - عبد الله حمّادي: تفنّست، ص 125 .

2 - المصدر نفسه، ص 137 .

3 - المصدر نفسه، ص 138 .

## 2- الكفاءة (compétence) :

يشيرُ عبد المجيد نوسي إلى أنّ " العامل الذات قبل الفعل والانجاز، يكون مُطالباً بالتّوفّر على الكفاءة التي تتحدّد بمجموعة من القيم الجهية"<sup>1</sup>

ويمكن أن أستثمر ذلك، لأكشف عن مسار أحموت وتفنست كالاتي:

## \* عامل الذات أحموت والموضوع الهجرة (الهروب) :

حين يمتلك عامل الذات (أحموت) إرادة الفعل ، يسعى إلى الانتقال والتّخطي " ...تخطي الدّرج الثاني من عربة القطار الرابض في محطة " أوسترليتز" بباريس ليرمي بجسده المتهاك من وعاء ذاك المطار الموحش..."<sup>2</sup> فينأسس الفعل وتزداد رغبة الذات في الهروب والهجرة " إنها الأجواء التي بإمكان روائي بارع أن يستخرج منها بعض التناغم من ضجيجها المفعم ومن هذه الأصوات المكذّرة بالتنافر والارتباك..."<sup>3</sup>

كما تتملّى معرفة الفعل للذات " أحموت، وهو يسترخي في أريكة عربة القطار يستحضر لثامه الأبيض وفروسيته مع يوميات" الباطرول" الشبيهة باعتلائه لسنام المهاري وهي تخرق بوابات المستحيل..."<sup>4</sup>

وهناك إشارات عديدة في الرواية تمثّل القدرة على الفعل بالتصميم على موضوع الهروب و الهجرة، وذلك راجع لتصعيد العامل النفسي للذات، قصد تحقق الموضوع " وظلت بوبينة "أكلك من أين يابطة" تحت وقع صدمة الخروج عن الطّريق والقميص إلى أن سارع أحموت واستبدلها " بالريح في البريمة" وعلى هذا الوقع " السيفرديتي" الذي كان قد رمى به في أجواء سفر التكوين وملاحم الرّوض العاطر دخل مدينة الألف قبة تلفحه رائحة التّفايات السّامة من مستنقعات مياه البالوعات القدرة حيث تمتزج رائحتها بأهازيج المغني الفولكلوري " المناعي" المقرفة والباعثة على التّقيء والغثيان..."<sup>5</sup>

1 - عبد المجيد نوسي: التّحليل السيميائي للخطاب الرّوائي، ص 241 .

2 - عبد الله حمّادي: تفنست، ص 07 .

3 - المصدر نفسه ، ص 08.

4 - المصدر نفسه ، ص 12 .

5 - المصدر نفسه ، ص 70.

ومن الاشارات الأخرى الدالة على الانتقال والهروب، ما قاله "أخموت": " لم أدر كيف وجدت نفسي في مشارف الحدود التونسية..."<sup>1</sup>

ومن الاشارات كذلك " يستيقظ أخموت من سنة الكرى ليرسم على نافذة القطار أوهامه الشاردة، فتروح الأشجار والأبقار وحاملات السيّارات ومحطات البنزين تلّوح وتعد بقرب الوصول إلى محطّات أخرى، وقصص أخرى تكون بدايتها من مدينة الجسور والحمام..."<sup>2</sup>

إنّ الذات أخموت يصرّ على الهروب والهجرة من مكان إلى آخر، فهو يعيش في غربة نفسية وواقعية انطلاقاً من وجوده في فرنسا، إسبانيا، والعودة بالذاكرة التي توحى بغربة وعدم استقرار كذلك، والتقاءه " بتفنست" التي تعدّ هي كذلك عاملاً نفسياً ساعد على الهروب من الجنوب إلى الشمال، ثمّ تعود به الذاكرة إلى استرجاع أيام ثورة التحرير ومعاناته أثناء الهجرة إلى الحدود التونسية ووجود المستعمر الفرنسي، وحينما يستيقظ هناك دلالات توحى بالتحوّل والهروب والسيرورة وعدم الاستقرار كذلك، كـ (القطار، محطّات أخرى، قصص أخرى...).

### 3- الإنجاز: La performance

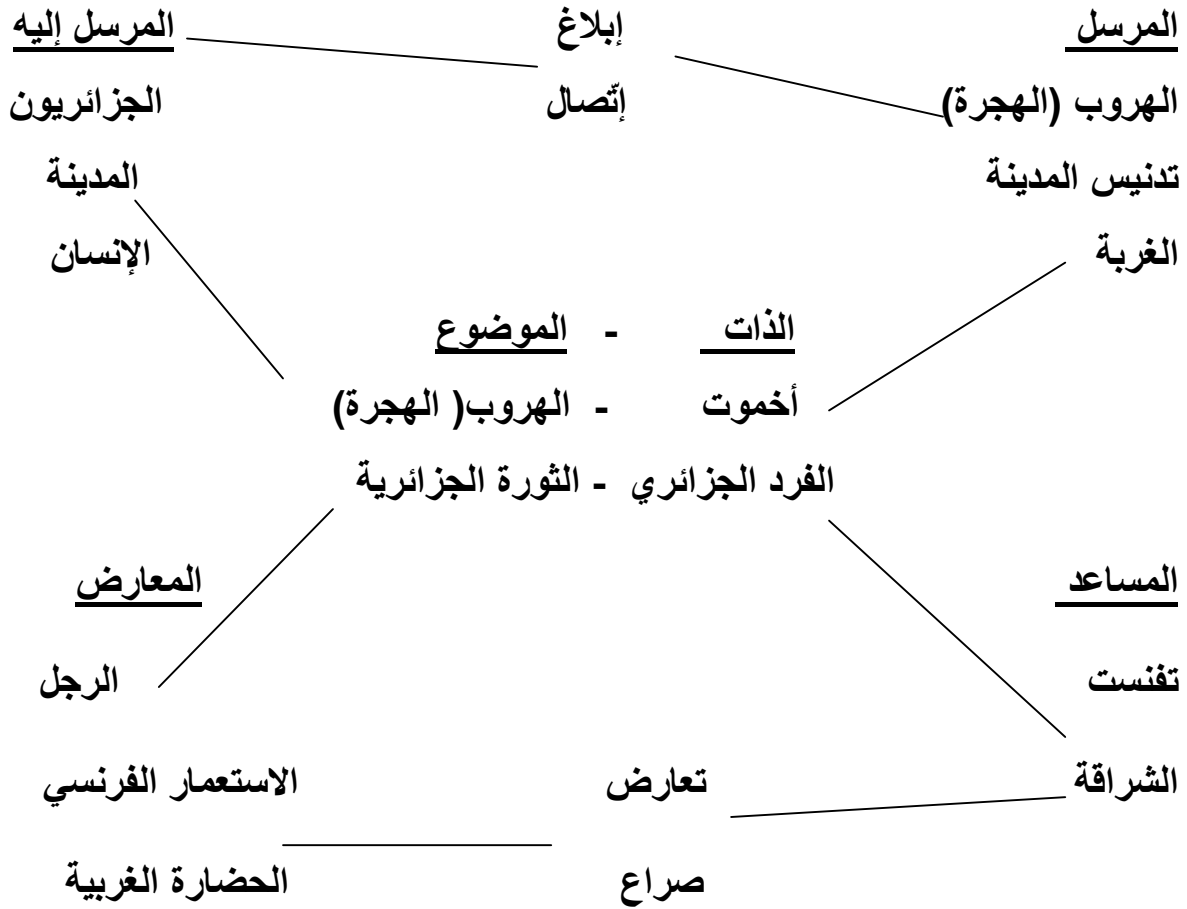
نجد " عالم الاستعمار" يقف ببرنامجه الضديد في بسط السيطرة على المدينة (الجزائر) وعلى قرية الغرابة والشراقة، حيث يسعى لتحقيق برنامجه رديفاً للبرنامج الرئيس والذي يدور حول تسليط العنف وسلب الحريات وبسط نفوذه واستبداده ممّا ينتج عنه حالة لاحرية وهروب من المدينة، وعلى هذا الأساس سيقف العامل الضديد " عالم الاستعمار و قمع الحريات والثورة "، أمام التوات، ذات البطل أخموت وذات " تفنست".

1 - عبد الله حمّادي: تفنست، ص 81.

2- المصدر نفسه، ص 171.

\* إنجاز عامل الذات أخموت وكشف التحوّل:

يمكن أن أستعين بترسيمة غريماس لاستخلاص العوامل السردية :



ومن الترسيمة تتضح عوامل السرد المتضافرة في البرنامج السردى للذات (أخموت) نحو تحقيق الموضوع .

4- الجزاء Sanction:

منذ الاستهلال النصي، كلّ شيء يوحي بالرّوال والهجرة (غروب الشّمس، هجرة الطيور...) ممّا يولّد الحركة والتحوّل من مكان إلى آخر، ويبرز حالة الجزائريّ المسلوب حريّته، الحالم بغد أفضل، في ظلّ الاستبداد وخنق الحريّات وفساد المدينة، الرّاغب بالهروب والهجرة، ومن ذلك ما ورد في الملفوظات التّالية: " توشك الشّمس المورّدة أن تغيب ... الكلّ يوحي بالرّوال حتّى الطيور المهاجرة تتقاطع وكأني بها تُسابق الظلام كي

تعود إلى وكناتها لاحتضان فراخها...<sup>1</sup>، كذلك " تملّكه فزع وحنين جعله يترك ذاك المطار التعيس الذي تحوّل بإرادة الفوضى والبيروقراطية إلى سُرّادق أبيض...<sup>2</sup> كما "...لن السّاسة والسياسيين ومن كان سببا في احتقار الإيرادات البريئة الرّاغب بالهروب والهجرة...<sup>3</sup>"

و أشير إلى أنّ الثّات " أحموت" يُصدر حكما قبل فعل الإنجاز، من خلال ضمير المتكلّم " أنا" " وما أذكره و أنا لم أتجاوز السّادسة من عمري سوى رائحة الدّخان ولهيب النّار التي شبّت في منزلنا الأوّل بتلك البقعة المنسية من أقاصي الجنوب، فكانت والدتي تحمل صغيرها وكنت أنا متشبّثا بأطرافها البالية ..إقْد أتت النّار على كلّ شيء: المؤونة، الحيوانات، والتكريات..إكلّ ذهب في تلك اللّيلة اللّيلاء، ولم أتبيّن كيف تمّ انتشار ما تبقى من حُطام بعض الأواني...لم أدر كيف وجدت نفسي في مشارف الحدود التّونسيّة تُطارِد أنفاسي لهيب النّار ورائحة الدّخان وصُراخ إخوتي...<sup>4</sup>"

فالذّات " أحموت" يقوم بفعل تأويل للإنجاز قبل وقوعه، فقد وردت عدّة ملفوظات تُوحى بالتحوّل بل الخراب ( الدّخان، النّار، الكلّ ذهب، حُطام... )، كلّها تُوحى بالتغيّر من حال إلى حال، وكلّ ذلك حدث حينما استرجع أحموت ما حدث إبان ثورة التحرير الجزائريّة والمعاناة التي عاناها ووالده و أهل قرية الغرابية والشّراقة جرّاء الاستعمار الفرنسي وما سلّطه عليهم، إلاّ أنّه يبقى متشبّثا بأرضه رغم الهجرة والهروب، وهذه الوضعية مؤشّر لحالة الفرد الجزائريّ، المثقّف، والمرأة المتعلّمة في البعد السوسيوثقافي للمدينة .

لقد أنجزت تفتست البرنامج الرّديف وحقّقت موضوعها " إثبات وجودها كامرأة" سعيا منها من أجل الهجرة والهروب إلى الشّمال قصد الدّراسة، أمام الثّات أحموت ، وعليه ينتهي البرنامج بنجاح، فيقوم السّارد بفعل التّأويل للبرنامج: " هتفت صوب أذنه تقول له: إنّها تبغي الشّمال، لا عليك اركبي الشّمال والجنوب سيّان عندي في لحظة انتظار كهذه...<sup>5</sup>"، لكن رغم ذلك تجد " تفتست" مقاومة من طرف " أحموت" كثورة على

<sup>1</sup> - عبد الله حمّادي: تفتست، ص 05.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 06.

<sup>3</sup> - المصدر نفسه، ص 07.

<sup>4</sup> - المصدر نفسه، ص 81.

<sup>5</sup> - المصدر نفسه، ص 45.

الجنس الأنثوي " قاطعها: اخرسي: يا سلالة الأفعى أرأيت كيف كانت الأنثى دائما هي الضفاف العابرة بالرجل من التوحش والوحدة والهمجية والغايات البدائية إلى عالم المدينة والذّذة و الأنسنة بفضل جسدها وشقّ ثوبها نصفين وكشفها عن مفاتن جسمها وعورتها... " <sup>1</sup>

ومن خلال الملفوظ السابق، يتضح أنه يوحى إلى تأويل لواقع التحوّل للمرأة كيف كانت وكيف أصبحت بفضل الحضارة مع بقاء تبعيتها للرجل رغم مفاتنا، ليؤكد أنّ " الجنس سلطة ضدّ السلطة... " <sup>2</sup>

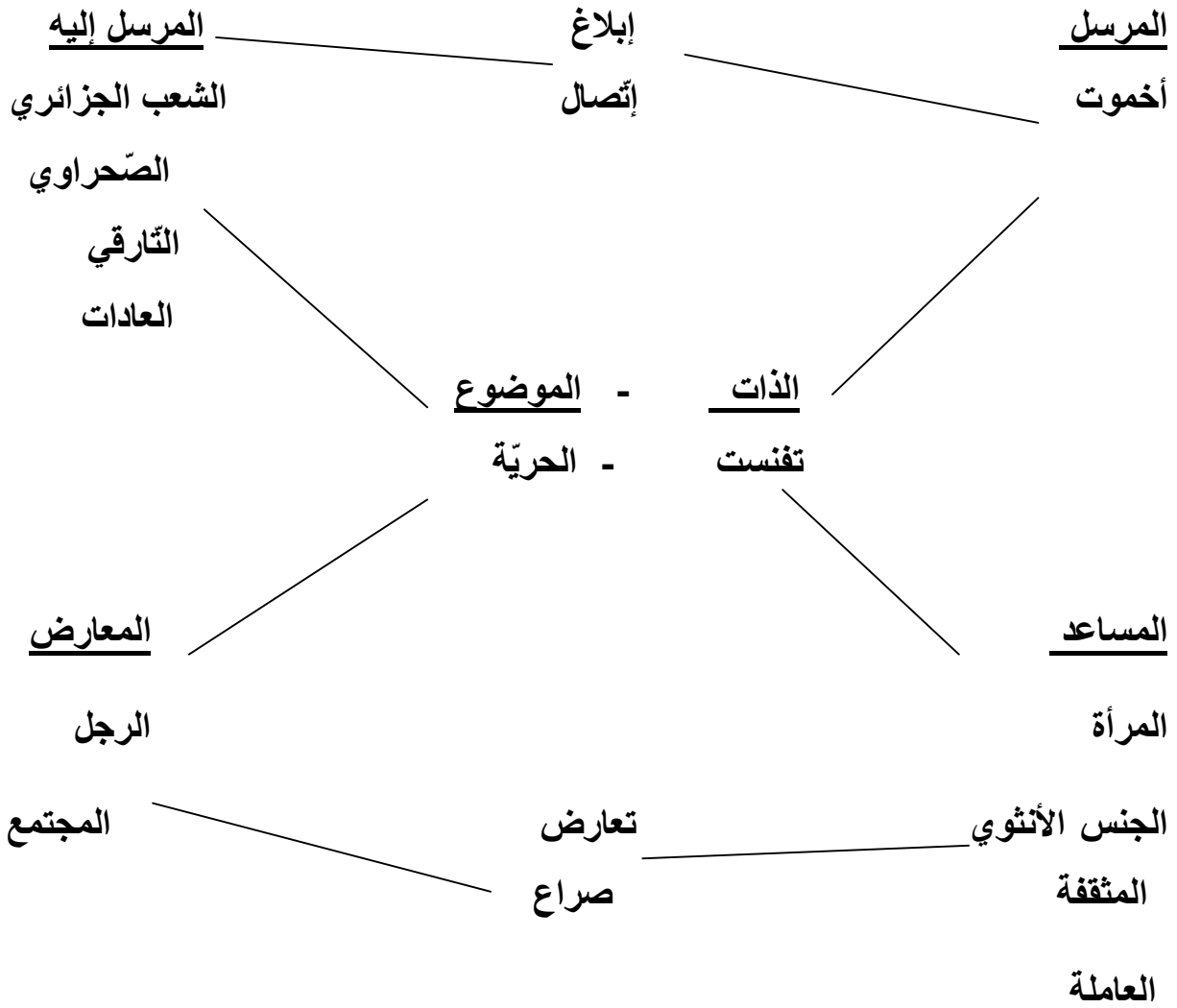
ومع ذلك يُعتبر البرنامج السردّي لـ "تفنست" كعامل نفسي مُساعد لاستمرار برنامج " أحموت" للهروب والهجرة، حيث يتجسّد الصّراع والتّعارض بين الرّجل والمرأة.

<sup>1</sup> - عبد الله حمّادي: تفنست، ص 64.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 64.



و سابين ذلك من خلال الترسيم التالية :



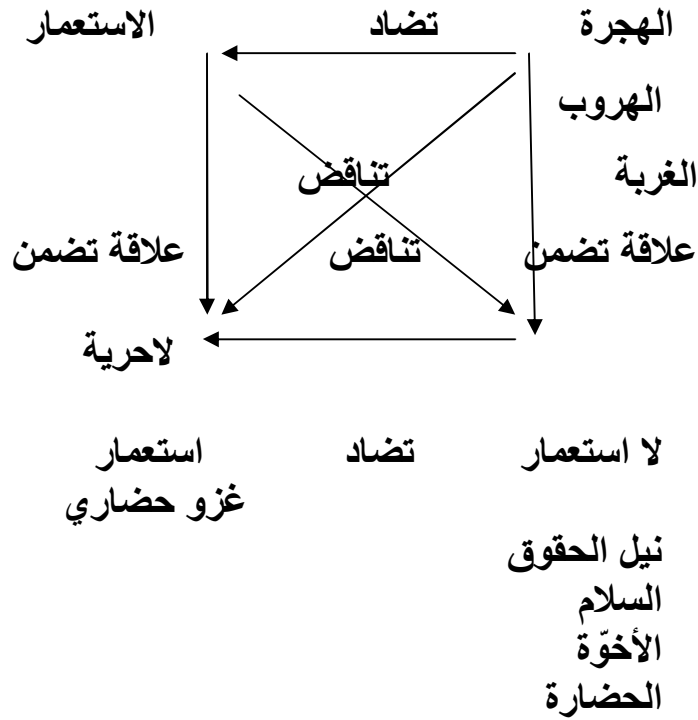
ومن الترسيم تتضح عوامل السرد المتضافرة في البرنامج السردى للذات (تفنست) نحو تحقيق الموضوع .

## II- المستوى المنطقي الدلالي :

يمثل البنية العميقة للنصّ المتمثلة في العلاقات المبيّنة من خلال :

## 1 المربّع السيميائي:

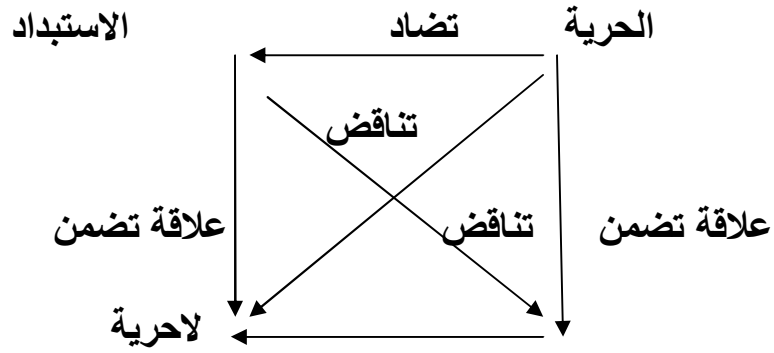
## 2- المربع 1:



## 3 - شرح المربع 1:

تتبنى هذه الثنائيات على أساس التضاد، ففي سبيل الهجرة والهروب ونيل الحقوق، يكون "أخموت" مضطراً لمواجهة كلّ الصعاب، ومواجهة عالم الاستعمار الفرنسيّ المستبدّ، من أجل إثبات ذاته وتحديّ غربته والبحث عن عالم آخر بعيداً عن عالمه المزيف الذي تُخفق فيه الحريّات، لتكون "تفست" كعامل نفسيّ مساعد على الهجرة والهروب، كما تتمّ الثنائيات على تحوّل المدينة وتدنيسها، وذلك راجع إمّا للإستعمار أو الغزو الثقافيّ، ممّا جعل "أخموت" يعيش حالة يأس وهذيان وغربة مستمرّة، حالم بغد أفضل بعيداً عن عالم الاستعمار والاستبداد .

## 4- المربع 2:



لا استبداد  
تضاد  
الظلم- تبعية المرأة للرجل  
نيل الحقوق  
استقرار

## 5 - شرح المربع 2:

تتبنى هذه الثنائيات على أساس التناقض حين تلتقي الحرية واللاحرية، ويحتدم الصراع في سبيل اثبات الوجود و البحث عن الاستقرار ونيل الحقوق، فتكون المرأة ( تفنست) بذلك محلّ الصراع، لتجسد تبعية المرأة للرجل وظلمه وسلطته عليها، ومحدودية مساحة حريتها وخاصة المرأة العاملة المثقفة .

ثانياً: صحوة الغيم لعبد الله العشي من الرؤية الاستشراقية إلى التجاوز - مقارنة سيميائية-:

تمهيد :

تسعى منهجية النقد السيميائي إلى تجاوز حدود النص، بإشراك القارئ قصد فك رموز النص و تأويله وفهم العلامات الأدبية وغيرها، كون الدراسات السيميائية " للنص الأدبي تتميز بحرصها الشديد على فهم العلامة الأدبية في مستوى العلاقة بين النص الأدبي والمجالات الثقافية الأخرى"<sup>1</sup>، حيث يُعطي المنهج السيميائي " دوراً رئيسياً للقارئ الناقد، فالقارئ السيميائي قرئ نوعي و متميز له القدرة على تفسير الرموز التي يتلقاها في الرموز التي يملكها في ذهنه، وليس شرطاً أن يكون تحليله مطابقاً لرموز الكاتب"<sup>2</sup>

لذلك ارتأيت مقارنة ديوان "صحوة الغيم" سيميائياً، في محاولة لفك بعض رموزه وتأويل علاماته، مركزاً على تعدد السمات ( الطبيعية، المنطقية، العرفية) محاولاً الكشف على مجموعة التشاكلات (الإنساني، المرجعي، البلاغي) في قصائده، مع التركيز على النواص السيميائية (الديني، الأسطوري) .

I : تعدد السمات :

1- السمة الطبيعية :

1-1- الصحو :

القارئ لديوان "صحوة الغيم" لعبد الله العشي، يلحظ " اهتمام الشاعر بلفظتي الصحو والغيمة، وفي حالة مباينة لحال العنوان المؤسس على علاقة الإضافة من حيث التركيب، خلافاً للتركيب الثاني الذي عرضه في حالة عطف وتجاوز ليقف الشاعر على المسافة

1 - محمد صابر عبيد: سيمياء التأويل، تأويل الرؤية الشعرية قراءة في تجربة محمد الغنيسي، دار نينوى، سوريا، دط، 2010، ص 18.  
2 - يوسف الأطرش: المقاربة السيميائية في قراءة النص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول ( السيمياء والنص الأدبي)، منشورات بسكرة، الجزائر، 7، 08، نوفمبر 2000، ص 42 .

الفاصلة بين الصّحوة والغيم، ويقدمها في حالة جدل متواصل، بين إمكانية البقاء على حال سرعان ما يتبدّل في حركة دوّوبة لا تعبّر عنها إلاّ الكلمات...<sup>1</sup>

حيث يقول في الإهداء :

إلى ...

صحوة أنتظرها

وغيمة أتوقّعها

وأبجدية تعبّر بمائها سلطان المسافات<sup>2</sup>

ففي قصيدة " ألف الأسماء" يستشرف الصّحو، ولملمة الجراح، وما بعثرته الرّياح التي تحمل خيرا وبشرى، فبعد المعاناة يكون الفرج، وبعد معاناة الكتابة، تأتي مرحلة الاستقرار وميلاد القصيدة، فيقول:

سُعيد الصّدى لجراحات أصواتنا

ويُلملم ما بعثرته الرّياح...

من الحلم في صحونا

ويُرّم ما جرحته المراثي،

على عجل...

ويُضيء فراغاتنا<sup>3</sup>

ويشير الشاعر إلى بداية خلق الإنسان وإلى حالة البوح والصّفاء التي توحى بها دلالة الموج، فيقول في قصيدة " تاء لذاكرة البنفسج" :

<sup>1</sup> - كمال رايس وسماعل وهيبية: تجليات المكاشفة الصوفية في القصيدة الروحية المعاصرة، ديوان "صحوة الغيم" أنموذجاً للشاعر عبد الله العشي، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، العدد التاسع، 2016، ص 433.

<sup>2</sup> - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 05.

<sup>3</sup> - المصدر نفسه، ص 14.

نحن أول ما كان في أول الكون

آخر ما سوف يبقى

لنا هبة الروح في خفقة الرمل

هذا نشيدي وهذاك ملح

وتلك مراكبنا صحوة...

وخطانا على الموج بوح<sup>1</sup>

كما يُشير الشاعر إلى بزوغ فجر جديد، هي حالة صفاء وهدوء، بعد حالة تعب ومعاناة،  
وغربة، ليكون الصحو، فيقول في قصيدة " جفن الغمام " :

وتناثر، ما بيننا، الفجرُ

ألوانه نهرٌ سال في صحونا

و أناشيده موجة لا تنام

جلست وردة الشعر ما بيننا<sup>2</sup>

وينهي الشاعر قصيدته بنبرة تغاورية تنبئ بأن بعد المعاناة والتعب تكون الراحة  
والصحو والاستقرار، فيقول:

فتوگأ على تعبي أيها الظلّ

واقصص رؤاك على ما تبقي من الوقت

فالصحو مرّ، ومرّ الغمام<sup>3</sup>

1 - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 27.

2 - المصدر نفسه، ص 38.

3 - المصدر نفسه، ص 38.

ويحسّ الشّاعر بدنوّ الصّحو، واقتراب تشكّل قصيدته وامساكه بالمعنى، فيقول في قصيدة " حيرة المعنى " :

هي تدنو ورا صحوها

و أنا من توحدّ أيماننا أقترّب

زرع اللّآيل أنجمه

في خطانا...

وزيّن أشواقنا فجره المنسكب

هي لي حكمتي...

هي شطآن أسئلتي

هي حبر القصيدة... أرجوزة العمر<sup>1</sup>

كما يؤنسن الشّاعر الأشياء، وكأنّ الصّحو يطلّ على البحر، كأنّ الشّاعر يتأرجح بين الصّحو/ البحر، ممّا يوحي بالصّفاء والنقاء، فيقول في قصيدة " دال بقطر الندى ":

كان صحوّ ندّي يطلّ على البحر<sup>2</sup>

ويستمرّ الصّحو، فيقول عبد الله العشي في قصيدة " زاي لم يكن " :

كلّ هذا البهاء لها:

الحقول، الصّباحات،

صحوّ الضّحى، زهرُ الياسمين<sup>3</sup>

1 - عبد الله العشي: صحوّة الغيم، ص 42.

2 - المصدر نفسه، ص 49.

3 - المصدر نفسه، ص 61.

كما يشير الشاعر إلى أنّ الأرض دقت أسرارها، ممّا يُوحى بدنوّ وقت البوح وتشابك الكلمات واقتراب موعد الصحو، فيقول في قصيدة "لام أخضر" :

عند أول تلويحة

دقت الأرض أسرارها

وتشابكت الكلمات

في عناق السماء

وصحت في البلاد أساطيرها

والحقول التي امتلأت بالصباحات

من ألف عام

هي تسكن في وردة

وهو يغزل أيامه في قصيدته<sup>1</sup>

كما يؤكد أنّ موعد الاشراق والصحو حان، لأنّ للقصيدة لغة خاصّة، في أقاصي الأراضي، لها سرّها وسحرها، لذلك يحتفي بها و يبتهج، فيقول في قصيدة "ماء الإنشاد" :

أشرقت

و ارتدت صحوها

تتألق في ضوء معراجها

وجهها راية

ولها لغة في أقاصي التخوم<sup>2</sup> إلى أن يقول :

سال من سرّها شفق غطني صحوه

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 106 .

<sup>2</sup> - المصدر نفسه ، ص 109.



فاحتفتت بألوانه

وابتهجت كما ابتهجت زهرة

برذاذ الغيوم<sup>1</sup>

لقد وضع الشاعر " الصحو " عنواناً لقصيدته " نون الصحو " في إشارة منه إلى تنائر الغيم، فكان الصّحو، لأنه كان يتوقع الغيمة وينتظر الصحو، فيقول :

غيمة تتناثر في صحوها

كنت أتبع خُطواتها

عند مُنحدر الغيم

كانت تغيّر ألوانها

في الصّباح اقتربت<sup>2</sup>

1-2- الصّباح:

إنّ الصّباح أقرب الشّبه للصّحوّ في الدّلالة، لهذا أعطى له عبد الله العشي اهتماماً في قصيدته، فيشير في قصيدته " ألف الأسماء " إلى الصّباح، حيث يكشف عن ضياع يومه و أحلامه التي كان يرسمها على الرّمل، وكذا ضياع تفاصيل أيّامه، فقد كان يعدّ الرّمان ساعة ساعة، وكأنّه ينتظر شيئاً ما، فيقول :

في الصّباح الذي ضاع من يومنا...

كنتُ أسند ظهري على موجة ...

و أعدّ الرّمان:

ساعة... ساعة

في تفاصيل أيّامنا

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: صحو الغيم، ص 110.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 113.

في الصّباح الذي ضاع من يومنا...

كنت أرسم حلمي على الرّمل..

أعبر ظلّي..<sup>1</sup>

ويواصل الشّاعر أنسنة الأشياء، فيؤنسن الصّباح، ليجعله يسأل عنه أو عنا كمؤثر يوحى باستشراف عودة الصّباح، ويجمع التفاصيل الضّائعة، كما توحى دلالة القمر بالضياء والصحوة، فيقول:

سيعود الصّباح ويسأل عنا

وليكن ما يكون

سوف يجمعنا بتفاصيلنا

سيظلّنا قمر في الغياب...

و يضيء لنا قمرا آخر في الحضور<sup>2</sup>

ويواصل الشّاعر أنسنة الصّباح، فيستشرف عودته بنبرة حاملة، ويصفه بالخجول الذي

يسأل عنه وعنا، مستبشرا بقدومه، فيقول :

سيعود الصّباح خجولاً ويسأل عنا

سنفتح أحلامنا لبهائه .

ونعانقه عند أبوابنا ...

هكذا تنحني وتقوم

سنابلُ أيّامنا<sup>3</sup>

ويصرّح الشّاعر في نهاية قصيدته بأنّ له صباحه وفجره يطويه وينشره:

لي صباحي، ولي زهرُ أغنيتي

1 - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 13.

2 - المصدر نفسه، ص 14.

3 - المصدر نفسه، ص 15.

لي فجري أطويه أو أنشره<sup>1</sup>

وقد اتخذ الصّباح عند الشاعر طبعه التّفاؤليّ الذي حين مجيئه تصنع أحلامه و يُعاد للوقت وهجّه، فيقول في قصيدة " تاء لذاكرة البنفسج":

ستجيب الصّباحات تصنع أحلامنا

وتُعيد إلى وقتنا وهج ألوانه

وتُعيد إلينا تلاويننا<sup>2</sup>

أمّا في قصيدة " زاي لم يكن"، يؤكد أنه يُقيم في الصّباح الذي كان جسره :

سنُقيم هنا:

في الصّباح الذي كان جسرا لنا

وسنرسم أيّامنا

نُهرا وشجر<sup>3</sup>

ومع الصّباح تُستعاد التّفاصيل ويمرّ الغيم ويكون الصّحو، وذلك من خلال قصيدة " سرّ

لغيم الضّحي"، فيقول :

في صباح الندى ...

يستعيد تفاصيلها،

يتأمّل نبعا تماوج عند التّماع الضّحي

مرّ غيم و أوماً ...<sup>4</sup>

1 - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 20.

2 - المصدر نفسه، ص 28.

3 - المصدر نفسه، ص 62.

4 - المصدر نفسه، ص 65.

ومع اقتراب الصّباح تتناثر الغيمة في صحوها، حيث كانت تغيّر ألوانها، فهي دلالة على اقتراب الصّحو وقرب ميلاد القصيدة، بعد معاناة وغيمة كانت تحجبها، فتعانقه القصيدة، فيشعر بالخوف، ويرتجف، فيقول في قصيدة " نون الصّحو " :

غيمة تتناثر في صحوها

كنت أتبع خطواتها

عند منحدر الغيم

في الصّباح اقتربت

صرت بين الضّحي وضياءاتها

عانقتني...

ارتجفتُ...<sup>1</sup>

1- 3- الغيم ( الغمام ):

لقد وضع الشاعر " الغمام " عنواناً لقصيدته " جفنُ الغمام " في إشارة منه بالانحناء كي يمرّ الغمام، ولفظة الغيم جاءت مضادة للصّحو أو الصّحوة على مستوى الدّيوان كمؤشّر على أنه بعد الغيم أو الغمام يكون الصّحو، كونُ الشاعر يُعاني أثناء الكتابة بل قبلها، ورغم ذلك ينتظر الصّحو وميلاد قصيدته، فيقول :

أنحني كي يمرّ الغمام...

كنتُ وحدي أجرّ الخطى... مُتعباً

بين حلم يفتح أيامه ...

وصدى غارق في الرّحام<sup>2</sup>

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 113.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 37.

لِيُجسّد الشّاعر معاناته وتعبه الشّبيهة بمعاناة سيّدنا يوسف - عليه السّلام- و أثناء ذلك  
ينتظر مرور الغيم والصّحو:

فتوكأ على تعبي أيها الظلّ

واقصص رؤاك على ما تبقى من الوقت

فالصّحو مرّ، ومرّ الغمام<sup>1</sup>

ليؤكد الشّاعر مرور الغيم والمساء والصّباح، ليشرع بتسارع الزّمن، واستعادة التفاصيل،  
فيقول:

مرّ غيم و أوما...

مرّ مساء..

ومرّ صباح سريع الخطى،

مثلما،،

كان مع الرّيح وقع الصّدى<sup>2</sup>

كما يؤكد الشّاعر كذلك، خروجه من آخر الشعر لينزاح بلغته، ويختار فجرا على شاطئ  
الأرض ليأوي إليه، وذلك سعيا منه للإنحاء وانتظار الصّحو ومرور الغيم، فيقول في  
قصيدة " عين على شرفة الوقت " :

أخرج الآن من آخر الشّعر

أختار فجرا على شاطئ الأرض

أوي إليه

أنحني،

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 38 .  
<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 65.

مثلما تنحني نجمة للمغيب

و ألقى السّلام عليه

وأمرّ، كما الغيم...<sup>1</sup>

وينادي الشّاعر الغيم ويطلب منه أن يأخذ يده وقلقه، كونه متعباً ومرهقاً، ينتظر الفجر والصّبح، كالصّبح ينتظر تباشيره، فيقول في قصيدة " غواية كان مدّ ":

مرهقاً، يترقبها

مثلما يترقب صبح تباشيره

خذ يدي أيها الغيم

خذ قلقي، خذ خطاي...

إلى الفجر...

يطوي وينشر ألوانه<sup>2</sup>

لقد تحوّل " الغيم " عند عبد الله العشيّ إلى علامة لغويّة لها دلالتها الشعريّة، فهو ليس مجرد إشارة للغيم الذي يتجمّع ليشكل سحبا، ليؤنس الغيم ويناديه ليأخذ بيده إلى مكان آخر. كما يُجسد الشّاعر حالة الانحدار والتحوّل وكذا التّهول، في قصيدة " فصل هل يقول ":

ذاهل في ينابيعها ...

في انحدار الضّحي

وامتداد الأصيل

ذاهل، يتدرج من قمة الغيم

حتّى حقول النّخيل

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 89 .  
<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 94.

وكأنّ الغروب ...

على جانبه يسيل

غاب حتّى إذا ما تمازج بالغيّب

أيقظه زمن<sup>1</sup>

لأنّ بعد الغروب، سيكون الشروق وبعد الغيم سيكون الصّحو، وبعد المعاناة سيأتي دور  
نسج الكلمات :

عاد ينسج للكلمات

خيالاتها واحتفائها

ويرمم ما كسر الظنّ من شعرها

و يُعيد لها أحرفا من كتاب الوصول<sup>2</sup>

ويقترب موعد تنائر الغيمة ويقترب معه الصّحو، لأنّ الشاعر يُحسّ بذلك ويتبع خطوات  
الغيمة إلى أن تنقشع، فيقول في قصيدة " نون الصّحو :

غيمة تتناثر في صحوها

كنت أتبع خطواتها

عند منحدر الغيم

كانت تُغيّر ألوانها<sup>3</sup>

1 - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 97.

2 - المصدر نفسه، ص 98.

3 - المصدر نفسه، ص 113.

## 1-4 - الماء :

من خلال ديوان "صحوة الغيم" نجد الشاعر عبد الله العشي قد أولى اهتماماً بعنصر "الماء"، لتتشكل رؤيته تجاه الحياة والوجود، ليؤكد أنه حينما يورق العمر يكون بحاجة إلى تطهير النفس، فلفظة الماء دلالة على الخصب والنماء والنقاء والصفاء والصحو التي ينتظرها، وكأنه ظمآن يحتاج الماء والصحو، فيقول في قصيدة "تاء لذاكرة البنفسج" :

عندما يورق العمر...

يأخذ ألوانه...

من بساتين أحلامنا

حين تدبل أغصانه

يستقي ماءه

من ينابيع أمواهنا<sup>1</sup>

ويتواصل ذكر لفظة "الماء" على مستوى الديوان، ليؤنس الشاعر الضياء ويجعله يجرّ خطاه ويحسّ بالتعب، كما يؤنس كذلك الضحى يخطّ أحلامه على الماء، وكأنّ الشاعر ظمآن ينتظر تحقيق حلمه الذي يخطّه على الماء الذي يوحى بالخصب والنماء، وكأنه كذلك في حاجة إلى تطهير نفسه، فيقول في قصيدة "الثاء تغزل ليل (ها)":

... على عتبة النهر،

كان الضياء يجرّ الخطى مرهقا،

ويعبّ من الفجر ألوانه:

نرجس ورخام

وفيض بنفسجة

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 27 .



وضحي خطّ في الماء أحلامه<sup>1</sup>

يؤكد الشاعر أنّ الترحال انتهى، فكان الوصول إلى النروة، وكأنّها رحلة بدأت وانتهت به إلى القمّة، ليبدأ معها البحث عن بصيص أمل ولحظة صفاء في عالم آخر، بعيدا عن عالم الملتذات والصّعب، إنّها حالة شبيهة بالصّوفيّ، إنّها "عالم الرّوح القابع خلف مظاهر العالم الواقع، عالم التّجاوز والبحث عن الحقيقة بأدوات معرفية لا يقبلها المنطق المألوف والعقل العادي... رؤية روحية للعالم، رؤية إشراقية حدسية لا نهائية"<sup>2</sup>، فيقول في قصيدة "ذروة المسافة":

انتهى الآن ترحالنا،

سوف نمضي إلى شعلة

خبّاتها قناديلنا

نتفياً قدرا قليلا من الضّوء

أبقتة أيّامنا ...

ونحدّق في الماء:

كيف تفجّر من صخرنا

وتحملق في الصّمت أسماؤنا<sup>3</sup>

ويتواصل ظلماً الشّاعر وعشقه للكتابة/ القصيدة، فيقول في قصيدة "سرّ لغيم الضّحي":

نتمشّي على الموج..

هذي خطاي...

وتلك موسيقاك تغري المدى

1 - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 31.

2 - عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، ص 128.

3 - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 53.

هاهنا يلتقي الماء بالماء...<sup>1</sup>

إنّ الشاعر لا يحدّد حرفاً كون الحروف عنده مراكب في بحر أيامها، لأنّ تفاصيل القصيدة معروفة لديه، فهو ينتظر تدقّقها وتدقّق الكلمات مثلما يمسك الثّهر بين أصابعه ماءه لكن بعدها يتدفّق، فيقول في قصيدة "ضاد سوف أفتح " :

لا أحدّد حرفاً

فكلّ الحروف...

مراكب في بحر أيامها

كان فجراً...

ولم تخف عني تفاصيلها

أمسك الثّهر بين أصابعه ماءه

وارتمى في أساطيرها<sup>2</sup>

ويتواصل حضور لفظة "الماء" دلالة على الخصب والصفاء، فيقول في قصيدة "طائر في الإيقاع " :

وعلى سفوح التّل..

ماء و أحصنة وعشب طالع

من غبطة الرّيحان

وعلى ضفاف الرّوح..

بحر أخضر الإيقاع و الألوان

وتسيل أمواه مذهّبة

على إيقاعها

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 66.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 78.

## يتراقص الوجدان

مطر على الغابات منهمراً<sup>1</sup>

يتواصل عشق القصيدة، وتمجيد الإيقاع والبهجة والفرحة في حضرتها، فانزاح عن اللغة العادية إلى لغة مجازية أكسبت القصيدة طابعاً شعرياً، فقد جعل المياه تورق، لتحضر دلالة التّماء والصّفاء والخصب، فيقول في قصيدة "ظلّ لا يحجب" :

مبتهجا يمضي إلى بهائها

لاشيء من أشباحهم

سيحجبه

يمجد الإيقاع عند بابه

وعند أفقها

تمايلت كواكبه

من مائها مرآته

ومن ثمارها البهيّة الندى...

مواكبه

في دربه انمحي الهوا وفي ...

معراجة...

تصاعدت كواكبه

الآن تورق المياه

تصبّ في محرابه وتعشبه<sup>2</sup>

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 81، 82 .

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 85، 86.

وتصل مرحلة البوح إلى مداها بمرور الوقت، فيختار الشاعر مكانا يأوي إليه، ويمرّ كما الغيم، فهو يريد للقصيد أن تكتمل وتكون شاهدة على أيامه، فيقول في قصيدة " عين على شرفة الوقت " :

أخرج الآن من آخر الشعر

أختار فجرا على شاطئ الأرض

أوي إليه

أنحني،

مثما تنحني نجمة للمغيب

و ألقى السلام عليه

و أمر، كما الغيم..

أسكب مائي بين يديه<sup>1</sup>

إنّ الشاعر يستظلّ بأحرف قصيدته ويستعين بأسرارها، لأنه يملك سرّ وجودها وتشكلها، فيسقيها من مائه، فيقول في قصيدة " قاف، كاف " :

حين ضيّع تاريخه

لم يجد غير تاريخها

مدّ من تعب ظلّه

واستظلّ بأحرفها

أغلق الباب عن سرّه

واستعان بأسرارها

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 89 .

كلّاه .. كلّها

ليس لي... ليس لي

مروياتي لها

من مائه يسقي

ومن إنشائه يقول<sup>1</sup>

وفي آخر الديوان وفي قصيدة " ياء السّلام "، يبدأ الشّاعر قصيدته بنبرة تحمل أملا بغد أفضل وموعد أحسن، يستشرف واقعا أجملا، يحو فيه صدى الغيمة ويغيّر فيه حبره وأبجدياته، ويكوّن أبجديات خاصّة به، ويعيد مياهاه إلى نبعها، في سعي منه إلى السّلام والاستقرار، فيقول :

سأغيّر حبري

و أغيّر أبجدياتي

و أسطورة من دم كذب

أخطأتها حروفي

و أعيد مياهي إلى نبعها

و أناشيد بوحى إلى صمتها<sup>2</sup>

1 - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 101 ، 102 .

2 - المصدر نفسه ، ص 122 .

## 2- السّمة المنطقيّة :

## 2-1- الرّمن :

الرّمن عند عبد الله العشي يتأرجح بين ماضٍ يتملّ له في ذكريات الماضي، فيجسّد الغيمة التي يتوقّعها، وحاضر يرمي ويستشرف المستقبل، ليجسّد الصّحوة التي ينتظرها، كلّ ذلك من أجل تجسيد ثنائيّة الغيم/ الصّحوة ، فيشعر الشّاعر بثقل الرّمن فيسترجع أيّامه فيقول في قصيدة " ألف الأسماء " :

كنت أسند ظهري على موجة...

و أعدّ الرّمان :

ساعة... ساعة

في تفاصيل أيّامنا <sup>1</sup>

فقد كان يرسم أحلامه على الرّمّل ويعبر ظلّه، فيقول :

كنت أرسم حلمي على الرّمّل..

أعبر ظلّي.. <sup>2</sup>

والرّمن الحاضر عنده مرتبط بالتّفاؤل واستشراف المستقبل، فيقول:

سيعود الصّباح يسأل عنّا <sup>3</sup>

ويمضي الشّاعر في تذكر ماضيه، فيقول في قصيدة " شبح الكلمات " :

...رسمت على الرّمّل وجهي؟

إذا، كان جسرك وهما

وكانت نوافذها مشرعات <sup>4</sup>

1 - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 13.

2 - المصدر نفسه، ص 13.

3 - المصدر نفسه، ص 14.

4 - المصدر نفسه، ص 69.

ومن القصائد التي عبّر فيها الشاعر عن الزّمن قصيدة " عين على شرفة الوقت " فيختار فجرا على شاطئ الأرض يأوي إليه، فيقول :

أخرج الآن من آخر الشّعر

أختار فجرا على شاطئ الأرض

أوي إليه

مثلما تنحني نجمة للمغيب

و أمرّ، كما الغيم...<sup>1</sup>

2-2- اليأس والتفاؤل :

إنّ القارئ لديوان " صحوة الغيم " يلمح التّأرجح بين النظرتين اليأس والتفاؤل ، لكن تطغى النظرة التفاؤليّة على الديوان، كونه صرّح منذ الإهداء وعلى مستوى القصائد كذلك بأنّ الصّحوة ينتظرها، أمّا الغيمة فيتوقعها.

ومن أمثلة نظرة اليأس ضياع يومه، قوله :

في الصّباح الذي ضاع من يومنا...<sup>2</sup>

ويمضي الشاعر بنبرة تفاؤليّة منذ أولى قصائده إلى آخر ديوانه، فيقول في قصيدة "ألف الأسماء" :

سيعود الصّباح ويسأل عنا

وليكن ما يكون

سوف يجمعنا بتفاصيلنا<sup>3</sup>

ويؤكد أنّ وقت التّرحال انتهى، فيقول في قصيدة "ذروة المسافة" :

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 89 .

<sup>2</sup> - المصدر نفسه ، ص 13 .

<sup>3</sup> - المصدر نفسه ، ص 14 .

انتهى الآن ترحالنا،

سوف نمضي إلى شعلة

خبّاتها قناديلنا<sup>1</sup>

ويقول كذلك :

سنغني لأوجاعنا،<sup>2</sup>

كما يقول :

انتهى الآن ترحالنا،

وغدا...

سوف تبدأ

تبدأ في الفجر أسفارنا<sup>3</sup>

أمّا في آخر قصائده " ياء السّلام" فيصرّ على محو صدى الغيمة، ويؤكد على تغيير

حبره وأبجدياته، فيقول :

سيكون لنا موعد

ينتهي فيه كلّ سلام<sup>4</sup>

إلى أن يقول:

غيمة

سوف أمحو صداها

سوف أعصر ذاكرتي<sup>5</sup>

1 - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 53 .

2 - المصدر نفسه ، ص 53.

3 - المصدر نفسه ، ص 54.

4 - المصدر نفسه ، ص 121.

5 - المصدر نفسه ، ص 121.



## 3- السّمة العرفيّة :

## 1-3 - الاغتراب:

مما نلاحظه في بعض قصائد ديوان عبد الله العشيّ مسحة الوحدة والاحساس  
بالاغتراب، ممّا يجسّد معاناته، وكأّنه في رحلة بحث عن الذات بل عن الصّحوة، فيقول:

ما أرقّ الصّباح وما أجمله

لست أعنيه،

إنّي أصرّح باسم ولا أقصده<sup>1</sup>

ويمضي الشاعر ليعبّر عن اغترابه و غرّبه في هذا الأفق الفسيح، ليضيق به، فحتّى  
الأشياء بالنسبة إليه غيرتها الفصول، فيقول في قصيدة " الناء تغزل ليل (ها) " :

ضاق بي الأفق، إنّي أرى،

قمرا ذاب في فيضه، وأرا (ها)...<sup>2</sup>

ويقول كذلك:

إنّ أشياءنا غيرتها الفصول

ولم يبق إلاّ خيالاتنا الشّاحبة<sup>3</sup>

ويؤكد الشاعر أنّه كان وحيدا غريبا متعبا، فيقول في قصيدة " جفن الغمام " :

كنت وحدي أجرّ الخطى...متعبا

بين حلم يفتح أيامه...

1 - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 20.

2 - المصدر نفسه، ص 31.

3 - المصدر نفسه، ص 33.

وصدى غارق في الزّحام<sup>1</sup>

## 3-2- الانتماء:

من خلال قصيدة " صوتان للقصيدة"، ينفي الشاعر وجود أرض تليق بأحلامه و أحلامنا، ليؤكد بعدها انتماءه، فيكون مورّعا بين الأرض، الأحرف، المعنى، الرّمز، اللّحن، الفراغ، الغياب، الشروق، الأصيل، الغروب... وغيرها هي أرضه، ليؤكد أنّ الحياة والوجود في كلّ ذلك، فتحى القصيدة تشكل كلماتها من المتناقضات والمتناقضات وجميع الموجودات، لكن تحتاج إلى مقدرة، فنان ينسج كلماتها بإحكام، فيقول :

لم نجد بعد أرضا تليق بأحلامنا ...

.....

.....

أرضنا هي أسماؤنا

هي أحرفنا

هي صوت تمدد في صمتنا

كلّ معنى يخبئ قافيته في فضاءاته

هو أرض لنا

كلّ رمز على دفتر الحلم

ييدي بهاء ويخفي بهاء لنا

هو أرض لنا<sup>2</sup>

## 3-3 - عشق الكتابة /القصيدة :

من خلال ديوان " صحوة الغيم " لعبد الله العشيّ تأكد أنه ينسج قصائده وفق رؤية شعرية تشكّلت لديه، تحمل رؤيته النقديّة، كون الشعر عنده " ليس مجرد شكل محدّد

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 37.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 73.

باللغة والصّور والموسيقى فقط، بل هو قبل ذلك نوع من المعرفة المتميّزة، التي تبعد وتجسّد ما تبذعه في هذا الشّكل، إنّهُ نوع من الوعي الذي يدرك الوجود الطّبيعيّ والإنسانيّ إدراكاً خاصّاً " 1

فالشاعر عاشق للكتابة/ القصيدة ولذلك يصيح فرحاً بها، فيؤنسها ويجعل لها وجهاً ويجعلها تنجب، لكنّها تنجب كلماته، فيستثمر خاصيّة الكشف التي تميّز الرؤية الشعريّة، التي تعني " الكشف عمّا لا يمكن الكشف عنه بروية أخرى، عن علاقات تبدو للعقل العاديّ متناقضة... " 2

فيقول في قصيدة " واو أشرفت " :

صحتُ:ها هي

إنّي أرى وجهها

هي حبري

وميلاد أجوبتي

هي أنثى الحروف التي أنجبت كلماتي

هي هذي القصيدة

تطلع من جذر أيّامنا<sup>3</sup>

إلى أن يقول :

هكذا سوف أبني قصيدي على نغمة

من أناشيدها<sup>4</sup>

ويمضي الشاعر ليؤكد أنّ كلّ سرّه حروف، فيقول :

ها أنا ...

كلّ سرّي حروف

1 - عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، ص 115.

2 - المصدر نفسه، ص 117.

3 - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 117، 118 .

4 - المصدر نفسه، ص 118.

ومعناي لام...<sup>1</sup>

كما يؤكد أنها حكمته وشيطان أسئلته، فيقول في قصيدة " حيرة المعنى " :

هي لي حكمتي ...

هي شيطان أسئلتي

هي حبر القصيدة... أرجوزة العمر

قديسة من وراء الشهب<sup>2</sup>

كما يتأكد عشق الشاعر للحرف / القصيدة، كونها كنز أيامه وشمسه، فيقول في قصيدة

" رجع الصدى " :

أحرفي كنز أيامي المرهقات

وشمسي التي لا تنام<sup>3</sup>

لذلك في آخر قصائد ديوانه " ياء السلام"، وبنبرة استشرافية يؤكد أنه سيغيّر حبره و  
أبجدياته، فيقول :

سأغيّر حبري

وأغيّر أبجدياتي

و أسطورة من دم كذب

أخطأتها حروفي<sup>4</sup>

1 - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 38.

2 - المصدر نفسه ، ص 42.

3 - المصدر نفسه ، ص 57.

4 - المصدر نفسه ، ص 122.

## II - التشاكل السيميائي \* :

ورد في قاموس السرديات لجيرالد برنس Gerald Prince " التشاكل Isotopy تكرار الملامح السيميوطيقية التي تشكل تماسك النص... يشير المصطلح بالمعنى الضيق إلى تكرار الوحدات الدلالية في النص ( أو جزء منه ) أما في معناه العام فإنه يشير إلى تكرار الوحدات على أي مستوى من المستويات"<sup>1</sup>

وكون النص مجموعة من العلامات أو الرموز، يسعى المحلل السيميائي إلى استخدام آلية التشاكل قصد الكشف عن مدى انسجام وتماسك وحداته الدلالية، فـ " التشاكل أو التشاكلات التي تضمن انسجامه، فيقول : بأن مقطعا خطابيا ما متشاكل إذا كان له كلاسيك أو عدة كلاسيكات متكررة... والمفهوم الأساسي للتشاكل يجب أن يفهم بوصفه مجموعة متكررة من المقولات الدلالية ( كلاسيكية ) تجعل قراءة موحدة للحكاية ممكنة، مثلما تنتج عن قراءات جزئية للمفوضت وعن حلّ ملاساتها موجهة بالبحث عن قراءة موحدة"<sup>2</sup>

ولذلك سأحاول استخدام آلية التشاكل، للكشف عن مدى انسجام وتماسك الوحدات الدلالية، في ديوان " صحوة الغيم " لعبد الله العشي.

## 1- التشاكل اللساني:

## 1-1- التشاكل التركيبي :

\* في الصباح الذي ضاع من يومنا ...

كنت أسند ظهري على موجة ...

و أعدّ الزمان :

\* إن التشاكل في المفهوم السيميائي الغربي أت في أصل الوضع من جذرين يونانيين، أحدهما هو (ISOS) ومعناه يساوي أو مساو والآخر هو (TOPOS) ومعناه المكان، فقيل Isotopies، فكأن هذه التركيبة تعني المكان المتساوي أو تساوي المكان، ومع مرور الوقت أصبح هذا المصطلح يطلق توسعا على الحال في المكان من باب التماس علاقة المجاورة أو علاقة الحالية ذاتها أي في مكان الكلام، كأنهم يريدون به كل ما استوى من المقومات الظاهرة المعنى والباطنية المتجسدة في التعبير أو في الصياغة الواردة في نسج الكلام " ينظر : فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، 2010 ، ص 235 .

<sup>1</sup> - جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 100 .

<sup>2</sup> - جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 81.

ساعة... ساعة

في تفاصيل أيامنا

\* في الصّباح ضاع من يومنا ...

كنت أرسم حلمي على الرّمل

أعبر ظلّي

و أحفر هذا المدى باستعاراتنا<sup>1</sup>

من خلال الأسطر الشعريّة السّابقة، نلحظ:

في الصّباح ضاع من يومنا.... في الصّباح ضاع من يومنا ....: مطابقة في كلّ شيء

كنتُ : كنتُ : وظيفة نحوية كلاهما فعل ماض ناقص واسمهما .

أسنُدُ : أرسمُ : في الوظيفة التّحوية كلاهما فعل مضارع.

ظهري: حلمي : في الوظيفة التّحوية كلاهما مفعول به .

على موجة : على الرّمل: في الوظيفة التّحوية كلاهما جار ومجرور.

أعدُّ الرّمانَ : أعبرُ ظلّي : في الوظيفة التّحوية كلاهما فعل مضارع+ فاعل+ مفعول به .

النّشاكل التركيبي الوارد في الأسطر الشعريّة السّابقة يصنع أثرا سيميائيًا، يوحي بدلالة المعاناة والضياع ، لذلك يرسم الشاعر معاناته الشّبيهة بالغيمة التي تحجب الرؤية عن كلّ شيء، فضاعت تفاصيل أيامه، ومعها ضاعت أحلامه التي يرسمها على الرّمل في أمل بغد أفضل تتحقّق فيه ويكون موعد الصّحوة .

ويقول الشاعر :

تركتُ أسنلتي

1- عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 13.

بين الحروف، بعيدا

ياؤها ألف ...

وحبرها حيرة تفضي إلى حيرة

تركت إيقاعها يحكي بلا لغة

عن وردة الكون

عن أسرار أخيلتي

عن بهجة الرّمز

عن إغواء توريتي<sup>1</sup>

من خلال الأسطر الشعريّة السّابقة، يتضح التّشاكل بين :

تركتُ أسئلتي :تركتُ إيقاعها: مطابقة تامّة، في الوظيفة التّحويليّة: فعل+ فاعل+

مفعول به

كذلك نلاحظ :

عن وردة الكون : عن أسرار أخيلتي : عن بهجة الرّمز : عن إغواء توريتي: مطابقة تامّة،

في الوظيفة التّحويليّة: حرف جر واسم مجرور ومضاف ومضاف إليه .

فوقوع التّشاكل على هذا التّحو، يوحي بخجل الأسئلة لدى الشّاعر، كون القصيدة

كالغيمة تخفي وراءها المعنى ولكنه يترك إيقاعها يحكي بدلا عنه، فيحكي عن الكون و

أسرار الشّاعر و أخيلته وعن الرّمز وإغواءاته، وتبقى قصيدته حبلى بالمعاني تحتاج إلى

من يفجّر ها ويفكّكها.

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 45 .

## 2-1 - التّشاكل التّطابيقي :

خضع ضمير الهاء ( ها ) في قصيدة " النّاء تغزل ليل (ها)" سبع مرّات لتشاكل تطابيقي، من خلال تكراره، فمرّة يأتي أوّل السّطر ومرّة آخره، فتعمّد الشاعر ذلك، ليخلق أفقا سيميائيًا دالًا، ليجسد حالة التّرحال، وتغيّر الأشياء، فيتذكر الأيام التّاهية، فلم يبق إلاّ الخيالات الشّاحبة كما عبّر عن ذلك، فكذلك حال الشاعر مع بداية الإبداع و أولى مراحلہ ومعاناته من أجل تشكّل القصيدة في حيرة وقلق إلى أن يستقرّ الأمر، مراحل عسيرة نهايتها الاستقرار والصّحوة، فيقول :

قمرا ذاب في فيضه، وأرا ( ها ) ...

تتوّج بالظلّ بستانها

( ها ) تدرّي البهاء على وجنة الرّيح ...

(ها) لغة حكّت الأبجديّات ترحالها

وقرنفلة سكبتها الفصول...

و أخفت تواشيح ( ها )

(ها) قناع يؤجّلني ...

أستعير لسانا غريبا ...

لكي أتهدّي تفاصيل أحرفها

(ها) دنت وتدّدت ...

و ألقّت على النّهر أغصانها

وانثنت وتودّدت



وما ذاع سرّ لها<sup>1</sup>

تشمل قصيدة " صوتان للقصيدة " على تشاكل تطابقي تجلّي من خلال تكرار لفظة " هو أرض لنا " ليأخذها الشاعر كإلزمة تتكرّر، وكأنّ الشاعر يبحث عن أرض تليق بأحلامه، وكأنّ القصيدة هي أرضه التي تليق به، وتعبّر عن انتمائه ووجوده، ومما جاء في مقطع القصيدة :

كلّ معنى يخبّي قافية في فضاءاته

هو أرض لنا

كلّ رمز على دفتر الحلم

يبيد بهاء ويخفي بهاء لنا

هو أرض لنا

كلّ لحن على صدر قيثارة تعبت

هو أرض لنا

كلّ همس تحنّ إليه تفاصيل أيّامنا

هو أرض لنا

كلّ نبض تفيء إليه الحقول

هو أرض لنا<sup>2</sup>

1-3- التشاكل الصوتي :

سأحاول التركيز على دلالة الأصوات الأكثر ورودا في قصائد الشاعر مركزا على معاني الأصوات ومقاصد الشاعر، فيقول في قصيدة " ألف الأسماء " :

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 32.  
<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 73، 74.

سيعود الصّباح ويسأل عنّا

وليكن ما يكون

سوف يجمعنا بتفاصيلنا

سيظلّنا قمر في الغياب

و يضيء لنا قمر آخر في الحضور

هو أوّل أسمائنا

هو آخر زهر تفتح في حقلنا

سوف يجمع خطواتنا

ثمّ يختم بالفجر غربتنا

ويللم ما بعثرته الرّياح

من الحلم في صحونا<sup>1</sup>

يتكرّر حرف السين والنون بشكل واضح في القصيدة السّابقة، أمّا السين فيظهر في كلمات مثل: سيعود، سوف، سيظلّنا،.. دلالة على استشراف المستقبل، وحلم بغد أفضل مع التغيير... أمّا النون فتبرز في كلمات مثل: عنّا، تفاصيلنا، حقلنا، خطواتنا، غربتنا، صحونا، أصواتنا، فراغاتنا...

فالشاعر عبر هذا التّشاكل الصوتي وخاصّة تكرار حرف النون على مستوى هذه القصيدة أو على مستوى الدّيوان يعبر عن تجربته الإبداعية، بداية مع بدايات تشكّل القصيدة إلى ولادتها .

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 14.

وسأكشف عن مقاصد الشاعر من خلال تكرار حرف النون، فلقد ورد ذكر النون في سورة القلم، في قوله تعالى: ﴿ ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ ﴾<sup>1</sup>، "وهو قسم بالعلم والتعليم والكتابة والتي من شأنها الرفعة والخروج إلى النور (الولادة)، كما أن حرف النون مكون من النصف السفلي لدائرة تتوسطه نقطة هي مركز هذه الدائرة، إن نصف الدائرة السفلي هو أيضا على هيئة الفلك السابحة فوق المياه والنقطة الموجودة في باطنها تمثل بذرة الحياة المحتواة في الفلك أو المغلفة به... كما أن النون تلي حرف الميم والتي تعني الموت، وبعد الموت تكون الولادة الجديدة"<sup>2</sup>

ومن خلال تكرار صوت النون كتشاكل صوتي، يعبر الشاعر عن حالة المعاناة أثناء الكتابة، كتابة القصيدة، في أمل بعودة الصباح، ويبقى التشبث والاستمرار والبحث عن الكلمات الشبيه بحرف النون التي تشبه الفلك السابحة فوق المياه والنقطة تمثل بذرة الحياة، فالشاعر متمسك بالحياة عاشق للكتابة القصيدة، متطلع إلى ولادة جديدة (إبداع) لأن بعد الغيم صحوه .

## 2- التشاكل المرجعي:

وتمثيلا لهذا النوع أورد على سبيل المثال لا الحصر، قوله في قصيدة "حيرة المعنى" :

مشرقا بالضحي

ونبوءاتها

والشموس التي أرتقب

هي تدنو ورا صحوها

و أنا من توحد أيامنا أقترب

زرع اللآيل أنجمه

<sup>1</sup> - سورة القلم، الآية 01 .

<sup>2</sup> -رونيه غينون ( René Guénon ) : أسرار حرف النون، تاريخ الإطلاع: 2018/08/30 على الساعة :13:00، ينظر الرابط: <https://maaber.50.megs.com>

في خُطانا...

وزين أشواقنا فجره المنسكب<sup>1</sup>

يلاحظ في هذا النص قصد الشاعر إلى تكرار مفردات مثل (مشرقاً، أرتقب، تدنو، أقترب، زرع الليل أنجمه، فجره،...) تمثل مرجعاً واحداً للدلالة على اقتراب وانتظار الصحو.

كما يقول كذلك في قصيدة " واو أشرقت " :

فجأة أشرقت من تخوم الضياء ...

و أضاعت فضاءاتها

فجأة أسدل الصمت أستاره

فتشابكت الكلمات بأصواتها

وتعثر ظلي على ضونها<sup>2</sup>

فالشاعر كرّر كذلك مفردات مثل ( أشرقت، أضاعت، أسدل، ضونها،...)، حيث تمثل مرجعاً واحداً للدلالة على الاستقرار والاشراق والصحو، كما تدلّ على ميلاد القصيدة ونهاية تشكلها.

3- التّشاكل البلاغي :

شكل الشاعر لغة قصيدته من عدّة صور مجازيّة، فاستعمل الاستعارة، والتشبيه، مثلما استعمل الرّمز والأسطورة، وانزاح بلغته ليصنع وينسج خياله، وسأذكر بعض الأمثلة على سبيل المثال لا الحصر، فيقول في قصيدة " واو أشرقت " :

هي أنثى الحروف التي أنجبت كلماتي

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 41.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 117.

هي هذي القصيدة<sup>1</sup>

فالشاعر في قصيدته شبّه القصيدة بالمرأة، فحذف المشبّه به المرأة، وترك صفة من صفاتها الدالة عليها وهي " أنجبت" على سبيل الاستعارة المكنية، وهو يريد إثبات صفة الإنجاب، ليوحى بقرب الصّحو وولادة قصيدته وانتهاء تشكلها، وذلك بعد معاناة عسيرة.

كما استعمل التشبيه، فيقول :

أنحني،

مثلما تنحني نجمة للمغيب

و ألقى السّلام عليه

و أمرّ كما الغيم...<sup>2</sup>

فالشاعر يشبّه نفسه في الانحناء بالنّجمة التي تنحني هي كذلك للمغيب، كما يشبّه مروره بالغيم، الذي يمرّ فينقشع الضّباب، فهي صورة تدلّ على انتظار الصّحو ومرور الغيم .

لقد عمد الشّاعر إلى لغة انزياحية لينسج خياله، فأنسن الأشياء ( الصباح، القصيدة، الغيمة، النهر، الوقت...) وذلك لأجل خلق لغة خاصة تعبّر عمّا يختلج صدره وتحمل رؤيته .

ومن أمثلة ذلك، قوله:

سيعود الصّباح خجولا و يسأل عّا<sup>3</sup>

فالشاعر يستشرف عودة الصّباح الذي لا محالة سيعود، لكنّه يؤنسنه، فيصفه بالخجول، فيخترق سنن اللغة، وينسب الخجل للصّباح بدل الإنسان، فترتقي لغته من لغة عادية إلى لغة مجازية انزياحية .

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 118.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه، ص 89.

<sup>3</sup> - المصدر نفسه، ص 15.

ويجعل الغيم يمرّ ويومئ، كما يمرّ المساء والصّباح الذي يمرّ سريع الخطى، وكلّ ذلك بلغة انزياحيّة، فيقول في قصيدة " سرّ لغيم الضّحي " :

مرّ غيم و أوما...

مرّ مساء ..

ومرّ صباح سريع الخطى<sup>1</sup>

استطاع الشاعر عبد الله العشي أن يعبر بلغته عن حالة الصّحو ومرور الغيم من خلال أنسنة الغيم وكذا المساء والصّباح، فنسب الفعل " أوما" للغيم بدل الإنسان، وكذا وصف الصّباح بسرّيع الخطى، وذلك لأجل نسج خياله بلغة مجازية انزياحيّة مكثّفة .

### III - التناص السيميائي :

عمد الشاعر إلى تكثيف نصوص ديوانه من خلال استحضار نصوص ورموز دينيّة، وأخرى أسطوريّة، لينسج بها لغته ويعبر عن رؤيته ويترجم أفكاره.

#### 1- التناص الدّيني :

إنّ الشاعر أثناء مراحل الكتابة أو الإبداع يعاني معاناة عسيرة، لذلك عمد إلى استحضار معاناة سيدنا يوسف -عليه السّلام- مع إخوته، فوردت لفظة " البئر" في قصيدة " تاء لذاكرة البنفسج"، وهي إحالة للبئر الذي رمي فيه يوسف -عليه السّلام-، من طرف إخوته بعد معاناته وغيرتهم، فالشاعر يعاني كذلك مثله وينتظر الصّحو دائماً، وفي ذلك إحالة على قول الله تعالى : **فَلَمَّا ذَهَبُوا بِهِ وَآجَمَعُوا أَن يُجْعَلُوهُ فِي غِيَابِ الْجُبِّ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ**

**لِنُبَيِّنَهُمْ بِأَمْرِهِمْ هَذَا وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ** <sup>2</sup>

فيقول الشّاعر :

ها هنا

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 65.  
<sup>2</sup> - سورة يوسف: الآية 15.

سوف أغمض عينيّ

حتى أرى كلّ شيء،

من البئر...

حتى محطّ الحمام<sup>1</sup>

كما يستحضر الشاعر كذلك، قصّة سيدنا موسى - عليه السّلام- ومعاناته مع فرعون وحين ناداه الله سبحانه وتعالى، كان يحمل عصا بيده يتوكأ عليها، وهي إحالة وتناس مع قوله تعالى : ﴿قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِرِهَا عَلَىٰ غَمِّي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ

أُخْرَىٰ﴾<sup>2</sup> وذلك ليجسّد صورة معاناة " الشاعر" أثناء مراحل الإبداع إلى الصّحو، ليربطها بقصّة سيدنا يوسف- عليه السّلام- عندما رأى مناما، فأمره والده ألاّ يقصص رؤيته على إخوته، مما يحيل ويتناسّ مع قوله تعالى : ﴿قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَىٰ إِخْوَتِكَ

فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنْسَانِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ﴾<sup>3</sup> ، فيقول في قصيدة " جفن الغمام" :

فتوكأ على تعبي أيها الظلّ

واقصص رؤاك على ما تبقى من الوقت

فالصّحو مرّ، ومرّ الغمام<sup>4</sup>

فمعاناة الشاعر أثناء مرحلة الإبداع الشعريّ، شبيهة بمعاناة سيدنا موسى - عليه السّلام- مع فرعون ويوسف مع إخوته، ولكن المأل الصّحو والاستقرار والميلاد.

كما ينهي الشاعر ديوانه بقصيدة " ياء السّلام" باستحضار قصّة سيدنا يوسف- عليه

السّلام- وحيلة الدّم الكذب على قميصه، التي فكر فيها إخوته لخداع والدهم، وهي إحالة

1 - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 26.

2 - سورة طه، الآية 18 .

3 - سورة يوسف: الآية 05.

4 - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 38.

وتناصّ مع قوله تعالى: ﴿وَجَاءُوا عَلَىٰ قَيْصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ﴾ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا<sup>1</sup>

فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ<sup>1</sup> فالشاعر استخدم لفظة " دم كذب " التي

لم يصدّقها يعقوب - عليه السّلام-، كما عزم الشاعر على تغييرها، فأورد الفعل سأغَيِّر ليصنع أبجدياته وتكون ميلاد قصيدته وتتغيّر الأحوال من المعاناة إلى الاستقرار، ليكون ذلك شبيها بحال النبي يوسف- عليه السّلام- بدأت بالمعاناة وانتهت بالسّلام والاستقرار بمصر ليكون ملكها، واختار الشاعر كذلك، عنوان قصيدته " ياء السّلام " وكون "الياء" آخر حروف الأبجديّة، آخر الكتابة، كان ميلاد القصيدة مع آخر حرف، فيقول :

سأغَيِّر حبري

و أغَيِّر أبجديّاتي

و أسطورة من دم كذب

أخطأتها حروفي<sup>2</sup>

2- التناصّ الأسطوريّ :

لجأ الشاعر إلى استخدام الأسطورة في بعض قصائده، ليعبّر عن حبه وعشقه للكتابة القصيدة، فيستحضر أسطورة " نرسيس " من خلال لفظة " نرجس"، ويربط ذلك بأسطورة العنقاء، ذلك الطائر الخرافيّ، باستخدام لفظة " الرّماذ " للدلالة على الانبعاث من جديد، فالشاعر بعد رحلة المعاناة تنبعث قصيدته من جديد وتقرب من النهاية والميلاد، فيقول في قصيدة " دال بقطر الندى " :

كان يسبح بين ذراعين من نرجس

ثمّ يلقي على كتف الوقت أيّامه

ويخبئ تاريخه

1 - سورة يوسف: الآية 18.

2 - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 122.



في رماد الزمان<sup>1</sup>

من خلال مقارنة ديوان " صحوة الغيم" للشاعر عبد الله العشي سيميائياً، خلصت إلى أنه : يصنع لغته الشعرية الخاصة، تنم عن مقدرته على تطويع لغته، حيث استطاع أن يتجاوز ويكسر سنن اللغة العادية إلى لغة انزياحية تناصية، ليعبر بلغة شعرية حدائثية، استشرافية، تحمل رؤيته للكون، وتحمل وهج تجربة صوفية، كما يؤنس الأشياء ويجمع بين المتناقضات في نسج محكم.

استخدم التشاكل كتقنية في نظم قصائده ، ممّا أعطى تماسكا وانسجاما للنصّ .

<sup>1</sup> - عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص 49.

خانمہ

في خاتمة هذا البحث لابد من التأكيد أنني أردت أن أسهم بهذا العمل في دراسة نظرية النصّ التي ظهرت كمفهوم إجرائي، يطغى على الساحة النقدية، ولا أدعي أنني قد منحت الموضوع حقّه، لذلك أمل أن تتلو هذه الدراسة أبحاث أخرى تثري الموضوع بما يستحق من دراسات، ربّما يكون البحث قاصرا أو مقصّرا في تناولها، وفي كلّ الأحوال خلصت الدراسة إلى جملة من النتائج أبرزها :

استفاد واسيني الأعرج من التقنيات الحديثة في الكتابة السردية فمارس التجريب كمذهب قنيّ ، فسعى إلى استثمار المقولات الغربية وتطوير نصوصه الروائية، كما نستشفّ عدة رؤى نقدية من خلال ما طرحه من قضايا ، حيث أكد على ضرورة العودة إلى التراث واستلها مآدته في تكوين مادة روائية تؤسس لزمن روائي جديد، وتقديم نصّ مغاير للمعهود، كما أكد على فكرة الاستمرارية من خلال توظيف المادة التاريخية داخل النصّ الروائي، لكن وفق رؤية إنسانية حضارية، حيث دعا إلى ضرورة تناصّ وانفتاح النصّ الروائي واستغلال الموروثين المحليّ والعالمي و كذا الإنسانيّ ( الموروث السردى، التراث، الفنون الجميلة والصحافة، الموسيقى...)، وذلك قصد ربط العلاقة بين الحضارات والثقافات الأخرى، وهي مهمّة يرى أنها منوطة بالكاتب وعليه أن يعمل على إحكام بناء النصّ، وتطويره وادخاله في معمار جديد.

من خلال انفتاح التصوص الروائية لواسيني ( رمل الماية، كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، حارسه الظلال، كتاب الأمير-مسالك أبواب الحديد، مملكة الفراشة، أنثى السراب، أصابع لوليتا)، تأكد أنه بحث عن نصوص أخرى ليتفاعل معها ويشكل نصوصه السردية، فتجاوزها لنسج نصوصه بروية فنية جمالية، حدائية مغايرة، ساهمت في إغناء نصوصه واستمراريتها مما جعل منها إخراجاً سردياً لمقولات وأفكار محكمة ومنسقة.

من خلال دراسة وتحليل رواياتي واسيني الأعرج " رمل الماية"، "أصابع لوليتا"، نبيّن أنه تناصّ وانفتح على عدّة نصوص كالتصّ التراثي السردّي وأشكاله المتنوّعة، ونصوص دينيّة، وأدبيّة وتاريخيّة وشعبيّة وأسطوريّة، عربيّة وغربيّة، لأجل تفسير القوالب الإبداعية التقليديّة واختلاق طرائق تعبيرية جديدة تصوّر آمال وطموحات الإنسان المعاصر، كما أنه حرص على فضح وتعرية ونقد ما يجري بالجزائر من جرائم وانتهاكات آنذاك، لكن في قالب روائيّ محبوبك ليضمن استمراريته كروائيّ ويحقّق ذاته كمبدع يسبر أغوار عالمه الرّوائيّ الذي يضعه في تيه وأسرار تستوجب التحدّي والبحث، والعودة للتراث واستلهامه والانفتاح عليه واستدعاء و محاوره الأخر.

ومن خلال مقاربة " شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج في ضوء نظرية التلقي عمل واسيني على استغلال تقنيات السرد الحديثة ممّا يجعل القارئ يمارس نشاطا تأويليا، يتنبّع بنية الزّمن الرّوائي و يحاول فكّ الشفرات النصيّة وتأويل دلالاتها.

بدا يوسف وغليسي أنه متأثر بالنقد الغربي ونقاده ومقولاتهم أمثال رولان بارت وجوليا كريستيفا وغيرهما، حيث تأكّدت رؤيته التقدّية التي انطلق فيها من طرح السؤال التالي: كيف للمنجز التناصي أن يجعل النصّ منفتحاً تتوالد فيه الدلالات، وتتضاعف تلقاءه القراءات؟، حيث استطاع من خلال تناص عمله الفنيّ " تغريبة جعفر الطيار" مع نصوص كثيرة دينيّة، أدبيّة وتراثيّة وغيرها، أن يفتح نصّه ويؤنّثه، معبرا بذلك عن روح عصره، مسقطاً ذلك على واقع جزائريّ معاصر.

أمّا بخصوص تجربته الشعريّة " أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" و " تغريبة جعفر الطيار" يُكشّف سرّ كتاباته من خلالها، فهي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بقضايا الجزائر وآلامها وتعكس تجربته الذاتية وتجارب الآخرين، فديوانه " تغريبة جعفر الطيار" يعدّ صورة صادقة لخطاب الأزمة التي عصفت بجزائر العقد الأخير من القرن العشرين، كما أنّ تنوع روافد الديوان الثقافيّة (القرآن الكريم، النصّ الأدبيّ، التراث) يعكس غنى ثقافة الشاعر ومخزونه المعرفي يستدعيها الشاعر و يتناصّ معها ويحاورها لبنائها وفق رؤيته وروح عصره؛ ليظلّ القرآن الكريم المعين السلسبيل الذي غرف منه الشّاعر.

كما أنّ وغيلسي يمتلك قدرة فائقة على تطويع إيقاعه الشعريّ، لِيُسْقِطَ هذا الفضاء الشعريّ على واقع جزائريّ معاصر يتّخذ دلالات رمزيّة.

أمّا عن تجربته النقديّة اتّضح من خلال كتاباته و أفكاره وآرائه التي تمثّل حدثاً فكريّاً عربيّاً ونقديّاً يبلور تجربة فريدة في إطار النّقد الأدبيّ المعاصر، لأنّه يجمع بين الممارسة النظرية والتّطبيقية، ويعدّ من أكثر النّقاد جرأة- جرأته على الشّاعرة المرأة ومحاكمتها نقديّاً حول اختيار العتبات النصّية التّكويريّة أو التّائيّة لدواوينها- في السّاحة النقديّة ؛ وذلك من خلال الطّريقة التي يقرأ بها تتمّ عن استيعابه التّام في تعميق رؤاه للمناهج النقديّة.

ومن خلال مقاربة " أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار " ليوسف وغيلسي وفق منهج التّلقي، مع التّركيز على بعض الجوانب الشعريّة، وأسلوب التّعجب، المستخدمة من طرف الشّاعر، خلصت إلى أنّه على القارئ للديوان أن يدخل في نشاط تأويليّ، بداية بالعنوان مرورا إلى قصائده، كونه يتّسم بالشّعريّة ومناطق انزياحات وانحرافات تستدعي قارنا يستنطقها؛ فالشّاعر يفجّر انتظار القارئ، ويخيّب أمله الذي كان يتوقع.

أمّا نصوص عبد الله حمّادي بديّة بمؤلّفه التّقدّي " الشعريّة العربيّة بين الإتياع والابتداع " مرورا إلى بعض المقولات التّقدية الواردة في مقدّمات دواوينه الشعريّة " تحزّب العشق يا ليلي"، "البرزخ والسّكين"، و " أنطق عن الهوى"، وصولا إلى المقاربة التّقدية في مؤلّفه " بابلو نيرودا شاعر الشيلي الأكبر"، اتّضحت رؤيته للنّصّ الشعريّ، قصد تشكيل نصّ شعريّ جديد يحمل لغة خاصّة استشرافية تتمّ عن رؤيا للكون مراعيّا في ذلك القصديّة من إنتاج نصّه بإشراك القارئ في العمليّة التّواصلية، وركّز كذلك على مقبوليته لدى المتلقي، فتبيّن أنّه رافض للاحتذاء، داعيا إلى الحداثة والتّجديد والانفتاح، له نظرتة ورؤيته للنّصّ الحداثيّ الرافض والمتجاوز والخرق للعادة والمألوف، الذي يحدث خلعة في قاموس اللّغة، فتجسّدت رؤاه التّقدية في ثنّيا أعماله الفنيّة كالانفتاح وتكثيف الدّلالات واستدعاء الشّخصيات التّراثية، كما حملت نصوصه رؤية صوفيّة و ألقا من التجلّي، كما اتّضح أنّ عبد الله حمّادي بدا متأثرا بالنّقد الغربي، كإليوت، وبعض الشعراء الغربيين كلوركا ، وبابلو نيرودا.

الكتابة الشعرية الحدائية عند حمّادي تخطّ لحصون التقليد وتجاوز مستمرّ ونبذ دائم للعادة و استشراف المستقبل ، كما أنّ اللغة الشعرية عند حمّادي هي رؤيا للكون إنها برزخ تتوحّد فيه الكائنات وتمّحي في جلاله الفواصل والحدود بين الموجودات، وإدراك كليّ لكنه الوجود، وإحالة العالم إلى شعر، إنها أداة لخلق صورة جديدة للعالم القديم .

قدّم عبد الله حمّادي من خلال ديوان " تحزّب العشق يا ليلي " أجواء صوفية رمزية أعطت ليلي ظلالاً أخرى، بعدما كانت قصة حبّ بسيطة استحالت رمزا، فاستخدمها كمعادل قتي وتناسي في شعره، كما حفل ديوان " البرزخ والسكين " بتكثيف دلالي، سعى من خلال نصّه إلى خلق رؤيا عالم جديد، يتحوّل بموجبها النصّ إلى نصوص حبلية بالمعاني والدلالات وعدد لا يحصى من التأويلات بفضل ما في خصائصها الصياغية من كثافة خلاقة إبداعية.. والتجربة الصوفية الحمّادية تنبثق من خصوبة الخلق لديه من فلسفة التعالّي، حيث يصير النصّ مقدّسا؛ لأنه يحمل وهج تجربة صوفية قوامها الكشف والإشراق.

اختر " حمّادي " البوح كرمز للمعرفة الكشفية، وهذا ما نجده في عنوان " أنطق عن الهوى "، دلالة التطق هي البوح، فهو يكشف عن العالم الروحاني والذي يسعى دائما للتقرب منه ومعانفته.

يتبين من خلال التصوص الشعرية الحمّادية أنها وهج تجربة صوفية تتمّ عن رؤيا العالم، تجربة متعالية مع المطلق، صهوة غمامة تسكنها الرّيح، لحظة هاربة من البوح والمكاشفة و سعي لمعانقة العالم الروحاني، ألق من التجلي.

إنّ عبد الله حمّادي من خلال استحضاره وتناسّيه مع طائر السيمرغ في ديوان " أنطق عن الهوى " بداية بالغلّاف وصولا إلى المتن يرمز إلى السلوك الصوفي، يستثمرها الصوفي ليؤكد هويته الإنسانية في عالم يعجّ بالرّيف.

من خلال رواية **تفنست** استطاع حمّادي أن يرقى بالخطاب اللغوي الإبداعي بواسطة لغة رمزية إيحائية مكثفة متناصّة مع القرآن والحديث النبويّ التراث والتاريخ والأساطير... فاستطاع التّوغل في **التّجريب الفني** إذ أفرط في خلق لوحات شعريّة مغرية. الرواية كانت نوعاً من المواجهة والتصديّ للمستور وفضحه عن طريق المكاشفة والبوح بالمكبوت، كما عمل حمّادي من خلال شخصية **أخموت** على تكسير نمطية الشخصية في الرواية التقليدية إذ لم يسلط لفته على كل معالمها الخاصة إلا بالقدر الذي يضمن له رسم صورة داخلية، فالرواية توحى بروية صوفيّة للكاتب متأثراً بالصوفية وشيوخها كابن عربي وغيره واستدعاء لطائر **السيمرغ** الرّاغب في الهروب من واقعه والمتطلّع للسماء و العالم الروحانيّ، تحمل في طيّاتها كثافة رمزيّة، في عالم يوحي بالزّوال، والاندثار، الحالم بغد أفضل بعيداً عن تناقضات الواقع وآلامه.

في رواية **تفنست** يحضر المكان بكثافة رمزية كبيرة، من خلال الشخصية **أخموت** المتنقل من مكان إلى آخر يعاني الاغتراب والتشرد، كما أنّ **حمّادي** من خلالها لم يكتف بممارسة السرد وخرق القاعدة اللغوية الموروثة وإنما تعدّها إلى إقامة علاقة حميمية مع اللغة مما يجعلها متفردة ويمنحها حرية الانفعالات والانفتاح على عوالم تأويلية متعددة.

وفي رواية **"تفنست"** - من خلال الكشف عن التّجليات الدلاليّة في رواية **تفنست** لعبد الله حمّادي وتطبيق المربع السيميائي (المربع 1) - تتبني الثنائيات على أساس التضاد، ففي سبيل الهجرة والهروب ونيل الحقوق، يكون **"أخموت"** مضطراً لمواجهة كلّ الصّعاب، ومواجهة عالم الاستعمار الفرنسيّ المستبدّ، من أجل إثبات ذاته وتحديّ غربته والبحث عن عالم آخر بعيداً عن عالمه المزيف الذي تُخنق فيه الحرّيّات، لتكون **"تفنست"** كعامل نفسيّ مساعد على الهجرة والهروب، كما تتمّ الثنائيات على تحوّل المدينة وتدنيسها، وذلك راجع إمّا للاستعمار أو الغزو الثقافيّ، ممّا جعل **"أخموت"** يعيش حالة يأس وهذيان وغربة مستمرّة، حالم بغد أفضل بعيداً عن عالم الاستعمار والاستبداد.

كما تتبني الثنائيات - من خلال الكشف عن التّجليات الدلاليّة في رواية **تفنست** لعبد الله حمّادي وتطبيق المربع السيميائي (المربع 2) - على أساس التناقض حين تلتقي الحرّيّة واللاحرّيّة، ويحتدم الصّراع في سبيل إثبات الوجود والبحث عن الاستقرار ونيل الحقوق،

فتكون المرأة ( تفنست ) بذلك محلّ الصراع، لتجسّد تبعيّة المرأة للرجل وظلمه وسلطته عليها، ومحدوديّة مساحة حريّتها وخاصّة المرأة العاملة المثقفة .

أمّا عبد الله العشي، فقد تشكلت لديه رؤى نقدية تجاه القصيدة الحديثة أو النصّ الشعري من خلال قراءاته للنقد الغربي والعربي ، وقد حاولت الكشف عن بعضها، بداية بمؤلّفه " زحام الخطابات مدخل تصنيفي لأشكال الخطابات الواصفة"، وصولاً إلى "أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري"، حيث بدأ مستثمراً لمقولات غربية وأخرى عربية، كما حاولت الكشف عن مدى تجسيد رؤيته النقدية تجاه النصّ (القصيدة) في كتابته الفنية.

لقد اتضحت رؤيته للنصّ الشعري، ولتشكيله لآبّد من أمرين: الوظيفة الاجتماعية التي تمنحه وجوده والنظام اللّغوي الذي يُتيح إنجاز عمليّة التّواصل بين الشّاعر والمتلقّي فراعى في ذلك القصديّة من إنتاج نصّه بإشراك القارئ في العمليّة التّواصلية ، كما ركز على مقبوليته لدى المتلقّي، وكشف أنّ القصيدة الحديثة تتسم بالغموض وتأجيل المعنى، ممّا يدفع إلى التّفاعّل بين النصّ و القارئ قصد الوصول إلى المعنى، وهي مقولة لايزر، كما أكد صعوبة وضع تعريف للشعر أو محاصرة معناه، كونه يحمل معنى روحياً، حالة لا متناهية، وبذلك بدأ متأثراً بهيدجر، وكشف كذلك عن مصدر التجربة الشعرية، التي يجب أن تكون من الواقع، تحمل رؤيا للكون.

وتحدّث كذلك، عن غموض الهاجس الشعري، ودرجة المعاناة والجهد الذي يبذله الشّاعر قبل تشكّل قصيدته، فهي حالة روحية شبيهة بالصّوفيّ، مرحلة تسبق عمليّة الإبداع الشعري شبّهها بمرحلة المخاض، لا يدركها الشّاعر إلاّ بعد التّشكّل وكتابة القصيدة.

ومن خلال دواوينه الشعرية الثلاثة "مقام البوح"، " يطوف بالأسماء"، " صحوة الغيم"، أسقطها على ثلاثة مراحل :

- النصّ الشعريّ عند العشيّ "مرحلة القلق والتشكّل" على ديوان "مقام البوح":

وتعدّ المرحلة الأولى مرحلة تشكّل النصّ مرحلة القلق والاضطراب بالنسبة للشّاعر للدخول في عمليّة الخلق الفنيّ.



النص الشعري الرؤيوي " مرحلة التكوين والاندفاع اللاوعي " على ديوان " يطوف بالأسماء "" : وهذه المرحلة هي مرحلة التكوين " وهي عملية الكتابة.

مرحلة الاستقرار والصحة " على ديوان " صحوة الغيم " :

هذه المرحلة " مرحلة الاستقرار "، الاستقرار الذي يمكن القصيدة من النمو والاكتمال .

ومن خلال مقاربة ديوان "صحوة الغيم" لعبد الله العشي، حاولت الكشف عن التناص وتداخل العوالم النصية؛ حيث أتضح أنّ الشاعر استحضر الموروث الديني ممّا ساعده على تشكيل نصّه، كما سعى للهروب من العالم المادي إلى العالم الروحي، مُنجبًا الله عزّ وجلّ، مُستخدمًا الرمز الصوفيّ وفي ذلك مراعاة للمتلقّي الذي يحتاج إلى لغة تأسره وترقى به إلى عالم آخر أفضل من عالمه الماديّ المزيف، كما استثمر الطرح الكريستيفي والبارتي فيما يخصّ التناص؛ فنجد نصوصه الشعرية عبارة عن لوحة فسيفسائية، سعى من خلالها رسم لوحة شعرية حضرت فيها مجموعة من التصوص الغائبة ( رموز طبيعية، نصوص دينية، وأخرى صوفية... )، لينتج نصًا جديدًا بروية حدائثة مغايرة، تنمّ عن مقدرة على نسج وحبك نصوص مختلفة داخل نصّ واحد.

كما قاربت " صحوة الغيم" للشاعر عبد الله العشي سيميائيًا؛ فخلصت إلى أنّه : يصنع لغته الشعرية الخاصة، تنمّ عن مقدرته على تطويع لغته، حيث استطاع أن يتجاوز ويكسر سنن اللغة العادية إلى لغة انزياحية تناصية، ليعبر بلغة شعرية حدائثة، استشرافية، تحمل رؤيته للكون، وتحمل وهج تجربة صوفية، كما يؤنسن الأشياء ويجمع بين المتناقضات في نسج محكم، وقد استخدم التشاكل كتقنية في نظم قصائده ، ممّا أعطى تماسكا وانسجاما للنصّ.

# قائمة المصادر والمراجع

## قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم ، برواية ورش.

أولاً: المدونة :

عبد الله حمّادي:

1. ديوان تحزّب العشق ياليلي، منشورات دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1982.
2. مدخل إلى الشعر الاسباني، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985.
3. الشعرية العربية بين الإتياع والابتداع- دراسة نقدية-، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2001.
4. ديوان البرزخ والسكين، دار هومة للنشر، الجزائر، ط3، 2002.
5. ديوان أنطق عن الهوى ، دار الألفية للنشر والتوزيع ، قسنطينة، ط 1 ، 2011.
6. بابلونيرودا شاعر الشيلي الأكبر (مقاربة نقدية)، دار الألفية للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط 3، 2011.
7. رواية تفنست، دار الألفية للنشر والتوزيع، ط2، 2013.

عبد الله العشي:

8. زحام الخطابات، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، ط1، 2005.
9. مقام البوح، منشورات جمعية شروق الثقافية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.
10. يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، 2009.
11. أسئلة الشعرية بحث في آليات الإبداع الشعري، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
12. صحوة الغيم، شعر، دار فضاءات، عمّان، الأردن، ط1، 2014.

واسيني الأعرج :

13. رمل الماية، دار كنعان للنشر والتوزيع، دمشق، ط 1 ، 1993.
14. شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، ط1، 2002.

## قائمة المصادر والمراجع

15. حارسة الظلال ،دون كيشوت في الجزائر،ورد للطباعة والنشر والتوزيع،ط2،سورية،دمشق،2006.
16. مجمع التصوص الغائبة أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية(2)- التأصيل الروائي)،دار الفضاء الحرّ، الجزائر، أكتوبر 2007 .
17. كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، دار الآداب بيروت- لبنان، ط2، 2008
18. كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2008.
19. أنثى السراب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
20. مملكة الفراشة، منشورات الفضاء الحر، ومنشورات بغدادي، الجزائر، ط6، ماي 2014.
21. أصابع لوليتا، دار الآداب، بيروت، ط2، 2014 .
- يوسف و غليسي :**
22. أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ديوان شعري، إبداع للنشر، قسنطينة،1995.
23. تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة،ط2، 2003
24. إشكالية المصطلح في الخطاب التقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف،الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
25. في ظلال التصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع،الجزائر، ط2، 2012.
26. خطاب التأذيث، دراسة في الشعر التسوي الجزائري، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013.
- ثانيا : المراجع بالدغة العربية :**
27. إبراهيم خليل: بنية النص الروائي(دراسة)، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2010 .
28. إبراهيم مصطفى الدهون: التناص في شعر أبي العلاء، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2003.

## قائمة المصادر والمراجع

29. ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي: عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط 3، د ت.
30. أحمد الزغبى : التناص نظريا وتطبيقيا (مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص)، مؤسسة عمون، عمان، الأردن، ط2، 2000.
31. أحمد محمد قدور: اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2001م.
32. أحمد يوسف: سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، المفاهيم والآليات، منشورات مخبر السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة وهران، الجزائر، ط1، 2004.
33. أدونيس، علي أحمد سعيد: النصّ القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.
34. آلاء داود محمد ناجي، شعر أبي القاسم الشابي، في ضوء نظرية التلقي، جامعة الشرق الأوسط، 2011، 2012.
35. ألف ليلة وليلة، موفم للنشر، ط3، ج 1، 1997.
36. أمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997.
37. بسام الجمل: من الرّمز إلى الرّمز الدّيني، ( بحث في المعنى والوظائف والمقاربات)، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقص، تونس، ط1، 2007.
38. بشير تاويريريت: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دراسة في الأصول والملاحم والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر للطباعة والنشر، ط1، 2006م.
39. بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغربي، المغاربية للطباعة والنشر والتوزيع والإشهار، تونس، ط1، 2003.
40. جمال فوغالي: واسني الأعرج "شعرية السرد الروائي"، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2007.
41. حامد أبو زيد: مفهوم النصّ ( دراسة في علوم القرآن)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 5، 2000.

## قائمة المصادر والمراجع

42. حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي (دراسة في النقد للأدب القديم وللتناص). منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003 م.
43. حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2002م.
44. حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
45. حسين محمد حمّاد: تداخل التصّ وصوره في الرواية العربيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1997 .
46. حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي "أنموذجا"، دار الكنوز للمعرفة العلميّة، عمّان، ط1، 2007.
47. حميد لحمداني: بنية التصّ السردّي من منظور التّقد الأدبيّ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدار البيضاء، المغرب، ط2000، 3.
48. حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2003.
49. خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر -دراسة- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق -سوريا- 2000م.
50. رشيد بن مالك: مقدّمة في السيميائيّة السردّيّة، دار القصبّة للنشر، الجزائر، 2000 .
51. سامية راجح ساعد: تجلّيات الحداثة الشعريّة في ديوان " البرزخ و السّكين" للشاعر عبد الله حمّادي، عالم الكتب الحديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، دت.
52. سعيد علوش: عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي، الدار البيضاء، المغرب، 1986.
53. سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط: 3، 2006 .
54. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائيّ ( الزمن-السرد- التّبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997 .

## قائمة المصادر والمراجع

55. سعيد يقطين: الرواية والتراث السردى، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي ، بيروت، ط1، 1992 .
56. سعيد يقطين: انفتاح النصّ الروائيّ، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.
57. سلطة النصّ في ديوان البرزخ والسّكين للشاعر عبد الله حمّادي، منشورات النادي الأدبيّ، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001.
58. سليمان كاصد: عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية) ، دار الكندي النشر و التوزيع، الأردن، دط ، 2003.
59. شادية شقروش : سيميائية الخطاب الشعري(في ديوان مقام البوح) للشاعر عبد الله العشي، إربد، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط2010، 1.
60. الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائيّ، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2001.
61. طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي ، بيروت، الدار البيضاء، ط 2 ، 2000.
62. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د ط .
63. عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ؛ دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة ، الدار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2006.
64. عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشرّحية، نظرية وتطبيق المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط 6، 2006.
65. عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي في الخطاب الروائيّ (البنىات الخطابيّة – التركيب- الدلالة) ، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.
66. عبد الملك مرتاض: نظرية النصّ الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007 .

## قائمة المصادر والمراجع

67. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنيّة والمعنويّة، دار العودة ، بيروت، ط3، 1981.
68. عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، ط1، دار الشهاب، باتنة، 1985.
69. عصام شرتج: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل -دراسة- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- 2005.
70. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.
71. عمر صبحي جابر: الرواية والتراث "ألف ليلة وليلة في الرواية العربية الحديثة"، حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع،الأردن،2012.
72. غادة الإمام : غاستون باشلار جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر،بيروت، لبنان، ط1، 2010.
73. فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، العالم العربي ، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط5 ، 2006.
74. فاطمة البريكي: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط1، 2006.
75. كاظم جهاد، أدونيس منتحلا: دراسة في الاستحواذ الأدبي وإرتجالية الترجمة، يسبقها: ما هو التناص؟ مكتبة مدبولي، ط:2، 1993.
76. كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.
77. محسن جاسم الموسوي : ثارات شهرزاد، فنّ السرد العربي الحديث، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 1 ، 1993.
78. محسن جاسم الموسوي:انفراط العقد المقدس: منعطفات الرواية العربية بعد محفوظ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999.
79. محمد بلوحي: الشعر العذري في ضوء النقد العربي الحديث -دراسة في نقد النقد- اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 م.
80. محمد بنيس : الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته،المجلد الثالث،الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، 1990.



## قائمة المصادر والمراجع

81. محمد بنيس: حادثة السؤال ( نصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988.
82. محمد بوعزة: تحليل النص السردى (تقنيات و مفاهيم)، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2010.
83. محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط ، 2002.
84. محمد صابر عبيد: سيمياء التأويل، تأويل الرؤية الشعرية قراءة في تجربة محمد الغنيسي، دار نينوى، سوريا، دط، 2010 .
85. محمد عزّام: التّصّ الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي-دراسة-، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 .
86. محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، دراسات في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، دار هومه، الجزائر، دت.
87. محمد مفتاح : ديناميّة التّصّ ( تنظير وانجاز)، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء المغرب، ط 3، 2006.
88. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 3 ، 1992.
89. محمد مفتاح: مساءلة مفهوم التّصّ، منشورات كلية الآداب والعلوم ، جامعة محمد الخامس، وجدة، 1997.
90. محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996.
91. مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيميائي، الإشكالية، والأصول، والامتداد (2004/2003) – منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، سوريا، 2005م.
92. مي عمر محمد نايف: شعر المرأة الفلسطينية، من عام ألف وتسعمائة وسبعة وستين حتى نهاية القرن العشرين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.
93. نور الدّين السّد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.

## قائمة المصادر والمراجع

94. وليد خشاب، دراسات في تعدّد النّصّ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، د ط، 1994.

### ثالثا : المراجع المترجمة:

95. الأزهر الزّناد: نسيج النّصّ ( بحث في ما يكون به الملفوظ نصّا )، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1993.

96. بول ديمان: العمى والبصيرة (مقالات في بلاغة النقد المعاصر:قراءة جاك دريدا لروسو)، تر: سعيد الغانمي، منشورات المجمع الثقافي، ط1، الإمارات، أبو ظبي، 1995.

97. تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبيّ، تر: سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبيّ، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ط1، 1992 .

98. تزفيتان تودوروف : باختين ميخائيل – المبدأ الحواريّ، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ط 2، 1996

99. تودوروف (تزفيتان): الشعرية ، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبوقال البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

100. تودوروف و آخرون: في أصول الخطاب التقدي الجديد، تر: أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، د ط، 1989.

101. جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

102. جوليا كريستيفا: علم النّصّ، تر: فريد الزّاهي، دار توبوقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

103. جيليان براون و جورج يول: تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، دط، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، المملكة العربية، دط، 1997.

## قائمة المصادر والمراجع

104. دومينيك مونقانو: المصطلحات المفاهيم لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2005 م .
105. رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998 .
106. روبرت دي بوجراند: النصّ والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1998.
107. روبرت شولز: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والشعر، بيروت، ط 1، 1994.
108. روبرت هولب: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين اسماعيل، جدة، المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1994 .
109. رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كليطو ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986.
110. رولان بارت: نظرية النصّ: تر: محمد خير البقاعي، العرب والفكر العالمي، بيروت، عدد3، صيف 1988.
111. زتسيسلاف و أورزنيك : مدخل إلى علم النصّ، مشكلات بناء النصّ، ترجمة وتعليق: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار، القاهرة، ط1، 2003.
112. عبد الفتاح كليطو: الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، تر: عبد السلام بنعبد العالي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 1985.
113. فان دايك: النصّ والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، تر: عبد القادر قنيني، دط، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2000.
114. فان ديك: النصّ بنياته ووظائفه ( مدخل أولي إلى علم النصّ ) ، ترجمة: محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1996.

## قائمة المصادر والمراجع

115. فريق إنتروفرن: التحليل السيميائي للتصوُّص، مقدمة نظرية، تطبيق، تر: حبيبة جرير، مراجعة: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2012.

116. فولفجانج هاينه وديتر فيهفيجر: مدخل إلى علم اللّغة التّصي، ترجمة: فالح بن شبيب العجمي، مطبعة جامعة الملك سعود، الرياض، ط 1، 1998 .

117. كلاوس برينكر: التحليل اللّغوي للتّصّ ( مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج )، ترجمة: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة، ط1، 2005.

118. ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987 .

119. ميشيل ارفيه و آخرون: السيميائية الأصول والقواعد والتاريخ. تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

120. ميكائيل ريفاتير: دلاليات الشعر، تر: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، الطبعة: الأولى، 1997م.

121. هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنصّ الأدبيّ تر: رشيد بنحدو ، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط 4، 2001 .

### رابعا: المراجع الأجنبية :

122. A.J.Gremas,J.Courtès,semiotique dictionnaire raisonné,de la théorie du langage

123. Halliday M.A.K and Rukaya Hassan,cohesion in English ,Longman,London,1976

124. Kristeva Julia ,sémiotique,recherche pour sémanalyse,Ed du seuil,paris,1996 .

## قائمة المصادر والمراجع

125. T.A Van Dijk: Aspectes d'une théorie géative du texte poétique, Essai de sémiotique poétique, la rousse, 1972.

126. Wolfgang Iser : L'acte de lecture ,Théorie de l'effet esthétique, traduit de l'allemand par SZYCER, éditeur pierre M.Bruxelles.

### خامسا: المجلات والدوريات والمدخلات والمحاضرات :

127. الأثر، مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد الرابع، ماي 2005.

128. عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، سبتمبر 1999.

129. مجلة آفاق، الرباط، المغرب، ع 1 ، 1990 .

130. مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، 5 ربيع الثاني 1426هـ (ماي 2005م)، المطبعة العربية: 11 نهج طالبني أحمد غرداية.

131. مجلة الجمعية العلمية الايرانية للغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد 35، مارس 2015 .

132. مجلة العلوم الاجتماعية، سطيف2، العدد07 جوان 2008 .

133. مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، فيفري 2004 .

134. مجلة المدى، عدد 8 ، دمشق، 1994.

135. مجلة الموقف الأدبي- مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق- العدد: 434، جوان 2007.

136. مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد: 431 مارس، السنة الخامسة والثلاثون ، 2007م.

137. مجلة الناص، مجلة فصلية محكمة، تصدر عن قسم اللغة والأدب العربي بجامعة جيجل (الجزائر)، العددان 2 و 3، (أكتوبر... مارس) 2004، 2005م.

138. مجلة جامعة القديس، ع 6، جامعة الخليل، 2005.

## قائمة المصادر والمراجع

139. مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مجلة علمية دولية، لبنان، العدد الثالث، سبتمبر 2014.
140. مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، مج 10، ج 40، جوان 2001.
141. مجلة علامات، مج 16، ج 64، 2008.
142. مجلة عيون المقالات، المغرب، العدد 2، 1986.
143. مجلة فصول، القاهرة، مج 5، ع 1، سبتمبر 1984.
144. مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، العدد التاسع، 2016.
145. مجلة كتابات معاصرة، بيروت، عدد 22 أوت/ سبتمبر، 1994.
146. محمد البشير مسالتي: محاضرات في مقياس القراءة والتلقي السنة الثالثة ( ل م د)، جامعة محمد لمين دباغين سطيف 2، 2015/2014.
147. محمد عروس: مملكة الحروف وصناعة الأكوان الشعرية في صحوة الغيم لـ" عبد الله العشي"، مقاربة عرفانية، مداخلة يوم 2015/11/29، لمخبر قراءات، جامعة محمد خيضر بسكرة.
148. وافية بن مسعود: مدرسة باريس السيميائية في أعمال رشيد بن مالك بين التبسيط والاختزال، محاضرات الملتقى الدولي الثامن " السيمياء والتص الأدبي"، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 08، 09، 10، نوفمبر 2015.
149. يوسف الأطرش: المقاربة السيميائية في قراءة التص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول ( السيمياء والتص الأدبي)، منشورات بسكرة، الجزائر، 07، 08، نوفمبر 2000.

سادسا: المعاجم والقواميس بالعربية و الفرنسية :

أ- بالعربية:

## قائمة المصادر والمراجع

150. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي: لسان العرب، مادة(نظر)، باب الراء، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1955، المجلد 5، والمجلد 7.
151. أحمد العابد و أحمد مختار عمر و آخرون: المعجم العربي الأساسي للتأطقين بالعربية و متعلّميها ، المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم ، د ط، دت.
152. أحمد رضا :معجم متن اللغة ، منشورات دار مكتبة الحياة ، لبنان، 1960، ج 5 .
153. جان فرنسوا دورتيه : معجم العلوم الإنسانية، تر: جورج كتورة ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 2009.
154. جميل صليبيّا : المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني ، دار الكتاب المصري، بيروت- القاهرة، 1979، جزء 1 .
155. جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر و المعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
156. رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائيّ للتّصووص، (عربي، انجليزي، فرنسي) دار الحكمة، الجزائر، 2000.
157. سمير حجازي: المتقن في معجم المصطلحات اللغوية و الأدبية الحديثة ، دار الراتب الجامعي، بيروت، لبنان ، دط، دت.
158. فيصل الأحمر : معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
159. مجد الدين الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الحديث ، القاهرة، 2008 .
160. مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، د ط، مكتبة لبنان، 1994.
161. محمد القاضي و مجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، دار الفرابي، لبنان، ط1، 2010.

## ب – بالفرنسية:

162. A.j Greimas et J.Courtès: Sémiotique.dictionnaire.raisonné de la théorie du langage.

## قائمة المصادر والمراجع

163. Bassam Baraka: Larousse Dictionnaire, français.Arabe, Academia international,Beirut ,Labanon, .  
164.Dictionnaire encyclopédique Larousse.  
165.Duboit et autre :Dictionnaire de linguistique ( discours- texte) Larousse,Paris , 1973  
166. Josette Rey- Debove et Alain Rey :Le petit Robert (dictionnaire de la langue Française) ,Paris 2001.

سابعا: الرسائل الجامعية :

167. أمال عدلاني: الترجمة والتناص في الرواية الجزائرية، "رشيد بوجدره نموذجاً"، مذكرة ماجستير في قسم الترجمة، إشراف: حسين خمري، جامعة منتوري قسنطينة، كلية الآداب واللغات - قسم الترجمة- السنة الجامعية: 2005 / 2006 م .
168. بشير تاوريريت: مدارات التنظير عند علي أحمد أدونيس، رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 1999.
169. بوخال لخضر: المتلقي بين التجلي والغياب، قراءة في بعض فصول مدونة النقد العربي القديم، مذكرة ماجستير ، الدراسات الأدبية بين القديم والحديث، إشراف : أحمد دكار، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، 2011/2012.
170. عبد القادر عباسي، انفتاح التصّ الشعريّ بين الكتابة والقراءة، مذكرة ماجستير في الأدب الحديث، إشراف : عبد الله العشي، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2006/2007 .
171. عبد الناصر مباركية: استراتيجية القارئ في البنية النصّية الرواية نموذجاً، أطروحة دكتوراه دولة في النقد الأدبي المعاصر، إشراف : محمد العيد تاورته ، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، 2005/2006.
172. فتيحة العزوني: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج في ضوء جماليّة التلقي، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي المعاصر، إشراف: محمد بشير بويجرة، جامعة وهران، 2011، 2012 .



## قائمة المصادر والمراجع

173. مجيد قري: مسار الرّمز وتطوّره في الشّعر الجزائريّ الحديث ( 1962- 2004 )، دراسة تحليليّة فنيّة، دكتوراه علوم في الأدب العربيّ، إشراف : كمال عجالي، جامعة الحاج خضر باتنة، 2009- 2010.
174. محمد العربي الأسد: بنيات الأسلوب في ديوان " تغريبة جعفر الطيّار" ليوسف وغليسي، مذكرة ماجستير، إشراف : العيد جلولي، تخصص: بلاغة وأسلوبية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2009/ 2010.
175. نجوى منصورى: الموروث السردى في الرواية الجزائرية، "روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا " مقارنة تحليلية تأويلية، أطروحة دكتوراه في الأدب الحديث، تحت إشراف : الطيب بودربالة، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، السنة الجامعية 2011/2012.
176. وناسة صمّادي، التناس في رواية الجازية والدراويش، مذكرة ماجستير، إشراف : الطيب بودربالة، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2003.

ثامنا : موقع على الانترنت :

177. <https://ar.wikipedia.org>

178. <https://www.marefa.org>

179. <https://majles.alukah.net>

180. [https:// Cahier.crax.dz](https://Cahier.crax.dz)

181. <https://www.classicalarabicmusic.com%20language/andalusian-art.htm>

182. <https://revues.univ-setif2.dz/index.php?id=2>

183. [https:// maaber.50 meges.com](https://maaber.50meges.com)

184. <https://www.neelwafurat.com>

البحث

ملخص

## ملخص البحث

حاولت من خلال بحثي الكشف عن مدى تجسيد الرؤية النقدية تجاه النصّ في الكتابة القنيّة، والكشف عن دخول مغامرة التجريب والاستفادة من أشكال الكتابة - عند واسيني الأعرج يوسف و غليسي، عبد الله حمّادي، عبد الله العشي- و أدوات السرد - بالنسبة لواسيني الأعرج و عبد الله حمّادي- ، فتجسّدت رواهم النقدية في ثنايا أعمالهم الفنية كالانفتاح وتكثيف الدلالات والتجاوز واستدعاء الشخصيات التراثية، والتناص،... فأنتجوا نصوصا جديدة، تتسم بالشعرية، وبرؤية حدائية مغايرة، تتم عن مقدرتهم على نسج وحبك نصوص مختلفة، وتأثير نصوصهم وتعدّد دلالاتها وقراءاتها.

## *Résumé*

J'ai essayé par mes recherches de voir dans quelle mesure la vision critique du texte se reflète dans l'écriture artistique et la découverte de l'expérimentation expérimentale et de l'utilisation des formes d'écriture Quand ( (Waciny Laredj , Youcef oughlissi, Abd Allah Hammadi, Abd Allah El Achi ) et des outils narratifs modernes, Pour( Waciny Laredj et Abd Allah Hammadi) en intégrant leurs œuvres dans l'ouverture d'esprit.

Leurs visions critiques ont été incarnées dans les plis de leurs œuvres artistiques telles que l'ouverture, l'intensification de la sémantique, la transgression, Et l'utilisation les figures du patrimoine, L'intertextualité...

Ils ont produit de nouveaux textes, caractérisés par le poétisme, et une vision moderniste différente, reflétant leur capacité à tisser et à aimer différents textes, à fournir leurs textes et à multiplier leurs significations et leurs lectures.

ملحق بالمصطلحات

ملحق بالمصطلحات:

Traduction	المصطلحات
Cohésion	الاتساق
cohérence	الانسجام
Intentionnalité	القصد
Acceptabilité	المقبولية
Situationalité	الموقفية
Informativité	الاخبارية
Intertextualité	التناص
Plagia	السرقا
Acculturation	المثاقفة
Dialogisme	الحوارية
Idéologème	إيديولوجيم
mosaïque	فسيفساء
citations	الاستشهادا
Fonction intertextuelle	دالة تناصية
Transformation	تحويل

<b>Le Texte du roman</b>	نص الرواية
<b>Monovalent</b>	أحادي (السرد)
<b>Polyvalent</b>	متعدد (القيم)
<b>Intertexte</b>	المتناس
<b>hypogram</b>	النص المفترض
<b>Matrix</b>	النص المولد
<b>Palimpseste</b>	طرس
<b>Architexte</b>	النص الجامع
<b>Transtextualité</b>	المتعاليات النصية
<b>Hypertexte</b>	النص الفوقي
<b>Hypotexte</b>	النص التحتي
<b>Paratextualité</b>	النصية الموازية
<b>Métalinguistique</b>	ما فوق لغوي
<b>Translinguistique</b>	عبر لغوي - مخترق لغوي
<b>Architextualité</b>	معمارية النص - جامع النص
<b>Hybridation</b>	التهجين
<b>Les discours clichés</b>	خطابات المستنسخ
<b>L'horizon d'attente</b>	أفق التوقع

<b>L'écart</b>	الانزياح
<b>Distance esthétique</b>	المسافة الجمالية
<b>Lieux vides</b>	الفراغات الفجوات
<b>Le lecteur implicite</b>	القارئ الضمني
<b>Narratologie</b>	علم السرد
<b>Immanence</b>	المحاثة
<b>Véridiction</b>	التصديق
<b>Narratologie</b>	علم السرد



<b>Immanence</b>	المحاينة
<b>Véridiction</b>	التصديق
<b>Différence</b>	الاختلاف
<b>Carré Sémiotique</b>	المربع السيميائي
<b>Enoncé Narratif</b>	الملفوظ السردّي
<b>Enonciation</b>	التلفظ
<b>Compétence et Performance</b>	الكفاءة و الأداء
<b>Sujet et Objet</b>	الذات والموضوع
<b>Destinateur et Destinataire</b>	المرسل والمرسل إليه
<b>Adjuvant et Apposant</b>	المساعد و المعارض
<b>Schéma narrative</b>	الخطاطة السردية
<b>Manipulation</b>	التحريك
<b>Compétence</b>	الكفاءة
<b>Sanction</b>	الجزاء
<b>Programme narrative</b>	البرنامج السردّي
<b>Isotopy</b>	التشاكل

فہرس

## فهرس

الرقم	الموضوعات
	شكر وتقدير
أ	مقدمة
/	مدخل ابستمولوجي : نظرية النص المقولات والمقاربات
15	تمهيد
15	1- النظرية :
15	1-1 لمفهوم اللّغوي
16	2-1 المفهوم الإصطلاحيّ
17	2- النّصّ وإشكالية المفهوم
17	2-1- لمفهوم اللّغوي
18	2-2- إشكالية المفهوم
18	2-3- تعريف النّصّ
18	2-3-2 عند الغرب
23	2-3-2 عند العرب
25	4-2 نظرية النّصّ/ التناص
25	1-4-2 نظرية النص
26	2-4-2 النّصّ والتناص
26	2-3-4-2 المفهوم اللّغوي للتناص
26	أ- التناص أو التناصص في اللغة
26	ب- جذور مصطلح التناص في المفهوم الغربي
27	3- مفهوم التناص في النقد الغربي
28	1-3 التناص عند أعلام النقد الغربي
28	1-1-3 ميخائيل باختين Mikhāl Bakhtine
30	2-1-3 جوليا كريستيفا Julia Kristeva
32	3-1-3 رولان بارت Roland Barthes
33	4-1-3 تزيفيتان تودوروف Tzvetan Todorov
34	5-1-3 لوران جيني Laurent Jenny
35	6-1-3 ميكايل ريفاتير Mikhaïl Riffaterre
36	7-1-3 جيرار جينيت Gérard Genette
37	4 مفهوم التناص في النقد العربي
38	1-4 التناص في النّقد العربيّ الحديث

## فهرس

39	1-1-4 محمّد بنيس
40	2-1-4 صبري حافظ
41	3-1-4 محمد مفتاح
42	4-1-4 عبد الله الغذامي
43	5-1-4 سعيد يقطين
/	<b>الفصل الأول : النص وتفاعل الخطابات</b>
46	<b>تمهيد</b>
46	<b>أولا :المرجعيات النظرية</b>
46	1 - واسيني الناقد الواقعيّ
48	2- النصّ عند واسيني " نصّ الصيرورة والاستمرارية"
50	3- انفتاحيّة النظام الروائي
51	4- النصّ عند واسيني " حواريّ يصنعه المخيال "
54	<b>ثانيا : المرجعيات التطبيقية</b>
54	<b>1- انفتاح النصّ عند واسيني على الأجناس الأدبية والمعارف والفنون</b>
55	1-1- انفتاح الرواية على الأجناس الأدبية الأخرى
55	1 2- الأجناس الأدبية
55	1 1-2- الشعر
57	1 2-2- الرسالة
58	1 3-2- الحكاية
59	أ- مظاهر التعلق النصي في رمل الماية
59	ب - تداخل النصوص ( التعلق الاستيعابي )
63	ج- التوازي النصي ( التعلق الجوّاري )
65	د - المفارقة النصية ( التعلق العميق )
66	<b>2- انفتاح الرواية على الفنون الأخرى</b>
66	2 1- الموسيقى
68	2-2 السينما
69	2-3- الرسم
71	2-4 عالم الموضة و الأزياء

فهرس

72	3. انفتاح الرواية على خطابات مختلفة
72	3-1- لغة القرآن
73	3-2- لغة الصحافة و الإعلام
76	3-3- لغة القانون
76	3-4- لغة السّجل التاريخي
79	4 - انفتاح الرواية على لغات مختلفة
/	الفصل الثاني: النص والتناص
88	تمهيد
88	1- رواية " رمل الماية " لواسيني بين انفتاح النصّ و جمالية التناص
89	1-1 - جمالية التناص في رمل الماية
95	1-2 - التناص الروائي في رواية "أصابع لوليتا"
95	1-2-1- التناص مع الروايات الغربية
95	1-2-2- التناص مع رواية عطر لباتريك سوسكيد
96	1-2-3- استدعاء واسيني الأعرج لرواية "لوليتا" لفلاديمير نابوكوف
97	1-2-4 التناص مع التاريخ
97	1-2-5 التناص مع شخصية "الرايس بابانا"
97	1-2-6- التناص مع الرمز الديني
100	2- جمالية التناص في تغريبة جعفر الطيار لوغليسي
101	2-1- النصّ الشعريّ بين الانفتاح وجمالية التناص
101	2-1-2- انفتاح النصّ الشعريّ
102	2-3-1- جمالية التناص في تغريبة جعفر الطيار ليوسف وغليسي
103	2-4-1 التناص القرآنيّ
105	2-5-1- التناص التراثي
107	2-6-1- التناص الأدبيّ
108	3- القصيدة العربية المعاصرة بين سيميائية الأوراس وانفتاح النصّ الموازي
108	3-1- سيميائية الأوراس في القصيدة العربية

## فهرس

110	2-1-3 انفتاح النصّ الموازي عند ميهوبي في ديوان " في البدء كان أوراس "
114	3-1-3- مأساة العنابات النصّية :مقدمات رجالية لدواوين شعرية
114	3-1-4- مأساة العنابات النصّية
116	3-1-5 الدواوين التسانية بين العنابات التاتية وعقدة الخصاء
118	4- الحدائة الشعرية عند حمادي بين الالغة الرويوية واستدعاء الشخصيات
118	4-1- الحدائة الشعرية عند حمادي الالغة الرويوية الاستشراقية
118	4-1-2- تحديد ماهية الشعر
121	4-1-3- لغة الشعر الحدائي عند حمادي
125	5- النصّ عند حمادي بين الانفتاح وتكثيف الدلالات واستدعاء الشخصيات التراثية
125	5-1- استحضر الشاعر لـ "ليلي "
127	5-2- تكثيف الدلالات وانفتاح النصّ الحمادي
128	5-1-1- التناص في البرزخ والسكين
128	5-1-2- التناص مع القرآن الكريم و الحديث النبوي
130	5-1-3- الشعر عند حمادي وألق التجلي في أنطق عن الهوى
134	5-1-4- أنطق عن الهوى وأيقون السيمرغ
136	6- " تفنست " و الكثافة الرمزية في النصّ الحمادي
142	7- النصّ الشعريّ عند العشيّ " من رحلة الإبداع الشعريّ إلى تداخل العوالم النصّية "
144	7-1- النصّ الشعريّ عند العشيّ " مرحلة الفلق والتشكل "
147	7-2- النصّ الشعريّ الرويويّ " مرحلة التكوين والانفراج اللاواعي "
150	7-3- مرحلة الاستقرار والصّحة
150	7-1-1- النصّ عند العشيّ و تداخل العوالم النصّية
155	7-1-2- التناص وتداخل العوالم النصّية في " صحوة الغيم "
160	7-1-3- النصّ عند لعشيّ من اللّوحة الفسيفسائية إلى الإنتاجية البارتيّة
/	<b>الفصل الثالث : النصّ والقارئ</b>
168	توطئة
170	أولا : مفاهيم التلقي و مصطلحاته
170	1- مفهوم جمالية لتلقي
171	2- المتلقي عند هانس روبرت يابوس
175	3- مصطلحات نظرية التلقي :
175	3-1 أفق التوقع Horizon d'attente
175	3-2 المسافة الجمالية Distance esthétique

## فهرس

175	Lieux vides	4-3 الفراغات الفجوات
176	Le lecteur implicite	5-3 القارئ الضمني
176		4- التفاعل بين النص والقارئ
176		1-4 - علاقة القارئ بالنص الإبداعي
177		2-4 - استراتيجيات القارئ في النص وبناء المعنى
179		<b>ثانيا : تجليات حضور القارئ في رواية " شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج</b>
179		<b>1- القارئ الضمني</b>
179		1-1 ضمير المفرد المتكلم
181		2-1 الشخصية
182		3-1 السجل النصي
182		4-1 السياق القرآني
183		5-1 السياق الأسطوري
185		6-1 السياق التاريخي
186		7-1 السياق الثقافي
187		<b>2- الاستراتيجيات النصية</b>
187		1-2- تحطيم البنية الزمنية
189		2-2 التجليات المكانية
191		3-2 صورة البطل
193		<b>ثالثا: مقارنة قرآنية وفق منهج التلقي لقصيدة"أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" ليوسف وغليسي" :</b>
193		1- اللغة الشعرية المستخدمة
194		2- التعجب كمفارقة
/		<b>الفصل الرابع : مستويات قراءة النص</b>
201		<b>تمهيد :</b>
202		<b>1- مبادئ ومسلمات</b>
202		1-1 تحليل محايت
202		2-1 تحليل بنيوي
203		3-1- تحليل الخطاب
203		<b>2- مستويات التحليل</b>
203		1-2 المستوى السطحي
203		أ - مكوّن سردي
203		ب - مكوّن خطابي

## فهرس

203	2-2 المستوى العميق
204	3- النموذج العاملي
204	1-3 - المحايثة Immanence
205	2-3- الاختلاف Différence
205	3-3 - المربع السيميائي Carré Sémiotique
206	3-4 - الملفوظ السردّي Enoncé Narratif
206	3-5- الكفاءة و الأداء Compétence et Performance
207	4- محاور الترسيمه العامليه
207	1-4- محور الرغبه
207	4-2- محور الإبلاغ
207	4-3- محور الصّراع
207	5- العوامل في النموذج العاملي
207	1-5- التات والموضوع Sujet et Objet
207	2-5- المرسل والمرسل إليه Destinateur et Destinataire
208	3-5- المساعد و المعارض Adjuvant et Apposant
208	6- مفاهيم النظرية الغريماسيه
208	1-6 الخطاطه السرديه Schema narrative
208	2-6 - التحريك Manipulation
208	3-6- الكفاءة Compétence
209	4-6 - الإنجاز Performance
209	5-6 - الجزاء Sanction
209	7- البرنامج السردّي Programme narrative
211	8- التجليات الدلاليه في روايه تفتست لعبد الله حمادي
211	أولاً: المكون السردّي و الخطابي في الروايه
211	I- الخطاطه السرديه Schema narrative



فهرس

211	1 - التحريك Manipulation
212	1-1 عامل الذات البطل "أخموت والموضوع الهجرة (الهروب)
215	2-1 عامل الذات "تفنست" والموضوع "المرأة (اثبات وجودها) "
216	3-1 عامل الذات "أخموت" والموضوع "عالم الاستعمار"
216	1-1-1 - قبل اندلاع ثورة التحرير 1954
218	2-1-1 - أثناء الثورة عام 1955
220	2- الكفاءة compétence
220	* عامل الذات أخموت والموضوع الهجرة (الهروب)
221	3- الإنجاز: La performance
222	* إنجاز عامل الذات أخموت وكشف التحول
222	4- الجزاء Sanction
226	<b>II- المستوى المنطقي الدلالي</b>
226	1- المربع السيميائي
226	2 - المربع 1
226	3 - شرح المربع 1
227	4 - المربع 2
227	5- شرح المربع 2

## فهرس

228	ثانيا : صحوة الغيم لعبد الله العشي من الروية الاستشرافية إلى التجاوز - مقارنة سيميائية-
228	تمهيد
228	I - تعدد السمات
228	1- السمة الطبيعية
228	1-1- الصحو
233	1-2- الصبّاح
236	1-3- الغيم ( الغمام )
240	1-4- الماء
246	2- السمة المنطقية
246	1-2- الزمن
247	2-2- اليأس والتفاؤل
249	3- السمة العرقية
249	1-3- الاغتراب
250	2-3- الانتماء
250	3-3- عشق الكتابة / القصيدة
253	II - التشاكل السيميائي
253	1- التشاكل اللساني
253	1-1- التشاكل التركيبي
256	1-2- التشاكل التطابقي
257	1-3- التشاكل الصوتي
259	2- التشاكل المرجعي
260	3- التشاكل البلاغي
262	III-التناص السيميائي
262	1- التناص الديني
264	2- التناص الأسطوري
267	خاتمة
275	قائمة المصادر والمراجع
291	ملخص البحث
294	ملحق بالمصطلحات
299	فهرس الموضوعات

**RÉPUBLIQUE ALGÉRIENNE DÉMOCRATIQUE ET POPULAIRE**  
**MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE**  
**SCIENTIFIQUE**  
**L'UNIVERSITE LARBI TEBESSI -TÉBESSA-**



**FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES**  
**DEPARTEMENT DE LANGUE ET DE LETTRES ARABES**

**Thèse présentée en vue d'obtention de Doctorat de Science en lettres arabes**

**Branche de la critique et des études linguistiques et littéraires**

**Option : Critique et Methodes**

**Théorie du texte, chez les critiques Algériens**

**(Waciny Laredj , Youcef oughlissi, Abd Allah Hammadi, Abd Allah El Achi )**

**Présenté par :**

**Sous la direction:**

**Dr. GHERIBI SALAH**

**Zouari Ridha**

**Membres du jury :**

N°	Nom et prénom	Grade scientifique	Université d'origine	Qualité
1	Rais Rachid	Professeur	Université Larbi Tébessi -Tébessa-	President
2	Gheribi Salah	Professeur	Université Larbi Tébessi -Tébessa-	Encadreur et rapporteur
3	Oulâa Saleh	Professeur	Université Badji Mokhtar – Annaba-	Examineur
4	Ailane Omar	Professeur	Université Abbès Laghrour – kenchela	Examineur
5	Benghnissa Nacer Eddine	Professeur	Université Mohamed khider – Biskra	Examineur
6	zerfaoui Omar	Professeur	Université Larbi Tébessi -Tébessa-	Examineur

**Année universitaire: 2018 /2019**