

لعبة التناص في روايات أحلام مستغانمي

الدكتور: العماري أمحمد

جامعة سعد دحلب بالبليدة، الجزائر

يعد التناص من المصطلحات النقدية البارزة في حقل دراسة النصوص الأدبية، إذ يعد آلية جديدة لفهم النصوص عن طريق فحص مكوناتها الدلالية والشكلية، وبهذا المفهوم فإنّ التناص يتداخل مع تخصّصات أخرى كالأدب المقارن والشعرية، فالتناص وسيلة للكشف عن مدى تداخل النصوص مع بعضها البعض التي تكون نتاج تأثر الأدباء ببعضهم البعض اتفاقاً؛ أو مناقضة، وهو بالضبط ما يحيلها إلى قضية هامة تدرس في الأدب المقارن ألا وهي خاصية التأثير والتأثر، وبذلك تتداخل دراسة النصوص مع الأدب المقارن في فحص النص الأدبي .

أمّا التداخل الموجود بين التناص والشعرية فيعود إلى أن كلاّ منهما يحاول الكشف عن الجمالية الموجودة في النص الأدبي، والتي تقاطع عند حدود براعة المبدع في توظيف ما ترسب في ذاكرته من نصوص أثناء إنتاجه النص الجديد سواء كان ذلك بوعي أو بغير وعي، كما يعد التناص من المفاهيم النقدية التي حاولت الشعرية الغربية الحديثة توضيح معالمها، إذ يجمع أغلب النقاد المحدثين على أنّ الفضل الأوّل في الإشارة إلى مفهوم التناص يعود إلى الناقد ميخائيل باختين غير أنّ هذا الأخير لم يستعمل هذا المصطلح بالذات بل عبّر عنه بمصطلح الحوارية و المتعدّد الأصوات، وخاصّة في مؤلّفة الموسوم بإسم شعرية ديستوفسكي الذي حاول من خلاله أن يوضح أنّ روايات ديستوفسكي لا تحمل بداخلها نوعاً واحداً من النصوص؛ بل هي مزيج من النصوص المختلفة، وأنّ فعل القول مختلف داخل تلك الروايات و متعدّد بتعدّد شخوص كل رواية من رواياته و مختلف السياقات التي تجيء فيها الأحداث، ومع

ذلك فإنّ باختين لم يستخدم مصطلح التّناس، بل إنّ أول من استخدم هذا المصطلح بهذا المفهوم هي تلميذته جوليا كريستيفا ويعود ذلك إلى سنة 1966م. "لقد اتّفق غالبية النقاد على أن مصطلح "التّناس" قد ظهر بداية للمرة الأولى عند الباحثة جوليا كريستيفا في عدّة أبحاث لها و خاصة في كتابها السيميوطيقيا « Semiotique » و النّص الروائي « Le texte roman »¹

وقد ساهم بعد ذلك عدد كبير من النّقاد في توضيح مفهوم التّناس خاصة وأنّ التّناس سمة متعالية عن الزّمان و المكان، و بغير التّناس يقصر فهمنا للنّص الأدبي، لأنّه لا يوجد في العالم أي نص يستقل بذاته عن بقية النصوص ففي كل واحد منها حضورا بالقوّة لعدد من النّصوص الأخرى، لأنّ المبدع لا يعيش مستقلاً عن المجتمع بل إنّّه لا يكاد يتخلّص من ذاكرته الّتي تضم ما عايشه من عوالم، و هي أشياء تفرض نفسها حضوريا في الإبداع الأدبي فالنّص الأدبي يضمّ شبكة من العلائق مع النّصوص الأخرى باختلاف أنواعها و أجناسها، فيتحدد فهم النّص بناءً على رصد تلك العلائق لتتوضّع المناطق المسكوت عنها و تبرز كفاءة المبدع في سعة اطلاعه و براعته في توظيف العوالم المترسّبة في ذهنه داخل نصّه الإبداعي.

و الحقيقة أنّ مفهوم التّناس كمصطلح قائم بذاته لا يبتعد كثيرا عن المدلول اللّغوي باعتباره لفظا، إذ يشير التّناس إلى الإزدحام ففي قول العرب تناس القوم عند اجتماعهم أي ازدحموا، فالنّاس يشير أيضا في معناه الإصطلاحي إلى ازدحام النّصوص مع بعضها البعض داخل النّص الواحد، أي حضورها بقوة و كثافة، و لعلّ هذا المفهوم هو الّذي دفع عددا من النّقاد العرب إلى الإدعاء بأنّ مفهوم التّناس الّذي يشير إلى التّفاعل النّصي في نص ما موجود في حقل الدّراسات العربية القديمة، ويتضح عندهم بصفة أدق فيما سمّاه القدامى بالسّرقات الأدبية و الإقتباس والتّضمين، لكنّنا نتحفّظ في هذا المقام فنجزير ربط مصطلح التّناس بتلك المصطلحات و نرفض أنّ نقول: إنّ التّناس هو سرقة أدبية أو اقتباس أو غير ذلك،

¹ - ينظر: تزفيتان طودوروف: الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، عيون المقالات، المغرب، ط2: 1989، ص101.

لعبة التناص في روايات أحلام مستغانمي

وعلّتنا في ذلك هو أنّ للتّناص عدّة أنواع وأشكال كالّتضمين أو الإقتباس مثلا لكن لا توجد مطابقة بين التّناص والتّضمين أو الإقتباس، إذ يكتسي مفهوم التّناص صفة الشمولية فهو مظلة تغطّي تلك المفاهيم أو الظواهر الأدبية، و في اعتقادنا أنّ تطوّر النّصوص الأدبية هو الذي سمح برصد ظاهرة التّناص، إذ أنّها تتجلّى بقوة في نص الرواية الذي جاء متأخرا مقارنة بنص الشعر.

فالتّناص ظاهرة أدبية موجودة في النّصوص القديمة باختلاف أجناسها، لكنّها لم تعرف هذا التّنوع والتفرّع واختلاف أشكالها مثلما هي موجودة في نص الرواية، و هو ما سهّل عملية رصد التناص و هو علّة ظهور مفهومه متأخرا حسب ما نراه اليوم، فنحن نوّكد مقولة نفي وجود نص مستقل بذاته، إذ كل النّصوص هي في الأصل إذابة لمقاطع نصية أخرى والجديد فيها هو خلق نظام جديد يربطها ويشكل دلالات جديدة. و هو بالضبط ما يشير إليه محمّد مفتاح عند محاولته تقديم مفهوم جامع مانع التناص إذ يقول: " التّناص فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة...فالتّناص هو تعالق (الدّخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة..."²

فالتّناص ظاهرة موجودة في مختلف النّصوص الأدبية، وهو ما جعل النّقاد ينظرون إليه، باعتباره أحد المعايير في الحكم على الأديب إذ يرى بعض النّقاد أنّ كثرة التّناص تعكس سعة ثقافة المبدع و بذلك فهي ظاهرة إيجابية في النّص، في حين أنّ هناك من يرى أنّ التّناص هو تأكيد على فقر الأديب في التّعبير عن أفكاره بطرق إبداعية جديدة، لذلك يلجأ إلى النصوص التي ترسبت في ذهنه؛ فيقوم بنسخها أو سرقة بعض المقاطع منها، ولا نغالي هنا إذا قلنا بأنّ الإستنساخ موجود في كل النّصوص حتى القديمة منها، فالقصائد الجاهلية كلّها تبتدئ بمقدمة طللية جاءت استنساخا لسنة امرئ القيس الذي يعدّ أول شاعر وقف على الإطلال، وبذلك فإنّ في كل نص تقاليده الخاصة والتي يلتزم بها الأديب مهما كانت درجة إبداعه، إذن كلّ أديب

² - محمد مفتاح. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4: 2005، ص121.

الدكتور: العماري أمحمد

ملزم بظاهرة التَّنَاص لايمكنه الإستغناء عنها، لكن تبقى درجة وكثافة التَّنَاص معيارا للحكم على براعة النصّ الأدبي و شعريته، ولهذا السبب ولأسباب أخرى أدرجنا هذا الفصل في هذه الدراسة.

فالتَّنَاص يتربّع داخل النصّ الزوائي، فهو يكشف عن نمط تفكير الزوائي في توظيف نصوص مختلفة داخل نصّه، ومع ذلك بقي التَّنَاص لفترة طويلة يفتقر إلى مفهوم جامع مانع بسبب تعدّد العلائق التي تربط النصوص الغائبة بالنصّ الحاضر المدروس؛ إلى جانب تعدّد آليات التَّنَاص وأنواعه.

فقد تحدث محمّد مفتاح عن بعض آليات التَّنَاص ومنها التَّمطيط وأشكاله المتمثلة في الشّرح والإستعارة والتكرار والشّكل الدرامي وغير ذلك إلى جانب آلية ثانية أخرى سمّاها محمد مفتاح "الإيجاز"، أمّا في ما يتعلّق بأنواع التَّنَاص من النّاحية التقنية التي يستعملها الأديب فقد حدّدها مفتاح في المعارضة والسرقة والمناقضة، وقد يكون ذلك تناسا إمّا ضروريا يفرضه سياق النصّ أو اختياريا، كما قد يكون على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون.

إذن التَّنَاص حسب ما يعرضه محمد مفتاح يؤكّد أنّه موجود في كل النصوص ومختلف الأشكال والأنواع، ولذلك ارتباط وثيق بمقصديّة الأديب، "فالتَّنَاص إذن؛ إمّا أن يكون اعتباطيا يعتمد في دراسته على ذاكرة المتلقي؛ وإمّا أن يكون واجبا يوجه المتلقي نحو مظانّه، كما أنّه قد يكون معارضة مقتدية أو ساخرة أو مزيجا بينهما، وسواء ارتكز الباحث في دراسته على الذاكرة أو على المؤشّرات، ومهما كان نوعه فإنّه ليس مجرد عملية لغوية مجانية وإنّما له وظائف متعدّدة تختلف أهميّة وتأثيرا بحسب مواقف التَّنَاص ومقاصده".³

لكن المؤكّد أنّ التَّنَاص يكون موجودا على مستوى اللغة، لأنّ اللغة هي الوسيلة المعتمدة في نقل الأفكار وذلك بمختلف أنظمتها ثم إنّ البنيات النصّية هي في الأصل تشكيلات لغوية وهي التي نحتكم إليها في تحديد أشكال التَّنَاص في كل نص، إذاً هي

³ - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التَّنَاص)، ص (131-132).

لعبة التناس في روايات أحلام مستغانمي

الدليل على وجود تداخل نصي، "والمقصود بالتداخل النصي هنا الوجود اللغوي، سواء كان نسبيا أم كاملا، أم ناقصا لنص آخر؛ وربما كانت أوضح صور التداخل، الإستشهاد بالنص الآخر داخل قوسين في النص الحاضر".⁴

فداخل النص نجد نصوصا كثيرة ومختلفة الأجناس والأنواع، وكلها عبارة على تشكيلات لغوية أذيت مع بعضها البعض لتشكيل النص الجديد، فيكون هذا النص فضاء تلتقي فيه النصوص الأخرى رغم اختلاف أجناسها وأفكارها وحتى وجهات النظر التي تعبر عنها فلا شرط لتجانس النصوص التي تتداخل في بناء النصوص الأخرى، لأنّ الأديب حرّ في استلهاهم ثقافته وفي تأثره بالعوالم التي يصادفها، لكن النص الجديد يجب أن يكون على قدر من الإنسجام والإتساق لأنهما شرطان أساسيان في الفصل بين النص واللائق.

ومما سبق ذكره فلامناص من التناس حسب مايشير إلى ذلك محمد خطابي إذ يقول: "إنّ التناس لامناص منه إلّا أنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومستوياتهما، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل الملتقي أيضا".⁵

و خلاصة القول أنّ التناس ظاهرة لا يمكن أن يتغافل عن وجودها أي باحث أو ناقد، فهي موجودة بالقوة في كل نص، وإن كان التناس غير محدّد المعالم بداية؛ ومختلف الأشكال والأنواع، إلّا وأنّ جهود النقاد المتأخرين استطاعت أن تحاصر ظاهرة التناس من أجل تحديدها في كل نص أثناء دراسته، وفي مقدّمة تلك النصوص نص الرّواية.

فالنص الرّوائي هو نسق لغوي قابل للإنجاز والتأويل ويضمّ إحياءات دلالية ووظيفية وأبعاد معرفية وفنية ومرجعية، فتصير القراءة فعلا لتفعيل النص الرّوائي

⁴ - محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1: 1995، ص152.

⁵ - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناس)، ص 123.

الدكتور: العماري أمحمد

بالنصوص الأخرى إذ يصير التفاعل النصي استدعاءً مباشراً لنصوص أخرى تساعد على فهم نصّ الرواية بطريقة أفضل، فالقراءة التناصية لا تنظر إلى النصّ الروائي باعتباره كيانا مغلقا، بل تعتبره بنية مفتوحة على مختلف العوالم المستقاة من النصوص الأخرى التي ترسّبت في ذهن الروائي، فالنصوص تتراحم مع بعضها البعض؛ فتتداخل في بنية نصية جديدة؛ فتتشكّل مجموعة من الإحالات المرجعية التي يصبح حضورها ضرورياً جداً من أجل استيعاب البنية النصية الجديدة التي تجمعها. ولا يمكن لنا بأيّة حال من الأحوال أن ندّعي أنّ هناك نصّاً ما خال من ترسّبات نصوص أخرى من جنسه أو من غير جنسه، ولا يمكن لنا أن ندّعي أيضاً أنّنا قادرين على فهم نصّ ما مستقلاً عن بقية النصوص أو بمعزل عنها، وهذا هو حال الرواية العربية التي تجمع الجميع على أنها جاءت متأخرة مقارنة بظهور فنّ الرواية عند الغربيين، وبالتالي لا يمكن فهم وتمثيل نصّ الرواية العربية إلاّ على نحو علائقي مربوط بنصوص أخرى تتفاعل فيما بينها، إذ كثيراً من النصوص الروائية تضمّ تراكيب جمليّة مأخوذة بوعي من الروائي أو بغفلته من نصوص أخرى وهو ما يجعل فهم تلك التراكيب ضمن السياقات الجديدة التي جاءت فيها مرهون بالبحث عن مدلولها في سياقها الأول الذي جاءت فيه، فلا ينظر إلى التراكيب اللغوية داخل النصّ الروائي العربي ككلّ منجزا مستقلاً بذاته بل يجب النظر إليه بقراءة حوارية تفسر تفاعله وتعالقه مع النصوص الأخرى.

والحق أنّنا نقرب بصعوبة دراسة التناص كلّما تقدّمنا في الزمن إذ وسائل الإتصال في تطوّر مستمرّ ومجال الإحتكاك بثقافات العالم في توسّع مستمر، وإذ ظهور مفاهيم مثل العولمة والشّمولية، وحوار الحضارات وغيرها؛ كلّها مساعدات أمام الروائيين لجعل نصوصهم الروائية تحوي أكبر عدد ممكن من نصوص العالم، والعكس صحيح كلّما كان النصّ المدروس قديماً كلما كانت مهمة دراسة تناصه أسهل وأدق؛ وخاصة أنّ للتناص أشكالاً متنوعة تتجسّد في العمل الروائي وخاصّة منها المحاكاة الساخرة والجدية، وهي التي توضّح مختلف العلاقات التي تربط النصّ الروائي بالنصوص الأخرى

لعبة التناص في روايات أحلام مستغانمي

وهو ما يوضحه محمد مفتاح بقوله : "نقصد بحوار النص مع النصوص الخارجية التي ليست من صميمه ما يقع بينه وبينها من علاقات من تعضيد أو علاقات تنافر، وهذا ما ركز عليه جلّ الباحثين فدعوا العلاقات التعضيدية المحاكاة الجدية، وأسماوا العلاقات التنافرية المحاكاة الساخرة."⁶

إلى جانب هذا الشكل من أشكال التناص نذكر شكلا آخر لا يقل أهمية ويكاد يكون موجودا في كلّ النصوص على اختلاف أنواعها؛ وهو شكل المماثلة و المشابهة و يتجسد ذلك إمّا على مستوى شكل النص أو على مستوى مضمونه، فالتماثل موجود بين الروايات على مستوى الشكل إذ يتكرّر البناء الدرامي في بعض الروايات كما أنّ المشابهة قد تكون بين عدّة نصوص روائية على مستوى العتبات التي يضعها الروائي مثل شكل العنوان، كما أنّ المماثلة و المشابهة قد تكون داخل النص الروائي الواحد، إذ تتماثل و تتشابه بعض المقاطع النصية من فصول مختلفة داخل الرواية الواحدة. و لكن يجب أن ننبه هنا إلى أنّ التناص قد يكون ضروريا وقد يكون اختياريا، فالروائي لا يمكن له أن ينفكّ من الشّروط الزّمانية و المكانية المحيطة به و محتوياتهما، كما لا يمكن له أن ينسى التاريخ الشخصي، فأساس إبداع الروائي لنصّه مرهون بمعرفته للعالم الذي يعيش فيه، وهي تشكّل مرجعية المتلقى أثناء قراءته لنص الرواية، وبالتالي يكون أمام الروائي طريقتين: الأولى أن يعتمد بعض النصوص بالضرورة؛ فنلقى في نصّه تناصا ضروريا، والثاني أن يعتمد الروائي بعض النصوص بحسب اختياره و ذوقه ، فنجد في نصّه تناصا اختياريا، فالكاتب حسب بعض النقاد ليس إلا معيدا لإنتاج سابقه في حدود من الحرية، غير أن هناك عددا من الباحثين مثل سعيد يقطين من يرون ضرورة تحديد مفهوم النص قبل التقديم النظري لمصطلح التناص، وهو بذلك يستند إلى مرجعية غربية، فينطلق " يقطين من تصوّره لمفهوم النص باعتباره كلّية وبنية دلالية، تعمل كل عناصره في تبیین دلالاته و بهما فإنّ النص يختلف عن الخطاب.

محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير و إنجاز)، ص. 8.⁶

الدكتور: العماري أمحمد

فيميّز سعيد يقطين في كتابه "تحليل الخطاب الروائي" بين الصيغ في الخطاب، والتفاعلات النصية في النص؛ فعلى مستوى الصيغ يميز هذا الباحث بين العرض الموجود في الخطاب والسرد، أما على مستوى البنيات النصية فيميّز بين نص الكاتب ونصوص غيره من الكتاب.

لقد استعمل يقطين مصطلح "التفاعل النصي" للتعبير عن مفهوم التناص معتبرا أنّ التناص نوع من التفاعل النصي ومع ذلك فإنه يعتمد المفهوم الذي تداولته جوليا كرسيفا و جرار جنييت وريفاثير فإنّ عملية إنتاج النص عند كرسيفا تقوم على أساس التفكيك والبناء من جهة؛ وعلى تقاطع عدّة ملفوظات لنصوص أخرى في فضاءه الخاص، في حين أنّ ريفاتير لا يرى في النص إلاّ فضاء لنصوص متعدّدة تخترقه وتتفاعل فيه عن طريق أشكال شتى من الحوار والجدل.

أما في إطار الدلالة فيتحدّث سعيد يقطين عن تحليل الدلالة السياقية والدلالة التناصية، وما ينشأ عن تفاعلها من توليد، فالتناص آلية نصية مولّدة للنص، في حين يتحدث جيرار جنييت حسب ما يذكره يقطين عن التّسامي النصي الذي يشمل التناص و الميّنات و موازي النصّ وجامع النص، أمّا أحمد الزعبي فيركّز في تحديده لمفهوم التناص على ما تقوله جوليا كرسيفا بشكل يتقارب مع ما يتداوله النّقاد العرب فيقول: "كما ترى كرسيفا أنّ كل نص يتشكّل من تركيبة فسيفسائية من الإستهادات وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى".⁷

وهذا الكلام يقره عدد كبير من النقاد العرب ويرد معناه أحيانا حتى عند المستشرقين فيما يعارضه معارضة جزئية بعض النقاد الغربيين، لكن من الذين يعلّونه نجد شربل داغر إذ يقول: "عرّفت جوليا كرسيفا التناص بعد إجرائها لاستعمالات تطبيقية للتناص أنّه التفاعل النصي في نص بعينه".⁸

7- أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن ، ط:2، 2000، ص12

8- ينظر: شربل داغر، التناص سبيلا إلى دراسة النصّ النسوي، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الأول، القاهرة:1997ص128.

لعبة التناص في روايات أحلام مستغانمي

وقد انتقل هذا المفهوم الذي سمّته كرسنيفا سريعا إلى الوطن العربي فاستوعبه بعض النقاد العرب وحاولوا تطبيقه في دراسة مختلف النصوص العربية، فالحقيقة إنّ ظاهرة تداخل النصوص عند العرب موجودة منذ القدم وهي سمة جوهرية في ثقافتهم كما يقول الغدامي "ظاهرة تداخل النصوص هي سمة جوهرية في الثقافة العربية، تشكّل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل".⁹

إذن من العبث اليوم أن نحاول تأكيد وجود ظاهرة التناص في أي نص، بل يصير مضیعة للوقت، لكن هذا جزم بضرورة دراسة التناص في كل نص، بل يجب اعتباره آلية لفهم النصوص وذلك بعد معرفة أشكاله وطرقه ومظاهره.

فالإستشهاد والسّرقة والنص الموازي والوصف النصي والتّهجين وغيرها من المصطلحات كلّها طريق آمن لتحديد التناص في أي نص أدبي، فهي دعائم يركّز عليها المبدع أثناء بنائه لنصّه، وكل تلك المصطلحات ما هي إلّا إضافات لما قدّمناه سابقا أثناء حديثنا عن أشكال التناص عندما ذكرنا المحاكاة الساخرة والجدية والمماثلة والمشابهة.

وفي الحقيقة هناك من هذه المصطلحات ما هو متقابل يعبر عن مفهوم واحد، لكن اختلاف تبني المصطلحات وترجمتها أصبح ظاهرة في حقل الدراسات النقدية العربية، ولهذا استعمل هذه الدراسة على تبني تلك المصطلحات دون المفاضلة بينهما لأنّ الأساس الذي نعتمده في هذا الفصل هو محاولة تبيان موقع وإستراتيجية التناص في ثلاثية أحلام مستغانمي، إذن من العبث اليوم أن نحاول تأكيد وجود ظاهرة التناص في أي نص؛ بل يصير مضیعة للوقت؛ لكن هذا جزم بضرورة دراسة التناص في كل نص، بل يجب اعتباره آلية لفهم النصوص وذلك بعد معرفة أشكاله وطرقه ومظاهره.

⁹-عبد الله الغدامي، ثقافة الأسئلة "مقالات في النقد والنظرية" النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط2: 1992، ص119.

الدكتور: العماري أمحمد

إن هذا الحديث سيقودنا بلا هوادة إلى ضرورة ربطه بحديث آخر عن التأويل؛ إذ أنّ التأويل في اعتقادنا يعتمد على تحديد المتناصات في النصّ "فإذا كانت "الواقعة النصية" الواحدة قابلة لأن تدرج ضمن أنساق متنوعة، وقابلة للقراءة وفق سنن متعدّدة، فإنّ التأويل لا يأتي إلى هذه الوقائع من خارجها، إنّها يتخلّلها ويتعقّب أنماط وجودها ويطاردها ليمسك بالبور التي تلوذ بها؛ إنّ كل تأويل هو استخصار لسياق؛ وكل سياق هو ذاكرة خاصّة "للواقعة" و"للملفوظ" و"للوحدات المعجمية".¹⁰

وبالتالي تغدو عملية التأويل في النصوص الأدبية استخصارا لعدد من النصوص المتداخلة والمتواشجة مع بعضها البعض في بناء النصّ المدروس و بهذا الطّرح يجد مفهوم السّياق نفسه مفروضا في العملية التأويلية، إذ اختلاف السّياقات هي التي تؤدي إلى تعدّد النصوص واختلاف دلالاتها وهي البرهان على وجود التّناس داخل كل عمل أدبي، لأنّ التّناس حسب ما يذكره خطابي "هو مبدأ انسجام داخلي و حوار كاتب مع كاتب، و حوار كاتب مع نفسه ومع أشكال أدبية ومضامين ثقافية".¹¹

الواضح أنّ خطابي يركّز كثيرا على ظاهرة الإنسجام في تحديد مفهوم التّناس؛ برغم من أنّه يعود إلى بعض المنظرين العرب في حديثهم عن التّناس، فيتذكّر ما ذهب إليه دوبكراند و جفرسون و كبريات أو ركسيوني و كريماس و كورتيس، لكنّه مع ذلك لا يهمل تداخل التّناس مع الأبحاث الأخرى كالسيمولوجيا وكالأدب المقارن فيقول: "يمكن أن يتمّ الحوار أخيرا بين نصوص تنتمي إلى أنظمة سيميائية مختلفة كالموسيقى والرّسم، ويذهب كريماس و كورتيس إلى أنّ هذا المفهوم اكتسب أهمية بالغة عند الغربيين نظرا لأنّ الإجراءات التي يتضمّنهما يمكن أن تصلح كوسيلة للتّغيير المنهجي لنظرية "التأثير" التي قامت على أساسها أبحاث الأدب المقارن"، كما أنّ هذا المفهوم في نظرهما يقدّم فهما أفضل لعملية الخلق الأدبي بحيث لم يعد خلق

¹⁰ - سعيد نكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1: 2008، ص52.

¹¹ - ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، بيروت،

لعبة التناص في روايات أحلام مستغانمي

العمل، أدبيا مرتبطا برؤية الفنان وإنّما انطلاقا من أعمال أدبية ممّا يمنح إمكانية فهم أسلم لظاهرة التناص.¹²

وفي هذا الإطار يمكننا أن نقول أنّ التناص ظاهرة تعمل في عملية بناء وتفكيك النص، فهي آلية يستخدمها المبدع أثناء إنتاجه النص؛ كما تعد وسيلة لفهم النص أثناء تفكيكه وتبيان عدد النصوص وأنواعها التي أدخلت في بنائه، فكل نص هو تشرب لنصوص أخرى "فتكشف مفاهيم التناص عن التعقيد الذي يرافق إنتاج النصوص بناءً وتأويلاً، وذلك لأنّ الثقافة بوصفها تراكما نصوصيا، هي المرجع الذي يحيل عليه النص، والأساس في فهمه والمعرفة بأسراره وأنساقه".¹³

وبالتالي فإنّه لا يمكننا أن ندّعي أنّنا قادرين على فهم نص ما فهما سليما ما لم نأخذ في اعتبارنا مفهوم التناص وأشكاله وآلياته، كما أنّه لامناص لأي مبدع من التناص فخارج التناص لا يمكن الإبداع ولا تستمر عملية الخلق الأدبي.

وممّا سبق قوله يمكننا إجمالاً أن نقول أنّ التناص هو نوع من التداخل بين النصوص مع بعضها البعض في انسجام ووفق نظام يتخيله المبدع بمقصديه محدّدة أثناء عملية إنتاج النص، ولتبيين تلك الأنظمة في النص المدروس ينبغي أن نستعين بذاكرتنا الثقافية والفكرية والأدبية لتحديد كيفية توظيف النصوص في النص المدروس.

ولتحديد التناص في ثلاثية أحلام مستغانمي يجب أن نتساءل بداية قائلين: ماهي النصوص التي امتصها الثلاثية ثم أعادت الزوائية إنتاجها بطريقتها الخاصة؟ ثم لماذا تلك النصوص بالذات؟ وماذا يمثّل بالنسبة لذاكرة مستغانمي؟ وهل انسجمت لغة تلك النصوص مع بعضها البعض في بناء الثلاثية؟.

2-التناص في الثلاثية:

¹² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

¹³ - خالد حسين، شؤون العلامات (من التشفير إلى التأويل). دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط 1. 2008. ص 181.

الدكتور: العماري أمحمد

تتميّز لغة الثلاثية بكونها أقرب إلى الشعر منها إلى النثر، وربّما هذا انعكاس لذات الشاعرة في إبداع أحلام مستغاني، كما تظهر لغة الثلاثية مراوغة ومشحونة بأبعاد معرفية مختلفة منها ما هو متعلّق بالكتابة الروائية وأخرى تتعلّق بالرّسم والتاريخ الحديث للجزائر والأدب... وغيرها، كما تغلب على رواية ذاكرة الجسد اللّغة الذّكورية إذ تتخفى مستغاني وراء سارد مذكّر وتواري كأنثى إذ تستعمل الروائية مفردات اللّغة و تبدّل بعض تراكييها الجمالية، في لغة تأخذ قارئها في رحلة خاصّة لا يعرف العودة منها، ولمّا كانت رواية ذاكرة الجسد أوّل عمل روائي للكاتبة كما يمثل أوّل رواية نسائية جزائرية باللّغة العربية كان ذلك كافيا لفتح الأبواب أمام مختلف الإدعاءات والشّكوك على أنّ وراء "ذاكرة الجسد" كاتب آخر، فأثيرت ضجّة إعلامية تشير إلى أنّ يوسف سعدي الشّاعر العراقي هو كاتبها الحقيقي ثم منهم من قال نزار القباني هو الذي كان وراء هذا العمل الأدبي وقد تغدّى الشكان والإدعاءان بصمت يوسف سعدي من جهة، وبتعليق نزار قبّاني على الرواية من جهة أخرى حيث قال: "قرأت رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغاني وأنا جالس أمام بركة سباحة في فندق "سامولاند" في بيروت، بعد أن فرغت من قراءة الرواية، خرجت لي أحلام من تحت الماء الأزرق، كسمكة دولفين جميلة، وشربت معي فنجان قهوة وجسمها يقطر ماء...روايتها دوّختني، وأنا نادرا ما أدوخ أمام رواية، وسبب الدّوخة أنّ النصّ الذي قرأته يشبّني إلى درجة التّطابق فهو مجنون، ومتوتّر، واقتحامي، ومتوحّش، وإنساني، وشهواني....و خارج على القانون مثلي..."¹⁴

لقد فتح نزار حول رواية ذاكرة الجسد الشّكوك حول انتساب الرواية إليه، خاصة أنّ لغة الرواية هي أقرب إلى الشّعر؛ وفي تراكييها تشابه كبير مع ما كتبه قباني من قصائد، وخاصّة وأنّ لغة الروائية مملوءة بالفجوات التي تفتح المجال أمام المتلقي للبحث عمّا يناسبها من قراءات، ولربّما هذا باب يوحى إلينا بتداخل لغة "ذاكرة الجسد" مع أشعار نزار القباني وهو ما نسميه بالتناس، ثم يتعمّم ذلك على الروائيتين

نزار القباني، غلاف رواية ذاكرة الجسد، الجزائر. ¹⁴-

لعبة التناص في روايات أحلام مستغانمي

"فوضى الحواس" و"عابر سرير"، فإن لم تتوارفهما الروائية وراء سارد مذكر إلا أنّها من ناحية اللغة تقرر تشابها كبيرا إلى حد أن "عابر سرير" تعدّ تناسلا لـ "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس" حيث أعادت مستغانمي نفس الشخصيات وجعلتها امتداد للأحداث الأولى، ففي "ذاكرة الجسد" السارد بضمير المتكلم "خالد بن طوبال" وتبدأ علاقته بحبيبته في معرضه الشخصي الأول حيث لقاءهما الأول، والكاتبة هي حياة في عابر سرير ويتكرر اللقاء الأول مع خالد الذي هو زيان ضمن أحداث تنامي أحداث الروايتين السابقتين.

وقبل كل ذلك يمكننا بداية أن ننظر إلى الثلاثية كنص واحد، فنلاحظ أنّ العناوين الثلاث (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) تتشابه مع بعضها البعض من ناحية التركيب وهو ما يجعلها متناصرة مع بعضها البعض؛ وسنفصل في هذا لاحقا، ثمّ هناك تشابه في اللوحات الزيتية التي تتصدّر كل رواية من الثلاثية إذ في كل لوحة تظهر امرأة شرقية بلباس تقليدي وسط ديكور عربي يضم سجادة و وسادة فتظهر اللوحات متناصرة مع بعضها البعض مع تغيير طفيف فكل لوحة تحاكي الأخرى، ثمّ إنّ مجموع هذه اللوحات تحيل القارئ إلى استحصار قصّة ألف ليلة وليلة، فمشهد المرأة بثياب تقليدية بألوان حارة وسجادة الأرض والوسادة تحيلنا إلى مشهد "شهرزاد" حسب ما تصوّره قصة "ألف ليلة وليلة"، وهو ما يجعل في اللوحات تناسلا لقصة "ألف ليلة وليلة"، لكن هذا التناص لا يقف عند حدود تناص لوحة زيتية مع قصة أدبية ولا يتوقّف عند حدود العتبة الأولى المتمثلة في اللوحات الزيتية بل إنّّه يمتد إلى المتن الروائي، إذ يجد القارئ نفسه داخل الثلاثية متنقلا من قصّة إلى أخرى في تفرّع مقصود عبر نظام التداعي، وكأنّ ذكر قصة تستدعي ذكر قصّة أخرى فمثلا في ذاكرة الجسد تذكر مستغانمي على لسان خالد بن طوبال قصّة بدايته مع الكتابة "أكتب إليك من مدينة مازالت تشبهك، وأصبحت جسرا آخر معلقا هنا، لا تحبي الجسور

الدكتور: العماري أمحمد

بعد اليوم.... أو شيئا آخر مثل، أمام فنجان قهوة ذكرك... كان لابد أن تضعي ولو مرة قطعة سكر في قهوتي، لماذا كل هذه الصّينية... من أجل قهوة مرة؟"¹⁵

ثم يستدعي هذا الحديث قصّة أخرى ونقاشا حول موقع حياة من كل ذلك فيقول: "ها هي ذي قسنطينة... وها هو كل شيء أنت؛ وهذا أنت تدخلين إليّ من النّافذة نفسها؛ التي سبق أن دخلت منها منذ سنوات مع صوت المؤذن نفسه، وصوت الباعة، وخطى النّساء الملحّفات بالسود، والأغاني القادمة من مدياع لا يتعب... يا التّفاحة، خبريني وعلاش الناس والعة بيك."¹⁶

ثمّ هذا المشهد يستدعي قصة سيدنا آدم وخطئه في أكل التفاح "كنت المرأة التي أغرتني بأكل التّفاح لا أكثر؛ كنت تمارسين معي فطريا لعبة حواء؛ ولم يكن بإمكانني أن أتكرّر لأكثر من رجل يسكنني؛ لأكون معك أنت بالذّات؛ في حماقة آدم!"¹⁷

إن هذا النّظام في التّداعي بين القصص هو نفسه النّظام الذي نجده مستعملا في حكايات "ألف ليلة وليلة" وهو ما يجعل رواية "ذاكرة الجسد" وحتى "فوضى الحواس" و"عابر سرير" تحاكي حكايات ألف ليلة وليلة فيمكننا أن نسمّي ذلك تناسبا على مستوى النظام السردى كما أنّنا نلاحظ أن في كل الروايات الثلاث قصة حب تستعملها "مستغانمي" كمطية لسرد الكثير من قصص تاريخ الجزائر انطلاقا من الثورة إلى الإستقلال ثم التعددية والعشرية الحمراء كما كانت "شهرزاد" تستعمل القصص كمطية لمراوغة الملك "شهریار" ودفعه للإقلاع عن قتل زوجاته، حيث تذكر شهرزاد مثلا في ليلة 308 قصة أحمد الدفق مع الخليفة ثم تنتقل من تلك القصّة إلى قصّة أحمد الدفق مع الخزرة ثم مع القبطان ثم مع عجوز الكنيسة، وهنا تجعل شهرزاد البرنامج السردى يمشي وفق نظام التّداعي؛ فتصير كلّ قصّة تستدعي قصّة أخرى لبناء القصّة الكبرى الممتلئة في حكايات ألف ليلة وليلة، وهو بالضبط ما

¹⁵ - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص (14-15).

¹⁶ المصدر نفسه، الصفحة نفسها -

¹⁷ - المصدر نفسه، ص15.

لعبة التناص في روايات أحلام مستغانمي

استعملته مستغانمي إذ تجعل كل قصّة من الثلاثية مطية للانتقال إلى قصّة أخرى وكلّها تبني قصة "خالد بن طوبال وحياة".

فالتنصّص الموجود بين ثلاثية مستغانمي وحكايات ألف ليلة وليلة لا يمكن اختصاره في الإحالات التي توجي إليها اللوحات الزيتية الموجودة في غلاف كل رواية من تلك الروايات الثلاث إذ تذكّرنا بحكايات ألف ليلة وليلة ، بل هناك تناص على مستوى النظام السردى وهو الذي نسمّيه بآلية التداعي بين القصص، فإذا كانت حكايات ألف ليلة وليلة تتبوّب تحت عنوان "وفي ليلة" انطلاقاً من الليلة الأولى إلى الأخيرة؛ فمستغانمي تستعمل التبويب بالفصول في ذاكرة الجسد و عابر سرير ثم تعتمد التّبويب باستعمال كلمات عند بداية كلّ مشهد ومنه (بدء، دوما، حتما...) .

أمّا إذا عدنا إلى العناوين الثلاثة (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) وتساءلنا عن موقع هذه العناوين ومصدرها الأصلي، فإنّنا نجد أنّ فكرة وضع عنوان "ذاكرة الجسد" كان تناصاً لمقوله إحدى جارات أحلام مستغانمي بباريس التي ردّت عليها في إحدى محادثاتها بالفرنسية قائلة (الجسد له ذاكرة)، كما يعدّ عنوان "ذاكرة الجسد" تناصاً لمجموع القصص المذكورة في هذه الرواية والتي تصوّر جوانب متعدّدة من تاريخ الجزائر الحديث، فتصير لفظة ذاكرة الجسد تناصاً للفظّة تاريخ، أمّا الجسد فهو تناص للجزائر.

أمّا عنوان الرواية الثّانية (فوضى الحواس) فهو تناص لما ذكرته مستغانمي في رواية "ذاكرة الجسد" فقد ذكرت الروائية في روايتها الأولى مشاهد توجي باضطراب كبير موجود عند "خالد بن طوبال" والذي أصبح يعاني من تداخل أحاسيسه بين الحب والوفاء لرفيق الحرب (سي الطاهر)، وكذا الحرب والعشق لابنته أحلام فتضطرب حاسة البصر من النّظر بوقار وتقدير إلى النّظر بعشق وشوق وعالم العشق والجنون وما كانت الأذن تسمعه من كلام في النّضال إلى سماع كلام الحب والإشتياق، " ويتنوّع التّناص في ذاكرة الجسد إلى درجة كبيرة، يصعب معها حصر كل مظاهره في

الدكتور: العماري أمحمد

هذه العجالي، فمن التضمينات لأقوال الأدباء و الرّسامين و الفلاسفة؛ إلى استحضار النصّ الديني؛ إلى النصّ الشّفوي...¹⁸

أما عنوان الرّواية الثالثة "عابر سرير" فهو محاكاة للوحة الزيتية الموجودة فوقه على غلاف الرّواية فالعنوان تلخيص لما رسم في تلك اللوحة و التي تتمثل في سرير يضمّ وسادة وقد اتكأت عليه امرأة ترتدي ثيابا تقليدية، فضلا على أنّ عنوان الرّواية (عابر سرير) يعدّ تناصا للقصص المعروفة.

في الأدب العربي باسم "عابر سبيل" فهناك انزياح واضح بين العنوانين، وهذا النوع من التّناص هو من المماثلة وهو شكل من أشكال المحاكاة السّاخرة.

كما أنّ عنوان "عابر سرير" يتكرّر بكثرة داخل فصول الرّواية فضلا عن تكرّر لفظ "سرير" عدّة مرات في رواية "فوضى الحواس" مع اختلاف دلالاته و التي كلّها تقترب من معنى ممارسة الجنس والحب فمن ذلك ما جاء في الصفحة 97 "دوما، كان ضابطا يحب الإنتصارات السريعة حتى في سرير؛ وكنت أنثى تحبّ الهزائم الجميلة، والغازات العشيقة التي تسبقها صفارات إنذار. ثم تواصل الحديث فتقول: " في النّهاية، الرّجال الذين خلقوا الكرسي، لم يخلقوا بالضّورة السرير، والذين يهروننا بثّياهم ليسوا الذين يهروننا بدونها".¹⁹

وتتكرّر لفظة "سرير" في الصّفحات: 231، 243، 249، 227، 223... والسرير هو موطن "اللقاء العابر"، فاللقاء الذي كان يجمع حياة بعاشيقها هو لقاء عابر لأنّها متزوجة من الضّابط وسرعان ما تعود إليه. كما أنّنا نلاحظ إعادة ذكر العنوان في عدّة فقرات من الرّواية ومن ذلك ما ذكره خالد بن طوبال لزيان في المستشفى " قد لا تجدني في هذه الغرفة قد انتقل إلى جناح آخر؛ قبل أن يعلّق مازحا (أنا هنا عابر سرير)."²⁰

¹⁸ - لبوخ بوجمليين، فعل التواصل في الخطاب الروائي لأحلام مستغاني، رسالة دكتوراه، إشراف: نور الدين السّد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر (2006-2007) م، ص 62.

أحلام مستغاني، فوضى الحواس، ص 97. ¹⁹ -

أحلام مستغاني، عابر سرير، ص 231. ²⁰ -

لعبة التناص في روايات أحلام مستغانمي

كما نجد ذكر "عابر سرير" في الصفحة 131 "صباح الضواحي الباردة، وأنت عابر سرير حيث نمت، و قلبك الذي استيقظ مقلوبا رأسا على عقب، كمزاج الكراسي المقلوبة فجرا على طاولات المقاهي الباريسية".²¹

إن ذكر العنوان دون تشويحه داخل أجزاء الرواية يجعل العنوان يدخل في علاقة تناص داخلي بينه و بين أجزاء الرواية، كما يمكن أن يكون عنوان "عابر سرير" تناصاً لفكرة مطروحة في الرواية الأولى "ذاكرة الجسد"، حيث يعلّق خالد بن طوبال على إحدى لوحاته قائلاً: "وهذه اللوحة لا تعني شيئاً بالنسبة لي، إنها امرأة عابرة، في مدينة عابرة".²²

إذن يدخل عنوان "عابر سرير" في علاقة تشابك مع عدّة ملفوظات جاءت في سياقات مختلفة، ولكن بطرق مختلفة، فمنها الإقتباس والمماثلة والمشابهة، أمّا إذا تجاوزنا عتبة العنوان واللّوحة الرّيتية الموجودة في واجهة كل غلاف من غلافات الروايات الثّلاث فإنّ ما يتصدّرتلك الروايات هو الإهداءات، والتي جاءت مختلفة ولو جزئياً عن بعضها البعض فإهداء "ذاكرة الجسد" كان يخصّ شخصيّتين بارزتين في حياة الروائية وهما شخصية مالك حداد وشخصية أبيها حيث تقول مستغانمي: "غداة استقلال الجزائر، وقف مالك حداد ليعلن في ندوة صحفية: "إنّ اللّغة الفرنسية منفاي، ولذا قرّرت أن أصمت..." إلى مالك حداد... ابن قسنطينة الذي مات متأثراً بسرطان صمته ليصبح شهيد اللغة العربية وأوّل كاتب يموت قهراً... وعشقا لها؛ أهدي هذه الرواية وفاء متأخراً...و إلى أبيمرّة أخرى".²³

تكشف القراءة التّناسية لهذا الإهداء عن وجود اقتباس وهو شكل من أشكال التناص وذلك عندما نقلت مستغانمي كلام مالك حداد، غير أنّ مستغانمي قد غيّرت شكل ذلك الكلام الذي هو في أصله كان باللّغة الفرنسية، فمالك حداد أديب فرانكفوني يتكلّم اللغة الفرنسية وقد ترجمت مستغانمي كلامه إلى اللّغة العربية وفي

المصدر نفسه، ص 131. ²¹-

أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 165 ²²-

²³- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 07.

الدكتور: العماري أمحمد

ذلك وفاء آخر لمالك حداد الذي كان يعشق هذه اللغة ويتمنى ترجمة بعض أعماله المكتوبة باللغة الفرنسية إلى اللغة العربية، كما يظهر الإهداء بلغة هي أقرب إلى الشعر منها إلى لغة النَّثر وهي مشحونة بالإيقاع ومملوءة بالإنزياحات (سرطان صمته، شهيد اللّغة، يموت قهراً... وعشاقاً لها...وفاء متأخراً...).

كما كان الإهداء على شكل سطور تشبه سطور الشعر الحر وبذلك فهي تناس لشكل الشعر الحر، وهذا الشكل نجده حاضراً في الإهداءين الموجودين في رواية فوضى الحواس وعابر سرير، غير أنّ هناك تناساً آخر موجود في إهداء رواية فوضى الحواس ويتمثل في اقتباس عبارة (إلى أبي....مرة أخرى) وهي عبارة وردت في إهداء "ذاكرة الجسد"، في حين تظهر نفس العبارة في إهداء "عابر سرير" مع بعض التغيير (إلى أبي....دوما) ويظهر التغيير في استبدال لفظ (مرة أخرى) بلفظ (دوما) وهذا التناص الجزئي يدفعنا إلى التوجّس من وجود تغيير آخر، وما إذ نقلب صفحة الإهداء حتى يواجهنا بداية ذلك التغيير والمتمثل في ذكر مقولة إيميل زولا "عابرة سبيل هي الحقيقة... ولا شيء يستطيع أن يتعرّض سبيلها".²⁴

تضمّ هذه المقولة لفظ "عابر سبيل" والتي تقارب عنوان الرواية "عابر سرير" وهو شكل من أشكال التناص، أمّا بعد تجاوز عتبات الثلاثية تواجهنا الروايات الثلاثة بأحداثها وشخصياتها المتعددة وبلغتها التي تستفرننا بتراكيبها وبيانها غير أنّ ما يهّمنا في هذا الجزء من هذه الدراسة هو التناص اللغوي بين ما جاء في الثلاثية وما هو موجود في النصوص الأخرى وأول تلك النصوص نذكر الدواوين الشعرية التي نظمتها أحلام مستغانمي فنحاول البحث عن العلاقة بين لغة الثلاثية ولغة تلك الدواوين وهذا من أجل استجلاء التناص الموجود فيها؛ إذ لا يمكن لنا أن ندرك لعبة الكتابة لدى مستغانمي بعيداً عن قصائدها الشعرية، فالواضح أنّ هناك شعرية نصية عامة تحكم كتابات مستغانمي، كما يجب أن تتسرّب قناعات لدى قارئ الثلاثية تفيد بوجود تقاطعات بين الكتابة الروائية والنظم الشعري عند "Lecture

أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 07. 24-

لعبة التناص في روايات أحلام مستغانمي

intertextuelle مستغانمي، وهنا يمكننا ممارسة قراءة تنامية " على أعمال هذه الروائية الجزائرية متسائلين عما يجمع بين الثلاثية وبين الديوانين الشعريين (على مرفأ الأيام 1973، كتابة في لحظة عري 1976) باعتبارهما أول ديوانين للروائية.

ثم من جانب آخر نحاول بحث التناص بين الثلاثية ومختلف النصوص الأخرى التي ترسّبت في ذهن مستغانمي، إذ نجد أنّ التناص يزاحم وطأة لغة السارد المهيمنة على الثلاثية نحو أشكال من الحوار مع نصوص أخرى جاءت على أشكال حكايات أو شذرات كلامية أو أبيات شعرية ومقتطفات لغوية أجنبية لمختلف الشعراء والأدباء والفلاسفة؛ الذين تعجّ بهم ذاكرة مستغانمي، والتناص في هذا المستوى يمكن تصنيفه إلى متناصات ثقافية تعبّر عن ثقافة السارد في الثلاثية فتتابع باستمرار حضور بعض رموز الثقافة الغربية مع حكايتهم المختلفة، هذا بالإضافة إلى وجود متناصات سياسية وتاريخية تخدم توجهات السارد الإيديولوجية.

وبالتالي فإننا سنصادق ونحن نقرأ الثلاثية؛ عدّة أشكال من التناص ينطلق من تناص الثلاثية مع بقية ما كتبته مستغانمي من شعر، ثم تناص بين الروايات الثلاث، ثم تناص بين الثلاثية ونصوص أخرى، وعلى مستوى اللغة نجد التناص على شكل التّهجين وهو عندما تعتمد مستغانمي إلى استعمال لغة أجنبية كالفرنسية، والتناص عند نقل كلام الغير بنبرته ومفرداته العامية ممّا يشير إلى المستوى الاجتماعي أو الثقافي لصاحب الكلام و التناص في شكل الاقتباس عندما نجد داخل الثلاثية مجموعة من النصوص الأخرى كالمقطوعات الشعرية و الأساطير والأحاديث السياسية والمقاطع الفرنسية و التناص بالنص الموازي عندما يكون العنوان أو الغلاف انعكاسا كليا لما هو موجود داخل الرواية. "توظّف الروائية الكثير من النصوص الأدبية و العالمية، بالإضافة إلى مجموعة من أسماء الأعلام في الثقافة و الفن، لتؤكد من خلالها أفكارها، وتدعم رؤاها، وتتواصل مع غيرها."²⁵

²⁵-نعيمية بن عليّة، دراسة أسلوبية دلالية في ثلاثية أحلام مستغانمي، إشراف: عمارب بن زايد، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة الجزائر (2009-2010)، ص 83.

الدكتور: العماري أمحمد

و بداية يمكننا القول أنّ لغة الثلاثية تشكل تناسبا مع شعر أحلام مستغانمي، فنبرة الشّعر موجودة في لغة الثلاثية بحيث أنّنا نكاد نفتقد لغة النثر؛ إذا عدنا إلى ما كتبه مستغانمي خلال السّبعينات ومنه "الكتابة في لحظة عري"، حيث جمعت بين الرومانسية والسياسة بأسلوب شيق ممتع فإنّنا نجد الكثير من تلك المقاطع تتكرّر في بعض ما جاء في الثلاثية فمن نصّها الذي جاء في "الكتابة في لحظة عري" أنّها قالت: "إلى الفدائي الذي منحني كل الأسماء....إلا اسمه! من أين عاد وجهك إليّ هذا المساء؟ كيف أطلّ وسط هذا الحزن الخيفي؟ أكتب إليك و خلف شباكي تبكي السّماء في ذاكرتي صور كثيرة لنا في كل المواسم، تصوّرت قبل اليوم، أنّي قد استقبل الفصول معك، يبدو أنّي سأضلّ استقبلها وحدي، لازلت أجوب شوارع التّاريخ، أبحث عن وجبي الضّائع الملامح في وجوه والغرباء " يشمل هذا المقطع من "الكتابة في لحظة عري" بعض التّراكيب الجمالية الّتي تتقاطع مع ما كتبه مستغانمي في ذاكرة الجسد "أكتب إليك" ص14، "من أين عاد اسم...." ص33، فتكرار هاذين المقطعين اللذين جاءا في سياقين مختلفين وفي صفحتين مختلفتين تحيلنا إلى ما جاء في كتابات مستغانمي فيظهر المقطعان متناصين مع الفقرة السابقة.

إذ يتحول الملفوظ في ذاكرة الجسد إلى ملفوظ متراكب بقدر ما يجمع من خلاله صوت المؤلفة وهي تسرد الأحداث الواقعية إلى جانب المتخيل المبني لواقع معيش، فتصير تلك التراكيب مؤهلة لقيام نمط من عمليات التّشاكل التي تفرز البنيات النصية، وعمليات أخرى للتماثل تترتب عنها بنيات جديدة أساسها الإقصاء والعزلة.

إن التّناص الموجود بين الثلاثية وقصائد مستغانمي يتجاوز تكرار بعض التّراكيب الجمالية بعينها، بل هو تناس على مستوى اللّغة برمّتها بطريقة الكتابة في الثلاثية تحيلنا مباشرة إلى لغة الشعر فمثلا تقول مستغانمي في ذاكرة الجسد: "- أليست هذه قنطرة الجبال... أجبتك:- إنّها أكثر من قنطرة... إنّها قسنطينة، وهذه هي القرابة الأخرى الّتي تربطك بهذه اللّوحة؛ يوم دخلت هذه القاعة؛ دخلت قسنطينة معك؛ دخلت في طلتك.... في مشيتك.... في لهجتك.... وفي سوار كنت تلبسينه؛ فكرت قليلا

لعبة التناص في روايات أحلام مستغاني

ثم قلت: "...تعني "المقياس"... يحدث أحيانا أن ألبسه في بعض المناسبات... ولكنه ثقيل يوجع معصبي".²⁶

إن المتأمل في هذه الفقرة يجد أنّها جاءت بلغة قريبة من لغة الشعر؛ سواء من ناحية طريقة الكتابة إذ جاءت على شكل سطور؛ أم على مستوى طرق التعبير المشحونة بالكثير من الإنزياحات، والتي منها ربط قرابة معنوية بين اللوحة الزيتية لقنطرة قسنطينة وحياة، فتصير حياة رمزا (أيقونة) تحيل إلى بلد برمته، ففي ظلّها ومشيتها ولهجتها و سوارها تحيل كلّها إلى عادات الشعب الجزائري والعادات القسنطينية.

فهذه اللغة المشحونة بالكثير من الدلالات وكذا طريقة انتظام الكلمات في شكل سطور تحيلنا إلى شعر مستغاني تقول مستغاني في ديوان على مرفأ الأيام:
على مرفأ الأيام... تتبعثر الأحلام... تسودّ الأوهام... وتكثر الآلام... وعلى ذلك المرفأ
ذكريات سافرت مع عباب البحر... تتجول ما بين المحيطات... لتضطرم بهذا وذلك
ليرجعها الحنين إلى المرفأ... ويأخذها الشوق.

فهذه المقطوعة الشعرية تتميز بجانب حكائي؛ وبلغة ترصف المتضادات إلى بعضها البعض مؤلدة دلالة جديدة؛ وهو بالضبط ما نجده في الثلاثية، ومن ذلك ما جاء في ذاكرة الجسد:

عناوين كبرى... كثير من الحبر الأسود... كثير من الدم؛ وقليل من الحياء.
هنالك جرائد تبيعك نفس الصّور الأولى... ببدله جديدة كل مرة.
هنالك جرائد... تبيعك نفس الأكاذيب بطريقة أقل ذكاء كل مرة .
وهنالك أخرى، تبيعك تذكرة للهروب من الوطن.... لا غير.

ومادام ذلك لم يعد ممكنا.... فلأغلق الجريدة إذن..... ولأذهب لغسل يدي.

فهذا المقتطف يوحى بما يتميز به الشعر، فالتكرار في الكلمات والمقاطع يولّد إيقاعا (هنالك، جرائد، تبيعك، الجريدة، كثير...) إلى جانب الجمع بين المتضادات

أحلام مستغاني ، ذاكرة الجسد، ص135. -26-

الدكتور: العماري أمحمد

اللفظية (كثير، قليل) مع طرق خاصّة في التعبير بالإنزياحات (تبيعك نفس الأكاذيب، تبيعك تذكرة للهروب، كثير من الدّم، قليل من الحياء)، هذه الإنزياحات تقود المتلقى نحو فضاء واسع من الصور التخيلية؛ فالجرائد تنشر المقالات ولا تبيع الأكاذيب أو التّذاكر، وهنا يجد المتلقي نفسه أمام سلسلة من التّدايعات وتلازمات المعنى الذي ينقل السّامع من دلالة إلى أخرى وهو بالضبط ما نجده في شعر مستغاني. تقول مستغاني في "فوضى الحواس": يسألني وهو يراني ألّتقط أنفاسي:- هل وجدت صعوبة في الوصول إلّي هذه المرة؟ وأجيب: الأصعب كل مرة أن أجتاز هذا الباب، ثم أواصل بعد شيء من الصمت:- دخولا وخروجا! يرد بشيء من السخرية:- إبقى هنا إذن!

أرتعي متعبة على الأريكة، أقول:- احجزني رهينة عندك....أيمكنك هذا! يجيب ساخرا:- كلنا رهائن. رهائن من؟- أتوقع أن يقول "رهائن الحب...ولكنه يقول رهائن الوطن".²⁷

عند قراءة المقطع السّابق من رواية " فوضى الحواس" تظهر لنا بعض الضّبابية في الكلام المتبادل بين خالد وحياة، بحيث إن كلّاً منهما يستعمل الرّمز والإيحاء غير المباشر للمعنى المقصود فتظهر اللّعبة في القول بشكل جذاب فالسؤال الذي يوجّهه خالد لحياة حول صعوبة وصولها يحمل الكثير من الدّلالات، فالمقصود ليس مشقّة التنقّل بل المخاطرة في الذهاب إليه خفية من أهلها وزوجها؛ وخفية من العيون التي ترقب حركة امرأة غريبة تدخل عمارة لا تقطنها، وعوض أن تجيب حياة بشيء يشفي غليل خالد فإنّها تجيب بعبارة أخرى بعيدة من ناحية الشّكل عن هذا السؤال حيث تقول:(الأصعب كل مرّة أن أجتاز هذا الباب)، فتحمل هذه العبارة نوعاً من الضبابية، لكن هذه الضبابية توضّح شيئاً فشيئاً إذ تبين حياة برّدها هذا بطريقة غير مباشرة أنّ الخطورة تتمثّل في الخلوة التي تقيمها مع خالد في تلك الشقّة، وأنّ

²⁷ - أحلام مستغاني، فوضى الحواس، ص 257.

لعبة التناص في روايات أحلام مستغانمي

المجازفة هي في الدخول والخروج الذي سيعودها على المكان، ثم يتجاهل خالد هذا المعنى المقصود؛ ويحاول الرد على المعنى السطحي المفهوم من قولها (دخولا وخروجاً) فيقول: (- إبقى هنا إذن!)

وكأنه يريد الفصل في القضية وتقديم حل نهائي يوقر عليها المجازفة ثم بشيء من التهرب، تردّ حياة بعبارة تضم لفظاً يقود حديثها نحو حديث آخر، واللفظ المقصود هنا هو لفظ (رهينة) والذي تكرر خمس مرات.

إنّ هذا التّمط من التّعبير موجود بكثرة في شعر مستغانمي؛ فمثلاً في ديوانها (على مرفأ الأيام) ترسم مستغانمي صورة لمكان زمني هو (مرفأ الأيام) لتجعل منه موقعاً للأحلام والأوهام والآلام والذكريات، على أنّ الذكريات تشكّل نقطة التقاء، فالواضح أنّ الانتقال من معنى إلى معنى في الظاهر هو انتقال عفوي غير مقصود؛ في حين أنّ في عمق المعنى هناك ارتباط دلالي قوي يجمع تلك العبارات القصيرة، فتستنتج بذلك عقداً جميلاً ضمن فعل قولي واحد وهو ما يعطي القصيدة جمالية فنية عالية.

إنّ التداخل في المعنى واللعب باللفظ والإشترك الدلالي كلّها ظواهر تناسية نجدها في الثلاثية وفي أشعار (قصائد) مستغانمي ولهذا أمكننا القول بوجود لعبة تناسية؛ تجمع الثلاثية بشعر مستغانمي.

ولا تتوقّف حدود التناص في الثلاثية عند هذا الحد فقط؛ بل إنّ القارئ الجيد يدرك مباشرة بعد قراءة الثلاثية بأنّ التناص موجود بشكل مكثّف فيها وخاصة في شكله المسمى بالإقتباس بحيث تضمّ الثلاثية عدة مقاطع من نصوص وأقاويل عربية وأجنبية.

فبداية يظهر الاقتباس في " ذاكرة الجسد " انطلاقاً من الإهداء الذي يضم عبارة قالها مالك حداد بالفرنسية في حين أنّ مستغانمي تنقلها للقارئ باللغة العربية وهي قوله: "إن اللغة الفرنسية منقاي، ولذا قرّرت أن اصمت...." فهذا الاقتباس هو شكل من أشكال التناص الذي أحسنت مستغانمي إذابته وسط كلامها في الإهداء، ثم يظهر اقتباس آخر في الصفحة 11 من الفصل الأول حين تقول: "الحب هو ما حدث

الدكتور: العماري أمحمد

بيننا؛ والأدب هو كل ما لم يحدث.²⁸، فهذا اقتباس جاء على لسان السارد خالد بن طوبال، وقد وضع هذا الاقتباس بين قوسين في دلالة صريحة على الحفاظ على محتواه؛ في حين أنّ هذه العبارات جاءت باللّغة العربية الفصحى عكس الاقتباس الموجود في الصفحة 16 الذي حافظت فيه الروائية على نوع اللّغة فجاء باللّغة العامية وذلك نقلا عن أغنية معروفة في الأدب الشّعبي وبين المجتمع الجزائري.

"ياالتفاحة...ياالتفاحة، خبريني وعلاش الناس والعة بيك...."²⁹

فهذه الأغنية وإن بدت ساذجة نوعا ما وبلغتها البسيطة؛ تتّخذها الروائية كمطية للانتقال إلى قصّة سيدنا آدم في إشارة بسيطة تاركة فجوة كبيرة أمام القارئ ليختصر الكثير من تفاصيل تلك القصة مع بعض الملاحظات التي يمكن للنّاقد الوقوف عندها، ومنها أنّ من أغرى سيدنا آدم بأكل التفاح هو الشّيطان الرجيم وليس حواء وهذا مؤكد بنص القرآن، في حين أنّ الروائية تجعل حواء هي التي أغرت سيدنا آدم بأكل التفاح "كنت المرأة التي أغرتني بأكل التفاح لا أكثر."³⁰

وهذا من أجل جعل القصة (قصّة سيدنا آدم) تتناسب مع قصة الراوي الذي أغرته حبيبته على فعل معصية (وما ذنبى إن جاءني حبك في شكل خطيئة) فيسترسل الراوي في سرد قصّته مع محبوبته ومع وطنه، ومن أجل إشباع ذلك الإسترسال.

يستدعي الراوي في ذاكرة الجسد نصوصا مختلفة أخرى منها ما هو أجنبي ومنها ما هو عربي، حيث تشير صراحة أحلام مستغانمي إلى مصدر تلك النصوص ومنها "كان مارسيل بانيول يقول: " تعود على اعتبار الأشياء العادية... أشياء يمكن أن تحدث أيضا."³¹

أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 11. ²⁸

²⁹ - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 16.

المصدر نفسه، ص 18 ³⁰

المصدر نفسه، ص 26. ³¹

لعبة التناص في روايات أحلام مستغانمي

الواضح أنّ الروائية لا تذكر النص بلغته الأصلية؛ بل تترجم النص إلى اللغة العربية لجعله في تناسب وتناسق مع بقية أحاديثها الأخرى، وهذا دون أن تغيّر من معنى قول مارسيل بانيول وهذا بخلاف بعض النصوص الأخرى التي تذييها الروائية في المتن الروائي والتي جاءت بلغتها الأصل (الفرنسية) ومنها البيت الشعري الذي نظمّه الشاعر "هنري ميشو"

³² « *soir, soir, que de soir pour un seul matin.....* »

ولعل سبب ذلك الاقتباس الحرفي لهذا البيت الشعري هو إيمان الروائية بأنّ ترجمة الشعر مستحيلة ولا يمكن بأيّة حال أن تحافظ على المعنى الأصلي، ومع ذلك تحاول مستغانمي ترجمة هذا البيت الشعري في شكل اقتباس من نوع آخر هو المحاكاة بلغة أخرى "أمسيات.....أمسيات، كم من مساء لصباح واحد".³³

فتفتح بذلك الروائية المجال أمام القارئ حتى يقيم مقارنة البيت الشعري بلغته الفرنسية، والترجمة التي تقدمها لهذا البيت الشعري من أجل ملاحظة مدى التغيرات في المعنى التي لحقته، وفي الحقيقة لا يمكن لأيّ قارئ للثلاثية أن ينكر بأنّها مشحونة بنصوص مختلفة، والتي تكون مكتوبة بخط غليظ أحيانا، بينما تكون موضوعة بين قوسين صغيرين في أغلب الأحيان، أمّا بعضها الآخر فيكون دون هذا ودون ذاك وكأنّ الروائية تحاول إخفاء على القارئ، وإذا بته داخل متنها الروائي.

فمن أشكال النصوص المختلفة التي نجدها في الثلاثية بعض الأمثال الشعبية مثل ما جاء في "ذاكرة الجسد"، "إنّ الذي مات أبوه لم يتيّم...وحده الذي ماتت أمه يتيّم".³⁴

فهذا مثل شعبي جزائري معروف؛ لكن مستغانمي حوّلت لغته من العامية إلى الفصحى؛ وبذلك ينسجم مع بقية فقرات الفصل وهو تقنية استعملتها مستغانمي في الكثير من الإقتباسات الأخرى والتي تشكّل أقوى أشكال التناص، لكن الروائية تستعمل

2- المصدر نفسه

³³-المصدر نفسه، ص27.

أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص32. ³⁴ -

الدكتور: العماري أمحمد

بعض الإقتباسات دون تحديد نوعها أو صاحبها مثل قولها: "لا أذكر من قال يقضي الإنسان سنواته الأولى في تعلّم النطق، وتقضي الأنظمة العربية بقيّة عمره في تعليمه الصمت!"³⁵

فهذه المقولة وإن وضعت بين قوسين للإشارة إلى أنها مقتبسة، لكن لا توجد أي إشارة توضّح ما إذا كان قائلها قد نسجها باللّغة العربية أم باللغة الفرنسية لكنها تبقى شكلا من أشكال التناسل الموجودة في ذاكرة الجسد.

ومن جانب آخر فإنّنا نجد تناسلا بارزا بين رواية ذاكرة الجسد وبين روايات مالك حداد، حيث يظهر البطل خالد بن طوبال في رواية ذاكرة الجسد على نفس الصّورة التي يظهر بها عند مالك حداد، بالإضافة إلى تشابه الكثير من الأحداث، بل هناك فقرات مقتبسة من روايتي مالك حدّاد نجدها في رواية "ذاكرة الجسد" و تصرّح مستغاني بذلك حيث كتبت تلك العبارات بخط غليظ؛ مشيرة إلى أنّ ذلك الأخذ كان عن تواطؤ شعري ومن تلك العبارات قولها: "إنّ الإبتسامات فواصل ونقاط انقطاع... وقليل من الناس أولئك الذين مازالوا يتقنون وضع الفواصل والنقط في كلامهم."³⁶

يظهر التناسل بارزا في "ذاكرة الجسد"، حيث تحاكي هذه الرواية أحداثا وردت في قصة مالك حداد، لقد أحبّ خالد بن طوبال الرسام حياة لكتّها تزوجت مع ضابط سامي عن طريق إلحاح عمّها سي الشريف؛ وفي المقابل تسرد قصة مالك حداد أحداث وريدة التي هربت من بيت زوجها خالد الذي قام من أجلها ثم مات منتحرا ثم وريدة بمصاحبة ضابط فرنسي متخيلة عن زوجها، الحقيقة أنّ الثلاثية تكاد تكون مزيجا لنصوص مختلفة الأجناس والأنواع؛ مما يعكس تنوّع الثقافة عند مستغاني و إتقانها للّغة الفرنسية وخاصة عندما نجد في الثلاثية اقتباسات باللّغة العربية كانت في

³⁵ - المصدر نفسه، ص34.

³⁶ - المصدر نفسه، ص35.

لعبة التناس في روايات أحلام مستغامي

الأصل بلغة أجنبية مثل: "كان مويترلان يقول: "إذا كنت عاجزا عن قتل من تدعي كراهيته، فلا تقل أنك تكرهه، أنت تعبر هذه الكلمة!"³⁷

فالواضح أن "مويترلان" لا يتكلم باللغة العربية ولكنه تلقّظ بتلك العبارات باللغة الفرنسية، ومستغامي حوّلت ذلك المنطوق إلى اللغة العربية لجعله في تناسب مع فصول حديثها السابق واللاحق، لكنها تحافظ على بعض العبارات باللغة الفرنسية وخاصة عندما يكون ذلك في الحوار الذي يسند إلى إحدى الشخصيات الفرنسية أو التي تجيد اللغة الفرنسية.

- Je préfère l'abstrait..!
- Moi je préfère comprendre ce que je vois..³⁸
- Mais comment allez-vous mademoiselle?
- Bien..je vous remercie...³⁹

و من خلال هذه المقاطع يظهر تداخل اللغة العربية مع اللغة الفرنسية في بناء الأحداث، و هو ما يعكس جانبا مهما من التناس في الثلاثية، و هو ما يؤكد تأثر مستغامي باللغة الفرنسية إلى جانب اللغة العربية التي تحتضنها بعمق، وهذا طبيعي لأنّ "مسألة التّقارض اللغوي والتّداخل والتأثر و التأثير بين اللغات أمر بديهي لا يحتاج فيه للبحث عن أدلة، و هي ظاهرة من ظواهر المجتمع الإنساني".⁴⁰

لكن الملاحظ أنّ العبارات الواردة باللغة الفرنسية جاءت بكثرة في رواية "ذاكرة الجسد" في حين أنّها قليلة جدا في "عابر سرير" وتكاد تنعدم في "فوضى الحواس"، و إلى جانب هذه النصوص المكتوبة باللغة الفرنسية نجد بعض التناس من القرآن الكريم ومن القصص القرآني "يوم نزل جبرائيل عليه السلام على محمد لأول مرة فقال له "اقرأ" فسأله النبي مرتعدا من الرّهبّة... "ماذا اقرأ" فقال جبريل: "اقرأ باسم

³⁷ - أحلام مستغامي، ذاكرة الجسد، ص55.

المصدر نفسه، ص62. ³⁸ -

المصدر نفسه، ص76. ³⁹ -

⁴⁰ - يوسف القماز، اللغة العربية تاريخا و تشخيصا، مجلة الصوتيات، مخبر الصوتيات العربية الحديثة، جامعة سعد دحلب، البليدة، العدد الأول، 2005، ص 104.

الدكتور: العماري أمحمد

ربك الذي خلق" وراح يقرأ عليه أول سورة للقرآن، وعندما انتهى عاد النبي إلى زوجته وجسده يرتعد من هول ماسمع، وما كاد يراها حتى صاح دثريني....دثريني..⁴¹

فهذا النص يضم آية قرآنية من سورة العلق " اقتبسها الروائية من أجل سرد قصة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم؛ فتشكّل السورة والقصة تناسبا مع الرواية، و إلى جانب ذلك نجد تناسبا نوعه من المحاكاة عندما تضيف الروائية عبارة "دثريني قسنطينة....دثريني..." في الصفحة (71) وهي نفسها الصفحة التي ذكرت فيها قصة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم لكن تعتمد الروائية إلى محاكاة العبارة التي تلفظ بها النبي محمد مخاطبا زوجته خديجة وذلك عن طريق تحويلها وإسنادها إلى بطل الرواية خالد بن طوبال الذي خاطب امرأة في هيئة مدينة فقال: " دثريني قسنطينة...دثريني..."، إذن نسجل التناس هنا في مستويين: المستوى الأول في اقتباس سورة قرآنية والثاني في محاكاة قول النبي صلى الله عليه وسلم، ثم يتجاوز التناس الموجود في الثلاثية إلى اقتباس أبيات شعرية برمتها واستحضرها في سياقات مختلفة؛ يعطيها دلالات جديدة ومن ذلك البيت الشعري الذي جاء في الصفحة (84) من ذاكرة الجسد والذي لم يقدم الروائية صاحبه بل اكتفت بكونه بيت شعري قديم "أعد الليالي ليلة بعد ليلة ... وقد عشت دهرًا لا أعد الليالي"

كما يمتدّ التناس الموجود في الثلاثية إلى اقتباس بعض أقوال الفلاسفة الغربيين؛ فتذكر مستغاني مثلا قولاً لا ندره جيد "إن أجمل الأشياء هي التي يقترحها الجنون وكتبها العقل".⁴² وقول روسو في عابر سرير "يمكن أن اختصر حياتي بجملة بدا بها (روسو) سيرته الذاتية في كتابه "اعترافات": "مجيئي إلى الحياة كلّف أمي حياتها، وكان ذلك بداية ما سأعرفه من ماس".⁴³

إن التناس في ثلاثية مستغاني ظاهرة جليلة يكاد لا يخلو منها أي فصل من فصول كل رواية من الثلاثية، لأنّ النصوص التي أذيت في الروايات الثلاث كثيرة جدا و

أحلام مستغاني، ذاكرة الجسد، ص 71. ⁴¹-

⁴² - أحلام مستغاني، فوضى الحواس، ص 44.

⁴³ - أحلام مستغاني، عابر سرير، ص 47.

لعبة التناص في روايات أحلام مستغانمي

متنوعة؛ فمنها من الشعرو منها ما هو من القصّة والتي كثيرا ما نجدها مختصرة كإشارة تفتح فجوة أمام القارئ لاستحضار تفاصيل قصة برمتها وربطها بالسّياق التي جاءت فيه مثل "علي بابا و الأربعون حراميا" ص(242)، فهذه العبارة تحيل القارئ نحو قصة علي بابا والأربعون لصا فسيحضر القارئ تفاصيل تلك القصة ليربطها بأحداث الرواية.

ويمتد التناص بأشكاله المختلفة داخل فصول الروايات الثلاث، حيث تذكر مستغانمي قصصا واقعية بأسلوبها الخاص؛ غير الأسلوب الذي سمعت به القصة ومنها قصة صديقها الصّحفية "كتلك الحادثة التي روتها لي صديقة صحافية كانت موجودة في السبعينات في نزل فخم بالعاصمة، مع وفد من الصحفيين الأجانب، بمناسبة الذكرى الثلاثين لاندلاع الثورة، وبعد انتظار طويل، وبعد أن يؤت من إحظار طلباتها، استدعت النادل، وقالت له على طريقة الشرقيين: "نحن ننتظر منذ نصف ساعة، عليك أن تولينا اهتماما خاصا، إننا ضيوف لدى الرئاسة! ولكنّه ردّ عليها بطريقة لا يتقنها غير الجزائريين:- ما دمت ضيفة عند الرئاسة....روحي لعند بن جديد " سير بيك " ومضى ليتركها مذهولة".⁴⁴

فهذه القصة واقعية لكن توظيفها في " فوضى الحواس " أعطى الأحداث نكهة أخرى؛ إذ من خلالها توضّحت عقلية الجزائريين في سياق كانت مستغانمي تسرد أحداثا أبطالها الجزائريون بعقليتهم الأصلية، مما يشير إلى ثقافتها في علم الاجتماع و كذا اهتمامها بإبراز طبائع شخصياتها، ونجد ذلك أيضا في قصة أخرى هي في الأصل قصة حقيقية لأحلام مستغانمي عاشتها في تفاصيل حياتها مع أب ثوري وهي القصة التي جاءت على لسان أبرز أبطال رواية "عابر سرير"(زيان)، حيث تقول: " في بنأية كانت حتى سنوات قليلة حكرا على الموظفين السامين الفرنسيين، وأصبحت "غنيمة الإستقلال" بالنسبة للبعض، وضريبة نزاهة وحماقة بالنسبة لأيي، الذي بحكم مسؤوليته عن توزيع الأملاك الشاغرة التي تركها الفرنسيون بعد الاستقلال أصر

⁴⁴-أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص69.

الدكتور: العماري أمحمد

على الإقامة في شقة للإيجار غير دار أنّه سيقضي فيها مابقي من عمره، ولن يغادرها إلا بعد ثلاثين سنة إلى قبره، بعد أن تدهورت صحته، بالسرعة التي تدهورت بها حالة البناية"⁴⁵

فهذه القصة التي تسندها مستغاني إلى بطل رواية "عابر سرير" هي في حقيقة الأمر قصتها هي مع أبيها الذي توفي وهو يصارع المرض؛ وكان أحد المكلفين بتوزيع الأملاك الشاغرة عقب الإستقلال؛ فقد نسجت مستغاني قصة هي في الأصل واقعية لشخصية صنعتها من خيالها، فيصير الرّابط بين النص الروائي و ذكريات أحلام مستغاني.

أما على مستوى أنواع النصوص الأخرى التي استعملتها مستغاني في الثلاثية، فمنها نص القول لأحد لاعبي الشطرنج والتي تكشف عن ثقافة مستغاني المستمدة من قراءة الروايات؛ حيث تقول: "ما قاله كاسباروف، الرّجل الذي هزم كل من جلس مقابله أمام طاولة شطرنج " أنّ النّقلات التي نصنعها في أذهاننا أثناء اللعب، ثم نصرف النظر عنها، تشكل جزءا من اللعبة، تماما كتلك التي ننجزها على الرقعة."⁴⁶ بالإضافة إلى حديثها عن فنون مختلفة من بلدان مختلفة كفن النحت والرسم والشعر مما يجعل الثلاثية تعقد علاقة تناسية مع مختلف الفنون فمن ذلك قولها: "كأنها تمثال" العذراء الناتجة" لما بكل أنجلو."⁴⁷، فهذه العبارة تؤكد أن مستغاني تستخدم أقاويل من مختلف الفنون فتدمجها داخل الثلاثية و منها قصة سالفدور دالي مع الشاعر بول إيلوار حينما قرر خطف زوجته لما رأى ظهرها العاري في البحر، وقصة (الغوليين) سكان فرنسا الأوائل الذين كانوا يرمون الرسائل إلى النار، اعتقادا منهم أنّها تذهب لموتاهم وقصة بلزك في أواخر عمره وهو عائد من روسيا بعد زواجه من السيدة هانسكا، فهذه القصص كلها من التناص الموجود في الثلاثية، فهي ليست من شكل الاقتباس ولكنها تدخل ضمن إطار المحاكاة، بخلاف الاقتباس المعلن الذي قد

⁴⁵ - أحلام مستغاني، عابر سرير، ص44.

⁴⁶ - أحلام مستغاني، فوضى الحواس، ص22.

⁴⁷ - أحلام مستغاني، عابر سرير، ص34.

لعبة التناس في روايات أحلام مستغانمي

يكون بخط غليظ أو بإشارة من السارد مثل: تلك القصيدة المد الصاعد لوولت ويتمان(على جسر بروكلين): تحي، وأراك وجها لوجه!

غيوم من الغرب و الشمس ما تزال هناك لنصف ساعة أخرى وأراك وجها لوجه.⁴⁸

فهذه القصيدة تقدمها مستغانمي معرفة القارئ بصاحبها وبعنوانها ولهذا انعكاس قوي يطبع نفسية القارئ الذي يتأكد بذلك الفعل إن مستغانمي شديدة الاطلاع على الشعر الغربي. والحقيقة إن هذا هو أقوى أشكال التناس الموجود في الثلاثية، فالثلاثية مملوءة بمختلف أنواع وأشكال النصوص مما يجعلها بحثا خصبا يمكن التوسع فيه أكثر فأكثر؛ في حين أننا نكتفي بهذه النماذج التي ذكرناها ونحاول الحديث عن شعريتها.

3- شعرية التناس في الثلاثية:

تتوضح شعرية التناس في ثلاثية أحلام مستغانمي من خلال رصد جملة من الملاحظات حول أنواع النصوص الواردة في فصول الثلاثية، وكذا مختلف التحويلات التي تخضع لها تلك النصوص؛ والتي تمارسها الروائية أحيانا عن قصد وأحيانا أخرى عن غير قصد؛ مما يجعل النصوص المقتبسة أو التي تحاكي في الثلاثية على قدر كبير من التناسق فيما بينها وبين المتن الروائي.

والملاحظ أنّ استحضار أي نص داخل الثلاثية له دوافعه وأسبابه بما يرتبط بسير الأحداث؛ وطبيعة الأشخاص؛ والزمان؛ والمكان في كل رواية من الروايات الثلاث، وفي البداية يمكن أن نتحدث عن شعرية التناس في رواية ذاكرة الجسد وبالضبط في اقتباس كلام الأجانب في عبارات مقتضبة أغلبها يكون في عنصر الحوار، فالملاحظ أن ذلك الكلام الذي تتلفظ به شخصيات أجنبية جاء بصيغتين، تتمثل الأولى في نقله بلغته الفرنسية أما الصيغة الثانية فتتمثل في تحويله من لغته الفرنسية إلى اللغة

أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 107. ⁴⁸-

الدكتور: العماري أمحمد

العربية، وهذه الظاهرة المتمثلة في تحويل لغة الكلام تمسّ أيضا كلام الشخصيات الجزائرية البسيطة فأحيانا تسردها الروائية بلغتها العامية وأحيانا أخرى تحولها إلى اللغة العربية، والسؤال الذي يطرح نفسه بداية لماذا تقوم مستغاني بتغيير طبيعة اللّغة في كلام الشخصيات؟ لماذا تذكر مثلا كلام كاترين بالّلغة الفرنسية و أحيانا أخرى تحول كلامها إلى اللّغة العربية وتزج به داخل الحوار الروائي؟ إنّه قانون التّناسب الذي تحاول مستغاني وضعه و احترامه في اقتباس كلام الغير حيث يفرض هذا القانون على مستغاني إما ترك الكلام بلغته الأصل أو تحويله إلى لغة أخرى قصد تناسبه مع الأحداث فمثلا نجد ان مستغاني تترجم لغة أغنية فرنسية في "ذاكرة الجسد" من أجل جعلها تتناسب مع السياق الذي جاءت فيه "تذكرت أغنية فرنسية يقول مطلعها "أردت أن أرى أختك...فرأيت أمك كالعادة..."⁴⁹

فهذا المطلع من الأغنية يتناسب مع الحدث الذي يسبقه وهو حضور سي الشريف إلى معرض الصور الذي أقامه خالد بن طوبال في حين أن خالد كان يرقب الباب منتظرا ابنة أخت سي الشريف أي حياة. فجاء بذلك مطلع هذه الأغنية يتناسب مع الحدث الذي يسبقه وهو حضور سي الشريف إلى معرض الصور الذي أقامه خالد بن طوبال في حين أن خالد كان يرقب الباب منتظرا ابنه أخت سي الشريف أي حياة فجاء بذلك مطلع هذه الأغنية متناسبا مع هذا الحدث فتمازج الحدث مع الأغنية لبناء مقصديه واحدة وهنا تبرز شعرية المعنى في هذا النوع من التناص.

ومن جهة أخرى تحوّل مستغاني كلام كاترين من اللغة الفرنسية إلى العربية (قالت كاترين بصوت أعلى من العادة.....- برافو خالد، أهنئك ... رائع كل هذا.....أهها العزيز) فالواضح أن هذا القول يمزج بين عقلية كاترين و المعنى المنبثق عن تحويل ألفاظها إلى العربية وهو ما يعطي العبارة رونقا وتناسقا مع الوصف الذي سبق هذا القول والذي تلاه، فيكون له بذلك. جمالا إضافيا.

⁴⁹ - أحلام مستغاني، ذاكرة الجسد، ص92.

لعبة التناص في روايات أحلام مستغانمي

إن شعرية التناص في الثلاثية لم تتوقف عند ذلك الحد بل تمتد إلى جمالية المحاكاة التي تقوم بها مستغانمي وهي تعرض بعض القصص لجعلها تتناسب مع السرد الروائي، ومن ذلك قصة سيدنا آدم عليه السلام والخطيئة التي ارتكبتها فهذه القصة تدفع القارئ إلى استحضار كل تفاصيلها، ولكن مستغانمي تستخدم تلك القصة لغاية أخرى، كأن تجعلها تبريرا لسلوك خالد بن طوبال وعلاقته المشبوهة بحياة، وما يزيد من شعرية التناص في الثلاثية هو عدم اكتفاء مستغانمي بأنواع مختلفة من النصوص التي تذييها داخل الثلاثية؛ بل إنها تذكر حتى بعض التواريخ كمرجعية الاستحضار بعض الأحداث التاريخية ومن ذلك قولها: "سالفادور دالي أحب و قرر خطفها من زوجها الشاعر بول إيلوار لحظة رؤيته ظهرها العاري في البحر صيف 1949".⁵⁰

فهذا التاريخ يصبح إحالة إلى زمن قد مضى؛ وهذا التناص يجعل القارئ يقوم باستقراء أحداث التاريخ، ويضيف له معرفة نوعية بتفاصيل أحداث الرواية التي يقرأها، والواضح أن مستغانمي تقوم بحركة تناصية لعدة أحداث تاريخية عبر زمن حدوثها وهي كثيرة في الثلاثية، ومنها على سبيل المثال: "في مارس 1949، سجن جان جنيه لسرقته نسخة نادرة لأحد دواوين بول فرلين..."⁵¹

كما تذكر في هذا الباب تواريخ لها بعدها الروائي إذ تشكل المفاتيح التي تساعد القارئ على فك شفرات بعض المسكوت عنه في العمل الروائي وخاصة عندما يعقب ذكر تاريخ معين نقاط تشير إلى الحذف في الكلام مثل ("ذات خريف من سنة 1957، وأنا أسجلك في دار البلدية لأول مرة....."⁵²

وتواريخ أخرى كثيرة (نيسان 1980، صيف 1960، ذات 5 يوليو من صيف 1830، يوم 28 أكتوبر 1979..). فهذه الأحداث وغيرها يفرض على القارئ اللجوء إلى اللعبة التناصية من أجل فهم مغزى مجيئها في تلك السياقات الجديدة.

أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، ص 15. ⁵⁰-

المصدر نفسه، ص 27. ⁵¹-

⁵²-

المصدر نفسه

الدكتور: العماري أمحمد

في الحقيقة إنها ليست مجرد لعبة بل هي إستراتيجية تناصية تقوم بها مستغاني، استحضارها لتلك التواريخ ولتلك الأحداث والقصص وتحويل بعضها أو تشويه البعض الآخر كان مصمماً ودقيقاً يخدم جمالية النص الروائي في كامل الثلاثية، والتناسل هنا يكتسي جمالية وشعرية من خلال التنوع الذي يوحى إلى سعة ذاكرة الروائي كما أن التنوع يزيد من جمالية القطوف المختلفة التي تختزلها الروائية أحلام مستغاني في ثلاثيتها.

إنّ القراءة المتأنية للثلاثية تكشف عن المبدأ الفني الذي يربطها بمختلف أنواع النصوص الموجودة فيها، ففي الثلاثية امتصاص وتحويل لنصوص مختلفة من الشعر والنثر؛ ومن اللغة العربية ومن اللغة الفرنسية وحتى اللغة العامية، حتى صارت الثلاثية لوحة فسيفسائية من الاقتباسات التي تدعو إلى الإرتداد إلى الماضي و استحضاره، فتصير بذلك الثلاثية إحالة إلى عدّة نصوص أخرى ظهرت قبلها. فمستغاني تقوم باستحضار التاريخ في تناصاته، فتستلم الأحداث و الحوادث التاريخية و توظيفها في كتابة الثلاثية بشكل فني يبعث على التأمل و الإعجاب، إذ الثلاثية ليست كتاب تاريخ إلا أنها تؤرّخ لعدّة أحداث بطريقة فنية رائعة فيتحوّل القارئ إلى باحث مقارن لما قدّمته كتب التاريخ وما أضافته الروائية بخيالها الفني، فمختلف التناسلات تحقّق أبعاداً دلالية من خلال حسن اختيار الروائية للسياقات المناسبة التي تستحضر فيها مختلف النصوص، وهذا جانب من الجوانب المهمة التي توضح شعرية التناسل في الثلاثية، والذي يبقى بحثاً خصباً لأقلام الباحثين والنقاد.

لعبة التناص في روايات أحلام مستغانمي

قائمة المصادر والمراجع:

1- المصادر (مدونة البحث):

1- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، موفم النشر، الجزائر، ط1: 1993، الجزائر، ط1: 2004.

2- ANEP 2- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، منشورات، الجزائر، ط1
ANEP 2007 3- أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشورات

2-المراجع:

(1) أحمد الزغبى، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن ، ط: 2000.

(2) تزفيتان طودوروف: الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، عيون المقالات، المغرب، ط: 1989.

(3) خالد حسين، شؤون العلامات (من التشفير إلى التأويل)، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1: 2008.

(4) سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،

(5) شربل داغر، التناص سبيلا إلى دراسة النصّ النسوي، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الأول، القاهرة: 1997.

(6) محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1: 1995.

(7) محمد خطابي، لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط: 2006.

(8) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4: 2005.

(9) محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2: 1990.

الدكتور: العماري أمحمد

(10) عبد الله محمد الخزامي، ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد و النظرية)، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط2: 1992.

(11) نزار قباني، غلاف رواية ذاكرة الجسد، الجزائر.

(12) يوسف القماز، اللغة العربية تاريخا و تشخيصا، مجلة الصوتيات، مخبر الصوتيات العربية الحديثة، جامعة سعد دحلب، البليدة، العدد الأول، 2005.

5- الرسائل الجامعية:

(1) نعيمة بن عليّة، دراسة أسلوبية دلالية في ثلاثية " أحلام مستغانمي "، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة الجزائر، إشراف د. عمار بن زايد، 2009-2010 م .

(2) لبوخ بوجملين، فعل التّواصل في الخطاب الرّوائي لأحلام مستغانمي، إشراف: أ.د. نور الدين السد، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة الجزائر، 2006-2007 م.