

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح – ورقلة
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة و الأدب العربي



استراتيجية التناص في

مرواية "سرادق الحلم والفجيرة" لغز الدين جلاوجي

مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص: الأدب الجزائري المعاصر

- إشراف الدكتور:

* العيد جلولي

- إعداد الطالب:

* نعيم قعر المشرود

السنة الجامعية: 2010-2011

مقدمة

أحدث اكتشاف بينة النص و التنظير له ولعلاقاته تفجيراً نقدياً أربك يقينيات لسانيات الجملة حيث أصبحت بنية النص تتربع على عرش النقد خاصة عند اكتشاف جوليا كرستيفا ظاهرة أسلوبية وُسمت بالتناسل لتمثل في ارتحال وغياب النصوص وذوبانها فيما بينها.

إن لكل مبدع يحترم إبداعه وقارئه انفتاحاً نصياً على متون غيره طوال مسيرته الإبداعية وذلك كي يُجود أسلوبه و رؤاه، طامحا في بلوغ الكمال الفني، ولا يتأتى هذا الهدف إلا باستراتيجية إبداعية يبسط فيها الأديب رؤيته للعالم .

إن القول بالاستراتيجية الإبداعية يُحتم الإقرار باستراتيجية التناسلية التي هي امتداد للنسق الإبداعي، وهذه الأخيرة -الاستراتيجية التناسلية- هي موضوع بحثي الذي وسمته بـ " "استراتيجية التناسل" في رواية سراق الحلم و الفجيعة -لعز الدين جلاوي- "، ولعل سبب اختياري لهذا الموضوع؛ كونه ذو مفهوم متحرك يحكمه مدى سحر التناقف النصي في المتن الإبداعي، وكذا محاولة الخوض في جزئية ألهمت النصوص عن طريق آلية الغياب و الذوبان و الارتحال، كل ذلك في محاولة مني لاستكناه أبعاد هذا الموضوع عبر رواية "سراق الحلم و الفجيعة" التي احتوت على دفق كبير من التناسلات المتنوعة والتي تتم عن ثقافة واسعة للأديب الجزائري بصفة خاصة. هذه الرواية قد أثارت فضول البحث لدي نظراً لغرائبية بنيتها الخارجية على مستوى لغتها وبنائها السردية ورؤيتها للعالم الخارجي، كما أن كاتبها من الأقلام الشابة.

إن التأمل في مفهوم التناص واستراتيجيته يجعلهم واقعا ومشروعاً، لا مناص منه، حيث لا يمكن أن نتصور نصاً بريئاً أنشأه مُبدعه من العدم.

تناولتُ في هذه المذكرة من خلال الفصل الأول - مفاهيم لماهية التناص - محاولة لضبط مفهوم التناص ذي الطبيعة المتحركة عبر كل زمن وسياق ثقافي، أمّا في الفصل الثاني - مظهرات التناص في سرادق الحلم والفجوة - فقد جاء ليكشف عن تمثّل التناص بأغلب حيثياته في المتن الروائي، و الفصل الثالث - تحليل بنيوي لمصادر ومستويات التناص كبعدين للإستراتيجية التناصية في رواية سرادق الحلم والفجوة - الذي هو عمدة البحث، فقد وظفت فيه المنهج البنيوي التكويني لتحليل المتن الروائي.

حاولت في الفصل الأول تتبع تشكل مصطلح التناص من الناحية التاريخية، فتعدّدت في المبحث الأول تسمياته عبر العصور والأمكنة لدى النقاد العرب القدامى، فجاء مصطلح التناص لديهم تحت عدّة مسميات منها الأخذ و الاحتذاء و السرقة... و اقتصر توظيفهم لهذه المصطلحات بغرض نسبة الأعمال الأدبية لأصحابها ومدى أصالتها وكذا مطاردة كل تناص قد يطفو على النصوص الشعرية. أما المبحث الثاني فقد تطرّق إلى رؤية النقاد الغربيين، فقد تفتنوا إلى مفهوم النص ونظروا له حتى أن بعضهم وسمه بـ **الفسيفساء**، وانطلاقاً من مفهوم النص اكتشفوا مدى تعالق النصوص فيما بينها ومدى غياب وذوبان النصوص في بعضها البعض وما يشكل ذلك من جمالية تُسهّم في التماسك النصّي، وتُطيل عمر النصوص، وتفعّل الاعتراف بجميل الإنسان لأخيه عبر تبادل الأفكار عن قصد أو دون قصد عبر النص في الزمان و المكان وقد شكل هذا المبحث قطب الرحى حيث تناولت فيه جلّ الجانب النظيري النقدي لنظرية التناص الغربية وركزتُ على أنواع التناص وأشكاله ومصادره، أما المبحث الثالث فقد جاء ليدرس آراء النقاد العرب المحدثين حول ظاهرة

التناص محاولين بذلك تلافي ما أهمله الأجداد عبر قراءة متأنية لما حققه الغرب وقد أدرجت فيه مستويات وآليات التناص .

اعتمدت في الفصل الأول على عدة مصادر ومراجع، أذكر منها: "كتاب الصناعتين" لأبي هلال العسكري، "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني، و"دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني، "النص الغائب - تجليات التناص في الشعر العربي" - لمحمد عزام، و"تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص" لمحمد مفتاح، "لذة النص" لرولان بارت و" علم النص" لجوليا كريستيفا وقد اخترت كل هذه الكتب لأنها تخدم مفهوم الإستراتيجية التناصية وتؤسس لها. أما في الفصل الثاني - **تمظهرات التناص في سراق الحلم و الفجيرة** - فقد استخرجت فيه التناصات من الرواية وصنفتها (مصادر، مستويات، ...)، و استعنت فيه بعدة مصادر و مراجع أذكر منها : "الإشارات الإلهية" لأبي حيان التوحيدي و"تاريخ الأدب العربي" لكارل بروكلمان، "المنجد في الأعلام"، وكتاب "علامات في الإبداع الجزائري، دراسات نقدية" لعبد الحميد هيمة.

أما الفصل الثالث فقد تناول بالتحليل الإستراتيجية التناصية التي انتهجها الكاتب وفق بعض المستويات الإجرائية للبنوية التكوينية (الفهم و التفسير - رؤية العالم)، واستفاد هذا الفصل من عدة مصادر ومراجع منها: كتابي "Marxisme et sciences humaines" و"البنوية التكوينية و النقد الأدبي" للوسيان غولدمان، و"في مناهج تحليل الخطاب السردي" لعمر عيلان، و"فتنة السرد والنقد" لسليمان نبيل، و"ملاحم الأدبية - دراسات في الرواية الجزائرية - لأحمد منور. راجيا من هذه الكتب وغيرها المساعدة في حلّ الإشكاليات التي يطرحها البحث .

لكل إشكالية كبرى إشكاليات صغرى تتبثق عنها، ولعل تمثلها في بحثي كان حول:

- هل أنّ لغة التناص في الرواية تعبّر عن رؤية العالم وكشفها عن المجتمع وكذا

صراع الطبقات والتغيرات الإجتماعية ؟

- كيف ساهمت مصادر التناص في تشكيل بنية النص الروائي؟

- هل بنية التناص في الرواية كانت ذات نظرة استشرافية تنعكس على النسيج

الاجتماعي الموجود داخل الرواية ؟

- هل الاكتفاء بنقل النصوص من بيئة إلى أخرى هو إبداع وفق استراتيجية

تناصية بحجة أنّ المتخيل السردي جنس مطاطي يستوعب كل المعارف والمدارك؟

- هل أنّ التناص يؤصّل النص أم يفضحه بحكم الأخذ من النصوص السابقة ؟

- وهل غلبة مصدر من مصادر التناص عن غيره في النص الروائي يبين مدى

ثقافة الأديب الواسعة أم يؤدلجه ويحصره في خانة ضيقة ؟

إنّ نقص المراجع و الدراسات المؤسّسة للأدب الجزائري عموما و الرواية

الجزائرية خصوصا أكبر العوائق التي واجهتني في بحثي هذا، خاصة ما يتعلق

بظاهرة التناص في المتون الروائية حيث أنّ جُلّ الدراسات الموجودة تتناول التناص

وإستراتيجيته في المتن الشعري في أغلب الأحيان، كما أنّ دراسة التناص

واستراتيجياته بالمنهج البنيوي التكويني أصعب لان ظاهرة التناص التي تعتمد على

الثقافة الخارجية تتنافى جزئيا مع هذا المنهج لذلك على الطالب أن يكون دقيقا نوعا ما

في تحليله.

ختاما، لا يسعني إلا أنّ أتقدّم بجزيل الشكر و الامتنان لمشرفي ،الدكتور الفاضل

العبد جلولي الذي لم يبخل علي بالنصح و الإرشاد في سبيل إخراج هذا البحث إلى

النور.

أخيرا أتمنى أن يكون هذا البحث قد أضاف ولو شيئا يسيرا لفهم درس التتاص واستراتيجيات وتوظيفه في المتن الروائي ، وأملّي أنه قد زاد تعريفا بالأعمال الرواية الجزائرية الشابة التي لا تقل عن نظيراتها في الأصقاع الأخرى.

نعيم قعر المشرّد

الوادي في: 22-08-2010

(أ) - التناص لغة : " نصص النص : رفع الشيء ، نصّ الحديث ، ينصه : رفعه وكل ما أظهر ، فقد نص ، وقال عمرو بن دينار : ما رأيت رجلا أنصّ للحديث عن الزهري ، أي أرفع له وأسند

يقال : نصّ الحديث إلى فلان أي رفعه ، وكذلك نصصته إليه ، ومن قولهم نصصت المتاع إذا جعلت بعضه على بعض وكل شيء أظهرته ، فقد نصصته . يقال الجبار : احذروني فإني لا أنص عبدا إلا عذبتة أي لا أستقصي عليه في السؤال والحساب ، وهي مفاعلة منه ، فجاء هنا بمعنى المفاعلة والمشاركة ، ونصص الرجل غريمه إذا استقصى عليه"¹ ، ونصّ الشيء ينصّه نصّا : حرّكه ونصتّ القدر نصيضا : بمعنى غلت ، ... وقال ابن الأعرابيّ : النص الإسناد إلى الرئيس الأكبر .

"والنص : لتوفيق والتعيين على شيء ما ... ونصص الرجل غريمه تنصيضا ، وكذا ناصته مناصّة أي استقصى عليه وناقشه ... وتناصّ القوم : ازدحموا وقيل في القرآن والسنة: ما دلّ ظاهر لفظهما عليه من الأحكام"² ، ثم يأت مصطلح التناص صريحا في المعاجم العربية وإن أتى فهناك بون شاسع بينه وبين المصطلح الذي اقترن بالعملية الإبداعية ، ولعل أقرب هاته المعاني إلى التناص هي ازدحام الناس يقابلها ازدحام النصوص فيما بينهما في النص الواحد ، وكذا غليان القدر بمعنى التفاعل يوازئها تفاعل النصوص .

¹ جمال الدين محمد بن منظور ، لسان العرب المحيط ، دار لسان العرب ، بيروت ، مج 03 ، د. ط.ت ، ص 648.

² محمد مرتضى الحسيني الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس ، مطبعة حكومة دبي ، الكويت ، ج 18 ، د.ط. ، - 1979م ، ص 187 - 188 .

(ب) - التناص اصطلاحاً :

1- التناص في النقد العربي القديم :

"شكل التناص Intertextualité منطلقاً أساسياً لهدم التصورات النقدية التي تنظر إلى النص الأدبي من زاوية سُكونية ، فتعتبره نسقاً لغوياً على ذاته ، فالتفكير في التناص يسمح بخلق مسارب تفوّض 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"¹

والتناص مصطلح نقدي حديث المنشأ أخذ يتشكل في الغرب خلال النصف الثاني من القرن العشرين على مجهودات عدة علماء ، ونقاد كان لجوليا كريستيفا Julia Kristeva سبق في تسمية هذه الظاهرة الأسلوبية بالتناص في كتابها " أبحاث من تحليل علاماتي " ، وتوصلت إلى نتيجة مفادها " أن التناص ميزة أو لا يستطع أن ينفلت منها أي مكتوب على الإطلاق ، فكل نص يبني كفسيفساء من الاستشهادات، إنّه امتصاص وتحويل لنص آخر"² .

ولما كان للغرب براءة الاختراع لهذا المصطلح وبفضل الترجمة وتنوع مرجعياتها كان للعرب أن سارعوا في البحث في ذاكراتهم الثقافية النقدية عن هاته الظاهرة رغم اختلافهم في ترجمتها " فمنهم من يسميه (التناص) وآخرون (التناصية) وفريق ثالث (بالنصوصية) ، ورابع بـ (تداخل النصوص) ، ومع ذلك فإن

¹ عبد الرحمان التمار ، الجمالي والمرجعي في النص الروائي قراءة نقدية في كتاب : الكتابة والتناص في الرواية العربية للحبيب الدايم ربي ، ينظر الرابط: <http://habibdaim.maktoobblog.com>.

² عبد الملك مرتاض ، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص ، مجلة علامات النقد ، النادي الأدبي ، جدة ، ج 1 ، مجلد 1 ، مايو 1991 ، ص 71 .

المصطلح الأول (التناص) هو الذي شاع وانتشر ، بعد أن استفاض الحديث مؤخرًا عن المناهج النقدية الأسلوبية والألسنية والبنوية والسيمائية ... الخ¹ "وعلى الرغم من شيوع مصطلح (التناص) في النقد الغربي المعاصر ، في الآونة 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"²

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 و الدور الذي يلعبه في إنتاج النص الروائي ، وبنظرة متأنية إلى تاريخ الأدب والنقد ، والعودة إلى الدلالة المرجعية لمصطلح التناص في المعاجم اللغوية القديمة والذي يقربها من المنطقة 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 منتاه "³

لقد تنبه البلاغيون القدماء من العرب عند دراستهم للخطاب العربي إلى ظاهرة تداخل النصوص وتراكمها فوق بعضها البعض، وكان ديدنهم هو الوقوف على مدى

¹ محمد عزام ، النص الغائب ، تجليات التناص في الشعر العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص 27 .

² المرجع نفسه ، ص 27 .

³ محمد عبد المطلب ، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان ، 1995 ، ط1 ، ص 136 .

أصالة الأعمال المنسوبة إلى أصحابها ونقائها، ومقدار ما حوت من الجدة والابتكار أو مبلغ ما يدين به أصحابها لسابقيهم من المبرزين من الأدباء من التقليد والإتباع¹ ولعل ما يؤكد هذا القول هو شطر بيت لعنترة بن شداد: " هل غادر الشعراء من متردم " الذي يرى استحالة القفز على الوقوف على الأطلال والبكاء على الأحبة والديار بتراكيب وجمل مكرورة ، وهذا إن دلّ ، فإنه يدل على أن الشاعر العربي القديم وغيره قد تنبّهوا إلى تكرار الموضوعات والمعاني في قصائد عدّة .

" 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 لعلمهم تناولوها في إطار من المفاهيم الأخرى ، وكأنهم يسعون إلى إعادة زراعة حقل مهجور بآليات حديثة وصالحة لمعالجته ، وأن الآراء التي تناولت السرقات الأدبية لكونها جذورا أو أصولا للتناس كان لها من الشيوخ ما أوحى أحيانا بتطابق تام بين التناسية والسرقات ، ويكاد يجمع أغلب من تناول التناسية في علاقتها بمورثنا النقدي على أن السرقات تحمل صلة ما مع التناسية"²

ولقد تعددت وتداخلت التناسية كمصطلح مع السرقات الأدبية

ظل النظر إلى السرقات الأدبية وغيرها مما أشار إليه نقدنا القديم بآليات جديدة هاجسا لعدد من النقاد المعاصرين ، فهم يشيرون إليهم بمنظورهم الحديث المنبثق من النظرية الحديثة ، وتحظى هذه الرؤية بقبول عند أغلب الدارسين مع اختلاف مشاربهم ، وممن أشار إلى ذلك عبد الله الغدامي الذي عرض لمصطلح التناسية بقوله : " نظرة

¹ ينظر: بدوي طبانة ، السرقات الأدبية ، دار الثقافة ، بيروت 1986م ، ط2 ، ص 03.

² معجب العدوانى ، رحلة التناسية إلى الأدب العربي القديم ، ينظر الرابط:

. www . m- adwani .8m . com / m . naagdi.

جديدة نصح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرققات ، أو وقع الحافر بلغة بعضهم¹. إن فعل التصحيح الذي رآه الغدامي مرتبط بجانبين اثنين أحدهما التحول من الأحكام الأخلاقية التي كانت سائدة ورمت بظلالها على السرققات الأدبية ، والثاني يتصل برصد ملامح القديم بأدوات حديثة .

ومن أبرز هؤلاء الذين رأوا إلى السرققات 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 ، وهذه الفكرة كان الفكر النقدي العربي عرفها معرفة معمقة تحت شكل السرققات الشعرية "²

زواج مرتاض بين السرققات و التناص في عنوانه مع تأكيده عليها في أكثر من موقع ، إلى النظرية التي عرض لها في بحثه ، داعيا إلى وجوب إقامة بناء جديد على أنقاض بناء السرققات، ومع تشابه الرأيين السابقين للغدامي ومرتاض في كونهما يمثلان اقتراحا لتحديث السرققات الأدبية إلا أنهما يفترقان في تصور كل منهما وموقف كل منهما في النظر إلى السرققات أولا ، ومن ثم إمكان التغيير وشموله ، فقد كان مرتاض مندفعاً إلى ضرورة الإسراع في إيجاد الحل معتمداً على ضرورة الابتعاد عن (الخضوع والخنوع)³

¹ عبد الله الغدامي ، الخطيئة والتكفير ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، 1993 ، ط2 ، ص 56 .

² عبد الملك مرتاض ، فكرة السرققات الأدبية ونظرية التناص ، ص 69- 93 .

³ ينظر: معجب العدوانى ، رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم .

وقد رد صالح الغامدي على رأي مرتاض ، واقترح في عدم الاندفاع وراء العواطف تحت شعار - سبقانهم من باب التاصيل- ، ورأى فيه عدم توافق السرقات مع التناصية ، ووصف محاولة مرتاض بأنها لم تكن ناجحة¹ . والظاهر بأن النجاح لم يحالف الكاتب على الإطلاق فهناك فرق بين أن نستعين ببعض معطيات النظريات النقدية الغربية وبين أن ندعي سبقنا نحن العرب إلى اكتشافها بصورة أو بأخرى² ولعل محمد مفتاح من الذين فرقوا بين القديم والحديث ، فقد خصص فصلا في كتابه " تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص " وهو الفصل السادس الذي كان بعنوان " التناص " عرض فيه التداخل الكبير بين التناص وبعض الحقول النقدية الأخرى المثاقفة والسرقات ، مع إشارته إلى إمكان التطابق في بعض الملامح للسرقات الأدبية مع التناصية إلا أنه يرى بالضرورة التأكيد على " الدراسة العملية " التي تقتضي أن يميز كل مفهوم من غيره ويحصر مجاله لتجنب الخلط ، على أن هذا العمل يقتضي دراسة مفصلة تتناول كل مفهوم على حدا وتتناول الظروف التاريخية لكل منه. ويؤكد على أن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح و التمهيص³ هناك رأي يوافق نوعا ما على هذا الرأي لـ " رجاء عيد " الذي يدعو إلى ضرورة التحليل المتأنى لما يعرف تحت مصطلح السرقات الأدبية لأن ذلك سيزيل

¹ ينظر: المرجع السابق.

² صالح الغامدي ، ملاحظات وتعقيبات على السرقات والتناص ، علامات ، عدد 02 ، ص 183 - 189 .

³ ينظر: محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، إستراتيجية التناص ، المركز الثقافي ، الدار البيضاء ، 1992 ،

ضبابا كثيفا تتغيم بسببه حدود المصطلح ومدى صحته ، وربما تنفي تلك الريبة التراثية تجاه النصوص لا لنفع في خطأ النقد القديم تحت مصطلحه السابق السرقة ، وإنما لتتبع تحولات تلك النصوص واستكشاف قيم تحركها وتوظيفها وما تضيفه في إعادة إبداع جديد وتشكيل مخالف¹.

" ومهما يكن فإن الشعراء والنقاد العرب قد فطنوا إلى الأخذ أو السرقة منذ القدم إلا أنّ ولعهم بها وحرصهم على تقفي آثارها لم ينتشر كثيرا قياسا إلى انتشاره في عهد أبي تمام ، فأخذوا يتبعونها ويجعلون لها حدودا ، وكان من الطبيعي جدا أن يخوض فيها كبار النقاد كالأمدي والجرجاني وغيرهم ، وما يؤكد أن الأخذ والاحتذاء موجودان ومشروعان هو إقرار الشعراء أنفسهم وبذلك"² ، فهذا كعب بن زهير يقول
"ما أرانا نقول إلا رجيعا ومعادا من قولنا مكرورا"³

ولعل ما يؤكد ما ذهب إليه كعب بن زهير هو قول ابن فارس : " الشعراء أمراء الكلام ، ويقصرون الممدود ، ولا مدوّن المقصور ، ويقدمون ويؤخرون ، يختلسون ويعيرون ويستعيرون"⁴

"وينفق الأمدي والجرجاني على أن السرقة الشعرية تتحقق في المعنى المبتدع المخترع لشاعر بعينه ، وعرف أنه خاص به ، وأنه أول من وقع عليه ،

¹ ينظر: رجاء عيد ، النص والتناس ، علامات ، ع 18 ، مجلد 05 ، ديسمبر 1995 ، ص 175-208 .

² يوسف العايب ، التناس في شعر إلياس أبو شبكة ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث ، جامعة العقيد لخضر ، باتنة ، 2006-2007 ، ص 14.

³ كعب بن زهير ، الديوان ، دار صادر ، بيروت ، 1998 ، ص 26.

⁴ أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكرياء ، الصحابي في فقه اللغة ومسائلها وسنن العرب في كلامها ، تحقيق عمر فاروق الطباع ، دار المعارف ، بيروت ، ط1 ، 1993م ، ص 267 .

كقول الأعشى

وأرى الغواني لا يواصلن امرؤا فقد الشباب ، وقد وصلن الأمردا
فإذا جاء شاعر كأبي تمام وقال :

أحلى الرجال من النساء مواقعاً ***** من كان أشبههم بهنّ خدودا
كان هذا المعنى مأخوذاً من بيت الأعشى¹

وهذا أبو هلال العسكري يفضل مصطلح الأخذ على السرقة في كتابه الصناعتين
فيقول : " ليس لأحد من الأصناف القائلين غنى عن تناول المعاني من تقدمهم والصبّ
على قوالب من سبقهم ، ولكن عليهم إذا أخذوا أن يكسوها ألفاظاً من عندهم ،
ويبروزها في معارض من تأليفهم ، ويورودها في غير حلتها الأولى ، ويزيدها في
حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها ، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بما
ممن سبق إليها². الملاحظ أن العسكري أقر بالأخذ ولكن اشترط التجويد في المعاني
لكل أخذ. كما تعرض عبد القاهر الجرجاني لظاهرة التداخل النصي اسماً إياه بالاحتذاء³
وفي هذا المقام اقتصر عبد القاهر الجرجاني مثلاً للبحثري:
"ولن ينقل الحساد مجدك بعدما تمكن رضوى واطمأن متالع⁴"

¹ طه أحمد إبراهيم ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري ، دار الكتب
العلمية للنشر، 2007، ص 136.

² أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، الكتابة والشعر ، تحقيق مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية، ط2 ، 1989 ،
ص117.

³ ينظر : جمال مباركي ، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر ، رابطة الإبداع الثقافية ، د.ط ، د.ت ،
ص 68 .

⁴ عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، شرح وتعليق محمد التنجي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط2 ،
1997، ص 340 .

وقول أبي تمام :

"ولقد جهدتم أن تزيلوا عزّه فإذا أبان قد رسا ويلملّم"¹

والملاحظ : احتذاء كل منهما بطريقة خفية لقول الفرزدق مخاطبا جريرا :

"فادفع بكفك إن أردت بناءنا ثهلان ذا الهضبات هل يتحلل"²

وهناك من السرقات من تكون على مستوى المدلول ، فهذا قدامة يقول عن المعاني : كلها معروضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها ، فيما أحب وآثر ، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه وإذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يتقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة ، وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان ، من الرفعة والضعفة ، والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح ، وغير ذلك من المعاني الحميدة ، والذميمة ، أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة³.

"أما حازم القرطاجني فقد كان أكثر فهما للعلاقة بين الحرية والإبداع متجاوزا الركام النقدي والبلاغي الكثيف في النزوع لتطوير مشروع قدامة ما يمكن أن نسيمه بلغة المعاصرة ، إدراك الفرق بين " اللاشعور الجمعي " وما نطلق عليه " اللاشعور الخاص " حيث يشترك الأسلاف والأحفاد في الأول، وينفرد الأحفاد عن الأسلاف عن الثاني "⁴.

¹ المصدر السابق ، ص 340 .

² المصدر نفسه ، ص 340 .

³ ينظر: قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، ط2 ، مكتبة الخفاجي ، 1948م، ص19.

⁴ مصطفى السعدني ، التناس الشعري ، قراءة أخرى لقضية السرقات ، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1991.

إن من المعاني ما يوجد مرتسما في كل فكرة ، ومُتصوِّرا في كل خاطر ، ومنها ما يكون ارتسامه في بعض الخواطر دون بعض ، ومنها ما لا ارتسام له في خاطر ، ومنها ما يكون ارتسامه في بعض الخواطر دون بعض ، وإنما يُهتدى إليه في بعض الأفكار في وقت ما¹.

فالمرتسم من المعاني قديم متداول كتشبيه الشجاع بالأسد وعلى غرار تعبير النقاد والبلاغيين ، فإن معانيه مرتسمة في الوجدانيات ، ولكن الجديد عند القرطاجني أنه ينبثق عن هذا النوع نوع ثان تتضح فيه الملكية الفردية لأنه ما يحوزه البعض دون الآخر " هو إلى حيز القليل أقرب منه إلى حيز الكثير " ².

وهناك نوع آخر لدى حازم القرطاجني وهو " المعنى الذي يقال فيه أنه ندر وعدم نظيره"³ ، لأنه قائم على الاستتباط واستخراج مكامن الشعر ، وهو - عنده - يحتل المرتبة العليا " ومن بلغها فقد بلغ الغاية القصوى من ذلك " ⁴ ، ومن هذه المعاني المستنبطة هي المعاني المبتدعة فيما يذكر ابن الأثير ولا يتيسر لكل إنسان " إلا أن القادر على ذلك من أقدره الله عليه ، فما كان بحكيم ، ولا كل من أوحى إليه بكليم"⁵ فالمعاني المبتدعة هبة الخاصة ، ومرتبة من مراتب التجلي ، وهي بتعبيره " شبيهة بمسائل الحساب المجهول من الجبر والمقابلة ، فكما أنك إذا وردت عليك مسألة

¹ ينظر: حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق الحبيب بلخوجة ، تونس 1960، ص 192 .

² المصدر نفسه ، ص 192 .

³ المصدر نفسه ، ص 192 .

⁴ المصدر نفسه ، ص 195 .

⁵ ابن الأثير ضياء الدين ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة

مصطفى البابي الحلبي ، مصر ، دون سنة نشر ، ص 58 .

من المجهولات تأخذها وتقلبها ظهرا لبطن ، وتتنظر إلى أوالها وأواخرها ، وتعتبر أطرافها وأوساطها وعند ذلك تخرج الفكرة إلى المعلوم ، فكذلك إذا ورد عليك معنى من المعاني ينبغي لك أن تتنظر فيه كنظرك في المجهولات الحسابية¹ ، وهذا القول يتفق مع رأي ابن الأثير في قوله : " والإبداع إنما يقع في معنى غريب الطرق ، ولا يكون ذلك إلا في أمر غريب لم يأت مثله " ²

ولندرة هذا النوع من المعنى ونظرا لما يرتبط به من غرابة ، فقد مالوا إلى القول بالاحتذاء ، وتكفيهم أن تكون السرقة في المعنى المرتبط بصاحبه حتى ولو كان ذلك عاما واختص بكثرة الإلحاح عليه وتكراره، أو كان ارتباطه لسبقه في الوقوع عليه ، وقد اتفق كل من الأمدى والقاضي الجرجاني على أن هذا النوع سرقة كقول الأعشى

وأرى الغواني لا يواصلن امرؤا فقد الشباب وقد يصلن الأمردا
و فإذا جاء شاعر أبي تمام وقال :

أحلى الرجال من النساء موقعا ومن كان أشبههم بهم خودا
كأن هذا البيت مأخوذا من قول الأعشى

وإذا قال كثير عزة يمدح عبد الملك بن مروان :

إذا هم بالأعداء لن يثن عزمه حصان عليها عقد درّ يزينها
وقال أبو تمام يمدح المعتصم :

عداك قر الثغور المستضامة عن برد الثغور عن سلسالها الحصب

كان هذا البيت مأخوذا عن سابقه وإن وشحه أبو تمام بالبديع³

¹ المصدر السابق ، ص 40 .

² المصدر نفسه ، ص 40 .

³ ينظر: إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الأمانة ومؤسسة الرسالة ، ط1 ، 1971 ، ص 172 .

يقول ابن طباطبا : و"المحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ؛ لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحيلة لطيفة وخلابة ساحرة ، فإن أتوا بما يقتصر عن معاني أولئك ، ولا يربى عليها ، لم يثقل القبول وكان كالمطروح المملول" ¹

وعلى هذا اشتد دفاع علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني عن اتهام المحدثين بسرقة المعاني القدماء ... ، وقال ومتى ما انصفت علمت أن أهل عصرنا ثم العصر الذي بعدنا أقرب فيه إلى المعذرة وأبعد من المذمة ، ولأن من تقدمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها وأتى إلى معظمها ، وإنما يحصل على بقايا ، أما أن تكون قد تركت رغبة منها واستهانة بها أو لبعد مطلبها ، واعتياص مرامها ، وتعذر الوصول إليها، ومتى أجهد أحدا نفسه ، وأعمل فكره ، وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريبا مبتدعا ونظم بيتا تحشبه فردا مخترعا ، ثم تصفح الدواوين لم يخطئه بعينه أو يجد له مثيلا بغض من حسنه ² ، وعلى غير هذا المنحى ذكر ابن الأثير في كتابه المثل السائرة أنه قرأ في كتاب " مقدمة ابن ألح البغدادي " ، وأما المعاني المبتدعة للعرب منها شيء ، وإنما اختص بها المحدثون ³.

قال ابن طباطبا : و" إذا تناول الشاعر المعاني الذي قد سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يُعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه ويحتاج من سلك هذا السبيل إلى إطفاف الحلية وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها ،

¹ المرجع السابق، ص 172 .

² ينظر: ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تحقيق د/ محمد زغول سلام ، منشأة المعارف الإسكندرية ، 1980، ص 22.

³ المثل السائر ، ص 62 .

فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه ، فإذا وجد معنى لطيفا في تشبيب أو غزل استعمله في المديح ، وإن وجد المديح في وصف الهجاء ، وإن وجد في وصف الناقة أو الفرس استعمله في وصف الإنسان، وإن وجد في وصف الإنسان استعمله في وصفه بهيمة، فإن عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير معتذر على من أحسن عكسها واستعملها في الأبواب التي يحتاج إليها ، وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام ، أو في الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعرا كان أخفى وأحسن¹

" فالنص السابق يبين مجموعة من الأعراف التي بمقتضاها يتم الإتيان

أولها : أنه لا يعيب المتأخر أن يشترك مع المتقدم في المعنى شريطة أن تجود طريقة القول فالعبرة ليست بالمعنى بل بالطريقة صوغه² ، "وعليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم ويبروزها في معارض من تأليفهم حتى تكون " أجود من صنعة السابق له " ³ لكونها "في غير حليتها الأولى"⁴ وإذا فقد هذا الشرط يجعل عملية الأخذ خاضعة لمعيار وضعه العقل في غير إطار البنية الفنية .

ثانيهما : التفنن في الإخفاء بتحليل المادة الأولية وصهرها بحيث تأخذ عناصرها مواضع جديدة في النص المتبع ولا يتأتى هذا الصيغ إلا للشاعر الذي يمتلك ملكة خيالية تصهر وتبنى حتى تخرج الأعمال الجديدة على صور إبداعية مختلفة ومميزة. لم تنحصر السرقة الأدبية فقد بالمدلول بل تعدتها إلى الدال كقول طرفة بن العبد

¹ ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص 91- 93 .

² مصطفى السعدني ، التناس الشعري ، قراءة أخرى لقضية السرقات ص 38.

³ أبو الهلال العسكري ، الصناعتين ، ص 202 .

⁴ مصطفى السعدني ، التناس الشعري ، قراءة أخرى لقضية السرقات ، ص 39 .

وقوفا بها صحبي عليّ مطيهم يقولون لا تهلك أسّي وتجلّد

وقد أخذ من قول امرئ القيس التالي :

وقوفا بها صحبي عليّ مطيهم يقولون لا تهلك أسّي وتجمّل¹

وواصل تتبعه للألفاظ والصور المكررة لامرئ القيس في أشعار النابغة الجعدي ،

والشماخ* ، وأوس بن حجر ، وكعب بن زهير ، والنجاشي ، وزيد الخيل²

" وقال أبو عبيد هو أول من قيد الأوباد فتتبعه الناس ، وقال غيره ، هو أول

من شبه الثغر في لونه بشوك السيال فقال :

منابته مثل السدود ولونه كشوك السيال وهو عذب يفيض"³

هكذا فإن ما سبق ذكره بأن السرقات الأدبية أو الأخذ تعددا على مستوى الدال

والمدلول، ولعل ظاهرة المعارضات الشعرية شغلت النقاد القدامى والمحدثين ، لأنها أحد

الحقول النقدية القديمة التي توافقت مع التناسية ، ولكنها جاءت تالية في المرتبة بعد

السرقات الأدبية ، وإذ الملاحظ قلة الآراء التي تقول بالمعارضات ملمحا قديما

للتناسية، ومن ذلك ما لمح إليه عبد الرحمان إسماعيل من توافق التناسية 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 التناسية ،

ويعلل ذلك لأن ارتباط الشاعر بترائه كارتباط أحد الأغصان في شجرة كبيرة ببقية

¹ ينظر: ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ليدن ، ص 37 .

* الشماخ بن ضرار الغطفاني، شاعر مخضرم، أدرك الجاهلية والإسلام. ينظر الرابط: www.adab.com .

² ينظر: مصطفى السعدني ، التناس الشعري ، قراءة أخرى لقضية السرقات ، ص 43 .

³ المرجع نفسه، ص 43 .

أغصانها ، فهو لا يستطيع أن يفصل عنها مستقلا بنفسه أو مبتعدا عن جذوره التي تربطه بغيره من الأغصان فيأتي حاملا نفس السمات والملاحم التي تحملها بقية الأغصان وإن اختلفت طولاً أو قصراً¹.

وينفي رجاء عيد أن تكون المعارضة الشعرية تناسية ، معتمداً في ذلك في استهلاله على رأي " لكروشته " يدعو فيه إلى عدم المقارنة بين نص وآخر أو الموازنة بين عمل وعمل ، وهو الذي حدد فيه أنه لا يجوز أن نقارن نصاً بنص أو نوازن عملاً بعمل ، فليست كل معارضة يمكن أن تتدرج تحت التناس².

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

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

" والتضمين " يتم بين نصين شعريين ، وتتجلى فيه القصدية تجلياً مباشراً ، 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 .

" والاقتباس " هو أن يأخذ الشاعر شعراً من بيت شعري بلفظه ومحتواه ، وهو يمثل شكلاً تناسياً يرتبط فيه المدلول اللغوي بالمفهوم الاصطلاحي الذي يتمثل في عملية الاستمداد التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحاً محدداً في خطابه ، وبهدف إضفاء

¹ ينظر: عبد الرحمان إسماعيل ، المعارضات الشعرية ، النادي الأدبي ، جدة ، 1994 ، ص 26.

² ينظر: معجب العدوان ، رحلة التناس إلى النقد العربي القديم ، ص 06.

لون من القداسة على جانب من صياغته بتضمينه شيئاً من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف ، أو الشعر القديم ، وهنا يجب أن يتم فيها تخلص النص الغائب من هوامشه الأصلية ، ليصبح جزءاً أساسياً في البنية الحاضرة ، أي أنه يتحرك ، داخل ثنائية (الحضور والغائب) على صعيد واحد"¹

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

¹ محمد عزام ، النص الغائب ، ص 29.

2. **التناس عند النقاد الغربيين :**

حاولت في العنصر الفائت أن أجمع بعض ما قاله أسلافنا حول ظاهرة التناس التي تعد بالإجماع منتجا غربيا كتسمية وكمارسة نقدية تكشف عن خلايا هاته الظاهرة الأسلوبية في تضاريس النصوص، ولعل أول من قال بهذا المصطلح وأقره هي " جوليا كريستفا اللسانية البلغارية " Julia Kristeva، والتي تنبعت إلى تداخل النصوص في النص واحد ، وهذا الأخير كان الهاجس الأول في رؤى النقاد الغربيين المحدثين ، بوصف النص بنية لغوية لها قدر من قوة الصياغة شكلا ، وبحيث تغنيه في ذاته عن البحث عما هو خارجه من امتدادات تقع في شرك ما هو اجتماعي أو سياسي ، فيما يمكن أن يمنحه مؤلفه ليحيل النص حرا طليقا يمتعنا بلذته.

فالنص في رؤية " رولان بارت " Ronald barthes السطح الظاهري للنتاج الأدبي، سيج الكلمات المنظومة في التأليف والمنسقة بحيث تفرض شكلا ثابتا ووحيدا ما استطاعت إلى ذلك سبيلا ¹

إن النص عند بارت barthes جسد يمتلك شكلا إنسانيا ، ولكن هل له صورة ؟ هل هو اشتقاق كبير من الجسد ؟ ... لذة النص هي تلك اللحظة التي يتبع فيها الجسد أفكاره الخاصة ، لأن جسدي ليس له أفكاري نفسها. ²

يرى بارت barthes بأن النص جسد كجزيرة منعزلة تقف من ذاتها ومن

¹ رولان بارت ، نظرية النص ، بحث مترجم ضمن كتاب " أفاق التناسية ... المفهوم والمنظور " ، ترجمة د :

محمد خير البقاعي ، المجلس للأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، 1998، ص 30.

² ينظر: المرجع نفسه، 27 .

فكرها ولغتها شكلا ومضمونا ، وفاصلا جسدية ، النص فكرا عن جسديته مؤلفا، ومن هنا جاءت فكرة **موت المؤلف**.

من هذه النقطة يبدأ ذوبان المؤلف إلى داخل النصّ ليكون النصّ هو السيد الذي يصنع المؤلف (القصيدة تكتبني على قول نزار قباني)، هذا النصّ ينتقيني بوساطة ترتيب كامل لشاشات لا مرئية و لمماحكات انتقائية بالمفردات وبالمراجع وبالمقروئية الخ ، وهنا يوجد الآخر المؤلف ، ضائعا في ثنايا النصّ ، لقد قضى نحبه ذلك المؤلف المؤسسة ، وتوارى شخصه المدني العاطفي والسيرى ، ولم يعد شخصه هذا ، المجرّد من كل ما لديه ، ويعامل نتاجه الأدبي بتلك الأبوة الرهيبة التي تعهدّ كل من التاريخ الأدبي والتعليم والرأي العام بتوطيدها وتجديد الحكاية..¹

ترك بارت barthes الحرّية للنص بوصفه جسدا ونسيجا مستقلا حرية التهيؤ لأن يدخل في علاقات نصية أخرى ؛ شريطة أن يحقق النص نصيّته قبل الدخول في علاقات جديدة ، لأن كلمة النص عنده تعني نسيجا، ولكننا ما دمنا نعد هذا النسيج منتوجا وحجابا يختبئ المعنى (الحقيقة) وراءه بطريقة حية ، فإننا نشدد الآن داخل النسيج على الفكرة التوليدية القائلة ، إن النص يتكون ويصنع نفسه من خلال تشابك مستمر، وتتحل الذات في هذا النسيج مثل العنكبوت يذوب من تلقاء نفسه في الإفرازات البنائية لعكاشه².

ويحاول بارت أن يلتمس نبضات جسدية للنص ومفهومه لنصية النص عن غيره من النقاد العرب والغربيين ، فعن النص بوصفه جسدا ، يقول: في حديثهم عن النص

¹ ينظر: المرجع السابق ، ص 35.

² ينظر : رولان بارت ، لذة النص ، ترجمة محمد خير البقاعي ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة 1998 ، ص 65 .

يبدو أن الباحثين العرب يستعملون هذه العبارة: الجسد الحقيقي، ولكن أي جسد؟، المشرحين والعلماء وظائف الأعضاء، إن الجسد الذي يراه المعلم، ويتحدث عنه: ذلك هو نص النحويين والنقاد والشراح وفقهاء اللغة (إنه خلقة النص)، ولكننا نملك جسدا للمتعة مكونا من العلاقات الشهوانية حصرا، ولا علاقة له بالجسد الأول: ذلك تقسيم آخر وتسمية أخرى، وكذلك الحال في النص، وهو ليس كشفا مفتوحا يحوي ومضات الحديث، تلك الومضات الحيوية، تلك الأنوار المتقطعة، وتلك الملامح المنساحة والمنضدة في النص كالبدور¹.

يعرج بارت إلى جوليا كريستيفا فيسوق للنص تعريفا، بما يرسخ نصيته التي تجعل جسديته بوصفه بناء لغويا ذا نظام من المعلومات، وتداخل في علاقات داخلية تحفظ للنص جسديته، بما يجعله مهياً للدخول في علاقة أو علاقات ما مع نصوص أخرى، وذلك حين يقول: كانت كريستيفا قد أعدت مبدئياً تعريفا جامعا وأصوليا للنص، إذ قالت: (نعرف النص بأنه جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللغة، واضعا الحديث التواصلي، ونقصد المعلومات المباشرة، في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة (أو متزامنة)). هذا تعريف كريستيفا التي ندين لها بالمفاهيم النظرية الرئيسية المتماثلة ضمنا في هذا التعريف: ممارسات دلالية، والإبداعية، التمعني، خلقة النص، تخلُّق النص، التناص².

إن أغلب النقاد الغربيين والعرب يعترفون بأن كريستيفا بفضل تعريفها وتعريفهم بمصطلح التناص صياغة ومفهوما، وكلاهما بارت و كريستيفا - في هذا السياق -

¹ ينظر: المرجع السابق. ص 27 .

² ينظر: نظرية النص، بحث مترجم ضمن كتاب " آفاق التناصية ... المفهوم والمنظور "، ص 37 .

كانا من المفسحين أيضا لنصية النص أن تعبر - بوصفها رد فعل للمفهوم النص المغلق عند الشكلايين الروس - عن تجاوز انغلاقية النص ليصبح إنتاجا وفق مفهومها. ومفهوم الإنتاجية بوصفه مصطلحا هو أحد نواتج التناص (Intertextuality) المثمرة، فالنص كما يرى بارت عن كريستيفا " إنتاجية، ولكن ذلك لا يعني أنه منتج عمل تتطلبه تقنية النص والمتصرف في الأسلوب ، لكن الساحة ذاتها يتصل فيها صاحب النص وقارئه : النص يعتدل طوال الوقت ومن أتى تناولناه: ولو كان مكتوبا مثبتا لا يقف عن الاعتمال وعن تعهد مدارك الإنتاج" ¹

ويفسح بارت - وفق كريستيفا - للمؤلف والقارئ لكي يلتقيا على أرض إنتاجية النص أكثر ، حين يراهما شريكا ، يكمل أحدهما عمل الآخر سعيا لإنتاجيته ، بأن يبصر القارئ للمؤلف بتأويله ، وما لم يكن يراه ممكنا من الناحية التاريخية مثلا كما يوضح بارت ، وبذلك تكون دوال النص ملكا لكل الناس ليس للمؤلف والناقد والقارئ فقط ، بل لكل وفق تأويله للدوال لدلالات لا تنتهي ، تتعدد بتعدد المنتجين لدلالة وفق خطابه فالإنتاجية تتطلق وتدور دوائر إعادة التوزيع. إن الدال ملك لكل الناس، والنص في الحقيقة الذي يعمل بلا كلل ولا ملل ، وليس الفنان أو المستهلك ²

وإذا ما اطمأن بارت إلى وجود القارئ المنتج للنص والمؤلف الذائب في صياغة النص، وجد سبيلا لهذا النص ليدخل في علاقة مع نصوص أخرى ، تثمر في إنتاج دلالاته، وهذا ما استقر على تسميته بـ " التناص" ، والذي يراه في صلب نظرية النص وفق كريستيفا : أن النص يعيد توزيع اللغة " وهو حقل إعادة التوزيع هذه "، إن تبادل

¹ المرجع السابق ، ص 38 .

² ينظر : رولان بارت ، من العمل إلى النص ، بحث مترجم ضمن كتاب " آفاق التناصية ... المفهوم والمنظور "

مرجع سابق ، ص 20 .

النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزا ، وفي النهاية تتحد معه هو واحدة من سبل التفكك والإنشاء ، كل نص هو تناص ، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى ، إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية ، فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة ، وتعرض موزعة - في النص - قطع مدونات ، صيغ ، نماذج إيقاعية ، ونبذ من الكلام الاجتماعي ... ، لأن الكلام موجود قبل النص وحوله¹

ويزيد بارت مفهوم التناص وضوحا كما فهمه عن كريستيفا ، حين يربط ربطا واعيا بين نظرية النص بوصفه سيذا يستدعي - هو دون مؤلفه - إلى فضائه صيغا مجهولة من نصوص أخرى ، أو من سياقات أخرى يشير إليها ، وبيت التناص بوصفه متصورا يمنح نظرية النص جانبها الاجتماعي وفق ما يجعل النص نفسه في تداخله مع نصوص أخرى - وفق التناص - في وضع المنتج ، وذلك حين يقول : " التناصية قدر كل نص ، مهما كان جنسه ، لا تقتصر حتما على قضية المنبع أو التأثير : فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفة أصلها ، استجابات لا شعورية عفوية ، ومتصور التناص هو الذي يعطي - أصوليا - نظرية النص جانبها الاجتماعي.

وقد عرفَ مارك أنجينو mark anjinho التناص على أنه : " هو التقاطع داخل نص لتعبير (لقول) مأخوذ من نصوص أخرى ، أو هو النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة"²

"من خلال المفاهيم التي يطرحها أنجينو anjinho للتناص في رؤية كثير من نقاد الغرب الحدائين لا تتعد في - تناص بينها - عما طرحته من قبل كريستيفا وبارت

¹ ينظر: نظرية النص ، بحث مترجم ضمن كتاب " آفاق التناصية ... المفهوم والمنظور " ص 42.

² أحمد المدني ، مفهوم التناص ، مارك أنجينو ، ضمن كتاب في أصل الخطاب النقد الجديد ، ص 103 .

وأنجينو نفسه - ما بين مستخدم على المستوى اللفظي ، فقط لكلمة التناص أو ملفوظات أخرى ، فـ ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin مثلا الذي تأثرت به كريستيفا في فهمه لمضمون التناص لا يستخدم كلمة تناص ولا أي كلمة أخرى مما يمكن أن يكون معادلها ، وإنما استخدم كلمة " تفاعلية " بديلا لها ، واستخدم : " تفاعلية السياقات " ، و" تفاعلية سيمائية " و" تفاعلية اجتماعية - لفظية " ، وتأخذ هذه الأخيرة عند كريستيفا بشكل أو بآخر كما يرى أنجينو وضعية التناصية¹ ، "كما عبر باختين Bakhtin أيضا عن التناص بـ " التبادل الحوارى "²

وفق هاته الرؤى : فإن كلمة " التناص " هي مجال نقد لم ينهض تماما بالوظيفة البنوية لقد جاءت هاته الظاهرة الأسلوبية ،- التناص - لتبعث الاضطرابات في كل أنواع الاتجاهية الذاتية من المؤلف إلى العمل ، ومن المرجع التجريبي إلى التعبير " اللغوي " ومن ينبوع إلى التأثير المتلقى ، من الجزء إلى الكل ، من الرمز إلى التجلية ، ولكي تضع في النص خطيته وسياجه موضع التساؤل من الحرف الكبير إلى نقطة النهاية³.

"أما جيرار جنيت Gérard Genette فيرى التناص بأنه "علاقة واحدة من بين علاقات خمس ، تربط النص بكيفية صريحة أو ضمنية بنصوص أخرى. ويسمي جيرار جنيت Gérard Genette هذه العلاقات الخمس بالمتعاليات النصية la transtextualité : أكثرها تجريدا وأكثرها ضمنية في الغالب هي "الجامعية النصية" أو "معمارية النص" l'architextualité وتتمثل في العلاقة التي يقيمها النص مع جنسه ، وفي بعض الأحيان

¹ مارك أنجينو : التناصية ، ... بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره ، ضمن كتاب " آفاق التناصية " ، ص 76.

² تودوروف ، المبدأ الحوارى ، ترجمة فخري صالح ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996. ، ص 82.

³ ينظر: المرجع نفسه ، ص 83 .

يشار إلى هذه العلاقة بإشارة بسيطة، مدونة على ظهر الغلاف من أجل تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص، فعنوان النص على الغلاف يهيئ القارئ لانتظار وترقب ما سيشير به النص و يحدد من ثمة موقفه وإدراكه لجنس النص منذ البداية ويؤثر في توجيه عملية القراءة عنده.¹

وبما أن القارئ له خلفية معرفية كمتلق ، يمكن أن تكون للقراءة مستويات ، والكتاب أيضا يتفاوتون في توظيفهم لظاهرة التناس في إيداعهم حسب المعيتهم وفطنتهم وأصالة موهبتهم، ومن ثمة (فإن النص عندما يرتبط بالنصوص الأخرى من خلال ترابطاته اللغوية ، يحقق لنفسه كتابة مغايرة حتما للنصوص الأخرى ، فيدمجها في أصلها ويضغطها بين ثنايا الصوائت والصامت بطريقة قد لا تراها العين المجردة² ، ولذلك فإن قراءة النصوص الغائبة وإعادة كتابتها ، تخضع لعدة مستويات تبرز كفاءة الكاتب في التعامل مع هذه النصوص ، ويمكن أن يرشح جوليا كريستيفا لوضعها هاته المستويات ، لأنها صاحبة التحديد المنهجي لمستويات التعامل مع النص الغائب التي تمكننا من الوصول إلى القراءة الإنتاجية الصحيحة وحصرتها في أنماط ثلاثة :

(أ) - النفى الكلي :

وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلياً، ومعنى النص المرجعي مقلوباً وتكون الإشارة إلى النصوص الغائبة تلميحة الغائبة ، كما تكون قراءة النص في هذا المستوى قراءة نوعية ، خاصة تقوم على المحاورة لهذه النصوص المستترة ، ويشترط فيه نباهة وذكاء القارئ الأصلية وتستدل " جوليا كريستيفا " بمثال من قول " باسكال "

¹ شرفي عبد الكريم، مفهوم التناس من حوارية باختين إلى حوارية جيرار جنيت، مجلة دراسات أدبية، دورية فصلية، العدد 2، 2008، ص 65.

² ينظر: جيرار جنيت ، طروس ... الأدب على الأدب ...، ص 146.

pascal: وأنا أكتب في خواطري ، وتنفلت مني أحيانا ، إلا أن هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت ، والشيء الذي يلقني درسا بالقدر الذي يلقني إياه المنسي ، ذلك أنني لا أتوق سوى إلى معرفة عدمي¹ .

(ب) - النفى المتوازي : حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه إلا أن هذا لا يمنع من أن يمنح " لوتريامون " Lautreamont للنص المرجعي معنا جديدا معاديا للإنسية و العاطفية و الرومانسية التي تطبع الأول مثل هذا المقطع "للألاوشفوكو:" وإنه لدليل على وهن الصداقة عدم الانتباه لانطفاء صداقة أصدقائنا " والحال يصبح عند لوتريامون Lautreamont: "وإنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا.

(ج) - النفى الجزئي :

ويتناول الشاعر فيه بنية جزئية للنص الأصلي ويوظفها داخل نصه الإبداعي مع الاستغناء عن بعض الأجزاء منه مثل قول " باسكال pascal " : " حيث نضيع حياتنا فقط نتحدث عن ذلك ، نجده يماثل هذا القول في مقولة " لوتريامون " : " نحن نضيع حياتنا ببهجة ، المهم أن لا نتحدث عن ذلك قط² .

- وهذه المستويات التي وضعتها " جوليا كريستيفا " تعرفنا بدرجات القراءة ومدى صحتها حتى يكون لنا هذا الشيء اسمه " التناس " ، وللقراءة دور كبير في هذا، بحيث يكون لها دور كبير في استقبال النصوص.

¹ ينظر: جوليا كريستيفا ، علم النص ، ترجمة فريد الزاهي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1991 ، ط 1 ، ص 78 .

² ينظر: المصدر نفسه ، ص 79 .

1. أنواع التناس :

(أ) - المناصة : " وهي البنية التي تشترك وبنية نصية أصلية في سياق ومقام معينين ، وتجاوزها محافظة على بنيتها كاملة مستقلة ، وهي تحقق المحاكاة والمماثلة أو التشابه ، (كما في السرقات الشعرية ، وهي باب مستقل عند العرب) ، كنوع من الهجاء القبلي والشخصي

(ب) - المتناصة : وهي تتضمن بنية نصية ما مأخوذة من بنيات نصية سابقة ، وتدخل معها في علاقة 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 .

(ج) - الميتناصية : وهي نوع من المناصة ، تأخذ بعدا نقديا محضا ، في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل ، وتتجلى في المعارضات وهذه الأنواع الثلاثة ، متداخلة فيما بينها ، وهي تتبادل الفعل ، وتغير مواقعها من جنس أدبي إلى آخر ، ومن نص إلى آخر ، وتتعلق مع بعضها بعضا .

والمتفاعلات النصية قد تكون تراثية أو حديثة ، ومعاصرة ، وقد تكون عربية أو أجنبية ، فمن المتفاعلات التراثية ، متفاعلات تاريخية (العصر الإسلامي ، والتاريخ الحضاري القديم ، الأساطير... الخ) ودينية (الآيات القرآنية ، الإشارات القصصية ، وأسماء الأنبياء والمتصوفة ...) وأدبية (من الشعر القديم ، وأسماء عنتره ، وطرفة ، وامرئ القيس... الخ) وشعبية(من الحكايات الشعبية : ألف ليلة وليلة ، وسيرة بن ذي يزن، والهاللية، والسندباد ، وشهريار الخ)¹ . ومن المتفاعلات الحديثة ،

¹ محمد عزام ، النص الغائب ، ص 35 .

متفاعلات تاريخية (من تاريخ العرب الحديث ، نكبة 48 ، ونكسة 67 ، وحرب 73... الخ) وأدبية (اقتباسات من شعراء محدثين ومعاصرين ... الخ)
إن التحليل التناصي (النصّ) 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 كريستفا : " كل نص يتشكل من تركيبة فيسفسائية من الإستشهادات 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
2. أشكال التناص : وتتمثل في ثلاثة أشكال وهي :

(أ) - التفاعل النصي الذاتي : " وذلك عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها البعض ، ويتجلى ذلك أسلوبياً ، ولغوياً ونوعياً.
(ب) - التفاعل النصي الداخلي : حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كاتب عصره ، سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية.
(ج) - التفاعل النصي الخارجي : وذلك عندما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة " ³ .
وتكمن أهمية الخارجي في كونه يمكننا من الوقوف على مدى تطور فكرة الأديب.

¹ أحمد الزعبي ، التناص نظرياً وتطبيقياً ، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط2 ، 2000 ، ص 12.

² المرجع نفسه ، ص 35 .

³ نور الدين السّدّ ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ج2 ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، د.ط.ت ،

ص 11.

3. **مصادر التناص** : حدد محمد مفتاح نوعين من " التناص " هما " الضروري والاختياري " ¹ منطلقا من مبدأ التأثير ، وكيف يحصل بين النصوص.

(أ) - **المصادر الضرورية** : " وتسمى كذلك لأنه يكون فيها تأثيرا طبيعيا وتلقائيا ، مفروضا ومختارا في آن واحد ، وهو ما نجده في كتابات العرب في صيغة الذاكرة أي الموروث العام والشخصي ، ويتخذ في العديد من الأحوال سبيلا اختياريًا كجنوح الشاعر إلى التأثير الواعي ، بنتاج شاعر آخر أو وراثية كتقيد الشاعر الواعي بحدود ثقافة معينة ، كما يتضح ذلك في الوقفة الطلية للقصيدة العربية .

(ب) - **المصادر الطوعية** : وهي التي يتم استدعاؤها من قبل الشاعر عمدا في نصوص مترامنة أو سابقة ، في ثقافته أو خارجها وهي أساسية في النص الأدبي المعاصر، وهي مصادر متعددة تدرج في مصادر ثقافة عربية ، وأجنبية في نفس الوقت ويقول مفتاح في هذا الشأن: من المبتذل - بعد هذا الذي قدمناه - أن يقول إن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها ، فنصوصه يفسر بعضها بعضا ، وتتضمن الانسجام فيما بينها أو تعكس تناقضا لديه إذا ما غير رأيه ، ... كما أنه من المبتذل أن يقال أن الشاعر يمتص نصوص غيره أو يحاورها أو يتجاوزها بحسب المقام والمقال ، ولذلك يجب موضعة نصه أو نصوصه مكانيا في الخريطة الثقافية التي ينتمي إليها وزمانيا في حيز تاريخي معين ، فقصيدة ابن عبدون لشاعر أندلسي سبقتها قصائد ، ومقطوعات في الغرض نفسه ، وتقدمتها حكايات عن الأمم البائدة، وأخبار تاريخية وعاصرتها وتلتها كذلك ، وكذلك يتعين قراءتها على ضوء ما تقدمها وما عاصرها وما تلاها لتلمس ضروب الإئتلاف والاختلاف " ²

¹ محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص 122.

² ينظر: المرجع نفسه ، ص 125.

3-التناس عند النقاد العرب المعاصرين :

" لقي هذا المصطلح صدى طيبا في أوساط النقد العربي رغم صعوبة ترويضه، وتقليم أظافره، إذ تعددت ترجماته من ناقد إلى آخر، فهناك التناص، التناسية، التداخل النصي، ... ولم تقتصر المشكلة في حدود الترجمة فحسب بل تجاوزته إلى محاولة إضفاء الشرعية على المصطلح لمنحه مصداقية وقبولا حقيقيا في أوساط النقاد والقراء على حد سواء ،وكانت أولى خطوات اكتساب المصداقية هو البحث عن جذور للمصطلح في التراث النقدي ، جذور تؤكد وشائج القربى ،وتضمن أبسط مستويات الائتلاف قبل البحث عن ملامح الاختلاف"¹

حاول مرتاض أن يجد صلة الوصل بين السرقات الأدبية وبين مصطلح التناص فطرح مرتاض سؤالاً حول التناص: ما حقيقة هذه الفكرة التي ترقى إلى مستوى النظرية النقدية ؟ بعد أن استنتج بأن تراثنا حافل بنظريات يقعدنا عنها التخاذل بالعصرانية والكشف عما يسكنها من أصل لنظريات نقدية غريبة تبدو الآن في ثوب مبهرج بالعصرانية ² .

فالسرقات الأدبية شبه نظرية تحتاج إلى إعادة البناء من جديد يرى مرتاض ،حيث 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 التناسية " تبادل التأثير والعلاقات بين نص أدبي ما، ونصوص أدبية أخرى. وهذه

¹ مديحة عتيق،التناس و السرقات الأدبية،جامعة سوق أهراس،الجزائر، ينظر الرابط: موقع ضفاف،

<http://difaf.net/main/?p=1415> بتاريخ 21 فيفري 2006.

² ينظر: عبد المالك مرتاض ، فكرة السرقات الأدبية والتناس ، ص 71.

الفكرة كان الفكر النقدي العربي عرفها معرفة معمقة تحت شكل السرقات الشعري¹. رغم ذلك يرى مرتاض أن "رؤية القدماء لمصطلح السرقات من باب التهجين ووقوفهم السطحي عند القشور ، حين يكتفون فقط بتشريح القصيدة لإثبات السرقة على الشاعر ، وخاصة إذا كان كبيرا " ² ، مما جعل هذا التصور لا يقف على جماليات القصيدة وإنما يحاكم كل كلمة تنتقل من نص غائب إلى نص حاضر.

وقد حاول مرتاض في سياق آخر من بحثه أن يقرب القارئ العربي العلاقة بين مفهوم السرقة و التناس في وعي هذا التقارب ، " فالسرقات الشعرية في رؤيته مع التجاوز في التعبير والتسامح في التعريف : اقتباس خفي ظاهر للفظ أو جملة من الألفاظ وفي سياق ما ، وإعادة صياغتها فيبيت واحد من الشعر غالبا " ³ . إذا هي محاولة تذويب وصهر نص قديم في آخر أي.

اهتم مفتاح في كتابه " تحليل الخطاب الشعري - إستراتيجية التناس " بتسليط الضوء على زوايا مهمة حول التناس ، من حيث علاقة المصطلح في مصادره الغربية والعربية معا ، بمصطلحات مثل المعارضة والسرقة ، ومن حيث الثقافة التي يجب أن يكون عليها التناس ، وكذلك تفسير النص بالنص انسجاما وتلاقيا.

حاول مفتاح وفق هذا المصطلح التأسيس لعلاقة بين مبدع النص و المتلقي حيث يرى : " أن أساس إنتاج أي نص، هو معرفة صاحبه للعالم وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا ، وبرهنة على صحة هذه المسلمة ، فقد وجدت

¹ ينظر: المرجع السابق، ص 69-93 .

² المرجع نفسه ، ص 73 .

³ المرجع نفسه ، ص 86 .

دراسات لسانية نفسانية لصياغة عدة نظريات تحاول ضبط الآليات التي تتحكم في عملية الإنتاج والفهم ...¹

ويشير محمد مفتاح أن دراسة التناس في الأدب الحديث قد انصبت أول الأمر في حقول الأدب المقارن و المثاقفة كما فعل عز الدين المناصرة في كتابه (المثاقفة والنقد المقارن: منظور شكلي)²، ثم دخل الباحثون العرب في إشكالية المصطلح نتيجة لاختلاف الترجمات والمدارس النقدية فمحمد بنيس يطلق عليه مصطلح "النص الغائب" ومحمد مفتاح يسميه بـ "التعلق النصي" حيث عرفه فقال "التناس هو تعالق - الدخول في علاقة- نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"³

يرى مفتاح أن البعض يعتقد بأن عملية التناس تتوقف عند حد امتصاص الشاعر لنصوص أخرى سابقة لمجرد المحاوره والتجاوز ، في رؤية سطحية تقتصر عليه وحده ، ولكن في رأيه يجب أن يعي دون النصوص ذاتها في عملية تخليق وإنتاج التناس للدلالة وهذا هو الطرف المضيء في هذا السياق ، كما يقول مفتاح : إن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود الحرية ، سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه ، أو لغيره ، ومؤدى هذا أنه من المبتذل بعد هذا ، أن يقال إن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها ، فنصوصه يفسر بعضها بعضا ، وتضمن الانسجام فيما بينها ، أو تعكس تناقضا لديه ، إذ غير رأيه ، ولذلك فإن الدراسة العملية تفترض تدقيقا تاريخيا لمعرفة سابق النصوص من لاحقها كما يقتضي أن يوازن بينها

¹ محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص 123.

² ينظر: شربل داغر ، التناس سبيلا إلى دراسة النص الشعري ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلد 16، العدد الأول ، القاهرة ، 1997 ، ص.

³ محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص 121.

لرصد صيرورتها ، وأن يتجنب الاكتفاء بنص واحد ، واعتباره كيانا منغلقا على نفسه ¹ شغل مفتاح تساؤل مؤداه : " أكون التناص في الشكل أو في المضمون أو هما معا ؟ إن ما يظهر - بادئ ذي بدء - أنه يكون في المضمون لأن الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة أو غير مكتوبة ،...أو ينتقي منها صورة أو موقفا دراميا ، أو تعبيرا ذا قوة رمزية ، ولكننا نعلم جميعا أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه ، إليه ، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي تبعا لذلك ²

1. مستويات التناص :

أما عن مستويات التناص فقد اختلف النقاد باختلاف منهجهم انطلاقا من طبيعة النصوص ، نثرية كانت أم شعرية ، فقد قسم محمد بنيس التناص انطلاقا من النص الشعري ، وميز ثلاثة مستويات من التناص

* **مستويات التناص عند محمد بنيس :**

أ) مستوى الاجترار :

" وفيه يعيد الشاعر كتابة النص الغائب بشكل نمطي جامد لا حياة فيه ، وساد هذا النوع في عصور الإنحطاط حيث يتعامل الشعراء بوعي سكوني لا قدرة له على اعتبار النص إبداعا لا نهائيا

ب) مستوى الإمتصاص :

هو خطوة متقدمة من المستوى الأول ، حيث ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية النص الغائب وقداسته ، فيتعامل معه كحركة وتحول لا ينفيان الأصل.

¹ ينظر: المرجع السابق ، ص. 129-130.

² المرجع نفسه ، ص 129-130.

ج) مستوى الحوار :

وهو أرقى المستويات التعامل مع النصوص ، لا يقوم به إلا شاعر مقتدر ، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية صلبة تحطم مظاهر الإستلاب مهما كان نوعه وحجمه وشكله ، ولا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار ، فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص ، وإنما يغيره ... وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلاني خالص " ¹

2. آليات التناص :

اعتبر محمد مفتاح أن التناص بالنسبة للشعر هو " بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان ، فلا حياة له بدونها ولا عيشة له خارجها " ².

يتفق جل النقاد والدارسين للأدب على صعوبة تحديد الآليات للدراسات التناصية ذلك لأن البنى النصية متعددة ومتنوعة ، ويقرون بأن لكل نص آلياته الخاصة ، التي يكتشفها الناقل بالقراءة الجادة والفاحصة ، وحتى بين من اجتهد في هذا المجال د . محمد مفتاح الذي استطاع في دراسة مثمرة قام بها من خلال قراءته التناصية لقصيدة ابن عبدون من استنتاج نتائج هامة في آليات التناص وهي كالآتي :

1 آليات التمطيط :

(أ) الأناكرام : (الجناس بالقلب والتصحيف)

و تتمثل في الجناس بالقلب والتصحيف) ، والباكرام : (الكلمة المحور) فالقلب مثل (قول -لوق/عسل-لسع) ، والتصحيف مثل (نخل - نحل/الزهر-السهر) ، أما

¹ محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار العودة،1979، ص 253 .

² محمد مفتاح . تحليل الخطاب الشعري ، ص 125.

الكلمة المحور فقد تكون أصواتها متشبهة طوال النص مكونة تراكما يثير انتباه القارئ الحصيف.

(ب) الشرح :

وهو أساس كل خطاب ، فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة تنتهي كلها إلى هذا المفهوم فيجعل البيت الأول محورا ، ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة ، وقد يستعير قولاً معروفاً ليحمله في الأول أو في الوسط أو في الأخير ، ثم يمططه في صيغ مختلفة

(ج) الاستعارة :

لها دور جوهري في كل خطاب ولاسيما في الشعر بما تبثه في الجمادات من حياة وتشخيص بحيث يؤدي هذا إلى احتلال التعبير الإستعاري حيزاً مكانياً و زمانياً طويلاً.

(د) التكرار :

ويكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ متجلباً في التراكم والتباين .

(هـ) الشكل الدرامي :

إن جوهر القصيد الصراعي يولد توترات عديدة مما يؤدي إلى نمو القصيدة فضائياً و زمانياً

(و) أيقونية الكتابة :

إن الآليات التمطيطية تؤدي إلى ما يمكن تسميته بأيقونية الكتابة (علاقة التشابه مع واقع العالم الخارجي) وبالتالي فإن تجاوز الكلمات المتشابهة أو المتباعدة وارتباط

المقولات النحوية ببعضها البعض ، أو اتساع الفضاء الذي تحتله أو ضيقه ، هي أشياء لها دلالاتها في الخطاب الشعري¹

2 آلية الإيجاز :

وهي عملية تعتمد على التركيز والاختصار وتدعى " الإحالة المحضة " وهي تحتاج إلى شرح وتوضيح ليدركها المتلقي العادي ، ولذلك نجد شروحا لبعض القصائد التي تحتوي على هذه الإحالات إذ لا يذكر الشاعر فيها إلا الأوصاف المتناهية في الشهرة والحسن ، أو الأوصاف المتناهية في الشهرة أو في القبح ، غير أن المقابلة التمطيط بالإيجاز تصبح غير ذات موضوع خصوصا إذا استحضرت مسلمة " الشعر التراكمي " وحتى إذا قيست إلى بعض الأراجيز السابقة لها أو اللاحقة لا يكاد يُرى فرق كبير²

وتبقى هذه الاجتهادات التي أقرها محمد مفتاح من المحاولات الجادة التي قام بها الباحثون في مضمار الدراسات التناسية.

إن هذه الآليات ذات مفهوم متحرك ومتطور النصوص وكثافة التجربة اللغوية والتقنية فيها ، إذ تتسم بالنهائية وعدم الثبات ، والنص الأدبي في تنوعه هو الكفيل بإفراز هذه الآليات ، كما أن التأويل مسؤول عن اكتشافها لأن هذا الأخير في أصل نشأته وصورته وإجرائه يرجع إلى مقولتين ، أولهما : غرابة المعنى عن القيم السائدة ، القيم الثقافية والسياسية والفكرية ، وثانيهما : بث قيم جديدة بتأويل جديد ، أي إرجاع الغرابة إلى الألفة ودس الغرابة في الألفة³

¹ ينظر: المرجع السابق ، ص 125 - 126 - 127 - 129 .

² ينظر: المرجع نفسه، ص129.

³ ينظر: محمد مفتاح ، التلقي والتأويل " مقاربة نسقية " المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ،

2001 ، ص 218 .

التعريف بالرواية - سرادق الحلم والفجيجة لعز الدين جلاوجي*

الرواية من القطع المتوسط، تقع في 138 صفحة ، صدرت عن دار أهل القلم بسطيف ، الجزائر ، سنة 2006م.

بدأها الكاتب بإهداء " إليّ إلى الغرباء " واتبعها بفاتحة لأبي حيان التوحيدي " الهوى مركبي والهدى مطلبي فلا أنا أنزل عن مركبي ولا أنا أصل إلى مطلبي أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة ..."¹.

وعلى عكس المعهود بدأ متته الروائي بالخاتمة ثم انتقل إلى العنوان رقم - 01 - " أنا والمدينة " وأتبعها بعناوين فرعية ،وسار على هذا المنهج في كامل الرواية ، وكان عدد العناوين الرئيسية ستة وثلاثون عنوانا ، ثم أنهى روايته بمقدمة ،والملاحظ أنه استعمل الهوامش التي بلغ عددها اثنان وعشرون هامشا جاءت تفسيرية أحيانا واستنكارية أو استباقية في أحيان أخرى

* الروائي عز الدين جلاوجي:من مواليد 1962م ، عين ولما ، سطيف - الجزائر ، حاصل على شهادة الماجستير في الأدب، ويعمل كأستاذ ثانوي، له أربع دراسات نقدية وأربع روايات (الفراشات والغيلان، سرادق الحلم و الفجيجة، رأس المحنة ،الرماد الذي غسل الماء) وأربع مجموعات قصصية وأربع مسرحيات، وأربع أعمال أدبية للأطفال. صدر في موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين. ينظر الرابط:

<http://www.djellaoudji.googlepages.com/cv.htm>

¹ عز الدين جلاوجي ، سرادق الحلم والفجيجة، منشورات أهل القلم ، 2006م ، ص 07.

- أبو حيان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، تحقيق عبد الرحمان بدوي ، دار القلم ، وكالة المطبوعات ، بيروت - الكويت 1981م ، ص 157 .

تتحو أحداث الرواية منحى غرائبيا، أسطوريا، حيث يبدأ الروائي منته بإهداء صدامي بالنسبة للقارئ يتبعه بمقولة يتمها فيها بطل الرواية مع شخصية " أبو حيان التوحيدي " المثقف ، القلق الذي مزقته نياط التهميش والاعتراب والعزلة ، فيغدو استدعاء أبي حيان في شخص البطل رمزا وشاهدا على إقصاء المثقف وتراجع دوره . تزداد المأساة والاعتراب عندما تستباح المدينة من قبل الغرباء ويختلط طهر البياض بعفن السواد وتشيع القيم الفاسدة ... ليخرج " الغراب " سيد المدينة الجديد ليبسط سواد جانحيه على كل بياض وحلم كان في المدينة ، رافضا لأي معارضة أو تمرد ... يتحسر البطل على الوضع الجديد... ينادي الناس محاولا تجاوز الواقع ، راغبا في القفز على هذا الكابوس المفاجئ ، لكن كل أهل المدينة خانعون ، غارقون في الذل والهوان، راضون بحلول الغزاة في أرضهم ، مما يخيب آمال البطل الشاهد بأن أفكاره تجاوزها الناس والزمن ، ولم تعد لترجع "المدينة المومس " عن غيها.

أمام هذا الوضع يطرح البطل جدوى وجوده فيلتجئ بعلامات استفهامه الكبيرة متلمسا الإجابة والمساعدة من شخصية " المجدوب " ، تلك الشخصية الحلم التي تظهر وتختفي لتشد من عزيمة البطل وتشد أزره ، لمواجهة الخراب الذي حلّ بالمدينة ، وينطلق الشاهد البطل للبحث عن الحقيقة محاولا فهم اللعنة التي حلت بالمكان والعباد في رحلة دائرية داخلية انطلاقا من العفن الذي أصاب المدينة ومحاولة الاستجداء بالمجدوب والبحث عن الأحبة والشوق والحنين إلى الحبيبة نون ¹ .

أثناء رحلته التي حاول من خلالها إصلاح ما أفسده الغراب وجماعته - النسور والفئران والثعالب ، ونعل ، والأخدان ... - ، يسقط في " المِبْـوَلَة " القذرة فيلطحه

¹ ينظر : مقال : بوشعيب الساوري ، رواية سراق الحلم والفتنة لعز الدين جلاوي والتخييل الأسطوري الراهن ، ضمن سلطان النص "دراسات في أعمال عز الدين جلاوي" ، دار المعرفة ، الجزائر، 2008 ، ص 451.

العفن والشر المستفحل في المدينة ، فيُمسخ وينقلب على قيمه ويصبح في صف فريق الشر ، وسيصبح من المدافعين عن هذه القيم المتعفة ، ولكن ذلك لم يدم طويلا، سيزول عندما يغسله الشيخ المجدوب بماء الشلال ويعيده إلى حالته الأولى عندما يرميه بالماء وسيستعيد وعيه السابق ، ويظل الأمل في التغيير قائما ...

عموما تطرح الرواية إشكاليات كونية "إذ إننا أمام كتابة تعانق الكوني الإنساني وتتجاوز النزعة المحلية الضيقة"¹ ، و لعل أكبر هذه الإشكاليات، ثنائية الخير والشر حيث تتضوي تحتها إشكاليات الحلم والفجيعة ، أو ثنائية الموت والحياة ، وتتولد عنها العديد من الثنائيات الضدية (القبح / الجمال ، النور / الظلام ، الأمن / الخوف) فالفجيعة مرتبطة زمنيا بالوضع المأساوي الذي آلت إليه المدينة في الحاضر (الزمن ، المتعفن ، وأبطاله الغراب والفئران ، والثعالب والنسور . ونعل والأخدان ...، إذ الملاحظ أن الكاتب استعار لها أسماء مقززة ومنفرة ، بالإضافة إلى استدعاء صفاتها وقبحها ، والذي يتمثل في الصفات الآتية: السواد ، الخبث ، الخيانة ، التخريب ، الفساد) أم الحلم فهو يحيل على ما هو مفتقد (البحث عن الزمن المفقود) من حب ، ونقاء ، وصفاء ونظام ...

جاءت هذه الثنائيات وكأنها الطيف الذي يظهر ويختفي عبر حضور وغياب للقيم السلبية والإيجابية تجسدت في قوى الخير والحب والجمال والصفاء والنقاء عبر شخصيات افتقدها الشاهد البطل وهي "نور الشمس" و"عسل النحل" ، "شدى الزهر" ، "سنان الرمح" وهي شخصيات تذكرنا بالزمن الجميل للمدينة ، أما القيم السلبية – جاءت بمعاني – العنف والتعفن ، والوباء والقحط ... ومثلها الغراب والفئران والثعالب والنسور .

¹ المرجع السابق، ص448.

أصل الروائي متته بتوظيفه للتراث والذاكرة الثقافية عبر قصص الأنبياء المحكي الصوفي ، المحكي التاريخي ، الانفتاح على القرآن ، وكتب الأخبار والعجائب ، والانفتاح على بعض الأجناس التعبيرية الحديثة والقصص القرآني مثل قصة الطوفان في إشارة إلى نوح عليه السلام وكذا قصة موسى مع قومه ، والقصص التاريخية كقصة هولاءكو وغزوه للعراق ...

لعل السبب الذي جعلني اخترت هذه الرواية هو غرابة طرحها وقفزها على نواميس الكتابة المعهودة فهي إلى حدّ ما تميل إلى روايات الواقعية السحرية التي تعتمد في أفكارها على تخييل الواقع برؤية يختلط فيها الواقعي بالصوفي التاريخي بالراهن والمستقبلي و يتشاكل فيها الحلم بالفجيرة وسحر الشعر بمتعة استرجاع المسرود المحكي والذي يستدعي الشخوص التاريخية لتكسر بأفعالها المسترجعة خطية القص وتنصف وتوصل المتن عبر تأويلات عديدة ومفتوحة تحيل القارئ إلى فضاء نصي لم يعهده من قبل.

1- أشكال التناس :

قد يتقاطع نص المبدع في دلالاته وبناءه مع نصوصه السابقة أو مع نصوص أدبية وغير أدبية معاصرة له أو بعيدة زمنيا عن عصره .

استخدم الروائي عدة تفاعلات نصية في منته الروائي أثرت النص ، فعلى صعيد التفاعل النصي الداخلي يوجد عنوان الفصل " هولالكو والأحذية الخشنة " ¹ والملاحظ وجود تماس نصي في توظيف عنوان هذا الفصل وعنوان المجموعة القصصية وقع الأحذية الخشنة الصادرة سنة 1981م ، لواسيني الأعرج ، كما تكررت عبارة " الأحذية الخشنة " في عدّة مواضع عند : " وهما يقدمان شرف المدينة للأحذية الخشنة ... ودخلت المدينة دون خوف أو وجل " ² ، ووردت في شكل تساؤل "من أين جاءت هذه الأحذية الخشنة ؟ " ³ وجاءت في شكل سلسلة من الدلالات المتتالية " الدود اللود الأحذية الخشنة ... ماء البحر " ⁴ ، كما ورد في سياق آخر "وقرأت على ملامح الغراب ارتياحا كبيرا وهو يستقبل الأحذية الخشنة " ⁵ .

إن توظيف عبارة - الأحذية الخشنة - في صورتها المجازية يدغدغ جل حواس القارئ ويعبث بها خاصة ،حاسة الشم التي تكره رائحة الأحذية التي جاءت لتلوث ما تبقى من عذرية في المدينة.

¹ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيعة ، ص 65 .

² المصدر نفسه ، ص 66 .

³ المصدر نفسه ، ص 72 .

⁴ المصدر نفسه ، ص 77 .

⁵ المصدر نفسه، ص 93 .

استدعى الروائي في عنوان فصله شخصية هولوكو التاريخية التي ارتبط اسمها بالدمار ولعنة الحروب الطاحنة التي لا تبقى ولا تذر وقرنها بعبارة الأحذية الخشنة ليحيلنا إلى حجم الدمار الذي حل بالمدينة والحصار الخانق الذي يشبه حصار هولوكو وجنوده لبغداد ، وفي سياق آخر يهرب بنا السارد إلى فضاء روائي آخر ، فقد ورد في فصل بعنوان " في رحاب الصخرة " ¹ وصف استفهامي للصمت الصوفي الذي يظهر على أسارير الشيخ المجدوب وهو جالس على الصخرة التي تطل على المدينة في " ولماذا يقضي هو معظم أوقاته صامتا ممسك عصاه بيمنه مرة و بيسراه أخرى وبكليهما مرات ؟" ²، تحيلنا هذه العبارة إلى رواية صخرة طانيوس للروائي أمين معلوف ومدى تناس الرمز الصخرة في كلا الروائين ، وكذا صفة السكون الصوفي الذي يمتاز به كل من الشيخ المجدوب والشاب طانيوس فقد جاء في وصف هذا الأخير في " صخرة طانيوس " لم يكلم أحدا ، بل صعد الصخرة وجلس عليها ، وكان الأمر معجزة اختفى ، غاب عن الأنظار .. ³ .

¹ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 47 .

² المصدر نفسه ، ص 48 .

³ أمين معلوف، صخرة طانيوس، دار الفارابي، ط1، 2001، ص310.

لاحظت أن التفاعل النصي الداخلي ، كان على مستوى عناوين الفصول ، وذلك ربما في محاولة من الكاتب اللعب زمنيا بمخيال القارئ ليعيش جمالية الماضي والآتي في آن واحد وذلك نحو توظيفه رمز هو لآكو هذه الكلمة التي تعود بنا في دلالاتها إلى ماضٍ سحيق ليربطها بعبارة الأحذية الخشنة ، التي تحيلنا إلى الزمن الحالي ، إذا هي لعبة سرّبها المبدع في عناوينه ليكسر خطية ورتابة الخطاب عموماً والعنونة خصوصاً.

أما عن التفاعل الخارجي في الرواية فقد كان من العديد من النصوص منها القرآن الكريم ، والسنة النبوية الشريفة ، وقصص ألف ليلة وليلة ، وكليلاً ودمنه ، وبعض الحكايات الشعبية المتداولة ...

حاول الروائي الإرتقاء بمرته عبر توظيف نصوص مقدسة كان من بينها الآيات القرآنية فنجد أنه أورد العديد من العبارات التي تتقاطع وتتفاعل خارجاً مع المتن القرآني نذكر منها : " إن كيدهن عظيم .. " ¹ حيث تتناس مع الآية القرآنية

﴿ فَلَمَّا رَأَىٰ قَمِيصَهُ قَدْ مِّنْ دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُ مِن كَيْدِكُنَّ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ ﴾ ² ، وفي " عجلت إليك لترضى .. " ³

و ﴿ قَالَ هُمْ أَوْلَاءُ عَلَىٰ أَثْرِي وَعَجَلْتُ إِلَيْكَ رَبِّ لِتَرْضَىٰ ﴾ ⁴ ، وفي غيرها حبل من

شفق ⁵ .

¹ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 54 .

² سورة يوسف — الآية 28 .

³ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 17 .

⁴ سورة طه — الآية 84 .

⁵ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 18 .

و ﴿ فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ ﴾¹ . وبين " لا علم لنا إلا ما علمتنا " ² و ﴿ قَالُوا سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ
لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ ﴾³ وبين " لقد تشاكل البقر علينا وإنا إن شاء الله لمهتدون
"⁴ و ﴿ قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا هِيَ إِنَّ الْبَقَرَ تَشَابَهَ عَلَيْنَا وَإِنَّا إِن شَاءَ اللَّهُ لَمُهْتَدُونَ ﴾⁵ ، وبين " تريد أن
تبلغ مجمع البحرين " ⁶ و ﴿ وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِقَتَاهُ لَا أَبْرَحُ حَتَّىٰ أَبْلُغَ مَجْمَعَ الْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْضِيَ حُقُبًا ﴾⁷ وبين
" فلن تستطيع معي صبرا " ⁸ و ﴿ قَالَ إِنَّكَ لَن تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا ﴾⁹ ، وبين " الله على
العرش استوى " ¹⁰ و ﴿ الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى ﴾¹¹ ، وبين " اهبطوا فإن لكم فيها ما
سألتم " ¹² و ﴿ ... اهْبُطُوا مِصْرًا فَإِنَّ لَكُمْ مَّا سَأَلْتُمْ وَضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الذَّلَّةُ وَالْمَسْكَنَةُ وَبَاءُوا بِغَضَبٍ مِّنَ اللَّهِ ذَلِكَ

¹ سورة المسد الآية 5 .

² عز الدين جلاوجي ، سرادق الحلم والفجعية ، ص 19 .

³ سورة البقرة — الآية 32 .

⁴ عز الدين جلاوجي ، سرادق الحلم والفجعية ، ص 20 .

⁵ سورة البقرة — الآية 70 .

⁶ عز الدين جلاوجي ، سرادق الحلم والفجعية ، ص 20 .

⁷ سورة الكهف — الآية 60 .

⁸ عز الدين جلاوجي ، سرادق الحلم والفجعية ، ص 21 .

⁹ سورة الكهف — الآية 67 .

¹⁰ عز الدين جلاوجي ، سرادق الحلم والفجعية ، ص 22 .

¹¹ سورة طه — الآية 05 .

¹² عز الدين جلاوجي ، سرادق الحلم والفجعية ، ص 22 .

بأنهم كانوا يكفرون بآيات الله ويقتلون النبيين بغير الحق ذلك بما عصوا وكانوا يعتدون ﴿¹، وبين " وما أنسانيه
إلا الشيطان أن أذكره " ² و ﴿... وما أنسانيه إلا الشيطان أن أذكره واتخذ سبيله في البحر عجباً﴾ ³،
وبين " إنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور " ⁴ و ﴿... فإنها لا
تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور﴾ ⁵، وبين " خمسة أحزاب كبرى تشكلت حتى
الآن وست مائة أخرى في فلك يسبحون " ⁶ و ﴿وهو الذي خلق الليل والنهار والشمس والقمر كل في
فلك يسبحون﴾ ⁷ ، وفي الهامش أيضا بين " عبس وتولى أن جاءه الغراب يسعى .. " ⁸ و
﴿عبس وتولى﴾ ¹ ﴿ أن جاءه الأعمى﴾ ² ﴿⁹، وبين " ظلمت قلبي بظل ذي ثلاث شعب " ¹⁰

¹ سورة البقرة — الآية 61 .

² عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص : 22 .

³ سورة الكهف ، الآية : 63 .

⁴ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة، ص 22.

⁵ سورة الحج — الآية 46 .

⁶ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 28.

⁷ سورة الأنبياء — الآية 33.

⁸ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 30.

⁹ سورة عبس — الأيتان (1 - 2) .

¹⁰ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 31 .

و ﴿انطلقوا إلى ظل ذي ثلاث شعب﴾¹ ، وبين " هي الآن قاب قوسين أو أدنى "² و ﴿فكان قاب قوسين أو أدنى﴾³ ، وبين " عفنا على وجوه الجميع سائغا للشاربين " ⁴ و ﴿وإن لكم في الأنعام لعبرة نسئلكم مما في بطونه من بين فرث ودم لبنا خالصا سائغا للشاربين﴾⁵ ، وبين " وجاءت الثعالب تترا من أقصى المدينة تسعى " ⁶ و ﴿وجاء رجل من أقصى المدينة يسعى قال يا موسى إن الملائمة تمرن بك ليقتلوك فاخرج إني لك من الناصحين﴾⁷ وبين " وأمطر على حجارة من سجيل " ⁸ و ﴿فلما جاء أمرنا جعلنا عاليها سافلها وأمطرنا عليها حجارة من سجيل منضود﴾⁹ ، وبين " خلناك كتلة تسعى "¹⁰ و ﴿فالقها فإذا هي حية تسعى﴾¹¹ ، وبين " لنقطعن رجله ويده من خلاف " ¹² و ﴿إنما جزاء الذين يحاربون الله ورسوله ويسعون في الأرض فسادا أن يقتلوا أو يصلبوا أو تقطع أيديهم وأرجلهم من

¹ سورة المرسلات ، الآية 30.

² عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 31 .

³ سورة النجم — الآية 09 .

⁴ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 34 .

⁵ سورة النحل — الآية 66 .

⁶ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 35 .

⁷ سورة القصص — الآية 20.

⁸ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 38 .

⁹ سورة هود — الآية 82 .

¹⁰ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 39 .

¹¹ سورة طه — الآية 20 .

¹² عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 41 .

خِلافٍ ... ﴿¹﴾ و ﴿لَأَقْطَعَنَّ أَيْدِيَكُمْ وَأَرْجُلَكُمْ مِنْ خِلافٍ ثُمَّ لأَصْلَبَنَّكُمْ أَجْمَعِينَ﴾² ، و ﴿قَالَ آمَنْتُمْ لَهُ قَبْلَ أَنْ أَدْنَاكُمْ إِنَّهُ لَكَبِيرُكُمْ الَّذِي عَلَّمَكُمُ السِّحْرَ فَلَأَقْطَعَنَّ أَيْدِيَكُمْ وَأَرْجُلَكُمْ مِنْ خِلافٍ ...﴾³ ، و ﴿قَالَ آمَنْتُمْ لَهُ قَبْلَ أَنْ أَدْنَاكُمْ إِنَّهُ لَكَبِيرُكُمْ الَّذِي عَلَّمَكُمُ السِّحْرَ فَلَسَوْفَ تَعْلَمُونَ لَأَقْطَعَنَّ أَيْدِيَكُمْ وَأَرْجُلَكُمْ مِنْ خِلافٍ ...﴾⁴ ، وبين " ولنصلبنه على جذع النخلة " ⁵ و ﴿... وَأَصْلَبَنَّكُمْ فِي جُذُوعِ النَّخْلِ وَتَعْلَمَنَّ إِنَّا أَشَدُّ عَذَابًا وَأَبْقَى﴾⁶ ، وبين " واضرب بعصاك الحجر " ⁷ و ﴿وَإِذِ اسْتَسْقَى مُوسَى لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانْفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا ...﴾⁸ ، وبين " زيتونة لا شرقية ولا غربية " ⁹ و ﴿... زَيْتُونَةٌ لَأَشْرَقِيَّةٌ وَلَا غَرْبِيَّةٌ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ ...﴾¹⁰ وبين " العاديات ضبحا فالموريات قدحا فالمغيرات صحبا فأثرنّ به نقعا فوسطن به جمعا " ¹¹ و ﴿وَالْعَادِيَاتِ

¹ سورة المائدة — الآية 33 .

² سورة الأعراف — الآية 124 .

³ سورة طه — الآية 71 .

⁴ سورة الشعراء — الآية 49 .

⁵ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجعية ، ص 41 .

⁶ سورة طه — الآية 71 .

⁷ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجعية ، ص 49 .

⁸ سورة البقرة — الآية 60 .

⁹ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجعية ، ص 49 .

¹⁰ سورة النور — الآية 35 .

¹¹ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجعية ، ص 49 .

ضَبْحًا ﴿1﴾ فَالْمُورِيَاتِ قَدْحًا ﴿2﴾ فَالْمُغِيرَاتِ صُبْحًا ﴿3﴾ فَأَثَرْنَ بِهِ نَقْعًا ﴿4﴾ فَوَسَطْنَ بِهِ جَمْعًا ﴿5﴾ ﴿1﴾ ، وبين " سواء أ أنذرتهم أم لم تنذرهم لا يؤمنون " 2 و ﴿إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أُنذِرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ﴾ 3 ﴿وَسَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أُنذِرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ﴾ 4 ، وبين " فاخرج منها إن الملائمة ياتمرون بك إني لك من الناصحين ... " 5 و ﴿وَجَاءَ رَجُلٌ مِّنْ أَقْصَى الْمَدِينَةِ يَسْعَى قَالَ يَا مُوسَى إِنَّ الْمَلَأَ يَأْتَمِرُونَ بِكَ لِيَقْتُلُوكَ فَاخْرُجْ إِنِّي لَكَ مِنَ النَّاصِحِينَ﴾ 6 ، وبين " باطنها دود ومن قبلها دود ... " 7 و ﴿... بَاطِنُهُ فِيهِ الرَّحْمَةُ وَظَاهِرُهُ مِن قِبَلِهِ الْعَذَابُ﴾ 8 ، وبين " راودته عن نفسها لأنها شبقية فاستعصم .. " 9 و ﴿وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ﴾ 10 وبين " وفر فامسكت به

¹ سورة العاديات — الآيات 1- 2- 3- 4- 5 .

² عز الدين جلاوي ، سراق الحلم والفجيرة ، ص 50 .

³ سورة البقرة — الآية 06 .

⁴ سورة ياسين — الآية 10 .

⁵ عز الدين جلاوي ، سراق الحلم والفجيرة ، ص 50 .

⁶ سورة القصص — الآية 20 .

⁷ عز الدين جلاوي ، سراق الحلم والفجيرة ، ص 51 .

⁸ سورة الحديد — الآية 13 .

⁹ عز الدين جلاوي ، سراق الحلم والفجيرة ، ص 52 .

¹⁰ سورة يوسف — الآية 23 .

من قميصه من قبل "1 و ﴿وَأَسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِنْ دُبُرٍ...﴾ 2 ، وبين " وشهد شاهد من أهلها قال : إنَّ قَدَّتْ قَمِيصَهُ مِنْ قَبْلِ فَكْذَبَ وَكَانَتْ مِنَ الصَّادِقِينَ .." 3 و ﴿...وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِّنْ أَهْلِهَا إِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ قَبْلِ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الْكَاذِبِينَ﴾ 4 ، وبين " وحشر كل ساحر عليهم " 5 و ﴿يَأْتُوكَ بِكُلِّ سَاحِرٍ عَلِيمٍ﴾ 6 ، و ﴿وَقَالَ فِرْعَوْنُ أَتُونِي بِكُلِّ سَاحِرٍ عَلِيمٍ﴾ 7 وبين " ويأجوج ومأجوج من كل حدب ينسلون " 8 و ﴿حَتَّى إِذَا فَتَحْتُمُ الْيَأْجُوجَ وَمَأْجُوجَ وَهُمْ مِنْ كُلِّ حَدَبٍ يَنْسِلُونَ﴾ 9 ، وبين " نذر صوما لن يكلم جنيا ولا إنسيا " 10 و ﴿... إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنْسِيًّا﴾ 11 ، وبين " أشربت قلبك حب المدينة " 12 و ﴿... قَالُوا سَمِعْنَا وَعَصَيْنَا وَأَشْرَبُوا

¹ عز الدين جلاوي ، سراق الحلم والفجيرة ، ص 52 .

² سورة يوسف — الآية 25 .

³ عز الدين جلاوي ، سراق الحلم والفجيرة ، ص 52 .

⁴ سورة يوسف — الآية 26 .

⁵ عز الدين جلاوي ، سراق الحلم والفجيرة ، ص 53 .

⁶ سورة الأعراف — الآية 112 .

⁷ سورة يونس — الآية 79 .

⁸ عز الدين جلاوي ، سراق الحلم والفجيرة ، ص 53 .

⁹ سورة الأنبياء — الآية 96 .

¹⁰ عز الدين جلاوي ، سراق الحلم والفجيرة ، ص 55 .

¹¹ سورة مريم — الآية 26 .

¹² عز الدين جلاوي ، سراق الحلم والفجيرة ، ص 56 .

فِي قُلُوبِهِمُ الْعِجْلَ بِكُفْرِهِمْ قُلْ بِسْمِ اللَّهِ يَأْمُرُكُمْ بِهِ إِيمَانُكُمْ إِن كُنتُمْ مُؤْمِنِينَ ﴿١﴾ ، وبين " كأنه حمر مستنفرة
 فرت من قسورة .. " ² و ﴿كَانَهُمْ حُمُرٌ مُّسْتَنْفِرَةٌ﴾ ³ ، وبين " ألم تر أنهم في كل واد
 يهيمون ، وأنهم يقولون ما لا يفعلون ؟ " ⁴ و ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ﴾ ²²⁵ ﴿وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ
 مَا لَا يَفْعَلُونَ﴾ ²²⁶ ﴿٥﴾ ، وبين " اللهم اجعل هذا البلد خبيثا وارزق أهله من الخبائث " ⁶
 و ﴿وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ اجْعَلْ هَذَا بَلَدًا آمِنًا وَارْزُقْ أَهْلَهُ مِنَ الثَّمَرَاتِ مَنْ آمَنَ مِنْهُمْ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ . . .﴾ ⁷ ،
 وبين " واجنبي وبني أن نعبد الشياطين " ⁸ و ﴿وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ اجْعَلْ هَذَا الْبَلَدَ آمِنًا وَاجْنُبْنِي
 وَبَنِيَّ أَنْ نَعْبُدَ الْأَصْنَامَ﴾ ⁹ وبين " إن العساكر إذا دخلوا مدينة أفسدوها وجعلوا أعزة قومها
 أذلة ... " ¹⁰ و ﴿قَالَتْ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعْزَةَ أَهْلِهَا أذِلَّةً وَكَذَلِكَ يَفْعَلُونَ﴾ ¹¹ ، وبين

¹ سورة البقرة - الآية 93 .

² عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 57.

³ سورة المدثر - الآية 50 .

⁴ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 61 .

⁵ سورة الشعراء- الآيتان 225 - 226 .

⁶ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 63 .

⁷ سورة البقرة - الآية 126 .

⁸ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 63 .

⁹ سورة إبراهيم - الآية 35 .

¹⁰ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 63 .

¹¹ سورة النمل - الآية 34 .

" الأخذية الخسنة ليست أهديتنا لا نعبد ما تعبد ولا تعبد ما نعبد ، ولا هي عابدة ما نعبد ، ولا نحن عابدون ما نعبد لها ، لها دينها ولنا ديننا " ¹ ﴿... وَلَا أَعْبُدُ مَا

تَعْبُدُونَ﴾ ² ﴿وَلَا أَنْتُمْ عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ﴾ ³ ﴿وَلَا أَنَا عَابِدٌ مَّا عَبَدْتُمْ﴾ ⁴ ﴿وَلَا أَنْتُمْ عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ﴾ ⁵ ﴿لَكُمْ

دِينِكُمْ وَلِي دِينٍ﴾ ⁶ ﴿وبين " ولقد وجدنا آباءنا على ملة ، وإنا

على آثارهم لمهندون...مقتدون.... " ³ و ﴿بَلْ قَالُوا إِنَّا وَجَدْنَا آبَاءَنَا عَلَىٰ أُمَّةٍ وَإِنَّا عَلَىٰ آثَارِهِم مُّهُتَدُونَ

﴾ ⁴ و ﴿وَكَذَلِكَ مَا أَرْسَلْنَا مِنْ قَبْلِكَ فِي قَرْيَةٍ مِّنْ نَّذِيرٍ إِلَّا قَالَ مُتْرَفُوهَا إِنَّا وَجَدْنَا آبَاءَنَا عَلَىٰ أُمَّةٍ وَإِنَّا عَلَىٰ آثَارِهِم

مُتَّقِدُونَ﴾ ⁵ ، وبين " يخرج الحي من الميت ... ويخرج الميت من الحي ... " ⁶

و ﴿تُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَتُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ وَتُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَتُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَتَرْزُقُ مَنْ تَشَاءُ بِغَيْرِ

حِسَابٍ﴾ ⁷ و ﴿إِنَّ اللَّهَ فَالِقُ الْحَبِّ وَالنَّوَىٰ يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَمُخْرِجُ الْمَيِّتِ مِنَ الْحَيِّ ذَلِكُمُ اللَّهُ فَأَنَّى تُؤْفَكُونَ

﴾ ⁸ ، و ﴿قُلْ مَنْ يَرْزُقُكُمْ مِنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ أَمَّنْ يَمْلِكُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَمَنْ يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ

¹ عز الدين جلاوجي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 66 .

² سورة الكافرون — الآيات : 2- 3- 4- 5- 6.

³ عز الدين جلاوجي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 72.

⁴ سورة الزخرف — الآية 22.

⁵ سورة الزخرف — الآية 23 .

⁶ عز الدين جلاوجي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 77 .

⁷ سورة آل عمران — الآية 27 .

⁸ سورة الأنعام — الآية 95.

مِنَ الْحَيِّ وَمَنْ يُدَبِّرُ الْأَمْرَ فَسَيَقُولُونَ اللَّهُ فَقُلْ أَفَلَا تَتَّقُونَ ﴿١﴾ و ﴿يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَيُحْيِي الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَكَذَلِكَ تُخْرَجُونَ﴾ ٢ ، وبين " اهبطوا بعضكم لبعض عدو " ٣ و ﴿... وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَىٰ حِينٍ﴾ ٤ و ﴿قَالَ اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَىٰ حِينٍ﴾ ٥ ، وبين " ما أدراك ماهيه ... نار حامية ... " ٦ و ﴿... وَمَا أَدْرَاكَ مَا هِيَ﴾ ١٠ ﴿نَارٌ حَامِيَةٌ﴾ ١١ ﴿٧﴾ وبين " وما صلبوها وما قتلوها ولكن شبهت لهم ... " ٨ و ﴿... وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَىٰ ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا﴾ ١٥٧ ﴿٩﴾ وبين " ولقد أعطيناها الكوثر ... " ١٠ و ﴿إِنَّا أَعْطَيْنَاكَ الْكَوْثَرَ﴾ ١١ ، وبين " إن شائنها هو

¹ سورة يونس — الآية 31 .

² سورة الروم — الآية 19 .

³ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 78 .

⁴ سورة البقرة — الآية 36 .

⁵ سورة الأعراف — الآية 24 .

⁶ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 96 .

⁷ سورة الفارعة — الآيتان 10-11 .

⁸ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 101 .

⁹ سورة النساء — الآية 157 .

¹⁰ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 101 .

¹¹ سورة الكوثر — الآية 01 .

الأبتر ... " ¹ و ﴿إِنْ شَأْنِكَ هُوَ الْأَبْتَرُ﴾ ² ، وبين عنوان الفصل " هتت لك " ³ و ﴿...
 وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ﴾ ⁴ ، وبين " وبالنجم هم يهتدون
 في ظلمات القلب واللب وفي حوالك الفجاج العميقة ... " ⁵ و ﴿وَعَلَامَاتٍ وَبِالنَّجْمِ هُمْ
 يَهْتَدُونَ﴾ ⁶ ، وبين " اخرج منها إنك رجم وأن عليك اللعنة إلى يوم الدين " ⁷ و ﴿قَالَ
 فَأَخْرِجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَاجِمٌ﴾ ⁸ ، وبين " أنا ربكم الأعلى " ⁹ و ﴿فَقَالَ أَنَا رَبُّكُمُ الْأَعْلَى﴾ ¹⁰ ، وبين " لا
 عاصم من الطوفان إلا الفلك " ¹¹ و ﴿... لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ
 مِنَ الْمُغْرَقِينَ﴾ ¹² ، وبين " إن تسخروا منا فإنا نسخر منكم كما تسخرون ... " ¹³

-
- ¹ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 101 .
² سورة الكوثر – الآية 3 .
³ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 105 .
⁴ سورة يوسف – الآية 23 .
⁵ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 110 .
⁶ سورة النحل – الآية 16 .
⁷ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 112 .
⁸ سورة ص – الآية 77 .
⁹ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 119 .
¹⁰ سورة النازعات – الآية 24 .
¹¹ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 124 .
¹² سورة هود – الآية 43 .
¹³ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 124 .

و ﴿ وَيَصْنَعُ الْفُلْكَ وَكَلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلَأَ مِنْ قَوْمِهِ سَخِرُوا مِنْهُ قَالَ إِنْ تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنْكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ ﴾¹.

في محاولة منّي لجرد التفاعل الخارجي ، تنبّهت إلى وجود كمّ كبير من التناسخات - التفاعلات - التي وردت من المتن القرآن الكريم ، ولم يكتف الكاتب بتوظيف القرآن الكريم في نصه بل استعان بسنة الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم ، وتمثل ذلك في نثر بعض الأحاديث الشريفة في الرواية ، حيث نجد التفاعل بين " هي ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على بال أحد "² وبين الحديث الذي رواه أبو هريرة رضي الله عنه قال : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : [قال الله تعالى : أعددت لعبادي الصالحين ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر] واقروا إن شئتم : [فلا تعلم نفس ما أخفي لهم من قرة أعين ...] متفق عليه³ . وبين " و اتباعهم بدعة وكل بدعة ضلالة وكل ضلالة في النار "⁴ والحديث الذي رواه أبي نجيح العرباص بن سارية رضي الله عنه ، قال : وعظنا رسول الله صلى الله عليه وسلم موعظة وجلت منها القلوب ، وذرفت منها الدموع ، فقلنا : يا رسول الله ! كأنها موعظة مودع فأوصانا ، قال : (أوصيكم بتقوى الله ، والسمع والطاعة وإن تأمر عليكم عبد ، فإنه من يعش منكم فسيرى اختلافا كثيرا ، فعليكم بسنتي وسنة الخلفاء الراشدين المهديين عضوا عليها بالنواجذ ، وإياكم ومحدثات الأمور ، فإن كل محدثة ضلالة رواه أبو داود والترمذي وقال حديث حسن صحيح⁵ .

¹ سورة هود - الآية 38 .

² عز الدين جلاوي - سرادق الحلم والفجيرة ، ص 32 .

³ الحافظ محي الدين أبو زكريا بن شرف النووي، رياض الصالحين من كلام المرسلين ، دار إحياء التراث العربي - بيروت - لبنان دون سنة نشر ، ص 691 .

⁴ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 80 .

⁵ ينظر الرابط : <http://elafco.com/naw-1/htm>

ويتجلى أيضا التفاعل الخارجي في التوثيق والسند الذي يمتاز به الحديث الشريف مثل قوله : "قال الراوي قالت دنيزاد قال دمنة بسند صحيح" ¹

استضافت الرواية شخوصا قديمة نذكر منها كليلة ودمنة * لابن المقفع في قول الكاتب " فلم أثق بها حتى جاءني كليلة ودمنة وكلاهما استعدادا لرواية الحكاية عني ... عن حبيبتي الحسناء نون وعن حاء ميم وعن المدينة وما وقع فيها من غرائب وعجائب" ².

كما أن صوت ألف ليلة وليلة * كان موجودا عبر حضور شخصية شهرزاد في الرواية في " سكتت شهرزاد عن الكلام المباح ... " ³.

ويقابلها في المتن الأصلي - ألف ليلة وليلة - و"أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح" ⁴.

ولقد أثرى ذوبان كل من شكلي التفاعل الداخلي والخارجي بنية الرواية النصية عبر الاعتماد على مصادر كان منها: القرآن الكريم والحديث الشريف وألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة وغيرها من المصادر الحديثة ... مثل رواية " وقع الأحذية الخشنة " ...

¹ عز الدين جلاوجي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 124 .

* كتاب ألفه الفيلسوف الهندي (بيدبا) للملك (دبشليم) ، وفي أوائل القرن السادس الميلادي أرسل الملك الفارسي محب الحكمة (كسرى أنوشروان) الطبيب الفارسي (برذويه) ليقوم بنقل الكتاب من الهندية إلى الفهلوية (الفارسية القديمة) ، ثم في منتصف القرن الثاني الهجري نقله ابن المقفع إلى العربية ، تدور أحداث الكتاب على أسنة الحيوانات ، ويحكىها الفيلسوف بيدبا للملك دبشليم ، ويبث من خلالها ابن المقفع آرائه السياسية في المنهج القويم للحكم ، ينظر: فردينان توتل ، المنجد في الأعلام، ص438.

² عز الدين جلاوجي ، سرادق الحلم والفجيرة، ص 126 .

* مجموعة حكايات وُضعت بين القرن 13 و14 عددها 264 ، تحكيها السلطانة شهرزاد لأختها دينازاد في حضرة الخليفة وفيها التنويه بوقائع تاريخية وعوائد وأخلاق تلك الأزمنة ، تعددت طبعاتها ، منها الطبعة المهذبة التي نشرها الأب صالحاني اليسوعي في 5 أجزاء ، وقد دخل الكتاب الأدب العالمي وترجم إلى لغات عديدة. ينظر: لويس معلوف، فردينان توتل ، المنجد في الأعلام، ص47.

³ عز الدين جلاوجي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 126 .

⁴ ألف ليلة وليلة ، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع ، 2006 ، ص 07 .

2. مصادر التناس :

لكل كاتب مصادر ومرجعيات يتكئ عليها ، ويوظفها كي يبعث فيها شيء من الحيوية والجمالية وقد تكون هذه المصادر ضرورية ، تحددها ثقافة المنشأ والمحيط ، بكل أنواعه ويوظفها الكاتب بشكل تلقائي ، وقد تكون المصادر طوعية أي - عن تعمد من قبل الكاتب، يطلبها عن طريق القراءة المتأنية لنصوص السابقين محاولا توظيف شيء منها فيما يخدم نصّه الجديد- .

نهلت الرواية من عدّة مصادر ضرورية ، ولعل أبرزها " القرآن الكريم " وتمثل ذلك في الاستفادة الكبيرة من القصص القرآنية مثل قصة يوسف عليه السلام " إن كيدهن لعظيم ... فلما أدركهن الممل قلنا حاشا الله ما هذا إلا ملك عظيم وأطلقته ليعود حيث هو ومنذ ذلك الحين وهو يرى أسود الجانب من الوجه "¹ حيث استبدل الكاتب في روايته النسوة اللاتي وردن في القرآن الكريم بالعجائز في نصّه ، ولعل وجه الشبه بين النسوة والعجائز في كلا القصتين هو المكر والكيد ، وفي موضع آخر يسوق إلينا الكاتب فيشكل تلميح قصة السامري في قوله " وهل هناك أعظم من إله نصنعه بأيدينا ... ننحته بأظفارنا ... ننفخ فيه من أرواحنا ؟؟؟ ولقد سماه لعن " السارمي " ولكني استقبحت هذا الاسم الشنيع ، واخترت له اسما رائعا ... إنه قبحون ... قبحون العظيم ... وتسعر الخواء عواء عمّها ... طنيننا فارضا ... فرحا صائبا ... " ² فقصة السامري مع موسى عليه السلام وإضلاله لقوم موسى من بعده بعبادة العجل مبسوطه في كتب التفسير كالطبري وابن كثير والقرطبي ، وأصلها في القرآن الكريم ، ولكن

¹ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 54 .

² المصدر نفسه، ص 16 .

تفاصيلها من قصص بني إسرائيل ونحن نقرأ هذه التفاصيل غير مصدقين لها ولا مكذبين ، كما هو مذهب أهل السنة والجماعة حيال قصص بني إسرائيل التي لم يأت في كتابنا تصديقها ولا تكذيبها ، وإليك ها هنا مجملا للقصة في القرآن : فقد جاء في القرآن الكريم ذكر العجل ، وأن السامري صنعه لهم من الذهب الذي جمعه منهم ، وقذف فيه قبضة من التراب الذي أخذه من موضع حافر فرس جبريل عليه السلام ، وقذفه في جوفه فصار له خوار كخوار العجل الحقيقي ، وقيل إنه صار عجلا حقيقيا من لحم ودم ، لقول الله تعالى : ﴿ فَأَخْرَجَ لَهُمْ عَجَلًا جَسَدًا لَهُ خُورٌ ... ﴾¹ ، وكان مصير هذا العجل أن احرقه موسى عليه السلام ، وذره في البر ، هذا وقد ذكر العجل في عدة مواضع من القرآن الكريم لكن ما ذكر فيه قصة هو موضعان في سورة الأعراف وسورة طه ، قال الله تعالى : ﴿ وَاتَّخَذَ قَوْمُ مُوسَىٰ مِنْ بَعْدِهِ مِنْ حُلِيِّهِمْ عَجَلًا جَسَدًا لَهُ خُورٌ الْمِيرُورُ أَنَّهُ لَا يُكَلِّمُهُمْ وَلَا يَهْدِيهِمْ سَبِيلًا اتَّخَذُوهُ وَكَانُوا ظَالِمِينَ ﴾² ، وقال الله تعالى : ﴿ قَالُوا مَا أَخْلَفْنَا مَوْعِدَكَ بِمَلَكِنَا وَلَكِنَّا حُمَلْنَا أَوْزَارًا مِنْ زِينَةِ الْقَوْمِ فَقَذَفْنَاهَا فَكَذَلِكَ أَلْقَى السَّامِرِيُّ ﴾³ 87 ﴿ فَأَخْرَجَ لَهُمْ عَجَلًا جَسَدًا لَهُ خُورٌ فَقَالُوا هَذَا إِلَهُكُمْ وَإِلَهُ مُوسَىٰ فَنَسِيَ ﴾³ 88 ﴿ .

أراد الكاتب أن يراوغ القارئ عبر تحريك بعض مواضع الحروف في اسم " السامري " ليوردها بالشكل الآتي " السارمي " لكنه حافظ على فحوى القصة كي يبين مدى الفتنة التي شاعت في المدينة جرّاء الغراب ولعن جماعته ، واستعمل أيضا قصة

¹ سورة طه - الآية 88 .

² سورة الأعراف - الآية 148 .

³ سورة طه - الأيتان 87 - 88 .

موسى مع قومه بني إسرائيل في قول الكاتب " لقد تشاكل البقر علينا وإنا إن شاء الله لمهتدون " ¹ .

استعمل الراوي شيئاً من الآية ليوصل للقارئ بأن الأمور واضحة للعيان - الخير والشر - والقوم " أهل المدينة" يعسرون على أنفسهم شأنهم شأن قوم موسى . ورد في الرواية فصل بعنوان " الهبوط" ² وجاء فيه " ... قلنا اخرج منها إتك من الفانين ... " ³ . حاول الروائي دمج قصة إبليس في الرواية ليبين لنا أن " الكبر والغرور من الأدواء المهلكة لأصحابها ، فقد كانا السبب الأول في أول معصية عصى الله بها بعد خلق آدم ، فهما اللذان حملا إبليس على ترك السجود لآدم ، كما قال تعالى : ﴿ وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ

اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَىٰ وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ ﴾ ⁴ ، وحين قال الله تعالى له : ﴿ قَالَ

مَا مَنَعَكَ إِلَّا تَسْجُدَ إِذْ أُمِرْتَكَ ... ﴾ ⁵ ، فأجاب بقوله ﴿ ... أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نَارٍ وَخَلَقْتَهُ مِنْ

طِينٍ ﴾ ⁶ ، فرأى إبليس بفهمه الفاسد ورأيه الكاسد أنه أفضل من آدم ، وأن الله تعالى لم

يعدل حين أمر الفاضل بالسجود إلى المفضول ، وأي غرور أعظم من أن يرى المخلوق نفسه أعلم من خالقه ، ولذلك كان جزاء إبليس هو الطرد من رحمة الله

¹ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 20 .

² المصدر نفسه ، ص 21 .

³ المصدر نفسه ، ص 22 .

⁴ سورة البقرة - الآية 34 .

⁵ سورة الأعراف - الآية 12 .

⁶ سورة الأعراف - الآية 12 .

والإبعاد عن الجنة ، فإن الله لم يجعل فيها نصيباً للمتكبرين ، كما قال تعالى : ﴿ قَالَ

فَاهْبِطْ مِنْهَا فَمَا يَكُونُ لَكَ أَنْ تَتَكَبَّرَ فِيهَا فَاخْرُجْ إِنَّكَ مِنَ الصَّاغِرِينَ ﴾¹ .

لقد أخلط الراوي أوراق خطية القص ، لنكتشف بعد عدّة أسطر أن المقصود هو آدم عليه السلام ، في إشارة من الكاتب أن الشيطان حاضر في الإنسان بمجرد هبوطه من الجنة إلى الأرض حيث يقول الراوي " ووجد نفسه عارياً في الخلاء ، فبكى ، لقد فقد الخلد *.... العرش ... الله على العرش استوى ... واستبدل الفرش بالعرش ... أتستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير ؟؟ "² إن هذا التلاعب الجميل بمزج الأحداث وتراسلها مع بعض من سور عدّة يعطي للنص نكهة التجريب الواعي . أحضر الكاتب أيضاً قصة " أصحاب الفيل " في قول الكاتب " وأمطر عليّ حجارة من سجيل " ووردت في القرآن الكريم في قوله تعالى : ﴿ تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِّن سَجِيلٍ ﴾³ .

جاء في الرواية قصة سيدنا موسى عليه السلام ومعجزة العصا التي وهبها الله لنبيه فيقول : " واضرب بعصاك الحجر "⁴ يقابلها في القرآن الكريم قوله تعالى : ﴿ وَإِذْ اسْتَسْقَى مُوسَى لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانْفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَا عَشَرَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَّشْرِبُهُمْ كُورًا

¹ سورة الأعراف - الآية 13 .

* هي الشجرة التي نهى الله تعالى آدم عليه السلام وزوجته حواء أن يقتربا منها وذلك في قوله تعالى : ﴿ وَقُلْنَا يَا آدَمُ

اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ ﴾ " البقرة - الآية 35 .

² عز الدين جلاوجي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 22 .

³ سورة الفيل - الآية 04 .

⁴ عز الدين جلاوجي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 49 .

وَأَشْرَبُوا مِنْ رِزْقِ اللَّهِ وَلَا تَعْتُوا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ ﴿١﴾ ، وذلك في كناية عن الوبال الذي سيلحق

المدينة جرّاء انتهاك الغراب وجماعته لعذرية المدينة وفسادهم فيها ، ولعل ما يؤكد ذلك هو إدراج الروائي قصة سيدنا نوح عليه السلام ومحنته مع قومه في سبيل إنجائهم ، ويتمثل ذلك فيما ورد في الرواية " دخلت المدينة أحمل على كاهلي ألواحاً وأجر جنوعاً خلفي مما أثار الغبار حولي فلفني من كل جانب حيث تراءى ذلك للناس فهرعوا من كل حدب وصوب ينسلون ... وتجمهروا حولي عنت وجوههم إليّ ... في عيونهم دهشة كبيرة وابتسامات بلهاء هون ... لعلهم لاحظوا تغيري أقصد عودتي إلى حالتي الأولى ... لعلهم لاحظوا نظرات الإشفاق التي كنت أوزعها عليهم ، ... لعلهم عجبوا لسيدهم يجر هذه الألواح وما كان فيهم الغراب إلا الأمر الناهي وإن هم إلا عبيد مناكيد² ، جاءت هذه الأسطر معبرة لتشارك غربة البطل الشاهد غربة الأنبياء في أقوامهم ، ليحيلنا الكاتب بعدها إلى نفس السياق في معرض سرده عن قدوم الطوفان في قوله " الطوفان قادم " الذي سيحل بالمدينة نتيجة زجر البطل الشاهد والتكيل به وعدم سماعه حيث يتماهى البطل الروائي في رسالته مع الأنبياء ، لينوّه الكاتب بالدور العظيم الذي يقوم به المثقف لو سمع ليخلص في الأخير حتى يصل المطاف عند " لا عاصم من الطوفان إلا الفلك ... لا عاصم من الطوفان ... " ³ ليكمل استلهامه السردى هذا بأن نهل من معين هذه الآية ﴿ قَالَ سَأُوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ

وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ ﴾⁴ ، وتواصل للمنحى الغرائبي الذي درجه جو الرواية

فقد وردت إشارة إلى قصة " يأجوج ومأجوج " في قوله " واجتمعت العجائز عند بوابة

¹ سورة البقرة — الآية 60 .

² عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة، ص 122 .

³ المصدر نفسه ، ص 124 .

⁴ سورة هود — الآية 43 .

المبولة البوالة واستحضرن كل الشياطين والعفرات والمردة ، ويأجوج ومأجوج ، من كل حدب ينسلون وعلى كل ضامر يأتون ... وحشر كل ساحر عليهم..¹ ينظرها في القرآن الكريم قوله تعالى ﴿ قَالُوا يَا ذَا الْقُرْآنِ إِنَّ يَأْجُوجَ وَمَأْجُوجَ مُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ فَهَلْ نَجْعَلُكَ خُرْجًا عَلَىٰ أَنْ تَجْعَلَ بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ سَدًّا ﴾² .

إن هذا يثبت مدى الهرج والسخب المزعج الذي ترزح المدينة تحت رحمته ، حيث نقل إلينا الكاتب هذه الفوضى عبر رموز ولغة وشخوص تشي بهذا الخراب. إن الكاتب ابن بيته ولغته منشأه ، ولكنه قد يستقل عن هذه الحدود أحيانا محاولا الاستناد على دعائم أخرى تقوي وتطيل عمر نصوصه عبر ما يسمى المصادر الطوعية مثل اعتماده على المتون التراثية : ألف ليلة وليلة ، وكليلة ودمنة ، الحديث الشريف ، وبعض القصص والأشكال النثرية الأخرى المتقدمة واللاحقة سأذكرها. لقد شكلت رواية ألف ليلة وليلة ومخزونها الغرائبي ومكونات مخيالها الشرس نبعا عبت منه الرواية في سبيل شحذ الأجواء السردية ومحاولة من الروائي ربط الماضي بالحاضر وكذا البحث في الخزان ، التراثي والتقيب على النفيس من مكوناته السردية الجميلة ، فقد ورد منها شخصية شهرزاد وأختها دنيزاد والجملة الختامية التي تستعملها ألف ليلة وليلة والمتمثلة ((وسكنت شهرزاد عن الكلام المباح ...)) ليستفيد الروائي من وقعها السحري في تداوليتها عند القارئ بإدراجها في مقدمة الرواية والتي كانت في حكم الخاتمة لأنها جاءت ختاما للنص الروائي ، والملفت للانتباه أن نص المقدمة جاء في حكم الخاتمة ، بيد أن سياقها يوحي بنهاية السرد خاصة كما أشرت أن السارد أعلن سكوت شهرزاد عن الكلام المباح وهي سمة تنبئ بنهاية المتن الحكائي... ولكنها في الحقيقة ستفتح شهية القص في المتن الروائي.

¹ عز الدين جلاوي ، سراق الحلم والفجيرة ، ص 53.

² سورة الكهف — الآية 94 .

أمّا عن كليلة ودمنة فقد استعار منها الروائي شخصها الحيوانية مثل الغراب والفأر فنجد السارد يقول : " وانتشى الغراب فمدّ رجليه الأعوجين ، ومدّ قامته إلى الخلف مستندا ذراعيه وقد رسمت الكبرياء على وجهه لوحة مشوهة ... وحين شرفه الغبار وتسلسل فاتحا مناخيره أشار بمخالبه أن اسكتوا وكأنما قطع عنهم الكهرباء فسكتوا دفعة واحدة "¹ وهذا ابن المقفع يقول على لسان الغراب أيضا : " قال الغراب : قد عزمت أن أذهب اليوم إلى الأسود إذ نام ، فأنقر عينيه ، فأفأهما ، لعلي أستريح منه "² ، كما أن هناك سمة مشتركة بين المتبين هي وجود الشيخ المجدوب الذي يتقمص دور الشخص الورع الذي يقدم الحلول السحرية الحكيمة للبطل الشاهد في رواية سرادق الحلم والفجيعة ، وجاء في وصفه " وأبلغ الروايات وأقربها إلى المنطق والعقل أن الشيخ الحكيم نسي أن الشياطين من نار وأن الكيس من خيش وأن النار تبتلع الخيش ... "³ يقابله وجود الشيخ الناسك الذي يُصوّرُ على أنه حكيم وورع أوتي الحكمة في قصة كليلة ودمنة لقوله : " قال الغراب : (زعموا أن ناسكا اشترى عريضا ضخما ليجعله قربانا ، فانطلق به يقوده فبصر به قوم من المكرة فأتمروا بينهم أن يأخذوه من الناسك ، فعرض له أحدهم فقال له : أيها الناسك ، ما هذا الكلب الذي معك ؟ ثم عرض له الآخر فقال لصاحبه : ما هذا الناسك ، لأن الناسك لا يقود كلبا " ⁴.

إن لكل متن دواع جعلته يوظف الحيوانات كشخص فاعلة في كلا النصين، فالأول كان لأغراض فنية وإحيائية للتراث السردية والثاني الذي هو الأصل فرض عليه الوضع السياسي السائد آنذاك تشفير هويات شخص نصه ، ليمرر رسائله المعارضة للحكم آنذاك.

¹ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيعة ، ص 15 .

² عبد الله بن المقفع ، كليلة ودمنة ، ترجمة، تحقيق :إبراهيم شمس الدين ،مؤسسة النور للطبوعات ص 40 .

³ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيعة ، ص 62 .

⁴ عبد الله بن المقفع ، كليلة ودمنة ، ص 76 .

تناصت الرواية مع خطب شهيرة في تاريخ الأدب العربي نذكر منها خطبة طارق بن زياد في قول الغراب : " يا ... الأخذان ... منقاري خلفكم ، ومخالبي أمامكم ، وحذري بكم محيط ، وليس لكم والله إلا بطني ، به تحتمون وإليه تعودون ، وحول كعبته تطوفون .. إنه الغراب ، وأنه باسمي العظيم"¹، وكذلك تقاطعت الرواية مع خطبة الحجاج بن يوسف الثقفي التي جاءت على لسان الغراب أيضا ، وفيها تهديد ووعيد بعدم المروق عن السلطان حيث يقول : " وإني أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها ... وإن للشيطان طيفا وإن للسلطان سيفا ، ... والله ما أمرت أحدكم أن يدخل من هذا البلعوم (وفتح فاه) فدخل في غيره لأجزن رأسه"² ، وفي هذا دلالة على الحزم والقمع التي تعيشه المدينة جرّاء بطش الغراب و أتباعه.

الحديث الشريف حاضرا في المتن الروائي حيث استعمله بطريقة عكسية ليصف الغراب ودمامة خُلِّقه وخلقته في قوله " والغراب نسيت أن أحدثكم عنه ... هو مخلوق متميز فريد من نوعه نحيف طويل صغير الرأس معروق الأصابع ركبت فيه كل أشكال وأنواع الدمامات ... كل من يراه يعترف أن لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر مثله على بال .."³ أما في توظيفه للمرة الثانية فقد جاء متوافقا مع السياق الأصلي للحديث الشرف حيث وصف البطل الشاهد سحر وجمال الحبيبة نون في محاولة لتشبيهها بالجنّة كما ورد في المتن الأصلي فيقول:

"هي أعظم ما درج على الأرض ...

أعظم ما سرى في الماء ...

¹ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 29 .

² المصدر نفسه ، ص 29 .

³ المصدر نفسه ، ص 32 .

أعظم ما طار في الهواء ...

هي ابتسامة بريئة على ثغر الصغير ...

دفقة الحب في القلب الكبير ...

دهشة الشوق الغزير

هي مالا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على بال أحد " ¹

وظفت في النص الروائي نصوص ومقولات صوفية فمنها مقولة أبو حيان التوحيدي " الهوى مركبي ... والهدى مطلبي ... فلا أنا أنزل عن مركبي ... ولا أنا أصل إلى مطلبي ... أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة ... " ² واستعمل هاته المقولة ليحيلنا إلى الاغتراب الذي عاشه أبو حيان التوحيدي في زمن الفتن ليكون الجو مناسباً للغوص في سحر الحكى ، كما أورد السارد عبارة " إلا هو حاضر في جبته " ³ وهي مقولة " الحلاج " ما في الجبة إلا الله .

إن إضفاء الأجواء الصوفية في دهاليز النص يعطي للنص أبعاداً سريرية توسع شريحة القراء ، كل حسب تأويلاته.

كما يدغدغ السارد حواسنا الطفولية بأن أدرج بعض من القصص الشعبية التي تحكيها الجدات عند السمر للصغار حتى يأخذهم النوم عبر النموذج قصة "فلة والأقزام السبعة" ، ليأتي الكلام في الرواية على لسان المدينة المومس لتتقمص في مقولها تكبر وعجب زوجة أب فلة بجمالها عبر مشهد المرأة وذلك في قول السارد " مراتي يا

¹ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 44 .

² المصدر نفسه ، ص 07 .

³ المصدر نفسه ، ص 18 .

مرآتي من هي أجمل الجميلات؟؟ وأجابتها صفحة القمر صمتا ... سخرية ... هزء تكبرا ... تعاليا ... فلما اشتد حنق المدينة أدركها ليل القنوط سكتت عن الكلام المباح و أوحى إلى العجائز أن شوهن موحيا القمر "1 ويقابلها في النص الأصلي وقفت المرأة قبال المرأة يوما وسألتها : من هي أجمل سيدة بين سيدات هذه البلاد ؟ لم تصدق أذنيها عندما سمعت الجواب الآتي : أيتها الملكة إنك جميلة جدا ولكنني يجب أن أقول الحقيقة ، أقسم أن فلة لم تمت ، وهي لا تزال حية في بيت صغير بعيد ، قائم فوق تله ، ومع أنك أيتها الملكة جميلة حقا فإن جمال تلك الفتاة الفائق يجعلها أكثر جمالا 2 ربط الكاتب بين غيرة المدينة المومس من القمر - والذي ارتبط في العرف الاجتماعي بقمّة الجمال كأن يقول في وصف بهاء المرأة أنت كالبدنر في تمامه - وغيره الملكة من جمال فلة.

كما أورد الروائي بيتا من الشعر لأبي تمام :

"نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحب إلا للحبيب الأول"3

كما استعمل الروائي مقولة شعبية تدوالها مناصروا أحد الأحزاب السياسية المحلة ، تمثلت في " فيها تحيا وفيها تموت ... وعليها تحيا وعليها تموت وفي سبيلها نقاتل فتقتل كان ذلك أمرا مقضيا "4 والأصل في هذه المقولة هو : عليها نحيا وعليها نموت ، وفي سبيلها نجاهد وعليها نلقى الله ... كما في نفس السياق ولكن على صعيد الرواية فقد تناسل الراوي مع المجموعة القصصية وقع الأحذية الخشنة من خلال عنوان أحد

¹ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 54 .

² ينظر الرابط: <http://www.nwwar.net/vb/archive>.

³ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 107 .

⁴ المصدر نفسه ، ص 56 .

الفصول الرواية " هولالكو والأحذية الخشنة " ¹ وكذا في مواقع أخرى مثل : " وهما يقدمان شرف المدينة للأحذية الخشنة التي جاءت على حين غرة من الجميع ودخلت المدينة دون خوف أو وجل وضربت على أرضها ضربات التحدي الأكبر ... " ²

نهل السارد من متون عدّة طعم بها نصّه محاولاً عبر مغامرة التجريب السردى الجريء الذي يرنو إلى ربط علاقة صحيحة بالواقع عبر تخييله لأن كثافة وجع الواقع وضبابية الصورة بالنسبة للقارئ تتطلب نصّاً مجنوناً يخرج عن أعراف الكتابة السائدة محاولاً عقلة الواقع عبر قراءة متأنية له من مختلف الزوايا اللغوية والتاريخية ... كل هذا في سبيل الإمساك بسرّاب الإشكاليات التي تتزامن مع الإنسان المعاصر.

¹ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 65 .

² المصدر نفسه ، ص 66 .

3. مستويات التناس :

كل مبدع يشرب من معين غيره ثقافيا لحظة تكوين رؤيته الإبداعية للأشياء ، ولكي يعترف لغيره ممّن سبقوه بالإبداع ، قد يورد إراديا أو العكس بعضا من النصوص المثلّى التي علقت في جدران ذاكرته وخياله والتي قطعاً شكلت عالمه الإبداعي وألهبت موهبته ، كل ذلك في محاولة منه لبلوغ مرتبة إبداعية قد تقترن بجمالية نص معين ، ولذلك فإن النصوص أو مقتطفات منها التي تزور أعماله الإبداعية قد يقتطفها دون أن يلمسها ، ربّما في محاولة منه للمحافظة عليها كزهرة مخافة الذبول ، وقد يأخذ هذا المبدع مقطعا نصيا ويزرعه في تربته ويرعاه لينتج نسا آخر أكثر جمالا ونضجا ... ولعل ديدن المبدع هو الطمع في الاقتراب من الكمال الفني ...

استضافت الرواية عدّة نصوص أو نتف نصوص خارجية ، عبر نقل حرفي أو جزئي مع شيء من اللمسة الفنية التي يضيفها المبدع على المتون الأصلية ، فجاء على شاكلة النقل الحرفي " الإجتراح " قول الراوي في فاتحة الرواية للتوحيدي " الهوى مركبي ... والهدى مطلبي ... فلا أنا أنزل من مركبي ... ولا أنا أصل إلى مطلبي ... أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة " ¹ ، فهذه العبارة وردت في المتن الأصلي بنقل حرفي دون تصرّف ، أيضا في هذا النوع قول السارد : " لا علم لنا إلا ما علمتنا " ² ، ويقابلها في القرآن حرفيا قوله تعالى ﴿ قَالُوا سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا

¹ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 07 .

⁻ أبو حيان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، ص 175 .

² عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 19 .

عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنْتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ ﴿١﴾ ، ورد في قول السارد : " واضرب بعصاك الحجر " ² ،
 ويطابقها في القرآن ﴿وَإِذِ اسْتَسْقَى مُوسَى لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانْفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا
 قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَشْرِبُهُمْ كُؤُومًا وَاشْرَبُوا مِنْ رِزْقِ اللَّهِ وَلَا تَعْتَوْا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ ﴿٣﴾ ، ورد أيضا في قوله "
 كأنه حمر مستنفرة " ⁴ يناظرها في القرآن الكريم ﴿كَأَنَّهُمْ حُمُرٌ مُسْتَنْفِرَةٌ ﴿٥﴾ ، و " زيتونة لا
 شرقية ولا غربية ... " ⁶ وفي القرآن ﴿... زَيْتُونَةٍ شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ
 نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ ﴿٧﴾ كما ورد في
 الرواية " والعاديات ضبحا فالموريات قدحا فالمغيرات صبحا فأثرن به نقعا فوسطن به
 جمعا " ⁸ وما ورد في القرآن: ﴿وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا ﴿١﴾ ﴿فَالْمُورِيَّاتِ قَدْحًا ﴿٢﴾ ﴿فَالْمُغِيرَاتِ
 صُبْحًا ﴿٣﴾ ﴿فَأَثَرُنَّ بِهِنَاقٍ ﴿٤﴾ ﴿فَوْسَطُنَّ بِهِنَاقٍ ﴿٥﴾ ﴿٥﴾ ﴿٦﴾ ﴿٧﴾ ﴿٨﴾ ﴿٩﴾ .

¹ سورة البقرة — الآية 32 .

² عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 49.

³ سورة البقرة — الآية 60 .

⁴ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 57 .

⁵ سورة المدثر — الآية 50 .

⁶ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 64.

⁷ سورة النور — الآية 35 .

⁸ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 64.

⁹ سورة العاديات — الآيات 1 -2-3-4-5 .

أيضا الاجترار في " وجدنا آباءنا على ملة وإنا على آثارهم لمهتدون مقتدون ..."¹ ، وفي القرآن الكريم: ﴿بَلْ قَالُوا إِنَّا وَجَدْنَا آبَاءَنَا عَلَىٰ أُمَّةٍ وَإِنَّا عَلَىٰ آثَارِهِم مُّهْتَدُونَ﴾² حيث استبدل الكاتب من المتن الأصلي إلا كلمة أمة بكلمة " ملة " ، وأيضا " فأمها هاوية وما أدراك ما هيه نار حاميه "³ وقوله تعالى: ﴿فَأُمُّهُ هَاوِيَةٌ﴾⁹ وَمَا أَدْرَاكَ مَا هِيَةٌ ﴿10﴾ نَارُ حَامِيَةٍ ﴿11﴾⁴ .

أما على صعيد النصوص الأخرى فقد حدث اجترار مع نصوص أخرى في قول أبي تمام :

"نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحب إلا للحبيب الأول"⁵

هذا بالنسبة لبعض مستويات الاجترار التي استعملتها الرواية ، أما عن المستوى الامتصاصي والذي يعتبر أرقى من المستوى الأول حيث يعيد الكاتب صوغ التناصات وفق ما يخدم النص ، فقد ورد منه الكثير نذكر على سبيل المثال : استعمال الغراب في هذه الرواية في دور السيد الأمر النهائي واستعماله في كليلة ودمنة في مرتبة عادية إذ محكوم وليس حاكم.

وفي قول الراوي " في جيدها حبل من شفق "⁶ عن المدينة المومس ، ليقول الله

¹ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 72 .

² سورة الزخرف — الآية 22 .

³ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 58 .

⁴ سورة الفارعة الآيات 9 -10- 11 .

⁵ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 107 .

⁶ المصدر نفسه ، ص 18 .

جلا وعلا عن زوجة أبي لهب ﴿ فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ ﴾¹.

وعلى الصعيد النصوص الأخرى قول الراوي : " يا غرباء العالم اتحدوا "² في إشارة إلى مقولة لينين " يا عمال العالم اتحدوا " كما أنه يوجد مستوى حوارى حسب ما ورد وذلك في ذوبان الرمز " الأحذية الخشنة " ورمز " هولاکو " في عنوان من عناوين الفصول ، ليربط لنا السارد الكناية التي وردت في العبارة الأحذية الخشنة المتزامنة مع هذا العصر وشخصية هولاکو وما ترمز إليه من بطش ودمار وتاريخ دموي ، إذ أن هناك حوارية تناسية تاريخية جمعت بين ماضٍ سحيق وزمنٍ آني وهذا ما جعل العنوان يتسم بالشعرية. حاولت في هذا العنصر أن أختصر بعض الشيء في التشريح كي لا أقع في تكرار النصوص المتقاطعة ، والرتابة التي يفرضها الإطناب عبر تكرار نفس المتون ونفس الموازنات والمقاربات.

¹ سورة المسد — الآية 5 .

² عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 11 .

4. آليات التناس

أ- آليات التمطيط :

يسهم استعمال آلية التمطيط والإيجاز بتقنيتهما في إدهاش القارئ وشدهه وذلك عبر لعب المبدع في نصه بتحريك الحروف وتقاطعها وكذا استعمال مترادفات بشكل متتابع ، وصور استعارية تثبت في أشياء الراوية الحياة ... كما يساهم الحذف والإيجاز والاقتصاد اللغوي في ضغط لغة النص وتكثيفها؛ مما يفتح للقارئ من خلال كل هذا جمالية التأويل والتلقي.

وظف الروائي في نصّه آلية " الأناكرام " وتمثل ذلك في الجناس بالقلب بين كلمتي " لعن و نعل " في قوله " صاح لعن أقصد نعل ... " ¹ ، لقد وُلد الكاتب هنا دلالة جديدة ، ضمنية تشي للقارئ الفطن أن السيّد لعن ملعون من قبل السارد وأهل المدينة.

"مثلت عبارة " المدينة المومس " وهي شخصية مرادفة للموت والانهييار مدينة منفصلة عن عالم الإنسان ، كل شيء فيها موت وخراب ودمار " ² تدور فيها وحولها الأحداث - مفتاح الراوية ومحوريتها فقد ساحت تسميتها جلّ أزقة النص تقريبا ولعل الشاهد هنا هو قول الروائي " والمدينة المومس " * تتهادى أمامي في ثوبها الشفاف يتصافح ثدياها ... وطباتها ... وتتعالى ضحكتها الهستيرية " ³ ، كما شكلت جملة " تتهادى أمامي في ثوبها الشفاف يتصافحثدياها ... وطباتها ... وتتعالى ضحكتها الهستيرية " لازمة نثرية تكررت كلما ذكر الراوي المدينة المومس ليبين للقارئ مدى فظاعة المأل الشنيع و الوسخ الذي تسلق جسد وفكر المدينة.

¹ عز الدين جلاوي ، سراق الحلم والفجيرة ، ص 15.

² عبد الحميد هيمة ، علامات في الإبداع الجزائري ، " دراسات نقدية " رابطة أهل القلم ، ج1 ، ط2 ، 2006 ، ص 109 .

* وردت في الراوية 31 مرة.

³ عز الدين جلاوي ، سراق الحلم والفجيرة ، ص 14 .

كما شكلت المدينة بمفهومها الواسع متفلسا للراوي كي يبث فيها حرقة نتيجة المسخ الذي حلّ بالعباد والمكان فنجدّه يستجد بالصور البيانية وعلى رأسها الاستعارات المكنية كقوله: " جدران تهاوت على القلب المعنى " ¹ و " ألتهم السلم " ² و " دمك الذي ما زال يتسلق عروقتك " ³

شكلت بنية التكرار رافدا خدم النص الروائي ووثق لمعاينة وسرع من إيقاعه ، فقد ورد في هذا الشأن : " سوحب سوحب

ربي وربّ الغراب والرّنس والغيب

رب اللظام واللكام والشيهب

سوحب سوحب

رب الجفاء والجفاف ...

رب العجاف والرجاف ...

سوحب ... سوحب ... " ⁴

فكلمة سوحب تكررت مرتين في هذا المقطع وكلمة " ربّ " كذلك مرتين ، والملاحظ على البنية الدلالية لهذا المقطع أنه لا لغة فيها حيث يعود بنا الراوي إلى سحر ودهشة ، "سجع الكهان " * الفنية المليء بالغريب من اللفظ والإيقاع الكهنوتي ،

¹ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 10.

² المصدر نفسه ، ص 11 .

³ المصدر نفسه ، ص 20.

⁴ المصدر نفسه ، ص 17 .

* سجع الكهان : ضرب خاص من الخطابة عرف في الجاهلية وانقرض في الغسلام ، ففي سجعهم نلاحظ عدد القوافي المكررة أكثر والغموض أعم والتكلف ظاهر ، أما الكهان فهم طبقة من الرجال كانوا في العصر الجاهلي يشتغلون الوظائف الدينية الوثنية في أماكن العبادات وبيوت الآلهة ، وكان يطلق على أحدهم الكاهن منهم أكثر بن صيفي ، والمأمور الحارثي ومن النساء : وزبراء كاهنة بني رثام التي أنذرت قومها بالغارة عليهم فقالت : واللوح الخافق ، والليل الغاسق ، والصبح الشارق ، والنجم الطارق ، والمزن الوادق ، ينظر كتاب : كارل بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، ترجمة وتحقيق : عبد الحليم النجار ، دار المعارف 1998 ، ص 5. ص 358 .

ولعل ما قصده الراوي من كل هذا ، عموما منحى التجريب الذي سارت عليه الرواية وخصوصا إضفاء شيء من هلامية اللحظة الكهنوتية ، على جو النص في سبيل شحذ قدرة التأويل عند القارئ ، كما تكررت عدة ألفاظ وعبارات ومرادفات في المقطع الواحد مثل : " يقال إن أبانا خلق " واحدا منفردا " استوى على الخير كله ونحن " كلنا ... جميعنا ... كافة ... عامة ... قاطبة " فقد ورد التكرار في هذا المقام على شكل مترادفات بين " واحدا " و " متفردا " وفي " كلنا ... جميعا ... عامة ... قاطبة " ¹ والملاحظ عن هذا المقطع هو إمكانية إسقاطه على تقنية أيقونية الكتابة باعتبار تجاوز المرادفات وتتابعها.

استعملت أيضا تقنية أيقونية الكتابة أيضا في المقطع الآتي : " وحملته جماعة فوق الأكتاف وما كاد يعلو فوق فوق حتى تدثر الجميع صمتا ونصبوا آذانهم سمعا ... وانصاتا ... طاعة ... كأنهم في حضرة إله جبار ... قهار ... دمار ... مكار ... " ² الملاحظ تتابع المرادفات " جبار ... قهار ... دمار ... مكار " في محاولة من الكاتب على الإصرار على توصيل المعنى بدلالات متناهية ومتعددة.

أ- آلية الإيجاز :

أما بالنسبة لآلية الإيجاز التي تعتبر ذات مفهوم متحرك يحكمها حسن التأويل الذي يتكئ على عاملين هما غرابة المعنى عن جل القيم السائدة ، وكذا توليد معاني جديدة عبر واقعية الخيال وتخيل الواقع ، وكل هذا يدخل في حيز التجريب الفني الذي يعتبر ملمح الأدب ومكثف المبدع ، والنص والقارئ مع الواقع.

بدا النص الروائي تجريبيا ، محاولا ترويض فوضى المرحلة وضبابية الألم الذين يمر بهما الإنسان المعاصر عبر تداخل للأصوات في المتن ، وكذا تحول - المكان - المدينة إلى شخصية فاعلة ، ومسح الشخص كالمسيد الغراب ونعل والدود ... في محاولة من الروائي تقريب فضاة الصورة السرابية التي تمر بها المدينة إلى مخيال

¹ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجعة ، ص 21 .

² المصدر نفسه ، ص 15 .

القارئ، والملاحظ أن الكاتب "نحا التجريد والفتازيا، بالانطلاق من الواقع المأزوم بغية رصد تناقضاته ولكن بطريقة إيحائية، ضمن هذا الاتجاه الأخير يمكن أن ندرج رواية سرادق الحلم والفجيعة... كما تقترب الرواية من المحكيات الفلسفية وتصورات الفلاسفة حول (المدينة الفاضلة)، لكننا نشهد في هذه الرواية قلبا، فإذا كان الفلاسفة قد تصوروا مدنا جميلة يسود فيها العدل والمساواة فإن عز الدين جلاوي يقدم صورة فانتازية، مخالفة تصور مدينة ممسوخة (مدينة مومس).¹

تتضافر عدّة عوامل لتشكّل فسيفاء النصّ وجماليتّه عبر عدّة مشارب، ينهل منها المبدع حسب ما تقتضيه اللحظة الإبداعية التي يمر بها أثناء التدوين وحسب ثقافة الإلمام بالوضع الراهن والتاريخي للأديب، وليقرر على الورق إستراتيجية تناصية تؤسس قواعد للمتن الجديد من حيث هو كائن جديد سيدخل في معترك الكتب.

¹ : بوشعيب الساوري، رواية السرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوي والتخييل الأسطوري الراهن، ص 447.

للإستراتيجية التناصية في رواية سراق الحلم والفجيرة

في هذا الفصل سأحاول مقارنة تحليل مصادر ومستويات التناص كبعدين للاستراتيجية التناصية، عن طريق تتبع تشعبات البنيات التي شكلت المتن الروائي المنوط بالدراسة، ومحاولة فك شفراتها الفنية.

ورد في اسم هذا الفصل الموسوم بـ - تحليل بنيوي لمصادر ومستويات التناص كبعدين للاستراتيجية التناصية في رواية سراق الحلم و الفجيرة - ومن قبله في عنوان المذكرة - استراتيجية التناص في رواية سراق الحلم والفجيرة - كلمة - إستراتيجية-، هذا المصطلح الذي هو " مشتق أصلاً من الكلمة اليونانية (Strategos) وكانت تعني فن قيادة القوات"¹ ، و يعني حسب مولتكه* : " مجموعة من الوسائل التي تستخدم لإدراك وتحقيق الوصول إلى غرض محدد"²، وفي تعريف آخر هو " فن تنسيق مجموعة المعطيات المتاحة"³.

نستنتج من هذين التعريفين أن مصطلح الاستراتيجية مصاحب لمفهوم القصدية و التخطيط للخوض في غمار عمل ما، وهذا ما يتواءم مع آلية اشتغال الروائي على المتخيل السردي، الذي لم يعد حكياً شفهيًا عفويًا بغرض تجزية الوقت، بل أصبح يحكمه التخطيط المحكم لبناء هندسية النص المراد كتابته، ولكن هذه القصدية لا تنفي حرص الكاتب على إضفاء لمسة فنية على قسامات النص، في محاولة منه الابتعاد على الوقوع في شرك الميكانيكية المملة.

¹ ينظر: كلاوزفيتز ، عن الحرب ، ترجمة سليم شاكور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1997 ، بيروت ص175 ، 245 .

* هيلموت فون مولتكه (بالألمانية: Helmuth von Moltke) قائد بروسي. (26 أكتوبر 1800-24 أبريل 1891). تولى رئاسة أركان الجيش البروسي، قاد الجيش البروسي إلى النصر في معركة كونيغ غراتس König grätz ضد النمساويين في الحرب النمساوية البروسية عام 1866 . ينظر: لويس معلوف، فردينان توتل، المنجد في الأعلام، ص512.

² ادور ميد ايرل ، رواد الإستراتيجية الحديثة ، ترجمة اللواء الركن محمد عبد الفتاح ابراهيم، الجزء الثالث، مكتبة النهضة المصرية، 1956 م ، ص231.

³ J.Larousse, Le Grand La rousse, Ed ,Larousse, Paris, 1970, p.973.

للإستراتيجية التناصية في رواية سراق الحلم والفجيرة

لقد اخترت لدراسة بني التناص منهج بنيوي تكويني نظرا لطبيعة الرواية من الناحية الموضوعاتية (الفجيرة، المدينة المومس..)، وكذا طبيعة عنوان الفصل الذي يجعل من التناص محورا له .

1- الفهم والتفسير : La Compréhension _l'explication

أثناء شروعه في دراسة العمل الأدبي ،ميز غولدمان بين جانبيين من هذه العملية: الفهم والتفسير Compréhension et explication ،حيث يعرف في كتابه " الماركسية و العلوم الإنسانية " الفهم بأنه قضية تتعلق بالانسجام الداخلي للنص ، وهو يفترض أن نتعامل حرفيا مع النص ،كل النص ،ولاشيء غير النص، حيث يُبحث داخل هذا الأخير عن البنية الدلالية الشاملة ¹. فالفهم إذا" هو وصف البنية الدالة لعمل أدبي ما... كما أنه عملية تقتصر على النص الأدبي معزولا عن المؤشرات الخارجية و التي من دون شك تلعب دورا هاما في تكوينه ، أما التفسير فهو دمج لكل منهما -البنية الدالة و العمل الأدبي- في بنية أكثر اتساعا و شمولاً... ² .

الرواية المراد دراستها تحمل في مكوناتها زخما هائلا من التناصات ، التي حاول السارد أن يبثها بوعي فني ؛ لذلك سأدرس في هذا العنصر البنية الداخلية للتناص عبر لغته بتناولها كصياغة وتعبير داخل السياق الاجتماعي و الأيديولوجي ،لأن دراسة اللغة كتركيب يساهم في تجميد اللغة وارتكانها في مرحلة الوصف السانكروني.

لغة التناص في رواية عز الدين جلاوي متعددة الأوجه و الأفعنة، تدوخ القارئ فلا يكاد يلامسها حيناً،فهي كالسراب أو الحلم أحيانا ، يتوسل فيها الكاتب بالأسطوري و الخرافي لكي يضيف على اللحظة القرائية شيئاً من الدهشة ويورط المتلقي للوقوع

¹ ينظر: Lucien Goldman,Marxisme et sciences humaines,p.62.

² بشير تاويريريت، محاضرات في مناهج النقد المعاصر- دراسة في الأصول والملاح و الاشكالات النظرية والتطبيقية،دار الفجر،2006،الجزائر،ص48.

للإستراتيجية التناصية في رواية سرادق الحلم والفجيرة

في نسيج النص المتشعب فمثلا :

" سُوحب سُوحب "

ربي وربّ الغراب والرّنس والغيب

رب اللّظام واللّكام والشهب

سوحب سوحب

رب الجفاء والجفاف ...

رب العجاف والرّجاف ...

سوحب ... سوحب ...¹

هذا المقطع يطّح شعريّة ، ليس لأنّه يشبه الشعر في شكله الخارجى فحسب وإنما الغموض الذى يكتنّفه و الزئبقية التى يشي بها معناه وذلك بـ " تراكيب الكلام الذى بلا معنى، بوضع الكلمة فى تشكيل جديد غير مألوف وغير متوقّع ، بتحرير الكلمة العادية ،باللغة غير العقلانية و التى تولد تأثيرا غير مألوف"²، وكذا تعلق هذا المقطع برائحة البخور والتعويزات التى يلقبها وكل ما له علاقة بالطقوس الدينية والعالم الآخر، ولعل ما يسم هذه المقطوعة بالشعرية هو رجوعها للأصول و المنبع الأول، إذ أن هناك بعض المقولات تُرجع بدايات الشعر إلى سجع الكهان، فهى مقطوعة تحمل فى طياتها روح الشعر بهذا المعنى، كما أنها تستعمل مبدأ الخرق اللغوي عن طريق إدراج كلمات مفرغة من إيلاغية اللغة ، للتأكيد و ضمان أسر القارئ وتخييب أفقه.

لعل أبرز كم تناصي درج فى هذا النص هو التناص القرآني الذى كانت له حصة الأسد من مجموعة التناصات الموجودة فى الرواية ، نذكر منها : مقطع "العجائز و القمر"³ " وراحت عيناى كالأرجوحة تجولان السماء الرحبة أين القمر؟ لا قمر...أين

¹ عز الدين جلاوجي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص 18.

² سليمان نبيل،فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا،ط2، 2000، ص106.

³ عز الدين جلاوجي ،سرادق الحلم والفجيرة،ص52.

للإستراتيجية التناسية في رواية سراق الحلم والفجيرة

القمر؟؟ هاهو يصارع سحابة سوداء تعصره بكلتا يديها... وهاهو وقد تملص منها يبدو مرهقا خافتا أسود الخدين حزينا.

قالوا إن ذلك السواد آثار السحابة السوداء التي أرادت أن تغتاله ففر منها بعد أن كاد يلفظ أنفاسها ولكنها وإن انهزمت فقد تركت آثارها عليه.

وقالوا إن القمر قد عشق المدينة وهام بها حبا وسعى إلى الخلوة بها فلما تم له ذلك راودها عن نفسها أقصد راودته عن نفسه لأنها شبقية فاستعصم وفر فأمسكت به فقدت قميصه من قبل وشهد شاهد من أهلها قال:

— إن قَدَّتْ قميصه من قبل فكذب وكانت من الصادقين... وإن قَدَّتْ قميصه من دبر فصدقت وكان من الكاذبين...

هي كذبت هو صدق... هي صدقت هو كذب" ¹.

يستمر الناص في إدهاش القارئ والزج به في عوالم سردية عميقة عبر لغة مراوغة و مواربة، فلغته تلبس صورة المشهد السردية ، ففي هذا المقطع نجده يستعمل لغة مثقلة بالريبة و الشك في أقواله مثل: " فلما تم له ذلك راودها عن نفسها أقصد راودته عن نفسه لأنها شبقية" ² فهو يستعمل تعدد الأصوات Polyphonie "الذي هو استشهاد بأقوال متلفظين آخرين* ليشيع فتنة سردية داخل النص لتدويخ المتلقي مثلما أشاعت زليخة امرأة عزيز مصر الفتنة داخل البنية المجتمعية آنذاك بمرادتها النبي يوسف عن نفسه وخير شاهد على هذا ما ورد في القرآن الكريم ﴿وَرَاودَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا

عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ ﴾ ³ وما يؤكد

¹ المصدر السابق، ص52.

² عز الدين جلاوي ،سراق الحلم والفجيرة، ص52 .

* دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتين، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2008، ص100.

³ سورة يوسف- الآية 23.

للإستراتيجية التناصية في رواية سراق الحلم والفجيرة

إصرار الكاتب على تقنية تعدد الأصوات قوله في بداية المقطع "هاهو يصارع سحابة سوداء تعصره بكتا يديها... وهاهو وقد تملص منها يبدو مرهقا خافتا أسود الخدين حزينا.

وفي مقطع آخر ينتقل العذاب بالقمر من شر السحابة إلى غواية المدينة له في قول الكاتب: " وقالوا إن القمر قد عشق المدينة وهام بها حبا وسعى إلى الخلوة بها فلما تم له ذلك راودها عن نفسها أقصد راودته عن نفسه لأنها شبقية فاستعصم وفر فأمسكت به فقدت قميصه من قبل وشهد شاهد من أهلها"¹.

لم يكتف الروائي بتحميل تناص هذا المقطع كل هذه الدلالات بل تعداه إلى استعمال التمثيل وإلباس لغته أقنعة زادت من جمالية اللغة وذلك عندما استعمل الانزياح بالاستعاضة عن صورة يوسف بصورة القمر الذي يمثل في ذاكرة القارئ كل الجمال والسمو والصفاء والبياض ودنوه من السماء، أي أنه قريب من كل ما هو غيبي وذكر محنته مع السحاب الأسود في إشارة إلى محنة يوسف مع زليخة، ولعل الرابط بين هذه الأخيرة والسحاب هي الخصوبة بحيث أن السحاب يعني بشارة الماء وخصوبة الأرض و زليخة تعني الأنثى التي تولد منها الحياة ولكنها سحابة سوداء ملوثة، أي فاسدة الأخلاق وكذا نذير شؤم.

تبدو هذه اللوحة المجازية موفقة بعض الشيء ، ولكن الكاتب بالغ لما قارن سمو السحابة بسمو القمر (يوسف و زليخة) وإن كان سمو هذه الأخيرة في الأرض فقط ولكن لا يتعدى ذلك ، إذ لا يجوز رفعها إلى مقام الأنبياء خاصة أن وجه المقارنة تم في فضاء السماء .

ومجمل القول هنا محاولة الكاتب تبين مدى اغتراب المثقف ومحنته مع كل الموجودات (المدينة المومس ، السحاب، لعن ، الأخدان، الدود.....).

¹ عز الدين جلاوي، سراق الحلم والفجيرة، ص52 .

للإستراتيجية التناصية في رواية سرادق الحلم والفجيعة

لقد رفع الكاتب المثقف المبدع إلى مقام الأنبياء في رساليته لإنارة العقول بترسيخ القيم التي تساعد الإنسان على تحرير عقله من كل الأفكار فاسدة .
 مثال آخر أسوقه عن قصة السامري و العجل في : "وهل هناك أعظم من إله نصنعه بأيدينا... ننحته بأظفارنا... ننفخ فيه من أرواحنا؟؟؟ولقد سماه لعن السارمي ولكني استقبحت هذا الاسم الشنيع، واخترت له اسما رائعا... إنه قبحون...قبحون العظيم... وتسعر الخواء عواء عَمَّهَا... طنينا فارضا... فرحا صابئا... وأطل عليهم رهط يحملون هيكلًا من خشب مسندة... نصبوه أمام المبوله فهرع إليه الجميع يغرفون من طمي المبوله ويلصقون بالهيكل، وما هي إلا ساعات حتى كان النصب شامخا...إلها جسدا له أنين...نعيق... جئير..."¹.

استعمل الروائي في هذا الجزء تقنية المسخ الكافكوي نسبة إلى كافكا*، حيث سرّب بلغته الموحية فضاة الأفكار المقرفة التي طالت عقول المجتمع بسبب ما يدعو إليه لعن السارمي،حتى أنّ هذا الخلط في الأفكار ينعكس في لفظة السارمي التي أصلها السامري ليبين مدى التعفن والوباء الفكري الذين طالا كل شيء يلّمسه لعن السارمي . وتستمر السخرية وذلك في : "ولقد سماه لعن السارمي ولكني استقبحت هذا الاسم الشنيع، واخترت له اسما رائعا... إنه قبحون...قبحون العظيم..."²، إن هذا المقطع يحيلنا على مدى تفشي الرداءة في الأفكار و التسميات من سيء إلى أسوء، إذ كيف ننقل من تسمية لعن السارمي التي هي في الأصل تسمية تشي باللعنة و سوء الطالع إلى اسم قبحون التي هي أشد فضاة لأنها ترمز لكل شيء

¹ المصدر السابق،ص16 .

* فرانتز كافكا Kafka: كاتب تشيكي. ولد في براغ، وكتب بالألمانية، يعد رائد الكتابة الكابوسية، له: الدعوى، القصر، المسخ،، يعرض في كتبه تفاهة الحياة سخريتها. ينظر: لويس معلوف، فردينان توتل، المنجد في الأعلام، ص427.

² عز الدين جلاوي، سرادق الحلم والفجيعة،ص16 .

للإستراتيجية التناسية في رواية سراق الحلم والفجيرة

قبيح حتى لكأن هذه الشخصية تتبنى فلسفة عبثية للقبح في حياتها، ولكن هيهات من ذلك إذ أن بعض من تبنى هذا الإتجاه ، وجد في القبح جمالية ، ولكن المثال المنوط بالدرس هو القبح الذي يطابق العفونة خاصة عندما يقترن هذا المثال برائحة البول و كل الأشياء المقرفة وذلك في قول الكاتب " وأطل عليهم رهط يحملون هيكل من خشب مسندة... نصبوه أمام المبولة فهرع إليه الجميع يغرفون من طمي المبولة ويلصقون بالهيكل، وما هي إلا ساعات حتى كان النصب شامخا...إلها جسدا له أنين...نعيق... جئير..."¹.

هذه اللغة صادمة جارحة ومحرجة لكل نفس ذات فطرة سليمة، تحب الطهر بمعانية السطحية و العميقة ، إذ أن الكاتب رصد من خلالها مدى عفونة الوضع و تآزمه واختلاط الحابل بالنابل على جميع الصعد.

لغة التناس القرآني، كانت عودة للتراث اللغوي الأصيل ، عبر النهل من دلالات هذا المتن الخالد-القرآن الكريم- خلود الرسالة المحمدية،فهو بذلك يرسخ بالقياس "فرضية - نورثروب فراي- في كتابه -تشریح النقد - التي ترى بأن الإنجيل يشكل القانون الأكبر للأدب الغربي.فهل يكون القرآن بدوره قانونا أكبر للأدب العربي الإسلامي على مستوى التأثير المقصود وكذا على مستوى العلامات و الرموز و الأساليب و رؤية الكون المضمرة في لا وعيه النصي؟" .² إن هذا التساؤل مشروع وذو وعي عميق بدلائلية اللغة المقدسة في تشكيل الفكر الإنساني وتهذيبه نحو الأفضل، لذلك نجد التناس القرآني في هذا النص يعبر بشيء من التجريب وخرق المؤلف

¹ المصدر السابق،ص16 .

² ينظر : أحمد فرشوخ،جمالية المقاومة ،طرائق اشتغال الأدب الشعبي في سراق الحلم و الفجيرة ، ضمن كتاب

سلطان النص، المرجع السابق،ص215.

للإستراتيجية التناسية في رواية سرادق الحلم والفجيرة

و تنسب إبلاغية اللغة حيث أن هذه الاخيرة تصبح حمالة أوجه وذلك ما يعكس التوتر النفسي في النص جراء ما يتصادم في الحياة الاجتماعية من أفكار وكذا سرعة التدفق المعرفي الهائل ،جاء تطور منظومة الحياة و متطلباتها وتشعباتها ،لذلك وجب استحداث لغة قلقة تنفجر عندما يجسها كل قارئ حتى تلامس الإرتباطات التشعبية لبنية القلق الإنساني المعاصر ، الذي يتشياً أحيانا وأخرى يصبح افتراضيا وأحيانا بينهما ، فكان من التناس أن يصطبغ بعمق التجربة الانسانية المعاصرة.

استرعت اهتمامي مقولة ذات مستوى امتصاصي " يا غرباء العالم اتحدوا"¹ مع - يا عمال العالم اتحدوا- ، حيث يستمر الكاتب في البوح بلغة فيها الكثير من الغربة والغرابة و إقصاء الذات باستعماله واحدة من أكثر العبارات التي أثرت في الطبقة العاملة في القرن التاسع عشر بزعامة لينين و الذي سبق ذكره في الفصل السابق، حيث أن هذه العبارة تحمل إحياءات كبيرة في مكنوناتها . الشيء الملفت للأنظار هو طلب اتحاد الغرباء ، أراد الكاتب أن يصدنا بهذه العبارة عبر ما أوصى به ، فكيف للغرباء الفرقاء أن يتحدوا ، فكان بالناص يطلب الندى من الصخر ، فهي لغة مُحبّطة ومحبّطة ، ولكن يشوبها شيء من الأمل وذلك تيمنا من الكاتب بنجاح هذه المقولة خاصة إذا عرفنا انتصار هذا الشعار والاتجاه الذي رسخته الثورة البلشفية* على حكم القياصرة في روسيا وأشاعت العدل حسب المنظور الشيوعي.

¹ عز الدين جلاوي ،سرادق الحلم والفجيرة ، ص13.

* هي ثورة العمال التي قامت في روسيا القيصرية سنة 1917، وأطاحت بالقيصر نيكولا الثاني، وانتقل الحكم فيها إلى الحزب البلشفي، وتم على إثرها تأسيس اتحاد الجمهوريات الإشتراكية السوفياتية (U.R.S.S).

J.Larousse, Op. cit, p.1641.

ينظر:

للإستراتيجية التناسية في رواية سراق الحلم والفجيرة

لعل الرابط الدلالي بين الغرباء والعمال هو أن الكاتب أراد للغرباء - والذين هم في هذا المقام يمثلون كل مثقف ومبدع- أن يعلنوا الثورة على التعفن الذي يسود الوضع الراهن وكل ما له علاقة بكل سلطة فاسدة تمنع كل أشكال النور و العلم أن ينفذا إلى العقول و القلوب مثلما كانت انتفاضة البلشفيين على حكم القياصرة.

لغة التناس من خلال هذا المقطع النصي تستضيف الإيديولوجيات بدون عقدة حتى ولو كانت تتسم بالتطرف، وكيف لا يستعمل الكاتب مثل هاته اللغة الصادمة و الفجائية التي تفوح منها رائحة الدم و البارود جراء صراع الأفكار والمذاهب والطبقات، وهي تريد أن تنقل معاناة المبدع في زمن كثر فيه أشباه المثقفين وأصبحت ثقافة الأكل السريع Fast Food في الغذاء كما في الأفكار والأدب الاستعجالي و العلاقات هي الفيصل.

اتكأت الرواية في بناء لغتها التناسية أيضا على عدة مصادر ومستويات أخرى، كان من أبرزها رواية ألف ليلة وليلة، هذا النص الذي هو مجهول الراوي، حيث استلهمت الرواية من بنيته النصية في "و سكنت شهرزاد عن الكلام المباح..."

حين ولى النهار وراح...

حين تتعبن الدامس الطامس وصاح...

حين ضل الزمان و جاح...

قالت دنيازاد أنا أقص عليك حكاية لم يسمعها إنسي ولا جان... ولا طائر ولا حيوان

فيما غبر وفي هذا الزمان...مليئة بالعبر... والعظات الكثر...

وخشيت أن تكون دنيازاد هي المومس الغاوية... الساهيه... اللاهيه... فلم أثق بها

حتى جاءني كليلة ودمنة وكلاهما استعداد لرواية الحكاية عني... وعن حبيبي الحساء

نون...وعن حاء ميم وعن المدينة وما وقع فيها من غرائب وعجائب.

للإستراتيجية التناصية في رواية سراق الحلم والفجيرة

قال: كان يا ما كان في قديم الزمان... وسالف العصر والأوان... كانت مدينة من
أغرب البلدان... عاش فيها خلق ليسوا من بني الجان... ولا الحيوان... ولا
الإنسان... وقعت لهم فيها أحداث أقرب إلى البهتان... يرويها لكم بطلها السيد فلان.¹
يذكرنا سكوت شهرزاد عن الكلام المباح و استلام دنيازاد لرأية الحكي بما قام به
الروائي الجزائري واسيني الأعرج في روايته "رمل الماية" عندما وظف نفس التقنية
وذلك في قوله " كانت دنيازاد تعرف الكثير مما خبأته شهرزاد عن الملك
شهريار، فالأسرار و الأخبار المنسية كانت تأتيها من القلعة و الحقول المسيجة والبراري
و أسوار المدينة و الحيطان الهرمة التي كانت تدفع السواحل الرومانية.... دنيازاد تفاحة
الكتب الممنوعة و لبؤة المدن الشرسة ، كانت تعرف السر الوهاج قالت : من أين أبدأ
هذا الخوف فالسواد يملأ القلب و المدينة ورؤوس العباد والنسيان يزحف باتجاه القصر
و الوجوه الحاكمة"².

نقطة الالتقاء بين هذين المتنين هو أن كلاهما وظف دنيازاد كمطية لتمديد ليالي
ألف ليلة وليلة وبذلك يفتحان قفل عجائبية السرد في رواية ألف ليلة وليلة، لندخل إلى عالم
حكي متمرّد، بلغة شرسة، تعلن الرّدّة عن كل مستور لتعريه وتطمس لغة الخوف
والخضوع التي دأبت على نثرها شهرزاد في حكاياتها السابقة.

استعمل الكاتب رمز دنيازاد، بأن جعلها تعلن نية تفجير لغة السرد في ما سيأتي
لأنها تتناسب مع طبيعة المرحلة، ولكن الكاتب في ذات الفقرة يلتبس عليه الوضع ليقول:
" وخشيت أن تكون دنيازاد هي المومس الغاوية.. الساهيه... اللاهيه... فلم أثق

¹ عز الدين جلاوي، سراق الحلم والفجيرة، ص126.

² واسيني الأعرج، رمل الماية- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف-، دار كنعان للدراسات و النشر، دمشق، ط

للإستراتيجية التناصية في رواية سرادق الحلم والفجيعة

بها حتى جاعني كليلة ودمنة وكلاهما استعداد لرواية الحكاية عني...¹، تبدو لغة هذه الجملة وكأنها الهذيان الذي يصيب المريض بالحمى أو العطشان الذي يرى السراب ماء، فالكاتب شكّ في أن المدينة المومس تنكرت في زيّ دنيازاد " وخشيت أن تكون دنيازاد هي المومس الغاوية"². ولعل الجديد في هذا الطرح هو استتجاد النص بلغة كليلة ودمنة في قوله "قلم أثق بها حتى جاعني كليلة ودمنة وكلاهما استعداد لرواية الحكاية عني". وذلك إيماناً منه بأن لغة ابن المقفع لغة معبرة جداً، تشخص الوضع وتؤدي وظيفتها الإبلاغية ولا تفضح صاحبها، وهي أكثر رزانة و حكمة و أماناً من لغة الخوف لدى شهرزاد ودينازاد لأنهما خشيتاً بأن يحز شهريار رأسيهما. يلبس الكاتب لغته الزمن والشخوص ببراعة منقطعة النظير، فهو يمزج بخفة نادرة بين لغتي قصة كل من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، بسلاسة ونضج تقني كبيرين، يلعب بخيوط اللغة مع الزمن كما يشتهي ولا أدل على ذلك اختلاف زمن الروائيتين وسياقهما.

إن توريط النص في لغتين ومحاولة تبيينتهما معا هو مغامرة جريئة نحو النزعة التجريبية، إذ أن هناك أسوار اللغة و النباش في جمالياتها وتطويعها لتخدم السياق المعاصر يعد قفزا عن نواميس اللغة المعلبة وجهدا محمودا لفك شفرة قداسة اللغة وتمنّعها عن احتواء تشعبات الراهن وهم الإنسان المعاصر.

تلونت لغة التناص بحسب الموقف في الأمثلة المعروضة، فتارة تلبس عباءة الحزن وأحيانا تنفجر وتغرق كل الموجودات حولها في دوامة من دم بطعم البارود و صدئ سيوف مثلمة أنهكها حز الرؤوس في قوله " لقد انطلقت رصاصة من

¹ عز الدين جلاوي، سرادق الحلم والفجيعة، ص126.

² المصدر نفسه، ص126.

للإستراتيجية التناسية في رواية سرادق الحلم والفجيعة

رشاش الغراب فأصابت من الغراب مقتلا وهرع الجميع إليه حيث جروه قرب المبولة
القدرة...

معذرة لقد زعزعتني الصدمة... فأصابت من الهدهد* مقتلا.

كان حيا لقد أصيب في ذراعه الأيمن ورغم غور الجرح وتدفق الدم الأحمر القاني إلا

أن الهدهد مازال يصيح :

- للكعبة رب يحميها...

وزم الغراب والسيد لعن فمه بقوة وراحا يجرانه بعنف حتى يجرحانه بمخالبهما

ولم يكن يصل سمعي إلا كلمة:

الطوفان¹

لم يكتف الكاتب بإعلان نية تخريب لغة القارئ الجاهزة، بل تعدّاها إلى نسج

دلالات جديدة لأغلب التناسات الموجودة، ففي هذا المثال نجد أن الغراب والسيد لعن
حاولا اغتيال الهدهد الذي ارتبط اسمه بصوت الحق وكل صوت حر، الهدهد الذي كان

مُخبر النبي سليمان عليه السلام عن عرش الملكة سبأ في ما ورد في القرآن ﴿فَمَكَثَ

غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطْتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنِيَّائِينَ ﴿22﴾ إِنِّي وَجَدْتُ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ

شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ ﴿23﴾ * " وها هو في الرواية يصبح موضوع خبر و ليس مُخبر،

هذا النبأ المفجع الذي بثته الرواية هو ما أصبح يمس اليومي في حياة الإنسان

* ﴿وَتَقَدَّ الطَّيْرُ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدْهَدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ﴾ سورة النمل - الآية 20.

¹ عز الدين جلاوي، سرادق الحلم والفجيعة، ص89.

* سورة النمل، الآيتان-23،22.

للإستراتيجية التناسلية في رواية سراق الحلم والفجيرة

المعاصر، فالآن أنت تطالع أخبار القتل في وسائل الإعلام وغدا ربما تلتهمك أسطر خبر مفع في جريدة أو يتصدر خبر نعيك نشرة تلفزيونية.

إن من عواقب تكميم كل كلمة تريد أن تنتثر شيئاً من النور في ظلمات أي مجتمع هو طوفان العنف الفكري و الجسدي الذي لا يبق ولا يذر . مصداقاً لقول الله تعالى: ﴿... وَالْفِتْنَةُ أَكْبَرُ مِنَ الْقَتْلِ وَلَا يَرَاوُنَّ يَأْتِلُونَكُمْ حَتَّى يَرُدُّوكُمْ عَنْ دِينِكُمْ إِنِ اسْتَطَاعُوا وَمَنْ يَرْتَدِدْ مِنْكُمْ

عَنْ دِينِهِ فَيَمُتْ وَهُوَ كَافِرٌ فَأُولَئِكَ حَبِطَتْ أَعْمَالُهُمْ فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ وَأُولَئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ ﴾¹.

أحياناً تصحو لغة التناسل على طوفان من الأسئلة في الأمثلة الآتية : " لماذا رحل الجميع وبقيت أنا...؟؟؟ اللعنة علي يوم قررت البقاء فيه لأعاشر هؤلاء الأوغاد الأندال ضيعت حبيبتي نون والأسمر نو العينين العسليتين وعسل النحل ونور الشمس وشذا الزهر وسنان الرمح و...كلهم ذهبوا إلى غير رجعة كلهم طلقوا المدينة ثلاثاً ورموا خلفهم سبع حصيات ليقطعوا كل صلة لهم بها ورحلوا... أين هم الآن؟؟؟الله وحده يعلم أمرهم رحلوا إلى مدن أخرى أجمل وأحسن...سكنوا كهوف الجبال * وأقاموا حياة جميلة هناك... أو غطوا في سبات عميق داخل إحدى الكهوف *... أو لعلم غاصوا في البحر فحملتهم اللجة * إلى الجوهر حيث يكلون...؟"².

¹ سورة البقرة، الآية-217.

* ﴿ أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا ﴾ .سورة الكهف-الآية9.

* ﴿ فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا ﴾ . سورة الكهف-الآية 11 .

* ﴿ قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَنْ سَاقِهَا قَالَ إِنَّهُ صُحُّ مُرَدٍّ مِنْ قَوَارِيرَ قَالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ

رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴾ .سورة النمل الآية- 44 .

² عز الدين جلاوي ،سراق الحلم والفجيرة ،ص56.

للإستراتيجية التناصية في رواية سراق الحلم والفجيعة

نشتم من هذا المقطع قمة الاغتراب في (**ضُيِّعَت** حبيبتي نون والأسمر ذو العينين العسليتين وعسل النحل ونور الشمس وشذا الزهر وسنان الرمح) ، يحن الراوي إلى الزمن الجميل ولا أدل على ذلك أن دلالة الأسماء المذكورة تتضمن العذوبة (عسل النحل شذى الزهر) و التثوق إلى الحرية والانعتاق وإياء الضيم في (نور الشمس، سنان الرمح)، وفي قوله سبع حصيات تذكرنا هذه العبارة برمي الجمرات التي ارتبطت في العقيدة الاسلامية برجم الشيطان ، في إشارة من النص إلى أن هؤلاء قاطعوا بلدانهم و فرّوا من ديارهم وهاجروا بأدمغتهم وطبيبتهم، و وضعوا حلم العودة إلى وطنهم في حقيبة وسافروا إلى الكهوف كفتية الكهف جراء ظلم الأوغاد الأندال مثلما ورد في المتن الروائي.

نلاحظ استعمال الروائي للعدد سبعة في (7 سبعة أشواط) يقابله ستة

1- حبيبتي نون و 2- الأسمر ذو العينين العسليتين و 3- عسل النحل و 4- نور الشمس

5- وشذا الزهر و 6- سنان الرمح و...).

استعمل الراوي لغة **بيضاء** بعد كلمة سنان الرمح في (و...) في إشارة إلى أن هذا البياض هو اسمه المفقود الذي يريد الهجرة ليكمل تعداد الفتية **السبعة في الكهف***، كما أنه في هذا الجزء قال " ذكر الأولون أنهم لا يعرفون متى جاء إلى هذا المكان، ولا لماذا ترك المدينة وصعد إلى هذه القمة؟ ولا لماذا اختار هذه **الصخرة** بالذات دون غيرها من الصخور؟ ولماذا هو يقضي معظم

* يذكرنا هذا بالآية ﴿ وَيَقُولُونَ سُبْحَانَ رَبِّنَا أَلَمْ يَعْلَم بِمَا وَعَدْنَاهُمْ وَإِنَّا لَمُتَّبِعُونَ ﴾ سورة الكهف، الآية-22.

* ﴿ قَالَ أَرَأَيْتَ إِذْ أَوْثَقْنَا إِلَى الصَّخْرَةِ فَإِنِّي نَسِيتُ الْخُوتَ وَمَا أَنسَانِيهُ إِلَّا الشَّيْطَانُ أَنْ أَذْكُرَهُ وَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ عَجَبًا ﴾ .سورة الكهف- الآية 63.

" لم يكلم أحدا ، بل **صعد الصخرة** وجلس عليها ، وكان الأمر معجزة اختفى ، غاب عن الأنظار ..". أمين

معلوف، صخرة طانيوس، ص 310.

للإستراتيجية التناصية في رواية سراق الحلم والفجيرة

أوقاته صامتاً يمسك عصاه* بينما مرة و بيسراه أخرى وبكلتيهما مرات؟ ولكن لماذا يرنو ببصره إلى السماء أبداً؟¹.

يعيد النص مسائلة الأزمنة السحيقة برجوعه إلى الاغتراب ولكن بصفة أخرى، حيث جعل البطل يواجه هذه الفجيرة والنأي عن المجتمع بالتأمل بصمت في السماء مثلما نذر النبي زكريا عليه السلام أن لا يكلم الناس إلا رمزا² .

طفحت تناصات الرواية بزخم كبير من الشعرية، سواء على مستوى الشكل الشعري المبتوث في ثنايا الرواية أو في شعرية لغة السرد و مزج الرموز المتباعدة مع بعض كخلط لغة رواية ألف ليلة وليلة مع لغة كليلة ودمنة وصهر لغة قصة الهدهد مع لغة الطوفان الذي أنبا به النبي نوح قومه.

وظفت الرواية في بنيتها التناصية الكثير من الخروقات و الانزياحات في اللغة والطرح، مما يعكس قلق هذه اللغة في سعيها لتكسير خطية السرد و القفز على قداسة نمذجة اللغة، وخلق فضاء نصي يستوعب التوتر الإنساني المعاصر.

كما طغت على المتن الروائي لغة التناص القرآني، التي وُظفت في بيئة جديدة هي الرواية لتُشحن بدلالات معاصرة، وقد عبرت بفنية عن الراهن المتأزم بلغة منفجرة أحيانا وهادئة تارة أخرى، وغارقة في يم من دموع مرة أخرى....

* ﴿وَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ حَنِيفًا رَأَىٰ مَنَاجِبَ آلِهَتِهِمْ كَمَا كَانَ آبَاءُ آلِهَتِهِمْ كَمَا كَانَ آبَاءُ آلِهَتِهِمْ كَمَا كَانَ آبَاءُ آلِهَتِهِمْ﴾ . سورة النمل - الآية 10.

¹ عز الدين جلاوي، سراق الحلم والفجيرة، ص48.

² ينظر: الخامسة علاوي، شعرية الرواية وهاجس التجريب في سراق الحلم والفجيرة، ضمن كتاب سلطان النص، المرجع السابق، ص17.

* ﴿قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ إِنَّكَ الْأَبْرَارُ لَا تَتَكَلَّمُ النَّاسُ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمَزًا وَآذَكَرْتَكَ كَثِيرًا وَنَسِيتُ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ﴾ . سورة آل عمران، الآية- 41 .

للإستراتيجية التناسية في رواية سراق الحلم والفجيرة

لغة "سراق الحلم و الفجيرة " صحيحة فصيحة ،بل وفنية راقية ... ولعل الترميز و التلميح و الاقتباس أمداوا الرواية عمرا وخلودا وجمالا ونقاء ، وهذا التمويه بالعبارة هو الذي يميز الابداع من الكتابات العارية التي يعتمد أصحابها على التصريح و التفسير ، وهو ما جعل النص يبتعد عن التقريرية القائلة و السطحية الساذجة ، بذلك فقد تحاشى الأسلوب الخطابي المنبري المفضل لدى رجالات السياسة و الدين ..¹.

الظاهر أن الروائي لا يكتب ترفا ولا تزلفا لأي سلطان فهو في رواية سراق الحلم والفجيرة متمرد على جل أعراف الكتابة الروائية كما شاهدنا في الصفحات السابقة، يكتب للتخلص من القهر الذي يعانيه الإنسان جراء فساد المنظومات الاجتماعية و السياسية والاقتصادية و العقائدية ، ولعل هذا ما يميز كتاب أدب هذه الفترة الذين جاءت نصوصهم تقطر دما و فجيرة ، بسبب عشرية التسعينات التي فتحت نار جهنم على الجزائر جراء تعثر المسار الديمقراطي آنذاك وتدخلت المؤسسة العسكرية في إحلال النظام وأعلنت حالة الطوارئ في البلاد ، وأصبحت الريية والخوف و الحذر رفاق الجزائري، اختلط الحابل بالنابل و أصبح أبناء الوطن الواحد يقتتلون ،هذا يسفه هذا والآخر يضع طردا أما بيت جيرانه ليفتحوا الباب عند الصباح فتصافحهم جثة إنهم الذي ذهب ليؤدي الخدمة الوطنية . شبع الموت من الموت ، انقلبت الصورة فأصبحت الجثث هي التي تلاحق المنية. إن هذا الموت البيولوجي ومحاولة إخراس صوت المثقف وغيره إلى الأبد حدا بالكاتب أن يحاول الخروج من هذا الكابوس المرعب طالبا من الكتابة أن تهبه حياة أخرى على صفحات الورق وبين

¹ ينظر: عمر سطايجي، رواية سراق الحلم والفجيرة، الشاهد على اغتيال الوطن؟!، ضمن كتاب سلطان

النص، المرجع السابق، ص402.

للإستراتيجية التناسية في رواية سرادق الحلم والفجيرة

عالم الحروف الذي يشكله كيفما أراد وبالحالة التي يحب أن يغرقه فيها، إذا صناعة الموت والإرهاب، أنتجا كتابات كأنها الوصية الأخيرة التي يحرص الميت بكل صدق أن يكون دقيقا في نقل عالمه الخاص بفجائعه وأماله إلى ورثته فيما بعد. هذه الوصية هي أدب الأزيمة الذي جعل من فلسفة الدم و الكراهية وثقافة السواد والقلق و الاغتراب أعمدة الكتابة لديه، وثار هذا المنحى على.. البيروقراطية و الرشوة و المحسوبية والتسيب والانتهازية و النفاق السياسي .. وقتل حرية المبادرة و الاجتهاد و الابتكار، ومصادرة حق المعارضة والاختلاف...¹.

"لقد شغلت فكرة الصراع من أجل الوجود منذ القدم الفكر الإنساني من "جلجامش" إلى "سيزيف" إلى "العجوز والبحر" إنها الرؤية التي تدفع الإنسان إلى المقاومة والثورة، وعدم الاستسلام للواقع هي الحاجة إلى ممارسة الوجود، ممارسة تتضمن تقدما إلى الأمام بأعظم مجازفة ممكنة"².

راهن أدباء هذه المرحلة على الاستثمار في سوداوية هذه الفترة و دمويتها فكان أن أنتجت هذه الأفلام متخيلا سرديا شدّ إليه أنظار النقاد و الدارسين، خاصة لما توسّل هؤلاء بتطويع التراث الإنساني في نصوصهم وذلك باستعمالهم كل ما يخدم سياقات نصوصهم السردية دون مراعاة للون التراث الذي نهلوا منه معتبرين هذا الأخير تراثا كونيا، ولا أدل على هذا تعامل الروائي عز الدين جلاوجي في سرادق الحلم و الفجيرة مع الواقعية السحرية التي هي في أصولها منتجا أمريكيا لاتينيا،

¹ أحمد منور، ملامح الأدبية -دراسات في الرواية الجزائرية-، دار الساحل للنشر وتوزيع الكتاب، 2008، ص 206.

² جوزيف كونديرا، قلب الظلام، ترجمة سمير بارد، ط1، بيروت، 1998، ص 125 .

للإستراتيجية التناصية في رواية سرادق الحلم والفجيرة

و واسيني الأعرج الذي وظف تاريخ المورسكيين و عودة دون "كيشوت" الحفيد للبحث عن آثار جده "ميغال سيرفانتس"، في سبيل قراءة الوضع الجزائري الراهن آنذاك.

أمّا في مستوى الأسلوب والطرح فقد استفاد عز الدين جلاوجي واسيني الأعرج وغيرهما من تقنية تكبير المنظر والتي تعرف في اللغة السينمائية باللقطة الأمريكية وتعتبر هذه التقنية إحدى أهم خصائص الكتابة الروائية عند أستورياس الذي وظفها بشكل كبير في روايته " السيد الرئيس" و "ناس من ذرة" فيعمد إلى تشويه شخصية الدكتور استرادا بحيث "يبدو مثيرا للاشمئزاز والسخرية"¹، وقد وظف هذان الكاتبان هذه التقنية في وصف الشخصيات التي تمثل السلطة في الرواية فعمدا إلى إبراز عيوبها الخلقية والتركيز على ما يجعل منها موضوعا للتهكم والضحك. فتحوّل الوصف إلى رسم كاريكاتوري ساخر عمّقه تلك التشابيه التي يعمد إليها الراوي عند نقل الصورة، فيقول واصفا "زكي" ممثل السلطة في مقر الأمن المركزي بالجزائر عندما قصده للسؤال عن صديقه الصحفي الاسباني :

"لم يستقبلني زكي إلا على الساعة التاسعة والنصف. كان غارقا في أوراقه، لا تظهر إلا صلته التي كان ينكسر عليها الضوء العمودي النازل من الشفق. لا أفهم لماذا قصيرو القامة يصرون دائما على المكاتب التي تتجاوزهم"². وفي سياق آخر لدى عز الدين جلاوجي يوظف هذه التقنية بكثرة في روايته سرادق الحلم و الفجيرة وذلك عند وصفه لشخصية الغراب: " والغراب نسيت أن أحدثكم عنه...هو مخلوق متميز فريد

¹ حامد أبو أحمد، الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية، مجلة القصة، العدد 104، 2001، ص 53.

² واسيني الأعرج، حارسه الظلال، منشورات الجمل، ط1، 1999، ص109.

للإستراتيجية التناسية في رواية سراق الحلم والفجيرة

من نوعه نحيف طويل صغير الرأس معروق الأصابع ركبت فيه كل أشكال وأنواع الدمامات... كل من يراه يعترف أن لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر مثله على بال... ينتعل حذاءه معكوسا وينكمش فتغوص رقبتة في صدره حتى تتلاشى... ويظهر رأسه صوانا بكماء وُضعت دون مبالاة على كومة من عظام.¹

ناهضت الرواية الجزائرية في أواخر الثمانينات ومنذ بداية التسعينات محاولة محو الذاكرة سواء على مستوى السلط المتداولة أو على مستوى الأنظمة العالمية مثل النظام العالمي الجديد الذي يجعل من العولمة Mondialisation نظاما أمريكيا يجب على كل الدول أن تدخل تحت معطفه ويمتد هذا التأثير ثقافيا واجتماعيا وثقافيا وسياسيا، بحيث يصبح العالم متأمركا بهذا المفهوم ، لذلك كانت الكتابة الروائية عن طريق استلهم التراث الثقافي العربي و العالمي مقاومة إنسانية وثقافية لكل القوى و التيارات التي تحاول تدجين العقول والأفلام . كما أن سؤال الهوية طرح نفسه بشدة فكتب هؤلاء الكتاب عن وطنهم فمنهم من يعيش الغربة في وطنه جراء تدني قيمة الإنسان الذي أمسى بخسا كما الملح و الكبريت اللذان يرمزان للعقم و الدمار،والآخر يحمل وطنه في حقيبة سفر أو يرسم جسرا في لوحته ،ينتظر الربيع حتى يلون هذا الأخير كي يعبر بأمان إلى وطنه الذي ضيعه و الكثير من الأدمغة المهاجرة.

أسئلة كثيرة طرحتها الرواية الجزائرية ،حول تحول مفهوم المدينة أو الوطن من الظهر إلى العفن ومن الوداعة إلى الشراسة، فما هو عز الدين جلاوجي يقول: " مدينتي مبعي كبير ...

وأنا الغريب...أجرع الفرع المرير ...

¹ عز الدين جلاوجي ، سراق الحلم والفجيرة ، ص32.

للإستراتيجية التناصية في رواية سرادق الحلم والفجيعة

أنا الغريب أيها الغرباء...السعداء...التعساء ...

المشردون...الممزقون...البلهاء ...

يا غرباء * الأرض اتحدوا ...

يا غرباء الأرض اتحدوا ...¹.

إن هذا المقطع يعبر بصدق فني كبير عن مدى اغتراب الإنسان و غربته في هذا الحيز الذي من المفروض أنه الأم الرؤوم و اليد الحانية التي تسمح على أبنائها ... استعمل الروائي وغيره الكتابة في هوامش على صفحات الرواية إيماناً منه أنّ الهامش هو الذي يؤكد المتن وإن لم يكن الهامش فلا قيمة للنص ،فالهامش يعطي الشرعية و المصادقية للنص ، وذلك شأن كل الثنائيات فالحاكم لا يمكن أن تكون له الشرعية إلا إذا انتخبته الطبقات الدنيا المهمشة ، إن استعمال الروائي لهذه التقنية هو محاولة لإحقاق عدالة مثالية كان قد تخيلها مذ صيحة الميلاد ... وتستمر المقاومة ضد أي شكل من أشكال الاستلاب بسلطان الكتابة .

أخيراً في محاولة منه لوضع بصمة جينية لأسلوبه و فرادته ينأى عز الدين جلاوجي عن السرديات الكبرى المقترنة بالروايات السياسية السائدة ، مقترنا من سرديات صغيرة تهتم بجماعات صغيرة وهامشية ،لها أثرها القوي في ابتداع وطن مغاير للفهم السياسي التقليدي و المعهود ، لذا فإن اللغة الشعبية و الوجدانية في الرواية إنما تتوخى السخرية من اللغة الشمولية القامعة ، وتقويض ادعاءاتها الزائفة² .

¹ المصدر السابق،ص12.

² ينظر : مقال : أحمد فرشوخ ،جمالية المقاومة ،طرائق اشتغال الأدب الشعبي في سرادق الحلم و الفجيعة ، ضمن

كتاب سلطان النص، المرجع السابق،ص220.

2- رؤية العالم: La vision du monde

يعتبر مصطلح رؤية العالم من أهم المفاهيم التي تقوم عليها البنيوية التكوينية، حيث يحددها غولدمان " إن رؤية العالم هي بالتحديد هذه المجموعة من التطلعات و المشاعر و الآراء التي تضم مجموعة اجتماعية (عادة طبقة اجتماعية)، وتجعلهم في تعارض مع المجموعات الأخرى، فيولد تيار حقيقي لدى مجموعة يحققون جميعا هذا الوعي بطريقة واعية ومنسجمة إلى حدّ ما"¹. إن الرؤية للعالم المرتبطة بطبقة اجتماعية معينة يجعلها تدخل في صراع مع غيرها من الطبقات، وهذا يعني أن لكل طبقة رؤيتها الخاصة للعالم نتيجة ظروف اقتصادية واجتماعية متشابهة... لقد تحدّث غولدمان في معرض حديثه عن البنيوية التكوينية عن طبيعة البنية الذهنية باعتبارها مجال العلاقة بين الحياة الاجتماعية و الابداع الأدبي؟² حيث كشف عنها وقال بأنها "ليست ظواهر فنية، وإنما هي ظواهر اجتماعية". فالأفراد الذين يوجدون في وضعية مماثلة ويقومون بنشاط مشترك هم وحدهم القادرون على إنتاج بنية ذهنية أما الفرد وحده فهو عاجز عن تحقيق ذلك³.

على ضوء تصادم هذه البنى وتواؤمها فإن " غولدمان يعتبر الأدب هو الموقع الجدلي الذي تلتقي عنده عبقرية الفرد بروح الشعب"⁴.

¹ Lucien Goldman, le dieu caché, Gallimard, Paris, 1979, p.26.

² ينظر: صالح ولعة، البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، مقال ضمن مجلة التواصل-دراسات في اللغة والأدب- العدد 8، جامعة باجي مختار، عنابة-الجزائر، جوان، 2001، ص246.

³ Lucien Goldman, le dieu caché, p.29.

⁴ لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، راجع الترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 1، 1984، لبنان، ص113.

للإستراتيجية التناسية في رواية سراق الحلم والفجيرة

إذا فالرؤية للعالم تختلف عن أشكال الوعي البسيطة التي نجدها منتشرة في الواقع الاجتماعي لدى كل الطبقات دون استثناء. فهي درجة من الوعي لا يملكها عامة الناس، بل تجد مجالها عند الصفوة المثقفة وكبار الكتاب و الفلاسفة الذين يستطيعون التنظير للطبقة الاجتماعية التي ينتمون إليها. وقد قدم غولدمان لتحديد خصوصية الرؤية للعالم تمييزاً بين أشكال الوعي المتداولة في الطبقات الاجتماعية، هي الوعي الواقعي و الوعي الممكن¹.

أ- الوعي الواقعي: *Conscience réelle*

الوعي الواقعي موجود على مستوى السلب و ينحصر في مجرد وعي الجماعة بحاضرها، فهو مرتبط بمشكلة هذه الجماعة.

ب- الوعي الممكن: *Conscience Possible*

الوعي الممكن ينشأ عن الوعي الواقعي، ولكنه يتجاوزه ليشكل وعياً بالمستقبل.. فالوعي الممكن مرتبط بالآمال والحلول التي تغير الواقع وتطرح البدائل².
طبعاً إن ثقافة الكاتب وقدرته الكبيرة على ترويض الأداة اللغوية وطول مراسه، كلها مزايا تؤهله إلى التقاط الأسئلة الواقعية المحيرة وتصوير الحالات النفسية القلقة وإثارة القضايا المصيرية للمجموعات البشرية، بحثاً عن أسباب الأزمة، إلا أن ذلك قد لا يكفي للوقوف على الأسباب الحقيقية للأزمة، بل يجب أن تكون لدى المبدع نفاذ البصيرة من حيث معرفته المباشرة للوعي الفعلي للجماعات البشرية³.

¹ ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص 259.

² ينظر: صالح ولعة، البنيوية التكوينية و لوسيان غولدمان، ص 254، 256.

³ ينظر: مخلوف عامر، الرواية والتحوّلات في الجزائر - دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 105.

للإستراتيجية التناصية في رواية سرادق الحلم والفجيعة

رواية سرادق الحلم والفجيعة نص فجائعي يلعب فيه الفانتاستكي و العجائبي و الأسطوري أدوارا بارزة ، حيث لم يكتف الناص بتوظيف الأساطير بل حاول أسطرة الطقس السردي في الرواية ،مما يعطي هذا المتن صبغة الغموض والدهشة لدى كل متلقي .

في النص عدّة طبقات اجتماعية وظّفها الروائي لكي تخدم النسيج السردي للمتخيل المدروس وتحقق رؤية الأديب للعالم وهذا الجدول يشرح تقسيمات الكاتب للمجموعات الاجتماعية في ثنايا الرواية :

طبقة ا1	طبقة ا2	طبقة ا3	طبقة ا4	طبقة ا5
ط.ا.ج مهمشة ومغترية (المبدعون، المتقفون)	ط. ا.ج حاكمة ومتسلطة	ط. ا.ج خادمة ومناصرة للطبقة الحاكمة (وصولية)	ط. ا.ج تمثل التيار الديني المتصوف	طبقة الحيز المانسن (المتآمر-الإيجابي "الحلم")
- الشاهد(البطل) - الغرياء (كل إنسان واعي بقضايا أمته) - الأسمر ذو العينين العسليتين - عسل النحل - نور الشمس - شذى الزهر - سنان الريح - الهدهد	- الغراب - لعن السارمي - قبحون	- نعل - الأخدان - الدود - الثعالب - الفار	-الشيخ المجدوب - الشيخ مولانا	- الحبيبة نون (المدينة الحلم) - المدينة المومس -المبولة

للإستراتيجية التناصية في رواية سراق الحلم والفجيعة

وضعت هذه التقسيمات للطبقات الاجتماعية في الجدول السابق؛ كي يسهل تصنيف المجموعات الاجتماعية و معرفة بنياتها الذهنية .

I - طبقة المهمشين المغتربين في وطنهم(مدينتهم):

تمثل هذه الطبقة فئة المطحونين الذين لفضتهم مدينتهم المومس(وطنهم) وتكرت لهم وأقصتهم ،ذنبهم أنهم أحبوا وطنهم وشيّدوا له في القلب جسرا من العشق الخرافي وعلى قول الروائية أحلام مستغانمي "أن ثمة جسورا ، وأخرى تعبرنا، كتلك المدن التي نسكنها، والأخرى التي تسكننا"¹، هذه الطبقة عانت الولايات جرّاء جهل طبقات بقيمتها وأخرى أرادت تغييبها وكتم صوتها للأبد .

نبدأ بالشاهد البطل ومن معه من الغرباء ، ليعلن اغترابه عن الوطن ومجموعته - سنان الرمح ،شدى الزهر....- الذين هاجروا خارج المدينة المومس وذلك في عنوان " أنا و المدينة" حيث يقول:

"الغربة ملح أجاج ...

وحدي أنا والمدينة ...

تكلت الهوى... تكلت السكنية ...

لا ورد ينمو هاهنا... لا قمر... لا حبيبة ...

لا دفء في القلب الحزين ...

لا ولا شوق... ولا غيث... ولا حلم أمين ...

لا حب يبلسم من حبة القلب الأبين ...

وحدي أنا والظلام ...

¹ أحلام مستغانمي، عابر سرير، دار الآداب، ط6، 2007، ص23.

للإستراتيجية التناصية في رواية سراق الحلم والفجيرة

وجدران تهاوت على القلب المعنى ...

وغبار تئاب يغتال من جواي السلام ...

وحدي أنا والمدينة ...

ثكلت الهوى...ثكلت السكينة ...¹

إن هذا المقطع يعكس بالفعل مدى اغتراب المثقف الذي يتمسك بمدينة مومس تمارس العهر دون حياء² ، بقي وحده بعد أن هاجر أصحابه نحو الكهوف كفتية الكهف وتركوه ، يصارع الغراب وحاشيته الفاسدة... لقد خذله العباد و حتى الأرض (المدينة المومس) تنكرت له ، حيث كلما التفتته حاولت إغواءه بمفاتها البارزة في قوله "المدينة المومس التي ظلت تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف... يتصافح ثدياها... شكوتها... تضرب الأرض بكعبها العالي... تدندن أغنيتها المفضلة..."³، إن هذا الوعي الواقع لهو أشد حيفا و نكرانا لطبقة المثقفين في الوطن حيث أن هذه الفئة هي من تنير كل طرق العلم على قول الشاعر :

ففرز بعلم تعيش حياً به أبدأ الناس موتى وأهل العلم أحياء .

مثال آخر يسوقه الكاتب عندما يتحدث عن البطل الشاهد في حوار مع الشيخ

حين يقول:

"لم لا تخرج إليها تمنعها عني؟ لقد أصبحت أخشاها... أرهاها... أنا أرى في لحظيها

شهيق الشهوة...خوار الشبقية...

¹ عز الدين جلاوي ، سراق الحلم والفجيرة ، ص10.

² المصدر نفسه، ص11.

³ المصدر نفسه، ص21، 22.

للإستراتيجية التناسية في رواية سراق الحلم والفجيرة

ليس لي بها طاقة...أخشى أن تبتلعني...إنها تبتلع الجميع...
كلهم على جسدها المتهدل المتهرئ...يغدون حلزونات لا تحسن إلا التلذذ بالالتصاق...
وأنا أرفض...أكره...أنبذ الالتصاق...
وهي تحب...تهوى...تعشق...تبغي...تريد...تطلب الالتصاق.
أنا وحدي تعشقني...تتعشقني...تغشاني...
هي شيطان...ملعون...مطرود...منبوذ...¹
لقد وقع البطل في تناقض كبير فمن جهة هو متمسك بالمدينة ومن جهة أخرى
أصابه الرهاب من أخلاقها و عهرها.
لقد شهد البطل المثقف تحول المدينة إلى مومس تفتح مفاتها لكل مُريد ،في
قوله:

" إلى متى تفتحين ذراعك للبهاء...؟؟

إلى متى تُرضعين الحمقى والأغبياء...؟؟

إلى متى أيتها المدينة تمارسين العهر جهارا دون حياء..؟

إلى متى تعرش فوق مفاتنك الطحالب...الفئران... والخنافس... تعلي

قصورا...²

فهو هنا مصدوم في هذا المكان الذي لطالما ذكره بالانتماء و الفداء و النقاء
و التضحيات الجسام ، كيف يُمسح هذا المكان(المدينة) ويصبح بهذا الشكل المقرف ،
يضاجعه الغراب و أتباعه جهارا نهارا ، إنّ هذا المنحى يكشف سخط المثقف عن

¹ عز الدين جلاوي ، سراق الحلم والفجيرة ، ص20.

² المصدر نفسه، ص 11.

للإستراتيجية التناصية في رواية سراق الحلم والفجيرة

طبقات الشر(الغراب و أتباعه) الذين يعيشون إلا على أنقاض الجيف و الننانة ، ولا أدل على هذا هو تفضيلهم للوضع المتردي الذي آلت إليه المدينة. يبدو أنهم يقتاتون من مفاتن الوطن المشاع لهم حيث اشتروه بالدينار الرمزي و بالتقسيت المريح وباعوه في سوق النخاسة.

لقد تواطأ أغلبهم ضد الشاهد البطل فكان منه أن التجأ لمناجاة نفسه أحيانا كي يبدد حزنه وكمده على وطن تسيّد فيه أشباه الرجال ، وذلك في قول الكاتب:

" وأنا...وحدي والمدينة... "

مدينتي بقايا الآسن بجوف الغدير ...

مدينتي مبعّى كبير ...

وأنا الغريب...أجرع الفرع المرير ...

أنا الغريب أيها الغرياء...السعداء...التعساء ...

المشردون...الممزقون...البلهاء ...

يا غرياء* الأرض اتحدوا ...

يا غرياء الأرض اتحدوا ...¹

هذا المقطع آسن بالغرابة و الوحدة و الحزن، يمثل النظرة الرمادية للمثقف جراء تسيّد سلطة فاسدة ، كمّمت الأفواه وصادرت النوايا وقتلت كل لحظة إبداعية ما زالت في مهدها ، حاولت بكل ما أوتيت إخراس توهج الحياة في الأقلام والمحابر...

ولا أدل على هذا هو محاولة اغتيال الغراب و أتباعه للهدهد في قول السارد:
"معذرة لقد زعزعتني الصدمة... فأصابت من الهدهد مقتلا.

¹ عز الدين جلاوي ، سراق الحلم والفجيرة ، ص12.

للإستراتيجية التناصية في رواية سراق الحلم والفجيرة

كان حيا لقد أصيب في ذراعه الأيمن ورغم غور الجرح وتدفق الدم الأحمر القاني إلا

أن الهدهد مازال يصيح :

-الكعبة رب يحميها إ...-

وزم الغراب والسيد لعن فمه بقوة وراحا يجرانه بعنف حتى يجرحانه بمخالبهما ولم

يكن يصل سمعي إلا كلمة :

- الطوفان " ¹

إنّ هذا المقطع يدل وبصدق فني كبير بحرص جماعة الغراب لإسكات صوت المتقف الحر الذي يتكلم ويشارك في تظاهرات المجتمع المدني المناهضة وكل الفعاليات التي من شأنها أن تثبت حرية الرأي وتقرير المصير. إن اختيار عز الدين جلاوي للهدهد كرمز للمتقف موفق جدا وذلك للقربنة المشتركة بينه وبين هدهد سليمان اليقظ ، إذا فيقظة المتقف في هذا السياق وإحاطته بهوم الوطن وكتابته في الجرائد و تصريحاته في كل الوسائط السمعية و البصرية هو خطر محقق وإعلان لفضح نوايا ومخططات الغراب وجماعته ، خاصة إذا عرفنا أنّ أغلب التغيرات قادها متقفون ولا أدل على ذلك عصر التنوير الذي شهدته أوروبا بعد حكم طويل في ظلمات الكنيسة التي كانت ضد العلم والثقافة وأعدمَ عدّة مُكتشفين وعلماء لأنهم جاؤوا بفرضيات ونظريات تنافى مع ما يحمله الإنجيل المُحرّف من تفسير خرافي للظواهر الطبيعية و أغلب الموجودات .

إنّ استشرف المتقف للأحداث وفق فكر منير هو قلق دائم لأي سلطة متعفنة، فالغراب و جماعته يقتلون كل حلم... كل مستقبل... كل فعل يفيد الاستشرف.

¹ المصدر السابق، ص 89.

للإستراتيجية التناسلية في رواية سراق الحلم والفجيرة

إزاء هذا الهرج و المرج وهذا الوعي الفعلي الذي ترزح تحته شخصية البطل الشاهد وجماعته فإن بارقة الأمل ما زالت موجودة للانطلاق لفضاءات أرحب عبر الوعي الممكن لهذه الطبقة وذلك بتمني هذا البطل عبر أحلامه الوردية الحالمة لعدّة أشياء قد تعيد إليه إنسانيته الضائعة متمثلاً في استحضاره وبحثه بشوق ولهفة كبيرين إلى الحبيبة نون في قوله:
أه مدينتي...

هل تذكرين حين كنا نسير أنا وأنت صامتتين أمسك يسراك بحرارة الأوردة وأضغط أصابعك التي تشبه أشعة الشمس...

ولا شيء غير زخات من مطر تتناثر فوق جسدنا كالفرح...
ولا شيء غير الصمت...

لم أتكلم ولم تتكلمي يا حسنائي... غير أنني قلت أشياء... وقلت أكثر...
أو ليس الصمت أعظم لغة وأروع حكاية قصها هذا الكون منذ الأزل وما زال يترنم بها
لحنا سرمديا...؟؟ وذلك الذي كتبه بتهوفن للذين يسمعون بغير آذانهم.

حسناء حبيبتني يا لون الفرحة والقمر البري...
يا طعم الطفولة والحلم والليمون...
يا قامة الصفصاف وكبرياء السرو...
يا... نسيم البراءة... يا براءة النسيم...

يا... القوزح... الجوهر... السر... اللب... العمق... الكنه...
يا طعم زخات المطر الليمون... الأريج... الشذا...

هل صدقا لقيتها...؟ سبحت في فضاءها...؟ نشقت أريج الروح منها...؟
لعل الأمر لا يعدو أن يكون حلما جميلا¹؟

¹ عز الدين جلاوي ، سراق الحلم والفجيرة ، ص 27.

للإستراتيجية التناصية في رواية سراق الحلم والفجيرة

بلغه الحلم يصف الكاتب حلم البطل الشاهد إلى مدينته الحلم "الحبيبة نون" التي لا ترد على رسائله التي يكتبها شوقا لها، فهو يحتفظ في ذاكرة الحلم بذكرات رائعة عن مدينته " الحبيبة نون" رمز الطهر و العفاف ، رمز الخصوبة ، تعبق أريجا يسرج أحصنة الحلم لتعدو في براري الزمن الجميل، هذا الزمن الذي شك في رجوعه الشاهد حينما بدا أنه استيقظ من سفره اللذيذ بقوله: " لعل الأمر لا يعدو أن يكون حلما جميلا"؟¹ .

لقد قاوم الشاهد آلة الموت التي يحملها الغراب و أتباعه في خطابهم وأفعالهم بالحلم وذلك بتعلقه بالأنثى المدينة و كأنه شاعر جاهلي يذكر الحبيبة عند الوقوف بالطلل (ما تبقى من المدينة) وذلك لمواجهة الموت و الفناء بذكره المرأة الأنثى التي تمثل الخصوبة في وجه الموت الذي يعني العدم .

إنّ مراسلة البطل الشاهد لحبيبتة نون كل مرة -" لقد قررت أن أكتب رسالة لحبيبتى نون التي لم أرها منذ أمد بعيد...حبيبتى التي لم ترد على رسائلي قط"-²، إنّ هو إلا هجرة مريرة لهذا الحرف الملائكي الذي صنع الفارق لدى البطل والمتلقي في البنية الظاهرة لكلمة المدينة وكذا البنية التحتية لها ، حيث بذهاب هذا الحرف (نون) أصبحت المدينة = مدية* ،(المدية) التي ارتبط اسمها بالدم و القتل و المؤامرات و الانقلابات ، لذلك فهو يرجو عودة نون إلى مكانها حتى يرجع البعد الملائكي للمدينة وتنتهر من كل دنس ودم وخطيئة.

إن هذه الأمنية لدى البطل الشاهد وجماعته ما هي إلا وعي ممكن ترجو هذه الطبقة تحققة ،حيث أنها تتمنى وطنا يرفل في السلام و المحبة والإخاء.

¹ المصدر السابق، ص27.

² عز الدين جلاوي ، سراق الحلم والفجيرة ، ص14.

* المدية : الشفرة الكبيرة. ينظر: لويس معلوف، فردينان توتل، المنجد في الأعلام، ص752.

للإستراتيجية التناصية في رواية سرادق الحلم والفجيعة

تعود الذاكرة بالبطل الشاهد لأصحابه ولحبيبته نون حيث يقول: " اللغة علي يوم
قررت البقاء فيه لأعاشر هؤلاء الأوغاد الأندال ضيعت حبيبتني نون والأسمر نو
العينين العسليتين وعسل النحل ونور الشمس وشذا الزهر وسنان الرمح و...كلهم ذهبوا
إلى غير رجعة كلهم طلقوا المدينة ثلاثا ورموا خلفهم سبع حصيات ليقطعوا كل صلة
لهم بها ورحلوا...أين هم الآن؟؟الله وحده يعلم أمرهم رحلوا إلى مدن أخرى أجمل
وأحسن... سكنوا كهوف الجبال وأقاموا حياة جميلة هناك...أو خطوا في سبات عميق
داخل إحدى الكهوف..أو لعلم غاصوا في البحر فحملتهم اللجة إلى الجواهر حيث
يكلؤون...؟

البطل متورط في حبه مدينته التي ينتمي إليها فهو اختار البقاء في هذا الفضاء
مصداقا لما قال له صديقه عسل النحل وهو يودعه " أما أنت فقد أشربت قلبك حب
المدينة أنت لها عاشق...أنت بها متيم...من هوى فقد هوى...إذا هويت فقد
هويت...حين تهوى فأنت تهوى من هوى لهوى...من هاوية لهاوية...فيها تحيا وفيها
تموت... وعليها تحيا وعليها تموت...وفي سبيلها تقاتل فتقتل وتقتل كان ذلك أمرا
مقضيا.¹

إن هذا الحب الخرافي لهذا الحيز لم ينسه أصحابه الذين تفرقوا وبحثوا عن
فضاءات أخرى أنقى وأصفى وأكثر براءة، لأن وطنهم أصبح كالعقرب التي تلد أبناءها
ثم تأكلهم عند أول جوع؛ لذلك فرّوا بأفكارهم وحرّبتهم إلى الكهوف وخطوا في سبات
عميق في انتظار رجوع الحرف الملائكي نون إلى مكانه .

¹ عز الدين جلاوي، سرادق الحلم والفجيعة، ص56.

II - طبقة حاكمة ومتسلطة:

هذه الفئة تمثل الطبقة المتسلطة التي تهب الحرية لمن تشاء وتقتل ما تشاء وتبث الرعب في من تشاء، إنها مجموعة مصاصي دماء، شذاذ أفاق، لا يهتمها سوى مصالحها الضيقة، نصّبت نفسها على سُدّة الحكم بأشكال ظاهرها ديمقراطية وباطنها وُصولية، يمثلها (الغراب، لعن السارمي، قبحون)، هؤلاء الذي يتعاقبون على مضاجعة هذا الوطن (المدينة المومس) جهارا نهارا ودون حياء .

يترأس الغراب دواليب الحكم في هذا الوطن ويُعدّ الأمر النهائي فيه لقول الروائي " عاش الغراب سيدنا في الأرض والتراب. ولهج الجميع خلفه مرددين العبارة واستمروا دون أن يسكتوا حتى بحت أصواتهم و تسائل عرقهم نتنا وانتشى الغراب فمد رجليه الأعوجين، ومد قامته إلى الخلف مستندا ذراعيه وقد رسمت الكبرياء على وجهه لوحة مشوهة... وحين شرّقه الغبار وتسلل فاتحا مناخيره أشار بمخالبه أن اسكتوا وكأنما قطع عنهم الكهرباء فسكتوا دفعة واحدة ¹. هذا ما يدل على أن الغراب باسط سلطته القذرة على المدينة وأهلها، يقابلها إرادة مشلولة واستعداد للاستعباد لأبناء المدينة المومس.

يعود بنا السارد في تناسل خطبة الغراب مع خطبة طارق ابن زياد ليقول لأصحابه (الأخذان): " يا...الأخذان...منقاري خلفكم، ومخالبي أمامكم، وحذري محيط بكم، وليس لكم والله إلا بطني، به تحتمون، وإليه تعودون، وحول كعبته تطوفون" ². لم يكتف الغراب بترهيب الشعب جسديا، بل تجاوزه إلى ذلك حيث قلب بهذه الخطبة التي فحواها روح النصر و الحرية و العزة بالنسبة للمسلمين، إلى دلالة الخيبة و الرهاب و التوجس، أصبح التاريخ بهذا المعنى يعني الويل فالغراب يمارس محوا للذاكرة الجماعية ليزرع محلّها ذاكرة الخوف و العمق الفكري لدى الشعب.

¹ المصدر السابق، ص15.

² عز الدين جلاوي ، سراق الحلم والفجيرة ، ص29.

للإستراتيجية التناصية في رواية سرادق الحلم والفجيرة

إنّ هذا الفعل المخل بنواميس تطور الشعوب فكريا سيأتي بالغليان على مستوى الطبقة الدنيا من المثقفين و العوام ، في قول الهدهد : " إلا أن الهدهد مازال يصيح : -للكعبة رب يحميها إ...-

وزم الغراب والسيد لعن فمه بقوة وراحا يجرانه بعنف حتى يجرحانه بمخالبهما ولم يكن يصل سمعي إلا كلمة : - الطوفان-

صدع بها مرارا دون أن ييح صوته... "1

إن الطوفان لهو دلالة واضحة على أن اليوم آتٍ لإحقاق الحق لصالح الطبقة المطحونة، كما أتمّ الله وعده على نبيه نوح عليه السلام عندما أرسل الطوفان... في نفس المقطع ينتقل بنا الكاتب إلى تناص مع خطبة الحجاج بن يوسف الثقفي ،حيث يقول:" وإني أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها... إن للشيطان طيفا وإن للسلطان سيفاً... والله لو أمرت أحكم أن يدخل من هذا البلعوم (وفتح فاه) فدخل في غيره لأجزن رأسه"2 .

أصبح التاريخ أداة لتخويف الشعوب بهذا النمط ،ولعل تاريخ النكبات و الهزائم التي توالى على العرب تباعا خير دليل.

يستمر المسخ والسخرية في قول الكاتب " علقوه (يقصد الهدهد) وسط هرج ومرج على مدخل المبولة *...على فمها النتن القذر المسوس على شكل صليب مربوط الذراعين والساقين والرأس مكم الفم...وقام الغراب هائجا مائجا...صائلا

¹ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيرة ، ص89.

² المصدر نفسه ، ص29.

للإستراتيجية التناصية في رواية سرادق الحلم والفجيعة

جائلا... يتطاير الزبد من بين شذقيه وخطب في الحاضرين...

- **ها... ذأ... الملعون من العملاء الخونة** المندسين الذين يمولهم **أعداء المدينة** وأنه بتشكيكه في حقيقة المدينة إنما يشكك في أقدس مقدساتنا التي ضحى من أجلها الملايين من أبنائنا عبر الدهور والحقب بكل غال ونفيس... تعسا لهم إن يقولون إلا إفكا وبهتاننا مبينا...¹

يثبت الغراب وحاشيته مرة أخرى أنهم أعداء المثقف وحاشيته وذلك بصلب الهدهد الذي هو رمز للمثقف ، حيث من وجهة نظر الغراب فإن الهدهد عميل وخائن للوطن ، يدبر المكائد لهذه الأرض التي مات في سبيلها الشرفاء . إن لون الغراب هو السواد فهو يرمز لثقافة الظلام و المحو والكراهية ، نعيقه نذير شؤم ، إذا شاب الغراب فيعني هذا حدوث المستحيل، فمن المستحيل أن تتغير هذه الدلالات المذكورة آنفا.

إن إطلاق سلطة السرد بعفوية يجعل الكاتب يسهو قليلا ليسرب أمانيه فيقول:

" وتعالى الأصوات منددة **مطالبة بموت الغراب** اللعين جزاء وفاقا **عفوا أقصد بموت الهدهد** جزاء وفاقا فكف الغراب عن ثرثرته وقصد الهدهد فجز رأسه وحمله من أذنه يتقاطر دما، ثم **غررز رمحا في حلقومه** ورفعته إلى الأعلى عند قمة المبولة ليأراه الناس جميعا"²

إن هذه الأمنية التي أرادها لم تدم طويلا ناء بحملها الورق لأن ثقافة المحو والهدم للأسف تغلبت على ثقافة البناء، ذلك أنها لا تكلف مجهودا بل تتسرب وكأنها السم في العسل.

¹ عز الدين جلاوي ، سرادق الحلم والفجيعة ، ص90.

² المصدر نفسه، ص90.

للإستراتيجية التناسلية في رواية سراق الحلم والفجيرة

إن غرز رمح في حلقوم الهدهد المثقف هو خوف من صوت هذا الأخير حتى وهو ميت ، لأن سلطة المثقف لا تموت في الدنيا جراء الآثار الفكرية التي يتركها وراءه. إجمالاً ، فإن الوعي الواقع لهذه الفئة هو خوف الغراب وجماعته -لعن السارمي وقبحون الفطيع- من ضمير الشعب المتمثل في صوت المثقف الحر لأن هذا الأخير بإمكانه تنوير العقول و يحمل في أفكاره ماء الخصوبة و النماء لهذا البلد ... مما يقلق ثقافة العقم و التخدير لإرادة الشعوب فيجعلها في صراع أبدي مع ثقافة التنوير. أما عن أحلام هذه المجموعة- الوعي الممكن- فهي إخراس كل نية للثورة ضد هذا الوضع ، وتوريث الحكم للغراب وحاشيته تحت غطاء الأحزاب و الديمقراطية. في ختام هذا العنصر فإن الإنسان عندما يخرج إلى الحياة، ويتخذ له مكاناً ما في الوجود، تعترض رغبته رغبات الآخرين، فيتولد بالضرورة التدافع والغيرة والحسد والعنف . وهكذا، فالعنف يسم العلاقات الإنسانية ويتواجد في كل لحظة تلاق و أثناء كل تحاور بين الناس¹.

للإستراتيجية التناصية في رواية سراق الحلم والفجيرة

III - طبقة خادمة ومناصرة للطبقة الحاكمة (وُصولية):

هذه الفئة (نعل، الدود ، الثعالب الفأر، الأخدان...) هي ظل للغراب وجماعته ، ترزح تحت أوامره ، تطبّقها دون نقاش ، تساعد (الغراب) في تطبيق مشاريعه القدرة وتباركها.

آزرت هذه المجموعة مخططات الغراب في محاولته تكميم صوت المتقف في هذا المثال: " بدأ الدود يلتهم قدمي ويزحف صاعدا إلى ساقِي وفخذي وبعدها سيقتال الفحولة في..."¹ ، هذا الدود ينخر جسد المتقف ويعبث به وسيقضي على خصوبة المتقف وهناك وجهان ،الأول بمعنى الذكورة و الثاني هو الخصوبة الفكرية كغسيل المخ وغيرها من أدوات التعذيب و المسح والمسح ،و يذكرنا هذا بما قام به حراس الظلام في رواية حارسه الظلال لواسيني الأعرج الذين قطعوا زوائد المتقف حسيسن في محاولة منهم لإسكاته وتغييبه نهائيا. وتستمر سلطة الخوف و التخويف عند قول الشاهد: "لمحت من بعيد الفأر يقف متكئا على الجدار يضع ساقا على ساق ويطوي يديه إنها وقفة تحدّ...رآني هو الآخر انفجر ضاحكا حتى سالت دموعه.

تذكرت القط الذي تناثرت أجزاءه...تخيلت نفسي قطا مثله قفز القلب هلعا...ضرب في أضلعي يمينا وشمالا وعاد ليستقر مكانه بعد أن تلمست أجزاء جسدي فألفيتها مترابطة متلاصقة."² لقد انقلبت الصورة و أصبح الأميون يتسيدون المدينة مع غرابهم ،حيث أصبح المتقف أضحوكة ومصدرا للتندر والضعف...

أمسى المتقف مطاردا في كل مكان ،يخاف من كل الموجودات التي حوله لأن كل الأصحاب هاجروا وتركوه وحده يصارع هذه الوحوش التي لا ترحم .

¹ عز الدين جلاوي ، سراق الحلم والفجيرة ، ص51.

² المصدر نفسه ، ص60.

IV - طبقة التيار الديني:

يمثل هذه الطبقة الشيخ المجذوب و الشيخ مولانا .هاتان الشخصيتان هما الملجان الآمان اللذان يذهب إليهما البطل الشاهد عندما تُسد في وجهه كل الأبواب ويبلغ به اليأس أي مبلغ جراء حال الوطن (المدينة المومس) المزري. فالشيخ المجذوب هو من يصفد هؤلاء المخربين ويرجمهم في قول الرواية " واستخار الله تعالى واستغاث به فأمدته بالعون وراح يطوف بأحاء الأرض وأحنائها منهمكا في عمله، وكان كلما اصطاد شيطانا وضعه في كيس كبير يحمله فوق ظهره، وكلما زاد عدد الشياطين انتفخ الكيس الكبير حتى إذا بلغ هذه المدينة المومس وهي آخر نقطة له ليمضي بعد ذلك إلى الجبل فيحرق الشياطين ويخلص الإنسانية من شرهم وكيدهم"¹. شبه الروائي الغراب وأتباعه بالشياطين التي يلزمها قوة ميتافيزيقية لتردعها و تصدها عن الأبرياء العزل.

البطل الشاهد وجراء مخالطته للعفن و السواد تأثر بهذا الجو الملوث وأحس بالخطر يتسلل إلى نفسه وجسمه جمع معه أسئلته التي حيرته عن حال الوطن وذهب إلى نبع الماء حيث الشيخ المجذوب فقال يصف الشيخ وماذا صنع به:" مدّ يده ملفوفا في صمته المخيف فحملني كأرنب ثم رماني وسط حوض الماء... ضغوت... ثغوت... لغوت... داهمني موج الإغماء وأنا أستمع إلى صوت النار المشتعلة في أحشائي ينطفئ، وقفز الشيخ المجذوب فوق برجليه وراح يدلكني دلكا شديدا وللماء مور شديد فأغدو تحت رجليه كالعهن يخرج مني عفن... نتن... وما زال بي حتى رها ماء الشلال وعذب وانساب سلسبيلا فراتا فقفز من فوق بيعدا."²

¹ عز الدين جلاوي ، سراق الحلم والفجيرة ، ص61.

² المصدر نفسه، ص120.

للإستراتيجية التناصية في رواية سراق الحلم والفجيرة

إن المجدوب في هذا المقطع يصوره الكاتب رمزا للطهر ومخلصا من الظلمات و منيرا للدروب ، هو رمز للنقاء و الصفاء ، من والاه فقد تنزهه من الدنس و كل أدران الخطيئة ، هو سبب الإلهام للنور، اقترن اسمه بالماء رمز الطهارة والخصوبة و الشفافية و الانسيابية . لقد خلصت هذه الشخصية البطل الشاهد من همومه و ثقل أسئلته المستعصية بعد أن رمى به في الماء كالأرنب الوديع وعركه عركا ليخرج منه الزيف الذي بدا يصيبه نتيجة معاشرته لهؤلاء القوم الفاسقين...

الملاحظ أن الشخوص الموظفة في الرواية الجزائرية المحسوبة عن التيار الديني قد أثمرت جملة ودون استثناء بقمعها للحريات و حزها لرؤوس السواد الأعظم باسم الدين في فترة التسعينات من القرن الماضي ولعل هذا النموذج من رواية "الورم" يوضح المطلوب: " قهقهه يزيد لحرش بصوت مرتفع وقال:

- أمسك الرأس جيدا كي أتمكن من إتقان الذبح. قال رسول الله صلى الله عليه وسلم
:"إذا ذبحتم ، فأحسنوا الذبح"

ودون أن ترتعش يداه ، مرر السكين على الرقبة انفجر الدم بقوة ، ارتعش الجسم في حركات حادة ...¹ .

إن هذه الطبقة(المجدوب والشيخ مولانا) تتمنى الخير للبلاد والعباد وتحلم بوطن لا يُظلم عنده أحد.

¹ محمد ساري،رواية الورم،منشورات اختلاف،ط1، 2002،ص181.

للإستراتيجية التناصية في رواية سراق الحلم والفجيرة

V - طبقة الحيز المأسن (المأسر- الإيجابي "الحلم")

هذه الطبقة يمثلها وجهان متضادان ،مدينة مومس وأخرى حلم (الحبيبة نون)، المومس لا تكف عن إغاضة البطل الشاهد وإغرائه بمفاتها في محاولة منها لإقصائه من فضائها عبر التكرس والخضوع أمامه لأنها تعرف كرهه لهذه التصرفات، فبذلك تضمن إقصاءه وتهميشه وذلك في قول الرواية :

" - ياسيدي ... يامولاي ...

يامن أوتيت رحمة وعلما...

لم لا تخرج إليها تمنعها عني؟ لقد أصبحت أخشاها... أرهاها... أنا أرى

في لحظيها شهيق الشهوة...خوار الشبقية...

ليس لي بها طاقة...أخشى أن تبتلعني...إنها تبتلع الجميع...

وأنا أرفض...أكره...أنبذ الالتصاق...

وهي تحب...تهوى...تعشق...تبغي...تريد...تطلب الالتصاق.

أنا وحدي تعشقتني...تتعشقتني...تغشاني...

هي شيطان...ملعون...مطروود...منبوذ...

يبدو أن البطل الشاهد سئم هذا الوضع نتيجة تعهر هذه الأرض التي غدت

مومسا تفتح ذراعيها لكل باغ، لا ترد يد لأمس تتعري أمام الجميع وتطلب المزيد نتيجة الشبق المفرط لديها .

النفس مجبولة على الخير، فالشاهد بنى في مخياله وطنا من حلم سماه الحبيبة

نون التي لا ترد على رسائله ، هذه الحبيبة التي شكلت له استجابة تعويضية لما لفظته

المدينة المومس من أزقتها التي تربي فيها مذ كان صغيرا ، يلهو مع أصوات العنادل

والعصافير .

للإستراتيجية التناسية في رواية سراق الحلم والفجيرة

نظرا لغياب فضاء معماري يتنفس فيه الشاهد الصعداء خلق في عقله وطنا بديلا على قول الروائية أحلام مستغانمي " الوطن ليس مكاناً على الأرض إنه فكرة في الذهن"¹. فهاهو يتغزل في هذه الحبيبة (ن) كي يسلو عن الكيد الذي حاكته له المدينة والعجائز والغراب... في قوله: " هل تذكرين حين كنا نسير أنا وأنت صامتتين أمسك يسراك بحرارة الأوردة وأضغظ أصابعك التي تشبه أشعة الشمس... ولا شيء غير زخات من مطر تتناثر فوق جسدنا كالفرح... ولا شيء غير الصمت..."

لم أتكلم ولم تتكلمي يا حسنائي... غير أنني قلت أشياء... وقلت أكثر... أو ليس الصمت أعظم لغة وأروع حكاية قصها هذا الكون منذ الأزل وما زال يترنم بها لحنا سرمديا...؟؟ وذلك الذي كتبه بتهوفن للذين يسمعون بغير آذانهم.

حسناء حبيبتي يا لون الفرحة والقمر البري...
يا طعم الطفولة والحلم والليمون...
يا قامة الصفصاف وكبرياء السرو...
يا... نسيم البراءة... يا براءة النسيم...

هاته الأسطر تقطر شوقا للحبيبة نون تماهى فيها الشاهد مع الطبيعة، فهو يذكر المطر و الشمس و الصفصاف و السرو و النسيم، هو عاشق حد الفناء لهذا المكان الحلم، وكيف لا وكل ممنوع مرغوب.

أخير فقد بدا الروائي متحكما في المجموعات ومدى تصادمها مع بعض على الرغم من النزعة التجريبية البارزة في بنية الرواية، ولعله يحسب على التيار الديني المعتدل، خاصة إذا عرفنا أنه يحفظ القرآن الكريم عن ظهر قلب وهو مسلم يعيش في أطراف

¹ أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص128.

الفصل الثالث: — تحليل بنيوي لمصادر ومستويات التناص كبعدين 121

للإستراتيجية التناصية في رواية سراق الحلم والفجيرة

مدينة؛ مما يسم حياته بالمحافظة على العادات و التقاليد، ولعل ما يؤكد هذا هو أن جل التناصات الواردة في الرواية مصدرها القرآن، على الرغم من غرابة تشكيلها في كثير من الأحيان ، كما أن مستويات التناص اقتصرت على الإجتزاري و الإمتصاصي في أغلب الرواية .

الخاتمة

في ختام هذا البحث المتواضع توصلت إلى النتائج الآتية:

- أنّ التناص ظاهرة قديمة قدم التواصل الإنساني بواسطة المتون المكتوبة، وقد تعدّدت وجهات النظر حول هذه الظاهرة الأسلوبية عبر الأزمنة و الأمكنة، فمنهم من عدّها لا تعدو أن تكون أداة تُجهز على النصوص المتناظرة نصياً وتبيّن مدى أصالة النص وعدم أخذه أو سرقة من النصوص الأخرى. ومن وجهة نظر أخرى، فقد اعتُبر التناص أداة جمالية مؤصّلة للنصوص من خلال علاقة ذوبان وغياب النصوص في بعضها البعض ليشكل ذلك فسيفساء ثقافية يستمتع المتلقي بقراءة أبعادها وتأويلها .
- التناص لا يأتي اعتباطاً في النصوص، ولا يمكن لأي كاتب أن ينسل عن المنظومة اللغوية و الأسلوبية لثقافته، إذ لا بدّ له من مرجعية من النصوص السابقة أو المتزامنة كي يتكئ على شيء من جمالياتها أو تقنياتها.
- كل هذا يفرض بالموازاة قارئاً فطناً يستطيع تلقي هذا الدفع التناصي لينتج نصاً آخر، وحتى يكون كذلك يجب عليه الاطلاع على ثقافات عدّة محاولاً بذلك إدراك مرامي المبدع ومحاولة احتوائها.
- إنّ الباحث في حقل التناص يصعب عليه ضبط هذا المصطلح بدقة، وإنّما تتأني محاولة ملامسة المصطلح من خلال استخلاص التعاريف المتعدّدة ليخرج الباحث بتعريف يرضي فضوله العلمي.
- مازالت نظرية التناص بحاجة للتطوير والتمحيص و التجريب النقدي كي تحتوي شيئاً من وهج النص الإبداعي، لأن النصوص الحديثة تنسج بالتجريب وبالتداخل الفني

- في ما بينها ولعلّ هذا ناتج عن تعقّد تفاصيل الحياة اليومية وصعوبة احتواء هذه التفاصيل المعقدة في نصّ فاتر لا يتوافق و الواقع المعاش .
- أن منهج البنيوية التكوينية في بعض جوانبه فلسفي جمالي أكثر منه إجرائي على الرغم من المحاولات الحثيثة لضبطه وتحميله آليات نقدية صارمة، ولا أدل على ذلك أن لوسيان غولدمان لم يعط للدارسين بعدهُ آليّة واضحة لتحليل البنية الدالة حسب ما أدلى به حميد لحميداني " النقد الروائي و الأدبولوجيا" وعمر عيلان"في مناهج تحليل الخطاب السردي" .
- إن القارئ لرواية سراق الحلم و الفجيعة يحسّ بطعم الفجيعة ورائحة الدم تتبعث من صفحات الرواية، كلّ ذلك ؛لأن الروائي نقل إلينا صوراً بصرية عبر تناصات متعدّدة المشارب و المصادر، تتمّ عن رصيد ثقافي واسع يتمتّع به عينة من المبدعين الجزائريين.
- بدا الأديب من خلال الرواية معوّلاً على استراتيجية تناصية طويلة النفس، أذكاها بتناصات كثيرة لعل الغلبة فيها للتناص القرآني الذي يعكس ثقافة الكاتب الإسلامية الواسعة .
- إن القول بأن الكاتب ذو ثقافة إسلامية واسعة مكسب للقارئ حيث يشدّ النص الغائب في الرواية همته للإطلاع على المتون الأصلية .
- إن تطويع التناص بالطريقة التي انتهجتها الروائي يدعو للتساؤل أحياناً، هل أنها حيلة فنية لتخريب الدلالات القديمة وتحميلها بأخرى جديدة ؟ أم أن الكاتب لم يهضم بعد خصوصية التناص وكيفية وضعه في السياقات المناسبة؟
- أن الرواية تجريبية بامتياز ، فيها شيء من الواقعية السحرية من خلال أسطرة الواقع وتخيله .

- استعمل الكاتب في نقل لغته وتوصيف أمكنته تسميات ونعوت تدغدغ الحواس مباشرة فكلمة " المبوللة" تبعث على النفور لأن الأنف سيلتقط الرائحة الكريهة من أزقة النص الروائي.
- بدت اللغة التي استعملها الروائي لغة تراثية موعلة في الذاكرة الثقافية تؤكّد نية الكاتب في إحياء نفائس النصوص القديمة .
- أن الأديب نهل من نصوص في الأدب الجزائري متزامنة ونصه وهذا يؤكّد تواصل النصوص و الأجيال في ما بينها .
- أن التناص يعني التحويل وفق تصورات الكاتب الجديدة أثناء الكتابة .
- أن التناص ليس امتصاصا وإعادة تفرّغ ، إنما هو إعادة إنتاج.
- الكاتب لم يوفق كثيرا في استيعاب ماهية التناص، باعتباره إعادة تحويل الأنساق النصية التي لامست الآلة القرائية، ليعيد إنتاجها وفق تصوراته الخاصة و التي تساهم فيها عديد المؤثرات.

فهرس المصادر والمراجع :

- القرآن العظيم برواية ورش عن نافع .

المصادر:

1- جلاوي عز الدين ، سراق الحلم والفجیعة، منشورات أهل القلم ، 2006م.

المراجع:

المراجع باللغة العربية:

1- إبراهيم طه أحمد ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن

الرابع الهجري، دار الكتب العلمية للنشر، 2007.

2- ابن الأثير ضياء الدين ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق محمد

محي الدين عبد الحميد ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، مصر ، دون سنة نشر .

3- ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تحقيق د/ محمد زغول سلام ، منشأة المعارف

الإسكندرية ، 1980.

4- أحمد بن فارس بن زكرياء أبو الحسن ، الصحابي في فقه اللغة ومسائلها وسنن

العرب في كلامها ، تحقيق عمر فاروق الطباع ، دار المعارف ، بيروت ، ط 1 ،

1993م .

5- إسماعيل عبد الرحمان ، المعارضات الشعرية ، النادي الأدبي ، جدة ، 1994 .

6- الأعرج واسيني ، رمل المائة- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف-، دار كنعان

للدراسات و النشر، دمشق، ط 1، 1993.

- 7- التوحيدى أبو حيان ، الإشارات الإلهية ، تحقيق عبد الرحمان بدوي ، دار القلم ، وكالة المطبوعات ، بيروت - الكويت 1981م .
- 8- الجرجاني عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، شرح وتعليق محمد التنجي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط 2 ، 1997.
- 9- الزعبي حمد ، التناص نظرياً وتطبيقياً ، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط 2 ، 2000 .
- 10- السدّ نور الدين ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ج 2 ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، د.ط.ت .
- 11- السعدني مصطفى، التناص الشعري، قراءة أخرى القضية السرقات ، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1991.
- 12- العسكري أبو هلال ، الصناعتين ، الكتابة والشعر ، تحقيق مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية، ط 2 ، 1989.
- 13- الغدامي عبد الله ، الخطيئة والتكفير ، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 2، 1993.
- 14- ألف ليلة وليلة ، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع ، 2006 .
- 15- القرطاجني حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق الحبيب بلخوجة ، تونس 1960.
- 16- المدني أحمد ، مفهوم التناص ، مارك أنجينو ، ضمن كتاب في أصل الخطاب النقد الجديد . .
- 17- بن المقفع عبد الله ، كليلة ودمنة ، ترجمة و تحقيق :إبراهيم شمس الدين ، مؤسسة النور للمطبوعات.
- 18- بن جعفر قدامة ، نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، ط 2 ، مكتبة الخفاجي ، 1948م.

- 19- بن زهير كعب ، الديوان ، دار صادر ، بيروت ، 1998.
- 20- بن شرف النووي الحافظ محي الدين أبو زكريا ، رياض الصالحين من كلام المرسلين ، دار إحياء التراث العربي - بيروت - لبنان دون سنة نشر .
- 21- بن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم ، الشعر والشعراء ، ليدن .
- 22- بنيس محمد ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار العودة، 1979.
- 23- تاويريت بشير ، محاضرات في مناهج النقد المعاصر - دراسة في الأصول والملاح و الاشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر، الجزائر، 2006.
- 24- ساري محمد ، رواية الورم، منشورات اختلاف، ط1، 2002.
- 25- سلطان النص "دراسات في أعمال عز الدين جلاوي" ، دار المعرفة ، الجزائر، 2008.
- 26- طبانة بدوي ، السرقات الأدبية ، دار الثقافة ، بيروت، ط2، 1986 .
- 27- عامر مخلوف ، الرواية والتحوّلات في الجزائر - دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- 28- عباس إحسان ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الأمانة ومؤسسة الرسالة ، ط1 ، 1971.
- 29- عبد المطلب محمد ، قضايا الحداثة عند عبد القادر الجرجاني ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، 1995.
- 30- عزام محمد ، النص الغائب ، تجليات التناس في الشعر العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 .
- 31- عيلان عمر ، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.

- 32- مباركي جمال ،التناص وجمالته في الشعر الجزائري المعاصر ، رابطة الإبداع الثقافية ، د.ط ، د.ت .
- 33- مستغامي أحلام ، عابر سرير، دار الآداب،ط6، 2007.
- 34- معلوف أمين ،صخرة طانيوس،دار الفارابي ،ط1، 2001.
- 35- مفتاح محمد ، التلقي والتأويل " مقاربة نسقية " المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،المغرب ، ط2 ، 2001 .
- 36- مفتاح محمد ، تحليل الخطاب الشعري ، إستراتيجية التناص ، المركز الثقافي ، الدار البيضاء ، ط3 ، 1992 .
- 37- منور أحمد ،ملاح الأدبية -دراسات في الرواية الجزائرية-،دار الساحل للنشر وتوزيع الكتاب،2008.
- 38- نبيل سليمان ،فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا،ط2، 2000.
- 39- هيمة عبد الحميد ، علامات في الإبداع الجزائري ، " دراسات نقدية " رابطة أهل القلم ، ج1 ، ط2 ، 2006 .

المراجع المترجمة:

- 1- آفاق التناصية .. . المفهوم والمنظور " ، ترجمة د : محمد خير البقاعي ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة ، 1998 .
- 2- بروكلمان كارل ، تاريخ الأدب العربي ، ترجمة وتحقيق ، عبد الحليم النجار ، دار المعارف 1998 .
- 3- تودوروف ، المبدأ الحوارى ، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1996.

- 4- غولدمان لوسيان وآخرون،البنوية التكوينية و النقد الأدبي، راجع الترجمة محمد سبيلا،موسسة الأبحاث العربية،ط1،لبنان، 1984 .
- 5- كريستيفا جوليا ، علم النص ، ترجمة فريد الزاهي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط1،1991.
- 6- كلاوزفيتز ، عن الحرب ، ترجمة سليم شاكر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الإمامي، بيروت، 1997.
- 7- كونديرا جوزيف ، قلب الظلام، ترجمة سمير بارد،ط1،بيروت،1998.
- 8- ميد ايرل ادور ، رواد الإستراتيجية الحديثة ، ترجمة اللواء الركن محمد عبد الفتاح ابراهيم، الجزء الثالث ،مكتبة النهضة المصرية، 1956 .

المراجع بالاجنبية:

1- Goldman Lucien:

- le dieu caché,Gallimard,Paris,1979.
 - Marxisme et sciences humaines,Gallimard,Paris.
- 2- J Levrat, La force du dialogue, Editions Marsam,Rabat.

المعاجم و القواميس بالعربية:

- 1- الزبيدي محمد مرتضى الحسيني ، تاج العروس من جواهر القاموس ، مطبعة حكومة دبي ، الكويت ، ج18 ، د.ط ، - 1979م
- 2- محمد بن منظور جمال الدين ، لسان العرب المحيط ، دار لسان العرب ، بيروت ، مج 03 ، د.ط .ت .

3- معلوف لويس ، توتل فردينان ، المنجد في الأعلام ، دار المشرق ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، ط17.

القواميس المترجمة:

1- مانغونو دومينيك ، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتين، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2008.

القواميس باللغات الأجنبية:

1- Larousse. J, Le Grand Larousse, Ed , Larousse, Paris, 1970.

المجلات و الدوريات:

- 1- أبو أحمد حامد، الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية ،مجلة القصة، العدد 104 ، 2001 .
- 2- الغامدي صالح ، ملاحظات وتعقيبات على السرقات والتناص ، علامات ، عدد 02.
- 3- داغر شربل ، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلد 16، العدد الأول ، القاهرة .
- 4- عيد رجاء ، النص والتناص ، علامات ، ع 18 ، مجلد 05 ، ديسمبر 1995.
- 5- صالح ولعة، مجلة التواصل-دراسات في اللغة والأدب- العدد 8، جامعة باجي مختار، عنابة-الجزائر، جوان 2001.

- 6- شرفي عبد الكريم، مفهوم التناس من حوارية باختين إلى حوارية جيرار جنيت، مجلة دراسات أدبية، دورية فصلية، العدد 2008، 2 .
- 7- مرتاض عبد الملك ، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناس ، مجلة علامات النقد ، النادي الأدبي ، جدة ، ج 1 ، مجلد 1 ، مايو 1991 .

المواقع الإلكترونية:

- موقع النوار : [www . nwwar . net / vb / archive](http://www.nwwar.net/vb/archive)
- موقع إسلام ويب : [www . islam web . net](http://www.islamweb.net)
- موقع نيل وفرات : [www . neelwafurat . com](http://www.neelwafurat.com)
- موقع ضفاف : <http://difaf.net/main/>
- موقع إسلام أون لاين : [www . islamonline . net](http://www.islamonline.net)
- موقع عز الدين جلاوجي : www.djellaoudji.googlepages.com/cv.htm

الفهرس

أ ب ج	مقدمة
د هـ		
7	الفصل الأول: مفاهيم لماهية التناص
7	أ- التناص لغة
8	ب- التناص اصطلاحا
8	1- التناص في النقد العربي القديم
23	2- التناص عند النقاد الغربيين
29	أ- النفي الكلي
30	ب- النفي المتوازي
30	ج- النفي الجزئي
31	1- أنواع التناص
31	أ- المناصة
31	ب- المتناصة
31	ج- الميتانصية
32	2- أشكال التناص
32	أ- التفاعل النصي الذاتي

32 ب التفاعل النصي الداخلي
32 ج- التفاعل النصي الخارجي
33 3- مصادر التناس
33 أ- المصادر الضرورية .
33 ب- المصادر الطوعية
34 3- التناس عند النقاد العرب المعاصرين
37 1- مستويات التناس
37 أ- مستوى الاجترار
37 ب - مستوى الامتصاص
38 ج- مستوى الحوار
38 2- آليات التناس
38 1- آليات التمطيط
39 أ- الأناكرام
39 ب- الشرح
39 ج- الاستعارة
39 د- التكرار
39 هـ- الشكل الدرامي
39 و- أيقونية الكتابة
40 2- آلية الإيجاز

42	الفصل الثاني: تمظهرات التناس في رواية "سرادق الحلم والفجيرة"
42	- التعريف بالرواية- سرادق الحلم و الفجيرة-.....
46	1- أشكال التناس
61	2- مصادر التناس
72	3- مستويات التناس
76	4- آليات التناس
81	الفصل الثالث: تحليل بنيوي لمصادر ومستويات التناس كبعدين للإستراتيجية التناسية في رواية سرادق الحلم والفجيرة
82	1- الفهم و التفسير
101	2- رؤية العالم
102	أ- الوعي الواقع.....
102	ب- الوعي الممكن
104	I- طبقة المهمشين المغتربين في وطنهم(مدينتهم)
112	II- طبقة حاكمة ومتسلطة
116	III - طبقة خادمة ومناصرة للطبقة الحاكمة (وُصولية)
117	IV - طبقة التيار الديني
119	V- طبقة الحيز المأسن (المتآمر- الإيجابي "الحلم")
123	الخاتمة
127	قائمة المصادر والمراجع
137-135	الفهرس