الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي

كلية: الآداب واللغات



قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

مذكرة بعنوان:

ظاهرة التناص في رواية "ساعة حب ساعة حرب" لـــ "فيصل الأحمر"

مذكرة مكملة لمتطلبات نيل شهادة ماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي معاصر

من إعداد: الطالبة

-حبة الحمص ياسين

-تحت إشراف الأستاذ:

-بلقاسم جمـــال

أعضاء لجنة المناقشة

1-الأستاذ (ة): خالد أقيس.	رئيساً
2-الأستاذ (ة): بلقاسم جمال	مشرفا ومقرراً
3-الأستاذ (ة): كمال بو العسل	عضوا مناقشاً

السنة الجامعية: 2014/ 2015

1435/ 1436

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إهـــــــــداء

موج حنان جارفٍ...أنتِ أمي

نبع صمت هادفٍ...أنتَ أبي

حصن نفس ملهمٍ...أنتم إخوتي

زهور حقل يافعٍ... أنتن أخواتي

إلى الأعز من أصدقاء

حلومة... رمزي...حسام...الرزيق

إلى كل من ساندني بحبه..إلى كل من حفزني بحقده..إلى كل من ساعدني في سرّهِ وجهره إليكم جميعا...

محبكم...ياسين

مقدمة

مقدمة:

الممارسات والمقاربات النقدية التي تسعى إلى تأويل النص والتدخّل فيه، ذات خاصية دورية بسبب النزوع المستمر للمراجعة المزمنة للمعرفة والممارسة التي أنتجتها، وكما يقول "توماس كوهن" في معرض حديثه عن "البراديكم والثورات العلمية" Paradigm and scientific revolutions، لابد أن نراجع دائما وألّا نستقر، علينا أن نُعجب بنظرية ما كما علينا أن نثور عليها فيما بعد.

نعتقد أن هذا الكلام مناسب إبستمولوجيا للحديث عن البنيوية، تلك الأداة أو الحل الإجرائي –التقني– solution technique، الذي ظهر غير بعيد عنا للتعامل مع مشكلات عرضت طريق البحث في النص والتحري عن مشكلة المؤلف، المعنى، والحقيقة، وتجاوز بعض العقبات الإبستيمولوجية.

البنيوية حين ظهرت شغلت فكر النقاد، وبسبب الدور الكوهيني الذي تحدثنا عنه آنفا، برز في الأفق نظرية–ممارسة تقنية–جديدة جاءت لتحدث نقلة على مستوى التحري في النصوص، المعنى، الحقيقة، بامتصاص المقولات البنيوية أولاً، ثم وضعها تحت الكشط، ثانيا، كإجراءات خاطئة وغير مفيدة للآنية المعاشة، وفي الوقت نفسه ضرورية لتحصيل الفائدة التفكيكية، المعنى لم يعد حبيس مفردة واحدة أو نص واحد، بل كما قال "دريدا" خاضع دائما لمنطق التكملة، ليس هناك سوى النصوص، Nothing only texts"، كما قال. هذا العالم النصوصي الذي جعل المعنى يموت في دوامة التناص Intertextualité كما أشار "بارت"Barth".

التناص هو أحد أبرز المصطلحات النقدية التي جذبت أنظار الباحثين والنقاد، خاصة بعد أن تجلت ملامحه الأولى مع الناقد الروسي "باختين "، من خلال دراسته لمفهوم "الحوارية" Dialogisme داخل الرواية، وإقراره عدم وجود تعبير بكوري خال من أي تداخل أو تناسل، فالكلمات التي نتلفظ بها دائما ما تكون مسكونة بأصوات الآخرين.

غير أن الإيحاءات الأولى التي جاء بها "باختين" لم يُكتب لها البروز والخروج إلى الساحة النقدية، إلى غاية قدوم الناقدة البلغارية الفرنكوفونية "جوليا كريستيفا" J.kristiva التي قامت بصياغة هذا المفهوم ووضعته تحت مسمى التناص –رأي على الأقل يجمع عليه كثير من الباحثين–ونظّرت له في كتابها "علم النص"، ليصبح النص بذلك حصيلة تفاعل نصوص سابقة وأخرى مزامنة، تحاورت وتناسلت وتداخلت مع بعضها، ناسجة خيوطها من الأنساق الثقافية والإجتماعية والتاريخية.

تناقلت الحقول النقدية هذه النظرية ما بعد الحداثية في محاولة لتطبيقها بطرق شتى، فاعتبرها التفكيكيون آلية من آليات التفكيك–المغايرة والإرجاء–المرتبطين بالمعنى، في حين تم اعتبار أشكال أخرى داخل النظرية الثقافية

الباستيش"و"البريكولاج" أشكالا تناصية بامتياز. يستعيرها الرسم والموسيقى والفيلم والعمارة، كميزة جديدة تحرك منطق الثقافة في مجتمع الرأسمالية المتأخرة، أو قل، ما بعد الاستهلاكي، أو قل، ما بعد الصناعي(...)الخ.

لا بد أن لا نغفل قضية مهمة مفادها أن الرواية في صيغتها الكرنفالية Carnivelized nouvel كانت الرحم الأنسب لاحتواء فلسفة هذه النظرية النقدية الجديدة، ومن هذا المنطلق حاولنا الإشتغال على هذا الجنس الأدبي من خلال دراستنا الموسومة بـ:"ظاهرة التناص في رواية ساعة حب ساعة حرب" لـ"فيصل الأحمر"، بطرح العديد من الإشكاليات على المستويين النظري والتطبيقي أبرزها:

ما دور نظرية التناص في تحرير النص الأدبي من الصياغات البنيوية للمعنى؟. كيف ساهم التناص بصفته آلية إجرائية لتحليل النصوص في التحري عن الروافد التي تشكل النص الروائي؟. ما هي الحدود النصوصية التي تعلِّم تخوم رواية "ساعة حرب ساعة حب"؟ ماهي الغاية التناصية لمسألة المزاوجة في الرواية بين مختلف الأجناس الأدبية سواء ما تعلق منها بالنصوص الحاضرة أو الغائبة؟.

مادة البحث وطبيعتُه جعلتنا نقترح تقسيم البحث إلى فصلين: الأول منهما كان لاستيفاء الجانب النظري في محاولة لوضع المتلقي أمام حقيقة المصطلح وسيرورة تطوّره، وقد اشتمل على أربعة مباحث، تناولنا في أولها مفهوم "الحوارية" كإرهاص لنشأة مصطلح التناص، في حين كان المبحث الثاني مخصصا للدّراسات النقدية الغربية والعربية على حد السّواء بداية من الإرهاصات الأولى وحتى نضج المصطلح في البيئة الغربية من جهة، وكيف تلقته الأقلام النقدية العربية من جهة أخرى، أما المبحث الثالث فقد تطرقنا فيه إلى حضور التناص كمقولة فاعلة في النقد ما بعد البنيوي وما بعد الحداثي، وكان المبحث الرابع مخصصا لمعرفة تركيبة النص ما بعد الحداثي ،وكيف تجاوز التناص في هذه الفترة النص الأدبي إلى مختلف الأنساق الثقافية غير الأدبية.

أمَّا الفصل الثاني فقد اقتصر على الجانب التطبيقي من خلال رواية "ساعة حب ساعة حرب"، لـ "فيصل الأحمر" في أربعة مباحث كان فاتحتهم "ملخص الرواية "، في المبحث الأول تناولنا "التناص الذاتي عبر العتبات النصية" تحدثنا فيه عن قضية الرواية البوليفونية من خلال: تعدد الرؤى الفكرية للشخصيات، تعدد الأصوات اختلاف الوعي بينها، وأخيرا المغايرة اللغوية داخل الرواية.

أما المبحث الثاني انتقلنا فيه إلى التناص الديني، في استقصاءٍ للظّاهرة من خلال تداخل الرواية مع النص القرآني الكريم، الحديث النبوي الشريف، السيرة النبوية، ولأن الرواية تحكي أحداث ووقائع الأزمة في الجزائر، فقد كان الفصل في مبحثه الثالث مشتملا على: تناص مع الأحداث التاريخية، وآخر مع العشرية السوداء، وكذا التناص مع الشخصيات، أما المبحث الرابع فقد كان من خلال رؤية التناص كتداخل بين الأجناس الأدبية،

مفصلين فيه بين ما هو أدبي وداخل في إطار الفن، وما هو أدبي وخارج عن نطاق الفن، لنصل في الخاتمة إلى جملة من النتائج كان أهمها:

-على المستوى النظري:

على خلاف عديد الأبحاث التي جعلت من مفهوم النص الطريق الأول للوصول إلى التناص، آثرنا في بحثنا أن نمهّد له بمصطلح نقدي آخر كان أسبق منه بالظهور والتنظير هو "مفهوم الحوارية"، فبعد أن انكب الدارسون على دراسة التناص على حدة، والحوارية على حدة أردنا أن نُزاوج بين المفهومين من خلال البحث بين صفحات رواية "ساعة حب ساعة حرب" على تفاعل النصوص وتناسلها.

-على المستوى التطبيقي:

إن ما يمكن أن نخلص إليه من خلال بحثنا عن تجليات الحوارية والتناص داخل "رواية ساعة حب ساعة حرب" هو الحس الحواري الذي تميز به الروائي طيلة أطوار أحداث الرواية، وقدرته العالية على نقل المتلقي بين أزمنة وأمكنة مختلفة، بل وفوق هذا جعله في أحيان كثيرة في عملية حوار خفي مع شخصيات الرواية يتفاعل معها ويبحر بفكره مع تصرفاتها، إنه حوار الذات مع الآخر، كما يقول باختين.

من خلال اتباع منهجين نقديين اختصّ الأول بالجانب النظري متمثلا في المنهج التاريخي مدعّماً بإجراءٍ استقرائي، تتبعنا فيه نشأة المصطلح وتطوره من زمن لآخر ومن بيئة لأخرى مستقصين أوائل النقاد الغربيين الذين خاضوا في نظرية التناص. والمنهج التاريخي، هنا، لم نقصد به الجانب الكرونولوجي للنظرية، بل الكشف عن العلاقات السيرورية والصيرورية بين ما قاله "باختين" وما صاغته "كريستيفا" و"دريدا"، وما تم تطبيقه على مستوى النظرية الثقافية. في حين استدعت ضرورة الدراسة التطبيقية في الفصل الثاني منهجا سيميائياً تحليليا لظاهرة التناص، من خلال الكشف عن العلاقات والترابطات بين النصوص والعمل على تحليلها وفق ما يخدم المسار السردي للرواية معتمدا في ذلك على مصادر كان بعضها مترجما عن اللغات الأجنبية، وأخرى باللغة العربية كان أبرزها:

-نظرية التناص: جراهام ألان.

-الكلمة في الرواية: ميخائيل باختين.

-جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر العربي المعاصر.

هذا ما دعم فكرة اختيارنا لهذه النظرية النقدية ما بعد الحداثية التي حاولنا من خلالها سبر أغوار النص الروائي عند "فيصل الأحمر" من خلال روايته "ساعة حب ساعة حرب "، والوقوف على مدى حقيقة قدرة الرواية

على استيعاب الأجناس الأدبية من جهة، ومن جهة أخرى محاولة كسر سُلطوية النص الشعري على النص النثري في الدراسات النقدية، كما حاوَلْنا استحضار النصوص المغيّبة بين ثنايا الرواية وكذا أشكال التداخل النصي وانفتاح النص الروائي للكشف عن الإلتقاءات الحاصلة بين أطراف العمل الأدبي.

ولعل أبرز ما دفعنا إلى اختيار هذا الموضوع هو شمولية نظرية التناص وقدرتها على تصوير كل ما يدور من حولنا على أنه تداخل، سواء ما تعلق بالأدب (أدب الرحلة، فن الترسل، الشعر الخ)، أو بالثقافة على غرار الموسيقى والغناء والعمارة والفيلم، وهو ما اشتغلت عليه النظرية في فترة ما بعد الحداثية.

أما فيما يخص أسباب اختيار رواية "ساعة حب ساعة حرب" فيرجع إلى كون الرواية حديثة الولادة مما يفتحها أكثر على الأوضاع السياسية والإجتماعية والثقافية ما بعد الحداثية، بالإضافة إلى كونها رواية تناولت القضية الوطنية خاصة فيما يتعلق بالأوضاع السياسية والإجتماعية لسنوات الأزمة.

وقد تخلل هذا البحث بعض العقبات تمثلت في صعوبة التحكم في المصطلح النقدي الحديث الذي مازال يشوبه الغموض، إضافة إلى قلة الدراسات النقدية العربية، في حين تمثلت الدراسات الموجودة في ترجمات لأعمال الغربيين دون محاولة لوضع نظرية تخص الأدب العربي تشتغل على ما هو عربي سواء كان لسانيا أو غير لساني- الأدبي والثقافي-.

غير أننا حاولنا التغلب على هذه المصاعب بمساعدة من الزملاء والأساتذة الذين ساهموا بتوجيهاتهم وآرائهم أخص منهم بالذكر الأستاذ: "**جمال بلقاسم**" الذي كان مثالاً في الإنسانية قبل كل شيء.

الفصل الأول

1-المسالك التاريخية.

2-التناص والممارسة النقدية.

3-التناص / ما بعد البنيوية / ما بعد الحداثية.

4-النص الأدبي وما بعد الحداثية.

1-المسالك التاريخية:

1-1: مفهوم الحوارية:Dialogisme :

لم يكن هناك تصور سابق أو عمل نقدي قائم بذاته قد تناول مفهوم الحوارية إلى أن جاء الناقد الروسي "ميخائيل باختين"(Mikhaïl Bakhtine (1895 – 1975" الذي نظّر لهذا المفهوم وأسس له، فقد «أدرج هذا المفهوم في أعماله مشيرا إلى فكرة الثنائية الاتجاهية والتعددية الصوتية للعلامة والمعنى» [1].

فكل حوار يعتمد على طرفين على الأقل تشتبك فيه أصواتهما منتجة ما اصطلح عليه "باختين" "الحوارية"Dialogisme القائمة على فعل التلفظ، فبعد أن تباينت المواقف النقدية في عشرينيات القرن 20 بين أسلوبيين ارتكزوا في دراساتهم النقدية على التعبير الفردي، ولغويين جعلوا من البنيوية شعارا لهم مرتكزين في ذلك على دراسة اللغة دخل "باختين" بين الموقفين بدراسته للتلفظ البشري بوصفه نتاجا لتفاعل اللغة[2]، فالتلفظ أحد مرتكزات الحوارية التي «تجسِّد بناء المعنى كعملية دينامية حيوية متضمنة للعلامات التي يمكن أن تكون قادرة على حمل مجموعة مختلفة من المعاني والإيحاءات لأجل فاعلين اجتماعيين متعددين في وضعيات اجتماعية وثقافية مختلفة...»[3] فالعلامات على رأي باختين تتفاعل فيما بينها بشكل مستمر في طريق إنتاجها للمعاني، وكل معنى حواري «إنه يعبر من فم إلى فم كما أنه مستخدم في سياقات مختلفة وبمقاصد شتى، وهنا يعد المعنى نتيجة للعلاقات بين العلامات».[4]

إن رؤية "باختين" هذه تعطينا انطباعا بأن المعنى ينتج خلال عملية التبادل اللفظية بين متكلم وآخر مستمع، فتبرز الكلمة حينها على أنها «ليست شيئا ماديا، بل وسيطا متحركا ومنقلبا دائما من التفاعل الحواري»[5].

---

[1]- كريس بركر، معجم الدراسات الثقافية، تر، بلقاسم جمال، دار الألمعية، قسنطينة –الجزائر، 2015، ص145.

[2]-منير سلطان، التضمين والتناص، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر(نموذجا)، منشأة المعارف، الإسكندرية،2004، ص49.

[3]-بركر كريس، معجم الدراسات الثقافية، صص 145-146.

[4]-المرجع نفسه، ص145.

[5]-جراهام ألان، نظرية التناص، تر، باسل المسالمة، دار التكوين والتأليف والترجمة والنشر، دمشق/سوريا، ط1، ص39.

أي أن ما يخرج الكلمة عن حيزها المادي هو تحولها إلى خطابات وحوارات، بمعنى أن الحوار يشترط في تشكله أن «يدخل فعلان لفظيان، تعبيران اثنان، في نوع من العلاقة الدلالية ندعوها نحن: علاقة حوارية...». [1]

وعليه يمكن القول بأن جميع التعبيرات أو –الدالة منها–التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي تشكل لنا حوارا أو علاقة حوارية.

إنّ المبدأ الحواري "لباختين" الذي جعل منطلقه فيه عملية التلفظ عن طريق انتقاله من فم إلى فم وما يتخلل هذا الفعل من إنتاج للمعاني والدلالات لم يكن ليخلق من عدم فقد «صك باختين مفهوم الحوارية من خلال نظرته إلى العمل الأدبي على أنه حوار يشبه الحوار الداخلي، فكل الخطابات من أولها إلى آخرها من وجهة نظره حوارية... ويشير هذا المفهوم عنده إلى أن التفكير الإنساني لا يغدوا صحيحا ولا يتحول إلى فكرة إلا باحتكاك حي مع فكرة أخرى تتجسد في صوت الآخرين» [2]. فكل فكرة هي بحاجة إلى أخرى تتشابك وتتناسل معها منتجة فكرة جديدة ذات طابع حواري، ليصبح بذلك المبدأ الحواري "الباختيني" قائما على فكرة مفادها «أنه لا يوجد تعبير لا تربطه صلة بتعبير آخر، وليس هناك تعبير بكوري» [3]. أي أنه لا وجود لكلمات وتعابير عذراء لم تطلها يد التحاور مع تعابير وكلمات أخرى.

وهو ما يؤكده "باختين" مرة أخرى في سياق حديثه عن الكلمة مستطردا أنّ «الكلمات التي نستعملها هي دائما مسكونة بأصوات أخرى، ويسمى الحوارية كل علاقة تحكم ملفوظا بملفوظات أخرى» [4].

غير أن "تودوروف"" T. Todorov" يستثني آدم عليه السلام من هذه السلسلة المترابطة من الكلمات والتعابير التي تحكمها الحوارية بصفته السابق الأول لهذا الوجود [5].

وما دون ذلك يضيف "تودوروف" لا شك أنه صدى لأفكار الآخرين وآرائهم المستبطنة داخل وعينا ولغتنا اكتسبناه في حوارنا مع الآخر، يقول "باختين" «ثم نقضي الكثير من حياتنا في استخراج هذه الأشكال المدمجة في

[1]–تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر، فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2،1996، ص122.
[2]–فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، ط1، ص183.
[3]–خليل موسى، التناص ومرجعياته في نقد ما بعد البنيوية في المغرب، مجلة الآداب العالمية لاتحاد الكتاب العرب، ع 143، 2010، ص46.
[4]–حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيمائية الدال، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة ،2007، ط1، ص253
[5]–ينظر: تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص16.

حوار مستمر مع الآخرين، وعلى هذا النحو تتشكل الذات كنفس حوارية» [1].

وإذا كانت هذه الذات بمفردها قد جعلتها التراكمات الاجتماعية والثقافية ...الخ، تخضع لمنطق الحوارية فلا بدَّ أنَّ النص الناتج عن هذه الذات سيتَّسم نفس الخصائص-الحوارية-لا محالة، فالنص كما يراه "رولان بارت" "R.Barthes"«مصنوع من كتابات مضاعفة، وهو نتيجة لثقافات متعددة تدخل كلها بعضها مع بعض في حوار» [2]. لأن الأسلوب ببساطة هو الرجل كما شاع من قبل – ولو أن مبدأ "الحوارية" قد أضفى على هذه المقولة نوعا من التغيير-فقد أصبح الأسلوب«هو رجلان على الأقل وبدقة أكثر الرجل ومجموعته الاجتماعية» [3].

فتصبح الذات المبدعة مجبرة على استحضار كل من يمكن أن يدخل في النص في كلامه الداخلي على غرار المفوض المستمع...الخ. وعليه يمكن القول بأن التوجيه الحواري هو «ظاهرة مشخصة لكل خطاب» [4]. ليس هذا فحسب بل «هو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي» [5] ورغم إقرار باختين أن الحوارية هي غاية كل خطاب حي إلاَّ أنّه استثنى في الحقيقة بعض أنواع الخطاب واستدرك قائلا «ينبغي استبعاد العلاقات المنطقية من دائرة الحوارية (على سبيل المثال: النفي، الاستنتاج...)» [6].

فهذا النوع من الحوار لا يمكن أن يكون حواريا نظرا لطابعه الرياضي، في حين أن الحوارية هي روح النصوص لأن النص «يجب أن يكون محللا كعلاقة حوارية بين الذات والمخاطب والنص والسياق» [7]، لا كاستنتاجات واستنباطات سابقة أو لاحقة.

إننا إذن أمام حتمية «تحليل الكتابة الأدبية على أنَّها حوار مع الكتابات الأخرى إنه حوار الكتابة داخل كتابة أخرى». [8]

---

[1]-بركر كريس، معجم الدراسات الثقافية، ص 146.

[2]-رولان بارت، نقد وحقيقة، تر، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، 1994، ط1، ص24.

[3]-تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص124.

[4]-المرجع نفسه، ص125.

[5]-المرجع نفسه، ص125.

[6]-المرجع نفسه ص123.

[7]- بركر كريس، معجم الدراسات الثقافية، ص 145.

[8]-عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ط1، ص261.

إنَّ الحوارية في نظر "باختين" لم تشمل الألفاظ والنصوص والخطابات فحسب، بل تجاوزت ذلك حدَّ رؤية التصرفات البشرية داخل الدوائر الاجتماعية نوعا شكلا من أشكال الحوار، بل حتمية لا بدّ منها لتكريس أسس التواصل وهو ما عبر عنه من خلال كتابه "شعرية دوستويفسكي" "poetique de Dostoïevski قائلا: «يستطيع دوستويفسكي أن يجد علاقات حوارية في كل مكان، في معظم مظاهر حياة الإنسان الواعية والذكية وحيثما بدأ الوعي بدأ هناك حوار بالنسبة إليه».[1] فالفرد يتجسَّد من خلال حواريته الواعية مع المظاهر المحيطة به ومع الآخر، وهو ما يؤكد تقاطع فكر "باختين" مع مبادئ الماركسية التي استوحى منها «أنَّ اللّغة لا يمكن فصلها عن الإيديولوجيات».[2] والفرد في احتكاكه مع الآخر في حالة دائمة من الأخذ والعطاء والتأثير والتأثر.

وفي هذا السياق يدرج "محمد مفتاح" في حديثه عن نظرية الحوارية أنَّ المبدع في حال ذِكره «الذّهاب إلى المقهى أو الكتابة عنه يحتّم عليه أن يتعرض للنّادل والكراسي ونوع المشروبات الذي استهلكت الشخصية، وإذا لم يتذكر كل العناصر فإن المتلقي يتمها من عنده ليجعل الخطاب ذا بنية ثقافية ثابتة ...».[3]

ورغم ما حققه مفهوم الحوارية من فتحه لآفاق النصوص، إلا أنه كان بحاجة إلى مصطلحات أخرى مكملة ومتممة له لإقامة دراسة واعية وشاملة للنصوص الأدبية.

وقد تنبه "باختين" في دراسته لـ: «مشاكل شعرية دوستويفسكي» أن عليه إيجاد مصطلحات مقربة ومكملة لمفهوم الحوارية، وهو بالضبط ما تجلى في دراسته السابقة والتي أنجب من صلبها مصطلحات عديدة على غرار "تعدد الأصوات" "poly phony" ، "التغاير اللساني"hétéroglossie " "الخطاب مزدوج الصوت" و "التهجين" hy bridization وغيرها من المصطلحات التي كانت الرواية رحمها الأنسب.

1-1-1: تعدد الأصوات: poly phony: يمكن تعريف مصطلح تعدد الأصوات حرفيا بأنه «جمع أجزاء أو عناصر أو أصوات في وقت واحد».[4] وهذا التعريف يبدو ترجمة مباشرة للمصطلح الذي يشير إلى تردد عدة أصوات في آن واحد، وهو الذي خص "باختين" به فن الرواية والتي لا تتضمن[5] «أية محاولة

[1]-جراهام ألان، نظرية التناص، ص 38.

[2]-رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر، جابر عصفور، دار قباء للطباعة النشر والتوزيع، القاهرة، مصر،1998، ص 37.

[3]-محمد مفتاح، تحليل الخطاب، استراتيجية التناص، المركز الثقافي الفكري، 1986، ط2، ص121.

[4]-جراهام ألان، نظرية التناص، ص38.

[5]-ينظر: فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص39.

للتنسيق أو التوحيد بين وجهات النظر التي تعبر عنها الشخصيات المختلفة، ولا يمتزج وعي هذه الشخصيات المختلفة بوعي المؤلف أو تذعن الشخصيات لوجهة نظره، بل تظل محتفظة بتكاملها واستقلالها» [1].

فشخصيات الرواية ذات طابع حر ومستقل عن المؤلف، تتكلم بحرية بعيدا عن ضغط وتصرف الكاتب وهو ما يخلق أصواتا متعددة وردود أفعال متباينة داخل العمل الروائي الواحد، كل حسب وجهات نظره وطريقته في رؤية العالم.

1-1-2: التغاير اللساني:hétéroglossie هي كلمة يونانية مركبة من جزئين:

Hétéro: وتعني الآخر، و glot وتعني لسان أو صوت، وعليه يمكن تعريف التغاير اللساني على أنه قدرة اللغة على احتواء العديد من الأصوات، كصوت الفرد نفسه بالإضافة إلى صوت الآخرين.[2]

كتب "باختين" عن التغاير اللساني «أنَّه في أي لحظة من وجود اللغة التاريخي نجد أن اللغة متغايرة اللسان من الأعلى إلى الأسفل، فهي تمثل التعايش بين التناقضات الاجتماعية والأيديولوجية في الحاضر...» [3]

وهذا يعني أن التغاير اللساني مرتبط باللغة في تغايرها واختلافها بين الحقب الزمنية الحاضرة والماضية مجسدة حقيقة «...صراع الأيديولوجيات داخل اللغة (والتعارض بين أقوال الماضي) لا يتعلق ببساطة بالصراع الحواري بين لغات مميزة ومنفصلة، ولكنه غالبا ما يكون في الأقوال الفردية وحتى داخل الكلمة نفسها...» [4].

1-1-3: الخطاب مزدوج الصوت:

يتقاطع هذا المصطلح كثيرا في معناه مع مصطلح "تعددية الأصوات" فهما يقتربان دلاليا، وكلاهما يصب في معنى الحوارية التي هي سمة كل خطاب فردي، فقد صرّح باختين قائلا: «يمكن للعلاقات الحوارية أن تتخلل داخل القول وحتى داخل كل كلمة مادام هناك صوتان يصطدمان بها حواريا» [5]. وهنا يكمن الفرق بين الخطاب

[1]-رامان سلدن، النظرية المعاصرة، ص39.
[2]-ينظر، جراهام ألان، نظرية التناص، ص 47.
[3]-المصدر نفسه، ص 47.
[4]-الصدر نفسه، ص 47.
[5]-المصدر نفسه، ص 41.

مزدوج الصوت وتعددية الأصوات، لأن الحوارية لا تهتم فقط للنزاعات بين مختلف الخطابات بل إن الخطاب الحواري يمكن أن يحدث في كلام متكلم واحد... [1]

4-1-1: التهجين: hy bridization :

يعرّفه باختين بالقول «هو الخلط في إطار قول واحد وملموس، بين إدراكيين لغويين مختلفين اثنين أو أكثر مفصولين بشكل واسع عادة في الزمان والمكان الاجتماعي»[2]،أي هو المزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والحال أنهما تنتميان إلى حقلين مختلفين أو وسطين متباينين. ويُعرف على هذا النمط استعماله الغالب في مجال السخرية والهجاء.

إن محاولة فهم مصطلح مثل "التغاير اللساني" أو "التهجين" أو "تعددية الأصوات" يمكّننا من القول أنّ خطاب الشخصيات في الرواية يجسد طبيعة اللغة الحوارية أو ما سيعرف بالتناصية [3].

يعد فن الرواية هو الميدان الذي اشتغل عليه "باختين" في تأصيله لمفهوم الحوارية وقد سمّاها الرواية "البوليفونية": هو في الحقيقة مصطلح نستطيع القول أنّه قد جمع فيه بين المصطلحات المعرفة سابقا، فتارة يعبّر بالرواية البوليفونية على تعدد الأصوات وأخرى عن التغاير اللساني كما عبر به عن التهجين.

مصطلح أخر بدى وجوب إدراجه وهو ما أطلق "باختين" مفهوم "الخطاب الكرنفالي" أو "كرنفالية النص" وقد أورده في جنس الرواية ملمحاً إلى علاقة الإيديولوجيا بمفهوم "الحوارية"، فبعد أن خلّص مبدأ الحوارية النص من انغلاقه وجعله ينفتح على كل النصوص في محاولة جادة للرقي بالكتابة إلى مجالها الإنساني الرحب، كرّس التناص رفضه للجغرافيا والتاريخ والحدود واللغات والجنسيات، بل تعدى ذلك إلى الامتصاص بكلتا رئتيه من الأفكار من مختلف العالم[4].فعلى سبيل المثال: يدرس كتاب "باختين" عن "رابليه"L'œuvre de" François Rabelais" الطريقة التي تقوم بها تقاليد الكرنفال القديمة بالقوة النابذة التي تعزز أبعاد المجتمع والحياة البشرية «غير الرسمية» وتقوم بذلك من خلال لغة دنيوية ودراما...إن صور الجثث الضخمة والبطون المنتفخة والفوهات و الفجور والمجون كلها صور كرنفالية...ويحتفل الكرنفال من خلال هذه الصور بالجسد غير

[1]-ينظر، جراهام ألان، نظرية التناص، ص 41.

[2]-المرجع نفسه، ص 288.

[3]-المرجع نفسه، ص 49.

[4]-ينظر، عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص281.

الرسمي للناس[1] ثم يردف "باختين" قائلا: إن الوريث لهذا التقليد الكرنفالي غير الرسمي والساخر جدا والحواري موجود في الرواية [2].

الرّواية...لما هذا الجنس الأدبي بالذات هو الذي استحوذ على اهتمام "باختين" في تجسيده لمبدأ الحوارية؟ أهذا يعني أن الأسطورة والشعر وغيرها من الأجناس الأدبية خالية من مبدأ الحوارية؟ هو إذن أول سؤال يمكن أن يتبادر إلى ذهن المطلع على مفهومنا للحوارية.

يتحجج "باختين" على عدم إدراجه لمفهوم الحوارية في الشعر بقوله:« لا تكمن المشكلة في أن تمثيل الخطاب وإعادة تقديمه ومن ثم تمثيل المتلفظ به غير ممكن الوجود في الشعر، ولكن المشكلة تكمن فقط في أننا لا نستطيع أن نتثبت من وجوده جماليا في الشعر كما نستطيع في النثر... »[3] بالإضافة إلى أن الرواية كما يراها "باختين" هي النوع الذي توّج النثر، فإن عملية التناص ستظهر بصورة حادة وقوية في الرواية يقول: «إنّ ظاهرة الحوارية الداخلية حاضرة كما قلنا سابقا في كل ممالك حياة الخطاب، سواء كان الحضور ممتدا على نطاق ضيق أو نطاق واسع(...) أما في النثر الأدبي وبخاصة في النثر الروائي فإن الحوارية تعمل بنشاط داخل الصيغة الفعلية التي يستمد منها الخطاب غايته ووسائله».[4] هذا الذي خص به "باختين" النثر الروائي، أما ما يتعلق بالشعر فنجده يقول: «إن لغة الشاعر هي لغته الخاصة، إنه غارق فيها كلية ولا يمكن فصله عنها، إنه يفيد من كل كلمة وشكل وتعبير بناءً على غرضه المقصود».[5] وبالحديث عن الشاعر ولغته يقول عن الشعر بصفته جنسا أدبيا مستقلا: «لا تنتفع معظم الأنواع الشعرية (بالمعنى المحدود والضيق للكلمة)من الحوارية الداخلية للخطاب فنيا إنها لا تنفذ إلى الغاية الجمالية للعمل، إنها مقيدة كما هو متعارف عليه بالخطاب الشعري، بينما تصبح هذه الأنواع في الرواية مقومات جوهرية وأساسية في الأسلوب النثري تتلقى ملاءمة وتنسيبا فنيين خاصين » [6].

[1]-ينظر، جراهام ألان، نظرية التناص، ص37.

[2]-المرجع نفسه، ص 38.

[3]-تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص128.

[4]-المرجع نفسه، صص129-130.

[5]-المرجع نفسه، ص129.

[6]-المرجع نفسه، ص128.

1-2: من الحوارية الى التناص:

أقر العديد من الدارسين والنقاد أن مصطلح التناص قد بدأت إرهاصاته الأولى مع الناقد الروسي "ميخائيل باختين" الذي أشار إليه ولو بطريقة غير مباشرة على أنه "حوارية" أو "حوار نصوص"، إلا أنّ الدراسات النقدية ما بعد الحداثية تنسب مصطلح التناص إلى الباحثة البلغارية صاحبة الجنسية الفرنسية "جوليا كريستيفا"J.kristiva والتي كتبت مقالها الشهير "النص المغلق" سنة 1958 «وهي السنة التي ولد فيها هذا المصطلح -التناص-حسب معجم روبير الصغير الجديد» [1].الذي يؤرخ في العادة لميلاد المصطلحات الجديدة ولو أنه «لم يحدد اسم الناقد الذي أنشأه». [2] غير أننا إذا ما بحثنا عن أصول التناص في الثقافة الغربية فإننا نجد بأن «النقاد والباحثين قد أجمعوا على إرجاع هذا المصطلح إلى الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا» [3].

استثمرت "كريستيفا" في أفكار باختين و مفهومه "الحوارية" وكذا من الكتابات التي كانت تُكتب عن "السّرقات الأدبية" "Plagiat"، صائغة منها مصطلحات موازية ومقاربة لها في المفهوم على غرار "التناص" intertextualité أو "إنتاجية النص" productivité textuelle أو الإنتاجية المسماة نصا " productivité texte" وقامت ببلورة هذه المفاهيم في كتاباتها، مستغلة بذلك جهود باختين الذي كان قد أسس للتناص ولو بصورة غير مباشرة في كتبه " البنى الحوارية للنص"les structures dialogique" "كرنفالية النص"le carnavalesque"، "تعددية أصوات اللغة"[4]، من خلال إشارته للتناص أو بالأحرى لمفهومه عن طريق الحوارية «للدلالة على تقاطع النصوص والملفوظات في النص الروائي الواحد»[5] وليت "كريستيفا" تركت هذا المصطلح دون مساس «لأنه أقرب إلى طبيعة الأدب من مصطلح التناصية».[6]

"غريماس" " A.J.Greimas"، هو الآخر كان يرى أنّ التناص نتاجُ المجهودات التي قام بها "باختين" في تحديده لمفهوم "الحوارية" حين يقول: «..لقد أثار أهمية كبرى في الغرب – التناص-منذ أن جاء به الناقد الروسي

---

[1]-عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، صص 271-272.

[2]-المرجع نفسه، ص 271.

[3]-بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية، عالم الكتب الحديث، اربد-الأردن، 2010، ط1، ص271.

[4]-ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص276.

[5]-بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية، ص236.

[6]-منير سلطان، التضمين والتناص، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر (نموذجا)، ص49.

ميخائيل باختين» [1] وهو تماما ما يراه بعض النقاد العرب عند دراستهم لموضوع التناص وإنتاجية المعنى أن «التناص لم يكن المفهوم النقدي الأول بهذا المعنى وإنما سبقه إلى الدراسات النقدية مفاهيم أخرى كانت ترتبط به وتمهّد لظهوره مثل الحوارية» [2] ،التي نظّر لها "باختين" في أكثر من مؤلف له على غرار كتابه «فلسفة اللغة» الذي اهتم بالتناص على أنّه «يدل على الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استفادتها أو محاكاتها لنصوص – أو لأجزاء – من نصوص سابقة عليها» [3].

في إشارة إلى حوار النصوص ومحاكاتها وتعارضها مع نصوص أخرى، كما قال "بارت" «النص مصنوع من كتابات مضاعفة وهو نتيجة لثقافات متعددة تدخل كلها في حوار ومحاكاة ساخرة وتعارض» [4]

ويمكننا القول أنّ "كريستيفا" قد صاغت على هدي من نظرية "الحوارية" مصطلحها الحديث "التناص" ضمن عدة بحوث نشرتها بين عامي 1966-1967 في مجلتي: tel quel وcritique، ثم أعادت نشرها في كتابيها "سيميوتيك"sémiotique "ونص الرواية"le texte du roman [5] موضحة بذلك الاتفاق التام والانسجام المتكامل لآرائها مع آراء "باختين".

يبقى أن نشير إلى أن مصطلح التناص على قدر الإشكال الذي طرحه كمصطلح، كان هناك أيضا إشارات كثيرة على عدم الحكم باليقين لباختين في حواريته على أنه الإرهاص الوحيد بل إن: «الواقع أن مدلول التناص قد تجلى من قبل في أطروحات "نور ثروب فراي" الذي قال أنّ العقيدة الجديدة كالطفل الحديث الولادة تأخذ مكانها في نظام كلامي سابق عليها» [6] في تلميح إلى أن الطفل يكتسب لغته ومجموع تصرفاته ومعاملاته الاجتماعية من نظام كلامي سابق له ومتوارث في بيئته، ولكن يمكن أن نقول بأن "باختين" هو الذي فتح الباب لمن بعده للاستفادة من نظرية "الحوارية" والبناء عليها في تكوين مصطلح التناص [7] وبخاصة لوريثته الأولى "جوليا

[1]-عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 272.

[2]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري-استراتيجية التناص-، ص122.

[3]-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث وإبدالاته-ج3، الشعر المعاصر، دار توبقال، المغرب، 1990، ط1، ص 183.

[4]-رولان بارت، نقد وحقيقة، ص 95.

[5]-ينظر: خليل الموسى، التناص ومرجعياته في نقد ما بعد البنيوية في الغرب، ص 47.

[6]-البشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية، ص242.

[7]-ينظر: رمضان مسعودي، التناص في شعر بلقاسم خمار، رسالة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي،2010-2011، ص19.

كريستيفا" التي عرفت كيف تجعل من الحوارية منطلقا رئيسيا لميلاد مصطلح التناص حين أعادت صياغة المفهوم الباختيني للحوار من خلال انتباهها للنص والنصية وعلاقتهما بالبنى الأيدولوجية.

1-3: حدية التناص:

لكل مصطلح جديد بيئةٌ يتربى فيها ومفكرون يعملون على صوغه وتثبيته، كان حال مصطلح "التناص" فبعد أن عرّجنا بحديث مبسّط عن الإرهاصات الأولى التي مهدت لظهوره كمفهوم حديث ثابت وقار له أسسه ومبادئه التي ينبني عليها، نحاول عرض أبرز التعريفات والدراسات التي تناولته كمصطلح قائم بذاته.

"التناص" intertextualité: بلفظته الأصلية، هو مصطلح أدخلته الناقدة "جوليا كريستيفا" J.kristiva الى حقل الدراسات النقدية ما بعد الحداثية، و يدعم هذا الكلام ما كتبه " تيفين ساميول" قائلا «يرجع الفضل في اشتقاق مصطلح التناص وترويجه الى "جوليا كريستيفا" من خلال المقالتين اللتين ظهرتا في مجلة tel quel... والتي احتوت على أول استخدام للمصطلح» عاملة بذلك على فك اللُّبس عن هذا المصطلح من خلال إعطاء تعاريف له تعرفه "كريستيفا" «... هو تقاطع أخبار داخل نص ما، مع كونها مأخوذة من نصوص أخرى »[1] أي أن مجموع التقاطعات والترابطات بين الأخبار المشكلة لنص ما هي محاكاة لما ذكر في نصوص سابقة له، ثم تردف "كريستيفا" قائلة في سياق تعريفها « هو شبكة من الاختلافات تسم أو تصب في تحولات الكتل التاريخية»[2]

كما أنه في نظرها «فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص هو تشرُّب وتحويلٌ لنصوص أخرى... ويُقرأ الكلام الشعري على الأقل ككلام مضاعف» [3] وتعبير "كريستيفا" هنا بالفسيفساء يجعل من النص شبيها بالرسوم بالتشكيلية التي تتزاوج فيها الألوان بأسلوب فني وجمالي راقٍ في تصوير ظرف اجتماعي ما أو تعبيرا عن حالة نفسية معينة.

[1]-جوليا كريستيفا، علم النص، تر، خليل الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،1997، الطبعة الثانية، ص17.

[2]-المرجع نفسه، ص11.

[3]-ينظر: محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الأنماء الحضاري حلب/سوريا، 1998، ط1.

وفي محاضرة لها بعنوان "الكلمة والحوار والرواية"le mot, le dialogue et le roman في ندوة "بارت" العلمية عام 1966 تقدم "كريستيفا" مفهوم التناص بديلا مقترحا لمصطلح باختين «الحوارية» [1] وبهذا تكون "كريستيفا" قد عمَدت إلى شِبه تصحيح لبعض المفاهيم عبر نظرتها للنص سعيا منها إلى فكه من قيود البنيوية «وهكذا يكون المصطلح قد تأسس على يدي كريستيفا ليكون رمزا جديدا يحرك دينامية القراءة، ويكشف عن عمل تقوم به النصوص تسميه كريستيفا "إنتاجية"» [2].

ولم يتوقف التناص عند هذا الاسم النقدي فحسب، بل كان مسرحا خصبا لدراسات نقاد آخرين "فبارت" مثلا يقرُّ في المقالة الشهيرة التي كتبها للموسوعة العالمية أن النّص «يعيد توزيع اللغة... ولعل أحد مسالك هذا التقويض والتطنيب هو أولا وأخيرا استبدال للنصوص أو لشذرات منها وكذلك مما كان ومما يكون من حول النص الماثل، وفيه: كل نص هو تناص تَمْثُلُ فيه نصوص أخر على مستويات مختلفة، سواء ما سلف من نصوص الثقافة وما حضر، فكأن كل نص هو نسيج جديد من شواهد معادة» [3]

كما أنّه يرى في «كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصيّة على الفهم بطريقة أو بأخرى...» [4]

ولم يتوقف "بارت" عند هذا الحد بل استطرد قائلا: «النص نسيجٌ من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة...» [5] مشيرا إلى أن النص بإمكانه أن يكون بؤرة لتلاقي النصوص والثقافات وامتزاجها، ماضيها مع حاضرها، قديمها مع حديثها.

"مارك أنجينو" "M. Angenot"، ناقد آخر انبرى للحديث عن التناص مقدما رأيه الشخصي فيه ومعرفا إياه بقوله «كل نص يتناسق بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى...وأن الكلمة هي ملك لكل الناس...» [6] وتعريفه هذا يقترب كثيرا مع تعريف "رولان بارت".

---

[1]-ينظر: منير سلطان، التضمين والتناص، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا، ص 50.

[2]-ينظر: منير سلطان، التضمين والتناص، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا، ص 52.

[3]-عبد الملك مرتاض، نظرية النص الادبي، ص 283.

[4]-محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، ص 38.

[5]-رولان بارت، نقد وحقيقة، ص 21.

[6]-محمد خير البقاعي، دراسة في النص والتناصية، ص 58.

إن مواصلتنا في طريق استقراء مفهوم التناص وكيفية تدارسه من قبل النقاد سيحملنا الى حقيقة أن جل التعاريف الواردة في هذا الباب النقدي تكاد تكون متطابقة على الرغم من اختلاف أسماء الدارسين، ولعل تعريف "جينت" لمصطلح التناص سيقف إلى جانب هذا الرأي.

يعرف "جينت" التناص قائلا «أعرف هذه العلاقة تعريفا ضيقا فأقول: إنها علاقة حضور مشترك بين نصين، أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية، وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر» [1]

ومعنى هذا أن جل النصوص تصب في معنى أن النص هو نقطة التقاء نصوص سابقة وأخرى متزامنة للنص المنشأ ونصوص أخرى تُنبئ بها.

وكغيره من المصطلحات التي وجدت في النقد الغربي الرحم الأنسب للنشأة والتطور، لم يكن التناص أبدا بمعزل عن الدراسات النقدية العربية التي كانت في معظمها ترجمات لأعمال الغربيين- ولو أن بعض الدارسين ينسبون مصطلح التناص إلى التراث النقدي والبلاغي العربي من خلال ما عرف من قبل عن: السرقات الأدبية التضمين الاقتراض، الاقتباس- على غرار كل من: "محمد مفتاح"، "محمد بنيس"، "عبد الملك مرتاض"، "عبد الملك الغذامي"، "سعيد يقطين"... وغيرهم، وقد حاول هؤلاء إعطاء مفاهيم للتناص خاصة بالنقد العربي ومقاربة لمفهومه في النقد الغربي. فمثلا نجد "محمد مفتاح" يتحدث عن التناص على أنه «شيء لا مناص منه ولا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما» [2].

ويحاول تعريفه بقوله «النص ليس سطرا من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي... ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيه كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منهما أصلا» [3] ولعل أبلغ تعريف يدرجه "محمد مفتاح" للتناص هو ذلك الذي ربطه فيه بحياة الإنسان فقال «التناص بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة بدونهما ولا عيشة له خارجهما» [4]، في إشارة إلى أن التناص يكون بمثابة المحرك والدافع للمبدع، يحرك مشاعره ويدفع بها إلى الخارج –أي إلى النص-.

---

[1]-محمد خير البقاعي، دراسة في النص والتناصية، ص 125.

[2]-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري-استراتيجية التناص-، ص 24.

[3]-المرجع نفسه، ص 123.

[4]- المرجع نفسه، ص 125.

"محمد بنيس" هو الآخر كانت له رؤيته الخاصة في تعريفه للتناص، فقد كان أكثر دقة في تناول هذا الموضوع ووضع مستوياته، عندما استبدل مصطلح التناص "بالتداخل النصي"، والنص الحاضر يتحقق وفق نصوص غائبة احتواها النص الجديد...وتعمل هذه النصوص على تشكل إثبات هذا النص وتشكل دلالاته، ومن المصطلحات التي تناولها "بنيس" في حديثه عن التناص " هجرة النص" على أساس أن هناك دائما نصا مهاجرا وآخر مهاجر إليه [1]

أما "سعيد يقطين" فقد أدرج مصطلحين في تناوله لمفهوم التناص، الأول أطلق عليه اسم "التفاعل النصي الخاص" ويتم على مستوى الجنس الواحد: أي داخل الشعر(القصيدة)، أو داخل النثر (الرواية)...، أما الثاني فهو "التفاعل النصي العام": الذي يتم بين النصوص عامة على اختلاف أجناسها (قصيدة + رواية). (ملحمة +أسطورة) ...الخ [2].

ولو أن هذه الطروحات والمحاولات النقدية في وضع أسس عربية لمصطلح التناص غير أن أغلب هذه الدراسات المقدمة في النقد العربي كانت في معظمها ترجمات لأعمال الغربيين أو تلخيصا لدراساتهم.

إن حديثنا عن هؤلاء الدارسين الذين تناولوا مصطلح التناص سواء العرب منهم أو الغرب لم يكن على سبيل الحصر بل سيتم إلحاقهم بدارسين آخرين كان لهم إسهام كبير في إرساء معالم التناص في حقل الدراسات النقدية.

[1]-ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت،1985، ط2، ص251.

[2]-ينظر: وناسة صمادي، التناص في رواية الجازية والدراويش، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، 2002-2003، ص23.

2-التناص والممارسة النقدية:

2-1: في الفضاء الغربي:

2-1-1: التنشئة الأولى:

لا شيء يولد من فراغ حسب القانون البشري، ولابد من سابق أو رحم يستند المبدع إليه في حركية الإبداع... [1]، وهو ما كان من حال جميع الآداب والنصوص وحتى المصطلحات، فكما شهادنا سيرورة تطور "الحوارية" في النقد الغربي في انطلاقها من مفاهيم حملت معاني عامة إلى مصطلح مكتمل وقائم بذاته، كان الحال بالنسبة للتناص في البيئة النقدية الغربية.

فالتناص في معناه لم ينتظر"كريستيفا" لتنظّر له سنة1958م؛ بل إن جميع الدراسات النقدية تشير إلى أن مفهوم التناص كان أسبق من ذلك بكثير.

فقد« كان التناص كمُسَلَّمة يعني أن الكلمة لا تكون وحدها أبدا مرتبطا بدوسويسر»[2] الذي كان يرى بأن اللغة مجموعة من العناصر تتراتب وفق علاقات ونظم وأنساق لتشكل لنا نصا أدبيا وهو ما شاركه في معناه اللغوي الآخر "رومان جاكبسون" الذي كتب في مقولته المشهورة «إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية، أي ما يجعل عملا ما أدبيا»[3]، أي أن علم الأدب يختص بدراسة كل ما يمكن أن يكون له تأثير مباشر أو غير مباشر في إضفاء الأدبية على الإبداع، وهو ما تفطن له من خلال دراسته الجادة حول البنية والتزامن قائلا: «إن مفهوم النظام التزامني الأدبي لا يطابق مفهوم الحقبة l'époque الساذج، نظرا لأن هذا المفهوم لا يتركب فقط من أعمال فنية متقاربة في الزمن، وإنما أيضا من أعمال انجذبت إلى فلك النظام، آتية من آداب أجنبية أو من حقبة سابقة، إنه ليس كافيا أن نفهرس بلا مبالاة الظواهر المتعايشة»[4] وهي إشارة مباشرة إلى أن النص يتكون من ارتباطه بنصوص مزامنة له أو سابقة له زمنيا، بالإضافة إلى كونه فسيفساء من نصوص انجذبت إليه ولو من ثقافات غير ثقافته.

---

[1]-عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، ص 52.

[2]-مصطفى السعدني، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1991م، دط، ص77.

[3]-ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1425هـ-2005م، ط1، ص21.

[4]-المرجع نفسه، ص22.

كما لم يبتعد "شكلوفيسكي"W.B.Schklowski" في محاولته لإعطاء مفهوم عام لماهية العمل الأدبي وكيفية انبنائه وتشكله عن غيره من النقاد عندما كتب: «أن العمل يُدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، بالإستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها، وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في تواز وتقابل مع نموذج معين بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو...» [1]، وفي سياق الحديث عن النص المعارض يذكر "محمد مفتاح" بعض المصطلحات النقدية في الثقافة الغربية التي عجلت بظهور التناص منها:

-المعارضة: وتعني أن عملا أدبيا أو فنيا يحاكي فيه مؤلفه كيفية كتابة (معلم) فيه أو أسلوبه، لتقتدي بهما أو لرياضة القول على هديهما أو للسخرية منهما.

-المعارضة الساخرة: أي التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة بحيث يصير الخطاب الجدي هزليا جدا...والمدح ذما والذم مدحا.

-السرقة: وتعني النقل والاقتراض والمحاكاة مع إخفاء المسروق [2].

إذن فهذه المصطلحات لم تكن غربية هي الأخرى عن التراث النقدي الغربي على الأقل لأننا نجد "جان جيرو دو"Jean Giraudoux" يؤكد هذا القول في سياق حديثه عن السرقة الأدبية «إن السرقة الأدبية هي أساس كل الآداب، باستثناء الأول منها، المجهول على كل حال» [3] أي —على رأيه-لا إبداع دون سرقة.

وقد تتالت الإرهاصات والتلميحات إلى قرب ميلاد مصطلح التناص، حتى طالت معجم "لاروس" الذي تضمن مفهوم التناص على أنه «مجموعة من العلاقات التي يمارسها نص مع نص آخر، سواء على مستوى إبداعه (...) أو على مستوى قراءته وفهمه» [4] وقد بقي التناص بهذه الإثراءات يستجمع المفاهيم المبلورة والممهدة لظهوره كظاهرة نقدية ونظرية مؤسسة بحد ذاتها. إلى أن ختم عليه الناقد الروسي "ميخائيل باختين" بمفهومه النقدي "الحوارية" "dialogisme" والذي كان رأس الخيط بالنسبة للناقدة الفرنسية "جوليا كريستيفا" من أجل تأسيس مصطلح خاص يعتني بدراسة النصوص وصيغ تداخلها وتقاطعها أطلقت عليه مصطلح "التناص" من خلال مؤلَّفها "علم النص" الذي كان السنبلة التي احتوت بذرة التناص.

---

[1]-ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ص21.

[2]-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري-استراتيجية التناص-، ص121.

[3]-عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص192.

[4]-المرجع نفسه، ص192.

2-1-2: التنشئة الثانية:

إنّ الحديث عن التناص في الدراسات النقدية الغربية ما بعد الحداثية يجرنا إلى الأصل اللغوي الذي اشتق منه هذا المصطلح، فإن كان "التناص" أو "intertextualité" هو كل ما يتعلق بتداخل النصوص ، فإن الأصل المشتق منه هو "النص" أو "texte"، وقد وضّح الناقد "مصطفى السعدني" هذا التعالق بين المصطلحين في سياق حديثه عن "التناص" قائلا «هو ترجمة للمصطلح الفرنسي "intertextualité"، وكلمة"inter" تعني التبادل، بينما تشير كلمة "texte" إلى النص، وأصل الكلمة لاتيني "textus" وتعني النسج»[1] ويحيلنا هذا التعريف اللغوي إلى قرب المعنى بين المفهومين: اللغوي والاصطلاحي للتناص، فالنسيج يشير إلى معنى الترابط والتشابك والتداخل وفق أنظمة محددة تسمح بتشكيل كلٍّ منسجم، وهو بالضبط ما يعمل عليه النص من خلال ربطه بين مفاهيم ومعاني وثقافات وحضارات مختلفة يزاوج بينها في طريق تحديد هويته وإنتاجه للمعنى.

وقد كان النص منطلق الناقدة الفرنسية صاحبة الأصول البلغارية "جوليا كريستيفا" J.kristiva وحقل نشاطها النقدي الذي انبثق منه مصطلح "التناص": وذلك من خلال أعمالها النقدية على غرار مجلتي: tel quel و critique، وكذا دراستها "ثورة اللغة الشعرية" الذي درست فيه صيغ التناص في الشعر "لتوريمان" ضف إلى هذا مقالتها الشهيرة عن "النص المغلق"le texte clos" والتي قدمت من خلالها تعاريف كثيرة للمصطلحين على حدِّ السواء، لكن باعتبار النص أصلا، فقد عرفته في أكثر من مرة، تارة على أن: «النص الأدبي خطاب يخترق وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة، ويتنطع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها»[2] وكأن النص الأدبي-كما تراه- لم يعد مجرد سرد لوقائع علمية وظواهر اجتماعية وأخرى سياسية، بل تعدى ذلك إلى صهر كل هذه الوقائع وإزاحة الحدود بينها في محاولة لرصد الدلالات والمقاصد النصية، فيغدوا النص الراهن بذلك: «خلاصة لعدد من النصوص التي انمحت الحدود فيما بينها، وكأنها مصهور من المعادن المختلفة المتنوعة يعاد تشكيلها وإنتاجها»[3] وهو ما يعمل عليه النص من خلال إقامته لعلاقات حميمية بين أطراف النصوص المتداخلة «فالنصوص كائنات تتلاقى وتتحاور وتتقاطع وتتناسل، ومن هنا ضرورة التقابل بين الأنا والآخر... »[4] من أجل

---

[1]-مصطفى السعدني، التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، ص73.

[2]-عز الدين المناصرة، علم التناص والتلاص، (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2013-2014، ط1 ص39.

[3]-خليل موسى، التناص ومرجعياته في نقد ما بعد البنيوية في المغرب، ص48.

[4]-المرجع نفسه، ص50.

تشكيل مقاطع حوارية تتعدد فيها الأصوات وتتقابل مشكِّلة تناحتات بين ذوات مختلفة وأفكار متباينة مضفية على النص طابع الحوار الذي استقته من الناقد الروسي "باختين" في فهمه "الحوارية"، حيث شكل هذا المصطلح خط الإنطلاق نحو نظرية التناص عند "كريستيفا".

كما كان أيضا لمصطلح "التصحيف" أو "paragramme" الذي أسس له "ديسوسير" هو الآخر الدور الفعال في نضج التناص ودائرة استعماله.

وقد استعملته "كريستيفا" تحت مصطلح "التصحيفية" "paragrammatisme" الذي يعني الامتصاص والتداخل بين النصوص، وجعلت من شعر "لوتريمان" حقلا لتطبيق هذا المصطلح، فقامت بتقسيم التصحيفية إلى ثلاثة أنواع:

-النفي الكلي: ويكون فيه المقطع الدخيل منفيا كليا، ومعنى النص المرجعي مقلوبا.

-النفي المتوازي: وفيه يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه إلا أن هذا لا يمنع من أن يمنح الاقتباس الجديد معنى جديدا.

-النفي الجزئي: وفيه يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيا [1].

ولم تتوقف "كريستيفا" عند حدود مصطلحي" الحوارية" و"التصحيف" في طريق إغنائها لمفهوم التناص، بل عملت على إثراء دراستها بمفهوم آخر أسمته "الإيديولوجيم" "Idiologime"«الذي يعني وظيفة التداخل النصي التي يمكننا قراءتها ماديا، وعلى مختلف مستويات بناء كل نص تمتد على طول مساره، مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية...» [2].

وبعد أن خاضت "كريستيفا" بدراستها لمصطلح التناص فُتح الباب أمام نقاد آخرين كانت لهم إسهامات فعّالة في إرساء مفهوم قارٍ للتناص.

"رولان بارت" "R.Barthes" ناقد فرنسي آخر اهتم بمصطلح التناص انطلاقا من مفهومه للنص يقول: «النص منسوج تماما من عدد من الاقتباسات ومن المراجع ومن الأصداء: لغات ثقافية سابقة أو

[1]-ينظر: خليل الموسى، التناص في نقد ما بعد البنيوية، ص61.

[2]-ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ص28.

معاصرة، تتجاوز النص من جانب إلى آخر في تجسيمة واسعة، إن التنامي الذي يجد نفسه في كل نص، ليس إلّا تناصا لنص آخر»[1] ومؤدى هذا الكلام أن النص لا يمكن أن ينفصل عن ماضيه ومستقبله الذين يمنحانه الخصوبة وينتشلانه من العقم، ويضيف "بارت" قائلا في هذا السياق: «النص الذي يحدث القطيعة مع الماضي والمستقبل هو نص بلا ظل، لأن النص في حاجة دائمة إلى ظله وهذا الظل قليل من الإيديولوجيا»[2] فالنص إذن إعادة توزيع للغة كما أن التناص هو قدر كل نص مهما كان جنسه.

وقد وسع "بارت" مفهومه للتناص انطلاقا من منجزات "كريستيفا" خاصة ما تعلق بحديثها عن "الإيديولوجيم" فشرحه بقوله: «هو متصور يعد بتوضيح النص في التناص وبالتذكير به في نصوص المجتمع والتاريخ» [3].

ولو أنّ عمل "بارت" لم يُضف شيئا جديدا على مفاهيم "كريستيفا" و"باختين" حول "التناص" إلا أن ما يحسب له[4]، هو «نقله للتناص من حالة المفرد إلى حالة الجمع اللانهائي، وأصبح المنتج متعددا بتعدد القراء، وإذا كان المبدع واحدا في أثناء إنتاج النص، فإن المبدع في أثناء القراءة لا يرتهن بفرد أو زمن أو مكان وهو لا يرتهن لثقافة أو ذاكرة محددتين»[5] أي أنّ النص لا يقدم معنى ثابتا بل يتعدد معناه بتعدد القراء، وتصبح إنتاجية النصوص فيه مرتبطة بالقارئ وثقافته ودرجة وعيه ومشاربه التي ترسم له حدود النص المقروء وتبني له أُسس النص الجديد.

أمّا "جيرار جنيت"G.Genette" فهو أكثر النقاد المعاصرين اهتماما وتوسعا في دراسة النص واشتقاقاته في كتابيه "مدخل لجامع النص" و "طروس" ثم جاء كتابه الثالث بعنوان "عتبات" لتستوفي به دراسة النص والتناص وما يتصل بهما [6].

---

[1]-عز الدين المناصرة، التناص والتلاص (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، ص43.

[2]-ينظر : رولان بارت، لذة النص، ص37.

[3]-ينظر: عز الدين مناصرة، التناص والتلاص (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، ص42.

[4]-ينظر: المرجع نفسه، ص43.

[5]-ينظر: خليل موسى، التناص ومرجعياته في نقد ما بعد البنيوية، ص53.

[6]-المرجع نفسه، ص56.

فالتناص عنده «يلعب دورا أساسيا في التمويه بالمعنى وتحويله نحو قابلية الفصل للتدليل ويبطل فكرة النقد الكلاسيكي القائلة بتحديد المعاني سلفا من قبل الكتاب»[1] مشيرا إلى استحالة حصر المعنى أو تبيينه مسبقا حتى من طرف مؤلفه مما يفتح الباب على التعددية النصية للنص الواحد؛ يقول: «إن موضوع الشاعرية هو التعدية النصية أو الاستعلاء النصي، الذي كنت قد عرّفْته تعريفا كليا: إنّه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى»[2] ويواصل "جنيت" في حديثه عن موضوع الشعرية: «ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعاليات التي ينتمي إليها كل نص على حدة. »[3]

يعدِّد "جنيت" خمسة أنواع من المتعاليات النصية هي:

-التناص "intertextualité": وهو ما تحدثت عنه "كريستيفا"، ومن أشكاله: الاقتباس والسرقة والإلماع.

-المصاحب النصي "paratexte": ويلخصه في كل ما يتعلق بالنص سواء من قريب أو من بعيد وأهمها: العنوان، العنوان الصغير، العنوانات المشتركة، المداخل، الملحقات...إلخ.

-ما وراء النص "metatextualité": وهي تجمع نصا ما بنص آخر يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة ودون أن يسميه وتشتمل هذه الصلة العلاقات النقدية التي تفسر النص.

-النصية الجامعة "architextualitè": وهي خطاب موجه إلى القارئ وهو يثبت على الغلاف الخارجي تحت العنوان أو مكان آخر من الغلاف الخارجي أو الداخلي ويحدد الجنس الذي ينتمي إليه النص.

-الاتساع النصي "hypertextualitè": هو عملية توليدية خالصة، وتتجلى عندما يخلف نص ما آلاف الأولاد والأحفاد من النصوص المنبثقة عنه سواء أكان ذلك من خلال طريقة الحكي أو الشخصيات، والحقيقة أن اشتغال "جينيت" على العتبات يشكل جزءً من الفكر الأوربي الذي التفت إليه أصحاب ما بعد الحداثة وهو الاهتمام بالآخر المهمّش، كالمرأة والأقليات والزنوجة...، للانتقال من المركزية الأوربية بصفتها البؤرة المشعّة إلى الآخر(الهامش) [4].

---

[1]-فيصل الأحمر ونبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، ج1، دار المعرفة للطباعة والنشر، الجزائر،2009، ص124.

[2]-عز الدين المناصرة، التناص والتلاص (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، ص47.

[3]-المرجع نفسه، ص48.

[4]-خليل الموسى، التناص ومرجعياته في نقد ما بعد البنيوية في المغرب، صص57-58.

بعد عشر سنوات من إطلاق "كريستيفا" لمصطلح "التناص" وما صاحبته من فرضيات وانشغالات نشرت مجلة "الشعرية" "poetique" عددا خاصا عن التناص بإشراف "لوران جيني" "Laurent jenny" الذي طرح تصوره الجديد [1] قائلا «عمل يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص وتمثلها يحتفظ بريادة المعنى...» [2] ما يعني أن إدراك النص الأدبي لا يمكن أن يكون خارج التناص، وأن النص هو مجموع علاقاته مع النصوص السابقة له والتي يدخل معها في علاقات تتوزع على ثلاثة أنماط هي: تحقيق أو تحويل أو خرق [3].

ويتساءل "جيني" عن مدى الاتساع الذي يجب أن نمنحه للتناص وفق هذه الأنماط قائلا: «هل ينبغي الالتزام فيه-التناص-بحدود البحث الأدبي أم نأخذ بتفاعليته مع خارجه اللاأدبي» [4] وقد أوحى له هذا التساؤل بإعطاء ثلاثة قواعد للتناص هي: «التلفظ: حيث يتم فيه اختزال النصوص غير اللفظية، وتقديمها من خلال اللفظ في النص، والخطية: التي تبدو لنا من خلال عملية الاستيعاب مدمجة في خطية النص، وأخيرا التضمين: ومعناه أن النص الثاني يمكن أن يكون مضمونه النص الأول» [5].

كما انتبه "جيني" إلى أن النص الأدبي: «يستمد وظيفته من علاقات مزدوجة، تشده إلى النصوص الأدبية الأخرى السابقة له، وإلى أنساق دلالية غير أدبية كالتعبيرات الشفوية ويرى "جيني" أنه يكفي أن توسَّع العلاقة بحيث تشمل أنساقا رمزية غير لفظية (الموسيقي، الرسم، السينما...)» [6].

إذن فالتناص عند "جيني" تجاوز الشيفرات اللسانية أو اللغوية إلى أخرى غير لغوية كالعلامات والرسوم والموسيقى متجاوزا حدود اللغة من جهة وموسعا لدائرة البحث التناصي من جهة أخرى. ولم تتوقف حدود الدراسات النقدية الغربية حول ظاهرة التناص عند حدود من ذكرنا، بل إن التناص قد استهوى نقادا آخرين

---

[1]-يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، ط1، 2008، ص393.

[2]-ينظر: كاظم جهاد، أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، منشورات إفريقيا، الدار البيضاء، 1993، ط2، ص 35.

[3]-ينظر: ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين مناصرة، ص31.

[4]-المرجع نفسه، ص31.

[5]-ينظر: طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، ج1، 1998، ط15، ص311.

[6]-عز الدين المناصرة، التناص والتلاص، (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، صص43-44.

منهم: "مارك أنجينو" الذي عرف التناص على أنه: «كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى وبذلك يصبح نصا في نص، تناصاً» [1] مشبها إياه بالبنية والبنائي والبنيوية.

كما نجد أيضا اهتمام "ليون سومفيل" "lèon. Somville" بالنص والتناصية من خلال دراسة (التناصية والنقد الجديد) وقد تمحورت دراسته حول مناقشته من سبقه إلى المصطلح ومفاهيمه على غرار : "كريستيفا" و"ميشيل أريفيه" "arrive"، من خلال أعمالهما في جماعة-تيل كيل- بالنسبة لـ"كريستيفا"، ودراسة "أريفيه" للغة "جاري" "jarry" منتهيا إلى تعريف خاص به للتناص يقول : يمكن للتناصية أن تعمل على وجهين مختلفين هما : التعبير والمضمون .يمكن لنص ما أن يحمل في مضمونه نصا آخر [2].

إنّ مجموع هذه الجهود النقدية الغربية التي تطرقنا إليها سابقا، عملت على تطوير المبحث التناصي وجعله أداة مفهومية، بل رواقا معرفيا يدل على حقل مرجعي شأنه في ذلك شأن البنيوية والسيميائية.

إلا أن توجهات معرفية ونظرية تبنّته فاختلفت مفاهيمه وآلياته من باحث إلى آخر موازيا في ذلك الفهم الذي يمتلكه الباحث عن النص نفسه [3].

---

[1]- عز الدين المناصرة، التناص والتلاص، (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، ص 45.

[2]-ينظر: المرجع نفسه، صص48-49.

[3]-ينظر: ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين مناصرة، ص31.

2-2: في الفضاء العربي:

2-2-1: داخل الدراسات البلاغية العربية القديمة:

إنّ الإقرار الذي سبق في حديثنا عن مصطلح التناص، وأنه وليد بيئته الغربية، لا يعني أبدا أنّ الدراسات النقدية العربية القديمة، قد كانت في معزل عن هذه الظاهرة، لكنّ ما كان يحول بين دراسة العرب الأقدمين ومصطلح التناص هو في الحقيقة ما يخص المصطلح بذاته لا المفهوم «ذلك بأن النقاد العرب كانوا قد خاضوا في هذه المسألة من حيث ما نرى نحن على الأقل خوضا كثيرا فعالجوها من جميع مناحيها بتأسيس أسسها وتأصيل أصولها وكل ما في الأمر أنهم لم يطلقوا عليها مصطلح "التناص"»[1]؛ أي أن الظاهرة من حيث المفهوم ليست بالغريبة عن البيئة النقدية والبلاغية العربية، وأن ما كان ينقص النقاد حينها هو مصطلح "التناص" فقد عالج النقاد هذه الظاهرة «تحت مفهوم السرقات وهم لا يدرون أن السرقات أو أخذ الأديب عن غيره أفكارا وأنماطا عن قصد أو دون قصد هي نفسها التناص بالاصطلاح الحداثي لهذا المفهوم»[2]، وهو في الحقيقة ما يعنينا في هذه الدراسة-المفهوم لا المصطلح- ومن هذا المنطلق «لم تكن فكرة تداخل النصوص وترابطها غريبة عن تقاليدنا النقدية القديمة، بل غالبا ما نجدها متصلة بحديث القدماء عن مجموعة من الأبواب النقدية»[3]، فقد مثّلت هذه الدراسة نقلة نوعية في النقد البلاغي العربي، «فبعد الجدل المحتدم حول نظرية اللفظ والمعنى، برزت قضية السرقات الأدبية، التي عالجها معظم النقاد العرب القدماء»[4] وقد أسهب هؤلاء في تحليل ظاهرة تداخل النصوص بصورة واضحة في الخطابين الشعري والنثري إذ يعثر الدارس لتراثنا النقدي على مصطلحات عديدة في الخطاب الشعري تقترب إلى حد ما من مصطلح التناص في الحقلين النقدي والبلاغي على السّواء مثل: التضمين، التلميح، المعارضات(...)الخ.

ولعل ما يذكره "عبد الملك مرتاض" عن "علي ابن أبي طالب"-رضي الله عنه-قوله: «لولا أنّ الكلام يعاد لنفد» [5] هو دليل واضح على قدم مفهوم التناص، وغوره في كلام العرب ووعيهم به، فاختاروا له من

---

[1]-عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص190.

[2]-المرجع نفسه، ص190.

[3]-عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، المغرب، 2007، دط، ص30.

[4]-ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص188.

[5]-المرجع نفسه، ص185.

المصطلحات الكثير حسب فهمهم، فقد تعرضوا في خضمّ حديثهم عن تعالق النصوص وعلاقتها ببعضها لمصطلحات عديدة، كان هدفهم منها «الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها ومقدار ما حوت من الجِدَّة والابتكار، أو مبلغ ما يدين به أصحابها لسابقيهم من المبرزين من الأدباء من التقليد والاتباع» [1].ويُنقل عن الشاعر الجاهلي" زهير بن أبي سلمى" سَبْقُه في إحساسه بظاهرة تداخل النصوص عندما قال:

مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا رَجِيعًا ... أَوْ مُعَادًا أَوْ قَوْلُنَا مَكْرُورَا [2] (من بحر الرمل)

وكأنّه يلمح إلى أنّ كلام الشعراء في معظمه مجتر ومعاد يتناقلونه فيما بينهم، وقد رُبطت ظاهرة التناص عند القدامى بالسرقات الشعرية، فالشاعر مهما كانت موهبته أو نبوغه الشعري فإنه ولابد قد استقى من شعر غيره، وفي هذا السياق يقول الجاحظ: «لا يعلم في الأرض شاعر متقدم في تشبيه مصيب تام، وفي معنى عجيب غريب، أو في معنى شريف كريم...إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه، إن هو لم يَعدُ على لفظه فيسرق بعضه أو يدّعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى ويجعل نفسه شريكا فيه»[3]؛ وعليه نستطيع القول أن الشاعر العربي كان على وعي بفكرة أن ما ينتجه هو في الغالب تراكم لما قاله سابقوه، وهذا ما يندرج ضمن ما يسمى سرقة، أو اقتباسا أو تضمينا أو إغارة أو انتحالا وغيرها من المصطلحات، وقد كان الشعراء–خاصة– يذمون هذا التصرف وهو ما قال فيه "طرفة بن معبد":

وَلَا أُغِيرُ عَلَى الأَشْعَارِ أَسْرُقُهَا ... عَنْهَا غُنِيتُ وَشَرُّ النَّاسِ مَنْ سَرَقَا [4] (من بحر البسيط)

وعلى الرغم من ذم السّرقة الشعرية، ونفور الشعراء منها إلا أن النقاد لم يجتمعوا على رأي واحد في ذم السارق، منقسمين بذلك إلى فئتين: «فئة اعتبرت السرقة مُثلبة وحطّت من شأن الآخذ عن غيره ووسمه بأسماء تُنقص من قيمته، فسموها سرقة وسرقا وإسهابا وإغارة وغصبا ومسخا...ومنهم من عده ابتكارا تلطفا في التسمية فسماه اقتباسا وأخذا وتضمينا واستشهادا وعقدا وحلا وتلميحا»[5]؛ وهذه المفاهيم في مجملها تتقاطع

[1]–بدوي طبانة، السرقات الأدبية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1986، ط2، ص3.

[2]–حسين فيلالي، السمة والنص السردي، مقاربة سيميائية في شفرة اللغة، دراسة نقدية، رابطة أهل العلم للنشر، ط1، ص21.

[3]–أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ج3، ط2، ص311.

[4]–بدوي طبانة، السرقات الأدبية، ص33.

[5]– المرجع نفسه، ص28.

مع الرؤية ما بعد الحداثية للتناص بصفتها نوعا من تداخل النصوص وتشابكها، وسنحاول عرض الفروق والالتقاءات الدلالية بين التناص والمفاهيم البلاغية والنقدية القديمة.

-التناص/السرقات الشعرية:

يذكر "ابن رشيق"(390هـ-ت456هـ) في حديثه عن السرقات: «هذا باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدَّعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأخرى فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل»[1]؛ أما إذا ما أردنا وضع تعريف مستقل للسرقة الشعرية فإننا سنجد "ابن رشيق" يستمر في حديثه عنها قائلا: «هي أن يَعمد الشاعر إلى أبيات شاعر آخر فيسرق معانيها أو ألفاظها، وقد يسطو عليها لفظا ومعنى، ثم يدّعي ذلك لنفسه»[2] والسرقة على رأي "ابن رشيق" قد تكون في المعنى أو اللفظ وأحيانا أخرى تشملها معا وهو التصنيف الذي قسم عليه النقاد السرقات الشعرية قديما.

ثمّ إنّ ما يجدر الإشارة إليه أن السرقة الشعرية ظهرت مع النصوص الشعرية ثم انتقلت بعد ذلك لتصبح قضية نقدية شملت حيزًا كبيرا من دراسات النقاد حينها.

يقول "حسان ابن ثابت"(60ق هـ-50هـ) -رضي الله عنه-:

لَا أَسْرِقُ الشُّعَرَاءَ مَا نَطَقُوا ... بَلْ لَّا يُوَافِقُ شِعْرُهُمْ شِعْرِي [3]

ولو أن معظم النقاد قد ذهبوا-كما سبق الذكر-إلى ذم السارق ووصفه بأبشع الأوصاف إلا أن البعض الآخر على شاكلة: "عبد القاهر الجرجاني"(ت471)، "أبو هلال العسكري" و "عبد العزيز الجرجاني"، كانوا أكثر تريثا في بسط الأحكام، بل رأوا أعذارا لمن تشابه شعره مع شعر غيره من خلال استنتاجهم أن «:[4]

أ- لا سرقة في المعاني المشتركة، ولا في معان خاصة أصبحت كالعامة المشتركة لكثرة شيوعها.

---

[1]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري-استراتيجية التناص-، ص122.

[2]-المرجع نفسه، ص125.

[3]-حسان ابن ثابت الأنصاري، الديوان، شرح يوسف عبيد، دار الجبل، بيروت، 1992، ط1، ص161.

[4]-جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، 2003، دط، ص65.

ب-لا سرقة في الألفاظ العامة المتداولة».

أي أنهم يرون أنْ لا حرج في تشابه المعاني وحتى الألفاظ بين الشعراء خاصة، إذا كانوا أبناء بيئة واحدة وثقافة مشتركة.

وهنا يبرز لنا التوافق بين كلٍّ من السرقات الشعرية التي تدرس تداخل الألفاظ والمعاني والتناص الذي يتمحور حول نفس المفهوم والدلالة، غير أن السرقات الشعرية قد اقتصرت على فن الشعر دون غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، وهذا ما يمنحه نوعا من الخصوصية والانغلاق في حين أن التناص-بمفهومه الحداثي-يمنح الحرية للنصوص في تداخلها وتناسلها في طريق إنتاج نص جديد لا يفرق بين جنس أدبي وآخر.

-التناص/الاقتباس:

الاقتباس في أبسط تعاريفه هو إدراج شيء من القرءان الكريم أو الحديث النبوي الشريف إضفاء للقداسة وتزيينا للكلام، وقد يكون الاقتباس في اللفظ أو المعنى ومثال ذلك قول "ابن سناء الملك" *(550-608):

رَحَلُوا فَلَسْتُ مُسَائِلًا عَنْ دَارِهِمْ ... أَنَا بَاخِعٌ نَفْسِي عَلَى آثَارِهِمْ [1] (من بحر الكامل)

والاقتباس هنا اشتمل على قوله تعالى:﴿ فَلَعَلّكَ بَاخِعٌ نَفْسَكَ عَلَى ءَاثَارِهِمْ إِنْ لَمْ يُومِنُوا بِهَذَا الحَدِيثِ أسفًا﴾[الكهف:6]، والشّرط في الاقتباس أن يورد الكلام المقتبَس لكن لا على أنه كلام منشأ صادر عن صاحبه، وفي هذا السياق يدرج "الخطيب القزويني" في تعريفه للإقتباس: «الإقتباس أن يضمَّن الكلام شيئا من القرءان أو الحديث لا على أنه منه، ومنه قول الحريري: [فلم أكن إلا كلمح البصر أو هو أقرب حتى أنشد فأغرب]. وقوله: [أنا أنبئكم بتأويله]» [2].

والشرط المضمن في تعريف القزويني (لا على أنه منه) يوحي بجانب أخلاقي يحكم ظاهرة الاقتباس والتي تشمل النصوص الدينية فقط، وهذا ما يجعل من التناص أشمل وأوسع لتنصله من الأحكام الأخلاقية من جهة،

*-أبو القاسم هبة الله بن جعفر بن سيناء الملك شاعر وأديب.

1-جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص84.

2-الخطيب القزويني، الإيضاح في علم البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ج4، دار الجبل، بيروت، 1993، ط3، ص137.

ومن جهة أخرى لاشتغاله على إقامة الحوار مع جميع أصناف النصوص بغض النظر عن جنسها وهو ما يعطيه طابع الشمولية والعموم.

-التناص/ التضمين:

يعد التضمين مصطلحا من المصطلحات الحاملة لمفهوم التناص، والذي لقي حظاً وافرا من التداول من لدن النقاد والبلاغيين القدامى و«يحدث التضمين مثلا عندما يستعين الشاعر بالنص الغائب لإحداث التأثير النفسي والبلاغي المطلوب ويتم ذلك عندما يقتطع الشاعر شطرا أو بيتا كاملا أو أكثر من شعر غيره ويضمنه شعره بلفظه ومعناه»[1]؛ ويستعير فيه الشاعر من أشعار غيره-سواء كان ذلك بأبيات كاملة أو بأنصاف أبيات- مع شرط «أن يكون حضور النص الغائب المضمن مشهورا عند البلغاء معروفا صاحبه لدى المتلقين كي لا يلتبس بالنص الحاضر... »[2]، أو يعرج بالذكر حين يهم في إدراج كلام ليس له، فقد أورد "الخطيب القزويني" مثالا على ذلك قول "الحريري":

على أنِّي سأُنشد عند بيعي ... أضاعوني وأي فتى أضاعوا [3](من بحر الوافر)

فالشاعر هنا ينبه القارئ إلى الشطر المضمّن "أضاعوني وأي فتى أضاعوا"، وقد اقتطعه من بيت "العرجي":

أضاعوني وأي فتى أضاعوا ... ليوم كريهة وسداد ثغر(من بحر الوافر)

وقد اشتمل التضمين الجنسين: الشعري والنثري، وقد صنفه النقاد العرب الحداثيون على إمكانية إدراجه كبديل جذري لمصطلح التناص وذلك لاشتماله على تداخل النصوص عامة وكل أنواع الأخذ من الآخرين شعرا أو نثرا ولعل «ما يعزز اعتبار التضمين معادلا جذريا للتناص هو استخدام الكثير من الباحثين لمفهومه بنفس مفهوم التناص» [4].

[1]-زاوي سارة، التناص في شعر عقاب بلخير، رسالة ماجيستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2007-2008، ص25.

[2]-جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص55.

[3]-ينظر، زاوي سارة، جماليات التناص في شعر عقاب بلخير، ص25.

[4]-المرجع السابق، ص65.

إن حديثنا عن المقابلات البلاغية في التراث العربي، هو ضرب من التمثيل الموافق للموضوع أي أن هناك الكثير من المصطلحات التي تشابه في ظاهر معناها مصطلح التناص غير أنها لم ترق لأن تكون بديلا له لفظا ومعنى، لعل منها: المناقضة، التلميح، والإشارة...وغيرها من المصطلحات النقدية والبلاغية القديمة.

كما أنه يجدر الإشارة إلى أن قضية السرقات الأدبية عامة، والتي كانت مادة النقاد وشغلهم قد طُرحت نتيجة ما عُرف وقتها بالمشافهة، فالعرب القدامى عانوا من مشكل التدوين، الذي جعل أعمالهم عرضة للنهب والغصب والإغارة.

والملاحظ بعد هذه الدراسة أن مفاهيم التناص في البلاغة العربية القديمة، كانت قد رُبطت بفن الشعر أكثر من أي جنس أدبي آخر، لأنه ببساطة كان ديوانهم وموطن أفكارهم، وهو ما جعل من النثر يمر على هامش دراساتهم، في حين نجد أن الدراسات الغربية–خاصة المعاصرة– قد اشتغلت على الرواية بصفتها الجنس الأدبي الذي توّج النثر، ليس هذا فقط بل لأن التناص بالمفهوم "الباختيني"(الحوارية) يكاد يلغي التناص من فن الشعر –إن لم يلغه تماما– لأنه نابع في نظره من ذات منغلقة على نفسها لا تسعى لإقامة حوار مع الآخر في حين تخلق شخصيات الرواية جوًّا حركيا وشغالا يوحي بوجود أفكار منفتحة على العالم ومستقلة عن المحرك(المؤلف) في تعبيرها عن وجهات نظرها، وبهذا يكون هذا هو الفرق الجوهري بين التناص بالمفهوم الحديث ومفاهيمه البلاغية القديمة عند العرب.

2–2–2: داخل في الدراسات النقدية العربية المعاصرة:

لأن المصطلح ابن بيئته، يستقي منها معانيه ويضبط على إثرها مفاهيمه ومصطلحاته، لم يكن بالأمر الهين أن ينتقل مصطلح التناص من البيئة الغربية إلى البيئة العربية دون أن تشوبه إشكالية المصطلح.

"L'intertextualité " مصطلح نقدي انتقل من الدرس النقدي الغربي إلى نظيره العربي، إلا أن هذا الانتقال فتح الباب أمام تعدد المصطلح للفظ الواحد، وقد ترجمه النقاد العرب كل حسب فهمه ومشاربه.

عبد الله الغذامي في كتابه الذي صدر سنة1985م بعنوان "الخطيئة والتكفير" كان أول الموردين لمفهوم التناص (تداخل النصوص) وهي الترجمة الحرفية للمصطلح الغربي "intertexte"[1] عندما علق عليه قائلا «هذا

1–عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص255.

المفهوم متطور جدًّا في كشف حقائق التجربة الإبداعية، وفي تأسيس العلاقة الأدبية بين النصوص في الجنس الأدبي...» [1] ملمحا إلى أن التناص هو الطريق الأنسب إلى فهم النص وتحديد العلاقات الكائنة بين خوالج النص الواحد.

وهو الرأي الذي أقره عبد الملك مرتاض في كون مصطلح "تداخل النصوص" الوجه الآخر لمصطلح "التناص"، لكن هذا لم يمنعه من القول بأن "الغذامي" ليس صاحب السبق بإدخال هذا المصطلح ساحة النقد العربي الحديث، في حين أن ما نراه نحن على الأقل أن "عبد الملك مرتاض" قد حاد عن الصواب في تشكيكه بسبق الغذامي، وإلا ماذا يمكن أن يكون ما عبر عنه الغذامي بقوله: «لكن كان مفهوم جسدية النص وكونه كائنا حيا ومركبا هو لب الفكرة فيما قلناه ونقوله عن نصوصية النص، فإن هذه الجسدية لا تقوم على عزل النص عن سياقاته الأدبية والذهنية ذلك لأن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماما مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يُفضي إلى فراغ، إنه إنتاج أدبي لغوي لكل من سبقه من موروث أدبي وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه»[2]

لكن "عبد الملك مرتاض" رأى غير هذا في دراسته الاستقرائية للنقاد العرب المعاصرين الذين استقبلوا مصطلح التناص وعالجوه كظاهرة مؤكدا على سبق" صبري حافظ" في إيراد مصطلح التناص عندما قال: «صبري حافظ يبدوا أنه من أوائل النقاد العرب الذين اصطنعوا هذا المصطلح بما هو جارٍ عليه الآن(...) ثم "محمد مفتاح" الذي كتب عن هذا المصطلح عام1985م(...) ثم عبد الله الغذامي وبشير القمري وسامي سويدان، عبد الملك مرتاض...» [3] ولو أن أغلب هذه الدراسات قد عانت الغموض بسبب صعوبة الوصول إلى تعريف نهائي للمصطلح.

يُدرج "محمد مفتاح" في كتابه "تحليل الخطاب الشعري-استراتيجية التناص-" تعاريف عدة لمفهوم التناص فهو «تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة تارة، وتارة أخرى يعرفه من خلال النص على أنه فسيفساء من نصوص أخرى أُدمجت فيه بتقنيات مختلفة» [4] وهذا التعاريف في الأصل هو لـ "كريستيفا" إلا أن "محمد

[1]-عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998، ط4، ص13.

[2]-عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة في مقالات النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ط2، ص111.

[3]-عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص255.

[4]-ينظر محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري -استراتيجية التناص-، ص120.

مفتاح" يشير إليه دون أي علامات اقتباس، ويضيف مفتاح إلى تعاريفه تقسيما عاما للتناص مشيرا إلى أن هناك تناصا ضروريا وآخر اختياريا مجسدا في:

- المحاكاة الساخرة: والتي يحاول الكثير من الباحثين اختزال التناص إليها، والمحاكاة الساخرة هنا هي محاولة بناء نص على أنقاض نص آخر عن طريق الاستهزاء به والسخرية منه.
- المحاكاة المقتدية: (المعارضة): والتي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها الركيزة الأساسية للتناص، والمحاكاة المعارضة في هذا السياق تقوم على بناء نصٍّ مناقض للنص الأول –الأصل–ومعارضة أفكاره في طريق إنتاج النص الجديد [1].

بعد هذا التعريج المبسط على رأي "محمد مفتاح" في قضية التناص تجدر الإشارة إلى أن الدراسة التي قام بها في كتابه "تحليل الخطاب الشعري–استراتيجية التناص–" لم تَعْدُ عن ذكر القضايا البلاغية والنقدية التي طرحت في الأدب القديم على غرار: التضمين، الاقتباس، السرقات الأدبية، المعارضة.... من جهة، في حين نجده في الجهة المقابلة قد قام بعملية عرض واستقراء للتيارات الغربية التي أسست لظهور التناص من خلال إدراجه لتعاريف تخص: جوليا كريستيفا، رولان بارت.... دونما محاولة للبحث والتنظير لرؤية شخصية تثري درسه النقدي.

"سعيد يقطين" ناقد عربي آخر كان قد تناول مفهوم التناص لكن بمصطلح آخر هو "التفاعل النصي" مؤثرا إياه على مصطلح التناص «لأنه أعم من التناص، ونفضله على المتعاليات النصية التي هي مقابل transtextualitè عند "جينيت" لدلالتها الايحائية البعيدة» [2] ولم يتوقف عند هذا الحد بل أردف قائلا: «بما أن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات» [3] التي لا محالة من تبيان أنواعها داخل النص وأشكال اشتغالها.

ومن أجل الوقوف على تحليل مركز ودقيق للتفاعل النصي يقول "سعيد يقطين": «نقسم النص إلى بنيات نصية، فنجد أنفسنا أمام قسم منها نسميه "بنية النص" وهو الذي يتصل "بعالم النص": لغة، شخصيات

[1]–محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، ص121.
[2]–سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، 2006، ط3، ص98.
[3]–المرجع نفسه، ص98.

أحداث(...)، وقسم آخر نسميه بنية المتفاعل النصي(...) وهي البنيات النصية أياً كان نوعها والتي تستوعبها بنية النص» [1].

وتسهيلا منه في شرح التفاعل النصي وتقريب مفاهيمه قسّم "يقطين" "التفاعل النصي" إلى ثلاثة أقسام متأثرا في ذلك بالناقد الفرنسي "جيرار جينيت" وهذه الأقسام هي [2]:

المناصة(paratextualitè)، التناص(intertextualité)، الميتانصية (mètatextualitè)

"محمد بنيس" هو الآخر لم يحد عن النقاد العرب في تأثرهم بالنقاد الغربيين في محاولته لإعطاء مفهوم خاص لمصطلح التناص وهو الذي استند في تصوره إلى "كريستيفا" و"تودوروف" معتبرا النص «شبكة من الاتصالات تلتقي فيها عدة نصوص، ومن ناحية ثانية فالنص هو إعادة كتابة/قراءة لنصوص أخرى لا محدودة يمكن أن تحول النص إلى صدى أو تفسير أو اجترار... »[3] أي أن النص هو بؤرة تلاقي النصوص من كما أنه مجموع إعادات لكتابات وقراءات لنصوص سابقة أو مزامنة له غالبا ما يكون من الصعب التفريق بينها أو فصلها إلى درجة يمكن القول إن حدود النص المتداخلة والمتراكمة قد انمحت، وفي هذا السياق يضيف "بنيس" قائلا: «...فهي نصوص يصعب تحديدها، إذ فيها كل أنواع النصوص، فهي خليط من القديم والحديث، والعامي والأدبي، واليومي والخاص والذاتي والموضوعي»[4] ولعل هذا ما جعله يختتم قوله بأن النصوص تتضارب مصادرها وتاريخ وجودها ولا يمكن للقارئ أن يعين كل النصوص الغائبة، لأنها تمر بعمليات معقدة لا يمكن للإرادة الواعية أن تتحكم بها.[5] مصورا حقيقة التناص في شقه الجمالي والذي يصهر النصوص فيما بينها ويجعل القارئ يتجول بين أرجاء النص الجديد منتقلا بين ثقافات وحضارات مختلفة وبين أفكار متزاوجة ترفض القبوع والخضوع والانغلاق.

---

[1]-سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، صص98-99.

[2]-المرجع نفسه، ص99.

[3]-محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت/لبنان، 1985، دط، صص251-252.

[4]-المرجع نفسه، ص251.

[5]-ينظر نداء علي يوسف اسماعيل، التناص في شعر محمد العيسى، رسالة ماجيستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة النجاح الوطنية، نابلس فلسطين، 2012، ص44.

وهو بالضبط ما أسماه في كتابه "حداثة السؤال" (هجرة النصوص) «الذي شطره إلى شطرين، فهناك (نص مهاجر) و (نص مهاجَر إليه)» [1].

وقد اعتبر "بنيس" هجرة النص شرطا رئيسيا لإعادة إنتاجه من جديد، بحيث يبقى هذا النص المهاجر ممتدا عبر الزمان والمكان مع خضوعه لمتغيرات دائمة.

وقد استهوى مصطلح (هجرة النصوص) الناقد إلى حدود وضعه لقانون عام يحكم هذه الهجرة فلخصها على النحو التالي [2]:

-إذا كان النص يجيب عن سؤال فئة اجتماعية في فترة من الفترات التاريخية، وفي مكان محدد أو أمكنة متعددة.

-إذا كان النص يجيب عن سؤال جميع هذه المجالات أو بعضها دون البعض الآخر.

-إذا كان النص يجيب عن سؤال مجال معرفي أو مجالات معرفية مؤطر أو غير مؤطر زمانا ومكانا.

وقد كان "محمد بنيس" في تقسيمه هذا، قد تأثر بالناقد الفرنسي" جيرار جنيت" وطريقة وضعه لتصنيفات محددة لمفهوم التناص وهجرة النصوص على أن:[3]

- "التعالي النصي" "transcendance": هو هروب النص من ذاته بحثا عن نص آخر.
- و "الما بين النصي" "paratexte".
- والميتا نص: الذي يأخذ شكل البنيات الجزئية التي يوظفها المبدع في خطابه الأدبي.

قد يكون هؤلاء النقاد هم المبرّزين في دراستهم للتناص مفهوما ومصطلحا والذين خاضوا غمار رحلة البحث عن تنظير عربي للمصطلح —وهم على سبيل المثال لا على سبيل الحصر-ولو أنّ بحثهم قد شابه العديد من المشاكل بدءا من أن كل المرجعيات التي انطلقوا منها كانت ذات طابع غربي مما جعلهم مقلدين لا منظرين وصولا إلى إشكالية المصطلح التي وصلت حدّ التفريق بين المعنيين للمصطلح الواحد.

[1]-جمال مباركي، جماليات التناص في الشعر الجزائري المعاصر، ص44.

[2]-المرجع نفسه، ص44.

[3]-محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص252.

ضف إلى هذا ما عاناه الدرس النقدي العربي مصورا في أقلام أربابه الذين وجدوا صعوبة كبيرة في تحديد المفهوم المقارب للمصطلح الغربي وهذا-ربما-بسبب اختلاف النقاد الغربيين في حد ذاتهم حول المفهوم الأنسب والمعنى الأقرب لمصطلح التناص.

والمطلع على عملنا هذا سيلاحظ أننا لم نعرج على تعريف النص لا في مفهومه اللغوي ولا حتى الاصطلاحي، ولعل السبب في هذا هو كون مصطلح التناص قد وردنا بلفظته الغربية "intertextualité" أي أن مقابله في اللغة العربية هي لفظة مترجمة على المقاس الغربي، بمعنى أننا لم نملك من قبل في قواميسنا ومعاجمنا مصطلح التناص ولو أن هناك من الدارسين من أعاده إلى الجذر اللغوي "نصص" الذي قارب في معناه العام المعنى الأساسي للمصطلح الغربي، إلا أننا نؤثر الحديث عن مفهوم النص إلى بيئته الغربية التي نشأ فيها المصطلح المشتق والمشتق منه.

3: التناص / ما بعد البنيوية / ما بعد الحداثة:

3-1: التناص في نقد ما بعد البنيوية:post structuralisme :

بعد فترة من هيمنة البنيوية التي تعاملت مع النّص الأدبي كعالم مغلق لا فاعل له ولا علاقة له بوظيفتي إنتاج المعنى واستقباله، انبثقت مناهج نقدية جديدة تعاملت مع النّص باعتباره نصّا مفتوحا قابلا للتداخل مع السياقات المختلفة التي تنتجه وتؤثّر فيه، على غرار ما بعد البنيوية التي جاءت كرد فعل على أفكار وتصورات البنيوية.

وما بعد البنيوية «تيار فكري ظهر مع عدد من المفكّرين من بينهم "دريدا"، "فوكو "،"كريستيفا" وغيرهم، وتشير الكلمة في لفظتها الغربية إلى post أي بعد structuralisme بمعنى البنيوية، وبالتالي فما بعد البنيوية هي مرحلة تالية للبنيوية تتجاوز كل ما هو بنيوي» [1]؛ إنّ ما يحيلنا إليه هذا التعريف هو أنّ بعد البنيوية هي رد مباشر على التيار البنيوي، وثورة على ما نادت به من انغلاق النّصوص، وأن النّص مكتف بذاته غني عن سياقاته، أو هي كما اشتهر عنها "دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها".

وعلى هذا فككت ما بعد البنيوية «مفهوم البنيات الثابتة للغة التي تم اقتراضها من طرف البنيوية(...)كما ترى أن نص ليس مفردة واحدة أو عبارة أو نصوص معينة، بل هو نتيجة من العلاقات بين النصوص، وهذا ما يصطلح عليه بالتناص» [2].

ومن هذا المنطلق فالتناص هو ما حرر النصوص من قيود البنيوية وسلطتها فكان بذلك «نقطة تحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية» [3]، أو على الأقل أحد أبرز الآليات النقدية التي ساهمت في الانتقال من النظرة البنيوية المغلقة إلى ما بعد البنيوية، وهذا بالرغم من أن «أعلام البنيوية هم غالبا أعلام ما بعد البنيوية» [4]، وقد أُدرج التناص في حقول نقدية عديدة على غرار: السيميائية، التفكيكية، التداولية [5] وقد استعمل كآلية من آليات المنهج التفكيكي لكن لا على أنه «آلية تفكيكية بحتة» [6]. وقد جاء التناص كرد فعل عمّا سُمي بالمركزية، فهو «هدم لقيم المركزية التي طالما ثار عليها التفكيكيون وانتقدوها ودعوا إلى تقويضها كونها تقول بحضور الذات وحضور المعنى الأمرين اللذين لا يمكن أن يتحقق حضورهما إلا من خلال اللغة الإشارية التي تحقق الانفتاح

---

[1]-كريس بركر، معجم الدراسات الثقافية، ص233.

[2]-المرجع نفسه، ص233.

[3]-جابر عصفور، التعريف بالمصطلحات الأساسية (ضمن ترجمة لكتاب: عصر البنيوية)، دار آفاق عربية، بغداد،1985، ص 277.

[4]-ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 389.

[5]-محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001، ص 37.

[6]-يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص 389.

والانطلاق إلى لا نهائية الدلالة» [1] وقد تجسد هذا في إيمان "بارت" بفلسفة التحلل «التي تنحل فيها الوحدة المفترضة في أي فرد إلى تعددية بحيث يصبح كل منا كثرة لا وحدة، فبارت لا يؤمن بالوحدة، بل يدعم كل ما هو متعدد ومتقطع» [2].

إذن يمكن القول أن الفرد في نظر ما بعد البنيوية لا يعبر عن ذاته، بل هو أكثر من ذلك و قد تخمرت هذه الفكرة مع مقولة "موت المؤلف" إذ« يطرح منظروا التناص إشكالية "حقيقة التأليف"، فيعتبرون كاتب النص منظم ما يطلق عليه رولان بارت "ما سبق و كتب" ولا يعتبرونه واضعه»[3] ؛ أي أنّ المؤلف في نظرهم قد تغيرت وظيفته من إنتاج النصوص إلى عملية جمع وتنقيب ونظم ما كتبه سابقوه فيصبح بذلك النص «مساحة متعددة الأبعاد تختلط فيها عدة كتابات و تتواجه، ليس أي منها مبتكرا ، النص نسيج من الاقتباسات ... لا يستطيع الكاتب سوى تقليد إيحاءات سابقة، وليست أبدا مبتكرة ... »[4]، وهي الفكرة التي يؤسس التناص مبادئه عليها، فليس هناك من نصّ معزول أو محدود، وهو ما يعبّر عنه "فوكو" قائلا «ليست حدود الكتابة أبدا واضحة المعالم، وهي تتجاوز العنوان و السّطور الأولى ونقطة الوقف الأخيرة والترتيب الدّاخلي و الشّكل المستقل، إنّه يدخل في منظومة من الإرجاعات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى، إنّه عقدة في شبكة... ليس هو فقط الموجودة التي نمسكها بين يدينا ...فوحدته متغيرة و نسبية »[5]، وهو ما يجعل من الصعب- إن لم نقل من المستحيل - إثبات معنى ثابت لنص ما، وهو ما يحيلنا إلى ما أدرجه "جاك دريدا" في حديثه عن المعنى المرجأ للنصوص .

3-1-1: التناص ولا محدودية الدلالة:

إن أبرز ما راج بين نقاد فترة ما بعد البنيوية هو رفضهم لمقولة وجود المعنى وثورتهم عليها وعلى أي مرجع يقول بأن المعنى حاضر وموجود «وفي مقابل ذلك قاموا بتغييبه وإرجائه، وجعلوه أمرا نسبيا، فاسحين المجال إلى القارئ كي يتحرّر وينطلق في تأويلاته» [6]؛ وبذلك تتسم النصوص بلا محدودية الدّلالة والمعنى، بل لا أصل لهما فبالنسبة لـ "ديريدا" «لا وجود لمعنى أصلي يتحرّك خارج التمثيل، ولا لمصدر رئيسي للدلالة، أو معنى شفّاف يمتلك الحضور ذاتيا، بإمكانهما تثبيت العلاقة بين الدوال والمدلولات» [7]

---

[1]-بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية، ص 238.

[2]-جون ستروك، البنيوية وما بعدها-من ليفي شتراوس إلى ديريدا-، تر، محمد عصفور، عالم المعرفة، فبراير 1996، ص 67.

[3]- دانيال شاندلر، أسس السيميائية، تر، طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008، ط1، ص 334.

[4]- المرجع نفسه، ص 334.

[5]- المرجع نفسه، ص 334.

[6]-بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية، ص 228.

[7]- كريس بركر، معجم الدراسات الثقافية، ص 233.

وقد سعى "ديريدا" ومجموعة من النقاد إلى وضع مفاهيم لمصطلح الاختلاف منها:

«_ ليس المختلف هو المناقض.

_ ليس هو الحاضر مقابل الغائب.

_ الإختلاف مصدر والمختلف صفة يظل فاعلها مجهولا.

_ الاختلاف يتضمن معنى الإرجاء ويفيد معنى الأثر.

_ أن يختلف ألا يكون متماثلا.

_ أن يؤجل ويرجأ. »[1]

وقد استدل "ديريدا" على طروحاته هذه ضاربا مثالا للعبة الدّوال التي تتحدى هوية المعنى الثابت قائلا «إذا نظرنا إلى معنى كلمة قاموس فنحن نحال على كلمات أخرى في عملية غير منتهية من الإرجاء الذي بواسطته ينزلق المعنى كل تحت سلسلة من الدّوال المبطلة لاستقرار المدلول»[2] وبالنظر إلى النص على أنه مجموعة من النّصوص المتراكمة و المشكلة للنّص الراهن يصبح القارئ أمام حتمية القراءة المتعددة للنص فاتحا المجال أمامه لتوليد أكبر عدد ممكن من المعاني غير الثابتة و لا المنتهية، لأن كل قارئ يمر على هذا النص و لابد أنه سيشكل تصورا خاصا به تحكمه ثقافته و درجة وعيه و محيطه الذي نشأ فيه، وبذلك «ينشطر النص المقروء إلى شظايا تتولد عنها دلالات جديدة في سياق آخر خاص ،عن طريق اللعب الحر للمدلولات و الاختلاف الذي يميز كل وحدة عن أخرى من خلال نسق معين»[3]، فالمعنى الذي يحاول القارئ تثبيته في النّص هو في الحقيقة ليس حضورا مباشرا ، و لا بدّ للقارئ أن ينفي أحكامه المسبقة أثناء تناوله ليحقق النّص انفتاحه و تعدّد معانيه.

ويمكن الختام في قضية اختلاف المعنى وتناسله وإرجائه بأنّ التناص هو «فكرة أنّه لا توجد دلالات واضحة ومستقرة للمعنى، لأنّ كل المعاني تتضمّن أصداء معاني أخرى من أماكن أخرى ... وأنّ المعنى دائما مرجأ مسبقا وضمن سيرورة دائمة» [4]

إذن فقد عملت القراءة التفكيكية على توسيع دائرة التناص عندما يصبح القارئ منتجا للنّص، إذ يكون نصّه الجديد عبارة عن تفاعلات لنصوص قُرأت سابقا عن طريق اللّعب الحرّ للمدلولات والمراوغة في تغييب المعنى

[1]- عادل عبد الله، (إرادة الاختلاف وسلطة العقل)، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سوريا، 2000، ط1، صص72-73.

[2]- بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية، ص233.

[3]- المرجع نفسه، ص238.

[4]-كريس بركر، معجم الدراسات الثقافية، ص109.

فالإبداع لا يكون بالتقرير والمباشرة في المعنى، ويبقى النّص الأدبي دوما هاربا من أي قبضة مهما كانت قوّتها لأنه يمثل الحاضر والماضي ويستشرف كذلك على المستقبل. [1]

3-2: التناص وما بعد الحداثية:

بعد الحديث عن التناص وتمظهراته في نقد ما بعد البنيوية نعرّج الآن في إشارة أخرى إلى حضور التناص في فترة ما بعد الحداثية.

وتعريف هذا التيار يشبه إلى حدّ بعيد تعريف ما بعد البنيوية، فالكلمة الغربية postmodernisme تعني: post وهي بمعنى: بعد، وmodernisme: أي الحداثية وهو مصطلح برز منذ بداية السبعينيات، ويشير الى انقطاع عن الحداثة و عن مفهوم الحداثة modernité [2].

وقد عرف هذا المصطلح بعد ظهوره كثيرا من الجدل والذي غالبا ما تعلّق بقضية الخلط بين مصطلحي "ما بعد الحداثة" و "وما بعد الحداثية "غير أنّه بإمكاننا التمييز بينهما على أنّ «ما بعد الحداثية مفهوم يتعلق أساسا بمسائل: الثقافة والمعرفة، في حين أنّ فكرة ما بعد الحداثة تتعلق بالأنماط التاريخية للتنظيم الاجتماعي» [3].

وعليه يمكننا أن نفهم أن ّما بعد الحداثية قد تجلّت في صورتي: الثقافة والمعرفة، فما يخصّ الثقافة ربطه نقاد ما بعد الحداثية بمصطلحات أبرزها: التناص، السخرية*، ضبابية النّوع، البريكولاج*.

في حين ارتبطت المعرفة برفضها للتفسيرات الكونية للتاريخ والنشاط الإنساني [4]، أي أنّ المعرفة في فكر ما بعد الحداثيين ليست ميتافيزيقية أو متعالية بل هي ذات وجهات نظر متعدّدة، ولا يمكن لمعرفة شمولية واحدة أن تحدّد الطابع التجريبي للعالم.

---

[1]-ينظر: بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية، ص 241.

[2]-غراهام ألان، نظرية التناص، ص 244.

[3]- كريس بركر، معجم الدراسات الثقافية، ص 237.

*السخرية: تشير إلى عدم وجود أسس خاصة لقيم وثقافة المرء، (ينظر: المرجع نفسه، ص168)

* البريكولاج: يشير إلى إعادة ترتيب ومجاورة مواضيع دالة غير متصلة من قبل، لإنتاج معاني جديدة داخل سياقات محينة،(ينظر: المرجع نفسه، ص54)

[4]-ينظر: كريس بركر، معجم الدراسات الثقافية، صص 238-239.

وبالحديث عن التناص في فترة ما بعد الحداثة نشير إلى أنّ آليات هذا المصطلح لم تبق حبيسة النّص الأدبي بل أخذت لها دوائر جديدة تعمل على مستواها أو لنقل أنّ الفنون غير الأدبية هي ما كان وجهة التناص في فترة ما بعد الحداثية على غرار السينما (الفيلم، المسرحية ...)، الهندسة المعمارية، الموسيقى، وحتّى البرامج التلفزيونية وبالطبع إضافة إلى تمحورها حول التناص الأدبي.

3-2-1: التناص والعمارة:

لقد رُبط مفهوم التناص بالفن المعماري فيما يعرف" بالعمارة التناصية " و «التي تخصص أنماطا من مختلف العصور و تجمعهم بطرق تحاول من خلالها أن تعكس السياقات المتعدّدة تاريخيا و اجتماعيا»[1]، مزاوجة بين بنايات تحمل ملامح العصور الوسطى و أخرى من الفترة المعاصرة، كما تمزج بين الفن المعماري الإسلامي و العلماني مصوّرة حضارات و ثقافات شعوب عاشت فترة من الزّمن، فقد «تلاعبت ما بعد الحداثية بالأشكال و خلطت الأساليب التي استُنبطت من الثقافة العليا و الثقافة الشّعبية، و بهذه الطريقة تَستخدم ما بعد الحداثية ممارسة تناصية تسعى لعكس مستخدمي البناء المختلفين »[2].

من أمثلة تزاوج و تداخل الأنواع المعمارية داخل البناية الواحدة، بعض المظاهر الشائعة في وقتنا الحالي فما نراه من استعمال " القرميد" و الذي اعتمدته أساليب البناء القديمة و الشّعبية البسيطة، قد انتقل إلى الاستعمال في البنايات الراقية لكن بطابع أكثر حداثية و امتزاجا بين الثقافات (الصينية أو اليابانية و الجزائرية القديمة مثلا) وهو ما يطرح الاستعمال الواسع لمصطلح " البريكولاج "،الذي يعني في عموم مفهومه أنّه :«تركيب إبداعي لعناصر موجودة من قبل في طريق صياغة معاني جديدة » [3] وكذا إعادة ترتيب و مجاورة مواضيع دالة غير متصلة من قبل لإنتاج معاني جديدة داخل سياقات معينة » [4]، وفي هذا الصّدد يمكننا أن نسوق مثلا :لما حصل للتمثال الذي نصّب للعلّامة عبد الحميد بن باديس في قسنطينة ،بصورته المهيبة الدّالة على عصره الذي نبغ فيه، عندما قام بعض الشباب بإلباسه قميصا لفريقهم المفضل وكذا وضعهم لقبعة على رأسه بالإضافة إلى

[1]-غراهام ألان: نظرية التناص، ص 250.

[2]-ينظر: المرجع نفسه، ص 151.

[3]- كريس بركر، معجم الدراسات الثقافية، ص54.

[4]-المرجع نفسه: ص 71.

سيجارة في فمه، كمحاولة لهم إعطاء هذا المعلم صبغة جديدة و أكثر مواكبة للعصر الحالي تعكس ثقافة تلك البيئة «كشكل من أشكال البريكولاج ضمن سياق الأسلوب الثقافي الشّبابي »[1].

3-2-2: التناص والسينما:

كما سبق وتحدثنا عن تطور مفهوم التناص واجتياحه لعموم مناحي الحياة، ظهر التناص كأسلوب جديد في محاولة لكسر الأساليب القديمة في الإنتاج السينمائي على غرار المسرح والفيلم ...الخ.

وكصورة لشكل من أشكال التناص «أصبح الفيلم في فترة ما بعد الحداثية يمزح أنواعا متعدّدة: الرعب، الخيال العلمي، الأبيض والأسود، داخل فيلم واحد» [2]

فعلى سبيل المثال نجد في فيلم:wrong turn 6 last resort أو "المنعطف الخاطئ الجزء السادس: المأوى الأخير"، نجد حضورا للرومانسية والجنس وكذلك للخيال العلمي المجسّد في شخصيات على شاكلة أنصاف حيوانات تتصف بالبشاعة والعنف يسكنون الغابة وداخل أكواخ قديمة، وفي المقابل نجد شخصيات بشرية عادية تتميز بالروح الاجتماعية وذات طابع هادئ، في درجة عالية من التمدّن والحضارة والرقي الفكري.

وقد حملت شخصيات الفيلم الكثير من التقاطعات مع شخصيات أفلام أخرى سواء ما تعلق بالبطل أو الشخصيات الثانوية في شكل إحالات مباشرة وأخرى غير مباشرة.

ولعل أبرز ما يمكن أن يصب في هذا الإطار «ما كتبه "كيث ريدر "حين قال: إنّ مفهوم نجم الفيلم بحدّ ذاته تناصي، لأنه يعتمد على تطابقات التشابه والاختلاف بين الشخصيات داخل الشاشة وخارجها ...» [3]

3-2-3: التناص والموسيقى:

الموسيقى هي الأخرى كان للتناص حظّ وافر في التجلي على مستواها في هذه الفترة "ما بعد الحداثية" فبعد أن كانت الطبوع الموسيقية تختص بنوع واحد و أشكال موسيقية متفردة، أصبحت الموسيقى اليوم مزيجا بين مختلف الطبوع لا تحتكم إلى عرف أو دوائر ثقافية معينة بل تجاوزت حدود كل ذلك وأصبحت اليوم تستوعب

[1]- كريس بركر، معجم الدراسات الثقافية، ص 72.

[2]-المرجع نفسه، ص 72.

[3]-غراهام ألان، نظرية التناص، ص 236.

أكثر من نوع واحد حيث أصبحنا نستمتع بموسيقى على شاكلة «التي تبث على شبكة (MTV)،و التي نجد فيها موسيقى شعبية ممتزجة بعدة طبوع تنتمي إلى فترات زمنية و مواقع مختلفة»[1] ؛فعلى سبيل المثال نجد «موسيقى الرّاب التي لا يمكن أن نقول بأنها تمتلك مصدرا واحدا لأنها تطورت في أمريكا و جاميكا و جنوب إفريقيا وغرب إفريقيا و بريطانيا »[2]؛ وهذا الاختلاف في المصدر كان و لابد أن يعطي " لأغنية الرّاب " لمسة جديدة أكثر حداثية و جينية و معاصرة، «فإذا نظرنا مثلا إلى مغنيي الراب في جنوب إفريقيا يظهرون بشكل يبدوا أمريكيا و يضيفون إليه بعض الأساليب كلية الشعر أو ما يسمى بالظفيرة الإفريقية ، وهذا لخلق موسيقى هجينة يتم الآن تصديرها إلى الولايات المتحدة الأمريكية »[3]،ولعل هذا التهجين في الموسيقى هو بالضبط ما تحدث عنه باختين في سياق حديثة عن مفهوم الحوارية في النصوص الأدبية واستعمال الأديب لما يعرف بالتهجين.

إن الحديث عن التناص في فترة ما بعد الحداثية هو أوسع من أن تشمله السنيما والموسيقى والعمارة، بل إن دائرته كانت أوسع من ذلك بكثير حيث شملت: الرسم والفنون التشكيلية والتصوير الفوتوغرافي بل و«كل الإنتاجات الثقافية والفنية تقريبا» [4] وهو ما أعطى نوعا من الضبابية في الفنون الأدبية وغير الأدبية لكثرة الامتزاج والتداخل والانصهار.

إن الحديث عن التداخل والامتزاج بين هذه الفنون والآداب سيعطي نظرة جديدة للنص نظرة تخلو من جميع مفاهيم الإنغلاق والتقوقع والتمحور حول الذات والمركزيات، والانتقال إلى فكرة التحرر ولا نهائية المعنى وإرجائه دائما، وبهذا يصبح العالم بأسره عبارة عن نص وكل ما يمكن أن يحدث فيه هي نصوص أخرى تحاكي بعضها وتتقابل وتتجاور لخلق معنى جديد.

[1]-ينظر كريس بركر، معجم الدراسات الثقافية، ص 108.

[2]-ينظر: المرجع نفسه: ص 155.

[3]-ينظر: المرجع نفسه، ص 155.

[4]-غراهام ألان، نظرية التناص، ص 235.

4-النص الأدبي وما بعد الحداثية:

سبق وأن تحدثنا عن النص الأدبي وعن التحولات المثيرة التي قيدته تارة وكبَحتْ حدود معانيه، وحررته تارة أخرى، ونادت بتعدد معانيه ولا نهائية دلالته «نعلم الآن أن النص لا ينشأ عن رصف كلمات تولد معنى وحيدا، معنى لاهوتيا إذا صحّ التعبير... وإنّما هو فضاء متعدد الأبعاد تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره»[1] وهو ما قاله رولان بارت في تعبيره عن النص وأنّه ليس مجرد رصف للكلمات وفق أنظمة محددة – كما نادت به البنيوية – النص الآن أصبح مزيجا من الكتابات، فضاء متعدد الأبعاد لا يمكن أن نجد له أصلا أو نحصر له معنى فالنص «مزيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة»[2]، هي رؤية بسيطة "لبارت" تُحكِم فهم النص إلى المنابع الثقافية للمتلقي الذي، كلما كان وعيه بالثقافة المحيطة به، كان استنطاقه للنص أقوم وهو ما يفتح النص – التناص – على نوعين:«

- النص الذي يتداخل مع نصوص أخرى ومن ثقافات متعددة.

-النص الذي يتداخل مع نصوص أخرى داخل الثقافة الواحدة.» [3]

ومن هنا تتجلى الرؤية الجديدة للنص ما بعد الحداثي، والذي أصبح يقرأ وفق مناهج قرائية تنظر الى النص على أنه نقطة اللقاء داخل قوى تناصية وتبحث فيه عن التصادمات الثقافية والإجتماعية والتاريخية والأيدولوجية وأن «الفن ما بعد الحداثي يرفض مفاهيم الأصالة: ويبحث دائما عما هو جديد ويزرع مقاربات تناصية عميقة ومتنوعة واشتقاقية بشكل متعمد من شانها أن تحاول وصف العصر الجديد الذي انهارت فيه التقنيات القديمة حول المعرفة التاريخية والتقدم الإجتماعي وحتى القدرة على تمثيل العالم الخارجي» [4].

---

[1]-رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر، بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب-الدار البيضاء،1986، ط2، ص85.

[2]-المرجع نفسه، ص85.

[3]-آمنة بلعلى، الخطاب، دورية أكاديمية محكمة تفي بالدراسات والبحوث العلمية واللغة والأدب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ع1، ماي 2006.

[4]-نعيمة السعدية، فعل القراءة وانتاج المعنى، قراءة في عاشق من فلسطين "لمحمود درويش، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع7، جوان 2010.

الفصل الثاني

-ملخص الرواية "ساعة حب ساعة حرب" لـــــ "فيصل الأحمر".

1-التناص الذاتي.

2-التناص الديني.

3-التناص التاريخي.

4-التناص كتداخل.

-ملخص رواية "ساعة حب ساعة حرب " لفيصل الأحمر":

تتمفصل أحداث رواية "ساعة حب ساعة حرب" في شكل كُرّاسة محقق، يبحث عن شيء ما شيء ضاع منه أو يريد معرفة حقيقته.

تدور أحداث الرواية على مدار أربعة عشرة يوما، يستهلها الروائي في يومه الأول بتساؤله عن مدى زعمنا لمعرفة الآخرين، وإلى أي درجة يصدق من يعتقد أنه يعرف نفسه، شيء آخر تساءل عنه الروائي – المحقق–على لسان الفلاسفة. إنها الحقيقة، هذا السر الذي ظل غامضا وعسر عليهم إيجاده وعلى الرغم من أن الكثير من الملفات والصور والصفات التي تقود إليها.. لكن: هل وجدها أحدهم؟

يحاول الروائي – المحقق – الإجابة على نفسه في سؤاله عن مدى معرفتنا لمن نظن أننا نعرفهم جيدا بالقول: إنها ضرورة ملحة تدفعنا إلى الوهم.. وهم المرجعيات أو النقل: وهم ياء النسبة في: زوجتي، أبي، أمي، ثم يتراجع ويقر بأنه ياء الفوضى والضباب.. ياء الوهم الذي لا بد منه.

«لا أحد يقوى على تجاوز أيامه المقبلة» [1] هكذا أراد أن يعبر عن المستقبل الذي لن يكون إلا استعادة للماضي الذي يبدو جميلا حينما ينقضي وينتهي أمره، أما نحن فلا نعرف عن أولئك الذين نظن أننا نعرفهم سوى أوهام الماضي هكذا أراد أن يجيب عن سؤاله عن قدرة معرفتنا للآخرين، أما "الحقيقة" فهي ورقة في يد الريح .. ساعة تهدأ وساعة تهتز.

تبدأ عملية التحقيق ومعها تبدأ مخاوف الروائي – المحقق – وقلقه لا لشيء إلا لأنه يعلم أنه يحقق لجهة يحكمها منطق أعمى غير مبال بالحقيقة، وآلهات تعيش فوضى من القمع والتسلط، إحساس رهيب بالحسرة يراود الروائي – المحقق – لأنه بصدد خيانة كل من شحذ الهمم ووفر المال والجهد من اجل تشويه صورة رجل لا يعرفه.. "قيس بو عبد الله".

تبدأ المقابلات مع شخصيات عديدة عرفت "قيس بو عبد الله" أو كانت على صلة به، سواء ما تعلق بالدراسة أو التدريس أو الحوار أو حتى عمال البلدية، فكل من هؤلاء أدلى بدلوه فبين من ينظر إلى الرجل على انه عاقل، ذكي، كيس ولبق، نجد من ينعته بالإرهابي استنادا إلى ما أوردته تقارير الشرطة واعترافات من كان معه من التائبين، ورغم الإقرار له بالعلم والفطنة إلا أن ذلك لم يشفع له بل انه إرهابي وحسب ,ولا داعي للبحث أكثر لأن الصحافة والتلفزيون يقولون هذا، وهذا كان رأي "أكرم عسل"

[1]- فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص 7.

موظف في الشركة الوطنية للكهرباء والغاز "كان رجلا رائعا" هو ما استهل "عمار رويس" (تلميذ سابق لقيس) كلامه عن الرجل وأتبع قائلا: «أذكر أنه كان مدرسا محبوبا إلى درجة كبيرة، كان دافئا وحنونا، كانت البنات تعشقن ابتسامته ولباسه، في حين كان الذكور يعشقون شخصيته، أما ما قيل عنه في الصحافة والتلفزيون.. كله كذب» [1]

"بشير المحمدي" (زميل سابق لقيس) امتزجت نظرته إليه بين الغرابة والتناقض، فهو كما يخبر عنه لا ترتاح إلى وجه من وجوهه .. إنه بحر من التناقض.

بعد هذه المقابلات عرّج الروائي على بعض الوثائق الرسمية المثبتة لشخصية قيس، كبطاقة التعريف الوطنية، رخصة السياقة، بطاقة شخصية، أو سيرة ذاتية لكل ما حصله قيس طيلة حياته الدراسية والمهنية.

تنتهي أحداث اليوم الأول برسائل كان قد بعث بها قيس إلى ثلاثة أشخاص، أولهم "ليلى" التي حاول من خلال رسالته إليها أن يجيبها عن سؤال سألته إياه عن: من منا يستطيع اختزال شخصيته إلى كلمات، أما الرسالة الثانية فكانت إلى عادل خرفي ليتحسر له فيها من عدم اشتراكه معه في الإضراب وتأنيب ضميره له.

أما الرسالة الأخيرة فقد كانت وجهتها "محمد كعوام" وقد حملت الكثير من الاستفسارات حول ذاته، ومن هو في الحقيقة، وما سبب كل ما يفعله، أسئلة كانت تكشف عن نفسيته الغريبة الرهيبة.

تبدأ أحداث اليوم الثاني باعتراف الروائي – المحقق–بصعوبة مهمته، المهمة التي أثقلت من كاهله وزادت من مسؤوليته، من يكون "قيس بو عبد الله"؟

حان وقت المقابلة مع المسؤولين لسؤالهم عن "قيس"، "عمار بحاري" – زميل دراسة "قيس بو عبد الله" – الذي يتحدث عن الأيام التي قضياها معا، إلا أن علاقتهما توقفت عام 1979، سنة وفاة الرئيس " هواري بومدين" وكذا بعد حصول "قيس" على البكالوريا وفشله في ذلك، ومع هذا يقول إنه لم يعرف عنه إلا الخير: أما ما يقال عنه هنا وهناك فالله أعلم بذلك.

يورد الروائي بعد هذه المقابلة مقاطع أخذت من صحف جزائرية ناطقة باللغة العربية وأخرى بالفرنسية تحمل أنباءً عن "قيس"، كل جريدة تحكم عليه من خلال رؤيتها الخاصة وتوجه أصحابها.

[1]- فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص14.

تستمر المقابلات وهذه المرة مع "ليلى" – زوجة قيس – التي دافعت عن زوجها وعن كل ما يشاع من أخبار، وراحت تمتدحه وتشكر خصاله وأخلاقه، أما كلام الناس فلا يعبر أبدا عن الحقيقة.

تنقطع المقابلات مرة أخرى، برسائل جديدة كان قيس قد بعث بها إلى جملة من معارفه، كانت الأولى إلى "عادل خرفي"، عبر له فيها عن الحرية التي يشعر بها بعد أن ضاعت منه بطاقة تعريفه، ثم رسالتين إلى "ليلى" يحكي لها قصته مع العرافة واستهزائه بها في الأولى، أما الرسالة الثانية فيشتكي إليها إيمان الناس بكل ما يقوله التلفزيون وكأنه قدر محتم عليهم.

.. ويستمر التحقيق، هذه المرة مع "منير دخلي" –تلميذ سابق لقيس –يطري فيه التلميذ على أستاذه لا من باب المحاباة ولكن الواقع يدفعه إلى ذلك.

تنتهي أحداث اليوم الثاني بوثيقة رسمية هي نسخة من سجلات عقود الزواج تعلن زواج "قيس" بمحبوبته "ليلى" أكثر ما شد الروائي ــ المحقق ــ في بداية يومه الثالث من التحقيق هو حرص "قيس" على الجمع بين المتفرقات التي تريد التفرق، كيف استطاع قيس أن يربط بين كتابات "كونفوشيوس"، "المسعودي"، "الطبري " و "أبو حامد الغزالي" ما الذي تقاطع فيه هؤلاء حتى التقوا عند قيس ...

يستدرك المحقق نفسه ويبدأ عمله، أولى المقابلات اليوم كانت مع" عمار لبيض" – رجل أعمال–لم يتحدث فعن قيس مباشرة غير أنه درج مجموعة من المتفرقات التي حدثت يوم زفاف أخته كانت لها علاقة مباشرة بما يشاع عن قيس.

تتولى اللقاءات والمقابلات وهذه المرة مع رجل أعمال أخر، "عبد الله العباسي" ولم يتوانى الرجل في وصف "قيس" بالكلب ابن الكلبة لأنه كما يعتقد يحمل له حقدا بسبب نجاحه في العمل وكثرة ماله.

تواصلت المقابلات في اليوم الثالث بين التلميذ والمدرس، بين موظف وجار، حتى أناس لم يورد أسماءهم كان لهم رأي في شخص "قيس"، بين من تقاسم مع "قيس" ساعات سعادة لا تتاح في العمر إلا مرة واحدة كالتي تحدث عنها صديقه الذي كان يدعوه ""المسعودي"، وآخر رأى في شخص قيس مرآته التي تعكس أماله وآلامه، وهواجسه، وحتى أحلامه.

بين من دافع عنه وكان ممتنا لأنه عرف شخصا اسمه "قيس" لا لشيء، فقط لأنه استطاع أن ينقذه من الانتحار بقوة عقله ونباهته، وبين من يرى أن أمثال "قيس" هم من أغرقوا البلاد في الدماء، شردوا

عائلات، نشروا الرعب في قلوب الضعفاء، خلفوا أيتاما وأرامل وأذهبوا شباب الكثير في فكر، الله اعلم به. وهذا ما كان يراه من أسمى نفسه: "مجهول جزائري".

أما الكلام الذي قاله "السيد النوري"-مجاهد -فقد أبان عن الكثير من الرشد والحكمة، سعى من خلال كلامه إلى التهدئة ودعوة الشباب إلى تحكيم العقل والعمل الأشياء الأساسية والترفع عن الحواشي، نصح الشباب بالعودة إلى الأصل لأن في ذلك فضيلة.

تبدأ أحداث وأطوار اليوم الرابع بحديث الروائي –المحقق – عن نفسه، عن شفقته تجاه كل من قابلهم وهو يقرأ في أعينهم: من تكون؟ من أنت؟ ما أنت؟ أسئلة دعته إلى إعادة النظر في شخصه وهل هو مرعب إلى هذه الدرجة؟ [1]

تبدأ مقابلة اليوم الرابع مع "جمال بلقاسمي" – زميل بو عبد الله في الجامعة-يحكى عنه بكل تلقائية كيف أنهما تعرفا على بعضهما في إطار النشاط النقابي، وكيف أنهما كانا متحمسين أكثر من اللازم، أما ما كان يشاع عن "قيس" فقال فيه: لا أريد الحكم عليه بالإصابة أو الخطأ.

بنفس المنوال تتالت المقابلات مع شخصية أخرى: زملاء دراسة في الجامعة، أصدقاء سابقون، طلبة وأساتذة جامعيون، صحفيون وحتى أئمة مساجد، وتخللت هذه المقابلات رسالة من توأم الروح كما يحلو لهما تسمية بعضهما: "فوزية غول"، تحكي فوزية عن "قيس"، عن ابتسامته التي لا تفارق شفتيه، عما كانت تظن انها سعادة، لتكشف في الأخير أن "قيس" ليس أسعد أديب كما كانت تظن تساءلت فوزية عن عدم بوح قيس لها بما تكنه صدره تجاهها تتحسر، ثم تصرح أن بداخلها ذوات كثيرة، (أنا) و(الأدبية)، وآخرون كثر.

في الوقت الذي تتقاسم ما أطلق عليها الروائي – "طالبة مجهولة" و"مبارك عثماني" (زميل دراسة) فكرة أن قيس رجل مغرور ومعتد بنفسه ويتفلسف في كل شيء بل إن طالبته قد وصفته بالخنزير، كان في الجهة المقابلة آخرون اجتمعوا على طيبة الرجل وحسن اخلاقه في صورة تلميذه "عزوز شهبوب" الذي قال عن أستاذه انه رجل رائع كثير التميز: أما " محمد بوخشم" فأكثر ما علق في رأسه عن الرجل هو غرابته في التعامل مع الآخرين بل وحتى مع الحياة ككل، وهل أكثر غرابة من أن تكون لأحدهم فأس ونقالة داخل غرفته الجامعية.

[1]-ينظر: فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص59.

"محمد صالح علوان" (أستاذ جامعي) أقر بما لا شك فيه أن الرجل يحمل في رأسه من علم ومعرفة ووعي بما يدور داخل هذا المجتمع، لكنه ينكر عليه صعوده إلى الجبل ومشاركته للجهلة والدمويين والمغفلين أعمالا هو أكبر منها بكثير.

آخر مقابلات اليوم الرابع انشطرت بين تيارين أحدهما إسلامي مثل "عبد الكريم بن صابرة" – إمام – وأخر سياسي صاحب اتجاه ديمقراطي في صورة " خالد سرّار"، ففي الوقت الذي ينكر عليه الإمام سيره في طريق الفتنة وانصياعه وراء فكره اللامحدود، وهو بصعوده الى الجبل جر خلفه الكثير من المتأثرين به، يرى الصحافي في أن "قيس" رجل يتكئ على الدين ربما أكثر من اللزوم، دين ربما لا يشبه ذاك الذي ينتهجه إمام مسجدهم، للأسف أصبح الدين دينان، لكنهما يحملان نفس الاسم: الإسلام.

إنه اليوم الخامس في كراسة المحقق يستفتحه بحديثه عن بطل قضيته، بدأ يحس أنه يقترب من إدراك حقيقته –قيس–من خلال الذين تحدثوا عنه، وبلسانه، كأن الغيرة بدأت تسكن قلبه تجاه الرجل.

يبدأ هذا اليوم –بعملية التحقيق –كما جرت العادة لكن هذه المرة الشهود مختلفون ألبوم صور؟ سبع صور ستخضع للتحقيق، بل للتعليق.

الصورة الأولى مأخوذة في المرحلة الثانوية داخل إطارها خمسة أشخاص هم: بو عبد الله، محمد جغدار، محمد بوخشم، عزوز بو الرغدة ويتقدم الجميع جاثيا على ركبتيه: ناصر منهان، الجميع بوجوه نظرة توحي بشباب طموح، الاخضرار يعم المكان شيء ما في الصورة يوحي بالرضا والسعادة والشباب والأمل.

الصورة الثانية مأخوذة من جامعة قسنطينة، يظهر في الصورة قيس الى الوسط عن يمينه "بسام العوادي" وإلى يساره زرياب بوقفة محيا الجميع يبعث على الأمل والطموح نظرات كلها أمل في غد أفضل، أخذت الصورة وثلاثتهم يمشون نعم فكل شيء يبعث على الحركة والمضي قدما.

الصورة الثالثة في الألبوم أخذت في الصحراء الجزائرية الكبرى، لم يكن في الصورة غير قيس وحوله الرمال من كل جانب، أكثر ما يميزه لباسه "الترقي" وهو جالس فوق السيارة، كأن الصورة أخذت من غير علمه كتب على ظهرها أبياتا جميلة يتغنى فيها بليلاه ويخصها لها بالإهداء.

ها هي الصورة الرابعة تأخذ مكانها في الترتيب... يبدو أنها التقطت في شارع ديدوش مراد بالعاصمة توحي عن وجود مظاهرات...شباب ...لحي... لافتات غاضبة تحكي في صمت عن الجزائر

الفتية. كل شيء يتحرك في غضب، إلا اللافتات المكتوبة باللغة الفرنسية قارة مستقرة نعم هي حال فرنسا في الجزائر، يبدو وجه "قيس" في الصورة غاضبا، إنه بين حشود المتظاهرين يحمل لافتة تعبر عن رفضه لما يحدث للشعب.

اختزلت الصورة الخامسة في الألبوم، وهي الأغرب على ما يبدو لأنها مزقت وأعيد إلصاقها – اجتماعا لما يفوق عشرين رجلا–، الوجوه البادية لا تبعث على الخير: "قيس" بينهم وفي وجهه لحية، قياديون في الجبهة الاسلامية محيطون به، أما ما بدى من الأجسام فكلها ضخمة، طريقة اخذ الصورة توحي أنها سرية، أما على ظهر الصورة فقد ترامت بضع الكلمات (صورة، الاتفاق، الجماعة، اليوم، المستحيلة)، إذن يمكن أن يكون أصحاب الأجسام الضخمة من المخابرات والجيش الوطني وإلا ما كانت ترمي اليه اتفاق...؟

الصورة السادسة كانت لإدارة السجون السجن الذي مر به "قيس"، فهو يظهر في مركز الصورة، تعلوا ملامحه آثار التعب، نحل جسمه وشاب شعره، رغم هذا لا تزال تعابير الحماسة والعزيمة ملتصقة به. غير أن الندم يطبع وجهه، وخلف الصورة كتب: بلاد بعيدة بلاد بلا أثر.

هذه المرة جاءت الصورة السابعة أكثر بهجة، التقطت في عرس أخت قيس بو عبد الله، يظهر فيها بابتسامته المعتادة، كل العائلة مبتهجة بوجوده وسطهم، إلى جانبه زوجته بوجهها الملائكي المنهك.

يبدأ التحقيق في اليوم السادس كالعادة بكلام الروائي – المحقق–هذه المرة يتحدث عن تجربته مع من حاورهم أو قابلهم، وحتى من قرأ رسائلهم، يتحدث عما أوحت به الصور له، ما استنتجته عن قيس وما عرفه عنه، ولو أن الصورة صامتة لا تتكلم إلا أن صمتها أصاب الكثير من الأحيان. [1]

يضع الروائي – المحقق – بين أيدينا في مستهل حديثه عن قيس رسالة بعث بها إلى ليلاه، تحمل الكثير من الألم والحسرة على سنوات أضاعها في الجبل، كان يظن أنها ستكون أرحم عليه من الضفة التي تركها وراءه، فإذا به عدو الضفتين، ورغم الألم يطمئنها على حاله، يذكرها بقوته، بحبه لها وبعشقه، بسعادة تغمره كلما بلغتها رسائله، أحبك كانت آخر ما ختم به يعلم أنها تعبر عن كل شيء.

تخللت اليوم السادس من التحقيق وثيقة هي عبارة عن استنطاق "لقيس" بعد توبته وقد جاءت في شكل حوار، سئل "قيس" عن اسمه ولقبه، عن سبب نزوله وتوبته، عن أحلامه وعما حققه، عن الوعود التي قطعها على نفسه، فكانت إجاباته تنبع من ذات كيسة حقا تعي جيدا ما تقول ,إجابات

[1]–فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص91.

دبلوماسية قد يحتاج الكثير إلى قراءتها عديد المرات لفهمها، لم يستطع مستنطقه إسقاطه رغم محاولاته الكثيرة، بل إن قيس قد أحرجه بإجابات لا يتقنها إلا هو ، فقط أصر على إبلاغه أنه لم يقتل أحدا ليس هذا فحسب، بل أكد أنه لم يكن من دعاة الفتنة، أمنيته الوحيدة، قنبلة انتقائية تقتل حسب ما في القلوب.

بعد مد وجزر بين قيس ومستنطقه لم يستطع حبس دموعه التي انهمرت حزنا على خطأ أخطأه، عن إيمان بسراب تلاشي عندما ظن انه أدركه، بكى حرقة على أبنائه وزوجته، عن حرمانه لهم مما كان واجبا عليه كأب، بكى نفسه الشاعرة، الروائية، الأدبية، بكى أحلامه آماله أصدقائه، بكى عن كل شيء فقده في سبيل كسب لا شيء هكذا كانت نهاية اليوم السادس.

فُتح المجال لليوم السابع: كانت إطلالته كسابقيه الروائي – المحقق – يستهل يومه بالحديث عن "قيس" عن خصاله وأدبه، عن إنسانيته وطيبته، حتى ظن أنه يحلم بحياة إرهابي...بقيت أحداث هذا الفلم تملأ حياة الروائي، وبدأ "قيس" – بطل فيلمه-يتحول إلى بطل له، لكنه يستدرك نفسه، يوقظها من حلمها، يقاومها، يحذرها من "قيس".

يستحضر المحقق أو – محمد-كما أطلق على نفسه وثيقة في الحقيقة هي عبارة عن إجابات لأسئلة طُرحت على طلبة "كلية الفلسفة" فيما يخص الحقيقة.

بطبيعة الحال تعددت أجوبة الطلبة، على الأقل لأن درجات وعيهم مختلفة، مشاربهم متعددة، كما أن المسألة ليست بالسهلة. أما الإجابات فتلخصت في:[1]

- الحقيقة هي ما يظهر للحواس ويتفق عليه الناس.
- الحقيقة هي الأفكار والقناعات التي تصمد ضد المنطق.
- الحقيقة هي الوجه الآخر للخطأ، والخطأ أبسط للتعريف لأننا نسميه في حين تعجز عن الحقيقة.
- أعتقد أن الحقيقة وهم يريحنا من عناء مواجهة الخراب.

[1]-ينظر: فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص113.

- لا يوجد حقيقة وباطل، أو حقيقة وكذب وخطأ ... الأشياء الموجودة حسب نسق متخلص من ثنائية الحق والباطل، نحن فقط من نميل إلى هلهلة العالم... إلى إدخال الوهم والحقيقة من اجل تسليط بعضنا على بعض.

تبدأ المقابلات في يومها السابع، لكن هذه المرة مع صنف معين من الناس، هم مسلحون تائبون، بعضهم أحب أن يضع قناعا على شخصه وآخرون قدموا أنفسهم بأسمائهم وألقابهم وتوسط كل هؤلاء شخص اسمه "فارس بوليس"(موظف)، يتحدث "فارس" عن الخطأ الذي اقترفه "قيس" بصعوده إلى الجبل، لأنه ببساطة لم يكن يمثل نفسه، بل كل أبناء جيله وكل من كان يحبه ويرى القدوة الحسنة في شخصه، قيس كان كالمعبود في الشرق الجزائري، شهرته تجاوزت حدود البلد، ثم يقارن حياته: كيف كانت وكيف أصبحت، نظرة الناس إليه ،مكانته، وقاره، احترامه...وفوق هذا فشله وأمثاله في تحقيق ما صعدوا لأجله والنتيجة في هذه الحالة.. كارثة كما يقول "فارس".

سار المسلح الأول والثاني-المقنعين – على نفس السيرة في مدح "قيس" وإطرائهما عليه، هو في نظرهما رجل دين صالح، ذو عقل راجح وحكيم، جمع بين طيبة النفس وحكمة العقل، شكر له الأول دفاعه عنه وإنقاذه من يد الجماعة عندما قرروا تصفيته، أما الثاني فعلى الرغم من اعترافه بقسوة "قيس" عليه وصفعه، غير أنه يقر له بأفكاره النيّرة وكلامه الجاذب، كما كان يَعْجَب من مشاجرته الدائمة مع جماعة الرقية الشرعية وتسميته لهم بالمشعوذين... يبدوا أنه لم يكن يؤمن بالرقية الشرعية أصلا.

مسلح تائب و-مقنع آخر-استهل حديثه إلى المحقق بطلبه إطفاء آلة الكاميرا ثم استرسل في حديثه عن "قيس" قائلا: غالبا ما كان يشكك في الأحاديث بل وتجرئه على السلف الصالح، وأن السلفية هي الفرقة الناجية.

صالح ساعد-مسلح تائب-قال إنه لا يعرف عن "قيس" إلا اسمه، فقد كان "ساعد" منتميا إلى جماعة في ناحية في حين كان "قيس" في ناحية أخرى، وحتى و"ساعد" لا يعرف قيس إلا أنه وجه للمحقق كلاما صائبا، مشيرا له بأنه مهما اجتهد هو وكاميراته في معرفة "قيس" فلن يجدوا إلى ذلك سبيلا، لان ما يملكونه عن قيس لا يتجاوز بصمة من أصبعه السبابة اليسرى، وأرقام أخرى كتبت على شهادات الميلاد، "فقيس" أكبر من أن تعرفه هذه الأرقام والكلمات... والبصمات.

بدأ عصام رحمون – مسلح تائب – آ خر في كلامه عن "قيس" باعتباره معلما له، فقد علمه كيف يدافع عن نفسه وعن قيمه، وحتى بعد صعودهما الجبل-مجبرين – لم يكن مقتنعا بهذا النوع من

المقاومة، لأنه كان يرى فيه التخلف في حين أن مقاومة العدو على رأيه تكون بعد عشاء لذيذ، وزوجة لذيذة، وحمام دافئ وناعم، أما الصورة النموذجية للمجتمع الإسلامي فقد كان يراها في نصوص ابن بطوطة الذي كان يحفظ نصوصه عن ظهر قلب.

تتوالى أحداث التحقيق، مسلح تائب آخر، –مقنع–تحدث عن شجاعة قيس في رده لأوامر من أسمائهم بوفد الإعلام والإرشاد، قام ضدهم، أنكر عليهم فعلهم وأمرهم، وصفهم بالسلبيين وأصحاب المصالح.

أما عن المقابلة التي أقيمت مع جماعة من رفقائه التائبين فقد تضاربت آرائهم حول الرجل، بين من يراه شيطانا يسعى دائما للفتنة، وآخر يراه غريبا ذا نية صحيحة وسلمية، بل أن هناك من وصفه باللواطي، الجبان، الموقد للفتنة والمتخاذل في سبيل الوطن، كلها آراء تضاربت وسط جلبة كبيرة.

يقول " مقنع" آخر عن قيس: «كان لواطيا ولا شك في ذلك، ليست لدي الحجة لكنني أعرف ذلك من ملامح وجهه، كان المراهقون دائمي الالتصاق به خاصة من يشبه النساء منهم» [1]

ولم يتوقف عن وصفه باللواطي والساعي وراء شهواته الجنسية إلى آخر كلمة قالها. وهكذا انتهت أشغال الأسبوع الأول من اللقاءات والمقابلات والتحقيق وبقي التذكير بالرسالة التي أوردها المحقق والتي بعث بها " بسام العوادي" إلى قيس معنونا إياها (جبل في جبل)، كانت رسالة مثقلة بالتساؤلات العميقة بالأماني، بالأمل في رؤية جزائر مشرقة، بالحنين إلى أيام مضت... أيام الطفولة الجميلة...

تبدأ أحداث الأسبوع الثاني، أو لنقل اليوم الثامن بكلمات الروائي – المحقق – استجمع فيها حصيلة لأسبوع من الغوص في مناطق الجبل، وسعادته بالتحاور مع سكان هذه المناطق، آه كم أدهشته صورة التلفزيون في نظر هؤلاء، ومدى معرفتهم به، حتى السلطة لم تسلم من بعضهم فصورتها مشوشة عندهم تشويشا كبيرا.

يورد المحقق بعد هذه الاستنتاجات رسالة بعثت بها "ليلى" إلى زوجها، ولو أنها تعترف له أنها لم تكن تعلم إلى من ستكتب عندما قررت رفع قلمها... لكنها استقرت عند حبيب قلبها "قيس"، كانت الرسالة مثقلة بالحب والشوق والحنين، تتحسر على الأيام التي ذهبت وهي بعيدة عنه، لكن عزاءها الوحيد ...هو، وعزاءها الحبيب... هو.

[1]– فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص 129.

اشتملت مقابلات اليوم الثامن من التحقيق على أفراد من عائلة قيس، أمه وزوجته، أمه فاطمة بوالعسل كان كلامها سيلا جارفا من العواطف حسرة على ابن فقدته بين أضلع الريف الذي ظلت تلعنه، فقد تربصت نسوته بابنها فضربنه بالعين فأطلق لحيته وأصبح يتكلم كثيرا في الهاتف، بل إنهن سحرنه حتى أصبح لا يكاد ينظر في وجهها، أما هي فراضية عنه كل الرضا، تدعوا له دائما بالخير والعودة إلى ما كان عليه من بشاشة وحب الصيد والسباحة وكرة القدم.

أما "ليلى بو عبد الله" فرغم معارضة زوجها "قيس "كلامها مع التلفزيون إلا أنها فعلت، وقد كان كلامها ينبئ عن امرأة واعية ومدركة لما تقول، لم تستحضر مشاعرها كزوجة بل تحدثت بلسان من أيدت زوجها على ما أقبل عليه، تحدثت عن الجزائر وما كانت تطمح إليه...عن سلامها وأمنها عن الجنة التي كانت ترجوا بلوغها بعد عشر سنوات، تحدثت عن تغير الأحوال وعن اسوداد الأيام الواحد تلوى الآخر، وعن رفض الجيل السابق لهم تسليمهم المشعل.

تحدثت عن بداية سير البلاد في الطريق الخاطئ، عن كل شيء بدأ في التحرك ضد المتعلم الذي لا يملك من يدافع عنه.

يتحدث عبد الناصر رشيد (طبيب نفساني) عن قيس وعن الحصص العلاجية التي قضاها معه، كانت أحلامه مليئة بالدم والمجازر، وقد كانت الحصص العلاجية تمر جيدة حتى مجيء رجال الأمن ومحاولة معرفتهم لما يقوله قيس، وخوفا على مهنته وحياته طلب "رشيد" من "قيس" عدم العودة إليه مرة أخرى، مالم يخفه "رشيد" أن "قيس" كان يبدوا له ضحية لا إرهابيا كما تشيع عنه الصحافة.

بقي ممن قابلهم –المحقق–في يومه الثامن" موسى فارح" صاحب المقهى الذي كان يحمل انطباعا جيدا عن الرجل، عما كان يتصف به من سعة علم وقوة معرفة، عن تجمع الناس حوله ومحاولة أخذهم من علمه، كان الجميع يحب مجالسته، كان كثير الحديث والنقاش حتى أن هناك من قال أنّه كان صامتا طيلة وجوده في الجبل، بل إن "موسى" نفسه قال إن قيس نام أربعين عام والآن استيقظ.

ها نحن مع اليوم التاسع في كراسة المحقق، هو دائما مجتهد في إعطاء ملخصات عمن قابلهم، بدأ حديثه هذا اليوم عن عشرين سنة ضاعت من حياة رجل وامرأة، أو بالأحرى من حياة امرأة، عشرون سنة سيرة استثنائية لا ترى السيدة المتواضعة جوانبها الاستثنائية، تراها فقط مغامرة فاشلة وكرة خاسرة، عشرون سنة يقول المحقق ثم آتى أنا فأختصرها إلى ساعة وعشرين دقيقة من الفرجة...عرض ممتع لحياة إن طويناها قليلا انكسرت.

بعد هذه البداية المعبرة عن زوجة "قيس" تبدأ سلسلة المقابلات، ما يميز هذا اليوم هو أن كل من أجرى معهم المحقق مقابلات هم من الأدباء والنقاد والشعراء، تخللت مقابلتهم رسالتان، إحداهما من "قيس" إلى "ليلاه" والأخرى ختم بها يوما شاقا من العمل كانت من بسام العوادي إلى "قيس"، كانت المقابلة الأولى مع "عثمان لوصيف"(شاعر) قال إنه يعرف قيس فقط من خلال الملتقيات الأدبية، اعترف أن قيس كان أديبا يرى ما لا يراه غيره من الأدباء، وأن ما اضطر السلطات إلى إجباره صعود الجبل هو إحاطته بثلاثة ملفات هي: المحروقات، الأدوية، وقضية الجنرالات.

أحمد منور رأى في "قيس" صفات قلما تتاح للأديب وأن تجتمع فيه، كيف لا يكون كذلك وهو في سن العشرين يحلم بهاجس" الكتاب الكلي" الذي يجمع بين طياته جميع فنون الأدب والفلسفة والتاريخ، في حين كان نظراؤه من الأدباء يجتهدون في تقليد: "واسيني لعرج".. "نزار قباني".. "أدو نيس"...وغيرهم.

وهكذا توالت المقابلات مع كل من: "الطاهر وطار"، "جيلالي خلاص"، "واسيني لعرج" "مصطفى دحية"، و"السعيد بوطاجين"، "الحبيب السايح"، "أمين الزاوي" كل واحد من هؤلاء أدلى بدلوه، عبر عما كان يراه في شخص "قيس"، لكن الملاحظ على الجميع هو إقرارهم بأدبية الرجل وحبه لكل ما يتعلق باللغة والوطن، إجماعهم على أن له قلما أدبيا لا ينضب نبعه، لكن ما لم يستطع هؤلاء التخلص منه، هو قضية صعوده إلى الجبل فمعظمهم أدرج هذه القضية فيما أعرض آخرون عن هذا الأمر.

أشرقت شمس اليوم العاشر في كراسة المحقق على محصول ما قاله الأدباء والشعراء عن قيس، عن شعره ونثره، إعجاب الناس بكتاباته، بل وحتى بنواياه، كيف أنه ساح في دروب التميز...

بدأ الروائي – المحقق-يبدي إعجابا صادقا، نظرة أخرى جديدة نحو "قيس" غير تلك التي كان يراها نظرة كلها أمل، كلها ثقة اعترف بأن أمثال قيس هم في الحقيقة الأجدر بالاحترام من قبل الأجيال المقبلة. [1]

يبدو أن هذا اليوم سيخصص الروائي جزءا كبيرا منه لقراءة الرسائل، رسالة من "فوزية غول" "لقيس" وأخرى من "عبد الغني زماني"، والأخيرة من "العوادي بسام"، في حين تخللت الرسائل مقابلة مع " عامر كمال" (صديق قيس ومحلل نفسي): تحدث الأخير عن قيس، عن الأيام التي عالج فيها عنده،

[1]-فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص171.

لكن أكثر ما شده إليه كلام خاطبه به بعيدا عن عيادته النفسية، عن محلية الفرد الجزائري، عن عجزه في تمثيل وطنه خارج حدود بلده، فأصبحت الجزائر عاجزة عن إعطاء أدب يعكس صورتها خارج حدود ترابها.

أما "فوزية غول" فقد استفسرت في رسالتها عن الصدف التي جمعتها بقيس، عن العجز الذي أصاب قلمها الأدبي عن أولئك الذين وظفوا أقلامهم في خدمة أسيادهم، عن...، لكن المسكينة لم تستطع تجرع عجز "قيس" عن مصارحتها بحبه لها، عن تأخره الدائم...؟ ولم تكن رسالة "فوزية" بعيدة في فحواها عما حملته رسالة "عبد الغاني زماني"... زخم من التساؤلات والاستفسارات. كثير من حقائق الماضي التي لن تعود، آهات حول ما آلت إليه أحوال البلاد والعباد ... يحاول سأله عن الزاوية الأنسب لرؤية الحقيقة...، ثم يأتي الدور على "العوادي بسام" الذي لم يتوان هو الآخر في تحسره عن الأيام التي انقضت دون أن يلتقيا، ثم يذكر له منامة رآها يرجوا منه فك رموزها دون أن يسقط حرفا واحدا منها.

إنه اليوم الحادي عشر، يبدأه المحقق كما جرت عليه عادته، كلام عميق وأفكار أعمق، ثنائيات كان من السهل الربط بينها وأخرى هي إلى المستحيل أقرب، نعم هذا ما كان من أنات المحقق صباح هذا اليوم، أما بقيته فقد كان فيه "قيس" ضيفا لحوار تلفزيوني حول الواقع السياسي في الجزائر، وكعادته في الإجابة عن الأسئلة, لم يكن من السهل إحراجه أو إيقاعه في تناقض، رؤيته للعالم أكبر مما يراها البشر، مشاريعه تكبر البسيط والأديب والرئيس، نعم كانت أجوبته حول واقع البلاد السياسي صورة للتميز والحنكة والدبلوماسية، آه يا قيس كم نحن بحاجة إلى أذن بحجمك نهمس لها بما تخفيه خوالجنا.

يبدأ اليوم الثاني عشر بخوف شديد يتملك الروائي – المحقق–لأن "قيس" بدأ يسكن ذاته، بدأ في السيطرة على فكره وهويته، لكنه يستدرك ويعود إلى وعيه، يذكر نفسه بأنه لا يمكن أن يتقمصه رجل هو موضوع عمله.

بعد هذه المخاوف يبدأ الروائي – المحقق – عمله بإجابة "لقيس" عن ركن: بماذا تحلم؟ في "جريدة النهار" وكعادة "قيس" في الإجابة عن الأسئلة: كلامه ينبئ عن ذاته، وحلمه لا يشبه أحلام بني جنسه يحلم دائما بكل بسيط ممتنع، بكل ما كان يمكن أن يكون بديهيا... ولم يكن.

بعد هذا يورد المحقق رسالتين كلاهما من قيس إلى ليلاه، اشتبهتا في شهر الإرسال إلا أنهما اختلفتا في سنته، كأنهما كُتّبتا في جلسة واحدة، الأولى من "عنابة" يذكر لحبيبته فيها شوقه وحنينه وعشقه المتعدد

دائما وأبدا لبلاده، وأمنياته الدائمة بأن تكون إلى جانبه في كل وقت، وحملت الثانية نوعا من الشكوى والشوق والألم والحنين.

تنتهي أشغال التحقيق في يومها الثاني عشر بمقابلة لشخصين، الأول العقيد: "محمد جنون" أما الثاني فهو "محمد صالحي" (راقن ومعالج للنصوص)، يتقاسم الرجلين معرفتهما لقيس إيقاهما بطيبة نفسه وحسن نواياه وخلقه وحبه للوطن، اجتمعا على قوة أدبه ولو أنهما ليسا من أهل الاختصاص إلا أنهما نقلا ما كان يذاع عنه، على الأقل تلك الصورة الحسنة التي تركها في نفسيهما بعد معرفتهما له.

بدأ اليوم الثالث عشر، خصصه المحقق هذه المرة لنفسه، عما سيفعله بهذا الشتات الذي جمعه، يعود بذاكره إلى أمنيته القديمة أن يكون طبيبا، يعترف بأنه سيتصرف فيما قيل عن الرجل سيحذف كل ما يحسن إليه، سيعمل على إشعال الفتنة بنيه وبين من تحدث عنه من أجل دينارات ودولارات تسمح له بعيش تعاسته وشؤمه برفاهية.

إنه اليوم الرابع عشر آخر أيام الأسبوع الثاني، يهم الروائي – المحقق – في الرحيل من "جيجل" حاملا معه كل ما يمكن حمله عن "قيس بو عبد الله"، لم يكن راضٍ عما فعله إلا أن الفيلم مغرٍ بحق، هيكلة مكتمل وإن كان بحاجة إلى أجهزة كثيرة ومختصين أخر.

يتحسّر – المحقق – على انتهاء العمل فقد أحبه فعلا، سيرحل ومعه صورة عن "قيس"، هذا الرجل المطلوب بكثرة لدى الجميع بدون استثناء، يدري أن عمله سيحقق نجاحا باهرا.

لكن: هل أجاب عن الأسئلة التي طرحها كأول ما بدأ به؟ ... لا بل بقيت تكرر نفسها حتى آخر صفحات الرواية: إلى أي حد يمكننا أن نزعم أننا نعرف الآخرين؟

إلى أي درجة يصدق من يعتقد أنه يعرف نفسه؟ [1]

[1]–فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص203.

1: التناص الذاتي:

غالبا ما يدخل النص الأدبي في حوار مع مداخله وبوّاباته أو ما يعرف "بالعتبات النصية"، التي تربط النص بكل ما يحيط به من نصوص، فتصبح بذلك نظيرا نصيا أو نصوص مرادفة للنص الأصلي الذي يعتبر أعلى وجوه التفاعلات النصية.

وعلى غرار عامة الأعمال الروائية احتوت رواية "ساعة حب ساعة حرب" على عتبات نصية تسهِّل على القارئ الدخول إلى النص وتفتح له أفق التصور والتأويل.

1-1عنوان الرواية:

«لأن العنوان سمة الكتاب، من حيث هو نص يوازي نصه الأصلي» [1]، كان لزاما على القارئ أن لا ينظر إليه على أنه «صورة بصرية تغري القارئ/المتلقي، أو كونه مظهرا لغويا أو لافتة إعلامية وتجارية» [2] بل يتعين عليه أخذه بمنظور «أنه البنية الدلالية المركزية أو الأساسية التي يقوم عليها البناء الروائي كله» [3].

فإذا نظرنا إلى عنوان رواية "ساعة حب ساعة حرب" من زاوية أنه نص مكتف الدلالات أو "إيديولوجيم" كما عرفته "كريستيفا" «مكثف ومشبع بالأنساق الأيديولوجية العامة الكامنة في النص نفسه أو المحيطة به» [4].

أول ما يقرأ المتلقي العنوان "ساعة حرب ثم ساعة" يكون ذهنه قد بُرمج آليا للقول: "ساعة حرب ساعة سلم"، غير أنه حالما ينتبه إلى كون العنوان "ساعة حرب ساعة حب"، فأصبح الحب هنا مقابلا للسلام ومرادفا له، ثم إن الجمع بين المفردتين كان قد تطرق إليه "ليو تولستوي" في كتابه "الحرب والسلم" وهو ما يوحي بتناص العنوان مع غيره من العناوين.

---

[1]-عبد الحق بلعابد، الرواية الحوارية (بين ترجمان الشعري وعنفوان السردي)، الخطاب، دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ع11، جوان 2012، ص80.

[2]-مريبعي وافية، الحوارية في الخطاب الروائي، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها،2006-2007، ص91.

[3]-المرجع نفسه، ص92.

[4]- المرجع نفسه، ص92.

ثم إن عنوان "ساعة حرب ساعة حب" قد جمع بين نقيضتين هما "الحرب" و "الحب"، وهو الذي يحمل في حد ذاته تداخلا وتزاوجا، بحكم أن الحياة لا تستقر على حال أو كما يقال بالعامية "ساعة مليح ساعة حاير".

كما يُلاحظ أيضا بدأُ الراوي بالحرب ثم عقَّب بالحب، كأنه يريد القول أنّ بعد كل عسر يأتي اليسر، وكما قال تعالى﴿ إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا﴾[1]، وهذا يعكس إيمان الروائي بلحاق الفرج بعد كل انغلاق.

أما إذا نظرنا إلى علاقة العنوان بالمضمون فإننا سنلحظ أن مجريات الرواية قد اشتملت على أحداث أليمة وأخرى طبعها الأمل، وكأن "بالحب" في العنوان هو ذلك النور الخافت الذي غالبا ما تنتهي به الظلمات أو الحروب كما ورد في العنوان.

فالعنوان بصفته عتبة ندخل به إلى عالم الرواية يوحي بأبعاد رمزية تحمل في طياتها ملامح الأزمة التي أصابت الجزائر سنوات التسعينات.

1-2: الغلاف:

احتوى غلاف الرواية على أقنعة متداخلة، بعضها ترتسم عليه الابتسامة والبعض الآخر عليه علامات الحزن والألم، وهذه الأقنعة في الحقيقة تشترك مع العنوان في الدلالة، فالأقنعة الحزينة توحي بحالة الحرب واللا أمن، في حين ترمي الأقنعة المبتسمة إلى ما تدل عليه لفظة الحب من سعادة واطمئنان.

إن اعتماد الروائي على الأقنعة في غلاف الرواية قد يعطي دلالات ذات صلة بمضمون الرواية فالروائي ولا شك قد وضع أقنعة لبعض شخصياته (سواء أكانت أقنعة رمزية من خلال تغيير الأسماء أو شيء من هذا، أو أقنعة حقيقية) لأغراض سردية يعرفها.

كما أن القناع بطبيعته يجعل المتلقي في حالة دائمة للتطلع على الوجه الحقيقي المخفي وراء القناع-سواء كانت أحداثا سياسية أو اجتماعية أو ثقافية-فيكون أفق تطلعه منفتحا دائما.

يمكن القول أنّ العنوان والغلاف والبناء السردي قد دخل جميعها في تفاعل نصي وانصهار دلالي جسد الشكل العام للرواية.

[1]-سورة الإنشراح، الآية 6.

1-3: الألوان:

لم يتكلّف الروائي كثيرا في المزج بين الألوان على غلاف الرواية، بل اعتمد على أكثرها دلالة فكتب عنوان الرواية باللون الأحمر على السطح الرمادي للغلاف، وقد استطاع المزج بين دلالتين داخل لون واحد، فالحرب ترمز للدماء، كما أن اللون الأحمر يرمز للدماء، أما في الجهة المقابلة فغالبا ما نجد أن الورود الحمراء تدل على الحب، أي أن اللون الأحمر له دلالة الحب أيضا، وهذا الجمع بين المتفرقات كان قد تكلم عنه كثيرا في حديثه عن شخصيته "قيس" عندما قال: «يقرأ كونفوشيوس والطبري والمسعودي وأليكسيس كاريل ونيتش وأبا حامد الغزالي...يقرأ هتلر ومذكرات تشي جيفارا وأرنولد توبي وجيمس هاليدي، تشيز وميشال فوكو...مالذي يجمع بين هذه المتفرقات المصرة على التفرق»[1].

لونان آخران تزاوجا على سطح غلاف الرواية هما الأبيض والأسود، أما بقعة السواد فأقرب ما يمكن أن ترمز إليه هو العشرية السوداء التي كانت محور سيرورة السرد في الرواية، أما اللون الأبيض المنبثق من وسط الظلام فهو ما عبر عنه الروائي بحديثه عن مشروع الوئام والسلم والمصالحة الوطنية الذي أخذ بيد الجزائر إلى طريق الأمن والسلام.

أما اللون الرمادي الذي اجتمعت فوقه كل هذه الألوان، فدلالته العامة تشير إلى الضبابية والغموض، فهو نتاج المزج بين الأسود والأبيض، فلا هو رمز واضح للسلام، ولا هو إحالة مباشرة للشر والظلام.

هذه الضبابية تحدث عنها الروائي في الكثير من المواقف داخل الرواية، يقول: «يرجح أن هذا الشخص قيس ...ليست مستحيلة أن تكون سرية...بعض الأفراد لا تظهر وجوههم...ليس مستحيلا أن يكونوا من ضباط الجيش...التاريخ غامض ممحو...الحاضرون الأخرون مجهولون تماماً» [2]. وقد تجلى في هذه المقولة حالة من الشك واللا وضوح، وغير هذا المثال في الرواية كثير.

---

[1]-فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص39.

[2]- المرجع نفسه، ص86.

1-4: العناوين الداخلية:

على غير عادة الرواة بالكتابة السردية الروائية، قدّم "فيصل الأحمر" نموذجا جديدا اختلفت معاييره عن الفن المعماري المعتاد والبسيط للرواية، عندما دارت أحداث روايته بين صفحات كراسة محقق دام تحقيقه أربعة عشر يوما.

والجميل في الرواية أنه كل يوم نجد في "كراسة المحقق" شخصيات مستقلة عن التي ذكرها في اليوم السابق تربط بينها الشخصية الرئيسية فقط، في حين يستقل كل واحد منهم بثقافته وفكره، بمبادئه ونظرته للمجتمع، فمثلا نجد شخوص الرواية في اليوم الثالث من كراسة المحقق قد اشتملت على« (عبد الله العباسي-رجل أعمال-)،(عبد القادر بو فولة-تلميذ-)،(عادل نوري-زميل في الجامعة-)،(طارق بو كرمة-موظف-)،(نبيل خياري-جاره-)،(جزائري مجهول)،(السيد النوري-مجاهد-)...»[1]،وكل واحد من هؤلاء لابد وأن تكون شخصيته نابعة من ثقافة بيئته والثقافة التي انبثقت عنها أفكاره، وهو أسلوب اعتمده الروائي من أجل توسعة شخصيته البطلة.

هذا الاستعمال الموسع للشخصيات يفتح الباب على محاولة الروائي إلى الجمع والمزج بين مختلف أفراد المجتمع لتشكيل رؤية أقرب إلى الحقيقة حول "قيس".

هذا بالضبط ما يُعرف بالتناص أو تداخل النصوص، فكما يعد «النص نسيجا من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة...» [2] يمكن القول أنّ الفرد هو الآخر ما يشكله عنه: الفلاح، الطبيب المثقف، الديموقراطي، العلماني، البسيط، رجل الأعمال، رجال الدين، الصحافة...هذه الفسيفساء من الشخصيات تتحاور وتتداخل منتجة لنا ذاتا يصفها باختين بالمؤقتة وهي في تبادل دينامي مستمر.

يمكن القول أنّ اتساع حيز التناص في الرواية اشتمل حتى على الشخصيات بصفتها المحرك الرئيسي للأحداث، والراسم المشترك للشخصية الرئيسية.

بحديثنا عن تعدد الشخصيات داخل الرواية يستوقفنا ما قاله باختين عن قضية تعدد الأصوات داخل الرواية.

[1]- فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، صص43-54.

[2]-رولان بارت، نقد وحقيقته، ص21.

1-5: تعدد الأصوات داخل الرواية: الرواية البوليفونية:

لا تتضمن الرواية «أية محاولة للتنسيق أو التوحيد بين وجهات النظر المتباينة التي تعبر عنها الشخصيات المختلفة بوعي المؤلف أو تذعن لوجهة نظره، بل تظلُّ محتفظة بتكاملها واستقلالها»[1]،وهو ما يطفوا على سطح الرواية، فالروائي اعتمد في سرد أحداثه على شخصيات متباينة لا تحمل نفس الفكر والاتجاه، فنتج عن هذا الاختلاف تنوع كلامي اجتماعي منظم فنيا، تباينت فيه أصوات الشخصيات وتفككت فيه اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية وطرق تعبير خاصة بمجموعات معينة، اختلفت بين لغات أجيال وأعمار متفاوتة، ولغات أفراد ذوي نفوذ وكلمة مسموعة، ولغات حلقات وتعليقات عابرة فكل يوم له مفرداته وشعاره، هذا التفكك الداخلي لكل لغة هو المقدمة الضرورية للجنس الروائي[2].

بالعودة إلى شخصيات الرواية فإننا سنجد تمازجا واسعا بين الشخصيات، بين طالب جامعي وأستاذ، ورجال أعمال من أصحاب النفوذ وبسطاء، كما نعثر على تيارات فكرية مختلفة منها الإسلاميون (في صورة الإمام، جماعة الفيس...الخ) والديموقراطيون على غرار الصحفيين، كما كان للأدباء هم الآخرون طرف في تحريك أحداث الرواية بالإضافة إلى البسطاء، الأطباء، وحتى مجاهدون وعقداء متقاعدون من الجيش الوطني الشعبي.

هذا التنوع الكبير للشخصيات هو ما تتميز به الرواية البوليفونية أو الرواية متعددة الأصوات عن غيرها من الروايات الكلاسيكية أو الروايات الفنية ذات البناء التقليدي (رواية الصوت الواحد) وقد برزت هذه الميزات في:

1-5-1: تعدد الرؤى الفكرية:

تتضمن الرواية البوليفونية تعدُّدًا في الأفكار والمواقف واختلاف زوايا النظر وتباين الإيديولوجيات المحيطة بكل فرد وهذا ما جعل الفكرة «تتمتع بحياتها المستقلة داخل وعي البطل، وإن الذي يحيا بصورة خاصة لا البطل بل الفكرة، والكاتب الروائي يقدم وصفا لا لحياة البطل بل لحياة الفكرة فيه» [3].

وقد أعطى الروائي نموذجا رائعا لتعدد الأفكار على لسان شخصياته في الرواية، «فعبد الكريم بن صابرة(إما جامع الشقفة) له فكر إسلامي محض يدعو من خلاله إلى قطع دابر الفتنة وأن المسلم لا

---

[1]-رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص39.

[2]-ينظر: ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص11.

[3]-ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر، جميل نصيف، دار توبقال،1986، ط1، ص117.

يؤدي بنفسه إلى التهلكة، والدعوة إلى الإيمان بالقضاء والقدر... »[1]،في حين نجد «خالد سرار(صحفي)صاحب توجه ديموقراطي ويدافع عن هذا الفكر من خلال عمله في جريدة الخبر ذات التوجه نفسه، دافع "خالد سرار" عن الديموقراطية وأنّ الشعب سيتعامل مع الديموقراطية الليبيرالية مثلما تعامل مع الاشتراكية المركزية»[2]،وتقطع هذه الأفكار بين الفينة والأخرى أفكار الكاتب لكن لا على أساس أنها الأصح أو صاحب الكفة الأرجح بين الأفكار، يقول الروائي: «بدأ هذا الرجل يسكنني...أحدق في صوره فأراه يتكلم، أراه يقول ما أسمع الناس على الفيلم يقولونه بلسانه...أصبحت أدرك آراءه»[3]،ويبدوا واضحا كيف طرح الكاتب(الروائي) رأيه لكنه لم يقم بأية محاولة لتغليب رأيه أو تسييده، بل جاء كلامه حول شخصيته البطلة مستقلا كأنه شخصية من شخصيات الرواية.

ولعل أطروحة تعدد الأفكار هي أبرز ما يميز الرواية البوليفونية على الرواية "المنولوجية" التي غالبا ما يسيطر فكر الروائي فيها على شخصياته وأحداث روايته. .

1-5-2: تعدد الأصوات من خلال تعدد الشخصيات:

أول ما يمكن أن يلاحظه أيُّ قارئ أو متلقٍ لرواية "ساعة حب ساعة حرب" هو الشخصيات المستقلة عن شخصية السارد أو المؤلف، يقول "باختين" من خلال دراسته "لشعرية دوستويفسكي" «لقد تم التوصل إلى الإستقلالية الداخلية المدهشة لأبطال دوستويفسكي، وقد تمثل ذلك في حريتهم واستقلاليتهم داخل بنية الرواية تجاه المؤلف» [4]، وهو ما نلمسه من استقلالية لشخصيات الروائي عنه كل منهم يتصرف حسب طبيعته ويقول ما يشاء ولا علم للروائي بما يقوله أو بما ينوي قوله أو فعله في المستقبل.

ثم إن هذا التعدد في الشخصيات لا يمكن أن يكون اعتباطيا على الإطلاق، بل تتمظهر في شكل أصوات تعبر عن رؤيتها للعالم، كما يمكن أن تكون عبارة عن رموز أيديولوجية معينة.

والأمثلة عن مثل هذه الشخصيات في الرواية كثير، منها: «

ـ المسلح التائب: الذي يرى أن السلطة هي من دفعت بهم للصعود إلى الجبل، من خلال سياسات القمع والترهيب التي مورست ضد الشعب حينها.

---

[1]- فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص74.

[2]- المرجع نفسه، ص75.

[3]-فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص77.

[4]-ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، صص19-20.

ـ في حين يرى "الموظف" أن عليه مدح هذه السلطة التي منت عليه بالنعمة والمال والسكن والوظيفة، وبين هذا وذاك يقف "المجاهد" الذي عاش زمن الثورة والانتفاضة أن جميع الأطراف مخطئة بشكل أو بآخر، وأن على الجميع التحلي بروح المسؤولية والمحافظة على السلم والهدوء والطمأنينة» [1].

والجمع بين هؤلاء الأصناف من الناس من طرف المؤلف كانت له غاية واضحة تمثلت في محاولة إعطاء رأي عام حول سنوات محددة (العشرية السوداء) وما كانت تمثله بالنسبة للبطل "قيس".

1-5-3: اختلاف الوعي بين الشخصيات:

بعد أن كانت الروايات الكلاسيكية تخضع إلى سلطة المؤلف ووعيه بالأحداث والمجريات داخل روايته، عمل "دوستويفسكي" على تطوير الرواية في أعماله من خلال «كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها، وتعدد الأصوات الأصلية للشخصيات»[2]،وقد جاءت رواية "ساعة حرب ساعة حب" في شكل تمازج بين أنماط الوعي المختلف بين أفراد المجتمع، كل شخصية فيها لها حريتها الكاملة والمطلقة في امتلاك وعي مستقل تعبر عن كينونتها وهويتها وطريقة تفكيرها، خدمة لسيرورة مسار السرد في الرواية، فوعي رجل الأعمال يختلف عن وعي صاحب المقهى، ونظرة الأديب هي الأخرى لا تشبه نظرة موظف في شركة الكهرباء والغاز.

1-5-4: المغايرة اللغوية داخل الرواية:

لقد استخدم "باختين" مصطلح المغايرة اللغوية، ليشير إلى حقيقة مفادها أن الكلام دائما يكون متعددا ومزيجا من لغات متعددة، ولكي نفهم اللغة يقول:

-كلامنا، أي ما نتلفظه معبأ بكلمات الأخرين، يمتلك مستويات متنوعة من الآخرية، أو مستويات متنوعة من الآنوية، أو من الانفصال، وكلمات الآخرين هذه تحمل تعبيرنا الخاص بنا في استخدامها، ونبرتنا التعبيرية التي نستوعب بها ونصيغ بها ونلهج بها.

-اللغة دائما تخضع لازدواجية صوتية تتضمن لغة المستمع، والمخاطب الفعلي أو المتوقع، حيث يقوم المتكلم في توجيه خطابه للمستمع باستحضار تشكيلة كبيرة من الوضعيات

[1]-فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، صص54-74-117.

[2]- ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص10.

والمغايرة اللغوية تتقاطع في مفهومها كثيرا مع مصطلح التهجين والذي «هو الخلط في إطار قول واحد ملموس، بين إدراكين لغويين مختلفين اثنين أو أكثر» [1]، وإذا ما بحثنا بين ثنايا الرواية عن المغايرة اللغوية، وجدنا الروائي قد تطرق إليها في مواطن كثيرة منها:

ـ «المغبش» [2]: وهذا اللفظ جمع بين الكلمة الشعبية العامية، وبين المعنى للفظة الفصحى "العابس" فقد مزج الروائي هنا بين المجتمع التحتي "الشعبي البسيط" والمجتمع الفوقي "المثقف".

ـ «الخرطولوجيا» [3]: هي لفظة أخرى عمل الروائي في إنتاجها على التهجين بين لغات عدة، فإذا قسمنا الكلمة وجدناها تنقسم إلى:

ـ خرطو: أو (الخرطي) وهي كلمة عامية بمعنى "العبث" ولاأهمية الشيء"، وهو أول تهجين قام به الروائي عندما مزج بين الكلام الشعبي والأكاديمي.

لم يتوقف الروائي عند هذا الحد من التهجين بل ألحق بالكلمة، كلمة أخرى مترجمة ومن غير بيئة الكلمة الأولى، فـ "لوجيا" معناها "علم"، فكانت اللفظة بذلك مسكونة بألفاظ مختلفة من بيئات متغايرة، وكل هذا في طريق إنتاج لفظة واحدة "الخرطولوجيات".

كما يستند التهجين إلى الجَدل الخفي والخلط بين حوارين أحدهما صريح والأخر خفي، فيتشكل الحوار بين شخصيتين إحداهما حاضرة والأخرى غائبة، والمثال على هذا النوع من التهجين داخل الحوار يكتب فيه الروائي: «مساكين أيام السلم وأيام توزيع أموال الدولة وأيام الإرهاب وحتى الآن والبلاد تسير صوب المصالحة والأمن يضلون مساكين، أحدهم قال لي إنه يوافق اليوم على التحدث إلي وحدي، لأنه لا يثق في الكاميرا يقول: إن لها عينا واحدة لا تكفي لاحتواء الحقيقة كلها، قال لي كلاما هدّني، قال: إن يديك خشنتان، إنك ابن فلاح أو من عائلة فلاحين، لابد أنك تفهم همومنا هنا، لابد أنك تذكر حياة الطبيعة التي أتوقع أنك عشتها قبل دخول التلفزيون، أوافق على إخبارك بكل ما تريده إن كنت تبحث عن الحقيقة فسوف أعينك على إيجادها» [4].

---

[1]-ينظر: غراهام ألان، نظرية التناص، ص288.

[2]-فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص8.

[3]- المرجع نفسه، ص12.

[4]- المرجع نفسه، ص26.

نلاحظ هنا كيف حدث نوع من التهجين والخلط بين أساليب الحوار داخل هذا النص، فبدت الشخصية المحاورة كأنها تدافع عن نفسها وتستعطف الآخر، وتجلى لنا كيف أنَّ كلام الغير حاضر، غير أن صاحبه غائب، ومن ثم يبدو هذا الحوار نوعا من الجدل الخفي.

2: التناص الديني:

2-1: مع القرآن الكريم:

يتطلع النص الروائي إلى تناصاته مع النص المقدس لترقية أبعاده اللغوية والفكرية، وذلك أن التركيبة اللغوية لآيات القرآن الكريم على أرقى مستوى في الأسلوب، وأيضا لتفجير طاقات دلالية خاصة. [1]

يستعين الروائي على تقوية معاني الرواية باستحضار القصص القرآني سواء بشكل مباشر أو غير مباشر محاولة منه لنقل القارئ عبر تشابه الأحداث إلى أزمنة وأمكنة مختلفة ترفع من مدى تقبله وفهمه للمعنى المراد إدراجه.

كما استحضر "فيصل الأحمر" هذا الشكل التناصي البديع في مواقف كثيرة من رواياته، وهو ما ينبئ عن وعي ديني وفكري يتميز به الروائي، وسنقوم بمحاولة استجماع ما أورد "فيصل" من تناصات قرآنية ذات أبعاد سياسية واجتماعية وأخرى ثقافية، حسب الضرورة وتداعيات الموقف.

يقول: «يلقون عصيهم فإذا هي حيَّاتٌ تسعى» [2] وقد مزج الروائي هنا بين آيتين قرآنيتين، الأولى: قوله تعالى:﴿ فَأَلْقَوا حِبَالَهُمْ وَعِصِيَّهُمْ وَقَالُوا بِعِزَّةِ فِرْعَوْنَ إِنَّا لَنَحْنُ الغَالِبُونْ﴾[3]، والثانية قوله تعالى:﴿ فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى﴾[4]، ويبدو أنّ الروائي قد مزج بين معنيي الآيتين خدمة للدلالة المرادة، أما الآية الأولى فقد أوردها دلالة على أن "تقنيي المونتاج" هم السحرة الذين قابلوا موسى عليه السلام وتحدوه، وهو خاضعون لآلهة أخرى أقوى منهم ممثلة في "مدير التلفزيون" أو كما يقابله في الآية: "فرعون إله السحرة".

في حين نجد الآية الثانية التي لم تنزل في الحقيقة في عصي السحرة بل في "عصى موسى" عليه السلام، لكنه استعار منها دلالتها تحويرا لمعناه المراد، والذي أراد من خلاله الإشارة إلى أن تقنيي المونتاج قادرون على سحر أعين الناس وجعلهم يرون ما يراه الناس في قصة موسى وأنّ العصي والحبال حيات تسعى، ما هو وهم وكذب وافتراء حقائق ليس لهم الحق في السؤال عنها.

---

[1]- مصطفى رجب، متى وكيف يقتبس الشاعر من القرآن الكريم، مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، السنة، 24، ع288، 2000، ص 54.

[2]- فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص9.

[3]-سورة الشعراء، الأية 44.

[4]-سورة طه، الأية 20.

هنا يتعدى التناص من مجرد استعمال الألفاظ القرآنية لتقوية الدلالة وإضفاء الجمال إلى استدعاء القصص القرآني في شكل من أشكال النصوص الغائبة التي يستحضرها القارئ تقوية للمعنى وإظهارا للحقيقة.

يبدي الروائي مرة أخرى حسن اطلاعه على الثقافة الإسلامية وبالضبط معرفته بالقرآن الكريم متمثلا في تناص جديد وآية أخرى كان قد استعمل معها نفس الأسلوب في الآية السابقة حين جمع بين آيتين مختلفتين في سياق حديث واحد، يقول: «رضي الجميع عنهم ورضوا عنه، وما من نعمة تجزى سوى ابتغاء الموت، ولسوف يموتون، ولن يرضوا». [1]

تعلق الجزء الأول من الاقتباس بقوله تعالى:﴿ رَضِيَ اللهُ عَنْهُمْ وَرَضُوا عَنْهُ﴾[2]، وقد ورد استعمال الروائي لمعنى الآية في شكل معارضة ساخرة والتي تعني: «قلب الوظيفة بحيث يصبح الجدي هزليا والهزلي جديا ...» [3]، وتجلى هذا في سياق حديث الروائي عن الطبيعة الانهزامية للفرد في قبوله لكل ما يتعلق بقضية الأخلاق وعودته إلى الطبيعة الغنمية التي تسوقه خلف كل ما تطمئن له نفسه من عادات وتقاليد.

أما الجزء الثاني من المقولة "وما من نعمة تجزى إلا ابتغاء الموت، ولسوف يموتون، ولن يرضوا"، فهو يتقاطع مع قوله تعالى: ﴿وَمَا لِأَحَدٍ عِنْدَهُ مِنْ نِعْمَةٍ تُجْزَى، إِلَّا ابْتِغَاْء وَجْهِ رَبِّه الأَعْلَى، وَلَسَوْفَ يَرْضَى﴾[4]، وهنا نلاحظ أن جزءً من النص المرجعي (الآية) منفي، ففي الوقت الذي تنتهي فيه الآية برضى الله عن عباده المتقين ينتهي اقتباس "الأحمر" بنفي الرضى، وهو ما يستدعي مستواً من مستويات التناص عند "جوليا كريستيفا" والذي أسمته: "النفي الجزئي"، وفيه يأخذ الروائي أو الشاعر بنية جزئية من النص الأصلي يوظفها في خطابه، وينفي بعض الأجزاء الأخرى منه.

يستمر الروائي في إدراجه لمعاني قرآنية كل واحد حسب وظيفته، في محاولة لتوصيل المعنى عندما يعمل على إضفاء صبغة الجمال والرونق الأدبي بين صفحاته، وهذه المرة مع قوله: «والفتنة أشد من

[1]- فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، 16.

[2]-سورة البيّنة، الأية 8.

[3]-ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب، استراتيجية التناص، ص121.

[4]-سورة الليل، الأية 19-20-21.

القتل»[1]، وهي اقتباس مباشر لقوله تعالى: ﴿والفِتْنَةُ أَشَدُّ مِنَ القَتْلِ﴾[2]، وقد استحضر الروائي الآية في سياق معناها القرآني الحقيقي الذي يدعو إلى نبذ الفتنة وإطفائها والدعوة إلى الابتعاد عنها.

يقول في معرضٍ آخر: «إنْ هي إلا أسماء سميتموها ما أنزل الله بها من سلطان»[3]، وقد اقتبس كلامه هذا من قوله تعالى: ﴿إِنْ هِيَ إِلَّا أَسْمَاءٌ سَمَّيْتُمُوهَا أَنْتُمْ وَآبَاؤُكُمْ مَا أَنَزَلَ الله بِهَا مِنْ سُلْطَانْ﴾[4] والجلي أن الروائي لم يقم إلا بإسقاط: "أنتم وآباؤكم"، وأورد الآية كما هي، وقد جاء قول الروائي هنا على خلفية سؤال استُجْوِبَ فيه عن تسمية رفقاء السلاح "بالخاوة"، فكان ردُّه موازيا لتسمية المستجوب لمسؤوليه "بالقادة" و"الأسياد"، هذا ما يُبرز أن العلاقات والمصالح دائما تربطنا بكلام نقوله ونحن غير راضين به، وعليه فقد تناص قول الروائي مع اللفظ والمعنى وحتى الحدث؛ لأن الآية نزلت في كفار قريش وتسميتهم لبعض أصنامهم وعبادتهم لها على أنها آلهتهم، في حين أن لا سلطان لها عليهم.

يقول الروائي: «ولا رب لها يدعوها لكي ترجع إليه راضية مرضية مطمئنة» [5]، ويتقاطع هذا القول في كثير من ألفاظه مع قوله تعالى:﴿ يَا أَيَّتُهَا النّفْسُ المطْمَئِنّة ارْجِعِي إِلَى رَبّكِ رَاضِيَةً مَرْضِيَّةً﴾[6] وقد خالف القول في الرواية حقيقة الآية ومعناها، ففي الوقت الذي لا ربَّ تأوي إليه الروح التي في الرواية، تأوي الروح المذكورة في الآية إلى ربها راضية مرضية، فيظهر بهذا مستوى من التناص هو ما أسمته "كريستيفا": "النفي الكلي" «الذي يقوم المبدع من خلاله بنفي النصوص التي يتنصصها نفيا كليا» [7].

يقول "الأحمر": «... خافية الصدور ...» [8]، وهذه الجملة تحيلنا مباشرة إلى قوله تعالى:﴿ يَعْلَمُ خَائِنَةَ الأَعْيُنِ ومَا تُخْفِي الصُّدُور﴾[9]، وعلم خائنة الأعين وما تخفي الصدور هنا هي صفة الله عز وجل في حين أن الروائي على لسان شخصيته يتمنى أن تكون هناك آلات لها من صفات الربوبية ما يسمح لها بالكشف عن ضمائر الناس وما تخفيه صدورهم، وهذا التوظيف يبدوا في محله؛ لأنه يرفض ألوهية

---

[1]- فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص74.

[2]-سورة البقرة، الأية 191.

[3]- فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص97.

[4]-سورة النجم، الأية 23.

[5]- فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص148.

[6]-سورة الفجر، الأية 27-28.

[7]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص155.

[8]- فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص54.

[9]-سورة غافر، الأية 19.

التلفزيون والكاميرا في نقلهم لحقائق البشر؛ لأنهما يعجزان عن نقل كل ما يتعلق بمن يمر عليهما ويكتفيان بالصور الصماء العاجزة.

ينقل الروائي هذه المرة في سياق حديث الشخصية "فوزية غول" قولها: «بديع السماوات والأرض ليس بحاجة إلى مخلطة مثلي... »[1]، وقد اقتبسه من قوله تعالى: ﴿بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ والأَرْضِ وَإِذَا قَضَى أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونْ﴾[2]، ويبدو جليا كيف أن الشخصية قد نفت أن يكون الله بحاجة إليها في هندسة الكون، وهو ما يتحقق بالضبط في حديثه عز وجل عن نفسه، وأنه إذا أراد شيئا قال له كن فيكون دون الاستعانة بأي من خلقه، وبهذا يصبح النفي الذي حدَّثت الشخصية نفسها عنه شكلا مما أسمته كريستيفا: "النفي المتوازي"، «أي أن المعنى المنطقي للبنية النصية الموظفة هو نفسه في البنية النصية الغائبة»[3].

يورد الروائي: «ذكرته مرارا بأن المسلم لا يؤدي بنفسه إلى التهلكة» [4]، وتتناص هذه الجملة في معناها مع قوله تعالى:﴿ وَلَا تُلْقُوا بِأَيْدِيكُمْ إِلَى التَّهْلُكَة ﴾[5]، وقد تقاطعت دعوة الإمام –في الرواية– لقيس بأن لا يؤدي بنفسه إلى التهلكة نصحا له مع دعوة الله عز وجل لعباده بأن لا يلقوا بأنفسهم إلى التهلكة، وقد تلاقت الدعوتان في الرحمة بالمدعو لهم، وقد طبع هذا التناص تناسق تام بين سياق حديث الروائي والنص الغائب المستدل بمعانيه.

يستحضر الروائي مرة أخرى مستوى من مستويات التناص عند "كريستيفا" عندما أورد اقتباسا بقوله: «... كتاباتنا كلها هوامش لنصوص مشفرة إلى أجل لم ولن يسمى» [6]، وقد اقتبس هذا القول من قوله تعالى:﴿ يَغْفِرْ لَكُمْ مِنْ ذُنُوبِكُمْ وَيُوَخِّرْكُمْ إِلَى أَجَلٍ مُسَمًّى﴾[7]، فتجلى التناص بمستواه: "النفي الجزئي" في هذا المقطع؛ من خلال نفي الروائي لجزء من النص الأصلي، فبدلا من أن يكون الأجل مسمى كما جاء في الآية أورد الروائي أن الأجل لم ولن يسمى.

---

[1]– فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص64.

[2]–سورة البقرة، الأية 117.

[3]– جوليا كريستيفا، علم النص، ص79.

[4]– فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص74.

[5]– سورة البقرة، الأية 195.

[6]– فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص156.

[7]–سورة نوح، الأية 4.

يقول الروائي: «... ولهذا اتهمه بعضهم بتعاطي فعل قوم لوط والعياذ بالله» [1]، وهذا الاقتباس يحيلنا مباشرة إلى قصة من قصص القرآن الكريم عن قوم لوط الذين أخذهم الله بأَنْ عصوه، قال تعالى:﴿ أَتَأْتُونَ الذُّكْرَانَ مِنَ العَالَمِينْ وَتَذَرُونَ مَا خَلَقَ لَكُمْ رَبُّكُمْ مِنْ أَزْوَاجِكُمْ﴾[2]، وهو ما أطلق عليه الروائي: "فعل قوم لوط"، وهنا يظهر كيف أن الروائي قد امتص الآية القرآنية الكريمة ووظفها توظيفا فنيا معيدا كتابة النص القرآني الغائب بطريقة متقنة يذهب بها بخيال القارئ إلى زمان ومكان وأحداث القصة.

يتابع الروائي سرد أحداثه ومعها تتجلى قدرته على توظيف معرفته بالقرآن الكريم وخبايا قصصه وآثاره، يقول: «رأيتك في منامي موثوقا إلى شجرة والغربان تأكل لحمك وأنت تشكوا وتبكي وتصرخ مناديا إياي وأنا أعدوا صوبك ولا أصل أبدا ... »[3]، ويبدوا جليا قدرة الروائي على استحضار النص القرآني بشكل فني بعيد عن الاقتباس النصي المباشر، فقد نبعت مقولته من جوفه العارف بقوله تعالى: ﴿إِنِّي أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزًا تَاكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ نَبِّئْنَا بِتَاوِيلِهِ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ المحْسِنِينْ﴾[4]، وقد عمل على إدخال النص القرآني بين ثنايا نصه الروائي وتحويره وفق الدلالة المراد إبلاغها، فكل من الآية والمقولة يتقاطعان في كونهما حلما ينتظر التفسير، فاشتمل التناص بذلك على جانب الشكل –الرؤيا أو الحلم– والمضمون.

يستمر الروائي في تنويع أساليب استحضاراته لآيات وقصص من القرآن الكريم، ونجده هذه المرة مع اقتباس مباشر استعمل فيه اللفظ القرآني ومعناه في قوله: «أضغاث أحلام» [5]، وهي عبارة تتناص مع قوله تعالى:﴿ أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ وَمَا نَحْنُ بِتَاوِيلِ الاحْلَامِ بِعَالِمِينْ﴾[6]، وتتجلى هنا حقيقة أن الاقتباس صورة من صور التناص بمفهومه النقدي الحديث.

---

[1]– فيصل الأحمر ، ساعة حب ساعة حرب، ص128.

[2]–سورة الشعراء، الأية 165–166.

[3]– فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص180.

[4]–سورة يوسف، الأية 36.

[5]– فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص180.

[6]–سورة يوسف، الأية 44.

2-2: التناص مع الحديث النبوي الشريف:

يتموضع الحديث النبوي الشريف في المرتبة الثانية بعد القرآن الكريم فصاحة في اللفظ، وبلاغة في القول، وعلى هذا نجد الروائي مستمرا في استعراض عضلاته من خلال روايته، فهو لم يكتف بالعمل على التناص القرآني فحسب بل كان للحديث له منه نصيب، ولكن كعادته يعرض معنى ظاهريا ويخفي كل ما يمكن أن ينبئ عن النص الأصلي، فنجده يقول: «وكيف لها أن لا تكون كذلك وهي فرقة المنهاج الصحيح، منهاج رسول الله صلى الله عليه وسلم وصحابته الطاهرين المتطهرين»[1]، وهي مقولة صور فيها الروائي حديثا من أحاديثه ـ صلى الله عليه وسلم ـ خدمة للمعنى المراد وتقوية للدلالة، وقد كان النص الأصلي أو الحديث النبوي الشريف على النحو التالي: «عن عبد الله بن يزيد عن عبد الله بن عمرو قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: ليأتين على أمتى ما أتى على بني إسرائيل، تفرق بنو إسرائيل على اثنين وسبعين ملة، وستفترق أمتي على ثلاث وسبعين ملة كلهم في النار إلا واحدة، قالوا: يا رسول الله وما الملة التي ستتغلب؟ قال: ما أنا عليه وأصحابي»[2]، هذا الحديث هو الذي أشار إليه الروائي من خلال قرائن لفظية وأخرى معنوية، والتي كان فيها مدركا لمدى أهمية الإشارة إليها وحث القارئ على العودة إليها قناعة منه بمدى أهمية الحديث النبوي فنيا وفكريا في تقوية النصوص.

ولأنَّ «الرواية لا تكتفي بسرد مغامرة أو عرض مجموعة من الأحداث» [3]، نجد "الأحمر" غائرا في عالم المعرفة، ومواصلا بحثه عما يخدم روايته تركيبيا، فنيا، جماليا، وكما سبق فقد استعان على ذلك بالقرآن أولا، ثم الحديث الشريف ثانيا.

أدرج "الأحمر" بالإضافة إلى ما سبق ذكره، قول: «وكان بعضنا يسميه هادم اللَّذات» [4] فأول إشارة يمكن أن تحيلنا إليها هذه المقولة هي «ما روي عن أبي هريرة رضي الله عنه قال: "قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: أكثروا من ذكر هادم اللَّذات، قالوا يا رسول الله: وما هادم اللذات؟ قال:

---

[1]- فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص119.

[2]-أبو منصور عبد القاهر بن طاهر بن محمد، مكتبة ابن سينا، مصر الجديدة، دط، دت، ص24.

[3]-حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات روائية، منشورات الإختلاف، 2002، ط1، ص106.

[4]- فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، 62.

الموت»[1]، وقد أراد الروائي من خلال إلصاق صفة "هدم اللذة" بشخصيته "قيس" التناص مع معنى الحديث ولفظه.

2-3: التناص مع السيرة النبوية:

يعد التناص مع السيرة النبوية شكلا آخر من أشكال التناص الديني الذي يدرجه المبدع عن وعي منه، سارحا بذهن القارئ عبر الأزمنة والأمكنة والأحداث في محاولة لجعله يبحر أكثر بين ثنايا العمل الروائي أو الشعري على حد سواء، وقد تجلت قدرة الروائي على التحكم في النصوص والعمل على تداخلها وتمازجها، وهذه المرة مع أحداث السيرة النبوية عندما كتب: «ويعطي مثالا بالرسول صلى الله عليه وسلم الذي ابتنى لنفسه بيتا في المدينة كي يستعيد بيته وبيوت صحابته في مكة ولو بعد حين »[2] وقد أورد الروائي كلامه هذا في سياق حديثه عن هجرة شخصيته "قيس بو عبد الله" لبيته نحو الجبل هربا من ظلم المسؤولين والأسياد على أمل أن يعود إليه في يوم ما، وهو ما جاء في سيرة ابن هشام عن هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته من مكة إلى المدينة وما أورده عن «نزول الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته بالمدينة على غرار منزل مصعب بن عمير وأبي حذيفة بن عتبة، وكذا منزل عتبة بن غزوان وغيرهم من الصحابة»[3] رضوان الله عليهم والذين خرجوا من مكة مهاجرين إلى المدينة خوفا من بطش قريش عليهم على أن يعودوا فاتحين إليها في يوم من الأيام، ويتجلى التناص هنا في الألفاظ والمعاني وحتى في الأمل المشترك بين شخصية الروائي والنبي صلى الله عليه وسلم في العودة إلى ديارهما يوما ما منتصرَيْنِ.

لم يترك الروائي مجالا للشك في قدرته على صهر النصوص وامتصاصها وإعادة صياغتها كلما كانت الضرورة لذلك، فما بدى من توظيفه للنص القرآني لا يمكن إلا أن ينبُع من ذات عارفة بخبايا النص الديني بجميع تمظهراته (قرءان، حديث، سيرة(...)الخ).

---

[1]-أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، بلوغ المرام من أدلة الأحكام، دار الصديق، السعودية، 2002، ط1، ص141.

[2]- فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، 122.

[3]-أبو محمد عبد الملك بن هشام، السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا وآخرون، دار إحياء التراث العربي، لبنان، ج2، صص120-123.

3: التناص التاريخي:

يمتد الزمن عبر التاريخ وتتعاقب الأجيال على هذه البسيطة، فتنشأ الصراعات الإنسانية، ولأن لكل شعب فسحة مكانية وزمانية يعيش فيها، كان لا بد وأن تتشكل بداخله صور لكل ما يدور حوله ببساطة لأنه ابن بيئته يتأثر بها ويؤثر فيها وتتداخل عليه أحداثها وصورها فتنصهر مشكلة وعيه في تراتب مختلف يتَّحد فيه الماضي مع الحاضر والقريب مع البعيد، الواقعي والمتخيل. كل هذه التراكمات ينشأ على إثرها التناص بمختلف أشكاله.

إذا أردنا البحث عن مفهم التناص من هذا الباب وجدنا أنه «تداخل نصوص تاريخية منتقاة من النص الأصلي مؤدية غرضا فنيا أو فكريا أو كليهما معا» [1] فيصبح النص الأدبي بذلك شريطا تاريخيا ارتبط بأحداث حكمت أزمنة وأمكنة مختلفة.

لقد كان للثقافة التاريخية الأثر البالغ في نفسية "فيصل الأحمر"، ارتسم ذلك في روايته" ساعة حرب ساعة حب"، التي جعل فيها للأحداث التاريخية متكأً لسرد أحداث روايته.

3-1: التناص مع الأحداث التاريخية:

إن الدارس للرواية ولا شك سيرى إبحار الروائي بين أزمنة وأمكنة مختلفة كانت نقطة التقائها ومحور سيرورة سردها "العشرية السوداء" أو سنوات الفتنة في الجزائر (تسعينيات القرن الماضي)، ومدى ارتباطها بالأوضاع السياسية التي كانت مسيطرة أنذاك، بالإضافة إلى بعض الأحداث السابقة وأخرى لاحقة.

أول تاريخ أرده الروائي هو «سنة 1979سنة وفاة الرئيس هواري بو مدين» [2]، وكيف أنها كانت أياما رهيبة لم يبتعد الناس فيها من أمام شاشات التلفزيون وأبت أن تجف دموعهم، وقد أورد الروائي هذا الحدث التاريخي في محاولة منه لتوثيق روايته وجعل القارئ جزءا من ذلك الحدث، ويبدو تداخل النص الروائي مع الحدث التاريخي هنا جليا في صورة من صور التناص.

[1]-أحمد الزعبي، التناص التاريخي والديني، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية "رؤيا "لهاشم غرايبية، مجلة أبحاث اليرموك، ع1، ص177.

[2] -فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص27.

يواصل الروائي سرد الأحداث التاريخية في تزامن خطي متتال حسب حاجة الرواية للتأريخ، يقول «عشنا انفجار أكتوبر وذقنا حلاوة الحرية»[1]،يتحدث الروائي عن هذا التأريخ وهو يحن إلى أيام المسيرات والاحتجاجات والاضرابات, إلى زمن الحرية كما أسماه، وإذا ما عدنا إلى هذا التاريخ وجدنا أن أحداث أكتوبر كانت «ذروة فترة بدأت أحداثها أكتوبر 1980 والتي لم تجد لها من مصغ حتى أكتوبر1988 أين حدث انفجار على مستوى الأفكار عندما قرر خريجو الجامعات المهمشون والبطالون والموظفون المضطهدون الخروج ضد الطغيان السياسي الممارس ضدهم»[2]،برفعهم للافتات الاحتجاج معلنين عن رفضهم لنظام متسلط وعاجز في نفس الوقت.

غير بعيد عن "أكتوبر1988" عرج الروائي على تاريخ آخر هو"سنة1990"في سياق حديثه عن التطورات التي أفرزتها أحداث أكتوبر 1988 يقول: «حتى كرة القدم طوعناها، سنة رائعة» [3]، وقد كانت هذه السنة رائعة بالفعل، فهي سنة الفوز بكأس إفريقيا لكرة القدم، والتي جعلت الناس يضعون همومهم جانبا ويقفون صفا واحدا خلف منتخبهم بعد أن كانوا أيضا كلمة واحدة ضد السلطة.

تفنن "الأحمر" في الدمج بين الأحداث التاريخية ذات الأبعاد المختلفة بين ثنايا روايته والتي تجعل قارئها يتطلع على عمل فني يزاوج بين الرواية والتاريخ مرتكزا على فكرة التحرر التي طبعت الفرد حينها.

لأنَّ الروائي عالِمٌ بخبايا تاريخ البد نجده يستحضر مرة أخرى تاريخا جديدا ولكن بطريقة غير مباشرة، عندما أشار إلى فترة حكم الرئيس "الشاذلي بن جديد" قائلاً: «مرحلة الشاذلي بن جديد عرفت ظهور السماسرة وعشاق المال»[4]،ولو عدنا عبر التاريخ إلى مرحلة حكم "الشاذلي "نجد أن الرجل قد تولى الحكم في فترة امتدت بين(1981-1991),وهي الفترة التي مرت فيها الجزائر بأحداث سياسية وأخرى اجتماعية غيرت مسار البلاد ،على غرار أحداث1986 بقسنطينة، وقد حاول "الأحمر" بإشارته إلى هذه الفترة نقل المتلقين إلى الأحداث التي سادت تلك السنوات، فيصبح القارئ مرغما على استحضار نصوص وأحداث غائبة لاستكمال الفعل السردي الذي أراد الروائي إبلاغه إياه.

---

[1]-فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص47.

[2]-سيغرين لابا، الإسلامين الجزائريون بين صناديق الإنتخاب و الأدغال، تر، حمادة براهيم، المجلس الأعلى للثقافة،2003،ط1،ص43.

[3]-فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص47.

[4]-المرجع نفسه، ص48.

يستطرد الروائي عائدا إلى فترة زمنية أكثر قدماً وعلى الرغم من أنه أحال عليها بكلمة عامية إلا أنه كان على علم أنه ليس بالصعوبة بمكان إدراك تاريخها، قال الروائي: «...فالتاريخ عندنا هو ما قبل سي سيلفو وما بعد سي سيلفو» [1]. والمراد من التأريخ بهذه الكلمة العامية (الفرنسية الأصل) هو العودة إلى تاريخ هلل له الجزائريون كثيرا هو: يوم 19مارس1961، يوم وقف إطلاق النار بين الجزائر وفرنسا، أو عيد النصر كما أصبح يسمى اليوم. وقد استحضر الروائي هذا التأريخ الغائب في محاولة منه لاستذكار أيام المجد والحرية التي عاشها الجزائيون بعد وقف إطلاق النار من جهة ومن جهة أخرى تحفيز الأجيال اللاحقة.

يبدو أن الروائي قد اعتاد مجرد الإشارة إلى التواريخ دون ذكرها مما يحرك ذهن المتلقي على:

أولا: في البحث عن التاريخ المراد ذكره.

ثانيا: للبحث عن الأحداث التي ارتبطت بالتاريخ.

يقول الروائي: «مشروع الوئام والمصالحة الوطنية» [2]، وهذه الجملة في حقيقتها تعود بنا إلى تاريخين بارزين من تاريخ الجزائر الحديث، أما الأول فهو سنة"1999"والمتعلق بالمشروع الذي جاء به الرئيس السابق "اليمين زروال" وأكمله الرئيس الحالي "عبد العزيز بوتفليقة" عندما أقام استفتاء شعبيا حول قضية العفو عن الإرهابيين الذين كانوا في الجبل، وما يلبث المتلقي حتى يجد نفسه قد استرجع كل هذه الأحداث والوقائع دون وعي منه.

أما ما يخص جملة "مشروع المصالحة الوطنية" فهي تحيلنا إلى سنة"2001"عندما تم التقرير على إقامة مصالحة تامة وشاملة بين جميع أفراد المجتمع والسعي إلى دمج الإرهابيين التائبين اجتماعيا والسماح لهم بممارسة نشاطاته اليومية كأفراد عاديين بعد أن كرهت جميع الأطراف رائحة الدماء التي اختلطت بهواء الجزائر، ومن هذا المنطلق يكتسي النص الروائي خاصية امتصاصية يستقطب فيها النص أحداثا ترتبط بالتاريخ والمجتمع ويصهرها بين ثناياه منتجا نصا مثقلا بالنصوص المتراصة.

[1]- فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص61.

[2]- المرجع نفسه، ص146.

3-2: التناص مع "العشرية السوداء":

العشرية السوداء، سنوات الظلام، سنوات الحزن، هي كلها تسميات واحدة لفترة زمنية عاشت على إثرها الجزائر حالة سياسية واجتماعية واقتصادية مظلمة، هي سنوات عانت خلالها الجزائر من وطأة الإرهاب وإحلال دماء الأبرياء وانتهاج سياسة الترهيب ضد البسطاء والسبب «رفض الدولة لفوز الجبهة الإسلامية للإنقاذ بالانتخابات التشريعية التي أجريت في ديسمبر1991» [1]، ليبدأ بعدها مسلسل دماء بدأت أولى حلقاته أواخر جانفي 1992، أبطاله قياديون في الجبهة الإسلامية، أما ضحاياه فهم أناس أبرياء طالهم القتل ظلما. وقد كانت مصدر إلهام لعديد الأدباء الجزائريين على غرار: "الطاهر وطار "،"أحلام مستغانمي"، "فيصل الأحمر"...وغيرهم كثير.

لأن رواية "ساعة حرب ساعة حب" كانت نتاج أديب عايش الفترة بتفاصيلها بل في قلب الحدث، فقد حاول أن تكون مادته الخام في متن هذه الرواية. فقام بامتصاص أحداث وسنوات هذه الفترة ثم أعاد صياغتها وفق أسلوب متقن يسبر أغواره ومبتغاه.

أورد الروائي قرائن عديدة أبان من خلالها عن مدى تأثير حقبة "العشرية السوداء" على نفسيته فكان مصطلح "الإرهاب" هو أولى هذه المصطلحات التي شكلت مرتكزا هاما تدور في فلكه عديد التراكيب التي نتجت عنه، وهذه اللفظة تحمل في طياتها الكثير من الدلالات والمعاني، لأنه وكما قال باختين: «الكلمات التي نستعملها هي دائما مسكونة بأصوات أخرى» [2].

استخدم الروائي العديد من العبارات عندما أراد الإشارة إلى أحداث العشرية السوداء منها ما كان مباشرا وصريحا، ومنها ما أحال عليه فقط، ومن ذلك يقول: «الدم لا يمحوه سوى الدم»[3]،«منذ مدة كان دخول الإرهابيين التائبين إلى مقهى يجعل الناس تفترق»[4]،«العشرية السوداء»[5]،وهي عبارات كلها صبت في خدمة النص الأدبي« الذي يخترق وجه العلم والايديولوجيا والسياسة ويتطلع لمواجهتها

[1] – سيغرين لابا، الإسلامين الجزائريون بين صناديق الإنتخاب والأدغال، ص175.
[2] – حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيمائية الدال، ص253.
[3] – فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص13.
[4] – المرجع نفسه، ص111.
[5] –المرجع نفسه، ص25.

وفتحها وإعادة صهرها»[1]،وهو بالفعل ما عمل عليه الروائي عندما صهر جميع الأحداث السياسية و الإجتماعية و الإقتصادية التي سادت سنوات التسعينيات ثم أعاد صياغتها في أسلوب فني وجمالي، جعل فيه التاريخ والأدب يتداخلان ويتناسلان في رسم تناصي متقن.

يتابع الروائي تقفي آثار "العشرية السوداء"، وهذه المرة مع عبارة كانت أقل حضورا لكنها الأكثر تأثيرا، يقول الروائي «...لقد كسب حزب الفيس ثقة الشعب...» [2]" وكلمة الفيس"، في الحقيقة ترجمة لأحرف فرنسية تعني: حزب "الجبهة الإسلامية للإنقاذ".

إن حديث الروائي عن "الفيس" يجعل القارئ مضطرا إلى استحضار نضوض كثيرة مغيبة، فيما يتعلق بحقيقة هذا الحزب، وأهدافه، وأسباب حله، وهنا يصبح النص الغائب هو مجال بحث المتلقي.

كما يستذكر الراوي بين الفينة والأخرى أحداثا ربما لأنها كانت الأكثر وقعا على نفسه أو أن النص كان بحاجة إليها أكثر من أي شيء آخر، ففي سياق حديث شخصيته "قيس" عما خلفته سنوات الدمار في نفسه يقول: «...والناس تعيش مجبرة في مصالحة مع لون الدم وصوت الرصاص وصور الذبح والهدم والدمار» [3]، وهو بهذا الكلام يعود بنا إلى سنة 2001 التي شهدت إقامة مصالحة وطنية في محاولة للملمة شتات المجتمع الجزائري وأفراده.

يستطرد الروائي في حديثه بالعودة إلى أحداث ترويها شخصياته على أحداث ووقائع أثقلت كاهل الجزائر سنوات التسعينات، ويتضح جليا كيف حكمت هذه الأحداث سيرورة السرد الروائي، وعملت على ربط الأفكار فيه، فاشتبكت خيوط نسيجه بخيوط العمل الروائي، فنتج لنا كل مترابط في درجة كبيرة من الانسجام.

رغم أن الرواية–موضوع الدراسة–قد كتبت بعد ما يزيد عن 10سنوات من انفراج الأزمة، إلا أن حسن السبك وإدراج الأحداث والتواريخ يجعل القارئ يبحر بخياله ويجند مكتسباته المعرفية من أجل الاقتراب من الأحداث والانصهار فيها وكأنه شخصية من شخصياتها، كما أبان الروائي عن قدرة فائقة

[1]–عز الدين المناصرة، علم التناص والتلاص، ص39.

[2] – فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، 76.

[3] – المرجع نفسه، ص 109.

في الربط بين الفن الأدبي والتأريخ والأحداث «في علاقة حضور مشترك بين نصين» [1] يكمل كل منهما الآخر، فيصبح هذا التداخل «شبكة من الاختلاف تصب في تحولات الكتل التاريخية» [2].

3-3: التناص مع الشخصيات التاريخية:

لا رواية بدون أحداث، ولا أحداث بدون شخصيات تتقمص الأدوار وتعمل على تحريكها كانت رواية "ساعة حرب ساعة حب" مساحة لتفاعل العديد من الشخصيات التي مثلت الأخر داخل الرواية، أو لنقل الأخر التاريخي الذي أقام حوارات كثيرة مع الروائي، كان الهدف من هذه الحوارات إرساء مقاصد وإبلاغ معان.

حملت الرواية بين صفحاتها العديد من الشخصيات التي غلب على طابعها الفكر السياسي والثوري التحرري، وهذا لم يكن بمحض الصدفة بل إن حاجة الرواية لمثل هذه الشخصيات هو ما دفع بالروائي لاستحضارها.

أول الشخصيات المقتحِمة لجو الرواية كان الرئيس الراحل "هواري بو مدين"، أو "محمد براهيم بو خروبة" يقول الروائي: «وعدنا بو مدين بالقوة والمال والغد الأفضل ثم استيقظنا على كابوس رهيب عام 1979» [3]، وكأن الروائي يريد القول بأنه وبعد أن وضع بو مدين أسس البلاد وأعاد لها هيبتها بحنكته وبعد نظره، وما إن بدأ الجميع يحلم بغد أفضل حتى استيقظوا على وقع الكابوس الرهيب سنة 1978أو بالضبط إلى 28جانفي1978 سنة وفاة بومدين.

يبدو الروائي واثقا وهو يستحضر اسم الرجل أن كل من يقرأه سيعود بذاكرته إلى سنوات السبعينيات التي تولى فيها "بومدين" الحكم عندما «شرع في بناء الدولة ن خلال ثلاثية: الثورة الزراعية والثقافية والصناعية» [4]، بل يبدوا أنه أراد أكثر من ذلك إبراز العقلية الثورية والفكر التحرري عنده، وهو الفكر الذي يبدو "قيس" متشبعا به، فقد اشترك الرجلان في حبهما للتحرر والدفاع عن مبادئهما.

---

[1]-محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، ص125.

[2]-وليد الحشاب، دراسات في تعدي النص، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية،1994،ص9.

[3]-فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص48.

[4]-إفريقيا قارتنا،2013، ع3، ص3.

ثاني الشخصيات التي وردت في الرواية كانت رئيسا جزائريا آخر هو "الشاذلي بن جديد"، وقد ذكره الروائي في سياق الحديث عن انتشار من أسماهم بالسماسرة وعشاق المال يقول: «مرحلة الرئيس الشاذلي بن جديد عرفت ظهور السماسرة وعشاق المال...» [1].

لكن قبل الحديث عن "الشاذلي" رئيسا، نعود مع هذا الاسم إلى أيام الثورة التحريرية، أين كان الرجل أحد أبرز الشخصيات الثورية التي تميزت بالروح الوطنية ورفضه للإستعمار، والتاريخ يشهد له بذلك. ولو أن الروائي قد ربط فترة حكمه بما عبر عنه سابقا، إلا أنه أراد القول بأن الرجل على الرغم من نواياه الطيبة وشخصيته المحبة للوطن، إلا أن المحيط المتعفن الذي كان من حوله لم يسمح له بتسيير الأمور كما يجب.

إذا أمعنا النظر وجدنا أن "قيس" شخصية الروائي تتقاطع كثيرا مع شخصية الرئيس الراحل إلى درجة كبيرة، "فقيس" رجل محب لوطنه كان يريد السير بالبلاد إلى بر الأمان، غير أن جور السلطة عليه وإجباره على الصعود إلى الجبل جعله يبدوا شخصية مستهترة رغم صرامته، ذنبه الوحيد شخصيته الرافضة للظلم والتسلط، إذن فقد تقاسم الرجلان روح الشخصية الثائرة الرافضة للخضوع والداعية للنهضة والتحرر.

يصر الروائي على إبلاغ رسائله للمتلقي عبر شخصياته المنتقاة بطريقة تعكس الرؤية الشاملة والبعد الفكري الذي يتبناه، وهذه المرة مع شخصية ثورية ذات نزعة تحررية "تشي جيفارا"، وقد أورد الروائي هذه الشخصية عندما كان يتحدث عن شخصية "قيس" وهو يضع قبعة تشبه تلك التي يضعها "تشي جيفارا" يقول: «على رأسه قبعة مثل تلك التي يضعها تشي جيفارا» [2]، ولا يبدوا هذا التشبيه بريئا لأنه لولا تشابه الرجلين في الكثير من وجهات النظر لما كان الداعي للتشبه به ولو في قبعته.

المعروف عن "تشي جيفارا" أنه «الثائر الوطني ومحرر شعوب أمريكا اللاتينية» [3] أرجنتيني الأصل وقد كان «بطلا أسطوريا متصوفا وزاهدا» [4].

---

[1]-فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص48.

[2]-المرجع نفسه، ص89.

[3]-هشام خضر، مذكرات أرنستو تشي جيفارا، دار طيبة للطباعة،2008،ط1،ص221.

[4]-المرجع نفسه، ص3.

قد تميز بحب الحرية والتحرر وقام بثورات عديدة سعيا في إقرار العدل وتحقيق الحرية والسلام.

لا تبدو صفات "تشي جيفارا" بفكره الثوري التحرري، وطبعه الزاهد المتصوف، غريبة عن طباع "قيس" فهو الآخر كان شخصية ثورية متشبعة بالفكر التحرري، زاهد في الدنيا عابد متصوف [1].

كما كان قيس قد هرب إلى الجبل بحثا عن ملجأ أفضل يكون نقطة انطلاقه نحو الحرية والغد الأفضل، كان "تشي جيفارا" يخوض ثوراته في الجبال والشعاب ولعل أفضل دليل على ذلك هو موت الرجل بين شعاب الجبال وهو يدافع عن حرية وطنه ومبادئه، قُتل طلقا بالرصاص بعد أن اعتقل لمدة 24 ساعة [2]، هكذا مات.

أما قيس فكانت رصاصات السلطة أقسى عليه بكثير من الرصاصات العادية، رصاصات قتلت في نفسه حب الحياة، قتلت فيه الرغبة في التغيير، رصاصات جعلت منه غير "القيس" الذي يعرفه الناس. وما أصعب أن تموت مشاعر الإنسان ويبقى هو على قيد الحياة جثة هامدة. [3]

هذا البحث البسيط بين صفحات الرواية كشف لنا عن رؤية سردية عميقة تعددت فيها الشخصيات التاريخية كنوع من العودة السردية عبر التاريخ وتوسعة الشخصية الرئيسية اجتماعيا وثقافيا ترحيلها بين حقب الماضي، ليتشكل بذلك حوار موسع تجاوز آنية الرواية.

قد تجلى هذا الحوار في شخوص الرواية التي تقاسمت مع "قيس" هدفه في الحياة وطريقة الدفاع عن مبادئه بل وحتى في أسلوب اللباس، في شكل تناصي بديع تزاوجت فيه الرؤى والأهداف والمرجعيات السياسية والاجتماعية لخلق ذات واحدة اسمها "قيس بو عبد الله".

[1]-ينظر: فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص124.

[2]-ينظر: هشام خضر، مذكرات أرنستو تشي جيفارا، ص3.

[3] - ينظر: فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص146.

4: التناص كتداخل:

4-1: تداخل الأجناس الأدبية داخل الرواية: "داخل نطاق الفن":

لأن الكلمة هي «ملك لكل الناس»[1]يشتركون فيها ويختلفون في طرق استحضارها أصبح النص اليوم بوصفه خليطا من الكلمات لا يذعن إلى منتج واحد يحكمه، بل تختلط فيه أصوات الأخرين من كل جانب، تتزاوج فيه النصوص وتتناسل منتجة نصا جديدا متداخلا في شكله مستقلا في معناه، وهو ما يجعل من الصعب-إن لم نقل من المستحيل-«تحديد الهوية الجنسية لمجموعة كبيرة من الأعمال الأدبية المعاصرة، فلا هي من جنس الرواية ولا هي من جنس القصة أو الحكاية أو الشعر أو المسرحية، بل هي خليط من ذلك كله»[2] التقى فيه ما هو أدبي: كالرواية ,القصة, المسرحية الشعر...الخ، بما هو غير أدبي: كالصورة ،الفيلم، الأغنية، الوثائق،...الخ، الذي جعل من الكتابة بعد الحداثية الأكثر احتواء للنصوص باختلاف صورها، وهو ما أراد "جينيت" أن يجمعه داخل نظرية جديدة بديلة لنظرية الأجناس الأدبية المتبلورة عبر العصور في كتابيه" مدخل إلى جامع النص" و "طروس" أسماها "النصية الجامعة" ومعناها : «إحداث علاقة وساطة بين مجموع نصوص سابقة ونص لاحق في العمل الأدبي الواحد»[3].

في محاولة لفك شيفرات رواية "ساعة حرب ساعة حب" سنعمل على التفريق بين النصوص المتداخلة من خلال جنسها سواء أكان أدبيا أو غير أدبي.

"يرى باختين أن الرواية نوع أدبي قادر على استيعاب جميع الأنواع الأدبية، الأخرى"، والرواية التي بين أيدينا لم تحد عن هذا المنظور "الباختيني" في تحليله للرواية.

لأن «النصوص كائنات تتلاقى وتتحاور وتتحاب وتتقاطع تتناسل» [4] كان لزاما على أي مبدع أن يخضع لهذا النظام الآلي في طريق صياغته لأعماله الأدبية، وحتى لا تكون النصوص منقطعة عن

---

[1] – محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، ص58.

[2] –عزيز نعمان، الحداثية وما بعد الحداثية في السرد الروائي، مجلة الثقافة، مجلة فصلية ثقافية تصدر عن وزارة الثقافة، ع21،أكتوبر2009، ص13.

[3] –ينظر، نفس المرجع، ص14.

[4] –خليل الموسى، التناص ومرجعياته في نقد ما بعد البنيوية في الغرب، ص50.

بعضها «لا ظل لها» [1] كان من الواجب العمل على المزاوجة بين مختلف الأجناس الأبية حتى يتشكل لنا رسم فسيفسائي له من كل منبع مشرب.

لم تحد رواية" ساعة حرب ساعة حب" عن قانون الإنتاج والإبداع الأدبيين، فقد ارتكز الروائي في عملية تأليفها على أجناس أدبية عديدة تراكبت وتداخلت مشكلة رسما أدبيا متقنا امتزج فيه القديم والجديد، العربي والغربي، النادر والمألوف.

4-1-1: حضور الرواية البوليسية:

تلاقت رواية" ساعة حرب ساعة حب" في شكلها الداخلي العام مع الروايات البوليسية، فبنية الرواية جاءت في شكل أسبوعين من التحقيق(14يوما)، كل يوم يقيم فيه الروائي استجوابات ولقاءات مع من كان له علاقة بشخصيته البطلة، وهذا النوع الروائي اشتهر به عديد الروائيين خاصة الغربيين منهم في شاكلة" أغاثا كريستي" و "دوستويفسكي" وغيرهم، وقد استحضر الروائي في روايته هذه عديد الشخصيات الحية التي يمكن للقارئ تحسسها والتعايش معها. لمحاورتها تارة، ومساءلتها تارة أخرى سعيا وراء الحقيقة.

تقاطع الروائي كثيرا في عمله هذا مع رواية "دوستويفسكي" " المعنونة " الجريمة والعقاب" والتي دارت مجمل أحداثها في شكل حوار بين الشخصيات سواء أكان هذا الحوار متعلقا بجريمة ما أو بمسائلة أحدهم، يقول "دوستويفسكي" في أحد حواراته داخل الرواية: «

-ووقف أمام القاضي وقفة المنتظر:

-حسنا...الحقيقة أنني لست أدري كيف أعبر عن رأيي بالشكل الأفضل.

-محتمل جدا.

-لئن كان كذلك، ألا يمكن أن تكون بسبب إصلاح بعض العثرات الشخصية أو التخلص من الارتباك؟

-لو أنني اجتزت العائق ما كنت أحدثك عن اجتيازي له بالطبع

[1]-رولان بارت، لذة النص، ص37.

-طبعا كلا؟ إن شيئا واحدا يثير اهتمامي في كل هذا، وهو طريقة تفسير مقالك من وجهة نظر أوربية بحتة» [1]، هذا الحوار هو جزء من عملية تحقيق.

ونجد الروائي قد اعتمد نفس الأسلوب في الحوارات التي دارت مع قيس يقول: «

-بماذا كنت تحلم وأنت بعيد في الجبل؟

-بقنبلة انتقائية تقتل حسب ما في القلوب.

-ماذا كنت تقول لعائلتك قبل الصعود إلى الجبل؟

-وعدتهم بالشيء الوحيد الذي تمكنت منه" سوف أعود"، وأخطأت الوعد حينما قلت بأن الحال ستكون أحسن» [2].

ويجسد هذا المثال حقيقة تمازج الأجناس الأدبية سواء ما تعلق بالجنس ذاته(الرواية)، أو بجنس آخر كالشعر.

4-1-2: حضور فن التراسل داخل الرواية:

تضمنت رواية" ساعة حب ساعة حرب" جنسا أدبيا أخر على غرار الرواية البوليسية، متمثلا في الرسائل الإخوانية.

بالعودة إلى نشأة هذا النوع من الرسائل فإننا نجد أن العصر الأموي هو المحيط الذي ترعرعت فيه الرسائل الإخوانية، ثم عرفت انتشارا واسعا في العصر العباسي.

لقد كان هذا النوع الأدبي في بداياته الأولى يؤدى بالشعر ونادرا ما تجد مراسلات نثرية بين الأدباء، أما فيما يخص المحتوى فقد كانت «تعمل على تصوير عواطف الأفراد ومشاعرهم من رغبة ورهبة ومن مديح وهجاء، ومن عتاب واعتذار واستعطاف، ومن تهنئة وتعزية» [3]. وعلى الرغم من غور هذا النوع الأدبي في القدم إلا أن الروائي عمل على إدراجه في روايته تأكيدا على التناسل الحاصل داخل

[1]-دوستويفسكي، الجريمة والعقاب، تر، فايز كم الكرودي، دار اليقظة العربية، صص447-448.

[2]-فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص96.

[3]-شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي، دار المعارف، ط16،ص491.

الجنس الأدبي بعيدا عن اعتبارات القِدم والجدة في أصل النوع الأدبي، ويظهر التناص هنا كنوع من الاقتباس الموسع للثقافة.

يقول الروائي في الرسالة التي بعث بها بسام العوادي إلى قيس: «لم أكن أعلم أنني أحبك إلى هذا القدر...والأيام الأخيرة جعلت الدليل شبيها بماء المريخ الذي اكتشفوه مؤخرا. نعم أحبك بكل هذا البعد، الدليل...الدليل أنك قيس، وقيس يُحبُّ إلى أبعد الدرجات... إلى أفدحها» [1]. ومثل هذه الرسائل كانت قد استعملت في العصر العباسي ومن أمثلتها" ما بعث به ابن النديم" إلى محمد بن زياد الحارثي يقول فيها: «قد يجب على من يتقلب في ظل كرامتك ويأوي إلى كنف نعمتك أن يقول بما هو أولى، ويخبر عما هو به مرتهن من شكر ولائك وحق نعمتك، فنحن الذين سبقت نعمتك عليهم وعظمت منتك لديهم، فبما أبليت وأوليت من جميل رأيك...» [2]، ويتجلى التقارب الكبير بين الأسلوبين في التعبير برغم المساحة الزمنية التي تفصل بين عصر الروائي والعصر العباسي.

تعددت الأغراض بين المتراسلين قديما فاشتملت على الحب الأخوي تارة، وعلى العتاب تارة أخرى، كما نجدها أحيانا تميل إلى النصح والإرشاد، بالإضافة إلى التعزية والرثاء.

إن الحديث عن هذا الفن الأدبي على أنه وليد العصر الأموي لا يعني أبدا أنه بقي حبيس هذه العصور المتقدمة ولم يكن له تمدد عبر التاريخ، بل إنّ ما دار بين "جبران خليل جبران" و "مي زيادة" كان أحسن حافز للغور بين ثنايا هذا الفن الأدبي، وكما تنوعت الرسائل بين "مي" و "جبران" في مواضيعها بين حب وصداقة، وعتاب وشكوى، كانت الرسائل المدرجة في الرواية تحمل الكثير من المشاعر المشابهة في عديد المرات، يقول الروائي في الرسالة التي كتبتها "فوزية غول" إلى "قيس" تقول فيها «تحية لك من أقطار السماء القسنطينية،...لماذا يفضل الشعراء الاحتراق في صمت؟ ليتركوا البوح إلى آخر جزئ من الفتيلة، حينما يحسون بقرب الانصهار ونهاية الأجل؟ ولماذا قدر علينا (أنا وأنت) أن نولد في اليوم نفسه والشهر نفسه والسنة نفسها... »[3]،وقد كانت هذه الرسالة مثقلة بالكثير من العتاب والتساؤل الذي لا ينتظر جوابا لأن السائلة في الحقيقة تعلم الجواب، كما تساءلت "فوزية غول" عن عديد الأمور التي اجتاحت حياتها وحياة صديقها "قيس"، في المقابل نجد أن رسائل "مي زيادة" و"جبران خليل جبران"

[1]-فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص169.

[2]-شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي، ص492.

[3]-فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص173.

اشتملت على الكثير من المشاعر المشابهة إن لم نقل المطابقة أحيانا، ففي الرسالة التي بعث بها "جبران" إلى "مي" يقول فيها «صديقتي مي...لم يكن سكوتي في الآونة الأخيرة سوى الحيرة والإلتباس، وقد جلست مرات بين حيرتي والتباسي في هذا الوادي لأحدثك وأعاتبك ولكنني لم أجد ما أقوله لك، لم أجد ما أقوله يا مي لأنني كنت أشعر بأنك لم تتركي لي سبيلا للكلام، ولأنني أحسست بأنك تريدين قطع تلك الأسلاك الخفية التي تغزلها يد الغيب وتمدها بين فكرة و فكرة، وروح وروح... »[1]،وبهذا الطرح يمكننا القول بأن الروائي قد استطاع إقامة حوار بين بنيات النصوص السابقة وبنية نصه الحاضر، في شكل تفاعل نصي تحكمه قوانين الوعي و اللاوعي، وهذا الذي يعتبره عديد النقاد أعلى درجات التناص[2].

4-1-3: حضور أدب الرحلة داخل الرواية:

4-1-3-1: نص ابن بطوطة:

إن الحديث عن أدب الرحلة يستوقفنا مباشرة عند أشهر رحالة عربي هو" ابن بطوطة(1304م-1377م) الذي صال وجال بين أرجاء المعمورة، وقد أورد الروائي في روايته ذكرا لابن بطوطة في أحد رحلاته، عندما كان يتحدث عن «الصورة النموذجية للمجتمع الإسلامي الفاضل الذي يحلم به قيس»[3]،فأورد نصا لابن بطوطة رأى فيه المثل الأعلى للمجتمع الإسلامي، وقد أدرج الروائي نص "ابن بطوطة" كما هو في مصدره الأصلي يقول: «مررت يوما ببعض أزقة دمشق فرأيت مملوكا صغيرا قد سقطت من يده صحفة من الفخار الطيني وهم يسمونه "الصحن" فتكسرت واجتمع عليه الناس فقال له بعضهم: اجمع شقفها واحملها معك لصاحب أوقاف الأواني.. فجمعها وذهب الرجل معه إليه فأراه إياه فدفع له ما اشترى به مثل ذاك الصحن، وهذا أحسن الأعمال، فإن سيد الغلام لابد أن يضربه على كسر الصحن أو ينهره، وهو أيضا ينكسر قلبه ويتغير لأجل ذلك، فكان هذا الموقف جبرا للقلوب وجزى الله خير من تسامت همته في الخير الأمثل إلى مثل هذا»[4].إن حضور نص" ابن بطوطة" أراد الروائي أن يبلغ عبره الكثير مما كان يجول في رأسه، فالنص "كفكرة" يعود بنا إلى المجتمع الإسلامي وكيف

---

[1]- سلمى حفار الكزبري، سهيل بشروئي، رسائل جبران خليل جبران إلى مي زيادة، موسوعة شرطيوة، ص22.

[2]-ينظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005، ص115.

[3]- فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص122.

[4]-المرجع نفسه، ص123.

كانت تعاملاته على درجة راقية من الفهم الجيد للإسلام، وكيف أنه يحافظ حتى على مشاعر الصبيان الصغار خشية كسر قلوبهم، أما المعنى العام في النص فهو سابح في الفضاء يحيل إلى سماحة الإسلام وتسامي الخير فيه وتغلبه على الطبيعة البشرية المتسلطة والمستبدة، كما حمل النص الكثير من معاني الأخوة والتواضع والأمانة التي تحلى صاحب محل الأواني، وكأن الروائي يتحسر على خصال غابت في المجتمع الإسلامي الحاضر.

أما الهدف الرئيسي من إيراد الروائي لهذا النص فهو دعمه لرؤيته وحلمه ببلوغ المجتمع الذي يعيش فيه هذه المراتب العليا التي كانت فيمن سبقهم يقول: «أحلم بمجتمع يتخذ له مؤسسة تسمى أوقاف الأواني تدافع عن مولى من الموالي حفاظا على نفسه واعتدال نفسيته وسط محيطه الإسلامي الذي يحميه...» [1].

4-1-3-2: حضور نص المسعودي داخل الرواية:

يواصل الروائي استعانته على روايته بنصوص دخيلة عنه، فبعد نص "ابن بطوطة"، نلمح نصا آخر يورده الروائي وهو يتحدث عن "قيس" «الذي كان يكرر نصوص المسعودي كثيرا متحسرا على ضياع اللذة الجماعية للناس في حياتهم، وغوص كل واحد منهم في عالمه الضيق الخاص به»[2]، وقد عمد الروائي مرة أخرى إلى النص الأصلي الموجود في كتاب "مروج الذهب" للمسعودي(287م-346م)عندما تحدث عن ليلة الغطاس في مصر آخذا إياه دون تعديل أو تغيير، يقول الروائي «ولليلة الغطاس في مصر شأن عظيم عند أهلها، لا ينام الناس فيها، وهي ليلة إحدى عشرة تمضي من طوبة وستة من كانون الثاني، ولقد حضرت سنة ثلاثين وثلاثمائة ليلة الغطاس بمصر، والإخشيد محمد بن طغخ في داره المعروفة بالمختارة...وهي أحسن ليلة تكون بمصر وأشملها سرورا، ولا تغلق فيها الدروب، ويغطس أكثرهم في النيل، ويزعمون أن ذلك أمان من المرض ومبرئ للداء»[3].

استحضر الروائي هذا النص للمسعودي بغاية الإبانة عن وجهة نظر بل لنقل عن موقف من مواقف المؤرخ والرحالة المسعودي عندما حضر ليلة الغطاس بمصر.

---

[1]-فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص123.

[2]-المرجع نفسه، ص68.

[3] - المرجع نفسه، ص68.

أراد الروائي أن يعيدنا إلى الأيام السعيدة التي كان البشر يحيونها، لم تكن تفرقهم حينها لا دياناتهم ولا أعرافهم، لا عاداتهم وتقاليدهم ولا حتى أجناسهم، أراد أن يعقد مقارنة بين واقعين أحدهما طَبَعَه لمُّ الشمل والاجتماع على الفرح واشتماله على كل حسن، وآخر طبعته الفرقة والانزواء عن الآخر والغوص في الذات والعمل على الغياب، لا لشيء فقط عدم الاجتماع.

يذكر الروائي السعادة التي عاشها "قيس" وأصدقاؤه ممن جعلوا من كتب "المسعودي" وأخباره أسلوبا في الحياة يستقون منها الأفكار ويحاولون العيش بها بعيدا عن مجتمعهم المثقل بالآفات، يقول الروائي «كنا في نهاية الأسبوع نذهب إلى مكان قصي غرب جيجل على شاطئ البحر، ونظل هناك في حرية تامة، نسبح رغم البرد، رغم المطر، نرتكب حماقات، نفجر ضحكات صاخبة أو نبكي أحيانا، كنا نخرج في حرية كبيرة» [1].

لقد استغل الروائي مساحة الحرية التي منحتها إياه الرواية، فقام بامتصاص كل ما يتعلق بالثقافة والفكر والظواهر الاجتماعية من نصوص المسعودي وعمل على تضمينها في روايته "ساعة حب ساعة حرب"، فكان الفضاء الروائي بذلك كأوسع ما يمكن أن يكون عليه، في شكل من أشكال التناص الموسع للثقافة.

4-1-4: حضور النص الشعري داخل الرواية:

بقي الراوي بين مد وجزر يستعين بنصوص غيره، فمرة من جنس إبداعه(الرواية)وأخرى من غير جنسه، ولأن الشعر هو ديوان العرب ومنتهى فخرهم فقد جعل منه الروائي هو الأخر ملهما لأفكاره ومتمما لمعانيه وآرائه، فاستعمله بجميع أشكاله: العمودي، الحر، حتى إنه عمد إلى نثره عندما دعت الضرورة إلى ذلك.

4-1-4-1: حضور الشعر منثورا:

زيّن الروائي أسلوبه السردي بدمجه لأبيات شعرية دعتها الضرورة السردية، وقد تفنن في المزج بين النوعين الأدبيين بأسلوب يكاد يُعجز فيه القارئ عن التمييز بين الفنين.

[1]-ينظر: فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص45.

يقول الروائي «إلا أنني لم أجد سوى الموت...الموت...الموت الرهيب» [1]، وقد وردت هذه المقولة على لسان زوجة قيس وهي تنتظر استعادة زوجها بعد مشروع الوئام والمصالحة الوطنية، غير أن المسكينة لم تجد سوى جثة هامدة متعبة، وهذه الصياغة في شكلها تعيدنا إلى قصيدة لنازك الملائكة بعنوان "الكوليرا" صدرت سنة 1947 تقول في إحدى مقاطعها: «

الطفل بلا أم وأب

يبكي من قلب ملتهب

وغدا لا شك سيلقفه الداء الشرير

يا شبح الهضبة ما أبقيت

لا شيء سوى أحزان الموت

الموت.. الموت.. الموت

يا مصر شعوري مزقه الموت» [2]

يبدو أنَّ الروائي لم يستحضر هذا البيت صدفة بل حمل معه الكثير من الإحالات التي تربط الموقفين، ففي الوقت الذي تبكي فيه الزوجة زوجها وعودته إلى البيت جثة صامتة جراء ما لاقاه من ألم وغربة وشقاء، تبكي الشاعرة ذاك الصبي الصغير الذي أخذ داء الكوليرا والديه ولا محالة سيلحق بهما، وهذه القصيدة كانت قد كُتبت عما أصاب مصر جراء داء الكوليرا، وهنا يتجلى لنا التداخل الكبير بين ما خلفه داء الكوليرا من موت وخراب في مصر، وما حصدته الجزائر سنوات التسعينات جراء داء بشري اسمه "الإرهاب"، فعلى الرغم من اختلاف الداء إلا أن النتيجة واحدة...الموت.

يعود الروائي مرة أخرى إلى الاستعانة بالشعر المنثور وهذه المرة في قوله: «أكتب يا قيس، هؤلاء لن يقرؤوك مشروعك الوحيد كامن في مستقبل قريب أو بعيد، لا أحد يعلم، أكتب ولا تُضيع الوقت

[1] – فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص146.

[2] –نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، م2، 2008، ط1، ص99.

والجهد والموهبة أنت وأمثالك الأمل الوحيد، أنتم وحدكم من سيُبَيِّضُ صفحتنا التي سودتها الأكاذيب والأطماع والمصالح والفوائد الحقيرة أكتب يا قيس أكتب» [1].

ونلمح هنا كيف أن الروائي قد تقاطع مع الأسلوب الشعري للشاعر الفلسطيني" محمود درويش" في قصيدة له بعنوان "بطاقة هوية" يقول فيها: «

سجل

أنا عربي

ورقم بطاقتي خمسون ألف

وأطفالي ثمانية

... .

سجل

أنا عربي

أنا اسم بلا لقب

جذوري

قبل ميلاد الزمان رست

وقبل تفتح الحقب

... .

سجل

أنا عربي» [2]

[1]-نظر: فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص172.

[2]-سحر الخليل، مختارات من الشعر العربي الحديث، دار البداية ناشرون وموزعون، 2011، ط1، ص109.

يبدو جليا كيف كان الحوار بين الأسلوبين (النثري والشعري) داخل الرواية، إلى درجة انصهر فيها الأسلوب الشعري ليصبح شكلا من أشكال البناء السردي لدى الروائي.

4-1-4-2: حضور الشعر بشكليه داخل الرواية:

بعد الحديث عن حضور الشعر داخل الرواية في شكله المنثور ننتقل إلى وجه أخر من أوجه استخدام الروائي للشعر بصورتيه "الحر" و "العمودي"، وقد تعددت أغراضه، في استعمالاته للأبيات المنتقاة بين مدح وهجاء، بين غزل ورثاء حسب ما استدعته مواقف الرواية، كما أن الاستنجاد بالشعر يؤكد حاجة النصوص إلى غدقات من الماضي والحاضر.

4-1-4-2-1: حضور الشعر العمودي:

يورد الروائي قول المتنبي «

ذي المعالي فلا يعلون من تعالي...هكذا هكذا وإلا فلا.. لا.. »[1]

كان "قيس" يرتدي هذا البيت على قميصه الأبيض، أراد من خلاله التعبير عن شخصيته الرافضة للخضوع والطامحة إلى الرفعة والسمو، وهذا التوظيف يعيد إلى أذهاننا قضية من قضايا البلاغة العربية القديمة، أو ما اصطُلح عليه حينها بالتضمين، والذي رأى فيه الدارسون والنقاد العرب البديل الجذري لمصطلح التناص، لأن التضمين «شكل من أشكال التناص، يُستخدم بغرض أداء وظيفة فنية أو فكرية منسجمة مع السياق الروائي أو الشعري، سواء أكان هذا التناص تاريخيا أم أدبيا أم دينيا، وهو يعرف بالتناص المباشر» [2].

يعمد الروائي إلى بيت شعري أخر، غير أنه هذه المرة لم يذكر صاحب البيت يقول: «

أواخر الدهر بعض من أوائله...ناس كناس وأيام كأيام» [3]

[1]- فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص118.

[2]-أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن،1995، ص16.

[3] - فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص122.

وقد أورد الروائي هذا البيت الذي كان "قيس" يردده استدلالا به على أن كل الأيام تتشابه إلى درجة تمتزج فيها أوائل الأيام بأواخرها خاصة إذا وافق شيء مما قرأه عن الرحالة "المسعودي" ما يحصل على أرض الواقع.

4-1-4-2-2: حضور الشعر الحر داخل الرواية:

بعد الحديث عن توظيف الروائي لأبيات شعرية مقفاة، وعن الدلالة التي أراد البعث بها من خلال استشهاداته بها، نفتح الباب على استحضاره للشعر الحر الذي سنحاول معه هو الأخر البحث عن مقاصد الروائي وآفاق تطلعه من خلال إدراجه لهذا النوع من الشعر.

يورد الروائي أبيات شعرية بعث بها "قيس بو عبد الله" إلى زوجته يقول فيها «:

نشيدي إليك

صباح أقاصي الجبل

نشيدي كطير البحار البعيدة.. حر.

سراياه.. نار من الشهد

برق من السهو

حلم على ضاريات القبل..

شيدي قوي

شديد العقاب

غفور بهي الغياب

له رجعة المشتعل» [1]

تعكس هذه الأبيات شخصية "قيس" المتقدة الطامحة إلى الحرية والغد الأفضل، وقد وافقت هذه الأبيات المسار السردي للروائي الذي وافق قصه عن شخصيته تعبير الشخصية عن ذاتها، بل إن المعاني

[1] – فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، صص82-83.

المضمرة داخل الأبيات تتقاطع مع ما أورده في بيت المتنبي الذي كُتب على قميص "قيس". ويتجلى التناص بصور عديدة ومتداخلة، فحضور الشعر داخل الرواية في حد ذاته هو شكل من أشكال التناص (بصفة الرواية جنسا أدبيا متسعا وقادرا على احتواء العديد من الأجناس الأدبية بين جنباته)، وهكذا يكون قد أخذ" بعدا تضمينيا على رأي سعيد يقطين» [1]، أما عن التداخل النصي والمعنوي بين بيت المتنبي وسرد الروائي وأبيات "قيس" فيسميه "نور الدين السد" "التفاعل النصي الداخلي" «والذي يتفاعل فيه نص الكاتب مع نصوص كتاب عصره، سواء أكانت هذه النصوص أدبية أم غير أدبية» [2].

أبيات أخرى زفها الروائي إلى صفحات روايته، وهذه المرة مع مقطع لمحمود درويش يقول فيه: «

وبلاد بعيدة

وبلاد بلا أثر» [3]

فإذا ما أردنا العودة إلى أصل هذا المقطع الشعري وجدناه نابعا من ذات ثورية مقاومة عانت التهميش والغربة، وقد أورد الروائي هذا البيت أكثر من مرة في محاولة منه لإبلاغ الأثر النفسي والاجتماعي الذي تعيشه شخصيته "قيس" و"محمود درويش" شاعر الثورة الفلسطينية، فالشخصيتان تتقاسمان نفس المشاعر، كل منهما مغرب في وطنه، يعاني وطأة السلاطين، فحسرة درويش على وطنه وإحساسه بأن بلاده بعيدة وبلا أثر هو بالضبط ما كان قيس يشعر به ويعانيه، فكان التضمين هنا «استعانة بالنص الغائب لإحداث التأثير النفسي والبلاغي المطلوب»[4].

يواصل الروائي تهجين روايته بإقحام أبيات شعرية من شعر شخصيته "قيس" يقول:"

أنا أغزل الدنيا بألياف من الكلمات

وأصوغ ألوانا وأشياءً بأصواتي

وأبث ماهية التراب بجسمه

[1]–سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص99.

[2]–نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة، ص112.

[3] – فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص89.

[4]–زاوي سارة، جماليات التناص في شعر عقاب بلخير، ص25.

وأزيل عن وجه الغبار شحوبه

فتشيع الأمواج شعري

(...)

أنا أنقش الوجه البليد بلمسة شعرية

كي يغتذي متوقدا متوهج القسمات

هيا.. أيا ريح الخلود

فإنني شاعر بي نفحة علوية

أعلو بها تاجا على رأس الزمان الآتي» [1]

وقد تجلى حضور هذه القصيدة كشكل من أشكال التفاعل النصي الداخلي بحكم أن "قيس" شخصية معاصرة تدير الأحداث في الرواية.

4-2: تداخل الأجناس الأدبية: "خارج نطاق الفن":

لم تَبق الرواية مجرد تلك الساحة الخصبة لاحتواء الفنون الأدبية على اختلاف أنواعها، بل تعدت ذلك إلى استقطاب نصوص أدبية خارج نطاق الفن وأخرى غير أدبية على غرار الفيلم، الأغنية، النصوص الإعلامية، الصور الفوتوغرافية والوثائق الإدارية وغيرها من الأنساق الثقافية.

لأنَّ الجنس الروائي كما يراه باختين يجب أن يتشكل من أنماط تأليفية وأسلوبية يحتوي على: «

-السرد الأدبي الفني المباشر للمؤلف.

-أسلبة السرد الحياتي اليومي الشفوي.

-الأشكال المختلفة لكلام المؤلف الأدبي...لكنه خارج عن نطاق الفن (المحاكمات الأخلاقية والفلسفية، الخطابة والوصف الأتنوغرافي، الوثائق الرسمية من ضبوط وتقارير ومحاضر...الخ)

[1] - فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، صص102-103.

-كلام الأبطال المفرد أسلوبيا.

-أسلبة أشكال السرد نصف الأدبي (المكتوب)» [1].

كان لزاما على الروائي المجد المتطلع إلى كتابة تحفة روائية العمل على إضفاء الأنماط الأسلوبية في عمله الروائي كشكل من أشكال الوعي المنفتح الذي يستدعي فيه نصوص قد تكون خارجة عن السياق الفني الأدبي.

بعد التطرق إلى التداخل النصوصي الحاصل بين جنبات رواية "ساعة حب ساعة حرب" في شقه الأدبي الفني الذي احتوى على الأنماط الأسلوبية "لباختين"، على غرار السرد الأدبي المباشر وأشكال السرد نصف الأدبي(كالرسائل)، نعرّج الأن على ما أسماه بالأشكال المختلفة لكلام المؤلف الأدبي-لكنه خارج عن نطاق الفن-، اشتملت رواية "فيصل الأحمر" على عديد النصوص الخارجة عن الإطار الفني الإبداعي على غرار: الوثائق الرسمية، النصوص الإعلامية، الاستجوابات الأمنية وغيرها....

تجسدت في أغلبها على شكل "مناصات" كما أسماها "سعيد يقطين" متبنيا أفكار "جينيت"، والمقصود بالمناصة «البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين وتجاوزها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وقد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار» [2]، وقد برز العديد من هذا النوع من التناص داخل الرواية.

4-2-1: حضور الوثائق الإدارية داخل الرواية:

وردت في أغلبها على شكل هوامش حافظت على الخط السردي للرواية ودون الإخلال ببنيتها ومنها:

-نسخة من شهادة الميلاد: «

الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

ولاية جيجل

[1]-ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر، يوسف حلاق، منشورات دار الثقافة، دمشق،1988،ص10.

[2]-سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص99.

دائرة الطاهير الحالة المدنية

رقم الشهادة: 095

1961.12.02

.....

..... »[1]

احتوت جميع المعلومات التي تحتويها الوثائق الرسمية المسلمة من طرف الإدارة العمومية.

بطاقة التعريف الوطنية: «

ولاية جيجل/دائرة الطاهير

اللقب: بو عبد الله

تاريخ الميلاد: في 1961/02/12 بالطاهير/ولاية جيجل

الجنسية: جزائرية

السكنى: في 312 مسكن-الطاهير-جيجل.

علامات خصوصية: لا شيء القامة: 1.80م

الإمضاء: صدرت البطاقة في:1991/04/20

رئيس الدائرة

فضيل لخضر

عدد: ك.ا 218 800» [2]

[1] – فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص17.

[2] – فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص19.

بالإضافة إلى هتين الوثيقتين أورد الروائي عدة نسخ أخرى ممثلة في: نسخة من رخصة السياقة، نسخة من البطاقة الشخصية، نسخة من سجلات عقود الزواج.

4-2-2: النصوص الإعلامية:

وردت النصوص الإعلامية في شكل مقالات من جرائد يومية ناطقة باللغة العربية وأخرى باللغة الفرنسية في شاكلة: جريدة النصر، الخبر، الشروق اليومي، الوطن.

جاءت هذه المقالات "كتعاليق على مقاطع سردية" سابقة في الرواية، ومن أمثلة هذه التقارير الصحفية:

«...كما تجدر الإشارة إلى أن المتهم بالانتماء السري إلى جماعة إسلامية مسلحة، كان لا يخفي ميوله الإسلامي ولا آراءه، الأمر الذي يدعمه انتماؤه السابق إلى الجبهة الإسلامية للإنقاذ، مع العلم أن بعض المحققين توصل في سرعة قياسية إلى كون المداومين على زيارته صباح كل جمعة في بيته حسب الملاحظين، التحقوا بالجبل للانضمام إلى صفوف الجماعات الإرهابية» [1].

ورد هذا المقال في جريدة الخبر، أما المقال الأخر في جريدة الشروق فقد جاء فيه: «...وقد جاء على لسان زوجته كما نقل مراسلنا من جيجل أنه هارب من تهديدات بالقتل يعلم أمرها الجميع ولا علاقة لها بالجبل ولا بالإرهاب، وأن من هدده بالقتل خصوم سياسيون يعرفهم الجميع ويلوذون بالصمت خوفا من الأيادي الطويلة التي تطال الجميع في زمن الفتنة» [2].

كما يعثر القارئ للرواية على أشكال أخرى من أشكال التداخل النصي مع نصوص خارجة عن نطاق الفن تزاوجت وتداخلت مع الرواية في شكل فني وإبداعي، كان أحد هذه النصوص عبارة عن وثيقة لجزء من الاستنطاق الذي خضع له "قيس" بعد التوبة، في حين كان نص آخر عبارة عن إجابات لطلبة كلية الفلسفة، وقد وردت هذه النصوص ضمن ما يعرف «بالكلام الأدبي الخرج عن نطاق الفن (كالمحاكمات الأخلاقية، الوثائق الرسمية... الخ)» [3].

---

[1] – فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، ص29.

[2] –المرجع نفسه، صص29-30.

[3] –ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص10.

خـــاتـــمة

خـــــاتمة:

جاءت هذه الدراسة النقدية كمحاولة للغور بين ثنايا رواية "ساعة حب ساعة حرب "، مستقصية ومحلِّلة ظاهرة التناص بجميع أشكالها الأدبية وغير الأدبية، بغض النظر عن كونها غربية أو عربية متمحورة حول أبرز المصطلحات والمفاهيم التي فتحت النص الأدبي-وبخاصة الروائي منه-على غيره من النصوص بصفتها الجنس الأدبي الأقدر على احتواء غيرها من الأجناس الأخرى.

ولم يكن من السهل الخروج بصياغة اختزالية لهذا البحث تلمّ بكل النتائج التي تم التوصل إليها، وعلى هذا سنحاول الإكتفاء بما بدى لنا واضحا ومما استطعنا إدراكه من خلال هذه الدراسة التناصية.

فعلى خلاف عديد الأبحاث التي جعلت من مفهوم النص الطريق الأول للوصول إلى التناص، آثرنا في بحثنا أن نمهّد له بمصطلح نقدي آخر كان أسبق منه بالظهور والتنظير هو "مفهوم الحوارية"، فبعد أن انكب الدارسون على دراسة التناص على حدة، والحوارية على حدة أردنا أن نُزاوج بين المفهومين من خلال البحث بين صفحات رواية "ساعة حب ساعة حرب" على تفاعل النصوص وتناسلها، وأن النص يصعب فهمه إلاّ من خلال الكشف عن تقاطعاته مع نصوص أخرى من جهة، وهو ما تجلى من خلال حضور نصوص أدبية مختلفة بين ثنايا الرواية على غرار النص الديني ممثلا في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وكذا أجناس أدبية أخرى على شاكلة "فن الترسل"، "الرواية البوليسية"، و"الشعر" باعتباره ديوان العرب.

أمّا في الجهة المقابلة من الحوارية فقد حاولنا العثور على مميّزات الرّواية الحوارية أو البوليفونية، من خلال البحث عماّ أسماه "باختين" بالتّغاير اللّساني، تعدّد الأصوات، التّهجين...وغيرها من المصطلحات المثبتة "للحوارية" والداعمة لها، وقد برزت هذه المصطلحات بشكل ملفت افتتحه الرّوائي بتعديد الشّخصيات داخل روايته وصولا إلى عزلها عن فكره وسلطته "كمؤلف" مما خلق جوّا من الحركية الفعّالة داخل الرواية فاختلفت أنماط السرد من شخصية لأخرى، وهو ما يعكس الوعي الكبير للروائي بمعايير الكتابة الروائية.

ورغم أننا لاحظنا أنّ هذين المصطلحين، كان في البيئة العربية ما يتقاطع مع مفهومهما مثلا: التضمين والسرقات الشعرية والإقتباس، غير أنّ بقاء هذه المصطلحات البلاغية حبيسة التراث العربي دون تنظير أو بحث جعلنا نشير إليها فقط دون محاولةٍ لجعلها الأساس الأول الذي يجب علينا اتخاذه كمرجعيات للتناص، كيف لا والدراسات النقدية في حقل التناص تجاوزت حدود النصوص الأدبية إلى الأنساق الثقافية ما بعد الحداثية، على غرار

الموسيقى، السينما، وحتى العمارة كان لها حظٌ وافر من هذا المفهوم ما بعد الحداثي، عندما أصبحت تعرف بالعمارة التناصية التي أخذت لها دوائر نقدية في الحقول المعرفية ما بعد الحديثة.

إن ما يمكن أن نخلص إليه من خلال بحثنا عن تجليات الحوارية والتناص داخل "رواية ساعة حب ساعة حرب" هو الحس الحواري الذي تميز به الروائي طيلة أطوار أحداث الرواية، وقدرته العالية على نقل المتلقي بين أزمنة وأمكنة مختلفة، بل وفوق هذا جعله في أحيان كثيرة في عملية حوار خفي مع شخصيات الرواية يتفاعل معها ويبحر بفكره مع تصرفاتها، إنه حوار الذات مع الآخر، كما يقول باختين.

ومهما كانت العملية النقدية الممارسة على النصوص الأدبية وكيفما كانت آلياتها وإجراءاتها، فإن التناص قد برز كأداة فنية وإجرائية في نقد النصوص، وفي نفس الوقت قيمةً جمالية تفتح آفاق النص واسعة أمام القارئ ليستمتع بلذة النص.

قائمة المصادر

و

المراجع

-القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

-قائمة المصادر والمراجع:

1-قائمة المصادر:

1-فيصل الأحمر، ساعة حب ساعة حرب، دار الألمعية للنشر والتوزيع، 2012، ط1.

2-قائمة المراجع:

1-أحمد الزعبي، التناص التاريخي والديني، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية "رؤيا "لهاشم غرايبية، مجلة أبحاث اليرموك.

2-أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن.1995.

3-أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، بلوغ المرام من أدلة الأحكام، دار الصديق، السعودية، 2002، ط1.

4-بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية، عالم الكتب الحديث، اربد-الأردن، 2010، ط1.

5-تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر، فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،1996، ط2.

6-جابر عصفور، التعريف بالمصطلحات الأساسية (ضمن ترجمة لكتاب: عصر البنيوية)، دار آفاق عربية، بغداد،1985.

7-جراهام ألان، نظرية التناص: تر، باسل المسالمة، دار التكوين والتأليف والترجمة والنشر، دمشق/سوريا، ط1.

8-جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، 2003، دط.

9-جوليا كريستيفا، علم النص، تر، خليل الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،1997، ط2.

10جون ستروك، البنيوية وما بعدها–من ليفي شتراوس إلى ديريدا–، تر، محمد عصفور، عالم المعرفة، فبراير 1996.

12–حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات روائية، منشورات الإختلاف، 2002، ط1.

13–حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيمائية الدال، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة ،2007، ط1.

14–حسين فيلالي، السمة والنص السردي، مقاربة سيميائية في شفرة اللغة، دراسة نقدية، رابطة أهل العلم للنشر، ط1.

15–الخطيب القزويني، الإيضاح في علم البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ج4، دار الجبل، بيروت، ط3.

16–دانيال شاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008، ط1.

17–دوستويفسكي، الجريمة والعقاب، تر، فايز كم الكرودي، دار اليقظة العربية.

18–رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر، جابر عصفور، دار قباء للطباعة النشر والتوزيع، القاهرة، مصر،1998.

19–رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر، بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب–الدار البيضاء،1986، ط2.

20–رولان بارت، نقد وحقيقة، تر، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1،1994.

21–سحر الخليل، مختارات من الشعر العربي الحديث، دار البداية ناشرون وموزعون، 2011، ط1.

22–سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، 2006، ط3.

23–سيغرين لابا، الإسلامين الجزائريون بين صناديق الإنتخاب والأدغال، تر، حمادة براهيم، المجلس الأعلى للثقافة،2003.

24-شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي، دار المعارف، ط16.

25-طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، ح1، 1998، ط15.

26-عادل عبد الله، (إرادة الاختلاف وسلطة العقل)، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سوريا، 2000، ط1.

27-عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق. المغرب، 2007، دط.

28-عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998، ط4.
29-عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة في مقالات النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ط2.

30-عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ط1.

31-أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ج3، ط2.

32-عز الدين المناصرة، علم التناص والتلاص، (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2013-2014، ط1.

33-فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، ط1.

34-كاظم جهاد، أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتحالية الترجمة، منشورات إفريقيا، الدار البيضاء، 1993، ط2.

35-ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1425هـ-2005م، ط1.

36-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث وإبدالاته-ج3، الشعر المعاصر، دار توبقال، المغرب،1990، ط1.

37-محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت،1985، ص251، ط2.

38-محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الأنماء الحضاري حلب/سوريا، 1998، ط1.

39-أبي محمد عبد الملك بن هشام، السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا وآخرون، دار إحياء التراث العربي، لبنان، ج2.

40-محمد عزام، النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001.

41-محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005.

42-محمد مفتاح، تحليل الخطاب، استراتيجية التناص، المركز الثقافي الفكري، 1986، ط2.

43-مصطفى السعدني، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1991م، دط.

44-أبي منصور عبد القاهر بن طاهر بن محمد، مكتبة ابن سينا، مصر الجديدة، دط، دت، ص24.

45-منير سلطان، التضمين والتناص، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر(نموذجا)، منشأة المعارف، الإسكندرية،2004.

46-ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر، يوسف حلاق، منشورات دار الثقافة، دمشق،1988.

47-ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر، جميل نصيف، دار توبقال،1986، ط1

48-نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2000.

49-هشام خضر، مذكرات أرنستو تشي جيفارا، دار طيبة للطباعة،2008، ط1.

50-وليد الخشاب، دراسات في تعدي النص، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية،1994.

51-يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، 2008، ط1.

-المجلات والدوريات:

52-مجلة الخطاب، دورية أكاديمية محكمة تفي بالدراسات والبحوث العلمية واللغة والأدب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ع1، ماي 2006+ع11، جوان 2012.

53-مجلة الآداب العالمية لاتحاد الكتاب العرب، ع 143، 2010.

54-مجلة الثقافة، مجلة فصلية ثقافية تصدر عن وزارة الثقافة، ع21، أكتوبر2009.

55-مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، السنة: 24، ع288، 2000.

56-مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع7، جوان 2010.

-الرسائل الجامعية:

57-رمضان مسعودي، التناص في شعر بلقاسم خمار، رسالة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي،2010-2011.

58-زاوي سارة، التناص في شعر عقاب بلخير، رسالة ماجيستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2007-2008.

59-مربيعي وافية، الحوارية في الخطاب الروائي، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها،2006-2007.

60-نداء علي يوسف اسماعيل، التناص في شعر محمد العيسى، رسالة ماجيستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة النجاح الوطنية، نابلس-فلسطين، 2012.

61-وناسة صمادي، التناص في رواية الجازية والدراويش، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، 2002-2003.

-الدواوين:

62-حسان ابن ثابت الأنصاري، الديوان، شرح يوسف عبيد، دار الجبل، بيروت، 1992، ط1.

63-نازك الملائكة، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، م2، 2008، ط1.

-المعاجم والموسوعات:

64-سلمى حفار الكزبري، سهيل بشروئي، رسائل جبران خليل جبران إلى مي زيادة، موسوعة شرطيوة.

65-فيصل الأحمر ونبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، ج1، دار المعرفة للطباعة والنشر، الجزائر،2009.

66-كريس بركر، معجم الدراسات الثقافية، تر: بلقاسم جمال، دار الألمعية، قسنطينة –الجزائر، 2015.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

-مقـــدمة

الفصل الأول: نظرية التناص..... 1-40

1-المسالك التاريخية: 1

1-1: مفهوم الحوارية..... 1

1-1-1: تعدد الأصوات: poly phony..... 4

1-1-2: التغاير اللساني:.hétéroglossie..... 5

1-1-3: الخطاب مزدوج الصوت..Double-voiced discours 5

1-1-4: التهجين: hy bridization. 6

1-2: من الحوارية الى التناص.....8

1-3: حدية التناص.....10

2: التناص والممارسة النقدية: 14

2-1: في الفضاء الغربي..... 14

2-1-1: التنشئة الأولى..... 14

2-1-2: التنشئة الثانية. 16

2-2: في الفضاء العربي..... 22

2-2-1: داخل الدراسات البلاغية العربية القديمة..... 22

2-2-2: داخل الدراسات النقدية العربية المعاصرة..... 27

3-: التناص / ما بعد البنيوية / ما بعد الحداثية.....33

3-1-: التناص في نقد ما بعد البنيوية: poststructuralism..... 33
3-1-1: التناص ولا محدودية الدلالة..... 34
3-2: التناص وما بعد الحداثية..... 36
3-2-1: التناص والعمارة 37
3-2-2: التناص والسينما..... 38
3-2-3: التناص والموسيقى..... 38
4-النص الأدبي وما بعد الحداثية..... 40
الفصل الثاني: ظاهرة التناص في رواية "ساعة حب ساعة حرب": 41-93
-ملخص الرواية "ساعة حب ساعة حرب" لـــ "فيصل الأحمر": 41
1-: التناص الذاتي: 54
1-1:العنوان:..... 54
1-2: الغلاف..... 55
1-3: الألوان..... 56
1-4: العناوين الداخلية..... 57
1-5: تعدد الأصوات داخل الرواية "بوليفونية الرواية".....58
1-5-1: تعدد الرؤى الفكرية داخل الرواية..... 58
1-5-2: تعدد الأصوات من خلال الشخصيات..... 59
1-5-3: اختلاف الوعي لبن الشخصيات..... 60
1-5-4: المغايرة اللغوية داخل الرواية..... 60

2-: التناص الديني:..... 63
2-1: التناص مع القرآن الكريم..... 63
2-2: التناص مع الحديث النبوي الشريف..... 68
2-3: التناص مع السيرة النبوية..... 69
3-: التناص التاريخي..... 70
3-1: التناص مع الأحداث التاريخية..... 70
3-2: التناص مع العشرية السوداء..... 73
3-3: التناص مع الشخصيات التاريخية..... 75
4-: التناص كتداخل..... 78
4-1: تداخل الأجناس الأدبية داخل الرواية "داخل نطاق الفن".....78
4-1-1: حضور الرواية البوليسية..... 79
4-1-2: حضور فن التراسل..... 80
4-1-3: حضور أدب الرحلة..... 82
4-1-4: حضور النص الشعري..... 84
4-2: تداخل الأجناس الأدبية "خارج نطاق الفن".....90
4-2-1: حضور الوثائق الإدارية داخل الرواية..... 91
4-2-2: حضور النصوص الإعلامية داخل الرواية..... 93

-خاتمـــــــة.....94

-قائمة المصادر والمراجع.....96

-فهرس الموضوعات.....102