جمالية التناص الداخلي في الرواية الجزائرية المعاصرة
روايات أحلام مستغانمي أنموذجا

أ. زكريا بوشارب
جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي

الملخص

مِمَّا لا شك فيه أنَّ التناص مصطلح حديث النشأة؛ إذ لم يظهر إلا بعد أنْ أرسى **ميخائيل باختين** أصول (الحوارية) في منتصف القرن العشرين، ومن ثمة تبلور المصطلح مع **جوليا كريستيفا**، مع الإشارة إلى أفكار متناثرة في التراثين الغربي والعربي على حد سواء، ولأنَّ التناص ا ستمد أ صوله من مجموعة مفاهيم معرفية؛ فإنَّ مهمة تحديده وإعطاء مفهوم عام له بات من الأمور اليسيرة، وفي مقابل ذلك فإنَّ دراسة النصوص الأدبية من زاوية نظر تناصية لهو الأمر الذي يستلزم الجهود.

لأجل ذلك؛ تهدف هذه الدراسة إلى تقصي معالم التناص الداخلي، وذلك بالبحث في المعاني وكيفية انتقالها من نص لآخر، وتتفحص وجوه التشابه والاختلاف بين السابق واللاحق، وبين القديم والجديد على صعيد النتاج الأدبي للمبدع نفسه، بالتركيز على عَلَمٍ من أعلام الرواية الجزائرية المعاصرة؛ وهي: الروائية **أحلام مستغانمي**، سعياً لمعرفة جماليات النص الروائي الجزائري وفق منظور التناص، الذي أ خذ م كانته كمعيار ن قدي له و جاه ته في معالجة النصوص الأدبية، خاصة بعد أنْ تأكد فشل المشروع البنيوي، الذي انغلق على نفسه غير سامح لها بالتجول في سياقات النص الخارجية.

Summary

The term intertextuality did not appear until after (**Michael Bakhtin**) laid the foundations of dialogue in the middle of the 20th century. The term crystallized with (**Julia Christieva**), with reference to ideas scattered in both Western and Arab heritage, and because intertextuality derived its origins from a set of cognitive concepts; The task of defining it and giving it a general concept is easy. On the other hand, the study of literary texts from Intertextel's perspective is what requires effort.

For this purpose, this study aims to investigate the intertextuality of the internal, by looking at the meanings and how they move from one text to another, and examine the faces of similarities and differences between the former and the past, and the old and new at the level of the literary output of the creator himself,

focusing on the science of the contemporary Algerian novel; : The novelist (**Ahlam Mustaganemi**), seeking to understand the aesthetics of the Algerian novelist text according to the perspective of intertextuality, which took its place as a critical criterion in the treatment of literary texts, especially after the failure of the structural project, which closed itself is not allowed to exit the external contexts of the text.

أولاً: مقدمة في السرد الروائي

يعود الشكل الروائي –عموماً- إلى أصله الأول في العصور الوسطى حين اقتصر في بادئ الأمر على صيغة مباشرة لسرد أخبار يشترط فيها أنْ تكون حقيقية وحديثة الوقوع، وفي الوقت نفسه عن شخصيات مهمة، أي جمعت بين اللّمسات البطولية التي تقترب من الأسطورة، وبين الكتابة الصّحفية، بما تحويه من أخبار وقعت بالفعل. وقد تطور مفهوم الرواية من انطباع شخصي مباشر عن الحياة عند **بول ويست** في القرن الحادي عشر الميلادي، إلى تعريف **دانييل** في القرن السادس عشر الميلادي عندما ذكر أنَّها تحليلات لمغامرات غرامية تكتب نثراً بصورة فنية.[1]

وفي القرن الثامن عشر الميلادي ذكر **رولان** بأنَّها كتاب يجري تأليفه وفق أغرب المغامرات التي تنطوي عليها حياة البشر، إلى أنْ نصل إلى تعريف **فيلمان** و**هيجل** و**سانت بيف** الذين لا يفصلون الرواية في تعريفهم لها عن الشعر الملحمي القصصي وكأنَّها ملحمة تُقدم للشعوب الحديثة.[2]

ونتج عن ذلك تعريف الرواية بأنَّها: "حقل تجارب واسع، وملحمة المستقبل، والوحيدة التي تحمل سير الأفراد والجماعات الحديثة".[3] فالرواية نمط أدبي دائم التحوّل والتبدّل، وبحكم التنوع الذي يصل أحياناً إلى درجة الفوضى في الأشكال الأدبية التي تندرج ضمن أشكال الرواية، لجأ النقاد إلى ابتداع قوانين وتقاليد عظيمة من الأشكال والأحجام، ولكنَّهم كانوا ما يلبثون أنْ يتخلوا عنها بسرعة مرعبة، مثل قولهم: "إنَّها قتلت على يد **جويس** أو بظهور الرمزية".[4]

وتُعَرَّفُ الرواية –أيضاً- بأنَّها سرد نثري خيالي عادة ما يكون طويلاً، تُجمع فيها عدَّة عناصر في وقت واحد مع اختلافها في الأهمية النسبية باختلاف نوع الرواية.[5]

وبخلاف أجناس أدبية أخرى، كالمسرح أو الشعر، فإنَّ "الرواية لا تتحدّد بسماتها الشكلية بقدر ما تتحدّد بمدلولها، المرتبط عادة بفكرة المتخيل؛ فالفن الدرامي يخضع لسنن أدبي وفُرجوي، في حين ينبني الشعر على تصرف خاص باللغة؛ أي النظم الكلاسيكي أو الشعر الحر، فما ليس نثراً يعد شعراً (باعتبار الأثر الجمالي نتيجة ثوابت أخرى)، وما يفترض أداء درامياً للغة يعدُّ مسرحاً. أمَّا الرواية؛ وعلى غرار (أدب الأفكار) فيبدو أنَّها لا تخضع لقواعد

كتابية تختص بها، بل إنَّ الموضوعات المطروقة هي ما يحدد كينونتها كجنس، فهي تسرد مغامرات وهمية، أو ترسم شخصيات غير حقيقية، أو تنسج حبكات متخيلة، ممَّا يجعل خطابها في صميم اللاواقع، الذي يقتسم فضاءه الرمزي مع الخرافة والأسطورة والملحمة".[6] وقد بدأت الرواية في اتخاذ الشكل الحديث المعروفة به حالياً عندما انفصلت عن سرد الحقائق التي وقعت بالفعل، وتحولت إلى تشكيل يعتمد على خيال الروائي بالدرجة الأولى،[7] فالرواية سرد فني جمالي لما يتخيله الكاتب من أحداث يتصوّرها وقعت أو لم تقع.[8]

ثانياً: الرواية العربية الجزائرية

إنَّ الرواية الجزائرية قد وُسمت بسمة بارزة، جعلتها متميزة عن بقية آداب اللغة العربية في مختلف الأقطار الناطقة بلغة الضاد؛ إذ تجمعت عناصر عدة فكونت مركباً، ونسيجاً معقداً، ومعادلةً ذات أطراف عدة، يجمع بينها الصراع تارة، والتآلف والاندماج تارة أخرى، مزيج أقرب إلى طلسم، لا يفك شفراته إلا من تشكلت له دراية بملابسات وظروف هذا المزج الغريب. وهي العناصر التي عبر عنها **حفناوي بعلي** بالعنصر المحلي، والعنصر العربي، وكذا اللاتيني الفرنسي، "وانصهرت العناصر الثلاثة لغة وحضارة عبر التاريخ، ثم لبست حلة عربية في مرحلة استرداد السيادة الوطنية في الربع الأخير من القرن العشرين".[9]

ومن تلك العناصر الثلاثة المنصهرة، تولدت فسيفساء فنية للرواية الجزائرية المعاصرة، بما تحمله من تنويع واختلاف، أو حتى اتساق وانسجام كما يتراءى للبعض من الدار سين. رواية تميزت عن بقية آداب اللغة العربية، تنفصل عنها بما تجمَّع في رحم هذه الرواية من تناقضات جمعت الروح الشرقية، التي تسري في الدم الجزائري، إلى الثقافة الغازية؛ ثقافة المستعمر الفرنسي المفروضة على الكتاب والأدباء، بل الشعب الجزائري كله بشكل قسري لا اختيار فيه، شمل التعليم والثقافة، بل امتد حتى إلى التفكير. فأصبح التفكير الجزائري أيضاً غريباً بعض الشيء عن مثيله في بقية الدول العربية؛ "حيث أنَّه يشكل مزيجاً من العقلانية والمنطق والشاعرية، ولا يمكن لهذه العناصر المتناقضة أنْ تكون جميعها وليدة ثقافة واحدة، فالجزائري يمتلك بطبيعته الروح الشاعرية والمتدينة والقدرية، وقد تحصل من ثقافة المستعمر على المنطق والعقلانية".[10] إنَّه نوع غريب من الثقافة، مزيج من التناقضات المتصارعة التي تشكلت في رحم هذا الأدب.

ولعلَّ الإرهاصات الأولى للأدب الجزائري المكتوب باللغة العربية، وبالأخص منه النثر "لم تظهر تباشيره الأولى إلا في أعقاب الحرب العالمية الأولى، ولم تتضح معالمه إلا بعد الحرب العالمية الثانية".[11]

ويظهر ذلك في كتابات **الطيب العقبي** (1960/1890)، **البشير الإبراهيمي** (1965/1889)، **مبارك الميلي** (1945/1898). رغم كون كتابات **رمضان حمود** (1929/1906)، و**السعيد الزاهري** (1957/1899)، بمثابة بدايات طيبة للنثر الجزائري الحديث. وتجدر الإشارة هنا إلى

أنَّ نشأة وتطور القصة كان على يد رعيل من الأدباء أمثال: **محمد العابد الجلالي** (1967/1890)، **أحمد رضا حوحو** (1956/1911)، **عبد المجيد الشافعي**، و**زهور ونيسي** وغيرهم.[12] وكانت مضامين هذا الأدب تدور حول قضايا فرضتها ظروف الصراع، بين الشعب الجزائري والمحتل الفرنسي، ألا وهي قضايا الحرية والعروبة والإسلام والشخصية الوطنية.

أمَّا الرواية الجزائرية فتثير بدورها تساؤلات عدة، حول نشأتها ومسارها وكذا لغتها. وقد اختلف النقاد في تحديد بداياتها؛ ففي حين يؤرخ لها ولبداياتها **جون ديغو** مع السنوات الأولى للاستقلال وبالضبط سنة 1967، أي مع ظهور رواية (صوت الغرام) **لمحمد المنيع**.[13]

غير أنَّ دارسين ونقادا آخرين يرون أنَّ الرواية الجزائرية قد ظهرت إرهاصاتها قبل هذا التاريخ؛ مستشهدين بعدة أعمال هي: (غادة أم القرى) **لأحمد رضا حوحو**، التي ظهرت سنة 1947، و(الطالب المنكوب) **لعبد المجيد الشافعي**، سنة 1951، وكذا (الحريق) **لنور الدين بوجدرة**، والتي طبعت سنة 1957.[14] أما **محمد مصايف** فيرى أنَّ "الرواية الجزائرية لم تكن قد ظهرت بعد في شكلها الناضج، وليست (غادة أم القرى) **لأحمد رضا حوحو**، و(الطالب المنكوب) **لعبد الحميد الشافعي**، إلا قصتين مطولتين ليس غير".[15]

ولعلَّ ما يفسر هذا التأخر في ظهور الرواية الجزائرية -المكتوبة باللغة العربية- هو الخلفية الثقافية للجزائر قبل الاستقلال، إذ أنَّ المستعمر الفرنسي، ومنذ أنْ وطئت قدماه أرض الجزائر، وهو يحارب اللغة العربية ويخضعها لتشويه خطير قصد القضاء عليها، ومن ثم القضاء على مقومات الشخصية الجزائرية "لتبدأ بذلك مأساة ثقافية لشعب أضاعوا له لغته".[16]

ونتيجة لذلك؛ فإنَّ ضعفاً بيِّنا ظهر بشكل واضح في الرواية العربية الجزائرية في فترة الخمسينات والستينات، في الوقت الذي قطعت فيه الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية أشواطاً كبيرة، وتمكنت أنْ تُسمع صوتها إلى العالم، ساعدتها في ذلك ظروف خاصة لم تتحقق لمثيلتها بالعربية. إلا أنَّ ذلك الضعف قد غطته رواية السبعينات على يد الجيل المخضرم الذي يمثله نخبة من الأدباء الرواد أمثال: **أبو العيد دودو**، **عبد الحميد بن هدوقة**، و**الطاهر وطار**، ثم **واسيني الأعرج**، **حبيب السايح**، و**أحلام مستغانمي**، وغيرهم.[17]

ثالثاً: التناص؛ الحدود والمرجعيات المعرفية

تتعدد المعاني اللغوية في مادة (ن، ص، ص) في لسان العرب، وهي المادة اللغوية التي أخذ منها مصطلح التناص، فهي تدل على المعاني التالية:[18]

* الرفع بنوعيه الحسي و المجرد: النص: رفعك الشيء. نص الحديث ينصه نصاً: رفعهُ. وكل ما أظهر فقد نص، ومن ذلك المنصة.

* أقصى الشيء وغايته: ومنه نص الناقة أي استخرج أقصى سيرها، ونص الشيء: منتهاهُ.

* الاستقصاء: وهو متصل بالمعنى السابق. ومنه: نص الرجل نصاً إذا سأله عن شيء حتى يستقصي كل ما عنده.

* الإظهار: وله صلة بالاستقصاء؛ فالنص عند الفقهاء: نص القرآن ونص السنة أي ما دل ظاهر لفظيهما عليه من الأحكام.

وهذه المعاني كلها تعود إلى جامع واحد هو (الارتفاع) أو هو (أظهر مكونات الشيء) أو (أقصاها).[19] وعليه فالنص علامة كبيرة ذات وجهين: وجه الدال ووجه المدلول، ويتوفر في مصطلح (نص) معنى (النسيج)؛ فالنص نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض، ومن هذا المعنى اشتق مصطلح التناص، وتدل مادة (نص) على فعل الازدحام أيضاً التي ورد ذكرها في تاج العروس في عبارة: "تناص القوم ازدحموا"[20] وفي ذلك أيضاً إشارة إلى مفهوم التناص كما يوحيه فعل الازدحام، حيث تجتمع النصوص في مكان واحد وتتداخل.

وقد جاءت كلمة (النص) في معلقة **امرئ القيس** في قوله:[21]

وَجِيدٍ كَجِيدِ الرِّيمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ * إِذَا هِيَ نَصَّتْهُ وَلاَ بِمُعَطَّلِ

كما جاءت في قول **الأخطل**:[22]

أَلا طَرَقَت أروى الرِحالَ وَصُحبَتي * بِأَرضٍ ثنا صي الحَزنَ مِنها سُهولُها

ولفظة (نَصَّته) في البيت الأول جاءت بمعنى الرفع، وفي البيت الثاني جاءت بمعنى التقارب والتداخل، بين الأرض الحزنة المتعرجة، والأرض السهلة، وأشارت المعاجم الحديثة إلى المعاني نفسها التي أشارت إليها المعاجم القديمة لكلمة النص والتناص فهما بمعنى الرفع، والإسناد، والازدحام، والحركة.

وإذا كان الباحث اللغوي **فرديناند دي سوسير** قد تنبه إلى الخاصية التفاعلية للغة حين أثبت أنَّ الكلمة لا تكون وحدها،[23] فإنَّ الباحث السيميولوجي **ميخائيل باختين** هو أول من أكد على الطابع الحواري للنص الأدبي.[24] وقد استغلت ذلك الباحثة **جوليا كريستيفا** لتجهر بمصطلح التناص لأول مرة في النظرية النقدية الحديثة من خلال أبحاثها التي كتبتها ما بين: (1967/1966)، وأصدرتها في مجلتي (تيل كيل) و(كريتيك) وأعادت نشرها في كتبها: (السيميوطيك ونص الرواية)، وفي مقدمة كتاب (دستوفيسكي) **لباختين**.[25]

ومنذ أنْ جاءت (الحوارية) على يد الباحث الروسي **ميخائيل باختين** كرد على انغلاق النص، والمصطلح وآلياته في تغير وتطور مستمرين، فقد اتكأت الباحثة البلغارية **جوليا كريستيفا** على آراء وأفكار هذا الباحث، وأتت بمصطلح (التناص) الذي يمثل عندها: "تقاطع نصوص، ووحدات من نصوص، في نص، أو نصوص أخرى"،[26] وأصبح النّص في منظورها "لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، فكل نص يستقطب ما لا يحصى من النصوص، التي يعيدها عن طريق التحويل، والنفي، أو الهدم، وإعادة البناء".[27]

وقد خاض في غمار هذا المصطلح بعد **كريستيفا** الكثير من الباحثين؛ **كريفاتير، ورولان بارت، وجاك ديريدا**، وأسماء أخرى كثيرة لا حصر لها كل حسب نظره. غير أنَّ التناص ظل مطاطياً، غير مقنن، ولم يكتسب قيمته المنهجية، ووضوحه إلا على يد الباحث الفرنسي **جيرار جينيت** الذي انتقل بالمصطلح انتقالاً عميقاً، فاعتبره نمطاً من أنماط العلاقات عبر النصية، لذا لم يعد "التناص عنصراً مركزياً، لكنَّه واحدة من بين علاقات أخرى، يندرج في قلب شبكة تحدد الأدب في خصوصيته".[28] فأصبح التناص بذلك جزءا من فئات محددة، يسوقها **جينيت** مسلسلة يفضي كل منها إلى ما يليه، وهي:

* **التناص**: ويقصد به ما جاءت به **جوليا كريستيفا**، ويحدده بـ: "الحضور الفعلي لنص في آخر"، ويتم عبر آليات محددة وهي: الاقتباس، والسرقة، والإيحاء.[29]

بالإضافة إلى الفئات الأخرى: (المناص، الميتانص، النص الجامع، التعلق النصي). وبعد أنْ حدد **جينيت** هذه الأنماط وآلياتها، أشار إلى أنَّها متداخلة، يكمل بعضها بعضاً، ولا ينبغي الفصل القاطع بينها.[30] ويندرج هذا المفهوم عند الباحثة **جوليا كريستيفا** ضمن الإنتاجية النصية؛[31] بمعنى أنَّه مرتبط عندها بالنص المُولِد (بكسر اللام) الذي يهتم بالكيفية التي يتم بها توالد النصوص وخلقها وفق عمل منبنٍ على بناء سابق أو مسبق. ولهذا فإنَّ النص الشعري بالنسبة إليها إنَّما ينتج ضمن حركة معقدة ومركبة من إثبات النصوص الأخرى ونفيها في آنٍ؛[32] بل إنَّه فوق ذلك هو عبارة عن إنتاجية ومبادلة بين النصوص؛ إذ أنَّه داخل فضاء النص الواحد نجد عدداً من الملفوظات إنَّما أُخذت من نصوص أخرى فتقاطعت معه وتفاعلت.[33]

ولعلَّ هذا ما يجعل من التناص المفهوم الوحيد الذي يؤشر على الطريقة التي بواسطتها يُقرأ نص التاريخ ويندرج فيه.[34] وبهذا التصور للتناص استطاعت **كريستيفا** أنْ تقترح رؤية نقدية جديدة، تؤكد انفتاحية النص الأدبي على عناصر لغوية وغير لغوية (إشارية ورمزية) متجاوزة بذلك التصور البنيوي الذي يُلح على مفهوم البنية، والرؤية الاجتماعية التي تركز على الوثيقة، ومُشيدة في الآن نفسه لشعرية جديدة تنظر إلى النص كملفوظ لغوي واجتماعي في آنٍ.[35]

ويبدو من تلك التعريفات أنَّها شدّدت على قضيتي التمثل، والتحويل، اللتين تتعلقان بآلية إنتاج النص، وهذا ما يوحي أنَّ للتناص مهمة أخرى سيضيفها للنص؛ بوصفه نقطة التقاء للعديد من النصوص التي ستوفر فرصة لانفتاح النص وتعدّد قراءاته.

ومن الكتابات العربية الرائدة في مجال التناص دراستان لكل من **محمد بنيس** و**محمد مفتاح**، وأمَّا **محمد بنيس** في كتابه الموسوم: (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب؛ مقاربة بنيوية تكوينية) فإنَّه يأتي بثلاث آليات هي: الاجترار والامتصاص والحوار.[36]

ونلاحظ أنَّ **بنيساً** يسمي التناص بالتداخل النصي حيث يقول: "ولكن اعتماد الشعر المعاصر نصــوصــاً من خارج الذخيرة الشــعرية العربية أو ما هو متداول فيها يدلنا على أنَّ عينة نصوص الشعر المعاصر مكثفة بنصوص غائبة قدمت من أمكنة ثقافية و حضارية متنوعة، يمكن من خلالها رصـد ثقافة موسـوعية أصـبحت تميز الشـعراء المعاصـرين"؛[37] فالكاتب يعتمد على خطى (**جينيت**) في تناول النص الشعري ولاسيما مصطلح (النص الغائب) الذي "يتمّ استحضاره وتحويله في الممارسة النصية، ويتبين أنَّ الشعر العربي الحديث بات متسماً بحضور لافت لثقافة موسوعية هائلة من النصوص الغائبة".[38]

أمَّا **محمد مفتاح** في كتابه تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) يقع في خلط على صــعيد المفهوم والآليات، إذ أنَّه يُعَرِّفُ التناص بأنَّه "تعالق (وجود علاقة) نصــوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة".[39] والأقوم أنَّ النص الحديث هو الذي يدخل في علاقة مع نصوص أخرى ســابقة له في الوجود أو معاصــرة له، ومن ثم فهو ينســب آلية التعلق النصــي إلى التناص، فيعد التمطيط، والإيجاز وأشــكالهما من آلياته وهما في الأصــل -كما وضــعهما **جينيت**- من آليات التعلق النصي. فقد حاول من خلالها التوفيق بين عدة مفاهيم غريبة عن المصــطلح، ويشــير **مفتاح** إلى الآثار الوســيطة بين الثقافة الغربية والثقافة العربية، وهي الدراسات الحديثة التي قامت على دعامتين أساسيتين هما:[40]

1. التوالد والتناســل: ذلك أنَّنا نجد أثراً أدبياً أو غيره يتولد بعضــه من بعض، وتقلب النواة المعنوية الواحدة بطرق متعددة و في صور مختلفة.

2. التواتر: أي إعادة نماذج معينة وتكرارها لارتباطها بماض إيجابي مشتمل على تبجيل ما.

ويعرض **محمد مفتاح** لأقســام التناص؛ وهي: الضــروري والاختياري، الداخلي والخارجي، الاعتباطي والواجب، كما يعرض لوظائف التناص وآلياته، ثم اســتراتيجيته عبر ثلاث بنيات حدّدها في كتابه.[41]

ثم توالت الدراســات العربية المُعرفة بالتناص وأشــكاله وميادينه ومصــادره، حتى بات الأمر في ظن النقاد حتمياً لا بد منه "فكأنَّ النص الإبداعي الجديد هو أبداً قائم على أنقاض نصــوص أخرى انقرضــت في ذاكرة الناص، فهي تضــمين بغير تنصــيص كما يعبر رولان بارت".[42]

لكن **عبد المالك مرتاض** يرى أنَّنا "إذ نتناص نعيد كلام غيرنا بنســج آخر، من غير أنْ نَكُونه في كل أطوارنا، ونســتوحيه، نضــاده ونعارضــه، نســتحضــره على وجه ما، في الذهن أو في المخيلة، فيجري على القريحة، ويغتدي نصاً عائماً في النصوص، شارداً في فضائها، وقد لا يعرف ذلك أحد على الإطلاق".[43]

ويرى **جاسـم عاصـي** أنَّ التناص "تشـظي المعرفة بالموروث في جسـد النص على شـكل علامات وإشارات تشير إلى بنية حدث، وبمجموع الإشارات تكمن صيرورة الحدث الرئيسي وكليته".[44]

ويرى **خليل الموسى** أنَّ التناص تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة تشكيلاً وظيفياً، فيغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي أمحت الحدود بينها.[45]

ونلاحظ من خلال الآراء السـابقة في معرض التعريف بالمصـطلح، أنَّ بعضـاً من النقاد قد فرَّقوا بين التناص وجملة من المفاهيم التي تلتقي معه غير أنَّها لا تعادله، وهكذا فالتناص بالمفهوم الحديث لا يعني مجرد اجترار للنصـوص المقتبسـة أو مجرد امتداد أفقي لها، وإنَّما يقوم أصـلاً على فتح حوار مع النص المقتبس، بهدف توظيفه وإعادة إنتاجه، ويصـح لنا إعطاء مفهوم آخر موازي للمفاهيم السـابقة؛ وهو: أنَّ التناص عبارة عن تجليات ذاكرة الناص.

كما تتجلى مرجعيات معرفية أُخر من خلال إعادة قراءة نصـوص التراث العربي، ليتضـح أنَّ الفكر النقدي والبلاغي العربي القديم قد اسـتوعب -في جانب منه- وجود تلك الظاهرة النقدية، وأدرك خاصـياتها الأسـاسـية، وإنْ تعجل في الحكم على ماهيتها؛ إذ تشـير بعض النصوص الشعرية، إلى وعي شعراء ما قبل الإسلام، لحالات الحضور النصي التفاعلي بين نصوص سابقة، وأخرى لاحقة. **فامرؤ القيس** يقول:[46]

عـوجـا عـلـى الـطـلـل الـمُـحـيـل لأنـنـا * نبكي الـديـار كمـا بكى ابن حِـذامِ

ويقول **عنترة العبسي**:[47]

هَـلْ غَـادَرَ الشُّـعَـرَاءُ مِـنْ مُـتَـــرَدَّمٍ * أم هَـلْ عَرَفْـتَ الـدَّارَ بعـدَ تَوَهُّـــمِ

كما يروى **لكعب بن زهير** قوله:[48]

مـا أرانـا نـقـولُ إلّـا رَجـيـعـاً * وَمُـعـاداً مِـن قَـولِـنـا مَـكـروراً

وشـخص الإمام أمير المؤمنين **علي بن أبي طالب** -كرّم اللّه وجهه- أبعاد هذا التداخل النّصـي؛ بحيث جعله مادة الكلام، التي بدونها ينفد، ويتلاشـى، فقد روي عنه قوله عليه السلام: "لولا أن الكلام يُعاد لنفد".[49]

وواضح ما تعنيه كلمة الإعادة، التـي توحي بتواشج العلائق بين الكلام المُقال، وما قد قيل سابقاً، وتُشكل هذه الإعادة، عنصر الوجود لكلامنا اليوم والتي لولاها لانعدم الكلام.

وعليه؛ فإنَّ أقوال الشعراء السابقين، وإنْ هي شخصت أزمة نقدية مبكرة، إلا أنَّها كشفت فـي الوقت نفسه عن حالات من التواجد النصي، لنصوص متقدمة في نصوص لاحقة، وأنَّ هذا التواجد حتمي، وضروري، ولا يندرج ضمن فعل السرقة.

ويعالج **الفرزدق** القضية نفسها مع أنَّه وظّفها بطريقة أخرى خدمة لموقفه الشعري، ومكانته في إشارةٍ نقديةٍ تنم عن خبرة ودرايةٍ في فنه، حين قال:[50]

وَهَبَ القَصَائدَ لي النّوابغُ، إذْ مَضَوا * وَأبُو يَزِيدَ وَذو القُرُوحِ وَجَرْوَلُ
وَالفَحْلُ عَلقَمَةُ الذي كانَتْ لَهُ * حُلَلُ المُلُوكِ كَلامُهُ لا يُنحَلُ
وَأخو بَني قَيْسٍ، وَهُنّ قَتَلْنَهُ، * وَمُهَلْهِلُ الشّعَرَاءِ ذاكَ الأوّلُ
وَالأعْشَيَانِ، كِلاهُمَا، وَمُرَقِّشٌ، * وَأخُو قُضَاعَةَ قَوْلُهُ يُتَمَثّلُ
وَأخُو بَني أسَدٍ عَبِيدٌ، إذْ مَضَى، * وَأبُو دُؤادٍ قَوْلُهُ يُتَنَحّلُ
وَابْنَا أبي سُلْمَى زُهَيْرٌ وَابْنُهُ، * وَابنُ الفُرَيعَةِ حِينَ جَدّ المِقْوَلُ
وَالجَعْفَرِيُّ، وَكَانَ بِشْرٌ قَبْلَهُ، * لي من قَصائِدِهِ الكِتابُ المُجمَلُ

فالفرزدق يريد أنْ يقول إنَّه امتداد لأولئك الفحول من الشعراء، وإنَّه يقف في مصافهم، وأنَّ أرواح أولئك النوابغ، تلهمه صوره، وأخيلته، وتسكن في خبايا قصائده، واختياراته لأسماء الشعراء كانت مقصودة، ومدروسة، فقد استشهد في شعره **بامرئ القيس**، و**الحطيئة**، و**الأعشى**، و**مهلهل**، وغيرهم من الشعراء الأفذاذ.

ويؤيد **الفرزدق** في نظرته ما ذكره **أبو هلال العسكري** في قوله: إنَّه "ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم".[51]

ويرى **ابن رشيق القيرواني** أنَّ تداخل البنية الشعرية "لا يقدر أحد من الشعراء أنْ يدعي السلامة منه"،[52] كما ذكر **الآمدي** "ما تعرى منه متقدم ولا متأخر".[53] وهو ما عبر عنه **الحريري** بلغته الأدبية "واستراق الشعراء عند الشعراء أفضع من سرقة البيضاء والصفراء، وغيرتهم على بنات الأفكار على البنات الأبكار".[54] ولهذا تسنى **للقاضي الجرجاني** أنْ يحكم على هذا النوع من الأخذ زمانياً وخلقياً بقوله: "السرقة داء قديم وعيب عتيق".[55]

كما نلمح عند **أبي عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ)** تحرراً نسبياً في الاقتراب من فهم الظاهرة في إطارها الإبداعي؛ يقول: "لا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام، وفي معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه إنْ هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنَّه لا يدع أن يستعين بالمعنى ويجعل نفسه شريكاً فيه، كالمعنى الذي تنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحد أحق بذلك المعنى من صاحبه، أو لعلَّه أنْ يجحد أنْ سمع بذلك المعنى قط، وقال: إنَّه خطر على بالي من غير سماع كما خطر على بال الأول".[56]

وربَّما نال مصطلح السرقة ومترادفاتها، الوجاهة الشائعة لدى النقاد و البلاغيين العرب القدامى، وعليه نرى أنَّ التناص في مفهومه لا في مصطلحه، وكذلك ما سمي بتداخل

النصـــوص، أو تداول المعاني، وقد عرف عند العرب بطابعه الإيجابي، قبل أن يُعرف بطابعه السلبي، أي السرقات الشعرية.

رابعاً: جمالية التناص الداخلي في روايات أحلام مستغانمي

يُعَرَّفُ التناص الداخلي بأنَّه تفاعل نص الكاتب، مع نصوصه الأخرى السابقة، على اختلاف أجناســها ومصــادرها، ويعدُّ هذا المســتوى من التناص نوعاً من توســيع دائرة البحث عن العلاقات النصية مع النصوص الأخرى، في محاولة للكشف عنها وعن طريقة توظيفها.

ويرى –**باختين**- أنَّ العلاقة بين النص الجديد (موضوع القراءة) والنص الآخر، يمكن أنْ تتخذ لها اتجاهين في النص الجديد.[57] الأول؛ هو الميل للتفاعل مع النص الآخر، مع المحافظة على أصالته الخاصة، حيث تنزع اللغة إلى تطويق النص الآخر ضمن حدود واضحة و ثابتة - أي من خلال اســتدعاء جســد الملفوظ- وهو ما يُعرف بالتناص الحاضــر. والثاني؛ يكمن في محاولة الكاتب تبديد كثافة نص الآخر، وانغلاقه على ذاته، لكي يمتصــه ويمحو حدوده، بحيث ينزع إلى محو الشخصية المحددة واضحة المعالم لمحيط خطاب الآخر، وإضفاء سمات فردية واضحة على هذا الخطاب، وهو ما يُعرف بالتناص الغائب.[58]

أ. تناص الموضوعات

نجد أنَّ الموضوعات التي عالجها السارد/**أحلام مستغانمي**–والسارد لا يؤنث- في نصوصه الســابقة (ذاكرة الجســد، فوضــى الحواس، عابر ســرير)، قد هاجرت بمحمولاتها الســردية والثقافية إلى رواية (الأســود يليق بك)، لتصــبح هذه الأخيرة لعبة لتذكر المحكي والمعيش، من خلال تنشــيط لاوعي النص، وتداعياته التخييلية، إذ نتلمس هذا التناص الذاتي بين الروايات في موضوعتين أساسيتين هما: موضوعة الموت، وموضوعة الحب، اللتان تحركهما الموضوعة السردية الكبرى، وهي موضوعة الذاكرة كونها السارد والمسرود في الآن نفسه.

فالسارد -**أحلام مستغانمي**- لم يتنكر لسردياته السابقة، بل أراد أنْ يحييها في كل مرة في ســردياته الجديدة، و في عوالم أكبر، فمثلاً موضــوعة الموت -المشــهد الجنائزي في رواية فوضى الحواس- يعيد السارد بعث المشهد نفسه في رواية (الأسود يليق بك)؛ إذ عبر السارد عن وصــف المشــهد الجنائزي الأول في رواية (فوضــى الحواس) كالتالي: "أي زمن هذا الذي أصبح فيه الإخوة، يلتقون مصادفة في المقابر صباح العيد. فيتشاجرون ويتصالحون على مسمع من الموتى. دون أنْ يدروا متى سيكون لقاؤهم القادم". (ص:209)[59]

"ولذا وصلت تلك المقبرة، بتوقيت يكون معه الآخرون قد انتهوا من مراسيم الدفن، دون أنْ يكونوا قد غادروا المقبرة تماماً[...] جنازته لم تكن سبب حضوري. فأنا سأشاهدها على نشرة الأخبار المسائية، مفصلة، مطولة و مؤثرة دائماً.. كما جرت العادة". (ص:356)

وإذا ما عدنا إلى محكي (الأســود يليق بك) من خلال المشــهد الجنائزي، نجد التناص واضــحا جليا، وإنْ كان بلغة مختلفة، وفي ســياق مغاير، وهو كالتالي: "جعل ســجين يحفر قبره

بنفســه، وإجباره على التمدد فيه، ثم تغطيته بالتراب و مشــاهدته وهو يعطس ويبصــق. وخلال لحظة يسود الصمت، فيطئون التراب فوقه بأقدامهم ثم يرحلون". (ص:89)

"كان عليها أنْ تعيش فجائعها وهي في كل وعيها، أنْ يشــرعوا الباب كل مرة، ليدخلوا عليها تارة بجثة زوجها، وأخرى بجثة ابنها، وأنْ تواصـــل الحياة بعد ذلك مع قتلتهم. ليس الألم الأعظم أنْ تدفن أباك بل أنْ تدفن ابنك". (ص:195)

"الأكثر ألماً، أنَّ رجلا في مقامه دفن ســراً، كما يدفن قطاع الطرق على عجل، رقم بين الأرقام. لا أحد مشـــى في جنازته، ولا أحد عزى فيه. كانت حماه الورعة التقية، تدفن ثلاثين ألف قتيل في بضــعة أيام، بعضــهم دفن الوديعة في جنح الظلام، كان ثمة زحمة موت، لذا لم يحظ الراحلون بدمع كثير. وحدهم الموتى كانوا يمشون في جنازات بعضهم". (ص:194)

نلاحظ أنَّ الذاكرة الســردية قد نشــطت بعض المشــاهد الحكائية لتتناص معاً في ســياقات مختلفة، وهذا ما يجعل من الرواية رحماً ســردياً لما بعدها، وإلى جانب هذا التقاطع النصــي نجد الموضــوعة الثانية (الحب) فنحاول أنْ نلخصــها في زاوية واحدة؛ هي متاهة البحث عن الطرف الآخر وانتظاره، وهي الزاوية التي ارتبطت وتكررت في ثلاثية –**أحلام مســتغانمي**- الواحدة بعد الأخرى، فنجدها مثلاً في رواية (ذاكرة الجسد) تقول: "ماذا لو لم أرك مرة أخرى.. لو انتهى ذلك المعرض ولم تعودي؟. ماذا لو كان حديثك عن زيارتك المحتملة مجرد مجاملة، أخذتها أنا مأخذ الجد؟ كيف يمكن لي وقتها أنْ أطارد نجمك المذنب الهارب؟" (ص:84)

وفي رواية (فوضــى الحواس) تقول: "وقلما يجيء، أولئك الذين يضــربون لنا موعداً، فيتأخر بنا أو بهم القدر[...] مذ قررت أنَّه ليس هناك من حبيب يستحق الانتظار، أصبح الحب مرابطاً عند بابي، بل أصبح باباً ينفتح تلقائياً حال اقترابي منه". (ص:139)

وفي رواية (عابر سرير) تقول: "برغم درايتي بعدم حضوره، ذهبت لحضور افتتاح معرضه الفردي، فقد كان في الأمر ما يغريني باستهلاك احتياطي الحزن الذي أحتفظ به لحدث كهذا. لا أظن مرضه هو الذي أفسد علي لقاءنا الأول". (ص:81)

وما فتئ الســارد –**أحلام مســتغانمي**- أنْ يعيد هذه المشــاهد الثلاثة في رواية (الأســود يليق بك) على سبيل التناص الداخلي كما هو موضح تمثيلاً في العيِّنات التالية:

"وقفت مدهوشة وهي تراه يتجه صوب الباب. مشت خلفه بتأن كما لتستبقيه وقتاً أطول غير مصدقة أنَّ أجل فرحتها انتهى. فقدت صوتها. لا تدري أيهما كان أكثر زلزلة لقلبها: مجيئه أم مغادرته". (ص:141)

"رجل لا تعرفه إلا قليلاً.. و يعرفها كثيراً. أدخلها في حالة دوار عشــقي يصــعب الخروج منها. أسكنها في مساحة وسطية بين باقتين وهاتفين، على حافة حرائق الانتظار". (ص:53)

إذن؛ ما يمكن استنتاجه ممَّا سبق وفي ظل التناص الداخلي، أنَّ السارد –**أحلام مستغانمي**- يعيد حكاية موضــوعات رواياته في قوالب جديدة، ولكن بروح موحدة، ونظرة متفقة، كما

نتوقع أن يعيد السـارد هذه الموضـوعات بعينها في روايته القادمة –أيضـاً- الموسـومة: (لا ترتدي حداد الحب).[60] وهذا ما يجعلنا نميل إلى الإقرار بالاسـتقلالية التي يخفيها التخييل على المادة الخام المستمدة من السيرة الذاتية، أو ما نسميه الواقع.[61]

ب. تناص الأشكال

يمكن أنْ نلمس هذا النوع من التناص في روايات **أحلام مستغانمي**، من خلال تناص (صورة الأب) بين رواية ذاكرة الجسد، ورواية الأسود يليق بك، ومن خلال تناص (صورة البطل خالد بن طوبال/الثلاثية)، و(صـورة البطل طلال هاشـم/الأسـود يليق بك) خاصـة من حيث اتفاق عمريهما في كل رواية من الروايات. وأمَّا عن الشـكل الأول (صـورة الأب)؛ نجد السـارد في رواية ذاكرة الجسـد يصـور(الأب) على النحو التالي: "أنْ يكون أبي أورثني اسـماً كبيراً، هذا لا يعني شـيئاً. لقد أورثني مأسـاة في ثقل اسـمه، وأورث أخي الخوف الدائم من السـقوط[...] وهو الابن الوحيد للطاهر عبد المولى الذي ليس من حقه أنْ يفشـل لا في الدراسـة ولا في الحياة، لأنَّه ليس من حق الرموز أنْ تتحطم". (ص:104)

وهو الشكل نفسه تقريباً الذي صوَّر به السارد (صورة الأب) في رواية الأسود يليق بك بحيث نجده يقول في الفقرة التالية: "في الثمانينيات قصـد والدها حلب لدراسـة الموسـيقى، فعاد منها بعد سنتين وكأنَّه تخرج من مدرسة الحياة". (ص:60)

نلاحظ من خلال النموذجين؛ أنَّ البطلـة ترث الوطنيـة عن أبيهـا في النموذج الأول، وترث الموسـيقى عن أبيها في النموذج الثاني، وكأنَّ السـارد هنا يتجاوز التناص بين الروايتين فحسب، بل يتعداه ليتناص مع شخصية الأب الحقيقية؛ فتبدو -**أحلام مستغانمي**- متأثرة إلى حد كبير بشخصية (الأب) وتزعم أنَّ كل ما تقوم به الفتاة إنَّما هو متوارث عن الأب.

وأمَّا عن الشكل الثاني (صورة أبطال الروايات)؛ نجد السارد يجعل (خمسين سنة) مضت من عمر كل بطل من أبطال رواياتها (خالد بن طوبال في رواية ذاكرة الجسـد، زيان في روايتي فوضى الحواس وعابر سرير، وأخيراً طلال هاشم في رواية الأسود يليق بك)، ولنستدل على ذلك أوردنا العيِّنات التالية:

* في رواية ذاكرة الجسـد: "لا أصـعب من أنْ تبدأ الكتابة، في العمر الذي يكون فيه الآخرون قد انتهوا من قول كل شيئ. الكتابة ما بعد الخمسين لأول مرة". (ص:23)

* وكذلك حين اسـتفهام البطل (**خالد بن طوبال**/ذاكرة الجسـد) في قوله: "أيمكن أنْ تلغي خمس دقائق، خمسين سنة من عمري؟" (ص:176)

إذن؛ البطل **خالد بن طوبال** مضى من عمره خمسين سنة، وإذا عدنا إلى رواية الأسود يليق بك نجد العمر نفسـه عند البطل طلال هاشـم؛ "رجل خمسـيني بابتسـامة على مشـارف الصيف، وبكآبة راقية لم تر لها سبباً". (ص:119)

ولا يظن القارئ أنَّ هذين النموذجين خلاصة كل الأشكال المتناصة بين روايات -**أحلام مستغانمي**- وإنَّما انتقينا النموذجين لما وجدنا فيهما كفاية لخدمة الموضوع.

والحديث في باب تناص الشخصيات واسع؛ إذ أنَّ تناص الشخصيات يتضح من خلال شخصية البطل في رواية الأسود يليق بك/**طلال هاشم**، الذي يتطابق سردياً مع بطل رواية ذاكرة الجسد/**خالد بن طوبال**، وكأنَّ السارد/**أحلام مستغانمي** أيقظه من مرقده وبعثه في هذه الرواية من جديد، وبث فيه من روحه، كما فعل السارد ذلك بالضبط مع -**هالة الوافي**- بطلة رواية الأسود يليق بك؛ بحيث يتجلى التناص عند الشخصية -**هالة**- والشخصية -**حياة**- بطلة رواية ذاكرة الجسد، وذلك من خلال حيِّز الفضاءات نفسها التي تدور في فلكها هذه الشخصيات، والتي تحمل في الوقت نفسه الإيديولوجيات نفسها، منطلقة من تصورات موحدة؛ فمنذ ذاكرة الجسد وشخصيتي (خالد وحياة) تعاد وتتكرر بواجهة متحدة، وآفاق متفقة، ونظرة إلى الحياة بأسلوب نهج غير مختلف، ولكن بأسماء مختلفة؛ فنجد مثلاً عند دراسة سيمياء الشخصية أنَّ: (خالد، زيان، ثم طلال) هي شخصيات ذات علامة واحدة.

ج. تناص الأمكنة

تتزاحم الفضاءات والأمكنة في ذاكرة السارد، فما أكثر ما تُكثف به الرؤية عندما يتعلق الأمر بفضاءات المدن، التي نعيش في خباياها ردحاً من الزمن، فهي ليست مجرد أمكنة ذات حيِّز، وأسماء معروفة، بل هي فضاءات آهلة بالشخوص، والكلام، والمشاهد، ولحظات الألم، والسعادة، فتتسرب إلى أعماقنا وتستوطن ثنايا الذاكرة؛[62] إذ نجد أنَّ هذه: (المرافئ/الأمكنة) تتناص فيما بينها في روايات -**أحلام مستغانمي**- فهي ثلاث مدن: (الجزائر، فرنسا و لبنان) وغالباً ما كانت كل واحدة من هذه المدن عتبة تنقل السارد إلى تجربة جديدة، ومرفأ تفيء إلى شواطئه بانتظار إقلاع جديد.

1. الجزائر

إنَّ أول بلد تخزنه رواية ذاكرة السارد، هو الجزائر مدينة الطفولة والصبا، والجزائر هي الذاكرة بكل محمولاتها الخارجة من السجل التاريخي والاجتماعي؛ فهي الجزائر تسكن السارد ويسكنها، لأنها معين لا ينضب من اللحظات المشرقات، فتراه –السارد/**أحلام مستغانمي**- لا يتوانى في ذكر الجزائر بين رواية وأخرى.

وبداية من رواية ذاكرة الجسد، نحاول مضياً لكشف معالم التناص: "أنا في قسنطينة. جئت هنا منذ أسبوع لأحضر زواج إحدى القريبات". (ص:188)

ومن ثمة إلى رواية فوضى الحواس: "الجزائر بلد يمكن أن يحدث لك فيه أي شيئ مع نادل". (ص:69)

فرواية عابر سرير: "الجزائر لها تقاليد في قتل مثقفيها". (ص:166)

وصــولاً إلى رواية الأســود يليق بك: "كان عذره أنَّها الجامعة الأكبر في الشــرق الجزائري". (ص:68)

2. فرنسا

وبعد تشبعه –السارد/**أحلام مستغانمي**- بالروح الوطنية، وما تربى عليه من مبادئ وأخلاق محلية في الجزائر، امتدت به المسيرة نحو الخارج، إلى فرنسا بالذات، أين استكمل دراساته العليا منطلقاً من هذا المرفأ المفتوح، والذي نلمسه من خلال سردياته، وهذا المرفـــأ أكثر المرافئ انفتاحاً لما تُعرف به مدينة باريس، من أنَّها مدينة الأنوار، مدينة الجن والملائكة، فهي لم تكن فضــاء تتناص فيه الذاكرة مع المتعة والتحرّر من القيود والمكبوتات فقط؛ بل كانت مرفئاً أساسياً قد أغنى ذاكرة السارد بما شاهده واستمع إليه وعايشه، سواء خلال الزيارات العابرة، أو خلال الإقامة الدراســية، والتي تجلت جميعها في رواياته بدءا بذاكرة الجســد: "عدنا تلقائياً إلى عاداتنا القديمة التي تعود إلى خمس ســنوات، عندما زارني لأول مرة في باريس". (ص:196)

وقد كانت فرنسا حاضرة بقوة في رواية ذاكرة الجسد، وكذلك في روايتي: (فوضى الحواس وعابر سرير)، ليستكمل السارد في توشيح رواية الأسود يليق بك بمشاهد كثيرة مستوحاة من عاصمة الجن والملائكة، كما هو مبين في العينات التالية:

* "هذه أول مرة تغني في باريس". (ص:73)

* "لم ألتق به في باريس سوى ثلاث مرات". (ص:184)

3. لبنان

ولعلَّ القدر والمكتوب المسطر، هو الذي قاد السارد/**أحلام مستغانمي** إلى هذا المرفأ، خاصة إذا علمنا أنَّ **أحلام مستغانمي** كانت في أحد الأيام متزوجة من رجل لبناني، وقد تجلت صورة لبنان منذ أول رواية لها؛ ذاكرة الجسد، وإليك مثلاً لذلك: "يشبه المدن التي مرَّ بها. فيه شيء من غزة، ومن بيروت وموسكو.. ومن الجزائر وأثينا". (ص:195)

كما تتجلى صورة بيروت في رواية الأسود يليق بك بصورة أعم وأوضح: "ارتأت أن تتواجد أكثر في بيروت لتكون أقرب إليه". (ص:227)

* وكذلك في مشــهد آخر: "حتما هو يعرف أنَّها ســتأخذ هذه الرحلة الوحيدة إلى بيروت". (ص:296)

وبناء على تلكم الأسباب السالفة الذكر؛ نجد أنَّ تناص الأمكنة بين نصوص السارد لم يكن ثابتا مستقرا، بل متحركاً ممتداً من خلال مسالك الذاكرة إلى مسارب السرد، فهو في حراك مستمر داخل الفضاء الروائي عند **أحلام مستغانمي**، ينتقل ويتنقل بين الخفاء والتجلي، بين الحضــور والغياب؛ لأنَّ الذاكرة دائماً هي ما لم يقل بعد، ولأنَّ الذاكرة التناصــية –كذلك- تسكن البين؛ الإضاءة و التعتيم، النسيان والتذكر.

د. تناص الأزمنة

إذا أتينا إلى تناص الأزمنة في روايات **أحلام مســتغانمي**؛ نجده يمتد في داخلها، ويســتمر خارجها، أي في كامل الكون الروائي، لأنَّه كون واحد يســتلهم من ذاكرة ســردية مشــتركة، لهذا ســيتحقق هذا التناص في مرفأين زمنيين مهمين بالنســبة للســارد اختزنتهما الذاكرة لتقولهما واقعاً ومتخيلاً؛ وهما: مرفأ التغيير، ومرفأ زئبقية التاريخ.

أ. مرفأ التغيير

هو؛ مرفأ التقاطعات والتفاعلات المجتمعية والنصية، وهو على رأس قائمة الموضوعات التي شغلت السارد إلى حد الهوس سياسياً، وثقافياً، وحياتياً، لأنَّه مرتبط بزمن الطفولة والشباب وما احتفظت به الذاكرة عن أوضــاع الجزائر الاجتماعية والســياســية على مدار كذا ســنوات، ليتسرب هذا الواقعي إلى مسالك التخييل السردي، إذ نجد أثاره بادية على مر فصول رواية الأسود يليق بك؛ ومنها انتقينا العيِّنات التالية:

* "يوم كان العشاق يموتون عشقاً". (ص:37)
* "حدث أكثر من مرة بعد ذلك". (ص:43)
* "انقضت ثلاثة أسابيع قبل أن تأتي أول مناسبة". (ص:46)
* "ثلاث ساعات وتصلها البطاقة[...] ابتداء من الساعة العاشرة". (ص:47)
* "في ذلك الزمن الجميل". (ص:65)
* "بعد ثمانية أيام. على الأصح بعد سبعة أيام و نصف. بالتحديد بعد 192ساعة، من تلك الساعة التاسعة مساء". (ص:150)

إنَّ هذه المقتطفات (القليلة/الكثيرة)؛ تختصر هذه الأزمنة المتناصة فيما بينها داخل الرواية. وفعلاً قد اســترجع الســارد/**أحلام مســتغانمي** ما كانت قد أملته عليه الذاكرة الســردية (البعيدة/القريبة) فيما أســميناه بالتناص، فكان هذا المرفأ مرفئاً تناصــياً منفتحاً على رياح التغيير، والخروج من فورة الشــباب إلى الاتزان، وإلى تدبيرات الفعل الســياســي مع تأملات الفعل الثقافي، اللذين يعدان من أهم الموضوعات التي شغلت السارد مناضلاً ومثقفاً.

ب. مرفأ زئبقية التاريخ

هو؛ مرفأ آخر يُظهر تلك التقاطعات والتفاعلات، في أزمنة عايشــها الســارد واقعاً، لتعيدها (الذاكرة/التناص) سرداً تخييلياً غضاً كأنَّه حدث الآن؛ ولإيضاح ذلك يتوجب علينا إيراد تجلي التناص بين روايتي ذاكرة الجسد والأسود يليق بك، وبداية بذاكرة الجسد من خلال المشهد التالي: "لم يكونوا شهداء.. كان كل واحد منهم شهيداً على حدى. كان هناك من استشهد في أول معركة، وكأنَّه جاء خصيصاً للشهادة. وهناك من سقط قبل زيارته المسروقة إلى أهله بيوم واحد، بعدما قضــى عدة أســابيع في دراســة تفاصــيلها، والإعداد لها. وهناك من تزوج وعاد.. ليموت متزوجا. وهناك من كان يحلم أنْ يعود يوماً لكي يتزوج.. ولم يعد". (ص:26)

ومن ثمة نعرج على رواية الأســود يليق بك لإيراد المشــهد التالي: "أثناء حرب التحرير، كان يصعد إلى أبعد مرتفع في الجبل، للقيام بنوبة حراسة للقرية، وعندما يرى من بعيد قوافل (البلاندي) والمدرعات الفرنســية مقبلة، ينادي منبها أبناء الدشــرة لقدوم الفرنســيين". (ص:64)

واســتناداً إلى ما ســبق نرى أنَّ الذاكرة التاريخية جعلت الســارد/**أحلام مســتغانمي** من ذلك الجيل المخضرم، الذي عاش وعايش فترات احتلال الجزائر، ومن ثمة استقلالها وما حدث في محنة العشرية السوداء، فكانت له تلك النكسات بمثابة المنبع السردي الذي يمده بالنصوص، والتي يمكن القول عنها في ظلال (مصــطلح التناص) أنَّها نص واحد أعاد الســارد/**أحلام مستغانمي** كتابته مرات عديدة، وسيكتبه مرات عديدة أخرى.

وعليه؛ فإنَّ مرفأ التغيير، ومرفأ زئبقية التاريخ، يشــتغلان كمحركين (للذاكرة/التناص)، بحملهما لأســئلة تبقى دائما معلقة عند الســارد، تحتاج هذه الأســئلة إلى تفكير، وذلك يتم بالحفر في طبقات التذكر، والنبش في تضــاريس الذكريات عن محكيات الذاكرة، وجماليتها السردية الموشومة على جدار الزمكان.

خاتمة

في الأخير؛ يقف الباحث ليلتقط أنفاســه ويعيد قراءة ما قدمه من جهد وما توصــل إليه من نتائج على صــفحات الدراســة، والتي يمكن أنْ نجملها –باختصــار- في أنَّ التناص يعمل كمرشد نفسي؛ فهو دليل يحمل في ثناياه رغبة المبدع وميولاته، إذ يرشدنا إلى المرجعيات التي تأثر بها، فعلقت في ذهنه فأحالها نصــاً جميلاً. وقد حوت روايات **أحلام مســتغانمي** (ذاكرة الجســد، فوضــى الحواس، عابر ســرير، والأســود يليق بك) جانباً كبيراً من التداخلات النصية، كشفت عنها الآليات الفرنسية التي صنعتها **جوليا كرستيفا**، والتي ربَّما استخدمت فيها مثبتات عربية الأصــل تمثلت في: الســرقات، والمعارضــات، والاقتباس، والتضــمين، وغيرها.

هوامش البحث:

[1]. ينظر: نورة محمد ناصر المري، **البنية السردية في الرواية السعودية**، دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية، (رسالة جامعية)، 2008، ص:2.

[2]. ينظر: عائشة يحي حكمي، **تعالق الرواية مع السيرة الذاتية الإبداع السردي السعودي أنموذجا**، الدار الثقافية للنشر، ط1، القاهرة، ص:49/51.

[3]. أحمد السيد، **الرواية الانسيابية**، ص:32/31، نقلا عن: نورة محمد ناصر المري، **البنية السردية في الرواية السعودية**، ص:2.

[4]. روجر آلن، **الرواية العربية**، تر: حصة المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، 1997م، ص:17/7.

[5]. ينظر: مجدي وهبة، كامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية**، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص:183.

[6]. برنار فاليط، **النص الروائي**، تقنيات ومناهج، تر: رشيد بن حدو، منشورات ناطان، باريس، 1992م، ص:6.

[7]. ينظر: نبيل راغب، **دليل الناقد الأدبي**، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 1998م، ص:102.

[8]. ينظر: أحمد السيد، **الرواية الانسيابية**، ص:25.

[9]. حفناوي بعلي، **أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية**، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2004م، ص:155.

[10]. نفسه: ص:156.

[11]. محمد مصايف، **النثر الجزائري الحديث**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1983م، ص،114.

[12]. ينظر: حامدي سامية، **شعرية النص الروائي في رواية (ذاكرة الجسد)**، (رسالة جامعية)، 2008م، ص:13.

[13]. ينظر: واسيني الأعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د.ط)، 1986م، ص:65.

[14]. ينظر: نفسه، ص:65.

[15]. محمد مصايف، **النثر الجزائري الحديث**، ص:117.

[16]. واسيني الأعرج، **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، ص:46.

[17]. ينظر: حامدي سامية، **شعرية النص الروائي في رواية (ذاكرة الجسد)**، ص:18.

[18]. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة: (ن. ص. ص)، دار صيدا للطباعة والنشر، بيروت، ط:1، (د.ت)، ص:215.

[19]. ينظر: الأزهر الزناد، **نسيج النص، بحث في ما يكون به الملفوظ نصا**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993، ص:11.

[20]. الزبيدي، **تاج العروس**، تح: عبد الكريم الغرباوي، مطبعة حكومة الكويت، 1979، مادة نصص: ص:81-82.

[21]. **ديوان امرئ القيس**، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط3، 1969، ص:16.

[22]. **شعر الأخطل**، تح: فخر الدين قباوه، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط4، 1996، ص:406.

[23]. ينظر: نورة محمد ناصر المري، **البنية السردية في الرواية السعودية**، ص:2.

[24]. ينظر: مارك أنجينو، **مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد**، ص:102، وقد كان عبد القاهر الجرجاني من البلاغيين الأوائل الذين أكدوا على هذه الفكرة في حديثه عن النظم والتعليق، إذ أن الكلمة في تصوره لا معنى لها خارج التركيب أو السياق الذي ترد فيه. ينظر: **دلائل الإعجاز**، ص:45/44، نقلا عن: عبد القادر بقشي، **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي**، دراسة نظرية وتطبيقية، تقديم: محمد العمري، دار إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2007م، ص:18.

[25]. ينظر في هذا الإطار تزيفطان تودوروف، في كتابه: **ميخائيل باختين والمبدأ الحواري**، ص:18، نقلا عن: عبد القادر بقشي، **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي**، ص:18.

[26]. **مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد**، ص:102. نقلا عن: عبد القادر بقشي، **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي**، ص:18.

[27]. عصام حفظ اللّه واصل، **التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، أحمد العواضي أنموذجا**، دار غيداء للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2011، ص:15.

[28]. **نفسه**، ص:15.

[29]. ينظر: نتالي غروس، **مدخل إلى التناص**، تر: عبد الحميد بورايو، جامعة الجزائر، ترجمة غير منشورة، ص:13، نقلا عن: عصام حفظ اللّه واصل، **التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر**، ص:16.

[30]. ينظر: عصام حفظ اللّه واصل، **التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر**، ص:17.

[31]. ينظر: خالد بلقاسم، **أدونيس والخطاب الصوفي**، توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2000م، ص:31، نقلا عن: عصام حفظ اللّه واصل، **التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر**، ص:20.

[32]. ينظر: عبد القادر بقشي، **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي**، ص:18.

[33]. ينظر: نفسه، ص:19.

[34]. ينظر: نفسه، ص:19.

[35]. ينظر: مارك بيير دوبيازي، **النظرية التناصية**، تر: عبد الرحيم الرخوتي، النادي الثقافي جدة، ضمن مجلة علامات، ج.21، المجلد.6، سبتمبر1996م، ص:310.

[36]. ينظر: الحبيب الدائم ربي، **الكتابة والتناص في الرواية العربية، دراسة نصية لآليات الإنتاج و التلقي في خطط الغيطاني**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2004، ص:57.

[37]. محمد بنيس، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية**، دار العودة بيروت، ط1، 1979، ص:253. نقلا عن: عصام حفظ اللّه واصل، **التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر**، ص:22.

[38]. شربل داغر، **التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره**، مجلة فصول، المجلد16، العدد1، صيف1997، ص:130.

[39]. نفسه، ص:130.

[40]. ينظر: محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص:121، نقلا عن: عصام حفظ اللّه واصل، **التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر**، ص:21.

[41]. ينظر: محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، ص:124.

[42]. عبد الملك مرتاض، **فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص**، علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي جدة، ج1، المجلد1، 1991، ص:83.

[43]. عبد الملك مرتاض، **الكتابة أم حوار النصوص**، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، المجلد28، تشرين الأول 1998م، ص:17.

[44]. جاسم عاصي، **قراءة التناص الموروث في النص**، الرافد دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد31، مارس 2000م، ص:29.

[45]. ينظر: خليل الموسى، **التناص والأجناسية في النص الشعري**، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، المجلد26، العدد305، 1996م، ص:81.

[46]. **ديوان امرئ القيس**، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص:114.

[47]. **ديوان عنترة**، تح: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، القاهرة، 1970، ص:182.

[48]. **شرح ديوان كعب بن زهير**، صنعة الإمام أبي سعيد السكري، دار الكتب المصرية، القسم الأدبي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1950، ص:154.

[49]. أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين الكتابة والشعر**، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، القاهرة، ط1، 1952، ص:196.

[50]. إيليا الحاوي، **شرح ديوان الفرزدق**، منشورات دار الكتاب اللبناني، 2009، ج2، ص:323.

[51]. أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، تح: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ص:217.

[52]. ابن رشيق القيرواني، **العمدة**، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، نشر المكتبة التجارية بالقاهرة، ج2، 215.

[53]. **الموازنة**، ج1، ص:273، نقلا عن: مصطفى السعدني، **قراءة أخرى لقضية السرقات**، توزيع دار المعارف، الإسكندرية، د.ط، 1991م، ص:80.

[54]. **السرقات الأدبية**، ص:214، نقلا عن: مصطفى السعدني، **قراءة أخرى لقضية السرقات**، ص:80.

[55]. علي بن عبد العزيز الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تح: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ودار القلم، بيروت، ط3، ص:214.

[56]. الجاحظ، **الحيوان**، تح: عبد السلام هارون، القاهرة، ج2، ص:311.

[57]. ينظر: ميخائيل باختين، **المبدأ الحواري**، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:2، 1996م، ص:136.

[58]. ينظر: أحمد الزعبي، **النص الغائب** (**دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب**)، مجلة أبحاث اليرموك، ع1، مج12، 1994م، ص:95.

[59]. إن النصوص التي نستشهد بها في هذه المقاربة كثيرة منثورة في ثنايا روايات أحلام مستغانمي: (**ذاكرة الجسد**، دار الآداب، بيروت، ط:19، 2010/ **فوضى الحواس**، دار الآداب، بيروت، ط:23، 2008/ **عابر سرير**، منشورات أحلام مستغانمي، ط:5، 2006/ **الأسود يليق بك**، دار نوفل، بيروت، (د.ط)، 2012م) لذلك ارتأينا أن نورد أرقام صفحاتها متبوعة بموضوعاتها في المتن مباشرة.

[60]. إن رواية (**الأسود يليق بك**) هي عبارة عن جزء أول من ثلاثية قيد الكتابة، والتي سيحمل جزءها الثاني عنوان (**لا ترتدي حداد الحب**) كما صرحت بذلك الروائية أحلام مستغانمي على هامش حفل إصدار رواية (**الأسود يليق بك**) بإمارة الشارقة.

[61]. ينظر: محمد برادة، **حياة النص بين الخاص و العام**، منشورات وزارة الثقافة، المغرب، ط1، 2003، ص:325.

[62]. ينظر: محمد برادة، **مرافئ الذاكرة**، ضمن سياقات ثقافية، منشورات وزارة الثقافة، المغرب، ط1، 2003، ص:294.