

الحوارية في روايات أحلام مستغانمي

الأستاذ بوجملين لبوخ

جامعة ورقلة - الجزائر

تهدف هذه المداخلة إلى البحث في عالم أحلام مستغانمي الروائي من خلال التنقيب واستقصاء المكونات التأسيسية لهذا الخطاب، للوقوف على الفسيفساء النصية المشكّلة للواجهة الإبداعية المستغانمية، وكيفية التفاعل الحاصل بين مختلف الروافد المتنوعة التي تضيف على الأثر الأدبي صبغة انفتاحية تضعه على شرفة المقروئية العابرة للحدود.

كل نص يدخل في علاقة مع نصوص أو خطابات أخرى، وهذا ما يسميه باختين بظاهرة الحوارية «*Dialogisme*»، فهذه الحوارية المؤسسة لكل الخطابات لها أهميتها في الكتابة الروائية. ويذهب "باختين" إلى أن للنص الروائي ميزة «التفرّد بتفجير الخطاب الموحد؛ ليس فقط من أن الكاتب لا يتكلم "باسمه الخاص"، لكنه يقوم بتوزيع مختلف الخطابات»¹ بيغاي-غرو PIÉGAY-GROS، وبالتالي فإن «الملفوظ الروائي في غاية التعدد»، وبذلك ينشأ لدينا نمطان من تعدد الأصوات، الأول نسميه «تعدد الأصوات العمودي»، وهي أن وراء كل خطاب مكتوب يختفي قول سابق، والآخر نسميه «تعدد الأصوات الأفقي»، والمتمثل في مختلف أصوات النص التي تقوم بعرض الملفوظ الروائي والتي يمكن للرؤى الإيديولوجية أن تتوزع بينها، وهو التمييز الذي نجده عند

باختين والذي يفسر كون الشعر ذا طبيعة مونولوجية والرواية ذات طبيعة حوارية، وعليه فكل نص أدبي يُعد نصا متعدد الأصوات.

لقد أدخلت «جوليا كريستيفا *Julia Kristeva*» في كتابها المعنون بـ «السيمائية *Séméiotikè*»، مفاهيم باختين إلى فرنسا وأسست مصطلح «التناص»، وبذلك انقسم مصطلح «تعدد الأصوات العمودي» إلى مفهومين: (تعدد الأصوات) أو ما يسمى أيضا (تبادل الخطابات *interdiscours*) من جهة، والتناص من جهة أخرى، ولكلا المصطلحين مجاله البحثي المتخصص. أما في حقل اللسانيات فإن الفضل يعود إلى «ديكرو *Ducrot*» في تطوير مفهوم (تعدد الأصوات) في التمييز بين المتلفظ والمتكلم. وإلى «ريفاتير، ودالباخ، وجينت» يعود تطوير مفهوم التناص، من حينها أصبح مصطلحا شائع الاستعمال من قبل الكثير من النقادⁱⁱ.

وفي إطار «نظرية التلقي»، سلط «ديفايس *Dufays*» الضوء على أهمية القارئ في الوقوف على الحوارية التي ترتبط بفعل القراءة وبحوار الفعاليات المنخرطة بشكل عميق، على الرغم من أن الظاهرتين قد درستا في حقلين متميزين، كما يبين ذلك منغينيو من: «أن آفاق التداولية تسمح بالتركيز على موضوعين آخرين: فعل القراءة والتناص»ⁱⁱⁱ.

لقد تم عرض الظاهرتين منفصلتين عن بعضهما، والحال أن التناص (استحضار النصوص الأدبية)، وتداخل

الخطابات (استحضار الكلام الذي يكون عادة قوالب أو كليشيهات)، تفترضان، باستخدامهما في نص روائي ما، معرفة بخطابات أخرى (شفوية أو أدبية)، تشهد على حضور مؤلف منخرط، وترشح، لفك تلافيفهما، قارنا يمتلك تجربة معرفية وموسوعية مشابهة لمعرفة الكاتب وموسوعيته، ومن هذا المنطلق، يقوم النص، ببرمجة هذا القارئ، وشاهدها على مثل هذا المؤلف، وتتم دراسة التناص وتداخل الخطابات في إطار الحوار مؤلف/قارئ منخرطين.

وسنحاول أن ندرس التواصل بين النص المستغانمي والنصوص الأدبية الأخرى وفق شبكة التحليل المقترحة من طرف جينت في كتابه "أطراس *palimpsestes* التي نضيف إليها مبدأ «التناص الداخلي *Intratextualité*» والمسمى أيضا *Intertextualité interne*، الذي طوره الأسلوبيون وعلى رأسهم ميشال ريفاتير.

1.1. المتعاليات النصية :

يميز جيرار جينت بين خمسة مستويات كبرى للتناص ويشملها مصطلح «*transtextualité* المتعاليات النصية» وهي: «*L'intertextualité* التناص»، و«*Paratextualité* المناص»، و«*Métatextualité* الميتانصية»، و«*Hypertextualité* النص اللاحق»، و«*Architextualité* معمارية النص»^{iv}، وهو التصنيف الذي يُبرز التناص الأدبي بشكل كامل، حتى وإن بدأ، تعويض

مصطلح التناص بمصطلح المتعاليات النصية، أنه سيحدث بعض اللبس على مستوى الخطاب، فإننا سنستعمله مع الإشارة إلى أن ظاهرة المتعاليات النصية هذه يمكن أن تُطبق على أعمال نفس المؤلف وتشكل ما يسمى بتداخل النصوص، كما نستعمل مصطلح «النص السابق *Hypotexte*» لتحديد، ليس فقط كما عند جينت، زمن النص اللاحق وإنما أيضا النص المرجعي في إطار العلاقة المتناهية للتناص.

1.2. معمارية النص:

إنها كما يحددها جيرار جينت: «مجموع التصنيفات العامة، أو المتعالية -أنماط الخطاب، أشكال التلفظ، أجناس أدبية-، التي يرتبط بها كل نص بمفرده»، ويضيف: «إنها علاقة صماء، تأخذ بعدا مناصيا»، كما يشير إلى أن «الإدراك الشامل، [...]، يوجّه، ويحدّد إلى أبعد مدى "أفق انتظار" القارئ، وبالتالي استقبال العمل الأدبي»^v. وحسب معادلة ديفاييس الجامعة فإن "معمارية النص"، تُحيل إلى «الشمولية و/أو إلى صلة النص بكل ما هو موجود من نظم أدبية مُتفق عليها»^{vi}.

من هذا المنطلق فإن لمعمارية النص أهمية قصوى في الخطاب الروائي لدى أحلام مستغانمي، بما أن الكاتبة تخرق الحدود المتعارف عليها في الكتابة الروائية، أحيانا، وذلك بما تحمله كتاباتها من تمازج وتشابك بين السيرة الذاتية، وهي: «نص حكاوي يستعيد الماضي نثريا، وبرويه أو يلقيه شخص

حقيقي عن حياته الخاصة.^{vii}، والرواية، التي تنبني على الميثاق الروائي، وهي فعل كتابة يقوم على مجموعة من العلاقات، من بينها علاقة الرواية بمتلقيها «فالرواية سرد قبل كل شيء يتموضع فيه الروائي بين القارئ والواقع»^{viii} فيحدث بينهما اتفاق صامت يجعل الروائي يتظاهر بتأكده مما يرويهِ والقارئ ينسى بأن ذلك مجرد خيال وبذلك يتبادلان الوهم^{ix}، والشعر، والمسرح، والسيناريو.

إن ما يميز النص المستغانمي هو هذا التداخل الواضح بين الكتابة الروائية (السرد)، والكتابة الشعرية التي تأخذ مكانها بقوة في البنية الكلية للنصوص، الشيء الذي يجعل القارئ يتهاذى بين منجزات السرد الروائي، وشفافية القصيدة الشعرية. إن الأمر ليختلط على القارئ منذ الأسطر الأولى عندما يصطدم بهذا الانزياح المَهول بين ما هو سرد روائي، وما هو شعري:

أحاول أن أحتفي بلحاف الكلمات، يطمئنني:

-لا تحتمي بشيء. أنا أنظر إليك في عتمة
الحبر، وحده قنديل الشّهوة يضئ جسدك
الآن. لقد عاش حبنا دائما في عتمة
الحواس.

أودّ أن أسأله :

- لماذا أنت حزين إلى هذا الحد؟

ولكن زوبعة بحرية ذهبت بأسئتي.
وبعثرتني رغبة.. على سرير الشهوة.

كان البحر يتقدم، يكتسح كل شيء في
طريقه. يضع أعلام رجولته، على كل
مكان يمر به^٥.

إن قراءة هذا المقطع من الحوار، مع بعض التعديلات الطفيفة،
يحمل القارئ من عالم النثر إلى عالم الشعر، ليجد نفسه منساقا
إلى كون تختلط فيه الرؤيا الواقعية بالرؤيا الشعرية، إنه الفن ولا
شيء غيره، يتجلى من خلال هذا المقطع الشعري/الروائي:

حتى متى سأبقى خطيئتك الأولى

لك متسع لأكثر من بداية

وقصيرة كل النهايات

إنني أنتهي الآن فيك..

فمن يعطي للعمر عمرا

يصلح لأكثر من بداية؟

كان لصوته مذاق متأخر للبكاء.

كدت أسأله "أ يحدث للبحر أن يبكي؟".
ولكنه اختفى.

تنتهي العاصفة.

يتركني البحر جثة حب على شاطئ
الذهول. يلقي على جسدي نظرة خاطفة.

قبلة.. قبلتان

موجة.. موجتان

وينسحب البحر سرا.. مع الدمعة القادمة^{xi}

ولا يقتصر التداخل بين الشعري والسردى على

"فوضى

الحواس" فقط، بل نجده، كذلك، في رواية عابر سرير:

- يا سيد السواد.. لماذا أنت ملفوفا بكل هذا
البياض؟

- لأن الأبيض خدعة الألوان. يوم طلبوا من
ماري أنطوانيت وهم يقودونها إلى المقصلة،
أن تغير فستانها الأسود.. خلعته وارتدت
ثوبها الأكثر بياضا.

- لماذا أنت على عجل؟

- مشي في بلاد ونعلي يتحسس تراب وطن
آخر.

- ولماذا حزين أنت؟

- نادم لأنني ارتكبت كل تلك البطولات في
حق نفسي

- ماذا نستطيع من أجلك نحن لوحاتك المعلقة
على جدار اليتيم؟

- متعب! أسندوني إلى أعمدة الكذب..حتى
أتوهم الموت واقفا!^{xii}

1.3. التناص :

وهو حسب جينت، يتلبس أشكالا ثلاثة (الاستشهاد، الانتحال، والتضمين)، ويعرفه كالآتي: «الحضور اللغوي، سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا، لنص في نص آخر، ويعتبر الاستشهاد، أي الإيراد الواضح لنص مقدم ومحدد في أن واحد بين هلالين، أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف»^{xiii} موجود في نصوص مستغانمي بشكل ملفت، وبخاصة الاستشهاد بنصوص كتاب آخرين، كما هو الأمر، بالنسبة لروايات مالك حداد، وهو ما تشير إليه الكاتبة صراحة في الصفحة 30 من رواية ذاكرة الجسد (* الجمل المكتوبة بخط مميز مأخوذة عن تواطؤ شعري من روايتي مالك حداد "سأهبك غزالة" و"رصيف الأزهار لم يعد يجيب)،

«إن الابتسامات فواصل ونقاط
انقطاع..وقليل من الناس أولئك الذين ما
زالوا يتقنون وضع الفواصل والنقط في
كلامهم»^{xiv}

«إذا صادف الإنسان شيء جميل مفرط
في الجمال..رغب في البكاء..»^{xv}

وقد تكرر هذا النوع من الاستشهاد في الكثير من صفحات رواية "ذاكرة الجسد"، فبالإضافة إلى دوره الأدبي وفق السياقات التي ورد فيها، فإنه يعتبر نوعاً من التكريم للكاتب مالك حداد، وذلك بجعله حاضراً بين ثنايا النص، استكمالاً للإهداء^{xvi}، هذا بالإضافة إلى اختيار اسم البطل "خالد بن طوبال" وهو بطل رواية (رصيف الأزهار لم يعد يجيب؟) لمالك حداد، كما تشير رواية "عابر سرير" في الصفحة 149:

- أتدري لماذا انتحر خالد بن طوبال
في رواية مالك حداد "رصيف
الأزهار لم يعد يجيب؟" قلت
معتذراً:

- في الواقع، قرأت هذه الرواية منذ
زمن بعيد ونسيت أحداثها.^{xvii}

وهنا يبرز لنا التناص في أقصى درجاته، وبخاصة عندما يبدأ خالد في استذكار سبب انتحار "خالد بن طوبال" في رواية مالك حداد.

ويتنوع الناص في ذاكرة الجسد إلى درجة كبيرة، يصعب معها حصر كل مظاهره في هذه العجالي، فمن التضمينات لأقوال الأدباء والرسامين والفلاسفة، إلى استحضار النص الديني، إلى النص الشفوي (الشعبي)، إلى الوثيقة التاريخية، وكذا التمثيل بالنصوص الساخرة... وكله تناص يأخذ شكلاً مitanصياً لفعل القراءة يخدم غرض النص الروائي، بواسطة التذكر، ويستحوذ على اهتمام القارئ.

فمن بين أشكال التناص التي تسترعي الانتباه في الرواية، التناص الأدبي الذي يعكس طبيعة السرد، والعلاقة الحوارية بين الرسام "خالد" و "حياة":

تذكرت جملة قرأتها يوما في كتاب عن
الرسم لأحد النقاد تقول: "إن الرسام لا
يقدم لنا من خلال لوحته صورة شخصية
عن نفسه. إنه يقدم لنا فقط مشروعا عن
نفسه ويكشف لنا الخطوط العريضة
لملامحه القادمة"

وكنت أنت مشروعي القادم^{xviii}.

- كل الذي كنت أدريه، أنك كنت لي،
وأني كنت أريد أن أصرخ لحظتها كما
في إحدى صرخات "غوته" على لسان
فاوست "قف أيها الزمن.. ما أجملك!"^{xix}.

- أكنت أحلم؟. كيف نسيت تلك المقولة
الرائعة لأندريه جيد "لا تُهيء أفراحك!"
كيف نسيت نصيحة كهذه؟^{xx}.

- منذ قرنين كتب "فيكتور هوغو"
لحبيبته جوليات دروي يقول: "كم هو
الحب عقيم، إنه لا يكف عن تكرار كلمة

واحدة "أحبك" وكم هو خصب لا
ينضب: هناك طريقة يمكنه أن يقول بها
الكلمة نفسها^{xxi}.

فكما هو ملاحظ، فإن هذه النصوص وغيرها تحمل رسالة واحدة إلى القارئ، وهي التعبير عن علاقة الحب التي تستحوذ على النص بأكمله، ولا تخرج عن إعطاء أكبر معلومات روائية تزيد من ترسيخ علاقة الحب هذه.

وهو الأمر نفسه مع أنواع الاستشهادات والتضمينات الأخرى، ما عدا التوثيق التاريخي الذي يرمي إلى وضع القارئ في سياق الأحداث المحيطة بالشخصيات، ويحيل على مرجعية واقعية، على طريقة السرد التاريخي الذي يقدم المعلومة، والمصحوب بتعليقات الكاتبة التي تعمّدت أن تكون رواياتها تعبيراً عن الواقع الجزائري في مرحلة تاريخية مملوءة بالوجع والألم والأحداث المأساوية، فاختيار مادة الحكى من التاريخ أو الواقع مع وضعهما في الزمن المحدد ومن خلال التشخيص القائم على تعرية الذات والوعي الجماعي، موقف نقدي من المادة الحكائية المضببة، والقائمة على الإثارة الخارجية لعواطف القارئ^{xxii}.

أفهم أن بوضياف قرّر إنشاء المجلس الوطني الاستشاري، وهو تجمّع يضم عددا كبيرا من شرائح المجتمع الجزائري، معظمهم من المثقفين والسياسيين الجزائريين المعروفين بنزاهتهم، وغيرتهم

الوطنية. وغير المحسوبين على أيّ نظام سابق، كي يساعده في إخراج الجزائر من مأزقها السياسي والتشريعي. [...] حتى إن أحد الذين سيتناوبون على رئاسته، لن يكون سوى الكاتب عبد الحميد بن هدوقة. وإن من أعضائه كثيرا من المثققات والأساتذة الجامعيين والصحافيين. في بلد لم يُسأل فيه المثقفون ولا النساء.. يوما عن رأيهم^{xxiii}.

إنه تضمين تاريخي صريح، يشبه المقال الصحفي الذي يقوم صاحبه بتقديم المعلومات بطريقة متسارعة، تلتزم الحياد والموضوعية، ثم ما يلبث أن يُذيل بتعليق لم يكن في حقيقته سوى رسالة للقارئ، يستنتج منها موقفا سياسيا واضحا، لا يدع له مجالا للتأويل وحرية المناورة.

ويبقى للتوثيق التاريخي حضوره الموجّه لفعل القراءة على طريقة التقرير الصحفي في وصف للحالة السائدة أثناء أحداث أكتوبر 1988:

حدث ذلك أثناء أحداث أكتوبر 1988. كنت وقتها أعمل مصورا صحافيا. فذهبت لألتقط صورا لتلك التظاهرات التي اجتاحت فيها الحشود الشوارع دون سابق قرار. وكان شيئا مذهلا ذلك الذي شاهدته:

سيارات مسرعة. وجوه مرعبة وأخرى
مرعوبة، رصاص طائش وصدور تتلقى
قدرها بغنة مدينة تحكمها الدبابات. كل
شيء قائم فيها قد أصبح أرضاً، حتى أعمدة
الكهرباء.

كان العسكر يضعون حاجزا بشريا أمام
آلاف الشبان الذين راحوا يكسرون في
طريقهم كل شيء يرمز إلى الدولة،
ويوجهون رصاصهم تارة في الهواء،
وتارة وسط الناس لإخافتهم دون جدوى.
بينما احتل جنود سطوح المباني الرسمية.
أذكر أنني حاولت أن ألتقط صورة
لعسكري، وهو يقف على مبنى مقر
الحزب، موجّها رشاشه نحو الشارع،
وخلفه علم الجزائر. عندما انطلق رصاص
من ذلك المبنى، واخترق ذراعي اليسرى.
ولم أدر إن كان العسكري قد اشتبه في
أمري عندما رفعت آلة تصويري، وتوقع
أنني أرفع سلاحاً، أم أنني تلقيت رصاصاً
طائشاً كان موجّهاً إلى أي شخص^{xxiv}.

كل هذا السرد التاريخي هو إجابة عن سؤال واحد مفاده:
"متى حدث هذا..؟"، لتعرج الكاتبة على الوقائع التاريخية في
مرحلة كانت معها الجزائر مقبلة على أحلك محطاتها التاريخية،

وهنا يصبح القارئ، ولفترة معينة من فعل القراءة، على موعد مع الواقع متجاوزاً بذلك سيرورة الوهم الروائي.

إنه انطلاقاً من هذه الأحداث، تنفتح نافذة أخرى على وقائع العشرية السوداء، التي عصفت بالجزائر، جراء الأحداث التي تلت توقيف المسار الانتخابي سنة 1991، وهو ما تضمنته رواية "عابر سرير" على لسان الصحفي المصور، الذي أرادته الكاتبة أن يكون عينا وناقلاً لتلك الوقائع.

إن هذا النوع من التناص، يوضح بأن النص الأدبي يعكس تاريخاً محادثاً في إطار الحوار بين الشخصيات، كما يشير إلى إمكانية توسيع المفهوم إلى التواصل بين الفعاليات السردية؛ بمعنى على المستوى الكلي لبنية الروايات، لنصل بذلك إلى مفهوم "التناص الداخلي *Intratextualité* "، الذي يؤكد التواصل الحاصل بين الروايات، واكتمال المشروع الروائي للكاتبة الذي كان جزؤه الأول "ذاكرة الجسد"، وبطلها الرسام خالد بن طوبال "الراوي" وحياة هي المروي-له، وجزؤه الثاني "فوضى الحواس" بطلها الروائية ممثلة في الراوي الضمني حياة والمروي-له الصحفي الذي انتحل اسم الرسام خالد بن طوبال، وجزؤه الثالث "عابر سرير" أين نصغي إلى صوت رجل يخاطب امرأة، هي نفسها حياة. إن لعبة التماثلات قد أتاحت للروائية أن تولد الرواية من الرواية، وبما أن الرواية الأولى مثلت صورة لعالم روائي مكتمل أنجز سابقاً، فهو يطرح فرصة سانحة إذا ما أعتمد كمستند أو مرجع أو مصدر تخيل لعالم روائي جديد. وتتنزل العملية على صعيد سرد مغامرة كتابة الرواية مع دعوة

ضمنية للقارئ للفرجة على براعة الرواية في تحريك دواليب نص روائي مركب وللاطلاع على ما يدور في هذه الحاضرة الإبداعية، على أن يستفيد مما قد تعرضه عليه من وصفات روائية: «أن تعيش مأخوذاً بلغز غامض حدّ الإغراء وحدّ الإزعاج أحياناً... قد تكون فرصتك في كتابة رواية جميلة هذا ما إذا كنت روائياً»^{xxv}.

إن هذا المنهج قد وسم "ذاكرة الجسد" وتواصل في "فوضى الحواس"، و"عابر سرير"، مما يعني أن الروائية لم تتخل عن أبطالها الذين صنعتهم^{xxvi}.

ويبلغ التناص الداخلي منتهاه عندما نقف على العديد من مظاهر التكرار بين الروايات، وكأنها إحالات ضمنية، تشكل رخصة للعبور من رواية إلى أخرى، كما نلاحظ في هذا المقطع:

كان يختصر لي حياته من خلال السيرة الذاتية ليد أصبحت ليتها "ذاكرة الجسد". إنه يتم الأعضاء.^{xxvii}

يبين هذا المقطع إلى أي مدى يمكن للرواية أن تصبح تأريخاً محادثاً بين القارئ والروائي، حين تفتح الرواية أبوابها فاسحة المجال لولوج القارئ إلى مكن أسرارها، ورغم أن النص قد يجسد فعلاً الأعراف والقيم الاجتماعية لقرائه المحتملين، فإن وظيفته لا تقوم فقط بعرض مثل هذه المعطيات، بل في الحقيقة باستعمالها لكي تضمن فهم النص^{xxviii} ويلعب تكرار اللوحات

الروائية بين رواية وأخرى دورا فعّالا في إدخال القارئ معترك الأحداث، ليصبح شخصية مشاركة، كما في هذا المثال:

الذين قالوا: وحدها الجبال لا تلتقي
أخطأوا، والذين بنوا بينها جسورا
لتنصافح من دون أن تتحني، لا يفهمون
شيئا في قوانين الطبيعة.

الجبال لا تلتقي إلا في الزلازل والهزات
الأرضية الكبرى، وعندها لا تنصافح
إنما تتحول إلى تراب واحد.^{xxix}

إنه المقطع نفسه يتكرر في الصفحة 181 من "عابر سرير"، مما يؤكد التواصل بين الروايات، ومنه بين الشخصيات، ويبرز التناص الداخلي أكثر عندما يصبح في النص الواحد، كما في "فوضى الحواس"، أين يتكرر هذا المقطع من الصفحة 9، في الصفحة 180 من نفس الرواية:

تمرّان بمحاذاة شفتيها، دون أن تقبّلاهما
تماما. تنزلقان نحو عنقها، دون أن
تلامسها حقا، ثم تعاودان صعودهما
بالبطء المتعمّد نفسه. وكأنه كان يقبلها
بأنفاسه، لا غير.^{xxx}

إلا أنه في هذه المرة يتكرر بضمير المخاطب (أنا). وبهذا فإن التناص الداخلي عند مستغانمي، يصبح آلية دقيقة تخلق "تقليدا

قارئاً" بين الروائي وقارئه، في حال أن النص، وبغرض إبراز دلاليته، يقوم ببرمجة قارئ يقرأ العمل كله، وهنا يصبح للتمفصل بين "المتعاليات النصية" والتواصل مؤلف/قارئ منخرط، شكلاً جديداً من الملاءمة والتناسب، وهو ما نقف عليه من خلال هذه الإحالة المباشرة من طرف الكاتبة:

ما يدهشني هو كون هذا الرجل، يواصل
معي قصة بدأت في رواية سابقة، وكأنه
يعيد إصدارها في طبعة واقعية. من
نسخة واحدة.

حتى أنه يوم قبلني أول مرة، أمام
مكتبته، قال "نحن نواصل قبلة..بدأناها
في الصفحة 172 من ذلك الكتاب..في
هذا المكان نفسه".

وعدت إلى مكتبي، بحثاً في رواياتي عن
الصفحة 172 في كل كتاب. وعثرت
على تلك القبلة، مطولة، مفصلة،
مرتجلة، كما حدثت ذات يوم بين
الرسام، وتلك الكاتبة.^{xxxi}

1.4. النص اللاحق:

والمقصود بالنص اللاحق هو نوع من التماهي الحاصل بين نصين، إما بواسطة تحويل وتغيير نص سابق عبر نص بديل أو

الاكتفاء بتقليد نص لنص سابق، وتنتمي لهذا الصنف كل أنواع المعارضات والمحاكاة الساخرة، كما نلاحظ في هذا المقطع الذي يحمل نوعاً من السخرية الممزوجة بالآلم:

كانوا سلاطين ووزراء ماتوا وقبلنا
عزاهم

نالوا من المال كثرة لا عزهم..لا
غناهم

قالوا العرب قالوا ما نعطيو صالح
ولا مالو..

أتذكر وأنا أستمع لهذه الكلمات، أغنية
عصرية أخرى وصلتني كلماتها من
مذياع بموسيقى راقصة..تتغزل بصالح
آخر "صالح..يا صالح..وعينيك
عجبوني..".

إيه قسنطينة، لكل زمن "صالحه"..ولكن
ليس كل "صالح" بأيًا..وليس كل حاكم
صالحاً! xxxii

إنه توظيف للثقافة الشعبية في التعبير عن أبعاد فكرية
عميقة، في إشارة إلى التحولات السلبية للمجتمع، فبعد أن كان

التغني بالشخصيات التاريخية ومآثرها وذكر مثالبها، أصبح التغني بشخصيات خيالية مفرغة من أي بعد تاريخي.

وقد يتحقق هذا النوع في إطار ما يسميه جينت بـ "*Transmodalisation*" ، وهو شكل من أشكال تحويل النص الأصلي إلى شكل جديد، كما هو الأمر بالنسبة لمشروع تحويل ذاكرة الجسد إلى سيناريو لمسلسل تلفزيوني.

1.5. الميتانصية :

«أي أن يكون التناص متعلقا بوصف أو دراسة نص آخر، ويدخل النقد الأدبي باعتباره نصا واصفا في هذا المجال كما يُعدُّ مثالا نموذجيا»^{xxxiii}.

وهذا المستوى من المتعاليات النصية، يأخذ شكلين عند أحلام مستغانمي: شكل خارجي، يتمثل فيما قالته الكاتبة عن رواياتها أثناء الندوات، أو اللقاءات الأدبية المختلفة، وشكل داخلي، يتمثل في التعليقات التي قد نجدها داخل الروايات، في شكل شروحات أو تفسيرات لألية الكتابة، أو وجهات نظر نقدية مبنوثة في رواياتها، وهو ما نلاحظه في هذا المقطع من رواية "فوضى الحواس" عندما تبدأ الكاتبة في منح القارئ فرصة الإطلاع على بعض من آرائها النقدية تجاه الرواية:

كيف لي بعد الآن، أن أكون الراوية والروائية لقصة هي قصتي. والروائي لا يروي فقط. لا يستطيع أن يروي فقط. إنه يزور أيضا. بل إنه يزور فقط. ويلبس الحقيقة ثوبا لائقا من الكلام.

لذا فإن كل روائي يشبه أكاذيبه، تماما كما يشبه كل امرئ بيته.

وصلت إلى هذه الفكرة وأنا أتذكر ما قرأته عن الكاتب الأرجنتيني بورخيس الذي أصبح أعمى تدريجيا، والذي كان عندما يصل إلى مكان، يطلب من مرافقه، أن يصف له لون الأريكة، وشكل الطاولة فقط. أما الباقي، فكان بالنسبة إليه "مجرد أدب". أي بإمكانه أن يوثقه في عتمته. كيفما شاء.

عندما تعمقت في منطقته، اكتشفت أن كل رواية ليست سوى شقة مفروشة بأكاذيب الديكور الصغيرة، وتفصيله الخادعة، قصد إخفاء الحقيقة، تلك التي لا تتجاوز، في كتاب، مساحة أريكة أو طاولة. نفرش حولها بيتا من الكلمات، منتقاة بنوايا تضليلية، حد اختيار لون السجاد.. ورسوم السنانر.. وشكل المزهرية.

ولذا تعلمت أن أحذر الروائيين الذين يكثرون من التفاصيل: إنهم يخفون دائما أمرا ما!

تماما، كما يحلو لي أن أتسلى بقراء يقعون في خدعتها، بحيث لا ينتبهون لتلك الأريكة التي يجلسون فوقها طوال قراءتهم لذلك الكتاب، متربعين على الحقيقة.

منذ الأزل.. وأنا أبحث عن قارئ يتحداني، ويدلني أين توجد "الطاولة" و"الأريكة" في كل كتاب! ^{xxxiv}.

إن هذا النوع من التعليقات لا يحيل فقط إلى الرواية في ذاتها، أو إلى قصة الحب بين الراوية-الروائية-الشخصية وحبيبها، ولكنه

يحيل أيضا إلى مفهوم الكتابة عند أحلام مستغانمي، منظور إليها على أنها لعبة أكاذيب ومراوغة في غياب قارئ جاد ومتفهم.

ويتكرر هذا النوع من التعليقات في روايات مستغانمي، مانحا للقارئ فرصة اكتشاف أسرار الكتابة ومعانها.

1.6. جواريه النص:

لقد تحاورت أحلام مستغانمي، خلال حياتها، مع قراء من محيطها الخاص: سهيل إدريس، واسيني الأعرجي، نزار قباني... فبعض هؤلاء أصدقاءها، والبعض الآخر معجبون، فهذه الحوارات هي من صميم حياتها الخاصة، فالكلام عن لقاءات أحلام مستغانمي بأصدقائها، سواء أكانوا كتابا، أم صحفيين، أم مثقفين، قد يوحي لأي متتبع لحياة الكاتبة بأنها لم تنفصل يوما عن كونها كاتبة تمارس الاستمرار حتى خلال حياتها اليومية، أين تلبس اليوميات العادية للكاتبة بالمتخيل المطلق، فلا يُنظر إليها إلا عبر كتاباتها، لتمتزج أحلام مستغانمي الكاتبة المبدعة، بأحلام مستغانمي الإنسانية التي تمارس طقوس حياتها كغيرها من الناس، تحمل الهم العربي، والحلم العربي، في لغة عربية جميلة تأبى الاستسلام والمداهنة، إنها تحيا زمن الخيال المبدع، مفتونة بحياتها، مفتونة برواياتها، إنها تقدم نفسها كأننا حبريا قويا بما كتبت، وبما سنتكتب، إنها لا تفسح المجال للفصل بين ما تعيشه وما تكتبه، لذلك فإنها تضع القارئ في فضاء لا متناه، وشفاف.

• الاستجواب الصحفي:

لقد أجرت الروائية أحلام مستغانمي الكثير من اللقاءات والاستجوابات الصحفية التي كان موضوعها، أساساً، رواياتها بدءاً من "ذاكرة الجسد" وما أثير حولها من جدل في عالم الصحافة الأدبية وغير الأدبية، ثم ظهور روايتها الثانية "فوضى الحواس" التي أمدتها بالثقة، وكانت لها بمثابة الدليل على أنها روائية واعدة، لتتم ثلاثيتها برواية "عابر سرير"، وتكون بذلك قد وضعت نفسها في سياق الحركة الأدبية العربية، بله العالمية.

لذلك ، فإنه ليس غريباً أن تظفر مستغانمي بسجل صحفي حافل، وتتوالى عليها عروض كثيرة فتحت لها المجال واسعاً للتعريف بنفسها وبأدبها، ويمكن، هنا أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر، لقاءها الصحفي مع قناة الجزيرة في برنامج منبر الجزيرة الثقافي الذي ينشطه الصحفي "توفيق طه"، وبرنامج "خليك بالبيت" بقناة المستقبل اللبنانية، وبرنامج "أهل الكتاب" في التلفزيون الجزائري الذي يديره الكاتب والروائي المعروف "واسيني الأعرج"، وهو أحد أصدقاء الكاتبة، والكثير من اللقاءات والاستجوابات الصحفية في مختلف الجرائد والمجلات العربية المتخصصة وغير المتخصصة.

فإذا جئنا إلى برنامج "أهل الكتاب" الذي ينشطه الروائي المعروف واسيني الأعرج، وهو برنامج ثقافي أدبي استطاع أن يبني له شهرة واسعة بين صفوف المثقفين، والأدباء، نقول إن الحلقة التي استضيفت فيها الروائية مستغانمي لم تكن حلقة

عادية، لأن صاحب البرنامج، الأديب واسيني الأعرج، وجد نفسه أمام روائية تشق طريقها إلى الشهرة بخطى متسارعة، واستطاعت في فترة قصيرة أن تكون موضوعا ملحا على الصحافة العربية والعالمية، فنحن، إذن، أمام حصّة تعكس منشطا له مكانته الأدبية، وروائية ذات شهرة، مما يعطي للبرنامج بعدا مميزا، إن على مستوى الشكل أو على مستوى الموضوع.

على مستوى القانون التواصلي، نحن في الإطار الكلي للاستجواب التلفزيوني الذي يعد أحد مظاهر التفاعلات الإضافية حسب فيون VION، ومع أن هذا الأخير لا يمارس تمييزا بين الاستجواب واللقاء^{xxxv}، على الرغم من الفرق الموجود بينهما، فمن البديهي أنه إذا استثنينا اللقاءات الأخرى الخارجة عن اللقاء الصحفي، فإن الحدود الفاصلة بين هذا الأخير وبين الاستجواب ستكون دقيقة جدا، مع أن كبريات-أوركيوني تفصل بينهما، إلى درجة أن السمات التي تميز بينهما قد تصل حد التناقض الواضح^{xxxvi}، مع أن البعض يجعل من اللقاء لقاءا بين شخصين متساويين، إلا أن غاسبان Guespin، يقر بأن اللقاء يركز على «وضعية عدم التساوي بين المحقق والشاهد»^{xxxvii}، ويشير جيرار جينت إلى أنه غالبا ما نظر إلى المصطلحين على أنهما مترادفين، وعليه يضع تمييزا بينهما يركز على الطول والقصر، فيقول: «[...] أسمى الاستجواب حوارا، مختصرا ورسينا يقوم به صحفي محترف حول كتاب قبيل صدوره؛ وأسمى اللقاء، حوارا موسعا عموما، بوتيرة أكثر طولا، ودون

مناسبة محددة، أو أكثر اتساعاً من أية المناسبة كما هو الحال عند نشر كتاب، أو الحصول على جائزة، أو أي حدث آخر يشكل فرصة للإستذكار، ويقوم به، في أغلب الأحيان، وسيط لا يستهدف الكاتب، ولا يشخص اللقاء، وينصب اهتمامه على العمل فقط، وقد يكون صديقاً للكاتب، [...] إلا أن هذا التمييز لا يظهر عملياً، أين نلاحظ استجابات صحفية تُدار على طريقة اللقاء (وليس العكس)»^{xxxviii}.

يقوم تمييز جينت إذن، على نقطتين أراها أساسيتين: الأولى، هي طول اللقاء، والثانية، هي شخصية المستجوب، ونذكر هنا أن شرودو Charaudeau تكلم عن الوضعية، وغاسبن تكلم عن دور التفاعل المتبادل، وجينت عندما أثار إشكالية وضعية المستجوب، تكلم عن الرابطة البين شخصية، فاللقاء، بهذا، يزيد من تعقيد تحليل المقامات التي تنشأ بين المستجوب والمستجوب، بحكم الوضعية والروابط البين شخصية بين المتحاورين، تقول كيربات-أوكيوني في هذا السياق: «[...] إن الأمر يتوقف على الطبيعة الخاصة للاستجواب، وشخصية الأطراف الحاضرة، وكذا المستوى المتوقع - فمن زاوية النظر إلى البناء التفاعلي، فإن المستجوب هو الذي يهيمن بشكل مطلق، أما من زاوية محتوى الموضوع المتبادل، فإن المستجوب هو الذي يوفر مادة محادثائية، وهنا ينمحي المستجوب أمام شريكه. وبغض النظر عن يهيمن أثناء الاستجواب، فمن المؤكد أن هذا الأخير له خصوصيات تميزه عن (المناقشة وعن الندوة)، من خلال تباين أدوار التفاعل،

فمهمة المستجوب هي طرح الأسئلة بغرض افتكاك المعلومات من المستجوب الذي من مهامه توفيرها من خلال الأجوبة
xxxix «[...]

إن للاستجابات واللقاءات الصحفية خصائص تميزهما عن المحادثات العادية؛ ومن بين هذه الخصائص أن زمنهما محدد مسبقا، فزمن اللقاء أطول من زمن الاستجواب، كما أن لهما أهدافا مسطرة، ثم إن الأدوار في اللقاء الصحفي أوفي الاستجواب تكون متفاوتة ومتكاملة في الوقت نفسه: فهي تتأرجح بين سائل ومجيب، ومع ذلك فإن الأمور تزداد تعقيدا على مستوى مكانة ومنزلة المتحاورين بين أبسط استجواب واللقاء، حتى وإن تم تحديد دور كل واحد منهما أثناء الحوار، فإن الوضع المتميز للصحفي منشط اللقاء وكذا العلاقة الشخصية التي قد يقيماها مع ضيفه تصعب من تحليل الوضعيات، فالصحفي، في أبسط استجواب، يحمل على عاتقه دور طرح الأسئلة وتنظيم الحوار، ليضمن بذلك الانسجام، وكذا عدم الخروج عن المواضيع المبرمجة أثناء حواراته، كما أنه يقوم بملء فترات الفراغ، وبرمجة النهاية، وهو المسؤول عن وضوح مضمون الرسالة الموجهة إلى الجمهور، وبما أنه قد يكون مجرد منشط بسيط فإن ذلك لا يمنحه فرصة لسرقة الأضواء من ضيفه الذي قد يكون صاحب مكانة مرموقة.

وعليه ، فقد يصبح المشهد مغائرا بين المكانة والدور، فالشخصية المهمة -أعني المؤلف- قد يكون لها دورا تفاعليا سلبيا بما أنها تنساق إلى المستجوب الذي يمتلك الدور الأساسي

في تنظيم هذا الحوار، إن هذا الفرق بين الدور والمكانة في التفاعل الصحفي مهم جداً، ففي الحياة العادية نجد أن صاحب المكانة الأعلى هو الذي ينظم ويقتن المحادثات، وتبلغ هذه البنية أشدها عندما يكون الحوار بين صحفي مشهور يسائل شخصية مشهورة ما لم يكن بينهما علاقة شخصية تضفي على الحوار نوعاً من الودية، وهو ما لاحظناه أثناء برنامج "أهل الكتاب" أين هيمنت علاقة الصداقة بين واسيني الأعرج وأحلام مستغانمي لتضفي على الحصة شكل المحادثة الودية.

إن الاستجواب واللقاء الصحفيين يشكلان في جوهرهما استعارة تواصلية *Trope communicationnel*، وهو ما تشير إليه أوركويوني بقولها: «[...] إن كل المعلومات التي يدلي بها المستجوب لا بد أن تنقل فوراً (أو بطريقة غير مباشرة إذا كان الاستجواب مكتوباً) إلى شخص ثالث، الشاهد على إخراج الاستجواب، في نفس الوقت الذي تنقل فيه إلى المتلقي المقصود (وهو المقصود بـ "الاستعارة التواصلية")»^{١٠}.

إذن، فإن الحوار بين شخصين لا يعدو أن يصبح بنية ثلاثية «*Triadique*»، وإن كان يدور بين طرفين فقط، لأنه موجه إلى مشاهدي التلفزة، والمستمعين، أو القراء، وبالتالي فالعملية التواصلية لا تقتصر على المتحاورين فقط بل تتعداهما إلى مساحة تفاعلية أوسع، كأن يتحول منشط الحصة إلى الجمهور بواسطة قراءة بعض المقاطع من الكتاب، أو فقرات بعينها تعطي المشاهد أو المستمع فرصة الاقتراب أكثر من الكاتب.

وفي إطار احترام الأدوار التي يلعبها كل من المنشط وضييفه، فإن التوجه إلى الجمهور المتتبع للحصة يأخذ شكلا معينا، كأن يقدم المؤلف نفسه مؤلفا اعلاميا بطريقة أو بأخرى كما فعلت أحلام مستغانمي حين قدمت نفسها على أنها كاتبة رغبة وليس شهوة في ردها عن سؤال للصحفي:

مؤيد صلاح اسكيف، حين سألها: يقال
عنك بأنك كاتبة رغبة وليس شهوة...ما
تعليقك على ذلك؟ فأجابت: «صحيح
تماما...لأنني أحب أن أكون مشتتة
بالإشتهاء، جميلة هي مرحلة
الرغبة..الرغبة المكابرة، غير المعلنة
المواربة، الملتبسة، لأن الشهوة لا تقتل
فقط شيئا فنيا وإنما أيضا النص الأدبي،
ولهذا لا يوجد في أعمالي إلا القبلية في
الرواية، فالقبلية تعطي قدرا كبيرا من
المتعة لأنها تشعل الحواس الخمس، بينما
الفعل الجنسي لا يحتاج ربما لكل
هذا...»^{xli}.

إن على المؤلف الحقيقي إذن، أن يظهر بمظهر إعلامي ملائم للصورة التي رسمها له القارئ من خلال عمله الأدبي، وأن يسعى إلى إغراء عدد آخر من القراء على اعتبار أن القارئ

الافتراضي سيصبح قارئاً حقيقياً، لأن في ذلك كله مراعاة للبعد التجاري. أما بالنسبة للصحفي، فإن فكرة الأدوار تبقى معقدة، وعليه أن يستغلها بطريقة تجعل منه مجرد رابط، ويقدم المعلومات المتعلقة بالمؤلف كشخصية يستلزم معرفتها، كما باستطاعته أن يفضل تشكيل الفكرة على اعتبار أنه ليس فقط منشطاً مشهوراً: إنه أيضاً قارئ حقيقي للروائي الذي يقوم باستجوابه وهو مطالب بتقديمه ليس فقط للقراء الافتراضيين أو للقراء المحتملين، ولكن أيضاً للمشاهد المعتاد.

والخلاصة، أنه من النظرة الأولى يبدو وكأن الحوار بين المؤلف والقارئ الفعليين بعيد كل البعد عن الحوار الروائي، إلا أن صورة المؤلف التي يمكن استنتاجها من الاستجابات الصحفية قد تقترب في كثير من الأحيان من تلك التي نرسمها له من خلال قراءتنا لرواياته، أين يكون المؤلف المنخرط في العمل كأننا مزاجياً، وانفعالياً، ومتواطئاً مع القارئ.

لقد حاربت أحلام مستغانمي الفشل في كل لقاءاتها الصحفية، فكانت في كل مرة تؤمن بهدم، وقلب ما هو مناف لكتاباتها: الترهات السياسية، والاجتماعية، وحتى الأدبية:

«لا يمكن لي أن أشبه الذين يتباكون
في التلفزيونات على الجزائر، أعتقد
أنه يجب أن تتوقف هذه المسرحية،
الجزائر لا تستحق هذا، ومن لم يكن
ممنوعاً من دخول الجزائر فليفضل،

من يحب الجزائر يجب أن يكون جميلا
في تصرفاته، يشعر في كل لحظة أنه
سفير لهذا الوطن. قد يكون من حق
الآخرين أن يسقطوا، لكن السقوط ليس
من حق الكاتب الجزائري خصوصا
الكاتب الذي ينتمي إلى نفس الجيل
الذي أنتمي إليه أنا. لقد جئت في نفس
الطائفة التي أقلت جميلة
بوحيرد...»^{xlii}.

إنها تؤمن بهدم فكرة التمييز، هدم اللغة التي نعتبرها
عنصرا رمزيا لمعقولية الذكر، والتي تعجز عن التعبير عن
المرأة ككائن عاجز، وتؤمن بهدم الكتابة في حد ذاتها أو لغة
الكتابة الأدبية.

سواء بواسطة الكتابة أو الكلام أو الخطاب الاعلامي، فإن
أحلام مستغانمي تحاول التأثير بانفعال، فهي توصل حقيقتها إلى
العالم، وبذلك تصنع بالعبارة "المؤلف-المقدس" أو "الكاتب
الملعون" حسب "دينس denes"^{xliii}.

• الهوامش :

PIÉGAY-GROS (N), Introduction à l'intertextualité,
Paris, Dunod, 1996, p. 26

- ii. دنور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 96-117.
- iii. MAINGUENEAU (D), Pragmatique pour le discours littéraire, p. 21
- iv. GENETTE (G), Palimpsestes, Paris : Seuil, 1982, p. 7-13
- v. المرجع نفسه، 7-12.
- vi. DUFAYS (J.L), Stéréotypes et lecture, p. 69
- vii. LE JEUNE (P), Le pacte autobiographique, éd, Seuil, Paris, 1975, p. 69
- viii. BOURNEUFET(R) et OUELLET (R) : L'univers du roman, PUF , Paris, 1975, p 24
- ix. المرجع نفسه، ص: 39.
- x. أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، 288.
- xi. أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، 289-290.
- xii. أحلام مستغانمي، عابر سرير، 267.
- xiii. جيرار جينت، مدخل لجامع النص، ص: 90.
- xiv. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، 30.
- xv. المرجع نفسه، 67.
- xvi. الرواية مهداة إلى مالك حداد، أنظر الإهداء.
- xvii. أحلام مستغانمي، عابر سرير، 149.

xviii. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت لبنان، ط8، 2003، 156.

xix. المصدر نفسه، 173.

xx. المصدر نفسه، 193.

xxi. المصدر نفسه، 237.

xxii. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2001، ص: 152.

xxiii. أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، 246-247.

xxiv. أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، 318.

xxv. أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، 219.

xxvi. زهرة الجلاصي، فوضى الحواس لأحلام مستغانمي حالة مكابدة أم إذعان لطوق ذاكرة الجسد، الحياة الثقافية، السنة 23، ع 113، مارس 2000، ص: 123

xxvii. أحلام مستغانمي، عابر سرير، 111.

xxviii. فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية التجاوب في الأدب، ترجمة: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، ص: 55.

xxix. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، 198.

xxx. أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، 9، 180.

xxxi. أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، 273. والمقصود بعبارة "الصفحة 172 من ذلك الكتاب" هو رواية ذاكرة الجسد.

xxxii. ذاكرة الجسد، 356.

xxxiii . د.حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1 2003، ص: 44، ود.نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص:109.

xxxiv . أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، 95-96.

xxxv . VION (R), La communication non verbale, Paris : Hachette, 1992, p. 132

xxxvi . KERBRAT-ORECCHIONI , Les interactions verbales, p. 119

xxxvii . المرجع نفسه، 119.

xxxviii . GENETTE (G), Seuils, Paris : seuil, 1987, p. 329

xxxix . KERBRAT-ORECCHIONI , Les interactions verbales, p. 119-120

xl . KERBRAT-ORECCHIONI, Les interactions verbales, p. 120

xli . أجرى الحوار مؤيد صلاح أسكيف www.jonon.jeeran.com

xlii . ليلي موساوي وبشير مفتي، الحوار، حوار مجلة الاختلاف، ص: 26-27.

xliii . DENES (D), Études sur Marguerite Duras, L'Amant, Paris : Ellipses, 1997, p. 9
