

جماليات التناص التراثي في موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح
Aesthetics of heritage intertextuality in « Season of Migration to the
North » by Tayeb salih.

تاريخ الاستلام: 2021/09/14 تاريخ القبول: 2024/05/19 تاريخ النشر: 2024/06/30

أمينة بن يحيى^{*1}

جامعة عمار ثليجي - الأغواط (الجزائر)

Email : Almadina03@yahoo.fr

ابراهيم شعيب²

جامعة عمار ثليجي - الأغواط (الجزائر)

Email : brahimletter@gmail.com

ملخص:

مذ اعتبر التناص قانون النصوص جميعا، استطاعت النصوص الروائية العربية الحديثة أن تحقق نوعيتها وتؤسس لكيانها كخطاب منفتح ومتعلق بخطابات أخرى، واستطاعت أن تصهر في عوالمها، في لحظات إبداعية جمالية، الشعري والتاريخي والأسطوري والديني وغيرها، وفق اعتباراتها الفنية. حاملة مع هذا التعدد أسئلة تتعلق بقدرتها على استيعاب ودمج هذا الكم من الخطابات في عالمها الواحد، وبإمكانية هذا التعدد إضفاء جماليات أخرى على النص الروائي، وبتأثيره على القارئ.

ونحن نهدف من خلال هذه الدراسة إلى الوقوف على أهم الجماليات التي نخص بها التناص التراثي ببنيات نص موسم الهجرة إلى الشمال، بعد أن نرصد مختلف العلاقات النصية التي أقامها مع النصوص التراثية على مستوى بنيته السطحية والعميقة.

الكلمات المفتاحية : التناص، الجمالية، التناص التراثي، التناص التاريخي، التناص الديني.

Abstract:

Since intertextuality was considered a law for all texts, modern Arabic narrative texts have been able to attain their quality and establish their entity as an open discourse linked to other discourses, and have been able to integrate history, mythology, religion and others in their worlds. , in creative and aesthetic moments. According to its technical considerations. bringing with this multiplicity questions related to its ability to assimilate and integrate this quantity of discourse in its unique world, and the possibility of this multiplicity of giving another aesthetic to the narrative text and the extent of its impact on the reader.

We aim through our study, to identify the most important aesthetic aspects. In the structure of the text « Season of Migration to the North ». After we detecte the different textual relationships which has established with other texts at the level of its superficial and deep structureries. Do not use we... Use instaed the sudy detects

Keywords: Intertextuality, aesthetics, heritage intertextuality, historical intertextuality, religious intertextuality.

* المؤلف المرسل



المقدمة

إن الإقرار بتحول وتطور الكتابة الروائية العربية في بنياتها ومضامينها منذ النصف الثاني من القرن العشرين، يعني فيما يعنيه استحضارها كل أدوات التحول بوعي جمالي. فظهرت منفتحة على كل الممكنات، وشكلا من الأشكال الأكثر مرونة واستيعابا وتداخلا مع نصوص أخرى وفنون مختلفة، مستفيدة من معطياتها الجمالية. وكان نص موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح من النصوص البارزة التي اشتغلت على تجريب التقنيات الجديدة والأساليب المبتكرة، فظهر كنص موزايكي انصهر الأسطوري والتاريخي والديني في عالمه الواحد، وانتمى بجدارة إلى هذا النمط من الكتابة الروائية المنفتحة التي تجاوزت كل الحدود من أجل بلورة جماليات جديدة، بما كسر أفق توقعات قارئه.

الإشكالية: وبالتالي كان السؤال الجوهرى: أين مكن جماليات التناص التراثي في نص معتق مثل نص موسم الهجرة إلى الشمال؟

التساؤل الأول: أهو في انفتاحه على نصوص أخرى وتعالقه معها وقد أضحت الكتابة الروائية المنفتحة، التي يتحكم فيها التناص والتهجين وتعدد المرجعيات خيارا أجناسيا ألغى ضمنا البعد التصنيفي المكرس منذ أرسطو؟ وإذا كان الأمر كذلك فما هي الخلفيات التناصية التي بنى عليها الطيب صالح نصه وكيف جسد موسم الهجرة إلى الشمال هذا التداخل النصي ووفق أية آليات تم ذلك؟

التساؤل الثاني: أم أن هذه الجماليات تكمن في علاقة النص بقارئه؟ ومن ثم كيف حقق أثره الجمالي الذي ضمن له استمراريته؟

الفرضيات: انطلاقا من هذه المعطيات والتساؤلات تم صياغة الفرضيات التالية:

الفرضية الأولى: انفتاح نص موسم الهجرة إلى الشمال وتشربه لنصوص مختلفة سابقة، وكذا تعدد مرجعياته التناصية هو مكن الجمالية فيه.

الفرضية الثانية: جماليات التناص التراثي في النص كامنة في قدرته على فتح مجالات التأويل بتويرط قارئه ودعوته إلى إعادة إنتاجه.

منهج الدراسة وهدفها: ولتحليل ومناقشة هذه الفرضيات اعتمدنا على مقولات النقد الأسطوري، واتخذنا من المقاربة التناصية باختلاف آلياتها الإجرائية (الاستدعاء والتحويل والاقتراس والتضمن والإيحاء والتكثيف) منهجا، رغم ما يكتنفها من تشظ رمى بها إلى حدود نظريات شتى (البنوية والتفكيكية والسيميائية وجمالية التلقي) استعنا بها كلما دعت الحاجة إلى ذلك، بغية الكشف على بنى النص الظاهرة والخفية وتحديد مكان الجمال فيها.

وقد اقتصر هدف البحث - بعد الاطلاع على دراسة سابقة، بعنوان " جماليات التناص في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح " قدمها د/ محمد الصديق معوش على صفحات العدد الثاني ضمن المجلد الأول لمجلة القارئ للدراسات الأدبية والنقدية واللغوية الصادرة صيف 2018م، والتي امتازت بالشمولية، فقد سعى الباحث من خلالها إلى الكشف عن مواطن التناص الأدبية وغير الأدبية وتمثل مستوياته المختلفة - على نطاقين:

أولاً- رصد المرجعيات التناصية التراثية التي انبنى عليها النص من خلال استقصائها وتحليلها وفك شفراتها، مع تقديم مبرراتها الجمالية. وكل ذلك بهدف إثبات أن التناص هو آلية كتابة.

ثانياً- تحديد جماليات التناصية المتحققة في النص، والتي تستدعي تجنيد بروتوكول قراءة خاصة يتطلب من القارئ مشاركة فعالة في بناء الموضوع الجمالي. وذلك من أجل التأكيد على أن التناص آلية قراءة.

1- المرجعيات التراثية في موسم الهجرة إلى الشمال وآليات اشتغالها:

يضم التراث كل «الموروث الثقافي والاجتماعي والمادي، المكتوب والشفوي، الرسمي والشعبي، اللغوي وغير اللغوي، الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب. » (مُجد رياض وتار. 2002. ص22).

ولم يتبلور الوعي بأهمية التراث وضرورة البحث عن آفاق جديدة للرواية إلا بعد الأحداث السياسية التي شهدتها العالم العربي، خاصة بعد هزيمة 1967 التي على إثرها أعاد المثقفون العرب النظر في واقعهم، فكانت العودة إلى النصوص التراثية من أهم الخطى المتخذة، ولكن «لا من أجل الانغلاق على الذات وتقديس الأجداد وتمجيد الماضي، بل لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي والوقوف على الخصائص المميزة والهوية الخاصة.» (مُجد رياض وتار. 2002. ص7).

فعاد الروائيون إلى التراث ينهلون منه « وفق عملية الاستدعاء النصي في عملية التناص هذه النصوص الغائبة، لتكون لبنات تسهم في إنتاج ما لا حصر له من الدلالات. » (سروة يونس الدلي: 2018. ص20).

ومن ثم أصبحنا نطالع روايات منفتحة على التراث ومطعمة بروحه، بكل أنواعه وبمختلف تجلياته، لكن في قالب مختلف أكثر حيوية على مستوى البنى والدلالات، حيث امتزاج الأسطوري بالواقعي والتراثي بالمعيش في بناء محكم، « وبهذا الصنيع الفني والجمالي، يحتفظ الموروث براهنيته وبواسطته يتحقق عنصر الإنتاجية والوظيفة والاستمرارية، وهي عناصر لا محيد عنها لتفعيل المكوّن التراثي والتفاعل معه تفاعلا خلاقا.» (نفسه: ص20).

وحضور « المكون التراثي في الرواية، كما يمكن أن يتجسد على صعيد كلي، يمكن أن يأخذ شكل بنيات سردية صغرى على صعيد جزئي... عبر الحوار أو التفاعل النصي معها، قصد إنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه.» (سعيد يقطين، 1992، ص05)

1-1. المرجعية التراثية:

في هذا الصدد سنقف على كل مظاهر التراث وتجلياته في النص وكيفية اشتغالها وحراكها داخله، وكيف تفاعل الروائي معها ومع الموتيفات والعناصر التاريخية التي انفتحت معها دفاتر الذاكرة، كل ذلك بهدف تجلية إضافاتها الجمالية.

في موسم الهجرة إلى الشمال، تفاعل الطيب صالح مع التراث تفاعلاً خلافاً، تجاوزه من المحاكاة إلى التحويل من خلال بنيتين، الأولى سطحية تتمثل في إشارات واضحة إلى مادة تراثية بعينها، تظهر في الاستهلال وفي أسماء بعض الشخصيات أو من خلال استراتيجية سردية تأخذ شكل النص التراثي، أما الثانية فتتجلى في البنية العميقة من خلال الأبعاد الدلالية التي توحى بها المادة التراثية التي عمد الروائي إلى مماثلتها أو خرقها وتحويلها.

ومن أشكال التراث التي تناص معها:

أ. الحكاية الشعبية:

من أهم الأشكال التعبيرية في الأدب الشعبي، لما لها من خصائص ومميزات فنية وجمالية، فهي حاملة لأهداف وبانية لرؤى إنسانية ومعبرة عن شعوب وثقافات مختلفة، جعلت منها مادة ثرية اتكأ عليها عديد الروائيين لتشكيل نصوصهم.

ويعد كتاب "ألف ليلة وليلة" من أهم الكتب التراثية التي كانت بمثابة أداة جذب للروائيين في كل مكان، من خلال ما يحويه من حكايا، وأشعار امتزج فيها الواقع بالأسطورة. والطيب صالح ليس استثناءً فقد بدا تأثره بالنص التراثي واضحاً من السطور الأولى، حيث سمح بتقديم استشعار أولي لدى القارئ، وحضور فاعل لنص الليالي في الذاكرة، نستجليه اعتماداً على ما قدمه «(بيار برونال *Pierre Brunel*) في مؤلفه (النقد الأسطوري، نظرية ومسارات, *mythocritique, théorie et parcours*) حيث قصر مستويات استلهاهم

التراث في فعاليات ثلاثة هي: التجلي *l'émergence*، والمرونة *la flexibilité*، والإشعاع *l'irradiation* « (نظيرة الكنز: 2008)

1. **التجلي:** حيث تتجلى المادة التراثية المستلهمة في مستوى البنية السطحية من خلال:
* - الاستهلال: يفتح النص على نمط الحكيم التقليدي، حيث يضع الطيب صالح قارئه من البداية في فلك ألف ليلة وليلة، حين يخاطبه الراوي «عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة، سبعة أعوام على وجه التحديد، كنت خلالها أتعلم في أوروبا.» (الطيب صالح 1969: ص5)، على غرار عودة السندباد البحري في حكاية الليالي بعد رحلاته السبع وروايته لمغامراته قائلا: "وهكذا يا سادتي"، فيمنح « سارده صفة راوية أو حاك.» (بشير القمري 1991: ص91). ثم يتجاوز ذلك ب « الانتقال من السرد الشفهي إلى السرد الكتابي الذي يحقق سرد التجربة المعيشة (الواقعية) لا التجربة المسموعة (المحكّية) ». (سعيد يقطين 1992: ص38).

يقول الراوي: « نسيت مصطفى بعد ذلك، فقد بدأت أعيد صلتني بالناس والأشياء في القرية. كنت سعيدا تلك الأيام، كطفل يرى وجهه في المرآة لأول مرة. وكانت أمي لي بالمرصاد، تذكرني بمن مات، لأذهب وأعزي، وتذكرني بمن تزوج، لأذهب وأهنئ. جبت البلد طولا وعرضا معزيا ومهنئا. » (الطيب صالح 1969: 8)

* - البناء الفني: تبنى الطيب صالح استراتيجية حكي خاصة، أولا حين اختار أن يسرد حكاية مصطفى سعيد داخل الحكاية الإطار للراوي. ثم سترجعا طابع السرد في ألف ليلة وليلة، المبني على أساس الحكاية داخل الحكاية التي تمثلها الحكاية الإطار، حكاية شهرزاد التي تروي حكايات أخرى كراوٍ خارجي رئيس، إضافة إلى رواة داخليين. وثانيا عندما لجأ إلى اعتماد تقنية التقطيع السردية (تكسير خطية السرد) من خلال محكيات متعددة تجسدها الشخصيات، تتولى هي زمام سردها أو يقوم الراوي من منظوره الخاص بسردها، فتبعث على الترقب وتحث على المتابعة، مانحة السرد متعة خاصة.

*- الاقتباس: إذا كان التناص حسب جينات هو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر بشكل صريح أو ضمني، فإن أنطوان كومبانيون *Antoine compagnon* يعتبر الاقتباس بمثابة «درجة الصفر في التناص.» (نتالي بيقي غروس. 2012. ص60)، مما يعني أنه تضمين صريح ومباشر لنص ما، (مثل أو حكمة أدبية أو مقتطف من نص آخر)، ومن هذه المتناسات اعتراف مصطفى سعيد «ألبس لكل حالة لبوسها.» (الطيب صالح 1969: ص38) وهو تناص واع ومقصود للمثل القائل « ألبس لكل حالة لبوسها إما نعيمها وإما بؤسها.» هدفه تكثيف الدلالة وكشف قناعات البطل بضرورة مواصلة انتقامه، وقوله لإيزابيلا سيمور: « شني يعرف متى يلاقي طبقة.» (الطيب صالح 1969: ص43) أعاد الروائي صياغته بتحويل تركيبه، طال بعض الدوال حيث غير لفظة "وافق" في النص الأصل "وافق شن طبقة" إلى " يعرف متى يلاقي" في النص اللاحق، أدى إلى تحويل دلالي غير معالم الحكاية في النص السابق القائمة على مبدأ التشابه (شن وطبقة متشابهان في درجة الذكاء) أما مصطفى وإيزابيلا سيمور في النص اللاحق لا يربطهما شيء ولا يعنيه منها إلا تحقيق انتقامه.

2. المرونة: وهي قابلية المادة التراثية للتشكيل وفق المنظور الفني للنص، وتظهر في النص على مستوى بنيته العميقة من خلال ثيمته الأساسية المتمثلة في الصراع الحضاري بين الشمال والجنوب، الذي تجسده كل " من شخصية مصطفى سعيد وجين مورس، هذا الصراع هو الآخر تهمين عليه الحكاية الإطار في كتاب ألف ليلة وليلة (حكاية شهرزاد بنت الوزير والملك شهريار)، وانطلاقاً من هذين العنصرين يقيم النص اللاحق تفاعلاته المختلفة مع النص الأصل، حيث أعاد الطيب صالح إنتاج هذه الثنائية في سياق معاصر ومختلف "تماثلاً واختلافاً". (نظيرة الكنز : 2008).

أ. التماثل: يتجلى في التشابه الحاصل بين عناصر المادة التراثية المستلهمة - أو بعضها- والنص، يجسدها الروائي من خلال الإبقاء على بعض سماتها أو بواسطة المقارنة بينهما، مما يمنح النص جمالية هذه العناصر التراثية التي لا تخلو من تكتيف دلالي ورمزي. ويبرز التماثل هنا في ثنائية (الجنس/القتل) حيث كلاهما، الملك شهريار في النص الأصل وشهريار "الطيب صالح" في النص اللاحق، اختار جسد المرأة وسيلة لانتقامه، الأول انتقاما من خيانة زوجته، والثاني انتقاما لجنوبه « أقضي الليل ساهرا، أخوض المعركة بالقوس والسيف والرمح والنشاب، وفي الصباح أرى الابتسامة ما فتئت على حالها، فأعلم اني خسرت الحرب مرة أخرى، كأنني شهريار رقيق تشتريه بدينار. » (الطيب صالح 1969:ص 37)

ب. الاختلاف: يظهر حينما يخرج المبدع المادة التراثية من سياقها الاجتماعي والتاريخي ويشغل عليها بصفة مبتكرة، عن طريق تحويلها وإعادة تشكيلها وإنتاجها، بتحميلها طاقات وتجارب جديدة مضافة إلى تجربتها التاريخية، بغية تأسيس نص جديد قادر على استيعاب كل طروحاته المعاصرة، أي ميلاد نص خارج سياقه. ويتعلق الأمر هنا بنفس الثنائية، الأنفة الذكر (شهرزاد وشهريار)، لكن بتناص له تفاصيل مغايرة، ونهاية تكاد تكون مناقضة، حيث تنتقل الأحداث من الشرق إلى الغرب ومعه يتحول شهريار من ملك عظيم إلى عبد رقيق يباع ويشترى، وتنقلب شهرزاد من أميرة احترفت في الحكي للإبقاء على حياتها، إلى متسولة أوروبية تحترف فن العهر والكذب « كانت تكذب في أبسط الأشياء، تعود إلى البيت بقصص غريبة عن أشياء حدثت لها وأناس قابلتهم لا يصدقها العقل. ولا أستبعد أنها كانت عديمة الأهل، كأنها شهرزاد متسولة... كانت ماجنة بالفعل والقول، لا تتورع عن فعل شيء، تسرق وتكذب وتغش. » (الطيب صالح 1969: 157ص)

ومع ذلك فهي تملّ دور الفريسة بإتقان، لتمنح مصطفى سعيد فرصة الصيد، «لبثت أطاردها ثلاثة أعوام، قوافلي ظمأى والسراب يلمع أمامي في متاهة الشوق. وذات يوم

قالت لي أنت ثور همجي لا يكل من الطراد، إنني تعبت من مطاردتك لي ومن جريي أمامك. تزوجني. وتزوجتها.» (الطيب صالح 1969: 37)

وعلى الرغم من كونها فريسة لكنّها تبقى مالكة لقيادة الموقف، أمرة، تتصرف بمنطق القوة والسيطرة، لأنها هي من تقرر الزواج، هنا تنقلب المعادلة رأساً على عقب ويصبح مصطفى سعيد هو الفريسة بشكل من الأشكال، لأنه أصبح يمثل موقف الضعف والتنازل. « ولم تكن لي حيلة كنت صيادا فأصبحت فريسة.» (نفسه: 162)

3. الإشعاع: يقصد به الإيحاء الدلالي الذي تمنحه المادة التراثية المستلهمة، بفضل مرونتها، للقارئ. وقد يكون مشعاً أو باهتاً، تتحكم فيه درجة تجليها في النص، فإذا كان تجلياً مباشراً خف إشعاعها الدلالي، وإذا كان غير مباشر حصل الإشعاع بقوة الإيحاء والترميز والتكثيف. وهو في كل الحالات يبقى وسيلة من الوسائل التي لجأ إليها الطيب صالح للتعبير برؤية نافذة، وبجراحة عن مشكل الانتماء من خلال صراع الذات مع ذاتها الذي يمثله الراوي، وصراع الذات مع الآخر الذي يجسده مصطفى سعيد، مسترجعا بعض ثيمات التراث وقوالبه الجاهزة ذات المفعول السحري، لبناء نصه وفق نسقٍ معرفي وتلقٍ جماليّ، أدى إلى ترهين حالة التجاوب الوجداني بين النص وقارئه. « فبقدر ما يستوعب الروائي العالم الواقعي (الممكن)، وبقدر ما تتعدد تجاربه في التقاطه بقدر ما يستطيع من خلال الخطابات المتداولة والمألوفة في راهنه (الزماني والمكاني) خلق جدلية جديدة في بنيتها وإحالتها، ومن ثمة يكون لهذه البنية دور في شرح النصوص المشكّلة للبناء السردية.» (مجدّ سالم الطلبة، 2007، ص 107).

وقد حظيت هذه الأشكال بحضور متميز في النص، لأنها عملت على تأدية مجموعة من الوظائف الدلالية والجمالية والبنائية في النص، من أمثلتها قول الراوي: « ويعود إلى خيالي وجه مصطفى سعيد في وجه ابنه الأكبر... يوم حفلة الختان أنا ومحجوب شربنا أكثر مما

يجب... وقال محبوب: "أنت سكران، هذه الغرفة مليئة من أرضها إلى سقفها بالكنوز. وأنت عندك المفتاح. "افتح يا سمس... " « (الطيب صالح 1969: ص110)

ب - الأسطورة:

تختلف استراتيجيات استدعاء الأسطورة من روائي إلى آخر، بين من يعيد صياغتها حرفياً حيث يتعامل معها بوعي سكوني، وبين من يوظفها توظيفاً فعالاً وبطريقة مبتدعة، معتمداً أساليب لغوية وفنية متنوعة، فتكون كالعجينة الطيعة في يده يُشكّلها كيفما يشاء. بحيث تصبح مادتها الأساسية «استلهام حدث أسطوري أو رمز من الرموز الأسطورية»، أو استلهام البناء الأسطوري أو ثلاثتها معا. « (نضال الصالح: 2001، ص150).

في موسم الهجرة إلى الشمال استحضرت الطيب صالح بعض ما يرتبط بالأسطورة سواء أكان حكاية كاملة أم محكيات صغرى أم شخصيات ورموزاً وعلامات، جعلها متعلقة (متناصّة) مع نصه، حملها أفكاره ورؤاه، فكانت بمثابة خلفية نصية أخرى توجه القارئ.

إذ تُبين البنيتين السردية والأسطورية وأشكال التحقق الأسطوري على أن ما يميز نص الطيب صالح على مستوى استدعاء الأسطوري، هو البناء الأسطوري (للإنسان والمكان والزمان)، حيث تتحول إلى رموز، فقد سعى باعتماد آليات « التشخيص والتجسيد وتراسل مدركات الحواس. » (نضال الصالح: 2001، ص308). والتكثيف والإيحاء إلى بناء وصياغة أمكنته وأزمته وخاصة أبطاله صياغة أسطورية مثلهم مثل الأبطال الأسطوريين في الملحمة والأبطال الشعبيين في الحكايات الشعبية، حيث جعل لبطله مصطفى سعيد «أسطورة شخصية»، أسطورة تحريره إفريقيا، فكانت محور نصه، تسير داخله وتعمل كمحرك داخلي له، وذلك من خلال اهتمام الراوي بالحديث عنه، عن مولده ونشأته وعلاقته بأمه وكيف شق طريقه بمفرده وكيف منحته الصدف لقاء أناس ساعدوه لتحقيق غايته، يقتفي أثره ويفشي أسراره وينبش عن الخارق واللاعادي في تكوينه، اللاعادي الذي ينمو عبر مراحل حياته، مع تحميل هذا البطل حمولة فكرية تتمثل في التزامه وإصراره على

تحقيق العدالة (عدالته هو): « إنني جئتكم غازيا في عقر داركم. قطرة من السم الذي حقنتم به شرايين التاريخ. » (الطيب صالح 1969: ص98).

ليتحول الراوي في بعض المحطات إلى "الشخصية الشاهد" التي تبحث فهم ما جرى وفهم حقيقة ما جرى. « وإذا بمصطفى سعيد، رغم إرادتي، جزء من عالمي، فكرة في ذهني، طيف لا يريد أن يمضي في حال سبيله. » (الطيب صالح 1969: ص54).

1-2. المرجعية التاريخية:

شكل التعالق الإبداعي بين التاريخ والسرد خطأ بارزاً في مسار الرواية العربية منذ ميلادها الأول وحتى الآن، فلم يخل نص من النصوص الروائية عبر مختلف المراحل من استحضار التاريخ أو جزء منه، في اختزال وتكثيف وإضافة لوقائع الماضي.

وتختلف عملية التناس مع المادة التاريخية من روائي إلى آخر، باختلاف آليات استحضارها، بين من يمتصها ويعيد اجترارها، وبين من يعمد إلى تحويلها وتحويرها، ومن أجل ذلك تدخل الرواية التاريخ إلى مختبرها، فتُخضعه لتقنياتها وتسترجع ما يتناسب ورؤيتها للحاضر، وما يخدم توجهاتها الفكرية وأغراضها الأيديولوجية والفنية، فيصبح (التاريخ) ك « مادة طينية، تأخذ كل الأشكال التي يمنحها إياها تخيل الكاتب. ومن هنا لا يقوم التاريخي إلا بالخضوع للكتابة التخيلية مما يفتح المواجهة بين الواقعي والتخييلي والأمر إذن يتعلق بمهنية الروائي، حيث تتواجه المعرفة التاريخية. والمعرفة الروائية. » (يراجع سعيد علوش أ: 1981. 28).

ولم يخرج نص موسم الهجرة إلى الشمال عن هذا المساق العام الذي حددناه في التوطئة أعلاه، حيث استطاع الطيب صالح إظهار قدرته الفائقة في امتصاص وتشرب النصوص التاريخية واحتوائها دون الوقوع في قبضتها، ثم تحويلها سرديا بما يتواءم والتوجه العام لنصه

وبما يخدم وظيفتيه المعرفية والجمالية، حيث أخذ من أسرار التاريخ أنفاسه الملحمية، لكنه جعل يتخلص من أسلوبيته التأريخية، ليشكل بنيته الروائية.

وقد تجسد حضور هذه المتناسات في النص على مستوى الفكرة، كما على مستوى اللغة، تصريحاً حيناً وإيحاءً أحياناً. فحين كان يصرح، كان يعتمد الاستشهاد الذي هو عند جينات «الإيراد الواضح لنص مقدم ومحدد في آن.» (جيرار جينيت: دت، 90ص).

وهو يمثل « أعلى درجات التناص ويرد في العادة متميزاً بعلامة دالة كالتنصيص أو مغايرة اللون أو ذكر المؤلف.» (نفسه، 90ص.) وهو ما تحقق نصياً، في تقديم الراوي لمصطفى سعيد، فهو كما تورده وثيقة ميلاده، من مواليد عام 1898، أي في السنة نفسها التي زحفت فيها الجيوش البريطانية- المصرية إلى السودان بقيادة البريطاني هربرت كتشنر. صدر جواز سفره في القاهرة عام 1916، ثم هُجِّد في لندن عام 1926. هي تواريخ توحى بتحركات مقاتل، تقبع بلاده تحت نير الاستعمار. فتُظهر مصطفى سعيد « شخصية تاريخية مأزقية، تتحدد مأزقيتها من إدراكها ازدواجية الغرب الذي لا يحمل الحضارة فقط، وإنما يمثل الاستعمار أيضاً... ليمثل بذلك مرحلة تاريخية بدأت مع دخول الغرب ومازالت مستمرة حتى أيامنا هذه.» (بني العيد، 1983. ص253).

ويلجأ إليه الروائي في الغالب لفهم الحاضر واستيعابه وفهم الإنسان أيضاً، فهو يستدعي التاريخ بهدف الكشف عن الأسباب التي دفعت بطله إلى خوض غزوته في الشمال. وربما لإقناع قارئه بدواعيها « إنني جئتكم غازياً في عقر داركم.» (الطيب صالح 1969: 98). فحرب مصطفى سعيد لم تكن حربه وحده بقدر ما كانت امتداداً لحروب لم تنته، فكأنه خلُق محكوماً بأن ينتقم بطريقته الخاصة لما حدث يوم الثاني من أيلول سنة 1898، «حين جيء لكتشنر بمحمود ود أحمد وهو يرسف في الأغلال بعد أن هزمه في موقعة أتبرا، قال له "لماذا جئت بلدي تنهب وتخرب؟" الدخيل هو الذي قال ذلك لصاحب الأرض، وصاحب الأرض طأطأ رأسه ولم يقل شيئاً.» (نفسه: ص97).

وعلى هذا الصعيد الرمزي يتحرك الفعل السردي ضمن ذاكرة تاريخية دالة على المواجهة مع الآخر، أعادت تسريد التاريخ وفق وعي الروائي التخيلي له.

أما إيجاءٌ فقد اعتمد التلميح وهو التمثيل التناسي الأكثر حضوراً في النص والمعتمد على درجة وعي وثقافة القارئ بالتاريخ حيث يقيم النص « تعالقاته النصية على علاقة خفية مع غيره من النصوص. » (جيرار جينيت: د.ت، ص90).

وهنا كان تركيزه (النص) في بعض تفصيلاته على الفساد السياسي الذي ميز حقبة حكم الإنجليز وفيما بعد أثناء حكم أهل البلد أنفسهم بعد الاستقلال، وقد عرضها الطيب صالح إيجاءً ذلك أن التخيل يفرض الإيجاء، فيذوب التاريخي في الروائي سرداً ووصفاً وحواراً، مما يدعم النص جمالياً ودلالياً، «ها أتم الآن تؤمنون بحرافات من نوع جديد. خرافة التصنيع، خرافة التأميم، خرافة الوحدة العربية، خرافة الوحدة الإفريقية. إنكم كالأطفال تؤمنون أن في جوف الأرض كنزا ستحصلون عليه بمعجزة، وستحلون جميع مشاكلكم وتقيمون فردوساً. أوهام أحلام يقظة. عن طريق الحقائق والأرقام والإحصائيات، يمكن أن تقبلوا واقعكم وتعايشوا معه وتحاولوا التغيير في حدود طاقاتكم. وقد كان بوسع رجل مثل مصطفى سعيد أن يلعب دوراً لا بأس به في هذا السبيل، لو أنه لم يتحول إلى مهرج بين يدي حفنة من الإنكليز المعتهين.» (الطيب صالح: 1969، ص62، ص63).

وبعد أن يلجأ الناص إلى تغيير المادة التاريخية من مستواها التاريخي إلى مستواها السردي التخيلي، ستفرض عمليات التحويل نفسها، لكنها تتم وفق متطلبات النص أو وفق مقاصد الناص، ولعل أبرز آليتين من آليات التحويل هما "الاختزال والإضافة".¹⁾

(Gérard Genette ; 1982 ; p 261

أولاً- الاختزال (*la réduction*): حيث « يرد النص المتعلق معه بشكل مختزل أي بالتصرف فيه بحذف أجزاء والإبقاء على أجزاء أخرى، بشكل يحافظ على المهم وهو الإجراء الأكثر بساطة.» (*Ibid*; p263)

ويتم ذلك بطرق مختلفة:

*. البتر (*l'amputation*): وهو إيراد أجزاء من المادة التاريخية وتجاوز أخرى لا تخدم مضامين النص ولا تتماشى ورؤية الناص. ويعتبر من « أبسط الآليات تشكلاً أمام القارئ، ويلجأ إليه الناص عادة انتصاراً لمضامينه ومراعاة لطبائع وعادات قارئه الذي تقتضي مخاطبته أسساً أخلاقية وأخرى فكرية قد يحملها الجزء المبتور.» (*Ibid*: 263.)

*. الإيجاز (*la concision*): من خلاله يبقى الناص المعنى على النحو الذي ورد في النص المصدر، مع تغيير كلي في لفظه وصياغته. « (*Ibid*: 269) لكن « بصيغة اختزالية تفرض مروراً سريعاً على الأحداث.» (حسن مجراوي: 1990، ص145.)

ويلجأ إليه الناص بهدف مساواة المادة التاريخية ومقتضيات الرؤية السردية. فحين التقى مصطفى سعيد إحدى فرائسه وتخره بأن أمها إسبانية، تنشط ذاكرته، يعيد التاريخ ويضيف له من عندياته، فيغلب المتخيل الروائي على الحقائق التاريخية، ويقول لها «هذا إذن ما يفسر كل شيء، يفسر لقاءنا صدفة، وتفاهمنا تلقائياً، كأننا تعارفنا منذ قرون. لا بد أن جدي كان جندياً في جيش طارق بن زياد. ولا بد أنه قابل جدتك، وهي تجني العنب في بستان في إشبيلية. ولا بد أنه أحبها من أول نظرة، وهي أيضاً أحبته. وعاش معها فترة ثم تركها وذهب إلى إفريقيا. وهناك تزوج، وأنا خرجت من سلالة في أفريقيا، وأنت جئت من سلالة في إسبانيا.» (الطيب صالح: 1969، ص46) وفي وسط النشوة الجنسية يعود ترهين التاريخ، ويتخيل لبرهة « لقاء الجنود العرب لإسبانيا. مثلي في هذه اللحظة، أجلس قبالة إيزابيلا سيمور، ظمناً جنوبي تبتد في شعاب التاريخ في الشمال. إنما أنا لا أطلب المجد، فمثلي لا يطلب المجد.» (نفسه، ص46.)

كما اعتمد على الحذف كآلية من آليات التناص مع التاريخي، بشكل علني بحيث لم يقدم لقارئه متنا محددًا أو إشارات لغوية بعينها تحيل على التاريخ، بل اكتفى بذكر عموميات بعض الحوادث دون التفصيل فيها، وهذا ما تحققه متابعتة للمستجدات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي ساعدت في بناء ملامح التاريخ المتخيل، فنكون وكأننا إزاء عملية أرشفة للتاريخ.

*- **التكثيف (la condensation)**: عبارة عن «عملية عقلية تغيب فيها الإشارة اللغوية إلى النص المصدر لتتوب عنها كته العامة التي ستُمثّل النص المكثف». (Genette 281 ; Gerard 1982). يلجأ الروائي إلى اعتماده ليعضد نصه بالنص السابق بطريقة غير مباشرة على شكل حركة تقوم بها الشخصية أو إشارة لفظية تختزل ملفوظ النص السابق، بصياغة جديدة لا تخضع لصياغة النص الأصل. ففي قاعة المحكمة يستحضر مصطفى سعيد كل مآسي التاريخ في تكثيف رمزي « إنني أسمع في هذه المحكمة صليل سيوف الرومان في قرطاجة، وقعقة سنابك اللنبي وهي تطأ أرض القدس. البواخر مخرت عرض النيل أول مرة تحمل المدافع لا الخبز، وسكك الحديد أنشئت أصلاً لنقل الجنود. وقد أنشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول "نعم" بلغتهم. إنهم جلبوا إلينا جرثومة العنف الأوربي الأكبر الذي لم يشهد العالم مثيله من قبل.» (الطيب صالح: 1969، ص 97، ص 98).

ثانياً- **الإضافة (l'augmentation)**: تقابل في معناها الاختزال، وتقوم من الناحية الكمية على الزيادة بدل الحذف. (Genette Gerard 1982, 299) ويتم ذلك وفق طريقتين أساسيتين، إما بالتمطيط أو بالإسهاب. (Genette Gerard 1982, p305) وفوق آلية التتمطيط (**l'extension**) تتناسل النواة الدلالية للنص، فتتولد عنها أشكال أخرى جديدة قد تكون أكثر تعقيدا، حيث يقوم النص اللاحق بإضافة مقاطع للنص السابق، دون المساس بنواته الأساسية. فحيث جعل الانتماء القَبَلِي لمصطفى سعيد واهذاً من جهة

والده وكذلك من جهة أمه في إسقاط تاريخي، فذلك لمطّط واقعة من التاريخ السوداني تتعلق بأسر الخليفة عبد الله التعايشي، سلاطين باشا القائد في الجيش البريطاني في السودان، والذي هُوب فيما بعد على أيدي بعض العملاء من القبائل السودانية المتواجدة آنذاك على الحدود السودانية المصرية «كان أبوه من العبايدة، القبيلة التي تعيش بين مصر والسودان. إنهم هربوا سلاطين باشا من أسر الخليفة عبد الله التعايشي، ثم بعد ذلك عملوا روادا لجيش كتشنر حين استعاد فتح السودان. ويقال إن أمه كانت رقيقا من الجنوب. من قبائل الزاندي أو الباربا، الله أعلم. الناس الذين ليس لهم أصل، هم الذين تبوأوا أعلى المراتب أيام الإنكليز» (الطيب صالح: 1969، 57). فهل كان مصطفى سعيد هو الآخر عميلا للإنجليز؟

أما الإسهاب (*l'expansion*) فهو التوسع في الحادثة التاريخية وتفصيلها، ويتحقق في النص حين يقدم الناص «فهما مبتكرا لتواريخنا التي تزدهر مضامينها بالأحداث والوقائع والشخوص والتراجمات والسايكولوجيات.» (سيار الجميل: 19/02/2006) فيصور الأحداث ويحكي التفاصيل ويبني الأماكن والشخصيات بناء مفصلا لكنه مختلفا . استطاع الطيب صالح بالاعتماد على الآليات الأنفة الذكر أن يكيّف ما هو تاريخي مع ما هو تخييلي ببنية عالية زادت نصه تميزا وتفردا وجمالية. وهو ما يؤكد احترافته في تطويع لغته لخدمة أطروحاته التي قدم عبرها قراءة جديدة للتاريخ ضمن إطارها التخيلي.

3-1. المرجعية الدينية:

اهتمت الرواية العربية المعاصرة بالاشتغال على النص الديني، فارتبطت بتكوينيتها، حيث عقدت علاقات متعددة مع المرجعيات الدينية على اختلاف مشاربها ومصادرها، أدى حضورها إلى إنتاج طاقة لغوية ودلالية متنوعة. أمكن استحضارها عبر البنيات السردية الناقلة للخطاب. وبالتالي فهو يشكل بؤرة مركزية مميزة داخل نسقها العام. والقرآن الكريم من أبرز هذه النصوص حضورا في الذاكرة العربية، والتناص معه يكون بالتفاعل مع مضامينه كما مع أشكاله، تناسبا يكون مندجما في النص وكأن النصين كتلة واحدة.

في موسم الهجرة إلى الشمال انكشفت ثقافة الناص الدينية المتعددة والمنفتحة على ثقافات الآخر، عبر التناص مع النصوص الدينية واستحضارها ثم استثمارها داخل السياق السردى للنص بآليات وأساليب متنوعة تخدم استراتيجيته.

أولا- مع القرآن الكريم:

ففي تناصه مع القرآن الكريم حرص على تكسير الحواجز بين لغة القرآن بما تحمل من معانٍ وإيحاءات دلالية، واللغة العادية، حيث إنّه لا يقوم بوضعها في أحيان كثيرة بين مزدوجين. بل نجده يحيل إليها حيناً وأحيانا أخرى يوحي بها، من خلال عمليات تحويلية عدة أهمها:

1. **التناص الاقتباسي:** حيث يكون المتناص مدرجا بشكل صريح وعلني في النص، وهو ما يحضر في قول ود الريس للراوي: « النسوان والبنون زينة الحياة الدنيا. » وقلت لود الريس إن القرآن لم يقل " النسوان والبنون " ولكنه قال " المال والبنون. » (الطيب صالح: 82، 1969ص) ويتضح أن الاستدلال جاء في غير مكانه ولكنه استدعاء منه للقرآن لما له من قدسية وقوة إقناع على الناس.

2- التناص الإحالي: يكون أقل تجلياً، فهو لا يعلن صراحة عن الملفوظ المقتبس من النص الأصل وإنما يشير إليه، ويجفز الذاكرة على استرجاعه عن طريق وجود دال من دواله، وهنا تصبح الإحالة « مفضلة عندما يتعلق الأمر بإحالة القارئ إلى النص دون استحضاره حرفياً. » (تالي غروس: 2012، ص64).

ومن هاته المتعلقات التي تعلن عن تناص إحالي ما ورد على لسان ود الرئيس، في مجلس نقاش مع أصدقائه، الحاج أحمد وبكري والراوي ومعهم العجوز بنت مجذوب في بيت الجد، قائلاً: « الله سبحانه حلل الزواج وحلل الطلاق وقال ما معناه خذهن يا حسان أو فارقهن يا حسان. » (الطيب صالح: 1969، ص81). والذي يحيل إلى قوله تعالى ﴿ وَإِذَا طَلَقْتُمُ النِّسَاءَ فَابْلَغْنَ أَلْبَانَهُنَّ فَامْسِكُوهُنَّ بِمُحُوفٍ أَوْ سُرُوحٍ أَوْ سُرُوحٍ بِمُحُوفٍ وَلَا تُمْسِكُوهُنَّ ضُرَارًا لَتَنَعَلُوا مِنْ يَدَيْكُمْ فَذَلِكُمْ الَّذِي تَقْتَدِرُونَ وَلَا تَتَّخِذُوا آيَاتِ اللَّهِ هُجُومًا وَادْكُوا نِعْمَةَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ وَمَا أَنْزَلْنَا عَلَيْكُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ بِعِزِّكُمْ بِهِ وَاتَّقُوا اللَّهَ وَأَعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ. ﴾ (البقرة، 231). بحيث يعيد بناء النص الأصل بالإبقاء على محمولاته الدلالية المقصودة والمعهودة فيه، مع إضافة دلالات حديثة متعلقة بالنص اللاحق، فإذا كان النص القرآني يبحث على الحالة المشروعة المقبولة للحياة الزوجية وهي المعاشرة بالمعروف، وإلا إنهاءها والتسريح يا حسان، فإن ود الرئيس في النص الروائي يعمل على تحوير الآية الكريمة لإقناع مستمعيه بفكرته عن الزواج المتعدد، فهو كما يورده النص رجل مزواج مطلق قال بكري: «النصيحة لله يا ود الرئيس، أنت لم تعد رجل زواج، إنك الآن شيخ في السبعين وأحفادك صار لهم أولاد. ألا تستحي، لك كل سنة عرس؟ الآن يلزمك الوقار والاستعداد لملافة الله سبحانه وتعالى» (الطيب صالح: 1969، ص81).

3- التناص الإيحائي: وفقه تختفي النصوص الدينية المستلهمة في تلايف النص، ويضعف الإعلان عنها رغم حضورها الحرفي في لغة السرد. ويلجأ الناص إليه بغية تطعيم لغته بجماليات الدلالات والإيحاءات الروحانية التي تكسر رتابة اللغة السردية، ويظهر في قول الراوي: «

وأحيانا نسري بالليل ما طاب لنا السري، وحين يبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود نقول: (عند انبلاج الصبح يحمد القوم السري)» (نفسه، ص 66). حيث يفتح على قوله تعالى: ﴿فَالآنَ بَلُّوْهُنَّ وَاتَّبَعُوْا مَا كَتَبَ اللّٰهُ لَكُمْ وَكُلُوْا وَاشْرَبُوْا حَتّٰى يَتَيَّنَ لَكُمْ الخَيْطُ الْاَبْيَضُ مِنَ الخَيْطِ الْاَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ ثُمَّ اَتَمُّوا الصَّوْمَ اِلَى اللّٰلِي.﴾ (البقرة، ص 187)

وفي موضع آخر يقول: «الظلام الآن ثابت كأن الضوء لم يوجد أصلا، ونجوم السماء مجرد فتوق في ثوب قديم مهلهل. العطر أضغاث أحلام.» (الطيب صالح: 1969، ص 96)، حيث يظهر التعالق مع سورة يوسف في قوله تعالى: ﴿قَالُوا اَضْغَاثُ اَحْلَامٍ وَّهِيَ اَنْحٰنُ بِتِّ اَوَّلِ الْاَحْلَامِ بَعْلًا مِّمَّنْ﴾ (يوسف، 44).

ثانيا - مع الحديث النبوي الشريف:

شكلت نصوص الحديث النبوي الشريف عنصرا ثانيا من عناصر المرجعية الدينية التي استند إليها الطيب صالح في بناء نصه، ولكن درجة إفادته منها كانت أقل تصریحا مما ظهرت عليه في التناص مع القرآن الكريم، حيث عمد إلى تدويرها في ثنايا نصه حتى أنه ليصعب اكتشافه في كثير من الحالات، فجاءت تفيض دلالة وإيجاء بأساليب فنية وآليات عدة أهمها:

1- **التناسق الاقتباسي:** تجلّى بين علامتي تنصيص في قول الراوي: «ثم: " كالمئبث لا أرضا قطع ولا ظهرا أبقى". والسائق لا يتكلم. امتداد للمكنة التي يديرها، يلعبها أحيانا ويشتمها، والأرض حولنا دائرة غرقى في السراب.» (الطيب صالح: 1969، ص 112). والمئبث: المنقطع عن أصحابه في السفر، والظهر: الدابة. وأصل هذا المثل حديث قاله النبي صلی الله علیه وسلم لرجل اجتهد في العبادة حتى هجمت عيناه أي غارتا، فلما رآه قال له: « إن هذا الدين متين فأوغل فيه برفق، " إن المئبث لا أرضا قطع ولا ظهرا أبقى. "، أي: الذي يجد في

سيره حتى ينبت أخيرا، سماه بما تؤول إليه عاقبته كقوله تعالى: "إنك ميت وإنهم ميتون" الزمر/ 30، يضرب لمن يبالغ في طلب الشيء ويفرط حتى ربما يفوته على نفسه» (الميداني : ج1، د.ت،ص15).

2. التناص الإيحائي: يكون أكثر ترميزا وعمقا، إذ أنه يهدم النص الأصل تركيبيا ودلاليا ويعيد صياغته بشكل غير معنن، تحيل إليه الدلالة التي على القارئ أن « يفهمها من خلال عبارات المؤلف المبطنة.» (نتالي غروس: 2012، 39ص). ويتجلى حضوره في النص في رد مصطفى سعيد على كلام إيزابيلا سيمور حول ضرورة مواجهة الحياة بسلاح التفاؤل والأمل، رد قائلا: « ولكن إلى أن يرث المستضعفون الأرض، وتسرح الجيوش، ويرعى الحمل آمنة بجوار الذئب، ويلعب الصبي كرة الماء مع التمساح في النهر، إلى أن يأتي زمان السعادة والحب هذا، سأظل أنا أعبر عن نفسي بهذه الطريقة الملتوية.» (الطيب صالح: 1969، ص45). ليحدث صدمة للقارئ، تجعله يتنبه للتواشج القائم بينه وبين نص الحديث الشريف الذي رواه الإمام أحمد بن حنبل قائلا: « حدثنا شريح، حدثنا فليح، عن الحارث، عن فضيل، عن زياد بن سعد الأنصاري، عن أبي هريرة قال: قال رسول الله ﷺ: "يُنزَلُ ابْنُ مَرْيَمَ إِمَامًا عَادِلًا وَحَكْمًا مُقْسَطًا فِي كَسْرِ الصَّلِيبِ وَيَقْتُلُ الْخَنْزِيرَ وَيُرْجِعُ السَّلْمَ وَيَتَّخِذُ السِّيُوفَ مَنَاجِلَ وَتَذْهَبُ حُمْهٌ كُلُّ ذَاتِ حِمَّةٍ وَتُنزَلُ السَّمَاءُ رِزْقَهَا، وَتُخْرَجُ مِنَ الْأَرْضِ بَرَكْتُهَا، حَتَّى يَلْعَبَ الصَّبِيُّ بِالثَّعْبَانِ وَلَا يَضُرُّهُ، وَتُرْعَى الْغَنَمُ وَالذَّئْبُ وَلَا يَضُرُّهَا، وَيُرْعَى الْأَسَدُ وَالْبَقْرُ وَلَا يَضُرُّهَا."» (أحمد بن حنبل: 1997، 182).

وبعد هذا يمكن القول، إن الديني في النص لم يأت مبتورا، وإنما جاء في سياق أسلوبه قائم أساسا على التناص والحوارية، حيث امتزجت الذاكرة الدينية والتاريخية مع مرجعيات أخرى ثقافية وأيديولوجية، وأثرت على اللغة أيضا فامتازت بدورها بالتعدد والتهجين الذي زادها جمالية.

2. جماليات التناص التراثي في موسم الهجرة إلى الشمال :

إن القيمة الحقيقية للجمال، هي الجمال الذي لا يمنح اللذة المؤقتة التي تنقضي بانقضاء الدهشة الأولى، بل الجمال الذي يقود إلى اللذة المتجددة مع كل قراءة، الجمال الذي تتحول معه القراءة إلى غواية. « فاللذة الجمالية هي قرينة النصوص الإبداعية الحقيقية بوصفها صفتها الجوهرية الملازمة لها. » (عصام شرخ: 2018، 113). والقارئ المالك للوعي الجمالي هو القادر على بلورة الرؤية الجمالية المتكاملة والوصول إلى تلك اللذة.

2-1. الجمالية: (*l'esthétique*)

وبالتالي فإدراك الجمال سيرتبط بالشكل والمضمون معا، وعليه لا يمكن النظر أبدا « إلى النص باعتباره وحدة، بل هو حالتين، فهو أولا (نص مصنوع) لا يمثل الأثر إلا مظهره المادي والمحتمل، وهو من جهة أخرى (موضوع جمالي) ناتج عن تجسيد الأثر من قبل القارئ الذي يعطي التجسيد معنى متطابقا وسنن عصره. » (محمد القاضي: 1998، 30). حيث ينتقل (القارئ) من مرحلة الإدراك الجمالي إلى مرحلة الإبداع الجمالي، أين تتحقق المتعة، وتصبح القيمة الجمالية مسعى كل قارئ شغوف بالجمال، وسرا من أسرار خلود وحضور النص الدائم.

و « الجمالية هي نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية للنتاج الأدبي والفني، وتختزل جميع عناصر العمل في جمالياته وترمي النزعة الجمالية إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية، انطلاقا من مقولة الفن للفن، كما يُنتج كل عصر جمالياته... ولعل شرط كل إبداعية بلوغ الجمالية إلى إحساس المعاصرين. » (سعيد علوش ب: 1985، 62).

إذاً، « فالجماليات في دلالتها الواسعة تهتم بكل ما يتعلق بالاستيقا أي بالمحسوس الذي تدخل معه في علاقة بواسطة الإدراك، إنها تهتم بقدرتنا على الإحساس من خلال انطباعات الحواس. أي بالكيفية التي تأثرت بها حواسنا. » (يراجع: رشيدة التريكي: 2009، 25). ومن جماليات الرواية، أنها تطرح فكراً جديداً، ورؤى مختلفة تسهم في تثقيف القارئ، قد يختلف معها، ولكنه يسعى للتعرف عليها من خلال طرحه لتساؤلات تورطه في القضايا التي يطرحها النص، وتجعله شريكاً فيها. فالقارئ أصبح شغوفاً بذلك النص الذي يأخذه إلى مناطق بعيدة في الذاكرة، ثم يربكه ويجعله في مأزق، لكنه يلي متطلباته المعرفية والجمالية.

ذلك النص الذي « يشتمل على خصائص فنية راقية تستدعي تدخل القارئ. » (إيكو، 2009، 131). ، النص الذي يحقق له المتعة، بخرق القوانين والمعايير الجمالية الثابتة، ويستبدلها بجمالية خلافية، لا تطمئن إلى النهائي.

2-2. الجمالية والتناص التراثي في موسم الهجرة إلى الشمال:

ومن شروط الكتابة الروائية الجديدة، جمالياً، الانفتاح وتداخل النصوص وتعدد الخطابات اللغوية، وهو ما كان يسعى الطيب صالح إلى تحقيقه، سيما أن نصه من النصوص المؤسسة لكتابات الحساسية الجديدة (الكتابة عبر النوعية).

فقد نتج عن هذا التفاعل ولادة رواية جديدة تنبني على سردية قائمة على جمالية الحضور والغياب، وعلى التلميح والتكثيف، منزاحة عن السنن السردية الكلاسيكي خالقة خصائص بنائية، وجمالية خاصة تنبع من قلب الانفتاح والتداخل والهجنة. ويمكن رصد هذه الجماليات من خلال:

1. جمالية اللغة:

كل نص أدبي يطمح إلى إثبات هويته من خلال التميز عن الخطابات الشائعة، والتعالي على الأسس التعبيرية التقليدية، ملغياً كل ما هو ثابت ليؤسس لجماليته بتمرده،

فيتحول إلى مغامرة داخل اللغة، تفكك عناصرها ثم تعيد بناءها في نسج جديد، حيث تبيح اللغة لنفسها الجمع بين المتناقضات في تركيب لغوي واحد ف « تبدأ في داخل المتلقي عملية تفاعل وصراع وانزياحات مفهومية، تنتصر فيها إدراكات وتأويلات على غيرها، وتراجع تأويلات واحتمالات لصالح غيرها من خلال تفاعل متبادل.» (سامح الرواشدة ب: 2006. 135). تتحكم فيه ذاكرتين نصيتين، ذاكرة مبدعه الذي أنشأه وذاكرة متلقيه الذي سيعيد تشكيله. ف «التناصر يتوغل في الذاكرة المشتركة التي تقيم للتفهم جسورا وتؤمن عملية الفهم والتأويل، فهو الذاكرة المعرفية للكاتب لحظة الكتابة وللقارئ لحظة التلقي.» (أمين عثمان: 2012، 50).

وتتجسد جمالية اللغة في موسم الهجرة إلى الشمال في:

أ- الانزياح اللغوي:

ولجوء الروائي إلى هكذا نمط من الخرق والانتهاك، يجعل نصه التباسا إبداعيا، تتغير قابلية فهمه من قارئ إلى آخر، التباسا لا يغيّر ب الوظيفة التواصلية، فقد عمل المبدع على جعل المعاني التي لا تستجيب، والدلالات التي تستعصي على الإمساك، أدواتا يوتّر بها طمأنينة القارئ تاركا له المبادرة التأويلية، ليقول هو ما سكت عنه، وليصحّ بما لمّح إليه. لأن «

الوعي الإيروتيكي بجمالية النص يبدأ من اللغة في حد ذاتها.» (يحيوي رشيد: 2001، 69).

لذا نجد الطيب صالح يسعى سعيا للوصول إلى أعلى درجات الشاعرية، من خلال الانزياحات اللغوية التي يلجأ إليها، كون الانزياح أحد أهم العناصر الجمالية، التي تحقق الدهشة والغرابة وتمارس خيبة التوقع.

أي أن النص الأدبي يحمل في طياته معنيين، الأول: هو المعنى الظاهر، الذي يشوش على القارئ مهمة الوصول إلى المعنى الثاني الإيحائي، مما يستدعي لحظتين قرائيتين، يمكن

تحديدهما بالشكل الآتي: (كوهن. 1986. 110).

المدلول



المدلول 1 انزياح



المدلول 2 نفي الانزياح

وقد أجاد الطيب صالح ذلك أيما إجادة، لدرجة يمكن القول معها إن لغة موسم الهجرة إلى الشمال هي أهم ما يميّزه، لغة غدا النص بها «انعطافاً لتقنية لفظية تتمثل في التعبير وفقاً لقواعد أكثر جمالاً.» (يراجع: بارت: 2002، 57.) ، حيث يغدو النص منفتحاً على دلالات متنوعة، لأن النص الأدبي لا يقدم نفسه مجاناً بل يقدم نفسه عبر إعادة بنائه من طرف قارئه. وهو ما يتجسد في قول مصطفى سعيد: « صدقت يا سيدتي، الشجاعة والتفاؤل. ولكن إلى أن يرث المستضعفون الأرض، وتسرح الجيوش، ويرعى الحمل أمنا بجوار الذئب، ويلعب الصبي كرة الماء مع التمساح في النهر، إلى أن يأتي زمان السعادة والحب هذا، سأظل أعبر عن نفسي بهذه الطريقة الملتوية. و حين أصل لاهثاً قمة الجبل، و أغرس البيرق، ثم ألتقط أنفاسي وأستجم، تلك يا سيدتي نشوة أعظم عندي من الحب و من السعادة.» (الطيب صالح: 1969، 46.) ، وفي قول الراوي: « وأنا الآن تحت هذه السماء الجميلة الرحيمة أحس أننا جميعاً أخوة، الذي يسكر والذي يصلي والذي يسرق والذي يزني والذي يقاتل والذي يُقتل. الينبوع نفسه، ولا أحد يعلم ماذا يدور في خلد الإله، لعله لا يبالي، لعله ليس غاضباً. في ليلة مثل هذه تُحس أنك تستطيع أن ترقى إلى السماء على سلم من الحبال. هذه أرض الشعر والممكن وابنتي اسمها آمال.» (الطيب صالح: 1969، 115.)

تستمد لغة هذين المقطعين السرديين جماليتها من خلال ذلك التركيب المميز، الذي يجعل القارئ يمعن النظر ويحلل العلاقات القائمة ويعيد تركيبها وإنتاجها من أجل بلوغ الجمال

واللذة، أين أعاد الناص توليد الخطاب الديني من جديد، وممّده بهوية نصه. وهنا تجلت جمالية التناصر من تلك العلاقات المقامة بين النص السابق والنص اللاحق، والتي أكسبت النص دلالات جديدة ساهمت في تشكيل معماريته.

ولأن الخطاب الديني حاضر في ذاكرة القارئ، فإنه لا يجد صعوبة في كشف الدلالات المقصودة وإنتاج دلالات جديدة، لأنه خطاب لا يتوقف عند حدود التداخل النصي وإنما يتجاوزه إلى أبعاد سيميائية تؤدي إلى الدلالة المضمرّة.

ويواصل النص أبعاده اللغوية حيث يشوش فكر القارئ ويصدمه بتراكيب انزياحية تأخذه إلى أقصى حالات اللذة التي تصنعها ذاكرة اللغة نفسها، « لذة اكتشاف علاقات لغوية جديدة وعمليات الحفر التي يقوم بها داخل ذاكرة اللغة. » (يراجع: حسين خمري، 2007، 273). العمليات التي يحفرها حصول اللامنتظر من خلال المنتظر ومن ذلك قول مصطفى سعيد: « انقلبت المدينة إلى امرأة عجيبة لها رموز ونداءات غامضة، ضربت إليها أكباد الإبل، وكاد يقتلني في طلابها الشوق. » (الطيب صالح: 1969، ص38).

يساهم هذا النوع من التناصر في خلق سردية جديدة موسومة بجمالية الغياب. فالنص يخفي بين ثناياه نسا بالقوة، يتحين بتنشيط الذاكرة وإعادة ربط الدوال بمدلولاتها، وبالتأويل الواعي لمقاصد الألفاظ والدلالات والاستعارات و المفردات المخبوءة في طبقات النص. ليصبح النص نسيجاً يتوالد باستمرار.

ب- دينامية تقاطع الأشكال التعبيرية:

لقد أضحت الرواية وبلا منازع الجنس الوحيد والأقدر من بين كل الأجناس لأن تكون نقطة تقاطع بين أشكال تعبيرية وأنساق لغوية ومعارف متعددة، يعمل الروائي على أسلبتها، قد يختلف أو يتآلف معها، ولا تكون لغته ورؤيته إلا واحدة من بين كل تلك الرؤى.

فكل شخصية فيها تعبر عن وعيها ورؤيتها للعالم باستعمال لغتها الخاصة، فهي تعرض للحقيقة الواحدة من منظورات وأساليب متعددة في لحظة واحدة، وهو مكنم الجمالية. وهو ما حرص عليه الطيب صالح حيث أنشأ نصه إنشاءً نوعياً يمتد من الأسطورة والقصة إلى المثل الشعبي والمآل، مستعيراً صيغ خطابية متعددة وموظفاً أشكال تعبيرية مختلفة امتصها النص وأعاد إنتاجها من أجل قول حكايته، ذلك أن «دينامية الخطاب لا تتأسس فقط بمقتضى الاستعارة والتضمن، بل تتجاوز ذلك إلى تحويل نصوص متعددة في صلب واحدية النص.» (أمين عثمان: 2012، ص52).

من أمثلة ذلك خطاب الراوي: «مصطفى سعيد هو في الحقيقة نبي الله الخضر. يظهر فجأة ويغيب فجأة. والكنوز التي في هذه الغرفة هي كنوز الملك سليمان حملها الجآن إلى هنا. وأنت عندك مفتاح الكنز" افتح يل سمسوم ودعنا نفرق الذهب والجواهر على الناس» (الطيب صالح: 1969، ص110، ص111).

وهو الخطاب الذي يتقاطع فيه السرد مع الديني مع التراثي، مما يجعل القارئ يتلمس جمالية التقاطع والانفتاح والخلق الجديد، الذي يقوده إلى اكتشاف علاقات نصية جديدة، لأن « الكتابة في الحوارية النصية للخطابات واللغات ومجمل المكونات بمثابة خيمياء. خيمياء بالنسبة للكاتب لأنه يبحث عن الشكل المتكامل دون أن يدركه، وخيمياء بالنسبة للنص لأنه موقع تفاعل وانصهار اللغة والأشكال ورؤى العالم، وخيمياء بالنسبة للمتلقى لأن هدفه تأويلي هو بلوغ ما يعده (جوهر) مع أن ذلك الجوهر قد لا يكون له وجود فعلي سوى في مخيلة القراءة.» (بجايوي رشيد: 2001، ص74).

2. تكثيف الدلالة وفاعلية الذاكرة:

تتميز الكتابة الروائية عند الطيب صالح باعتمادها على «الاقتصاد الإنتاجي المبني على استثمار آلية التكثيف بقصد إبلاغ الخطاب إبلاغا أكثر شعرية. « (حسن المودن، 2001، ص19).

وينتج التكثيف في نص موسم الهجرة إلى الشمال من تنوع الخلفية المعرفية للطيب صالح، فبين الأسطورة والدين والتاريخ، يُنتج نصه، وهنا يتحدد التناص مفهوما إجرائيا وظاهرة جمالية، تسهم في توليد المعنى وتفعيل شروط إنتاجه، لأن إنتاج المعنى هو نتاج العلائق الحوارية التي يقيمها النص مع غيره من النصوص صراحة أو خفية، وعليه فإن الوقوف على البنى التركيبية وتظاهراتها في النص، هو ما سيقودنا إلى كشف واستكشاف آليات إنتاج المعنى، بوصفها البنية السطحية التي منها تتوالد الدلالات وتتطور كلما أمعنا النظر بغية الوصول إلى ما وراء هذه البنية، أي استكناه أنظمة الدلالة المفعلة للذاكرة التناصية، والكفيلة بفتح النص على تعددية التأويل.

ويمكن رصد مظاهر التكثيف في النص من خلال:

أ- بنيته السردية، التي كشفت عن انتهاك التماسك النصي وكسر خطية السرد وتداخل المحكي، دون إعلام القارئ، الأمر الذي جعله يقع في أسر النص، حين يتلقى محكي الراوي العائد إلى قريته بعد سبع سنوات قضائها في طلب العلم هناك في لندن، وبالتالي هو محكي المجتمع السوداني من خلال بلدة صغيرة عند منحى النيل، تنتصب فيها التقاليد الراسخة، إلى جانب التغيرات التي حملها العصر، حيث يمتزج اليومي بالأسطوري. ثم فجأة يجد نفسه أمام محكي ثان تجسده حكاية حياة مصطفى سعيد الشاب السوداني الذي عاد هو الآخر إلى قرية الراوي بعد هجرة طويلة في بلاد الصقيع، غير أنها لا تصل إلى القارئ دفعة واحدة، بل تصل إليه عبر مونتاج تكتمل عناصره تدريجيا.

تصلنا محكيات موسم الهجرة إلى الشمال عبر صوت الراوي، وهو راو مشارك في الأحداث، غير أن صوت مصطفى سعيد يظل هو المركز الذي تتموضع من حوله بقية الأصوات الساردة: الراوي والجد ومحجوب وبنيت مجذوب وود الريس وحسنة بنت محمود وفتيات مصطفى... فنجد صوته يهيمن على الفصل الثاني، ويعود من خلال الفصول الأخرى في شكل قصاصات ورق ومذكرات تركها، وتعليقات وملاحظات سبق أن أسر بها للراوي.

رغم تعددها إلا أنها محكيات تجتمع على جعل الذات مكنم الفضح، والكشف، هي « محكيات تؤثر على البعد الشمولي لموضوعها انطلاقاً من بنيتها السردية وحبكتها، فالسرد يتم أساساً من خلال مصطفى سعيد والراوي، والحبكة تنبني، في جزء منها، على انتحار البطل أو موته في أحد فيضانات النيل، مخلفاً وراءه أسئلة ومواقف تحاصر الراوي أينما حل والذي يجد نفسه مطالباً بالاختيار، فيختار استئناف الحياة علّه يعثر على أجوبة لتلك الأسئلة التي حمّله أعباءها مصطفى سعيد. ولعل من أهمها: الانتماء واستيعاب الموروث، العلاقة بالآخر، وتحقيق الذات. وتندرج جميع هذه الثيمات في سجل أوسع وأشمل يتصل بالثقافة والتاريخ والحضارة.» (نجد برادة. 2010/ 6/4).

فالمحكي على تعدده في موسم الهجرة إلى الشمال، فهو يحيل إلى ما هو تاريخي، حين يرتبط بالتقاء الشرق والغرب وصدام الحضارات، وإلى ما هو إيديولوجي عندما يتعلق بصراع الذات مع ذاتها ومع الآخر، وبأزمة المثقف العربي التي عاشها مثقفو هذا الوطن العربي في فترة من الفترات، وتتقاطع الحكايتان في مفاصل عديدة في النص ويتجلى التقاطع في ختام النص، حيث يقوم الراوي بعملية تطهير ذاتية في عرض النهر المتجه شمالاً، بعدما راوده الشك مرات كثيرة في أنه قد يكون نسخة أخرى من مصطفى.

وليقول حكاياه يتبنى الناص استراتيجية استدعاء النصوص، كإحدى الاستراتيجيات الكتابية التي تساهم في تعميق دلالة نصه عن طريق تحويله لنصوص سابقة وإدماجها في

النص، حيث شكلت هذه الظاهرة مدخلا أساسيا يمكن القارئ من التعرف على الخلفية المعرفية والأيدولوجية التي ينطلق منها الناص من أجل إنتاج دلالات نصه. ومن خلال هاتين الحكايتين، يفتح النص على خطابات وأجناس مختلفة من خلال الإشارة إلى أحداث وأسماء شخصيات ضاربة في عمق الذاكرة التاريخية، وهذا ما يعزز الوظيفة الإيحائية في الخطاب ويخضعه لعملية بناء متميزة عن النصوص السابقة. فمن أهم الوظائف التي يؤديها التناص، هي الوظيفة التحويلية والدلالية، فالأمر لا يتعلق بمحاكاة النص السابق، بل بتلك القدرة على تحويله وإخضاعه لسياق النص اللاحق من خلال رؤية المبدع لعالمه. « ذلك أن أي نص كيفما كان نوعه هو نتاج مركب موجود سلفا، وأن أي نص هو تحويل لهذا المركب. » (يقطين: 1992 ص 53، 54).

يقول مصطفى سعيد وهو يسرد حكايته مع زوجته جين مورس: « أقضي الليل ساهرا، أخوض المعركة بالقوس والسيف والرمح والنشاب، وفي الصباح أرى الابتسامة ما فتمت على حالها، فأعلم أنني خسرت الحرب مرة أخرى. كأنني شهريار رقيق، تشتريه في السوق بدينار، صادف شهرزاد متسولة في أنقاض مدينة قتلها الطاعون. » (الطيب صالح: 1969، ص 37).

يبتعد التركيب الدلالي هنا عن رتبة التركيب المؤلف، سواء من حيث المعطيات اللغوية، أو الدلالية، فتصبح الألفاظ "شهريار، شهرزاد، رقيق، متسولة" دوالا يستثمرها الطيب صالح في صياغته لغة خاصة منفتحة على مدلولات جديدة ومختلفة عن دلالاتها الأصلية، تكون غايتها جعل المتلقي « يطارد المعنى ويروضه ويرده إلى عناصره التي أنتجته، وتبعاً لذلك سيتحول الأثر الجمالي إلى عملية تحليلية تستند إلى العناصر النصية بانزياحاتها وتقابلاتها وتماسكها. » (سعيد بنكراد، 1994، 07).

تلك العناصر نفسها تعمل على إعادة الحياة للنص التراثي، فيشع من جديد ليثير ذاكرة المتلقي، وبالتالي لم يعد النص يسير في نسق واحد، بل في أنساق عديدة تستحضر خطابات متعددة الدلالات، وتحوّل المعنى الواحد إلى معانٍ كثيرة.

ب. انزياحاته الدلالية، حيث تنحرف الكلمة عن حدود الدلالة الحرفية لتكتسب معانٍ جديدة، تتجلى للمتلقي بفضل علامات البنية التي تتضمّنُها والسياق القائمة فيه، وعليه فإنّ الانزياح مهما بلغت درجته فإنه قابل للتحديد، فدرجة الانحراف هي التي تحدّد مستوى التشكيل الجمالي ذاته داخل النص، وفكرة « القانون العام المتحكم في التواصل اللغوي هي التي من شأنها أن تسمح بإنجاز الشعرية.» (يراجع: كوهن، 1986، 192)، أي هي التي يمكنها طرح تصوّر مناسب لحدود الانزياح، ومن هنا فإنّ الانزياح باعتباره عدواناً منظماً على القاعدة حسب جاكبسون، وباعتباره الخاصية المميزة للغة الشعرية، قد أصبح أحد الطاقات المحركة للجمالية.

وهو في النص يعمل على تفعيل المعنى، بأن يمنح النص شحناً دلاليّاً مختلفاً بتبديل مسار الدلالة من خلال عمل تحويلي، أي من خلال « حالة انتقال حاد من كون إلى كون، أي خلق مسافة توتر شاسع بين الكونين.» (يراجع: الرواشدة أ: 1999، ص51). يقول مصطفى: « وقد كان حتماً أن يصطدم طالعي بطالعتها وأن أفضي في السجن أعواماً، أطارد خيالها ويطاردني. وذلك هو الإحساس بأنني في لحظة خارج حدود الزمن قد ضاجعت إلهة الموت، وأطللت من كوة عينيها على الجحيم. إنه شعور لا يمكن للإنسان أن يتصوره. وقد ظل مذاق تلك الليلة في فمي يمنعني من أي مذاق سواه.» (الطيب صالح: 1969، ص155، 156). في هذا المقطع يكسر الطيب صالح العديد من ثوابت النثر، ليخلق حالة من التنافر بين المسند والمسند إليه، فيسمو بكلماته إلى قمة الإيجاء، لخلق أرضية صلبة لاستيعاب القادم من الدلالات التي يحملها والموظف بدقة وانزياح دلالي واضح، ليقدّم لنا دلالات مترابطة متسلسلة تدعم إحداها الأخرى، وتعزز عملية القراءة إذ تمنح القارئ الحرية في التأويل.

هكذا، تفتتح ذاكرة النصوص بعضها على بعضها الآخر، وتتجاوز فيما بينها، النص التراثي والنص الديني والتاريخي. هذا التواضع والاشتباك بين النصوص سيقود بالضرورة إلى خلق دلالات جديدة، تسهم بشكل فعال في نسج النص اللاحق، ف « ما بين قلق النص ونثارة الخفي ليس إلا لغة رائية تقبض بإبداع على تقوزحات البياض، وماذا علينا إلا أن نبحت عن تراحم الاحتمال القابل للظهور، وذلك من خلال قراءة تتعدد وهي تحتك بما بعد النص، لتفدح حلمه وهلامه والرؤى التي يطرحها، ثم لتفكك فضاءاته، وتركبها برؤى أخرى. » (يراجع: غالية خوجة، 2003. 16).

وبهذا يكون التناص أداة ذات وجهين، وجه يقود إلى معرفة كيفية إنتاج النصوص، ووجه²⁸ ثان يساعد في إنتاج خطاب جديد.

خاتمة:

بين آليات الاستدعاء والتحويل والاقتراب والتضمين والإيحاء والتكثيف، انفتح النص على نصوص وأجناس أخرى، ف:

✓ تفاعل تفاعلا خلاقا مع أنماط سردية تراثية - على مستوى بنيته السطحية والعميقة - خاصة من خلال بناء حكايته وفق نمط السرد في ألف ليلة وليلة فأنشأ حكايته على أساس الحكاية داخل الحكاية واستدعى بعض الشخصيات التراثية، وبنى أبطاله وأزمته وأمكنته بناء أسطوريا، فأشعت بين الكلمات حالة جمالية.

✓ استلهم التاريخي واستطاع أن يحوره ببنية عالية إنجازا تارة وإضافة تارة أخرى، ليؤكد احترافيته في تقديم قراءة جديدة للتاريخ، كما لنقد الحاضر والسخر منه، وهو بذلك يقيم تلك المسافة الجمالية التي تستدرج القارئ وتقنعه لتبرير واقع ووقائع أبطاله.

✓ استثمر الديني بشكل غير معلن في كثير من الأحيان، لكنه أبقى على قرائنه النصية وسماته الأسلوبية، مما جعله يبدو جزءا من خطاب الشخصية وأفعالها.

✓ أتاح لقرائه إمكانات تأويلية، فاستطاع أن يحقق تفاعلا جدليا بين طاقاته الفنية وخبرات القارئ الجمالية.

هكذا بين "التحويل" و"التأويل" ينكتب نص موسم الهجرة إلى الشمال، التحويل الذي يجريه الكاتب على النواة (التراثية والدينية والتاريخية والأدبية والاجتماعية) من أجل قول حكايته وتحقيق وجوده الفني. والتأويل الذي يقوم به قارئ قادر على تلقي ما يقال تلميحا والتفاعل معه وإعادة إنتاجه.

بهما ومعهما استطاع النص أن يؤسس لهويته الجمالية، جمالية خلافية، حققها على مستوى المحور العمودي من خلال التناص مع التراث بما يقتضيه من تفاعل وهدم وإعادة بناء لنصوص سابقة، وعلى المستوى الأفقي من خلال إشراك قارئ عارف يقوم بمهمة تفعيله وإعادة كتابته وبنائه جماليا.

الإحالات والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش.

1. GENETTE, (Gérard) : *palimpsestes ; littérature au second Seuil*. Paris.1982
2. إيكو (أميرتو). (2009). آليات الكتابة السردية. ترجمة سعيد بنكراد. دار الحوار. سوريا. ط.1.
3. بارت (رولان)(2002): الكتابة في درجة الصفر، ترجمة مُجد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط.1.
4. بحراوي (حسن)(1990). بنية الشكل الروائي. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط.1.
5. برادة (مُجد). موسم الهجرة إلى الشمال تدشين الرواية الشاملة
2010/ 6/4http://www.masress.com/adab/600
6. بن حنبل (أحمد)(1997). الموسوعة الحديثية. مسند الإمام أحمد بن حنبل (164-641هـ). حقق هذا الجزء وعلق عليه شعيب الأرنؤوط وعادل مرشد. الجزء السادس عشر. مؤسسة الرسالة. ط.1. بيروت.
7. بنكراد (سعيد)(1994)، مدخل إلى السيميائيات السردية، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، المغرب، ط.1.
8. بيمقي غروس (نتالي)(2012). مدخل إلى التناص. ترجمة عبد الحميد بورايو. دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع. ط.1.
9. التريكي (رشيدة)(2009). الجماليات وسؤال المعنى. الدار المتوسطة. ترجمة وتقديم إبراهيم العميري. بيروت/تونس ط.1.
10. الجميل (سيار). الفن الروائي التاريخي العربي، تحليلات ومعالجات،
19/02/2006.sayyaraljamil.com2006/19/730.html.
11. جبرار (جينيت)(د.د). مدخل لمجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط.1.
12. خري (حسين)(2007). نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال). الدار العربية للعلوم. منشورات الاختلاف. ط.1.
13. خوجة (غالية)(2003). قلق النص، محارق الحداثة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط.1.
14. الدلي(سروة يونس) (2018). شخصيات ألف ليلة وليلة من البناء إلى التوظيف في الرواية العربية، دار الخليج للنشر والتوزيع.
15. الرواشدة (سامح)(1999ب). فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان أمل دنقل. المركز القومي للنشر. الأردن.
16. الرواشدة (سامح)(2006أ). منازل الحكاية، دراسات في الرواية العربية. دار الشروق للنشر والتوزيع.
17. شرتح (عصام)(2018). النقد الجمالي، سلطة النص وسلطة المتلقي (نقد، حوار، نصوص أدبية). دار الخليج. عمان الأردن. ط.2.

18. صالح (الطيب)(1969). موسم الهجرة إلى الشمال. دار العودة. بيروت. ط2.
19. الصالح (نضال)(2001): النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة. دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق.
20. الصباغ (رمضان)(1998). عناصر القيمة الجمالية، مجلة البيان، الكويت، العدد333، 1 أبريل1998.
21. الطلبة (مُجد سالم مُجد الأمين)(2007). مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد. مؤسسة الانتشار العربي. بيروت. ط1.
22. عثمان (أمين)(2012). فصول في الرواية المغاربية، الدار التونسية للكتاب، تونس.
23. علوش (سعيد) (1985 ب): معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. دار الكتاب اللبناني. بيروت. ط1.
24. علوش (سعيد)(1981 أ). الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي. دار الكلمة للنشر، بيروت. ط1.
25. العيد (مخني)(1983). في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي. دار الآفاق الجديدة. بيروت. ط1.
26. القاضي (مُجد)(1998). الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية. دار الغرب الإسلامي. بيروت. ط1.
27. القمري (بشير)(1991). شعرية النص الروائي. قراءة تناصية في كتاب التجليات. مطبعة النجاح الجديدة. الرباط. ط1.
28. الكنز (نظيرة): مستويات توظيف التراث الشعبي في النصوص السردية، واسيني الأعرج أمؤذجا. [http// search. Elmarefa.net](http://search. Elmarefa.net) 2008
29. كوهن(جون)(1986). بنية اللغة الشعرية. ترجمة مُجد الوالي و مُجد العمري. دار توبقال للنشر. المغرب.
30. المودن(حسن)(2001). الكتابة والتحول. تحولات الدال والملاول في السرد العربي الجديد. اتحاد كتاب المغرب. ط1.
31. الميداني (أبو الفضل أحمد بن مُجد بن إبراهيم الميداني النيسابوري المتوفى، 518هـ). (د.ت) مجمع الأمثال، تحقيق مُجد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، ج1.
32. وتار(مُجد رياض) (2002). توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة. دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق.
33. مجياوي (رشيد)(2001): حوارية الشعر عند باختين، قراءة في نصوص أمين صالح، مجلة البحرين الثقافية، عدد30، أكتوبر.
34. يقطين (سعيد)(1992). الرواية والتراث السّودي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.