أدب الذات في مرآة نظرية التناص-كتاب شَهِيًّا كَفِرَاقٍ لأحلام مستغانمي أنموذجا-

Self-literature in the mirror of the intertextuality theory - Ahlam Mosteghanemi's book Shahiyan kafiraq as a model.

طالب دكتوراه/عكاش رشاد
الأستاذ الدكتور: وداد بن عافية

قسم اللغة والأدب العربي-جامعة باتنة1- (الجزائر)
مخبر الموسوعة الجزائرية الميسرة، جامعة باتنة1
rachad.akache@univ-batna.dz

تاريخ الإيداع: 2020/10/10 تاريخ القبول: 2020/12/06 تاريخ القبول: 2021/03/15

الملخص:

يندرج الكتاب ضمن مايعرف بأدب الذات (السيرة الذاتية، المذكرات، الاعترافات، الرسائل الحميمية،...) وهذا التصنيف خاضع لمقولات الناقد الفرنسي فيليب لوجون في حديثه عن الأدب الشخصي، وقد حاولنا خلال هذه الدراسة تسليط الضوء على مدى فاعلية نظرية التناص في الكشف عن الأسرار والمعاني التي يخفيها هذا النص وكذا محاولة تأصيل مرجعياتها، كما وقفنا على إمكانية انفتاح نظرية التناص وإعطائها السلطة للقارئ للاستئناس بمقولات نقدية مختلفة بُغية الوصول إلى تأويل معين.

الكلمات المفتاحية: ذات، اعتراف، تناص، دلالة، معنى.

Abstract:

The book falls within what is known as self-literature (autobiography, notes or diaries, confessions, intimate letters ...) This classification is subject of the French critic Philip Lejeune's quotes in his talk about personal literature. We tried during this study to shed light upon the effectiveness of the theory of intertextuality in revealing the secrets and meanings that this text

conceals, as well as the attempt to establish its references. We have, also, considered the possibility of openness to the theory of intertextuality and giving the authority for the reader to appeal to various critical statements in order to arrive at a specific interpretation.

Key words: Self, confession, intertextuality, connotation, meaning.

مقدمة:

يعتبر حقل أدب الذات أمرا مستجدا في الدراسات الأدبية، نظرا لقلة الإبداع الأدبي فيه، الذي يقتضي بالضرورة قلة الدراسات النقدية التي تتجه في هذا الاتجاه، لأن كل اهتمام نقدي يكون ناتجا عن تراكم وزخم أدبيين في هذا المجال، ويعتبر كتاب "شهيا كفراق" لأحلام مستغانمي من إحدى هذه النتاجات الأدبية القليلة في أدب الذات، خاصة كون الكاتبة لم تسِمْ غلافه بأي ميثاق تخييلي أو مرجعي يسهل علينا تصنيف الكتاب، بل تركت ذلك للقارئ، ومن خلال ما سبق سنحاول الوقوف على الإشكالات التالية:

- كيف تجلت سِمَات وخصائص أدب الذات في هذا الكتاب؟
- ما مدى فاعلية نظرية التناص في استنطاق معاني النص؟ وهل هي متعلقة بالكلمة فقط أم تتعدى ذلك للصورة المشكلة للغلاف أيضا؟
- ماهي أهم المرجعيات والخلفيات الأدبية التي تستقي منها أحلام نصوصها في هذا الكتاب؟

1-تجنيس الكتاب:

يُعتبر كتاب "شهيا كفراق" يعتبر شكلا من أشكال "أدب الذات"[1] الذي هو عبارة عن جنس جامع لضروب من الكتابة السردية تتخذ ذات المؤلف مدارا لها وتقوم على التطابق الصريح بين أعوان السرد الثلاثة: المؤلف والراوي والشخصية. وتعد السيرة الذاتية واليوميات الخاصة والاعترافات والرسم الذاتي♦ والمذكرات من أشهر كتابات أدب الذات. فهذه الأشكال من الكتابة وإن اختلفت فيما بينها وتنوع توظيفها لتقنيات السرد، فإنها تلتقي في اعتماد حياة المؤلف مصدرا للكتابة ومادة لها وموضوعا. وذلك بقص سيرته أو تسجيل ما يجري له من وقائع يوما بيوم أو عرض ملامحه النفسية والجسدية أو استحضار ذكرياته عن الناس والعصر، إن الارتكاز على الذات في هذه الكتابات يستبطن جدلا بين الأنا والآخر والداخل والخارج والذاتي والموضوعي. ولا تعني قوة الإحالة المرجعية في هذه الكتابات أنها منعدمة الصلة بالتخييل. فكثيرا

ما اكتسبت ذات المؤلف أبعادا نفسية ورمزية تنشأ داخل فعل الكتابة، وكثيرا ما اتسمت وقائع حياته بسمات تخييلية لم تكن لها في الواقع المرجعي التاريخي، ذلك أن الكتابة وإن جعلت همها الأول التعريف بالذات وسرد قصة حياتها، هي دائما خلق للذات وانبعاث لها من جديد.[2]

ولمعرفة نوع تجنيس الكتاب سنعتمد على مقولات الناقد الفرنسي فيلب لوجون (*Philippe Lejeune*)، فالكاتبة في هذا الكتاب تعقِد ميثاقا سيرذاتيا[3] مع القارئ، وهو يعتمد على تطابق الهويات الثلاثة (المؤلف والسارد والشخصية الرئيسية)، وفي هذا الكتاب نجد: المؤلف = أحلام، السارد= أحلام، والشخصية الرئيسة = أحلام. كما هو موضح في الجدول التالي:

كتاب شهيا كفراق	**المؤلف**	**السارد**	**الشخصية الرئيسية**
تطابق الهويات الـ3	✓ أحلام	✓ أحلام	✓ أحلام
نوع الميثاق	**سيرذاتي** (أي أن الكتاب شكل من أشكال **أدب الذات** أو **كتابات الأنا** أو **الأدب الشخصي** كما يصطلح عليه فيلب لوجون)		
تجنيس الكتاب:	الكتاب ينتمي إلى ما يسمى بأدب **الاعترافات**؛ لأن المؤلفة تقوم بعملية البوح وسرد قصص حدثت لها في الماضي من حياتها الشخصية، لا تلتزم فيها الترتيب أو الخطية في الزمن، فهي مجرد اعترافات نسجتها في قالب أدبي لتقوم بمشاركتها مع القارئ.		

فالكتاب يعتبر شكلا من أشكال التعبير عن الذات، ويندرج ضمن أدب الاعترافات.

2- نظرية التناص في كتاب شهيا كفراق :

التناص نظرية حديثة في النقد البنيوي والمابعد بنيوي؛ فقبل أن نبدأ علينا التنويه بأن التناص[4] لدى بعض الدارسين مصنف ضمن الحقل التفكيكي، ما ينبغي أن يعني أنه آلية "تفكيكية" بحتة، وما ينبغي وصف دراسة ما بأنها تفكيكية بمجرد أن التناص كان أحد مباحثها؛ فليست هذه الآلية حكرا على هذا المنهج، بل إنها كانت من المرونة والميوعة بما جعلها قابلة للانتماء إلى أي حقل منهجي جديد، لكن تزامن الاشتغال المعمق على هذا المفهوم مع ظهور ما بعد البنيوية، وتطوره في كنف التصور التفكيكي الذي يقوم، في أحد مبادئه، مع ما يجعل

"التفكيكية تؤكد أن النصوص الأدبية ليس لها علاقة بأي شيء آخر عدا نفسها، كل ذلك جعل من التناص نقطة تحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية.

ونظرية التناص أثارت اهتمام الكثير من النقاد أمثال جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) و رولان بارت (Roland Parthes) وجيرار جنيت (*Gérard Jeunet*)الذين يرون بأن « أي نص يحتوي على نصوص كثيرة تدخل في نسيجه، تتذكر بعضها، ولا تتذكر بعضها الآخر، وهي نصوص شكلت من هذا النص الجديد، وأن الكتابة نتاج لعدد كبير من النصوص المختزنة في الذاكرة القرائية وكل نص هو حتما نص متناص، ولا وجود لنص ليس متداخلا مع نصوص أخرى، أو لا وجود لكلمة عذراء لا يسكنها أو يفتضها صوت الآخر، ما عدا لفظة آدم »[5]؛ وهذه النظرة للتناص ليست حكرا على الغرب فنجد على سبيل المثال محمد مفتاح يقول: « التناص، أُذن للشاعر، بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما، وعليه، فإنه من الأجدى أن يبحث عن آليات التناص لا أن يتجاهل وجوده هروبا إلى الأمام.»[6]، وهذا ما سنفعله مع كتاب شهيا كفراق، حيث سنضعه موضع المساءلة، للوقوف على الخلفيات والمرجعيات التي تدخل في بناء نسيجه انطلاقا من العتبات الخارجية (العنوان والغلاف) مرورا على العتبات الداخلية والمتن.

3- تناص الكلمة والصورة في الغلاف:

من المعروف أن نظرية التناص تعنى بالنصوص قبل كل شيء، ولكن ماذا لو حاولنا نقل مفهوم تحاور النصوص وتفاعلها إلى مجال الصورة؟ خصوصا وأن الغلاف الذي اعتمدته أحلام في كتابها يشي بكثير من الأمور، فالمتأمل فيه يجد نصا مكتوبا بالخط الديواني "شهيا كفراق" ؛ وهو انزياح تركيبي، لعبارة مقتبسة من متن الكتاب مفادها « كلما تماديت في اشتياقه، غدا شهيًا كفِراقٍ، وهل أشهى من مفارق؟ »[7].

ولكن قبل الخوض فيما يعنيه هذا العنوان، سنطرح سؤالا هنا، هل هذا التعبير الذي جاءت به أحلام في عنوان كتابها جديد أم أن هناك من سبقها إليه؟

3-أ- تناص الكملة:

الجواب عن السؤال السابق يكمن في عنوان قصيدة[8] معناه مشابه جدا لمعنى الفراق هو "البعاد" للشاعر (فخري أبو السعود) نشرها قبل 82 سنة من نشر كتاب شهيا كفراق، يمدح فيها الفراق ويشتهيه ويتلذذ به فهو يقول:

آهٍ مَا أعذبَ البِعادَ وإن أزْ...رَى عليهِ من قبلنَا العَاشِقونَا

إنَّنِي أشْتَهِي البِعادَ زمانًا... مِثلمَا أشْتَهِيْ التواصُلَ حِينَا"

الشاهد في الأبيات هو أن السبْقَ في استخدام تعبير "شهوة الفراق" يعود (لفخري أبو السعود)، ولكنه استخدم هذا المعنى بشكل مألوف؛ لأنه يشتهي الفراق بينية اللقاء مرة أخرى ولأجل تقوية مشاعر الشوق للحبيب، فهو يقول:

" إنَّ هذا البِعادَ يُذكي بِي الحُ...بَّ ويُحيِي ولائيَّ المكنُونَا"

إنَّ هذا البِعادَ يبعثُ بي الأَشْ...واقِ حرَّى ويسْتَجِيشُ الحَنِينَا

ثم يعبر عن تمنيه اللقاء بعد فراق طويل بقوله:

أتمنَّى اللقَا بِيَومٍ لَنَا أرْ...جِعُ فيهِ إليْكِ أوْ ترْجعينَا

على عكس أحلام في استخدامها لهذا المعنى؛ فهي تشتهي الفراق لأجل الفراق بحد ذاته، وليس لنية اللقاء مرة أخرى، فهي تعبر هنا عن شوقها لإحدى شخوصها في رواية ذاكرة الجسد "خالد بن طوبال" الذي سكن ذاتها فأرادت التخلص منه رغم اشتياقها له، لأنها تراه عائقا أمامها لتبدع في كتاباتها المستقبلية بشخوص جديدة، لذلك في قمة شوقها لهذه الشخصية تريد مفارقتها فجعلت للفراق معنىً جديدًا مشحونًا بمفارقة جديدة وهي الجمع بين معنى الفراق الحزين وبين اشتهائها له؛ وهذا المعنى هو شهوة فراق الأديب لذاته؛ فأحلام تجد نفسها تتماهى مع ذاتها الأدبية؛ المتمثلة في شخوص أبطالها فهي تقول: « على مدى عقد من الزمن خِلتُ

خالد بن طوبال أبي... أو حبيبي... لكن يوم مات اكتشفت وأنا أبكيه أنه كان أنا.»[9] والفراق الذي تنشده أحلام هو لأجل الهروب من ذاتها التي تتماهى معها، والتي تمنعها من الإبداع مجددا، لأن تلك الذات سكنتها وجعلتها تبدع وكأنها روحها التي كل فارقتها بعد نهاية كل عمل أدبي فاضت لتحل في شخصية جديدة تمثل امتدادا لها، وأحلام نفسها تقر بذلك قائلة: « بين "ذاكرة الجسد" و "فوضى الحواس" و"عابر سرير"، كنت قد قضيت أكثر من عشر سنوات مع خالد. غدا محرمي الأدبي »[10]، وأحلام في عنوانها "شهيا كفراق" جعلت الفراق بينها وبين ذاتها شيئا محتوما، وإن تأجل قصدا خلال روايتين، فهي تقول: « كنت أدري أن كل الأشياء هذه المرة ستحدث بيننا لآخر مرة، وأن الرواية القادمة ستكون لقاءنا المنتظر، كما فراقنا المقدر الذي أجلته على مدى روايتين، والذي سيكون هذه المرة أبدياً، فلا بدّ لخالد من أن يموت أخيراً، لأن من غير الممكن أن أتركه من بعدي. أريد أن أبكيه، أن أرثيه... وأن أدفنه بيدي.. يدي تلك التي كتبته. حتى الأبطال يصبحون أشهياء أكثر وهم على أهبة المغادرة، وحتى الرجال الوهميون الذين أحببناهم في عالم افتراضي، نحتاج لأن نلتقي بهم مرة أخيرة في كتاب، لنقول لهم كل ما نسينا أن نقوله في كتاب سابق. أن نسألهم ما لم يمهلنا الحبر طرحه من أسئلة الفراق، كي نستطيع إنهاء القصة والشفاء منهم. »[11]

3-ب- تناص الصورة:

أما بالنسبة لصورة الغلاف؛ التي تمثل ريشة بلون أزرق متدرج من الداكن للفاتح، مع تخلله لبعض من اللون الأسود، الذي يمثل قصبة الريشة التي تنطلق من حرف الألف لكلمة "فراق" الذي يلامس في نهاية امتداده سربا من الطيور، تتمثل في سبعة عشرة طائرا (17) بألوان متقاربة في التدرج اللوني، وهذا السرب يتصدره طائر أحمر داكن تليه سبعة طيور(7) خضراء، وتسعة زرقاء داكنة.

وهذه الطيور ترسم شكل قمع مقلوب، طرفه الحاد يكاد يلامس نهاية حرف الألف لكلمة الفراق، وكأن مُنطلق هذه الطيور هو نقطة واحدة، ثم تبدأ في التوسع والانتشار تدريجيا، وكأنها كانت محجوزة داخل ذات الكاتبة لتخرج لحظة بوحها بمكبوتاتها أثناء عملية الكتابة التي رمزت لها أحلام بصورة الريشة التي تمثل أداة كتابتها لرسائل اعتراف، وهذه الرسائل تتمثل في تلك الطيور التي تخرج عبر قصبة الريشة لتحلق في فضاء أزرق رمادي رسائل محددة موجهة لصديقتها "كاميليا"؛ لأن عتبات متن الكتاب عبارة عن رسائل موزعة على عدة أجزاء، والجزء الوحيد منها الذي يحمل شكل العصافير في عتبة الرسائل هو الجزء الذي وسمته بـ"رسائل لن تقرأها كاميليا"، وما يدعم هذا الرأي هو عدد الطيور في كل من الغلاف الأمامي

والخلفي؛ ففي الغلاف الأمامي نجد سبعة عشرة طائراً، وفي الخلفي نجد اثنين وعشرين طائرا، وتبقى دلالة هذه الأرقام مجهولة، لا تأويل لها.

ولكن السؤال المطروح هنا : أين يكمن التناص في هذا الرسمة؟

الجواب يتمثل في جزئيتين هما: الريشة والطيور؛ لماذا اجتمعتا معا؟ وهل هي رسمة من وحي خيال أحلام؟ أم أنها مشتقة من صورة أسبق وأعرَق؟

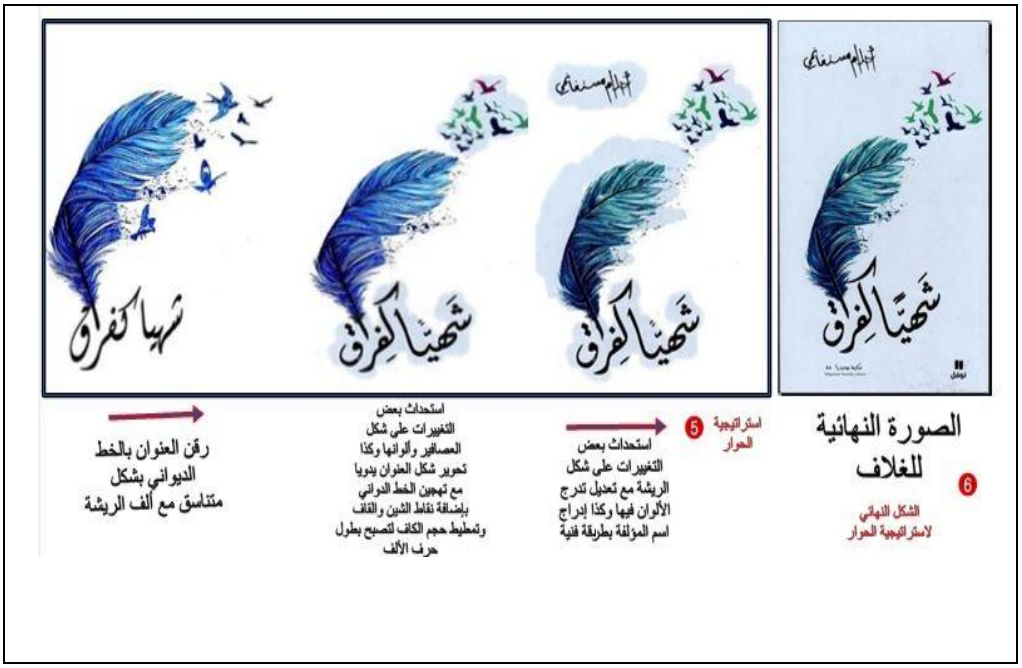
لو نبشنا قليلا في التاريخ سنجد أن البشر قديما كانوا يتخذون هذه الرسمة التي جاءت بها أحلام، كعلامة للوشم على الجسد، فأصل الصورة لا يمكن تحديد مصدره بالضبط لأنها تعتبر جزءا من ذاكرة ثقافية جماعية مجهولة المؤلف، تماما كالأدب الشعبي، والصور التالية ستوضح هذا الأمر:

صورة غلاف شهيا كفراق تتوسط 7 صور لرسمات وشوم مختلفة تتفق في الفكرة الأصلية

ونستنتج مما سبق أن أحلام في غلاف كتابها قامت باستدعاء عدة صور من الذاكرة الجماعية للإنسان، و لو أسقطنا استراتيجيات التناص كما يحددها[12] محمد بنيس على ما قامت به أحلام سنجدها تجاوزت مرحلة الإجترار؛ لأنها لم تترك الصور كما هي بل عدلت عليها بشكل فني بامتصاصها وهذه المرحلة هي مرحلة الامتصاص التي تتمثل في قبول النص السابق المتمثل

في الصور السابقة وتقديسها وإعادة كتابتها بطريقة لا تمس جوهرها، والسعي لمهادنتها والدفاع عنها وتحقيق سيرورتها التاريخية، ومن ثم لا يكون النص الجديد أي غلاف الكتاب إلا استمرارا للنص الغائب (صور الوشم) وفق قوانين مغايرة لا تتعارض معه، لتصل بذلك لإستراتيجية الحوار؛ لأنها لم تقف عند استخدام صور قديمة فقط بل قامت بتفجير هذه النصوص الغائبة وإفراغها من قيمها المثالية بإخراجها من الجانب الملموس وهو الوشم على الجلد إلى الجانب الحسي المتمثل في الوشم على الذات الكاتبة، استنادا على أسباب موضوعية تساعد على تغيير الواقع نحو مستقبل أخاذ.

في الرسم التوضيحي التالي سنحاول محاكاة استراتيجيات التناص في الصورة، وفق المنظور الذي قامت به أحلام باستخدام أحد برمجيات الحاسوب للتعديل على الصور، لتجسيد مبدأ تفاعل الصور فيما بينها.



محاكاة الغلاف الأمامي وفق استراتيجيات التناص لمحمد بنيس (الاجترار،الامتصاص، الحوار)

في الصورة النهائية (6) أضافت اللون الأزرق الباهت لخلفية الصورة، لتوافق شحوب السماء؛ الذي يُنذر بموسم الخريف الذي يوافق الخريف الذي يوافق الهجرة، وهي كلها دلالات تتوافق مع ما تريده أحلام: فتَغَيُّر مزاجها الكتابي ينذر بهجرة ساردها خالد بن طوبال، إنه موسم للرحيل، وهو رحيل اضطراري، لابد منه قصد الهجرة.

والأمر نفسه بالنسبة للغلاف الخلفي، لأن تناص الصورة أيضا يتمظهر فيه، من خلال استعراض عدة صور على شكل نماذج متاحة على شبكة الأنترنت، وعقد مقارنة بسيطة بينها وبين الغلاف الخلفي، سنجد الطريقة التي انتهجتها أحلام في تصميم غلافها الخلفي بالمنظور نفسه الذي استخدمته في الغلاف الأمامي. والرسم التي يوضح هذه الفكرة:

4- التناص والمقصدية:

وردت عبارة: « أراك عصي الحبر»[13] في الرسالة الأولى من الجزء الأول من الكتاب، وهذا التعبير سيجده القارئ من الوهلة الأولى مستوحىً من مطلع قصيدة أبي فراس الحمداني " أراك عصي الدمع شيمتك الصبر"، فهو تناص ظاهر وسطحي على حد تعبير ابن رشيق* : لا يخفى على الجاهل المغفل[14]؛ لذلك من المستحيل أن يكون تواردا للخواطر أو للمعاني؛ حتى أحلام ذاتها أردفت فيما بعد قائلة: « أندم لأني ما كنت من أتباع أبي فراس الحمداني، ولا كنت يوما عصية الدمع، ولا شيمتي الصبر...»[15]، ولا يعيب شيئا مما جاءت به، لأنها أضافت معنى جديدا عليه بكسر أفق المتلقي المنتظر بما يعرف بالانزياح أو« العدول والتجاوز والانحراف والتوسع والاتساع أو الفضح أو الخرق...»[16]، وهذه الظاهرة « تقوم أساسا على الخرق فإنها وبصورة متواترة وقصدية تخرق القاعدة اللسانية القائلة بأنه لكل دال مدلول واحد، بواسطة الانزياح تملأ الدوال بمدلولات جديدة لا حصر لها... وذلك بهدف إحداث الأثر في نفسية المتلقي.»[17]، لذلك إبداعية أحلام تكمن في تجاوز المعنى الأول للدال فعل "عصيَّ" ومدلوله "الدمع" عند أبي

فراس الحمداني، وخلق مدلول جديد وهو "الحبر"؛ فعصي الدمع هو الذي يملك القدرة على كبت دموعه لحظة الشوق والضعف بإرادته المطلقة؛ أما عصي الحبر فهو الشخص الذي يمتنع قلمه عن الإبداع لظروف معينة خارجة عن إرادتها، وهذا المعنى جاء حين حاورها ناشرها وسألها عن شح قلمها وعدم إرسالها له كتابا جديدا لينشره لها منذ خمس سنوات عن آخر كتاب قامت بإصداره. وهذا المدلول الجديد هو امتصاص لمدلول سابق شائع على حد تعريف كريستيفا للتناص في قولها « كل نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى»[18] لذلك حتى لو عرضنا تناصَ نص أحلام مع نص أبي فراس في مرآة بعض أعلام النقد القديم الذي يستهجن التناص عامةً (السرقات الأدبية سابقا) أمثال أبي هلال العسكري، سنجده زكى استحداث أحلام لمدلول جديد في قوله: « ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم؛ ولكن عليهم - إذا أخذوها - أن يكسوها ألفاظا من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حلتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها، وجودة تركيبها، وكمال حليتها ومعرضها؛ فإذا فعلوا ذلك فهم أحق ممن سبق إليها».[19]

5- التناص مع الجملة النزارية:

لا شك أن أحلام تأثرت أيما تأثر بنزار قباني، وهذا جلي من خلال استرجاعها وسردها على القارئ لبعض الذكريات التي جمعتها معه، وهذا على طول مسيرتهما الأدبية، ومن بين تلك الذكريات، حادثة كتبها أحلام في رسالة مضمنة داخل كتابها، عنونتها بعبارة **"رأيت برقاً.. فقُلتُ هذهِ أنتِ"** [20] وهي قصة تعود لسنة 1995 في بيروت حين كان نزار بصدد أداء أمسية شعرية في مدرسة "برمانا هاي سكول" التي يدرس فيها ابنه توفيق، وكان قد دعاها من خلال ناشرها سهيل إدريس الذي أوصل لها رغبة نزار لرؤيتها مجددا بعد أول لقاء لهما في بيروت حين زارتها أحلام لأول مرة، وحين التحقت أحلام بالأمسية الشعرية كانت آخر الواصلين، وقد لمحها نزار أثناء دخولها للقاعة، وحين أنهى تقديم أشعاره للجمهور ذهبت لإلقاء التحية عليه، وكانت أول جملة قالها لها هي "رأيت برقاً.. فقُلت هذه أنتِ"؛ يقصد حين لمحها وهي تدخل فشبهها بالبرق من شدة لمعانها وقوة حضورها كما يزعم من باب المدح طبعا، وأي قارئ بسيط قد يرى هذا المعنى الذي أراده نزار، ولكن إن قمنا باستحضار بعض النصوص التي وظف فيها نزار جملة البرق، فسيتفجر هذا المعنى لعدة دلالات مختلفة، قد لا تنم كلها عن مدح، السؤال الذي

نطرحه هنا هل وظف البرق سابقا في أشعار العرب لأجل المدح أو التشبب بالحبيب؟ الجواب هو نعم؛ وذلك في أشعار النابغة الذبياني الذي يقول:

« ألمحةٌ من سنا برقٍ، رأى بصري* أم وجه نُعْمٍ بَدَا لي، أم سنا نارِ؟

بل وجه نُعْمٍ بدا، والليلُ مُعتكرٌ* فَلاَحَ مِنْ بينِ أثوابٍ وأستارِ » (21)

فصورة البرق التي وظفها الشاعر هنا هي لأجل التغزل بوجه حبيبته نُعْمٍ، فكأن حسن وجهها وهي قادمة من بعيد شبيه بلمحةِ برقٍ، وقد ابتدأ تشبيهه باستفهام إنكاري؛ لا يبحث له عن جواب، وإنما لأجل زيادة المعنى رونقا وجمالا، لأنه بصدد الإخبار وإطلاع المستمع والقارئ عما يراه بشد انتباههما لمشهد البرق الذي لا وجود له من الأصل، ليجيب فيما بعد عن استفهامه ذاك بتأكيد المعنى الذي يريد إيصاله بطريقة فنية وبليغة، مفادها التغزل بحبيبته، والصورة التي جاء بها نزار في المنحى ذاته، غير أنه نقل المعنى من الشعر للنثر مع اختصاره يقينيا دون أي استفهام أو تعجب، بل معناه جاء دقيقا جازما، فهو عرفها من الوهلة الأولى أنها أحلام دون مقدمات، واستحضار نص النابغة وحده قد يكفي القارئ ليفهم المعنى الذي جاء به نزار ويؤكده، وبهذا يكون قد توقف عند المعنى السطحي للعبارة، دون الغوص والبحث في الدلالات التي يستطيع إيجادها القارئُ الفَعَّال؛ الذي يحاول استحضار توظيف نزار لصورة البرق في جملته الشعرية، فيستطيع إيجاد مدلولات أخرى لتلك العبارة وقد لا تقوده بالضرورة لمعنى المدح، فمثلا نجد نزار قد وسم إحدى مقطوعاته الشعرية بكلمة "البرق" يقول فيها:

لن أقول لك / (أحبك)/ إلا مرة واحدة/ لأن البرق لا يكرر نفسه/ (22)

وبحكم أن السلطة في إعطاء دلالة لصورة البيت في هذه القطعة الشعرية تعود للقارئ، فقد يكتفي –هذا الأخير- بالمدلول السطحي لها، الذي يُعتبر مدحا لأحلام من خلال هذا التشبيه الذي يصف البرق بالطفرة التي لا تتكرر وكأنه يحاول إخبارنا بأن أحلام لا يمكن لها أن تتكرر كشخص مبدع في العالم العربي، من خلال أعمالها الأدبية، وخاصة منها رواية "ذاكرة الجسد" التي جعلت نزار يعترف بأدبية أحلام قائلا: « روايتها دوختني وأنا نادرا ما أدوخ أمام رواية من الروايات. وسبب الدوخة أن النصَّ الذي قرأته يُشبهني إلى درجة التطابق، فهو مجنون ومتوتر، واقتحامي، ومتوحش وإنساني،... وخارج عن القانون مثلي... » (23) لدرجة أنه تمنى لو كان هو من

كتبها فهو يقول « ولو أن أحدا طلب مني أن أوقع اسمي تحت هذه الرواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر.. لما ترددتُ لحظة واحدة.. »[24] ، ولو جاء قارئ آخر وبحث عن استخدام العرب لصورة البرق، لوجدها كانت تميز بين أنواع البروق قديما؛ فالبرق الذي لا يكرر نفسه، ويومض مرة واحدة [25] هو برق لا يصحبه مطر ويعتبر فألا سيئا؛ لأنهم قديما إذا أرادوا التنقل لأرض خصبة فيها أمطار استدلوا عليها بلمعان البروق؛ فإن لمع سبعون برقةً، انتقلوا لتلك الأرض دون أن يرسلوا رائدا يستكشفها لهم، لثقتهم بوجود المطر فيها وكلما تتابع لمعان البرق كان ذلك دليلا على المطر.

والبرق الذي لا يكرر نفسه إلا مرة واحدة هو برقٌ خُلَّبٌ[26] حتى أن العرب كانت تضرب به المثل كناية على الخداع وعدم الوفاء بالوعد فكانت تقول "إنَّمَا هو كبرقِ الخُلَّبِ"، ومن الأشعار التي قيلت في هذا المعنى من القدماء نجد أبا الأسود الدؤلي في قوله: « لا يكن برقك برقاً خُلَّباً* إن خيرَ البرقِ ما الغَيْثُ معهُ »[27] ،

وعند المحدثين نجد حافظ إبراهيم يصف الدنيا بالزيف والخداع في قوله:

إيه يا دنيا ابسمي أو اعبسي* لا أرى برقك إلا خُلّبا [28]

ولو أسقطنا دلالة البرق الخُلب على أحلام، فمعنى ذلك أنها زائفة ولا تظهر عكس ما تبديه للقارئ، وعملية بوح الذات وحدها كفيلة بكشف هذا الزيف، ومجرد تبني هذه الدلالة وحدها لا تكفي لإثبات هذا التأويل، بل يحتاج ذلك للاستئناس بإحدى مقولات النقد الثقافي؛ والتي تتمثل في الأنساق الظاهرة والأنساق المضمرة، ومن هذه الأنساق نجد **"نسق النقد الساخر"** نجد أحلام في مقدمة هذا الكتاب تتهكم من زمن الوصفات السريعة في قولها: « هذا زمن الوصفات الجاهزة، كيف تصبح ثريا، كيف تغدو سعيدا، كيف تتقن الطبخ، كيف تتعلم الإنكليزية، كيف تقوي جهاز مناعتك، كيف تدير وقتك، كيف تفوز بقلب حبيبك،...كيف تكون شخصا محبوبا، وكيف تغدو خبيرا في شؤون القلب وشجونه، وتقلباته وجنونه، ولا تبكي ولا تشقى بعج اليوم بسبب أحد، لا أعرف شيئا مما سبق... »[29] ، فالمتأمل لهذا القول الذي نعتبره من أحد الأنساق المضمرة في هذا الكتاب، وللكشف عنه سنقوم باستخراج نسق ظاهر من كتاباتها الأخرى بالتحديد في كتاب "نسيان com" تناقض أحلام مقولتها هذه؛ لأنها تشكو عدم وجود وصفات جاهزة لآلام القلب والعلاقات العاطفية بشكل عام فيه، فهي تقول: « لا أحد يعلمنا كيف نحبُّ.. كيف لا نشقى.. كيف ننسى.. كيف نتداوى من إدمان صوت من نحب.. كيف نكسر ساعة الحب.. كيف لا نسهر.. كيف لا ننتظر.. كيف نقاوم تحرش الأشياء بنا...كيف نخرج من بعد كل حب أحياء وأقوياء.. وربما سعداء...»[30] ، إضافة على شكواها عدم وجود من يعلمنا في أمور القلب، قامت بوضع وصفة جاهزة خاصة بها لأجل النسيان، فهي تصف نفسها

بالممرضة التي « ... لا تملك سوى حقيبة إسعافات أولية لإيقاف نزيف القلوب الأنثوية عند الفراق. »[31] وهي تقول « كتبت "دليل النسيان" هذا بسخرية كبيرة »[32]، فالأنساق المضمرة في كتابها "شهيا كفراق" الذي تتحدث فيه الذات دون تحفظ وبكل صدق، ليس كما في كتاب "نسيان com" الذي كان الراوي فيه والمحدث هي الأنساق الثقافية المتغلغلة في عمق الشخصية العربية، وقد نجد على سبيل المثال أنساقا أخرى مضمرة كالأنساق السياسية، فهي تقول في كتاب شهيا كفراق: « الرواية حقيبة لتهريب كل الأفكار الخطيرة... أتحدث عن الأفكار السياسية... »[33]؛ وهذا مظهر من مظاهر الزيف، لأنها في الظاهر هي بصدد توجيه رواية للقارئ على شكل قصة ذات طابع رومنسي، ولكن في الباطن هي مدججة بآراء سياسية تخدم فكرا معينا، ولو كانت هذه الرسائل ظاهرة لَمُنِعَتْ كُتبها من دخول عديد الدول، ولما حازت على مقروئية كبيرة في العالم العربي.

وقد يأتي قارئ آخر ويحاول إعطاء دلالات أخرى للبرق من خلال استحضار نص آخر لنزار، يتمثل في: / ولا أحد يستطيع رشوة البرق والرعد../[34] ، ليكون هنا البرق دالا على الذات المتمردة والشامخة والمتمسكة بمبادئها وعدم انصياعها خلف الإغراءات مهما كان نوعها، ونلمس ذلك عند أحلام في كتاب شهيا كفراق، حين صرحت في مرة من المرات بدعوتها من قبل وزيرة الثقافة الجزائرية لحضور "إطلاق قسنطينة كعاصمة للثقافة العربية سنة 2016" وذلك لعملها بأن الغرض من هذا الحفل هو إيجاد ذريعة أخرى لأجل النهب، فهي تقول: « قد قضيت أكثر من عشر سنوات مع خالد... يرافقني إلى مواعيدي، يتحكم في خياراتي العاطفية، أستشيره في قراراتي السياسية، وكل ما يرفضه أو يترفع عنه، ما كنت لأقبل به. هكذا، تسبب خالد بن طوبال بكثير من خساراتي، مقابل ارتفاع في منسوب كراماتي.» [35] لذلك فقد كان ردها لوزيرة الثقافة واضحا صريحا، خاليا من المجاملات يتمثل في قولها: « لو وُجِهتْ هذه الدعوة لخالد بن طوبال لرفض الحضور ولذا لن أحضر » [36]، ومن خلال كل ذلك يستطيع هذا القارئ إسقاط دلالة البرق الذي لا يكرر نفسه والتي تتمثل في الذات المتمردة المتماهية مع شخص أحلام؛ لأن هذه الأخيرة سلمت الكثير من مقادير أمورها الشخصية وقرارتها السياسية للذات الأدبية التي تسكنها منذ زمن طويل، لذلك سعت من خلال هذا الكتاب لمفارقتها لتترك المجال لظهور ذوات أخرى، تحل محل هذه الذات التي تماهت معها ورافقتها على مدى أكثر من 10 سنوات خلال العديد من أعمالها الأدبية. لذلك حتى وهي تحاول الهروب من هذه الذات تتناص لا إراديا مع الجملة النزارية؛ فهي تقول « في الأدب **لتُشفى** من بطل، عليك أن تقع في حب غيره » ونزار يقول على لسان المرأة العاشقة :

إن كنت صديقي ... ساعدني/ كي أرحل عنك../ أو كنت حبيبي.. ساعدني/ كي **أشفى منك**. [37] فعبارة الشفاء من الحبيب أو الشفاء من الذات، الشيء المشترك بينهما هنا هو صدور هذا التعبير من أنثى، وهذا يدل على قدرة نزار في التعبير على لسان المرأة، خير تعبير، والشيء الذي جاءت به أحلام هنا هو نقل رغبة الشفاء من الحبيب من معناه الحقيقي، إلى المعنى الأدبي التخييلي.

ويستمر تأثر أحلام بالظهور أكثر فأكثر في عنوان الرسالة رقم 20 التي، جاء فيها التعبير التالي:

سيان عندي إن غدرت أو وفيت/ يكفيني يا سيد الحرائق أنك خنت اللهفة/ وأطفأت جمر الدقائق/[38]

وهو تعبير يتناص مع تعبير لنزار الذي يقول:

سيان عندي/ إن بقيت، أو ارتحلت مع المساء/ أنا في شؤون الحب ما اعتدت التلفت للوراء../[39]، وهذا التناص هو انزياح تركيبي، قامت فيه بالإبقاء على الشطر الأول من العبارة "سيان عندي إن" وقامت بإضافة ثنائية جديدة هي (الغدر-الوفاء)، في مقابل ثنائية نزار (البقاء-الرحيل)، وهما ثنائيتان تنصبان في حقل واحد، وهو توقع الفراق، مع عدم التأثر لعواقبه، لأن الغدر يعقبه الرحيل، والوفاء بالضرورة يقتضي البقاء.

خاتمة:

وفي الأخير نخلص إلى مايلي:

الكتاب يندرج ضمن أدب الذات بالتحديد في جنس أدب الاعترافات، وقد ساهمت نظرية التناص إلى حد بعيد في استنطاق معاني النصوص المبثوثة في ثنايا هذا الكتاب، بإعطائها السلطة للقارئ للحفر في ذاكرة النصوص الأدبية لإعطاء دلالات متعددة لهذه النصوص، إضافة لكونها تستطيع تجاوز مجال الكلمة للغوص في مجال الصورة وتقنيات الإشهار، وقد سلطت الضوء على الخلفيات والمرجعيات التي تستقي منها أحلام ألفاظها ومعانيها، المتمثلة في مرجعيات تراثية، ومرجعيات حديثة كالتأثر بالجملة النزارية.

كما ننوه إلى كون الموضوع المدروس مازال بحاجة ماسة للبحث والتوسع فيه لإثرائه وإضافة نتائج أخرى له، أو التطرق له من زوايا نظر أخرى مختلفة تساهم في تقديمه بصورة أوضح وأبسط للقارئ.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1. أحلام مستغانمي، شهيا كفراق، دار نوفل، بيروت، لبنان.
2. ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط15، 2000.

3. نسيان COM، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2009

المراجع:

4. ابن قتيبة الدينوري، كتاب الأنواء في مواسم العرب، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، دط، 1919.

5. أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري، الجزء الأول من مجمع الأمثال، المعاونية الثقافية للآستانة الرضوية المقدسة،1978.

6. أبو سعيد الحسن السكري، ديوان أبي الأسود الدؤلي، تح: محمد حسن آل ياسين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط2، 1992.

7. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحق: على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي وشركاؤه، مصر، ط1، 1952.

8. أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، تحق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، دط، دت.

9. بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر(دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية)، دار الفجر،قسنطينة، الجزائر.

10. خليل الموسى، التناص ومرجعياته، مجلة المعرفة، عدد 476، 1 ماي2003.

11. فخري أبو السعود، مجلة الرسالة، العدد222.

12. فيلب لوجون، السيرة الذاتية(الميثاق والتاريخ الأدبي)، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

13. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، محمد على للنشر،تونس، ط1، 2010.

14. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب(مقاربة بنيوية تكوينية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1985.

15. محمد حاافظ إبراهيم، المؤلفات الكاملة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، دط، 2012.

16. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992.

17. النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، شرح وتقديم : عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1996.

18. نزار قباني، أشعار خارجة عن القانون، دون دار نشر، دط، دت.
19. لا غالب إلا الحب، دون دار نشر، دط، دت.
20. هكذا أكتب تاريخ النساء، دون دار نزار قباني، قصائد متوحشة، دون دار نشر، دط، 1970.
21. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008.

الهوامش:

(1)* أدب الذات أو كما يصطلح عليه فيليب لوجون في كتاب "السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي "بالأدب الشخصي" في ص 50، وهذا الاختلاف في المصطلح ناتج عن اختلاف الترجمات؛ فنجد مثلا نجد محمد القاضي في معجم السرديات ترجمه بـ"كتابة الأنا" Ecriture du Moi/ The Encoding of « Self » in Narrative ، ينظر محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، محمد علي للنشر(تونس)، ط1(2010)، ص354.

كما اصطلح عليه محمد الداهي بـ Ecriture de soi والتي يعني بها الكتابة عن الذات، وقد أردف لها عدة ترجمات عربية هي "الأدب الشخصي" Léttérature personelle و"الكتابة عن الأنا" Ecriture du moi و"الأشكال السيرية" Formes biographiquesينظر: محمد الداهي، الحقيقة الملتبِسة قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء(المغرب)،ط1(2007)، ص10.

ونجد من يصطلح عليه بالأدب الذاتي في كتاب "كتابة الذات دراسات في السيرة الذاتية" لصالح معين الغامدي، المركز الثقافي العربي(بيروت-لبنان)، ط1(2013).

♦الرسم الذاتي Autoportrait/ Self- Portrayal هو في الأصل مصطلح من مصطلحات فن الرسم يشير إلى ضرب من الأعمال الفنية يتصرف فيها الرسام إلى رسم صورته الذاتية. أما في الأدب فيقصد بهذا المصطلح فرع من فروع كتابة الأنا يسعى فيه المؤلف إلى التعريف القراء بحقيقة ذاته وتقديم وصف شامل لنفسه لحظة الكتابة. فإذا كان الرسم الذاتي في فن الرسم يجيب عن سؤال كيف أنا ؟ فالرسم الذاتي الأدبي يجيب عن سؤال من أنا؟ ولئن عد الرسم الأدبي جنسا أدبيا قائم الذات، فإن من الصعوبة بمكان أن تحدد له قوانين أجناسية خاصة به يستقل بها عن سواه، إنه كتابة تندّ عن الحصر والتنميط ولا تخضع لحدود أجناسية صارمة. وهو قادر على أن يخترق كل الأجناس الأدبية. ينظر: معجم السرديات، مرجع سابق، ص199.

(2)ينظر، محمد القاضي وآخرون، مرجع سابق، ص354

(3)ينظر: فيلب لوجون، السيرة الذاتية(الميثاق والتاريخ الأدبي)، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص41

(4)يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008، ص289.

(5)خليل الموسى، التناص ومرجعياته، مجلة المعرفة، سوريا، ع 476، 1 ماي2003، ص97

(6) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص125.

(7):أحلام مستغانمي، شهيا كفراق، دار نوفل، بيروت، لبنان، ص37.

(8): فخري أبو السعود، مجلة الرسالة، العدد222، وهي متاحة على الموقع الإلكتروني التالي:

https://ar.wikisource.org/wiki/%D9%85%D8%AC%D9%84%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%B3%D8%A7%D9%84%D8%A9/%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%AF%D8%AF_222/%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%B9%D8%A7%D8%AF

تاريخ الاطلاع: 2020/04/10، التوقيت: 04:30 مساءً.

(9): أحلام مستغانمي، المصدر السابق، ص35.

(10)المصدر نفسه، ص35

(11) المصدر نفسه، ،ص37

(12)ينظر، محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب(مقاربة بنيوية تكوينية)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1985، ص277.

(13) شهيا كفراق، ص:21.

* يجدر بالذكر أن هذه المقولة قيلت في سياق السرقات الأدبية قديما، قبل أن يتطور هذا المصطلح حديثا ليطلق عليه مصلح التناص.

(14)ينظر: أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، تحق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، دط، دت، ص 280

(15) شهيا كفراق، ص:22

(16)بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر(دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية)، دار الفجر، قسنطينة، الجزائر، ص156

(17)المرجع نفسه، ص 156

(18)خليل الموسى، مرجع سابق، ص97

(19) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحق: على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية (عيسى البابي وشركاؤه) مصر، ط1، 1952، ص196

(20) شهيا كفراق، ص63.

(21) النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، شرح وتقديم : عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1996، ص:20-21

(22) نزار قباني، لا غالب إلا الحب، دون دار نشر، دون طبعة، ص33.

(23)أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط15، 2000، الغلاف الأخير.

(24)المصدر نفسه، الغلاف الأخير.

(25) ابن قتيبة الدينوري، كتاب الأنواء في مواسم العرب، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، دط، 1919، ص177.

(26) أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري، الجزء الأول من مجمع الأمثال، المعاونية الثقافية للآستانة الرضوية المقدسة، تركيا، 1978 ، ص30.

(27) أبو سعيد الحسن السكري، ديوان أبي الأسود الدؤلي، تح: محمد حسن آل ياسين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط2، 1998، ص 231.

(28) محمد حافظ إبراهيم، المؤلفات الكاملة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة (القاهرة-مصر)، دط(2012)، ص174.

(29) شهيا كفراق، مصدر سابق، ص:67.

(30) أحلام مستغانمي، نسيان COM، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 18.

(31) المصدر نفسه، ص18.

(32) المصدر نفسه، ص:19.

(33) أحلام مستغانمي، شهيا كفراق، مصدر سابق، ص:54.

(34) نزار قباني، هكذا أكتب تاريخ النساء، (دون دار نشر)، ط5، 1989، ص38.

(35) شهيا كفراق، ص35.

(36) المصدر نفسه، ص35.

(37)نزار قباني، قصائد متوحشة، دون دار نشر، دون طبعة، 1970، رسالة تحت الماء، ص 14.

(38) شهيا كفراق، ص163.

(39) نزار قباني، أشعار خارجة عن القانون، (دون دار نشر)، ص : 112.