



المركز الجامعي لميلة

المرجع:

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

جماليات التفاعل النصي في رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي

إشراف الأستاذة(ة):
- سامية بوعلاق

إعداد الطالب(ة):
- حليلة بوكمارة
- منال بن لزرق



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



دعاء

ربنا لا علم لنا إلا ما علمتنا انك أنت العليم الحكيم ،
اللهم علمنا ما ينفعنا وانفعنا بما علمتنا وزدنا علما ، اللهم
إنا نسألك علما نافعا و رزقا طيبا و عملا متقبلا اللهم إنا
نعود بك من الغرور و الرياء و وسوسة الشيطان و حب الذات "

- آمين يا رب العالمين -

شكر وعرفان

- الحمد لله الذي أنار بنور العلم عقولنا ، ويسر لنا أمورنا .
الحمد لك أنت صاحب الحمد الأول و الآخر ، ولك الشكر
فأنت الباطن والظاهر ، حمدا لا ينفد وشكرا دائما
يتجدد .
- ثم جزيل الشكر إلى أستاذتنا المشرفة **سامية بوعلاق** التي
كانت لنا طوال مسارنا في إنجاز هذه المذكرة نعم
المساعدة .
- إلى من لم يأخذ به الكبر :
إلى الأستاذ "**سليم بوعجاجة**" الذي لم يبخل علينا بالمساعدة
• وشكرا لكل من ساعدنا من قريب أو من بعيد .

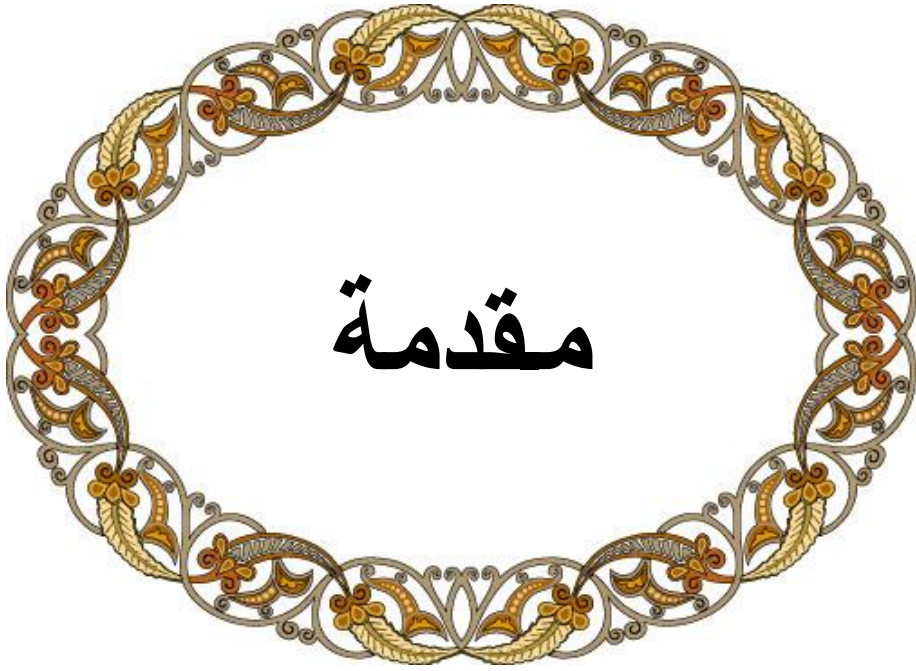
حليمة & منال

شكر

احلام مستغانمي



ولدت	قسنطينة الجزائر
المهنة	أديبة وشاعرة
المواطنة	 جزائرية
النوع	الرواية
الأعمال المهمة	ذاكرة الجسد فوضى الحواس الأسود يليق بك
الجوائز المهمة	جائزة نجيب محفوظ (1998) درع بيروت (2008) الشخصية الثقافية الجزائرية (2009) وسام الشرف الجزائري (2006)
الشريك	محمد الهمامي



مقدمة

مقدمة:

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

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

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

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

لم تعد الرواية، في ضوء النقد الحديث، عملاً بسيط التكوين، بل هي نسيج محكم، تشكله وتغذيه جملة من العناصر لعل من أهمها التناص، الذي يتجلى من خلال المخزون المعرفي والوجداني للكاتب والمتلقي؛ حيث يعمل القارئ على تجاوز محدودية النص المائل في تشكيله ويصنع فضاءً خاصاً به، فيتولى ملء الفراغات وسد الفجوات، وكأن القراءة إعادة تركيب له، مستمدة من خبراته ومستقاة من تجاربه.

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

وقد وقع اختيارنا على هذا الموضوع - بالذات - لجملة من الأسباب، وثلة من الدوافع حفزتنا للبحث فيه وتحليل بعض إشكالياته وأذكر بعضها في ما يلي:

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

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

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

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

اما بالنسبة لمنهج البحث، فقد اعتمدنا على المنهج الاسلوبي، والسبب في اختيارنا هذا المنهج هو ان الدراسات الاسلوبية تركز على السطح اللغوي للنص السردي كمحاولة

لتحديد ظواهره باكبر قدر ممكن ،غير انها لا تلبث بعد ذلك ان تختلط بالنص ذاته عبر عمليات تفسير و شرح الوظيفة الجمالية لظاهرة التناص في الرواية، ليتجاوز المنهج الاسلوبي السطح اللغوي و محاولة تعميق دينامية الكتابة الابداعية في تولدها من جهة و قيامها بوظائفها الجمالية من جهة اخرى .وهذا لا يعني وحدانية المنهج، حيث اعتمدنا في كثير من القضايا و الظواهر على مناهج متعددة ليصبح منهاجا متكاملا توافقيا، لنستفيد من تحاليل متعددة و رؤى متشعبة.

وقد اشتمل البحث على العناصر الآتية :

المقدمة: ركزنا فيها عن أهمية البحث، وسبب اختيارنا له، وقد طرحنا اهم الاشكاليات والتساؤلات المتعلقة ببحثنا هذا، ومنهجه، وعناصره، وايضا اهم الدراسات السابقة التي تطرقت لموضوعنا، كما ركزنا على اهم المصادر و المراجع، بالإضافة إلى الصعوبات التي واجهتنا أثناء إنجاز البحث.

الفصل الأول: والذي عنوانه بماهية التناص، وقد تناولنا فيه مفهوم التناص لغة و اصطلاحا، بداية بالتناص في رؤى النقاد الغربيين(النص و التناص)، و التناص في رؤى النقاد العرب القدامى والذي تطرق سعيد يقطين فيه الى اصناف التناص (التفاعل النصي الخاص، والتفاعل النصي العام)،ثم التناص في رؤى النقاد العرب المعاصرين الذي ركزنا فيه على اهم النقاد العرب المعاصرين امثال عبد الملك مرتاض ،صلاح الغامدي، محمد مفتاح، كما لا ننسى اهم النقاد الغربيين المشهورين امثال جوليا كريستيفا، جيرار جينيت، وميخائيل باختين.

وفي اخر الفصل قد تناولنا فيه انواع التناص (المناصة ،المتناصة، الميتاناصية).

الفصل الثاني: ويحمل عنوان جماليات التناص في رواية فوضى الحواس.

وقد جاء هذا الفصل مبرزاً الأثر الفني والبصمات المؤثرة، سواء أكان ذلك على مستوى الشكل أو المضمون، جعلها تتميز عن غيرها من الروايات، وقد حددنا أكثر مواطن الجمال في النقاط التالية: جمالية التناص، و جمالية التلقي، وجمالية الخطاب الانثوي. وختامنا كان عبارة عن استنتاجات ونتائج حول بحثنا.

وقد وجدنا دراسات سابقة تطرقت لموضوعنا هذا نذكر منها: استراتيجية التناص في رواية سراق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوي، التناص في رواية باب الشمس لالياس خوري، وجمالية التناص الديني في شعر محمد ال خليفة....

ومن اهم المصادر والمراجع التي ساعدتنا في انجاز عملنا حافظ المغربي في كتاب اشكال التناص وتحولاته، عزالدين مناصرة في كتابه علم التناص المقارن، وسعيد يقطين في انفتاح النص الروائي..... اما بالنسبة للصعوبات التي واجهتني في هذا البحث، ندرة المراجع التي تناولت ظاهرة التناص وخاصة المراجع العربية، وإن وجدت فهي متضاربة الآراء في بعض الأحيان حول هذا المصطلح فتارة يسمى أحدهم هذه الظاهرة " بالتعاليات النصية " والآخر يضع لها عنوان "التداخل النصي"، ويأتي ناقد ثالث و يعنونها بـ " التفاعلات النصية " أو " هجرة النص ".

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



الفصل الأول

ماهية التّناص

1/ مفهوم التناص:

1-1 التناص لغة

إن ما يدفعنا إلى المعاجم اللغوية لفحص مادة هذا المصطلح الجديد في النقد الأدبي هو البحث عن جذوره اللغوية، وفهم أبعاده وضبط دلالاته، والمصطلح جذوره اللغوية في العربية فالتناص عند ابن منظور.

"نصص النص": رفع الشيء، نص الحديث، ينصه: رفعه وكل ما أظهر، فقد نص وقال عمر وبن دينار "ما رأيت رجلاً أنص للحديث عن الزهري، أي أرفع له وأسند يقال: نص الحديث إلى فلان، أي رفعه، وكذلك نصصته إليه، ومن قولهم نصصت المتاع إذا جعلت بعضه على بعض وكل شيء أظهرته، فقد نصصته.

يقال الجبار: إحذروني فإنني لا أناص عبداً إلا عذبتة أي لا أستقصي عليه في السؤال والحساب، وهي مفاعلة منه، فجاء هذا بمعنى المفاعلة والمشاركة، ونصص الرجل غريمه إذا استقصى عليه"¹.

"والنص: للتوفيق والتعيين على شيء ما. ونصص الرجل غريمه تنصيصاً، وكذا ناصته مناصه أي استقصى عليه وناقشه. .. وتناص القوم: ازدحموا. وقيل في القرآن والسنة: ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام"².

وبذلك يكون التناص في اللغة: الرفع، الإظهار، المفاعلة في الشيء مع المشاركة والدلالة الواضحة.

¹- جمال الدين محمد ابن منظور، لسان العرب المحيط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، مج 03، د ط، ص: 648.

²- محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مطبعة حكومة دبي، الكويت، ج 18، د ط،

1979م، ص: 187، 188.

2_1 التناص اصطلاحا

1_2_1 التناص في رؤى النقاد الغربيين:

أ - النص:

للنص تعاريف عديدة تعكس توجهات معرفية ونظرية ومنهجية مختلفة فهناك التعريف البنيوي، وتعريف اجتماعيات الأدب والتعريف النفسي الدلالي وتعريف اتجاه تحليل الخطاب. وإمام هذا الاختلاف فإنه لا يسعنا إلا أن نركب بينهما جميعا لنستخلص المقومات الجوهرية الأساسية التالية:

- مدونة كلامية: يعني انه مؤلف من الكلام وليس صورة فوتوغرافية أو رسما أو عمارة أو زيا. ... وإن كان الدارس يستعين برسم الكتابة وفضاءها وهندستها في التحليل.
- حدث: إن كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين لا يعيد نفسه إعادة مطلقة مثله في ذلك مثل الحدث التاريخي.
- تواصل: يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب إلى المتلقي.
- تفاعلي: على أن الوظيفة التواصلية - في اللغة - ليست هي كل شيء، فهناك وظائف أخرى للنص اللغوي أهمها: الوظيفة التفاعلية التي تقيم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع وتحافظ عليها.
- مغلق: ونقصد انغلاق سمته الكتابية الأيقونية التي لها بداية ونهاية، ولكنه من الناحية المعنوية هو: توالدي، إن الحديث اللغوي ليس منبثقا من عدم وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية.... وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له.¹
- فالنص إذن مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة².
- النص قبل التناص والنصية قبل التناصية كان الهاجس الأول في رؤى نقاد الحداثة الغربيين، يوصف النص بنية لغوية لها قدر من قوة الصياغة شكلا، بحيث تفنيه في ذاته عن البحث عما هو خارجه من إمدادات تقع في شرك ما هو اجتماعي أو سياسي،

¹ - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجيات التناص)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 4، 2005، ص:

² - Gillian Brown and George (1983) p 190.

فيما يمكن أن يمنحه له مؤلفه، ومن هنا أعلن بارت مفهومه عن لذة النص بوصفه نسيجا وعن وجوب موت المؤلف ليحيا النص حرا طليقا يمتعنا بلذته¹.

فالنص في رؤية بارت هو: "السطح الظاهري للنتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة في التأليف، والمنسقة بحيث تفرض شكلا ثابتا ووحيدا ما استطاعت إلى ذلك سبيلا"² ومعنى عبارة بارت: "ما استطاعت إلى ذلك سبيلا" تمهد لاحترازا على مقولاته، سوف يعلن عنها فيما بعد في مواضع أخرى.

ويرى بارت أيضا أن النص جسد "يمتلك شكلا إنسانيا، لكن هل له صورة هل هو اشتقاق كبير من الجسد؟.... لذة النص هي تلك اللحظة التي يتبع فيها جسدي أفكاره الخاصة، لأن جسدي ليس له أفكاره نفسها"³. وهكذا يقف بارت بالنص بوصفه جسدا كجزيرة منعزلة تقطعت من ذاتها ومن فكرها ولغتها شكلا ومضمونا، فاصلا جسدية النص فكرا عن جسديته مؤلفا، ومن هنا جاءته فكرة موت المؤلف الذي يغمر بالنص ليخرجه من سياقه إلى سياقات أخرى خارجية ليست فيه وليس منها⁴.

فالنص هنا هو السيد الذي يضع المؤلف فتمكن هنا فكرة ذويان المؤلف/الذات/الانا داخل النص.

و "النص" أيضا في رؤية بارت، هو "لا ينشأ من رصف كلمات تولد معنى وحيدا، معنى لاهوتيا إذا صح التعبير (وهو "رسالة" المؤلف الإله)، وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة، وتتعارض، من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة"⁵ ولاشك أن "بارت" هنا يشير إلى ثلاث قضايا: الأولى نفي قدسية المؤلف، وهذا ما ألح عليه في كتاباته والثانية أن النص يعقد صلة تفاعل مع غيره من النصوص

¹ - حافظ المغربي: أشكال الخطاب الشعري المعاصر (دراسات في تأويل النصوص)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1 2010، ص: 18.

² - رولان بارت: "نظرية النص" بحث مترجم ضمن كتاب "آفاق التناصية.. المفهوم والمنظور" - تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العام للكتاب، دط، 1988 م، ص: 30.

³ - رولان بارت: "لذة النص"، تر: محمد خير البقاعي - المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي - دط، 1998 م، ص: 26.

⁴ - حافظ المغربي: أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر، ص: 20.

⁵ - رولان بارت: درس السيمولوجيا، تر: بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ص:

والثالثة عدم وجود أفضلية لنص على لآخر، فليس معنى إفادة النص من آخر أن ننظر إلى الأول على أنه أصل والثاني صورة له، إذ لابد أن تسهم في النص مكونات خارجية بكيفية معينة، ينبثق النص منها طازجا وجديدا¹.

وتتظر " جوليا كريستيفا " إلى النص على أنه " جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعا الحديث التواصلي، ونقصد المعلومات المباشرة، في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة"². وفي قول آخر لجوليا كريستيفا في نفس السياق نجد أن النص هو " جهاز عبر لساني يعيد توازن نظام اللسان (langue) وعن طريق ربطه للكلام (parole) التواصلي، رميا بذلك الأخبار المباشر مع مختلف الملفوظات السابقة والمعاصرة "³.

فترى كريستيفا أن النص الأدبي " خطاب يخترق وجه العلم والايديولوجيا و السياسة ويتقطع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها، ومن حيث هو خطاب متعدد، يقوم النص باستحضار كتابة ذلك البلور الذي هو محمل الدلالية، المأخوذة في نقطة معينة من لا تناهيها"⁴.

ثم تقرر بأن " النص إنتاجية "، وهو ما يعني:

- 1- أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله، هي علاقة إعادة توزيع.
- 2- أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين، تتقاطع و تتنافى ملفوظات عديدة، مقتطعة من نصوص أخرى⁵ " مع الملفوظات التي سبق غيرها في فضاءه أو التي يحيل إليها في فضاء النصوص الخارجية، اسم (الايديولوجيم) الذي يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي"⁶.

¹ - محمود جابر عباس: استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث، مجلة علامات في النقد، جدة، السعودية، المجلد 12، العدد 46، ديسمبر 2002، ص: 62

² - جوليا كريستيفا: آفاق التناصية- المفهوم والمنظورات، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط 1998، ص: 31.

³ - سعيد يقطين: إنفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص: 24.

⁴ - جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، منشورات توبقال، المغرب، دط، 1991، ص: 13، 14.

⁵ - المرجع نفسه، ص: 21.

⁶ - المرجع نفسه، ص: 22.

وهي ترى بأن المدلول الشعري يحيل إلى مدلولات خطابية مغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري هذا الفضاء النصي ستسميه كريستيفا فضاء متداخلا نصيا¹ فالنص الشعري ينتج داخل الحركة المعقدة لإثبات ونفي متزامنين لنص آخر².

أما شابمان، فيرى أن دراسة الأدب بوصفه خطابا يعني " النظر إلى النص على أساس أنه يعقد الصلات بين مستخدمي اللغة، لا الصلات المتمثلة في عملية الكلام فحسب، بل الصلات الخاصة بالوعي و الايديولوجيا والوظيفة والطبقة وعندئذ كيف النص عن أن يكون شيئا ملموسا، ويصبح نشاطا فاعلا او سلسلة من التغيرات³، ويرى شابمان أن " جملة العناصر المشكلة لوحدة من الأداء اللغوي تقف مكتملة في ذاتها، تسمى في العموم خطابا "⁴.

ويربط "تودوروف " بين عدة مبادئ لابد من توافرها في النص الأدبي، فيقول: "النص الأدبي إنشاء لغوي تسود فيه الوظيفة الجمالية الوظائف الأخرى كلها، وهو عادة يبدأ من نقطة الجملة وماتجاوزها،ولذا فانه يقع خارج دائرة اهتمام عالم اللغة "⁵ ويعرف " ديبوغراند " النص بأنه " تشكيلة لغوية ذات معنى تستهدف الاتصال "⁶ فهو يبين أن النص " لغة " هدفه " الاتصال ".

كما يقرر " جيرار جينيت ": " بأن جامع النص يعني مجموع المقولات العامة، أو المفارقة - أنماط الخطابات، صيغ الأداء، الأجناس الأدبية - التي ينتسب إليها أي نص مفرد ويقول (إن موضوع الشاعرية هو التعددية النصية أو الاستعلاء النصي، الذي كنت قد

¹ - المرجع السابق، ص: 78.

² - المرجع نفسه، ص: 79.

³ - عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، عمان، الاردن، ط1-2006 م، ص: 135.

⁴ - ريان مكدونيل: مقدمة في نظريات الخطاب، تر: عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية القاهرة، مصر، ط، 2001، ص: 30.

⁵ - عبد النبي اصطياف: مكونات النص الأدبي العربي الحديث، مجلة الناقد، بيروت، العدد 24، 1990، ص: 32.

⁶ - روبرت ديبوغراند وآخرون: مدخل إلى علم لغة النص، نابلس، ط 1، 1992 م، ص: 9.

عرفته تعريفاً كلياً: إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى). كم يعدد جينيت خمسة أنماط من التعددية النصية نلخصها بما يلي:

* / علاقة حضور مشترك بين نصين وعدد من النصوص بطريقة استحضارية، وهي في أغلب الأحيان، الحضور الفعلي لنص في نص آخر، مثل الاقتباس.

* / العلاقة التي يقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي، مع ما يمكن أن نسميه الملحق التقني (العنوان، العنوان الصغير، العناوين المشتركة، المدخل، الملحق، التنبيه، تمهيد، هوامش أسفل الصفحة أو في النهاية، الخطوط، الرسوم....)

* النمط الثالث من التعالي النفي، أسميه الماورائية النصية، وعي العلاقة التي شاعت تسميتها (الشرح) الذي يجمع نصاً ما ينص آخر، يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة، بل دون أن تسميه¹.

• الجامعية النصية: والمقصود هنا أنها علاقة خرساء تماماً، ولا تظهر في أحسن حالاتها، إلا عبر ملحق نصي، أو هو في غالب الأحيان، (مثبت جزئياً كما في التسميات: رواية، قص، قصائد...، التي ترافق العنوان على الغلاف).

• الاتساعية النصية: كل علاقة توحد نصاً B- (أسميه النص المتسع) ينص سابق A (أسميه النص المنحسر). وينشب النص المتسع أظفاره في النص المنحسر، دون أن تكون العلاقة ضرباً من الشرح² ليؤكد في مقدمته " ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة. ونذكر من بين هذه الأنواع " أصناف الخطابات صيغ التعبير، والأجناس الأدبية " وهو يطبق نظريته على الأجناس الأدبية، حيث يثبت بعض جوامع الأجناس³.

ويقدم " هالي داي " مع " رقية حسن " في الإنسجام في الإنجليزية تصورا حول النص وعلاقته بالإنسجام وفيه تم تعريفه على أنه " وحدة لغوية في طور الاستعمال " وبذلك فهو ليس وحدة نحوية مثل الجملة مثلاً، أو شبه جملة، كما أن معيار الكم ليس ضرورياً إذ قد يكون كلمة أو جملة أو عملاً أدبياً، أو بتعبير حاضر وأعمقاً " النص وحدة دلالية " وهذه

¹ - جيرار جينيت: في كتاب (أفاق التناصية) تر: البقاعي، ص: 132، 139.

² - المرجع نفسه، ص: 132، 139.

³ - جيرار جينيت: مدخل الجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توفيق، المغرب ط 2، 1986. ص: 140.

الوحدة ليست وحدة شكل بل وحدة معنى إذا، " فالنص " عند " رقية حسن " وعند " هالي داي " لا يتعلق بالجمال يتم التركيز على جانبي الوحدة والانسجام من خلال الإشارة إلى كون " النص وحدة دلالية " ¹ .

هذه الوحدة ليست وحدة شكل بل وحدة معنى. وكما قلنا النص قبل التناص والنصية قبل التناصية تأتي لعرف التناص وكيف ظهر عند النقاد الغرب ؟

ب- التناص:

إن أول ما ظهر مصطلح " التناص "، ظهر مع الباحثة جوليا كرسيتقا عام 1966 في كتاباتها التي نشرت في مجلة (تل كل) ومجلة (كرتك) كتابها " نص الرواية " وفي تقديمها لكتاب (دستيوفسكي) لباختين ² .

حيث وضع تعددية الأصوات (البوليفونية)، والحوارية (الديالوج) دون أن يستخدم مصطلح (التناص) ثم احتضنته البنيوية الفرنسية، وما بعدها من اتجاهات سيميائية، وتفكيكية، في كتابات كريستيقا، ورولان بارت، وتود وروف، وغيرهم من رواد الحداثة النقدية، على الرغم من أن بذروه كانت أقدم من ذلك، إذ ساد في الماضي، إحساس عام بأن دراسة أعظم الأدباء لا يمكن أن تدور في فلكهم وحدهم، لأن مثل هذه الدراسة لا تكفي وحدها في تحقيق المعرفة الكاملة، ذلك أن معرفة الخلف ينبغي أن ترتبط بمعرفة السلف، وأكثر المبدعين أصالة هو من كان في تكوينه رواسب من الأجيال السابقة ³.

وترى " جوليا: أن " كل نص هو عبارة عن فسيفساء عن الاقتباسات، وكل نص هو تسرب وتحويل لنصوص أخرى " ⁴.

¹ - 'محمود جابر عباس: استراتيجية التناص، ص: 45.

² - مارك أنجينو: التناصية، دراسة مترجمة ضمن كتاب آفاق التناصية، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية لكتاب، مصر، دط، 1998، ص: 65، 66.

³ - محمد عزام: النص الغائب - تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2001، ص: 28.

⁴ - المرجع نفسه، ص: 30.

- ولم تهتم بالتلقي والقراءة ولكنها اهتمت بالإنتاجية وإيجاد النص بواسطة عمل في التركيبات الجاهزة والايديولوجيات¹.

والتناص عند " كريستينا " أيضا هو ذلك " التقاطع داخل نص لتعبير (قول)، مأخوذ من نصوص أخرى، والعمل التناصي هو اقتطاع وتحويل"²

وتقول بأن التناصية هي " أن يتشكل كل نص من قطعة موزاييك من الشواهد وكل نص هو امتصاص لنص آخر أو تحويل عنه"³.

وقد ميزت " جوليا " بين ثلاثة أنماط من التناص:

1- النفي الكلي: وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوبا.

2- النفي المتوازي: حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه إلا أن هذا لا يمنع من ان يمنح الاقتباس للنص المرجعي معنى جديدا.

3- النفي الجزئي: حيث يكون جزء واحد من النص منفيا.⁴

والنقاد الذين جاءوا بعدها وضعوا تعريفات مختلفة للتناص فإذا كانت " كريستينا " هي مبدعة مصطلح التناص، فهي اعتمدت على المبدأ الحوارى عند باحثين في كتابه عن ديستوفسكي (1929)⁵ وقد ذكرناه سابقا.

ونلجأ إلى كتاب " تود وروف " عن المبدأ الحوارى عند " باختين " الذي يقول في مقدمته (إن أهم مظهر من مظاهر التلفظ، أو على الأقل الأكثر إهمالا، هو حواريته

¹ - جوليا كريستينا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، دط، ص: 74.

² - مارك أنجينو: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، دط، 1987، ص: 103.

³ - ليون سومقيل: التناصية والنقد الجديد، تر: وائل بركاته، مجلة علامات، جدة السعودية، عدد أيلول 1996، ص: 236.

⁴ - جوليا كريستينا: علم النص، ص: 78، 79.

⁵ - ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، منشورات توبقال، المغرب، دط، 1986، ص 140 .

dialogism أي ذلك البعد التناصي فيه) وفي فصل خاص بالتناص، يشرح تودوروف المبدأ الحواري من زاوية التناص على النحو التالي¹.

أولاً " يقول " باختين " : يمكن قياس هذه العلاقات (التي تربط خطاب الآخر بخطاب الأنا) بالعلاقات التي تحدد عمليات تبادل الحوار (رغم أنها بالتأكيد ليست متماثلة) ويدخل فعلاً لفظيان، تعبيران إثنان، في نوع خاص من العلاقات الدلالية، ندعوها علاقة حوارية، والعلاقات الحوارية هي علاقات (دلالية) بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي.²

ثانياً " ينتسب " التناص إلى الخطاب " - يقول تودوروف - ولا ينتسب إلى اللغة، ولذا فإنه يقع ضمن مجال اختصاص علم عبر اللسانيات ولا يخص اللسانيات، إذ ينبغي استبعاد العلاقات المنطقية من دائرة الحوارية، يقول باختين: " إن هذه العلاقات (الحوارية) خاصة ومميزة بصورة عميقة، ولا يمكن اختزالها إلى علاقات من نمط منطقي أو لغوي أو نفسي أو آلي إنما نمط استثنائي وخاص من العلاقات الدلالية التي ينبغي أن تتشكل أجزاؤها من تعبيرات يقف خلفها فاعلون متكلمون حقيقيون أو فاعلون متكلمون محتملون، مؤلفو التعبيرات موضوع الكلام"³

ثالثاً " ليس هناك تلفظ مجرد من بعد التناص - يقول تودوروف - لهذا فإن باختين قال " الأسلوب هو الرجل ن ولكن باستطاعتنا القول، إن الأسلوب هو رجلان، على الأقل، أو بدقة أكثر، الرجل ومجموعته الاجتماعية.⁴

فالتوجيه الحواري هو بوضوح، ظاهرة مشخصة لكل خطاب وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي يفاجئ الخطاب خطاب الآخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته ولا يستطيع شيئاً سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحي.⁵

¹- تسقثيان تودوروف: ميخائيل باختين (المبدأ الحواري)، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،

عمان، الاردن، ط 2، 1996، ص: 121، 144.

²- المرجع نفسه، ص: 121.

³- المرجع نفسه، ص: 122.

⁴- المرجع نفسه، ص: 123.

⁵- المرجع نفسه، ص: 125.

رابعاً: يقول " تدوروف " بأن باختين منذ كتابه عن ديستوفسكي، وضع النثر الذي يتوافر على خصوصية تناصية، في تعارض مع الشعر الذي لا يتوفر على هذه الخصوصية يقول " باختين " " في الصورة الشعرية، تنسى الكلمة تاريخ انبثاق غايتها المتناقضة وبروزها إلى مجال الوعي، كما تنسى الشرط الحاضر المختلف والتناقض لهذا الوعي " ¹ على عكس النثر " ويقول: " لا تنفع معظم الأنواع الشعرية من الحوارية الداخلية للخطاب فنياً، إنها تنفذ إلى الغاية الجمالية للعمل، إنها مقيدة إلى الخطاب الشعري " ²، ويعلق تود وروف قائلاً " قد تمكن أسباب هذا التعارض في حقيقة كون القصيدة فعلاً للتلفظ بينما الرواية تمثل تلفظاً واحداً " ³ فالرواية وفق باختين " تظهر فيها عملية التناص بصورة حادة وقوية، عكس الشعر وما " يستأثر بجوهر اهتمام ديستوفسكي أكثر من غيره، هو التفاعل الحوارى للخطابات، مهما كانت تفصيلاتها اللغوية ⁴.

إذاً، مارس " باختين " قراءة التناص تحت عنوان (الحوارية)، قبل ظهور مصطلح التناص، لكن مصطلح الحوارية ظل مرتبكاً وغامضاً، حتى جاءت الحقبة البنيوية وما بعدها، لتوسعه في إطار التناص، وقد اهتم باختين بالتناص في النثر، في حين رأى أن الشعر لا يتوافر على خاصيته التناص، وبطبيعة الحال فقد أثبت الزمن اللاحق أن قراءة التناص في الشعر ممكنة جداً وربما كان مقصد باختين أن التناص في الشعر أكثر تعقيداً وغموضاً وعمقا من التناص في الرواية، لأن التناص (الحوارية) في الرواية كما قال موجود بوضوح وقوة، ويمكن ملاحظته بسهولة، عكس الشعر ⁵.

وهناك نقاد كثيرون وضعوا تعريفات مختلفة للتناص فنجد أن رولان بارت عرفه بقوله: " أن كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست

¹ - المرجع السابق، ص: 127.

² - المرجع نفسه، ص: 128.

³ - المرجع نفسه، ص: 129.

⁴ - المرجع نفسه، ص: 129.

⁵ - عزالدين المناصرة: علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تقاعلي)، عمان، ط1، 2006م، ص: 142.

عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة¹.

ويزيد " بارت " مفهوم " التناص " وضوحاً كما فهمه عن كريستيفا، وفق ما يجعل النص نفسه في تداخله مع نصوص أخرى - عن طريق التناص - في وضع المنتج، وذلك حين يقول: " التناصية قدر كل نص / مهما كان جنسه، لا تقتصر حتماً على قضية المنبع أو التأثير: فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفة أصلها، استجابات لا شعورية عفوية. ...

ومتصور التناص هو الذي يعطي - أصولياً - نظرية النص جانبها الاجتماعي فالكلام كله سالفه وحاضره يصب في النص، ولكن ليس وفق طريق متدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية وإنما - وفق طرق متشعبة - تمنح النص وضع الإنتاجية، وليس إعادة الإنتاج ".

ويزيد مفهومه حول "التناص" من خلال كتابه المشهور " لذة النص " والذي تطرق فيه لهذا المصطلح وأعطى فهمه الخاص لطبيعة النص السابق واللاحق، مؤكداً فكرته التي نقلها عن كريستيفا في النص السابق عن الاستجابات اللاشعورية والعفوية، فهو يقول: " أتذوق سيطرة الصيغ، وانقلاب الأصول، والاستخفاف الذي يستحضر النص السابق من الحاضر وما أدركه هو أن أعمال بروسست هي بالنسبة إلي، وفي الأقل، من مرتبة المراجع، وهي أيضاً المعرفة العلمية والخرائط الكونية لنشأة الكون الأدبي برمته. وهذا لا يعني أنني " مختص " ببروست: إن بروسست هو الذي يحضرنى ولست الذي أناديه، انه ليس مرجعاً حتمياً، وإنما مجرد ذكرى دائرية (محتومة)، وهذا هو بالضبط التناص: استحالة العيش خارج النص اللامتناهي، سواء كان هذا النص بروسست أو الصحيفة اليومية، أو شاشة التلفزيون الكتاب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة"².

¹ - رولان بارت: نظرية النص، ضمن كتاب أفاق التناصية، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية للكتاب، 1998 م، ص 42.

² - رولان بارت: " لذة النص " تر: محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي، 1998 م، ص: 43.

هكذا نجد أن رولان بارت لم يضيف جديداً على ما قالته كريستيفا عن التناص وما قاله باختين عن الحوارية، لكن بارت أكد وشرح بعض ما قالته كريستيفا، ووسع مفهوم انفتاح النص على الحياة والمجتمع.¹

ويمكن جوهر "التناص" من وجهة نظر "لوران جيني" "عمل الهضم والتحويل الذي يميز كل سياق تناصي"².

ويصنف "لوران جيني"، حالات عمل التناص كما يلي:

- 1- التحرير: بمعنى التحرير الكتابي لما ليس كتابيا بالأصل وينطبق هذا على حالة التناص بين الأنواع المختلفة، الأدبي والتشكيلي مثلاً.
- 2- الخطية: الكتابة ظاهرة خطية، محكومة باستمرارية السطور، أفقياً كما في أغلب اللغات، أو عمودياً كما في الصينية واليابانية يعتمد الكاتب إلى ما يشبه تسوية لعناصر النص الأصلي الذي يناصره أو يناصه وعناصر نصه الجديد في فضاء الصفحة، وداخل حدودها المادية (الاختلاف الطباعي).
- 3- الترصيع: يعتمد الكاتب العامل بالتناص إلى ترصيع عناصر النص القديم في نصه هو ينشأ هنا تنافذ بين عناصر صارت منفصلة عن معناها القديم، فاقدة لاستقلالها في سياقها الجديد. والتنافذ أنواع: تنافذ كنائي أو تناظري، وتنافذ استعماري (مونتاج) لا تنافذ فيه

وهنا يعجز القارئ عن العثور على ترابطات بائنة بين العناصر المتنافرة للتناص.³

أما في مجال تفاعل النصوص نفسه، فقد وجد "جيني" أن في الامكان التركيز على ستة أنماط.

- 1- التشويش: يعتمد الكاتب هنا إلى أخذ فقرة من نص مكرس، يتدخل هو فيه ويتلاعب به، مدخلا عليه إفسادا مقصودا أو دعاية.

¹ - عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، عمان، الاردن، 2006م، ص: 143.

² - كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها: ما هو التناص؟ مكتبة مديولي، القاهرة ط2، 1993، ص 38.

³ - المرجع نفسه: ص: 51-53.

- 2- الاضمار أو القطع: هنا يمارس الكاتب الاقتباس المبتور، ليحرف النص عن وجهته الأصلية.
- 3- التضخيم أو التوسع: يحول النص ويحرفه بأن ينمي فيه، في الاتجاه الي يريد، عناصر دلالية أو مسار شكلية يراها هو فيه.
- 4- المبالغة: مبالغة المعنى والمقالات فيه نوعياً.
- 5- القلب أو العكس: وهي الصيغة الأكثر شيوعاً في التناص، وخصوصاً في المحاكاة الساخرة، وهو أنواع: قلب موقف العبارة أو أطرافها، وقلب القيمة، وقلب الموضع الدرامي وقلب القيم الرمزية.
- 6- تغيير مستوى المعنى: نقل المعنى إلى صعيد آخر، وتحويل المجاز إلى الحرفية أو العكس¹.

ويرى " مارك أنجينو " في دراسته (مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد) يعرض " مارك " لتاريخ مصطلح التناص، فيشير إلى مصطلحات: التناص، وتداخل النص والتناصية وغيرها ويشبهاها ببنية وبنائي وبنوية.... فيقول أن التناص هو " كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى وبذلك يصبح نصاً في نص، تناصاً "².

وقد تنبه " مارك أنجينو " في دراسة مهمة إلى جوهر المشكلة حين قال " إن قبلنا أن التناص يختلف من باحث إلى آخر، انتشاراً وفهماً (يتلازم مع المفهوم الذي يمتلكه هذا الباحث عن النص نفسه)، وأن التناص ينتمي عند بعضهم لشعرية توليدية، وعند الآخرين إلى جمالية التلقي."³

ويقول أن " التناصية هي أن يتقاطع في النص مؤدى مأخوذ من نصوص أخرى، إن العمل التناصي هو اقتطاع وتحويل تلك الظواهر التي تنتمي إلى بديهيات الكلام وانتمائها إلى اختيار جمالية "⁴.

¹ - المرجع السابق: ص: 55، 53.

² - عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، ص: 145.

³ - مارك أنجينو، " التناصية.. بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، ضمن كتاب " أفاق التناصية. ص: 76.

⁴ - جيرار جينيت: طروس الأدب على الأدب، ضمن دراسة في النص والتناصية، تر: محمد خير البقاعي، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، دط، 1989، ص: 132.

كما يطرح " أنجينو " في بداية دراسته أسباب اهتمامه بكلمة التناص والتناصية ويضعها مقدمة لفهمه الخاص لمفهوم التناصية، قبل أن يعرض لمفهوم التناص عند كثير من نقاد الحداثة الغربيين، من هذه الأسباب " وأولها بالتحديد تتجابه، ولكي نتكلم مباشرة بمصطلحات (الموضة نقول: لقد ترافق ذلك النجاح مع توزع ملحوظ لهذين المصطلحين عند النقاد الذين ينتسبون إلى أفاق متنوعة كل التنوع، وأدى ذلك إلى إدراج هذه الكلمات في سياقات وإشكاليات هي نفسها متنوعة كل التنوع، وأظهرت التجارب أنها غير متوافقة " ¹.

كما نجده يتحدث عن الوظائف النقدية لمصطلح التناص فيقول:

- 1- فكرة التناص، كقابلية تناصية كريستيفا، استخدام بالدرجة الأولى لنقد الموضوع المؤسس، ولنقد المؤلف والعمل معا. نقد الموضوع هذا، تطلب أن تحل فكرة محددة للأدوات اللغوية محل الذاتية الرومانسية المتحللة.
- 2- هناك مادة معرفية، يبدو أن كل دعاة التناص توجهوا إليها، وهي النص المنظور إليه ككيان مستقل بذاته، حامل لمعنى لازم له، وحيث يقوم على عنصر وظيفيا، بضبط العلاقة مع الكل، والعكس أيضا لكن البحث لم يحقق هويته بوضوح.
- 3- المسألة الثالثة تتعلق بالدليل code، أو بالاستعمال المجازي الذي ينقل الدليل اللغوي إلى دليل سيميائي أو ايديولوجي إن فكرة التناص كانت ترفض كل انغلاق للنص اعتبارا لأهمية النظر إلى كل نص بمثابة عمل لنصوص سابقة عليه إن نقد الدليل ليس مكتملا.
- 4- إن فرضية الحقل التناصي، سمحت بالحد من عملية تقليص الممارسة الرمزية (البراكسيس)، ومن الحكم التعسفي المنطق من بدية تحية اقتصادية مزعومة.
- 5- كلمة تناص، سوف تستخدم كمصدر لنحت وابتكار العديد من المصطلحات التي يصعب الحصول على مصدرها. إن مفهوم التناص يتجه للاقتران بمفهوم الحقل. أي بوصفه معارضة سجالية لمفهوم البنية إن كلمة تناص هي مجال نقد التناجس، وهي إشكالية السنوات القادمة ².

¹ - المرجع السابق: ص: 63.

² - مارك أنجينو: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، دط، 1987، ص: 105.

6- ويأتي " جيرار جينيت " في كتابه المهم " طروس " ليغير في مفاهيم سابقة حول " مفهوم التناص " الذي طرحه تحت اسم " جامع النص " في كتابه السابق " مقدمة لجامع النص " إنه في كتابه " طروس " يربط بين موضوع الشاعرية وما أسماه بديلا لجامع النص بالتعددية النصية والاستعلاء النصي للنص، الي كان قد عرفه من قبل تعريفا كليا فقال: " إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى "1.

ويجعل " جينيت " التعددية النصية تضم جامع النص بوصفه نمطا من أنماط خمسة تضمها علاقات التعددية النصية²، نجملها فيما أطلق عليها " جينيت " بالتناصية النصية. وقد شرحناها سابقا فيما يخص النص.

وخلاصة التناص هو أنه تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها و أعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها³ وتعني أيضا حتمية خضوع المبدع إلى الموضوعات والمصادر الفنية في مجتمعه، فهو لا ينشأ في فراغ، ولا يكتب دون الاطلاع على نتائج غيره.

1_2_2- التناص في رؤى النقاد العرب القدامى

" شكل التناص intertextau منطلقا أساسيا لهدم التصورات النقدية التي تنظر إلى النص الأدبي من زاوية سكونية، فتعتبره نسقا لغويا على ذاته، فالتفكير في التناص يسمح بخلق مسارب تقوض مبدأ نقاء النص الإبداعي وتهدم عزلته، فيبنى النص وفق مبدأ التداخل مع غيره من الأنساق النصية وغير النصية، ناهيك عن تدعيم حوارية النص بناء على مرجعيتين، الأولى فكرية والثانية جمالية."4

¹ - جيرار جينيت: " طروس " الأدب على الأدب، ص: 131، 132.

² - المرجع نفسه: ص: 132.

³ - محمد عزام: النص الغائب - تجليات التناص في الشعر العربي - ص: 29.

⁴ - عبد الرحمان التمار: الجمالي والمرجعي في النص الروائي قراءة نقدية في كتاب: الكتابة والتناص في الرواية العربية للحبيب الدايم ري: ينظر الرابط [http:// habibaimmaktooblog. com](http://habibaimmaktooblog.com).

والتناص مصطلح نقدي حديث المنشأ اخذ يتشكل في الغرب خلال النصف الثاني من القرن العشرين على مجهودات عدة علماء، ونقاد كان لجوليا كريستيفا kristeva julia السبق في تسمية هذه الظاهرة الأسلوبية بالتناص في كتابها " أبحاث من تحليل علاماتي " وتوصلت إلى نتيجة مفادها " أن التناص ميزة أو لا يستطيع أن ينفلت منها أي مكتوب على الإطلاق، فكل نص ينبي كفسيفساء من الاستشهادات، إنه امتصاص وتحويل لنص آخر".¹

ولما كان للغرب براءة الاختراع لهذا المصطلح وبفضل الترجمة وتنوع مرجعياتها كان للعرب أن سارعوا في البحث.

في ذاكرتهم الثقافية النقدية عن هاته الظاهرة رغم اختلافهم في ترجمتها " فمنهم من يسميه (التناص) وآخرون (التناصية) وفريق ثالث (بالنصوصية) ورابع ب (تداخل النصوص)، ومع ذلك فإن المصطلح الأول (التناص) هو الذي شاع وانتشر، بعد أن استفاض الحديث مؤخرًا عن المناهج النقدية الأسلوبية والألسنية والبنوية والسيمائية... الخ.²

" وعلى الرغم من شيوع مصطلح (التناص) في النقد الغربي المعاصر، في الأونة الأخيرة إلا أن أصداءه ما تزال خافتة في النقد العربي المعاصر وعلى الرغم من مضي أكبر من أربعين عاما على ولادته في النقد الأوروبي، فإنه ما يزال وليدا يحبو في النقد العربي المعاصر".³

إن التناص كما أورده " محمد عبد المطلب " بقوله: " التناص أصبح أداة كشفية صالحة للتعامل مع النص القديم والجديد على السواء فيما يخص التداخل الذي ينشأ بينهم والدور الذي يلعبه في إنتاج النص الروائي، وبمنظرة متأنية إلى تاريخ الأدب والنقد، والعودة إلى الدلالة المرجعية لمصطلح التناص في المعاجم اللغوية القديمة والذي يقربها من المنطقة

¹ - عبد الملك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات النقد، النادي الأدبي، جدة، ج1، مجلد 1، مايو 1991، ص: 71.

² - محمد غرام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط 2001، ص: 27.

³ - المرجع نفسه، ص: 27.

النقدية إلى حد ما هو دلالتها على عملية التوثيق، وذلك في نص الحديث إلى صاحبه عن طريق متابعة صاحب الحديث لاستخراج كل عناصره حتى بلوغ متناه¹.

لقد تنبه البلاغيون القدماء من العرب عند دراستهم للخطاب العربي إلى ظاهرة تداخل النصوص وتراكمها فوق بعضها البعض وكان ديدنهم هو الوقوف على مدى أصالة الأعمال المنسوبة إلى أصحابها ونقائها، ومقدار ماحوت من الجدة والابتكار أو مبلغ ما يدين به أصحابها لسابقيهم من المبرزين من الأدباء من التقليد والاتباع.

ولعل ما يؤكد هذا القول هو شطر بيت لعنترة بن شداد: " هل غادر الشعراء من مترد " الذي يرى استحالة القفز على الوقوف على الأطلال والبكاء على الأحبة والديار بتراكيب وجمل مكررة، وهذا إن دل فإنه يدل على أن الشاعر العربي القديم وغيره قد تنبهوا إلى تكرار الموضوعات والمعاني في قصائد عدة

" ولقد أعاد أغلب النقاد العرب المعاصرين إلى السرقات الأدبية وهجا نقديا جديدا، بعد أن حظيت بهذا الوهج في النقد القديم عند نهوضها كفكرة لها ظروفها وملابستها، أو لعلهم تناولوها في إطار من المفاهيم الأخرى، وكأنهم يسعون إلى إعادة زراعة حقل مهجور بآليات حديثة وصالحة لمعالجته، وأن الآراء التي تناولت السرقات الأدبية لكونها جدورا أو أصولا للتناص كان لها من الشيوع ما أوحى أحيانا بتطابق تام بين التناصية والسرقات، ويكاد يجمع أغلب من تناول التناصية في علاقتها بمورثنا النقدي على أن السرقات تحمل صلة ما مع التناصية " .

ولقد تعددت وتداخلت التناصية كمصطلح مع السرقات الأدبية ظل النظر إلى السرقات الأدبية وغيرها مما أشار إليه نقدا القديم بآليات جديدة هاجسا للعديد من النقاد المعاصرين، فهم يشيرون اليهم بمنظورهم الحديث المنبثق من النظرية الحديثة، وتحظى هذه الرؤية بقبول عند أغلب الدارسين مع اختلاف مشاربهم، ممن أشار إلى ذلك عبد الله الغامدي الذي عرض لمصطلح التناصية بقوله "نظرة جديدة نصحح بها ما كان القدمون يسمون السرقات أو وقع الحافر يبلغه بعضهما أن فعل التصحيح الذي رآها لغدامي مرتبط بجانبيين اثنين

¹ - محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر لو نجمان، ط1

أحدهما التحول من الأحكام الأخلاقية التي كانت سائدة ورمت بضلالها على السرقات الأدبية، والثاني يتصل برصد ملامح القديم بأدوات حديثة.

ومن أبرز هؤلاء الدين راو إلى السرقات الأدبية شبه نظرية تحتاج إلى إعادة البناء من جديد عبد الملك مرتاض الذي جعلها من أكبر القضايا النقدية التي يجب الاهتمام بها، وذلك بعد أن رآها فكرة تحتاج إلى صياغة جديدة وقراءة بأدوات تقنية جديدة، وختم بحثه بالإشارة إلى كون التناصية " تبادل التأثير والعلاقات بين نص أدبي ما، ونصوص أدبية أخرى وهو الفكرة كان الفكر النقدي العربي عرفها معرفة معمقة تحت شكل السرقات الشعرية.

زواج مرتاض بين السرقات والتناص في عنوانه مع تأكيده عليها في أكثر من موقع، إلى النظرية التي عرض لها في بحثه، داعياً إلى وجوب إقامة بناء جديد على أنقاض بناء السرقات، ومع تشابه الرأيين السابقين للغامي ومرتاض في كونهما يمثلان إقتراحاً لتحديث السرقات الأدبية إلا أنهما يفترقان في تصور كل منهما وموقف كل منهما في النظر إلى السرقات أولاً ومن ثم إمكان التغيير وشموله، فقد كان مرتاض مندفعاً إلى ضرورة الابتعاد عن الخضوع (الخضوع و الخنوع).¹

وقد رد صالح الغامدي على رأي مرتاض، واقترح في عدم الاندفاع وراء العواطف تحت شعار -سبقناهم من باب التأصيل- ورأى فيه عدم توافق السرقات مع التناصية ووصف محاولة مرتاض بأنها لم تكن ناجحة.²

" والظاهر بأن النجاح لم يحالف الكاتب على الإطلاق فهناك فرق بين أن تستعين ببعض معطيات النظريات النقدية الغربية وبين أن ندعي سبقاً نحن العرب إلى اكتشافها.³

ولعل محمد مفتاح من الذين فرقوا بين القديم والحديث، فقد خصص فصلاً في كتابه " تحليل الخطاب الشرعي استراتيجية التناص" وهو الفصل السادس الذي كان بعنوان " التناص" عرض فيه التداخل الكبير بين التناص و بعض الحقول النقدية الأخرى المثاقفة و السرقات، مع إشارته إلى المكان المتطابق في بعض الملامح للسرقات الأدبية مع التناصية

¹ - معجب العدوانى، رحلة التناصية إلى النقد العربي القدي [www. M_ adwani_8m.com/m.naagdi](http://www.M_adwani_8m.com/m.naagdi).

² - المرجع نفسه.

³ - صالح الغامدي: ملاحظات وتعقبات على السرقات والتناص، علامات، عدد2، ديسمبر1991، ص: 189، 183.

إلا أنه يرى بالضرورة التأكيد على "الدراسة العملية" التي تقتضي أن يميز كل مفهوم من غيره ويحصر مجاله لتجنب الخلط، على أن هذا العمل تقتضي دراسة مفصلة تتناول كل مفهوم على حدا وتتناول الظروف التاريخية لكل منه.

ويؤكد أن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصى على الضبط والتنقيب إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح والتحميص.¹

هناك رأي يوافق نوعاً ما على هذا الرأي لـ " رجاء عيد " الذي يدعو إلى ضرورة التحليل المتأني لما يعرف تحت مصطلح السرقات الأدبية لأن ذلك سيزيل ضباباً كثيفاً تتغيم بسببه حدود المصطلح ومدى صحته، وربما تنفي تلك الريبة الشرائية تجاه النصوص لا لنقص في خطأ النقد القديم تحت مصطلحه السابق السرقة، وإنما لتتبع تحولات تلك النصوص واستكشاف قيم تحركها وتوظيفها وما تضيفه في إعادة إبداع جديد وتشكيل مخالف.²

" لقد كانت هناك إرهاصات الفهم الواعي حول مصطلح التناص رؤى وتطبيقات عند النقاد العرب في العصر الحديث من القرن الماضي وإن لم يسهموا أو يقنوا رؤاهم وفق لمصطلح الحديث " التناص " دائريين على مستوى الشكل حول مقولات بدائية قديمة كالأخذ والسرقة والاعتذار والتمثيل والتضمين والاقتراس.³

إن البالغين و النقاد والشعراء أحسوا بهذه الظاهرة الفنية، إذ تصادفاً كلمات واضحة تدل على الاعتراف بتداخل نصوصي الأخذ وتأكيده هذه الحقيقة ردها الشاعر الجاهلي "عنتر بن شداد" في قوله "هل غادر الشعراء من مترنم".⁴

يبدو أن ملاحظة عنتر رؤية فنية متقدمة إذ لاحظ أن المعاني الخاصة بالطل قد استهلكها الشعراء قبله، فهم ما تركوا مجالاً إلا سبقوه إليه ويؤكد ذلك قوله "كعب بن زهير "

ما أرانا نقول إلا راجيعاً ومعداً من قولنا مكروراً¹

¹ - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص: 119.

² - رجاء عيد، النص والتناص، علامات، ع 18، مجلد 05، ديسمبر 1995، ص: 175، 208.

³ - جمال مبارك: التناص وجماليته في شعر الجزائر المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، دط، دت، ص: 68.

⁴ - ملعة عنتر: شرح المعلقة السبع للزوزني، دار بيروت، لبنان، دط 1993، ص: 13.

هذان القولان يدلان دلالة واضحة على أن الشعراء القدامى أحسنوا في مطالعهم الطلبة أنهم يفكرون معاني وموضوعات بعينها و أن المعجم الفني يكاد يكون وحيدا.

ويرى "ابن رشيق" في "العمدة" قول الامام علي بن أبي طالب "كرم الله وجهه" "لولا ان الكلام يعاد لنفد² ليؤكد الحقيقة الفنية التي ذكرها عنتره، ثم ذكرها ابو تمام بعده في العصر العباسي في قوله

يقول من تفرغ إسماعه كم ترك الأول للأخر³؟

وقد سئل أبو عمر بن العلاء رأيك الشاعر بين يتفقان في المعاني ويتواردان في اللفظ، ولم يسمع بشعره ؟ فقال: الشعر جادة، وربما وقع الحافر على الحافر.⁴

كما هناك اقتباس من النص الديني بإعتباره نصا لا يكف قضاء عقلي وهذا، وهذا بما يسميه عبد القاهر الجرجاني "بالامتصاص" ومثال ذلك قول المتنبي

وكل امرئ يولي الجميل محبب وكل مكان ينبت العز طيب⁵

فأصل هذا الكلام مأخوذ من قول الرسول صلى الله عليه وسلم "جبلت القلوب على حب من أحسن إليها".⁶

كما تجلّى النص القرآني وهذا بسبب وهو قوله تعالى " ادْفَعْ بِأَلَّتِي هِيَ أَحْسَنُ فَإِذَا الَّذِي بَيْنَكَ وَبَيْنَهُ عَدَاوَةٌ كَأَنَّهُ وَلِيٌّ حَمِيمٌ".⁷

فتداخل النصي هنا كان ثلاثيا استطاع الشاعر أن يمتص معاني الحديث النبوي و الآية الكريمة ويصوغها في تعبير موجز.

¹ - كعب بن زهير، الديوان، دار الصدر، بيروت، ط1، 1995 ص70

² - ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر، ادار الكتب العلمية، بيروت، دط، 1983، ص70.

³ - إلبا الحاوي، ديوان ابي تمام، شرح ابي تمام، "دار الكتب اللبناني دط، 1981، ص27.

⁴ - الحاتمي، الرسالة الموضحة، دار بيروت، دط، 1965، ص 163.

⁵ - نصيف اليازجي، العرف الطيب، شرح ديوان أبي طييل، ج2، دط، ص 891.

⁶ - ابن مسعود، الأحاديث المشتعة عن الألسن بازياة، دار المعرفة، بيروت، دط، 1405، ص333.

⁷ - سورة فصلت: الآية: 34.

فمن خلال بيت المتنبي نجد هذا الأخير اقتبس من الحديث النبوي الشريف ومن القرآن الكريم فهو امتص معاني الآية الكريمة و الحديث النبوي الشريف وصاغها في حيز تعبير موجز فالبيت يحكي عن معنى، هذا المعنى يتمثل في معرفة الجميل وتقديره فالجميل والمكان الذي يكون طيب نجد فيه غر الكبير.

وهكذا فإن ما سبق ذكره بأن السرقات الأدبية أو الأخذ تعددا على مستوى الدال والمدلول، ولعل ظاهرة المعارضات الشرعية تغلت النقاد القدامى والمحدثين، لأنها أحد الحقول النقدية القديمة التي توافقت مع التناصية ولكنها جاءت تالية في المرتبة بعد السرقات الأدبية، وإذ الملاحظ قلة الآراء التي تقول بالمعارضات ملمحا قديما للتناصية ومتى ذلك ما لمح إليه عبد الرحمان إسماعيل من توافق التناصية مع ظاهرة المعارضة الضمنية التي تأتي بشكل تلقائي بعيد عن قصد المعارضة الصريحة أو السرقة بسبب التداخل الشديد في القنوات التراثية في أعماق اللاوعي عند الشاعر المتأخر ويضيف صورة لدعم اقتراحه في تطابق المعارضة الضمنية مع التناصية، ويعلل ذلك لأن ارتباط الشاعر بترائه كارتباط أحد الأغصان في شجرة كبيرة ببقية أغصانها، فهو لا يستطيع أن يفصل عنها مستقلا بنفسه أو مبتعدا عن جذوره التي تربطه بغيره من الأغصان فيأتي حاملا نفس السمات والملامح التي تحملها بقية الأغصان فإن اختلفت طولاً أو قصراً¹

وينبغي رجاء عيد أن تكون المعارضة الشرعية تناصية، معتمدا في ذلك في استهلاله على رأي "لكروشته" يدعو فيه إلى عدم المقارنة بين نص و آخر أو الموازنة بين عمل وعمل، هو الذي حدد فيه أن لايجوز أن نقارن نصا بنص أو نوازن عملا بعمل، فليست كل معارضة يمكن أن تتدرج تحت التناص².

" ولقد ظهرت مصطلحات عديدة، في الحقل البلاغي، تشير إلى التناص وتمثل له: مثل الاستيحاء والإشارة، والتلميح والتضمين، والاقتباس... الخ

" فالتلميح " يؤكد الجانب التحسيني، ويعتمد صدور إشارات من النص الحاضر إلى النص الغائب (السابق)، وهذه الإشارات ترتد إلى قصة أو مثل أو شعر... "

¹ - عبد الرحمان اسماعيل، المعارضات الشرعية، النادي الأدبي، جدة، دط، 1994، ص:2.

² - معجب العدوانى، رحلة التناص الى النقد العربي القديم، ص:6.

و" التضمين " يتم بين نصين شعريين، وتتجلى فيه القصدية تجليا مباشرا، فيشار إلى النص الغائب، باقتطاع جزء من البيت الشعري، أو البيت بكامله أو أكثر من بيت، وهنا ينبغي ملاحظة مستوى وعي المتلقي، فإن كان حضور النص الغائب له شهرة اكتفى بإعلان عملية التداخل.

و " الاقتباس " هو أن يأخذ الشاعر شعرا من بيت شعري بلفظه ومحتواه وهو يمثل شكلا تناصيا يرتبط فيه المدلول اللغوي بالمفهوم الاصطلاحي الذي يتمثل في عملية الاستمداد التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحا محددا في خطابه، وبهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته بتضمينه شيئا من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف، أو الشعر القديم وهنا يجب أن يتم فيه تخليص النص الغائب من هوامشه الأصلية، ليصبح جزء أساسيا في البنية الحاضرة، أي أنه يتحرك، داخل ثنائية (الحضور و الغائب) على صعيد واحد.¹

خلاصة القول أنه تعددت أسماء التناص ومدلولاته في التراث القديم تحت مسميات عدة مستويات من القرب إلى المصطلح الأصلي، ومختلفة باختلاف حضور هاته الظاهرة الأسلوبية في النصوص الشعرية القديمة ومدى عمقها أو سطحياتها، وكذا ارتباطها بالذاكرة الثقافية المؤسسة للنصوص عموما

أما سعيد يقطن في تناوله لمصطلح التناص فيبدو أنه متأثر " بجرار جينيث " حيف فرق بين مصطلحين هما:

¹ - محمد عزام: النص الغائب، ص 29.

أ- التفاعل النصي الخاص:

ويبدو حين يقيم نص علاقة مع نص آخر محدد وتبرز هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس والنوع والنمط معا، وهذه العلاقة قد تظهر من خلال البيت الواحد أو القصيدة برمتها¹.

ويمكن التمثيل لذلك من خلال قصيدة شاعر في المدح يسير على نهج نص شعري سابق في اعتماد مواصفات خاصة بالممدوح، وطريقة واحدة في التعبير.

وقد تتوحد الأوزان والقوافي، وقد تختلف، وهذا الصنف الخاص له علاقة وطيدة بما يمكن أن نعاينه في أن هناك نصا شعريا من نوع محدد صار " نموذجاً "، وكل النصوص في النوع نفسه تأتي بمثابة رجع لصداه.

ويمكن للباحث في تاريخ نوع معين أن يبحث عن " بنية نصية " مجردة تجد تجسيدات لها في كل النصوص التي سارت على منواله وعلى مدى حقبة كثيرة ونجد تمثيلات لهذا الصنف فيما كان يسميه القدماء النص " السابق " أو النص " الفحل " ولعل في الفحولة التي ترتبط عادة بالنصوص الأولى ما يدل على أن النصوص " اللاحقة " تتأسلت مما فتقه الفحل وولده، وسارت على منواله ولعل فيما يتعلق بـ " الأوائل " في نطاق الإبداع الأدبي ما يقدم لنا أمثلة على ذلك².

ب- التفاعل النص العام:

ويبرز فيما يقيمه نص ما من « علاقات » مع نصوص كبيرة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط.

كأن نأخذ قصيدة شعرية فنجد الشاعر يوظف فيها مختلف مكوناته الأدبية والثقافية وتتحدى في صورة شعرية تفاعل فيها مع شعراء سابقين وفي أمثال أو أحاديث أو آيات

¹ - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردى، القاهرة، ط1، 2006، ص: 29.

² - المرجع نفسه، ص: 30.

ضمنها أو اقتبسها... إلخ مستهلا ما " نقله " عن غيره للدلالة على المعنى نفسه، أو معطيا إياه دلالات جديدة، أو مناقصة تماما...¹

أسمينا هذا الصنف الثاني بالعام، لأننا لا ننظر إليه من حيث الجنس أو النوع أو النمط، ولكننا ننظر فيه من جهات عدة، ومستويات متعددة.

إن بين الصنفين في خصوصيتهما وعموميتهما تداخلات وتحققات عدة.

وأساس التميز هو جهة النظر التي نعاني من خلالها صنف التفاعل النصي ومرماه في الدراسة والتحليل، وإلا فإن التفاعل النصي واحد وإن تعددت تجليلته ووجوهه وتفرعاته.

كما أن بين هذين الصنفين الكبيرين يمكن أن توجد أصناف كثيرة يتداخل فيها النص الواحد، في... أو مقطع، أو في نوع أو نمط مع نص آخر في بيت آخر أو مقطع محدد، أو يتداخل مع نصوص أخرى كثيرة في جوانب أخرى، وعلى مستويات عدة²

بتمييزنا بين التفاعل النصي العام والخاص، يمكن أن نقوم بإختزال مختلف أبواب العلاقات النصية عند العرب القدامى، وتقديمها بشكل يمكننا من التأطير مختلف تلك الآراء، وجعلها قادرة على أن تتطور رأسها في اتجاه الوصول إلى تصور عام يستوعب مختلف أنواع التفاعل النصي كما مورست في ابداع العربي قديما، وكما تمارس الآن، وغدا.

وهذا التمييز هو ما أسعى إلى توضيحه بعد التعرض إلى وجهة نظر جبرار حول ما يبحث فيه تحت اسم " المتعاليات النصية " ³.

1_2_3 - التناص عند النقاد العرب المعاصرين:

"لقي هذا المصطلح صدى طيبا في أوساط النقد العربي رغم صعوبة ترويضه وتقليم اظافره، إذا تعددت ترجماته من ناقد إلى آخر، فهناك التناص، التناصية، التداخل النصي... ولم تقتصر المشكلة في حدود الترجمة فحسب بل تجاوزته إلى محاولة إضفاء

¹ - المرجع السابق، ص: 30.

² - المرجع نفسه ص: 31.

³ - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردى، القاهرة، ط1 2006، ص: 38 .

الشرعية على المصطلح لمنحه مصداقية وقبولا حقيقيا في أوساط النقاد والقراء على حد سواء، وكانت أولى خطوات اكتساب المصداقية هو البحث عن جزور للمصطلح في التراث النقدي، جزور تؤكد وشائج القربى، وتتضمن أبسط مستويات الائتلاف قبل البحث عن ملامح الاختلاف¹

وقد نعى بعض نقاد العرب المعاصرين الطريقة التي تم بها التعريف على مصطلح التناص في البيئة العربية واتخذت آراء بعضهم، فتجد الدكتور عبد المالك مرتاض في دراسة عن فكرة السرقات ونظرية التناص يرتبط الفكرة القديمة "السرقات" والنظرة الحديثة "التناص" عبر تساؤل مهم اذ قال "ما حقيقة هذه الفكرة التي ترقى إلى مستوى النظرية النقدية وهل هي معادلة لما يطلق عليه السينمائيون للتناص؟ أو هي شيء يختلف بعض الاختلاف عن التناص"².

يعني الدكتور "عبد المالك مرتاض" رؤية النقاد القدماء لمصطلح السرقات حيث يكتفون فقط بتشريع القصيدة لإثبات السرقات على الشاعر خاصة أن كان كثيرا و الفروق عن تحاليل النص وتشريع بالتفكير ثم إعادة التركيب لانتهاى إلى نتائج المتوخاة لدراسة أي نص على عهدنا الراهن³.

وقد طبق "عبد المالك مرتاض" هذه الآليات على نص أو بيت اتهموا فيه "المتنبي" بالسرقة من أبي الشيعي ثم ربطوا البيتين المسروق و المسروق منه ببيتين "لأبي نواس"⁴.

وفي هذا ينطلق مرتاض في بحثه بن فكرة السرقات ونظرية التناص انه يحب العودة إلى تراثنا النقدي القديم حول هذه المسألة حتى نسهم في إنتاج نظرية نقدية قائمة على التحاور والتطلع إلى تراث حقول المعرفة الإنسانية.

¹ - مذيحة عتيق: التناص والسرقات الأدبية، جامعة سوق اهراس، الجزائر ينظر الرابط: موقع ضفاف.

² - حافظ المغربي: أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر، دراسات في تأويل النصوص العربي -فكر

ونقد- بيروت، لبنان، ط 1 2006 ص:59.

³ - المرجع نفسه، ص:60.

⁴ - المرجع نفسه، ص:61.

وأما الدكتور "عبدالله التطاوي" فربط أيضا بين مصطلح السرقات والتناص في بحثه "المعارضات الشعرية... وأنماط و تجارب" وفيه يربط ربطا متوحشا بين المعارضات الشعرية و التناص.¹

ويرى أن النص هو جوهر التناص ذلك من خلال كون النص إنتاجا يسهم في التناص ويدخل معهما الاستشهاد هذا الاستشهاد يزيد في معنى النص من خلال قوله: "لا يصح الاعتداء بمنطق المعارضة أو التناص أو حتى منطق الاستشهاد بشكل عميق، إلا إذا أخذنا الاستشهاد ذاته ضربا من ضروب إعادة إنتاج قول النص المستشهد به، فهو مقتبس من النص المستشهد به، فهو مقتبس من النص الأول (الأصل) بإدراجه في نص الاستقبال...."² فهو من إدخاله لعناصر الاستشهاد يرى بأنه من المستحسن البحث عن كيفية الاقتباس في لحظة الإبداع وإنجاب النص ولكن هذا الاستشهاد أو المستشهد به يجب أن يبقى في معناه الحصري كما لو لم يلحقه أي تغيير.

يعرف الدكتور "محمد فتاح" في كتابه "تحليل الخطاب الشعري" إستراتيجية التناص، فيعرفه: ظاهر لغوية معقدة تستعصي على الضبط و التقنين إذ يقصد في تميزها على ثقافة الملتقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح فان ثقافة الملتقي وسعة معرفته تساعد على فهم وإدراك تداخل النصوص.³

وأما "محمد بنيس" فقد استبدل بعض مصطلحات "التناص" بمصطلحات جديدة في كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" والكتاب الثاني "حادثة السؤال" إذ أطلق على مصطلح التناص مصطلح "التداخل النصي" الذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نص غائب، والنص الغائب هو الذي يعيد النصوص كتابته وقراءته أي مجموعة النصوص الحاضر.⁴

¹ - عبدالله التطاوي: "المعارضات الشعرية أنماط فتجارب"، "دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 1998، ص: 62.

² - المرجع السابق، ص 64.

³ - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري"، إستراتيجية التناص "المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص: 121.

⁴ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، ط1، 1979، ص: 251.

وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقيق هذا النص بشكل دلالاته وهذا النص متحقق في النص القديم والمعاصر بفعله ووجدانه نحو العلوم الإنسانية قديما وحديثا.

هذا ما جعل النص المعاصر مركبا يصطدم فيه القارئ بهذا العالم الغريب من التركيب الكيماوي لمصدر ثقافته متنوع يصعب تحديدها بدقة، حيث "تتعطل أية عملية فهم واستيعاب لهذا أنص المركب...دون معرفة حقيقته بهذا النص الغائب، وتخرج معانيه وإضاءة ظلماته الرمزية".¹

أما في كتابه "حادثة السؤال" فقد استعان بمصطلح "التناص" بمصطلح "هجرة النص" الذي شطره إلى شطرين هناك "نص مهاجر ونص مهاجر إليه" هذا المفهوم اهتدى إليه الباحث نتيجة تأمل الوضع التاريخي للنص الشعري العربي الفصيح بالمغرب.

وقد اعتبر هجرة النص شرطا رئيسيا لإعادة إنتاجية من جديد بحيث يبقى هذا النص المهاجر ممتدا في الزمان والمكان مع خضوعه لتغييرات دائمة وتتم هذه الفاعلية وتتوهج من خلال القراءة، لان النص الذي يفقد قارئه يتعرض للإلغاء.²

ومن خلال تتبع محمد بنيس لهجرة النص نفى وجود أي نص أدبي خارج النصوص الأخرى، يمكنه الانفصال عن كوكبنا بل غدا النص عنده دليلا لغويا معتقدا غير أن النصوص تتبع مسار التحول والتبدل.

¹ - المرجع السابق، ص 44.

² - المرجع نفسه، ص:44.

2 / أنواع التناص

1_2: المناصة

هي البنية التي تشترك و بنية نصية أصلية في سياق و مقام معين، و تجاوزها محافظة على بنيتها كاملة مستقلة، وهي تحقق المحاكات و المماثلة أو التشابه،(كما في السرقات الشعرية، وهي باب مستقل عند العرب)،كنوع من الهجاء القبلي و الشخصي.

2_2: المتناصة

وهي تتضمن بنية نصية ما مأخوذة من بنيات نصية سابقة، و تدخل معها في علاقات تبدو وكأنها جزء منها، وتكون مباشرة تتجلى في الاستشهاد بالآيات القرآنية، والأشعار، أو غير مباشرة(أو ضمنية) تتجلى في الإيحاءات والظلال البلاغية، ويختلف القراء في تحديدها حسب خلفياتهم الثقافية.

2_3: الميتانصية

وهي نوع من المناصة، تأخذ بعدا نقديا محضا، في علاقة نية نصية طارئة مع بنية نصية اصل وتتجلى في المعارضات.

وهذه الأنواع الثلاثة، متداخلة فيما بينها، وهي تتبادل الفعل، وتغير مواقعها من جنس أدبي إلى آخر، وتتعلق مع بعضها بعضا.

والمفاعلات النصية قد تكون تراثية أو حديثة، ومعاصرة، وقد تكون عربية أو أجنبية فمن المفاعلات الثلاثية، مفاعلات تاريخية (العصر الإسلامي، و التاريخ الحضاري القديم، الأساطير...الج) ودينية (الآيات القرآنية، الإشارات القصصية، وأسماء الأنبياء والمتصوفة...) وأدبية(من الشعر القديم، و أسماء عنتر، وطرفة امرئ القيس...الخ) وشعبية(من الحكايات الشعبية، ألف ليلة وليلة، وسيرة بن ذي يزن، والهلالية، والسندبادي، وشهريار...الخ).¹

¹ - محمد عزام: النص الغائب، ص: 35.

ومن المتفاعلات الحديثة، متفاعلات تاريخية (من تاريخ العرب الحديث، نكبة 48، ونكسة 67، وحرب 73...الخ) وأدبية (اقتباسات من شعراء محدثين ومعاصرين...الخ).

إن التحليل النصي (النص) شبكة تلتقي فيها نصوص عديدة مستمدة من ذاكرة الأديب وحصيلة نصوص يصعب تحديدها وإذ يختلط فيها القديم بالحديث والأدبي بالعلمي واليومي بالتراثي، والخاص بالعام، والذاتي بالموضوعي، وتقول جوليا كريستيفا: "كل نص يشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى".¹

وهذا لا يعني أن النص الأدبي هو نسخ لنصوص أخرى، وإنما هو نصوص أخرى متداخلة ومتباطئة في كتابة (مغايرة).²

¹ - احمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمان للنشر و التوزيع، الاردن، ط2، 2000، ص:12.

² - المرجع نفسه، ص:35.



الفصل الثاني

جمالية التناص

في رواية "فوضى الحواس"

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

جمالية التناص في رواية فوضى الحواس:

يعد العمل الروائي، عملاً فنياً قبل كل شيء، يعتمد على معطيات جمالية ومعرفية في الواقع والخيال، ولعل التناص من العناصر المساعدة حتى يبلغ هذا العمل منابع الإبداع ويضفي عليه صفة الشمولية.

من أجل أن توصف الرواية بالعمل الأدبي المتجانس، عليها أن تجمع بين علاقيتين جدليتين ذلك أن أي نفي لإحدهما سيحدث خلافاً على مستوى الخطاب السردية.

1- أما العلاقة الأولى فتقوم بين ما هو جمالي وما هو فني، ذلك أن إهمال هذه العلاقة سيجعل الرواية تغادر فضاءها الأساسي باعتبارها فناً أدبياً، لتنتقل إلى مجالات معرفية مختلفة تماماً تصف الرواية بحثاً سياسياً أو تاريخياً، إلا أنها لن تصف بالعمل الروائي الفني والأدبي.

2- وفي العلاقة الثانية تتجسد الجدلية بين ما هو جمالي وما هو معرفي في النص الروائي، فأى تغييب لهذه العلاقة يجعل من الرواية عملاً فارغاً المحتوى أحادي القيمة، قد يوقع النص الروائي في بوتقة الانغلاق على عناصره، فتدور كل الأعمال الروائية في فلك واحد، متجاهلة السياقات الاجتماعية والثقافية¹.

إن إدماج تجربة التناص، بنصوصها المقتبسة من مختلف الثقافات والمجالات المعرفية يغني العمل الروائي، بل يشكل جزءاً من كينونته اللغوية، « كأن يترد إلى جاذبية الكتابات السالفة والموروثة »²، فيجمع التناص بذلك بين العلاقتين ويصوغها في عملية إبداعية واحدة، يكون فيها المعرفي مكماً للفني لإحداث الأثر الجمالي على النصوص السردية.

يعمل النص الروائي على بث الحياة من جديد في الموروث، وتقديمه بشكل مغاير يتأقلم ومعطيات الخطاب السردية الحاضر، ويتلاءم مع السياقات الحضارية و التاريخية

¹ - جهاد عطا نعيصة، في مشكلات السرد الروائي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص: 295، 296،

297.

² - رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، ط1، 2002، ص: 37.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

المتزامنة مع النص الحديث، وهو: «تحول فني يحدث للقول ينقله من الاستعمال النفعي إلى الأثر الجمالي»¹.

إن تحول المادة المعرفية إلى عمل فني يجعل النص الروائي أكثر جمالية، ذلك ما يجعل «من الشغل الشاغل في المشهد إبداعا جماليا، يختزن فيض من المشاعر الإنسانية، تحفر عميقا في مخيلة القارئ وضميره»²، فتنشأ لذة النص.

1/ جمالية التناص

1_1 : شعرية التناص:

الشعرية Poetics مصطلح قديم حديث في ذات الوقت، فقد عرف منذ أرسطو في كتابه " فن الشعر " أما مفاهيم هذا المصطلح فمتنوعة، وإن انحصرت فكرتها العامة في البحث عن «القوانين التي تتحكم في الإبداع»³.

ولذا يرى " رومان ياكبسون " أن « محتوى مفهوم الشعر غير ثابت و هو يتغير مع الزمن، إلا أن الوظيفة الشعرية - هي كما أكد الشكلاونيون الروس - عنصر فريد عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى، هذا العنصر ينبغي تعويضه والكشف عن استقلاله»⁴.

ويركز (ياكبسون) في نظريته على وظائف اللغة الست، خاصة الوظيفة الشعرية لأن الأجناس الأدبية وخصوصيتها، يعود إلى تفاعل الوظائف اللغوية مع الوظيفة الشعرية، التي تعد مهيمنة في نظام هرمي متنوع، كما أن الوظيفة الشعرية عنده تتجاوز مجال الشعر لتحتضن فضاء النثر.

إن المادة الوحيدة التي يقدمها النص الأدبي للتحليل، هي لغته أو بمعنى آخر تجسيده الفيزيائي المباشر على الورق، ومن هنا فإن العمل الأدبي بطبيعته يتخذ مسارا ثانويا بالدرجة الأولى (فتودروف) لا يعتبر الأدب نظاما رمزيا أوليا، وإنما هو نظام ثانوي أنه يستعمل نظام

¹ - عبد الله الغدامي، الخطيئة و التكفير من البنيوية الشريحية، نادي جدة الادبي الثقافي، السعودية، دط، 1985، ص: 08.

² - جهاد عطا نعيصة، المرجع نفسه، ص: 296.

³ - عثمان ميلود، شعرية تودروف، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1990، ص: 8-9.

⁴ - رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال. ط1، 1988، ص: 21.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

موجود من قبله، هو «اللغة مادة خام»¹، وبالتالي فإن الخصوصية الأدبية لا تتوقف على ما قدمته من معاني ودلالات.

أما (بول فاليري) فيعرف لنا الشعرية بنوع من التبسيط، حيث «إن اسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسماً لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر»².

يظهر من خلال هذا القول أن الشعرية ليست مقتصرة على الشعر، وإنما تتعلق بالأدب كله سواء أكان منظوماً أو منثوراً، ويقول (تودروف) في ذلك «إن الشعرية... قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية»³.

فالشعرية عند (تودروف) لا تهتم بالعمل الأدبي، فما تستنتقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجلياً لبنية محدودة وعامة، ليس العمل إلا إنجازاً

من إنجازاتها الممكنة، فالعلم إذن لا يعني بالأدب الحقيقي بل الأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني بأدبية الأدب.

ويؤكد (كمال أبو ديب)، أن الشعرية خاصية ذات علاقات متشعبة، تنمو بين المكونات النص، ذلك لأن «كلا منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية، ومؤشر على وجودها...»⁴.

وتستند الشعرية في مفهوم (كمال أبو ديب) إلى الفجوة: مسافة التوتر، التي هي فاعل أساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، إنها «...الفضاء الذي ينشأ من اقتحام مكونات الوجود أو اللغة؛ أي لأي عنصر ينتمي إلى ما يسميه ياكبسون نظام الترميز Codes وهو يقوم على علاقيتين ذات بعدين:

¹ - تودروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال، ط1، 1987، ص: 31 .

² - المرجع نفسه، ص: 23 .

³ - المرجع نفسه، ص: 24.

⁴ - كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص: 14.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

1- علاقات تقدم باعتبارها طبيعة نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعة والألفة.

2- علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية، أي أن العلاقات هي تحديدا لا متجانسة، لكنها في السياق الذي يقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس ¹.

إن اللغة الأدبية تتجسد من خلال تفاعل عناصر متعددة، تتبلور من خلال العلاقات التي تنشأ بين مكونات النص، على الأصعدة الدلالية والصوتية والتركيبية وكذا الإيقاعية إن الخلاف الذي نجده حول مفهوم " الشعرية " في الدراسات النقدية العربية الحديثة، يعود إلى اختلاف الترجمات لهذا المصطلح، وقد اختلف الباحثون في فهمه وتفسيره، إلا أن النقاد والفلاسفة القدماء لم يهتموا كثيرا بتحديد المفاهيم، تحديدا يجعل منها مصطلحات ثابتة المعنى.

ومن أجل أن يمسك الناقد بأطراف الوظيفة الشعرية في أي نص فني، يضع لذلك (ياكبسون) قانون عام للغة الشعرية، وعاد في ذلك إلى مبدأ المحورين الذي عرضه (دي سوسير) وهما محور الاختيار Selection ومحور التأليف Combinaison؛ حيث يرى (سوسير) أن هناك طريقتين متكاملتين للتحليل اللغوي:

أحدهما: اختيارية أو انتقائية، وتقوم على معرفة علاقة الكلمة المذكورة في النص بالكلمات التي من مجالها الدلالي، والتي لم تذكر في النص، حيث « تنمو العمليات ذات الأساس التشبيهي، وهي المكونة لجميع التنظيمات الاختيارية » ².

ثانيهما: سياقية تقوم على معرفة ارتباط بعض الكلمات ببعض، فالشاعر ينتقي بوعي أو بغير وعي، الكلمة الدالة من بين الكلمات الأخرى التي تؤدي نفس المعنى ويركبها مع كلماته (إنتاج المعنى)، حيث تقوم في هذا المحور « علاقات التجاور وبالتالي تلك العمليات ذات الطابع التأليفي » ³، وتتحدد وظيفة الشعرية حسب (ياكبسون) من خلال « إسقاط مبدأ التماثل الخاص بمحور الاختيار على محور التأليف » ⁴.

¹ - كمال أبو ديب، في الشعرية، ص: 21.

² - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، القاهرة، دط، 1، 2004 ص: 73.

³ - المرجع نفسه، ص: 73.

⁴ - محمد قاسي، الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي، ص: 100.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

ذلك أن الوظيفة الجمالية تختلف عن الوظائف اللغوية، « فهي الوظيفة التي لا تتجه إلى ظواهر القول، ولكنها موجهة إلى القول نفسه، فهي تجذب الانتباه إلى تركيبها الذاتي »¹.

1_1_1/ شعرية التناص في فوضى الحواس:

يتجاوز مفهوم الشعرية المعاصرة تلك القوانين المحددة لما كان يسمى الأدب بل صارت تحتفظ وتحتضن ظواهر اللغة وما وراءها وما يرتبط بالخطاب واستراتيجيته، الأمر الذي يفتح أبواب جديدة تستوعب أفق النص الشامل بكل تفاعلاته الحيوية.

فلم يعد الشعر يحتفظ بتمييزه عن النثر؛ بل إن تمازج الأجناس الأدبية جعل الفرق بين هذين الجنسين ضئيلاً، يتجاوز الفرق في النوع ليحدث تمايزاً في درجة الإبداع، كما أن الرواية في أحداثها أصبحت مزيجاً هائلاً من النصوص الغائبة، التي تتغلغل في متنها السرد لتشكل مساراً إبداعياً جديداً، « فهي لا تكتفي بخصالها النثرية حيث تسعى إلى تنمية متنها الحكائي، بل تلامس وهج الشعر وتقترض بعضاً من شمائله »².

إن شعرية (فوضى الحواس) التي يحاول هذا البحث تسليط الضوء عليها، هي ذلك الوهج البراق التي تثيره النصوص الغائبة داخل الخطاب، فتشع كنجمات ساطعات في سماء حالكة، فتخرج بذلك النثر من سواكنه لتحيله إلى عالم هائم؛ ذلك أن «الشعرية صفة لا ماهية، الشعرية تلحق بالكلام، تتلبس به فيشرع في الارتقاء إلى ذرى جمالية وتعبيرية، ما كان ليطالها بدونها»³، فيثريه بدلالات جديدة مستقاة من مختلف الثقافات و« لغة النص هائجة، مراوغة، تعج بشهود الجسد وماء الحلم وفوضى الحواس»⁴.

تعد الشعرية أبرز سمات النص، فهي التي تحدد خاصيته الأدبية، وتميزه عن غيره من النصوص، ولا تكتفي الشعرية بما هو حاضر وظاهر في النص، بل تتجاوزه إلى ما هو ضمني وخفي، وهي بذلك تستبطن من الأدب وتتجاوزه، لتؤسس للنصوص المقبلة أو

¹ - ليان موكروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تر: الفت الروبي، مجلة فصول، دط، 1985، ص: 39.

² - على جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق، المغرب، ط1، 1999، ص: 171.

³ - لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، دط، 1992، ص: 237.

⁴ - جعفر العلاق، المرجع نفسه، ص: 173.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

المحتملة وتدرس مختلف الأعمال الواقعية منها والمفترضة، فالشعرية « تقوم ببلورة الوسائل التقنية الكفيلة بتحليل الآثار الأدبية، التي تحمل إمكانية تتاسل لا نهائي من النصوص»¹.
إن تقنيات الحداثة تخولنا للغوص عميقا في تجربة التناص، واستكشاف طاقته التعبيرية والدلالية والجمالية، لا غناء النص الروائي وتعميق قضاياها، ولكن باعتبارنا نبحت في هذا الفصل عن جمالية التناص، فإلى أي مدى يمكن أن ترتبط الشعرية بعلم الجمال ؟
ومن أجل هذه العلاقة علينا تحديد مفهوم علم الجمال، فنجد (بول فاليري) يقول «إن علم الجمال هو علم الحساسية»²؛ أي أنه يتعلق بالأمور الأكثر تأثيرا في نفس الإنسان وبالأشياء التي تنثير أحاسيسه، ويقول (لهيوت ريد) «أن الجمال وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا»³، ويظهر أن العلاقة بينة بين علم الجمال وعنوان هذه الرواية (فوضى الحواس).

ويعرفه بعض الدارسين على أنه: « نشاط لغوي، يستهدف توليد الحياة التي تحدث منفعة جمالية»⁴، وهو ما يسعى إليه الخطاب السردى في بثه للحياة في النصوص الموروثة وإعطائها حياة جديدة بلغة شعرية، أما أفلاطون فيقول: أن «الجمال وحده هو الذي أعطى هذا القسط من الوضوح عند الرؤية، ولذلك كان أحب الأشياء»⁵.

وبذلك فإن علم الجمال يخص كل ما يحرك الأحاسيس، ويجمع بها إلى إحداث أثر جمالي في نفس المتلقي، ليدغدغ حواس القارئ وينبش الغبار عنه، فتستمتع كلها في تذوقه سواء كان نصا أو رسما أو نحتا أو موسيقى، أما (فوضى الحواس) فتجمع بين كل تلك المجالات.

أما بالنسبة لعلاقة الشعرية بالجمال، فهي علاقة اتصال وتوافق حسب تعريفات السابقة للشعرية ف «سياق الحديث عن الشعرية وعلم الجمال موصول لا يكاد ينقطع»⁶.

¹ - ثامر فضل، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص: 75 .

² - بسام زكارنة، المدخل إلى علم الجمال، المكتبة الوطنية، دط، 1993، ص: 08 .

³ - المرجع نفسه، ص: 11 .

⁴ - أحمد جمال زكي، النقد الأدبي الحديث، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1- 1997، ص: 95.

⁵ - مجاهد عبد المنعم مجاهد، جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1 - 1997، ص: 156 .

⁶ - صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ص: 66.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

1_1_2 / شعرية البيان في فوضى الحواس:

تحاول (أحلام مستغانمي) من خلال هذه الرواية (فوضى الحواس)، أن تتجاوز القواعد السائدة والمبتذلة، لتغير في لغة الرواية إلى فضاء أوسع، ولا نعني باللغة هنا كلمات النص المجردة بل ما وراء اللغة، كينونة اللغة في حد ذاتها هو ما يهمننا، تُحْمِلُ الناصة لغة نصها أقصى ما تستطيع البوح به أو الإيماء إليه، فهذا الانحراف أو الانزياح اللغوي، يخرج النص من مجاله النفعي إلى مسار جمالي وشعري، وذلك لأن الشعرية « هي باستمرار علاقة جدلية بين الحضور والغياب الجماعي أو الإبداعي الفردي و الذاكرة الشعرية»¹.

لقد استعانت الناصة بعناصر من علم البيان، لتقدم من خلاله نصوصها الغائبة في قالب شعري وجمالي يتلاءم مع لغة النص: « في النهاية لم يكن من شيء أحتمي به في ذلك الصباح سوى مقولة الشاعر الايرلندي (شيماس هيني): "أمش في الهواء مخالفا لما تعتقده صحيحا"، وهكذا رحت أمشي على عكس المنطق»².

خلق مخيال النص الغائب توافقا إنزياحيا؛ وذلك من خلال التناغم الدلالي بين مقولة (شيماس) ومونولوج البطلة، الذي كان يشكل قرارا حاسما، فالصورة الكنائية التي شكلت شعرية هذا القول أحدثت تحولا في مسار الحدث السردى، فارتكزت (حياة) على المحولات اللفظية للنص المقتبس لتجعل منه شعارا لحياتها المقبلة.

ويتغلغل بذلك النص الغائب في نسيج البنية السردية، ليصبح جزءا لا يتجزأ من كيائها الملتهب، ومن سيرورة الأحداث فيها، «لحظتها كان زوربا بوعي الخذلان المبكر يواصل الرقص حافيا على شاطئ الفاجعة، فأردا ذراعيه إلى أقصاها كنبي مصلوب، يقفز على مقربة مني على واقع الطعنات المتلاحقة، بشراسة وجع يجعلك مازوشيا حد النشوة فرحت أواصل الرقص معه منتفضة كسمكة خارجة توا من سطوة البحر»³.

تستدعي ذراعي زوربا الممتدة امتداد قامته، ملامح اليسوع المصلوب وذلك تعزيزا للجو المأسوي على شاطئ الفاجعة، ويتأكد هذا التأويل عبر صورة شعرية زارها شعرية كثافة المخيال التشبيهي، بدءا بالإنزياحات التي شملت الأمكنة المفتوحة فتشكل شاطئ البحر معادلا موضوعيا للفاجعة، وذلك من خلال حركة ارتدادية تمنح (المشبه به) أبعادا مكانية

¹ - كمال أبو ديب، في الشعرية، ص: 127.

² - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الاداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط23، 2013، ص: 64 .

³ - المرجع نفسه، ص: 291.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

رحبية، تأخذ من شاطئ البحر أزلية أمواجه وحركيتهم فتمازجت الأجناس الأدبية حيث « إن الكثير من أجمل الأشعار قد وضعت في شكل روايات، كما أنه في أجمل الروايات -تقريباً- نجد شعراً حقيقياً»¹.

ويأخذ النص بعده الشعري أكثر فأكثر، من خلال تحول (أنا) البطلة (حياة) إلى سمكة تنتفض، كناية عن الإحساس بالاختناق والرغبة في الانتحار، ذلك « ليست الإشكال في التحليل سوى أدوات متنوعة، تعتمد عليها اللغة لإنتاج هذا النوع من الكثافة الجمالية الشعرية»².

شاطئ البحر	←	شاطئ الفاجعة
زوريا	←	نبي مصلوب
حياة	←	سمكة تنتفض

تواصل الناصة تناصها مع زوريا لتعطيه كل مرة بعداً جمالياً مغايراً لما سبق ولتقربه بشعرية الموسيقى ونغماتها، «كنا على مشارف قبلة، عندما جاءت تلك الموسيقى إياها مباحثة لنا، زاحفة نحونا متباطئة، كسلى، ثم متقاربة الإيقاع بمزاجية الرغبات الطاعنة تناقضاً.

خطى راقص على أرصفة الشغف تحت مطر المساء، كانت الأقدام الحافية تنقل لنا إيقاعها العشقي منتعلة خفة شهوتنا، في حضرة زوريا...خلع البحر نظاراته السوداء وقميصاً أسود، وجلس يتأملني»³.

يحيلنا هذا المقطع السردي بكلماته وأجوائه الأسطورية، إلى موسيقى عذبة تنساب داخل لغته إلى نغمات لها رغباتها ومزاجها، وتحوله بصورة تشبيهية لخطى راقص على أرصفة الشغف، ولمزيد من الأجواء الشعرية تهيأ لنا (أحلام) ساحة الرقص تحت قطرات المطر، وفي صورة كنائية تنتعل الأقدام شهوتها ليحضر (زوريا) بظله الكثيف، ليخلع البحر نظاراته السوداء، ولتستعير الناصة القميص الأسود وتلبسه للبحر.

¹ - رجاء عيد، القول الشعري، منظورات معاصرة منشأة المعارف، الاسكندرية، دط، 1990، ص: 22.

² - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: 70.

³ - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص: 287.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

تظهر السمة الرئيسية التي تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية في مدى انحرافها وانزياحها عن قانون اللغة العام، وخرقها لنظمها القارة، معتمدة على اقترابهما المتبادل أو بعدهما المتزايد، ويتضح ذلك من خلال المقاربة الآتية:

اللغة الشعرية		اللغة المعيارية
أرصفة الشغف	←	أرصفة الطرقات
كانت الأقدام...منتعلة خفة شهوتها	←	كانت الأقدام..منتعل الأحذية
خلع البحر نظارته السوداء	←	خلع (فلان) نظارته
جلس البحر يتأملني	←	جلس (فلان) يتأملني

وتمسك مقولة (بودلير) بزمام الحدث الروائي، إذ يرد «كلمات وسؤال لا أكثر ويصبح العالم أجمل، وتصبح الأسئلة أكبر، ولكن لا وقت لي للإجابة عنها، مأخوذة أنا بهذه الحالة العشيقة، مأخوذة حد الأرق بمقولة لبودلير: منعتي من النوم (كل إنسان جدير بهذا الاسم، تجثم في صدره أفعى صفراء تقول (لا) كلما قال (أريد.)»، قضيت ليلي في محاولة قتل تلك الأفعى، اكتشفت قبل الفجر بقليل أنها

أفعى بسبعة رؤوس وأنت كلما قتلتها ظهرت لك (لا) أخرى، شاهرة في وجهك لأسباب أخرى أكثر من حرفي نهى وتحذير، وبرغم ذلك غفوت وأنا أقرض تفاحة الشهوة على مرأى من رؤوسها»¹.

يأتي هذا المشهد السردى بصياغة شعرية، يذكرنا (بأحلام مسغانمي) الشاعرة التي استطاعت أن تمزج بين الفن الشعري والقصصي، لتبدو روايتها قصيدة مشفرة بالصور البيانية، مسئلة من نص(بودلير) أجواءه لتخلق بها فضاء مضادا، يتعارض مع مكنونات البطلة (حياة)؛ ذلك أن «الشاعرية هي انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم وتعبيرا فيه أو موقفا منه، إلى أن هي نفسها عالما آخر، ربما بديلا عن ذلك العالم»².

¹ - أحلام مسغانمي، فوضى الحواس، ص: 255 .

² - عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، مجلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 2001ص: 156

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

تشكل الرواية بذلك متحفا للغة الشعرية، التي تتبدى عبر عدة مستويات وأشكال حيث يجري فيها السرد الفني العالي، جنبا إلى جنب مع القصيدة النثرية، والقصائد الشعرية والنصوص الشعبية، والتناصات المختلفة « كل الأشياء التي تصادفني، والتي أصبح اسمها (نعم) يا كل الكون الذي يستيقظ جميلا على غير عادته، من نقل إليك خبر (نعم) أيتها الأغاني التي يرددها المذيع هذا الصباح، كأنه يدري ما حل بي، أيتها الطرقات المشجرة التي تمتد أشجارها حتى قلبي، أيتها الطاولات التي تنتظر على رصيف شتوي عشاقه»¹.

تتحول بطريقة شعرية (لا) التي بدت في النص الغائب أفعى صفراء، إلى أفعى ذات سبع رؤوس في متن السرد الروائي، وما رؤوسها إلا حروف نهى وتحذير وتأخذ بذلك اللغة بعدا جديدا، فهي تسعى جاهدة إلى « تهديم اللغة التي لن يكون الأدب بطريقة ما سوى جنتها»².

وتحيلنا هذه القصيدة النثرية بمختلف ألوان البيان، إلى ظاهرة أخرى وهي تقاحة الشهوة، لنذهب بذاكرة القارئ مباشرة إلى قصة (سيدنا آدم) مع التقاحة، التي أخرجته من الجنة، لقوله تعالى: ﴿فَوَسَّوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَتَّعَادُمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَى ۚ﴾ فَأَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتَ لهُمَا سَوْءُ تُهْمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ وَعَصَىٰ آدَمُ رَبَّهُ فَغَوَىٰ ﴿١٢١﴾﴾³.

تستثمر (أحلام) هذا الوعي بالنص الغائب، مستعينة بعناصر الشعرية لتضفي على السرد عمقا آخر، وتحوله إلى عنصر نشط وفعال تحيله إلى تأويلات متعددة «مذهل هو عالم الأيدي، في عريه الفاضح لنا، ولا عجب أن يكون الرسامون والنحاتون، قد قضوا كثيرا من وقتهم في التجسس على أيدي كانوا يدخلون منها إلى لوحاتهم ومنحوتاتهم، حتى إن النحات (رودان) الذي أخذت الأيدي كثيرا من وقته وتركت كثيرا من طينها على يديه كان يلخص هوسه بها قائلا « ثمة أيدي تصلي وأيدي تتشر العطر وأيدي تبرّد الغليل... وأيدي للحب»، فكيف له إن ينحت واحدة دون أخرى ؟ ذلك أن اليدين تقولان الكثير من أشياءنا الحميمة،

¹ - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص: 255 .

² - رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ص: 10.

³ - سورة طه، الآية: 120-121 .

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

تحملان ذاكرتنا، أسماء من احتضنا يوماً، من عبرنا أجسادهم لمسا أو بشيء من الخدوش»¹.

لا تتوقف الناصة عند اعتبار السرد ناقل بلغة خاملة، ولا على أن النصوص الغائبة هي إحالات ساكنة، بل باعتبارها درجة من درجات الإبداع الفني، ومن هنا لا نعجب عندما نلاحظ هذا الكم الهائل من الشعرية، التي تحول السرد إلى قصيدة نثرية في مشاهد عدة من الرواية، ولتتحول الأيدي من خلال هذا التناص إلى أيدي تصلي وتلعن، أيد تحمل ذاكرة أصحابها وصفات من مرّ عليها، ذلك أن قيمة « الشكل البلاغي في الكلمات، وما يتلقاه القارئ منها في ذهنه متجاوزاً لها في الوقت ذاته، إنها عملية تسام أو تجاوز دائم للشيء المكتوب »².

وتأخذ بذلك الأيدي دلالات عميقة في نفس المتلقي، تتلون بمكنوناته وأحاسيسه وبما تحمله يديه من ذاكرة، وبذلك «تتجاوز الإشارة المحض إلى التناص مع النصوص الشعرية ذاتها، تلك النصوص التي تتجه وجهة وجدانية أو فكرية، تمتاز بالقسوة أو الحنين أو الأسى»³، فاللغة إذا تعتمد على نفسها وعلى ما حملها إياها المؤلف من خصائص شعرية تساعد على إيصال رسالتها على أكمل وجه للقارئ فتترك أثرها الجمالي عليه.

تواصل الناصة استحضارها للنصوص الغائبة، التي لها علاقة بعناصر الشعرية في نصها الروائي « لم أفهم كيف ؟ بغباء مثالي وقعت في فخ كل الإشارات المزورة التي وضعها الحب في طريقي، وإذا بي أثناء وهمي باكتشاف رجل، كنت اكتشف آخر، لا أدري في أية محطة أخطأت قطار الحب (الأول)، فأخذت قاطرة أوصلتني إلى حب آخر ؟، كسائح شارد يأخذ الميترو لأول مرة، كمغامر يكتشف قارة دون قصد وفي لحظة شرود عاطفي، أخطأت وجهتي وقلبي، أخطأ كولومبس فاكتشف أمريكا ومات وهو يعتقد أنه اكتشف الهند»⁴.

تضمن هذا المقطع السردية عدة تشبيهات، سعت إلى توحيد البطلة (حياة) المشبه بين: - سائح شارد يأخذ الميترو لأول مرة. (مشبه به أول).

¹ - احلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص: 176.

² - صلاح فضل، بلاغة الخطاب، ص: 71.

³ - على جعفر العلاق، الشعر و التلقي، ص: 194.

⁴ - احلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص: 329.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

- مغامر يكتشف قارة دون قصد لأول مرة. (مشبه به ثاني) .

فيصف لنا هذا التشبيه المتعدد الأوجه بشكل شعري، ما آلت إليه حالة (حياة) فنقل لنا مأساتها بشكل جميل، مستعينة بالنصوص الغائبة لتدعم فكرتها.

أما التشبيه الأول: فهو بهجة السائح في دخوله إلى عالم جديد، إلا أن الدهشة لم تسعفها ليحول القدر مسارها نحو نهاية محبطة، تتلاءم مع إنزياحات النص الغائب المبلدة بالخطأ الغير مقصود، ويظهر ذلك من خلال تكرار الفعل (أخطأت، أخطأت أخطأ) الذي يحيلنا إلى إحساس البطلة (حياة) بالذنب لسلوكها الطريق الخطأ.

وأما التشبيه الثاني: فكان مستوحى من مغامرة (كولومبس)، حيث تقتبس الروائية بعض النصوص الغائبة من تجارب واقعية، لتعبر عنها أدبيا ولكنها لا تقدمها كما هي بل « تعيد تشكيل الأشياء فيه، وتعيد ترتيب تجاربه حتى يصبح المعنى حاصل الصلة بين نشاط اللغوي والتجربة، إنها تحول الواقع إلى معنى ¹، (فأحلام) تستعين باللغة لإضفاء معنى جديد على الأحداث الواقعية بما يتلاءم مع نصها السردى.

تواصل الروائية توظيفها الشعري للنصوص الغائبة، « وذا بالطاولة المربعة التي تفصلها، تصبح رقعة شطرنج، اختار فيها كل واحد، لونه ومكانه واضعا أمامه جيشا...وأحصنة وقلاعا من ألغام الصمت، استعدادا للمنازلة.

- أجابته بنية المباغته: الحمد لله.

الأديان التي تحدثنا على الصدق، تمنحنا تعابير فضفاضة، بحيث يمكن أن نحملها أكثر من معنى أو ليست اللغة أداة ارتياب؟.

- أضافت بزهو من يكتسح المربع الأول: و أنت ؟

ها هي تتقدم نحو مساحة شكه وتجرده من حصانة الأول، فهو لم يتعود أن يراها تضع الإيمان برنسا لغويا على كتفها².

لقد زخرف هذا المقطع السردى بأكثر من بؤرة إنزياحية، فشككت لوحة بيانية جميلة ابتدأتها الناصة بتحويل الطاولة المربعة إلى رقعة شطرنج، لتستعير من هذه اللعبة قوانينها وأسسها، وتجعلها لعبة لغوية لتختار فيها الألوان والأماكن، وليضع كل واحد منهما أمامه

¹ - عبير سلامة، أساطير صالحة للنظر، (في القصة العربية والرواية)، الهيئة العربية المصرية العامة للكتاب، دط، 2004، ص: 20.

² - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص: 21.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

جيشا وقلاعا، استعدادا للمنازلة، حيث إن « المجال الذي يمكن فيه التوحيد بين (مميزات) الشعر والقصة كل في أرفع مستوياته ذلك هو مجال الدراما »¹.

كما يحمل هذا النص في طياته صورة كنائية، رمزية تظهر من خلال لحظات الترقب والتوتر التي يثيرها النص الغائب (الشطرنج)، من خلال رموز مشفرة بلغة الاحتدام والرغبة في مباغته الطرف الآخر وإحاق الهزيمة به، إن التحريف الذي يلحق باللغة المعيارية هو الذي «يشكل الخلفية التي تعكس

الانحراف الجمالي المتعمد للغة الشعرية، فوجود اللغة الشعرية -إذن- مرتين بوجود هذه اللغة المعيارية»².

وقد أكدّ هذا التأويل الصورة الكنائية الضاجة بالترقب (استعدادا للمنازلة) والصورة التشبيهية البليغة (قلاعا من ألغام الصمت)، فالشعرية تأخذ من فنيات علم البلاغة كالاستعارة والتشبيه، والتي « تنصدر النص، ليست حلية يتزين بها النص كي يفتن القارئ ولكنها لب وجوده وسر سحره»³.

يزيح قول لاعب الشطرنج (كاسبروف) بمخزونه المقترن بأجواء الانتصار والترقب المشهد الروائي برمته صوب فضاء شعري، تشكل فيه المقولة محورا موحيا للروائية لتحيطه بألوان البيان، إذ يرد منعكسا من خلال وعي (حياة)، «أي حجر شطرنج تراه سيلعب، هو الذي يبدو غارقا في التفكير مفاجئ، وكأنه يلعب قدره في كلمة ؟

تذكرت وهي تتأمل ما قاله كاسبروف الرجل الذي هزم كل من جلس مقابلا له أمام طاولة شطرنج قال: "إن النقلات التي نصنعها في أذهاننا أثناء اللعب، ثم نصرف النظر عنها تشكل جزءا من اللعبة، تماما كذلك التي ننجزها على الرقعة"...

لذا تمنيت لو أنها أدركت من صمته، بين أي جواب وجواب تراه يفاضل، فتلك الجمل التي يصرف القول عنها تشكل جزءا من جوابه»⁴.

تتدخل مقولة (كاسبروف) لتكشف عن مخاوف البطلة، إزاء ما يخفيه البطل داخل صمته الذي يتحول بصورة تشبيهية إلى معطف يرتديه (خلد)، ويحول القدر إلى لعبة كلمات

¹ - رجاء عيد، القول الشعري، ص: 23 .

² - يان موكا روفسكي، اللغة المعيارية و اللغة الشعرية، مجلة فصول، مجلد5، عدد1، اكتوبر 1984، ص: 40.

³ - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص: 25 .

⁴ - احلام مستغامي، فوضى الحواس، ص: 22.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

ليكون « الكلام، إذن هو الزمن المتشعب بإرهاص أكثر روحانية يتهياً "الفكر" خلالها وبستقر تدريجياً مع الالتقاء العفوي للكلمات »¹.

تلك النقلات التي نصرف النظر عنها ← تلك الجمل التي يصرف القول عنها

تشكل جزءاً من اللعبة ← تشكل جزءاً من جوابه

لم يعد مجال عمل الشعرية هو الشعر وحده، حسب مفهومه التقليدي، ففي الشعر ظل من النثر، وفي النثر لمسات من الشعر، فالشعرية « تجعل الحدود والفاصلة رجراجة وتختصر المسافة الممتدة بين النمطين، تكاد تلغيها أحياناً، تقع في الكلام، نثراً أم شعراً، لا يهم النمط، فينتفض في مواضعه يكسر العادة، ويرتقي إلى درى جمالية بيانية»².

لنجد في هذا المقطع ما يؤكد ذلك: «أحب تلك النصوص التي تكتب بقلمين والتي تشبه في وقعها تلك الموسيقى التي تعزف على البيانو بأربع أيدي ويتناوب عازفين، كهذه الخاطرة التي تبدأ بعزف منفرد على إيقاع «هنري ميشو»:

« في استطاعتك أن تكون مطمئناً، لا يزال فيك بعض نقاء، في حياة واحدة...لم تستطع أن تدنس كل شيء! ».

ويدخل العازف الآخر ليضيف بنوثة مفاجئة، «حقاً».

أو هذه التي تأتي كما في عنف «بيرلوز» في سيمفونيته المدمرة، « ما الذي تهدمه عندما تكون هدمت ما أردت هدمه: السد المنيع لمعرفتك الخاطئة؟»، وترد أصابع واثقة بقلم أزرق «بل جداراً اسمه الخوف»³.

من الملاحظ أن اللغة الشعرية تتجسد في (فوضى الحواس) بشكل واضح، منذ بدايتها إلى نهايتها، فهذه المستويات الكثيفة من الشعرية تدفع السرد إلى مناطق قصية من الكتابة الجمالية، فليس غريباً أن يتحول هذا المقتطف السردى إلى قطعة موسيقية فقد سعت (أحلام) إلى استنباط أقصى ما عند اللغة لتفعل بها ما فعله «بيتهوفن مع قصيدة شلر (الفرح)، ومثل تحول (روميو وجولييت) إلى باليه، وكذلك تتحول القصائد إلى لوحات مرسومة»⁴.

¹ - رولان بارت، الكتابة في درجة صفر، ص: 58.

² - لطفي اليوسفي، الشعر و الشعرية، ص: 239.

³ - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص: 222.

⁴ - عبد اله الغدامي، الخطيئة و التكفير، ص: 325.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

ولتتحول في هذه الرواية السمفونيات الرائعة إلى كلمات وحروف باهرة، «النوم في النهاية هو أكثر خيبتك ثباتاً، وجوارها سؤال بالقلم بصيغة أكبر، تأتي كما لو أنها الجملة الأولى في السيمفونية الخامسة لبتهوفن: «و الحب إذن ؟»، و يصمت الأزرق»¹.

تحاول (أحلام) التخلص من سلطة الغائب فتضفي عليه نكهتها الخاصة وتصبغه بلغتها الشعرية المميزة، فقد يحس الكاتب أن نصه مازال ظلاً للنصوص الأخرى، أو يكون مقتصر الدلالة عليها، الأمر الذي «يجعله ينكفي عن نصه الموجود ويمارس عليه عملية الانزياح والتغيير، مماثلة ومخالفة لتنتهي التجربة النصية الإبداعية إلى شكل راقى»².

يسعى المبدع إلى جعل نصه السردي بمثابة حقل ألغام تأويلي، فالفقرات السردية حافلة بالأسئلة وحافلة برصد أفكار محمومة وخلاقة في الوقت نفسه، حيث يسلم الجميع صراحة أو ضمناً بأن موضوع الشعرية يتمركز في دراسة الإجراءات اللغوية، التي تمنح لغة الأدب خصوصية مميزة، تفصلها عن أنماط التعبير الفنية واللغوية الأخرى، هذه الخصوصية تتميز بأنها منبثقة من الأدب ذاته، وماثلة في أبنية التعبيرية.

1_1_3/ شعرية الإيقاع في فوضى الحواس:

تتخطى شعرية (فوضى الحواس)، تلك الجماليات التي تقتصر على إنزياح النص الدلالي، عن ثوابته الشائعة في التعبير لتتجاوز الانحراف بالنثر عن مجاله النفعي، إلى الجمالي وذلك بأن تضمن هذه الرواية في طياتها إيقاعاً شعرياً، ذلك أن «الإيقاع نفسه لما نقرأ فقط يحدث اللذة في القصص الكبرى»³.

ويساهم إيقاع النثر في تحقيق درجة أعلى من الشعرية، وذلك من خلال الجناسات وتوزيع عناصر السرد، والوقفات والترددات بين الوحدات التركيبية والصوتية والتكرار فالإيقاع « الذي هو عكس الوزن، ليس حكراً على الشعر، إنه معطى عام يمكن أن يكتنف الشعر كما النثر »⁴.

¹ - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص: 222، 223 .

² - حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي، دراسة في نقد النقد للادب القديم والتناص، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2003، ص: 152.

³ - رولان بارت، لذة النص، ص: 35.

⁴ - على جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص: 184 .

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

وتتضمن هذه الرواية في ثناياها تيار من الإيقاع وتموجاته الرثانة، ينساب مع بعض النصوص الغائبة ويؤدي وظيفة شعرية، مع العلم أن إيقاعها قد يبدو خافتا وقليل الظهور إلا أنه موجود، « فأعود رفقة البحر مشيا على الأقدام، أمشي وتمشي الأسئلة معي وكأنني أنتعل علامات الاستفهام، " نيتشه" كان يقول: « إن أعظم الأفكار هي تلك التي تأتينا ونحن نمشي»، فأمشي ولكن كل فكرة يأتنيك بها البحر تذهب بها الموجة القادمة»¹.

يحمل هذا المشهد الروائي، أكثر من بؤرة شعرية، تتجلى من خلال الصور البيانية حيث تتجج الصورة الاستعارية المكنية (أنتعل علامات الاستفهام)، في التقديم لمقولة الفيلسوف (نيتشي)، وتعمق لنا فعل المشي التي انتعلت له الأسئلة، فيشكل لنا هذا الفعل حركة إيقاعية، فتكرر فعل (المشي) ثلاث مرات:(امش- نمشي - امشي) وهكذا «نجد الاستعارة من هذا المنظور البنيوي تقابل القافية، باعتبارها-أي الاستعارة -عاملا دلاليا في مقابل عامل صوتي»².

فيشكل هذا التكرار أحد عناصر الإيقاع، « لأن تكرار الإيقاع هو إعادة للماضي فكأننا في اللازم، وتفرض الموسيقى نفسها في أذهان متلقيها بتكرار عناصر البناء»³ وتوافق هذا الإيقاع مع أمواج البحر المتدافعة باتجاه الشاطئ، والمرتدة في حركة تعاقبية. وقد ركز هذا التأويل ثنائية القرائن الاستعارية المتضادة (يأتنيك بها البحر/ تذهب بها الموجة)، فهذه المتواليات «تقيم في نفس المتلقي، إيقاعا يتناغم مع إيقاع النص»⁴. ومن هنا برزت أهمية الإيقاع الداخلي، كشكل موسيقي قادر على الاتصال بالأحاسيس والانفعالات النفسية، فسعت (الناصة) إلى خلق حالات من الإيحاء عن طريق موسيقى الألفاظ، والإلحاح على استخدام الكلمة، كدلالة، وكصوت انفعالي.

يتضح الإيقاع في موضع آخر من خلال فعل التكرار واستعمال التراكيب الصوتية، وذلك في تناص الروائية مع قول (بودلير)، ومايلي ذلك الاقتباس من إنزياح دلالي ليتشكل لنا قصيدة نثرية راقية، فتكررت (نعم) ثمان مرات⁵، وفي كل مرة تقترن بمدلول يضج

¹ - احلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص: 328.

² - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: 72 .

³ - عبد الله الغدامي، الخطيئة و التكفير، ص: 24 .

⁴ - المرجع نفسه، ص: 23.

⁵ - احلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص: 255.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

بالحيوية والحياة، بل إن الخطاب الروائي يجعل من هذه الـ (نعم) إيقاعاً يتسق مع أدوات النداء: (يا، يا، أيتها، أيتها) التي تخلق وشاحاً موسيقياً عذبا.

صباح (نعم) ← أيتها العالم / يا كل الأشياء ← التي أصبح اسمها (نعم)

صباح (نعم) ← أيتها الحب / يا كل الكون ← الذي يستيقظ على (نعم)

أيتها الطرقات المشجرة ← تنتظر
أيتها الطاولات ← تنتظر
أيتها الأسرة ← تنتظر
في مدن (نعم)

فاعتبار الموسيقى هي فن تألق الأصوات الموسيقية المنسجمة، لتعبر عما يجول بالنفس فإنها تقوم بدور فعال في إصباح النصوص بصيغة الشعرية، التي تتعمق في الذات الإنسانية، فأعطت للرواية زخماً موسيقياً شجياً في إطار موضوعها المفعم بكل متضادات الحياة، وبما أن الأسلوب لا يقوم على أساس اختيار الألفاظ في الجملة فحسب، بل بالطريقة التي تتناسق بها الجمل والمقاطع والفصول مع بعضها البعض وعلى جميع مستويات المتن السردية، حيث « يمكن وجود أسلوب في الرواية -أي شكل خارجي، وبالتالي إيقاع وهذا ما يسمونه التقنية في الرواية المعاصرة»¹.

من خلال ما تتيحه القراءة للنص الروائي، يتضح أن بعض التناصات تتخذ مواضع شكل السطر الشعري الحر في (فوضى لحواس)، « وهذا يتطلب التعديل في تركيبية الجملة اللغوية بالتقديم والتأخير، وضبط الإيقاع لتثبيت هذا الوهم الشعري»² ويوحى ذلك التنظيم الداخلي للنص وترتيب جملة، بحيث تساهم في تحقيق إيقاعية النص وبذلك شعرية استقتها (أحلام) من تجربتها الخاصة في تنظيم الشعر الحر .

1_1_4/ شعرية المكان في فوضى الحواس:

تحيلنا شعرية هذه الرواية إلى بؤرة إنزياحية جديدة، تحاول الناصة من خلالها تحريك هاجس جمالي يكسر العادات النثر وثوابته، فتضفي على الأمكنة صبغة جمالية وتعطيها بعداً دلالياً مغايراً، وكل ذلك في قالب شعري.

¹ - ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: رمزي انطويوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص:34.

² - صلاح فضل، شفرات النص، دار الآداب، بيروت، د ط، 1999، ص: 215.

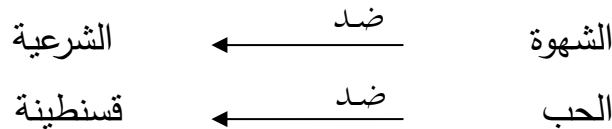
الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

يظهر ذلك من خلال قول (بودبير) « عندما جئت إلى هنا منذ أسبوعين، كان بودلير يرافقني بتلك المقولة الجميلة التي كانت تستبقه إلى كل سفر، " الشهوة تتاديني والحب يتوجني"، الآن أترك عرش الحب خلفي، فالشرعية تتاديني...وقسنطينة تنتظرني و الحياة التي استغفلتها وخرجت على قانونها تعيدني إلى بيت الطاعة متوجة ببريق الذكريات»¹.

يشكل المكان أحد الفضاءات المهمة في شعرية البنية السردية للنص، فهو بمثابة «القاعدة المادية الأولى التي ينهض عليها النص و يستوعبها حدثا وشخصية»²، حيث إن الدمج بين ما هو مجرد وما هو محسوس، داخل هذه الرواية ناتج على ما يضيفه المكان على شخصية البطلة، فهي تتواصل مع الحياة عبر حيثيات لها جذورها الموهلة نحو الماضي، التي تدعم بناء الحاضر و ترصد المستقبل.

وهذا ما تشكله قسنطينة كمعادل موضوعي بالنسبة إلى (حياة)، التي تحاول الهرب من قيود التقاليد والأعراف، فتلجأ إلى مقولة (بودلير) ولكن ببعد مضاد، فهي تجعل قسنطينة مدينة شرعية ترفض الشهوة.

ومن أجل أن تؤدي هذه الأمكنة والتناصات وظيفتها، تلجأ الناصة إلى توظيف الرمز النقيض، ذلك أن « النقيض أخلاقيا أو سياسيا، لابد أن يؤدي وظيفة شعرية »³.



كما أن النص « يستقي شعرية من كثافة الثنائيات الضدية فيه»⁴، وبذلك تسعى (أحلام) إلى توظيف أفكارها من خلال التضاد بين مختلف ثنائيات الحياة.

وتواصل الروائية حكايتها مع قسنطينة التي تشكل الفضاء الأوسع، وبؤرة التأزم «أعود إلى قسنطينة متحاشية النظر إلى هذه المدينة، كنت أتمنى لو أراها بعيون بورخيس عندما يرى (بوينوس آريس) بعينين فاقدتي البصر، عساني أحبها، دون ذاكرة بصرية..أحيانا يجب أن نفقد بصرنا، لننتعرف

¹ - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص: 331.

² - خليل شكري هياس، فاعلية الذاكرة في الكتابة الشعرية، ص: 177 .

³ - علي جعفر العلاق، الشعر و التلقي، ص: 136 .

⁴ - كمال أبو ديب، في الشعرية، ص: 118.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

مدناً لم نعد لفرط رؤيتها نراها»¹. يعكس لنا هذا النص الغائب، مدى الكره الذي تشعر به (حياة) تجاه قسنطينة إلى درجة تتمنى فيها فقدان بصرها، فتغير بذلك ذاكرتها البصرية، تجاه هذه المدينة.

ومن خلال عودتنا إلى الجزء الأول، الثلاثية (ذاكرة الجسد)، استطعنا أن نفسر هذا الكره، وعدم رغبة البطلة العودة إلى قسنطينة التي تمنعها من التصرف بحرية نتيجة للضغوط الاجتماعية والنفسية.

تكن البطلة (حياة) الكره لقسنطينة لأنها تشبهها، أو هكذا أرادها ذلك الرسام في رواية أخرى وحياة سابقة، فهو يقول لها: « أكتب إليك من مدينة تشبهك وأصبحت أشبهها، مازالت الطيور تعبر هذه الجسور على عجل، وأنا أصبحت جسراً آخر معلقاً هنا لا تحبي الجسور بعد اليوم...»².

يحيلنا هذا التشبيه بين البطلة وبين قسنطينة بجسورها، إلى انزياحات المكان ودلالات عميقة تتعدى تلك المواقع الجغرافية، لتلتزم حياة بوصية الرسام، وتكن في قلبها كرهاً وخوفاً من الجسور.

ففي هذه الرواية تطل الذات (أنا حياة) إطلاقات زمنية ومكانية كثيرة، يتشابه فيها الماضي مع الحاضر، من خلال بنية السرد التي تتناسب أجواء الخطاب الروائي ذلك أن «الشعرية هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية»³.

فالمبدع هنا يلجأ إلى ذاكرته للكشف عن تلك العلاقات الحميمة، التي تربطه بالمكان فهو يحاول من خلال ذاكرته استحضار ذكرى مكانه الأليف، فيسقط عليه مشاعره وأحاسيسه.

كما تعد الجسور، رموزاً للتواصل والاتصال، اتصال طرف بآخر، اتصال الماضي بالحاضر، كما أن الجسر هو قسنطينة وهي بدورها عينة من الوطن، فيجاوز بذلك الجسر مجرد قضبان حديدية ليرتبط بالمرأة (حياة) فنجد أنفسنا أمام هذه التسلسلات:

الجسر ← حياة ← قسنطينة ← الجزائر

¹ - احلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص: 331.

² - احلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الاداب، بيروت، لبنان، ط 6، 1998، ص: 10 .

³ - كمال أبو ديب، في الشعرية، ص: 57.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

فالحديث عن قسنطينة هو الحديث عن طرفي الجسر، عن الحياة الماضية والحاضرة وما آلت إليه أوضاع الوطن، يتمثل ذلك في «اتخاذ هذه اللوحة المكافئ أو المعادل الموضوعي للفتاة أحلام، كونهما توأمين، وكون الجسر وسيلة الاتصال بين الطرفين، وكون الفتاة هي أحلام الشهداء، وذلك ما يمكن أن يكون معادلا من جهة أخرى للجزائر عامة»¹. كما أضفت شعرية المكان على قسنطينة لمسة أنثوية، إذ أصبحت حياة (البطلة) تأخذ تدريجيا ملامح مدينة وتضاريس وطن، و«ها هي ذي قسنطينة...باردة الأطراف والأقدام محمومة الشفاء، مجنونة الأطوار، ها هي ذي...كم تشبهينها اليوم أيضا...لو تدرين!»².

وبذلك جمعت هذه الرواية بين التضاد الدلالي الكامن في الأمكنة، وبين الدمج التجريدي مع المحسوس، وبين المفهوم وحسية الانزياح الملتهب.

1_1_5/شعرية الوطن في فوضى الحواس:

يعد الوطن فكرة غالية داخل كل نفس إنسانية، بحيث يرتبط المرء شعوريا بالمكان الذي ينبت فيه تمتد فيه جذوره وتترى عليه حواسه، ويستقي منه فكره وأصوله لتتسع تلك الرقعة وتضم الوطن ككل.

إن تجسيد هذه الفكرة يعد من صميم صناعة الشعرية؛ حيث إنها تمثيل للأحلام والذكريات، هي انتماء الإنسان للعالم، هويته وجذوره «وهو لا يفعل كل ذلك إلا إذا تلبس بحالة شعرية، كأن يصبو إلى مرابع اللهو والطفولة، أو يتوجع بتذكر ماضيه ومعالمة»³. تعي (أحلام مستغانمي) جيدا دور الوطن في النفوس، فتحاول بلعتها الشعرية أن تقدسه، أن تمنحه بعض العرفان بالجميل، أن تعزیه وتمسح الغبار عن ألوانه «أولئك الذين ظنوا أن جثمانه قد يمر سهوا في غفلة من الوطن، أن موته قد يكون حادثا لا حدثا في تاريخ الجزائر.. تراهم توقعو له...جنازة كتلك؟».

انهيار صاعق للأشياء وطن يغمى عليه يدخل حالة من الهستيريا، يبكي رجاله كالأطفال في الشوارع يهتفون «إنا هنا» تخرج نساءه ملتحات بالأعلام الوطنية، حاملات

¹ - صالح مفقودة، نصوص و أسئلة، دراسات في الادب الجزائري، اتحاد الكتاب الجزائريين، مطبعة دار هومة، الجزائر، ط1، 2002، ص: 41 .

² - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص: 13.

³ - صلاح فضل، تحولات الشعرية، ص: 55.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

مع موتاهن رجل لم يحكم كي تغطي صوره الشوارع...إنما كي تغطي صورة الجزائر صور القتلى الذين يملأون صفحات الجرائد.

رجل لم يمش يوما باطمئنان على تراب الوطن، تحمله القلوب، أمواجاً بشرية نحو التراب»¹.
يحيينا هذا المشهد الروائي لحادثة اغتيال (محمد بوضياف)، (فناصة) بلغة شعرية مفعمة بالحزن ترثي الوطن لوفاة رجل كان نافذة الأمل لكل الجزائريين، الذين شيدوه إلى مثواه الأخير، حاملين الأعلام الوطنية ليكون الجزائر وأحلامهم.

وتتجسد شعرية الوطن هنا من خلال العلاقة بين «الشعرية والسياسة وهو أمر بإمكان الجميع ملاحظته، لكنه يستدعي تفكيراً في نظرية اللغة وفي التاريخ»² وتفكير في الوطن وما آلت إليه أوضاعه، ومن الملاحظ أن أحلام ناقشت أكثر المواضيع السياسية تأزماً والتي خلقت الفوضى التي عاش فيها الشعب الجزائري ما يزيد عن عشر سنوات.

فناصة باستعارتها فعل الإغماء، لتصف به حالة الجزائر في تلك الفترة وهي تودع رجلها الثاني، كإنسان يفقد وعيه ويدخل في حالة هستيريا لفرط الصدمة عليه وفي المشهد السابق تذكر كلمة الوطن أربع مرات، وكلمة الجزائر مرتين في مقتطف سردي لا يتعدى بضع أسطر.

تتضح علاقة البطلة (حياة) مع الوطن، في معاناتها وإحساسها بالاغتراب في مدينتها فيبرز صراع بين قسنطينة والعاصمة، إلا أنها في كل ذلك تستند إلى « توليد صورة مثالية للوطن بالتوافق أو الخلاف فيه، وهي التي تحفر قسماته في ذاكرة الأجيال »³.

وبذلك يصبح الخطاب الروائي أكثر شعرية، وأكثر خصوبة بمعانقته لفكرة الوطن ولفعل الحياة المتجدد، ليحتضن السرد في طياته أحاسيس وعواطف عميقة في ذات الجزائريين.

في هذه الرواية تقدم لنا (الناصة) نموذجاً ناضجاً لفن القصة يدهش القارئ «باكتمال إبداعه و تماسك وحداته وقدرته على تجديد وعي الإنسان بالواقع، عندما تخترقه نظرة الكاتب

¹ - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص: 338 .

² - هنري ميشونيك، راهن الشعرية، تر: عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، ط2، ص: 72 .

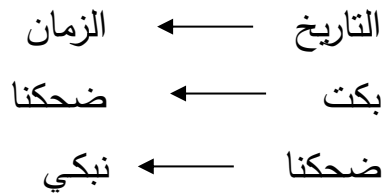
³ - صلاح فضل، تحولات الشعرية، ص: 55.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

بغية الوصول إلى عمق التجربة، بطريقة فنية تجمع عناصر الواقع، وتكشف عن التناقضات الكامنة فيه ¹.

الملاحظ من خلال توظيف فكرة الوطن، أن الناصة متأثرة لحد ما بالياذة الجزائر (مفدي زكريا)، ويتضح ذلك من خلال المقطع التالي: « ليخرج العالم العربي بألحان حماسية تطالب بإطلاق سراح الزعماء الخمسة، أناشيد تلقفتها أفواه أطفالنا وحناجر رجالنا وزغاريد نسائنا.

كنا نبكي.. ووحده التاريخ كان يضحك، فهو وحده كان يدري ما لم يتوقعه أحد ².
استعانت الناصة بالنفي الجزئي، كأحد المستويات العامة في التعامل مع النص الغائب وهو أن يأخذ المبدع نص غائب يقوم بنفي أحد أجزائه، أما قول (مفدي زكريا):
بكت فضحكنا.. وقال الزمان: تبارك شعب تحد العناد
لتنشكل الثنائيات التالية:



ينتمي في العموم هذا التناص إلى ما اسماه (جيرار جينيت) بالميتانص، هو مجموعة النصوص التي يمكن تقريبها في النص، سواء أكانت في ذاكرة الناص أو المتلقي، وهو «علاقة التعليق الذي يربط نص بآخر، ويتحدث عنه دون أن يذكره» ³.

2/ جمالية التلقي :

تعرضت نظرية التلقي لعملية تهميش وإهمال كبيرة، من قبل الاتجاهات النقدية في الستينات والسبعينات، فأهملوا القارئ الذي يعد طرفا أساسيا في العملية الأدبية ومن هنا طرحت إشكالية فعل القراءة كفعل ضروري لإحياء النصوص، وانتشالها من حالة السكون، ومن الواجب الإشارة إلى أن إشكالية القراءة، وإن كانت قضية رافقت مسارات التحول البشري

¹ - عبد الحميد هيمة، دلالة المكان في رواية (سرادق الحلم و الفجيعة)، مجلة الموقف الأدبي، السنة الثانية و

الثلاثون، آذار 2003، العدد 383، ص: 184 .

² - احلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص: 241.

³ - محمد عزام، النص الغائب، ص: 38 .

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

باعتبارها ملازمة للكتابة، فإنها اكتسبت حديثاً أهمية علمية ومنهجية لاسيما مع ظهور ما سمي حديثاً بجماليات التلقي Esthétique de la réception¹.

وهكذا فإن العمل الأدبي لن يتم إلا بوجود القارئ، الذي ظل عنصراً منسياً في الظاهرة النقدية لعهد طويل، ولم يلق الاهتمام المناسب، إلا بعد « أن أخذت مدرسة كونستانس الألمانية تقدم نظرية للقراءة، سماها مؤسسها (هانس روبرت ياكوبس Hans Robert Jauss) جمالية التلقي»².

تقوم هذه النظرية على أن فهم النص، لا يكتمل بعلاقته مع مؤلفه أو الكشف عن بنيته العميقة فقط، بل يجب مراعاة العلاقات المتبادلة بين الكاتب والمتلقي، الذي يعيد تشكيل النص ويعطيه بعداً جديداً و حياة مغايرة.

فالقراءة إذاً فعل جوهري لإحياء النص ووضعه ضمن حركة التاريخ، والتحول ومن هنا طرح (هانس روبرت ياكوبس)، في خضم هذه النظرية مجموعة من الأسئلة الأساسية وهي: ما الوظيفة التي يؤديها الأدب اليوم؟، وكيف نتصور علاقتنا بالنصوص التي ظهرت في الماضي؟، فقد حاول (ياكوبس) أن يجيب عن هذه الأسئلة منذ محاضراته المشهورة في جامعة كونستانس عام 1967 بعنوان (ما التاريخ الأدبي) أن يجيب عن هذه الأسئلة فتوصل إلى أننا « لا يمكن إدراك رهانات العالم الحالي بصورة كاملة، إلا إذا وعينا جيداً الأبعاد والتناقضات و الانزياحات، وحددنا موقعنا من التراث، الذي لا يمكن أن يستمر إلا بفضل التحولات و التشكيلات الجديدة»³.

ويعطي (ياكوبس) بعداً تاريخياً للنقد الذي يتجه إلى القارئ؛ وذلك في محاولة تحقيق توازن بين الشكلية الروسية التي تتجاهل التاريخ، والنظريات الاجتماعية التي تتجاهل النص، لأنه « ليس موضوعاً ينهض بذاته عارضاً الوجه نفسه لكل قارئ في كل فترة تاريخية، فهو ليس أثراً من الآثار التي تكشف عن جوهرها اللازمي في نجوى ذاتية»⁴.

¹ عبد الوهاب شعلان، القراءة المحايثة للنص الأدبي، الموقف الأدبي، ع: 383، آذار 2003.

² -جان ستاروبينسكي، في نظرية التلقي، اشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات مناظرات رقم 24، الرباط، المغرب، ط، ص: 111.

³ -المرجع نفسه، ص: 111.

⁴ -رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1991، ص: 175.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

من هنا تنهض أهمية فعل القراءة، من خلال الخصوصية التي تتمتع بها الكتابة الأدبية باعتبارها فضاء من الرموز والإيحاءات، فتأخذ القراءة وظيفتها الأساسية في ملء فراغات النص وثغراته والكشف عن رموزه وحل شفراته.

يمكن اعتبار البلورة المنهجية لإشكالية القراءة، قد تحققت بفعل جهود أعلام جامعة كونستاس في ما يسمى بجمالية التلقي، فعلى أيدي هؤلاء الأعلام أخذت القراءة مكانة متميزة وأعطى القارئ وظيفة خاصة، كان قد افتقدها في الممارسات النقدية التي راهنة على النص أو المؤلف.

من أهم الإنجازات ما قدمه لنا (و لفنغانغ إيرز)، الذي اهتم بالعلاقة بين المتلقي والنص بتركيزه على القارئ الفرد بعكس (ياوس) الذي اهتم بالجمهور، أما السؤال الذي ارتكز عليه (إيرز) فهو: كيف يتجسد معنى النص عند القارئ؟.

والمعنى المقصود هنا ليس ما يختبئ في النص، وإنما البعد الآخر الذي يقدمه القارئ لهذا النص وتأولاته الخاصة به، فمن « دون هذا القارئ، لا يمكننا أن نفهم جيدا تاريخ الأجناس الأدبية، ومصير الأدب الجيد والأدب المتواضع، واستمرارية بعض الأنواع الأدبية أو تراجعها»¹.

ومن خلال هذه الأسس يقدم لنا (إيرز) استراتيجية للتحليل تقوم على ثلاثة أطر هي:

1- النص بوصفه موضوعا موجودا، يسمح بإنتاج المعنى عن طريق القارئ الذي يقوم بتجسيده و يملأ فجواته.

2- فحص عملية القراءة للنص، حيث تظهر أهمية الصور العقلية، التي تتشكل أثناء محاولة تشكيل موضوع جمالي.

3- فحص الشروط التي تسمح بقيام التفاعل بين النص والقارئ، عن طريق البنيات الاتصالية و البلاغية للأدب².

يتحقق فعل القراءة عند (امبرتو إيكو Umberto Eco)، عن طريق مسار استراتيجي، فالنص يرسم استراتيجية خاصة، ومتلقي النص هو الآخر يكون له استراتيجية معينة يحل بها شفرات النص؛ حيث إن «توليد النص هو تحريك استراتيجية، تشترك فيها

¹ - جان ستاروبينسكي، في نظرية التلقي، ص، 116 .

² - المرجع نفسه، ص: 116، 117.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

توقعات أفعال الآخر، كما هو الشأن في كل استراتيجية¹ وفق هذا المسار يطرح (إيكو) مسألة ما أسماه "بالقارئ النموذجي Lecteur Modèle القادر على استنباط النص وفك شفراته بتأويلاته المتعددة.

سيضرب لنا (إيكو) مثالا على هذه النظرية، كالاستراتيجية العسكرية واستراتيجية لعبة الشطرنج؛ حيث يحاول كل من الخصمين كشف لعبة الآخر، فكذلك الأمر بين القراءة والكتابة، القارئ يحاول كشف .

ما يسعى النص إخفاءه، في حين أن النص «يتميز عن الأنماط الأخرى من التعبير بتفقه الكبير، والسبب الأساسي في ذلك هو أنه نسيج من المسكوت عنه»².

إن جمالية التلقي تعد القارئ بمكان حاسم، وذلك بالتخلي عن تصور جامد للنص لصالح تصور حوارى للأدب، عبر التفاعل بين النص والقارئ، ومن هنا أعلن (رولان بارت) في مقالته 1968، موت المؤلف وميلاد القارئ، « يقدم بارت نظرية (النصوصية) حيث يموت المؤلف، ويتحول التاريخ والموروث إلى نصوص متداخلة ويتم الاحتقال بمولد القارئ»³.

وهكذا فإن (بارت) ينسف المقولات التي اشتغلت بالأدب، والتي حفلت بالمؤلف والسياق، ويعيد للقارئ الاعتبار فالنص الأدبي عنده مجال تتبارى فيه ثقافات، تتجاوز تتعارض، وما يجمع بينها هو القارئ الذي يحدد الاقتباسات، التي تتألف فيها الكتابة»⁴. فهو يقرر أن القارئ ينتج النص بالقراءات المتعددة، التي تحييه بعد موته، وما القراءة إلا إعادة كتابة للنص بطريقة مختلفة، يستمر من خلالها في الوجود، ويكتب له الخلود فالقارئ، إذا يتجاوز الشكل السطحي للنص، لتتعمق في بنياته.

ولهذا فإن (بارت) يجعل البحث عن القارئ النموذجي مسؤولية الكاتب، فيجب «أن أبحث عن هذا القارئ (أن أغازله) من غير أن أعرفه أين هو، وبهذا سيكون فضاء المتعة قد خلق»⁵.

¹ - أمبرتو إيكو، القارئ النموذجي، تر: أحمد بوحسن، مجلة الآفاق، ع: 918، 1988، ص: 141

² - المرجع نفسه، ص: 140

³ - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص: 73

⁴ - رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص: 87

⁵ - رولان بارت، لذة النص، ص: 25.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

فاللذة عند (بارت) هي أن يستحوذ النص على القارئ، ويجعله منشغلا به عن العالم الخارجي، فيستكشف كل ممراته السرية، ويضيء دهاليزه المظلمة بدون ملل وكلل. تعرضنا باختصار لإشكالية القراءة لأنها شائكة وشاسعة، كما تعرضنا للظهور العلمي المنهجي لنظرية التلقي وجمالياتها مع مدرسة كوسنطانس، وروادها (ياوس وإيدز) بقي علينا أن نتحدث عن تلقي النصوص الغائبة، وما تشكله من جمالية عند القارئ، ولكن قبل ذلك علينا أن نحدد أهم الأطر التي سنتناول بها الدراسة، الإطار الأول يشمل أنواع القراءات، والتي يكون لها دور مهم في تحديد الإطار الثاني وهو أفق التوقع.

2_1/ أنواع القراءات :

تناادي نظرية التلقي بدور القارئ في إنتاج المعنى، فهي لا تلزمه بإنتاج معنى يشبه معنى قارئ آخر، ولا تتطلق من أسس عقلية محضة، إنما تشترك ذات المتلقي فيها بصورة جوهرية.

ومن هنا على القارئ بذل جهد كبير لفهم النص، ولا يتم هذا الفهم عن طريق القراءة السطحية ذات البعد التأويلي الواحد، بل من خلال التعمق في مكونات النص واستتطاق سواكنه، « أن نعرف كيف نقرأ، معناه أننا نستطيع بث الحياة مرة أخرى في أدبنا القديم، و تقديمه في حلة جديدة معاصرة، فالنص لا يعيش إلا من خلال القارئ ومن خلال اشتغال القارئ به »¹، ولهذا تعرض (تودروف) في دراسته لأنواع القراءة وهي ثلاثة.

2_1_1/ القراءة الإسقاطية: تعد هذه القراءة القديمة ذات بعد تقليدي عتيق، ذلك

أنها في تعاملها مع النص، لا تلمس سوى بنيته السطحية، لتتمر من فوقه متجهة إلى الكاتب أو المجتمع الذي انبثق منه فتمارس على النص عملية إسقاطية، تحيلنا مباشرة إلى حياة المؤلف باعتباره منتج النص.

يتحول النص بذلك إلى وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية ذلك أننا «نقرأ من خلال النص، متجهين نحو المؤلف، أو المجتمع أو أي موضوع آخر يهتم به

¹ - جان ستارنيسكي، في نظرية النقي، ص: 124.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

الناقد ¹، ومن نماذج هذه القراءة ما تبناه النقد النفسي للأدب؛ حيث ركز على الجوانب النفسية و الشخصية للمؤلف، وكذلك فعل النقد الاجتماعي للأدب؛ الذي اهتم بدراسة انعكاسات المجتمع وإرهاصاته على مؤلف النص.

2_1_2 / قراءة الشرح:

تلتزم هذه القراءة بالنص ولكن في ظاهره فقط، فتكتفي بالمعنى السطحي والأولي لتعطي هذا المعنى الظاهر حصانة يرتفع بها فوق الكلمات، وهي بذلك تلغي المعنى الكامن وراء اللغة، وتلغي الدلالات المختلفة لتلك الكلمات.

وتعتمد هذه القراءة في شرحها لنص، على وضع الكلمات بديلة للمعاني نفسها فتكون تكرارا مبتذلا، و« فيها يظل القارئ داخل حدود النص، على عكس القراءة السالفة التي تقوم على عبور النص إلى ما سواه »²، فالقارئ لا يكاد من خلال هذه القراءة أن يبتعد عن المعنى السطحي للكلمات، فيعود كل مرة إلى المعنى نفسه (الظاهر).

2_1_3 / القراءة الشعرية:

تستعين هذه القراءة في فهم النص وشفراته، بمعطيات فنية وجمالية، لاعتبار النص الأدبي بئرا طافحة بالفن والإبداع، لتكسر به كل الحواجز وتضم مختلف النصوص والثقافات.

ولهذا تحاول القراءة الشعرية كشف الغطاء عن هذه البئر، والارتواء من ينابيعها النص المتدفقة، فتنتج بذلك دلالات جديدة ومتجددة بتعدد القراءات فيها، فتتجاوز ما هو ظاهر على الكلمات وما هو مقتصر على المؤلف، لتجعل القارئ هو مالك النص ومنتجه الجديد فهي قراءة تبحث عن المبادئ العامة، التي تتجلى في أعمال معينة ذلك أن « القراءة ليست فعلا «بريئا» إنها تمتلك سلطانا، دائما تكون القراءة مهما تكتمت عن مقاصدها، وحجبت مرادها نوعا من الاحتواء، احتواء النص»³.

ولهذا يجب أن يفهم النص في صيرورته، بدلا من أن يفهم على أنه بنية ثابتة وهذا سيحيلنا إلى تأويلات مختلفة باختلاف القراء وآرائهم حول النص، إلا أن هذه التأويلات المتعددة، التي تفتح أمام النص آفاقا جديدة وتمنحه الاستمرارية في الوجود ما كانت لتكون

¹ - عبد الله الغدامي، الخطيئة ولتكفير، ص: 130.

² - المرجع نفسه، ص: 130 .

³ - لطفي اليوسفي، الشعر و الشعرية، ص: 382.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

لولا كان «النص يتضمن في ذاته معنى جاهزا ونهائيا، لما تغيرت دلالاته السابقة بتغير قراءته المتعاقبة، ولا نتفت الحاجة إلى هذه القراءات الجديدة أصلا»¹ وفي علاقة النص مع القارئ وتفاعلها معا، ينتج أفق توقع يخص كل طرف على حدا.

2_2/ أفق التوقع:

في محاولة لإثبات جمالية التلقي، يؤكد (ياوس) على الأثر أو الوقع الذي يمنحه النص من جهة، والمتلقي من جهة أخرى، ويمكن تبين خصوصية هذه الجدلية التي أسس لها من خلال طرحه ما أسماه بأفق التوقع أو الانتظار Horizon d'attente.

1- القارئ قبل قراءته لأي نص يكون مجهزا بفهم مسبق، يشكل أفق انتظاره النابعة من قناعاته وأفكاره الخاصة، وفق رغباته السابقة، بعبارة أخرى فإن القارئ يخزن في ذاكرته عصارة التجارب الشخصية والثقافية والاجتماعية التي مر بها والتي لها تأثير في عملية تلقيه للنصوص الأدبية، ويتلخص أفق القارئ حسب العوامل التالية:

أ- التجربة التي يمتلكها القارئ عن الجنس الذي يعود إليه العمل (شعر، رواية قصة)، ويظهر هذا الأفق من خلال ما يقدمه العمل من احتمالات القبول أو الرفض.
ب- شكل الأعمال السابقة وموضوعها، هذه الأعمال الأدبية التي تستلزم التجربة معرفتها.

ج- الانزياح اللغوي و مدى استخدام اللغة الشعرية لجذب القارئ².

ويمكن تفسير اختلاف استقبال النصوص إلى تطور الذوق، ومعايير تقويم القراء الذين يختلفون في آفاق توقعهم للنص.

2- كما أن للنص أيضا أفقه أو ما أسماه (ياوس) " بالمرجعية الأدبية "، التي يستلزمها النص، فقد يقع صراع بين الأفقين (القارئ و النص)، ذلك لأن المتلقي حين يقرأ النص فإنه يرغب في أن يستجيب العمل لأفق توقعاته، وأن ينسجم مع مخزونه الفكري و الثقافي وفي الوقت نفسه يحاول النص إلغاء أفق القارئ، ويعيد صياغته حسب أفقه الإبداعي الجديد ولعل نجاح النص في إحداث التغيير إنما هو دليل على قدرة النص، في التوفيق بين شروط الإبداع والمرجعيات الثقافية المختلفة.

¹ - جان ستاروبينسكي، في نظرية التلقي، ص: 125 .

² - روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، جدة، النادي الأدبي الثقافي، دط، 1999، ص: 173.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

يعد أفق التوقع أو الانتظار الركيزة المنهجية لنظرية (ياوس)، على الرغم من أنه لم يتوقف عنده كثيرا في كتاباته الأخيرة، ويمكن أن نحدد هذا المفهوم ببساطة بوصفه منظومة من المعايير والمرجعيات للمتلقي في لحظة معينة تتم انطلاقا من قراءة النص، وتقديمه جماليا وهذا النص في حد ذاته يحمل معه أفقه الخاص¹.

وتتركز دراستنا للتجربة الجمالية في لحظة بناء أفق التوقع، الذي تولده القراءة عند القارئ المعاصر، كما عند القارئ اللاحق، ومن حيث «هو مسألة "التناص" مقابل السؤال حول وظيفة النصوص الأخرى، الحاضرة هي أيضا في أفق العمل الأدبي والتي تكتسب معنى جديدا بهذا الانتقال، ومن حيث هو مسألة الوظيفة الاجتماعية للأدب، في حالة التوفيق بين التجربة الجمالية وتجربة العالم المعيش»².

2_3/ جمالية تلقي التناص:

إن علاقة المتلقي بسلسلة النصوص السابقة التي تشكل النص الأدبي، تعتمد على تطور متواصل من إصلاح الأفق وتعديله، حيث يطرح النص الجديد بالنسبة للقارئ أفق توقع وقواعد اللعبة، التي تتألف مع النصوص الغائبة، وخلال عملية القراءة يتغير هذا الأفق ويصحح ويعدل، بمعنى آخر يعاد إنتاجه من جديد، « فعملية استحضار الغائب تفيد في تحويل القارئ إلى منتج للنص، مما يجعلها مضاعفة الجدوى»³، فهي من ناحية تثري النص بدلالات جديدة ومتعددة، ومن ناحية أخرى تفيد في صنع قراء جيدين، يجعلون من القراءة عملا إبداعيا وفنيا، وليست جمالية العمل الأدبي مطلقة وعمومية، وإنما تستقي هذه الجمالية « من خصوصية العمل الأدبي، وفعل القراءة يستكشف ما في تلك البنية من جماليات المستكنة في تشكيلها»⁴.

ومن هنا فإن مخزون التجربة عند القارئ، يقوم بدور مهم في عملية التلقي وفي الوقت نفسه يضع النص قوانينه الخاصة، التي تمكن القارئ من فهم المعنى على أساسها ولا بد للقارئ أن يعدل أفق انتظاره، حتى يتجاوب مع النصوص الغائبة التي تتعمق في بنية

¹ - دانييل هنري باجو، الأدب العام و المقارن، تر: غسان السيد، إتحاد كتاب العرب، دط، 1997، ص: 77.

² - هانز روبرت ياوس، علم التأويل الأدبي (حدوده ومهامته)، تر: بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، 1988.

³ - عبد الله الغدامي، الخطيئة و التكفير، ص: 82.

⁴ - رجاء عيد، القول الشعري، ص: 56.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

النص الأصلي « وذلك ينتج عنه إمكان تعديل "نظرة العالم"، الخاصة بالقارئ بفعل التمثيل الداخلي والمفاوضة، وتحديد العناصر غير المحددة تماما في النص»¹.

ومن أجل بيان جمالية تلقي التناص من خلال رواية فوضى الحواس، سنحاول أن نتتبع مختلف تجليات النصوص الغائبة في المتن السردي، حيث إن دور القارئ هو أن « يضع النص المقروء داخل بنية من العلاقات الجمالية والثقافية»².

2_3_1/ التناص التاريخي:

تفجر هذه الرواية في نفس المتلقي، مذاقا مغايرا لما نراه في الكثير من أنماط الكتابة الروائية، مذاق التاريخ وذكرياته الموجهة؛ حيث يتغلغلان في شرايين اللغة فيغيران تركيبها وإيقاعها ويدفعانها إلى مجال أوسع.

سعت (أحلام مستغانمي) من خلال توظيفها لبعض العناصر التاريخية، لجعل الرواية ذات صبغة واقعية، تقترب بالأحداث الحقيقية إلى القارئ، فتشاركه ذاكرته وتقمه مرة أخرى في الأيام التي عاشتها الجزائر في سنوات المحنة، وحتى في سنوات الاستعمار.

ومن هنا فإن أفق توقع القارئ الجزائري، (الذي يختلف عن بقية قراء الوطن العربي في ما يخص تاريخ بلاده)، جاء مطابقا لأفق توقع النص، بل إن ذاكرة القارئ الجزائري كانت متخنة بتلك الأحداث حد الأرق، أما ما قدمته أحلام فكان بعض لقطات عن سيناريو دامي استمر أكثر من عشر سنين.

وفي ما يخص آلام وأوضاع الجزائريين فقد جسدتها (أحلام) بلغة شعرية، فرثت (بوضياف) الأب والرئيس، ووصفت تلك المشاعر المتخبطة التي عاشتها الجزائر وبكى عليها الشعب، « حتى دون صوت، كان بوضياف يخترقك بعينين حزينتين، لهما ذلك الحزن الغامض الذي يجبرك على أن تثق بما يقوله...»

عينان تعرفان، تدرب الوطن على الغدر منذ الأزل، عينان تغفران وتنسيان، مذ داهمهما حزن المنافي، وإحساس عميق بخيانة الرفاق، فلم يعد يغادرهما حزنهما، ولا عادتا تقويان على الضحك»³.

¹ - رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص: 174 .

² - صالح مفقودة، نصوص و أسئلة، ص: 69.

³ - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص: 336.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

وليؤدي هذا التناص مهمته و تحقق هذه النصوص الغائبة الغرض منها، لابد من مشاركة القارئ في هذه الثقافة، وقراءة النص هي التي تستطيع استنباط دلالات التناص التاريخي والهدف من توظيفه

داخل الرواية، فبدون القارئ لا يمكننا أن نؤدي المعنى المقصود، فهذه الشخصيات التاريخية ليست شخصيات عابرة، وإنما تشكل جزء من ذاكرة المتلقي وحدث مرتبط بحياته اليومية.

فقد ساهمت هذه النصوص الغائبة إلى حد كبير، في توضيح المعنى، و« أدت إلى الإنابة عن المقصود الكاتب والأخذ بيد القارئ أو المتلقي، ومساعدته في عملية فهم معلقا مغزى الخطاب الموجه إليه »¹.

يتبين من خلال هذه المعطيات أن الأحداث الواقعية (التاريخية)، لها تأثير إيجابي عند القارئ، فهي توهمه بحقيقة الرواية و واقعيتها، فتشكل قبول واضح بين أفق توقع القارئ أفق انتظار النص، وما ساعد على إحداث هذا توافق هو اللغة الشعرية التي احتضنت تلك النصوص الغائبة و قدمتها بصيغة جمالية، و«يذكر أنه لا يمكن نسيان أن الأعمال الأدبية هي عند استقبالها نقاط تركيز لأفكار جمالية، وأيضاً أخلاقية وسياسية وفلسفية»².

2-3_2 / تلقي التناص الأسطوري:

لعل الغاية من توظيف الأسطورة، هي إدهاش المتلقي بصياغة جديدة للنص الخرافي والمتلقي الحصيف، يستطيع أن يدرك الثابت والمتحول في الخطاب الجديد فمن خلال عملية التناص يتم التواصل مع النصوص، فينفتح النص الأدبي عبر كثافة التناص إلى أفق لا متناه ومن هنا تكون الغرابة والألفة في النص الأدبي، وتتحقق هذه المعادلة في وقت واحد؛ حيث يقدم المؤلف «في جوهر عمله أسطورة، يتداخل فيها الكثير من إجراءات قصص الحب المقموع، وقصص الموت والانبعاث، مما يجعل جوهر الشعرية ينبعث من هذه الرؤية الأسطورية»³.

¹ - إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الافاق، الجزائر، ط1، 1999 ص: 100.

² - جان ستاروبنسكي، في نظرية التلقي، ص: 99 .

³ - فيصل دراج و آخرون، أفق التحولات في الرواية العربية، مكتبة الجامعة الاردنية، مجلد1، رمضان، الاردن، ط1،

2004، ص: 45 .

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

إن استرجاع أحداث أسطورة (سندريلا) إلى فوضى الحواس، لم يكن بسرد هذه الأحداث كما هي، إنما سعت (الناصة) إلى تحويل مكونات الأسطورة وإعادة صياغتها وفق ما يلاءم المتن السردى، « مسافة لم أعد أدري أعبرتها في لحظة أم في ساعات ولكنها المسافة الصغيرة والكبيرة في آن واحد، تلك التي عندما نقطعها نكون قد تجاوزنا عالم الحلم إلى عالم الحقيقة.

أكانت كافية...ليلتصق بي عطره، ويخترق حواسي حد إيقاظي بعد ذلك أشهرا أمام رجولة لن أستدل عليها بعطرها»¹.

تتحول بذلك البطلة (حياة) إلى سندريلا، التي تبحث عن الأمير، معتمدة على عطره كوسيلة للتعرف عليه، ولا تتوقف الكاتبة هنا بل تأخذ بعدا آخر للأسطورة فيكون البطل هو الآخر، الأمير الذي يبحث عن سندريلا، ولكن وسيلة التعرف تتغير من حذاء إلى ثوب موسلين أسود، «حتى أنني كما في

قصة ذلك الأمير، الذي لم يبق له من سندريلا سوى حذاء ليتعرف به إلى فتاة لا يعرف سوى مقاس قدمها، أتوقع أنني لو رأيت امرأة ترتدي ثوبا من الموسلين للحتت بها متأكدا من كونها أنت»².

إن رحلة القارئ في هذه الرواية، هي عملية تعديل مستمرة، فالمتلقي يحمل في عقله توقعات معينة، متكأ على ذكرياته التاريخية والثقافية، « ولكن التوقعات تتعدل على نحو مستمر، وتتحول الذكريات أثناء مضينا في النص، وما نمسك به في ثانيا قراءتنا هو مجرد سلسلة من وجهات النظر المتغيرة، وليس شيئا ثابتا مكتمل المعنى في كل وجهة نظر على حدا»³.

وبهذا فإن الأسطورة بأجوائها الخرافية وإشاعات الحلم، تحيلنا إلى مخيلة القارئ التي لديها أفق توقع مسبق بهذه الأسطورة، إلا أن (أحلام) تكسر هذا الأفق وتعده بما يقتضيه الخطاب الروائي؛ حيث إن النص لا يقدم كل دلالاته واضحة وجلية، بل «يترك للمتلقي

¹ - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص: 58 .

² -المرجع نفسه، ص: 85 .

³ -رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص: 172.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

الكثير من الفجوات ليتخيلها، ويملأها و يتلذذ في استحضار الغائب منها»¹ وبهذا فإنه يستفز القارئ ويحرض خياله على اكتشاف المحذوف السردى.

إن القراءة تجعل النص بدايات لا تكاد تنتهي، لتجعل النص في حلقة دائمة الحركة حيث إن كل قراءة تحيلنا إلى قراءة أخرى، « ولذا كانت نصوص القراءة هي نصوص البدايات المفتوحة إنها تكتب و تقرأ، ولكنها لن تبلغ كمالها كتابة ولا تمامها قراءة، ولعل هو السر في أنها كانت نصوص لذة»².

وبهذا فإن القارئ يتلذذ باكتشاف دلالات النص بكل قراءة يقرأها، حيث تبدى له أمور يجهلها، ليست الأسطورة مجرد خرافات قديمة نعيد استخدامها، بل هي ميراث الفن تظل نابضة في ذاكرة الأدباء، فالتوظيف الأسطوري يجعل النص حافلا بالانفتاح والإيحاء لأن الأسطورة هي: « الفتحة السحرية التي تنصب منها طاقات الكون، لتنفذ إلى مظاهر الحضارة الإنسانية»³.

2_3_ / التناص الأدبي:

أفينا في المتن السردى لهذه الرواية نصوصا غائبة، مختلفة الاتجاهات والمشارب تنير الخطاب الروائي وتزيح عنه عتمته، فهي تقتضي من قارئ الرواية أن يجمع شتاتها ويقرب بين المتباعدات، لينسج الخيوط الرقيقة التي تجمع بينها، لتشكل كتلة واحدة ومتجانسة.

إن جمالية التلقي تحيلنا إلى مجموعة من العمليات عند القارئ، تهدف إلى تثبيت رسالة النص وجعلها أكثر دقة وأكثر حيوية، تتعلق هذه العمليات بطابع جمالي، ولهذا على النص أن يبرز الميزات

القابلة لأن تجعل القراءة جذابة ومفيدة، وللنص لذته الخاصة، أن «يكون للنص صمته هو أن يكون للقارئ حضور فيه»⁴.

¹ - جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص: 179.

² - رولان بارت، لذة النص، ص: 10.

³ - السعيد الورقي، لغة الشعر الغربي الحديث (مقوماته الفنية و طاقتها الإبداعية)، دار النهضة العربية، ط3،

1984، ص: 141.

⁴ - منى العبد، تقنيات السرد الروائي، في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، دط، 1990 ص: 173 .

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

لقد رصعت (أحلام) نصها بأنواع من النصوص المقتطفة من أجناس مختلفة فكان منها ما هو ذا بعد فلسفي وآخر جمالي، فدمجت بين الرواية والشعر في مزيج تميزه اللغة الشعرية.

أما بالنسبة لأفق توقع القارئ، فكان متذبذبا بين القبول والرفض، بين الغرابة والألفة؛ حيث كانت النصوص الغائبة المستوحاة من الأدب العربي في مجملها ذات قبول حسن بالنسبة للقارئ، فتوافقت مع أفق توقعه، باعتبارها تنتمي الثقافة نفسها التي عايشها منذ الصغر وتربى ذوقه على استقبالها، « أنا لا أملك شيئا يا سيدتي مما تعودته في نمط حياتك، كل ثروتي في بيت للإمام الشافعي:

غني بلا مال عن الناس كلهم وليس الغنى إلا عن الشيء لا به»¹.

تتعامل جمالية التلقي مع الأدب بوصفه نشاطا تواصليا، يحيلنا إلى بعد جمالي في عملية التواصل، ومن هنا « لا يدين العمل الأدبي والعمل الفني عامة بحياتهما واستمراريتهما إلا لإسهامات القراء، والجمهور المتواصلة مع الإسهامات الأساسية لجمالية التلقي، مفهوم (أقف التوقع)»².

وبهذا فإن النص الأدبي يظل غامضا، إلى أن يتدخل المتلقي بقراءاته المتعددة لإيضاح العمل الأدبي وإتمام عملية الإيصال والاتصال، أما بالنسبة للتناص مع الآداب العالمية فيكتنفه بعض التشويش، على أفق القارئ الذي لم يتعود على هذه النصوص ولا على مشاربها الثقافية ذات البعد الفلسفي، إلا أن (أحلام مستغانمي) أثناء تعاملها مع هذه الاقتباسات تحاول أن تمهد لها، بإسقاطها على المتن الروائي أو شرحها من خلال وعي أبطالها، وبهذا تحاول أن تتجاوز رفض أفق القارئ لأفق توقع النص، ذلك أن « النص كائن لغوي شهد على حضور التراث فيه »³.

ولأن القراءة الشعرية هي آلة العمل المفيدة، في أي دراسة من دراسات التناص « في النهاية...لم يكن من شيء احتمى به في ذلك الصباح سوى مقولة للشاعر الايرلندي شيماس

¹ - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص:321.

² - دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ص: 77.

³ - رولان بارت، لذة النص، ص: 14 .

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

هيني «امش في الهواء...مخالفا لما تعتقده صحيحا !»، وهكذا رحت أمشي نحو قدي عكس المنطق»¹.

ومن هنا يجب طرح المفهومات الانزياحية واللغة الشعرية، لفهم دلالة هذه النصوص حيث إن قراءة هذا التناص يحيلنا إلى ثقافة مغايرة لأفق انتظار القارئ وهي «قراءة فضائية مختلفة وقراءة زمانية مختلفة، وشروط جديدة لتلقي والتفسير»²، فهذه النصوص بمثابة الإطالة على ثقافة الآخر، وعلى القارئ أن يكشف الغرض من توظيفها داخل النص.

يجب أن تظل القراءة فعلا حرا، لا تقيده قوانين ولا أعراف، ولا تتحكم فيه بعض المفهومات والأفكار المسبقة والجاهزة التي تسقط على النص، ولهذا فإن تطور الإدراك الجمالي عند القارئ العربي، يعتمد على كم النصوص التي يقرأها، وما تقدمه له هذه النصوص من أفكار جديدة وأسلوب مقنع تستطيع من خلال إقناعه بجودها.

وتعتمد عملية التلقي على أفق التوقع، لأن القارئ هو الذي يعيد بناء هذا الأفق ومن ثم يمكننا قياس أثر هذه الأعمال على أساس انزياح أفقه وتعديلاته، وذلك لأننا «عندما نلتقي نصا أدبيا، نلتقيه ونحن نحمل مصالحن وثقافتنا وهمومنا وأفقنا»³.

2_3_4/ التناص مع بعض الفنون الجميلة :

إن هدف هذه النظرية هو تحديد التاريخ الأدبي وتفعيله، ونقل مركز الاهتمام من مبدع العمل الفني إلى متلقي هذا العمل، وذلك لأن الأدب والفن لا يصبحان فعلا تاريخيا ماديا يكتب له الخلود، إلا بواسطة عملية القراءة المتجددة، ومن هنا « فإن النص يقوم كرابطة ثقافية، ينبثق من كل النصوص، والعلاقة بينه وبين القارئ، هي علاقة وجود لأن تفسير القارئ للنص هو ما يمنح النص خاصيته الفنية »⁴.

وإذا كان النص الأدبي فسيفساء، من نصوص سابقة وحاضرة، فإنه يشير كذلك إلى عالم خارج الأدب، من خلال اختيار مجالات فنية، هي أنسقة قيمة أو مميزات خاصة في العالم، وهذه المجالات تشترك مع الأدب في البعد الفني والجمالي الذي تحدثه عند المتلقي.

¹ - احلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص: 64 .

² - جان ستاروبنسكي، في نظرية التلقي، ص: 100.

³ - المرجع نفسه، ص: 115 .

⁴ - عبد الله الغدامي، الخطيئة و التكفير، ص: 57 .

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

يختار النص الروائي مخزوناً هاما من الفنون التشكيلية والسمعية، تاركا للقارئ الحكم عليها داخل نصه، سواء بالقبول أو بالرفض، « أود لو كان لي يدا النحات الشهير (رودان) وموهبته لكي أخلد عاشقين، توقف بهما الزمن إلى الأبد في لحظة شغف، وهما منشغلان عن العالم ومنصهران في قبلة من حجر»¹، تظهر جمالية هذا التناص في الدمج بين فنون غير أدبية وإصباغها بالشعرية، حيث إن « عبقرية التصوير وعبقرية النحت هما في تجميد لحظة معينة في مكان ثابت »².

إن استدعاء النحت كفن تشكيلي داخل متن هذه الرواية، هو محاولة لجعل هذا النص بمثابة متحف متعدد الثقافات، وعلى القارئ أن يستكشف ممراته ومعانيه، ليقبلها أو يرفضها يختار الجيد منها

وينفي السيئ منها، فليس « هناك نص أدبي لا يخلق من حوله مجموعة من الفجوات والنزاعات، التي يجب على القارئ أن يملأها »³.

إلا أن قدرة القراء على القيام بهذه العملية ليست متساوية، فهم يختلفون بحسب تفاعلهم مع النص، وقدرتهم على مجاراته في أحداثه، وكذلك حسب أفق توقع كل قارئ وقابليته للتغيير « غير أن رغبة مخيفة في صمتها، وحواس في حالة تأهب كانت تجعلنا دون مناعة عاطفية، أمام صوت ينانني يغني بالإنجليزية ببحة الألم، خيباته العاطفية»⁴.

إن محاولة إحضار النصوص الغائبة إلى النص هي في حقيقتها محاولة لكتابة تاريخ ذلك النص، وبذلك تغدو القراءة فعالية أدبية وليس مجرد هواية، وبهذا فإن أصداء كثيرة تخطر في ذاكرة المتلقي، في كل مرة يقرأ فيها نصاً أدبياً وتعمل فوضى الحواس، على تحفيز هذه الذاكرة لاستخراج كل ما عندها، ليس ما هو أدبي أو تاريخي فقط، بل ما هو فني وجمالي وشاعري، وبهذا « يتلاقى الباعث في تحريك الحياة في هذه الرسالة، وبعثها من جديد في تفسيرها واستقبالها»⁵.

¹ - احلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص: 190.

² - رجاء عيد، القول الشعري، ص: 37 .

³ - جان ستاروبنسكي، في نظرية التلقي، ص: 130 .

⁴ - احلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص: 287.

⁵ - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص: 14.

3/ جمالية الخطاب الأنثوي:

حاولت نظرية التناص جعل القارئ يمتلك النص ويدرك بنيته، وما تحمله من علامات وشفرات، ولم تحاول رصد موقف المؤلف، بل إنها تعتمد على القارئ والنص فهذا الأخير « يأخذ مظهره المادي في علاقته بالقارئ »¹.

ومن هنا فإن الروائية في دمجها للنصوص الغائبة، كانت تتوقع قارئاً حاداً وحصيفاً قارئاً له بعد شعري في تلقيه لذلك التناص، فحاولت إصباغ روايتها بصبغة أنثوية تزيد النص جمالا ورونقا، إن « جميع النساء هن على اختلاف أجناسهن وأعمارهن حفيدات كيلوبترا، تلك الأنثى التي حكمت بلدا في عظمة مصر، دون أن تغادر حمامها تماما »².

إن هذه الإحالة التاريخية لمحاولات الأنثى، ودورها في تحريك الحياة وإعطائها بهجتها يختلف من عصر إلى آخر، ذلك أن النص « كيان يطفح به السطح، فيما يظل البعض الآخر رابطا في العمق مستترا لا يمنح نفسه للقراءة العادية »³.

حاولت (أحلام) عن طريق الوظيفة الجمالية للغة، أن تبتعد عن أزمة الفكر المبتذل والمعنى المعاد، فبنت لها فضاء شعريا خاصا، يحفز القارئ للغوص فيه، وحل شفراته واستنباط دلالاته، برغم أفق

التوقع المختلف بين النص والمتلقي ومن هنا فإن « النص المنتج منفلت من الذات المنتجة، التي لا تتحقق أبدا من شكله النهائي، فإدراكه من حيث هو موضوع يتطلب نظر الآخر إليه أي نظر القارئ »⁴.

وبذلك فإن الموضوع الجمالي لن يتحقق إلا من خلال فعل القراءة، من طرف المتلقي، و بهذا ينتقل التركيز من النص بوصفه موضوعا، إلى فعل القراءة بوصفه أداة علمية لاستنباط المواضع الجمالية و الشعرية داخل الخطاب السردى.

¹ - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي ص: 95.

² - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص: 357.

³ - لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص: 135.

⁴ - هانس روبرت يابوس، الإنتاج والتلقي (أسطورة الأخوين العدوين)، تر: رشيد بن حدو، مجلة نوافذ، النادي الثقافي،

جدة، ع: 15، 2001، ص: 51.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

3_1/ وعي الكاتبة بتدور القارئ:

ركزت جمالية التلقي على أهمية القراءة، كعنصر أساسي في عملية التفسير والتأويل وأولت أهمية لمسألة القارئ المضمّر، والذي « يعتبر بنية مسجلة ضمن النص، نستطيع وقتها أن ندرس تنظيم النص، لن نخلطه مع القارئ »¹، بل إن الكاتب عندما ينتج نصه فإنه يضع في حسابه رغبات القارئ وردّة فعله اتجاه نصه، وهل سيكون هذا الخطاب متوافقاً مع أفق توقعه ؟ أم سيرفضه ؟ .

ومن هنا فإن أي كاتب يشكل القارئ المضمّر هاجسه الثاني بعد الكتابة و(أحلام مستغانمي) لها وعي تام بدور القارئ، في نجاح روايتها واستمراريتها في الحياة، وبذلك قدمت له العرفان في عدة مقاطع سردية، تشيد بدوره وأهميته وتعترف بسلطته على نصها. ومن بين هذه المقاطع، نجد: « عندما كتب غوته كتابه «آلام فوتر» ليصور فيه قصة حب يائس، أصبح ألوف من شباب أوروبا يرتدون ثياباً مثل بطله فوتر ويتصرفون مثله في المجالس، ويحملون تحت إبطهم مثلماً كان يفعل ديوان هوميروس وكثير منهم أقدموا على الانتحار مثله، حتى وجّه إليه النقاد اللوم لأنه زينّ لهما الانتحار، والواقع أن غوته لم يزين لهم الموت، بل زينّ لهم الحياة بين دفّتي كتاب، في تلك المساحة المخصصة للحلم والوجاهة والتي اسمها "الأدب"»².

يشير هذا المقطع السردى إلى الكاتب (غوته)، وما نتج عنها من عمليات انتحار وهو دليل على أن الكتاب كان ناجحاً، لأن القارئ اندمج معه لحد تقمّص شخصية البطل فوتر، فلا عجب إذا للاهتمام الكبير الذي يناله القارئ الآن، فبيده أن ينجح العمل الأدبي أو يضعه على الرفوف لتتسج عليه العنكبوت خيوطها، ومن خلال التفاعل القائم بين النص والقارئ تنشأ لذة النص، «إن كاتب اللذة والقارئ معه يقبل الحرف... (ليكون) الحرف لذّته، وهو مسلوب فيه مثله في ذلك مثل كل أولئك الذين يحبون اللغة، كعشاق اللفظ»³.

تفتح نظرية التلقي آفاقاً جديدة أمام دراسة الأدب قديمة وحديثة، بتتبع تطور أفق التوقع عبر مختلف العصور، وتبرر أهمية القارئ كأداة فنية تمكننا من مراجعة الموروث

¹ - جان ستاروبنسكي، في نظرية القراءة، تر: محمد خير البقاعي، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1،

1989، ص: 96.

² - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص: 309 - 310 .

³ - رولان بارت، لذة النص، ص: 47 .

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

الأخلاقي، وتطور الذوق والحالة النفسية والاجتماعية للجماعة البشرية، التي تتلقى النصوص الأدبية.

ويقول (ياوس): إن « السلوك الجمالي الممتع، نظفر به عبر ثلاث سبل:

■ إما عبر السبيل المنتج الذي يبدع عالما مثل عمله الخاص الشعري، وهذا ما يتجلى في اللغة الشعرية.

■ وإما عبر التلقي الذي يستثمر الفرصة المواتية لتجديد تصوراته الداخلية والخارجية للواقع، وهذا ما مثلته جماليات التلقي.

■ وإما بانفتاح التجربة الذاتية على الذات الأخرى، وتقبل الحكم الذي يفرضه العمل والتماهي مع النظم القارة، أي إنها تتعامل مع مختلف النصوص لتستقي منها أفكارها وأسلوبها¹، وتتبلور بذلك سمات علم الجمال الآن في جماليات التلقي ونظريات القراءة، مما يقدم إجراءات فلسفية جديدة تساعد في التحليل النص واللغة عبر مستويات.

ولهذا صرّحت (أحلام مستغانمي) على لسان بطلتها: «اعترف بأنني ما كنت تصورت أمرا كهذا، برغم كوني حلمت دائما بقارئ يأتي ليقاصصني بكتاباتي، جميل كل ما يمكن أن يحدث لنا بسبب كتاب، يمكن أن نكرم، يمكن أن ننفي، فلا يمكن أن نخرج بحكم البراءة من كتاب، البراءة في هذه الحالات ليست سوى شبهة، أن لا نكون في الواقع كتابا»². إن هذا الاعتراف الصريح بأهمية القارئ في الترويج للكاتب ونصه، يجعل من التلقي حتمية لا مفر منها، فهو الذي يبيث الحياة في النصوص الجامدة ويمسح الغبار عن الكتب القديمة، وتنبش في النص الحاضر لينتشل منه بقايا النصوص الغائبة المتسللة إلى خطابة اللغوي، فالقارئ يتذوق « سلطان الصياغات وانقلاب الأصول والمرح الذي يأتي بنص سابق من نص لاحق »³.

أما عن علاقات الراوي بما يرويّه وطرق سرده للأحداث، يمكن تقسيم الرواة بصفة إجمالية في السرد « إلى نوعين:

- رواة لديهم الوعي بأنهم كتاب، ويبدو من كلامهم إدراكهم لذلك .

¹ - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: 64 .

² - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص: 325.

³ - رولان بارت، المرجع سابق، ص: 66- 67 .

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

- ورواة لا تشعر عند قراءة ما يسردونه بأنهم يعون دورهم في الكتاب والتفكير وصنع العمل الأدبي»¹.

الواضح أن حياة (البطلة)، لعبت دور الراوي بكتابة تجربتها الشخصية، وهذا ما يسميه (جينيت): بالسرد المتجانس²، فأى تجربة فيه تتضمن حوارا غير منظور بين الناص والراوي وبقية الشخصيات والقارئ، وكل طرف من هذه الأطراف الأربعة بوسعه أن يمتد تجاه الآخر، ابتداءً من التماهي الواضح إلى التعارض المطلق، في المجالات الفكرية والجمالية وحتى الجسدية منها، ومن ثم فالجمال الفني هو: « التقديم الجميل للشيء مهما يكن هذا الشيء »³.

اللافت للنظر أن الناصة قد أغرقت نصها بكم هائل من النصوص الغائبة، الأمر الذي جعل نصها في بعض المواضع يظهر نوعا من الرفض لهذه النصوص، التي لا يشكل حذفها أي خلل في المسار السردى، بل على عكس ذلك يشكل وجودها عدة أسئلة عند القارئ عن ضرورة وجودها حقا .

كما أن كثرتها يظهر عجز الناصة في عدة مواضع من السرد، على مواصلة السرد دون الاستعانة بنصوص خارجة عن مجال إبداعها، أو عدم قدرتها التخلص من إرغاصات النصوص الغائبة.

3_2/ تكثيف الذاكرة الإبداعية:

تعد الذاكرة إحدى الركائز المهمة في العملية الإبداعية، إنها المخزون الهائل الذي يحمل ماضي الإنسان بكل أفراحه و أقراحه، كما أنها جزء مهم من العبقرية المبدعة، تمكن المبدع من المزج بين الإدراك المباشر، وزمن الماضي الذي يشكل له معادلا موضوعيا لما هو حاضر.

إن وظيفة الذاكرة الروائية تتمثل في استحضار مختلف الأحداث والأفكار ونقلها من حيزها الماضوي بشكل آلي مجرد، بل عن طريق الانتقاء والاختبار أو من جراء الحذف والتقطيع، حسب اللحظة الراهنة لوعي المؤلف، وذلك لأن الذاكرة المبدعة على نحو عام

¹ - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: 369 .

² - GENETTE ,GERARD ,FIGURAS 3,TRAD ,BARCE ONA,1989,P :98

³ - رجاء عيد، القول الشعري، ص: 56 .

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

والذاكرة الروائية على نحو خاص، لا تبحث عن الحقيقة الغائبة بقدر ما تحاول بعثها من جديد.

يحتاج فهم النص إلى إقامة روابط بين ذاكرة المتلقي وما يحتوي عليه النص الحاضر من نصوص غائبة مندسة في متنه، ففي هذا الصدد « يؤكد (فان ديجك)، أنه يتعين علينا أن نأخذ في الاعتبار الوقائع التالية:

1- للتمكن من إقامة هذه الروابط، على المستعمل أن يستعين بمعرفته للعالم وهذا يعني أنه ينبغي عليه انطلاقاً من مكتسباته المعرفية المخزونة في ذاكرته، أن يختار قضية أو أكثر، وأن يربط بالتالي بين قضايا النص.

2- إن فهم الفاعل لعناصر النص يمكن في ذاكرة عملية، حسب مصطلح على علم نفس المعرفة، وهذه الذاكرة لا تملك سوى طاقة محدودة بعد أن يخزن فيها عدد من القضايا تملأ هذه الذاكرة»¹.

وبذلك فإن الذاكرة تؤدي دوراً هاماً في تخزين المعلومات النصية واستذكارها واسترجاعها، وإقامة الروابط بين قضايا كثيرة في الذاكرة مع النص الأدبي، مستمدة ذلك من معارف وتجارب سابقة، وبذلك يتم تكثيف التجربة الروائية لتصبح الكتابة عملية اقتباس مستمرة من المستودع اللغوي للمبدع والمتلقي في الآن ذاته.

لأن الرواية المعاصرة لم تعد مجرد عمل بسيط، بل أصبحت نسيج محكم من مختلف الثقافات والعصور التي اندمجت في متنها وغذته، وهذه العناصر تتجسد لنا عبر ذاكرة الروائي، وما يحمله من مخزون معرفي ووجداني؛ لأن « الكاتب إنما يكتب لغة استمدتها من مخزونه المعجمي له وجود في أعماق الكاتب، وهو مخزون يكون من خلال نصوص متعاقبة على ذهن الكاتب، وهذا وجوداً كلياً للكتابة»².

وتعد ثقافة المبدع منبعاً خصباً لنصه، فتعمل على إثرائه وجعله خطاباً مفتوحاً على مجالات واسعة وأفكار متنوعة، فتكون « الثقافة إلى جانب الموهبة عنصراً أساسياً لكل تجربة، توفر لها الإدراك الممتد في تاريخ المعرفة الإنسانية»³، ذلك أن الفكر الإنساني

¹ - صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ص: 316.

² - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص: 323 .

³ - إبراهيم رمانى، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، ص: 122.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

يتطور عبر تجاربه الخاصة، وكذلك تجارب الناس الذين يقدمون له أبعاداً أخرى لرؤية العالم والفن والكتابة.

يكتب النص الأدبي من كتابات متعددة، مقتبسة من ثقافات متنوعة، وهو يعتمد في ذلك على الكاتب ومخزونه المعرفي والوجداني، الذي تراكم داخله على مر السنين ومن هنا فإن النصوص ما هي « سوى نتاج ثقافي لسياقات الموروث الأدبي، وهم يكتبون من فيض هذا المخزون الثقافي في ذاكرتهم كأفراد، وفي ذاكرة اللاوعي الجمعي لمجتمعاتهم»¹، فهم يشكلون عينة من البيئة والمجتمع الذي ينتمون إليه.

لقد استطاعت (أحلام) أن تفرغ مخزونها بين سطور هذه الرواية، فشكلت عبر توظيفها لهذه التناصات الكامنة في ذاكرتها، جسراً ممتداً للتواصل بين الحاضر والماضي «كونها ينبوعاً ثرياً في توظيف الأحداث والشخصيات والأمكنة كرموز ينطلق منها لفرض الواقع المعاش بأسلوب ذكي ومتوقد»².

ومحفوظات الروائية تشكل السند القوي لها في عملية كتابة، وعنصر مهم من عناصر أدواتها الفنية، ذلك أن النصوص الغائبة تساعدنا في إثبات جدوى نصها، وكذا إمكانية الإقناع والتأثير الإيجابي للوصول إلى القارئ وخلق لديه لذة النص.

ولهذا صرّح (بارت) بأهمية الثقافة الإبداعية « ولكنني لن أكون قادراً على تطوير كتاباتي داخل ديمومية، دون أن أغدو- شيئاً فشيئاً - أسير الآخرين»³ ويضيف قائلاً عن هذه النصوص: « إن كل أثر مكتوب يترسب ترسب العنصر الكيماوي فيكون في البداية شفافاً بريئاً ومحايداً، ثم تظهر ديمومته البسيطة، كل ماضيه المؤجل وتبرز كل شفراته التي تتكشف بالتدريج»⁴.

فالتناص يكتف بالتجربة الروائية، ويجعلها أكثر شمولية وجذبا للذات القارئة فهي لا تقتصر على النصوص المقتبسة، بل تعتمد كذلك على إعطاء بعض عناوين الكتب أو الأسماء التي لها حضور في ثقافتنا، وهذه الإحالات لا تشكل حواراً حقيقياً بين النصوص بقدر ما ترمز إلى ثقافة الكاتب، وتساعد على حصر ثقافته وتحديد فخطاب الروائي

¹ - عبد الله الغدامي، الخطيئة و التكفير، ص: 56 .

² - خليل شكري هياس، فاعلية الذاكرة في الكتابة الشعرية، ص: 172 .

³ - رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ص: 25 .

⁴ - المرجع نفسه، ص: 25 .

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

يعكس لنا جزءا من المخزون المعرفي لمؤلفه، ويشير إلى النسق الإيديولوجي الذي يصدر عن المبدع وهذا يدل على أن: « نصا معيناً لم يكتب ما لم يكن صاحبه قد اطلع قبل كتابته على نص غيره»¹.

تلجأ (أحلام مستغانمي) من خلال روايتها فوضى الحواس، إلى توظيف اللغة الشعرية التي تسمح لها ببث الحياة في النصوص المقتبسة، حيث تستحضر التجارب الإبداعية السابقة والمتزامنة، ثم تدمجها في تجربة خاصة بها وذلك بهدف تكثيف النص وليصبح معه الخطاب متعدد القيم لا أحادي القيمة، حيث إن للكلمات ذاكرة أخرى تغوص في عمق الدلالات الجديدة بطريقة عجيبة².

حاولت الناصة الجمع بين هذه العوالم المختلفة، لتجعل منه عالما عجيبا موحد الإطار، متشعب الثقافات ومتعدد الأزمنة، ومن هنا تعاملت الروائية مع نصها وفق منظور وخلفية ثقافية، مكنتها من إغناء تجربتها الفنية.

فتعالق النص الروائي (فوضى الحواس) مع هذا الموروث العالمي والعربي الذي وظف بطرائق وتقنيات مختلفة، في حين يتكأ المبدع على الموروث، فيلجأ « إلى عبارات وقصص يكون على ثقة من معناها المشترك، وإلى نصوص ليست فريسة الانحطاط الدائم و التبذيل المستمر بين الأفراد »³.

كما أحالتنا (أحلام) إلى ثقافتها الوطنية، وما عاشته الجزائر في مراحل زمنية متعددة وكأنها تريد أن تثبت وطنيتها، ولأن تاريخ الوطن مرسوم في ذاكرتها، فلا تستطيع نسيانه مهما بعد الزمن، ويعود ذلك «لأن أدب الأمة يعيش حالة إرجاع النصوص Renvoi des textes إلى بعضها البعض، رغم الضغوطات المؤسسية والإيديولوجية، والبلاغية التي تتحكم في الخطاب الأدبي»⁴، ولهذا فإن المبدع كامن بذاكرته داخل نصه، وإلا فقد النص شرعيته التاريخية والجمالية والذاتية.

¹ - مجدي وهبة، الأدب المقارن، الشركة الوطنية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1991، ص: 15 .

² - رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ص: 24 .

³ - ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص: 26.

⁴ - عبد الوهاب ترو، تفسير و تطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، 1989، ص: 81.

الفصل الثاني:-----جمالية التناص في الرواية " فوضى الحواس "

تحتوي فوضى الحواس على كم هائلٍ من النصوص الغائبة، حيث لا تكاد تخلو أي صفحة منه، وكذلك الاستمداد العجيب لطاقة الأسماء المعروفة وعناوين الكتب، فهذا ما جعل (أحلام) تقع في فخ التناص السلبي، فهي تحاول إثبات بشكل أو آخر سعت ثقافتها «مبالغة في إغراق النص بها حتى تحول إلى " كناشة " ضخمة، اختلطت فيها المختارات من عدة مجالات، ولأن عاقبة الإغراق الكساد بتعبير أهل الاقتصاد، تحول استنباط الكاتبة للمشاعر بالتداعيات الداخلية، إلى استجلاء المقدرة اللغوية والمعرفية»¹.

وما زاد من حدة هذا الموقف وظهور الجانب السلبي للتناص، هو استحضر النصوص المقتبسة كإستشهادات كاملة تنصص لها الكاتبة، ثم تقوم بمحاورتها، إلا أن اللغة الشعرية قد خففت من وطأة عبئ هذه التناصات عن الخطاب الروائي.

¹ - عبير سلامة، أساطير صالحة للنظر، ص: 26.

الختامة

الخاتمة:

هأنح قد وصلنا إلى نهاية السفر في مسار التناص، وتجلياته في الرواية و يتوجب علينا أن نتأمل في نتائج البحث، بتقديم حصيلة عمل ما زال بحاجة إلى مواصلة البحث فيه، ويمكن أن نرصد أهم النتائج في النقاط التالية:

■ ينبثق مفهوم التناص من عملية التداخل والتعلق بين النصوص، فالنص الأدبي في حالة صيرورته، يتقاطع مع نصوص سابقة لا يحصى عددها، والتي يتمثلها إراديا أو لا إراديا، ومع ذلك كله فمزال المصطلح غائما، تختلف إجراءاته من منظور إلى آخر، ولم يستقر بعد، مما أدى إلى المزيد من الارتباك.

■ نظرية التناص هي نتاج الثقافة الغربية، التي ترى أن مصطلح التناص يحمل معان وثيقة الخصوصية تختلف من ناقد إلى آخر، والمبدأ العام فيه أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى فالمؤلف لا يكتب من العدم، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص، ليجسد معانيها ودلالاتها.

■ العلاقة التناصية في (فوضى الحواس) مزدوجة الأثر، منها ينبثق النص وتتشكل بناء وبها يدركه المتلقي، فهي إحدى المكونات الأساسية لأدبية المدونة لأن هذه الأدبية تعود إلى الوظيفة المزدوجة، المعرفية والجمالية للنص الروائي فالتناص وسيلة لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونها.

■ تعود الوظيفة الجمالية داخل (فوضى الحواس)، إلى إمكانية وضع الرواية داخل تقليد أو جنس أدبي، ومن إمكانية التعرف على أشكال سبق التعرف عليها في غير هذا النص (فوضى الحواس).

■ أما بالنسبة للوظيفة المعرفية، فهي تعود إلى الإحالة الواقعية والخيالية للنصوص الغائبة كما هو الشأن في (فوضى الحواس)، إذا لا يمكن أن يتم التواصل المعرفي والفني، إلا عن طريق ظاهرة التناص، حيث يتعذر قراءة هذه الرواية، بدون إدراجها في إطار التناص.

■ أما الوظيفة التي تخص القارئ، فتشكل حلقة مركزية في عملية التلقي للنصوص الغائبة داخل الرواية، فالقارئ يمتلك الذاكرة الجمعية، التي تعمل ضمن إطار جدلية الحضور والغياب، وإدراك العلاقات بين النصوص الغائبة ومقارنتها، والتناص في (فوضى الحواس) ينمي عند القارئ هذه الذاكرة، بل إنها تعطيه مجال أوسع حتى يشارك بقراءته المنتجة.

- تنتج القراءة عن الأعراف التاريخية والاجتماعية للوقائع الأدبية، حيث لا يمكن إهمالها باعتبارها أمورا تخرج من نطاق اللغة الأدبية، فليس القراءة مجرد وسيلة مادية للاتصال، بل هي التي تحدد كيفية التواصل، وتبين أن المداخل التي وظفت في (فوضى الحواس)، والتي كان يقال عنها إنها خارجية، ربما أصبحت هي الوحيدة التي تتمكن عن طريقها من تحديد جمالية هذه الرواية.
- تشمل فوضى الحواس، على عدد من النصوص ممتدة في مخزون ذاكرة (أحلام مستغانمي) والمتلقي، ومن ثم فليست هذه الرواية انعكاسا لخارجها أو مرآة لمبدعها وإنما فاعلية المخزون التذكري لنصوص مختلفة هي التي تشكل حقل التناص ومن ثم فالنص بلا حدود واضحة.
- تمتلك النصوص المتعلقة مع رواية (فوضى الحواس)، حضورا لا يمكن تفاديه أو نفيه فذلك التعالق النصي لا يحدث بشكل سطحي وفاضح، ولا تظل النصوص الغائبة منفصلة و شاردة، و إنما تخضع لتحولات على مستوى الشكل والمضمون ويتعامل معها وفق مستويات متعددة.
- على الرغم من كثرة النصوص الوافدة إلى (فوضى الحواس)، التي شكلت في بعض المواضيع عبئا على النص، إلا أنها ليست كلها تجمعات مجانية، وليست مجرد تداعيات سلطوية من مخزون الذاكرة، وإنما لها أثرها وتأثيرها في توجهات القراءة، التي تسعى إلى استكشاف دلالات مبتكرة وجديدة.
- استطاع خطاب (فوضى الحواس)، أن يحافظ على عنصر التشويق، برغم تعدد النصوص الغائبة داخله، فلم تشكل معظمها عبئا كبيرا على مسار الحدث، بل ساهم في تأجيج مناخات السرد، إلا أن هناك بعض النصوص أو المشاهد التي كانت واقعية بحتة، حيث طغى فيها الواقع عن الخيال، مما جعلها تتفقت من اللغة الشعرية، لتشكل في بعض المقاطع السردية نوعا من الخل، ذلك أن لغة الرواية كان شعرية من بدايتها إلى نهايتها.
- استفادت الروائية من التضادات والتناقضات، التي جاءت في داخل النصوص الغائبة لتشكل بكل تلك الثنائيات فضاء دلالي جديد، يستلهم القارئ ويستفزه لقراءات مبتكرة، مستعينة باللغة الشعرية لإدماج هذه الثنائيات؛ حيث إن القدرة الشعرية كفيّلة، بالتفكير فيما هو متناقض والعمل على مزجه و توحيده.
- أولت الروائية اهتماما كبيرا بالأسلوب والألفاظ وإيقاعها في النص، معتمدة على محوري الاختيار والتركيب في اختيار ألفاظها وكلماتها، كما اعتمدت على هذين المحورين في اختيار النصوص السابقة، ومحاولة تركيبها بطريقة شعرية تتلاءم والسياق العام لنصها الروائي، فسعت إلى تشكيل تناغم موسيقي داخلي، بين نصها والنصوص الوافدة إليه من مختلف الثقافات.

- لا يتوقف محلل النص عند تبين النصوص الغائبة، ولكنه يستكشف كيفية انتقائها ومدى تلبسها وتلاحمها بالنص المتناص، وتداخلها في نسيجه كما يحتاج محلل النص كذلك إلى خبرة بالروافد الخفية، التي ترصد شكل النص المتناص، والتي يمكن أن تتيح لقضية «التناص» قيمتها وشرعيتها، فكل عنصر من عناصر (فوضى الحواس) يحمل دلالات عميقة تتجم عن توظيفه في المتن الروائي، كما تتعدى وظيفة هذا البحث الإحالة على النصوص الغائبة، إلى تبيان جمالياتها وكيفية اندماجها بطريقة فنية وإبداعية وبالتالي إحداثها لذة النص.
- سعت هذه الرواية للبحث عن معادل موضوعي للهروب من الواقع، فحين يخفق الفنان في التعبير، تكون رؤيته مشوشة؛ ولهذا استعانت الروائية بالأسطورة، والتي استطاع الإنسان من خلالها أن يرضي حاجته الروحية من جهة، وحاجته إلى التوازن مع المجتمع حوله من جهة أخرى، فقد استطاعت الأسطورة الموظفة في (فوضى الحواس)، بما اصطنعت أن تخضع غير المدرك وتدخله في نطاق المدرك.
- من خلال البحث نستنتج أن للتناص دور أساسي في إضفاء لمحة جمالية على النص تجعله أكثر قربا من القارئ، واستيعابا لمختلف أفكاره واهتماماته، ونذهب إلى أن الإبداع في هذا المضمار، لم يكن تلقائيا ليس هو ذلك الشيء الذي تفيض به القرائح ويندلق على الحبر، بل إن العملية الروائية (في فوضى الحواس)، كتابة عن رؤية ثقافية وأدبية وفكرية تتم وفق أصول وقوانين.
- تتماسك مختلف النصوص الغائبة الوافدة بوعي أو بغير وعي، إلى (فوضى الحواس) والمندمجة بمستويات مختلفة مع بنيتها السردية، لتتعلق مع بعضها البعض، مركزة على الطاقة الإيحائية للجملة، لتكون أكثر عمقا وأكثر شمولاً حيث تعطي للكلمة شحناتها وعفويتها، إذا تتراوح تلك العلاقات الإيحائية، بين الانطباع والرمز والتجديد معطية بذلك دفناً خاصا لعلاقة الإنسان بمحيطه الاجتماعي وهكذا تصبح المعاصرة والحدثة حضورا متفاعلا مع الإنسان الجديد، عبر الصيرورة فتخلق له دافع يحفز به إلى التغيير.
- وتجعل عطاءه الفني متوصلا بين التراث والأصالة، مربوطا بالواقع وروح العصر دون أية رؤية ذاتية متضخمة، ذلك لأن إحدى الصفات الأساسية للعمل الفني، أن يحمل في ذاته تاريخ جماليته وقيمه، وتناصه مع نصوص سابقة وحاضرة معه، مع إثبات قيمته الذاتية، تساهم في خلوه ضمن الأثر الإبداعي كقيمة تتجاوز حدود الزمان و المكان.
- من الصعب، في هذه الدراسة أن نزع أننا، قد أحطنا احاطة شاملة بالتناص وتجلياته في الرواية الجزائرية الحديثة، رؤية ومنهجاً وتعبيراً، لأن التعامل مع مفهوم التناص ومع الرواية صعب لا

جدال فيه، غير أننا نأمل أن نكون قد أبرزنا بعض ظواهرها الرئيسية بشكل مقبول على الأقل،
والمؤكد أن هذا البحث مازال يحتاج للمواصلة والاجتهاد في صبر أغواره.



قائمة المصادر و المراجع

- القرآن الكريم

قائمة المصادر في المراجع :

1/ المعاجم :

- 1- جمال الدين محمد ابن منظور، لسان العرب المحيط، دار لسان العرب، بيروت، مج 03، دط.
- 2- محمد مرتضى الحسني الزبيدي، تاج العروس من جوهر القاموس، مطبعة حكومة دبي، الكويت، ج18، دط، 1979 م.

2/ المصادر والمراجع باللغة العربية :

- 1- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1.
- 2- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق الجزائرية، ط1، 199.
- 3- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط6، 1998.
- 4- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الأدب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ط23، 2013.
- 5- أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمان للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000.
- 6- أحمد جمال زكي، النقد الأدبي الحديث، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1997.
- 7- إليا الحاوي، ديوان ابي تمام، شرح أبي تمام، دار الكتب اللبناني، دط، 1981.

- 8- بسام زكارنة، المدخل إلى علم الجمال، المكتبة الوطنية، دط، 1993.
- 9- تامر فضل، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
- 10- جان ستارو بينسكي، في نظرية التلقي، أشكال وتطبيقات، منشورات كلية الاداب والعلوم الانسانية، سلسلة ندوات مناظرات رقم 24، الرباط، المغرب.
- 11- جمال مباركي، التناص وجمالياته في شعر الجزائر المعاصر، اصدارات رابطة الإبداع، الثقافي، دط، دت.
- 12- جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط 2001.
- 13- جبرار جينيت، طروس " الأدب على الأدب "، ضمن كتاب "دراسة في النص والتناصية، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1989.
- 14- الحاتمي، الرسالة الموضحة، تحقيق يوسف نجم، دار بيروت، دط، 1965.
- 15- حافظ المغربي، أشكال الخطاب الشعري المعاصر (دراسات في تأويل النصوص)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010 .
- 16- حسين جمعة، المسيار في النقد الأدبي، دراسة في نقد النقد للأدب القديم والتناص، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003.
- 17- خليل شكري هياس، فاعلية الذاكرة في الكتابة الشعرية.
- 18- رجاء عيد، القول الشعري، منظورات معاصرة منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، دط، 1990.
- 19- ابن رشيق القيرواني، كتاب العمدة في صناعة الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983.

- 20- روبرت ديبوغرادو آخرون، مدخل إلى علم لغة النص، نابلس، ط1، 1992.
- 21- السعيد الورقي، لغة الشعر الغربي الحديث، مقوماته الفنية وطاقته الابداعية، دار النهضة العربية، ط3، 1984.
- 22- صالح مفقودة، نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب الجزائري، اتحاد الكتاب الجزائريين، مطبعة دار هومة، الجزائر، ط1، 2002.
- 23- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، القاهرة، مصر، دط، 2004.
- 24- صلاح فضل، شفرات النص، دار الأدب، بيروت، لبنان، دط، 1999.
- 25- عبد الرحمان اسماعيل، المعارضات الشرعية، النادي الأدبي، جدة، دط، 1994.
- 26- عبد الرحمان التمار، الجمالي والمرجعي في النص الروائي، قراءة نقدية في كتاب الكتابة والتناص في الرواية العربية للحييب الدايم ربي.
- 27- عبد الله التطاوي، المعارضات الشعرية أنماط فتجارب، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 1998.
- 28- عبد الله الغدامي، الخطيئة والتفكير من النبوية إلى الشريحية، نادي جدة الأدبي الثقافي، السعودية، دط، 1985.
- 29- عبير سلامة، أباطيل صالحة للنظر، (في القصة العربية والرواية)، الهيئة العربية المصرية العامة للكتاب، دط، 2004.
- 30- عثمان ميلود، شعرية كودروف، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

- 31- عز الدين منصارة ، علم التناسل المقارن (نحو منهج عنكبوتي)، عمان، ط1، 2006.
- 32- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق، المغرب، دط، 1999.
- 33- فيصل دراج وآخرون، أفق التحويل في الرواية العربية، مكتبة الجامعة الأردنية، مجلد1، رمضان، الأردن، ط1، 2004.
- 34- كاظم جهاد، أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ وارتجالية الترجمة بسياقها: ما هو التناسل؟ مكتبة مديولي، القاهرة، ط2، 1993.
- 35- كعب بن زهير، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، دط 1998.
- 36- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
- 37- لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، دار العربية للكتاب، ليبيا، دط، 1992.
- 38- ليان موكاروفسكي، اللغة المعاصرة واللغة الشعرية.
- 39- مديحة عتيق، التناسل والسرقات الأدبية، جامعة سوق أهراس، الجزائر، 21 فيفري 2006.
- 40- ابن مسعود الأحاديث المشتهرة عن الألسنة بالزيادة، دار المعرفة، بيروت، دط، 1405.
- 41- معجب العدوان، رحلة التناسلية إلى النقد العربي القديم.
- 42- معلقة عنتر، شرح المعلقات للزوزني، دار بيروت، لبنان، دط، 1993.

43- نصيف اليازجي، شرح ديوان أبي طيب، ج2، دط.

44- يماني العيد، تقنيات السرد الروائي، في ضوء المنهج النبوي، دار، بيروت، لبنان، دط، 1990.

3/ المصادر والمراجع المترجمة:

1-تسفتيان تودروف، ميخائيل باختين (المبدأ الحوارية)، تر: فخري صالح،

المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط2، 1996.

2-تودروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار تو بقال، ط1، 1987.

3-جوليا كرسيفا، أفاق التناصية . المفهوم والمنظورات . تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 1998.

4-جوليا كرسيفا، علم النص، تر: فريد التراهي، منشورات توبقال، دط، 1998.

5-جيرار جنيت، في كتاب أفاق التناصية، تر: محمد خير البقاعي.

6-جيرار جنيت، مدخل الجامعة النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال المغرب، ط1، 1986.

7-رولان بارت، الكتاب في درجة الصفر : تر: محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، ط1، 2002.

8-رولان بارت، لذة النص، تر: البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي، 1998.

9- رولان بارت، نظرية النص " بحث مترجم ضمن أفاق التناصية "، المفهوم والمنظور، تر : البقاعي، الهيئة المصرية العام للكتاب،دط،1988.

- 10- رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: بنعبد العالي، دار توبقال للنشر،
الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986.
- 11- رومان جاكسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الوحي ومبارك حنون، دار
توبقال، ط1، 1988.
- 12- ريان مكدونيل، مقدمة في نظريات الخطايا، تر: عز الدين اسماعيل المكتبة
الأكاديمية، القاهرة، 2001.
- 13- مارك انجينو، التناسية، دراسة مترجمة ضمن كتاب أفاق التناسية، تر: محمد
خير البقاعي، الهيئة المصرية للكتاب، دط، 1998.
- 14- مارك انجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المدني، دار
الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، دط، 1987.
- 15- ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التركيبي، منشورات
توبقال، المغرب، دط، 1986.
- 16- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: مزيد أنطويوس، منشورات
عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

4/ المصادر والمراجع بالأجنبية :

- 1/ Gillian. Brown and. George ،1983.
- 2/ Genette ,Gerard , fiGuras3 , trad , barceona,1989.

5/المجلات والدوريات:

- 1-رجاء عيد، النص والتناص، علامات، العدد 18، مجلد، 05، ديسمبر،
1995.

- 2- صالح الغامدي، ملاحظات وتعقيبات على السرقات والتناص، علامات، العدد 02.
- 3- عبد الحميد هيمة، دلالة المكان في رواية (سرادق الحلم و الفجيعة)، مجلة الموقف الأدبي، السنة 32، العدد 383، آذار 3002.
- 4- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، مجلة عالم المعرفة، الكويت، 2001.
- 5- عبد المالك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية، ونظرية التناص، مجلة علامات النقد النادي الأدبي، جدة، ج1، مجلد1، مايو، 1991.
- 6- عبد الوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، 1989.
- 7- عبد الوهاب شعلان، القراءة المحادثة للنص الأدبي، العدد، 383، آذار 2003.
- 8- ليان موكروفسكي، اللغة المعاصرة واللغة الشرعية، تر: الفن الروبي، مجلة فصول، 1985.
- 9- ليون سومقيل، التناصية والنقد الجديد، وائل بركاته مجلة علامة، جدة، السعودية، عدد أيلول، 1996.



فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

أ-هـ	مقدمة
35-7	الفصل الأول: ماهية التناص
07	1- مفهوم التناص
07	1_1- التناص لغة
35-08	2_1- التناص اصطلاحاً
21-8	1_2_1- التناص في رؤى النقاد الغربيين
13-8	أ- النص
21-13	ب- التناص
30-21	1_2_2- التناص في رؤى النقاد العرب القدامى
29	أ- التفاعل النصي الخاص
30-29	ب- التفاعل النصي العام
33-30	1_2_3- التناص في رؤى النقاد العرب المعاصرين
35-34	2- أنواع التناص
34	2-1- المناساة
34	2_2- المتناساة
35-34	2_3- الميتانصية
	الجانب التطبيقية
80-35	الفصل الثاني: جمالية التناص في رواية فوضى الحواس
35	1- جمالية التناص
58-38	1_1- شعرية التناص
58	2- جمالية التلقي
64-62	2_1- أنواع القراءات
65-64	2_2- افق التوقع

72-65	2_3- جمالية تلقي التناص
80-73	3- جمالية الخطاب الانثوي
76-74	3_1- وعي الكاتبة بدور القارئ
80-76	3_2- تكثيف الذاكرة الابداعية
85-81	خاتمة.
90-86	قائمة المصادر و المراجع.
92-91	الفهرس