التناص وإعادة الكـتابة : مقـاربة جديدة

أ.عيساني بلقاسم

كلية الاداب واللغات والعلوم الانسانية

جامعة المدية

Résumé

Le phénomène de la réécriture doit être éclairer en comparaison avec le concept de l'intertextualité dans le cadre de la théorie de la réception , alors que la réécriture se situe entre deux visions méthodologiques, l'intertextualité se stabilise au niveau terminologique , le dernier est un concept qui favorise le rôle actif de la lecture, mais la réécriture est un acte conscient par rapport à l'intertextualité ce qui à été montré par l'analyse stylistique .

ملخص

تتعلّق حيثيات المقال بإضاءة مفهوم إعادة الكتابة عبر مقارنته بمفهوم التناص من منظور نظرية التلقي من جهة، ومن منظور الإنتاجية النصّية حسب التعريف الكريستيفي من جهة أخرى، فإعادة الكتابة يقع هكذا بين وجهتين بحثيتين تتاخمانه على صعيد كيفيّة التشكّل، إذ هو مفهوم يكرّس الدور الفاعل لفعل القراءة، لكن مع الأخذ بعين الاعتبار أنه فعل ونشاط يعيه كاتبه، أي متعمّد ومتّسع المدى، يكشف ذلك التحليل الأسلوبي العيني، وبالتالي تحديده كمفهوم بدقّة يظهر فاعليّته الأسلوبية، ونعني بذلك آلية كشفه الملموس والمؤكّد .

مـقدمــة

إشكالية تعريف المصطلح : التناص / إعادة الكتابة

المتتبّع للجهود النقدية في هذا المجال يدرك غموض المفهوم والتعدّد الاصطلاحي الذي يتلبّسه، فنجد الحوارية dialogisme، والتناص l'intertextualité، والنص المتفرّع l'hypertextualité،وإعادة الكتابة réécriture [1]، وهي مصطلحات تتجاور وتتقارب حتى تكاد تتماهى عند جمهور الباحثين، إذ قام روّاد هذه المصطلحات ومؤسّسوها بتوسيع دلالاتها إلى حد المطابقة، والخطر المنجرّ عن هذا الغموض الاصطلاحي هو الخلط الملموس في تطبيقها على النصوص كآليات تحليل، مما سبّب انخفاض مستوى الصّرامة الإجرائية الواجب توفّرها في الدراسات، أو على الأقل في تصنيف بعض فعاليات الظاهرة الأدبية، ونحن نحرص على الخروج عن ذلك كلّه بجعل مصطلح " إعادة الكتابة " أسلوبيا يتميّز بالإجرائية والتماسك، وتميّزه موقوف على نوعية معماره التركيبي المتسلسل chaine syntagmatique

إنّ الإطار المقارن للدراسة يتيحه الحرص على إفراد المفهوم وتخليصه من شبح الترادف، والترادف إن كان يشكّل غنا في اللغة، فإنه نقيصة فاضحة في التشكيل الاصطلاحي، من هنا تصبح مقارنة المفاهيم المذكورة آنفا مشروعة .

ـ مصطلح التناص :

ظهر مصطلح التناص سنة 1967 في مجلّة تل كل tel quel، ومن روّاد المفهوم نجد ميخائيل باختين، جوليا كريستيفا، جيرار جينيت وآخرون، وهم منظّرون ينحدرون من رؤى منهجية مختلفة، وينتمون إلى تخصّصات متباعدة، فالحوارية الباختينية ـ منذ ولادتها ـ تأطّرت بكونها جزءا من الفعالية النصّية .. أي المكتوب المدوّن، فكل ملفوظ من حيث انتماؤه اللغوي يحيل على نصوص أخرى، فالملفوظ اللغوي لا يمكن أن يُفلت من قدَره التناصي، كل كلمة لها تاريخ في المتداول اللغوي .

وفي 1969 وضعت جوليا كريستيفا أسس الدراسة التناصية : " الكلمة النص هي موضع التقاء الكلمات النصوص حيث نقرأ من خلالها نصوصا أخرى "[2]، ومع مقال لوران جيني المنشور في مجلّة Poétique (1976)المعنون " استراتيجية الشكل " La stratégie de la forme ابتعد المفهوم عن الحقل الفلسفي الإيبستمولوجي واقترب أكثر من التطبيقات النصّية، حاول كاتبه اقتراح منهج تأويلي يتوافق و منظور الشعرية، أما مايكل ريفاتير فإنه ما فتئ منذ 1970 يدعو إلى التأويل التناصي في إطار نظرية التلقي .

في 1982 وعبر كتابه " طروس " Palimpsestes، قام جيرار جينات بتصنيفيّته المشهورة حيث حصر فيها كل التمظهرات التناصّية من قريب أو بعيد، وسمّاها المتعاليات النصّية transtextualité مما وسّع آفاق دراسات الشعرية لديه .

مع هذا التباعد في المقاربات والمنطلقات، نتجت عندنا تعاريف ـ بالضرورة ـ مختلفة، مما عرّض مفهوم التناص للتوسيع والتمطيط .. بل إلى الابتعاد الجلي عن أصل المفهوم ... وشكّل هذا نقطة انطلاق لتطوير مفاهيم لها علاقة شبه تناصّية كما فعل مارك أنجينو Marc Angenot حينما حاول إحياء المصطلح القديم " نقد المصادر " وتلبيسه بمفهوم التناص ليصنع توليفة تأخذ بأطراف تطوّرات الزمن ويسمّيها التحليل التناصي analyse intertextuelle في سعي واضح لاستثمار تقليد النقد الفيلولوجي لرصد التأثيرات الأدبية بين الأدباء والثقافات، بينما حقيقة التناص لا تذهب هذا المذهب في التحديد المعيّن للمؤثّر والمتأثّر وتسميّتهما، حيث " يكفي أن يشعر القارئ بصلة ما بين ما يقرأ وما سبق له قراءته، وهذا " الماسبق " قد يكون عصيّا على التشكل الدقيق في ذهن المتلقي "[3]

مصطلح " إعادة الكتابة " :

ظهر مصطلح "إعادة الكتابة " في السنوات الأخيرة متأخرا عن مصطلح التناص ولكنه شديد الارتباط به، لكن أيضا مع إشكالات في تلقي المفهوم، حيث هو مصطلح مستحدث مركب من قسمين معروفي الدلالة لغويا : الكتابة والإعادة، ولكن هذا التركيب يتسم بطابع العموم مما أكسبه قدرا من الغموض على مستوى التطبيق، فالتسمية انسحبت على نشاط نصّي كنوع من الترادف لمصطلح التناص، بل والبلاجيا أيضا، فتعريف إعادة الكتابة في قاموس لاروس مدوّن كما يلي : récrire إعادة الكتابة هي écrire de nouveau الكتابة من جديد، أو " التحرير بطريقة جديدة مع إعادة التركيب "، أي في بعده الألسني النحوي [4]، بينما تعريف المصطلح في قاموس روبير كان " فعل إعادة الكتابة لترقية شكله وتهيئته ليتناسب مع نصوص أخرى لصالح قرّاء معيّنين "[5]، فمبتدأ المفهوم وفي كل الأحوال يعني استخراج صياغة جديدة في

الشكل والمضمون نابعة أصولها من نص سابق، وهذا المفهوم يختلف عن ذاك القديم والذي كان يعني مجمل التغييرات التي يحدثها كاتب معيّن على نصوصه قبل طبعها، لكن ما هي مميّزات نشاط إعادة الكتابة كممارسة كتابية ؟ .. لأن الأمر يتعلّق بشقّين لازمين من أصول الفهم وهما الإعادة والتغيير، أو التحوّل وتنويع الملفوض بحيث يضحى الخلف مختلفا عن السلف من نصّين تبع أحدهما الآخر بحكم إعادة تقلّب المعنى حينما يتسرّب من كاتب ما ويعاد إنتاجه

التناص وإعادة الكتابة : عناصر التطابق والمفارقة

العلاقة التناصّية بين نصّين هي شاهد منقول من الأوّل إلى الثاني، أو قرائيا حضور نص في آخر بوعي المؤلف أو المتلقي أو كليهما، إذا انطلقنا من إدراك ماهية النص كبؤرة تلاقي ومرور وإنتاج لملفوظات عدّة، ولكن الكل في بوتقة حركية مستمرّة مع تنوّع طرائق التمظهر التناصي الممتد من الاستشهاد الواضح والتلميح إلى التأويل الذاتي في استبصار علاقة تناصية باعثها الاجتهاد، لكن إذا أردنا التمييز الفعلي بين التناص وإعادة الكتابة لا بد أن نحدّد الفروقات بينهما : إذ إعادة الكتابة تتجاوز البعد الإحالي عبر عنصر الإعادة، أي أنه على المستوى اللساني توجد صياغة ملفوظية تستوحى ويتم الإنطلاق منها لتأسيس متن نصّي جديد، ليس عبر الإعادة الصماء بل من خلال التحويل والتحوير مما ينتج نصا جديدا يمتح من أصالة الابتكار المتجاوز للماسبق، هذا السابق قد يكون نصا مجسّدا أمام أعين من يريد إعادة كتابته، أو مجرّد مجموع لأمشاج ذاكرة تلملم ذاتها عبر الاستعادة غير المنضبطة، لذلك الانطلاق من أرضية نص سابق قد يأخذ جانبا شكليا أو مضمونيا، فإعادة الكتابة مهما كانت مخلصة للنص الأصل لن تكون مطابقة حتى ولو وردت بنفس الملفوظ وذلك لاختلاف السياق وملابسات تلقي النص الثاني، لأن " الإعادة هي استرجاع نفس العناصر البنائية، ومع ذلك تنتظم بشكل مختلف "[6]، فعن طريق إعادة بناء مستقبلات العقل والذاكرة نستطيع تمييز الشبيه السابق، مما يبيح إمكانية التعرّف لدى المتلقي الذي يعيد استعراض معطياته التحصيلية وتصنيفها عبر منطق مقارن، فيميّز للتو العناصر المعادة رغم قولبتها الجديدة، إذ يسود توازن دقيق بين تحقّق الإعادة وتبيّن الاختلاف.

فالمشترك بين التناص وإعادة الكتابة هو إمكانية أن لا يُدركا من القارئ إلا إذا كان حصيفا، " فعنصر الإعادة لا يرد إلا متنكّرا، فكينونته مرهونة بهذا التنكّر، والتنكّر يعني التخفي، وكشفه مجرّد إمكانية "[7]، هذا الكشف مرهون بكيفية التمظهر عند تقديم النص الجديد، باختلاف تموقع العناصر الواردة في النص السابق، أي تفرّع من نفس هويّة السابق المُدرك والمعروف، وتخالف لمحمول محكوم بأنه موجود opposition de prédicat، مما يشكّل تناظرا في الحكم على تشابه غير متحقّق في كلّيته حيث تستحضر الذاتُ الآخرَ من خلال مقول الأنا، وهذا يعني أن إعادة الكتابة تعني بالضرورة التحوير والإبدال، هذا التحوير كبر حجمه أم صغر وجوب تحقّقه يجسّد عنصر الإضافة الضامن للاختلاف مع النص السابق، هذا الاختلاف قد يقتصر على استبدال نقاط الوقف أو يتوسّع إلى استبدال آفاق السياق أو مجرّد استعادة للموضوع أو إعادة صياغة متلبّسة بتوظيفات بلاغية متجاوزة إلى أبعاد رمزية تستغرق النص في مفهوم الأدبية، فإذا فصّلنا القول، نقول أننا نصل إلى مسلّمة إجرائية وهي أن إعادة الكتابة لا تعني في أي حال من الأحوال إعادة دون تحوير للنسيج النصي، ولو اقتصر على تحوير في حدّه الأصغر، أي طفيف ولكن له أثر على تغيير مجرى الدلالة، وقد يمتدّ التحوير إلى آفاق أوسع يتضمّن تصرّف إستعاري عميق، " فالتحوير يشكّل فعلا وديناميكية وآلية تكييف للنص الأدبي يُشعر المتلقي بالمجهود المبذول في إعادة الخلق الأدبي ويوصله بالإبداع الأدبي المتجدّد والذي لا يعرف نهاية "[8] فكل نص يتعرّض لإعادة الكتابة إلا وانقسمت عباراته وأحيانا مفرداته إلى قسمين : المعادة طبق الأصل، والمحوّرة، ولكن النوع الأول يتم توجيهه على مستوى نهايات الدلالة إلى خدمة النوع الثاني مما يجعل القارئ يظن أن النص السابق حُوّر بالكامل والأمر في حقيقته ليس كذلك، ولا يتأتى التعرف على هذا التغيير الظاهر منه والخفي إلا لقارئ تعرّف على النصّين معا،

لذلك إعادة الكتابة تنادى دوما ثقافة المتلقي القبلية وذاكرته المعرفية، والتي هي دائما دؤوبة على توظيف منطق مقارن بين المقروء للتو والمقروء سابقا منذ مدة طويلة، وفي هذا المفترق بالذات تلتقي إعادة الكتابة بالتناص، فكل إعادة كتابة يمكن إدخالها في دائرة التناص بكيفية أو بأخرى، لكن ليس كل تناص عبارة عن إعادة كتابة .

في إعادة الكتابة نجد كل القاموس اللغوي أو بعضه المستخدم في النص الأول قد وُظف من جديد، ولكنه معالج بكيفية مغايرة على مستوى التركيب، أحيانا عن طريق تقطيع الأوصال وإعادة وصلها بعد تحويلها إلى أمشاج وإنشائها خلقا جديدا، وتشمل الصورة الإجمالية كما تشمل أيضا نظام الفقرات، ويمكن إحصاء عدد الإعادات والمحوّرات، ولكن الإعادة دوما لا تكون غاية ذاتها بل في خدمة ما يليها أو ما سبقها من مقاصد المعنى، ومن هنا ينبني التغيير على الاستبدال المرحلي لمعطيات النص القديم، والتي تبقى خفيّة على من قرأ النص المحوَّر فقط، ولكنها ظاهرة للعيان عند من قرأ النصّين : السابق واللاحق، ولهذا يتميّز فعل إعادة الكتابة بالكثافة، أي أن النص الذي تُعاد كتابته يتعرّض إلى التحوير والتبديل لمكوّناته في مجملها وبشكل متواتر، وليس مثل التناص الذي نجده متقطّعا، مبثوثا منثورا في ثنايا النص الحاضر، يبرز حينا ويختفي حينا آخر حسب طرائق توظيفه الممتدة من الحالة الصريحة explicite إلى التلميح implicite، أما إعادة الكتابة فتتم على صعيد واحد عرفها من عرفها وأخطأها من أخطأها، يعود ذلك دوما إلى المتلقي، ولكن شرح الكيفية هنا يتناول طرائق الكتابة من حيث هي حزمة من الاستبدالات المقطعية، والمدركة بشكل لا يقبل التشكيك من أن هذه من تلك، أي مكوّنات النص اللاحق من ذاك السابق على وجه اليقين، والصالحة لأن تنخرط في منطق مقارن، وهنا تكمن الصعوبة في التفريق بين إعادة الكتابة والتناص من حيث إمكانية التماهي بينهما، ولكن سلّم التعريف الإجرائي لا يتوقّف عند هذا الحد، لأن إعادة الكتابة تستلزم وعيا خاصا من المؤلّف في تجسيد إرادة إعادة كتابة نص سابق، تعلّق الأمر بكتاب في كلّيته أو اقتصر الأمر على جزء منه، ولكن حتما لن تكون إعادة الكتابة على مستوى جزء الجزء وأعني عبارات محدودات غير متبلورة في استراتيجية نصّية متكاملة لا تقل عن فصل من كتاب، أو مقطع شعري من ديوان ما، اكتسب خصوصية استقلاله في العمل إما في تشكّله النصي أو لشهرته لدى المتلقين، فأضحى ظاهرة تفاعلية قرائية من المنظور السوسيولوجي تغري بإعادة كتابته لاحتلاب معاني هامشية في استثمار واضح لمجهضات المعنى، أي مجمل الدلالات التي لم تتناولها سياقات النص، أي تتبّع مسارات النصوص الشبح textes fantomes، أو أنساق الظلال، فلكل معنى في نص ما ظل معنى في نص لاحق سواء تجسّد ذلك في طرائق التعبير أو على المستوى المضموني بتناول أفكار لم يقف عندها النص الأول، أو مرّ بجوارها أو مرّ عند عتبات أبوابها ولم يلج .. الخ من آفاق بسط متغيّرات المعنى كإمكانية كتابية.

نضيف إلى ذلك كلّه المتطلّبات الموضوعية التي يستدعيها التحويل لجنس المكتوب من النثر إلى الشعر أو العكس، تمطيط الشعري في مسحة سردية أو تكثيف السردي في لمحة شعرية، كل هذا يحوّر بشكل ملزم ملفوظ النص الأول ويخضعه إلى بلاغية التقديم والتأخير لصالح التقفية والتنغيم وضرورات العروض المتخيّرة لقاموسية لفظية خاصة، وكيفية انتظام هذا الملفوظ على المستوى التركيبي، وكل ذلك يؤدي إلى خلق نص جديد تتوفّر فيه كل خصائص الجدّة دون الابتعاد كثيرا عن نصّه الملهم، انطلاقا من إرادة لا تقل في التجاوز و إعادة الخلق، بينما التناص يمكن أن ينخرط في نفس الإستراتيجية لكن دون وعي هذه المرة، أي أن النص السابق يفرض سلطانه على المؤلّف دون أن يعي الأخير ذلك، و يكتب على منواله بسبب سلطته الجمالية عليه وهو في ذلك مكره أخوك لا بطل، يرد إليه أثناء مرحلة الإنشاء كخلفية نصّية محاورة وموجّهة لآفاق الدلالة، وكزاد يقتات عليه في معراج الكتابة لا يجد عنه مندوحة وليس له فيه خيار، لتشابه موضوع النصّين، أو لإعجاب خاص بالنص السابق ملك عليه فؤاده لم يستطع في عمق ذاته عنه حولا، فهو يحبّر انطلاقا منه، يُستشف حينما يدرك القارئ علائقه ويبني مدركات المعنى من خلالها، فإعادة الكتابة هي نصوص نقدية

وصفية ولكن في قالب إبداعي، أي قراءة إبداعية لما سبق، تأمّل لمسارات كتابة سابقة والنظر في كيفية الخروج عنها، ولكن أيضا وفي نفس الوقت عدم الابتعاد عنها كثيرا لأن ذلك يؤدي إلى التوَهان، فإذا وظفنا مفاهيم لوران جيني في تفريقه بين تناص قوي وآخر ضعيف [9]، نقول أن إعادة الكتابة من النوع الأول بينما ليست بحال من الأحوال من النوع الثاني، فهي تجانس التناص في شق وتفارقه في آخر .

أدبية إعادة الكتابة : Littérarité de la récriture

إعادة الكتابة ليست سمة خاصة بالعصر الحديث، بل عُرف هذا النوع من الممارسة الأدبية منذ تم التعرف على جمالية الأدب، ولكن غابت عن توصيفها الدراسة الممنهجة التي تكسبها وعي قوانينها الداخلية واختلافات تمظهراتها وخصوصية النصوص المعرّضة لها، لكنها تتحدّد كمحاولة تجريب كتابية عبر فعل واعي للتأنق في الكتابة الأدبية، إذ لا معنى لإعادة كتابة لنص غير أدبي كون ذلك مجرّد دوران عقيم في إيراد الأفكار ولا غاية جمالية متحقّقة منه، بينما تختص " إعادة الكتابة " بالنص الأدبي، أي ممارسة تحقّق أدبية النص أو شعريّته حسب اختلاف التوظيف الإصطلاحي [10]، تماما كما اعتُبر التناص ممارسة أدبية صرفة " إذ هو شكل من أشكال إدراك ماهية النص وآلية قراءة للنصوص الأدبية فقط " [11].

وهذه العلاقة الخاصة مع تحقّق الأدبية أظهر مع " إعادة الكتابة " إلى درجة اعتبارها النموذج الأوضح على انتماء النص إلى الأدب، بل وكيفية من كيفيات تحقّقه " ففي ما يخص أساسا إعادة الكتابة يبدو لنا من الوهلة التعريفية الأولى بأننا بإزاء المجال الأهم المحدّد لشعرية النصوص في علاقاتها المتشابكة بسابقاتها، مما يخلق مجموع أسس النوع أوالجنس التي تنتمي إليها تلك الكتابات، أي معايير تصنيفية عامة وخاصة، أي تثبت انتماء النص إلى الأدب أوّلا، ثم إلى أي جنس أدبي ثانيا، فمفهوم " إعادة الكتابة " لا يتحقق إلا في بعده الوظيفي fonctionnel، من حيث هو ترابط بين نصوص تتبادل التأثير وهي تنحو منحى الجمالية، وهذه النصوص هي ولود تتناسل من بعضها البعض لأن الأدبية متحقّقة فيها، لكن هذا التأثير الذي يتم عبر المغايرة يمكن أن يتم على مستوى استبدال الملفوظات أو على المستوى الأسلوبي حيث تغيب أية مادة لغوية مأخوذة من نص ما، ولكن يكون التأليف على نحو سابق في طريقة التعبير "[12]، وهكذا تضحى " إعادة الكتابة " حيّزا حيويا مشتركا لكل الخطابات الأدبية، وللعمل الأدبي كيفما كان إخراجه، بل النمط المتاح الوحيد لكيفية تجسّد وتحقق الأدبية لحد الآن، " فإعادة الصياغة حينما تريد الإبقاء على أدبية الأدب تنطلق منها وتبقي في إطارها، ولابد لها لزما أن تجمع ـ في ذات اللحظة ـ بين علاقات تبادلية وظيفية corrélation fonctionnelle و تمظهرات نووية صغرى على مستوى العناصر المشكّلة من خلال ثنائية موضوع – أسلوب ومغايرة تلك المكوّنات في النص اللاحق، ومدى التغيير الذي أصابها مع إحصاء هذا التوالد الدلالي من مجمل هذه الحركية المترتّبة عن تلك التبادلية المتغايرة "[13]، فإذا كانت اللغة الأدبية تحيل على ذاتها كما بيّنه ياكبسون حول الوظيفة الشعرية في تصنيفيّته الشهيرة، فإن إعادة الكتابة شديدة الارتباط بتلك الوظيفة لأنها تتصرّف في إطار الجمالية والبحث الدؤوب عن المتعة الفنّية من خلال النص الأدبي دوما، وما يصطلح عليه جورج موليني باللغة ذاتية الإحالة l'intraréférentialité du language، أي تحيل على عالم النص وليس عالم الواقع، في تشكيل له مغاير ودائم يتيح له التجدد والإشعاع بشرط توفّر تواطئية قرائية بين المؤلّف والمتلقي في التعرّف على النصوص السابقة التي تتعرّض لإعادة الكتابة، وعادة ما تكون تلك النصوص تنتمي لما يمكن اعتباره من الكلاسيكيات، أو ما يمكن أن نصطلح عليه بأمّهات النصوص التي توفّرت لها الشهرة وذيع الصيت بين جمهور القراء، وقد يكون ذلك لعدّة أجيال مما يجعلها محط أنظارهم و متلذّذ قراءاتهم، وتدخل في هذه الدائرة النصوص التي مارست تأثيرها لأسباب بلاغية أو غيرها من الأسباب كالنصوص المقدّسة، المهم أن الجانب الفني الجمالي غير مغفل فيها، وقد تمتدّ في حقولها الدلالية إلى أساطير غائرة في تواجدها على مستوى الذاكرة الجمعية.

وتدخّل التصنيف النوعي في كيفية إعادة الكتابة يحيلنا على ما سبق لنا شرحه في العلاقة التبادلية في موضوع الأسلوب، فالنصوص السردية تغيّر في مسارات الشخوص وتخلق حوادث جديدة وتعيد النظر في كل المسارات الممكنة للنصوص الكامنة بينما يركّز النص الشعري على المغايرة الأسلوبية، لكن الكل يدخل في المدى المتسع والعريض لمفهوم إعادة الكتابة، لهذا فالنص الأم[14] ولود بطبعه يسمح بكل ذلك التنويع لتشكّله الأول ويبقى معينا لا ينضب لنصوص لاحقة تتخلّق بشكل مستمر، ورغم أن هذه النصوص كلها لا تخرج عن دائرة تحقّق الأدبية، فإن أدبية الأدب ليست مرهونة الوجود بإعادة الكتابة، لأنه يمكن لنص أدبي أن يتشكّل على غير مثال ويحقّقها، لكن هذا الاحتمال يبقى في حدود الإمكان النظري والفرضية فقط، لأنه لم يثبت وجود نص من هذا النوع، فكل نص هو وليد شذرات نصوص سابقة بالضرورة، لكن هذا " الما سبق " مختلف التحديد من حيث مسافة التقارب أو التباعد عن النص اللاحق، فمقدار المساهمة الفردية يتحدّد بعبقرية المبدع وعصره والمتاح في كيفية تشرّب المادة السابقة والقدرة على إعادة تشكيلها كائنا أدبيا مغايرا، فالأدبية تتحدّد أحيانا من خلال ذاتها لذا نجد قارئا يجهل النصوص السابقة ولكنه يتذوّق المتعة الفنّية في نص ما ويدرك جمالياته، نتلمّح ذلك في النصوص المترجمة والتي تنتمي إلى ذائقة فنّية مختلفة عن موروث ذلك المتلقي، إلا أن الأدبية تتجسّد في كثافتها الدلالية أكثر عبر نص ما حينما يعرف القارئ النصوص المؤسسة له، هذه الكثافة الدلالية هي بالتعبير البارتي الحصول على لذة النص ولكن بشكل مضاعف، فشتان بين التلذّذ والاستمتاع .

قام جيرار جينات في كتابه " طروس " باستحداث تصنيف يُحِلّ مختلف التطبيقات التناصّية في أطر النظم الجادّة، أو الساخرة، أو ذات الطابع الهجائي، لكن على مستوى مفهوم إعادة الكتابة كونه شديد الارتباط بالمكتسبات القبلية للقارئ نراه ينتمي أكثر إلى البعد اللعبي باعتباره مادة منتخبة تتخيّر البنى المشكّلة لها، ويتجلى ذلك خصوصا في الكتابة الذاتية حينما يكرّر المؤلّف ذاته، لكن ليس بطريقة فجّة كما نتوقّع لوقع مفهوم التكرار علينا، ولكنه يقوم بذلك مع إيهامنا أنه يغاير ذاته ولكنه لا يفعل والقارئ ينتبه لهذه الخاصية فقط بعد الفحص والتأمل في الأسلوب ومجمل المكوّنات النصية، هذه القدرة الإبداعية على التضليل حينما نقوم بسبرها نجدها تقوم على قدر غير قليل من المتغيّرات الكتابية والتصحيفية الضمنية كأن المؤلف يلعب باللغة وبمكوّناتها، هي إعادة كتابة إذن تنتهج منهج الهدم وإعادة البناء لكن بنفس العناصر عبر التشكيل المخالف، وهي ليست عملية غير واعية على الإطلاق، بل يلعب وعي الكاتب الدور الأساس مما يجعل القارئ يتساءل هل هناك قواعد معيّنة تحكم آفاق ذلك اللعب الذي يبدو كالتجريب المستمر وغير النهائي لحدود غير متحكّم فيها، أي لا تُدرك نهاياتها كونها تتكرّر معتبرة النص السابق والذي ينتمي لنفس الكاتب أرضا بكرا يمكن الانطلاق منها للبناء، ولكن هذا البناء ذاته يتحوّل إلى أرضية صالحة للانطلاق منه من جديد والتأسيس عليه، حيث كل عنصر يدخل في التشكيلة الأدبية للعمل يُتخذ منحى رئيسيا لنفخ الروح فيه وذلك بطرائق عدّة، إذ كل عنصر سردي من المتناص معه يعاد بجمل مغايرة التركيب ولكنها موازية الدلالة مما يمظهره بطابع تكراري ويصنف ضمن إعادة الكتابة، وهذا يجعله معرضا متكاملا لمجمل التغييرات التي يمكن إدخالها على نص للحصول على كينونة نصّية جديدة، علما أن ذلك يمكن أن يشمل الأنواع الأدبية، المنظوم والمنثور، القصيدة والرسالة العادية، تتداخل في إبداع خلاق يتيح انضمام حتى صيغ الرياضيات المشكلَة عبر معادلات، وتغريبها عن دوالها بتوصيف مدلولات لغوية، فإعادة الكتابة توسّع القدرة غير المتناهية للغة من حيث الإحاطة بإمكانات البيان والتعبير عن كل شيء بشتى الطرق.

كما أن إعادة الكتابة تأخذ طابع السخرية من خلال اللعب بالكلمات الذي يتغيا مسارا مفارقا لطرائق التعبير الواردة في النص السابق، هذا على مستوى الجزئية النصية، أي الكلمات والجمل، ولكن هذا الطابع التهكمي يمكن أن ينسحب على العمل كلّه، مما يقلب طبيعة الأنظمة الأدبية في أسس تشكّلها وفي الصورة الأسلوبية التي قامت عليها، لهذا يمكن التحدث عن مدى الانتهاك الذي تحدثه إعادة الكتابة في النصوص التي تتعرّض لها .

أسطورة النص الأصيل والعبقرية الفردية جنحت إلى تصنيف إعادة الكتابة في أسفل درجات الكتابة، كالسرقات الأدبية أو التقليد العقيم، بل حتى التناص الذاتي كان مستهجنا باعتبار أن الممارس له كان يعيد كتابة نصوصه من عمل إلى آخر، لذلك ارتفعت أصوات تنادي بإخراج إعادة الكتابة من الممارسة الأدبية، هذا بالرغم من أن إعادة استعمال النصوص السابقة قد اكتسبت طابع العراقة زمنيا، والتأثر والأخذ من عمل سابق ـ في كلّيته ـ كان يتم بشكل طبيعي بين الكتّاب، لكنه أضحى صناعة كتابية تتم عن سابق إصرار وترصّد في موجة الكتابة الجديدة كما نجد عند ألان روب غرييه مثلا [15]، ذلك أنه غير متعلّق دوما بنصوص الآخرين بل بنصوص نفس المؤلف، وذلك بإعادة تشكيل نفس المقاطع النصّية لكن بتجديد أسماء الشخصيات، أو تغيير وجهة الخطاب بتنويع الضمائر، فاكتسبت إعادة الكتابة بذلك طابع الوعي بدورها كطريقة جديدة في التشكيل النصي ونقل هذا الوعي إلى القارئ ذاته ليتجلّاه، فتنشأ دائرة من المخاتلة في تشفير المعاني تخلق بدورها جمالية كتابية يتداولها كل من المؤلف والقارئ، فتغيير أسماء الشخصيات فقط في مقطع سردي مع إيراد نفس الأحداث ينشّط الذاكرة القرائية ويحملها على منطق مقارن بين سابق ولاحق فيغتني الفهم بغنى الإحالة على ما عُرف قبلا، وهذا يهدّد استقرار الدلالة باعتبار الأسماء هي أكثر العناصر أهمية على مستوى الوظيفة اللسانية في الجملة، مما يطرح كما ذكرنا سابقا أسئلة حول دور إعادة الكتابة ـ خاصة الذاتية منها ـ في خلخلة أنظمة الكتابة السردية وغير السردية، وإحداث الحيرة لدى القارئ ـ باعتبار محدودية انتشارها كمفهوم ـ وتخييب أفق انتظاره، هذا رغم إيجابياتها المتمثلة في تجاوز المعنى الخطي نحو التدليل مما يفتح أبواب التفكير وبالتالي التأويل من خلال تنشيط الذاكرة والربط بين نصوص سابقة وأخرى لاحقة، وعلى العموم إعادة الكتابة الذاتية la récriture intratextuelle تعبّر عن رغبة في ملاعبة القارئ بطرق فنّية أكثر منها استعراض لثقافة المؤلف .

تمظهرات إعادة الكتابة :

إذا كان التناص هو علاقة بين نصّين، أي علاقة بين مؤلّفين مختلفين، فإن إعادة الكتابة نوعان : إعادة الكتابة التناصية، وإعادة الكتابة لنصوص ذات الكاتب في توازي بيّن مع التناص الذاتي، يتم ذلك غالبا كنوع من التجريب لتجاوز قوانين النوع أو كتحدٍ للمتعارف عليه من آفاق الكتابة، وقد يتم ذلك عند كاتب ما في إطار كتاب واحد أو بين كتب عدة، مما يصنع الفارق بين إعادة الكتابة والتناص، حيث يتم التخلي عن اعتبار نص الآخر تكئة للإبداع النصي، وينتفي بذلك التحليل التناظري (سابق . لاحق)، وهذا يستوجب تسلح القارئ بمقدّرات فنّية ومخيلة مساوقة لمخيلة المؤلف تمكّنه من مواكبة جملة المتغيّرات المبنية على التبديل المستمر في الأسس الأسلوبية التي يتحوّر معها النص كل مرة، فإعادة الكتابة الذاتية تعتمد أساسا على عنصر التكرار والمعاودة، ولكن عبر التجاوز في البحث عن جديد المعنى، ولعل إعادة الكتابة لها عدة تجليات منها :

الترجمــة :

حينما نفكر في التناص تتبدى لنا دوما الصورة الرمزية لبرج بابل، باعتبار الأفكار لا يحدها اختلاف اللغات، مما يظهر أهمية الترجمة في نقل المعارف والرؤى، فكيف يمكن اعتبار الترجمة جزءا من إعادة الكتابة، مع أنها عرفت كنشاط فكري مستقل، أم أنها وجهة نظر في إعادة تصنيفها وفقها لاعتبارات منهجية معيّنة ؟ لأنه إذا اعتبرنا المترجم مجرد ناقل لأفكار ومعلومات من لغة إلى أخرى، يقوم بذلك بموضوعية محايدة، إلى درجة إمكان تعويضه ببرنامج حاسوبي، في هذه الحالة لا يمكن أبدا اعتبار الترجمة جزءا من إعادة الكتابة، حيث يجد القارئ ذاته في مواجهة نفس النص المتواجد في لغة أخرى، لكن إذا كان هذا النوع من الترجمة يصلح للنصوص غير الأدبية كالنصوص الإدارية والمراسلات الرسمية، فإنه لا يصلح أبدا للنصوص الأدبية ولن يكون باستطاعته التكفل بفائض المعنى المتسرب منها دوما بحكم التجاوز المجازي الصانع لخصوصيتها ككتابة تعتمد الخيال والإيحاء وما لا يمكن حصره من آفاق الفهم المتعدي على حدود الدلالة

الأحادية، لذلك نجد ترجمة بودلير لإدغار ألان بو إلى اليوم تثير جدلا ونقاشا لا ينتهي بين أوساط الدارسين حيث تتحدد هي ذاتها إبداعا فوق إبداع، فالترجمة الأدبية تدخل ذات الكاتب فيتلبّسها استبطانا بكل حواسه ويخرجها كائنا سويا مرة أخرى، إذن هي ليست مجرّد نقل وقفز فوق اختلاف اللغات، بل قراءة وإعادة خلق، أي إعادة كتابة للمقروء يختلف عن المقروء العادي أنه من لغة اخرى، يوضح ذلك هنري ميشونيك بقوله " وجهة النظر هذه تُدرّس الآن في معاهد الترجمة : الأخذ بعين الاعتبار خصوصية اللغة الأدبية من حيث أنها تتطلّب ذوقا رفيعا في التعبير عن المعاني بعد استيعابها، إنه تفكير في اللغة حين تتغيا الجمالية "[16].

وذكر بعض منظري الترجمة [17]بعضا من هذه الصعوبات التي تعترض المترجم مثل : الخصوصيات اللسانية البحتة كاختلافات الضمائر ودقائق معانيها المائزة وغير موجودة في اللغة التي يُترجَم إليها، إضافة إلى متجلّيات الاختلاف الاجتماعي والثقافي بين الشعوب التي تعبّر انطلاقا من تصوّراتها عن الأشياء كما أملتها طرائق التفكير المرتبطة بالبيئة والمكان والتاريخ والدين والعادات والتقاليد وكل ذلك الكم الهائل من الاختلافات، إضافة إلى الصعوبة الخاصة بالكتّاب أنفسهم، وترجمة جيمس جويس إلى اللغات الأخرى يمكن أن تكون مثالا على ذلك " حيث نكتشف أن ترجمة نص أدبي يستدعي كل مكوّنات الأدبية بما يتجاوز بشكل جلي النظرية الكلاسيكية في الترجمة والتي تدّعي تحقّق المطابقة والوفاء للنص الأصلي "[18]، فالوفاء والخيانة مفارقة معكوسة في الترجمة إذ يجب تحبيذ الثانية والابتعاد عن الأول الذي ليس إلا سرابا يحسبه الظمآن ماءا، حتى إذا وصل إليه يجده قد حوّل النص الأدبي إلى مجرّد ملفوظ لساني، فالمطلوب من المترجم عدم محو ذاته بل إثباتها وفي مقدمة هذا الإثبات الذوق الأدبي الذي كلما كان رفيعا كلما كانت الترجمة ذات قيمة أكبر ويؤهّلها أكثر أن تكون إعادة كتابة، أي يصبح النص المترجم مختلفا عن النص الأول في اللغة الأخرى، " فمهما كانت الترجمة عظيمة لن تكون كالأصل، فسيكون لها تاريخها الخاص كونها صادرة عن كيان إنساني يصيغها وفقا لمكتسباته القبلية وثقافته السابقة، فلا تقل أبدا أنك تقرأ الإنجيل بالفرنسية، ولكن قل أقرأ ترجمة له "[19]، فرغم أن النص المترجم له أصل ودلالة مولّدة من نص سابق ولكن لا تجمعهما هوية واحدة، فإذا كان النص في لغته الأصلية دلالة signification فإنه يتحوّل بعد ترجمته إلى تدليل signifiance، لأنه استيعاب ينبني على الفهم والتفسير ولا يكتب إلا اعتمادا على درجة ما من التأويل .

فالإشكالية الأساس تكمن في الإجابة عن السؤال التالي : كيف ننجح في ترجمة نص أدبي ؟ حيث يشكّل ذلك تحدّيا تقنيا ونظريا من منظور تعريفات نظرية الأدب، وغموض مفهوم الأسلوب و الأدبية، أي ما الذي يصنع الاختلاف بين ما هو أدبي وما هو غير أدبي ؟، فالتفكير في ترجمة الأدب هو تساؤل عن الأدبية وكيفية تحقّقها في النصوص، يمكن أن نعطي الإلياذة لهوميروس اليوناني كمثال على مشكلات الترجمة لأثر أدبي خالد إلى اليوم، فالعوائق كلها موجودة كاختلاف اللغة، والمكوّن الاجتماعي والثقافي، وقِدم الأثر الذي يُعدّ بالقرون، هذا العمل الأدبي العظيم تُرجم إلى أكثر اللغات شيوعا وتأثّر به عدد لا يحصى من أدباء العالم حيث كان بمثابة النص المشع إذ أُنتجت في إثره نصوصا أدبية كثيرة ورفيعة، فهو مرجع تناصي في غاية الأهمية، إذا قارنا ترجماته في اللغات المختلفة وترجماته العديدة في اللغة الواحدة لا نجدا أبدا ترجمتين متطابقتين تماما رغم إيرادها نفس الأحداث ونفس الأبطال، يختلفون في تحقق جمالية النص المترجم، وفي جاذبيته الأدبية المتحقّقة، مما يثبت أن الترجمة ما هي سوى إعادة كتابة، حيث يتعرّض مترجمها إلى مجموعة من الخيارات اللسانية والأسلوبية على مستوى المفردة والتركيب معا، مما يباعد النصوص المترجمة عن بعضها البعض ويمنعها من التطابق.

الشاهد المعلن la citation indexée :

يُذكر الشاهد كثيرا في التناص، فلما نذكره هنا ونحن بصدد الحديث عن إعادة الكتابة ؟ والجواب أن وظيفته في الحالة الأولى هي غيرها في الثانية، فتناص الشواهد يتحدّد باستجلاب قول لمؤلف ما وإدراجه في نص لمؤلف آخر، لكن بتعليمه (من العلامة) عبر قوسين أو معقوفتين أو بحجم الخط أو بأية إشارة نصّية تميّزه عن النسيج النصي الذي استضافه، علما أن هذا الاستجلاب قد يطول أو يقصر إلى كلمة واحدة، حيث تكون هذه الكلمة شديدة الارتباط بخطابها يحضر بمجرّد ذكرها، فالشاهد عموما ينتمي إلى النظام التناصي في اللغة، لكن يطمح الشاهد أحيانا للسيطرة على الدلالة الكلية للنص أو على الأقل يوجّهها، فلا نستعرض تاريخ الأدب غربا أوشرقا إلا ونجد فنونا أو طرائق تعبيرية فنّية تستعين بقول الآخر لتكون تلك الاستعانة ذاتها خالقة للجمالية الأدبية، إذ يدرك المتلقي أن المؤلف يستعين بقول الآخر ـ والذي يكون معروفا ومشهورا كقول سائر ـ للتأليف بينه وبين بقية إبداعه في شبه معارضة جزئية تستعرض قول الآخر وتقول من خلاله، كما نجد في التضمين le centon مثلا كآلية قديمة وفي اللصق le collage كآلية حديثة، مما يجعل هذين التقنيتين قسما من أقسام إعادة الكتابة، حيث تتراص جزئيات نصّية عدة وتنضوي كلها تحت جبروت الصفحة الضامة لها لتتّحد وتؤدّي دلالة ما كان لها أن تؤدّيها بشكل انفرادي، أي أن المتلقي يقرأ النصوص المبتورة المجموعة في حيز واحد ليصل إلى دلالة كلّية جديدة، فالأقوال المستجلبة والمثبتة هكذا تخرج عن مفهوم التناص التفاعلي وتصبح خاضعة لتوظيف واعي من المؤلف الطفيلي (لأنه يكتب بجمل الآخرين) لإجبارها على تأدية دلالة تخرج بها من دلالتها السابقة، أي تقطعها عن سياقها الأول وتلحقها بسياق جديد، كل ذلك من خلال التجاور فقط، أي أخضعها إلى منطق التحييز (كلمة منحوتة من الحيّز) .

الشاهد المدمج la citation intégrée :

يمكن أن يكون الشاهد خفيا في ثنايا النص، فهو توظيف كتابي من طرف المؤلف أكثر منها نتاج اجتهاد قرائي من المتلقي، لأن الأخير يجب أن يكون مسلحا بعدة ثقافية واسعة حتى يستطيع الانتباه لمتجلّياته، إذ لا يجد المؤلف حاجة في اظهار مصادر نصوصه التي تناص معها، حيث يترك الشاهد يقوم بعمله دون الإشارة إليه، ولكنه ينتظر بالتأكيد إدراك القارئ له، لأن جزءا من الدلالة سيفوته إن لم يفعل، وسيصبح هذا الشاهد المتراوح بين الخفاء والتجلي وسيلة يتلاعب بها طرفا العملية الإبداعية كنوع من الرسائل الرمزية لها مرسل ولها متلقي يفسر شفرتها مما يجعل النص الأدبي أرضية لشراكة فنّية تخلق المعنى عبر التفاعل، وهذا يطبع العملية الاتصالية الخاصة هذه بطابع لعبي تقوده استراتيجية إعادة الكتابة، فالتلميح كمفهوم في التناص يمكن أن يوازي الشاهد المدمج في إعادة الكتابة، والفرق الطفيف بينهما أن الشاهد يلحقه التغيير والتحوير في التلميح بينما يبقى على حاله في الشاهد المدمج رغم عدم علمنا بحدود البتر التي تعرّض لها في نصّه الأول، كما أن نصوصا أخرى لا تتعرّض إلى تغيير كثيف أو معلن، ولكنها تتعرض إلى التسييق (تغيير وجهة السياق) recontextualisation بحيث تنحرف الدلالات إلى نحو ما يرتضيه السياق الجديد عبر مجموعة من الملفوظات اللسانية .

من بين أشكال وتمثلات إعادة الكتابة مجمل التعليقات النصّية التي تورد أسماء مؤلفين لتعلق على بعض نصوصهم، ليصبح القارئ شاهدا على واقع نصي حواري يتخذ طابع المقارنة والتوصيف ويكتسب نوعا من المراوحة ذهابا وإيابا بين النص السابق، واللاحق الذي يستخدم ملفوظ النص الأول ليتناوله كموضوع، ثم يتم إحداث نسيج نصيى يجمع ثنائية التشكيل في تداخل ملتحم لا يعرف منه أنه النص الأول أو الثاني ولكنه أكيد هجين، هذه الهجنة ليست توليفية ولا تأليفية ولكنها نتيجة إخراج تفاعلي جديد .

إعـادة الكتابـة الذاتيـة :

وفق هذا المفهوم تبتعد الكتابة عن التناص لتتمحض كممارسة مستقلة، لتصبح العلاقة الوحيدة بينهما هي كيفية عملهما باعتبار التناظر الذي يتميّزان به في الاحتياج إلى قدرات قرائية خاصة لاكتشافهما، تذكر النصوص وتستحضر العلاقة بينها، لكن في إعادة الكتابة الذاتية تعمل الذاكرة بشكل متواصل ودون انقطاع ليصبح استحضار النص السابق وفي إطار الكتاب الواحد نشاط قرائي واحد إذ أن المعاودة والتكرار تعمل عملها لتواصل المعنى، ولتجنح به نحو أفق لعبي يهدم ويعيد البناء مما يزيد من جماليته .

من أجل الضرورات التي تفرضها محاولات إجادة الحبكة، أو لغايات دلالية واعية يريد الكاتب أن يوصلها إلى المتلقي، نجد إعادة كتابة لبعض المقاطع تشكل أعمدة بناء يريد الكاتب أن يركّز عليها غايات التأليف خاصة بين البداية والنهاية وأحيانا الوسط، وهذه الإعادات تمتد من الفقرة إلى الجملة، ويثير عامل الدهشة في اكتشافها مجموعة من الأسئلة عند القارئ الذي يستغرب الإعادات وتصيبه الحيرة لوجودها حتى يحصل على إجابات من خلال المتن المقروء، لذلك يختار المؤلّف جيدا المواقع التي يعيد كتابتها بحيث يصبح من غير المسموح الإعادات المجانية لأنها تفقد الثقة في حكمة الكتابة، فإعادة الكتابة لبعض المقاطع ولو بدون تغيير هي كتابة دالة في حد ذاتها، فتصبح كاللازمة في أواخر المقاطع الشعرية تأتي لتؤكّد أو لتنفي عبر مؤشرات سياقية ما، فإعادة الكتابة تأتي دائما لتنقل المعنى من مستوى إلى آخر، هذا بغض النظر عن الشكل الذي تتخذه هذه الإعادة، فنفس المقطع يكفي لتغيير محتواه من النقيض إلى النقيض كلمة واحدة إضافة إلى فائض المعنى، فالمؤلف يستطيع نقض المعنى ولكن بالمغايرة التامة، لكنه حين يعيد المقطع النصي كما هو، فله في ذلك غايات ظاهرة وباطنة، قد يدركها القارئ الفطن وقد لا يدركها، ولكن يفترض فيه إدراكها لأنها إن كانت متخفية إلى الحد الذي يستحيل اكتشاف حكمة وجودها فذلك خطأ المؤلف وليس خطأه هو، ولا يتعلق الأمر دوما بعدّة ثقافية واسعة وغنية، إنما يتعلق الأمر أيضا بشدة الانتباه إلى وجهة الضمائر والزمن الصرفي للأفعال وغيرهما من المتغيّرات التي تظهر النص أنه معاد في كلّيته والأمر ليس كذلك، فهل إعادة الكتابة ثورة على لغة الظاهر ؟ حيث تقول بنفس الجملة أو الفقرة قولين مختلفين في الدلالة النهائية لهما في إطار التواصل القرائي للكتاب الواحد.

اللازمـة le leitmotive :

تأثرا دون شك بالأعمال الموسيقية التي تعيد نفس النغم بشكل دوري كأنما تؤطّر به متتاليات النوتة المختلفة كل مرّة عن سابقاتها، يقوم الشعراء ولكن أيضا الكثير من الكتاب بإعادة وصلة نصّية كل مرّة لتذكير القارئ أنه يدور في نفس الفلك الدلالي الذي يحيط بالعمل ككل، حيث يكتسب العمل هويّته بهذه اللازمة والتي تتمظهر بمظهر تكراري لافت، ولكنها عميقة الغور فيما يتعلق بمجموع المعاني التي تجرّها خلفها، وهذا التوظيف يحتاج إلى ذكاء الاستعمال وقدرة ما على تحصيل الذوق الضروري لكي لا تتحوّل إلى رتابة تثير ملل القارئ، هي ترجيعة بطريقة ما، ولكنها دائما حاملة للجديد بحيث تجعل النص أشبه بسلسلة من المعاني الدائرية، وهذا الترداد له هدف كلي حيث يوحّد أقسام العمل ويجعلها متكاملة فتلعب اللازمة دور الرابط، فعندما تكون على شكل جملة ـ في غالب الأحيان، أو على شكل فقرة ـ أحيانا قليلة، تسم النص بميسمها وتدلل أن كاتبه يرسل مورس شفرة مفاده أن العمل كتب على نفس الوتيرة متوحّد في هدفه يعكس نفس الزخم الروحي الباعث على الكتابة، مع التركيز الذهني الحريص على التواصلية في البث وإن عبر محطات فاصلة، وهذا التذكير المعاود لا يحوج القارئ سوى أن يُعمل الذاكرة أو بالأحرى أن يسمح لها بالعمل، ما يجعل إعادة الكتابة بهذا الشكل تختلف عن التناص الغيري أو الذاتي معا لأن التتابع الجملي ولو عبر التكرار يحضر على مستوى الذاكرة بشكل آلي، أي

قرب المأخذ متوفّر ولا يحتاج إلى تبحّر بحثي امتدّ سنوات، مما يجعل التفاعل مع القارئ يستجلب آفاق حوارية لا تحدّها سوى دفتي الكتاب الذي يحتوي العمل.

وهذه اللازمة مهمة من حيث العدد والتواتر الذي لا يرد اعتباطا بل وفق حاجة نصّية محسوبة تماما، ولذلك طريقان : إما المعاودة التامة la récurrence complète أي استعادة الجملة المكرّرة بكل حيثياتها، وإما باستعادة جملة مكرّرة بمعانيها لا بألفاظها ولكن بالإبقاء على ملفوظ لساني ثابت لا يتغيّر يعتبر بمثابة مؤشّر ـ لا يُنكر ـ على الإستعادة، والأكثر انتشارا هذا الأخير لأنه يحول دون تحوّل النص إلى بؤر لتكرار ممجوج، ويبيح قدرا معيّنا من الجدة كل مرّة، وقد يلجأ المؤلف إلى بديل كتابي حينما يتخذ من بعض التوصيفات للحركة أو ذكر لبعض الأعلام أو ما يبدو لصيقا لبعض متلازمات الحياة اليومية مادة خصبة للذكر المتواصل، أي تصبح لازمة نصّية قد لا يعيها القارئ إلا بعد تأمّل جاد لما يقرأ، فالمؤلف يكتب نصّا تماما كما يؤلّف الموسيقي مقطوعته " لأن التشكيل النصي يذكّرنا دوما بالتشكيل الموسيقي كما يذكّرنا بهيكلية بناء الذاكرة، فالإستعادة بين النوتات الموسيقية تصنع تماثلا تناظريا غير مرئي مع الروائع الموسيقية الآخرى ولو على مستوى شذرات زمنية محدودة فنقول هذه المقطوعة تشبه تلك المقطوعة من سنفونية فلان، وكذلك الجمل حين تدخل في أتون التشكيل النصّي تفعل ذلك تماما مما يجعل اللغة ووسائل التعبير غير اللغوية تندرج في نفس نسق عمل الذاكرة غير الإرادي "[20]" فهل هذا يعني أن اللغة تحمل دلائل إعادة كتاباتها وتردّدها على الألسنة في هيكلية وطبيعة تكوينها ؟ هل تمتلك اللغة جينات تختفي تحت ستائر ما تفضح وتكشف أصولها وآفاق تناصاتها التي جاءت منها ؟ وهل ميكانيزمات إعادة الكتابة والتناص تعيش متخفّية ولا ينقصنا سوى اكتشافها ؟ وهل قصور الذاكرة ـ مهما اتّسعت ـ هو الذي يضيّع علينا معرفة مصادر الكلمات والجمل التي نوظفها في كتاباتنا ؟ وقد يقنعنا هذا الرأي أحيانا حينما نتعرّف على دراسات تقيم العلاقة بين نصوص لم نظن يوما أنها متوالدة من بعضها البعض، فالزخم اللغوي كثيف ومشع ولا يتيسّر رصده دوما لذلك تتعفى آثار الكلمة حينما تبتعد عن أصولها وتُوظف في آفاق موضوعاتية واستعارية مختلفة ومتباعدة، ولكن اللازمة تبقى عامل تجانس دائم في النص بل ومثمر أيضا، خاصة في بعدها الاستعاري ولا يتوفّر ذلك إلا في نص أدبي، فإعادة الكتابة الذاتية لها مجموعة من الوسائل الملفوظية تُنبئ بها القارئ أنه عليه أن يُعمل الذاكرة القرائية للحصول على كامل المعنى، حيث أن النص هو نتاج استخدام دوري لكلمات وعبارات بعينها يأخذ بعضها برقاب بعض صانعة انسجاما يصبح النص به وحدة دالة نسمّيها أثرا فنّيا .

إعادة الكتابة وكلّية العمل la récriture macrotextuelle

وهذا النوع يتعلّق بمجمل أعمال كاتب ما، حيث يعيد كتابة نصوصه ـ بوعي منه أو بدون وعي ـ مما يتيح جردا قرائيا لمجمل أعماله، وهذا يجعل التصنيف يتراوح بين إعادة الكتابة الذاتية و التناص لأن الأمر يتعلّق بنفس المؤلف من جهة، ويحتاج تحديده إلى عدة قرائية وثقافة قد تتطلّع إلى الكثير من الاتساع، فالقارئ الشغوف هو الوحيد الذي بإمكانه البحث عن كل أعمال الكاتب وقراءتها كلّها، لذلك إمكانية مرور هذا التصنيف تحت طائل الغفلة وعدم الإدراك حاضرة باستمرار، لأن قراءة الأثر الرابع أو الخامس لمؤلف ما دون الإطلاع على أثره الأول والثاني والثالث يجعل قارئه غافلا عن إمكانية حدوث إعادة كتابة وهذا يفقر المعنى في بعض جوانبه ولا يتيح قراءة متكاملة لتطوّر رؤية هذا الكاتب مع الزمن، وهذا دليل على أن القراءة في الإمكانيات التي يتيحها التناص وإعادة الكتابة معا لا حدود للإشكاليات التي يمكن أن يثيراها، ولكنها إشكاليات تزيد من عمق الغور الذي يمكن أن تبلغه القراءة المتسلّحة بمحاولة معرفة ماضي وحاضر النص لأن في ذلك تطوّرا معرفيا ورؤيويا يجب الإحاطة به لتكون قراءتنا صحيحة وقريبة من الحقيقة وبعيدة عن الوهم، أي أن تاريخ تشكيل النص يعطينا إمكانية تفسيره وتأويله لأننا نعرف حيثيات تشكّله ويمكننا تقديم الانتماء النوعي للنص كمثال، فنجد مؤلفا ما

يكتب الشعر والرواية معا، حينما يعيد الكتابة جزئيا في أعماله المتأخرة ونكتشف النوع الأكثر تكرارا لديه، يبيح ذلك الاكتشافُ الوصولَ إلى نتائج توصيفية لمتجلّيات العبارة وحدود قدرتها التعبيرية، إضافة إلى الاطلاع على مجمل سياحات المؤلف في انتقاله من نوع لآخر وأثر ذلك كلّه على فهم كتاباته، فمن بدأ بالشعر وهو روائي في الأساس نجد مجمل كتاباته تنحو منحى التخييل والتصوير الاستعاري وجمالية العبارة التي تأسّست عليه الكتابة لديه رغم وجود الحدث والشخصيات والمكان والزمان (أحلام مستغانمي مثلا) بينما من بدأ روائيا ستوسم كتاباته بطابع سردي، بل يمكن أن أن نقول أن من تأسست ذاكرته الكتابية على الفكر المحض لا يتأتى له كتابة شعر أو أعمال سردية ناجحة (العقاد كمثال)، لهذا تعتبر إعادة الكتابة ذات العلاقة بالأثر في كلّيته كاشفة لأنساق التفكير والتخييل والإدراك والرؤيا والتشكيل النصي العاكس لكل ذلك، إذ يطرأ تغيير على طريقة توظيف الملفوظ اللساني وطرائق توجّه الخطاب ومجمل متطلّبا الانتقال النوعي لكن ليس بدون أثر، بل إن النشاط الكتابي السابق دائما يترك ما يدل عليه في ثنايا الكلمات وتفاصيل الخطاب، لهذا نجد كثافة الحوار عند روائي بدأ مسرحيا، بل وسيطرة ضمير الأنا في رواية بدأ صاحبها شاعرا غنائيا، فرصد الانتقال من الذاتي إلى الموضوعي تتبّعا لتاريخية ورود النصوص عند مؤلف ما سيشكّل إضافة في معرفة ميكانزمات الانتقال.

ولكن هذه التغيّرات تُرصد من داخل النصوص وليس من خارجها، بمعنى أن الترتيب الكرونولوجي لأعمال المؤلف لا يمكنها أن تكشف لنا عمق المعنى أبدا، فإعادة الكتابة التي يحدثها المؤلف بين أعماله هي فقط التي يمكنها أن تعطينا صورة وافية لمجمل متغيّرات الأدبية لديه نوعا وأسلوبا وقاموسا، والاختلاف النوعي يجلب معه تغييرات موضوعية لتتحوّل الأفكار المعروضة سردا إلى شكل حواري في المسرح ويعطي الفرصة للشخصيات التي كانت تُذكر على استحياء للتقدم وفرض حضورها الباهت سابقا، بل وحتى الشخصيات الثانوية تبرز كياناتها المنسية، وهذا الأمر لا حيلة للمؤلف فيه ولكنها ضرورات الفن المسرحي حينما يكون مسرحا لإعادة كتابة تتعلق بنصوص سردية، أي أن القانون الذاتي لفن ما هو الذي ينشئ التغيير على هذا المستوى، وكذلك هو الأمر حينما ننقل مسار حدثي من قصة قصيرة إلى مسرحية بحيث يكبر حجم الحبكة ويتضخّم ويتأثث بوقائع جديدة أو نفخ على مستوى الحجم للوقائع المذكورة سابقا، وذلك بزيادة الزخم الدرامي رغم أن المسارين متشابهان بين القصة والمسرحية، ولكن متطلبات هذه غير متطلّبات تلك، والحصيلة أن النسيج النصي في القصة استعمل كمادة خام لتأليف المسرحية، ولكنه يغيّر وجهة الاستعمال من حيث التركيز على قدرة اللغة على اللعب بمفرداتها وجملها وسياقاتها حتى لا يكرّر المؤلف نفسه بين عملين .

علما أن إعادة الكتابة عند الكثير من الكتاب تتلبس بالتركيز على إظهار عمل النصوص وتأثيرها في بعضها البعض، مما يترك فرضية تعمّد هذا الفعل كحصيلة واعية للتأثر بأعمال الآخرين أو لرغبة في تكرار الذات، فهم يسائلون عبر نصوصهم النصوص القديمة ويحاورونها، ينطلقون منها علنا ليرجعوا إليها علنا أيضا، وفي الرواية الجديدة يلحى أصحابها الرواية التقليدية، ولكن هذا الرفض المتجاوز لمعطيات التاريخ يجعل هذا التاريخ حاضرا في الكتابة المعاصرة، حيث تتحدث شخصية روائية عن أخرى كمعطى اسطيتيكي فني افتراضي، مما يجعل اللغة الروائية تحيل على عالم الأدب عوض عالم الواقع، "وهذا تناه في الانتماء إلى الأدبية "[21]، فتصبح الشخصيات المنتمية إلى عالم الأدب تتمتع بنوع من القداسة والأسطرة ويتم التحدث عنها بكثير من الاهتمام والشغف وتتحوّل من منظور البطولة إلى مثل عليا، والإعلان عن التأثر بالكتابات السابقة بهذا النوع من التشخيص يحدّد أكثر التعريف الخاص بإعادة الكتابة المتعلّقة بكلّية العمل، مما يجعل الوعي المشترك بين المؤلّف والقارئ بالنصوص السابقة كوقائع ثابتة هو المعيار التصنيفي الأساسي .

التهميش:

1. للكلمة تثبيت كتابي آخر لتكتسب البعد الإصطلاحي فتكتب كالتالي : récriture

2. Semiotiqué. Julia Kristeva (recherches pour une sémanalyse). Paris . Seuil . 1969 . p 145 .
3. Semiotique intertextuelle : l'interprétant . Revue d'esthétique n 1 .2 . 1979 . p 131 .
4. Grand Larousse de la langue française .Librairie Larousse. Paris . 2010 . p 852 .
5. Petit Robert . Alain Rey .Paris p 1502
6. —Différence et répétition . Gilles Delleuze ; Paris , p.u.f., 1968 .p 26
7. Différence et répétition . p 28
8. Variation(article) . Dictionnaire de rhétorique. Georges Molinié .livre de poche . Paris . 1992 . p 330 .
9. La stratégie de la forme . Laurent Genny . Poétique . n 27 . 1976 . p 257 .
10. - littérarité مصطلح يُترجم بالشعرية و أحيانا بالأدبية، انظر : إشكالية المصطلح . يوسف وغليسي . الدار العربية للعلوم ناشرون. ط1 . 2008 ص 277 . 278 .
11. -La syllepse intertextuelle . Michael Riffaterre . Poétique n 40 . Paris . nov . 1979 . p 496 .
12. Les lieux du discours littéraire . Georges Molinié . édi Kimé . Paris . 1993 . p 96 .
13. Réécriture ou récriture . Georges Molinié . enjeux rhétoriques et sémiotiques . 17 siecles .n 186 . 1995 .p 65
14. ونقصد بها الكلاسيكيات التي اشتهرت فأصبحت مادة تناصية أو لإعادة الكتابة مثل الملاحم وألف ليلة وليلة وغيرها
15. Projet pour une révolution à new York . Minuit . Paris . 1970 .
16. Poétique du traduire . Lagrasse . Verdier . 1999 . p 14 . 15 .
17. Les problèmes théoriques de la traduction . Georges Mounin . Gallimard . Paris . 1963 .
18. Poétique du traduire . p 16
19. Poétique du traduire . p 18
20. Proust musicien . Jean Jacques Nattiez . Christian Bourgois . 1999 . p 144
21. Sémiostylistique . G Molinié . L'effet de l'art . Paris. P.u.f. 1998. P 101