الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات — قسم اللغة والأدب العربي

شعرية النص الغائب في رواية (رمل الماية) لـ"واسيني الأعرج"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ليسانس في اللغة والأدب العربي

تخصص الأدب العربي

إعداد الطالبتين: — إشراف الأستاذة:

- بن لعريبي راضية — فهيمة زيادي شيبان
- وادي سهيلة

السنة الجامعية : 2011 / 2012

قال الله جلّ جلاله

" وَ قُلْ رَبِّ زِدْنِي عِلْمَا "

قرآن کریم.

"دعاء"

" اللّهم علّمنا بما ينفعنا و انفعنا بما علّمتنا و زدنا علمًا "

" اللّهم لا تجعلنا نُصاب بالغرور إذا نجحنا و لا باليأس إذا أخفقنا ،و ذكرنا أنّ الإخفاق هو التجربة التي تسبق النجاح "

اللّهم إذا أعطيتنا نجاحا فلا تأخذْ تواضعنا ،و إذا أعطيتنا تواضعا فلا تأخذْ اعتزازنا بكرامتنا "

" ربنا تقبل دعاءنا "

شكر و تقدير

نتقدم بخالص الشكر و فائق الاحترام و التقدير إلى الأستاذة المحترمة " فهيمة زياد شيبان " التي لم تبخل علينا و أعانتنا بقدر الإمكان بتوجيهاتها و ملاحظاتها الدقيقة و القيمة.

كما نتقدم بالشكر الخالص إلى الأستاذ " منير بن الديب " و الأستاذ " لقان إبراهيم " ،الذين ساعدونا كثيرا و لم يبخلوا علينا طيلة إنجازنا للمذكرة ،كما نشكر كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد.

و بفضل الله تعالى و بفضل من ذكرنا و كذلك تعاوننا تم إنجاز هذا العمل الذي نتمنى و لو بقليل الرصيد المعرفي لمن يطلع عليه.

شكرا.

راضية ــ سهيلة

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

إن القارئ العربي ، رغم الإختلاف في مستواه الثقافي ،ورغم التفاوت في مرجعيته الفكرية ،إلا أنه أثناء دراسته للعمل الإبداعي و الأدبي بصفة خاصة ،يتخذ موقفا من بين إثنين : إما القراءة العادية السطحية ،و اما القراءة الشعرية التي تغوص في أعماق النص الادبي لتكشف كل ما رمت له روح الأديب المبدعة ،ذلك أن أول ما يشد انتباهنا أثناء القراءة ،هو ذلك الزخم من النصوص المتداخلة في متنه ،و الذي لا مفر منه مهما حاول المبدع الإنعزال عنه ،فلا يمكن أن، نتصور عملا إبداعيًا جديدًا كل الجدّة ،ولا نصًا أدبيا لا يحتضن في طياته نصوصا غائبة.

ولا ريب أن النص الروائي المعاصر عرف جملة من التلاقحات الثقافية ،و التفاعلات النصية على المستويين التشكيلي و الدلالي ،فكان انفتاحه على أكثر من صعيد ،انفتاح على النص الأسطوري ،والتاريخ ،انفتاح على التجربة الصوفية ،و على أنواع الخطاب النثري كالأمثال و الحكم ،و نصوص النثر و الكلام اليومي ، بالإضافة إلى القرآن الكريم ،و الحديث النبوي الشريف اللذين شكلا المرجعية البكر للأديب الجزائري القديم و المعاصر على السواء ،و قد أعاد أدباؤنا المعاصرون كتابة هذه النصوص تبعا لوعي كل أديب بقوانين الكتابة الروائية و كفاءته في القراءة و التوظيف للنص المخزون في ذاكرته .

و هكذا كان اختيارنا لمصطلح << النص الغائب >> من بين كل تلك المصطلحات النقدية التي كتب لها الذيوع و الإنتشار الواسع في العالم العربي و الغربي فهو وليد مصطلح "التناص الذي قالت به أول مرّة " جوليا كريستيفا " فالنص الغائب هو تلك النصوص المستترة التي تحتجب وراء ستارالنص الحاضر فلا تبوح بأسرارها إلا للقارئ الكفء الذي يقدر قيمتها .

و من ثم وقع اختيارنا على رواية " رمل الماية " "فاجعة الليلة السابعة بعد الالف "للكاتب الجزائري " واسيني الأعرج " .

و ما أغرانا كثيرا على اختيار مثل هذا الموضوع الذي لن تكون متعته مأمونة العواقب – لمبتدءات مثلنا – هو علاقة الكاتب الوطيدة بالتراث ،و استنطاقه له استنطاقا إبداعيا أكسب الرواية شعرية ساحرة ،فالكتابة أصبحت الآن قراءة ثانية تنحو باتجاه نص ثانٍ يظل مرتبطًا بالأول ،لكنه يمنح لذلك لغة واصفة توازي اللغة الإبداعية ممّا يعطي للبحث دينامية كبيرة يصنعها الجدل القائم بين طرفي معادلة (التراث – الحداثة) الذي لم يحسم بعد .

و ظاهرة " التناص " أو إعادة كتابة النصوص الغائبة على تراكمها في فضاءات النصوص لدى الكاتب " واسيني الأعرج " تحمل خصوصيات فنية و جمالية و يكتنفها غموض عميق يعدنا وعدًا صادقا بالمعنى و المغزى إذا نحن لم نقف عند حدود الظاهر ،و رحنا نافذين في الأعماق نتساءل و نحلّل ما انطوت عليه من دلالات و أبعاد ، هذا ما ألح علينا بالتساؤل عن : مفهوم الشعرية ؟و عن ماهية النص الغائب ؟و المظاهر التي يتمظهر بها النص الغائب في النص الحاضر؟ و مستويات توظيفه فيه؟

فكيف تعامل " واسيني الأعرج " مع النصوص الغائبة و ماهي طرق توظيفه لها في النصوص المقروءة ؟ و هل استطاع نصّه الروائي <<رمل الماية>> أن يتميز بإنتاجيته للمعنى؟

وعلى غرار هذا عنونا بحثنا "شعرية النص الغائب" في رواية "رمل الماية" "لواسيني الأعرج".

للإجابة على هذه التساؤلات ،سيتكىء هذا البحث المتواضع في نسيج خيوطه على مصادر و مراجع تنير له الرؤية ،و تغنيه بالآراء التي تعزز نتائجه.

فالمصادر تتمثل في الرواية " رمل الماية ،فاجعة الليلة السابعة بعد الألف " كمصدر أساسي نستقي منه المادة المدروسة ،و لجأنا إلى مراجع تفاوتنا في استعمالها حسب أهميتها لعلّ من أهمّها :" مفاهيم الشعرية " لـ " حسن ناظم " ،" نظرية المنهج الشكلي " لـ " تزفيتان تودوروف " ، "في الشعرية " لـ " كمال أبي ديب" و كتاب " التناص: السرقة الأدبية و التأثر " لعبد الستار جبر الأسدي ،و كتاب "علم النص" لـ " جوليا كرستيفا " ، و كتاب "نظرية التناص" لـ " محمد عزّام " ،و كتاب " تحليل الخطاب الشعري " لمحمد مفتاح "،و كتاب "لخليل موسى" " قراءات في الشعر العربي المعاصر " و غيرها و لا شك أن هذه الكتب ستفتح بعض ما هو مستغلق من المفاهيم المتعلقة بموضوع البحث.

و لقد فرض علينا الموضوع تقسيم البحث إلى مدخل و فصلين و خاتمة و ملحق .

يمثل المدخل خلفية معرفية نظرية تعين القارئ على توسيع مداركه حول موضوع "الشعرية " باعتباره موضوعا حديثا ، فتناولنا مفهوم الشعرية عند العرب و كذا عند الغرب ،كما تطرقنا لأصول الشعرية و علاقتها و مواضيعها لإعطاء نظرة أوضح للشعرية .

ثم إنتقلنا إلى الفصل الأول " ماهية مصطلح النص الغائب " كان هذا الفصل بمثابة الرؤية التي تنير للقارئ ،و تأخذ بتلابيب فكره و وجدانه لفهم طبيعة "النص الغائب" قبل التوغل في حيثيات النصوص ،وهذا من خلال الوقوف عند مفهومه (لغة و اصطلاحًا) ،و مظاهره و أنواعه و مستويات توظيفه (المستوى الإجتراري ،الإمتصاصي ،الحواري) ،هذه الأخيرة التي يستعين بها الباحث في تفكيك نسيج النص.

أما الفصل الثاني " دراسة البنى السردية في الرواية "،و فيه سنتطرق إلى نظرة عامة حول رواية " رمل الماية " من حيث توظيفها للبنى السردية ثم إلى الدراسة التحليلية للبنى السردية للرواية من شخصيات و زمن و مكان و لغة ،متناولين تجليات النص الغائب في متن الرواية (النص الديني ،التاريخي ،الشخصيات التاريخية...).

لننهي البحث بخاتمة تحوي مجمل النتائج التي ستفضي إليها الدراسة ،و ملحق يضم مضمونًا أو ملخصًا شاملا لرواية " رمل الماية " و نبذة عن حياة الكاتب " واسيني الأعرج " .

و قد سعينا إلى الإستعانة بالمنهج المناسب لفتح فضاءات أوسع للشرح،و منح إمكانية أفضل للتحليل و التفسير وهو المنهج البنيوي مستفيدين من نتائج الدراسات البنيوية ،و خاصة ما تعلق منها بالسرديات التي هي فرع كبير من " الشعرية " مركّزين في ذلك على البنية السردية للرواية التي بين أيدينا .

و إن كانت ثمة صعوبات تذكر فإنها بالدرجة الأولى مشكلة الحصول على المراجع لغيابها عن رفوف المكتبات خاصة ما يلامس منها جوهر الموضوع بصفة مباشرة ، كما نسجل صعوبات أخرى بمقاربة رواية " واسيني الأعرج " التي لا تتأتى إلا بالإطلاع الواسع على آثار الكتاب و الروائيين العرب منهم و الغربيين و خلفياتهم المعرفية ،بلغاتهم الأصلية و هذا ما يستعصي على باحثات مثلنا لا نزال نرتاض على البحث و نسعى لإمتلاك أدواته .

و نأمل أن نكون بهذا البحث . الذي لانزعم له الكمال . قد أسهمنا في دفع مسار الدراسات النقدية المتعلقة بالرواية ،و التحسيس بقيمة إنتاجها عرفانًا . على الأقل . بمكانتها الأدبية المشهود لها بها.

كما لا يفوتنا أن، نتقدم بخالص امتناننا ،و عظيم شكرنا للأستاذة المشرفة " فهيمة زيادي شيبان " التي كانت تتتبع هذا البحث بملاحظاتها الدقيقة ،و توجيهاتها الصائبة حتى استوى على الصورة التي انتهى عليها.

مدخل نظري

أولا : مفهوم الشعرية

أ ـ عند النقاد الغرب

ب عند النقاد العرب

ثانيا : الأصول و المواضيع

أ ـ أصول الشعرية و مواضيعها

ب علاقات الشعرية

مدخل نظري

مدخل نظري

أولا :مفهوم الشعرية

" الشعرية " Poetics مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته، ويعود أصل المصطلح في أول انبثاقه – إلى أرسطو[1] ، أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من انه ينحصر في إطار فكرة عامة تتخلص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع ، ويبدو أننا نواجه من جهة أولى مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة ، ونواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية ويظهر هذا الأمر في التراث النقدي العربي أكثر جلاء، إن الجهة الاولى تتخلص في مفهوم الشعرية العام (البحث عن قوانين الإبداع) وقد إتخد مصطلحات مختلفة منها شعرية أرسطو ونظرية النظم للجرجاني، والأقاويل الشعرية المستندة إلى المحاكاة والتخيل عند " القرطاجني"، أما من جهة تانية فتتخلص في النظريات التي وضعت في إطار مصطلح الشعريةذاته مع إختلاف التماثل equivalanceعند " جاكبسون R.jakobson "ونظرية الإنزياح Deviation عند " جان كوهين " j.cohinونظرية الفجوة :مسافة التوتر عند" كمال أبو ديب".

إن إشكالية المصطلح تبدو محيرة في نقدنا العربي، وربما يكون النقد الغربي متجاوب إلى حد ما -لهذه الإشكالية عند أرسطو حين سمى كتابه ب) (poetika)فن الشعرأو (في الشعرية)

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصل والمنهج والمفاهيم ط1، بيروت الحمراء، 1994، ص 13.

كما هو شائع الآن في النقد الغربي وقد جاءت من بعده المحاولات تجعل المصطلح ذاته أما في تراثنا النقدي فإننا نواجه – كما أسلفنا – مصطلحات مختلفة وربما نواجه المصطلح نفس(الشعرية) إلا أن مفهومها مختلفا كما تعنيه الشعرية بمعناها العام.

عند النقاد الغرب:

1 – تودوروف:

يكشف مصطلح " الشعرية "الكثير من الإلتباس نتيجة تعدد معاينه وتنوع تعريفاته، الأمر الذي دفع بعض الباحثين إلى القول بأن العثور على تعريف موحد لهذا المصطلح " صور أشبه بالعثور على حجر الفلاسفة" .[1]

[1] مشري بن خليفة: بناء القصيدة في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير، معهد الآداب واللغات العربية، جامعة الجزائر 1990، ص 30.

والحديث عن الشعرية في كتابات " تودوروف "و "رومان جاكسبون "و"جان كوهين "في العصر الحديث، لا يعني ذلك أن الشعر من المفاهيم الحديثة فقد تعرض لها " أرسطو "في كتابه " فن الشعر "حيث يرى" أن الشعرية هي علامة العبقرية المميزة " .

يأتي " تودوروف "في طليعة المهتمين لهذا الكتاب، حيث عده عامة أساسية لتأسيس عالم الشعرية بوصفه علما مموجا لا يمكن ضبطه بقواعد معينة أو جاهزة، لأن" الشعرية "تخضع إلى عالم التعبير فمن الصعوبة لمن كان وضع تعريف معين لها...،"ذلك أنها ليست في أحد معانيها، الا بلاغة جديدة" [2] كما يقول "جيرارجينات " كما أن منافدها وأنشغالتها تكاد تكون مختلفة من حيث زاوية النظر والانشغال، كما أن هناك خيارات حديثة تزيد إحياء مفهوم عام للبلاغة يدمج الشعرية ضمنه وتكون الشعرية عند هذا التيار الحديث المعرفة الشمولية بالمبادئ العامة للشعر.

"إن الشعرية عند " تودورف " تتحدد من خلال جميع نتاجه في النقد النظري والتطبيقي وتأسيسه لموضوع الشعرية في النصوص الأدبية، ينبع أساسا من المفهوم الإجرائي للخطاب الأوربي وخصائص، ومكوناته السنوية والجمالية " [3]

وقد إعتمد في تحليله للخطاب الأدبي على عضاءات المنهج البنيوي حدث أن عبر ذلك بقوله "نستطيع تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام حسب إرتباطها بالمظهر اللفظي عن النص أو التركيبي أو الدلالي" .[1]

---

[2] شكري المبحوث: الشعرية، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990.

[3] مرجع سابق:ص236

بيد أن هذا التقسيم الذي اعتمده " تودوروف "في الدراسة الأدبية ليس من الجديد في مجال الدراسات البلاغية القديمة وهذا التشابه في التقسيم هو في حقيقة الأمر تشابه شكلي يحمل في جوهره الكثير من الفوارق.

ويدعو " تودوروف "إلى استعمال مفهوم الخطاب الأدبي بدل الأدب، أو العمل الأدبي وذلك لاعتبارات غير أدبية، وتحديد مفهوم الخطاب الأدبي يساعد على إبراز الخصائص التي تحيزها عن غيرها " [2]

إن الخطاب الأدبي في نظر " تودوروف"، " خطاب انقطعت الشفافية عنه معتبرا أن الحدث اللساني العادي هو خطاب شفاف نثري من خلال معناه، ولا نكاد نراه في ذاته، بينما الخطاب الأدبي يتميز بكونه ثخنا فني شفاف يستوقفه هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو إختراقه[3]"

وفي المقاربة النقدية التي قام بها " تودوروف "للخطاب الأدبي نجده يميز بين موقفين اولهما يرى في النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة ويعتبر كل نص معين تجليا لبنية مجردة.

هذا وقد تحدث" تودوروف" عن شعرية القراءة، أو التلقي حيث أشار إلى عناية الشعرية بإنتاج النص وتلقيه، فالقراءة تغدو لنفسها مهمة وصف نظام النص الخاص وهي تستخدم وسائل متطورة للشعرية تحدد معنى النص حيث لا تستطيع مقولات الشعرية أن تستنفذه.

---

[1] ينظر :عثمان الميلود،شعرية تودوروف،دالر العيون المغرب ،ط1 ،1990،ص16

[2] تزفيتان تودوروف"نظرية النهج الشكلي"،نصوص الشكلانيين ،تر ابراهيم الخطيب،بيروت،لبنان،ط1982

[3] مرجع سابق ،ص،31،32

وما نخلص إليه هو أن جوهر الشعرية عند " تودوروف "يقوم أساسا على خاصية البحث الأدبية، يحث في أدبية الخطاب الأدبي وفي منأى تام عن سائر الخطابات الأخرى فلسفية كانت او إجتماعية أو تاريخية او نفسية، إنه البحث عن أدبية اللغة في صورتها الإستراتيجية، بل البحث عن شعرية لا تعترف بسلطة المحدود، شعرية الإنفتاح عن أفق المستقبل، انها مقاربة باطن النص لا ظاهره، باطن البحث عن المعاني الثانية المتولدة من تعليم اللغة كفن قول جديد لم يقل من قبل، وهو قول الخطاب النوعي وما يتطلبه من إستراتيجية جديدة في التلقي فإن " تودوروف "انتقل من التأسيس لشعرية النص إلى شعرية التلقي.

وثمة ملاحظة أساسية لابد من إدراجها في هذا السياق وهي " :ان العمل الأدبي في أطروحات "تودوروف "لايمثل دوما موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي حيث أن هذا العلم لايعني بالأدب الحقيقي"[1] .

بل بالأدب الممكن و بعبارة أخرى يعنى ذلك " الخصائص المجردة التي تصنع قراءة الحدث الأدبي أي الأدبية " [2] هذه الأدبية تتولد مما يقع في نظام اللغة عن خلخلة و إضطراب يصبح هو نفسه نظاما جديدا لما فيه من انزياحات تتحقق بموجبها الأدبية ، وبالتالي تخرج الأديبة عن نطاقها السطحي إلى خطاب يتميزبنفسه،له استقلالية.

و عموما قد سعى " تودوروف" " todorov إلى حصر الشعرية في ثلاث تعريفات هي:

---

[1] نور الدين السيد : الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، أطروحة دكتوراه ، قسم اللغة و الأدب ، جامعة الجزائر 1994 ، ص 25

[2] حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ترجمة شكري المبخوث و رجاء سلامة ، دار توبقال للنشر ، ط 1989 ، ص 23 .

1 كل نظرية داخلية للادب.

2– الإختيار الذي يمارسه كاتب ما من بين كل الإمكانات الأدبية الممكنة) في إطار النظام الموضوعاتي ، وغط التركيب و الأسلوب ...الخ و في هذا السياق يمكننا الحديث عن شعرية " هوجو hugo " .

3–السنن أو القوانين المعيارية " codes normatifs المؤسسة من طرف مدرسة أدبية معينة و مجموع القواعد التطبيقية التي يصبح استعمالها عندئذ إجباريا.

غير أن الشعرية ستستبعد المعنيين الآخيرين و ستحافظ على المعنى الأول ،فالشعرية انطلاقا من الإختيار المعتمد ، تقترح إنجاز مقولات تسمح بالقبض في آن واحد على وحدة و تنوع كل الأشكال الأدبية و كل عمل فردي لن يكون إلا مساهما في إبراز المقولات، المعنى أنه لن يصبح إلا مجرد حالة حقيقية تمثيلية و ليس حدا نهائيا.

إن موضوع الشعرية سيكون مؤسسا عن طريق الأعمال المحتملة و الأعمال المتحققة على حد سواء ، يقول " تودوروف » : " ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية ، فما تستنطقه الشعرية ، هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي ، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة و عامة و إنجاز من إنجازاتها الممكنة ، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعني بالأدب

الحقيقي ، بل بالأدب الممكن و بعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص التي تضع فرادة الحدث أي الأدبية »[1]

كما أن الشعرية لا تتوخى التأويل الصحيح للأعمال الأدبية كعلم للأدب، مع أنها تملك طموحا علميا في التناول " : لأن موضوع علم ما ليس هي الوقائع المعزولة و إنما القواعد التي تعمل على تفسيرها " [2].

و عليه فإن الشعرية تتخذ موضوعاتها الوسائل التقنية الكفيلة بتحليل الأعمال الأدبية باعتبارها خطابا أديب يؤسس المبدأ الذي يولد عددا يحصي من النصوص ، إذن الشعرية مبحث نظري تغذية الأبحاث التجريبية و تلقحه دون أن تؤسسه ، كما تعد مقاربة للأدب" مجردة " و" باطنية "في الآن نفسه . [3]

و بهذا ستكون الشعرية في معناها العام الدراسة المنهجية التي تقدم على نهوج علم اللغة للأنظمة التي تنطوي عليها النصوص الأدبية ، فهدف الشعرية هو دراسة " الأدبية " أو اكتشاف الأنساق الكامنة التي تحدد أدبية النصوص ، واكتشاف الأنساق الكامنة التي تحدد أدبية النصوص، واكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ في العملية التي يتفهم بها أدبية النصوص ، فهي تسعى إلى البحث عن قوانين الخطاب الأدبي و غلى وضع نظرية عامة مجردة ومحايثة للأدب.

---

[1] عبد العزيز حمودة ، المزايا المحدبة من النبوية إلى التفكيك ، عالم المعرفة ، عدد 221 ، مايو 1997 ، ص 214 ، 215
[2] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي ، ط 2 ، 1993 ، ص 15 .
[3] تريفيان تودوروف ، الشعرية ، مرجع سابق ص 23 .

إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها و جهة أدبية، فهي إذن تشخيص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي بغية تأسيس علم الأدب ، وقد تحقق ذلك نتيجة ازدهار الأبحاث الشكلانية من جهة ، والأبحاث اللسانية التي قدمت الأدوات اللازمة القادرة على تجنيب التحليل الأدبي للسقوط في الأحكام المعيارية من جهة ثانية.

إن الفضل الأكبر يرجع إلى الشكلانيين في تحديد مصطلح الشعرية الحديث ، فقد نبهوا إلى أن وظيفة النقد لا تمتثل في الحديث عن الأدب أو النصوص الأدبية الفردية بل عن أدبية هذه النصوص كما برهنوا على نجاعة المقاربة المحايثة و رفضوا كل المقاربات الخارجية مبرزين عدم صلاحيتها في العثور على قوانين الخطاب ، فليس هناك أي أهمية ترجع الخطاب الأدبي و لحياة الكاتب و لظروف إنتاج الخطاب فالمرجع الأول و الأخير هو الخطاب الأدبي فقط.

كما أن علم الأدب بالنسبة لهم مدعو إلى الاستقلال بموضوعه و إلى تشذيبه من التحليلات النفسية و الاجتماعية و غيرها ، إذ كان يريد الوصول إلى هذه الأدبية ، إلا أن المشكلة تتأتى من كون النص الأدبي يعد مشكلة مشاعة بين جميع العلوم الإنسانية ، تتقاسمه دون أن تندرج ضمن علوم الأدب و هذا ما أشار إليه " تودوروف " حين قال " : إن الشعرية ليست الوحيدة في إتحاد الأدب موضوعاتها " [1].

[1] تزيفيان تودوروف ، الشعرية ، مرجع سابق ص 27 .

مع إشارته إلى انها قد تجد في كل علم من هذه العلوم عونا كبيرا مادامت اللغة جزءا من موضوعها ، و تتكون العلوم الاخرى التي تعالج الخطاب أقرب أقربائها علما.

و الأمر نفسه يؤكده إيخنباوم B. Eikhenbaum حين يقول " : إن ما يميزنا في نظرية المنهج الشكلي " la théorie de la méthode formelle" هو تلك الرغبة في إبداع علم أدبي مستقل انطلاقا من الصفات الذاتية للأدوات الأدبية ، ولقد طرح و مازال يطرح تأكيده أساسية مبدأ مفاده أن موضوع " objet " العلم الأدبي أن يكون دراسة الخواص النوعية للموضوعات الأدبية ، التي تميزها عن أي مادة أخرى ، ويعطي " جاكبسون " لهذه الفكرة في الشعر الروسي الحديث la " poésie modereneruse "، صيغتها النهائية ، أن موضوع العلم الأدبي ليس الأدب بل الأدبية " literaturmost "أي ما تجعل من عمل ما عمل أدبيا.

و يحدد هذا البحث عن الخواص النوعية ، موضوعه بتمييزه عن علوم أخري قريبة منه و ذلك باستخدام مجموعة من الحجج " arguments " تتكرر باستمرار في الدراسات التي تنسب نفسها إلى النص.

يظهر إذن أن رغبة الشعرية هي وضع تصور منهجي واضح و مضبوط يستطيع الإجابة عن أدبية العمل الأدبي ، وتقديم الأدوات الضرورية التي تبعد التحليل الأدبي من السقوط في الإرتباك و إصدار الأحكام المعيارية ، وذلك بإقتراح مجموعة من الصيغ و القوانين التي تفصله عن النقد ، وهو ما يشير إليه بارت barthes بالقول " : يمكننا أن نقترح اسم(علم الأدب) أو الكتابة لإطلاقه على"

النقد الأدبي" لإطلاقه على ذلك الخطاب الآخر الذي يتجشم صراحة و على مسؤوليته ، نية إعطاء الأثر معنى محددا " [1].

فالنقد يرتبط بالنصوص الإبداعية ، ووظيفته هي وصفها ، ارتكازا على تحويل اللغة إلى أداة تفسيرية و تنويعية و توجيهية في الوقت نفسه ، الأمر الذي كان يسقطه في أحايين كثيرة في الأوصاف المعيارية المرتبطة بالأحكام القيمية و الكمالية الضيقة ، في حين أن الشعرية تتجاوز الأعمال الأدبية سعيا وراء القبض على خصائص الخطاب الأدبي " : بداية ، ماتقوم الشعرية بدراسته ليس الشعر أو الأدب و إنما شاعريته " " و الأدبية " ، فليس العمل الفردي هدفا نهائيا في حد ذاته و إذا ما توقفنا عند هذا المؤلف أو ذلك " هما ذاك إلا لكونه يسمح بإظهار خصائص الخطاب الأدبي بشكل جلي ، لهذا فإن الشعرية مدعوة إلى أن لا تدرس الأشكال الأدبية الموجودة سلفا ، ولكن أن تدرس مجموعة من الأشكال المفترضة.

انطلاقا من الأولى " : ما يمكن أن يكونه الأدب أكبر مما هو موجود ، فالشعرية هي في الآن ذاته أقل و أكثر إلحاحا من النقد ، إنها لا تدعي تسمية معنى عمل ما ، لأنها تريد أن تكون أكثر صرامة من التفكير النقدي " [1].

2- رومان جاكبسون :

---

[1] رولان بارت : النقد و الحقيقة ، ترجمة ابواهيم الخطيب ، /مجلة الكرمل ، عدد 11 ، 1994 ، ص 09 .
[1] تزفيتان تودوروف ، الشعرية ، مرجع سابق ص 28 .

يمثل " رومان جاكبسون " فصيلة نقدية متميزة في التأسيس لعلم الشعرية ، ولقد لعب " رومان جاكسبون " دورا أساسيا في تطوير هذا المفهوم ، حيث ربطه بمفهوم الشعرية بعد أن قام بدراسة تحليلية لمقومات الرسالة الشعرية ووظائفها الست كشف بشكل خاص عن أهمية مفهوم القيمة المهيمنة للوظيفة الشعرية.

و يطرح " جاكبسون " تعريفا موجزا للشعرية " : "يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها للدراسة اللسانية لوظيفة الشعرية ، في سياق الرسائل اللفظية عموما ، وفي الشعر على وجه الخصوص" [2] ، هكذا يحاول " جاكبسون " أن يكسب الشعرية نزعة علمية ما ، من خلال ربطها باللسانيات حتى تكون اللسانيات منهجية للأشكال اللغوية كافة ، و الشعرية تستمد المنهجية في معالجة الأشكال الشعرية ، وعلى الرغم من أن تعريف " جاكبسون " للشعرية يوحي بأن نظريته تهتم بالخطاب الأدبي من خلال هيمنة الوظيفة الشعرية أو تراجعها في الخطابات الأدبية ، إلا أن النظرية ذاتها لا تصلح إلا لمعالجة الشعر.

و من اللافت للإنتباه أن " جاكبسون " قد ظل مخلص للأثر اللساني حتى في تأسيسه للأسلوبية البنيوية ، بل ظل مطالبا بأن تعرف الشعرية باتجاهاتها المتباينة من حقول المد الألسني ، و إذا كانت الشعرية تتخذ وتتواشج باللسانيات تارة و بالأسلوبية تارة أخرى ، فإنها تتظافر بالمنطق نفسه بموضوع السيميولوجيا ، الموضوع الذي اعتبر العلامة في المنجز النصي إشارة سابحة في فضاء من اليم الدلالي .

---

[2] روما ن جاكبسون ، قضايا الشعرية ، ص 85 .

ويتضح ذلك جليا في تساؤل " جاكبسون " عن تجلي الشعرية فيقدم لتساؤله جوابا مفاده أن " الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ، ولا انبثاقا للانفعال و تتجلى في كون الكلمات و تركيبها و دلالتها و شكلها الخارجي و الداخلي ليست مجرد إعارات مختلفة عن الواقع بل لها وزنها الخاص و قيمتها الخاصة" [1].

و مهما يكن من أمر هذه العلاقات التي تربط حقل الشعرية بحقول معرفية أخرى ، فإن الشعرية عند " رومان جاكبسون " تتأسس على مجموعة من العناصر إذا ما. تظافرت بعضها البعض فإنها تعطينا في النهاية محصلة مفهوم الشعرية ، فقد تحدث " جاكبسون " عن مكونات هذا المفهوم.

إن مفهوم الشعر عند " جاكبسون " هو : التشديد على المراسلة لحسابها الخاص " فالشعر ليس كلاما عاديا ، أي أنه لا يحيل إلى شيء خارجي بقدر ما يتمحور حول مادته مؤكدا ذلك الى كثافة اللغة الشعرية عندما تكون كل العناصر المستعملة في البنية ضرورية لفهم المرسلة بمجملها ، وما يعتقده " جاكبسون " هو ان " : محتوى مفهوم الشعر غير ثابت ، ويتغير مع الزمن....." [2] .

هذا هو مفهوم الشعر عند" جاكبسون" ، فهو لا يعرف الشعر كما يعرفه الأدباء بوصفه:

"صيغ كلام مفعمة بشحنات الشعور و بوارق الفكر ، بل يعرفه بأسلوب جديد " [3].

---

[1] فاطمة الطبال : النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون ، رسالة ماجستير ، معهد اللغة و الأدب العربي جامعة الجزائر .
[2] بسام قطوس : إستراتيجية القراءة التأصيل و الإجراء النقدي ص 202 .
[3] فاطمة الطبال : النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون ، رسالة ماجستير ، ص 76 .

لقد تحدث جاكبسون عن موضوع الشعرية الذي هو تمايز الفن اللغوي و اختلافه عن غيره من الفنون الأخرى ، وعما سواه من السلوك القولي ، وهذا ما يجعل الشعرية مؤهلة لموضع الصدارة في الدراسات الأدبية.

و الشعرية تبحث عن إشكاليات البناء اللغوي و لكنها لا تقف عند حد ما هو حاضر و ظاهر من هذا البناء في النص الأدبي و إنما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي و ضمني ، و لذلك فإن كثير من الخصائص الشعرية لا يقتصر انتماؤهما على علم اللغة إلى نظريات الإشارات ، أي إلى علم السيميولوجيا العام.

لقد تعمق" جاكبسون" في دراسته الوظيفية الشعرية ، فقد رأى أن هذه الوظيفة تدخل في لغة الأطفال الأولى يحاول أن يتكلم بعبارات تمتلك قافية و إيقاعا ، وهكذا بدأ عمل الوظيفة الشعرية ووظيفة ما وراء اللغة عند الطفل في مرحلة متقدمة من اكتساب اللغة.

و تبقى هيمنة الوظيفة الشعرية في الشعر الموزون الذي درسه جاكبسون مع ملاحظة اعتنائه بالوظائف الثانوية الأخرى ، فهو لم يشغل بصيغته الوظيفة الشعرية خارج الشعر الذي اتخذه مادة تطبيقية، إن المنطقة الشعرية التي رصدها" جاكبسون" تتجاهل كثيرا الأنواع الفنية المكتوبة الأخرى التي تتوفر على الوظيفة الشعرية ، وربما تكون " قصيدة النثر "أشد شاخص يقف إزاء فرضية" جاكبسون" و كذلك الأمر مع بعض الكتابات الصوفية العربية ، ولا يقتصر نقد تطبيقات جاكبسون على هذه الزاوية فحسب فالوظيفة الطاغية في شعريته أوقعت تطبيقاته " في شيء من الميكانيكية العقيمة في إغراقه بالوصف الأسلوبي الذي يقوم رصد إحصائي شامل لكل أبنية النص النحوية و

البلاغية و كل تركيباته اللغوية ، مما جعل بعض دراساته مجرد بيانات إحصائية كما يتضمنه النص من هذه التراكيب التي يفترض "جاكبسون" أنها تشرح لنا أسباب الإبداع الفني " [1].

لقد اعتنى" جاكبسون" بالصورة الشعرية و بعلاقتها بالسياق بهدف تفهم النص و تفهم بنيته الكلية و تبقى الغاية الأصلية كما يقول جاكبسون " : من تحليل النص التوصل إلى معرفة علم الشاعر و رؤيته و تفاعله مع العالم و موقفه منه " [2].

إذا كانت الموسيقى في تصور" جاكبسون" غير قادرة على التعبير عن أي شيء كان سواء كان ذلك شعرا أو تصرفا أم حالة نفسية ... فإن التعبير لم يكن أبدا صفة ملازمة للموسيقى ، إلا أن" جاكبسون" كان من المهتمين بالحركة النغمية (الإبداع) في القصيدة أو لا سيما في دراساته الأسلوبية و هذا ما صرح به" عدنان حسين قاسم " [1].

من خلال ما تقدم نخلص أن الشعرية عند "جاكبسون" قد تأسس في فضاء لساني و في شعرية و أسلوبية و سميولوجية بامتياز بل هي شعرية بنيوية أحيانا أخرى ، ولا نتعجب من هذه الفصائل المنهجية التي ارتدتها شعرية" جاكبسون" لأن صاحبها قد ولد شكلانيا ، وكان من أقطاب حركة براغ ، ثم أصبح فيما بعد شكلانيا ، فأسلوبي في تأسيسه للأسلوبية البنيوية و الشعرية عند" جاكبسون " هي خلاصة لمجموعة من الماهيات الجزئية المرتبطة بعالم الشعر ، هي اتحاد بين

---

[1] ينظر : حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 33 .
[2] ميشال زكرياء : مباحث في النظرية الألسنية و تعليم اللغة ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1985 ، ص 173 .
[1] ينظر : عدنان حسين قاسم ، الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ص ، 140 .

عناصر التواصل و الغموض و اللغة و الصورة و الموسيقى و ما إلى ذلك من العناصر الأخرى ، و برغم الإنتقادات الموجهة" لجاكبسون" فيما يخص الوظيفة الشعرية و عناصر التواصل و ثنائية التأليف و الإختيار ، إلا أن" جاكبسون" يبقى واحدا من أهرامات النقاد المحترفين للتأسيس للشعرية العربية الحديثة.

ب-عند النقاد العرب :

1- كمال أبي ديب :

إن التحديد المبدئي الذي يطرحه " أبو ديب " بمفهوم الشعرية أو مفهوم الفجوة ، أي مسافة التوتر ، يحيل على مفهوم الإنزياح عند " جان كوهين " ، وذلك عن طريق تحول المكونات الأولية من نص السياق لتكون دلالة على الشعرية ، بيد أن " أباديب " و من خلال مفهوم الفجوة ، مسافة التوتر ، يلغي الإمتياز الذي يحظى به الشعر من النثر ، فليس النثر معيارا للشعر ، إنهما أصلان متوازيان .

و ما يؤكد عليه " أبى ديب " من خلال مفهوم الفجوة ، مسافة التوتر هو مبدأ تنظيم لا يعني سقوطها أو أصوليتها أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم ، وما يعنيه " أبي ديب " بالقيمة الموضوعية هو القدرة على خلق بنيات فكرية أو رؤى متميزة.

يشير " كمال أباديب " في تأسيسه لمفهوم الشعرية ، الفجوة أو مسافة التوتر ، يستند في ذلك إلى مفهومي نظريتين هما العلائقية و الكلية ، فالشعرية خصيصة علائقية ، أي أنها " : تجسد في

النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سعاتها الأساسية أن كلا منها يمكن ان يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا ، في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات و في حركته المتناسقة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها " [1].

و يوصف الإرتباط بين مفهوم العلائقية و مفهوم الكلية بأنه ضروري ، فالشعرية تتحدد بوصفها بنية كلية ، ولا تحدد على أساس ظاهرة مفردة ، تستنبط من الوزن أو القافية أو التركيب و لهذا فالتحديد هنا تحديد بنيوي متواشج ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص على مستويات كافة.

و قد أشار " أبي ديب " إلى أن شعريته هي شعرية لسانية فهو يعتمد على لغة النص أي مادته الصوتية و الدلالية ، مثلما هو الشان في الحكم على الشعرية عند " جان كوهين " و الواقع أن" أبا ديب " لم يكتف في تحديد الشعرية على البنيات اللغوية فحسب بل تجاوزها إلى " مواقف فكرية أو بنى شعرية أو تصورية مرتبطة باللغة أو التجربة أو بالنية العقائدية (الإيديولوجية) أو برؤيا العالم بشكل عام" [2].

و هذا ما جعلنا أمام شعرية غير لغوية ، على الرغم من انها تعاني عبر لغة النص نفسه غير أن كل البيانات التي تتعلق برؤيا العالم تمد زيارات نصية غير متعلقة بخصوصية النص اللغوي ، وربما تكون قد اوقعت " أبي ديب " في وضع محير ، بين اجتزائية مخلة لمفهوم الشعرية وشمولية لهث وراءها أبا ديب و لم يطاوعها كما سيتضح لاحقا.

---

[1] كمال أبوديب في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط 1 ، 1991 ، ص 35 .
[2] كمال ابو ديب : في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط 1 ، 1991 ، ص 35 .

و كخلاصة لمفهوم الشعرية عند " كمال ابي ديب " يمكن القول انه حاول جاهدا تنمية منهجه التحليلي البنيوي السيمائي ، خاصة خلال مفهومي : العلائقية و الكلية و مفهوم التحول و هو يرى أن " : الشعرية هي وظيفة من وظائف ما يسميه الفجوة أو مسافة التوتر (لأن لغة الشعر دلائليا ، لغة تتجسد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة ، وهذا التنظيم حين يخلق (فجوة مسافة التوتر) على درجات مختلفة بين السعة و الحدة بين اللغة الشعرية وبين اللغة اللاشعرية" [1].

و هنا نلاحظ كيف أن " كمال أبي ديب " يولي أهمية خاصة لما أسماه بالفجوة أو مسافة التوتر ، وهي في منظوره النقدي ميزة " شعرية " ، لذلك فإن خلخلة الوزن لا يؤدي في نظره إلى انعدام الشعرية ، والذي يؤدي إلى غيابها هو التقاء الفجوة ، مسافة التوتر و حجته في ذلك هو أننا حتى و ان وفرنا الوزن ظلت الشعرية غائبة ، وما يخلق الفجوة ومن ثمة الشعرية عند كمال أبي ديب:" هو المخروج بالكلمات عند معانيها القاموسية المتجمدة ، و الجمع بين المتنافرات الشعرية "بهذا المعنى ليست خصيصة تجانس أو انسجام و تشابه وتقارب ، بل نقيض ذلك كله ، اللاتجانس و الإرتخدام و اللاتشابه و اللاتقارب هو ما يميزالشعرية و يطبعها بطابع خاص ، ذلك لأن الأطراف السابقة تعني حركة العادي المتجانس ، المألوف (النثري) ، أما الأطراف الأخرى فتعنى نقيض ذلك أي الشعرية ، و أحسن ما نختم به حديثنا عن " كمال أبي ديب " ، هو ذلك التحديد العميق لمفهوم الشعرية الذي أصبحت بموجب نهجي في التفكير و طريقه و رؤيه في معاينة العالم بكل اوجاعه ، والقول لكمال أبي ديب ، " الشعرية ليست قضية شكلية أو لعبة تمنح جواز سفر لدخول عالم الشعر ، لقصائد او عصور

[1] المرجع السابق ، ص 58 .

تحولت اللغة فيها إلى زخرف ، الشعرية لا تتسلخ عن المصير الغنساني ، عن الرؤيا ، عن البطولة تبني الغنسان و مشكلاته و أزماته، الشعرية و الشعر هما جوهريا نهج في المعاينة ، طريقة في رؤويا العالم و إختراق قشرته الى باب التناقضات الحادة التي تنسج نفسها في لحمتها و سداه " [2]

2- عبد الله الغدامي :

تحدث "عبد الله الغدامي " عن الشعرية في سياق حديثة عن الحداثة ، وقد جاء حديثه عن الشاعرية مرتبطا بشعرية القراءة أو التلقي ، مؤكدا في الوقت نفسه على انفتاح النص الشعري وعلى انفتاح القراءة ، وقبل الخوض في مختلف تجاعيد هذه المفاهيم ، نشير إلى أن الحداثة لا تتصف بالتزحزح فحسب ، و إنما تتصف بالتعميم و الشمولية فهي تحوي بداخلها عددا من المصطلحات تتعقد في خيط تصاعدي ، ينبثق من العتبة السفلى ، وينتهي بالطرف الأقصى للعتبة العليا ، وبين الأدنى و الأقصى تقبع أسئلة موقدة ، و جدل لايكف عن الصدام ، والحداثة تعرف نقطة الإنتهاء ، منفتحة على فضاءات واسعة لا يعرف الإنغلاق إليها سبيلا ، ولعل هذا ما يجعل الغذامي يقول " : ليس هناك نص كامل لأن ليس هناك واقع كامل، وستظل النصوص مفتوحة كإمكانيات لمعان لم تأت بعد " [1]

لقد تحدث " عبد الله الغدامي " عن الشعرية حديث تكسوه رؤية نقدية استهلت عطاءها النقدي من روح الحداثة ، وقد تجلى ذلك في إطلاقه لمصطلح الشاعرية ، وهي عنده لا تقتصر على دائرة الشعر فحسب ، بل عممها إلى درجة وصف اللغة الأدبية في المستويين معا،الشعر والنثر.

---

[2] كما ل ابو ديب : في الشعرية ص 38 ، ص 123 .

[1] عبد الله عبد السلام حمود : إشكالية الحداثة ، محاولة لوعي المصطلح و المرجعية و التقنية مجلة علم الفكر ؟، المجلس الوطني للثقافة و العلوم و الأداب ، الكويت ، مج ، ع ، 1978 ، ص 71 – 72 .

و قد عرفها بأنها" : الكلمات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه هادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب، مثلما هي تحليل داخلي له " [2] .

والشعرية في تصور" الغدامي" مثقلة بروح التمرد وعنصر الإدهاش تهوى كسر كل مألوف منتهكة القوانين العادة، مما ينتج عن ذلك تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم، أو تعبيرا عنه او موقفا منه، إلى أن تكون في نفسها عالم آخر، ربما بديلا عغن ذلك العالم [3]، إنها سحر البيان والعصا السحرية التي تملك قدرة خارقة إلى تحويل الواقع إلى الحلم عن طريق الخيال والرؤيا.

وقد توجد الشعرية في نصوص غير أدبية، فهي ليست حكرا على النص الأدبي لكنها تستأثر به، لأنها سبب تلقي النص أدبي، وبدونها يحظى النص بصحته الأدبية، وهي ضوء هذه الشاعرية تتعمق ثنائيات الإشارات، وتتعم بالحركة الداخلية، بهدف إخراج مخزونها الذي يمكنها من إحداث أثر انعكاسي يؤسس للنص بنية داخلية تملك مقومات التفاعل الدائم من حيث أنها بنية ذات سمة شعولية، قادرة على التحكم الذاتي بالنفس مؤهلة للتحول فيما بينها، قد تولد عدد لا يحصى ولا يعد من الأنظمة (الشعرية) فيها حسب قدرة القارئ على التلقي، وبهذا تكون الشاعرية متعرجة وزنبقة. إنه القول بالشعرية البنيوية القائمة على مبدأ الشمولية أو الكلية، والتحولات والضبط الذاتي، وفي هذا السياق يتحول النص الأدبي إلى بنية كلية، أو شبكة من العلامات تحكمها علاقات بين القارئ والنص، وربما يبدو الفرق واضحا بين النقد والقراءة، فإذا كانت كلمة النقد تحمل حكما منطويا على النص، فإن كلمة

---

[2] عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية.، ص 23.
[3] المرجع نفسه، ص 26.

قراءة تحمل كافة الإحتمالات، ومن ثم فالقراءة مسار في فضاء النص فليس للنص معنى مفرد، وثمة تعدد في التاويل وإن يكن ثمة قراءة أكثر وفاء من قراءات أخرى، على الرغم من أنه يوجد قراءة تامة الوفاء.

والقارئ في ضوء هذا التصور عند " الغدامي "قارئ، لا يستهلك النص فحسب، وغنما يشارك بقواه العقلية والوجدانية في صناعة النص وانتاجه، كما تكون القراءة محكومة بالعقل الذي يضبط توجهات العاطفة وتكون العاطفة التوجه الإنفعالي المتقن، وليس المفرط في عملية تلقي النص الأدبي [1] .

فالقارئ هو الذي يعيد إنتاج النص من جديد والقراءة هي كتابة ثانية على كتابة أولى، تمثل الكتابة الأولى وجودا شكليا للنص، في حين أن الثانية تمثل وجودا فنيا لعالم النص الادبي، ولما كان انبثاق القيم الجمالية في النص الأدبي يتطلب قراءة خلاقة، من هذه الزاوية منحت للقارئ سلطة الريادة في تتبع دلالات النصوص وانسجامها ولا نهائيتها.

مما تقدم من نصوص يكشف لنا أن الشعرية عند " عبد الله محمد الغدامي "هي شعرية الإنفتاح والتساؤل، إنفتاح مس النص الإبداعي من حيث دلالات متعددة والقراءة من حيث هي طرائق متنوعة وتختفي الحداثة وراء هذا النوع والتعدد، الحداثة في قيامها على الدهشة ونبذ العادة والإنفتاح والتساؤل والحرية، والتمرد، وقد تحولت هذه الخصائص إلى طعم جديد قدم من خلاله الغدامي صياغة

---

[1] مرجع سابق ص 24-25.

جديدة لفسيح الشاعرية، تخضع بدورها إلى مجموعة من التحولات غير أنها تبقى مكتفية بذاتها، وهو الأمر الذي يجعل الشعرية تحتاج إلى قارئ يفجر علامتها الإشارية، وهذه العلامات ذات دلالات لانهائية، وهو الأمر الذي يجعل الشعرية متموجة وزئبقية.

"إن الشعريات مهما تعددت وتنوعت فإن مرجعها كلها هو الخطاب الأدبي نفسه، فتنوع المفاهيم في ضوء وحدة المرجع أمر مفيد للأدب" [1] ومن هذا فإن كل شعرية حتى في إطار إختلاف المفاهيم تكشف جانبا من جوانب الشعرية، فتشير بصيرتها النقدية في ضوء ماقلناه من أن النقد عمل تراكمي دائم التصور وغير متغلق على نفسه، مثل الفن، هؤلاء يقوم على البرهان العلمي والمنطقي، ومن أفاد من المنطق والعلم، ويتجسد ذلك في قول " الغدامي "بفاعلية القراءة وسلطتها على النص : "الشعراء يسرقون به ماتبقى منا واخيلتنا، وليس لنا ان نسترد حقنا من سارقه، فتحول النص إلينا عن طريق القراءة، ....وكل قراءة بذلك تصبح قراءة صحيحة، لأنها ليست سوى أثر (دعوة) الطفل إلى أمه [2]

ولعل هذه القراءة الحرة التي أسسها" الغدامي "لا تتقيد بالسباق، وإنما تكمن الحرية في تفسير تلك الشفرة، كأن القراءة هي محاولة للبحث عما يحدثه ذلك النص المقروء من أثر في نفسية المتلقي وبهذا المعني فلا وجود إطلاقا لشيء إسمه القراءة الصحيحة أو القراءة الخاطئة ولا شيء إسمه (المعنى الثابت)، وإنما كل قراءة لنص هي وصف نقدي لفهمها النص أي وصف العلاقة.

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، س9.
[2] عبد الله الغدامي، مرجع سابق ص 26.

وإذا كانت العناصر المشكلة المادة الشعرية تتمثل في العادات والأفعال والأخلاق وما ينزل في سياقها مما له علاقة بالمحتوى الأخلاقي والمعرفي للشعر، فإن ما يشكل عناصر الصورة يستقطبه التخيل أو المحاكاة والوزن واللحن أحيانا، وإلى جانب اهتمام الفلاسفة بالمحتوى الأخلاقي للشعر نلحظ اهتمامهم أيضا بخواصه الصورية، ويكفي أن مفهوم الشعر لديهم ومهمته تتحدان بالاستناد إلى فكرة المحاكاة والتخيل الذان يتزحمان أحيانا إلى معنى الصور البلاغية، وإذا كان مرد الشعرية في القول بحسب رأي الفلاسفة إلى الأخراج الصوري للمعنى أو إلى تشكيل المواد المعنوية، بفعل ما ينطبع عليها من آثار التخييل والوزن واللحن أحيانا فإن ذلك كله قائم على وعي بإرتداد الشعر إلى بنية لغوية مخصوصة، ولقد تمثل أدراك الفلاسفة لخصوصية هذه البنية إلى الإقرار بالتنوع في استعمال اللغة استعمالا فيه العدول ما يجعل اللغة تتم على أمر من مقصد.

وعلى الرغم من ان الشعرية تشكلت بوصفها فرعا نظريا من فروع المعرفة حديثا فقط، إلا أن لها تاريخا طويلا والتفكير النظري في الأدب يبدو ومتلازما مع الأدب ذاته، ويمكن أن يفسر هذا بميل النص الأدبي ليكون موضوعا لذاته، " وفي الغرب بدأت الشعرية منذ العصور القديمة اليونانية، وعلى أي حال، كان قد تشكل مظهر مشابه للفكرة في الوقت نفسه أو حتى في وقت مبكر في الصين والهند" [1].

ثانيا : الأصول و المواضيع :

[1] أرسطو طاليس: في الشعر، عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة بيروت، لبنان، ط2، 1973، ص 85.

أصول الشعرية :

يمكن الانطلاق نحو تأسيس خلفية تاريخية تكون موجزة ومقتضبة، وإذا كان المعنى الشائع للخلفية التاريخية هو الاستقراء الشامل لتاريخ موضوع الدراسة ومتعلقاته، وبدقة لا تغفل شيئا، فإن بموضوع -قيد الدراسة - لا يتوفى هذا المعنى للخلفية التاريخية، ولهذا سيكون الاهتمام منصبا على التنقيب عن الأصول الفلسطينية عند كل من " أفلاطون "و"أرسطو "عند الغرب وعند كل من " الجرجاني 471 "هـ أو 474 هـ (و"حازم القرطاجني684) "هـ(، وكذا التنقيب عن الأصول النقدية والبلاغية واللسانية للشعرية ، فقد أشار " أفلاطون "مند القديم إلى هذه الماهية بالمنطق نفسه وربط " أرسطو "في تحديه للشعرية بين الشعر والنقد البشرية أو الإنسانية، وهذا سيتضح فيما يأتي:

لقد عرف " أفلاطون "الجمال بأنه :الشيء الذي تكون به الأشياء جميلة جميلة "[2] يمثل هذا التعريف نقطة الارتكاز الأولى التي قامت عليها ماهيات الشعرية في أطروحات الارتكاز النقاد العرب و الأجانب ، وحتى الشعراء النقاد تأثروا بهذا التعريف في تحديدهم لماهية الشعر الماهية التي طعموها بمبادئ أخرى مستوحاة من مجهول النص الشعري فغذا حديثهم عن الشعرية حديث مغايرا لأطروحات الفلاسفة و مهما كانت طبيعة هذا التغاير يظل التعريف الأفلاطوني بمثابة الشمعة المضيئة التي أضاءت ليل الشعرية بمفهومها الحداثي .

---

[2] ينظر تيزفيتاز تودروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار تروبقال، المغرب، ط2، 1990،ص 36.

و إذا كان " أفلاطون " قد قدم لنا تعريفا عاما و نسبيا للشعرية فإن الفلاسفة المسلمين قد ارتدوا بالشعر إلى طبيعة النفس البشرية ، و الشعر في تصورهم هو وليد الفترة الإنسانية ، ولا يختلف الفلاسفة في أي شيء مع " أرسطو " في الارتداد بالشعر إلى هذه الغريزة الإنسانية ، وهنا تحول الشعر إلى ضرورة إنسانية بوصفه صدى لطبع الإنسان ، وقد دل الفلاسفة للانسجام و التوافق و الإيقاع ، ولما كانت هذه الخصائص تشكل حقيقة الشعر و هي مذكورة في الطبع صار لزاما الإقرار بأن الشعر غريزي ، ولعل هذا ما أشار إليه الفرابي في حديثه عن نشأة الشعر فيعتقد أنه يحصل « .. فهم من الصنائع القياسية ، صناعة الشعر لما في فترة الإنسان من تحرى الترتيب والنظام في كل شيء ، فإن أوزان الألفاظ هي لها رتبة و حسن تأليف و نظام بالإضافة إلى زمان النطق» [1]

و الشعر بهذا المعنى هو ممارسة جمالية تفرضها طبيعة النص البشري بحكم كونه محققا للانسجام و التوافق عبر الإيقاع ، و يحدث الانسجام من جراء التماثل بين المجالين ، فضلا عن غريزة المحاكاة التي بواسطتها يملك المرء القدرة على التقليد و من ثم الحصول على المعرفة فالفنان يبني عالمه في العمل الأدبي بموازة العالم الحقيقي .

و في إطار خلفية تاريخية غربية ، إقترح حديثا" أيرامس" نمدجة " typology" للنظريات الشعرية التي تفسر موقعها التاريخي أيضا ، أنه يبنى نمدجته على ما يسميه العناصر الأدبية المكونة للعملية الأدبية ، المؤلف ، القارئ ، العمل ، العالم ، و على تشديد أعظم أو أصغر تصنعه كل نظرية على اخذ هذه العناصر أو غيره ، والنظريات المبكرة التي غيرت بشكل أساسي بالعلاقات بين العمل و

---

[1] الأخضر جمعي : نظرية الشعر عند الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين ص 156 – 157 .

العالم ، هي النظريات المحاكتية " Memetie " و قد ظهرت في القرنين السابع عشر و الثامن عشر مذاهب جديدة كانت أكثر اهتماما بالعلاقة بين العمل و القارئ وهذه هي البرغماتية" pragmatie "، ووضعت الرومانسية التشديد على العبقرية الشخصية للمؤلف و هنا نستطيع أن نتحدث عن نظريات تعبيرية " expressive " و أخيرا مع الرمزية افتتح علم النظريات الموضوعية " objective "التي تصف العمل في ذاته من الطبيعي أن يبقى هذا التصميم تخطيطا.

إن أقدم كتاب يواجهنا بهذا الصدد هو كتاب" أرسطو فن الشعر" الذي ترجمه العرب القدماء أبو بشر من بنى يونس328) هـ (تحت عنوان ابو طيقا وينطلق ارسطو في كتابه من تحديد مبادئ أولية عامة و من ثم التدرج نحو جزئيات الموضوع.

و في الكتاب " عرض الشعر ليكون أعلى شكل للفن المنتج " [1]، لقد تمز أرسطو مفهوم الشعرية من مستواها الفلسفي و الوصفي إلى تصور آخر مخالف تماما و قد إنقسم النقاد بأرائهم إلى مجموعتين متقابلتين ، فمن وجهة نظر أولى ، أصبحت الشعرية مستقلة عن رغبات ومتطلبات المنظر ، وشددت على ماهية الشعر ، ومن جهة ثانية تشددت على ما يجب أن يبنى به الشعر من تلك المتطلبات و أن ينطلق مع مجموعة متصورة مسبقا من الأشكال و الموضوعات و أنماط الأسلوب و الوزن وتنظيم المضمون.

(1)) الأخضر جمعي ، مرجع سابق ص 162 .

لقد كان كتاب " أرسطو " في الشعرية كتابا في التمثيل) المحاكاة (عن طريق الكلام ، فهو يصف خصائص الأجناس المعتلة الملحمة و الدراما و لم يكن يتناول الشعر ، وصرّح" تودروف "أن موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو : التمثيل و ليس الأدب ، و لهذا فهو ليس كتاب في نظرية الأدب " [2]

يبدو أن شعرية أرسطو كانت اجترافا بكرّات مثلتها الشعريات التي بنيت بعدها ، وإذا كان الموجز السابق ينصب على قضايا لافتة للنظر ، فإن متابعة مفهوم الشعرية في الفكر النقدي و البلاغي العربيين ينصب أيضا على قضايا لافتة للنظر عن كونها ذرئ للتفكير العربي في هذا المجال و سنرى كيف هوالتواشج بين النظريات القديمة تتجاوز منها لتوحي بمعايير حديثة هي الثمرة الأنضج للتفكير النقدي الحديث.

إن محاولة استكشاف الجهد النقدي في تراثنا العربي ، و مواشجته مع النظرية النقدية الحديثة بل وجده منطويا على مفاهيم تعمل في صلب النظرية النقدية الحديثة ، إن هذه المحاولة لا تنطوي – ضرورة – على أي تعديل أو تهويل لذلك التراث ، وأشير تخصيصا إلى أن معالجة" عبد القاهر الجرجاني "و" حازم القرطاجي "للشعر تخترق الزمن لتدخل حقيقة مع المعالجات الحديثة له ، و ربما تكون محاولة الدخول هذه ليست فريدة عند بعض نقادنا المعارضين فالمسألة عامة تصل بتراث كل لغة.

---

[2] ينظر : هيسثر بوركر . ، الحداثة و ما بعد الحداثة ، ترجمة عبد الوهاب علوب ، مراجعة جابر عصفور ، منشورات المجمع الثقافية ، ط1 1995 ، ص 19 – 20 .

لقد كان النظم نظرية واضحة ناضجة، لتفسير الظاهرة الإبداعية عموما و إعجاز القرآن خصوصا، يقول " الجرجاني : "و أما نظم الكلم فليس الأمر في ذلك " [1] لأن المتلقي في نظام آثار المعاني ، وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس ، فهو إذن معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء و إتفق ، و كذلك كان عندهم نظيرا للنسج و التأليف و الصياغة و البناء و الوثن و التخيير و ما أشبه ذلك [2] .

ويزيد الجرجاني معنى النظم توضيحا فيقول " : ليس الغرض ينظم الكلم ، إن توالت ألفاظها في النطق ، بل إن تناسقت دلالتها و تلاقت في المنطق بعد أن ثبث أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض " [3].

و بصدد الشعر فإن أول ما يشار إله هو أن القرطاجي كان قد أنكر أن يكون كل كلام مقفى و موزون شعرا ، و أن يكون الشعر طبعا و حسب ن يقول موجها كلمه إلى شخص مفترض" وظنه أنه يحتاج في الشعر إلى أكثر من الطبع ، وبنيته انه كلام مقفى موزون شعر جماليته منه " [4].

أما عن تعريف الشعر لدى " القرطاجني " ، فقد كان تعريفا جديدا يتمثل في توظيف المحاكاة و التخيل داخل الشعر ، فهو حسب " القرطاجي" :" كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحببه إليها ، و يكده إليها ما قصد تكريهه ، لتخييل بذلك على طلبه أو الهرب منه ، ما

---

[1] مالكوم براديري و جيمس ماكفارالن : ما الحداثة (1890-1930) ، ص 27 .
[2] أرسطو طاليس ، مرجع سابق ، ص 90 .
[3] بيتر بروكر ، مرجع سابق ، ص 23 .
[4] كمال أبو ديب، مرجع سابق ، ص 50 .

يتضمن من حسن تخيل و محاكاة مستقلة بنفسه أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام ، وقوة شهرتة ، أو بمجموع ذلك ، و كل ذلك يتأكد ما يقترن به من أغراب ، فإن الاستغراب و التعجب حركة للنفس إذ اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها و تأثرها [1]. "

و إذا كانت بعض الشعريات و لا سيما البنيوية ، قد أهملت عملية التلقي ، فإن " القرطاجي " في إطار شمولية مقاربته ، نضع المتلقي حصرا و نسيء في مقاربة الشعر ، ليبحث عنصر التأخير من خلال التخيل ، ولم يكن التخيل منحصرا في عملية التلقي ، بل إنه مع المحاكاة شكل الفرضية الأرسطية التي انطلق منها " القرطاجي " و المتمثلة في " أن الشعر تخيل و محاكاة و التخيل هو " أن تتمثل للسامع من لفظ المشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه و نظامه ، وتقوم في خيال صورة أو صور ينفعل لتخيلها و تصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة الانبساط و الإنقباض [2].

لقد كان من أهداف " القرطاجي " الرئيسية إقامة علم الشعر مستفيدا بذلك من ثقافته الفلسفية ، حيث رأى إمكانية بمخض وجهات نظر جديدة من خلال شروح الفرابي و إبن سينا.

يمكن إقامة علم الشعر – إذن -بالجمع بين الأصول العربية و اليونانية ، ومراعات الإجمال في القوانين دون التفضيل في الأحكام ، ولكن أهم من ذلك كله عدم التباعد عن الشعر نفسه و بالتالي الحرص على صياغة القوانين غير مفارقة لطبيعة مادة العلم و خصوصيتها ، فقوانين الشيء

---

[1] إليوث : مقالات في النقد الأدبي ، ص 32 .

[2] عاطف فضول : النظرية الشعرية عند أليوث و أدونيس ، ص 24 .

و أصوله لابد أن يؤخذ من الشيء نفسه ، وإن كانت محايثة لطبيعته ، وتلك خطوة منهجية لا سبيل إلى تجاهلها في إقامة قوانين العلم ، وفي هذا المجال يقول حازم : «لامخرج على ما يقوله في الشيء من لا يعرفه ، ولا إلتفات إلي ذرية فيه ، فإنها يطلب الشيء من اجله و إنما يقبل رأي المرء فيما يعرفه »[1].

هذا و قد ألفنا وورود مصطلح الصناعة أيضا عند " بشر ابن المعتصم("ت210 هـ) في صحيفته المشهورة ، ثم استعمله " بن سلام الجمحي "(ت 23 هـ)إعتبر :"الشعر صناعة و ثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم ، و الصناعات و منها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان "[2] وقد شاع الإستعمال شيوعا كثيرا عند " الجاحظ " (ت 251 هـ) و هذا فضلا عن ورود المصطلح عند "قدامة بن جعفر " (ت 337هـ)، و " القاضي الجرجاني ""(ت 392 هـ) و ابن خلدون " (ت 808هـ) في مقدمته الرائدة ، هذا على سبيل الإيجاز لا الحصر ، وقدامة هذا الاستعمال إلى عناوين مؤلفات القدماء من ذلك كتاب " الصناعتين " لأبي " هلال العسكري (ت 462 هـ) وكتاب العمرة في صناعة الشعر و نقده " لإبن رشيق " (ت 450 هـ)، و"صبح الأعشى في صناعة الإنشاء "لأبي علي القلقشندي " (ت 721 هـ) . وتعد نظرية عمود الشعر أول صياغة للشعرية العربية ممثلة في المبادئ السبعة التي اتفق عليها النقاد العرب الأمدي و القاضي الجرجاني و المرزوقي ، وقد اعتبر الكثير من النقاد العرب المعاصرين أن نظرية و عمود الشعر ، تمثل النموذج الأكمل أو الصياغة

---

[1] ينظر عاطف فضول المرجع السابق ، ص 89 .

[2] ابن سلام الجمعي، طبقات فحول الشعراء ، دار المعارف ، القاهرة ، ص 07 .

النهائية للشعرية العربية القديمة ، وفي حين أن " عبد المالك مرتاض " يجعل من نظرية المعاني لدى "الجاحظ " أساسا في تحديد الشعرية الحقة ، بل أن " كل جملة في كلام الجاحظ الذي استشهدنا به يجب أن تمثل نظرية شعرية قائمة بذاتها [3]."

أما فيما يخص الأصول البلاغية فإننا نبدأ مع " عبد القاهر الجرجاني " الذي حاول أن يعيد الإعتبار إلى تلك التجارب الشعرية ، الحداثية التي كادت أن تغدو نسيا منسيا في نظرية عمود الشعر فيشير في البداية إلى أن الجرجاني قد تعامل مع مصطلح " الشعرية " من جماليات المعنى إذ " : ما في اللفظ لولا المعنى وصل الكلام إلا بمعناه على هذا لا تكون مزية الشعر إلا إذا أنتج حكمة و أدبا ، و اشتغل على تشبيه غريب و معنى نادر ، فإن طالب اللفظ ببعض حقوقه في المزية الفضيلة لم يعط سوى بعض المميزات العدولية ، كأن ينتمي على (الاستعارة) دون النظر إلى كيفية تحقق الصورة الإستعارية ذاتها من خلال الإمكانات النحوية فليس لمثل ذلك أهمية ، لوجود قناعة بظهور الأمور فأمثال من يتمسكون بهذا المنحى في فهم الشعرية " كمن يجلب المتاع للبيع إنما همه أن يروج عنه [1] ".

إن الشعرية عند " عبد القاهر " تكاد تنحصر داخل الخط الأفقي الذي تتردد فيه مفردات معجمية تربطها علاقات نحوية أما الناتج الكلي ، فهذا ما تتفق فيه أجناس القول من شعر بل يتفق فيه الناس من عام و خاص ، ومن ثم تصبح مقولة " الجاحظ " عن المعاني شيئا له قدامته الشعرية من

---

[3] عبد المالك مرتاض : بنية الخطاب الشعري ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ط 1995 ، ص 05 .

[1] عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، القاهرة ، ط 1 ، 1984 ، ص 252 .

حيث أنها تنفي اعتمادها وسيلة إجادة ، إنما الإجادة في كيفية إنتاجها صياغة مخصوصة ، ويرد "عبد القادر الجرجاني " على من ينتقضون الشعر ، بإفراج الإطار الدلالي الموسع من دائرة شعرية ، ليركز على حقيقة التكوين الداخلي الذي يتم الوصول إليه بالإعتماد على الخطين الرئيسيين خط المعجم و خط النحو ، فالأول يتعامل مع المفردات و الثاني يتعامل مع المركبات و يتحرى التحرك المعجمي للوصول إلى نقطة المواضعة و لم يغادرها إلى منطقة خارج دائرة أخذ صفاتها في " الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة ، لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض [2]"، والمزية في الكلام إنها تتحقق عند التأليف بإحسان الاختيار ، ومعرفة المواضع المناسبة و ما علق الشعرية عند " عبد القاهر الجرجاني " هو إسقاط محور الاختيار على عملية التأليف ، حيث ينشأ عن هذا الإسقاط مجموعة من الخطوط تكون شبكة كاملة من العلاقات شبيهة بقطعة النسيج التي تتحدد خيوطها أفقيا ورأسيا ثم تزداد فنيتها بالأصباغ والنقوش المختلفة بالموانع فالتحيز الذي ينصب على الخيوط أولا ، ثم يتصل بالمواقع ثانيا ، هو الذي يقدم الصورة النسجية على مستوى الشبه و الصورة الشعرية على مستوى الواقع.

و تبعا لذلك لا يمكن القول بوجود دوال شعرية بصيغة النسب و لم يتعامل " عبد القاهر الجرجاني " مع مصطلح الشعرية ، إنه مصطلح " النظم " ، وهو عنده ليس إلا حركة واعية داخل الصياغة الأدبية بالاعتماد على خط المعاجم و النحو ، حيث يسقط خط المعجم عموديا على خط النحو الأفقي ، ويكون من وراء ذلك ناتج دلالي ينتمي إلى الأدبية في عمومها . وخط النحو، فالأول

---

[2] المرجع نفسه، ص 370 .

يتعامل مع المفردات على الخطين الرئيسيين، خط المعجم وخط النحو، فالأول يتعامل مع المفردات والثاني يتعامل مع المركبات، ويتحرى التحرك المعجمي الوصول إلى نقطة المواضعة، ولم يغادرها إلى منطقة خارج دائرة اختصاصها،" فالألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة، لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض."[1] والمزية في الكلام إنما تتحقق عند التأليف بإحسان الإختيار، ومعرفة المواضع المناسبة وما خلق الشعرية عند " عبد القاهر الجرجاني "هو اسقاط محور الإختيار على عملية التأليف، حيث ينشأ عن هذا الإسقاط مجموعة من الخطوط تكون شبكة كاملة من العلاقات، شبيهة بقطعة النسيج التي تتحد خيوطها أفقيا ورأسيا، ثم تزداد فنيتها بالأصباغ والنقوش المختلفة الموانع فالتحيز الذي ينصب على الخيوط أولا، ثم يتصل بالمواقع ثانيا، هو الذي يقدم الصورة الفصيحة؟؟؟

على مستوى الشبيه والصورة الشعرية على مستوى الواقع وتبعا لذلك لا يمكن القول بوجود دوال شعرية وأخرى غير شعرية ولم يتعامل " عبد القاهر الجرجاني "مع مصطلح الشعرية بصيغة النسب أو المصدرية، حيث يستخدم مصطلح أخر بديلا لمدلول الشعرية، انه مصطلح النظم، وهو عنده ليس إلا حركة واعية داخل الصياغة الأدبية بالإعتماد على خط المحاجم والنحو، حيث يسقط خط المعجم لموديا على خط النحو الأفقي، ويكون من وراء ذلك ناتج دلالي ينتمي إلى الأدبية في عمومها.

---

[1] المرجع السابق، ص370.

وأثناء التنقيب عن الأصول اللسانية للشعرية لاحظنا في الباب الاول من هذا البحث استثمار النقد الإحترافي والذي يقصد مجموعة من الطرائق اللسانية، حتى غدت أطروحات النقاد المحترفين أطروحة لسانية، تكشف من أثر المد اللساني، في حقول النقد الأدبي ويتجلى ذلك في استثمار هذه الحقول بمبادئ قامت عليها اللسانيات في منشأها،وبدا ذلك أمرا حتميا على الشعرية، ولعل هنا ما أشار إليه" حسن ناظم "في قوله " :كان تعامل الشعرية مع اللسانيات مسألة حتمية ذلك أن الشعرية حقل ممزجي يقارب النصوص اللغوية،الأمر الذي يجعلها أكثر تماسكا مع منهجية اللسانيات [1]"

فاللسانيات تجد نجاعة كبيرة في تعاملها مع الشعرية لأن مهمة هذه الأخيرة هي مقاربة النصوص اللغوية الإبداعية.

تنطلق الشعرية في تحديد وتأسيس موضوعتها من علم السانيات ويبدأ والقاسم المشترك بين حقل اللسانيات والشعرية متجليا في اللغة، بوصفها مادة للمقاربة اللسانية أو الشعرية على حد السواء.

ولا بد من الإشارة إلى التداخل بين مفهوم الشعرية عند " رومان جاكبسون "واللسانيات، بل " إن مدخل جاكبسون إلى الشعر هو أساس مدخل لساني [2]"وعلم الشعر عند جاكبسون تمثل جزءا من الحقل العام للسانيات،وبوصفه شكليا تكمن اهتماماته الكبرى في محاولته لتفسير الوظيفة الشعرية للغة، غير أنه تابع ذلك في إطار أو سع لنظرية لغوية شاملة.

---

[1]: ينظر: رومان جاكبون: قضايا الشعرية، دار توبتال، المغرب، ط1، 1988، ص78.

[2] ترنس هوكز: البنيوية وعلم الإشارة، ذر الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 1986، ص70.

وإذا كانت الأدبية عند " رومان جاكبسون "تمثل موضوعا للشعرية فإن " الجوهري "في هذه المسألة هو جلاء موضوع الشعرية مبينا، ويعود جاكبسون ليعلق بين الشعرية، وقضايا البنية اللسانية ومن هنا يعد الشعرية جزء لا يتجرد من اللسانيات ومن البديهي أن نظرية جاكبسون في الشعرية ذات أسس عائدة للمدرسة الشكلية الروسية، فعبارة جاكبسون " إن شكل الكلمة لا يلاحظ إلا تردد في سباق النسق الألسني [3]"، هو المفهوم نفسه الذي صاغه " جاكبسون "في اسقطا مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف وان تغيرت صياغة "جاكبسون "لهذه المفاهيم إلا أن نظريته الشعرية بقيت مجرد فرضية شكلية في مبدئها الأساسي.

إن الشعريات ذات الإتجاه اللساني، والمتمثلة على وجه الخصوص في شعرية " جاكبسون تودوروف وجان كوهين "هي شعريات لقيت ضربات عنيفة من قبل النقاد ومن هؤلاء " حسن ناظم " الذي يرى أن الشعرية اللسانية فضلا عن عجزها عن تقديم النص الأدبي جماليا لم تستطع أن تطرح تفسيرا مقدما وموضوعيا للتفاوت الإبداعي الملحوظ حدسيا بين النصوص فالتحليلات الشعرية تتناول على صعيد واحد للنص الأدبي المعترف به بوصفه نصا ابداعيا منفردا.

و العجز الذي منيت به الشعرية في ثوبها اللساني لا يكمن في هذه النقائض فحسب، بل يكمن في عدم امتلاك رؤيا شعرية نقدية للعمل الأدبي ، هذه الرؤيا تقدم على حمله من الخصائص و العلائق يأتي في مقدمتها إدراك لا محدودية الشعر و الغموض و الفجائية و الرفض و الكشف و

[3] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص134.

التجاوز و النبؤة و الرؤية الفلسفية و الثقافية و المعرفة و الإبداع ، وما إلى ذلك من الخصائص الاخرى ، التي تحدث عنها الشعراء و النقاد العرب و في مقدمتهم" ادونيس "، إن أغفال هذه الخصائص هو الذي أدى بالشعرية اللسانية إلى هذا العقم و الجمود ، كما سنرى في محطات أخرى من هذا البحث ، ونكتفى في نهاية هذا المبحث بالقول أن التواشجات السالفة الذكر بين النظرية الشعرية و المبادئ اللسانية كافية على إصفاء صفة الموصوف اللساني على منطق الشعرية في فضائها الإحترافي.

أما أثناء التنقيب عن أصول النقدية فالواقع ان مصطلح الشعرية كمصدر صناعي ويستثني من ذلك " حازم القرطاجي "، الذي أتاح له اتصاله (aristote) معرفة و ذكر المصطلح في المنهاج في كتابه " : المنزرع البديع " ، وكذلك نشير إلى أن مسألة التعامل مع هذا المصطلح على صيغة النسب قد تكررت بكثرة في المؤلفات القديمة خصوصا البلاغية منها ، كقولهم الأبيات الشعرية ، المعاني الشعرية.

إن هذا الغياب في تردد مصطلح الشعرية في المعاجم أو المؤلفات القديمة ،لا يعني أبدا انعدام تردد مدلوله ، بشكل أو بآخرو لعل أكثرالمصطلحات قربا من مصطلح الشعرية هو مصطلح " النظم " الذي وصل به " عبد القاهر الجرجاني " إلى قمة النضج و الاكتمال والشمول ، و قبل إزاحة الستار عن مقولات " عبد القاهر الجرجاني " في النظم ، نود الوقوف عند مصطلح الصناعة الذي أخذ حيزا كبيرا من مقولات نقادنا العرب القدامى ، و هو المصطلح الذي سيفسر لنا مدلول الشعرية الكلاسيكية و السير بها إلى التبلور فيما سمي بنظرية " عمود الشعر " و يجب التنبيه أولا إلى أن "

أرسطو " هو أول من إستعمل إصطلاح " صناعة " في الشعر قال " : إنا متكلمون الآن في صناعة الشعراء و أنواعها" [1].

و قد تكرر وورد المصطلح في مواطن متعددة من الكتاب، و في نقدنا العربي القديم، روى عن عمر بن الخطاب أنه قال " : خير صناعات العرب أبيات يقدمها الرجل بين يدي حاجة" [2]

الموضوعات:

لقد تعددت مواضيع الشعرية وتداخلت علاقتها ، حتى شملت العديد من المجالات و المواضيع وفيما يخص تحديد موضوع الشعرية ، فإنها تسعى للكشف عن قوانين الإبداع في نبية الخطاب ، بوصفه نصا و ليس أثرا أدبيا [3]."

فالشعرية بخضوعها لنظرية الإنبثاق ، أي انطلاقا من النص ذاته كونه بنية متفتحة اكتسبت تعددية في استنباط القوانين و إثراء لمجالها ، ذلك أن النص مكتوم في الكلام ولإستنطاق هذا النص لابد من طرائق تختلف من نص إلى آخر ، ولهذا يصبح الحديث عن استنطاقات عدة لا استنطاق واحد .

يعني " جينيت " – في وجهة النظر السابقة - لا بالنص بل مايسميه " التعالي النصي" أي ما يجعل النص في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص [4]" وبهذا يدخل التعالي النصي ،

---

[1] حازم القرطاجني ، /منهاج البلغاء و سراج الادباء ، دارا لكتاب ، تونس ، ط 1 ، ص 28 .

[2] قدامة بن جعفر ، دار الكتب العلميين ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، ص 139 .

[3] علوش سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، الدار البيضاء ، ص 74.

التناص "entre textuality"و حسب " جوليا كريستيفا "هو التواجد اللغوي لنصوص الخطاب التي ينتمي النص إليها ، وفي هذا الإطار تدخل الأجناس و تحديداتها ، المتعلقة بالموضع و الصيغة و الشكل ، و يصطلح" جنيت " على المجموع (جامع النص) و في هذا السياق - ومن جهة أخرى " - ليس موضوع الشعرية هو مجموعة الأعمال الأدبية الموجودة ، ولكن الخطاب الأدبي نفسه كأصل مولد لعدد لا نهائي من النصوص [1] " .

الشعرية فرع من الدراسة النظرية ، غير أنه لا يشكل بها ، ومن بين مهماتها الأسمى يجب أن تزودنا الشعرية أولا بالإجابة على السؤال : ما هو الأدب ؟ بكلمات أخرى ، يجب أن نحاول إخضاع الشعرية لوسائل الوصف للنص الادبي ، هذا يعني أنها يجب ان تكون قادرة على تمييز مستويات المعنى بتعيين الوحدات و تساعده هذه المقولات الأساسية ، نستطيع أن نبدأ بدراسة أشكال ما ثابتة نستطيع أن نشرع بكلمات أخرى بدراسة الأنواع أو الأجناس ، ونستطيع أن ندرس قوانين التعاقب ، أي قوانين تاريخ الأدب.

و يبدو أن العديد من النقاد قد حاولوا تحديد موضوع الشعرية و من بينـهم " تودورف " ذاهبا إلى مصطلح " الأثر الأدبي " و الذي يقصد به إنتاج المؤلف الحقيقي أما النص فهو إنتاج القارئ الذي يوسع من أبعاده بالقراءة هاهنا ، إذن من المؤلف و نص للقارئ ، وطبقا لهذا ينفي ""

---

[4] مرجع نفسه: ص 75.

[1] المرجع السابق: ص 78 ، 79 .

تودووف " أن تكون ثمة إمكانية للأثر الأدبي أن يكون موضوعا للشعرية ، ذلك أن الأثر الأدبي عمل موجود ، وموضوع الشعرية هو العمل المحتمل أي العمل الذي يولد نصوصا لا نهائية.

و ما هو ممكن ملاحظته ، هو الاشتراك بصدد تغيير موضوع الشعرية بين " بارث و تودوروف " ذلك أنهما أطلقا العنان لعملية القراءة في إيجاد النص الأدبي و لا يوصف ذلك المعنى بأنه يقني وانما احتمالي، أو بالاحرى لا يوصف النص الأدبي ذاته كأنه يحمل معنى واحد و يجب أن يتواضع عليه ، بل أن النص ينوء بالمعاني الكامنة التي يقع كشفها على عاتق تطبيق مبادئ الشعرية على النص ، بيد أن نقطة الإختلاف بينهما "-بارت وتودوروف - " وبين "جينت " تكمن في أن " جنيت "يعالج موضوع الشعرية من وجهة نظر و على مستوى يبتعد .

التطبيقية التي تبناها " بارت " و " تودوروف " ، فجينت يرى أن " جامع النص " هو موضوع الشعرية ، وقد لوحظ أن مفهومه ، جامع النص ينحصر في وجهة تنظيرية شاملة على مستوى الأجناس الأدبية و صيغ التعبير و أضاف الخطابات ، نقطة الخلاف تتجلى و بعبارة موجزة في تميز موضوع تطبيقي و آخر تنظيري شامل ، يعني الأول بإجراء الشعرية بينما يعنى الثاني بدراسة خصائص متعالية و عامة تنتمي اليها النصوص جملة.

إن الشعرية إذن علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد ، و معايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة ، و أحيانا غير يقينية ، ومن ثمة فإن إعتبار و إعادة إعتبار التحديدات و التقسيمات الجمالية ، طوال التاريخ للحقل الأدبي ، يجعلها منقادين ثانية إلى التساؤل المثير الذي كان وضعه "

رومان جاكبسون " منذ عهد قريب في طلب كل شعرية ، وهو في أي شيء تنحصر أدبية الأدب "[1].

و على الرغم من التأرجح القائم في مسألة موضوع الشعرية " غير الواثق من نفسه " إلا أن غياب الشعرية يؤدي إلى مزالق و مخاطر كثيرة فليس بوسع الناقد أن يمارس حرفة علمية و منهجية حينها ، كما أنه – بالتأكيد – سوف يكون ذا أحكام سابقة لا تستند لإلى أسس منهجية وسيكون النقد في حالة غياب الشعرية مجموعة بديهيات عقلية كامنة و غير علمية[2] " .

و في شتى الأحوال، فإن حضور الشعرية هي – في الأخير – الحل الناجح للبداية في بلورة دراسات أدبية عملية تستأصل شرور الآراء الإنطباعية و الحدسية.

ب–علاقات الشعرية:

لا شك في أن الشعرية ومكسباتها لم تتوقع داخل الحقل ذاته، فالانتشار الواسع الذي شهده حقل الشعرية كان ذا جدوى واضحة كسرت نطاق الحقل ذاته ،لتسهم في إثراء التطورات النفسية والإجتماعية للأدب، غير أن المقترب النفسي والإجتماعي للأدب ليس هو الهد هنا وإنما من الضروري، أن تنصب محاولات ضبط العلاقات بين الشعرية وحقول موازية لها أخرى وصولا إلى

---

[1] ينظر : تودورف : نقد النقد :ترجمة د . سامي سويدان، بغداد ، ص 75 .

[2] مرجع سابق، ص72.

تعبير جلي للشعرية نفسها وإلى تشذ بيها من كل التدخلات بينها وبين هذه الحقول التي ربما تضفي عليها غموضا في أحيان معينة، وفي أحيان أخرى تشكل استكمالا لها.

إنه من المناسب البدء لمناقشة علاقة الشعرية الأدبية فهذه الأخيرة، من بين الحقول الموازية للشعرية الأكثر قربا لها.

والأدبية كانت أسبق في الظهور في عالم النظرية النقدية الحديثة من الشعرية.

إن المدلولات التي يلحظها " الدكتور سعيد علوش"لمفهوم الأدبية تتمثل في ما يأتي:

طابع ما هو خالص في الأدب أي ماهو شاعري مند بدايته

وليس موضوع علم الأدب، عند جاكيسون، هو الأدب، بل هو الأدبية أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا ويضعف من مبدأ السببية المباشرة بين ظروف الكاتب وإنتاجه الادبي، مما سمح بتفسير واقع الإنتاج، لا بالإنتاج ذاته.

والمصطلح مقياس يخص النصوص الأدبية وحدها.

وتعرف الأدبية في النظرية السيمائية للأدب، " بكونها تسمح بتمييز كل نص أدبي بالنسبة للنصوص غير الأدبية في دراسته الشكل بين الروس خاصة"[1].

[1] رولان بلوت: النقد والحقيقة، ترجمة ابراهيم الخطية، سنة 1984، ص 27.

إن مصطلح الأدبية وعلى مستوى المفهوم يتسم بالعملية، أو بالأخرى، كانوا ينحون منحنى علميا، ولهذا فهي ارهاص واضح و بين كما يسمى بـ (علم الأدب) وهذا الأخير أيضا من الحقول الموازية لحقول الشعرية، وهدف علم الأدب المفترض هو تحديد القوانين المجردة التي تمثل قاسما مشتركا بين الاعمال الادبية ولهذا فإن نسبة الادبية إلى الأدب، نفسه تشبه نسبة اللغة " langue" إلى الكلام" parole" بمعنيهما السوسيريين.

الأدبية إذن مفهوم مواز لمفهوم الشعرية في أهدافه ونوعا ما في طرائقه وعلى الرغم من صعوبة ضبط علاقتهما، وتمييز حدودهما، إلا أن الأدبية، تارة تتخلى عن كونها مفهوما نظريا مستقلا بتكون موضوعا لعلم الأدب، بالأحرى عن كونها مفهوما نظريا للشعرية، فإن نظرة دقيقة للإستراتيجية الشعرية، تظهر أن الادبية هي موضوعها الأكيد، فما دامت الشعرية تستنبط الخصائص المجردة في الخطاب الأدبي، وهي الخصائص هي التي تضفي على الخطاب أدبيته، أي أن الخصائص المجردة هذه هي الأدبية ذاتها فالشعرية تستنبط الأدبية.

الادبية في الخطاب، وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع على التوالي.

أما عن علاقة الشعرية بالأسلوبية، فإن المخاض الذي شهدته دراسة الخصائص اللغوية يتحمل الخطاب عن سياقه الاخباري إلى وظيفته التأثيرية و الجمالية ، فوجهته الأسلوبية هذه إنما تكمن في تساؤل عملي ذو بعد تأسيسي يقوم مقام الفرضية الكلية : " ما الذي يجعل الخطاب

الأدبي الفنى مزدوج الوظيفة و الغاية أن يؤدي ما يؤديه الكلام عادة ، وهو إيلاع الرسالة الدلالية .

" وتتحد الأسلوبية مع الأدبية ليتظافر معا ، في تكوين مصطلح واحد يضمها و يوحدها لم يتجاوزهما ، وهو مصطلح " poetics " [1] .

من هنا يتضح أن الشعرية تتمثل الأسلوبية ، بوصف هذه الأخيرة إحدى مجالات الأولى فالأسلوبية لخصائص القول في النص من دون العناية بالمتلقى ، كما أنها تقتصر على الشفرة من دون السياق و على العكس تسعى الشعرية إلى دراسة الشفرة لتأسيس السياق [2] .

و فضلا عن علاقة الشعرية بالأسلوبية و الأدبية ، حيث أن هاتين الأخيرتين أنتجتا معا مفهوما متكاملا ، إلى حد ما هو الشعرية تبقى بحاجة ماسة إلى حقل آخر استكمالا لاستراتيجياتها ذلك الحقل هو التأويلة .

و لابد من الإشارة غلى علاقة الشعرية بالجمالية ، وعلى الرغم من كون هذه العلاقة ضرورة ملحة ، ألا ان الشعريات ، وفي حدود معرفتنا لم تفحص هذه العلاقة فحصا دقيقا بل ألتفت بالإشارة إليها ، أما على مستوى إجرائها في صلب الشعريات فلا تعثر على محاولة تجاوزات الوصف المحض إلى تحديد جمالية النصوص الأدبية و إطلاق الأحكام القيمية عليها .

---

(1) الغدامي : مرجع سابق ص 82 .
(2) تودورف : الشعرية : ص 20 .

بيد أن الجمالية اتضحت مؤثرا بوصفها اشتراطا لابد منه لنجاح أي شعرية ، سواء أكان بنيويا أم لا ، ناجحا و مثمرا ، لابد من تفسير القيمة الجمالية للخطاب الأدبي و إذا فشل التحليل في أيجاد ذلك التفسير فإنه برهن على عدم جدواه .

و يسلط مع ذلك على المستقبل تأثيرا ضاغطا به ينفعل للرسالة المبلغة انفعالا ما [1] .

بوسع المدقق في بعض الشعريات أن ينكشف وجها من وجوه العلاقة بين الشعرية والأسلوبية ، فشعرية " جاكبسون " هذا المنحى الأسلوبي من خلال تحديد الوظيفة الشعرية واستغلاله للمعطبين اللسانيين ، محور الاختيار و محور التأليف ، وقد قيل و أن ياكسون يبدل كلمة "أسلوب" بكلمة " وظيفة.... شعرية " لاصطدامه بحقيقة تتلخص في أن دراسة الأسلوب غير ممكنة ما دام كل نص ينطوي على تركيبة الخاصة و الفذة ، حيث يستمد النص كل فعالية التأثيرية من هذه التركيبة ، وسوف يؤدي هذا الطرح إلى عدم إمكانية دراسة علمية تصنيفية تستند إلى الأسلوبية " [2] .و يبدو لي أن تعتبر خطي الأسلوبية في طريق علميتها أمر غير مؤكد على الأقل في تفحص طبيعية مرتكزات الأسلوبية نفسها ، تلك المرتكزات اللسانية التي صوب النص .

---

[1] الغدامي : الخطيئة و التفكير ، ص 18 .

[2] رولان بارث : النقد و الحقيقة ترجمة ابراهيم الخطيب 1994 ، ص 28 .

و الأدبية حسب " الغدامي " ، تجاري الأسلوبية ، و تتأسس دراسة اللأخيرة على الإختيار فتبحث عن أسباب بنية تركيبة ،معينة ، أو كلمة ما ، لا يعد من مهامها الرئيسية الأجوبة الدلالية.[3]

إن هذه الرؤية المتأخرة "لتودوروف" تصطدم مع ما طرحه " جان كوهين " ، في ضرورة الفصل بين مستوى التأمل العلمي للخطاب الأدبي و مستوى الاستهلاك الذي هو جمالي و ينحو " كوهين " في نظريته في الشعرية منحى تأمليا تاركا الإستهلاك كونه غير خاضع لتحليل وصفي و علمي ، وعلى هذا الأساس رفض ، تورتوب فراي أن تتطعن الدراسات الأدبية أي مجال للأحكام القيمية ، فلا يمكن عدم معرفة العمل الأدبي منطلقا للحكم القيمي فكلاهما (المعرفة و الحكمة) يأخذان اتجاهين مختلفين حيث يكون الحكم القيمي متجها نحو الذات التي تمارس معرفته هذه الدراسة ، وبعبارة اخرى فان المعرفة تتعلق بالأدب في حين يتعلق الحكم القيمي بالقارئ .

و يبدو ان من الصعب وضع مطابقة بين الجمالية فالشعرية قادرة على أن تبرهن على وجودها من خلال عناصره تحققها ، بينما لا نستطيع أن نحدد الجمالية من خلال عناصر غير الموجودة .

---

[3] مرجع سابق : ص 26 .

و الحكم على النص أو أي نص معين هو حكم بدني و جسدي ، و إن الدراسة التي تكشف عن شعرية نص معين لا يمكنها أن تكشف عن سر جمالية نظرا لاستحالة المطابقة بينهما و الذي يبقى بعد كشف شعريته صحيحا .

أما عن علاقة الشعرية " بالبلاغة " و"علم الدلالة"، فإن فضل " الشعرية" في كتاب (القاموس الموسوعي في علوم اللغة) يقع بين البلاغة والأسلوبية " وعلم الدلالة " إن تطورات الشعرية من جهة " التأثيرات "في القارئ تأثير الواقع "بارت"، وتأثير الشخصية "فانسن جوف "

قربتها من البلاغة بدءا من أصولها البلاغية الإغريقية واللاتينية ، عندما كانت تسعى لأن تؤثر أولا في المستمع لإقناعه أو إغرائه لكن يجعل الخطاب أكثر تأثيرا يتطلب معرفته الأنواع والقواعد " بعد أن فقدت البلاغة هدفها النفعي ولم تعد تدرس كيف نقنع ولكن كيف نقدم خطاباجيدا"(1) يحاول بعض البحوث المعاصرة التي تعمل على تقديم بلاغة جديدة الإفادة من كتبات الشعرية مثلما إستطاع "تودوروف" أن يقدمها.

ما علم الدلالة؟ إن الشعرية التي انفتحت على كل أنواع الخطاب ستجد نفسها على أرض علم الدلالة عند "شارل بيرس" " Charle Pirce" وعلى أرض " دي سوسير فير دينانـد".

---

(1) دي سوسير فيرديناند محاظرات اللسانيات العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر المؤسسة الجزائرية للطباعة ط1، 1986، ص55.

الفصل الأول

ماهية المصطلح

أولا : مفهوم النص الغائب.

1. مفهوم النص الغائب لغة (التناص).
2. مفهوم النص الغائب اصطلاحا (التناص).

ثانيا : مظاهر النص الغائب و أنواعه .

1. مظاهر النص الغائب.
2. أنواع النص الغائب و مستويات توظيفه.

الفصل الأول

الفصل الأول

الفصل الأول

أولا: مفهوم النص الغائب:

النص الغائب هو مجموعة النصوص المستترة ، السابقة و المتزامنة التي يشتغل عليها النص الحاضر ، فلا بد قبل تعريفنا للنص الغائب " texte absent " من تعريف التناص "INTER TEXTUALIT" و ذلك لتداخل المصطلحين من جهة ، وتداخل عملهما من جهة أخرى، فلا تناص من دون نص غائب ، و لا نص غائب من دون تناص ، لذلك فإننا نلج إلى معرفة النص الغائب من خلال معرفة التناص الذي صار معروفا و متداولا من خلال الدراسات النقدية المعاصرة الكثيرة التي تناولته في هذه الزاوية أو تلك ، فالنص الغائب وليد لنظرية التناص .

فما التناص ؟ و متى نشأ ؟ و من هم أهم أعلامه ؟

ا/مفهوم التناص لغة :

تعد اللغة من أرقى وسائل الاتصال ، و أنجعها في تحاور الفرد مع مجاله الاجتماعي ، وما البحث في الجذور اللغوية للمصطلحات إلا لبنة أساسية في فهم أبعادها وضبط دلالاتها ، هذا ما يدفعنا إلى العودة إلى المعاجم اللغوية لفحص مادة هذا المصطلح .

فالتناص في اللغة من « نصّ ، نصّا الشيء : رفعه و أظهره ، وفلان نصّ : أي استقصى مسألته عن الشيء حتى استخرج ما عنده ، والنص مصدر ، و أصله أقصى الشيء الدّال على غايته أو الرفع و الظهور ، والتناص : ازدحام القوم » [1]

---

[1] أحمد رضا – معجم متن اللغة – منشورات مكتبة الحياة ، بيروت (1960) ، ص 472 .

و « التناص مصدر الفعل على زنة تفاعل) أي المشاركة و المفاعلة و التعدية « و منه نصصت المتاع إذا جعلت بعضه على بعض ، ومنها ينصّهم أي يستخرج رايهم و يظهره و منه قول الفقهاء : نص القران و نص السنة ،أي ما دل ظاهر لفظها عليه من الأحكام » [2] .

وبذلك يكون التناص في اللغة : الرفع ، والإظهار ، والمفاعلة في الشيء مع المشاركة و الدلالة الواضحة و الإستقصاء .

و يظهر المصطلح في الدراسات النقدية و الأدبية المعاصرة ، محافظا على معالم المدلول اللغوي – تقريبا – لكن هذه المرة يركز على تراكم النصوص و ازدحامها في مكان هندسي يشتغل فضاء من بياض الورق ، حيث تحتك النصوص ببعضها البعض و تتعالق – الدخول في علاقة – « لتخلق من النص الأول نصّا ثانيا يتشظى في نص آخر ، لتشكل مجريات "التناص" من خلال تفكيك الصورة الكلية إلى وحدات جزئية » [1] و إعادة هيكلة الصور الجزئية لتشكيل الصور الكلية.

ب/مفهوم التناص (اصطلاحا) و نشأته :

---

(2) ابن منظور الإفريقي – لسان العرب – ج 6 – تج : مجموعة من الأساتذة ، دار المعارف (مصر) – د ت – ص 4442 .
(1) عبد القادر فيدوح – الرؤيا و التأويل – ديوان المطبوعات الجامعية (الجزائر) ، ط 1 (1994) ، ص 74 .

التناص هو « مجموعة من آليات الإنتاج الكتابي لنص ما ، تحصل بصورة واعية أو لا واعية بتفاعله مع نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه » [2] .

و لقد استخدم النقاد المعاصرون مصطلح (التناص) كأداة إجرائية لنقد النصوص واقتحام عوالمها الثقافية الجمالية ، إذ أصبحت الإنتاجية الأدبية المعاصرة تجسد « عملية إستعادة لمجموعات من النصوص القديمة ، في شكل خفي أحيانا و جلي أحيانا اخرى ، بل إن قطاعا كبيرا من هذا الإنتاج الأدبي يعد تحويرات لما سبقه ، ذلك أن المبدع أساسا لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة » [3] .

لذلك أقر الباحثون المعاصرون في دراساتهم النقدية الأكاديمية بحقيقة هامة ، مؤداها أن النص لا يمكن أن ينفصل عن ماضيه و مستقبله اللذين يمنحانه الخصوبة و ينتشلانه من العقم فالنص الذي يحدث القطيعة مع الماضي و المستقبل إعتبره " رولان بارت R barthes " نصا بلا ظل .

و في ضوء هذا المضمار المعرفي انبثقت مصطلحات نقدية عديدة ، بغرض الكشف عن الرصيد المعرفي الذي يتكئ عليه النص الادبي ، من أهمها مصطلح النص المؤسس (sub texte) أو (النص المركزي) أو (التحتاني) ، و قد حدده دارسوا الادب في النص الخرافي ثم

---

[2] عبد الستار جبر الأسدي : التناص : السرقة الأدبية و التاثر (بارت ، كريستيفا ، باختين ،..... و النقاد العرب الحديثون) مجلة كتابات معاصرة ، مج 11 ، ع 44 بيروت ، ص 71 .

[3] محمد عبد المطلب ، التناص عند عبد القاهر الجرجاني ، مجلة علامات في النقد الأدبي ، مج 1 ، مج 3 النادي الادبي الثقلفي – جدة – السعودية (1992) ص 54 .

النص الأسطوري الذي ولع به الأدباء ووظفوه في كتاباتهم باعتباره يمثل تراثا مشتركا للإنسانية ، بل هناك من النقاد الغربيين من جعل الأسطورة مركز توالد و تناسل العديد من الفنون ، فهذا التداعي الأسطوري المكثف و ارتماء النص الحداثي في أحضان الماضيوتفاعله مع النصوص المحفورة في كهوف التاريخ و المتزامنة معه ، دفع بالنقاد المعاصرين إلى إيجاد نظرية جديدة للإمساك بتلابيب هذه العملية المعقدة ، فظهرت نظرية التناص .

ترعرعت هذه النظرية في ظل البحوث المستفيضة التي كتبها النقاد الغربيون المعاصرون حول مفهوم النص والخطاب ، بتعدد مشاربهم ، من لسانيين و بنيويين فرنسيين شعريين كانوا أم سرديين ، بالإضافة إلى الاتجاه الشكلاني الروسي الذي يعود له الفضل في بدء الاعتراف بهذه الظاهرة التعبيرية ، فقد كتب " شيكلوفسكي chiklofiski " : « إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى و بالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها ، وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في تواز و تقابل بل مع نموذج معين ، بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو »[1] ، و يرى " تودوروف " أن " باختين " هو « أول من صاغ نظرية حول تعدد القيم النصية المتداخلة ، فهو يجزم بأن عنصرا مما نسميه رد الفعل على الأسلوب الأدبي السابق ، يوجد في كل أسلوب جديد... و الفنان ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين ، فيبحث في خضمها عن طريقة... و فكرة لن يجد إلا كلمات قد تم حجزها ، و لهذا فإن " تودوروف " يسمي الخطاب الذي لا يستحضر شيئا مما سبقه : أحادي القيمة ، ويسمي الخطاب الذي يعتمد في بنائه على

---

[1] تزفيتان تودوروف – الشعرية - : شكري المبخوت و رجاء بن سلامة – سلسلة المعرفة الأدبية – ط 1 (1987) – ص 41 .

هذا الاستحضار بشكل صريح (خطاب متعدد القيمة) » [2]، هذه المفاهيم و غيرها انطلقت منها جماعة " تيل كيل tel quel " الفرنسية و راحت تصوغ نظرية جديدة للنص ، وكانت الكاتبة الفرنسية ذات الأصل البلغاري " جوليا كريستيفا julia kristiva " من أبرز ممثليها .

و قبل أن يتبلور المصطلح في شكل نظرية نقدية خضع لعدة تعديلات متواصلة على يد باحثين متعاقبين في اتجاهات أدبية مختلفة ، ثم تم اختيار مصطلحي (تناص INTER TEXTE) و (التناص INTER TEXTUALITE) ، إذ ترددا : « منذ خمسة عشر عاما في الكتابات العديدة لنقاد فرنسيين و غيرهم ، ولهذا الاختيار أسباب منها :

نجاحه كمصطلح نقدي ، و كأداة مفهومية صيغية ، يخضع دون انقطاع لعملية إعادة تحريك و تأويل ، مما يمكننا من تطبيقه على النصوص الأدبية في العالم .

2- تداخله مع مصطلحات أخرى مثل (نشوء النص GENITEXT) و نص (انعكاسي أو واصف METATEXT) ، أو (خارج النص HORSTEXT) ، و (ما قبل النص ARONT TEXT)" [1] ، و أول من بلور هذا المصطلح « كمفهوم يعني علاقة بين النصوص تحدث بكيفيات مختلفة هو " ميخائيل باختين " ثم جاء بعده العديد من الأسماء من أمثال (لوثمان ، ريفاتير ، بول زمتور ، جوليا كريسيفا،....) ، الذين اتفقوا على أن النصوص الأدبية تقيم حوارا

---

[2] محمد عزام – نظرية التناص – مجلة البيان – ع 364 – الكويت – نوفمبر 2000 – ص 08 .

[1] أنظر : تزفيتات تودوروف و آمزون ، في أصول الخطاب النقدي (مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد) ص 100 - 101

بينها ، و أن المدونة الأدبية ليست سكونية ، بل هي دوما حاملة لحركة خطابية بين خطاب الآخر و خطاب الأنا و القارئ هو الذي يلاحظ لعبة العلاقة بين النصوص انطلاقا من ثقافته الخاصة كما يستشف أنه لا وجود لمعنى ثابث ،لأن الدلالة تتكون من حركية جماعية يأخذ فيها الإبداع شكل العمل الجماعي»[2] .

ثم أمسكت الناقدة " جوليا كريستيفا " بجوهر القضية لتتابع رصد هذا المصطلح في مؤلفها (علم النص) حيث أطلقت على الحوار الذي تقيمه النصوص فيما بينها مصطلح (الحوارية dialogisme) و عرفتها بأنها « العلاقة بين خطاب الآخر و خطاب الأنا » ، ثم باسم «عبر النصوص transtexttualite » ثم باسم « التصحيفية paragrammatisme »، ثم ظهر عندها بمفهوم (الإمتصاص) و ذلك في قولها : « كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى »[1] لتهتدي بعد ذلك إلى المصطلح الذائع الصيت في النقد المعاصر و الأكثر حداثة و هو مصطلح التناص ، وقد انطلقت الباحثة في التنظير المنهجي للنظرية حيث استخدمته في تلك المقالات و البحوث التي كتبتها بين سنتي 1966 – 1967 ، وصدرت في مجلتي (تيل كيل telquel) و (كرتيك critique) ثم أعيد نشرها في كتابيها : (سيميوتيك ، ونص الرواية) « وانطلاقا من الإرث الباختيني (وخاصة تلك المقدمة التي تصدرت كتابه عن دوستويفسكي ، إذ كان يطلق على التناص اسم (الإديولوجيم) و تسمية كريستيفا (الصوت

---

[2] grand dictionnaire encyclopedique , la rousse dibraire , la rousse volume 06 – 1987 , p 5645 .

[1] أنظر : كريستيفا – علم النص – تر : فريد الزاهي – دار توبقال للنشر – (المغرب) ط 1 – (1991) – ص 78 – 79 .

المتعدد) يصير النص مع كريستيفا تلاق بين نصوص ، و كل نص هو امتصاص و تحويل لنص آخر ، وتذهب " كريستيفيا إلى أن وظيفة التناص ستظهر لنا عن العلاقات الموجودة بين الكتابة و الكلام في النص الروائي ، إذ إن نظام الرواية يأخذ من الكلام أكثر من الكتابة » [2] .

ويشمل تعريف " كريستيفيا " للتناص بأنه كل نص هو امتصاص و تحويل لكثير من نصوص أخرى يشمل في حقيقته المصطلحين معا و عملهما ، فأي نص جديد تشكيل من نصوص سابقة أو معاصرة وردت في الذاكرة الشعرية تشكيلا وظيفيا ، بحيث يغدو النص الحاضر خلاصة لعدد من النصوص التي أمّحت الحدود بينها ، وكأنها مصهور من المعادن المختلفة المتنوعة الأحجام و الأشكال ، فيعاد تشكيلها و إنتاجها في أحجام و أشكال مختلفة ، بحيث لا يبقى بين النص الجديد و أشلاء النصوص السابقة سوى المادة ، و بعض البقع التي تومئ وتشير إلى النص الغائب وإذا توخينا التقسيم الدقيق في هذا التعريف فإننا نجده يتضمن في داخله النص الحاضر و النص الغائب و عملية التناص ، أو تشكيل النص الحاضر من النصوص الغائبة تشكيلا وظيفيا " كل نص = النص الحاضر " ، " هو امتصاص و تحويل = عملية التناص " ، " الكثير من نصوص أخرى = النصوص الغائبة " ، ونفهم من هذا التعريف أن التناص يلغي الملكية الخاصة للنص و الأجناس الأدبية ، والمناهج اللانصية ، فهو يلغي الملكية الخاصة للمؤلف ، فالتناص عمل نصوصي آلي حتمي (كل نص امتصاص و تحويل) ، فالتناص عملية متكررة بالضرورة ، و كل نص جديد يولد من رحم نصوص قديمة ثم يتحول النص الجديد بدوره

---

[2] عمر أوكان – مدخل لدراسة النص والسلطة – إفريقيا الشرق – ط 1 (1991) – ص 60 .

إلى رحم لولادة نصوص أخرى ، ومن هنا يتضمن التناص مقولة " موت المؤلف " ثم إن النصوص ليست من جنس واحد بالضرورة ، لأن التعريف السابق لا يحدد ذلك ، فقد يكون النص الغائب شعريا أو دينيا ، أو تاريخيا ، أو من التراث الشعبي ، أو سوى ذلك [1] .

ولذلك فإن مصطلح التناص يقول بتداخل الأجناس الأدبية و سواها ، أو يذهب إلى إلغائها ، ومادام التناص امتصاص نصوص سابقة و تحويلها إلى نص حاضر ، فإن العملية لغوية خالصة ، ولذلك فإن النص الغائب يلقي الضوء على النص الحاضر لفهمه و تأويله ، ومن هنا فإن النص يفسر النص ومن هنا أيضا فإن التناص يلغي المناهج اللاّنصية [2] .

كما يرى " جيرار جينيت " أن الأعمال الأدبية نصوص اشتقت من نصوص سابقة بعملية التحويل ، كما في المحاكاة الساخرة ، أو بعملية التقليد ، ويدعو التناص ما يخترق النصوص ، ويمكنها من اختراق سواها ، ويرى أن النص كل ما يضع النص في علاقة صريحة أو مخفية مع نصوص أخرى .

و قد استطاع " رولان بارت " أن يطور مصطلح التناص و يعمقه ، ويوسع آفاقه و ينقله من محور النص إلى محور النص القارئ ، لإنفتاحه على آفاق و حقول ثقافية و مصادر لا نهائية و يرى الدكتور " محمد مفتاح " أن كل تلك التعاريف لم تصنع تعريفا جامعا للتناص لذلك حاول استخلاص مقوماته على شكل نقاط من خلال تلك التعاريف في كتابه (تحليل الخطاب

---

(1) خليل موسئ – قراءات في الشعر العربي الحديث المعاصر – عن منشورات اتحاد كتاب العرب – ص 52 – 53 .
(2) المصدر نفسه – ص 54 .

الشعري) منها « أنه فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة – ممتص لها يجعلها من عندياته بتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه و مع مقاصده–محول لها بتمطيطها أو تكثيفها، بقصد مناقضة خصائصها و دلالاتها بهدف تعضيدها » [3].

و معنى هذا أن التناص هو : « تعالق نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة » ، والجدير بالذكر أن النص المقروء لا يتناسل و يتكاثر إلا من نصوص سابقة أو متزامنة «فكل درجة نمو لاحقة لابد أن تكون ثمرة لعناصر سابقة » [1] ، هذا ما اكده " احمد العداوي " حينما رأى: « أن ما نكتب من نصوص إنما هي أبناء و حفيدات لنصوص أخرى سابقة لها » [2] .

فصلت الأديب بأسلافه و معاصريه دليل على أصالته و نبوغه ، يقول " لانسون " : « ثلاثة أرباع المبدع مكونة من غير ذاته » [3] و لهذا لابد من التعرف على الماضي الذي يمتد فيه وعلى الحاضر الذي يتسرب إليه ، وبهذا يمكن أن نحدد أصالته الحقيقية « فلا يوجد شاعر أو فنان يمتلك معناه بمفرده و أن كل شاعر أو فنان لا يأخذ قيمته الحقيقية إلا إذا وضعناه في مقارنة مع أسلافه ، لذلك على المرء أن يكتب و هو لايحس جيله فقط ، بل عليه أن يحس بأدب أروبا كله منذ " هوميروس " و معه أدب بلاده يسكن عظامه » [4] .

---

[3] محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1992 ، ص 121 .

[1] عبده بدوي ، نظرات في الشعر العربي الحديث ، دار قباء ، القاهرة ، 1998 ص 48 .

[2] أحمد المعداوي : أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث ، ص 88

[3] محمد عزام ، نظرية التناص ، مجلة البيان ، ص 8 .

[4] عبد المنعم عجب ألفيا : التناص في القصيدة الحديثة ، قراءة في أسلوب " إلاوت " مجلة البيان ع 335 ، الكويت ، فيفري 2000 ، ص 45 .

فكل نص ينتج هو بالصرورة نصا متداخلا ، نص تتداخل في أنحائه نصوص أخرى في مستويات متغيرة ، وأشكال نتعرفها أو لا نتعرفها على الإطلاق ، هذه النصوص هي نصوص الثقافة السابقة و نصوص الثقافة الراهنة « فكل نص هو نسيج من خيوط قديمة ، إذ أن في النص أجزاءا من المصطلحات و صيغا و انماطا من الإيقاع ، وشذرات من الكلام الإجتماعي و غير ذلك ، تدخل فيه و توزع توزيعا جديدا ، فدائما هناك كلاما قبل النص و حوله » [5] .

و عليه فالنص الغائب الذي يستحضره الأديب و يتفاعل معه ، يمنح النص الحاضر كثافة وجدانية و دلالية إذ هو النص الذي لم يدركه الأديب صراحة و لم تقله مباشرة ، لكنه يوحي به « إنه تلك الرموز و الدلالات و الإشارات التي تستنبط من النص الحاضر لإعادة بنائه و ترتيبه و تركيبه وفق الإشارات التاريخية و التراثية و الاجتماعية و الفكرية » [6] .

و على حد تعبير "إبراهيم رماني" : « هو مجموع النصوص المستترة التي يحتويها النص الأدبي في بنيته و تعمل بشكل باطني عضوي على تحقق هذا النص و تشكل دلالته » [1] .

انطلاقا من هذه الآراء أصبحت مقولة التناص نظرية للنقد المعاصر في الغرب ، ومحورا لجل الدراسات و البحوث النقدية الغربية ، حيث بذلت جهود كثيرة في تحديد مفهوم هذا المصطلح و تطبيقه على الخطاب الأدبي القديم و الحديث ، ونال الحظوة من قبل " ريفاتير

---

[5] حسن محمد حمادة ، تداخل النصوص في الرواية العربية ، بحث في نماذج مختارة ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ص 27 .

[6] بسام قطوس : استراتيجية القراءة (التأصيل و الإجراء النقدي) مؤسسة حمادة و دار الكندي ، دمشق 1998 ، ص 61 .

[1] ابراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، ط1 ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ، 1991 ، ص 347 .

m.riffaterre" و " ميشال فوكو michel .f" و" جاك دريدا derridda jacques" و كذلك " جون كوهين j.cohen" و رولان بارت في كتبه و مقالاته ، و يبقى النص الأدبي في نظر " بارت " :

« ليس سطرا من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي أو ينتج عنه معنى لا هوتي (لرسالة جاءت من قبل الله) ، و لكنه فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيه كتابات مختلفة و تتنازع ، دون أن يكون فيها أصليا ، فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة » [2] ، ويشير تودوروف إلى أن المصطلح « مثقل بتعددية مركبة في المعنى.... و هكذا سوف أستعمل (يقول) لتأدية معنى أكثر شمولا ، مصطلح " التناص " الذي استخدمته " جوليا كريستيفا " في تقديمها لباختين » [3] ، و يرى بأن « التناص ينتسب إلى الخطاب " discourse " و لا ينتسب إلى اللغة ، ولذا فإنه يقع ضمن مجال اختصاص عبر اللسانيات " translanguistics" و لا يخص اللسانيات»[4] .

ورغم انتشار مصطلح التناص و تبلوره كنظرية نقدية في الدرس النقدي الغربي المعاصر فإن قلة من الباحثين الممتازين الذين استعملوها بكيفية دقيقة من أمثال " بول زمتور paul zemthor " ، و " ريفاتير riffaterre "ف زمتور يربط التناص رأسا بالمحددات الداخلية لحضور التاريخ ، والتي تشكل في الواقع " التاريخية " ، فجدلية التذكر التي تنتج النص

---

[2] رولان بارت ، نقد و حقيقة ، تر : منذر عياشي ، مركز النماء الحضاري (المغرب) ط 1 (1994) ، ص 21 .
[3] تزفيتان تودوروف ، ميخائيل باختين "المبدأ الحواري" ، تر : فخري صالح ، دار الفارسي (عمان) ، ط2 (1996) ، ص 121
[4] المرجع نفسه ، ص 122 .

حاملة آثار نصوص متعاقبة تدعى بـ " التناص " ، فالنص عنده هو « نقطة التقاء نصوص أخرى» أما " ميخائيل ريفاتير " فقد تبنى في آخر أعماله عن الأسلوبية صيغة التناص واستعملها كمرتبة من مراتب التأويل [1] .

وقد هاجر مصطلح التناص في بداية السبعينيات إلى أمريكا ، وفي عام 1976 ، أصدرت مجلة (بويطيقا) عددا خاصا عن (التناص) في جامعة كولومبيا تحت إشراف " ريفاتير " و نشرت أعمالها في مجلة (الآداب) عام 1981 ، على الرغم من أن " كريستيفا " نفسها قد تخلت عن مصطلح (التناص) في عام 1985 ، وآثرت عليه مصطلحا هو (التنقلية) ، إذ تقول :إن هذا المصطلح (التناصية) الذي فهم غالبا بالمعنى المبتذل (النقد الينابيع) في نص ما ، نفضل عليه مصطلح " التنقلية" [2] و بقي التداخل النصي في النقد الجديد مسكونا ، منذ " رولان بارت " :

« برغبة خلخلة مملكة المؤلف ، ويعتبر " ملارميه " أول من شرع في هذه الخلخلة في فرنسا ، إذا اعتبر أن اللغة هي التي تتكلم و ليس المؤلف ، وأن النصوص لا تحيل إلا على نصوص أخرى » [3].

---

[1] أنظر : تزفيتان تودوروف و آخرون ، في أصول الخطاب النقدي ، ص 109 .

[2] محمد عزام – نظرية التناص – مجلة البيان – ع 364 ، ص 08 .

[3] خالد بلقاسم – أدونيس و الخطاب الصوفي – ص 27 ، 28.

و قد تطور النقاش عن التناص و الحوارية ، خاصة عندما تبلور مبحث خاص في مجال الدراسات النقدية أطلقت عليه صفة " التفاعلية النصية INTERTEXTOLOGIQUE " حدث ذلك في ظل الإحساس العام السائد المتعلق بتداخل الأجناس الأدبية المختلفة ، واتضحت معالمه في حقل الشعرية التي كانت غايتها الأساسية البحث عن قانون عام تبنى عليه النصوص الأدبية فهل هناك قانون عام يحكم النصوص الأدبية ؟ .

هذا ما كرس له الباحث الفرنسي " جيرار جينيت " معظم كتاباته وفصل فيه الكلام في مؤلفاته (مدخل إلى جامع النص ، و أطراس ، وعتبات ... (حيث عني عناية كبيرة بما أسماه " المتعاليات النصية " و رصد العلاقات التي تبدو خفية أو ظاهرة لنص معين يسيطر وجودها في فضاء النص الحاضر ، وقد عرف (التعالي النصي) بأنه سمو النص عن نفسه ، ويشمل كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى ، والواقع أن العلاقات الخفية وخاصة في أشكال الكتابة الأدبية المعاصرة ، هي أهم من العلاقات الظاهرة ، واعتبار كل نص هو دائما صنيعة التعالي النصي ، يعني أن الكتابة الأدبية لا يمكن أن تنتقل لدى صاحبها إلى مستوى الفعل إلا من خلال ربط علاقة ما مع نصوص و أنواع أدبية سابقة و يتحول التناص عند " جيرار جينيت " إلى نمط واحد من أنماط التعالى النصي ، إذ تعمق في رصد مختلف هذه الأنماط و حددها في خمسة أنواع هي : معمارية النص ، والتناص ، و الميتانص، و المناصة ، و التعلق النصي وتتداخل هذه الأنماط فيما بينها و تتعدد العلاقات التي تستوعبها و تجمعها .

و تجدر بنا الآن أن نشير إلى أن هذا الفيض من الدراسات حول نظرية التناص انتقل من النقد الغربي المعاصر إلى النقد العربي ، و قد تأثر به نقادنا خاصة من الناحية التنظيرية ، مما يجعلنا لا نكاد نلمس فروقا ذات شأن من هذه الناحية .

نستشف من هذا أن صناعة النص الأدبي و قراءة الإبداع الأدبي – بصفة عامة – تنهض على استراتيجدية حكيمة، تتمثل في (التناص) الذي يتطلب مجهودا نفسيا و مهارات خاصة تقتضي التمرس على النصوص السابقة و المعاصرة ، كما يتطلب رؤية ثاقبة و أدوات معرفية سليمة ترتقي إلى مستوى تفكيك الموجودات و الأفكار و كل المتنوج الإنساني ، وامتلاك الجرأة لمساءلته لإعادة موضعته في الخارطة الإنسانية ، ليسهم بطريقة أو بأخرى في دفع عجلة الحضارة الإنسانية إلى الأمام ، ومع كل هذا يبقى (التناص) يتحرك طليقا و بحرية لا نظيرلها و«بشكل ما متعاليا عن الاختصاصات العامة أو الخاصة ، الكبرى أو الصغرى ، ويشتغل به البويطيقي و السيميوطيقي و الأسلوبي و التداولي و التفكيكي ، رغم ما بين هذه الإختصاصات من اختلافات و تناقضات و يبحث فيه المشتغل بالسوسيولسانيات و المهة بالأنتربولوجيا والسيكولسانيات و الفلسفة..... » [1] .

و لهذا السبب يمكننا الذهاب إلى أن (التناص) ممارسة تبرز لنا قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب ، وعلى إنتاجه لنص جديد .

---

[1] سعيد يقطين – الرواية و التراث السردي – ص 09 – 10

و السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو كيفية تمظهر النص الغائب في النص الحاضر ؟ و هل يتساوى الكتاب في قراءاتهم لما ترسب في ذاكرتهم من نصوص ؟ أم أنها تخضع لعدة مستويات تبرز مدى وعي الأديب في التعامل مع ما يحيط به ؟ و هذا ما سنجيب عنه في العناصر الموالية:

ثانيا : مظاهر النص الغائب و أنواعه و مستوياته:

مظاهر النص الغائب:

لعل أبرز دليل على تمظهر (التناص) من خلال النصوص الغائبة هو ما أورده " صبرى حافظ" في مقاله (التناص وإشاريات العمل الأدبي) و مفاده أنه إطلع على كثير من كتب النقد القديمة والحديثة التي تتناول فن الشعر بالتحليل والدراسة، وحينما وقع في يده كتاب (فن الشعر) لأرسطو إنكب على قراءته، فلم يجد فيه أفكارا جديدة تستدعي إنتباهه والسبب هو أن هذه الأفكار الواردة في الكتاب قد دابت في كتابات النقاد الذين قرأ لهم سابقا، فقال عن ذلك" وقد أدهشتني هذه الظاهرة وقتها، ولم أعرف ساعتها أنني كنت أعيش أحد أبعاد الظاهرة التناصية دون أن أدري فقد كان كتاب " أرسطو" العظيم بمثابة (النص الغائب) بالنسبة للكثير من الأعمال النقدية التي قرأتها، وتفاعلت معها وحاورتها وتأثرت بها والنص الذي ذاب في معظم ما قرأت من أعمال نقدية وأصبح من المستحيل إستنقاذه منها، أو فصله عنها أو عزل خيوطه عن سدى أفكارها أو لحمتها، لأن

رؤاه وأحكامه قد صارت نوعا من البديهيات الأساسية التي تصادر عليها معظم الكتابات النقدية التي قرأتها، وبالتالي فهي قاعدة غير مرئية ينهض عليها البناء النقدي لهذه الكتابات"[1]

فهذا الباحث إنكشف له التناص بعد إطلاعه على (النص الغائب)، ونتيجة مجهوده القرائي إستطاع وعي تسلله المراوغ إلى النصوص الحاضرة.

- السياق: مما لاشك فيه أن السياق ضرورة أساسية لتحقيق القراءة الجادة للنص، فالكاتب كما يقول " بارت"–" يكتب منطلقا من لغته التي ورثها عن سالفيه، ومن أسلوبه وهو شبكة من الإستحواذ اللفظي، ذات سمة خاصة شبه شعورية، والكتابة أو الذوق الكتابي هي شئ تبناه الكاتب وهي وظيفة يمنحها الكاتب للغته: إنها ترابط من الأعراف المؤسسة، يمكن لفعالية الكتابة أن تحدث لنفسها وجودا في داخلها، إن " رولان بارت"– هنا– يؤكد على السياق كضرورة فنية لإحداث فعالية الكتابة، والكتابة لا تحدث بشكل معزول أو فردي ولكنها نتاج لتفاعل ممتد لعدد لا يحصى من النصوص المخزونة في باطن المبدع" [1] ومعنى الكلمة عند أصحاب الإتجاه السياقي هو: إستعمالها في اللغة، أو الطريقة التي تستعمل بها، أو الدور الذي تؤديه، و لهذا يصرح فيرث " بأن المعنى لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية، أي وضعها في سياقات مختلفة[2].

---

[1] صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، ع1، ص 79.
[1] عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير ، ص 12،13.
[2] د أحمد مختار عمر ، علم الدلالة، ط 5، عالم الكتب، القاهرة، 1998، ص 68.

ويقول أصحاب هذا الإتجاه في شرح وجهة نظرهم: " معظم الوحدات الدلالية تقع في مجاورة وحدات أخرى، وإن معاني هذه الوحدات لا يمكن وصفها أو تحديدها إلا بملاحظة الوحدات الأخرى التي تقع مجاورة لها' [3]. والمعرفة بالسياق من أهم الشروط– إن لم نقل أهمها – التي يجب توفرها في القارئ حتى يتمكن من قراءة النص قراءة صحيحة، تحيله إلى إستحضار النصوص الغائبة الواردة فيه، فالنص الحاضر او المقروء عبارة عن توليد سياقي نشأ عن طريق آلية التناص، التي تستحضر الخلفية الثقافية للمبدع، وهوما يمكن تسميته بالمرجعية التي تفرض وجودها داخل النص والتي تمثل(السياق الذهني) بالنسبة للقارئ، أي المخزون النفسي لتاريخ سياقات الكلمة[4].

ويبقى السياق بمثابة الأرضية البكر التي إن أحسنا الاستنبات فيها، وقمنا برعايتها، أمدتنا بالخير العميم، فهو " الطاقة المرجعية التي يجري القول من فوقها– على حد تعبير " جاكسون"– فتمثل خلفية للرسالة تمكن المتلقي من تفسير المقولة وفهمها، فالسياق إذا هو الرصيد الحضاري للقول، وهو مادة تغذيته بوقود حياته وبقائه، ولا تكون الرسالة بذات وظيفة إلا إذا أسعفها السياق بأسباب ذلك ووسائله، والمرء الذي لا يعرف الشعر النبطي– مثلا– ،لا يستطيع فهم قصيدة نبطية، حتى وإن استمع إليها ألف مرة، لأنه لا يملك سياق هذه القصيدة...." [5]، فحالة إدراكنا للنص وتحديد انتمائه تنبثق من فهم السياق وتحديد ملامحه، كنمط أدبي متميز. فالنص الحاضر

---

[3] المرجع نفسه، ص 68، 69.

[4] ينظر عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص 12، 78.

[5] المرجع نفسه، ص 08.

بحاجة الى قارئ كفء يمتلك هدا السياق يستند عليه في عملية استحضاره للنصوص الغائبة مما يسهل عملية فك رموز وطلاسم النص، وفهم المعاني والدلالات المتوخاة من طرف الذات المبدعة .

المتلقي : يقول عبد الله الغذامي : « و لا ريب أن النص جنين يتيم يبحث عن أب يتبناه و ما ذلك الأب إلا القارئ المدرّب » [1] .

و هو بذلك يجعل القارئ أو المتلقي في المرتبة الأولى من حيث الأهمية و الدّور الفعال الذي يلعبه في الكشف عن كينونة النص و جوهر معانيه المحتملة .

و هو يقصد بالقارئ المدرب ذلك المتلقي الذي يتوفر على قدر من الاستعداد الجمالي و الثقافي يسميه (ريفاتير) القارئ الحاذق أو الفائق الذي يتكئ على جدار صلب من الثقافة العامة والمتخصصة ، ويمتلك ذائقة جمالية مدرّبة ، تؤهله للدخول في عملية القراءة واقتناص الدلالة العصبية [2] .

فتصبح قراءته للنصوص إعادة كتابة عن طريق الفهم التأويلي لها ، هدفها استكشاف خبايا و خلفيات العمل دون أي تجاوز لحدود المعطيات الدلالية و السياقات النصية و المبادئ اللسانياتية

---

[1] عبد الله الغدامي ، الخطيئة و التفكير ، ص 49 .
[2] ينظر / ابراهيم رمّاني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 339 ، 340 .

فالمتلقى المقصود هنا هو ذلك الذي يمتلك ذائقة جمالية و مرجعية ثقافية تؤهله للتحاور مع النص وفض مغاليقه الإشارية ، فتصبح قراءته للنصوص عادة كتابة عن طريق الفهم التأويلي لها إذ « لم يعد القارئ تلك الذات السلبية و الثابثة المدعوة سلفا و ببساطة (المرسل إليه) أي مفعولا به يقع عليه فعل الكتابة فيعاينه ، بل أضحى (فاعلا) ديناميا يؤثر بالنص ، فيصنع دلالته، وهكذا أصبحت سيرورة القراءة تدرك كتفاعل مادي محسوس بين نص القارئ و نص الكاتب » [3]

فالمتلقى عنصر حاسم في الكشف عن ارتباط النصوص الحاضرة بالنصوص الغائبة من خلال آلية التناص ، وفي غياب المرجعية النصية تبدو له النصوص و كأنها إبداع خارق لا مثيل له فالنصوص الحاضرة تتمنّع على القارئ و لا تبوح له بمكوناتها دفعة واحدة ، لأنها مبنية على قاعدة (التحفظ) ، فهي تحاول أن تختبئ خلف نقابها و لا تكشف عن مفاتنها إلا على مراحل ليزداد إغرائها و تتكرس فاعليتها و جاذبيتها .

و من هنا فإن القارئ قد يخفق في الوصول إلى دلالاتها أو هتك أسرارها ، إلا بعد جهد مضن ، يدأب فيه على ترويضها و كبح جماح تمرّدها [1] .

و يمكن تقسيم مصطلح (قارئ) إلى :

قارئ مضمر

---

[3] رشيد بن جدو ، العلاقة بين القارئ و النص في التفكير الادبي المعاصر – مجلة عالم الفكر (الكويت) مج ، 23 – ع 1 و 2 (1994) ، ص 473 .

[1] د – عدنان حسين قاسم ، الإتجاه الأسلوبي البينوي في نقد الشعر العربي ، الدار العربية للنشر و التوزيع ، مدينة نصر ، 2001 ، ص 235.

قارئ فعلي

الأول هو القارئ الذي يخلقه النص لنفسه .

و الثاني هو الذي يستقبل صورا ذهنية بعينها أثناء عملية القراءة تتلون حتما بلون مخزون التجربة الموجودة عند هذا القارئ [2] .

و قد احتلت وظيفة المتلقي مكانة عالية لدى العلماء المحدثين حتى تأسست في الثلاثينيات من هذا القرن (نظرية التلقي) و كانت « أبرز معطياتها أن كلا من المعنى و البناء ... ينتجان عن التفاعل مع نص القارئ ... فالقارئ هو إلى حدّ ما المبدع المشارك ، لا للنص نفسه ، بل لمعناه و اهميته و قيمته » [3] ، وهذا ما دفع "د . عبد العزيز حمودة "إلى القول بأننا « لا نكون مبالغين إذا قلنا إن أهم الأدوار في استراتيجية التفكيك هو دور القارئ و ليس المؤلف أو العلاقة أو النسق... فالقارئ فقط هو الذي يحدث عنده المعنى و يحدثه ، ومن دون هذا الدور لا يوجد نص أو لغة أوعلاقة أو مؤلف » [1] .

شهادة المبدع : يمكن للتناص أن يتمظهر بناء على شهادة المبدع الذي يشير أو يصرح بمرجعيته الفكرية و الإنشائية ، فيعلن عن الثقافات و التيارات و النصوص التي اقتبس منها ، ذلك أن للمبدعين قناعات فكرية معينة و رؤى متضاربة للكون و الإنسان و الحياة ، غير أن الباحث

---

[2] ينظر / رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة : جابر عصفور ، دار قباء ، القاهرة ، 1998 ، ص 171 ، 172 .

[3] عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة ، من البيوية إلى التفكيكية ، ص 322 ، 323

[1] د . صبحي إبراهيم الفقي ، علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق ، دراسة تطبيقية على السور المكية ، ج 2 ، ط 1 ، دار قباء القاهرة ، 23000 ، ص 214 .

لا يجب أن يعول كثيرا على هذه الشهادة ، خاصة إذا تعلق الأمر برصد التداخل النصّي الخفي الذي يكون المؤلف فيه غير واع بحضور النصوص الأخرى في نصه المكتوب ، و على غرار هذا فتحديد النصوص الغائبة في النص الحاضر لا يقوم به إلا قارئ يتجشم أعباء البحث عن الجمال يتزّفع عن المظاهر السطحية للتعبير ليلامس جوهر الحقائق العميقة ، ويقرّ بأن وراء كل مبدع حفظٌ للقرآن ، و تعرّفٌ على السنة و على العديد من المتون النثرية و الشعرية ، فالشاعر في نظرهم ما كان ليبدأ بمواجهة الجمهور ، إلا بعد الحفظ للقديم و الإستعاب له ، فالامتلاء من التراث كان ضرورة ينظر إليها على أنها جوهر العملية الشعرية [2] .

فتحديد النصوص الغائبة في النص الحاضر لا يقوم به إلا قارئ « ليس مجرد متلق ، ولكنه يمثل حصيلة ثقافية و اجتماعية و نفسية ، تتلاقى مع كاتب هو مثلها في مزاج تكوينه الحضاري الشمولي ، والنص هو المتلقي لهاتين الثقافتين » [3] .

أنواع النص الغائب :

و نقصد بها الكشف عن المصادر الأساسية للأديب سواء من حيث الفكرة المركزية التي ينطلق منها أم من حيث الأفكار التي تتراكم في إبداعاته و المستمدة من عدة ثقافات و تيارات وعصور مختلفة ، أم من حيث الأفكار المعاصرة له ، والتي تتقاطع و تتناص مع أفكاره الخاصة به و يمكن تحديدها كالآتي :

---

[2] د . عبده بدوي ، نظرات في الشعر العربي الحديث ، ص 48 .

[3] عبد الله الغدامي ، الخطيئة و التكفير ، ص 79 .

التناص الداخلي : و هو الذي يكشف لنا علاقة نصوص الأديب بالمخزون الثقافي الذي ينتمي إليه ، ويشكل هويته إنطلاقا من القرآن الكريم و الحديث النبوي الشريف ، والتاريخ الإسلامي ، والثقافة الشعبية ، وصولا إلى النص الشعري الحديث و النص النثري قديمه و حديثه.

القرآن الكريم : يحتل القرآن الكريم مكانة خاصة في نفس الأديب ، فهو الينبوع الثري الذي يساعده على تطوير و إغناء نصّه ، كيف لا و هو الكتاب السماوي الذي أحكمت آياته وفصلت من لدن خبير حكيم ، يفيض بتلك الأساليب التي لم تكن لأحد من البشر ، فيه عبارات تأخذ الألباب ، وتثلج الصدور ، وتبهر العقول .

فالأديب العربي عندما سمع آيات القرآن الكريم اعتراه الانبهار أمام بلاغته التي تتحدى العقول و الأفهام ، حيث يقول (شوقي ضيف) : « القرآن الكريم مفخرة العرب في لغتهم ، إذ لم يتح لأمة من الأمم كتاب مثله ، لا ديني و لا دنيوي من حيث البلاغة و التأثير »[1] .

يقول البشير الإبراهيمي : « أحيوا قرآنكم تحيوا به ، حققوه يتحقق و جودكم أفيضوا من أسراره على سرائركم و من حكمه على عقولكم... » [2] .

---

[1] حسين بن مشيش : أثر القرآن الكريم في شعر صدر الإسلام ، رسالة ماجستير ، إشراف العربي دمو ، معهد الآداب ، جامعة باتنة ، 1994 – 1995 ، ص 29 .

[2] محمد ناصر بوحجام : أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث (رسالة ماجستير ، إشراف محمد ناصر معهد اللغة و الآداب العربي ، جامعة باتنة ، 1984 ، 1987 ، ص 15 – 16 .

فالقرآن الكريم يعد أول النصوص التي استأثرت بعناية الأديب « باعتباره النص الذي يحمل من أبعاد اللامحدود للحياة و للإنسان » [3]

الحديث النبوي الشريف :

و ياتي في المرتبة الثانية بعد القرآن من حيث الفصاحة و البلاغة ، حيث نهل منه أدبائنا لأهميته الفنية و الفكرية ، فلقد قام بدور لا يستهان به في نشر اللغة العربية و صونها و التوسيع من نطاقها فقد اكسبها مرونة فعبرت بيسر و سهولة عن معاني لم تكن معروفة من قبل ، وانقادت بعفوية و تلقائية للوفاء بما وضعه الرسول صلّى الله عليه و سلم من مصطلحات فقهية و دينية جديدة [1] .

لقد كانت شخصية الرسول صلّى الله عليه و سلم هي أكثر شخصيات الرسل شيوعا حيث أخذت دلالات كثيرة و متنوعة ، و لكن الأديب تحرّج من أن يعبّر بشخصية الرسول (ص) ، أو ينسب إليه بعض صفاتها ، هذا على عكس شخصية المسيح عليه السلام التي أحس الأدباء نحوها أنهم أكثر حرية و من ثمة أطلقوا لأنفسهم العنان في تأويل ملامحها وانتحالها لانفسهم فالقرآن و الإسلام و الرسول كلها معان لها من الأثر في نفس الأدباء و الشعراء ماليس لسواها من آثار الماضي .

---

[3] مصطفى السعدني : البنيات الأسلوبية (لغة الشعر العربي الحديث)دار المعارف القاهرة ، ص 237 ، 238 .

[1] بنظر : حبيب يوسف مغنية في الأدب العربي من ظهور الإسلام إلى نهاية العصر الراشدي ، ط أميرة ، دار و مكتبة الهلال ، بيروت ، لبنان ، 2000 ، ص 64 .

التاريخ أو النص التاريخي :

لقد كان تضمين أحداث التاريخ في الأدب موضوعا نقديا و جماليا منذ أقدم العصور، و قد تحدث فيه " أرسطو طاليس " و أوضح أنه لا مانع من أن يتخد الأديب موضوعه من الأحداث التي وقعت فعلا (لأن بعض الحوادث التاريخية بطبعها محتملة الوقوع ممكنة) لكنه يستدرك موضحا الفرق بين الأديب و المؤرخ ؛فالمؤرخ يروي الأحداث التي وقعت فعلا ، والأديب يروي الأحداث التي يمكن أن تقع ، لأن الأديب بالأحرى يروي الكلي في حين أن التاريخ يروي الجزئي، لهذا كان الأدب أسمى مقاما من التاريخ .

و يظل التاريخ مركز جذب للأديب ، بما يقدم من أمثولات و عبر مترشحة و مصفاة ، بهيئات سردية مرمزة أو مختزلة في حبكات لها أثر دلالي تعجز عنه المباشرة و التقريرة و الغنائية الصارخة أي الحاضر الذي يخترق الماضي زمنه من اجل الوصول إليه و هذا هو جوهر دلالة عملية التناص .

و قد اشترط بعض النقاد أمورا ثلاثة ليصبح التراث جزءا من تجربة الأديب المعاصر و هي رؤية ذاتية متسقة ، وتحقيق العلاقة الجدلية بين الموضوعية التاريخية و الموضوعية المعاصرة الموظف لها ، و تكافؤ العلاقة بين الرؤية الذاتية و التقدير الشخصي ، فإحساس الأديب المعاصر بمدى غنى التراث وثرائه يمنح طاقات تعبيرية غير محدودة للنص و يتخذ

التناص مع التاريخ أشكالا متعددة منها : استدعاء شخصية (بوصفها رمزا أو قناعا) أو استدعاء حادثة آنية تستدعي تاريخية (بوصفها معدلا موضوعيا) [1] .

الثقافة الشعبية (الأمثال و الحكم) :

و من المصادر التراثية للأديب الحديث الحكايات الشعبية و الفلكلور بما يتضمنه كل منهما من فنون شعبية تسم كل شعب بسمات خاصة . ولكن ما الحكايات الشعبية ؟ و كيف يمكنها خدمة النص الأدبي ؟ إن الخيال الذي أبدع الأسطورة في طور من أطوار التاريخ الإنساني هو الذي صنع الحكايات الشعبية فسر بها أحداثا تاريخية ، أو علل لبعض التغيرات الاجتماعية أو نسج للعبرة ، أو للسمر الخالص ألوانا من طرائف الحديث توارثها الإنسان المعاصر عن الأقدمين ، ووجد الباحثون في معظمها خصائص مشتركة ، وأجمعوا على أن للعرب مساهمة واضحة فيها إمّا بالإضافة إلى التراث الإنساني كما فعلوا في كثير من حكايات ألف ليلة و ليلة وإما بصياغة تلك الحكايات صياغات جديدة خلصتها من ثغرات الضعف التي لحقت بأصلها و أدتها آداءا ذكيا ممتعا[2] .

التراث الشعري و النثري:

---

(1) علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص 121 .

(2) قادة بوترن : الامثال الشعبية الجزائرية ، ترجمة عبد الرحمــان حاج صالح ، ط 1 ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ص 44 .

يقف تراث ضخم من الشعر و النثر وراء الأديب العربي ، ينسل منه ما يشاء و ما يلائم تطلعاته ، ورؤياه الفنية ، ولا يمرّ بعصر أدبي إلاّ و يفيد منه ، منذ الجاهلية حتى العصر الحديث ، ولم يكن الجديد في الشعر العربي المعاصر و نثره طفرة ، بل هو حلقة إذ يرتبط إرتباطا عضويا بالحركات الإبداعية في التراث العربي ، وبما أنتجته العبقرية الإنسانية على مرّ العصور حتى العصر الحالي ، كما قال ت. إس إليوت : " أن ليس من شاعر و لا فنان يستطيع إيصال معناه بمفرده لأن الأجزاء المتفردة في شعر الشاعر هي تلك التي يؤكد خلودهم فيها بعنف الموتى من الشعر و أسلافه.

بهذا المعنى يكون الشاعر الذي يحيل بالمعهود على المأثور قد ساعد في إبقاء ذلك المأثور حيا ، أو أعاد له الحياة في صورة معاصرة ، و هذه الوسيلة في الحديث بلسان الآخرين هي احد وجوه المعادل الموضوعي فبدل أن يعبّر الشاعر عمّا يريد بصيغة ضمير المتكلم يستطيع أن يكون " لا شخصانيا " بأن يسوق سلسلة من الصور أو من عبارات الآخرين تكون موضوعا يقف معادلا للفكرة التي يرمى إليها من دون أن يقول أرى أو أشعر متبعدا بذلك عن القول المباشر و التقرير الشخصي .

التناص الخارجي (المفتوح) : هو تداخل النصوص التي يمتلئ بها العالم ، و لا يرتبط بدراسة علاقة النص بنصوص عصر معيّن أو جنس معين من النصوص بل هو تداخل حر يتحرك فيه النص بين النصوص بحرية تامة ، محاولا أن يجد لنفسه مكانا في هذا العالم ، فينفتح على عالم الأساطير، والملاحم الإنسانية القديمة (كملحمة قلقامش) ، التي تشكل بدورها أرضية

خصبة للإبداع الغربي المعاصر، ومثال ذلك الحضور الأسطوري عند شعراء السبعينات و الثمانينات (عبد العالي رزاقي ، عبد الله حمّادي ، حمري بحري ، سليمان جوادي، .....) و تناصهم مع الشعر الغربي قديمه و حديثه ، ويعد مصدر الأسطورة أوثق مصادر تراثنا عموما صلة بالتجربة الأدبية ، فالأسطورة كما يعرفها "كامبيل" في كتابه (البطل ذو الألف وجه) بأنها : «الفتحة السحرية التي تنصب منها طاقات الكون ، التي لا تنفذ إلى مظاهر الحياة الإنسانية فالأديان و الفلسفات و الفنون و الأشكال الإجتماعية عند الإنسان البدائي و الإنسان التاريخي و الإكتشافات الكبرى في العالم والصناعة و حتى الأحلام التي تتناثر في النوم ، كلها تنبع من الدائرة السحرية الأساسية للأسطورة» [1].

فالأسطورة هي الصورة الأولى للشعر « حيث كانت و لا تزال تشكل روح الشعر و هاجسه الدائم، وتعّد ملهم الشعراء أيضا ، فقد كان هناك استمرار توافق بين الشعر و الأسطورة سواء من حيث النشأة و الوسيلة – وسيلة التعبير – أو الغاية » [1].

فالأسطورة ليست مجرد فكر إنساني بدائي في زمان يعيشه ، وأنها لاتتفق و عصور الحضارة ، إنما هي « عامل جوهري و أساسي في حياة الإنسان في كل عصر » [2].

---

(1) السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية ، وطاقاتها الإبداعية) ، ط 3 ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1984 ، ص 141 ، نقلا عن : compell joseph : the hero with a thourd faces , p 03 .

[1] – عثمان مشلاف ،التراث و التجديد في شعر الثياب ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ص20 .

[2] – عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ،ط3 ، دار الفكر العربي ، القاهرة 1996 ص222 .

إلا أن المعاصرين أكثر توظيفا للأسطورة واستلهاما لمعانيها ، حيث عمد العديد منهم إلى استحضار الأساطير ، وإلباس الحادثة الأسطورية ثوبا جديدا يتفق و تجاربهم الشعورية بأسلوب أكثر نضجا واكتمالا ، ولكي يستطيع الأديب أن يستخدم شخصية من شخصيات أسطورة ما ، فلا بد أن يستوعب أبعادها و يتمثلها جيدا حيث : « أن إمكانية أية أسطورة لا يمكن أن تشغل إلا إذا أتاح لها الأديب الذي يفهم مغزاها لتعليق حالته بها »[1].

ولا يمكن التعرف على أنواع التناص عند الأديب و تحديدها بدقة ، إلا إذا أدركنا الإستراتيجية التي يتكئ عليها في بناء نصه ، وكيفية توظيفه للنصوص الأخرى سلبا و إيجابا اختلافا و ائتلافا .

مستويات توظيف النص الغائب:

لقد سعى الكثير من النقاد المعاصرين إلى وضع مستويات توظيف النص الغائب في تقسيمات ثنائية [2] و ثلاثية لتحديد أبعاده و الإلمام بطرائق توظيفه في النصوص الحاضرة.

---

[1] – علي عشري ، استدعاء الشخصيات التراثية ، في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة 1997 ص177 .

[2] – أشهر تقسيم ثنائي هو : 1– الظاهر أو الصريح 2– المستتر لكن الدكتور شجاع العاني آثر أن يلحق به ضلع ثالث هو : 3– نصف المستتر و يعني به النوع الذي يلمح له تلميحا لا تصريحا ، و غالبا ما يتم هذا التلميح في عناوين النصوص ، و بطريقة مموهة ، غير أنه يعود إلى الرؤية الثنائية التي يلاحها في طبيعة التناص ، حيث يرى أن هناك تناصا داخليا يعيد فيه الكاتب إنتاج ما سبق أن كتبه و تناصا خارجيا يعيد فيه إنتاج ما أنتجه غيره ،يرجع إلى : عبد الستار جبر الأسدي ، التناص : السرقة الأدبية و التأثر (بارت كريستيفا ، باختين .....النقاد العرب الحديثون) ص74 ، ص75 .

و من التقسيمات الثلاثية ما قام به (محمد بنيس) و هو بصدد محاولة رصد النص الغائب حيث ميّز بين ثلاث مستويات للتداخل النصي تبعا لنوعية العلاقة التي تربط النصوص الحاصرة (المقروءة) بالنصوص الغائبة ، وقد جعل تقسيمه هذا في صيغة قوانين هي : " تحديد لطبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب ، لأن تعدد قوانين القراءة هو في أصله إنعكاس المستويات الوعي التي تتحكم في قراءة كل شاعر لنص من النصوص الغائبة " [1] وهذه المستويات يتراوح استخدامها بين طرائق ثلاث هي :

التناص الإجتراري

التناص الحواري

التناص الإمتصاصي .

التناص الإجتراري : و فيه يعيد الكاتب كتابة النص الغائب بشكل نمطي جامد لا حياة فيه أي الأخذ باللفظ و المعنى من غير زيادة أو نقصان [2] و قد ساد هذا النوع التناصي في عصور الإنحطاط على الأخص ، حيث تعامل الأدباء في تلك الفترة مع النصوص الغائبة بوعي سكوني خال من روح الإبداع ، ممّا نتج عنه انفصالها عن البنية العامة للنص كحركة و صيرورة من

---

[1] محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ط 1 ، دار العودة ، بيروت ، 1979 .ص 253 .

[2] ينظر / عبد الستار جبر الأسدى ، الناص : السرقة الادبية و التأثر (بارت ، كريستيفيا باختين..... و النقاد العرب الحديثون) ، ص74 .

ناحية ، وبروز الشكل الخارجي و تمجيده من ناحية أخرى [3] و كانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجا جامدا تضمحّل حيويته مع كل إعادة كتابة له .

و لعل خير ما يمثّل هذا المستوى الإجترازي البيت الذي قاله معّد :

يغشون حتى ما تهر كلابهم أبدا و لا يسألون من ذا المقبل

فهو اجترار حرفي إلى حد بعيد لما قاله العباس في هذا البيت :

يغشون حتى ما تهر كلابهم لا يسألون عن السّواد المقبل [1] .

و مما تجدر الإشارة إليه هنا هو أن الكاتب بإمكانه إيراد النص الغائب حرفيا لكن غرضه من ذلك قد لا يكون اجترار هذا النص ، بقدر ما يكون رغبة منه في فتح مناخ نفسي و فكري ما ، تلتقي فيه تجربته هو ، بالتجربة التي يمتلكها النص الغائب .

التناص الإمتصاصي : و هو خطوة متقدمة في الشكل الفني ، إذ يعيد الأديب كتابة النص وفق متطلبات تجربته ووعيه الفني بحقيقة النص الغائب شكلا و مضمونا فهو « عملية إعادة كتابة النص الغائب وفق حاضر النص الجديد ليصبح إستمرارا له ، متعاملا معه بمستوى حركي و تحوّلي » [2] .

---

[3] ينظر / محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 253 .
[1] جمال مباركي ، التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، (رسالة ماجستير) ، ص 54 .
[2] عبد الستار جبر الأسدي ، التناص : السرقة الأدبية و التأثر (بارت ، كريستيفيا ، باختين.... و النقاد الحرب الحديثون ، ص 74 .

و في هذا تقول (جوليا كريستيفا) : « إن النصوص تتم صناعتها عبر امتصاص و في نفس الوقت عبر هدم النصوص الاخرى للفضاء المتداخل نصيا »[3] .

و هو على حد تعبير (ابراهيم رماني) : « خطوة متقدمة في الرؤية و التشكيل إذ يعيد الشاعر كتابته وفق المتطلبات الحديثة للتجربة ، أي يتمثله بوعي جديد يخدم دلالات قصيدته ، دون أن ينفي أصله » [4].

و هكذا يمكن القول أن الإمتصاص « أعلى درجة من المستوى السابق (الإجترار) ، حيث ينطلق الأديب أساسا من الإقرار بأهمية النص الغائب و قداسته ، فيتعامل و إياه كحركة وتحوّل لا ينفيان الأصل ، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجديد » [5] ، ومعنى هذا أن التناص الإمتصاصي لا يجمّد النص الغائب و لا يطمس شخصيته كما نجده في مستوى الإجترار ، وإنما يمنحه هوية جديدة ، وحياة مستمرة ، وبذلك يستمر النص غائب غير ممحو ويحيا بدل أن يموت ، تجعل منه خلية نابضة بالحياة ، قادرة على إنتاج العديد من الخلايا .

و هذا شأن الشاعر المغربي المعاصر (محمد السرغيني) الذي امتص قول المتنبي :

كأنَّ يوم الآخرة يضيع فيه الوجه و اليدان و اللسان

---

[3] سامح الرواشدة : فضاءات الشعرية (دراسة نقدية في ديوان أمل تنقل) ، المركز القومي للنشر ، الأردن ، ص 77 .
[4] ابراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 348 .
[5] مصطفى السعدني ، المدخل اللغوي في نقد الشعر ، ص 28 .

فهو« يعيد كتابة بيت المتنبي في قصيدته بعدما قام بامتصاص البيت الأصلي حتى إنه ابتعد عن كونه مجرّد صدى للمتنبي ، واستقل بتركيبه الخاص الذي يجعل المتنبي مستمرا و متدفقا في النص الشعري المعاصر عند " السرغيني" » [1] .

و هذا البيت الذي امتصه الشاعر هو :

ولكن الفتى العربي فيها غريب الوجه و اليد و اللسان [2]

و قد سمي هذا التناص بتناص (التآلف) الذي هو محاولة التوفيق بين ما هو تراثي ، وما هو حديث في النص الأدبي عند توظيف الشخصيات و المواقف التراثية ، ومثاله قصيدته (بكاء زرقاء اليمامة) لـ " أمل دنقل" ، الذي استدعى شخصيات تراثية ليعبّر عن نكبة العرب سنة 1967 لتشابه الموقفين ، وتشابه نبوءة شخصيات الحادثة التاريخية بنبوءة الشاعر قبل و بعد النكسة [3] كما ظهر عند "جوليا كريستيفا" باسم (النفي المتوازي) ، الذي هو نمط يعتمد على توظيف النصوص الغائبة بطريقة قريبة من مصطلحي (التضمين) و (الإقتباس) المعروفين في الدراسات البلاغية العربية القديمة ، حيث يظل المعنى المنطقي للبنية النصية الموظفة هو نفسه للبنية النصية الغائبة ، بالإضافة للتشكيل الخارجي [4] .

ج) التناص الحواري :

---

(1) محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 263 ، 264 .
(2) أنظر / ناصف اليازجي ، العرف الطيب في شرح أبى الطيب ، ج2 ، بيروت ، ط 2 (1996) ص 1019
(3) علي مشري زايد – استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، الشركة العامة للنشر و التوزيع (طرابلس) – ط1 (1978) – ص 365 .
(4) أنظر / جوليا كريستيفيا – علم النص- تر : فريد الزاهي – ص 79 .

هو أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب ، الذي يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الإستيلاب ، مهما كان نوعه و شكله و حجمه ، لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار ، فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص ، وإنما يغيره... ، وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية [1] فهو :

« عملية إعادة صياغة النص الغائب على نحو مغاير وفق كفاءة فنية عالية » [2] يقوم الأديب فيه بهدم أبنية لإقامة صروح أخرى مختلفة تركيبا و دلالة و رؤية [3] ، وهذا النوع من التعامل مع النصوص الغائبة لا يستطيع القيام به إلا الأديب الذي يمتلك القدرة على التفاعل مع النصوص و على إنتاج نص جديد .

و هذه القدرة « لا تتأتى إلا بـ (امتلاء) خلفيته النصية بما تراكم قبله من تجارب نصّية، وقدرته على (تحويل) تلك الخلفية الى تجربة جديدة، قابلة لأن تسهم في التراكم النصّي القابل للتحويل و الاستمرار بشكل دائم » [4] .

ويعتبر "باختين" أول من استعمل هذا المصطلح عندما قال :

« إن الكلمة و هي تتجه نحو هدفها تدخل بيئة حوار مضطرب ، مليئة بالتوترات، بيئة من كلمات غريبة ، من أحكام القيمة و التأكيدات ، وتداخل مع علاقات معقدة و تتملّص من أخرى و

---

[1] محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 253.
[2] ينظر / ابراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ص 253 .
[3] جمال مباركي ، التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر (رسالة ماجستير) ص 22 .
[4] سعيد يقطين : الرواية و التراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث ، ط 1 ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب ، 1992 ، ص 10-11 .

تختلط بالبعض و تنفر من البعض الآخر ، وتتقاطع مع مجموعة ثالثة » [5] فالحوار «توظيف واع و حي للنص الغائب ، وهو أعلى مراحل القراءة لاعتماده النقد المؤسس » [6] ، وهو يمثل له بنموذج من قصيدته (الموت... النفي ... الميلاد) للشاعر عبد الرفيع الجوهري يقول :

غَرُبَت شَمسُ العَالَم في القَلب

فاحفر قبرك مَات الحَفَّارُ

هذا النص ينطلق فيه الشاعر من نص "خليل حاوي" الذي يقول :

عُمقُ الحُفرَة يَا حفَّارُ

عُمقُهَا خَلفَ مَدَار الشَّمس

لَيلاً من رَمَـاد

و بَقَايَا نَجمَة مَدفُونَة خَلفَ المَدَار [1]

والحوار يتجلّى في إعادة كتابة النص الغائب عند "الجوهري" الذي قلب تصور الشاعر "خليل حاوي" للعالم ، فالحفار الذي يحفر القبر للذات العربية التائهة في الحداثة المشوهة مات في نص "الجوهري" و على الإنسان العربي أن يحفر قبره بنفسه ، و قد سمي التناص الحواري بـ

---

[5] عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة (من التسوية إلى التفكيكية) ، سلسلة عالم المعرفة ، عدد 232 ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب ، الكويت ، ابريل 1998 ، ص 362 .

[6] عبد الحميد هيمة علامات في الابداع الجزائري ، ص 93 .

[1] محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 261 – 263 .

(تناص التخالف) ، الذي هو تجريد التراث من دلالاته و إعطائه دلالات معاصرة ، كاستدعاء الشخصيات التاريخية استدعاء مخالفا للمرجعية التاريخية أو تحويل النموذج التاريخي "المثال" إلى نموذج للهزيمة ، و كما يعرف عند "كريستيفا" بـ (النفي الكلي) ؛ إذ يقوم المبدع فيه بنفي النصوص التي يستنصصها نفيا كليا دلاليا ، ويكون فيه معنى النص المرجعي مقلوبا حيث تكون الإشارة إلى النصوص الغائبة تلميحية ، وتكون كتابة النص قراءة نوعية خاصة تقوم على المحاورة لهذه النصوص المستترة ، وهنا لا بد من ذكاء القارئ الذي هو المبدع الحقيقي الذي يفك رموز الرسالة و يعيدها إلى منابعها الأصلية [2].

[2] جوليا كريستيفيا – علم النص – ص 78 .

الفصل الثاني

الفصل الثانـي

دراسة البنى السردية لرواية "رمل الماية" للروائي "واسيني الأعرج"

أولا : نظرة عامة حول رواية "رمل الماية" من حيث توظيفها للبنى السردية.

ثانيا : تجليات النص الغائب في الرواية.

1 -توظيف النص الديني.

2 -توظيف الشخصية التاريخية.

3 -توظيف النص التاريخي.

ثالثا : دراسة البنى السردية في الرواية.

1 -بنية الشخصيات.

2 -بنية اللغة.

3 -بنية المكان.

4 -بنية الزمن.

أولا: نظرة عامة حول رواية "رمل الماية" من حيث توظيفها للبنى السردية:

تعد رواية "رمل الماية" الصادرة عام 1993 من ضمن أهم روايات الكاتب الكبير "واسيني الأعرج " اذ كان مضمون الرواية حداثيا لغة و سردا و زمنا، حتى أصبحت رواية شعرية ، تستحق التنويه و الإشادة دراسة و تحليلا .

"فلأجل كتابتها عاد الكاتب الى الطريقة الوثائقية : التاريخ ، الفلسفة ، التصوف ، القرآن ، الحديث ، بالإضافة الى البناء على النص القصصي العربي القديم و خاصة "الف ليلة و ليلة".

و هنا نجد بإبداعه الخلاق يخترق التراث اختراقا معرفيا مستنطقا له استنطاقا فنيا ، فيخرج بنا عن المألوف و بما تعودنا عليه".[1]

فمن خلال دراستنا للرواية وجدناها تمتلئ امتلاءها بما اصطلح على تسميته نقديا "التناص" فقد هيمن هيمنة مطلقة على المتن الروائي ، حتى أصبح من العسير أن نميز بين مظاهر التناص في تعددها و تباينها و بين المتخيل الروائي ، سردا و أحداثا و شخصيات و مكانا و زمانا .

أي أن وظيفتها جمالية تتعلق بإيجاد تفسيرات فعلية و موضوعية لمختلف التحولات الإيديولوجية السائدة .

[1] - جمال فوغالي " شعرية السّرد الروائي " عام 2007 ص 17.

و كان أول ما لفت انتباهنا في هذه الرواية ازدواجية عنوانها " رمل الماية " و "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" ، فالفاجعة ترمز للعاصفة التي اجتاحت القصر و أبادته عن أخره ، و كذا فاجعة التاريخ ، فاجعة الظلم و التزوير و التزييف ، أما" رمل الماية "فهي مقام موسيقي .

ان رواية " رمل الماية ، فاجعة الليلة السابعة بعد الالف " حافظت على البنية السردية "لألف ليلة و ليلة " و تركت مادة الحكي ، "فرمل الماية" تتألف كألف ليلة وليلة من حكاية اطارية تضم حكايات ثانوية ، فثمة راو مفارق لمرويه ، هو دنيازاد التي تتقمص دور شهرزاد بوصفها رواية لكل الحكايات ، و ثمة أيضا مروي له هو شهريار بن المقتدر بالله و حفيده ، و قد تولد عن الحكاية الإطارية التي حافظت عليها الرواية حكايات ثانوية كثيرة ، كحكاية البشير الموريسكي [1]، و ابن رشد ، و ابن الحلاج ، و سقوط غرناطة ، و أبي ذر الغفاري ، و بوذان القلعي.

ان الليلة السابعة بعد الالف ، التي تسرد الرواية ما حدث فيها ، تشبه احدى ليالي الف ليلة و ليلة ، من حيث كونها تضم حكايات كثيرة ، و تمثل لذلك بالشكل التالي:

دنيا زاد تروي لشهريار بن المقتدر أربع عشرة حكاية .

البشير الموريسكي يروي حكايته .

الراعي يروي حكاية البشير

البشير يروي حكاية حمود الأشبيلي

البشير يروي حكاية صلب الحلاج

البشير يروي حكاية ابن رشد

[1]- البشير الموريسكي هو الروائي الأساسي للحكايات ، و هو المروي في نفس الوقت ،أعطى له واسيني هدا الإسم في الرواية نسبة الى موريسك وهي منطقة في غرناطة،يسكن بها البشير ومن معه فسموهم بالموريسكيين.

البشير يروي حكاية أبي ذر الغفاري مع معاوية بن أبي سفيان

البشير يروي حكاية أهل الكهف

الراعي يروي حكاية الخضر

المجذوب يروي حكاية البشير

المجذوب يروي حكاية ماريانة

ماريوشا تروي حكاية المجذوب

ماريوشا تروي حكاية بوزان القلعي

المجذوب يروي حكاية عمي الطاووس

يشير ما سبق إلي أحد مظاهر السرد في "ألف ليلة و ليلة "و هو تعدد الرواة و المروي له ، و يضاف الى المظهر السردي السابق توظيف الرواية لسمة رئيسية في السرد الحكائي هي التعدد على مستوى الراوي فقط ، و بقاء المروي مفردا ، فحكاية "البشير الموريسكي"، و هي الحكاية الرئيسية التي تولدت عنها الحكايات الاخرى ، يرويها رواة متعددون ، كالمجذوب الذي يروي حكاية البشير عن أحد القوالين و العلماء السبعة[1]، و الرجل ذي اللحية ، و ماريوشة ، و الراعي و البشير نفسه الذي روى قسطا من حكايته .

(1) دلالة العدد 7في الرواية له معاني كثيرة لعل أهمها هو فتية الكهف السبعة باعتبار قصة أهل الكهف من قصص النص الديني الرئيسية التي وظفها واسيني في روايته .

و نمثّل لذلك بالجدول التالي :

الراوي	المروي
البشير المورسكي العلماء السبعة الرجل ذي اللحية ماريوشا المجذوب الراعي	حكاية البشير المورسكي

ان توظيف رواية "رمل الماية" للبنية السردية "لألف ليلة و ليلة" يتناسب و موقف السّرد الروائي من ثنائية السّرد الشفاهي و السّرد الكتابي ، و استبدال السّرد الشفاهي بالسّرد الكتابي ، و توجيه النقد الى السّرد الكتابي "الوراقون"، لإلتصاقه ببلاط الحكام و السلاطين ، و تزييفه الحقيقة طمعا بالمال ، و خوفا من سيف الجلاد .

فرواية "رمل الماية" فقدت التماسك بسبب تمسكها بالبنية السّردية "لألف ليلة و ليلة" ، لذا يجد القارئ صعوبة كبيرة في متابعة السّرد بسبب تداخل الحكايات المسرودة ، و توالدها المستمر و الإكثار من قطع السّرد بسبب توالد الحكايات.

ثانيا: تجليات النص الغائب في الرواية "رمل الماية":

توظيف النص الديني :

وظف " واسيني الأعرج " بنية النص الديني و أشاد عليها معمار روايته "رمل الماية " التي تشربت النص الديني على مستوى الأحداث ، و على مستوى السّرد ، وعلى مستوى الشخصيات مما أكسب الرواية شعرية لامعة.

وظف "واسيني " بنية القصة القرآنية " قصة اهل الكهف " محافظا على الوحدات السردية الرئيسية فيها إلا بعض التغييرات الطفيفة التي اقتضاها توجه السرد في رواية " رمل الماية " الى الكشف عن أحداث السقوط في التاريخ العربي عن طريقة راو مشارك في الأحداث و متداخل مع الشخصية التاريخية.

فقصة " اهل الكهف " تتحدث عن فتية لجأوا الى الكهف هربا من ظلم ملك مدينة "دوقيانوس" نام الفتية في الكهف مدة طويلة ، و حين استيقظوا ظنوا أنّهم ناموا ليلة واحدة فقط ، فأرسلوا أحدهم الى المدينة ليشتري لهم طعاما ، فانكشف أمرهم ، و سقطوا ميتين.

يستفيد " واسيني الأعرج " من قصة أهل الكهف في بناء أحداث قصة " البشير الموريسكي " بطل رواية " رمل الماية " و يزج بطل روايته في أحداث تشبه الأحداث التي نجدها في قصة أهل الكهف ، فالبشير الموريسكي – قبل المجيء الى الكهف – كان يعيش في حي البيازين ، أحد أحياء غرناطة ، و حين بدأت محاكم التفتيش بملاحقة الموريسكيين هرب من حي البيازين متجها الى " المارية " ، ثم غادرها الى بلاد أخرى ، بعد أن اشترى له اخوه صك الغفران من اليهودي " صموئيل " ، تعرض " الموريسكي " أثناء رحلته الى مخاطر كثيرة ، و لكنه نجا منها بأعجوبة ،تم قذفته الأمواج على شاطئ مهجور ، حيث عثر عليه الحكماء السبعة و حملوه الى كهف قديم ، و طلبوا منه أن يبقى فيه حتى يحين موعد خروجه منه ، استيقظ البشير بعد ثلاثة قرون و نصف ، و خرج من الكهف ، فوجد بانتظاره راعيا أخذه الى جملكية" نوميدا أمدوكال " التي يحكمها شهريار بن المقتدر بالله .

يتضح بالمقارنة بين قصة " أهل الكهف " و قصة " البشير الموريسكي " أن " واسيني الأعرج " يبني أحداث قصة البشير الموريسكي على الوحدات السردية الأساسية في قصة أهل الكهف .

و نمثل لذلك بالجدول التالي :

قصة البشير الموريسكي	قصة أهل الكهف
الهروب من محاكم التفتيش	الهروب من ظلم الملك و

و اللجوء الى الكهف	اللجوء الى الكهف
الاسيقاظ بعد نوم طويل	الاستيقاظ بعد نوم طويل
العودة إلى مدينة نوميدا أمدوكال	العودة إلى مدينة دوقيانوس

عبر السرد القرآني عن قصة " أهل الكهف " بآيات قليلة ، أما السّرد الروائي فقد عني بالتفصيلات ، و رصد تفاصيل الحدث بدقة ، معتمدا في ذلك الخيال الذي مدّ الأحداث بالحركة ، و ولد أحداثا جديدة ، و أفعالا سردية اخرى ، ليروي بعض تفاصيل ما حدث له داخل الكهف ، و هو ما سكتت عنه القصة القرآنية "...مددت يدي باتجاه الفجوات ، نزعت الاتربة ، بمجرد أن لمستها حتى بدأت تتساقط الواحدة تلو الأخرى ، قطعا قطعا ، حتى اللباس الذي كنت أرتديه بدا يتفتت بمجرد أن لامس الصخرة الكبيرة التي حاولت ازاحتها... عندما نزعت الأتربة انزلقت بعض الشلالات الضوئية الناعمة من الفجوات ، ثم بدأت الصخرة الكبيرة تتزحزح و تميل باتجاهي ببطء ، مخلفة صوت شجرة عجوز ، و هي تقتلع من جذورها ، و ما كدت أبتعد الا قليلا حتى كانت الصخرة قد هدأت بعد هزة السقطة العنيفة ، اندفع الضوء بقوة و أصبحت أميز بين الأشكال التي كانت تحيط بي "[1].

[1]- واسيني الأعرج : فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ، رمل الماية ، المؤسسة الوطنية للكتاب لا فوميك ، دار الاجتهاد، الجزائر 1993 ص 42،43 .

ترتكز طريقة توظيف الرواية للقصة القرآنية الى الإختلاف و المشابهة ، فالبشير الموريسكي يختلف عن أهل الكهف في أنه . أثناء نومه . حلم بما يحدث في الليلة السابعة بعد الألف التي تضمنت أحداث السقوط في التاريخ العربي " سقوط غرناطة ، و نفي ابن رشد ، و أبي ذر الغفاري ، و صلب الحلاج..." يقول البشير الموريسكي " ما وقع لي ليس بعيدا عمّا حدث لأهل الكهف ، الفارق بيننا هو أن نومتهم استمرت هادئة حتى لحظة الاستيقاظ ، بينما ما حدث لي هو بعيد عن هذا كله ، فقد عشت جحيما مخيفا طوال الليلة السابعة بعد الألف التي لا أعلم بدقة كم دامت قبل أن تنطفئ"[1].

أما المشابهة بين القصتين فتصل الى حد التداخل بين القصتين ، كقول الحكماء السبعة بأن الكلب الذي كان ينتظر البشير المورسيكي عند باب الكهف ، هو الكلب " قطمير" الذي كان من أهل الكهف ، و هكذا نجد أن بناء الحدث الروائي المتمركز على الصّراع بين الخير و الشر شّيد على المفاصل الرئيسية للقصة الدينية ، بهدف إظهار أن التاريخ البشري ليس إلا تاريخ الصراع بين قوى الخير و قوى الشر .

. توظيف الشخصية التاريخية :

إن استنطاق الشخصية التاريخية في رواية "رمل الماية" و دفعها الى الكلام ، جاء تعبيرا و دليلا على ما أكده السّرد الروائي ، من استمرارِ الماضي في الحاضر ، فما حدث في الماضي يحدث في الحاضر ، و السلاطين و الأمراء و الحكام السابقون يخرجون من قبورهم ، و يعودون

[1]- المصدر السابق ص 43 .

إلى الحياة في شخص الحاكم الجديد ، بالإضافة إلى ما سبق ساهم استخدام ضمير المتكلم في تقديم الشخصية التاريخية في الكشف عن أعماقها ، فأبو ذرّ الغفاري كشف عن مشاعره و أحاسيسه حين عرف مضمون الرسالة التي وجهها الخليفة "عثمان بن عفان" الى" معاوية بن أبي سفيان":"تأملت رسالة الخليفة، كانت تقول : أحمل أبا ذر على أغلظ مركب و أوعره ثم أبعثه مع من ينخس به نخسا عنيفا حتى يقدم به علي ، صارت الدمعة في : العين يأسا ، و اليأس قارب في صلبه الحجر ، و الحجر تفتت حتى صار تربة ، و التربة صارت ذرة "[1].

توظيف المناضل في "رمل الماية" حيث وظفت رواية "واسيني" شخصيات أبي ذرّ الغفاري ، الحلاج ، ابن رشد ، و ركز السّرد الروائي الإهتمام على تحدي هذه الشخصيات للسلطة ، و محاولاتها إقامة العدل و إنهاء الظلم ، و تأليب الشعب ضد السلطة ، و بين أيضا ما تعرضت له هذه الشخصيات على يدي السلطة من تعذيب و نفي ، إن أبا ذرّ الغفاري يبدو في السّرد الروائي بطلا، و ثائرًا ضد السلطة ، ممثلة بمعاوية بن أبي سفيان الذي انحرف في رأي أبي ذرّ عن جادة الصواب و الطريق القويمة ، و تعاليم الإسلام ، و جوهره ، حين استأثر لنفسه بأموال المسلمين[2].

و يمكن أن نفسر اهتمام الرواية العربية المعاصرة بالشخصيات التاريخية التي اختارت المواجهة و التحدي ، و النضال ضدّ السلطة ، برغبة الروائيين باسقاط تاريخ هؤلاء الثوريين على الحاضر ، –الذي هو أحوج ما يكون إلى شخصيات ثورية تواجه الظلم ، و تقف بوجه الظالمين .

[1]- واسيني الاعرج : رمل الماية، ص34 .
[2]- المصدر نفسه ص 21، 22

توظيف التاريخ أو النص التاريخي :

ينقطع السّرد في رواية "رمل الماية" بالقيام بمهمة إعادة سرد أحداث التاريخ من جديد ، بسبب ما تعرض له التاريخ من تزييف على أيدي الحكام و السلاطين الذين سخروا أقلام المؤرخين لكتابة التاريخ بالطريقة التي تتناسب و مصالحهم ، و يهاجم السّرد "الوراقين" و هم مؤرخو الحكام و الملوك ، و يظهر كذبهم و تزييفهم للحقيقة ، طمعا بالمال، و خوفا من الموت و التعذيب ، و يستبدل القوالين بهم :" كان الشماليون ينصبون الخيام على أطراف غرناطة ، و يستولون على الحصون واحدا واحدا ، و كان الورّاق البدين في زاوية النهر المضاء يخط آخر الكلمات ، و يرشق الفروج القشتالية بماء الزهر ، و عود النور ،...كتب الوراق على نهد إحداهنّ "كان أبو عبد الله ، مدّ الله ملكه ، و أطال في عمره لا يأكل إلا إذا تفقد الرعية ، و لا ينام إلا إذا وضع رغيفه الشخصي في فم اليتيم و المحتاج ، و في أيام المحنة التي مرت بها مملكة غرناطة ، و تحكي عنه المحنكون ، و أصحاب الحكمة ، أنه نزع لحم ذراعه ، و شواه لصغير كان في النزاع الأخير من حياته ... و يقال إنه ظهر في مكان ما من جبل البشرات ، يقود المقاومة الوطنية بعد أن تخلى عنه الجميع ، و تركوه و حيدا "[1].

و ينحو الراوي ، في معرض سرده لما حدث لأبي ذرّ الغفاري ، بالأئمة علي الطبري ، معتبرا أنه مؤرخ السلاطين :" ماذا فعلت أيها الطبري بقلمك ؟؟؟ لماذا جرّدته من كل حنين و شوق لقد كنت ورّاقا كغيرك تتجر الأقلام و تدعو الرعية إلى أن يتنبّهوا إلى هذه الظاهرة المحمودة التي

1- المصدر السابق ص 116 .

لا تتكرر إلا مرة واحدة كل سبعة قرون ، كنت تظن يا أيها الطبري أن الزمن الذي يكذب دعواك لن يأتي ابدًا ، ها قد عدنا إليك نسأل مجلداتك التي كتبت بماء الذهب و جلدت بالقطيفة و المخمل الملون بألف لون و لون ماذا فعلت بالحرف الوهاج؟؟؟...

نجرت قلمك القصبي تماما كما كان يفعل معظم وراقي الدواوين ، و كتبت و أنت تضع كيس النقود في جيبك :كان معاوية واسع البلعوم ،يأكل في اليوم سبع مرات و المعدة الكبيرة نعمة من الله يرغب فيها كل الملوك ، يا لقلمك أيها الطبري ما الذي شوقك إلى هذا التخريف؟؟؟ ألم يكن ممكنا أن تكون قوالا مثلما كان أخيار السابقين ؟؟؟ الصدق في القلب و اللسان و الرأس و العمر على حدّ السيف "[1].

ثالثا : دراسة البنى السردية في الرواية :

بنية الشخصيات:

إن رواية "رمل الماية" متعدّدة الشخصيات الساردة الفاعلة داخل المتن الروائي ، انهم يتناوبون على القيام بالحكي ، فقد طغى السّرد و قل الوصف ففي الرواية شخصيات رئيسية و أخرى فرعية : البشير الموريسكي ، و الحكيم شهريار بن المقتدر ، القوالون و الوراقون ، الحكماء ، العلماء السبعة ، و مؤرخو السلطة دنيا زاد و شهرزاد ، ماريانة و ماريوشة ، عمال البحر و القصر ، الشيخ الرينوي و سيدنا الخضر، و كذلك السارد الناظم الداخلي"واسيني" هؤلاء الذين تقوم عليهم "رمل الماية" مجموعة رواة ، فالراوي هنا مجموعة أصوات متداخلة يصعب فرزها أحيانا.

1- المصدر نفسه ص 23، 24 .

"فالبشير الموريسكي" هو سارد و شخصية فعّالة و موضوع للمحكي ، فهو السّارد المتماثل حكائيا homodiégétique ، فهو يحكي حكايته بضمير المتكلم "أنا" فيصبح ساردا ذاتيا حكائيا autodiegétique تتقاطع معه شخصيات كثيرة : أبو ذر الغفاري ، و الحلاج ، و الشيخ الرنوي ، و ابن رشد و حمود الإشبيلي.

و هكذا يتجلى البشير الموريسكي متعدّدًا ، يستعيد ذاكرته من خلال الآخرين و من خلال نفسه .

"إن البشير الموريسكي" هو سارد التاريخ ، و الذاكرة ، و الحلم ، و قد كان استخدام "واسيني الأعرج في روايته "رمل الماية" الحلم لاستحضار الشخصيات التاريخية "[1]، فدفع بطل الرواية "البشير الموريسكي" إلى الكهف ، وهنا جعله ينام فترة طويلة من الزمن، حلم من خلالها بأحداث السقوط في التاريخ العربي منذ نفي أبي ذرّ الغفاري إلى صحراء الربذة ، و حتى صلب الحلاج، و بالإضافة إلى ذلك قام البشير الموريسكي بسرد ما حدث له في الأندلس حتى خروجه منها ، و لجوئه إلى الكهف .

و قد استخدم الراوي ضمير المتكلم لسببين : أولهما عدم معرفة صاحب الحكاية بما حدث له ، فقد ظل البشير الموريسكي يسرد حكاية خروجه من الأندلس مستخدما ضمير المتكلم ، حتى تقاذفته الأمواج ، و رمته على الشاطئ فاقد الوعي ، فتوقف عن السرد ، و سرد له الراوي ما حدث له بعد ذلك ، و ثانيهما الرغبة في سرد الحقيقة التي زيفها الورّاقون و مؤرخو السلاطين و

[1]- جمال فوغالي " شعرية السّرد الروائي " ص 24 .

الملوك و هذا ما فعله البشير الموريسكي الذي اتهم الوراقين و كتاب الدواوين من أمثال الطبري بتزييف الحقيقة ، ثم راح يسرد الحقيقة مستخدما ضمير المخاطب الذي يزيل الشك، و يثبت الحقائق ، و يتيح مواجهة الشخصيات التي غيبها الزمن .

"فالبشير الموريسكي" في رواية "رمل الماية" يرمز للمناضل الثوري فهو يتقاطع مع الشخصيات الثورية في التاريخ العربي كشخصية ابن رشد ، و شخصية أبي ذرّ الغفاري ، و شخصية الحلاج ...كما يتقاطع مع بطل الحكاية على مستوى الخيال ، و هكذا تبدو شخصية البشير الموريسكي محددة ببعدين : بعد واقعي يتجلى في الشخصيات التاريخية و بعد خيالي الأمر الذي يدلّ على تداخل الواقعي و الحكائي.

يشبه "البشير الموريسكي" بطل الحكاية ، ولا سيما السند باد ، من حيث التعرض أثناء الرحلة إلى شتى أنواع المصاعب و العقبات ثم ظهور المساعد في اللحظة المناسبة ، و تقديم العون للبطل الذي ينجو من مأزق ليقع في آخر و هكذا . لقد اضطر البشير الموريسكي إلى مغادرة غرناطة ، موطنه الأصلي تحت ضغط محاكم التفتيش ، و ملاحقتها للناس ، و توجه إلى المارية ، ثم ركب البحر من هناك إلى سفينة القرصان الإيطالي حيث تعرض لمخاطر كثيرة كمحاولة "المارانوس" اليهودي قتله ، و تعرض بعد انتصاره على المارانوس لمحاولة قتل من رجلين ضخمين من أنصار المارانوس، و لكن الرجل الملثم "المساعد" ينقذه في الوقت المناسب ،

و يقدم له خشبة يركبها و يغادر السفينة ليصل الى شاطئ مهجور بمساعدة السمكة الذهبية [1]

كما هي الحال في الحكايات الخرافية و نوضح ذلك من خلال الجدول التالي :

السندباد البحري	البشير المورسكي
الدافع الى الرحلة هو حب المغامرة و اكتساب المعرفة و المال	الدافع الى الرحلة هو الخلاص من محاكم التفتيش
التعرض للمخاطر :العاصفة – الطيور العملاقة – هجوم القراصنة	التعرض للمخاطر : القراصنة الإيطاليون
النجاة التي تأتي نتيجة تدخل القدر في الوقت المناسب	النجاة عن طريق تدخل القدر و وجود المساعد: الرجل المجهول الذي

[1]- واسيني الأعرج : رمل الماية ، ص166 .

	أنقذ البشير من القرصان الايطالي و بحارته.
تحطم المركب و قذف الأمواج للسندباد على شاطئ مهجور	السمكة الذهبية التي حملت البشير على ظهرها و ألقت به على شاطئ مهجور

فشخصية البشير الموريسكي بسبب تداخلها مع شخصيات كثيرة كما أسلفنا ، أقرب الى الشخصية العاملية كما حدّدها "غريماس A.J.Greimas"و لذا انصب اهتمام السرد على أفعالها أكثر من الاهتمام بمظهرها الخارجي ،ان ما يسوغ تصوير شخصية البشير الموريسكي في ضوء بطل الحكاية هو أن هذه الشخصية مجرّد فكرة ، و هذا ما عبر عنه البشير نفسه حين قال "أما أنا ف...لست شيئا سوى ذاكرة لاتباع و لا تشترى أيها السادة"[1].

أما "ماريوشا" فهي رفيقة البشير الموريسكي وصديقته انها الساردة الشاهدة ، انها طالبة بالجامعة تدرس العلوم السياسية ، أحبت أستاذها و حين اكتشفت أنه عميل للسلطة ،لم تعد للدراسة أبدا ، و ظلت تحكي حكاية الموريسكي كما جاءتها من العلماء السبعة و كما حكاها سيدي عبد الرحمن المجذوب ، و كما عاشتها و هي مع البشير نفسه "البشير ليس طفلا يا عمي الطاووس ، ليس انسانا عاديا ، لقد خلق للعذاب ، خلق لإنقاذ الآخرين من المسرحية السخيفة التي

[1]- المصدر السابق ص350 .

شيدت منذ أكثر من ثلاثة قرون و ربما أكثر من خمسة عشر قرنا ، هو لا يبيع الله لإنقاذ ذاته ، الله في دمه وعروقه ، في عينيه وفي ذاكرته...و في الزبانية ، في عيون ماريانة وفي البحر الذي شقه وحيدا ، بالرغم من جهنمية القرصان الإيطالي[1].

انها رفيقته منذ جاء من كهفه ، و تحملت "ماريوشا" عبء الحكاية عنه، هي التي أحبته بكل ما تملك ، و غنت له إيقاع "رمل الماية" على أوتار البانجو <<كان يا أيها السادة . تقول ماريوشا . يقضي كل أيامه ، يروي في غرناطة الأخبار التي لم تحك ، و لم يتجرأ الوراقون على قولها ، هي قصة القوال الموريسكي الذي قتل الموت و لم يقتله ، قاتل البحر ولم يخن ملحه ، مزق الليل لكن دثره في خلوته ، رأته ماريانة ، فقتلت عشيقها>>[2].

إن" ماريوشا" شاهدة وهي أيضا مشاركة في الأحداث لإسقاط القصر " و يوم أردنا اقتحام المدينة الجديدة كانوا هناك ، و يوم بدأنا بناء سور المدينة لم يتوقفوا لا ليلا و لا نهارا ، و حين طلب منهم العمال و علماء (حكماء) المدينة بوضع قنابل حارقة في البنك الوطني الرئيسي داخل المدينة الجديدة ، قاموا بذلك بدون أي تردد ، وحين دخلنا الى اليمنى من السوق الداخلي كانوا هناك[3].

مثلما بدأت دنيا زاد سرد حكاية "البشير الموريسكي" هي ذي "ماريوشا "تنهيها.

1- المصدر السابق ص498 .

2- المصدر نفسه ص273 .

3- المصدر نفسه ص407 .

دنيا زاد مؤطرة السّرد و الحكاية ، انها الشخصية العالمة بكل شئ ، تضيف و تعلق ، و تنظم فعل السّرد فهي وريثة أختها شهرزاد ، تقول حكاية البشير الموريسكي و ترتب شتات المعلومات التي وصلتها من العلماء/ الحكماء السبعة ، و من عبد الرحمن المجذوب عنه:" ما حدث يا سيدي بعد ذلك هو أنه واصل عملية الحفر للخروج من المغارة التي كان يحلو له أن يسميها كهفا..."[1].

"و دنيا زاد تفاحة الكتب الممنوعة و لبؤة المدن الشرسة كانت تعرف السّر الوهاج الذي يورث لذة الابتهاج و تعرف أن البشير آخر السلالات القادم من أدخنة و هزائم غرناطة ، لا ينطق عن الهوى "[2].

<< فدنيا زاد تحكي ما لم تقله أختها شهرزاد هذه التي روت تاريخ السلطة وهذه دنيا زاد التى ظلت مغيّبة أحقابا و أزمنة تستعيد صوتها الفاعل >>[3].

فهي تقدم و تؤخر ، تقطع و تؤجل ، تسبق الأحداث ، فيأخذ السّرد عندها أداة للتواصل و شد الإنتباه .

بنية اللغة :

ان الدارس لرواية "رمل الماية" يرى أن بنيتها اللغوية معبّأة بالتنويعات الخطابية و الكلامية ، فالكاتب لم يجعل انتماءه الى شعب متعدد الطبقات تلتقي فيه النخبة المثقفة ، و الفلاح ، و

[1]- المصدر السابق ص48 – 49 .
[2]- المصدر نفسه ص5 .
[3]- جمال فوغالي : شعرية السرد الروائي ص43 .

الرعوي...ليجعل من نسيجه اللغوي نقطة تداخل لمختلف اللهجات ، فكما نرى من الفصحى ، نرى من الدارجة و اللغة الشعبية و حتى اللغة الدينية ، بل تجاوز ذلك الى اللغة الأجنبية ، وهذا لا ينم عن ضعف مستواه و عدم قدرته على انتاج نص لغوي فصيح ، بل انما يدلّ على موسوعته الثقافية اللغوية ، و كذا إدراكه لتفاوت المستويات في مجتمعه و ما كانت كتابته بهذا التداخل بين اللهجات الا لجذب القارئ المثقف منه و البسيط فقد أبدع "واسيني الأعرج" في عالم البذاءة و الشتم أو الكلام السوقي في عدة مواقع سردية كقوله :الكذاب ابن الكذاب ،<<أتعلمنا ديننا يا ابن اليهودية>>[1] ، "أ كان ابن الكلب غافلا لهذه الدرجة "[2].

<<شهرزاد كانت دابة الغواية...>>[3] ، الطّحان، بني كلبون...فقد كان "واسيني" في روايته "رمل الماية" يميل الى اللغة الدارجة أو العامية السوقية في مواقع عديدة من الرواية <<تقولها يا ولد الخامجة بدون حياء ، راح نقليك يا وحد السافل>>[4] .

<<يا ابن الثعابين هزّ راسك .ها.ها.ها...>>[5]، و كذا قوله <<الله يعلم واش الخير الي راح تفو...تفو...اللّي كان يكون >>[6] ، <<يلعن أبوها رحلة ، محاكم التفتيش يا الله >>[7]، و غير هذا كثير فالرواية تعجّ بالألفاظ السوقية،و لا نستطيع تفسير هذا بما هو موجود داخل المجتمع من تناقضات ، فهو يعبّر بالألفاظ البذيئة عن حالات الغضب و القلق كأي مواطن

[1]- واسيني الأعرج : رمل الماية ص22 .
[2]- المصدر نفسه ص36 .
[3]- المصدر السابق ص08 .
[4]- المصدر نفسه ص136 .
[5]- المصدر نفسه 158 .
[6]- المصدر نفسه ص392 .
[7]- المصدر نفسه ص74 .

عادي يعيش وسط أخلاقي متزعزع ، أو عمّن يمكن تسميتهم ب "المافيا" فهذه لغتهم و"واسيني" يكسّر جميع الطابوهات الأخلاقية كمبدع ليعالج ما هو موجود في الواقع من ظواهر مأساوية أخلاقية كانت أم سياسية أو اقتصادية .

إن "رمل الماية" كأي نص أدبي تمتزج فيه الثقافات ، و تتفاعل فيه الخطابات الكلامية ،"فواسيني الأعرج" لم يستطع الصّمود أمام إغراءات الذاكرة و الحيز حيث أخلص للتراث العربي و الجزائري بصفة خاصة فهو لم يجعل التناص مقتصرا على النص و التاريخ العربي فحسب بل ربطه بالحيز الجغرافي و المحليّ ، ليظهر و بشكل قوي هذا التراث الجزائري كالمثل الشعبي ، و الموّال ، و الأغنية الشعبية.

لقد تعامل "واسيني الأعرج" مع "النص الغائب "في الخطاب السردي للرواية تعاملا حسّاسا دقيقا ليعبّر به عن إيديولوجيته و عن الحقائق الإجتماعية و السياسية ، فالنصوص الغائبة مرتبطة بدلالات الخطاب الروائي ، و لتشكل مع نص الرواية المثير و المحرك الأساسي لخيال القارئ .

و لقد عمل "واسيني الأعرج" على تضمين النص الروائي أسلبه فنية جديدة على مستوى السّرد و اللغة الذي صار بنية دالة تقوي اللغة الرمزية و تفتح نص الرواية على نصوص تراثية مكتوبة كانت أم شفوية ، ومن هذه النصوص التراثية :

. النص الأسطوري :

لقد عمل" واسيني الأعرج "على تعزيز البنية الفنية "لرمل الماية "بربطه بين النص الأسطوري و الواقع ، حيث ينفتح نص الرواية على "ألف ليلة و ليلة " هذا النص المدفون في الذاكرة العربية و الذي يحمل بعداً دالاً عن التضحية و الإصرار الذي قدمته "شهرزاد" في سبيل حماية إناث بلدها من عدوانية الملك "شهريار" و قد استعمل السارد أسماء "شهرزاد . شهريار " في العديد من المواقع السردية ليثبت الصلة بين نص " ألف ليلة و ليلة " و الواقع المعاش.

فالنص الغائب "ألف ليلة و ليلة " لم يكن سوى نص أسطوري رمزي كما هو موجود في الواقع أعاد "واسيني" صياغته لنا في نص حاضر جديد "رمل الماية" بحلة جديدة بمعاني جديدة ، بلغة عامية ، واصفا لنا الفاجعة ، فاجعة التاريخ المخبأ تحت ملايا سوداء ،كاشفا اياه بأسلوبه الخاص و لغته الخاصة .

كما حاول "واسيني الأعرج" في نصه هذا إحياء التراث الجزائري و إعطائه حياة جديدة ، ليصبح نص الرواية عبارة عن خطاب مؤسس في شكل تفاعلية خطابية كلامية ، فيضم كلام العامة ، وما يجري بينهم من أقوال و أفعال تعبّر عن وعيهم و ثقافتهم و كما ذكرنا سالفا بأن رواية "رمل الماية " موجهة كخطاب إلى عامة الشعب و بلغة الشعب بمختلف طبقاته ليحتضن أنواع التراث الشعبي من أمثال شعبية و أغاني شعبية إلى ما يميز هذا الشعب عن باقي الأمم.

. الأمثال الشعبية :

فبالنظر الى نص الرواية نلاحظ أن "واسيني الأعرج" أعطى اهتماما للأمثال لما لها من دور فعاّل داخل البنية السردية للرواية ،حيث استطاع الراوي من خلال الأمثال الشعبية أن يفسر و يوضح القضايا ، بما هو معروف بين الشعب كقوله "الذين يجعلون من الحبة قبة ، و يكذبون لعن الله الكذابين "[1].

فالسارد هنا يعبر عن حالة التضخيم و تعظيم الأفكار و الكذب و الزيف و تزوير الحقائق إنه يخاطب الوراقين أصحاب الحبر الكاذب ، فواسيني يعرض و يوضح الحقائق بما هو متداول في المجتمع الشعبي فجعل الأمثال المضروبة في الرواية تتناول ما هو موجود داخل المجتمع من قضايا اجتماعية ، كما و تلمح لما هو سياسي و لما تعيشه البلاد من أوضاع حرجة ، كما و أنّ المثل الشعبي يعبّر عن رواسب العقلية الشعبية.

و من الصيغ اللغوية كذلك التي تنفتح بها الحلقة في الأسواق الشعبية في الروايةِ " يا السامعين ما تسّمعوا غير الخير ، عام الجوع راح و الزمان ولّى و القصر اللّي عالي طاح ، و الطّير المحبوس علّى، يا السامعين ما تسمعوا إلا الخير "[2].

. الأغنية الشعبية :

لقد استعمل الراوي الأغنية الشعبية كبنية دالة على مكنوناته ، و كرسالة لما يود إيصاله إلى العام و الخاص.

[1]- واسيني الأعرج : رمل الماية ص116 .
[2]- المصدر نفسه ص466 .

جئنا من بعيد . جئنا من بعيد .

الدم في الطريق و الليل و العبيد .

جئنا الورود بين أيدينا أذبلوها .

و الأحصنة قتلوها .

جئنا من بعيد . جئنا من بعيد .

قوالون في قلوبنا الحقيقة .

هلّلوا !!! هلّلوا !!! هلّلوا !!! (1).

و كذلك قوله :

المارية يا المارية

ضيعت عمري أبحث عنك ، عن اسم لك ضاع في زرقة البحر

المارية يا المارية .

أغدر الآن شاطئك الأزرق .

و قوس قزح و الفراشات التي سبقتني إلى لونك [2].

---

[1]- المصدر السابق ص410 .
[2]- المصدر نفسه ص18 .

لقد كان توظيف الكاتب هنا توظيفا حداثيا فجاءت هذه الأبيات من الأغنية الشعبية عن الرواية تأخذ شكل الشعر الحرّ في الرواية غلى خلاف الأغاني الشعبية الأخرى لتمنح للقارئ رؤى جديدة عن الواقع آنذاك و ليحقق الكاتب جمالية فنية .

. النص الأجنبي :

كما انفتح نص رواية "رمل الماية" على النص الأجنبي بكل جرأة ليندمج هذا النص الغربي مع البنية السردية بكل عفوية ، و ليدل بذلك على تجدّر الثقافة الغربية في المجتمع الجزائري مع مرور الزمن حيث أن النص الاجنبي يفرض نفسه داخل النسيج السردي للرواية وفقا لما هو موجود في الخارج ، فالمجتمع الجزائري بمختلف طبقاته صار يتعامل بهذا النص و يفهم ما وراءه من تلميحات ليصير النص لأجنبي كالمثل السائر بين أفراد المجتمع مثل قول الراوي :

<< المبادرة بين أيدينا <<et celui qui veut peut>>[1].

و قوله في موقع آخر : " ثم يرفع الصورة التي رسم عليها جسد الإنسان و كتب تحتها باللغة الفرنسية "l'anatomie du corps humain"[2].

كما ورد في موقع آخر من الرواية :

yo soy maryucha.

---

[1]- المصدر نفسه ، ص405 .

[2]- المصدر السابق ص157 .

Y no de me michoro.

Y solo gasto cuchillo.

[1]Ala hora decome.

و بذلك فإن ورود هذه اللغات الاجنبية في نص الرواية دلالة على إلمام الكاتب باللغات و على موسوعيّة ثقافته ، لكنه يظل أجنبيا غريبا داخل النص الأدبي العربي الذي يجب أن يتضمن أصالة الجنس المروى له أو القارئ المحلي .

كما ان للنص الديني نصيبه الوافر داخل رواية "رمل الماية" فالكاتب العربي لا يستطيع أن يتجنب النص الديني ، و لو بالألفاظ الدّالة على النص فرغم التداخلات النصية السابقة فإن واسيني لم يستطع الإبتعاد عن النص الديني ، فهو بالأساس يعالج منظومة دينية و عقائدية عاشت داخل المجتمع الجزائري في فترة معينة ، ليبرز العديد من العبارات و الألفاظ الدينية حيث يقول :<<لا تلقوا انفسكم إلى التهلكة ، و لا تقتلوا النفس التي حرّم الله قتلها >>[2].

و ورد في موقع آخر قوله "أرجوك لا تقتلي الملك معروف انه من سلالة النبي صلّى الله عليه و سلّم لا تقتليه بحق النبيّ محمّد لا تقطعي رأسه أعطيه لحظة واحدة فقط "[3]، و قوله :

---

[1]- المصدر نفسه ص60 .
[2]- المصدر نفسه ص47 .
[3]- المصدر نفسه ص386 .

"ماذا أفعل يا الله " [1]. "الآية تقول يا سيدي : و الذين يكنزون الذهب و الفضة ولا ينفقون في سبيل الله فبشّرهم بعذاب أليم " [2] ، " لا يغيّر الله ما بقوم حتى يغيّروا ما بأنفسهم" [3] .

بنية المكان :

المكان هو الوعاء الذي يجمع الحدث و الشخصية و غيرها من عناصر القصة (هو الطبيعة الجغرافية التي تجري فيها الأحداث و المحيط و ما فيه من ظروف و أحداث تؤثر في الشخصيات).

ان أهمية المكان في بناء العالم الروائي لا تختلف عن أهمية الزمان و الشخوص (لأنه لا يمكن أن نتصور أحداثا تقع خارج المكان ، فلا بد أن تقع في فضاء مكاني حقيقي أو يصوره الكاتب بواسطة اللغة) ، فالمكان صورة إنزياحية ذهنية تطبع فيه الشخصية بكل انفعالاتها .

في رواية" رمل الماية" تبدو لنا الأماكن متنافرة و متصارعة حيث نجد القلعة منفى الحكماء السبع تتموضع في أعلى قمة و تجاور الكهف الذي سيحدد مستقبل المدينة ، و مصير الحكاية و في الموقع المرتفع ذاته مقبرة الشهداء ، إلا أن هذا المنفى لا يلبث أن يخرق بنفق سري ممتد بين القلعة و البحر و هنا أيضا يصبح التواجد في أعلى هضبة إمكانية لفتح وضعية الإنغلاق و ان بدت النظرة الشاملة للمدينة و البحر من هذا المكان الشاهق مجرد خطوة في المغامرة العجيبة.

---

[1]- المصدر السابق ص15 .
[2]- المصدر نفسه ص24 .
[3]- المصدر نفسه ص120 .

لم يكن الإنتقال من الكهف المسدود الى الخارج المحظور كافيا للتحرر من الإنتظار و التأجيل الذي يأسر بعض القصص و استكمالا لهذا الإيقاع استقبل العلماء الراوي بعد سبعة أيام من الصمت ، فكأن الحكاية القادمة من غيبة القرون الثلاثة لا غنى عنها عن البياض الذي انتهك الليلة المارقة عن الزمن الأرضي بيد أن ما بعدها موغل في البياض ، فالليلة الثامنة بعد الألف فاتحة عصر أبيض و هذا ما تجسد في النوارس البيضاء و شمس اليوم الثامن ، و لكن على الرغم من الإشراق العلوي ظلت ألوان قوس قزح غير واضحة للبشير الموريسكي ، و طبعا سيتنامى ذلك الغموض و يمتد زمنيا و فضائيا ، و من ثم فان الإحساس بالغرابة هو أول انطباع يصرح به الراوي " لم يفاتحني العلماء الا بعد سبعة أيام من الصمت...لم يتكلموا على الاطلاق بالرغم من إدراكهم لدهشتي التي كانت تقرأ في عيوني .والذي أثارني وسط هذا الجو الخرافي هو موقع القلعة الذي كانوا يرون من خلاله المدينة بكاملها و البحر..."[1] من أجل ذلك لابد ان يكون القصر مشمولا بهذه الرؤية .

إن تجليات المكان يظهر جليا من خلال لعبة الألوان المتضادة و توزيع الظلال و الأنوار و المزاوجة بين جماليات التصوير البصري و التجريدي في تشكيل بنية دائرية ، لكن الدائرة في هذه السياق ليست مجرد حيلة شكلية ، انها طقس وجودي كوني يضمن عودة الذاكرة المتحدية لشهريار بن المقتدر المهووس النور ، بل هي فضلا عن ذلك حركة في اللانهائي ، ثم إن المتلقي سيكتشف أن الدائرة دوائر،و أن المركز مشتت عن التحديد،قد يحصره الكهف، و لكن في نهاية

[1]- واسيني الأعرج : فاجعة الليلة السابعة بعد الألف (رمل الماية) ص69 .

المطاف سيفاجأ بأنه اختزل حقيقة الدوائر المتناقضة ، و تجدر الإشارة إلى أن هذا التدافع ناجم عن تصارع الحق مع الباطل مما يعني أن نور الخير و ظلام الشر هما من يقف وراء حركة المركز المتعدد.

و يمكن معاينة تجليات الدائرة على صعيد الحكي ، اذن ان المادة الحكائية ، و بالأحرى بعضها يقدم للمروي له بطريقة ذات صلة يتجلى الدائرة و من ثم ليس غريبا أن يروي سيدي عبد الرحمن المجذوب الحكاية ، و هو متمركز وسط الحلقة ، و الناس من حوله ، و اذا كان هذا الشكل الهندسي من تقاليد الحكي الشفاهي فهو أيضا تجسيد لفضاء معماري مغلق و معتم ، أو هكذا يفترض أن يكون ، اما بالنسبة لفضاء المدينة المؤسس على جمالية الدائرة ، فالبحر نصف دائرة تحيط بالمدينة ، و السور الطويل الذي أنجزه العلماء السبعة يشكل معمارا نصف دائري ، و اذا كان يواجه البحر فهو أيضا يطوق قسما كبيرا من المدينة و لدلك لا يتردد الحكيم شهريار في تسييج المدينة بدائرة عسكرية مدججة بالأسلحة ، غير أن الكورس الجنائزي الواسع يلف المدينة بكاملها ، يحتل أهم الشوارع الرئيسية لها... ينطلق من بيت إلى بيت ليتوقف بشكل جماعي عند الحدود المنخمة للقصر..."[1] الذي اقتحمه العلماء السبعة بصحبة الفرقة الإنتحارية الاولى " بينما بقي عمال البحر يحوطون المكان في شكل دائري و لعل المهم في هذا المشهد هو الحرص على توسيع الدائرة تأكيدا على أن الخلاص الجماعي لا يتحقق الا عبر هذا الفعل "[2] .

[1]- المصدر نفسه ص471 .
[2]- المصدر السابق ص474 .

و لقد أسند للطبيعة مهمة تثبيت فضاء الدائرة ، فالمدينة محاطة بالتلال ، مثل هذا التخطيط الهندسي يسمح بالإطلاع على بعد آخر من أبعاد حبل الأعلى و الأسفل ، فالمدينة تتموضع في مكان منخفض بالنسبة للقلعة و الكهف و التلال أرفع قليلا منها ، و بفضل ذلك تتشكل حركتان متعاكستان ، فالأولى من الأسفل نحو الأعلى يسوقها القصر و الثانية من الأعلى صوب الأسفل يقودها العلماء السبعة.

و نستطيع أن نرصد وسط الدوائر التي تلف المدينة بنية نجميه للطرق السبعة [1] الموصلة الى بوابات القصر و ليس صدفة أن تحتضن الدائرة نجمة سباعية ، فهو نوع من التآزر الفضائي و التمحور بين اللامتناهي و السحري و هكذا فإن الشوارع دوما مغلقة ، مظلمة و ضيقة و الشيء نفسه نلمحه تحت الأرض ، فهناك الأنفاق ، و الدهاليز ، و السراديب و الأدراج الملتوية ، و الصراط المستقيم الذي يسلب الكائنات كينونتها ثم يلقي بأنقاض أجسادها في الظلمات.

بنية الزمن :

الزمن عنصر أساسي في بناء الرواية ، اذ لا يمكن أن نتصور حدثا سواءا كان واقعيا او تخيليا خارج الزمن كما لا يمكن أن نتصور ملفوظا شفويا أو مكتوبا دون نظام زمني ، فهو مظهر نفسي لا مادي و مجرد و محسوس ، يتجسد الوعي به من خلال (ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر فهو وعي خفي لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة ، و بالتالي فهو من العناصر

[1]- المصدر نفسه ص393 .

المهمة التي يقوم عليها فن القص بشكل عام ، و فن الرواية بشكل خاص ، و هو يتجسد في الرواية بواسطة سرد الحوادث)[1] .

إن " واسيني الأعرج " في رواية " رمل الماية " لا يكتفي بسرد اللحظة الراهنة أو الحاضرة ، بل يمازجها بزمن الإسترجاع حينا و بزمن الإستباق على سبيل التشوف و الإستشراف حينا آخر ،ثم وضع السرد كله في مبنى إستعاري يداخل نصه بالموروث السردي الشهرزادي إبرازا للمهمش أو المقموع من الجماعة البشرية تمثيلا لأطروحة النص المركزية باستنطاق دنيا زاد ،مثلما يداخله بالتاريخ البعيد و القريب ،ولا سيما مقاومة الموت الحضاري من خلال شخصية البشير الموريسكي التي تبعث في علائقها المتشابكة داخل الأزمنة و الأمكنة معنى الوجود العربي و الإسلامي الملتبس في هذا المنعطف التاريخي في نهايات ألفية و مطالع ألفية جديدة .

إذا كان السرد التاريخي يتميز بهيمنة صيغة الماضي و سرد الاحداث بوصفها شيئا مضى ،فإن السرد الروائي يتميز بأن الزمن فيه منفتح على الحاضر ، أي أن الماضي يصبح ماضيا مستمرا و يتحقق استمرار الماضي في الحاضر من خلال ربط الماضي بالحاضر ،و الحاضر بالماضي ،في إطار علاقة جدلية تجمع بين الزمنين ، و لعل أصدق مثال لإنفتاح الماضي على الحاضر ،و استمرار الماضي في الحاضر هو ما نجده في الرواية ،يؤكد أن ما حدث في الماضي

[1] - ادريس بودبية: الرؤية و البنية في رواية الطاهر وطار ، منشورات جامعة منتوري ط1 2000 ص98-99 .

يحدث الآن ،و أن التاريخ يعيد نفسه " منذ أكبر من أربعة عشر قرنا و هو يكرر نفس اللغة و نفس الحركة بالايدي التي لا تعرف الا تلويحة التهديد " [1].

إن الفترة التي تجري فيها الأحداث المنصوصة في الرواية ،اي الفترة الزمنية المصرح بها عبر المتن الروائي ،(و هو الزمن الذي تعطي فيه الرواية زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في اطار العلاقة بين الرواية و المروي له) [2].

ففي رواية " رمل الماية " جاءت الأحداث التي تشكل منها النص السردي ضمن نظام زمني داخلي لم يخضع بالضرورة للتسلسل المنطقي للأحداث بل جاء البناء الزمني الداخلي متشابكا متداخلا بين الأزمنة (الماضي و الحاضر).

. الماضي :

لقد رويت أحداث الرواية بصيغة الفعل الماضي فقد إستخدمه لإسترجاع أحداث ماضية .

<< كانت الفاجعة أرجعتني إلى صورة جدي الموريسكي و هو يسقط من على ظهر جواده الأدهم ، كان جريحًا...>>[3].

<< كان يرح "الحلاج" وكانوا يبيعون البلاد للأتراك و الفرس قالوا : خذوا البلاد و أعطونا الذهب و الكرسي و الغلمان ...>>[1].

[1] - المصدر السابق ص29 .
[2] - سعيد يقطين : انتاج النص الروائي ص49 .
[3] - المصدر السابق ص112 .

<<ايزابيلا كانت لاتتنفس الا روائح الموت ، فرديناند كان ينام على جلود المارانوس و المورسكيين .>>[2].

. الحاضر :

و هو الفعل الروائي ، لأن الاحداث تتجدد مع فعل القراءة و هو زمن صنع الأحداث بغض النظر عن الزمن الحقيقي الخارجي الذي يعلق عنه إنتهاء هذا الزمن .

<<حين واجهت الحاكم الرابع بما تبقى من حنين

قال : – هذا هو الدرويش الكذاب الذي شغل المدن و الأمصار.

لدي أب يا سيدي ركعت له النخلات الصحراوية الوحيدة و انحنت عند رجليه المنهكتين ،أبوجنادة بن قيس .

قال الحاكم الرابع (؟؟؟) و الزبد يتطاير من فمه في أقصى درجات رعشة الهزيمة .

تفو...تفو...قبيلة حلالها حرام و حرامها حلال >> [3].

<< تفضل شاركنا، لقد أنجزناها على شر فك يا ابن رملة بن الرفيعة.

مازلت يا سيدي على عهدي القديم ،كأس من الحليب ،و صاع من تمر .>>[4].

---

[1] - المصدر نفسه ص133 .
[2] - المصدر نفسه ص58 .
[3] - المصدر نفسه ص21 .
[4] - المصدر نفسه ص22 .

و كلها عبارة عن حوار آني يدخل في الزمن المتنامي مع تنامي هذه العلاقة .

. المستقبل :

وهذا الزمن لم يوظف من أجل الإعلان عما سيقع ،لأن ذلك يتنافى و أسلوب الرواية الواقعية، و لأنه يقضي على عنصر التشويق، لم يطغ زمن المستقبل على رواية "رمل الماية" بل يكاد ينعدم و كان الغرض منه الإعلان عن بعض الأفاق و الآمال و التوقعات ،أو لمجرد الإعلان عما تفكر فيه الشخصية .

و يظهر ذلك في آمال المجدوب و هو يقتضي متحدثا إلى ماريوشا: << في ذلك الزمن البعيد ،عندما تعودي الى بيتك تتداثرين ،تبسطين رجليك ،يجيئك إبنك الذي قد يأتيك بعد سنوات أو بعد جيل من الزمن القادم و يقول ماما ،أريد أن أنام بجانبك ،يضع رأسه على ركبتيك هذه >>[1].

[1] - المصدر السابق ص212

الخاتمة

مصطلح النص الغائب مصطلح حديث ارتبط بعدد من الأسماء النقدية في الفكر الغربي الحديث أمثال "رولان بارت" ،"جوليا كريستيفا" هذه الأخيرة التي بلورت مصطلح "التناص" المولد للنص الغائب الذي لايبوح به الكاتب و لا يذكره صراحة في النص ،تتداخل فيه تلك الإشارات التاريخية و التراثية و الإجتماعية و الفكرية ،إذلا تتم قراءة أي نص أدبي إلا بقراءة النص الغائب ،فالنص المقروء لا يكتفي بذاته بل تتداخل في أنحاءه نصوص أخرى ساهمت في خلقه .

– تنوع مستويات التداخل النصي تبعا لنوعية العلاقة التي تربط النصوص الحاضرة بالنصوص الغائبة .

– تعدّد مظاهر النص الغائب و طرق رصده في الرواية ، فهو لا ينكشف إلّا للقارئ الكفء الذي يمتلك خلفية فكرية و ثقافية واسعة ،و إمّا أن يظهر من خلال سياق النص الحاضر ، و إمّا أن يصرح به المبدع نفسه فيعلن أنه اعتمد في نصوصه الحاضرة على نصوص غائبة يقوم بذكرها و تحديد مرجعيتها في متن النص أو هوامشه.

– من جماليات توظيف النص الغائب إنتاج الدلالة الجديدة التي تتولد بتداخل النص المقروء مع النصوص الغائبة .

– استنطاق " واسيني الأعرج " للتراث الغربي بشموليته ، فأنتج نصًا بث فيه روحًا جديدة ، معمارية ناهضة على نص تراثي و فني " ألف ليلة وليلة " .

– استحضار " واسيني " للنص الديني بمعانيه و ألفاظه و دمجها في النص الحاضر باعتبار القرآن الكريم أكثر النصوص التي يغترف منها الكاتب.

إن رواية " رمل الماية " رواية حداثية بامتياز ، جعلت شعرية للفاجعة و أرّخت لها تاريخا جماليا و فنيا و معرفيا ، و امتزجت امتزاجها المبدع ببنيات خطابية متنوعة و متباينة و متداخلة ،الديني بالحكائي ،تداخل الواقعي بالاسطوري و السحري بالتاريخي و المتخيل.

و لقد رأينا أن " رمل الماية " تجربة جديدة في الكتابة الروائية لعدة اسباب اهمها :

تعددالشخصيات الفاعلة و القائمة بالسرد .

تداخل الخطابات : الديني و الشعبي (القوال ، و السياسي و التاريخي و الاسطوري و العجائبي).

تكسير نهرية الزمن بتداخل الحاضر مع الماضي و المستقبل .

تداخل اللهجات و اللغات و تعددها في الرواية كالدارجة ،شعبية ،دينية ،و حتى الفرنسية .

فرواية " رمل الماية " تتموقع بفخر ابداعي ضمن المراتب الأولى للروايات الحداثية في العالم العربي لأنها رواية جعلت التناص شعرية و جعل منها رواية شعرية .

فبعد دراستنا للرواية يتبين لنا أن رمل الماية تقوم شعريتها من التناص ، و تبحث عن أدبيتها فيه و به.

الملحق

الملحق

أولا : ترجمة لحياة الروائي "واسيني الأعرج.

ثانيا : مضمون رواية "رمل الماية".

أولا : نبذة تاريخية عن حياة الروائي واسيني الأعرج :

يعّد الروائي الجزائري" واسيني الأعرج "من ضمن الأسماء اللامعة التي سجلت حضورا قويا في فن الرواية الجزائرية و حتى العربية ، و ذلك لحداثة الكتابة الروائية عنده و المبنية في عمومها أساسا على تصوير الواقع المعاش و الممتد الى مرجعيات تاريخية ، و لأن الروائي المبدع " واسيني" من الروائيين الجزائريين القلائل جدا الذين نجحوا من خلال ابداعهم الأدبي أن يتجاوزوا حدود الوطن و يفرضوا انتاجهم الروائي في مختلف أرجاء الوطن العربي و رغم كون ابداعات" واسيني الأعرج "يتزايد عددها باطراد ، فان الإهتمام النقدي لتجربته و فرادتها لم يتجاوز حدود التعريف ، أو القراءة السريعة و لا شك في أن قراءة انتاجه قراءة نقدية جادة كفيلة بموقعته ضمن الانتاج الروائي العربي الجديد الذي ساهم في اقامته روائيين من مختلف البلاد العربية [1]

مولده و نشأته :

ولد الروائي و الأستاذ و الناقد "واسيني الأعرج" في 08 أوث 1954 بقرية" سيدي بوجنان " ولاية تلمسان بالغرب الجزائري ، حاز على درجتي الماجستير بعنوان " اتجاهات الرواية العربية في الجزائر " و الدكتوراه بعنوان " نظرية البطل في الرواية " و ذلك " بدمشق " التي مكث فيها قرابة 10 سنوات ، شغل منصب أستاذ بجامعة الجزائر المركزية ، و بعد أن عاد الى الجزائر عام 1985 ، كما درس بجامعة " السربون " الجديدة هذا و أشرف على

[1] - سعيد يقطين : الرواية و التراث السردي المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ط4 أغسطس 1992 ص49 .

عدة روايات من بينها رواية " المجتمع و الأشكال " كما أشرف ، على فرق البحث العلمي و غيرها

و ما يلاحظ على الفترة التي قضاها "واسيني الأعرج" في الجزائر أنها فترة الإرهاب أين بلغ فيها حدّه الأقصى بخاصة في السنوات الأولى من التسعينات و لذا أصر الروائي " واسيني الأعرج " اصراره الإبداعي علة القول الروائي للمأساة الجزائرية مؤرخا برمزية عالية للطقس الجزائري الذي يعيش عبثية قبل نظيرها .

مؤلفاته الروائية :

يعدّ " واسيني الأعرج " الكاتب و المبدع الذي حاول أن يؤصل للرواية الجزائرية و الذاهب في لهيب اللغة ، في حريقها ، في رحيقها ، في طهارتها ، لذا سجل كأحد

<< أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي ، تنتمي أعماله الروائية الى المدرسة التجريبية التي لا تستقر على شكل واحد بل دائما عن التجديد و الديناميكية من داخل اللغة التي ليست معطى جاهزا و لكنها بحث دائم و مستمر >>[2] .

نجد أن الروائي " واسيني الأعرج " قد عزز حضوره و فرض وجوده ضمن العالم الروائي لأنه يرى من الرواية فن يتعالق و يتعانق << بمجالات معرفية مختلفة و متنوعة و بخاصة المعارف التراثية التي تؤصل هذه الرواية في الثقافة ، عبر جملة من الأنساق

[2] - واسيني الأعرج : سيدة المقام (رواية)، منشورات الفضاء الحر 2001 ص 01 .

اللسانية التي تعارضها ، أو تناقضها ، أو تنفيها ، أو تثبتها ، هما يجعل هذه الرواية تتحقق وجوديا بوصفها نصا ، أي بوصفها إجراءا لسانيا يحول الرسالة اللغوية الى مركز قوة متعالم ، يمارس السلطة غير تواصلية ، يحرر الذات من أي تسلط لغوي مما يجعلها تنفتح على مجالات دلالية واسعة و تتمتع بحرية مطلقة >>[3].

فمكنته هذه القدرة الإبداعية من ترك بصمات في عالم الرواية الجزائرية و نجد من أهم مؤلفاته الروائية :

" جغرافية الأجساد المحروقة " و قد اعتبرت أول محاولة روائية له وكان سنة 1974 "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر"،و يعد أول نث روائي له، و قد نشر في دمشق عام 1981م و اهتم بإبراز خصائص الواقعية الإشتراكية من خلال الدوران في مسائل عديدة في حياة العمال ، و مزجه بين الصدق الفني و الصدق التاريخي ، و لذلك فقد أثارت اهتماما نقديا كبيرا .

-" وقع الأخذية الخشنة " بيروت 1981م .

-"ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" ، دمشق 1982م .

[3] - عبد الله أبو ضيف ، الإبداع السردي الجزائري ص192 .

-" نوار اللوز " بيروت 1983م هذه الرواية التي نجدها تدرس في العديد من الجامعات العربية و ذلك لما تحمله من تصوير جديد للكتابة الروائية ، و لما تتميزبه من أسلبة فنية على مستوى اللغة و على مستوى السّرد .

-" مصرع أحلام مريم الوديعة " بيروت 1984م ، و تعّد هذه الرواية نموذجا نوعيا لعرض مضامين روائية بطروحات جديدة ترتبط بطبيعة المرحلة التاريخية السائدة .

-" ضمير الغائب " دمشق 1990م حيث ذهب من خلال هذه الرواية الى تحديث السّرد ، و ذلك باشتغال سردي يضبط تقنياته و رؤاه على انجاز ما بعد الحداثة بسيادة خطاب فني يبطن خطابه الإيديولوجي.

-" رمل الماية " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف "، دمشق 1993م ، هي الرواية التي تضعنا وجها لوجه أمام الفجيعة التي تخلخل الساكن الذي فينا ، و تبتلينا بالليلة السابعة بعد الألف فاجعة التاريخ ، هذا و قد قام الروائي فيها بإدخال التاريخ البعيد و القريب و لا سيما مقاومة الموت الحضاري ، و استعان بتعاليق سردية مع الفكر و التاريخ و الوجدان القومي المثقل بعناء الوجود.

-" سيدة المقام " ألمانيا 1995م ، رواية حاول فيها تجسيد انعكاسات الأيديولوجية الدينية التي ظهرت نتيجة لضعف المنظومة الإجتماعية و الإقتصادية .

-" ذاكرة الماء " ألمانيا 1997م << يعطي للقارئ في هذه الرواية صورة حية لواقع فقد جميع بناه الفكرية و السياسية و الإقتصادية و الثقافية فتحول كل شيء إلى رعب و خوف ، بل يكاد يكون الرعب هو بطل هذه الرواية ، لأن القوى المتصارعة في عالم هذه الرواية غير متكافئة و غير مبررة ، ، إنه صراع بين الجهل و العلم بين التطرف الإيديولوجي و الديمقراطي[4]

-" مرايا الضرير " فرنسا 1998م ، إنها رواية العبث التي تساءل النهاية المعلنة لنظام من أجل عالم جديد ، لأنها تجمع بين الواقعية المأساوية و انتهاء لنظام فقد شرعيته و لكنه سيظل محمي.

-" حارسة الظلال " ألمانيا 1999م .

-" شرفات بحر الشمال " بيروت 2002م .

هذا بالإضافة إلى رواية " كتاب الأمير " ، " سوناتا لأشباح القدس " و " مضيق المعطوبين " .

ركز" واسيني الأعرج "في جل أعماله الروائية << الحرص على الحكاية و تأجيجها بالتخيل اندراجا في فضاء خاص عماده وجدان مفجوع بالتحولات القاهرة و متأسي بنبرة

[4] - المرجع السابق ص196 .

تفاؤل الواقعية و نمدجتها على سبيل النداء الإنساني و الأخلاقي و السياسي الحائر بين شهوة التطلع الى أمل التغيير و ركام الخيبات العامة و الكثيرة >> [5] .

وبالإضافة الى هذه الأعمال المذكورة فان هناك أعمال قصصية و بحوث نقدية و لكن جل اهتمامه كان منصبا على الفن الروائي ، هذا و قد ترجمت الكثير من أعماله الى العديد من اللغات الأجنبية من بينها الفرنسية ، الإنكليزية ، الإسبانية ، الألمانية .

أسلوبه الروائي :

يعد " واسيني الأعرج " أهم الأصوات الروائية حيث وصل صوته إلى الوطن العربي ، بل و تجاوز ذلك الى مختلف ربوع العالم ، وان تصفحنا رواياته نجد ان ما يمكن أن يستوقفنا هو موقفه الصريح من بعض القضايا كالموقف من السلطة ، مهما كان نوعها ، لأنه يرى فيها القمع و الإضطهاد و كبح الحريات الفردية ، لأن التوجه السياسي في نظره غير سليم و مبني أساسا على تزييف الحقائق ، و التنكر للتاريخ وهذا ما عكسته أعماله الروائية و قد عبر عن ذلك بأسلوب شيق يتميز بالإمعان الوصفي للمشهدية ، الإحاطة بأطراف الحكاية و امتدادها داخل مجتمعها الخاص ، تعضيد فعالية الروائي في معرفة التاريخ و استحقاقاته ، و قد ذهب الباحث "جمال فوغالي " من خلال كتابه المعنون بـ " واسيني الأعرج . شعرية السرد الروائي " إلى ان أسلوبه هو " تكسير منشط لعمودية السرد و الزمن ، تفكيك للبنية الروائية ، هيمنة واضحة لتقنية التأجيل ، مساءلة لاتتوقف للتراث

[5] - المصدر السابق ص189 .

العربي ، نزوع شعري خلاق ، تعدد لمستويات الخطاب ، تداخل أصوات سردية و تعددها تنسيبيا للحقيقة و هذه نتائج توصل اليها الباحث مسجلا اياها على غلاف كتابه المذكور سابقا .

و قد تمكن " واسيني الأعرج " من تحقيق كل هذا بفضل لغته المثقفة و السلسة ، التي يليح بريقها داخل كتاباته الروائية فهو يحاول بهذه اللغة البحث عن التجديد ، فمن خلالها أن يضع الحدث و يحرك الشخصيات ليخلق بذلك دينامية داخل النسيج الروائي و لهذا كان "واسيني الأعرج "متميز بتنويع الشكل الفني في رواياته فهو لم يعتمد على نمط واحد بل على العكس كان يقوم بالتجريب فيه ولا يخشى المغامرة على صعيد بناء الرواية و لغتها و يهدف" واسيني الأعرج "من وراء كتابة الرواية إلى صياغة أحلام الشعب و التعبير عنها بصيغ جمالية متحيزة و مترفعة ، فهو << لم يتردد أبدًا باندفاعه الشخصي نحو أقدام بلاده فغمر بكل شيء بحريته الشخصية بالكتابة...و بمصير أبطال روايته >>[6]

و لذا فواسيني يستحق بكل جدارة المكانة المرموقة التي وصل اليها .

أوسمة و تقديرات نالها من خلال أعماله الروائية :

لقد حاز "واسيني الأعرج" على عدة جوائز و أوسمة تقديرية نالها بجدارة عن روائع كتاباته الروائية فحصل سنة 1989 على الجائزة التقديرية من فخامة الرئيس .

[6] - ماجد المدحجي :مجلة الحوار ، قراءات في عالم الكتب و المطبوعات العدد 1201 ، 2005 .

–في عام 1997م اختيرت روايته " حارسة الظلال " من ضمن أفضل روايات صدرت في فرنسا.

–في 2001م حاز على جائزة الرواية الجزائرية على مجمل أعماله الروائية .

–في 2005م اختير من ضمن الست روائيين العالميين لكتابة التاريخ العربي الحديث .

–في عام 2006م حاز جائزة نتيجة اصداره لرواية الأمير كما حاز بفضلها عام 2007م على جائزة الأدب .

–في 2008م حاز جائزة الكتاب الذهبي في معرض الكتاب الدولي على روايته "سوتانا لأشباح القدس " .

–في 2009م قام معهد اللغة العربية و آدابها بالجزائر العاصمة بتكريم الأستاذ و الدكتور الروائي المتميز " واسيني الأعرج " و ذلك من خلال تنظيم ورشة أدبية خاصة تتناول أعماله الروائية.

ثانيا : مضمون رواية " رمل الماية " :

رواية " رمل الماية " <<فاجعة الليلة السابعة بعد الألف >> و هي جزء من ثلاثية روائية استلهمها الكاتب من سردية "ألف ليلة و ليلة" ، استقطابها على أساس التمييز بين الوراقين و القوالين .

فهل يجب أن تؤكد على أن رواية " رمل الماية " محاكمة للتاريخ ، تاريخ الحكام و قد زيفه الوراقون كتبة الكذب ، و استنطاق للمغيب و المسكوت عنه ، مرثية حزينة للمدن المسروقة و قد باعها حكامها بأبخس الأثمان لمحاكم التفتيش التي تتوالد و تتناسخ عبر العصور و الأزمنة في ذروة لا تمل التوقف و لا تريد تمجيد ضنون للمسحوقين و العمال و القوالين في الأسواق الشعبية و الأزقة و الحواري ، و هكذا كان " البشير الموريسكي " قوالا يحكي الفجيعة و الفاجعة ، متحديا آلة التعذيب الجهنمية مواجها نفسه و الآخرين بالحكاية ، و لاشيء سوى الحكاية ، منشدًا النشيد الأندلسي المقموع حتى التهلكة و الإحتراق المعظم ،و للتعبير عن كل ذلك تنهض الرواية في عمومها و عبر فصولها السبعة عشر على مجموعة من الساردين الذين معظمهم يتخذون ضمير المتكلم أداة للسرد ، و ضمير الغائب و هما معًا وجهان لعملة واحدة ، و أما الرواية

" رمل الماية " ، " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف " فتفرض انتهاء الحكاية ، و تفتح ملكها من جديد ، منطلقة من الشك في كل ما روته " شهرزاد " للملك " شهريار "ووصفه بأنه غير حقيقي ،و أن شهرزاد خبأت عن الملك شهريار الحقيقة التي يتكفل السرد الروائي بإخراجها إلى النور .

و قد قامت " دنيا زاد " بمهمة سرد الحقيقة التي خبأتها أختها شهرزاد عن الملك شهريار و بدأت من حيث انتهت أختها معلنة عن تمديد السرد من النقطة التي توقف عندها و هي حكاية " فاطمة الحرة " و زوجها " معروف الإسكافي " حيث سكتت شهرزاد للمرة الأخيرة .

توسع رواية " رمل الماية " مفهوم الحكاية من خلال إعادة سردها من جديد ، و تعلي من شأنها ، بوصفها " السر الوهاج " الذي تختزل في داخله تاريخا أريد له أن يزيف و حقيقة أريدها لها أن تمحي و صراعا يسعى كل طرف فيه الى الخروج منتصرًا ، إن الحكاية التي تريد الرواية سردها هي حكاية الليلة السابعة بعد الألف ، و لما كانت الرواية إستمرارًا لألف ليلة وليلة فان ثمة ست ليالٍ تشكل الزمن الذي تعنى الرواية بسرد الأحداث التي وقعت فيه بدءًا من انحراف السلطة الدينية و السياسية ممثلة " بمعاوية بن سفيان " و " عثمان بن عفان " عن الديمقراطية و الإشتراكية و العدالة و المساواة ، حينما أقدما على نفي أبي ذي الغفاري لأنه جهر بالثورة ضد السلطة مرورًا بسقوط " غرناطة " و انتهاءًا بالتاريخ الراهن الذي تطرحه الرواية على أنه امتدادًا للماضي ، من حيث اغتصاب السلطة ، و قمع الحريات ، و إذلال الشعب ، و التواطؤ مع الأجنبي الذي يساعد السلطة في إنهاء الحكاية بالطريقة التي تريدها و هكذا تطرح رواية " رمل الماية " مفهومًا جديدًا للحكاية هو مفهوم الصراع الدائر بين السلطة و الشعب في الماضي و الحاضر .

إن الحكاية وكما يقدمها السرد الروائي ، تبدو مشدودة إلى طرفين متناقضين و متصارعين ، السلطة التي تعمل على إخفاء الحقيقة ، مستخدمة لأجل ذلك الوراقين الذين يكتبون التاريخ بالطريقة التي تفضلها ، و تحرص عليها ،و هذا ما عبر عنه " شهريار بن المقتدر" رمز السلطة حين كان يستمع إلى " دنيا زاد " و هي تروي تاريخ الصراع ، و عينه على خاتمة الحكاية التي يريدها أن تنتهي كما يريد هو ، لا كما يريد " البشير الموريسكي " و أتباعه من المناضلين ، فان المناضلين سعوا هم ايضًا إلى أن تنتهي الحكاية بالطريقة التي يجب أن تنتهي بها ، و هي الثورة على السلطة ، و إنهاء الظلم .

و هكذا فإن الفاجعة التي حدثت في الليلة السابعة بعد الألف ، متمثلة بالفاجعة التي اجتاحت القصر و أبادته عن آخره ، ليست إلا طموح السرد الروائي إلى القضاء على الظلم .

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

أولا : المصادر

- رواية رمل الماية ، واسيني الأعرج دار كنعان للدراسات و النشر ،دمشق ،الجامعة الأولى 1993 .
- ناصف اليازجي اللبناني : العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ، راجعة يوسف فرج عاد ، مج2 ، بيروت ط2

ثانيا : المراجع

1. إدريس بودیبة : الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ،منشورات جامعة منتوري ط1، 2000 .
2. الأخضر جمعي : نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين .
3. ابن سلام الجمعي : طبقات فحول الشعراء ،دار المعارف ،القاهرة.
4. إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ،ط1 ،1991 .
5. أحمد رضا : معجم متن اللغة ،منشورات مكتبة الحياة ،بيروت 1960 .
6. أحمد مختار عمر : علم الدلالة ط5 علم الكتب القاهرة 1998 .
7. أحمد المعراوي : أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث.
8. إليوت : مقالات في النقد الأدبي.
9. اريسطو طاليس : فن الشعر ،عبد الرحمن بدوي ،دار الثقافة بيروت ،لبنان 1975.
10. بسام قطوس :استراتيجية القراءة (التأصيل و الاجراء النقدي) ،مؤسسة حمادة دار الكندي ،دمشق 1998 .
11. تزفيتان تودوروف آخرون في أصول الخطاب النقدي (مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد).

12. تزفيتان تودوروف : ميخائيل باختين ، المبدأ الحوار ي الفارسي عمان ،ط 2 .

13. ترفس هركز ،النبوية و علم الاشارة ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1986.

14. جيرار خينيت : مدخل لجامع النص ، دار توبقال ، المغرب ،ط2 1986 .

15. حسن محمد حماد : تداخل النصوص في الرواية العربية ، بحث في نمادج مختارة ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة.

16. حبيب يوسف مغنية : الأدب العربي من ظهور الاسلام الى نهاية العصر الراشيدي ،بيروت 2000 .

17. حازم القرطاجيني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ،دار الكتب تونس ، ط 1 1986 .

18. خالد بلقاسم : أدويش و الخطاب الصوفي .

19. خليل موسى : قراءات في الشعر الغربي الحديث و المعاصر ، عن منشورات إتحاد كتاب العرب .

20. رشيد بن حدو : العلاقة بين القارئ و النص في التفكير الادبي المعاصر ع 1 29، 1994 .

21. رولان بارت : النقد و الحقيقة ، مركز النماء الحضاري ، المغرب،ط 1 ، 1994 .

22. رومان جاكسون قضايا الشعرية.

23. سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي ط2 1992 .

24. سامح الرواشدة : فضاءات الشعرية ،المركز القومي للنشر الاردن .

25. شكري المبخوت : ألشعرية دار توبقال ، المغرب ط2، 1990 .

26. صبري حافظ : التناص و إشارات العمل الادبي ، مجلة عيون المقالات ، ع1.

27. صبحي ابراهيم الفقي : علم اللغة النصي ،دراسة تطبيقية على السور المكية،ط2 2000 .

28. عبد الله محمد الغدامي : الخطيئة و التكفير من البنيوية الشعرية.

29. عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، من البنيوية إلى التفكيك ، عالم المعرفة عدد22 ، مايو 1997 .

30. عبد القادر فيدوح : الرؤيا و التاويل ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ط1 ، 1994 .

31. عاطف فضول : نظرية الشعرية عند إليوث و أرونيس.

32. عبد القادر فيدوح : الرؤيا و التاويل ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر،ط1 ، 1994 .

33. عمر أوكان : مدخل لدراسة النص و السلطة ، إفريقيا الشرق ، ط 1 ، 1991 .

34. عبده بدوي : نظرات في الشعر العربي الحديث ، دار القباء القاهرة ، 1998 .

35. علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر .

36. عثمان خشلاف : التراث و التجديد في شعر السياب ديوان المطبوعات الجامعية.

37. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر في قضاياه و ظواهر الفنية و المعنوية ط3 ، دار الفكر العربي القاهرة 1966 .

38. عبد الملك مرتاض : بنية الخطاب الشعري ،ديوان المطبوعات الجامعية ، 1997 .

39. عثمان الميلود : شعرية تودوروف ، دار العيون ، المغرب ط1 ،1990 .
40. عدنان حسين قاسم : الاتجاه الاسلوبي النبوي في نقد الشعر العربي .
41. علوش سعيد : معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، دار البيضاء .
42. كمال أبو ديب : في الشعرية ، مؤسسة الابحاث العربية ، بيروت ط1،1991.
43. محمد مفتاح : تجليل الخطاب الشعري (استراجية التناص) المركز الثقافي العربي ، المغرب 1992 .
44. ميشال زكرياء : مباحث في النظرية الالسنية و تعليم اللغة ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع بيروت ، لبنان ط2 ،1985 .
45. مالكوم براديري و جيمس ماكفارالن : ما الحداثة (1980 – 1930) .
46. مصطفى السعديني :البنيات الاسلوبية ، دار المعارف القاهرة.
47. محمد بنيد : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ط1 ، دار العودة ، بيروت.

ثانيا : المعاجم

1. ابن منظور الافريقي : لسان العرب ج 6 ترجمة مجموعة من الاساتذة ، دار المعارف مصر .
2. أحمد رضا ، معجم متن اللغة ، منشورات مكتبة الحياة بيروت 1960.

ثالثا : الكتب الاجنبية المترجمة

1. جوليا كرستيفا ، علم النص ، ترجمة فريد الزاهي ،ط 1 ، دار توبقال للنشر ، دار البيضاء ، المغرب 1991.
2. رامان سلدن ، النظرية الادبية المعاصرة ، ترجمة جابر عبد الرحمن حاج صالح ط 1 ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر .
3. قادة بوترف : الامثال الشعبية الجزائرية ، ت . عبد الرحمن حاج صالح ط 1 ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر .
4. هيستر بوكر : الحداثة و ما بعد الحداثة ترجمة عبد الوهاب علوب ، مراجعة جابر عصفور ، منشورات المجمع الثقافية.

5. تزفيتان تودوروف : الشعرية ، تر شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ، سلسلة المعرفة الادبية ط1 1987 .

رابعا : المجلات

1. مجلة البيان ، ع355 ، الكويت فيفري 2000 .
2. مجلة الوحدة ، عدد مزدوج 83/82 ، المجلس القومي للثقافة العربية ، الرباط ، المغرب 1991 .
3. مجلة البيان ع364 ، الكويت نوفمبر 2000 .
4. مجلة علم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة و العلوم و الآداب ، الكويت مج1978 .
5. مجلة علامات في النقد الادبي ، النادي الادبي الثقافي ، جدة السعودية 1992 .
6. مجلة كتابات معاصرة مج11 ، ع44 بيروت.

خامسا : الرسائل

1. جمال مباركي : التناص و جماليته في الشعر الجزائري المعاصر ، رسالة الماجستير.
2. حسين بن مشيش : أثر القرآن الكريم في شعر صدر الإسلام ، رسالة الماجستير إشراف العربي دحو ، معهد الآداب جامعة باتنة 1994 – 1995 .
3. فاطمة الطبال : النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون ، رسالة ماجستير .
4. مشري بن خليفة : بناء القصيدة في النقد العربي الحديث ، رسالة ماجستير معهد الآداب و اللغات العربية جامعة الجزائر 1990 .
5. محمد ناصر بوحجام : أثر القرآن الكريم في الشعر الجزائري الحديث إشراف محمد ناصر ، معهد اللغة و الادب العربي ، جامعة باتنة 1986 .
6. نور الدين السيد : الاسلوبية في النقد العربي الحديث ، أطروحة دوكتراه ، قسم اللغة و الادب العربي جامعة الجزائر 1994 .

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

دعاء

شكر و عرفان

مقدمة.....أ – ه

مدخل نظري

أولا : مفهوم الشعرية..... 02

أ - عند النقاد الغرب..... 03
ب -عند النقاد العرب..... 13

ثانيا : الأصول و المواضيع..... 19

أ - أصول الشعرية و مواضيعها..... 19
ب -علاقات الشعرية..... 31

الفصل الأول : ماهية المصطلح

أولا : مفهوم النص الغائب..... 39

أ - مفهوم النص الغائب لغة (التناص)..... 39
ب -مفهوم النص الغائب اصطلاحا (التناص)..... 40

ثانيا : مظاهر النص الغائب و أنواعه..... 49

أ - مظاهر النص الغائب..... 49
ب -أنواع النص الغائب و مستويات توظيفه..... 53

الفصل الثاني : دراسة البنى السردية لرواية "رمل الماية" للروائي "واسيني الأعرج"

أولا :نظرة عامة حول رواية "رمل الماية" من حيث توظيفها للبنى السردية..... 66

ثانيا : تجليات النص الغائب في الرواية..... 69

1 -توظيف النص الديني..... 69
2 -توظيف الشخصية التاريخية..... 71
3 -توظيف النص التاريخي..... 72

ثالثا : دراسة البنى السردية في الرواية..... 73

1 -بنية الشخصيات..... 73
2 -بنية اللغة..... 78
3 -بنية المكان..... 83
4 -بنية الزمن..... 86

خاتمة..... 91

الملحق

أولا : ترجمة لحياة الروائي "واسيني الأعرج"..... 95

ثانيا : مضمون رواية "رمل الماية"..... 100

قائمة المصادر و المراجع..... 104

فهرس الموضوعات..... 109