من أنماط التنـــاص:

علاقات الحضور المتفاعل*

بقلم : ناتالي بيقيي- غروس ترجمة: د.عبد الحميد بورايو (ج .الجزائر)

تبعا لما فعله جانيت Genette نميّز نمطين من العلاقات التّناصيّة: المؤسّسة على علاقة حضور متفاعل بين نصّين أو أكثر (والتي حصر فيها مؤلّف الطّروس التّناصّ) والمؤسّسة على علاقة تحريف. من أجل دراسة الأشكال التّناصيّة المختلفة في تفرّدها، نعارض بالذّات العلاقات الضّمنيّة بالعلاقات الصّريحة: قد يحدّد المرجع برمز خطّيّ أو، على الصّعيد الدّلاليّ، عن طريق الإشارة إلى عنوان العمل، أو اسم كاتبه. يمكن أن تقوم على غياب كلّيّ لأيّة علامة لا تجانس: يعود حينئذ للقارئ أن يرصدها ويوضّح المناصّ (عن هذه النقطة، انظر القسم الثاني من الجزء الثالث في هذا الكتاب).

أ-الاستشهاد:

يأخذ الاستشهاد مشروعيّته كواجهة للتّناصّ: يجعل إدراج نصّ في آخر واضحا. تجلّي الرّموز الخطّيّة – عزل العبارة المستشهد بها، استخدام الحروف المائلة أو علامات التنصيص ...- هذه المغايرة heterogenete. هكذا أمكن لمونتيني Montaigne أن يصف نصّه بـــ"ترصيع سيّئ الوصل Marqueterie male jointe" (المحاولات، 1592، III، 9 ، "خيلاء de la vanite") والنّصّ الذي يكثر من الاستشهادات يشبّه على الدّوام بالفسيفساء، بـــ"un patch-work" [دليل ديكور يحتوي على قطع قماش متنافرة]، أو بلوحة يلصق فيها الرّسّام مقطّعات من الصّحف أو قطعا من الورق المرسوم. يظهر الاستشهاد إذن كوجه رامز للتّناصّ لأنّه يمثّل وضعيّة للنّصّ يكون فيها محكوما باللاّتجانس والتّشظّي.

لكن الاستشهادات معتبرة أيضا كشكل أدنى: يقول عنها أنطوان كومبانيون Antoine Compagnon "درجة الصّفر في التّناصّ" (اليد الثّانية أو فعل الاستشهاد La seconde main ou

le travail de la citation، لوسوي Le Seuil، 1979). بسيط وبديهيّ، يفرض الاستشهاد نفسه في النّصّ، دون أن يتطلّب من القارئ إعمال الذّهن أو معرفة خاصّة. معيّن من نفسه غير أنّ العناية الكبيرة مطلوبة من أجل اكتشاف هويّته وتأويله: اختيار النّصّ المستشهد به، حدود تقطيعه، طرق تركيبه، المعنى المضفى على إدراجه في سياق مستجدّ ... إذا ما كانت تمثّل عناصر أساسيّة في دلالته.

إذا ما كان الاستشهاد يمكن إهماله في مجال التّناصّ، فلأنّه يبقى أيضا مرتبطا بوظيفته القانونيّة، المتمثّلة في السّلطة. يعرّف ليتراي Littre الاستشهاد بالصّفة الآتية: (فقرة مستمدّة من مؤلّف قد يكون ذا سلطة.) هذه الوظيفة في الواقع أساسيّة، يسمح الاستشهاد بتقوية وقع حقيقة خطاب ما فيوثّقه. هكذا، في مذكّرات مابعد–القبر Memoires d`outre-tombe، يستدعي شاطوبريان Chateaubriant فقرة طويلة مأخوذة من مذكّرات فرنسوا ميوط Francois Miot، محافظ الجيوش في الحملة على مصر، لكي يوثّق القصّة التي رواها حول مجازر يافا التي اقترفها نابليون Napoleon: (لكي أثبت ايضا حقيقة مؤلمة، لم تكن هناك مندوحة من رواية شاهد عيان. إلى جانب ذلك لكي أعرّف بصفة عامّة بوجود شيء، لابدّ من معرفة خصوصيّاته: الحقيقة الأخلاقيّة لفعل لا يمكن أن تكتشف إلاّ من خلال تفاصيل هذا الفعل)، هكذا يؤكّد شاطوبريان Chateaubriant قبل أن يدرج شهادة ميوت Miot (مذكّرات ما بعد القبر Memoire d`outre-tombe، 1849–1850، كتاب 19، القسم 16).

غير أنّ الرّواية يمكنها أن تسند للاستشهاد لوظائف مختلفة تماما. هكذا، في الإعدام La mise a mort لآراغون Aragon، اختيار أوجين أونيقين Eugene Oneguine، المذكورة عدّة مرّات، غنيّ بالدّلالة. أول استشهاد في الرّواية مأخوذة من بوشكين Pouchkine وهو من باب الكناية: يتمّ إدراجه في فقرة حيث يشير السّارد إلى لينينغراد Leningrade، وهو الموضع المشترك للنّصّين. يدعم الاستشهاد حينئذ بقوّة شعر الحكي؛ لأنّه، كما كتب فاليري لاربو Valery Larbaud: استشهاد تمّ اختياره بعناية يثري ويوضّح المقطع حيث يظهر فيه كشعاع شمس ينير منظرا: أشعّة نهايات الأماسي، تجلّي، وتمنح رونقا حتّى لمناظر عارية ورتيبة مثل مرتفعات إيبير Epire [باليونان] منظور إليها من جهة البحر أو من خليج كورفو Corfou. ثمّ إنّ هذا البيت الشّعري، هذه الجملة ما بين علامتي تنصيص جاءت بالطّبع، لتوسّع الأفق الثّقافي الذي أرسمه حول القارئ. إنّه دعوة أو تذكرة، تواصل معقود: جميع الشّعر، كلّ

الكنز الأدبيّ المستدعى للحظات، تمّ وصله مع ما ينطبع في ذهن من يقرأه. هي الأرضيّة ذاتها *in no strange land*.

"تحت حماية القدّيس جيروم Sous l`invocation de saint Jerome"، تقنية Technique، غاليمار Gallimard، 1946.

غير أنّ استدعاء بوشكين تبرّره لعبة المرآة التي تنشأ بين النّصّ المستشهد به والنّصّ المستشهد [بكسر الهاء]. فالمنافسة التي تفرّق ما بين ألفريد Alfred وأنثوان Anthoine تشبه ما يجعل لنسكي Lenski يعارض أونيغين Oneguine، ونفس الشّيء لمّا يكتب ألفريد Alfred إلى فوجير Fougere، وتكتب طاطيانا Tatiana إلى أونيغين Oneguine: إنّه معنى العبارة المصدّر بها كتاب " رسالة إلى فوجير Fougere حول جوهر الغيرة" (الإعدام La mise a mort، غاليمار Gallimard، 1965). تندرج في شبكة موضوعاتيّة أساسيّة في رواية أراغون Aragon، الصّراع الثّنائيّ، فالاستشهادات ببوشكين Pouchkine مبرّرة في العمق. يتبلور صدام لنسكي Lenski مع أونيغين Oneguine، حول الغيرة، وضع الشّخصيّتين من بين الثّنائيّات المستدعاة بعدد وافر في الإعدام La Mise a mort، من أجل تصوير أزمة الهوية التي كانت سببا في انشطار أنطوان Antoine إلى ألفريد Alfred/أنثوان Anthoine. تندرج استشهادات بوشكين Pouchkine بصفة طبيعيّة في سلسلة نصوص،الحالة الغريبة للدّكتور يكيل Docteur Jekyl وميستر هايد Mister Hyde، بيتر شلميهل Peter Schlemihl، الأحياء الرّاقية ...Les Beaux Quartiers والتي أبرزت شخصيّة منشطرة. بالإضافة إلى ذلك، يصرّح بوشكين Pouchkine، في نهاية روايته الشّعريّة، متقمّصا شخصيّة، أونيغين Oneguine، التي يدعوها " [s] رفيقة السّفر الغريبة": فما أونيغين Oneguine سوى الوجه المضاعف للمؤلّف، مثل ألفريد Alfred/أنثوان Anthoine، الوجه المضاعف لأراغون Aragon. ملفوظ الإعدام وتلفّظه ينعكس من جديد في أوجين أونيغين Eugene Oneguine: فرواية بوشكين Pouchkine تصبح مرآة لـــ" يكذب–صدقا mentir-vrai" الأراغونية.

من المهمّ أخيرا ملاحظة أنّ الاستشهاد بقدر ما يكون مبرّرا أكثر بقدر ما تنعقد صلة استعارية بين ملفوظ النّصّين وتلفّظهما. ولا تكون الموضوعات (الحب، الغيرة، مأزق الهوية...) وحدها مشتركة في الرّوايتين، لكن أيضا حبك القصّة نفسه: الإعدام La mise a mort هي أيضا استرجاعيّة مثل نصّ بوشكين Pouchkine، كما يدلّ على ذلك بوضوح الاستشهاد الختامي

"رسالة إلى فوجير Fougere" والذي استعيد في مستهلّ القسم الموالي، "المرآة بروت Le miroire Brot":

لكن ما لقصّتي يصيبها الارتباك... ما لها تضيع. ما لها تنكسر. مثل درب، مثل خيط. تنحلّ تماما. تتفكّك. ما لها قصّتي، لا يتوحّد فيها شيء. هل هو غرامك. هل هي خطوات الظّلّ هذه. قصّتي لا رابط لها، لا جذع لها، لا رسم لها، يمكن القول أنّها ممزّقة، لكن أيّة إبرة، وأيّة يد لن تمرّر عليها لتخيطها ؟

"مرآة بروط Miroir Brot"

من الواضح، أنّ الاستشهاد ليس أقلّ تعقيدا من ذلك. يتجاوز كثيرا الوظائف التّقليديّة المعروفة، السّلطة أو التّزيين: لمّا يندرج في رواية، قد يندمج في موضوعاتيّتها الخاصّة مثلما في كتابتها؛ الشّخصيّات الجانبيّة التي يدخلها قد تظهر كأعضاء لها وجودها المستقلّ والكامل بين الشّخوص الروائيّة. بالإضافة إلى ذلك فإنّ الاستشهادات المستمدّة من بوشكين Pouchkine في الإعدام La mise a mort، وهي رواية تستدعي نصوصا على قدر ما هي متعدّدة على قدر ما هي متنوّعة، تتطلّب أن توضع في الحساب الصّلات التي تربط ما بين النّص المستشهد به والنصّ المستشهد [بكسر الهاء]، لكن أيضا بين مختلف التّجلّيات لنفس النّصّ وبين مختلف النّصوص المستشهد بها.

ب-الإحالة

الإحالة مثل الاستشهاد، هي شكل صريح للتّناصّ. لكنّها لاتعرض النّصّ الآخر الذي تحيل عليه. فهي تقيم علاقة غياب in absentia إذن. لهذا هي مفضّلة لمّا يتعلّق الأمر فقط بإحالة القارئ على نصّ، دون استحضاره حرفيّا. هكذا، الإحالة، عند بالزاك Balzac، الوسيلة الصّريحة لمضاعفة التّواصل ما بين مختلف روايات ملهاة اللبشر La Comedie humaine. في لويس لامبير Louis Lambert تكتسب الإحالة التّناصّيّة الدّاخليّة دورا استراتيجيّا حاسما. يؤكّد السّارد، الذي يحكي ذكريات صديقه في المدرسة الدّاخليّة، لويس لا مبير، ويكتب القصّة، (الموجّهة لتبجيل شاهد متواضع حيث تثبت حياة) هذا المخلوق غير العادي:

في الكتاب الذي تبدأ به هذه الدّراسات، استعنت لكتابة عمل خياليّ ذي عنوان مخترع حقيقة من طرف لامبير، و[...] منحت اسم امرأة كانت عزيزة عليه، لفتاة مشبعة بالوفاء؛ لكن هذه الاستعارة ليست هي الوحيدة التي أدين بها له: طبعه، انشغالاته كانت مفيدة لي في هذا التّركيب الذي يدين موضوعه لبعض ذكريات تأمّلات مرحلة الشّباب.

بالزاك Balzac، لويس لامبير Louis Lambert، 1832

مثل هذا التّصريح لا يكتفي بمدّ جسر بين مختلف أجزاء ملهاة البشر La Comedie humaine والتّذكير بوحدتها. إنّه يفترض أيضا أن يكون المروي له لويس لامبير قد قرأ الأولى من محاولات فلسفيّة، ولعلّه قرأ أيضا جلد الأسى وأنّه، بالتّالي، اكتشف جيّدا الصّلة المعقودة بين الرّوايتين –تشترك الشخصيتان في (الفضول الفلسفي، العمل المفرط، حبّ المطالعة) (هـ. بالزاك H.Balzac، جلد الأسى La Peau de chagrin، 1831، الجزء الثّاني). لويس لامبير Louis Lambert يظهر باعتباره "النّموذج" لرفائيل Raphael " والمرأة العزيزة عليه" هي النموذج بالنسبة لبولين Pauline. يحدث كلّ شيء وكأنّ لويس لامبير Louis Lambert ينمّي المؤلّف المجهض لـــرفائيل Raphael، نظريّة الإرادة عنده، (هذا الكتاب الكبير الذي تعلّم من أجله اللغات الشّرقية، التّشريح، الفيزيولوجيا، والذي خصّص له الجزء الأكبر من زمنه [...]) والذي (سيستكمل أعمال مسمر Mesmer، ولافاتير Lavater، ودوغال de Gall، وبيشات Bichat، فاتحا طريقا جديدة للعلم البشريّ) " نفس المصدر".

لكن إنّها أيضا وبالخصوص لعبة معقّدة تقيمها هذه الإحالة بين الخيال والواقع، السّارد والمؤلّف. لأنّها لا تتوقّف عند رسم قرابة بين شخصيّتين خياليّتين: فتعيّن أحدهما،لويس لامبير Louis Lambert، باعتباره النموذج الواقعيّ للآخر؛ تتوجّه إذن إلى اقتلاع شخصيّة لويس لامبير وكتاباته من الواقع. مؤلّف رفائيل Raphael ليس خياليّا: نموذجه كتاب "واقعيّ"، كتاب شخصيّة روائيّة...: يحدث التّناصّ أثر دوار مادام، بقدرة قادر، تتعيّن الرّواية كنموذج أصليّ للخيال، مستبعدا هكذا حدود الواقع، وكأنّها مندرجة في عالم الرّواية نفسه. بالإضافة إلى ذلك العلاقة التّناصّيّة تتّجه نحو تطابق سارد لويس لامبير Louis Lambert مع مؤلّف جلد الأسى: مع بلزاك ذاته. إنّه مقام الرّواية نفسه يصبح عرضة للتّشويش، مادام يهدّد بالوقوع في ماهو سيري، إلاّ إذا لم تكن صورة المؤلّف هي المسقطة في الأثر الخيالي. بغرض وضع غنى هذه العلاقة المقامة بين النّصّ ومناصّه في الاعتبار،لابدّ من الإضافة أيضا بأنّها تسمح لبلزاك بتحويل القراءة من

نمط السّيرة الذّاتيّة التي قد تحاول اتّجاه قصّته: فبلزاك ليس نموذج لويس لامبير، ما هو سوى الشّاهد الأمين (طريقة أخرى لإثبات وجود البطل...)؛ بانقلاب مدهش، تصبح الشّخصيّة هي النموذج (لشخصيّة أخرى)، فالمؤلّف ما هو سوى السّارد المتواضع لما "عرفه حقيقة".

ج-السّرقة

بقدر ما تكون السّرقة بالنّسبة للتّناصّ ضمنيّة يكون الاستشهاد صريحا. تحدّد هكذا، بصفة دنيا، لكنّها مقبولة، كاستشهاد غير معلّم. سرقة عمل، هي أن تستحضر فقرة بدون أن يبيّن المستخدم للفقرة بأنّه ليس مؤلّفا لها. تستعار للدّلالة على السرقة تعابير مثل السّطو والاختلاس؛ تكون أكثر عرضة للاستهجان لمّا تكون الفقرة مأخوذة بحرفيّتها وطويلة. تمثّل اعتداء على حقّ الملكية الأدبية و نوعا من الغشّ لا تضع فقط ذمّة السّارق موضع الاتّهام، بل أيضا قواعد السّير الحسن التي تحكم دوران النّصوص. يثور مارمونتيل Marmontel ، في أحد خطاباته، ضدّ ناقل، نسب إلى نفسه فقرات بعض معاصريه (نشل بفضاعة وعرّى المارّة في زوايا الطّريق) (جان-فرنسوا مارمونتيل، خطابات أو عظات أكاديميّة، 1776).

استفراغ المكتبة من نصوصها، الاحتيال بإدراج نصوص الآخرين في كتاباته، ذلك هو ما سعى إليه لوتريمون Lautremont في أغاني مالدورور Les Chants de Maldoror، هكذا في بداية الأغنية V، يكون وصف طيران الزّرازير استشهادا، طويلا جدّا لكنّه غير معلّم، مستمدّ من موسوعة الدكتور شنو Chenu (انظر موريس فيرو Maurice Viroux، "لوتريمون Lautremont والدكتور شنو Chenu"، مركور دو فرانس Mercure de France، ديسمبر 1952):

أسراب الزّرازير لها طريقة في الطّيران خاصّة بها، وتبدو خاضعة لخطّة موحّدة ومنتظمة، بحيث لا يمكن أن تصدر إلاّ عن فرقة خاضعة لنظام صارم، مطيعة بدقّة لصوت قائد أوحد. إنّها تخضع لصوت الغريزة، وتدفعها غريزتها للاقتراب دائما أكثر من مركز الفصيلة، بينما سرعة طيرانها يحملها بدون انقطاع إلى ما فوق؛ بحيث أنّ هذه العصافير العديدة، المجتمعة هكذا بنزوع مشترك في اتّجاه نفس النّقطة الجاذبة، ذهابا وإيّابا بدون انقطاع، تدور وتتقاطع في كلّ اتّجاه، مشكّلة نوعا من الدّوّامة المضطربة بقوّة، حيث المجموع كلّه بدون متابعة اتّجاها مؤكّدا، يظهر ذو حركة عامّة تنمو حول نفسها، تنتج عنها حركات دوران خاصّة بكلّ جزء من أجزائها، وحيث يوجد فيها المركز، تنزع بلا انقطاع إلى أن تنمو، لكنها بدون انقطاع

تنضغط، تدفع دفعا بفعل القوّة المعاكسة للصّفوف المجاورة التي تضغط عليها، وهي الأكثر التصاقا من غيرها من هذه الصّفوف، والتي هي تسعى بدورها لأن تكون أكثر قربا من المركز. رغم هذه الطّريقة الفريدة في الالتفاف والدّوران، الزّرازير لا تتصدّع صفوفها، بسرعة نادرة، جوّ نشيط، وتكسب بصفة محسوسة، في كلّ ثانية، أرضا ثمينة من أوجل وضع حدّ لتعبها والوصول لهدف حجّها. أنت، نفس الشيء، لا تنتبه للطّريقة التي أغنّي بها كلّ واحدة من هذه المقاطع الشّعريّة.

(لوتريمون Lautreamont، أغاني دومالدورور Les Chants de Maldoror، الأغنية V، المقطوعة 1، 1869).

العبارات المسطّرة من طرفنا هي وحدها التي تميّز النّصّين عن بعضهما: السرقة بيّنة، فهي طويلة إلى درجة لا يمكن فيها ردّ الاتّفاق إلى تشابه بالمصادفة، وليس هناك أيّة إشارة لموضع الاستعارة ولا لأصلها. بالإضافة إلى ذلك، فإنّ لوتريمون Lautremont يمحي عمليّة الأخذ التي قام بها الدكتور شنو Chenu من قينو دو منتبلياردGueneau de Montbeillard، مساعد بوفون Buffon: فهو لا يسرق فقط من الموسوعة، لكنه يحوّلها إلى سرقة.

إنّ الاستهجان الأخلاقي والتّشريعي في نفس الوقت للسرقة (كعملية ردع) أظهرت أنّ الاستشهاد يسمح بإحداث توازن، بدون شكّ عارض لكنّه ضروريّ، بين دوران الأفكار واحترام الملكية الأدبية. يفهم لماذا الاستشهاد مرتبط بالسرقة، مادام لا يتميّز عنها بغير مجرّد تعيين عمليّة الأخذ عن الآخر.

د-التّلميح:

يشبّه التّلميح عادة، بدوره، بالاستشهاد، لكن من أجل أسباب مختلفة تماما: لأنّه ليس حرفيّا ولا صريحا، يمكنه أن يبدو أكثر خفاء ودقّة. هكذا بالنّسبة لشارل نوديي (استشهاد خالص ليس سوى البرهان على معرفة سهلة ومشتركة؛ غير أنّ تلميحا جميلا يكون أحيانا خاتما سحريّا) (قضايا أدب مشروع، كرابلي CrapeletK، 1828). إنّه ما تتطلّبه بطريقة مختلفة ذاكرة القارئ وذكاؤه ولا يقطع استمراريّة النّصّ: فالتّلميح دائما بالنسبة لشارل نوديي، (هو طريقة ذكيّة في نقل فكرة معروفة جدّا إلى الخطاب، بحيث يختلف عن الاستشهاد فهو ليس في حاجة إلى أن يسند باسم المؤلّف، الذي يكون معروفا من جميع الناس، خاصّة وأنّ الملمح الذي يستعيره هو

استدعاء مباشر لذاكرة القارئ أكثر منه سلطة، كما هو الأمر في الاستشهاد الخالص، لكي تستعيد الذّكرى حسب نظام آخر للأشياء، مشابه لما هو مطروح) (نفس المرجع).

مع ذلك فإنّه لا بدّ من التّذكير إلى أنّ التّلميح يقوم، كما كتب فونتانيي Fontanier ، على (الإحساس بعلاقة الشيء الذي نذكره بآخر لا نذكره حيث أنّ هذه العلاقة نفسها توقظ الفكرة) (صور الخطاب Figures du discours، فلامّاريون Flammarion، 1977)، هذا الشّيء ليس دائما هو المدوّنة الأدبيّة. من الواضح في الواقع أنّ التّلميح يتجاوز كثيرا حقل التّناصّ. مادام يمكن الاستشهاد بكتابات غير أدبيّة، يمكن الإحالة، عن طريق التلميح، إلى التّاريخ، إلى الميثولوجيا، إلى الآراء أو إلى الأخلاق: إنّها الأنماط الثّلاثة للتّلميح التي يميّزها فونتانيي Fontanier ويضيف إليها التّلميح اللّفظي verbal، الذي (لا يمثّل سوى لعبة كلمات). وهو المعنى الذي يتعلّق في الواقع بأصل الكلمة –باللاّتينيّة allusio مشتقّة من ludere (لعب).

ما دام التّلميح شكلا من التّناصّ، يفترض إذن أن تكون للإحالة غير المباشرة للأدب خصوصيّتها فتستدعي بصفة خاصّة ذاكرة القارئ. يفترض الإيحاء الأدبي في الواقع أن يفهم القارئ من عبارة مبطّنة ما يريد المؤلف منه، فيفهمه بدون أن يصرّح له بذلك. لمّا يعتمد على لعبة عبارات، يبدو أكثر كعنصر لعبيّ، كنوع من الغمز المزحي الموجّه للقارئ. هكذا في "التّحقيق L`inquisitoire" لروبير بنجي Robert Pinget، يقيم الإيحاء تواطئا حقيقيّا بين السّارد والقارئ، على حساب شخصيّة الخادم الأصمّ حيث العيب النّطقيّ يغيّر ليس فقط التّعبيرات المصطلح عليها ("أبرز شعره الطويل"، "لا يخرج من مطبخ جوبيتر"...)، العبارات المتخصّصة ("opuscrule") أو التي تنتمي لحداثة غريبة عنه ("electricienne" عوض "estheticiennes")، بل أيضا أسماء العلم التي تحيل على المحيط الثّقافي (Cubidon عوض Cupidon...). يغيّر حتّى العناوين: هكذا يتكلم بهذه العبارات عن مسرحية موليير الممثلة في حديقة قصر أسياده أثناء حفل عظيم:

[...] بدأوا إذن حوالي الحادية عشرة وعشرين دقيقة، يسمّى ذلك foutreries d`Escarpin حكاية معقّدة حيث الخادم يهرج دوما يريد أن يزوّج سيّده الشّاب ولا يرغب الوالد في ذلك فيما فهمت فيضع المسامير في العجلات، يمزح معه إسكاربن Escarpin ويضعه في كيس لكي يضربه. التحقيق L`inquisitoire، نشر دومنوي Ed. De Minuit، 1962.

يجدر التّنبيه أنّ الممثّل الذي يلعب دور "إسكاربن Escarpin" يسمّى لوبوكن Lepoquin: فإذا كان الإيحاء يغيب عن الخادم، يفترض أن يكون مدركا من القارئ الذي يتعرّف من خلال هذا الاسم على جناس تصحيفيّ لبوكلن Poquelin. يغنى التّلميح الأدبيّ، عن طريق اللّعب بالكلمات، بفعل جهل الشخصية،الذي يقدّم في قالب استخفاف مزحيّ، ما دام يندرج في سياق عيوبه النّطقيّة: فرهافة الحكي، التّواطؤ المتعالم الذي يقيمه مع القارئ، ناتج جزئيّا من الخواء الثّقافي الذي يعاني منه الخادم.

بصفة عامّة، يكون الإيحاء أكثر فعاليّة كلّما عالج نصّا معروفا، بحيث الاشتراك معه في كلمة أو كلمتين تكفي الإحالة عليه. هكذا، بدون مجازفة كبيرة، يمكن ضمان أنّ التّلميح إلى لافونتين La Fontaine، في مقطع المحيط الذي نجده في أغاني مالدورور لا يمرّ دون أن يثير الانتباه:

أيّها المحيط العجوز، عظمتك المادّية لا يمكن أن تقارن إلاّ بقدر ما بذل وما كان لابدّ أن يبذل من قوّة فعّالة لتولّد مجموع ما تحتويه من ماء. لا يمكن الإحاطة بك بلمحة واحدة. [...] يأكل الإنسان عناصر قوته، ويبذل جهودا أخرى، تؤهّله لمصير أحسن، لكي يبدو سمينا. ليتضخّم بقدر ما يريد، هذا الضّفدع المحبوب. لتطمئنّ، لن يبلغ مبلغك في الضّخامة؛ هذا ما أفترضه على أقلّ تقدير. لك منّي التّحايا، أيّها المحيط العجوز!

لوتريمون Lautremont، أغاني مالدورور Les Chants de Maldoror ، الأغنية I ، 1896.

ينقل التّلميح هنا عبارات العلاقة التي يقيمها مؤلّف خرافات الحيوان : فالضّفدع هو الإنسان الذي يدّعي بأنّه قويّ مثل الثّور، أي المحيط. عظمة المحيط، صغار الإنسان: تلك هي العظة التي يستمدّها لوتريمون Lautremont من تلميحه لخرافة الحيوان. يكمن تفرّد هذا التّلميح في كونه يكشف عن مبدإ خرافة الحيوان (الضّفدع مثل الإنسان، مزده بنفسه وغير واع بضعفه) ويثري دلالته، دون أن يستحضره بصفة صريحة.

لايظهر التّلميح دائما إذن كغمزة متواطئة موجّهة للقارئ. عادة، ما تأخذ الشكل البسيط لأخذ من جديد، حرفيّ إلى حدّ ما وضمنيّ. هكذا، في سونيتة 25 من حالات ندم des Regrets، لبالاّي Bellay يقتبس فيها أحد أبيات الشّعر الأكثر انتشارا لبيترارك Petrarque، والتي كانت معروفة لدى رجال النهضة:

Malheureux l`an, le mois, le jour, l`heure et le poinct

Et malheureuse soit la flatteuse esperance

Quand pour venir icy j`abandonnay la France:

La France, et mon enjou don't le desir me poing.

Les Regrets, 1558.

البيت الأوّل من السّونيتة هو ترجمة واضحة للبيت:

(Benedetto sia`l giorno e`l mese e l`anno, la stagione, e`l tempo e`l punto)

(ليبارك النّهار والشّهر والعام Beni soit le jour et le mois et l'année)، الجملة التي احتفل بها بيترارك Petrarque بلقائه مع لور Laure، في السّونيتة 61 (انظر تعليقات وحواشي طبعة دروز Droz، 1979)؛ مترجم بالآي قلب دلالتها (أصبح الاحتفال لعنة) فطبّقها على سياق مشؤوم (المنفى). يكون التّلميح أكثر حدّة لمّا يتأسّس على الوفاء بحرفيّة النّصّ وعلى القلب الجذريّ لمعناه. في هذه السّونيتة، لبالآي يسجّل اختلافه بوضوح مع البترارکية، وهو ما اتّبعه أيضا في الزّيتون حيث نجده قد أخذ نفس هذا البيت، بدون أن يغيّر في حرفيّته أو في سياقه:

O prison doulce, ou captif je demeure

Non par dedaing, force ou inimite,

Mais m`y tiendra jusqu`a tant que je demeure.

O l`an heureux, le mois, le jour et l`heure,

Que mon coeur fut avecq`elle allie!

O l`heureux noeu, par qui j`y fu`lie,

Bien que souvent je plain`, souspire et pleure!

L`Olive, 1549

التّلميح إلى بتريارك Petriarque يربط إذن، بالإضافة إلى ذلك، حالات ندم Les regrets بالزّيتون L`Olive.

مهما كان اللّعب بالمعنى الذي يشير إليه مثل هذا التّلميح، عندما يكون النّصّ الذي يحيل إليه لم يعد حاضرا بفعاليّة في ذاكرة القرّاء، يكون مشروعا التّساؤل إذا ما كان لم يصبح "مصدرا" يتوقّف عن مساءلة القارئ مباشرة ولا يمكن تعيينه إلاّ من خلال المتفقّهين. إنّه فقط لمّا يتمّ توضيحه، عن طريق التّذكير الصّريح بالنّصّ الذي يحيل عليه ضمنيا، حينئذ لذّته النّافذة، النكهة الهازئة بخفاء التي تشكّله، يمكنها أن تظهر من جديد. فعل القراءة ومساهمة النّقد تمرّ قبل كلّ شيء بتوضيح للتّلميح: الاستشهاد الذي يشرحه يعرّض النّصّ الذي يقصد إليه التلميح إلى عكس ما يجب أن يكون عليه من غياب in absentia. فيما يلي ذلك فقط، يكون في الإمكان، من جديد، قبول النّظام التّلميحي، أي الضّمنيّ، الذي يمثّل خاصّيته. إجلاء المصدر، يعني تفكيك آليّة التّلميح من أجل السّماح له فيما بعد بتسجيل الدّلالة بطريقة ملتوية.

*Nathalie Piegay-Gros : Introduction a l'intertextualité, Dunod, Paris, 1996, Nathan Université/ Sous la direction de Daniel Bergez, Nathan/ VUEF, Paris, 2002