الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد — كلية الآداب واللـغات

تلمسان — قسم اللغة العربية وآدابها

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه

في الأدب الجزائري المعاصر موسومة بـ

النص الروائي الجزائري في ثلاثية أحلام مستغانمي

" مقاربة تحليلية "

إعداد الطالبة: بلوافي مَحمد — إشراف: أ. د أحمد طالبي

لجنة المناقشة:

أ. د : محمد مرتاض .....جامعة تلمسان..... رئيساً

أ. د : أحمد طالبي .....جامعة تلمسان.....مشرفاً

أ. د : محمد مصداوي .....جامعة تلمسان..... .. مناقشاً

أ. د : محمد بن مانوفي .....جامعة الجزائر.....مناقشاً

أ. د : سعيد عكاشة.....جامعة س بلعباس.....مناقشاً

أ. د: قريش بن علي .....جامعة س بلعباس.....مناقشاً

السنة الجامعية

1436هـ -1437هـ / 2015م – 2016 م

النص الروائي الجزائري في ثلاثية أحلام مستغانمي

"مقاربة تحليلية"

بسم الله الرحمن الرحيم
بسم الله الرحمن الرحيم

" إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتاباً في يومه إلا قال في غده:

لو غيّر هذا لكان أحسن، لو زيد كذا لكان يستحسن،

ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل.....".

القاضي الفاضل؛ عبد الرحيم بن علي البيساني.

﴿ الإهـــداء ﴾

أهدي هذا العمل المتواضع، الذي أرجو من الله الكريم

أن يعينني به على ما يرضيه عني؛ وأن يجعله في ميزان حسناتي يوم تعز الحسنات.

أهديه إلى الوالدين الكريمين؛ أبي (الوافي) وأمي (لالة باية)، غفر الله لهما وحفظهما وبارك لي فيهما.

إلى العزيزة الغالية زوجتي صفية، وأبنائي المتربعين على عرش قلبي مريم وياسين.

إلى الإخوة الأعزاء.

إلى جميع الأهل والأصدقاء والزملاء، و من عرفني وأحبني، ومن كان له فضل عليّ.

بدون أن أنسى أن أهديها إليك أنت عزيزي القارئ.

﴿ كلمة الشكر ﴾

أتقدم بالشكر الحار والخالص، مع الاعتراف بالصنيع والجميل،

إلى أساتذتي الكرام.

بداية من أستاذيَّ الدكتور طالب أحمد، جزاءه الله عنا خيراً،

وإلى السادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة، الذين أتشرف بالمثول بين أيديهم.

و إلى كل الأساتذة الأصدقاء والزملاء، حيثما كانوا، داخل الوطن وخارجه.

وكل من كان له فضل علي، من قريب أو بعيد؛ في مساعدتي، وتأطيري، وإرشادي.

مقدمة

يشهد الأدب العرب عامة، حركة حضارية جديدة، في ظل رغبته لمسايرة وركوب الموجة الغربية العارمة، فكان لا مناص من أن يعرف بشكل عام، والأدب الجزائري منه بشكل خاص، أجناسا جديدة لم تكن موجودة من قبل، وهو ما دفع بالكثير من الأدباء، للولوج لعالم الرواية، كتابة ونقداً ودراسة.

ومن التأثير الحاصل بالساحة الأدبية الجزائرية، نجد التطور الملحوظ الذي شهده الفن الروائي، من مختلف الجوانب، لما يمثله هذا الفن على الصعيد الوطني والعالمي؛ من مواكبة لمتطلبات الحال، ولما له من إمكانية لتعبير عن كل ما يعالق النفس، من قضايا وطموحات للعصر.

وتميز هذا الفن، في الزمن الحاضر، كونه قد ثار على القواعد البالية، وبنى لنفسه أسلوباً خاصاً وفضاءاً متميزاً، يواكبان العصر ويناسبانه، مما زرع في نفسية القارئ نهماً وجشعاً؛ دفعه إلى الاٌغتراف من العوالم السحرية للأسطورة، والخرافة، والعجائبية، وأيضا الرغبة في ملامسة الحقيقة. ولقد فضلت الرواية الجديدة تشريح مواقف الإنسان، ومعالجة قضاياه، معتمدة في ذلك على اللغة التي هي مادتها الأولى؛ حيث لا يمكن اعتبار أي رواية من الروايات مجرد كتابة نصية فقط، وإنما يجب أن تعد لدى القارئ، نمطاً مركباً، و مظهراً من مظاهر الاشتغال على اللغة.

كما يعتبر الخيال؛ هو المنبع والمورد لهذه اللغة، ويضاف إليهما عنصر ثالث، وهو العملية السردية وتقنياتها؛ أي الهيئة التي تتشكل بها الحكاية، في العمل الروائي، وبها يلبس النص السردي ماهيته.

إن الرواية . انطلاقا من وصفها فعلا إبداعيا. تتأسس أصلاً، على محاولة اقتناص جوهر اللحظة الآنية، بصورة مكثفة، فهي تقرأ كل من؛ الإنساني والزمني والتاريخي في الاجتماعي حيناً، وفي النفسي حينا آخر، مما يجعلها رصداً للمصير والتحولات البنيوية العميقة، التي يكشف عنها الوضع الإنساني باطنيا، حين يرتفع بالشخوص والأوضاع إلى فضاءات الإيحاء الرمزي؛ الزمني والكينوني، وهو الأمر الذي يؤهل النص الروائي، وفق بناءاته وفضاءاته، للإفصاح عن ميلاد رؤية جديدة للعالم.

ونظراً للصدى الذي يلقاه – الفن الروائي– في وسط الطبقة المثقفة، ولما يمتاز به من صدارة على بقية الأجناس الأدبية، ارتأيت أن يكون موضوع دراستي، ضمن هذا المجال.

الذي أخذت الدراسات تتوسع وتتسع فيه، وخاصة في الفترة الأخيرة في الجزائر، إذ تخطت مرحلة التعريف بالأدب أو التأريخ له، إلى مراحل متقدمة، وقد أضحت مجموعة من الأدباء والنقاد تحتل مكانة معتبرة على المستويين العربي والعالمي، على حد سواء، تعمل على تبيين الخصائص الفنية للأدب الجزائري، ومميزاته الأسلوبية، ومعماريته اللغوية. والأدب الروائي قد أخذ نصيبه من الدرس والبحث، بصورة إجمالية، بحيث يمكن القول بأن هناك أعمالا نقدية ودراسات أدبية في الفترة المعاصرة، لنخبة من الأدباء الجزائريين، تستند في وجودها إلى أعمال روائية متميزة، تستدعي المدارسة والتمعن بعمق؛ أي أنها أعمال روائية تساير العصر وتحاكيه، كما استطاعت أن تواكب التطور الحاصل في المتن الروائي الجزائري، وترفع من شأنه، وتجاري الركب العالمي في الآن نفسه. من ضمن هذه الأعمال، المتون السردية للروائية "أحلام مستغانمي"، والتي نشرف على مدارس ة بعض منها ، " على مرفأ الأيام؛ 1973، الكتابة في لحظة عري؛ بيروت 1976، ذاكرة الجسد؛ بيروت 1993، فوضى الحواس؛ بيروت 1997، عابر سرير؛ بيروت. ط 2003/2، نسيان .com؛ بيروت 2009، قلوبهم معنا وقنابلهم علينا؛ بيروت 2009 " ، " الأسود يلق بك"؛ بيروت ط 1 2012.

هذه النصوص التي يبدو – مع التحفظ – أنها قد بلغت درجة متميزة، من النضج والوعي الفني والفكري، والقدرة على البناء المتعدد المتجدد، الناشئ عن التسلح بجهاز معرفي مقبول، والتطلع باستمرار إلى الاغتراف من تقنية الكتابة الروائية الحديثة.

و مما جعلني أتصور، بأن مسار النقد الروائي، لا بد له من أن يعرج عليها، لمساءلتها وتقصي خطوات وملابسات نسجها، وتلمس ملامحها، وإضاءة عتباتها.

ويعتبر هذا من بين ما حدد إقبال ي على موضوع هذه الدراسة، محاولة من ي للمساهمة ولو بالقدر اليسير، في الارتقاء النوعي لا الكمي، في المستوى الفني للدراسة النقدية الأدبية، ونحو اكتشاف النقاط المتميزة في الأعمال الروائية الجزائرية المعاصرة، وخصوصا في أعمال هذه الكاتبة الجزائرية المتميزة.

واستنادا إلى كل ذلك، ارتأيت أن أعالج موضوعاً سردياً، فأرشدني إليه أستاذي المشرف، أ.د أحمد طالب، وقد حاولت أن أقوم بمقاربة لهذه الروايات ـ باعتبارها من أولى النصوص الروائية النسائية ظهوراً في الجزائر باللغة العربية ، من بعد كتابات زهور ونيسي ـ ضمن

القراءة النقدية الجادة، التي تحاول الإمساك بخصائص النص، التي يوظفها المؤلف توظيفاً مقصوداً، ويلح عليها لتؤدي عنه الدلالات الاجتماعية، والسياسية، والتاريخية، والنفسية، والجمالية التي يتفرد بها النص.

وسأحاول الكشف عن ملامح التجربة الفنية للكاتبة، وكذا التقنية المستخدمة في النصوص الثلاثة، إذ من خلالها يحاول الروائي بلورة بنيته الخطابية.

ونظراً لطبيعة البحث الذي تتطلبه هذه المدارسة، من حيث تدقيقه في طبيعة السرد وتركيبته، وحقيقة بناءه الداخلي ، سواء على مستوى الشكل أو الدلالة أو البناء. فقد حبذت تقديم بعض الجهود، وبالأخص ما ارتأيت أنه قد تميز منها، في مسار دراسي واحد، يراعي التطور الحاصل في الرؤية، من اتجاه إلى آخر، كما يراعي تكامل النظرة، وتطورها لدى الكاتب، دون الفصل بين بعضها البعض بشكل مطلق. وقد تأتي هذه الدراسة بطبيعة وصفية، دون الغفلة عن الإشارة إلى بعض الجوانب الإيجابية، كما أن الحديث عن هذه النقاط، سيتخذ شكل فصول ومباحث، ولذلك استدعت منا المدارسة، وضع الخطاطة التالية:

- المقدمة.
- الفصل الأول:

البناء الفني الذي يقوم على تحليل معمارية الروايات الثلاث، والبحث في بنيتها الخطابية، لأن الروايات إنما هي ؛ خطاب نسوي يعتمد على الذات والذاكرة، ومخزونها الدفين، تكسر فيها جدار الصمت، فيما يتعلق بمساءلة العوالم الدفينة، من خلال محاورتها بلغة طافحة بالشعرية، وخطاب يمزج بين حكي الحدث الآني ، والحدث المسترجع من الذاكرة في وقت واحد، كما تعرضت من خلاله لتقنية السرد وخصائصه ووظائفه، وأجري ت مقاربة سيميائية تحليلية للمستويات السردية في الروايات، محاولاً بذلك تحديد الرؤية السردية، وتصنيف صيغ الخطاب على تنوعه وتعدده في الأعمال السردية.

- الفصل الثاني:

عالجت فيه قضية اللغة ومستوياتها، وخصائصها الأسلوبية الجمالية، للتركيبة اللفظية وأبعادها، والتصويرية، في الأعمال السردية، في محاولة لوضعها في الواجهة.

لأن الأسلوب السردي، جاء في أغلبه مغلف بالكثير من الحميمية، يعتمد على تكثيف المعنى واقتصاد مركز للقول والفعل، غني بالرمزية والإيحاء غير المباشر، تنفجر من خلاله طاقة الذات الداخلية، مشعة، معرية، وفاضحة.

– الفصل الثالث:

المعنون بـعوالم الشخصية، والذي سعي ت فيه لتحديد ملامح الشخصية الروائية، وبنائها، وتصنيفها، وأسماء الشخصيات التي حاولت قراءتها قراءة سيميائية، و كذا التطرق إلى العلاقات التي تربطها بعضها البعض داخل النص.

– الفصل الرابع:

المعنون ب الفضاء المكاني، تطرقنا من خلاله إلى عنصر المكان، محاولاً رصد حركته عبر الفضاء السردي، وتبيان كيفية تعامل المؤلف معه، والأساليب التي تم إيراده بها، وطبيعته، وجمالياته، وعلاقته مع الواقع، عن طريق تحديد الآليات المختلفة، والأبعاد الدلالية، والرمزية الخاصة التي حمل بها في النص، و التي حققت منجز التداعي المكاني للمضمون الروائي في أبعاده المختلفة، عبر الاستعمال الشعري للغة ضمن النص السردي. كما حاولت أن أستقرئ المنظومات المرئية، وكيفية الولوج في المتخيل ؛ البعد التراثي الأسطوري.

الفصل خامس:

معنون ب البنية الزمنية، حاولت من خلال هذا الفصل تتبع الحركة الزمنية في المسار السردي ورصدها، وتبيان انكسارات الخط الزمني في الرواية الجديدة، ورصد تقنيات الحركة السردية داخل المتن الحكائي، وتتبع مستوياته المختلف ضمن الفضاء النصي. وقد حاولت تقديم بعض هذه المظاهر، التي ارتأيت أنها قد برزت وتطورت عن غيرها، وذلك من خلال تقديم الدلالات العميقة التي خُبِئت فيها، تفجير الأسئلة المضمرة في النص.

– الخاتمة.

اجتهدت أن أضع فيها خلاصة بحث ي، وما أمك ننني التوصل إليه من نتائج، تتصل بموضوع الدراسة النقدية، والمقاربة، كما سمحت لنفسي أن أبدي رأي في نقاط محدودة، طبعاً مستنداً في ذلك إلى أراء وأقوال نقاد ودارسين أدبيين.

أما عن الصعوبات التي اعترضتني أثناء بحثي هذا، فيمكن أن أجملها في أمرين أثنين:

1) النصوص الروائية، لم تدرس من قبل بصورة مجموعة، مما جعل المقاربة بينها أكثر صعوبة، في حين أن بعض الجوانب منها لم تنل حصتها الكافية من الدرس بعد، وذلك ما من شأنه أن يصعب من المهمة في جمع المادة.

2) اختيار المنهج المناسب، كون النصوص المدروسة؛ نصوص مفتوحة يجب أن توظف لها آليات منهجية، يصعب توفرها في منهج واحد، لذا وجد ت نفسي مضطر إلى تقديم الآليات السيميائية والتأويلية، مع عدم إبعاد بقية الآليات الأخرى، التي قد أستعين بها عند الضرورة.

كما حاولت أن أعطي لهذه الدراسة طابعاً إجرائياً، يسعى إلى تطبيق الرؤى النظرية، التي اعتقدت الإطلاع عليها، في مراجعها ومصادرها الأصلية، أو على مواقع الإنترنت. وأخيراً أتمنى من الله العلي القدير، أن أتمكن بهذا العمل من تقديم شيء مفيداً للدراسة النقدية الروائية خاصة، وللأدب الجزائري عامة، وأن يجعله في ميزان الحسنات، من باب الخير.

فإن أصبت فبفضل الله وتوفيقه، وبفضل أستاذ ي الدكتور طالب أحمد ، الذي كان له الفضل الكبير، والدور الفعال في أرشادي وتوجيهي والأخذ بيدي إلى الطريق، كما أنه بشخصيته ومعاملته قد حبب إلينا الخوض في هذا الميدان، شهادة حب وتقدير وعرفان له بالجميل والمجهودات، لا مجاملة وإطراء.

وأتمنى أن أكون في المستوى الذي يشرف هذا العمل، الذي أرجو من ورائه، أن أتمكن من كشف الخبايا النصية قدر المستطاع، والكشف عنها، من أجل خدمة الأدب والفكر معاً في الساحة الأدبية الجزائرية.

بلوافي مَحمد
جامعة تلمسان أبي بكر بلقايد
الأربعاء 2016/03/09

الفصل الاول

مكونات الخطاب الروائي

الفصل الاول
مكونات الخطاب الروائي

مدخل للفصل:

انطلاقا من كون النص الروائي؛ ما هو إلا نتاج سردان ذاتي، يتغيا شكلا فنيا محدداً ومتفق عليه، ليعرض نفسه من خلاله، يتم اختياره من طرف الناص نفسه، فإن هذا يحيل حتما على تم ايز واختلاف كل نص عن غيره، وذلك لكونه نتاج اً فردياً، يتأثر ويتشكل بحسب الطريقة والأسلوب، الذي يرتضيه المؤلف لعرض مادته عن طريقه؛ أي أن لكل نص أدبي خصائص أسلوبية ذاتية تختلف عن الآخر، وهو ما دفعني إلى سبر أغوار هذا النص، لمعرفة واستكشاف خصائصه الفنية الأسلوبية، التي تميزه عن غيره من النصوص السردية، فوجدتني مضطر إلى تحديد ماهية السرد؛ بحكم أن النص الروائي جنساً سردياً.

وتحديد ماهية الأسلوب؛ لأن النص عمل ذاتي، ثم العلاقة التي تجمع بينهما، وبعدها ارتكن إلى مدارسة بعض معالمهفي النصوص الروائية " لأحلام مستغانمي".

المبحث الأول: تحليل معمارية الروايات (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)

تعتبر الأديبة الجزائرية أحلام مستغانمي؛ من بين الأسماء التي نجحت في تمثيل الأدب الجزائري، وأعطت صورة طيبة عن الرواية العربية بأكملها، وليس الجزائرية فقط، وخصوصاً من خلال ثلاثيتها المشهورة؛ ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير.

(ذاكرة الجسد) الصادرة عن دار الآداب بيروت 1993، والتي وصل عدد طبعاتها إلى أكثر من 20 طبعة، والحاصلة على عدة جوائز منها ؛ جائزة مؤسسة نور بالقاهرة 1996 لأحسن إبداع نسائي بالعربية، وجائزة جورج ترابای، وجائزة نجيب محفوظ 1998.

(فوضى الحواس) أيضا صادرة عن دار الآداب بيروت 1997، وهي لا تقل صنعة عن الأولى، إذ حظيت منذ صدورها باهتمام بالغ من النقاد، والقراء على حد سواء.

(عابر سرير) من منشورات أحلام مستغانمي، 2003.

ويعتبر كلا العملين الأخيرين؛ فوضى الحواس، وعابر سرير، تتمة لقصة، بدأتها الكاتبة مستغانمي في الرواية الأولى ذاكرة الجسد، بمعنى آخر؛ أن الأعمال الثلاثة مجتمعة ، بمثابة نص أبداعي واحد متكامل.

ومن المعروف أن هـ ذه الروايات دون غيرها من الأعمال للكاتبة ذاتها ـ مستغانمي ـ قد حظيت بإقبال وافر من طرف القراء والنقاد، وهو الشيء الذي يلفت الانتباه؟ لماذا...؟

فالمطلع على سيرة الكاتبة، يعلم أن لها إبداعات سابقة لذاكرة الجسد، كما أن لها أعمال أدبية وروائية أنتجت بعد عابر سرير، على سبيل المثال: كتاب يحمل عنوان " نسيان . com، و رواية " الأسوَد يليق بك"، فهي رواية صادرة مؤخراً، لاقت نقداً شديد في الوسط الفني، من عدة روائيين ومختصين، بل هناك من عدها كتابة أدبية لا ترقى لأن تكون رواية ـ مع أننا مباشرة ومن وهلة سماع أو قراءة العنوان، حسبناها عملا رابعا يستكمل الحلقة الثلاثية الأولى

لأننا نجد الإشارة أو التلميح إلى العنوان في الأعمال الأولى السابقة لها، في دلالة على تواصل الأعمال، فقد تكرر ذكر اللون الأسود كثيراً عبر الفضاء السردي للروايات الثلاث.

"سائلا إن كانت هي التي ..... ثوبا طويلا من الموسلين الأسود"[1]

"ولكن الأسود يصلح.....ولذا هو أساسي في كل خدعة"[2]

"ولذا لن تفهم أن يكون هذا الثوب الأسود هو أحد.....التي انفق عليها ما حصلت عليه"[1]

[1] عابر سرير، رواية لأحلام مستغانمي، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، ط2، 2003، ص13

[2] عابر سرير، م ن، ص ن.

بل ذكر هذا العنوان حرفياً ، في أكثر من موضع، في أواخر الرواية الثانية فوضى الحواس، عندما تحكي البطلة عن نفسها وهي ترتدي الفستان الاسود،
" ويقول كلما رآني به : ((الأسود يليق بك))"[2].
حين إهداء البطل خالد الفستان لحياة، في اللقاء الذي جمعهما في باريس.
" الأسود يليك بك"[3]

إذن لماذا لم تحظى سوء تلك الثلاثية بالاهتمام؟؟. بينما قد توالت الكتابات الإبداعية للروائية تباعا...

وهو ما سعينا إلى الإجابة عنه من خلال هذا البحث، وذلك بالتعرض لهذه الروايات بالدراسة والتحليل، من الجانب الفني والتركيبي.
ونبدأ الحديث أولاً عن معمارية الروايات لتتضح الصورة للقارئ لهذا البحث، عن النصوص موضوعة الدراسة.
بدايتها مع الرواية الأولى ((ذاكرة الجسد))؛ حيث نجدها تتحدث عن رسام جزائري اسمه خالد (زيان)، هاجر إلى فرنسا بعد أن بترت ذراعه خلال كفاحه ضد الاستعمار الفرنسي. وفي أحد المعارض الفنية التي أقامها بباريس يجتمع صدفة بابنة قائده سي طاهر ـ حياة ـ بعد 25 سنة، ويكون بذلك بداية لعلاقة حب بينهما، لكن الأحداث تأخذ منحى مأسوي، إذ تتزوج حياة من رجل سلطة (المشبوهين)، ويكون زفافها داعياً لزيارة خالد إلى المدينة (قسنطينة)، التي بها تدور جل أحداث القصة، ويقيم فيها بعد ذلك.
أما الجزء الثاني من الثلاثية (فوضى الحواس)، فإن الراوية فيه تكون هي ذاتها الشخصية حياة في الرواية الأولى، فتتولى سرد الأحداث من بداية الحكي، وت ستهل سرد الأحداث، بداية من زواجها بالرجل العسكري في قسنطينة، وتتحدث الرواية عن قصة حب قصيرة، نشأة بين حبيبين، جمعتهم الصدفة في موعد لمشاهدة فيلم بقاعة السينما ، بالمدينة

---

[1] عابر سرير ، م، ن، ص 16
[2] فوضى الحواس، رواية لأحلام مستغانمي، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 19، سنة 2010، ص 357.
[3] عابر سرير ، م س، ص 210

ذاتها، وذلك حينما قررت الكاتبة الذهاب إلى السينما ، أين تلتقي بع بد الحق، وبعدها يغادر البطل أوراقها إلى عالم الحياة، بأسلوب سردي متداخل يضفي الكثير من الضبابية على ذهن المتلقي، ويصل الحب مع هذه الشخصية المدعوة (خالد) ـ ظنا منها أنه هو عبد الحق الذي قابلته في سابقاً ـ إلى حد خيانة البطلة لزوجها العسكري، وبتقدم السرد تكتشف البطلة أن الشخص الذي هي معه، وقد أحبته وتعلقت به ، ليس هو من قابلته أول مرة في السينما، بل هو صديقه، بينما تتعرف على عبد الحق متأخرة ، فقط حينما تعلن الجرائد عن مقتله أو بالأحرى اغتياله.

أما في الجزء الثالث (عابر سرير)، فتستلم فعل سرد الأحداث ؛ شخصية أخرى تدعى (خالد بن طوبال) ، أو بالأصح ؛ ذاك هو الاسم الذي استعاره لنفسه، أما اسمه الحقيقي لم يصرح به في النص ، ويعتبر هو الرجل الثاني المحبوب من طرف حياة، وهو الرجل الذي التقت به بقميصه الأسود في العمل الثاني؛ فوضى الحواس.

يتولى عملية سرد الأحداث التي يدور مجراها في باريس، إذ يسافر خالد إلى هناك ليستلم جائزته عن أحسن صورة، وهناك يلتقي صدف ة بحياة ، في منزل زيان الرسام، هذا الأخير الذي تمكن البطل خالد من تعرف عليه ، وهو على فراش المرض، ويكتشف بأنه وفرنسواز ؛ هما الشخصيتان البطلة في كتابات حياة.

يصرح السارد أو الراوي في الرواية الأولى ـ ذاكرة الجسد ـ بعزمه في البدء كتابة قصة تتعلق بامرأة أحبها، يريد نسيانها أو قتلها عبر الورق قتلا رمزياً.....وهذا التصريح في البداية، يفيدنا في إدراك مجموعة من المعلومات التي تخص البطلين خالد وحياة ، وكذا سير الأحداث.

بينما راحت الرواية الثانية ـ فوضى الحواس ـ تنسج خيوطها في قصة متداخلة الأطراف، تجمع فيها الكاتبة بين وهم الكتابة والحياة المعيشة، حيث حاورت القارئ عن كيفية بنائها للقصة، في بداية الأمر، بل وصل بها الأمر كما وضحنا ذلك سابقاً؛ إلى حد مغادرة البطل دفاتر الكتابة للساردة، لتلتقي به خارج الورق في قصة حب حقيقية.

طبعاً القصة في هذا العمل ، لا تبتدئ إلا بذهاب البطلة إلى قاعة السينما، وحين يستطرد السرد ، نشعر أن راوية القصة المتخيلة والبطلة تندمجان في شخصية واحدة إلى نهاية القصة.

وهذه القصة المحكية التي تبنتها الكاتبة ـ فوضى الحواس ـ محكومة بمنطق خاص، اشتغلت على بنائها عدة عناصر قصصية، اجتمعت في مجموعة قصص سردية متداخلة (فعل الكتابة، قصة حوار بين حبيبين، ذهاب البطلة إلى سينما، قصة الأستاذ في الفيلم،...)، وهذا ما يشكل لدينا خطاباً مفككاً في بداية الأمر، لكن سرعان ما يحتكم السرد بترابط الخطاب، وهو ما يوحي إلينا في البداية بديمومة الزمن، بفعل التضمين.

كما هو الحال بالنسبة للعمل الثالث ـ عابر سرير ـ حيث يستهل السرد منذ البداية؛ البطل خالد، منطلقاً من لحظة تواجده بباريس مع حياة في منزل معاً ـ بيت زيان ـ وبتعاقب السرد نجده يرتد إلى الخلف، ليروي عدد من القصص في الزمن الماضي، وصولاً إلى الحاضر، أي أن "القصة الأساسية تستوعب بدورها عدد من القصص مضمنة فيها"[1].

وهذا بغية تعميق المتلقي في الفكرة والموضوع، وكذا التشويش عليه ، وعلى صيرورة الحكي، بالإضافة إلى الدور الديالكتيكي الذي قد يلعبه المقطع النصي وباقي المتن السردي.

هذا وقد قابلت الكاتبة في رواياتها الثلاث؛ بين الرجل والمرأة، وجعلت القارئ يستمتع بمثل هذا الحوار القائم على التحدي في الأفكار واللغة.

كما نجد الكاتبة قد اعتمدت، في تكثيف المعنى، وتعميقه على عناصر عدة منها: (التعليق، الاستشهاد، التأمل، الاسترسال، الوصف الشعري،...)، وهذا على طول النسيج الروائي للأعمال الفنية، تماشياً مع طبيعة السرد، وغرض النص.

ويمكن لنا أن نلتمس أوجه التداخل ما بين الروايات الثلاث، انطلاقا من تفكيك البناء التركيبي لمعمارية النص في كل عمل فني.

مثلاً؛ آليات التنظيم السردي، برزت بشكل متداخل، حيث تكثفت المؤشرات الحدثية ـ أي ما يوحي بما يمكن حدوثه مستقبلاً ـ في ذاكرة الجسد، في حين لم تعرف الروايتين الأخرتين، تلك المؤشرات (أو كما تعرف بالسوابق) إلا عرضيا، و قلما نجدها.

كما نلمس اختلافاً على مستوى اختيار الكاتبة لتركيب المشاهد في "فوضى الحواس" ، وذاك ما أعطى لها طابعاً سينمائياً، بخلاف "ذاكرة الجسد" و"عابر سرير"، القائمتين على التصريح الحزين للذاكرة، وعلى البوح ...الخوف...الوطن...القتل، وفي بعض الأحيان تستخدم ميزة تداخل السرد، وتشابه الأبطال، والتلاعب بالأسماء والمسميات، ضمن الأعمال الثلاثة، وكذا

[1] ينظر سعيد يقطن، القراءة والتجربة، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985، ص 152.

تداخل بعض الأحداث ضمن البناء القصصي والسردي، وإن دل على شيء ذلك ، فإنما يدل على ترابط الأعمال الروائية وتكاملها سرديا، في وحدة عضوية حكائية.

هذا إضافة إلى تشابه التقنيات السردية، والأسماء والأماكن، فكلها توحي بتكامل الروايات الثلاث.

كما استخدمت الكاتبة عناوين جانبية لكسر رتابة الخطاب، والسمو بالنص إلى أفاق التطلع لدى القارئ، وهذه العناوين كانت عبارة عن كلمات، كثيراً ما كانت الشخصية البطل ترددها أو تجيب بها،

في "فوضى الحواس" (بدءاً، دوماً، قطعاً، طبعاً.)، في حين قسمت عابر سرير إلى ثمانية فصول، وذاكرة الجسد إلى ستة فصول، دون عناوين أو كلمات مفتاحية خاصة، ولعل الكاتبة كانت تهدف من وراء تقسيمها هذا، إلى خلق فراغ يفصل بين الأحداث من جهة، ويمنح القارئ فرصة استرجاع ما قرأه من جهة أخرى، قبل العودة إلى مسار الأحداث من جديد.

كما يجدر بنا الذكر، أن الفصول في كلا العملين قد تم تقسيمها إلى مقاطع، يتفاوت عددها من فصل إلى آخر، ومن عمل لآخر، في حين كانت فوضى الحواس مقسمة إلى خمسة أجزاء معنونة وليس فصولاً.

لقد كان التناص حاضراً وبقوة في الخطاب الروائي، لجميع الأعمال الفنية (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، " فتوظيف نصوص لأدباء ومفكرين وشعراء، وكتابة أقوالهم تارة بين مزدوجتين، وأخرى بالخط الأسود العريض، هو ميزة خاصة تمس السرد المتشظي.

ثم إن عنصر الذاكرة الموظف في جميع الروايات، بتقنية حديثة حدثية، جعلت السرد يتحرك في مسار غير معروف، أو غير متوقع لدى المتلقي، الأمر الذي من شأنه أن يعمق حبكة الرواية، ويزيد من توترها"[1].

مع أن الالتباس في الاستهلال عند بداية الخطاب في " فوضى الحواس"، قد صعب على القارئ فهم القصة ، كذا الإمساك بها، وهذا ليس فقط على مستوى الحدث، بل حتى على مستوى الضمائر، فنجد القارئ المتوقع للنص، أو المستشرف له، يهيم ضلالاً وتيهاً، حيث لا يدري آ الكلام صادر عن رجل أم عن امرأة.

[1] ينظر ، شهرزاد حرز الله ، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الماجستير، بقسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الهاشمية، الأردن، آيار 2003، ص 5.

إضافة إلى أن المتلقي حين انتهائه من قراءة العمل الأول "ذاكرة الجسد"، نجده قد اكتسب بعض العناصر التي تشكل أفق انتظاره؛ الذي من خلاله يستشرف معالم النص الثاني ـ العمل المنتظر حين ذلك ـ ويحاول أن ينطلق من ذلك الاستشراف، لبناء فكرة أو صورة عن هيكلة وبناء القصة المنتظرة، ولذلك فإنه ينطلق بداية من هذه الخلفية التي يكون قد رسمها مسبقاً ، لقراءة الرواية الثانية "فوضى الحواس"، لا سيما إن كنا نعرف أن هاته الأعمال الثلاثة يفترض أن تكون مترابطة متكاملة، إذ كل منها يعتبر تكملة للعمل السابق، ولذلك نجد أن أول ما يبقى عالقاً في ذهن المتلقي المتفرغ من قراءة الرواية الأولى، هو ضمير المتكلم "أنا"، متوقعاً بذلك استمراريته وتواصله عبر سرد الأحداث في الرواية الموالية، إلا أن الكاتب في الرواية الثانية، يعمل على خرق هذا الانتظار بشكل مضاعف، ومن الوهلة الأولى، من الصفحة الأولى يتلقى السرد القارئ على لسان طرف ثالث، هو راو "محايد"[1]. بينما نجده يكسر مسيرة الانتظار ليعود مرة أخرى في الرواية الثالثة، ليقدم للمتلقي سرداً يحتكم إلى ضمير المتكلم غالباً، لأن السارد أو الراوي في هذا النص، إنما هو نفسه البطل خالد، لكن طبعاً ليس هو خالد في "ذاكرة الجسد".

المبحث الثاني: البناء النصي ما بين روح الشعر وجسد السيرة:

انطلاقا مما سبق ذكره، نجد أن معمارية الروايات الثلاث حسب الشكل الذي قدمناه، لا تكون قصة بالمفهوم التقليدي، لأن أحداثها وحبكتها جاءت على شكل " قصيدة شعرية همها الأول؛ الاشتغال على اللغة، بانتقاء الكلمات....وتعبير أستخرج من الذاكرة...لتتلوه تعابير اكتسبت تواتراً وسلاسة ونغمية "[2]، حيث تعطي الكاتبة للقصة فضاءات مضاعفة، تحفزها للاستعلاء على الأجناس الأدبي، وبذاك تمزج السرد النثري بروح شعرية، تتوثب عبر المكاشفة للاختراق العميق، نحو التكوينات النفسية المبهمة، وفي هذا المجال تميز الناقدة فريال جبوري غزول *، بين الرواية الشعرية وبين القصيدة السردية، قائل ةً: " إذ تعد الأولى قصة لها وظيفة الشعر، بينما تعد الثانية قصيدة لها وظيفة الخبر"[3].

وفي نظرها أن هذه العلاقة ـ الصلة، الرابطة، التداخل ـ التي تجمع ما بين السرد وبين الشعر، إنما هي قديمة، وليست وليدة العصر الحاضر فقط، وتعود حسب اعتقادها إلى

[1] ينظر رشيد الإدريسي، روايتا أحلام مستغانمي، لذة التفاصيل المستترة، مجلة الآداب، 2000، العدد 09، ص 49.
[2] رشيد الإدريسي، المرجع نفسه، ص 50.
* فريال جبوري غزول؛ أستاذة الأدب العربي بالجامعة الأمريكية ببيروت، وروائية وناقدة مسيحية من الموصل بالعراق.
[3] نبيل سليمان، فتنة النقد والسرد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1،1994، ص107.

الأوديسة و الإلياذة، حيث تشترك هناك القواسم بين السرد كجنس نثري، وبين الغناء كجنس شعري، ومنه ترى أن الرواية الشعرية، إنما تقوم على الجمع بينهما في كل متكامل؛ أي تقوم بسرد ذي طابع شعري، بالمعنى الواسع للشعري، وتنح في ما ذهبت إليه؛ منحى الكاتب الفرنسي جان إيف تاديه *، حيث صرح في كتابه (القصة الشعرية)، أن للرواية الشعرية صلة بين الشعر والرواية، وإنما هي شكلا قصصياً يستعير وسائله من الشعر، وعلى ضوء ذلك تحدد مجموعة من المقومات الخاصة بالرواية الشعرية العربية.

من بين ما يمكننا الخلوص إليه مما سبق، أن البناء الروائي ـ انطلاقاً من هذه الثلاثية ـ له إستراتيجية فنية، يتلاقح فيها الشعر مع السيرة الذاتية، في علم روائي مميز، تسعى فيه الكاتبة إلى " تقويض النمط والنموذج، وتطمح إلى أن تجعل الكتابة داخل الجنس، مفتوحة دائماً، لتتوسل البحث المتواصل عن شكل جديد، ورؤية متجددة"[1].

والرواية كما يقول عنها باختين؛ " أنها جنس لم يكتمل بعد، بمعنى أنها نص متجدد ومنفتح على قراءات عدة، وتنفتح على حدود لا حدود لها، وتحتوي على أجناس ما قبل الرواية، وأشكالاً أخرى من التعابير، وكتابتها عموماً ليست إلا محاولة لتكثيف التجربة بأبعادها الحقائقية، والحلمية معاً"[2].

وفي هذا المجال يحدد سعيد يقطن المسافة بين الشعري والروائي، ويفرق بين قول الشيء، وحكي القصة، فميز حسب وجهة نظره، ثلاثة أنواع من الخطابات:[3]

1) الخطاب الشعري: الذي لا يروي قصة بل يقول شيئاً
2) الخطاب الروائي: الذي يروي قصة متخيلة أو حقيقية، وعلى طرائق عدة، اشتغال هذا الخطاب يكون في السرديات، أو السيميوطيقا السردية،
3) الخطاب الشعري الحكائي: الذي يستعمل متخيل الروائي، وطرائق سردية وشعرية.

وفي هذا الإطار ، تندرج أعمال الروائية أحلام مستغانمي ـ كما نعتقد ـ إذ نجد أسلوبها يتبنى خطاباً روائياً ينزاح عن السائد السردي المألوف، ويخلق على مستوى الكتابة الروائية، ومن خلال هذه الثلاثية ـ الروايات ـ وعلى إثر هذه الإستراتجية، استطاعت الكاتبة أحلام مستغانمي أن تجمع بين علاقة البناء الروائي والشعر على مستوى اللغة، ولذلك أصبحت

* ناقد وكاتب فرنسي، وأستاذ جامعي بجامعة السوربون الجديدة
[1] حسين مناصرة، ثقافة المنهج، الخطاب الروائي نموذجاً، الدار المقدسية ، دمشق، ط1، 1999، ص 83.
[2] ينظر حسين مناصرة، المرجع نفسه، ص 69
[3] ينظر سعيد يقطن، القراءة والتجربة، مرجع سابق، ص 89.

النصوص إضافة إلى كونها عملاً روائياً إبداعياً، يحكي قصة أو قصصاً متداخلة، أصبحت مغامرة لغوية، وفكرية، وإنسانية، وهذا النوع من الكتابة يهدف إلى إبداع ما يعرف بشعرية الخطاب، أو الرواية الشعرية، بشكل عام.

وبالتالي، فإن مستغانمي، قد استعانت بوسائل الشعر في الرواية، وصار النص مزيجاً شديد التعقيد، والترابط لخصائص كانت تبدو متباعدة، " كما أن الرواية قد أصبحت فناً غير خالص تماماً، فهي لا تكتفي بخصالها النثرية، تسعى إلى تنمية متنها الحكائي، وأصبحت تلامس بذلك وهج الشعر، وتفترض بعض من شمائله"[1].

وذلك لأن الرواية جنس أدبي لا يعرف الاستقرار ، بل هو من أكثر الفنون انفتاحا على بقية الاجناس، وتعيش في حركة من التطور المستمر، والبحث عن التجديد في الآليات والأساليب وفنيات الكتابة، ذلك الانفتاح الذي يكسبها مرونة في استلهام الشعري، وتوظيفه لصالح الجمالية الفنية.

ومن أهم ما يمكن الخلوص إليه أيضاً، أم معالم البناء الروائي لدى مستغانمي تتضمن[2] :

- ✓ تفكك الحبكة.
- ✓ وصف الشخصية (بالمجازات والتشبيه)
- ✓ العرض الشعري
- ✓ زئبقية الحكاية، خصوصاً فوضى الحواس
- ✓ شعرية اللغة
- ✓ سمة المفاجآت واللاتوقع
- ✓ كثرة الدلالات والانزياحات
- ✓ تميز طريقة توزيع الكتابة داخل الصفحة (الأسطر الصغيرة القصيرة، التي تشبه عادة القصيدة النثرية، أو الشعر الحر).
- ✓ كثرة الحوارات وتداخلها، وذلك بسبب التلاعب بالضمائر السردية.
- ✓ انطباع الكتابة والأساليب بروح الشعر عادة، حيث تعتمد على تضاد وتماثل الكلمات، وكذا الصور والشخصيات.

[1] علي جعفر العلاق، شعرية الرواية، علامات في النقد، المجلد 4، ج 33، المركز الثقافي جدة، 1997، ص 66.
[2] ينظر شهرزاد حرز الله، مذكرة سابقة، ص 8،

وربما يعود السبب المباشر في تمازج الأسلوب النثري في الكتابة، بخصائص البناء الشعري، إلى كون الكاتبة (مستغانمي) شاعرة قبل أن تكون كاتبة روائية.

وهذه الخاصية ـ التمازج ما بين روح الشعر والنثر والتكامل فيما بينهما ـ ليست بطبعتها الأولى لدى المؤلفة، بشكل خاص، ولا لدى الكُتَّاب بصفة عامة، يقول ميشال بوتور أنه " قد انقطع عن كتابة الشعر منذ اليوم الذي بدأ فيه كتابة روايته الأولى، ليحتفظ لها بكل طاقته الشعرية ... وأفاد بأن قراءته وإطلاعه على أعمال كبار الروائيين، أشعرته أن هناك بداخلهم طاقة شعرية، تنعكس إيجاباً في أعمالهم الفنية الروائية"[1].

ومن ثمة فقد صارت الرواية نصاً محبوكاً، نضاحاً بالشعر، وتشظيات السيرة الذاتية، والحلم والخرافة، وكذا الواقع والأسطورة، وباجتماع ذلك الشكل الشعري، والمنهج السردي، ويتحقق للقصة الجديدة إنجازها، من " الخلابة، والسحر، والتمويه، في مزيج باهر، يستفيد من تراكم التقنيات الروائية"[2].

إن الكثير من المقاربات النقدية، التي تمت في الغرب، وقصدت البحث في خصائص العلاقة القائمة بين كل من السيرة الذاتية والرواية، بغية التمييز بينهما، في حقل الكتابة الأدبية، "أثبتت عدم وجود اختلافات جوهرية بينهما؛ حيث أنهما تنطلقان من التجربة الذاتية، لتتجاوزاها بعد ذلك إلى مسالك التخيل وفضاءاته"[3].

فأهمية جنس السيرة الذاتية في الخطاب الروائي، لا يكون بمعناه الدقيق الذي عرفنا به السير، من وقائع ملتزمة وصارمة وأمينة، وإنما تلك السير التي تستقي منها مادتها الخام، ثم تعاد صياغتها وبنائها، "كما لو أن الكاتب يريد أن ينفد إلى حقيقتها، لا إلى حوادثها الظاهرية فقط، وفي هذه الحالة، يتاح له أن يغير من وقائع الأحداث الحياتية، كما تقتضيه ضرورة البحث عن حقيقة هذه الحياة، أو عن معناها، أو ضرورة التساؤل عن هذه الحقيقة وهذا المعنى"[4].

---

[1] ينظر ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1983، ص 11.

[2] علي جعفر العلاق، مرجع سابق، ص 99.

[3] Le jeune philipe، عن د.بشوشة بن جمعة، مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي، الآداب، عدد 02، جامعة قسنطينة، الجزائر،1995/ 1996، ص181.

[4] ينظر إدوارد الخراط، انهيار الحواجز الأدبية،العربي ، وزارة الإعلام، عدد 446،الكويت، يناير 1996، ص 14.

وبالتالي يكمن دور أسلوب السير الذاتية، في الرواية، في تحقيق ذاك التواصل العميق بين الذاتي والموضوعي، بين الشخصي والفردي، التأريخي الجماعي والواقعي وكذا المتخيل في النص.

والذات في منظور النقد الأدبي، إنما هي مرجع الكتابة، وموضوعها، ومقصدها، ما يرى ذلك د.بشوشة بن جمعة، ويضيف بأنها مصدر للبحث عن هويتها التي لا تزال تتعرض للاستلاب، حيث تعيد الروائيات ـ غالباً ـ صياغتها في خطاب روائي، يعكسن من خلاله وجهة نظرهن، اتجاه الذات والعالم معاً، وذلك من خلال الاشتغال المكثف على الذاكرة، في استعادة جوانب مختلفة ومتعددة، من تجاربهن الذاتية، تعمق بروايتها وإعادة تشكيلها، مما يكشف عن عمق الشعور لدى الروائيات المغاربيات، وخصوصاً المغتربات منهن، وهذا يكسب أسلوب السير الذاتية، حضوراً خلاقاً في الممارسة الروائية النسوية، للإبداع المغاربي تحديداً.

كما يؤكد بشوشة: "أن رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، في الجزائر، إنما تنضاف إلى مجموعة السير الذاتية، ... وهي من الروايات التي تستدعي مكونات السير في الخطاب الروائي، منها الاعتماد على الذاكرة لجماع شتات الأحداث والوقائع"[1].

كما أن هذا النمط من الكتابة الروائية، يعبر عن أزمة المثقف العربي، والمغاربي، في فترة ما بعد الاستقلال، حيث تحولت التطلعات المتفائلة بالزمن الآتي، والآمال؛ إلى انكسارات وخيبات، بل أوجاع وآلام ـ خصوصاً العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر ـ فكان بذلك انكفاؤهم على الذات، واتخاذها مرجعاً للكتابة، يصورون من خلالها تلك المغامرات الفردية، التي ترجى لمواجهة شتى أنواع الصراع، التي أوجدتها بدورها التحولات المتأزمة، وعاشتها البلاد، كما أن شعور الذات المبدعة، تخلى واضحاً وهي تمارس فعل الكتابة، وهو يؤكد مناقضتها وعدم تناغمها مع ذلك الواقع، الذي صار يشهد مزيد من التدهور في قيمه.

وهذا ما يبينه الارتداد إلى الماضي، في الكتابة، أو السرد لدى الروائية ـ مستغانمي ـ حيث نجدها قد استعانت به ـ على سبيل التذكير والمقارنة ـ باعتباره أداة إعادة النظر في الزمن الحاضر، وبذلك فهي لم تنغلق على ذاتها انغلاقاً تاماً، بل نجدها كانت منفتحاً على حاضر الجزائر، وتتطلع دائما إلى مستقبل مشرقاً، في ظل ما يعيشه العالم الخارجي، ويتضح هذا

[1] ينظر بوشوشة بن جمعة، مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي، مجلة سابقة الذكر، ص184.

بما قدمته من إضاءات كشفتها لحظات البوح، عند تفاعل الذات مع الحدث والتجربة والمحيط، والعالم الخارجي لدى الآخر.

وفي ظل هذا وذاك؛ كثيراً ما يتراء للقارئ، أن " مجال السير الذاتية هو مختص بالحقيقة، بينما الرواية مجالها الخيال، والواقع أن السيرة الذاتية يمكن أن تظهر في لبوس الخيال، كما أن الرواية يمكن لها أن تظهر في لبوس الحقيقة، فمسألة التداخل بين الأنواع أو الأجناس الأدبية أصبح مألوفا في نهاية المطاف ، مع استقلالية خاصة للجنس، على النحو الذي نعرفه اليوم.

فالرواية اليوم أضحت لوناً أدبياً، مفتوحاً، ومتطوراً، شديد المرونة، يستفيد من التوثيق والتسجيل، ومن روح الشعر...، "[1].

فانفتاح النص الروائي على الفنون الأخرى، عن طريق الميكانيزمات التي يوظفها الروائي عملية استشار الفنون الأخرى لتوصيل الرسالة في أبهى صورها وأدق تفاصيلها... لان الانفتاح قد لا يكون غاية في حد ذاته بل هو وسيلة في المقام الأول.

وعليه فإن "مسألة الحواجز بين الأنواع الأدبية، قد انهارت حقاً، وأن الدراما، والشعر، والموسيقى، والتشكيل، والحكاية، كلها مقدمات مشتركة ومتبادلة"[2].

وبالنظر إلى كل هذا، نجد أن أحلام مستغانمي، استعارت شكل السيرة الذاتية، ووظفتها في خطابها الروائي، ومثل هذه التداخل في حد ذاته يشكل نوع من الجمال، والمتعة الفنية، "لأن الكاتب قد يستعير فناً من الفنون (سواء من التاريخ، التراث، الإعلام، أو السير،...)، لا ليقدم تاريخاً ثابتاً، أو ليعرض واقعة كاملة ، أو ليسجل حياة، بل لأن المقدرة والإبداع تكمن في معرفة كيفية استدعاء مثل هذه الفنون، وتحقيقها، بشكل يصنع ويقدم نصاً روائياً مميزاً، مصدره وطاقته الإبداعية التخيلية "[3].

ولعل هناك مجموعة من العناصر التي تخص اللغة، و الحوار، والشكل، والمشهد، وكذا الأحداث، تفرض هيمنتها، ومن خلالها تبرز ملامح الرواية التي تدمر وتتغلب على الأنواع الأخرى المستعارة، ويعود هذا كله؛ إلى أن التبادلات الاجتماعية الجمة، وكذا الضرورات

---

[1] ينظر محمد الباردي، السير الذاتية في الأدب العربي الحديث، فصول (مجلة النقد الأدبي)، مجلد 16، العدد3، منشورات الهيئة المصرية العامة، 1997، ص 75.

[2] إدوارد الخراط ، مرجع سابق، ص 12.

[3] نعماوي عبد الكريم، قراءة في ملامح الخطاب الروائي العربي الجديد، الرواية الجزائرية نموذجاً، رسالة ماجستير ، جامعة وهران ، الجزائر، 2001، ص 138.

الفكرية المستجدة، تستلزم شكلاً جديداً للتعبير عنها، ومن هنا يتفاقم إحساس بعض الكتاب بضرورة التغيير.

ولعل المشترك بين اللونين الأدبيين (السيرة الذاتية و الرواية)، هو عنصر السرد، والذي يكون من خلال الذاكرة؛ حوار مع الذات، لكن المفارقة أننا حين نفرغ من قراءة سيرة ذاتية، تظل بعض المشاهد زاهية في تفكيرنا، كما أننا نجد بعض الشخصيات مازالت تعيش في أعماق الذهن، في حين أنه حين فراغنا من قراءة الرواية، تجعلنا نشعر برجفة المعرفة على مختلف مستوياتها، وهذا الإحساس نلمسه جلياً في الأعمال الثلاثة للكاتبة أحلام ((ذاكرة الجيد، فوضى الحواس، عابر سرير))، ومن خلال عملية السرد يتبين أن الذاكرة لم تكن مجرد وعاء استعادة الأحداث، أو شريطاً مسجل للحكي، لا بل كانت كذلك أداة للتخيل والتصوير، " لقد كانت الذاكرة ، ولازالت خطاباً للذات، يتم من خلاله البحث عن هوية محددة، ومناقشة هذه الذاكرة بصورها المختلفة، سواء كانت منسية، أو ذاكرة حية ممتدة"[1].

ولذلك تعتبر روايات أحلام مستغانمي، نصا روائيا حديثا، طغى على خطابها تلك المعالم الروائية، أكثر من أساليب السيرة الذاتية، يمكن أن نذكر منها على سبيل التوضيح:[2]

الحوارية في العمل

اللغة الشعرية واللهجة الشعبية

التضاد على مستوى الرؤى واللغة

النقد والسخرية والرمز

الازدواج على مستوى "الضمير المتكلم" ، الذي يحيل على شخص أنطولوجي نفسي، وهو شخص يحمل ازدواجية واضحة، مرتبطة أساسا بمفهوم الزمن، أي بلحظتين أساسيتين؛ اللحظة الواقعية أو الحدث، ولحظة الكتابة"[3].

وقد يتحدد البناء الفني الروائي للأعمال السابقة، كما تظهر بنية الأشكال السردية من خلال تطرقنا إلى النقاط أو العناصر التالية في الدراسة:

[1] مجموعة مؤلفين، الرواية المغربية، أسئلة الحداثة، منشورات مختبر السرديات، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص 27.
[2] ينظر شهرزاد حرز الله، مذكرة سابقة، ص 12.
[3] محمد الباردي، م، س، ص 71.

المبحث الثالث: معمارية بناء الحدث

إن تشكيلة الأحداث عند الكاتبة أحلام ضمن مجموعة الأعمال السابقة الذكر، بداية من ذاكرة الجسد، نجدها في معظمها عبارة عن أحداث مسترجعة ، قائمة في أبسط صورها على وسيلة التذكر، لأن مضمون الرواية في حد ذاته يرصد وعياً وحركة أكثر مما يريد سرد وقائع لأحداث معينة.

وترتيب الأحداث عموماً عند الكاتبة، هو ترتيب غير متسلسل، بل يعنى بإبراز الشخصية، وتزويد القارئ بمعلومات عنها، ..." وفي هذا النوع من الروايات، يحس القارئ بامتلاء المكان امتلاء مبالغا فيه"[1].

وهذا المضمون ما هو إلا سمة من سمات الرواية الجديدة، التي تأخذ الطابع الفكري التأملي، بغض النظر عن نوع هذه الأحداث، سواء كانت اجتماعية، سياسية، أو اقتصادية،بل تتعدى ذلك لتأخذ طابع الجدل والتنافر مع الواقع، وتعكس اختلافاً واسعاً بينهما، وبين طابع التدوين والتسجيل والتسلسل المنطقي القائم في الرواية التقليدية.

وعليه فإن هذا النمط من الكتابة، غير خاضع لنمطية محددة ومعروفة، على نحو الرواية التي تقوم بترتيب الحدث، ترتيباً زمنيا منطقياً لتصل بذلك إلى عمق الحبكة والإشكال، ثم تنتهي إلى نتيجة ما.

ثم إن هذه الأحداث غير مرتبة بحبكة متماسكة، بحيث يؤدي التقديم أو التأخير فيها إلى فك الحبكة. وإذا كان الأمر كذلك، فأنه يتبادر إلى الذهن سؤال يطرح نفسه؟؟ أين هي نقطة أو بؤرة التأزم بالنسبة للحكاية، و أين يحدث تداخل وتشابك الأحداث، وأين هي العقدة بالمفهوم الروائي التقليدي.

عندما نتعمق في النص نجد أن الأزمة، أو الإشكالية؛ هي فكرية ـ أو ربما نفسية بالدرجة الأول ـ تمثلها الشخصيات وهي تتأزم أمامنا وتتألم، وفي هذا المقام يقول د. زعموش عن ذاكرة الجسد:" ولأن الرواية الجديدة تطبعها خاصية فقدان الأمل في إمكانية التصالح مع الواقع، فإن الكاتبة "أحلام مستغانمي" تنطلق من هذا المبدأ الذي يجعل شخصياتها تعاني

[1] فريال سماحة ، رسم الشخصية في روايات حنا مينا، دار كنعان للدراسات، دمشق، ط1، 1994، ص 21.

أكثر مما تبني رؤية مستقبلية..... ويصير مضمون الرواية؛ تعبيراً عن أزمة فكرية أكثر منها اجتماعية"[1].

أما الإشكالية، أو العقدة، أو الحبكة، فإننا نشعر بها منذ بداية النص الروائي، تنمو مع تقدم سير الأحداث، وهيا تتأزم توازياً مع مصير البطل، ليصل في نهاية المطاف إلى نتيجة غير متوقعة لدى القارئ.

إن أزمة النص تتجلى على مستوى الشخصيات، في حين أن العقدة التي كانت سمة في الرواية التقليدية، نجدها إنما تتشكل في خيال وذهن المتلقي، القارئ لنص الكاتبة أحلام مستغانمي، وذلك بفعل كل تلك القضايا والتأملات والإشكاليات المطروحة على رصيف السرد؛ (الحب، الحياة، الموت، الوطن، الذاكرة، الحرية، الأمل، الخيبات،...) على مستوى الحدث والشخصية والنص، فيشارك بذلك القارئ الشخصيات، في معاناتها وتأزمها النفسي. ومن ثم فإن تأزم الشخصية النفسي، هو ما يقود الحدث، وليس العكس، ويتضح هذا في بعض المواقف نذكر منها على سبيل المثال:

فى (فوضى الحواس)

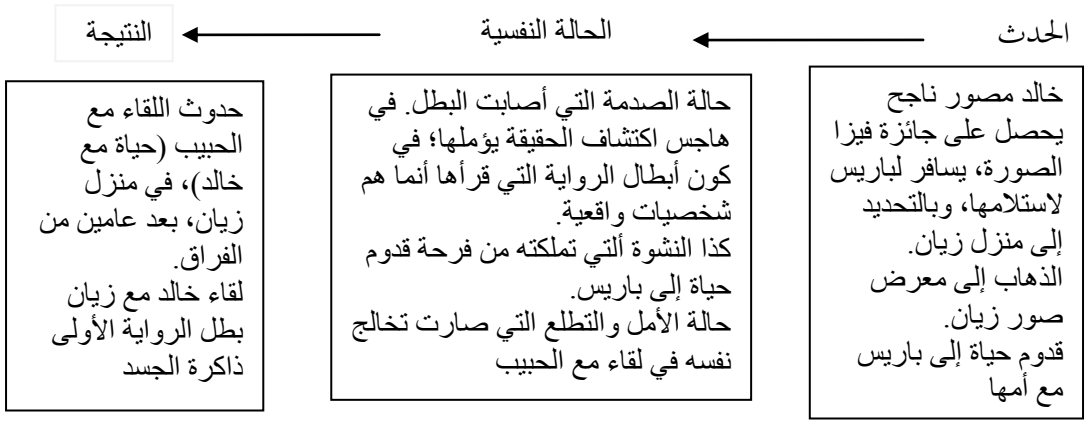
الحالة النفسية	الحدث	النتيجة
ذهبت إلى السينما لأنها كانت تريد أن تكتب قصة حب، وقررت بعدها أن تعيشها	حدث اللقاء في السينما، في المقهى، في الشقة ولم يكن ذهاب البطلة إلى المقهى إلا بدافع معرفة ذلك الرجل، وحدسها الذي كان يقول لها أنها ستراه.	الفراق، بسبب وهم الحب، وموت الحبيب

بينما نجد الأمر يختلف نوعاً ما، في عابر سرير، وذاكرة الجسد،

الأحداث	الحالة النفسية	النتيجة
لقاء حياة لخالد في المعرض، وزيارتها له في شقته، وتعرفها على زياد، وانقطاع العلاقة بين خالد وحياة، دعوة خالد لحضور زفاف حياة من الضابط العسكري.	انتشى خالد، حيث رجعت إليه الذاكرة من جديد، أحب حياة وتوثقت العلاقة نوعا ما ، بدأ الشك في علاقة حياة وزياد، أصيب بنكسة عند سماعه لخبر زواجها ، بكى البطل البطلة والوطن معاً.	زواج البطلة حياة من رجل غير خالد، وحضور هذا الأخير ليشهد حفل زفافها من الآخر، بكسرة وخيبة وبكاء للحبيب والوطن.

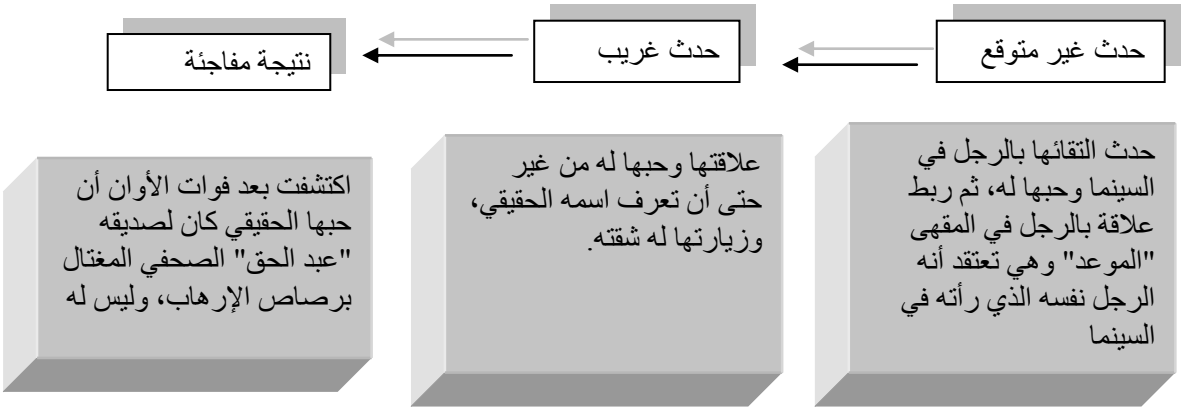
[1] عمار زعموش، الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد، مجلة الثقافة، العدد 114، وزارة الثقافة والإعلام، ص48

أما في عابر سرير:



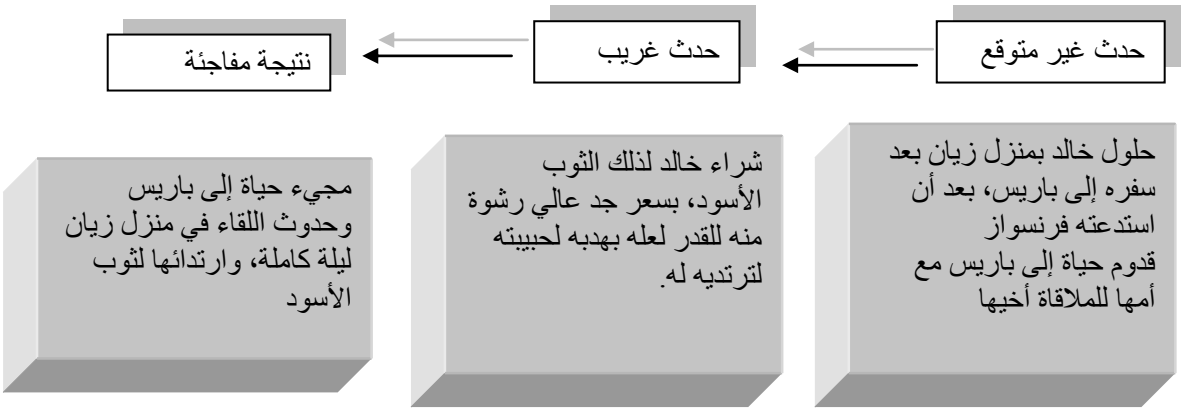
وهكذا يزداد التأزم، وتكبر الإشكالية عند القارئ، ويزداد الغموض والإبهام لدى المتلقي، وذلك عن طريق تداخل الحيثيات المشكلة للبناء السردي، كلما سار تقدماً.

بينما يتسم الحدث أحيانا بسمة التوتر كما هو في فوضى الحواس: [1] يتضح من خلال الخطاطة التالية



[1] شهرزاد حرز الله، مذكرة سابقة، ص 15.

ويمكن أن نجد بناءاً مشابها لها في عابر سرير:



بل الأمر يتعدى هذا اللامتوقع، حيث أن إشكالية النص لا نجدها تتحدد في موضع واحد في النص، بل خيوطها منسدلة من بداية فعل السرد، وهذا ما يزيد من تعقيد الوضع للقارئ، ويمكن توضيح ذلك بالمخطط التالي:

إشكالية ← أحداث قضايا ← نتيجة مفاجئة للبطل

إشكالية ← أحداث تأمل ← تأزم الوضع لدى القارئ

لقد استبدلت الرواية الجديدة، أغلب عناصرها الفنية، ويمكن أن نرى ذلك عموما في مختلف عناصر البناء التركيبي الذي يتبنين عليه النص، لكني أخص بالذكر هنا عنصر الحدث، الذي تَنسِج عليه خيوط القصة و الحكاية؛ الحبكة النصية، وبالتحديد أتحدث عن الحدث الجنسي، وتواجده ضمن المتن، من الهيئة إلى الغاية.

نجد أن المؤلف لم يتطرق إلى هذه المسألة، أو معالجة هذا المحور، على مستوى الأعمال الفنية الروائية، بصورة سطحية ومباشرة، كما كان معروف في الكتابات الروائية الاخراة، فقد تجاوز الأمر الوصف والتصريح، إلى الدلالة والرمز، وهما أستحضر عنوان الرواية الأخيرة " عابر سرير" إذ يكمن فيها الإيحاء من أول عتبة نصية تعترضنا، آلا وهي العنوان، فمن خلال استعمال لفظة سرير تكمن هناك دلالة كبيرة على الفعل الذي يجري عليه، بينما كلمة عابر؛ فإنما تدل بدورها على كون الفعل متكرر، لأكثر من مرة، ومتعدد مع أكثر من شخص،

" بدأت مشواري في الحياة كعابر سرير .... حتى السرير الأخير"[1].

ولكن بالرغم من ذلك يبقى مظهر الحدث الجنسي متجلياً في النص الروائي المستغانمي، ويمكن أن نتبينه كما يلي:

1 ـ الجنس: فعل بيولوجي قاتل للرغبات المكبوتة:

يتجسد علاقة خالد بكاترين، هذه العلاقة التي كانت تفرضها الطبيعة البيولوجية للإنسان، وواقع الغربة، والبيئة الغربية، هذه العلاقة غير الشرعية ساعدت على انتشاله من صراعه النفسي، ومن حدة اليأس، ووهم الوحدة الرهيب.[2]

يقول السارد في ذاكرة الجسد: أكانت حقاً متعبة إلى هذا الحد، أم أصبحت فجأة تغار علي أو تغار مني.....أم جاءت بجوع مسبق.....كالعادة، لم أحاول أن أتعمق في فهمها، فقد كنت أريد لأن أستعين بها لأنسى، كنت سعيداً أن أختصر معها يوماً أو يومين من الانتظار....انتظارك أنت ! وكنت في حاجة إلى ليلة حب بعد شهر من الوحدة والركض، إعداد كل تفاصيل هذا المعرض"[3].

نجد فيما سبق دلالة على أن الجنس، إنما كان أمر اً واقعياً تفرضه البيئة والظروف، ولم يخصه السارد برؤية معينة، بل لم يعدو إلا أن يكون ضرباً جنونياً فقط،

يقول" كان بيننا تواطؤ جسدي ما، يشع بيننا تلك البهجة الثنائية، تلك السعادة السرية التي نمارسها دون قيود....شرعية الجنون[4].

كما نجد الجنس قد أظهر نوعا من السلوى، وجانب لتحقيق رغبات مكبوتة، لذلك كانت كاترين تقول: " ينبغي ألا نقتل علاقتنا بالعادة، ولهذا أجهدت نفسي حتى لا أتعود عليها، وأن أكتفي سعيداً عندما تأتي، وأن أنسى أنها مرت من هنا عندما ترحل [5].

كما أن هذه العبارة تعتبر إشارة من الكاتبة، إلى هذه الرغبة البيولوجية، في رواية فوضى الحواس، في قولها: " ورغم ذلك في الصباح، أنج من جسدي، كنت أستيقظ وتستيقظ رغبة

---

[1] رواية عابر سرير، م، س، ص47.
[2] شهرزاد حرز الله، م، س، ص 16
[3] رواية ذاكرة الجسد، ص 88.
[4] ذاكرة الجسد ، ن، ص،
[5] ذاكرة الجسد، ص89.

داخلي، تلفني رائحة شهوتي، فأبقى للحظات، مبعثرة تحت شرشف النوم النسائي الكسول، يستبقني إحساس بمتعة مباغتة، لم أسع إليها، جاءني البحر حتى سريري ليتحرش بي"[1].

كما أشارت إليها ـ الرغبة البيولوجية ـ في عابر سرير،"فقد كنت على جوعي الجسدي رجلا انتقائياً في حرماني كما في متعتي، أنا المولع بانحسار الثوب على جسد متوهم، ما وجدت في جسدها المكشوف مكمن فتنتي"[2].

" كانت إثارتها في إغرائها الموارب، في تلك الأنوثة التي تحت صخب الموسلين ترقص وكأنها تبكي، ..... كان في الجو براعم جنون لشهوات مؤجلة أزهرت أخيراً خارج بساتين الخوف"[3].

2 ـ الجنس؛ فعل غير محقق (رغبة):

أول ما يطالعنا في هذا الباب؛ هي الثنائية التي حكمت النص المستغانمي، بفصوله الثلاث، الآ وهي (الحلم/الواقع)، فإذا ما أمعنا النظر في طبيعة العلاقة التي ربطت البطل بحياة، نجدها غالباً ما تكون حقيقية مغلفة بالخيال؛ واقع داخل حلم، الأمر الذي يزيد من ضبابية الموقف، وغموض الفكرة لدى المتلقي ـ هل هذه العلاقة حقيقة أم خيال ـ ويزيد من تشويش الموقف ؛ طبيعة السرد المستعملة من طرف المؤلف.

" على حافة العقل والجنون ...وفي ذلك الحد الذي تلغيه العتمة والفاصل بين الممكن والمستحيل،...كنت أقترفك...كنت أرسم بشفتي حدود أنوثتك...أرسم بيدي كل ما لا تصله الفرشاة...بيد واحدة كنت أحتضنك ...وأزرعك وأقطفك...وأعريك وألبسك وأغير تضاريس جسدك لتصبح على مقاييسي"[4].

كما نجد أن خالد كان يحلم بحياة في أرض الواقع، بينما لم يقدم على تحقيق رغبته إلا على مستوى أحلام اليقظة فقط.

يقول السارد: " أنت لي الليلة ككل ليلة، فمن سيأخذ طيفك مني؟ من سيصادر جسدك من سريري؟ من سيسرق عطرك من حواسي؟ ومن سيمنعني من استعادتك بيدي الثانية...أنت لذتي السرية، وجنوني السري، ومحاولتي السرية للانقلاب على المنطقة.... كل

---

[1] فوضى الحواس، ص 142.
[2] عابر سرير، ص 86.
[3] عابر سرير، ص 213.
[4] ذاكرة الجسد، ص 208.

ليلة تسقط قلاعك في يدي، تستسلم حراستك لي، وتأتين في ثياب نومك لتتمددي إلى جواري"[1].

ويعترف السارد بهذا الحلم مؤكداً هذا الجنون في موقف أخر، إذ يقول :" فليكن ....سأعترف لك...بعد كل نلك السنوات أنني وصلت معك يوماً إلى ذلك الحد المخيف من اللاعقل، ذلك الرجل المجنون الذي تحلمين به"[2].

وفي هذا الصدد نجد أن الساردة في "فوضى الحواس" تحلم برغبة أن تنال " عبد الحق" لكن الموت كان أقرب له منها.

" هل أمارس الحب إذن؟ ومع من؟ وكيف لي أن آتي المتعة بذريعة موت رجل تمنيت أن أكون له يوما....ولم أكن؟"[3].

وتصرح في موضع آخر في قولها :" .. وبالتالي لن يكون زوجي هنا في الغد ليقاسمني ضجري، ولكوني عائدة من حمام نسائي أشعل شهوتي، بي رغبة في أن أهدي أنوثتي إلى رجل"[4].

وفي موقع آخر من رواية عابر سرير، نجد شهوة خالد المكبوتة، وفراقه لمدة سنتين عن حياة، جعلته يحلم دائما، ويتطلع إلى إشباع رغبته حتى لو بالأحلام والأوهام التي يرسمها وفقاً لما ينتقيه من نساء.

يقول:" شاهدتها ذات صباح ترتدي روب الحمام الأبيض، وتقوم بتجفيف شعرها أمام المرآة، لم يكن يبدو منها شيئاً...لكنها كانت شهية بشعرها المبلل وحركاتها المغرية،....وكنت في عمر الاكتشافات الأولى ، مشتعلا بها"[5].

وهذا حين أدركته الشهوة أول مرة، أمام تلك المرأة البولونية.

وفي موضع آخر يقول:" قررت أن أتناول قهوتي الصباحية مع فينوس، الأنثى الوحيدة الموجودة في البيت، ...تنتظر لهفة يديك، أو أوامر من عينيك لتسقط ملاءتها أرضاً وتصبح امرأة"[6].

---

[1] ذاكرة الجسد ، ص209.
[2] ذاكرة الجسد، ص211.
[3] فوضى الحواس ، ص355.
[4] فوضى الحواس، ص، 255.
[5] عابر سرير، ص 45.
[6] عابر سرير، ص 99.

3 ـ الجنس فكرة روحية:

لقد كانت بالنسبة لخالد روحاً ووطناً، ولم يفكر بها باعتبارها أداة للمتعة والجنس فقط، " لم تكن مشكلتي معك مجرد شهوة، لو كانت كذلك لحسمتها يومها بطريقة أو بأخرى"[1].

وهي بالنسبة له ذاكرة، وامرأة فوق كل الشبهات، حيث كانت القذارة تحيط به من كل مكان، إلا أن روحه لم يجدها إلا في روح حياة، يقول:" كانت القذارة المتوارثة أمامي في عيون معظم النساء الجائعات لأي رجل كان،في عصبة الرجال الذين يحملون شهوتهم تراكماً قابلاً للانفجار، أمام أول أنثى"[2].

إن الحلم بطبيعته يستدعي الرغبة، واستخدام خالد لكلمة (الرغبة) يدل عموماً على ممارسة وتحقيق الشخصية لمتطلاعتها ورغباتها على مستوى الحلم، ومنه يتضح أن الرغبة لدى خالد ترقى عن الجسد، إلى مستوى تلك الرغبة الروحية الفلسفية، "رغبة جنونية تولد في مكان أخر خارج الجسد، من الذاكرة أو ربما من اللاشعور، من أشياء غامضة تسللت إليها أنت ذات يوم، وإذا بك الأروع، وإذا بك الأشهى، وإذا بك كل النساء أنت"[3].

وعليه تتحول نظرة الشخصية للرغبة ومفهومها لها، " إلى مفهوم جنسي، لكنه ذهني، يقوم على افتراض الحاجة إلى تلك الرغبات، وهذا من شأنه أن يختزل العلاقة التي طالما حلم بها، إلى مجرد رغبة ذهنية"[4].

وفي ظل هذا المعنى تقول الراوية في فوضى الحواس، وهي في معرض الحديث عن وقت الرغبة والشهوة:" ماذا يفعل الناس أثناء هذا بوقتهم وأجسادهم؟ وكيف ينفقون هذه الساعات؟ ولماذا في العصر دون أي وقت آخر، ذبذبات عالية من الشهوة تسيطر على تلك الغرف النسائية التي تنتقل فيها النساء بثياب البيت.. متكاسلات.. ضجرات؟"[5].

4 ـ الجنس فوضى وبيروقراطية:

إنها فلسفة نفعية جديدة في مجتمعاتنا، تبيح الجنس بين الرجل والمرأة، لا لمجرد تفريغ الشحنة وإجابة الغريزة، بل لقضاء الحاجة وفي سبيل المصلحة، وهنا يتخذ الجنس طبيعة

---

[1] ذاكرة الجسد، ص 396.
[2] ذاكرة الجسد، ص 398.
[3] ذاكرة الجسد، ص 460.
[4] ينظر عبد الله إبراهيم، الرواية النسائية العربية، تجليات الجسد والأنوثة، موقع الكتروني، http://www.afaqdubai.com/vb/showthread
[5] فوضى الحواس، ص 146.

التدمير والفوضى، " بشكل يهدد النظام المشروع لتلبية الغريزة بالفناء، وأصبح لهؤلاء من النفوذ في المجتمع، ما استطاعوا به تهيئة بعض الأذهان لما يدعون إليه"[1].

" الحرام هو ما يمارسه بعضهم بطرق عصرية، كأن يرسل أحدهم ابنته أو زوجته أو أخته لحضر له ورقة من إدارة، أو تطلب شقة أو رخصة لمحل تجاري نيابة عنه، وهو يعلم أن لا أحد هنا يعطيك شيئاً بلا مقابل"[2].

لقد أصبح لهؤلاء المسؤولين الأثر في توجيه مبادئ الفوضى الجنسية، في صورة عملية، تسهل الحرام وتحبب الفاحشة في مجتمعاتنا العربية الإسلامية.

" إنه ما يحدث الآن في أكثر من مدينة... وفي العاصمة بالذات...حيث يمكن لأي فتاة أن تمر بمكتب ما في الحزب، أن تحصل على شقة أو خدمة أخرى...والجميع يعرف العنوان طبعاً، ويعرف اسم من يوزع الشقق والخدمات على النساء والشعارات على الشعب بالتساوي.. يكفي أن ترى منظر الفتيات اللاتي يدخلن هناك لتفهم كل شيء...."[3].

5 ـ الجنس فعل محظور:

بما أن المؤلف وكذا تركيبة الأبطال، كانوا ذو ذهنية أو خلفية، أو عقلية جزائرية إسلامية، فانه من المعروف لديها أن الجنس أمر محظور شرعاً، والأمر يكون أكثر حزماً وتشدداً إذا ما تعلق بالمرأة على حساب الرجل، وهذه قضية تعود إلى العرف العربي، وهنا نستحضر موقف ديننا الحنيف من الزنا أو الجنس غير المقنن، وهو موقف صارم وحازم، يتوخى المصلحة الاجتماعية والأسرية، وكذا سلامة الفرد؛ يقول تعالى :

((ولا تقربوا الزنا)) الإسراء 23.

لذلك فإن سعت إليه الشخصية، أو قامت به، إنما يكون في إحدى الصور التالية؛ كبت، منع، رغبة سرية، فكرة محظورة، خاصة كما سبق الذكر؛ على المرأة، يقول السارد: " هناك جارات تتقاطع خطواتي بهن مراراً في هذه البيوت العربية المشتركة، وأدري رغبتهن السرية في الحب

تعلمت مع الزمن، أن أفك رموز نظرات النساء المحتشمات... والمبالغات في اللياقة والمفردات المؤدبة.

---

[1] مصطفى عبد الواحد، الإسلام والمشكلة الجنسية، دار الشرق، القاهرة، ط1، 1990، ص 19.
[2] ذاكرة الجسد، ص 413.
[3] ذاكرة الجسد، ص 413

ولكنني كنت أتجاهل نظرتهن ودعوتهن الصامتة إلى الخطيئة، لم أعد أدري اليوم...أكنت أتصرف كذلك عن مبدأ، أم عن حماقة وشعور غامض بالغثيان"[1].

" كانت تقول إننا نحتاج إلى مدينة ثالثة ليست قسنطينة ولا الجزائر، لا تكون مدينتي، ولا مدينتها، مدينة خارج خارطة الخوف العربية"[2].

فالجنس محظور على المرأة، متسامح فيه مع الرجل، في هذا المقام نجد السارد يسخر من أزواجهن ـ أي الرجال أزواج النساء ـ في قوله:

" كنت في الواقع أشفق عليهن... وأحتقر أزواجهن الذين يسيرون كالديوك المغرورة دون مبرر... سوى أنهم يمتلكون في البيت دجاجة ممتلئة، محتشمة، لم يقربها أحد ربما عن قرف !...[3].

في كلامه هذا إشارة ودلالة واضحة إلى تعدد علاقات الرجال المشبهين بالديوك.. وغرورهم عفاف زوجاتهم.....بينما يدل الكلام في الوقت ذاته على انطواء الزوجات داخل البيوت إلى درجة التقوقع والتخلف سواء بفكرهن أو شكلهن أو معاملتهن أو ربما حتى نظافتهن....

" لفت انتباهي أن أبي، على غير عادته، أصبح يغلق علينا باب الغرفة بالمفتاح، بعد أن كان...فتسرع النساء إلى أول غرفة ويغلقن عليهن الباب...فرأيته يدخل مع امرأة بملاءة سوداء،...من يومها بدأت زوجة أبي ... تتجسس....وترى نساء بهيئات مختلفة يعبرن كل مرة وسط الدار،...فهي لم تجرؤ حتى على إخباره..خشية أن يغضب ويعيدها إلى أهلها"[4].

فغلق باب الغرفة التي بها الأهل من طرف الأب، يدل على أنه يدرك سوء ومنع ما يقبل عليه، مما يجعله يتوارى على الأنظار. كما أن الصمت الذي لاذت إليه الزوجة بعد معرفة خيانة زوجها لها في بيتها، يدل على المنظور الاجتماعي للخيانة من طرف الرجل على حساب المرأة، فهي تخاف على نفسها دون خيانة فما بالها لو كانت الخيانة من طرفها، ما كان ليكون عقابها؟؟؟.

كما أن الرسام خالد بطل ذاكرة الجسد، كان زانياً، والجنس عنده من منظور اجتماعي لا يختلف عن البقية، إذ هو محظور على المرأة ،و على المتزوجة بصفة أكبر، دون غيرها من الرجال، الذين دائما لديهم التبرير والمبرر.

---

[1] ذاكرة الجسد، ص 396 - 397.
[2] عابر سرير، ص 158.
[3] ذاكرة الجسد ، ص 397.
[4] عابر سرير، ص 174.

" ولكن كان عليّ أن أقاوم رغبتي الحيوانية ذلك اليوم، وألا أترك المدينة تستدرجني إلى الحضيض.

فهناك مبادئ لا يمكنني التخلي عنها مهما حدث، كأن أعاشر امرأة متزوجة تحت أي مبرر كان"[1].

وربما يعود سبب هذا الحظر ـ المتعلق بالمرأة المتزوجة ـ في مبادئ البطل إلى عاملين أثنين هما[2]:

أولاً: كون أن ذلك يعد خيانة، باعتبار أن الزواج رباط مقدس.

ثانياً: حب في الحرية، وعدم المشاركة، وخوفاً من اختلاط الأنساب،

لكن الزنا هو زنا في تشريعنا الديني، سواء كان بامرأة متزوجة، أو غيرها، ومع ذلك لم يكن الجنس يهم خالد لحد ذاته، وإنما كان هروباً من الواقع المر الذي تعيشه البلاد، وحالة الخوف الدائمة، والموت المتربص بالشخص في كل زاوية ومكان، فكان يلجأ إلى الجنس لخلق عالم آخر يجد فيه نفسه.

" في النهاية لم يكن السرير مساحة للذتي، ولا لطقوس جنوني. وحدها تلك المساحة البيضاء المشدودة إلى الخشب كانت قادرة على إفراغي من ذاتي"[3].

كما أن اهتمامه بحياة لذاتها لأنه كان يجد فيها الوطن الغائب. ولذلك كان حبه لها أكبر من الجنس.

" أتحداهم أن يحبوها مثلي، وحدي أحبها دون مقابل"[4].

6 ـ الجنس كفعل ضد الرغبة:

يرد الجنس في النصوص الروائية في بعض الأحيان بصورة روتينية ، أو كفعل بيولوجي ضد رغبة الشخص، يجسد من خلاله تلك الكآبة في الحياة الاجتماعية التي يعيشها المجتمع، في ظل ما يفرض عليه من قوانين، وقلة ما يعرض عليه من اختيارات،

" لا أكثر كأبة من فعل حب لا حب فيه"[5]

---

[1] ذاكرة الجسد ، ص 398.
[2] شهرزاد حرز الله، م، س، ص 21.
[3] ذاكرة الجسد، ص399.
[4] ذاكرة الجسد، ص 432.
[5] عابر سرير، ص 87.

" بدون لهفة ولا شغف، يؤثثها ذلك الصمت الذي يلي ضجة الجسد تلك الخيبة الصامتة، الندم المدفون تحت الكلمات"[1].

أثناء حديثها عن معاشرة زوجها مكرهة؛

" لا بد أن توضع على أبواب غرف النوم ((ممنوع التلويث)) ... ذلك أننا نلوث دائما بمن لا نحب "[2].

في هذا دلالة لمنع من إقامة علاقات مع جنسية، داخل الغرف ذاتها التي شهدت اطهر اللحظات في العلاقة الزوجية. فحتى وإن رغب في الخيانة فعليها أن تكون بعيدة، خارج عن حدود المقدسات الزوجية.

" كان عزائي أن كل مساء ملايين البيوت ينزل عليها الليل كما ينزل علينا، بذلك القدر من نفاق المعاشرة"[3].

نلتمس من هذا الكلام ... وكان النفاق في المعاشرة قد أصبح عادة لدى العديد من الأزواج، نفاق في الأحاسيس والرغبة والإخلاص.

7 ـ الجنس فعل مشروع ومقبول

رأينا عدة أوجه، قد ورد بها مفهوم الجنس في النص المستغانمي، وهنا نجد أن الكاتبة قد طرحت الجنس أيضا ضمن إطاره الشرعي، عن طريق الزواج، وقد في هذا الإطار نجد البطل خالد قد كان يتمنى دائماً، ويحلم بذلك اليوم الذي يمتلك فيه حياة، في إطار الزواج الشرعي يقول:

" دعيني أحلم أن الزمن توقف...وأنك لي، أنا الذي قد أموت دون أن يكون لي عرس، دون أن تنطلق الزغاريد يوما من أجلي، كم أتمنى اليوم لو سرقت كل هذه الحناجر النسائية، لتبارك امتلاكي لك."[4].

وكم كان صعباً عليه حضور زفاف من يحب، دون أن يستفزه الوضع، أو يجرح مشاعره الموقف،

---

[1] عابر سرير، ص 99.
[2] عابر سرير، ص 88.
[3] عابر سرير، ص 157.
[4] ذاكرة الجسد، 430.

" وضعت قناع الفرح على وجهي، وحاولت أن احتفظ به طوال تلك السهرة، يقول في معرض تحية العريس:"أحاول أن أنسى أنني أتحدث لزوجك، لرجل يتحدث إلى مجاملة على عجل، وهو يفكر ربما في اللحظة التي سينفرد فيها بك في آخر الليل..."[1].

يتساءل خالد إن كانت حياة الآن حبيبته بعد أن أصبحت في عصمة رجل آخر، حيث يكون الجنس لهما حقاً مباركاً، يقول: " أكنت حبيبتي حقاً في تلك اللحظة التي كان رجل آخر فيها إلى جوارك، يلتهمك بعينين لم تشبعها ليلة حب كاملة، في تلك اللحظة التي كان فيها الحديث يدور حول المدن التي ستزورينها في شهر العسل..."[2].

ونفس الصورة نلمسها في (فوضى الحواس)، وهي في معرض الحديث عن الحب، وكيف كان أمره بين أبيها وأمها أثناء الحرب، " تراها عرفت الحب لتفهمني، هي التي لم تعرف معنى الزواج، وتحملت نتائجه فقط، كم تراها مارست الحب في حياتها؟ خمس سنوات من الزواج، كانت خلالها تسكن في بلد وأبي في بلد آخر، ولم يكن يعود من الجبهة من تونس، إلا مرة كل بضعة أشهر، ليقضي معها أياماً لا أكثر، يعود بعدها لقواعد المجاهدين..."[3].

أما في (عابر سرير)، لم يكن التطرق إلى الجنس بهذا المفهوم، إلا عابراً أثناء الحديث عن تلك العلاقة الروتينية، التلقائية بين البطل وزوجته، أو عند الحديث عن علاقة أبيه كذلك... " أعتقد أنني خلال سنوات طويلة ما أقمت علاقة جميلة....أكثر مما يعطيني جسدها الذي اعرفه عن ظهر الزواج ! "[4]. ففي هذا تصريح واضح ـ وهو منطقي على كل حال ـ على إقامة علاقة ما بين الزوجين وذلك بالرغم من قلتها، أو قلة شغفها وشهوتها، ففقدان المتعة في العلاقة الجنسية جعل البطل ينصرف إلى إقامة علاقة مع الكتب على فراش الزوجية.

وهكذا لم تعتمد أحلام مستغانمي على الجنس كفعل دال على ذاته، بل دال على إحدى أوجه الحرية، وصورة من صور المجتمع، حيث يتخذ دلالته الضمنية التي تتوافق وانعكاسها الظاهر على الواقع، ولعل ارتباط هذه الدلالة بالنسيج الروائي، هو من أهم النقاط التي انتبهت لها أحلام مستغانمي.

---

[1] ينظر ذاكرة الجسد ، ص421.
[2] ذاكرة الجسد، ص 445.
[3] فوضى الحواس، ص 101.
[4] عابر سرير، ص 173.

وعموماً توحي الأحداث بواقعيتها سواء على المستوى الشخصي(مذكرات) أو التي تخص أحداث الثورة والاستقلال، وما تبعها من تغيرات وطنية وعربية، ووصف للواقع الجزائري الراهن.

والجديد في رواية (ذاكرة الجسد) كما هو الحال بالنسبة (لعابر سرير)، أنها استرجاع لأحداث وقعت، منطلقة من النهاية لتتخذ شكلاً دائرياً، وتجعل من النهاية بداية من جديد.

ففي النص الأخير (عابر سرير) ينطلق الراوي الحكي، من ليلة التقائه (البطل خالد الصحفي)، بحياة في منزل زيان، فيستهل السرد بوصف لهفة اللقاء ثم ترتد بعد ذلك إلى الخلف ليحكي الأحداث التي أدت إلى هذا اللقاء انطلاقاً من أحداث الصورة الملتقطة للطفل وكلبه. ويسترسل السرد إلى أحداث الحكاية في باريس، أثناء اللقاء وما عقبه من تطورات.

أما في (فوضى الحواس)، فإن الترتيب كان تتابعياً ، بدأت القصة بوهم، حوار قائم بين حبيبين، وانتهت بوهم؛ فشل الحب وموت الحبيب، فهي لا تبدأ هنا إلا من أجل أن تصل، وبوصولها إليه تكتمل الدورة، ولكنها لا تنغلق"[1].

أما إذا عدنا إلى رواية (ذاكرة الجسد) فإننا نجد في البداية مقدمة استهلالية، تمثل فعل الكتابة الذي به تدخل عالم الرواية، كون أن الرواية الجديدة أصبحت لا تواجه الحكاية بشكل مباشر، منذ البداية، لذلك استعارت شكلاً من أشكال السيرة الذاتية، معتمدة في ذلك على الذاكرة، وهذا لدفع عملية سير الأحداث، فهناك ما يسمى بتعدد النص الروائي، كأن يكون سيرة ذاتية، أو رواية مونولوجية، والسارد هنا في النص المستغانمي يتخذ وضعية شخصية داخلية في القصة المروية (السرد من الداخل)، وهذا ما يسميه "جيرار جينت" (بالأمود يجتيك)[2]؛ (homodiegetique)، أي السرد بضمير المتكلم، سرد داخلي كما أسلفنا الذكر.

[1] شهرزاد حرز الله، م، س، ص 22.
[2] مجموعة من الباحثين، الرواية المغربية، م، س، ص24.

المبحث الرابع: مفاجأة الحدث:

لقد تزوجت حياة البطلة في العمل الأول (ذاكرة الجسد) من رجل آخر غير خالد، وجاء خبر زواجها في الفصل الخامس من الرواية، وقد شكل هذا الفعل صدمة كبيرة للبطل خالد، الذي لم ليصور أن تسير الأمور على هذا النحو، وأن تكون الحياة خائنة إلى هذه الدرجة، حيث أنها لا تعطي إلا لأصحاب النفوذ والسلطة.

ولم نفهم من الفصول السابقة سبب الابتعاد والفراق، سوى إيحاء السارد بشك خالد في علاقة عاطفية كانت بين حياة وزياد الفلسطيني، مات زياد ولم يتأكد خالد من صحة هذه العلاقة ليتفاجأ بعدها بخبر زواج حياة، ودعوة سي الشريف له، لحضور حفل زفافها بقسنطينة، ولم تجد حياة مبرراً إلا عبارة " لقد أحببتك"لكن القدر أراد زواجها من رجل آخر، خاصة عندما اكتشفت أن حبهما كان أكبر من أحساس بل كان مرضاً.

تقول: " خالد...أتدري أنني أحببتك....ولكنني قررت أن أشفى منك...كانت علاقة حبنا مرضية، أنت نفسك قلت هذا..."[1].

من الوهلة الأولى، قد يظهر زواج حياة من رجل آخر غير منطقي، لذلك تهيأ "لفريدة النقاش"* أنه وبالرغم من قوة البطلة لبنة الشهيد، التي تحل هنا في النص كرمز دال الوطن الجزائر، فإن هذه الدلالة والرمزية كانت تجافي الواقعية الفجة، لزواجها من رجل فاسد في عمر أبيها، ويدهشنا حقاً أن المرأة الواقعية كاتبة الرواية المتعلمة، لا تتمرد على مثل هذا المصير، بل إنها تقبل ما هو أسوأ من ذلك، المتجسد في طقوس فض البكارة، وإعلان ذلك على الملأ، مصحوباً بتوجه فلكلوري واضح لدى المؤلفة، التي تسجل الأغنيات الشعبية والطقوس بحذافيرها، وهي أوصاف تكررت من قبل عشرات، أو ربما مئات الروايات، لتكتسب العذرية هنا مفهوم ترسيخي في الذاكرة الشعبية، من شأنه أن يعمق مفهوم ونظرة الفرد العربي والجزائري خاصة، لثنائية المتزامنة (العذرية/الشرف) وفق منظور تقليدي رجعي، لا يتماشى مع المستوى العلمي ودرجة الانفتاح التي تكون عليهما المرأة المتعلمة المثقفة، وصولاً إلى الوعي الفكري لدى الرجل العصري.

---

[1] ذاكرة الجسد، ص 395.

* فريدة النقاش، كاتبة صحفية، ورئيسة تحرير جريدة الأهالي المصرية، ورئيسة تحرير مجلة أدب ونقد، وعضو في عدة جمعيات لحقوق الإنسان وحقوق المرأة.

وهذا التصور "من شأنه أن يكسب العذرية صفة الرمزية للانتهاك، وكأّن الانتهاك يكون أقل وطأة لغير العذراء، إن الكاتبة وهي تصنع الرمز، وجدت نفسها تحشر المرأة الواقعية دون مبرر منطقي في عالم ضيق، ومبتذل أحياناً، فتسقط المرأة الواقعية المتعددة، ولا تكتسب الرمز غنى"[1].

إن هذا التحليل يدعونا لإعادة النظر، لأنه إذا كانت حياة هي الوطن ، الذي أصبح في قيادة شريحة ثابتة من الناس، تناقض أصحاب الجيل السابق؛ أي جيل الثورة والمبادئ، فكأن من المستحيل في ظل الظروف هذه أن يكسب خالد في الأخير، وبالتالي فإننا نجد هذا القرار يعكس الظروف التي تعيشها الجزائر، وهذا القرار تكريس لعلامة رمزية تنتظر من متلقيها التجاوب مع صياغتها الفنية.

وهذا النوع من الكتابة عند أحلام مستغانمي، مرتبط بآليات التخييل والتأويل، لتشويش على الملتقي عندما يحدث " اللا متوقع " في صيغة ظهوره وتشكله، فهذا يعني أن الكاتبة " فريدة النقاش" وما ذهبت إليه في تحليلها، لم تبحث فيه عن إيحاء الشخصية الرمزية، ولم تراع مدى اختراق الأديب لما وراء العالم الواقعي، والقصد من الرمز هو " تحويل ذهن القارئ من الواقع إلى ما وراء هذا الواقع، وصولا إلى جوهر الفكرة" [2]، والرمز يتعدى المباشر إلى الخيال، والوضوح إلى الغموض، ويتسم بالشمولية والتجريد والجدة.

والغريب في الأمر أن فريدة النقاش تدرك أن البطلة رمز للوطن، ولكنها لم تذهب بها فراستها بأن ذلك هو عين الواقع الذي تعيشه الجزائر اليوم.

ومن هنا نجد أن أحلام مستغانمي في رواياتها تكثف عنصر الرمز على الحدث، مما يجعله يضفي على العمل الأدبي جمالاً وغموضاً في نفس الوقت، حيث نجدها ركزت على تاريخ الجزائر وأمجادها، وحاولت جاهدة على أن يكون إخراجه بالصورة التي تليق به، دون تشويه أو تحريف، أو نقص وانتقاص، وهو الشيء الذي كان يوحي بمدى عمق رؤيتها للبعد الوطني، الذي ساعد على تكوين المد الثوري.

---

[1] ينظر فريدة النقاش، قراءة نقدية في رواية ذاكرة الجسد، العربي ، وزارة الإعلام الكويتية، العدد 457، 1996، ص 114.

[2] فاطمة الزهراء محمد سعيد، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط 1، 1981، ص 127.

هذا بالإضافة إلى أن المؤلف جمع في شخصية حياة عدة تناقضات، ورموز عدة مختلفة، على مستوى الحدث، فمن جهة نجدها تمثل قسنطينة، تلك المدينة بجسورها المعلقة، التي تمثل المنطق الأول لذاكرة جمعت خالد بحياة، قبل خمس وعشرين سنة، ليجسدها في لوحته حنين، كما أن البطل حياة ترمز أيضا إلى المرأة المثقفة، خاصة في ميدان الآداب، كما إنها امرأة الجزائرية في عروقها تجري دماء الثوار، وكأنها توحي إلى الثورة الجزائرية أيضاً، التي من أجلها فقد خالد ذراعه، وهي كذلك المرأة التي ترمز إلى الأصالة والعادات،(وذلك من خلال وصف اللباس العربي، لباس العروس، الأغاني الشعبية، السوار القسنطيني....)، وهي أيضا المرأة المغتربة المشبعة بالثقافة الفرنسية، والعربية على حد سواء، وفي نهاية الرواية تتزوج بعد عودتها إلى قسنطينة برجل ينتمي إلى فئة مميزة من المجتمع، وهنا يقول السارد للدلالة على أن الوطن مسروق من أبنائه، وشعبه، لصالح فئة محدودة، مثل ما حدث مع حياة، وقدر لها أن تتزوج برجل غير الذي أحبته:

" أتحدى أصحاب البطون المنتفخة، وذلك صاحب اللحية....وذلك صاحب الصلعة...وأولئك أصحاب النجوم التي لا تعد...وكل الذين منحتهم الكثير...اغتصبوها في حضرتي اليوم"[1].

ومثلما اعتدا كل الشخصيات على الوطن فإنها تعيش على حسابه الآن، وعلى حساب تاريخه، وهاهم يسرقون الوطن منه مرة أخرى بزواج حياة من الرجل العسكري.

ومع ذلك يمكننا تحديد المؤشرات التي ساعدت للوصول إلى هذا الحدث المفاجئ في ذاكرة الجسد، بخلاف فوضى الحواس وعابر سرير، ونجملها فيما يلي[2]:

1 ـ بداية الابتعاد: ويظهر ذلك في التغير الذي طرأ على سلوك حياة التي أصبحت تتصل بخالد كل أسبوع ثم كل أسبوعين وهكذا دواليك.

2 ـ عدم اتصال حياة بخالد لتهنئته بمناسبة عيد الحب، رغم أن كاترين فعلت ذلك، وهذا يعني رمزياً اللاحب في علاقة خالد مع حياة.

3 ـ عدم وجودها في البيت، عندما دعا سي شريف خالد إلى بيته، للقاء بمجموعة من رجال الأعمال، من بينهم الرجل الذي سيكون زوج حياة في المستقبل.

---

[1] ذاكرة الجسد، ص 432.

[2] شهرزاد حرز الله، م، س، ص 25.

4 ـ لم تكن هي المعلنة عن زواجها، بالرغم من أهمية مثل هذا الحدث، بل سي شريف هو من تولى دعوة خالد، وأقنعه بضرورة حضور زفاف حياة بقسنطينة.

هذه الأمور مجتمعة توحي بأن هناك خطب ما في العلاقة التي جمع الطرفين، لكن السبب يبقى مجهولاً لدى القارئ، مخفي ضمنيا في الأحداث إلى الفصل الخامس، حينما اكتشفت أن حبهما كان مرضياً.

لقد تعودنا في الروايات السابقة، أن يكون الحدث شائكاً، فيه نخبة من الشخصيات المتصارعة، لكن هذه الطريقة جديدة في العرض، للوصل إلى نتيجة مفاجئة، فيها تختزل الشخصيات المتعددة، في شخصية رئيسة، " فالكاتبة وهي تقوم باستعادة جوانب من ماضي الشخصية الرئيسة، في تداعيات جميلة، تستند عليها في إبراز إحساسها العميق، تهدف من وراء ذلك إلى إثارة أسئلة في الحاضر، وعن الحاضر، فهي لا تؤرخ وإنما تحاول أن تكتشف طريقة في قراءة ذاتها أولاً، والواقع الراهن ثانياً"[1].

أما في فوضى الحواس؛ فإن سمة مفاجأة الحدث، جاءت من غير تعليل، بخلاف ذاكرة الجسد، بل مجد بها مفارقة في الحدث، حيث تكتشف (الراوية/ البطل) أن الشخص الذي أحبته في قاعة السينما، ليس الرجل الذي التقته في المقهى، وزارته في بيته، واستعارت منه كتاباً للأديب هنري ميشو، بل صديقه المدعو عبد الحق،هذا الأخير الذي سوف نتعرف عليه مع البطلة في الأخير، إلا أن الأمر سيكون متأخراً، إذ سيتم اغتياله، ولن يقدر لها رؤيته هذه المرة، إلا على صفحات الجرائد وهي تعلن عن موته.

وبالتالي ليس مهماً في روايات " أحلام مستغانمي" أن تحقق علاقات منطقية، وإنما المهم أن تحقق علاقات دلالية، وحواراً فكرياً واجتماعياً، وبعداً نفسياً عبر منظومة تخيلية، تبرز من خلالها المواقف المتباينة والآراء المختلفة، مثلما هي موجودة في الواقع، بطريقة منظمة، وكيفية بسيطة، تظهر تعايش الرؤى والمفاهيم داخل المجتمع((النص))، وهذه بالطبع سمة من سمات الرواية الجديدة.

ويمكننا أن نجمل مميزات الأحداث في الرواية كما يلي:

-المفاجأة وعدم التعليل

[1] عمار زعموش، تحليل الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مجلة الثقافة، العدد 114، وزارة الثقافة والإعلام،الجزائر، ص 211.

-الأحداث جاءت متنامية

-تلاحم الزمن بالأحداث التي تتحرك بموجبه، لتكتسب الصيرورة، والانتقال من حال إلى آخر إلى النهاية.

-لم يكن تلاحق الأحداث سريعاً بل بطيئاً، حيث أنها استغرقت في الزمن الحاضر، وعادت فيه إلى الماضي.

-طبعت الأحداث على المواقف بوحدات متقطعة خلال العملية السردية، وانشغالها بما يتداعى من الذاكرة، إذ يمكن توضيح ذلك من خلال حديث السارد عن لقاء [1] جمع خالد وحياة وزياد، في مطعم من مطاعم فرنسا، حيث دار بينهما حوار، يعود السارد مرة أخرى إلى هذا الحدث في صفحات لاحقة، إما للتذكير أو التجديد، أو السخرية أو ربما الموعظة، هذه العودة لتجديد حادثة وحوار كان قد مضى، يؤدي في نظرنا عدة وظائف في المتن الحكائي[2]:

- تجديد الحدث (لغرض ما)
- تحويله من الماضي إلى الحاضر في ذهن القارئ(ماضي في ذهن السارد، وهو حاضر في ذهن المتلقي)
- الربط بين أجزاء النص
- خلق محور جديد تسير عليه العملية السردية
- خلق بلبلة في الزمن من شأنها تكسير الرتابة التي يسير عليها، وبالتالي شد انتباه القارئ
- خضوع نمو الأحداث لحبكة مفككة، غير متماسكة، حيث أن الفكرة الشاملة هي التي تنظم الحوادث والشخصيات والسرد، وليس ذلك الترابط الذي يصل إلى نهاية في بناء عضوي متماسك.

وهو البناء نفسه الذي سارت عليه الأحداث في رواية عابر سرير، غير أن المفاجأة في الحدث فيها كانت مختزلة في النقاط التالية:

---

[1] ذاكرة الجسد، ص 226.

[2] ينظر شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند احلام مستغانمي، ص38

- تبادل الدور في الأسماء، حيث جاء السرد في بداية الحكي، على يد البطل الصحفي، الذي يسمى نفسه ـ لم يرد اسمه الحقيقي في النص ـ خالد بن طوبال، وهو أكيد ليس خالد في ذاكرة الجسد.

  وهذا من شانه خلق ضبابية على ذهن المتلقي القارئ لثلاثية، لا تنفك حتى تحدث زيارة خالد لمعرض زيان
- اكتشاف خالد لزيان، وهو الملقب بخالد في الرواية الأولى، وكذا فرنسواز الملقبة بكاترين.
- مفاجأة المنزل كما هو موصوف سابقاً من طرف حياة في العمل السابق.
- اللقاء الذي رتبته الصدفة، خارج نطاق قسنطينة والجزائر، وخارج المدن العربية؛ مدن الخوف كما كانت تتمنى حياة.

وعموماً نجد روايات أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) لم تعد تحكي قصة أو حكاية فقط، وإنما جاءت " لتمثل المغامرات اللغوية والفكرية والإنسانية.....ولا شيء منتظم.....حتى الزمن"[1].

المبحث الخامس: بنية الخطاب السردي

أن حلقات السرد في كل من "ذاكرة الجسد" و "فوضى الحواس" و "عابر سرير"، كانت عبارة عن حلقات سردية متداخلة.

في بداية استعراض الأحداث من خلال تراتب فعل السرد الذي حكم المتن، نجد أن الشخصية الرئيسية في "ذاكرة الجسد" قد عانت نفسيا، فاضطرتها الذاكرة بالبوح ، من خلال استعراض القصة العاطفية التي ربطت خالد الرسام بحياة ، و بعد كل ما اعتراها من أحداث انتهت بابتعاد كل واحد منهما عن الآخر ، و بزواج حياة بالضابط العسكري الذي جمع ثروته بطرق مشبوهة.هذه المعاناة التي مر بها البطل إلى نهاية الرواية كانت مدعاة إلى استمرار فعل السرد (الروائي) الحكائي الذي اكسب خالدا بفعل التجربة التي كان فيها صفة البطولة.

و ربما المنطق الخاص بالرواية التي تحكم "الأحداث و الأفعال في السياق السردي هو الذي أدى الدور الكفيل بالتشابك و التأزم الأمر الذي اضطر خالدا في الأخير إلى حضور

[1] عبد الباقي يوسف، الرواية الفرنسية، شذرات، موقع الكتروني، http://www.shatharat.net/vb/showthread.php?t=8342 .

زفاف "حياة"، طبيعية لأنها تقرا الآخرين عبر منظور يومي،أما "خالد" فيجد في "ذاكرة الجسد" شاهدا على التباس المعايير،"لأنه يؤول أفعال الآخرين عبر منظور تاريخي"[1].

و ينتهي السرد في الافتتاحية بذكر دوافع الكتابة "لرواية ذاكرة الجسد"، مشيرا إلى كتا ب البطلة (منعطف النسيان) في قوله :"يقول تعليق على ظهر كتابك انه حدث أدبي... [2] ، و لا تبدأ القصة في نظرنا إلا مع الصفحة 27 تحديدا عندما يقول السارد عبارة؛ " قبل اليوم لم أكن أشعر بثقل السنين..."[3].

و هكذا نجد أن الافتتاحية يسودها نوعا من " القوازن الظاهري، الذي يتضمن عوامل نشوء السعي و التحرك"[4] .

و آثرت الكاتبة فيها أن تحاور القارئ، مستعيرة شكل السيطرة الذاتية حيث يروم السارد إقامة علاقة وثيقة مع القارئ م لح عليه في خلق الإطار العام الذي يحكم رواية، لا في ادعاء مغاير"[5].

لقد بدأت الكاتبة في "ذاكرة الجسد" القصة من النهاية، لتنمو متصاعدة عبر الذاكرة، إلى البداية، في شكل دائري، غير منغلق، حيث يضطر البطل خالد للذهاب إلى باريس، من اجل الخروج من صدمة بتر ذراعه أثناء حرب التحرير، و بتوجيه من طبيبه يستقر رأيه على ممارسة الرسم بدل الكتابة، و في معرض للرسم أقامه خالد بباريس يلتقي صدفة بابنة قائده المجاهد سي الطاهر، التي سجل اسمها رسميا بالبلدية بعد أكثر من عشرين سنة، على لقائهما أثناء حرب التحرير عندما كانت صغيرة تحبو، يُعرِّف خالد حياة عن دواعي علاقته بكاترين، و عندما تتوثق علاقتهما يدعوها لزيارة مرسمه في بيته ، عندها تستعير منه ديوانا لزياد الفلسطيني، الذي يلتقي بهما هذا الأخير في مطعم من مطاعم باريس، و ظل خالد من يومها و تحت مفعول الغيرة يتوهم علاقة خاصة تجمع حياة بزياد، و لكن بعد عودته من غرناطة يفاجآ بحدث موت زياد أثناء الاجتياح الإسرائيلي للبنان، ثم تبدأ الأحداث بالسرعة و بشكل مفاجئ يدعو سي شريف خالد إلى بيته في باريس، للقاء مجموعة من رجال الأعمال، كانوا بحضرته، ليفاجئ سي شريف خالد بعد ذلك، لحضور حفل زفاف حياة من رجل

---

[1] عبد الله ابراهيم – الرواية النسائية العربية : تجليات الجسد الأنثوية ، ص2.
[2] - ذاكرة الجسد ، ص 26 .
[3] ذاكرة الجسد، م س، ص 39.
[4] - ينظرعبد المجيد زراقط-في بناء الرواية اللبنانية الحديثة، ص256.
[5] - ينظر محسن جاسم الموسوي-ثارات شهرزاد،فن السرد العربي ، ص197 .

عسكري، يمثل السلطة، و هو من شريحة الطبقة التي نمت كل ثرواتها بطرق مشبوهة، يحضر خالد الزفاف، و سيكون ذلك مناسبة له لزيارة مدينة قسنطينة، و تستعين الكاتبة ببعض الأحداث الجانبية المساعدة؛ كموت حسان، ليضطر خالد العودة إلى قسنطينة، ليستقر فيها و بصفة نهائية.

و هنا تمارس الكاتبة القطع خلال السرد و توظف التحليل النفسي و المونولوج الداخلي و تقنية تداعي الذكريات ثم ترجع لتربط السرد بعضه ببعض و تعود مرة أخرى لتأملها و استرسالها و نقاشها للأحداث التاريخية، و التعليق على بعض المواقف، في كل مرة يقطع السرد، بالتداعي النفسي و النجوى الذاتية، لترجع مرة أخرى للربط و توثيق السرد و الأحداث و هكذا دواليك.

و قد ساهم هذا الملفوظ النفسي و التعليقات و خواطر الكاتبة في الحد من سرعة السرد لأنها تكبح الأحداث عن السير بسرعة، فيتباطأ السرد بفعل هذا الارتداد لذكريات الماضي.

كما تلجا في أحايين أخرى إلى تسريع السرد عبر تقنيات متنوعة من خلال انتقالها من فصل لآخر، وعبر القفز على فترات طويلة بها إما بحذف أو تلخيص.

و نتيجة لاعتماد السرد على اللغة الشعرية؛ يقول عبد الله إبراهيم: في مفكرته النقدية، عن عالم السرد في رواية ذاكرة الجسد؛ بأنه " لا يحيل على وقائع فنية لها بل يتصل بأفعال الشخصيات أو الأحداث، إنما تستعين بالإنشاد الشعري، الذي يقف عند حدود التغني بالآخر، دون الاندماج معه في علاقة متكافئة".[1]

و بالتالي فأننا نلاحظ بان مسار السرد عند "أحلام مستغانمي"، يتحرك انطلاقاً من التشكيل اللغوي، و التركيبي الخاص بوصف الجملة، في الفقرة، فتشرح الذات ضمن تشكلات لغوية، و ينمو السرد، و يتبع طرداً، البناء لغوياً و فنياً، و كلما تقدم السرد تتعقد مشكلة خالد، و تنتهي الرواية في النقطة التي بدأت منها[2].

و إذا كان الراوي ـ في الجزء الأول من رواية "ذاكرة الجسد" ـ رساماً، فان البطلة في الجزء الثاني من رواية " فوضى الحواس" ستقدم نفسها على أنها كاتبة ـ هذه النقطة هي مدخل الجزء الثاني من الثلاثية ـ حيث حاولت فيه أحلام مستغانمي التميز بعض الشيء عن الجزء الأول".

[1]- عبد الله ابراهيم- الرواية النسائية العربية، ص3.
[2] شهرزاد حرز الله، م س، ص 47.

و نجد أنفسنا منذ الصفحة الأولى من "فوضى الحواس"، إزاء قصة حب قصيرة، من تأليف الرواية/البطلة، و هي على شكل حوار بين حبيبين يكشف كل منهما عن رغباته و إستراتيجيته في الرد على الأسئلة العاطفية الم بهمة بهدف تحقيق المودة اللاحمة بينهما [1]، و نسيان زمن البدء الذي كانت تطالب فيه الحبيبة حبيبها بالفرق.

و هكذا نلاحظ أن الافتتاحية قد اتسمت بالإيهام و الغموض،فبعد عرضها للحوار القائم بين الحبيبين، تعود الكاتبة إلى الحديث عن ظروف كتابتها لهذه القصة القصيرة التي تشكل من خلالها تصالحا مع الكاتبة بعد أن انقطعت عنها مدة سنتين ، و تحاور الكاتبة القارئ موهمة إياه أنها لا تكتب قصتها، و سوف لن تدخل مجال هذه الشخصيات الورقية و هذا لربط القارئ المتلقي بمناخ الرواية [2] إلا أنها سرعان ما تناقض وعدها في قولها:"و رغم ذلك امضي...دون أن أدري أن الكتابة التي هربت إليها من الحياة، تأخذ بي منحى انحرافيا نحوها و تزج بي في قصة ستصبح صفحة بعد أخرى قصتي" [3]، و لإتمام الأحداث و الربط بينها تعود الرواية/البطلة إلى بطليها فتجعلهما يتفقان على الذهاب إلى السينما لمشاهدة فيلم ف قسنطينة.

و في اللحظة تقرر الذهاب إلى تلك السينما نيابة عن بطلة قصتها، و هكذا يبدأ فعل الأحداث مع الجزء ذاته "دوما"[4].

و بذلك تعمد الكاتبة إلى ربط الافتتاحية بالحوادث الفعلية، في القصة، "ممهدة بذلك لأنماطه، و لا تطرح الافتتاحية مكونات الحكاية الروائية منفصلة، بل تسعى إلى الربط بينها، تمهيدا لشبكة العلاقات الروائية".[5]

كما نجد أن الكاتبة لم تستخدم تقنية الدورانية؛ التي اعتمدتها في" ذاكرة الجسد"، بل تبدأ الأحداث في فوضى الحواس عندما تذهب الكاتبة ـ البطلة ـ إلى السينما، التي كانت فارغة إلا من عاشقين يتابعان الفيلم، تقوم بمراقبتهما ووصف حركاتهما، و هي تعتقد انه الرجل الذي تريد لقاءه، يجلس بقربها في تلك الأثناء، رجل بعطر مميز، و كلمات قاطعة، و في اللحظة يغادر الرجل دفاترها، لتلتقي به حقيقة خارج الورق، تنبهر به البطلة و تفتن، لتبحث

---

[1] ينظر رشيد الإدريسي-لذة التفاصيل المستترة،الآداب،العدد 94،سنة2000،ص49-50

[2]- د.سمر روحي فيصل- بناء الرواية العربية السورية،ص367

[3] فوضى الحواس،ص39.

[4] فوضى الحواس ، ص 43.

[5]-سمر روحي فيصل-بناء الروائية العربية السورية،ص367.

عنه في مقهى؛ "الموعد"، و هناك تجد رجلين على الطاولة، يتهيأ لها أنه هو رجل السينما، لكن كان صديقه "صاحب البدلة البيضاء؛" عبد الحق الصحفي"، و يبدأ الحب و تتوثق العلاقة، لحد الغرام حيث يصل بها الأمر إلى خيانة زوجها ذلك الضابط الذي عرفناه في ذاكرة الجسد، لدواع تجارية لا علاقة لها بالعواطف، و لشدة حبها له تتجسس على خزانة كتبه التي أعارها منها كتابا للأديب "هنري ميشو"، لكن تكتشف البطلة بغتة أن هذا الشخص الذي تقيم معه علاقة عاطفية، ليس هو رجل السينما بل صديقه "عبد الحق" الصحفي، لكن بعد فوات الأوان، حيث لن يقدر لها رؤيته إلا على صفحات الجرائد و هي تعلن عن موته.

و هذا المنطق الذي يسير عليه السرد في فوضى الحواس، أي منطق (ترابط الأفعال؛ أفعال الشخصيات و منطق الحدث)، كان كله مفاجآت بالنسبة للقارئ، حيث لم تقدم الكاتبة مبرراً مقنعاً عن الإشكال الذي وقع، سوى تأكيدها على فوضى الحواس، عندما تقول الرواية: " أذكر فاجأني عطره أعادني إلى ذلك العطر الذي..."[1].

و تشير إلى فوضى خداع السمع عندها؛ "فرحت اختبره بكلمات اعتذار، و إذا به يجيبني بتلك الكلمات الصغيرة التي..."[2].

و في المقهى عندما نظرت إلى الرجلين: احدهما يرتدي الأبيض و الثاني يرتدي الأسود، اختارت الأسود (اللون الزائف)، مفسرة عنوان روايتها ب :"فوضى الحواس" لقد أصابني الحب يومها بعمى الألوان، و أربك أيضا حاسة النظر" [3] فكانت النتيجة من خلال هذا الاقتباس الذي فيه:" فلحقت في لحظة من فوضى الحواس بذلك اللون الأسود و أخطأت وجهتي".[4]

أما في رواية عابر سرير:

"جاءت عابر سرير جزءاً ثالثاً لا يحمل في طياته أية جديد روائي يمكن إضافته إلى ما سبق وقدمته أحلام في (ذاكرة الجسد) و(فوضى الحواس)، الرواية برمتها لا تعدو كونها

[1]- فوضى الحواس،ص347.
[2]- فوضى الحواس،ص347.
[3]- فوضى الحواس،ص، ن,
[4] فوضى الحواس،ص، ن.

استهلاكاً متكرراً لما سبق استهلاكه من الأدوات الروائية في الروايتين السابقتين، لأن أحلام راحت تقلّد نفسها، فوقعت في أسر نرجسيةٍ كتابيةٍ معينة"[1].

وتبقى الفصول الثلاثة الأولى من عابر سرير ، في علاقة تناص مع "ذاكرة الجسد"، و"فوضى الحواس"؛ ينشغل فيها السارد وهو الشخصية المروي عنها في "فوضى الحواس" ، يكشف حقيقة شخصيات الجزأين السابقين، وتبدأ مع بداية الفصل الرابع، باستثناء بعض الاستباقات، قصة الجزء الثالث، المتمثلة بالتقاء بطل "فوضى الحواس" مع بطل "ذاكرة الجسد" الذي يعاني السرطان على سرير مرض باريسّي .

يتحول "خالد" المصور، المروي عنه وله في "فوضى الحواس" إلى سارد يتولى سرد عالمه الداخلي بضمير المتكلم، مشيراً إلى "حياة" بالغائب، عاكساً ما كان عليه السرد في الجزء الثاني، مجيباً عن تساؤلات حيرت القارئ في ذلك الجزء، وعلى الرغم من أنه يسرد عنها وعن "خالد" الرسام بضمير الغائب،إلا أنه يتيح لهما، من خلال الحوار، التعبير عن ذاتيهما، كما في الأجزاء السابقة،فيغدو الواحد منهم مخاطِباً ومخاطَباً "[2]،

و السرد لم يأتي بضمير واحد، بل كان يراوح بين الأنا/أنت، ويزاوج، ليكون الراوي والمروي له في آن، حيث تمتد صيغة المخاطب على طول صفحات الرواية، ولهذا دلالاته،

ومن مزاوجته بينهما حتى ليذكر سطراً بالأنا وآخر بالأنت

" قلت مدعيا لتعجب C'est vrai ca؟

كيف ترد على امرأة تطوقك باعتراف في ....."[3]

إضافة إلى استخدامه لضمير المتكلم للجماعة، ليدل على الجزائريين عامة " كنا مساء اللهفة الأولى....نسينا لليلة أن نكون على حذر"[4].

كما أن "مستغانمي" كانت تحرص على إيهام القارئ بواقعية ما تروي، فتجعل المصور محتاراً في اختيار زاوية السرد، وتقنية تنظيمه، متأثراً بمهنته كمصور " كمصور يتردد في اختيار الزاوية التي يلتقط منها صورته، " لا أدري من أي مدخل أكتب هذه القصة التي التقطت صورها من قرب، من الزوايا العريضة للحقيقة"[5] .

---

[1] محمد حسن علوان، (عابر سرير) ..مسلسل السقوط ! ، جسد الثقافة، http://aljsad.com/forum36/thread17396/

[2] ينظر رائدة عبد اللطيف حسن ياسين، تاثير الرواية الجزائرية في الرواية الفلسطينية، جامعة النجاح الوطنية، نابلس ، فلسطين، 2005ص 72

[3] عابر سرير ، ص 138

[4] عابر سرير، ص 9

[5] عابر سرير، ص 21.

المبحث السادس: خصائص الخطاب السردي

من خائص الخطاب السردي المستغانمي نجد بعض النقاط التي سبق وأن أشار اليها الكاتب محمد حسن، منها [1] :

أولاً:

الاستنزاف المستمر لأسلوب كتابتها عبر ثلاث روايات، فأحلام التي تعتمد على التلاعب في بنية العبارة، وإحلال الكلمات مواضع الدهشة، بدأت في تكرار هذا الأسلوب بشكل لاهث، حتى لاحت في سطور الرواية الكثير من العبارات اللغوية المكررة التي لا يفصل بينها أكثر من صفحتين على الأكثر، فيشعر القارئ أنه أمام لغة محدودة الأدوات .

ثانياً:

ضعف مستوى الحوار منطقياً، مما يشي بضعف التركيز على تصدير الواقع إلى أوراق الرواية، فمثلاً يتضح لنا في الفصل الخامس في اللقاء الذي جمع بين البطل المصور، ومراد، وناصر، أن أحلام لم تُوفَّق في صياغة حوار متكافئ منطقي متوافق مع شكل اللقاء، إذ حفلت عباراتهم المتبادلة بخلط بين الإسقاطات الفلسفية والكلامية، وبتباين في السياق العاطفي للكلمات، وانتقال حاد بين حالاتٍ متفاوتة دون تبرير كلامي منطقي، وهذا يدلُّ أن أحلام البارعة جداً في صياغة الحوارات الثنائية.. تخفق أحياناً في صياغة حوار ثلاثي بنفس المستوى. وإن كنتُ أحيل هذه الركاكة إلى ضعف التركيز أثناء الكتابة، والدليل على ذلك أن الرواية التي وقّعت أحلام في صفحتها الأخيرة أنها انتهت في العاشر من يوليو 2002، وصدرت بعد ذلك بعد أشهر، وهو وقت غير كاف للمراجعة والتدقيق برأيي، ولكن أحلام (المتكئة على نجاح ماض) لا تهتم.

ثالثاً:

انقطاع الخط المتين للتلقي بين القارئ والرواية في أكثر من موضع، ذلك أن أحلام التي أبدعت جداً في تحسس رغبات القارئ وأوجاعه وتقلباته النفسية معها في (ذاكرة الجسد) حتى أن القارئ يجد دائماً دهشته في السطر التالي أو الصفحة التالية، أخفقت أحلام في نقل نفس

[1] ينظر محمد حسن علوان، (عابر سرير) ..مسلسل السقوط ! ، جسد الثقافة، http://aljsad.com/forum36/thread17396/

المهارة في (عابر سرير (، إذ يُفاجأ القارئ بإسقاطاتٍ لا محل لها من السياق أحياناً، في الوقت الذي يتوق هو فيه إلى إشباع استفهاماتِ أخرى تركتها أحلام معلقةً في فراغ قراءته .

رابعاً:

خفت قدرة الحبك التي أبدعتها أحلام في الروايتين السابقتين، لاسيما في الفصول الأخيرة من فوضى الحواس، إذ يبدو جلياً في (عابر سرير (أنها تعتمد على متن حكائي غير محبوكٍ كما يجب، يعتمد على المصادفات التي تخدش المنطقية التي يرتاح لها القارئ، فالمصور يحضر لمعرض زيان.. بالصدفة، ويلتقي فرانسواز (كاترين !) بالصدفة، وتأتي حياة إلى باريس لتلتقيه بالصدفة، وأيضا.. يموت زيّان أثناء وجود المصور في باريس.. بالصدفة أيضاً .!!

خامساً:

العزف المتكرر على وتر المأساة الجزائرية الذي اهترأ جداً من فرط ما عزفت عليه أحلام في الروايتين السابقتين، ولم يعد هناك ما يُقال ويُزاد في هذا الشأن، كذلك الاستشهادات الثقافية من الرسامين والشعراء والكتاب لكي تتماشى مع سياق الرواية المفترض، وكأن أحلام وضعت أمامها ثلاث أدوات لا تستغني عنها لاختراع الشجن في الثلاثية كلها، الألم الجزائري ..الاستشهادات الثقافية.. الحضور اللغوي، وكل هذه الأدوات تمَّ استنزافها تماماً عبر الروايات الثلاثة، وبدأت ملامح هذا الاستنزاف واضحة جداً في)عابر سرير)، في ظل غيابٍ كامل لأدوات روائية أخرى كان يمكن تفعيلها مثل تغيير تقنية السرد مثلاً .

سادساً:

تكرار المشاهد السابقة، إذ أن أحلام لم تكتف بتصدير عبارات مقوّسة من (ذاكرة الجسد) و (فوضى الحواس) إلى الرواية الأخيرة فقط، بل أنها أعادت نقل مشاهد برمتها بوعي غائب ربما، إذ يبدو مشهد الطائرة في (عابر سرير (مشابهاً له في (ذاكرة الجسد)، ومشهد المعرض أيضاً، بل إن المصور نفسه يكاد يكون متطابقاً شعورياً مع خالد بن طوبال.. بطل ذاكرة الجسد.

و لا يقف الأشكال عند هذا الحد ، بل تطرح الرواية العديد من المفاجآت ليس على مستوى منطق الأحداث فحسب بل على مستوى السرد (الحكي) في حد ذاته، عن طريق التداخل والتمازج.

1 – اخترقت أحلام مستغانمي القاعدة التي أنشأتها في روايتها ذاكرة الجسد و عابر سرير الذي تبين أن كاتبها كان الرسام خالد، فنجدها تحشر نفسها في الحكي، و تتلفظ مكان البطلة، هذا فيما يخص رواية فوضى الحواس، لتتحدث عنها، " وفي هذا ما يربك القارئ مرة أخرى و يدفعها للاعتراض بأكثر من سؤال مع عجز النص عن تقديم أجوبة مقنعة"[1].

2 اختلاف "انأ" المتكلم في "ذاكرة الجسد" و"عابر سرير" عن "انأ" في "فوضى الحواس:

الأول: رجل يحكي عن المرأة التي أحبها ليفضح عبثها بمشاعره.

الثانية: المرأة التي تحكي عن الرجل التي صدمت القارئ و انتظاره حكيا على لسان رجل.

3 وجود راوي ثالث محايد لا علاقة له بما يعتمل من أحداث في "فوضى الحواس" (في بداية الرواية).

4 شخصية البطل في فوضى الحواس، من حيث البناء المورفولوجي؛نجدها مشلولة الذراع، تشبه إلى حد كبير شخصية خالد المبتور الذراع في (ذاكرة الجسد) والذي يعود الى صدارة الأحداث كبطل في (عابر سرير) وبنفس المواصفات"[2].

أن "أحلام مستغانمي"، تجمع في نصها الروائي، بين الشعر و المعرفة، " و الأعمق من ذلك أن ترتضي إستراتيجية توسعية تقر بأن السرد إفراز لتفاعل النصي و الثقافي و الاجتماعي "[3].

و السرد عند أحلام مستغانمي كانت تقوده اللغة و ليس الخطة التي يسير عليها الروائيون قبل كتابتهم للرواية، أنها شعرية تمثل شخصية تشرح ذاتها و تبحث عن هويتها في وسط الأحداث و الظروف الراهنة و الإنتاج الروائي لم يكن يوما مادة محايدة بل هو حوار .للثقافة و للمجتمع حيث اعتبر باحثين النص الروائي منتجا للمعرفة.

---

[1]- رشيد الإدريسي- لذة التفاصيل المستترة، م س ، ص51.

[2] ينظر شهرزاد حرز الله، ص 52

[3]- أسئلة الحداثة، ص، 69.

المبحث السابع: ملامح السرد الروائي عند أحلام مستغانمي

أن الفقرات في النص الروائي المستغانمي، كانت عبارة عن وحدات انتقالية، بمعنى أنها كانت غير متسلسلة في ترتيبها، و إنما منسجمة بشكل مجموعات محورية، هذا ما وسم السرد الروائي عندها؛ بالتشظي أو التفجير.

و رغم استقلالية الفقرات عن بعضها البعض، إلا أن ارتباطها لم يكن على مستوى الأحداث، و إنما على مستوى الشخصية الرئيسية، في مختلف مواقعها و تعبيرها .
فالشخصية هي التي تحرك الأحداث، و بحكيها السيكولوجي و تأملها و حوارها يتمتع النص بوحدة و انسجام داخلي، يشبه عملية المونتاج السينمائي.

و يبرز هذا التوزيع، في الفصول؛ حيث يتكون الفصل من مقاطع في "ذاكرة الجسد"، و بفقرات مفصولة بفراغات في الروايتين الاخرتين ، و يتطور هذا التوزيع النصي بامتداد النص الروائي.

و الحقيقة أن هذا الانتقال لا يخضع للفوضى الشكلية، بل هو تابع لمعمارية النص الروائي، و سبب هذا التشظي عموما؛ يعود إلى الرواية الجديدة، التي آثرت التعامل مع الزمن من خلال الذاكرة، و أعماق الذات، و من ثم أصبحت عملية تعاقب الأحداث و تسلسلها تعلن عن الروتين و الرتابة.

كما تميز السرد بعنصر الحركة و "بالدورانية"[1].

و عدم الثبات من خلال حركة دائرية غير مغلقة انطلاق – وصول ثم عودة إلى نقطة الانطلاق.

و فيما يخص الحبكة فقد كانت حبكة مفككة لان الروايتين اعتمدتا على الذاكرة و مفاجأة الأحداث.

كما اهتمت الكاتبة بالأمور الصغيرة لتعطيها أبعادا رمزية كبيرة، و سردها موجود في النص ليشكل فضاء الحكاية، من غير تصميم خارجي مخطط، و هو منحى جديد تريد الكاتبة "أحلام مستغانمي" من سردها أن يكون لغرض الاستعراض و الذي يؤكد في الوقت نفسه البناء و يساعد على بروز الأحداث فتسير الرواية على هذه الوتيرة .

[1]– الدورانية Circulatie مصطلح مأخوذ من كتاب (الرواية الجديدة). Francine Dugast-Portes – Le Nouveau Roman P69.

و السرد في الروايات قائم على المصادفة، فإذا كانت الكتابة في أصلها كما قلنا تخطيطا من الكاتب للشخوص و الأحداث، إلا أن أعمال مستغانمي، توحي بالمفارقة و التضاد، و فرضية نقضية بشكل مفتوح، وهي تحاول أن تلبي و بحداثة متطلبات العقل و الجسد "[1]، انه سرد يحاول أن يركز على الإشكاليات الذاتية الخاصة؛ (بالذات – النفس و الوطن)، حيث تجد حلولها في عرضها عارية أمام القارئ، ناقلة اهتمامها من نواتج عملية السرد إلى عملية السردية ذاتها .

أن السرد عند الكاتبة أحلام مستغانمي؛ "يذوب" [2] الذات، و"هو سرد بضمير المتكلم homodiegetique سرد / جواني، تبقى شخصيات الرواية فيه مركز التبئير (تبئير داخلي حتما)" [3].

لم تلاحق أحلام مستغانمي الأحداث، و إنما اهتمت بالشخصية ، و نقد الذات و الأحداث ما كانت إلا وسيلة لإبراز الشخصية ، مسلطة "الضوء على الجوهري في سلوكها و دخيلتها"[4].

لقد قامت الروايات الثلاث (ذاكرة الجسد و فوضى الحواس ، عابر سرير) بنفس الميزة في بنيتها الفنية، إذ نجدها في بداية السرد توحي بالشعور بأزمة الكتابة "كيفية بداية القصة ...؟ المعبرة بدورها عن أزمات المجتمع الجديد.

"إن كنت اليوم أجلس لأكتب ، فلأنها ماتت.....لا أدري من أي مدخل أكتب هذه القصة"[5].

و هذا النوع من الكتابة و من السرد، عمل على تقويض مواضعات الرواية الواقعية من الداخل، عبر تشييد ينتمي في صورته العامة إلى الواقعية، لكنها تفككه في الوقت ذاته، من خلال نقلة نوعية تبتعد فيه عن العقلنة السابقة، حيث تمكنت من تحويل الكتابة إلى واقع، رغم ما يعتريه من خيال (واقع / خيال)، و هذه الرواية ذات التوالد الذاتي تصف الواقع و تختلقه في آن واحد.

و عليه فإذا كانت الكاتبة قد استعانت بشكل السيرة الذاتية، فان العمل السردي بعيد عن التاريخ المفصل، و الأخبار، و نقل الحوادث؛ أي انه يأخذ مواصفات الفضاء الروائي، هذا

---

[1] شهرزاد حرزالله، ص

[2]- التذويب (Subuctualisation) ليس مجرد نسبة خطاب إلى ذات متلفظة بل هو تخصيص يطال به جميع المستويات الخطابية والنفسية والاجتماعية . أنه خطاب يقول من خلال الذات كلامها ، استيهاماتها وأحلامها .

[3]- سمر روحي الفيصل – بناء الرواية السورية، ص372.

[4]- أسئلة الحداثة،ص21.

[5] عابر سرير، ص 21.

بالإضافة إلى أن السرد يتسم بالطابع الشعري المليء بالتناقضات، و المفارقات، و اللغة المبدعة، المحركة لنوازع الجمال، و ليس بالطابع الحلمي القائم بالصور .

لقد حقق النص عند أحلام مستغانمي مكونات النص المتلاحقة و ساهم عبر جمالية ضمير المتكلم على جعل الشخصية ذاتية تربطها علاقة حميمة مع القارئ بالإضافة إلى إذابتها للفروق الزمنية و السردية بين السارد و الشخصية و اتسام السرد بالذاتية ذات الصلة الوثقى بالخيال و الواقع معا . كما ارتبط السرد بالحكمة حيث جاءت الرواية في صيغ حكمية "مقتضية و غزيرة المعاني معبرة عن خلاصة تجارب و خبرات في الحياة تصاغ في شكل قاعدة مجردة شمولية مطلقة ذات جمالية أسلوبية مؤثرة "[1].

و هذه الحكم تكشف عن بدايات نموذجية في الرواية تساهم في إثراء الحديث و تنامي الأحداث و تعبر عن شواغل ثابتة لذي المؤلف يريد إثباتها أو تبيينها عبر الأحداث خلال العملية السردية .

السرد بأسلوب الحوار:

لقد هيمن الحوار في الروايات و هو ضروري في الكشف على الشخصيات من حيث كيانها النفسي و تركيبها العقلي و الثقافي و العلمي حيث "يسهم الحوار في تطور الحدث من خلال علاقته بعناصر الرواية و يختلط في كثير من المواضع في السرد ليشارك في تقديم الشخصية فيكون أكثر إثارة و دهشة و أدق تفصيلا لجزيئات حياة الشخصية " [2]، و فكرها و مستواها.

كما يكشف الحوار عن الأحداث الواقعة و التي ستقع بل يدفع الحدث الرواية إلى الإمام و يعتمد السرد عليه في البناء .

و يعطيها الحوار لمحة عن مواقف الشخصيات من القضايا و الأحداث و السياسة التي تطرحها أحداث الرواية من خلال أنماط لغوية متعددة .

و الحوار في الرواية يمنح القارئ تجربة ما و يساهم في تطوير الحدث و ترفقه أما الحوار الداخلي أو التداعي أو الحكي السيكولوجي فهو يكشف فيه أعماق الشخصية مشاعرها و ما يدور بذهنها، بطريقة التداعي الذهني عن سلوكياتها و طبائعها و علاقاتها الشخصية الأخرى و بالأحداث.

---

[1]- سامي بلحاج-السردي والأسلوبي في الرواية العربية،علامات،ج34.ص492.

[2]- نوال مساعدة – البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز ،ص41.

لقد كان حوار البطل و البطلة طاغيا في الروايتين مما سبب عزلة بعض الشخصيات الأخرى كما أن الكاتبة استعملت في الروايتين الكثير من الجمل السردية بين الحوار و ذلك لأجل تقويته " بتوضيح طريقته، أو هيأته، أو أحد الناطقين به، أو عون المروي على قراءته على نحو معين "[1].

و من ذلك قول السارد في ذاكرة الجسد.

"عندما أبديت دهشتي قات:...."

و في قوله :"....سألتك فقط

.... و هو [2].

(أجبتني و كأنك تتحدثين عن شيء لا يعنيك)

انه قدر جاهز[3].

وفي نفس الشيء في رواية فوضى الحواس يقول السارد:

نحن ننتظر منذ نصف ساعة....

(ولكنه رد بطريقة لا يتقنها إلا الجزائريين)

ما دمت ضيفة عند الرئاسة روحي لعند بن جديد "يسر بيلك"[4].

والأمر ذاته في عابر سرير يقول:

سألتني فرانسواز:

أكل الأغاني العربية حزينة هكذا؟

أجبتها كمن ينفي تهمة:"[5]

–قاطعني مواصلاً...

–أتعرفها؟

رد مبتسماً"[6]

أن هذه العبارات "تقوي الحوار بتوضيح هيئة الناطق قبل أن ينطق "[7].

---

[1]- سمر روحي الفيصل-بناء الرواية السورية،ص310.
[2]- ذاكرة الجسد – ص278.
[3]- ذاكرة الجسد – ص 324.
[4]- فوضى الحواس – ص69.
[5] عابر سرير، ص 272.
[6] عابر سرير ، ص 168.
[7]- سمر روحي فيصل – بناء الرواية العربية السورية ص310.

و هذه الجمل السردية تعلن عن علاقة بين السرد و الحوار و هذا النوع من التداخل بين السرد و الحوار شائع في الكتابة الروائية.

و الحوار عند الكاتبة أحلام مستغانمي، كان موجزا و دالا على مراد القائل، و كثيرا ما تختصر كلام الشخصيات الأخرى في وصف السارد لهما، و الحديث عنهما كقوله عن "أما" الزهرة في "ذاكرة الجسد"، و ما كدت اجلس على ذلك المطرح الصوفي، حتى ظهرت أنت في طرف الغرفة صغيرة، كدمية، و حبوت مسرعة نحو العلبة البيضاء تحاولين سحبها إلى الأرض و فتحها ...ثم عادت و نهرتك و أنت تتجهين نحو الشياحة الخشبية ... و عندها حبوت نحوي في خطوتين مترددتين...."[1].

فكان يمكن للكاتبة أن تجعل "أما" الزهرة تتحدث على طول الخط، في ذلك المشهد، و كذلك صوت الصغيرة "حياة"، لكن صوت السارد هو الغالب، و لم يسمح إلا ببعض العبارات القصيرة على لسان "أما" الزهرة.

و عموما فالحوار عند الكاتبة أحلام مستغانمي، حوار راقي يتسم بالاختزال، و تجمع فيه بين الشاعرية و عمق الدلالة، حيث حقق الحوار عبر النص اندماجا عفويا مع الحكاية، و استطاع رفع الحجب عن عواطف الشخصيات، و نظرتها اتجاه الحوادث و تطويرها، كما انه تناسب مع الموقف و الشخصية.

و شحن بطاقة تمثيلية دون أن يخرج عن الإطار المرسوم له، للأحداث و الشخوص، هذا بالإضافة إلى استعمالها للشرطة((–)) في بداية كل جملة حوارية، نيابة عن فعلي القول (قال و قلت)، و الفعلان "قال" و "قلت" ينتميان إلى السرد، "و يدلان دلالة مباشرة على أن الراوي هو الذي يقدم الحوار"[2].

و أحيانا نجدها الكاتبة قد تجمع بين الاثنين (الشرطة و فعلي القول: قال و قلت –)، والنص مليء بمثل هذه الشواهد.

[1]- ذاكرة الجسد ص130-131.
[2]- سمر روحي الفيصل – بناء الرواية العربية السورية ، ص309.

الفصل الثاني
البناء اللغوي والأسلوبي

مدخل :

عرفت الرواية خلال مسارها، جملة من التحولات في بنيتها الخطابية، مما جعلها تبحث عن تقنيات جديدة ومختلفة من خلال أساليب الحوار والكتابة، وتفعيل دور اللغة المستعملة، مما سمح لها ب تعدّد اللغات والأساليب والأصوات وتداخل الأجناس والأنواع الأدبية، سواء أكانت ذات قيمة جمالية ومعرفية، أم كانت مجرَّدة من تلك القيمة.

وكما يزعم معظم ال بعض أن الخطاب الروائي، يستمد وجوده من اللغة الواقعية الّتي تتضح بلُسُن مختلفة ، وتعبيرات متباينة ، وحوارات متمايزة ، ينهض بها متكلّمون يصبون إلى التّعريف بأغراضهم ومواقفهم ورؤاهم ، ومن ثمّ فإنّ خطاب الرواية ليس خطابا شكليا أجوفا يخلو من المعنى، بل هو خطاب شكليّ يمتلئ دلالة، وهي، لا شكّ، دلالة اجتماعية باعتبار أنّ "الكلمة ظاهرة إيديولوجية بامتياز"[1]، بمعنى أن الكلمة دائما تكون محملة ببعد أو مضمون أو معنى إيديولوجي معين، كما أن الكلمة تعتبر ضاجة بالحركة حيث ما إن تكتب أو تنطق حتى تخلع عنها رداءها القديم، ومعانيها المنصرمة، ليلبسها أولئك الذين تلقوها معاني جديدة، داخل أحياز التبادل الدلالي.

" غير أنّ هذه الدلالة الاجتماعية لا تُقدَّم عبر خطاب روائيّ يحتكره الكاتب بلغته وأسلوبه وصوته، بحيث تغدو لغات الشّخصيات وأساليبها وأصواتها صدى لكلامه كما تغدو إيديولوجياتها انعكاسا أمينا لإيديولوجيته، بل إنّ التّنوع اللّغوي والصوتي والإيديولوجي القائم أصلاً، في الواقع يلج إلى الكون الدلالي للرواية عبر الحوارية الّتي تسمح للشّخصيات بالإنعتاق من سلطة الكاتب اللغوية والفكرية؛ فتنطق بكلامها وتُبين عن رؤاها للعالم بكلّ حرية واستقلالية"[2].

فالدلالة اللغوية التي يكتسبها الخطاب داخل النص، وكثافتها وحمولتها .... إنما واقعة بين تجاذب عدة سلطات، منها سلطة الكاتب الذي يحاول مفهوم المعنى النصي بأسلوبه المتميز ، وسلطة النص ذاته التي توحي بقوته للوصول إلى المتلقي عن طريق مضامينه ،

[1] Mikhail Bakhtine : « Le marxisme et la philosophie du langage », Minuit, Paris, 1977, P 31 .

[2] د.سيدي محمد بن مالك، اللغة ورؤية العالم في الخطاب الروائي، ملتقى وطني حول اللسانيات والرواية، http://manifest.univ-ouargla.dz/

وكذا سلطة المتلقي للخطاب، والتي تركز على آليات القراءة ، كلها تلعب دورا هاما في الحمولة الدلالية والإيديولوجية للكلمة داخل النص.

كما أنّ " الانفتاح على الطّبيعة اللغوية للرواية ووظيفتها الاجتماعية معاً من شأنه أن يسِم القراءة السّوسيولسانية بميسَم النّفي الثنائي لتجريدية الشكلية الروسية ويقينية (دغمائية) النّقد الاجتماعي، ذلك أنّ الرؤية التّوفيقية الّتي يقوم عليها هذا الضّرب من القراءة تروم تجاوز النّزوع المفرط نحو أدبية الأدب الّذي عرف به الشّكليون سواء في وضعهم لأسس النّظرية الشكلية أو في بحوثهم التّطبيقية الّتي كرّسوها للفلكلور والشعر والقصّة والرواية والسينما؛ فالخصائص النّوعية الّتي تجعل من الأدب أدباً، من قبيل الإيقاع والوزن والصّورة الشعرية بالنّسبة للشعر والحافز والتّحفيز والعقدة بالنّسبة للقصّة، تمثّل محور اهتمام هذه المدرسة الّتي أضحى الشّكل، في نظرها، المقوّم الرئيس للأدب؛ فهو استخدام خاصّ للّغة المستوحاة من الحياة، حيث لا يهمّ انتقاء تلك اللّغة والتّحول الّذي تنتجه عملية البناء الفنيّ، إنّما يهمّ بقاء وظيفة الأدب، الّتي أوجدها الواقع، كطريقة Procédé أدبية تحتفظ بدلالتها بعيداً عن أيّ جدل مع الحياة"[1] .

فاللغة ظاهرة اجتماعية، وبنيتها ما هي إلا استجابة للوظائف اجتماعية مختلفة، تتفاعل من خلالها اللغة مع السياق الاجتماعي، للبيئة المجتمعية التي تنشأ فيها.

و القراءة السّوسيو لسانية، إنما الغاية منها والهدف هو تجاوز شطط النّقاد الاجتماعيّين، في الاعتناء بالأثر الإيديولوجي في الفنّ والأدب ، الّذي اتّخذ منظوريْن مختلفيْن هما: نظرية الانعكاس Reflet ونظرية التّماثل Analogie؛ فيما مثّلت الرواية، لدى بوشكين وتورغينيف وغوغول ودوستويفسكي وتولستوي، " الانعكاس الحقيقي للتّغيرات الجديدة في المجتمع الروسي واهتمّت، على الأخصّ، بعلاقة الفرد بمجتمعه، وأبرزت الحالة الفكرية للإنسان؛ فأضحت، بذلك، مرآة حقيقية للحياة الرّوسية ولتطوّرها التاريخي. ومن هنا، ارتبطت بعلاقة

[1] Collectif : « Théorie de la littérature ; Textes des formalistes russes » , traduit par : Tzvetan todorov, Seuil, Paris, 1966, P 49 .

وثيقة مع الواقعية وشكّلت أساساً للواقعية النقديّة الّتي ازدهرت في ذلك الوقت، ولا سيما في فرنسا وروسيا، وكذلك طُبِعت بصبغة إنسانية نظراً لاهتمامها بالإنسان وحياته وهمومه"[1].

في حين يرأى غولدمان، أنّ الرواية ليست إلا انعكاساً "غير موارب" للواقع بعد أن أصبح للوعي تأثير في الحياة الاجتماعيّة وفي حركة التّاريخ، ومن ثمّ لم يعد الجدل من نصيب المادة أو البنية التّحتية فقط، بل أصبح متبادلاً بين المادة والوعي. وهو ما حدا بغولدمان إلى اعتبار العلاقة بين النّص الروائي والواقع علاقة تماثل بين بنية لغوية صغرى تمثّل دال العمل الأدبي وبنية ذهنية كبرى تمثّل أفكار الجماعة ومشاعرها وطموحاتها، بحيث لا يمكن تفسير رؤية العالم، الّتي ينقلها الكاتب بوصفه فرداً منخرطاً أو غير منخرطٍ في تلك الجماعة، إلاّ بفهم البنية اللّغوية"[2].

[1] وائل بركات، الواقعية الاشتراكية؛ المغامرة والصدى، دراسة مقارنة، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1، 1997، ص 13.
[2] د.سيدي محمد بم مالك، م س، ص ن.

المبحث الأول: تقنيات السرد الروائي

أ) السرد مفهومه ووظائفه:

بداية، قد بدأ المفهوم الشامل للسرد، انطلاقا من المنهج الشكلاني. وقد جعل البعض مصطلح السرد عبارة عن خطاب غير منجز، أو قص أدبي يقوم به السارد، في حين ارتبط هذا المصطلح بالسردية؛ التي تعني الطريقة التي تروى بها الرواية، ومن خلالها جعلت الرواية أدبا سردياً. "وعلم السرد قديم النشأة (منذ عام 1918 علي يد إيخنباوم)، إلا أنه لم يظهر كمصطلح، إلا سنة 1969 علي يد تودروف".[1]

ويعتبر السرد مكونا محايثا للنص الروائي، إذ هو الذي ينظم أحداثه وشخصياته وبالتالي فضاءاته وأزمنته، ومن ثم انتسابه إلى الخطاب أو المبني؛ بما هو صياغة فنية، وفق قواعد القص وأشكاله المتباينة، للحكاية أو للمتن، الذي يحوز المادة السردية في صيغتها الوقائعية الخام. "ومنه ينطلق السرد الروائي من الحكاية، ليعيد تشكيلها عبر منطق داخلي، يتفرد بوظائفه ومكوناته وأزمنته، وبالتالي فإنه يخضع لقواعد الكتابة".[2]

والرواية بدورها ما هي "إلا سرد لمجموعة من الأحداث، ورصد لشخصيات ولعلاقات معينة، تحكمها مجموعة من الروابط السردية، التي تكون عالم الرواية، لذلك لا يمكن الولوج لهذا العالم، إلا انطلاقا من الرموز التي يشكلها السرد، وهكذا يتحول مفهوم السرد، من مجرد عرض للأحداث، إلى نظام من التواصل، وصياغة جديدة للواقع الذي يتكلم عنه، وينطلق منه".[3]

كما أن عملية انتقاء الأحداث، تنطلق من إدراك السارد ذاته لتسلسل الأحداث، وزاوية نظره لها، وبذلك يصبح السرد؛ طريقة كلامية لسانية، يمكن لها أن تتجسد في شكل عمل أدبي.

وبه تتوسع جغرافية السرد لتشمل كل الأخبار والتراجم والروايات، وغيرها من الأجناس الأدبية ومختلف الخطابات، حيث يمثل السرد الجزء الأساسي في الخطاب؛ الذي يعرض فيه المتكلم الأحداث القابلة للبرهنة والمثيرة للجدل.

---

[1] د. ناهضة ستار بنية السرد في القصص الصوفي(المكونات أو الوظائف أو التقنيات).دمشق اتحاد الكتاب العرب.د ط. 2003 ص62.
[2] أنظر أحمد فرشوخ جمالية النص الروائي(مقارنة تحليلية لرواية"لعبة النسيان" دار الأمان للنشر والتوزيع. الرباط ط . 1996. ص41)
[3] انظر أ. حسين خمري، سيميائية الخطاب الروائي، مجلة: تجليات الحداثة .معهد اللغة العربية وأدابها. جامعة وهران. العدد الثالث. 1994.ص174.

" إن هذا السرد، كان يتم تصوره فقط من منظور البرهان، فهو العرض المقنع لشيء حدث، أو يزعم انه قد حدث؛ أي أن القصة عنده ليست حكاية تحكى فقط، وإنما هي خطوة برهانيه، وهي لذلك عارية ووظيفية ومحضة "[1].

كما ذهب "جيرار جنيت" في خطابه (1972)، إلى التميز في السرد بين الحكي؛ والذي يقصد به ترتيب الأحداث فعلياً في النص، وبين القصة؛ التي تعني التتالي الذي وقعت فيه الأحداث فعلياً، والتسريد الذي يهتم بفعل السرد. إذ تصبح الغاية من السرد، لا تتعلق بمجرد عرض الموضوع، وإنما بالإقناع العاطفي، وإشعار القارئ بما يريد أن يشعر به.

وللسرد عموماً مستويان يرد بهما.

1)- السرد الابتدائي:

ويتمثل هذا في العمل الأول للمؤلف؛ أي عندما يكتب الروائي رواية ما، فيعتبر عمله هذا سرداً ابتدائياً، أو سرداً من الدرجة الأولي.

2)- السرد من الدرجة الثانية:

حيث يحكي القاص حكاية داخل الحكاية؛ حين تكون هناك شخصيتان، سارد ومستقبل داخل الرواية، فيقوم السارد منهما، بسرد قصة عن شخصية ثالثة، خارجة عن إطار القصة الأساسية، فتعتبر هذه القصة، بمثابة سرد ثانوي من الدرجة الثانية.

وأنواع السرد في العالم عديدة لا حصر لها - من بعضها ما سلف الذكر به - وهذا التنوع والتعدد هو ما يجعل الخطاب الروائي، مفتوحاً أمام تنظيرات متباينة، تبتغي مقاربة المحافل السردية التي توظفها الرواية.

ومن باب كون رواية " شرفات بحر الشمال" تنهض على قصدية في اختيار الشكل، فإن صنعتها الروائية تكشف عن وعي جمالي بالكتابة السردية، حيث تتنوع الكتابة داخل المتن الروائي؛ سواء باختلاف حجم خط المستعمل في بعض المقاطع(*)، للدلالة على أهمية وتميز ما يلقى ويقدم للمتلقي من خلالها، أو من خلال توزيع الكتابة، وتموضعها في فضاء الصفحات؛ حيث تدل بشكلها في المقاطع الحوارية، على السرعة والاقتضاب، عكس ما هي عليه في المقاطع الوصفية، أو من خلال الحروف المستعملة تبعا للغة المنتج بها- تارة

[1] ينظر، **د:**صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص.الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان. ط1. 1996. ص352

بالحروف العربية وأخرى اللاتينية– ويرجع هذا التنوع، للحمولة الدلالية، التي يري الناص أنها قد لا تصل للمتلقي، إلا من خلال لغتها الأصلية التي أنتجت بها.

لتصبح بذلك الكتابة، "ممارسة انطولوجية، تتقصد التحول والتغيير، لمواءمة البنى الذهنية والاجتماعية" [1]، وبالتالي فإن تحديد أسلوب الكاتب يتطلب بالضرورة تحديد اللغة الموظفة داخل الخطاب السردي، و تحديد أدوار المؤلف في الرواية.

وقد حاولت ولازالت جاهدة ، الرواية العربية عموماً، والجزائرية خصوصاً، التخلص من تلك الأدوات التقليدية، التي ينبني بها، وعليها الحدث السردي، بل تطلعت إلى أكثر من هذا وذاك، حيث نجدها سعت جاهدة لإعطاء صورة أكثر جمالية وشاعرية، تنطبع لدى المتلقي في نهاية المطاف، دون أن تخسر هويتها الخصوصية التي تتميز بها عن أقرانها.

والأكيد أن هذه الملامح الجديدة، التي تسعى إلى تجسيدها الرواية؛ إنما هي استجابة طبيعية، وحتمية، في محاولة منها لمسايرة الواقع، وكذا التعبير عنه بوجه آخر مغاير للمألوف، وهذا في ظل التحولات الحضارية والاجتماعية والاقتصادية، بل حتى السياسية، كما يلاحظ في السنوات الأخيرة الموجة العارمة التي تجتاح الوطن العربي ـ كما تعرف بالثورات العربية ـ و التي تتطلب فكراً راقياً، وعقلاً واعياً، وقلماً جريئاً، للتعبير عنها بصورة حية تتحدث عن نفسها، فيها من الجمال والأدبية والواقعية، ما يجعلها تجتذب قارئها، من أولى عتباتها.

ويبدو أنها قد أصابت فيما كانت ترمي إليه ، ولو بنسبة نجاح معتبرة، وما يدل على ذلك؛ كثرة الأعمال التي ذاع صيتها، وكذا شهرة بعض أسماء الروائيين في الساحة الجزائرية، والعربية، بل حتى على مستوى الساحة الدولية، أمثال: الكاتبة أحلام مستغانمي ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ فقد ترجمت أعمالهم إلى أكثر من لغة.

ب) أساليب السرد في الرواية

إن الحديث عن الرواية أو الدراسة الروائية، يتطلب من الباحث التعريج على الأسلوب ضرورةً، لأن هذا الأخير، هو الذي يعرف الكاتب ويميز بين عمله وعمل الأخر، ومن خلاله

[1] أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، م، س، ص41.

نستطيع أن نحكم على جمالية الأعمال ودقتها. فالأسلوب إذن "هو مبدأ الاختيار ضمن إمكانات اللغة، والألفاظ، والتراكيب النحوية، التي تصل أحيانا إلى درجة من الدقة "[1].

والأسلوب يرتبط بالطريقة التي تتناسق فيها الألفاظ والجمل؛ أي يرتبط بشكل الرواية الداخلي والخارجي، وما يترتب عليه من إيقاع. فإذا اعتبرنا أن المحكي، أو المقصوص، أو المسرود، هو بالضرورة قصة محكية بين راوي ومروي له، تمر عبر القناة التالية:

راوي ⟵ قصة ⟵ مروى له أو القارئ

فإن الأسلوب إذن سيكون حينها؛ هو الكيفية التي تروى بها القصة، عن طريق القناة نفسها، أو ما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الأخر متعلق بالقصة ذاتها. ويمكن النظر إلى الأسلوب من ثلاث زوايا مختلفة، حسب، انطلاقا مما أورده الناقد عدنان بن زريل؛ في كتابه النص والأسلوبية :

1- (من زاوية المتكلم)؛ أي الباث للخطاب اللغوي؛ "الأسلوب هو الكاشف عن فكر صاحبه، ونفسيته. يقول (افلاطون): كما تكون طبائع الشخص يكون أسلوبه. ويقول (بوفون): الأسلوب هو الإنسان نفسه. ويقول (جوته): الأسلوب هو مبدأ التركيب النشط، والرفيع، الذي يتكمن به الكاتبُ النفاد إلى الشكل الداخلي للغته، والكشف عنه".[2]

2- (من زاوية المخاطب)؛ أي المتلقي للخطاب اللغوي؛ "الأسلوب ضغط مسلّط على المتخاطبين، وأن التأثير الناجم عنه يعبر إلى الإقناع، أو الامتاع. يقول (ستاندال): الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه. ويقول (ريفاتير): الأسلوب هو البروز؛ الذي تفرضه بعض لحظات تعاقب الجمل، على انتباه القارئ، فاللغة تعبر، والأسلوب يبرز".[3]

3- و(من زاوية الخطاب) ؛ "الأسلوب هو الطاقة التعبيرية، الناجمة عن الاختيارات اللغوية. وقد حصر (شارل بالي)، مدلول الأسلوب، في تفجرّ طاقات التعبير الكامنة في اللغة. ويعرّف (ماروزو) الأسلوب بأنه: اختيار الكاتب، ما من شأنه أن يخرج بالعبارة، من حالة الحياد اللغوي، إلى خطاب متميز بنفسه. ويعرفه (بييرغيرو): بأنه مظهر القول، الناجم عن اختيار وسائل التعبير، التي تحددها طبيعة الشخص المتكلم، أو الكاتب، ومقاصده". [4]

---

[1] **د:** صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص.م، س، ص375

[2] عن عدنان بن زريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، سوريا دمشق، 2000، ص43.

[3] نقلا عن عدنان بن زريل، م، ن، ص44.

[4] م، ن، ص، ن.

وللإشارة فقط، فإن الأساليب تتعدد وتتنوع فيمكن تقسيمها من ناحية الموضوع الذي يعالجه الخطاب اللغوي، وخاصة الخطاب الأدبي؛ إلى ثلاثة أنواع من (الأساليب)؛ وهي: 1- الأسلوب البسيط، أو السهل؛ 2- الأسلوب المعتدل، أو الوسيط؛ 3- الأسلوب الجزل، أو السامي.

ولذلك يقال في الأسلوب الأول، البسيط أو السهل، أنه يصلح للرسائل، والحوار؛ وفي الثاني المعتدل أو الوسيط، أنه يصلح للتاريخ، والملهاة؛ في حين أن الأسلوب الثالث، الجزل أو السامي يصلح للمأساة. إلا أن هذا الرأي خلافي، بدليل أن الأنواع الأدبية الحديثة، كالرواية، والمسرحية الاجتماعية تستهلك عدة أساليب تظل فيها ناجحة.

وعلى هذه الشاكلة، يكون الأسلوب هو الوظيفة المركزية المنظمة للخطاب، وهو يتولد من ترافق عمليتين متواليتين في الزمن، متطابقتين في الوظيفة، هما: اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي الذي للغة؛ ثم تركيبها تركيباً يقتضي بعضه قواعد النحو، كما يسمح ببعضه الآخر، التصرف في الاستعمال.

ومن ناحية أخرى يمكن تقسيمها –الأساليب– إلى "موجزة ومطولة، مختصرة وفعالة رفيعة ووضيعة، هادئة وغامضة، كما أنه يمكن تقسيمها بحسب الصلات بين الكلمات إلى أساليب تشكيلية و موسيقية ".[1]

وقد ذهب (جاكبسون)، إلى عدم إمكانية تعريف الأسلوب، خارج الخطاب اللغوي كرسالة؛ أي كنص يقوم بوظائف إبلاغية، في الاتصال بالناس، وحمل المقاصد إليهم. فالرسالة تخلق الأسلوب، إلا أن الخطاب الأدبي، خطاب متميز؛ بفعل أن الوظيفة الشعرية هي التي تغلب فيه، فهو خطاب مركب في ذاته، ولذاته.

أما البعض الأخر، ذهب إلى أنه من العسير التسليم بوجود كل هذه الأساليب، في الكتابة الأدبية مصنفة ومقننة، وكذا معرفة الحدود التي تفصل بعضها عن بعض، فاللغة تظل محدودة الوظيفة، إذا اقتصرت على التبليغ العادي.[2]

لكن يبقى الأكيد، أن أسلوب السرد، أو كما يعرف بزاوية الرؤية عند الراوي، ما هو إلا تقنية مستخدمة لحكي قصة متخيلة، أو هو الماهية والكيفية التي ارتضاها الراوي لتقديم قصته و سرده عن طريقها، وتتحدد شروط هذه التقنية استخدامه الغاية التي يهدف إليها

[1] أنظر عبد المالك مرتاض، الكتابة من مواقع العدم(مساءلات حول نظرية الكتابة). دار الغرب للنشر والتوزيع. د. ط، 2003. ص85.
[2] أنظر عبد المالك.مرتاض، م.س.ص86

الكاتب عبر الراوي، وفي هذا يقول: **د: صلاح فضل:**" مفهوم الأسلوب في الرواية– إذن– يرتبط بجملة من الخصائص التقنية لها، مقترباً من مفهوم النمط السردي، ومبتعداً عن السطح اللغوي المباشر للنص، مع ملاحظة هذا الدور الوسيط للغة في الرواية"[1].

ولا تفوتني الإشارة، إلى أن من ضمن ما شدني أثناء القراءة، أو أثناء قيامي بالدارسة التحليلية للخطاب، هو محاولة البحث عن أو اكتشاف لهجة الروائي، ذلك لأن الأسلوبية تتطلب " وجود علاقة بسيطة وتلقائية بين المتكلم ولغته الخاصة، المفردة والوحيدة، كما تفرض تحقق لتلك اللغة داخل التلفظ المونولوجي عند شخص ما" [2]. فتحديد أسلوب الكاتب إذا يتطلب تحديد اللغة الموظفة، داخل الخطاب السردي –لأن اللغة داخل الرواية، ما هي إلا الوسيط الذي يعمل على البناء والتنظيم، و تثبيت المفردات، دون المساس بباقي عناصر السرد، أي لابد من أن تكون مستقلة بذاتها داخل الرواية – أي أنه ينبغي النظر إلى الرواية، على أنها جملة من الألفاظ والكلمات؛ بعبارة أخرى هي جملة من العلامات الدالة، التي تستوجب علماً قائماً بذاته لدراستها، وهو ما يقودني للحديث عن السيميائية.

لكن أشير في الأخير، إلى أن دراسة الأسلوب، هي التي تحدد اتجاه الكاتب، وقيمته الأدبية؛ لأن نجاح العمل كوحدة فنية متكاملة، يعود أساساً إلى أسلوب الكاتب ذاته، حيث ينبغي عليه من أجل تميزه ونجاحه،" أن يكون قادراً على التحكم العالي في لغته، متمكناً من النسج البارع لها، واللعب بألفاظها؛ أي متمكنا من صناعة الكلام وتحبيره في درجاته العليا، ومستوياته الرفيعة، إذ الكتابة نفسها، إنما هي استكشاف للغة".[3]

ت) الرؤية السردية في النص المستغانمي:

تعددت مستويات السرد في الخطاب الروائي المستغانمي، إذ نجد عدة مواقع قد اتخذها الراوي للسرد داخل النص الواحد، منها:

1_ الرؤية من الداخل ، وهي الرؤية التي يكون من خلالها الراوي أو السارد معرفته اكبر من معرفة شخصياته، الراوي >الشخصية،

فبداية مع العمل الروائي الأول "ذاكرة الجسد"، نجد

---

[1] **د:** صلاح فضل. م، س، ص375

[2] ينظر ميخائيل باختين، الخطاب الروائي ، ترجمة محمد البرادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1987، ص43.

[3] عبد المالك مرتاض ، الكتابة من موقع العدم (مساءلات حول نظرية الكتابة)، م ، س ، ص 85.

" و تلك المدينة التي كنت تسكنينها و لا تسكنك و تعاملنا دون عشق و تمشي و تجيئين على ذاكرتها دون انتباه"[1].

كان والدك رقيقا فوق العادة ... و قائدا فوق العادة كان استثنائيا في حياته و في موته، فهل أنسى ذلك"[2].

سأحدثك عنه حبيبتي ...فلا أسهل من الحديث عن الشهداء، تاريخهم جاهز و معروف مسبقا كخاتمتهم .و نهايتهم تغفر لهم ما يمكن أن يكونوا قد ارتكبوه من أخطاء، سأحدثك عن(سي الطاهر)"[3].

لقد كان خالد معتزا بالذاكرة ... بالماضي... بالتاريخ، و كان عارفا لكل شيء (السارد) لدرجة إيهامنا بواقعية ما يحدث.و هكذا و بفعل استخدامه لضمير (أنا) فانه يقنع القارئ بسيرته الذاتية.

أما في فوضى الحواس فان الكاتبة وظفت راويا محايداً، وجسد هذه الرؤية الخارجية (من خارج النص) في استخدامه لضمير الغائب، و وصفه لما يجري بين الحبيبين و معرفته الكلية لأحوالهم " تلك الطريقة أربكتها طويلا و جعلتها تختار كلماتها بحذر كل مرة سالكة كل المنعطفات اللغوية للهروب من صيغة السؤال كما في تلك اللعبة الإذاعية التي ينبغي أن تجيب فيها عن الأسئلة دون أن تستعمل كلمة "لا" أو كلمة" نعم".كانت تحب الصيغ الضبابية. و الجمل الواعدة و لو كذبا تلك التي لا تنتهي بنقطة و إنما بعدة نقاط انقطاع "[4].

و الجدير بالملاحظة أن هذه الرؤية الخارجية لم تكن مهيمنة مثلما هو الحال في "ذاكرة الجسد".

أما في عابر سرير:

تحرص" مستغانمي "على إيهام القارئ بواقعية ما تروي، فتجعل المصور محتارًا في اختيار زاوية السرد، وتقنية تنظيمه، متأثرًا بمهنته كمصور " كمصور يتردد في اختيار الزاوية التي يلتقط منها صورته، لا أدري من أي مدخل أكتب هذه القصة التي التقطت صورها من قرب،

[1] ذاكرة الجسد، ص 49.
[2] ذاكرة الجسد، ص 50.
[3] ذاكرة الجسد، ص ، ن.
[4] فوضى الحواس، ص 18.

من الزوايا العريضة للحقيقة"[1]، بيد أنه وعلى الرغم من حيرته يروي من داخل الأحداث؛ لكونه بطلا محوريًا، مشرعًا أبواب ذاته، مثيرًا تساؤلاته، مستبطنًا وعيه، وتنثال على رأسه، الأفكار غير مرتبة كتيار وعي" لا أدري ما الذي كان يجعلني متعاطفًا مع ذلك الطفل[2] " . فيتكسر سرده، عاكسًا اضطراب نفسه.

2 ـ **الرؤية المصاحبة (الرؤية مع):** و هي الرؤية التي تكون فيها معرفة الراوي مساوية لمعرفة الشخصيات الروائية: الرواية = الشخصية .

"أتدري...أنت على حق أن أجمل ما في قسنطينة جسورها لا غير لقد ذكرتك و أنا أعبرها ...كنت أود تلك اللحظة لو سألتك "هل تحبني" و لكني سألتك بحماقة

_ هل تحبينها...؟

أجبتني بعد شيء من الصمت و كأنني طرحت عليك سؤالا يستدعي التفكير

_ ربما بدأت أحبها...

_ قلت:

_ شكرا.

ضحكت... قلت و أنت تنهين المكالمة :

_ أيها الأحمق...لن تتغير"[3].

كذلك في فوضى الحواس فكلاهما لا يعرف عن الثاني إلا ما يقوله عن ذاته سألته:

_ لماذا تناديني "سيدتي"...من أخبرك أني متزوجة ؟

_ ابتسم و قال:

---

[1] عابر سرير، ص 21.
[2] عابر سرير، ص 34.
[3] ذاكرة الجسد، ص 215.

_ ثمة نساء خلقن هكذا. بهذا اللقب. جئن بهذه الرتبة . و أية تسمية أخرى هي إهانة لأنوثتهن.

و قبل أن اسعد بجوابه واصل بعد شيء من الصمت.

_ ماعدا هذا فحالتك المدنية لم تعد تعنيني...

صيغة النفي في جملته الأخيرة . فاجأتني .شعرت أنها تخفي سوابق ما أو أمرا لا يريد الإفصاح عنه.

سألته:

لماذا قلت " لم تعد تعنيني....و ليس لا تعنيني؟

رد بسؤال كاذب:

أقلت هذا حقا؟ و صمت"[1].

أما في عابر سرير:

ليس السارد في هاته الرواية ساردًا عليمًا بكل ما يحدث ، بل إن معرفته تساوي معرفة شخصياته في بعض الأحيان، فلا يقول شيئًا إلا بعد أن تكون قد توصلت إليه وعرفته، فهو في رؤية متصاحبة معها، يعتمد على قراءته عنها؛ إذ قرأ ما قالته" حياة "في" فوضى الحواس"، وما قاله الرسام في" ذاكرة الجسد"، بيد أن حبه " لحياة " ولقاءه ب" خالد "الرسام زاد من معرفته بهما، يقول عنه " هو الهارب الأبدي، لا ملاذ له سوى البياض"[2]، وعنها " بعد ذلك سأكتشف أنها كانت إلهة تحب رائحة الشواء البشري، ترقص حول محرقة عشاق تعاف قرابينهم ولا تشتهي غيرهم قربانًا[3]".

وكما يعرف السارد عن الشخصيات، تعرف الشخصيات عنه، فقد ذكر خالد الرسام: " فكل يعرف عن الآخر ما يعرفه الآخر عنه، دون أن يتكاشفا صراحة " لكننا منذ البدء جعلنا التغابي بيننا ميثاق ذكاء، أو ميثاق كبرياء"[4].

[1] فوضى الحواس، ص 81.
[2] عابر سرير، ص 81.
[3] عابر سرير، ص 16.
[4] عابر سرير، ص 150.

الرؤية الخارجية: و هي الرؤية التي تكون فيها معرفة الراوي اقل من معرفة شخصيات الرواية.

السارد < من الشخصية

يتساءل خالد عن سبب زيارة زياد لباريس. و هنا نلمس جهل السارد في تجاوز أفق الشخصية، زمنيا و مكانيا، للاطلاع عليها." ماذا جاء زياد يفعل في باريس. من الواضح انه لم يأت في زيارة سياحية.ربما جاء ليقوم ببعض الاتصالات السرية يلتقي ببعض الجهات... يتلقى أو يعطي تعليمات لا ادري..."[1].

و كذلك في شكه في العلاقة التي كانت بين زياد و حياة، و عدم معرفته عما كان يقوم به الاثنان أثناء فترة سفره إلى اسبانيا.

"كنت اشعر انك مررت بهذا البيت، إحساس غامض، كان يؤكد لي ذلك دون أن أجد في الواقع حجة تثبت لي شكوكي.

هل يعقل أن تمر عشرة أيام دون أن تلتقيا...و أين يمكن أن تلتقيا في مكان غير هذا؟ و أذا التقيتما هل ستكتفيان بالحديث..."[2]، و تظهر هذه الرؤية في دعوة سي شريف لخالد حضور زفاف حياة بقسنطينة.

" و لكن صوته أعادني إلى الواقع عندما سألني:

أتدري لماذا طلبتك البارحة ..إنني قررت أن أصحبك معي إلى قسنطينة لقد أهديتني لوحة عن قسنطينة و أنا سأهديك سفرة إليها.

صحت متعجبا:

قسنطينة... لماذا قسنطينة

قال وكأنه يزف لي بشرى

_ لحضور عرس لبنة أخي الطاهر

شعرت فجأة أن صوتي انفصل عن جسدي، وأنني عاجز عن أن أجيب بكلمة واحدة"[3].

---

[1] ذاكرة الجسد، ص 234.
[2] ذاكرة الجسد، ص 252.
[3] ذاكرة الجسد، ص ، 314.

أما عن علاقة السارد بالبطل في فوضى الحواس، فكانت توحي على طول الرواية بعجزها عن معرفة الشخصية كلياً، لدرجة الانفصال المعرفي، حيث يدعوها الفضول في أكثر من موقف للاستطلاع على خفايا البطل ، والتجسس على مكتبته أيضا.

_ ولكنني لا اعرف عنك شيئاً

_ هذا أجمل

_ ولا تعرف عني أكثر من وهم الموسلين....

_ لا يهم

.....

_ سألته متى نلتقي

.....

_ تتصل بي ؟ كيف؟

وجاء الجواب هادئاً

_ لا تقلقي ... اعرف كل شيء.....

أما عن ما جاء في عابر سرير:

فقد كان يروي السارد عن الآخرين – الشخصيات الأخرى في البناء السردي – من الخارج؛ إذ لا يعرف مشاعرهم إلا بالقدر الممكن ملاحظته واستنتاجه" أتراها أحبت هذا الثوب حتى لتبدو فاتنة فيه إلى هذا الحد؟ أم هي أحبت فتنة هذا الموقف[1]"، فتنتظم الرواية، بذلك، ثنائية الرؤية، ذاتية وموضوعية.

" ماذا كان يفعل هناك ذلك، الصغير الجالس وحيداً على رصيف الذهول؟.

..... ماذا تره ذلك الصغير، ليكون أكثر حزنا من أن يبكي؟"[2].

" هل أنت رسامة، أو أستاذة للفنون الجميلة؟؟

....

أنت تعملين ((موديلا)) للرسامين"[3].

" متسائلا ماذا تكون فرانسواز قالت له ليستقبلني بهذه الحرارة.

---

[1] عابر سرير، ص 212

[2] عابر سرير، ص 31-32.

[3] عابر سرير، ص 63.

..... كم عمره؟....
كيف تطرق ذاكرة ذلك الرجل طرقاً خفيفاً، كيف تأخذ منه أجوبة عن أسئلة لن تطرحها، ولكنك جئت بذريعتها؟"[1].

وهكذا استطاعت أحلام مستغانمي أن تجمع في رواياتها ما بين أسلوبي السرد الموضوعي؛ الذي يظهر من خلال الراوي العليم بكل شيء(كلي العلم)، وبين السرد الذي يكون في الرؤية بالمصاحبة، حيث يتساوى فيه معرفة الراوي والشخصية

المبحث الثاني: تقنيات السرد الحكائي في الثلاثية (ذاكر الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)

1 التوظيف الذاكراتي (تقنية الذاكرة)

إن الذاكرة عبارة عن بنية أساسية في الرواية، أعطتها بعداً حداثياً منفرداً، بفعل حضورها القوي على مستوى النص الروائي، فأصبح المتلقي أمام نص قائم على الذاكرة كدعامة لسرده، ولشخصياته التي ما تكاد تدخل إليها حتى تخرج منها بشكل مفاجئ، ومباغت، أسبغ على النص لمسة فنية، هندسية خاصة، وإذا كان المسرود الذاكراتي لا يخضع لتسلسل، فإن الرواية شكلت وحدة سردية متكاملة ، ومنسجمة عبر الفضاء السردي للمتن، ورغم بعض الفراغات في صيرورة السرد التي سهلت على أحلام مستغانمي أن تدخل عبرها عناصر خطابية أخرى، لا علاقة لها بالسرد، كإقحامها (العرض الشعري، الإيقاع الموسيقي، ...) فإن مثل هذه العناصر الخارجة عن ميكانيزمات السرد، كان مهماً في بناء تقنية خطابية من خلال هيكلة الذاكرة.
وكقراءة أولية لنص "ذاكرة الجسد" نجد أن نصطلح الجسر، يستأثر بانتباه القارئ من أول احتكاك له بالنص، وهذه الموضوعة تتوزع في كل فصول الرواية، ومصطلح الجسر في دلالته هنا، ما هو إلا باب الذاكرة في النص، والذي من خلاله وعبر مسار القراءة، يتضح لنا هاجس الوطن، وانشغال الشخصية المركزي له، والعنوان بحد ذاته ـ ذاكرة الجسد ـ ما هو إلا بؤرة الاهتمام السردي، والكاتبة تكرس كل أدواتها الفنية لخدمته.

[1] عابر سرير، ص 106.

ولا تغيب الذاكرة من نصوص أحلام مستغانمي عموماً، فإذا كانت لازمة أساسية وجوهرية محسوسة في العمل الأول " ذاكرة الجسد"، فإن وجودها في سياق رواية فوضى الحواس وعابر سرير مؤكد، وكثيراً ما عبرت عنها بانفعال ساخط، على ما يجري من أحداث معاصرة داخل الوسط الشعبي، من شأنها أن تسبب انسلاخ وشرخ كبير عن مقومات الهوية الوطنية، والشخصية الجزائرية السليمة.

بينما يأتي الحكي بحنين، حين يرتبط الأمر ، أو تنشغل الساردة بذكرى معينة، وهذا الأمر أعطى للنص ديناميكية داخلية، تسمح لقصة الحب التي تعيشها الشخصية؛ بالتشكل والنمو والامتداد.

2 المؤشر الحدثي:

يشير السارد فيه إلى حدث مسبق، قبل حدوثه، يصلح للرواية السيكولوجية، التي تعتمد على الارتداد تارة، وعلى الحلم تارة أخرى، كقضايا تسند إلى الشخصية للتعريف بواقعها الداخلي أو النفسي، وهي " تقنية زمنية تخبر صراحة أو ضمنا، عن حوادث أو أقوال أو أعمال سيشهدها السرد الروائي في وقت لاحق"[1].

وتشهد رواية ذاكرة الجسد، كثرة من هذه المؤشرات التي توحي بأن حدثاً ما سيقع الزمن اللاحق، على سبيل المثال في الفصل الثالث، مع بداية علاقة البطلين خالد وحياة، يخصنا السارد ببعض المؤشرات التي تثير القارئ، وتستدعي فضوله للنهاية، فبعد ثلاثة أشهر ـ من عمر الشخصية ـ اعترفت حياة لخالد بحبها، وكان قد دعاها لزيارة مرسمه في بيته، قائلا:"رحت من فرحي أشرع لك الباب لك مسبقاً، وأنا أجهل أنني أشرع قلبي للعواصف والزوابع"[2].

وهذا يعني أن ثمة عقبات أو صعوبات ستجتاح خالد، وهذه المؤشرات بإيمائها وإيحائها، إنما هي نوع من التوجيه، والتدليل لما هو قادم ومجهول بالنسبة لنا.

" اليوم وبعد ست سنوات على تلك الزيارة، أستعيد ذلك اليوم، وكأنني أعيشه مرة أخرى، بكل هزاته النفسية المتقلبة"[3].

---

[1] سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية 1980-1990، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1996، ص 403.
[2] ذاكرة الجسد، ص 177.
[3] م، ن، ص 179.

إلا أنه ورد مؤشر يوحي بأن هذه العلاقة بين البطلين ستخدش، ولن تنتهي بالزواج، في بداية الفصل الثالث وهو في معرض الحديث عن بداية لقائه بحياة في المعرض.

" نساء كلهن أنت...عرفت ذلك بعد فوات الأوان، بعدما ابتلعتني كما تبتلع المدن المغلقة أولادها"[1].

وهكذا يتحايل علينا السارد في كل مرة، لاستدعاء فضولنا، فبعد أن استعارت حياة من خالد ديواني زياد، يطالعنا قائلاً:" طبعاً ، لم أعِ ذلك الحنين، أنني سأكون بعد ذلك لعبتك الأخرى، وأن هاذين الكتابين سيتركان تأثيرهما أيضا على مجرى قصتنا"[2].

" التقيتما إذن...وكان كلاكما بركاناً..فأين العجب، إذا كنتُ هذه المرة أيضاً أنا الضحية"[3].

وعبارة "بعد فوات الأوان" توحي وتدل على الفراق والبعاد، بغض النظر عن الصورة التي سيتم بها هذا التباعد.

ونجد كذلك السارد يشير إلى خطب ما سيحدث لاحقاً، وكان هذا في السهرة التي دعا فيها سير شريف خالد لبيته، يتجلى في قول خال عن زوج حياة المستقبلي:

"وضحكت من مزاحه.....ولم أكن أتنبأ وقتها بكل الذي سيحدث"[4].

وفي هذا إشارة واضحة، وإيحاء قوي إلى أن لهذا الرجل دور سلبي فيما يريده خالد، والنص في الحقيقة مليء بمثل هذه المؤشرات، التي لا يمكن حصرها كلها، وما هذه التي قدمناها إلا ضرب من الأمثلة لا الحصر.

هذا الضرب من المؤشرات الذي يسميه البعض بالتنبؤ القصصي، منهم من يطلق عليه الاستشراف أو الاستباق ولعل من محاسن هذا التنبؤ، أنه " يهيئ القارئ لاستقبال حدث ذي شأن، فلا يصدم بالمفاجأة المهولة، فهي ضرب من الإيلاف النفسي...ولكن من مساوئها أنها تكشفه عن مساره السردي، بإيمائها إلى شيء سيحدث، فيكتشف القارئ ما ينبغي أن يظل مجهولا لديه، فكان بعض هذا الضرب من فرض الوصاية على القارئ ومحاصرته وتوجيهه"[5].

بينما قل مثل هذا الضرب في كل من فوضى الحواس وعابر سرير،

---

[1] م، ن، ص 160. (وردت اللفظة؛ ابتعلتني، والصحيح ابتلعتني)
[2] م، ن، ص 197.
[3] م، ن، ص 227.
[4] م، ن، ص 273.
[5] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1995، ص204.

وربما نجد مؤشراً واحد ظاهراً في الرواية الأولى منهما، يستشف الأحداث، وهو ضرب من الإعلان المبكر لا محالة، يقول السارد:" لماذا يأتي حبه محاذياً لمآسي الوطن، وكأنه لم يبق للحب في حياتنا سوى المساحة الصغيرة التي تكاد لا ترى على صفحة أيامنا، ألم يعد هناك من مكان لحب طبيعي وسعيد في هذا البلد"[1].

علقت (الكاتبة) البطلة على هذا، عندما كتب لها البطل رقم هاتفه وعنوانه على طرف الجريدة المحاذية في عناوينها الكبرى لمآسي الوطن، وفي هذا إيحاء لمأساة ستقع، وفعلا قتل "عبد الحق" الصحفي المحبوب على يد الإرهاب .

كذلك في قولها "وبإحدى هذه الكلمات، بدأت قصتها منذ سنة تماما كما بإحداهن انتهت منذ شهرين "[2] ، وهذا ضرب آخر يشير إلى نهاية العلاقة .

وهذه المؤشرات تشير لأحداث مستقبلية، بمعنى القفز على فترة ما من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الاستشراف مستقبل الأحداث، ليقدم لنا نظرة مستقبلية لم يصلها السرد بعد، التنبؤ بالمستقبل مع إشارته للحاضر "

3- الارتداد :

(أو العودة إلى الوراء) على حد تعبير المخرجين السينمائيين يسميه صلاح فضل " بالسرد اللاحق" [3]، ومثل هذا النوع من السرد لا يخلو منه أي نص روائي يعني بصفة خاصة، بالحلم أو السيرة الذاتية، وهناك من يطلق عليه "بالفلاش باك" تعريب للمصطلح السينمائي (Flash-Back)، حيث تبدأ القصة من نهايتها وتعود إلى البداية، وهو معروف بالسرد الاستذكاري الذي يهتم بحكي الأحداث الماضية للتعريف بالشخصية، وما مر بها من أحداث، أو للتعريف ببعض الأحداث والشخصيات أو الأماكن إلى غير ذلك من أمور ...وهذا يعطي حيوية وحركة للمسار السردي من خلال عملية المزج بين الحاضر والماضي.

وجاء الارتداد في رواية أحلام مستغانمي على نوعين :

- **لواحق ذاتية :** هذه اللواحق في شكل ذكريات انتابت الشخصية الرئيسة لارتباطها الوثيق والعضوي بالشخصيات، وقيامها على الإخبار عن عالمها الداخلي، وكثيرا ما تثير هذه

[1] فوضى الحواس، ص 154.
[2] فوضى الحواس، ص 18 .
[3] صلاح فضل – بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 310 .

اللواحق آفاق القارئ بتعريفها لأوضاع البطل الاجتماعية والنفسية وعلاقته بالمحيط بل إنها كثيرا ما كانت تقطع حبل السرد، وتجعل النص في حالة تشظي وتوهج، لينفجر على إثرها بنيويا ودلاليا. (كحديثه في عابر سرير، و ذاكرة الجسد عن ذراعه المبتورة واستحضاره لها في مواضع عدة حينما تتشابه الأوجاع، وعلاقته بسي الطاهر وحياة) (وكذلك في حديث البطلة عن زوجها في فوضى الحواس وتعليقها على أمها وأخيها)

- **لواحق موضوعية** : وهذا اللواحق تكشف عن ثقافة السارد حيث يدخل التاريخ ليعطي بعدا رمزيا، ودلالة على سيطرة الماضي الشخصي على الحاضر، وفي سيطرة الذاكرة الجماعية على الواقع الفردي .

وتفصح هذه اللواحق أو التضمينات الموضوعية من (تاريخ، أقوال، أحداث مؤرخة) عن المزج الحاصل بين السرد والنظر عبر الزمن، حيث أرادت الروائية أن تثبت عبر هذه اللواحق الموضوعية أن التاريخ يصمد صمود الثابت أما المتحول المتغير، وكأن الوجود لا يخرج عن تلك الدورة الزمنية في فكر البطل (خالد) .

لقد جسدت هذه الأحداث التاريخية المذكورة دور الخلفيات الزمنية والثقافية لواقع الشخصية الرئيسية . ولكن في نهاية المطاف لم تعبر هذه الذكريات الشخصية بالتاريخ إلا لتعمق دلالة الإحباط وخيبة الأمل في تغيير الواقع (الثورة، حوادث 8 ماي 1945 – حوادث أكتوبر 88 – الجهاد ضد المستعمر الفرنسي ...).

والملاحظ أن اللواحق الموضوعية كانت تاريخية ماضية تخص الثورة مع بعض المظاهر المعاصرة في "ذاكرة الجسد "، في حين كانت الأحداث معاصرة في "فوضى الحواس"(كمقتل بوضياف،... الإرهاب...) ، بينما جاءت جامعة بينهما في عابر سرير، وكان اهتمامها الأكبر بذاكرة الثورة والاستعمار، بل اهتمت بالفترة المعيشة فترة التسعينات. وهكذا نستنتج بأن "اللواحق الذاتية" قد أدت وظيفة الإخبار عن العالم الداخلي بالإضافة لدورها في ملء فراغات زمنية ودورها في توجيه الأحداث .

بينما عنيت "اللواحق الموضوعية" بإعطاء التاريخ بعدا رمزيا في الرواية، عكست تحليل السارد ورؤيته لمثل هذه الوقائع الماضية والحاضرة، كما عمقت الفارق بين ذاكرة الماضي وذاكرة الحاضر لتدل على الإحباط وضرورة إعادة النظر للواقع لنقده وتغييره .

إن حكي الأحداث الماضية انطلاقا من الحاضر يبرز "قدرة على تكسير القيود الزمنية الرتيبة، وتعاقبها على النحو المألوف الثقيل، فإنها تمكن السارد عبر هذه العناصر كلها" [1].

4 – لعبة الضمائر وتوظيفها:

عمد النص السردي إلى اصطناع ضمير المتكلم الذي يحيل إلى الذات والذي امتلك من القدرة والكفاءة والطلاقة على سرد الأحداث، وهو امتداد لأدب السيرة الذاتية "فضمير المتكلم مقبل، متجه نحو الحاضر أو الماضي القريب، فهو دائري، أو حلزوني مغلق، معقد إلى حد بعيد"[2] .

الراوي في كل راوية من الأعمال الثلاثة، يجعل من نفسه موضوعًا لسرده، وإن كان يأتي على ذكر آخرين، ليتناول بذلك الخارج لإيضاح الداخل، ويسرد هموم الداخل ليتبيان قباحة الخارج وألمه،

كما هو الحال في ذاكرة الجسد وعابر سيري، إذ نجد البطل خالد يروي ذاته في مراحل عمرية مختلفة

من طفولته ومراهقته، حتى يُتْمه وشلل ذراعه وزواجه وعلاقته" بزيان "و"حياة"، يستخدم الفعل الماضي غالبًا

" كنت تزوجت امرأة لتقوم بالأشغال المنزلية داخلي"[3].

ولا يتخذ لسرده ضميرًا واحدًا، بل يراوح بين الأنا/أنت، ويزاوج، ليكون الراوي والمروي له في آن، حيث تمتد صيغة المخاطب على طول صفحات الرواية، ولهذا دلالاته.

" ويصبح همك كيف تفكك لغم الحب بعد عامين من الغياب"[4].

ومن مزاوجته بينهما حتى ليذكر سطرًا بالأنا وآخر بالأنت

" أفسدت علي فرانسواز فرحتي .. كالناس الذين تلتقيهم ويولدون فيك شعورًا مسبقًا بالفقدان"[5].

إضافة إلى استخدامه لضمير المتكلم للجماعة، ليدل على الجزائريين عامة" منشغلين كنا بزمن النفط الأول"[6].

---

[1] عبد الله مرتاض – تحليل الخطاب الروائي، ص 219 .
[2] عبد المالك مرتاض – في نظرية الرواية، ص 188 .
[3] عابر سرير ، ص 179.
[4] عابر سرير، ص 09، ينظر كذلك، ص 46،40،19،10...
[5] مرجع السابق، ص 65.
[6] المرجع السابق ، ص 41.

ولعل كثرة استخدام المخاطب في هذه الرواية، ضرورة فرضتها حال الشخصية، وظروفها، فهو وحيد كبقية أبطال" مستغانمي"، محاط بمن لا يباح لهم .. زوجة يخفي عنها أبسط الأمور، وحبيبة يكره ضعفها، فيخفي عنها الكثير، وصديق " عبد الحق " قد مات، وآخر "مراد " قد خانه مع فرانسواز، ولأنه أدرى بألمه، يعري ذاته أمام ذاته، وينشر قروحه التي لا يفهمها سواه، ويؤكد هذا أنه لما صادق" زيان "وأحبه، راح يوجه إليه الخطاب، ويبوح ببعض أحزانه، لكن صعوبة المكاشفة التامة معه؛ لما بينهما من حواجز، جعلته يلوذ إلى ذاته، موجهًا خطابه إليها في معظم مقاطع سرده"[1].

ولكن النص الروائي عموماً، لم يخضع خضوعا مطلقا لطريقة "الرؤية المصاحبة" بل رأيناه قد غير من الرؤية التي أفضت إلى تطوير المسار السردي هذا إلى جانب استخدامها لرؤية محايد كما هو الحال في رواية فوضى الحواس .

5 – الكتابة بصيغة المذكر، أو (بجسد رجل) :

دخلت المرأة بقلمها عالم الكتابة الذكورية، وتعاملت مع تقنياته الكتابية، لكن تعاملها معه اختلف من كاتبة إلى أخرى؛ حيث التزمت مجموعة من الكاتبات بتقنيات الكتابة الذكورية، ووظفنها في ما يكتبن فكانت كتاباتهن نسخة مقلدة عن الكتابة الذكورية، فلو أزيلت الصفحات التي تحوي أسماءهن وقدمت بعدها الروايات لقارئ لم يقرأ الرواية سابقا لاعتقد أن كاتبها رجل، مما يجعل الفرق الوحيد بين كتاباتهن وكتابات الرجال هو الاسم المؤنث الذي يحملنه والذي اختارت بعض الكاتبات أن يتخلين عنه، و يستبدلنه باسم رجالي ينتحلنه أثناء الكتابة الروائية"[2].

بل فرضت الذكورة نفسها على المرأة/الكاتبة "إلى درجة أن النساء أنفسهن ساهمن في هذا التطور المستمر باتجاه الذكورة" [3]، ومن هن الكاتبة أحلام مستغانمي في روايتها "ذاكرة الجسد" و"عابر سرير" تتحدث بلسان الرجل/البطل خالد بن طوبال، وتروي الأحداث عن طريقه من خلال تقنية الكتابة بصيغة المذكر. فيتبادر سؤال يطرح نفسه؛ لماذا كتبت أحلام مستغانمي روايتها بصيغة المذكر من خلال البطل/خالد مع أنه كان بإمكانها أن ترويها من خلال البطلة/حياة؟

---

[1] رائدة عبد اللطيف، م س ، ص 74

[2] ايمان نوري، تقنية الكتابة بصيغة المذكر في الأدب النسوي، أرشيف: أدباء وشعراء ومطبوعات http://www.startimes.com/

[3] عبد الله الغذامي المرأة واللغة، ص: 49

وماذا عجزت المرأة عن قوله لينوب عنها الرجل في القول؟

ذاكرة الجسد وعابر سرير، هما "عملان للكاتبة كان هاجسها مصير وطن يتمزق ومآل بلاد تتحرق، فوجدت أن خير ما تفعل من أجلها هو أن تكتب مستعينة بذاكرة الماضي الطاهر البهي لتكافح الحاضر المشوه المغلوط الذي ينقض الماضي ويدمره"[1].

لقد أرادت إعادة كتابة تاريخ الجزائر الذي تدخلت أياد مشبوهة في كتابته فشوهته وغيرت حقائقه لكن.. هل يعني هذا أنه ليس من حق الكاتبة أن تعيد النظر في تاريخ بلدها إلا إذا تنكرت في ثوب رجل؟ أليس من حقها أن تفضح من خانوه وبنو مجدهم على دماره لأن هذا الحق حكر على الرجل؟.

وما هي هذه القضايا الهامة التي جعلت الكاتبة ترتدي ثوب رجل، لتدخل مجالس الرجال كواحدة منهم ظاهريا وكنافر منهم حقيقة؟

إن براعة الكاتبة "أحلام مستغانمي، يكمن في خلقها لشخصية ذكورية تقوم برواية الأحداث، وهي بذلك تدخل عالم الرجولة لا لتثبت أفكارها وتضمن لنفسها قدرة اكبر على طرح ما تريده لإقناع المتلقي به فقط كما ذكرنا سابقاً ، بل تريد أيضاً أن تضارع (الفحولة) وتنافسها من خلال كتابة تحمل سمات (الأنوثة) ، ويرى د.عبد الله الغذامي أن " إنكتابية الرجل هي لإنهاء سلطانه على اللغة ووصايته عليها وأبوته المطلقة على الكتابة ... مما جعل اللغة عالما حرا تم تحريره من المستعمر، وتم إعلان استقلال الخطاب اللغوي مثلما استقلت الجزائر عن مستعمرها، وتسنى للأنثى أن تكون فاعلة في اللغة، وأن تكون ذاتاً خصوصية تؤلف وتصنع وتكتب، وتبادل الرجل لغة بلغة، وانكتابية بانكتابية "[2].

كما نلاحظ بأن النص الأنثوي قد قام بعملية تنفيس، وهكذا ربطت بعضهم بالموت المشرف كالاستشهاد، أما الآخرون فقد ماتوا وانتهوا بالتلاشي سواء على مستوى أحداث الرواية، أو على المستوى المعنوي وفي هذا المجال تقول "إننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير ، وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئا على حياتنا ... فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم ... وامتلأنا بهواء نظيف..."[3] وتتساءل "هل الورق هو مطفأة للذاكرة"[4] .

---

[1] عادل فريجات، مرايا الرواية، ص: 119

[2] عبد الله الغذامي، م س، ص191 .

[3] ذاكرة الجسد، ص 141.

[4] ذاكرة الجسد، ص 13.

وترى نازك الأعرجي ، أن خالد بن طوبال حين يلتقي بالبطلة "حياة" ، في ذاكرة الجسد، يعجز عن إدراك توقعاتها؛ فقد كانت تأمل أن يبدي ذكورة ساطعة، متحدية لشخصيتها ((الذكوأنثوية))، وقد تزوجت في الأخير رجلا بهذه المواصفات" [1]، هذا طبعاً من وجهة نظر خالد.

وبالمقابل تجعل الكاتبة "أحلام" ، الجزء الثاني من الثلاثية؛ فوضى الحواس، تروى أحداثه وتسرد بصوت امرأة، لتظهر قدرتها وتمكنها من الحكي بالضمير الأنثوي ـ وهو الأصل عندها ـ لتعود في العمل الثالث لتكمل ما بدأته في الأول؛ وهو الولوج إلى عالم الرجل، والخوض فيه، بسرد يواكب أحاسيسه ومشاعره، لغته وتفكيره.

وفي هذا تلميح من الكاتبة، إلى طرح المساواة بين الرجل والمرأة، أو إمكانية تبادل الأدوار، في ظل ما يعيشه المجتمع من إمكانيات الحياة المعاصرة وتداخلاتها، في مسعى واع لرفع قدرة المرأة فوق ما هو متداول وموروث، سواء على مستوى الكتابة الإبداعية، أو الفكر النقدي، لترسخ ذلك كله في المفهوم الأدبي المعاصر.

6 ـ المونولوج (الحوار الداخلي):

لقد اخترنا أن نعنون المبحث بمصطلح المونولوج، بالرغم من أنه هناك من يميز ويفرق بين المونولوج الداخلي والمناجاة النفسية،على سبيل المثال نجد "روبرت همفري " يميز ما بين التقنيتين، يقول الأوّل، بنوعيه " المباشر و غير المباشر"[2]، يعالج مستوى ما قبل الكلام من الوعي القريب من مركز الانتباه، ممّا يُخضعه للوضوح و السيطرة الأسلوبية الواعية، إما قد يصوّر مستوى اللاوعي العميق الناتج عن الحلم أو الهذيان أو غيرهما"

أمّا المناجاة فتصوّر عمليات الوعي التام المكتمل أي أن يكون الذهن في مرحلته المكتملة التي تمّ تشكيلها و التعبير عنها بالكلام[3].

---

[1] نازك الاعرجي، بحث بعنوان : تذكير الأنوثة...تأنيث الذكورة، في الرواية العربية الحديثة، عقد بندوة في دار الفنون، الأردن، عمان، 2002، ص 13.

[2] المونولوج الداخلي المباشر :هو المونولوج بضمير المتكلم، و يُفترض فيه غياب المؤلف على نحو تام أو(شبه تام .فهو يتدخل و حسب بإرشاداته)قال آذا، أو فكر هكذا(، و تعليقاته الإيضاحية الضرورية بصورة ملحّة في حالة تصوير الوعي في طبقاته العميقة أو لدى شخصية معقّدة سيكولوجياً .ينظر :أحلام حادي جماليات اللغة فيّ القصة القصيرة، ص41 .

أمّا المونولوج الداخلي غير المباشر، فقد أطلق على المونولوج بضميري المخاطب و الغائب .و هو يتميّز بحضور المؤلف من خلال المادة التي يقدمها و آأنّها تنبع من وعي الشخصية، و حينئذ يلجأ الراوي إلى وصف و بتفسير ما يحدث في وعي شخصياته على نطاق واسع .ينظر :أحلام حادي، ص45

[3] ينظر :أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة، ص45 - 46

و التقنيتين كليهما، انطلاقا ممّا ورد في التعريفين، تتوفّران في النصوص الروائية الحديثة، خاصة تلك التي تقوم بعرض حياة كاملة، أو شبه كاملة، من خلال اللحظة الحاضرة، بالاعتماد على الذاكرة، حيث تظل الشخصية ثابتة في المكان بينما يتحرّك وعيها في الزمان، و هي تقنية عُرف بها كتاب رواية تيار الوعي بشكل عام، و هو ما نجده في ثلاثية أحلام مستغانمي ، فالرواية الحديثة تجمع بين الوعي المكتمل و الوعي اللامكتمل، و بين تقديم الحالة الذهنية للشخصية و ما يعتمل داخلها، و إسهام ذلك كله في دفع الحدث و السير به نحو التطور"[1].

إلا أن الأغلبية ترى أن المناجاة تقترب من المونولوج، من حيث الوظيفة والخصائص الأسلوبية، وهو ما يُضعف هذا التمييز من الناحية العملية. و على هذا الأساس، فإنّنا سنعتبر التقنيتين ظاهرة واحدة، و سنعتمد مصطلح " مونولوج " بدل " المناجاة" في تحليلنا لثلاثية " أحلام مستغانمي

وبذلك نجدها نصوصاً مونولوجياً تقوم على هيمنة الصوت الواحد، أو الشخصية الرئيسية التي تتولى– بالإضافة إلى السرد – التحليل، و التعليق، و الحكم على المواقف و التشكيك في القيم أو إقرارها من وجهة نظر ذاتية خاصة، ممّا يفقدها وظيفة الإقناع نسبيا، إذا ما قارنّاها بالرواية الديالوجية، و لذلك فإنّ الروائي يلجأ إلى مجموعة من الوسائل الفنية والأسلوبية التي تضفي على النص طابعا تعدّديا، يقلّل من هيمنة الرؤية الفردية.

إن تقنية "بالمونولوج"، إنما هي عبارة عن حديث العقل عن نفسه، أو مع نفسه، وتعتبر هذه الأداة طريق النفاذ إلى حياة الشخصية الداخلية، واستعمال هذه التقنية على امتداد النص؛ يكشف عن مادة معرفية واسعة، وكذا من شأنه أن يعري طبيعة الشخصيات، من صراعات وتناقضات، ومكبوتات...،في هذا الصدد وحسب رؤية لوبوك: " إنه يجعل هذا العقل يتحدث عن نفسه أنه يمسرحه" [2].

و المونولوج يأتي نتيجة لما تحدثه اللحظة الآنية من تغيرات نفسية و ذهنية لذلك فهو تقنية زمنية تسمح للجانب النفسي بالبروز . وبسبب هذا التمدد الواسع على مستوى خطاب النص فان المنولوج يعمل على إبطاء السرد في الرواية .

---

[1]ينظر نعيمة بن علي، دراسة اسلوبية دلالية في ثلاثية "احلام مستغانمي" رسالة تخرج جامعية، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، لسنة الجامعية 2010/2009، ص 154-155

[2]-رينيك –نظرية الأدب،ص235.

يقول السارد في ذاكرة الجسد "ضحكت و أنا اكتشف هذا التطرف الذي يذكرني بك و كأنه سمة عائلية . و شعرت برغبة في إمداد ذلك الحديث الذي يودي إليك بطريقة ...أو بأخرى"[1]

إن هذه التقنية هي نوع من التعرية غير المباشرة لدواخل الشخصية و ربما تقترب من تقنية تيار الوعي "الذي يعنى بالمدركات و الإحساسات و الأفكار و الأحكام كل التداعيات و الأحلام و الذكريات للكاتب"[2] ذلك لان المونولوج في روايات نجيب محفوظ لا يقوم على ذلك الاستبطان القائم على تأمل الذكريات الحلم التي تخص تقنية الكاتبة عند أحلام مستغانمي.

و هذا النوع من المونولوج المتقطع في الرواية "يشكل دورا كبيرا في بنية النص...يساعد في الكشف عن جوانب الشخصيات و إعادة ترتيب أحداث الرواية من جديد . و الغالب على الرواية كثرة المونولوج الداخلي من خلال سرد الأحداث الملتصقة تماما بالحدث الأصلي في الرواية الذي هو جزء رئيسي في بنيتها"[3]

و إذا أردنا أن نقتطع بعض المقاطع من هذا الحوار الداخلي فإننا نجده جاء على شكل حلم كما في قول السارد:

"على شفتيك رحت الملم شتات عمري في قبلة منك اجتمعت كل أضدادي و تناقضاتي و استيقظ الرجل الذي قتلته طويلا مراعاة لرجل آخر كان يوما رفيق أبيك رجل كاد يكون أباك على شفتيك ولدت و مت في وقت واحد.قتلت رجلا و أحييت آخر هل توقف الزمن لحظتها...هل سوى أخيرا بين أعمارنا هل ألغى ذكرياتنا بعض الوقت؟ لا ادري ...كل الذي كنت أدريه . انك كنت لي. و أنني أريد أن أصرخ لحظتها كما في إحدى صرخات "غوته" على لسان "فأوست" قف أيها الزمن ... ما أجملك".[4]

كذلك نلمس الحوار الداخلي الذي جاء في شكل ذاكرة في قول السارد:"ها أنا أسكن ذاكرتي و أنا اسكن هذا البيت فكيف ينام من يتوسد ذاكرته

ما زال طيف الذين غادروه يعبر هذه الغرف أمامي أكاد أرى ذيل كندورة (أما) العنابي يمر هنا يروح و يجيء بذلك الحضور السري للأمومة و صوت (أبي) يطالب بالماء للوضوء أو

1- ذاكرة الجسد ، ص 358 .
2- محمود غنايم-تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ص88 .
3- زياد أبولبن-المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ،ص62.
4 - ذاكرة الجسد،ص195.

يصيح من أسفل الدرج"الطريق...الطريق" لينبه النساء في البيت انه قادم بصحبة رجل غريب و أن عليهن أن يفسحن الطريق و يذهبن للاختباء في الغرف البعيدة...[1].

و هناك الكثير من المقاطع التي لا نستطيع حصرها كلها في "فوضى الحواس" مثل الذي، جاء على شكل تأمل :" أن تعيش مأخوذا بلغز شخص غامض حد الإغراء ، و حد الإزعاج أحيانا ، قد تكون فرصتك في كتابة رواية جميلة . هذا إذا كنت روائيا.أما إذا كنت عاشقا فسيكون في لغزه عذابك و لعنتك . ذلك أن الحب سيحولك رَجُلَ تحرٍّ . حتى ليكاد يصبح التحري مهنتك الأخرى.

ككل عاشق أنت تريد أن تعرف كل شيء عنه، تريد معرفة ماضيه و حاضره، و أسماء من أحب و من أحبوه، عناوين البيوت التي سكنها ، و المدن التي زارها ، و المهن التي مارسها ، و الأماكن التي يرتادها.

تطارده بالأسئلة لتعرف برجه و هواياته و انتماءاته ... حتى انك قد تعود بكتاب من مكتبته فقط لمتعة التجسس على قراءاته"[2].

وعلى نمط الاسترسال في الأفكار تقول الساردة في فوضى الحواس؛ " السعادة ذلك العصفور المعلق دوما على شجرة الترقب أو على شجرة الذكرى ها هو على وشك أن يفلت مني الآن أيضا و لأنني أدركت ذلك بدأت أعيش ذلك الحب بشراسة الفقدان كالذين يعيشون عمرا مهددا علمني الموت من حولي أن أعيش خوف اللحظة الهاربة أن أحب هذا الرجل كل لحظة ...و كأنني سأفقده في أية لحظة,أن اشتهيه,و كأنه سيكون لغيري,أن انتظره...دون أن اصدق انه سيأتي . ثم يأتي...و كأنه لن يعود , أن ابحث لنا عن فرحة أكثر شساعة، من موعد, عن فراق, أجمل من أن يكون وداعا"[3].

و هكذا فالأفكار في الحوار الداخلي للشخصية, "تأتي غير مرتبة عند عرضها عبر المونولوج أو تيار الوعي حيث يسبق فيها الماضي البعيد, الماضي القريب,بل يرد متقطعا مضطربا أشبه شيء بشريط السينما,إذا امتحن على مهل,فهو خال من التتابع المنطقي متوقف على التتابع العاطفي أو الضرورات الأولية كالتداعي اللفظي مثلا و في عالم

---

[1]-ذاكرة الجسد،ص340.

[2]- فوضى الحواس،ص220.

[3]- فوضى الحواس،ص312.

الذكريات يتداخل الماضي و الحاضر و المستقبل يفقد الزمن معناه.و ما يقال في الكلام يقال كذلك في الانفعالات و الإحساسات و الصور الذهنية "[1]

7- تقنية الميتاقص أو(الميتاسرد):

والميتاقص في تعريف شديد التكثيف هو القصّ الذي يجعل من نفسه موضوع حكيه أو كما سمّته (ليندا هتشيون) (Linda Hutchean) سرد نارسيسي، في كتابها الذي حمل نفس العنوان"Narcissistic Narrative "[2] . فهو عملية قصّ القصّ وحكي الحكي ورواية الرواية. وقد أطال فيه الحديث الناقد أحمد خريس في كتابه "العوالم الميتاقصية في الرواية العربية" فرأى أنّ هذا الصنف من الروايات يمثّل "تيّارا رافدا، لحركة عامة نشأت في الستينات، وأطلقت عليها صفات كالتجريبيّة والحداثية والجديدة..."[3].

وتطرّق إلى هذه الظاهرة في الكتابة الروائية الناقد المغربي محمد عز الدين التازي في دراسته "مفهوم الروائيّة" داخل النص الروائي العربي فوصفها بأنها مجموعة من النماذج الروائية العربية الجديدة تشتغل "في إطار الموازاة بينها ككتابة روائية تشيّد عالمها من تفاصيل المحكي وبين تعبيرها عن مفهومها الخاص لعناصر الكتابة داخل هذا الجنس الأدبي، وهنا تفضح الرواية موقفها من الروائية.."[4].

وهي نفس المرجعية التي استخدمتها الكاتبة "أحلام مستغانمي" في رواية فوضى الحواس، وعابر سرير، لتكشف بها عن أسرار السرد يتمثل في ممارسة النقد في الرواية و إعطاء تفسيرات على مستوى ميكانزمات السرد. هذه التقنية استخدمتها الرواية الجديدة و هي موجودة عند روب غرييه"، في روايتيه "الغيرة(وفي المتاهة).

---

[1]- فتحي الأبياري عن محمد غنايم في كتابه "تيار الوعي" في الرواية العربية الحديثة ، ص88.

[2] Linda Hatcheon , Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox by Linda Hutcheon . librray and archive . Canada bablication 1947 . p 20

[3]خريس أحمد : العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي ط 1 (أزمنة) بيروت 2001، ص 44.

[4]التازي محمد عز الدين : مفهوم "الروائية" داخل النص الروائي العربي، مجلة الوحدة، السنة الخامسة، العدد 49، أكتوبر 1988، ص96.

و الميتاقاص رؤية للقص و للغته حيث تعدو الكاتبة بمواصفاتها ابرز موضوعاته في هذا المجال تقول:"أننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير و ننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئا على حياتنا ...فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم...و امتلأنا بهواء نظيف..."[1]

و هكذا تناقض "أحلام مستغانمي"في كتابتها مواصفات العالم الروائي لتستطلع دواعي الكتابة عبر ممارستها للكتابة القصصية .

في (ذاكرة الجسد) يقول السارد: "في الحقيقة كل رواية ناجحة هي جرعة ما نرتكبها تجاه ذاكرة ما... و ربما تجاه شخص ما نفتله على مرأى من الجميع بكاتم الصوت و وحده يدري أن تلك الكلمة الرصاصة كانت موجهة إليه...

و الروايات الفاشلة ليست سوى جرائم فاشلة لابد أن تسحب من أصحابها رخصة حمل القلم بحجة أنهم لا يحسنون استعمال الكلمات و قد يقتلون خطا بها أي واحد... بمن في ذلك أنفسهم بعدما يكونون قد قتلوا القراء ...ضجرا"[2].

كذلك في استعمالها لمقولة:" الم تكوني امرأة من ورق...تحب و تكره على ورق و تهجر على ورق...و تقتل و تحيي بجرة قلم"[3]

هذه المقولة هي إعادة كتابة للمقولة النقدية الشهيرة لبارت[4]. و التي يريد بها أن الشخوص في الرواية هي عبارة عن كائنات ورقية لا بد أن ينظر لهم في إطارهم الروائي بعيدا عن الواقع المادي.

أنها عبر هذه التقنية تبوح بمعرفتها النقدية بواسطة تعليقات معلنة لتحاور النوع القصصي بمزاج يوهم بالتطرف و التميز . و هكذا يستمتع القارئ في "فوضى الحواس" لأنها تكشف عن مجازية العملية القصصية ."قبل هذه التجربة لم أكن أتوقع أن الرواية اغتصاب لغوي يرغم فيه الروائي أبطاله على قول ما يشاء هو فيأخذ منهم عنوة كل الاعترافات و الأقوال التي يريدها لأسباب أنانية غامضة لا يعرفها هو نفسه ثم يلقي بهم على ورق أبطالا متعبين مشوهين دون أن يتساءل تراهم حقا كانوا سيقولون ذلك الكلام، لو أنه منحهم فرصة

---

[1]-ذاكرة الجسد،ص23.

[2] ذاكرة الجسد، ص 20.

[3] ذاكرة الجسد،ص20.

[4]- R.Barthes introduction a L Analyse Structurale Des Recits P13

الحياة خارج كتابه.و هكذا جلست إلى دفتري.و رحلت أفاضل كتابه بقصة و كأنني لم أتوقف بالأمس عن كتابتها "[1].

فمستغانمي الكاتبة، تنطلق من وعي الروائي للنوع الأدبي الذي تتعامل معه تقول "هذه القصة أردته قصيرة قدر الإمكان بعيدة عني قدر الإمكان سريعة الوقع سريعة الخاتمة.و لكن كالأعشاب البحرية ظلت جملها الأخيرة عالقة بذهني.و عبثا حاولت أن الهي بأمور أخرى كان موضوع هذه القصة يطاردني.و شيء داخلي يرفض هذه النهاية."[2]

وهذا ما يجعل السرد الروائي عند أحلام يسلك عدة سبل للتبليغ منها: أنه

1) ساعد في تطوير الأحداث تنميتها و بيان علاقتها بعضها بالبعض الآخر.
2) التعريف بطبائع الشخصيات و كشف السرد لعلاقاتها و أعمالها و صفاتها.

كما ساعد السرد في ترتيب الأحداث حسب رؤية الكاتبة للقصة و لأجل توحيد العمل الروائي كثيرا ما كانت ترجع الكاتبة في فقراتها عبر الفصول لربط السرد بما جاء في تساؤلات المقدمة (الافتتاحية) حيث يقول السارد في "ذاكرة الجسد" في الفصل الرابع.

" متى ولدت فكرة هذا الكتاب؟ ترى في تلك الفترة التي قضيتها محاصرا بإرث زياد الشعري و في ذلك اللقاء غير المتوقع لي مع الآداب و المخطوطات التي انطلقت عندها منذ انفصالي عن وظيفتي ..... منذ عدة سنوات في الجزائر"[3].

لقد تحدث السارد عن الكتاب في الفصل الأول و الثالث و في نهاية رواية ذاكرة الجسد، في قوله "و لكني اصمت و اجمع مسودات هذا الكتاب المبعثرة في حقيبة رؤوس أقلام ... و رؤوس أحلام"[4]،

وفي عدة محطات من رواية عابر سرير؛مثلا في الحوار الذي جمع حياة والبطل خالد قائلتا له "ألانك هنا، لا وطن لك ولا بيت، قررت أن تصبح من نزلاء الرواية، ذاهباً إلى الكتابة"[5].

وكذا في المقطع " إن كنت أجلس اليوم لأكتب ، فلأنها ماتت بعدما قتلتها، عدت لأمثل تفاصيل الجريمة في كتاب"[6].

---

[1]-فوضى الحواس، ص28.
[2] - فوضى الحواس ،ص27 .
[3]- ذاكرة الجسد ،ص31.
[4]- ذاكرة الجسد،ص482.
[5] عابر سرير، ص 10.
[6] عابر سرير، ص 21.

و بالتالي فان الوظيفة "المتعلقة بتركيب السرد و بحجمه و بتناسب أجزائه و بأثر هذا التركيب و هذا التناسب في الحجم في صنع الدلالة تعتمد على النص نفسه باعتباره عنصرا من عناصر العمل الروائي و يطلق الأسلوبين على هذه الوظيفة في السرد الروائي "التتابع القصصي" و يجعلونها داخلة في إطار الوظيفة النصية في اللغة"[1].

و بالتالي يكون السرد قد ساهم في التتابع القصصي من خلال ترتيبه للأحداث و كشف عن طبائع الشخصيات "عبر تقنية بؤرة الوصف السرد و حقق السرد زاوية الرؤية الخيالية في الرواية من خلال عنصر مفاجأة الأحداث و عدم توقع القارئ لها"[2].

المبحث الثالث: مقاربة تحليلية للمستويات السردية للرواي ات (ذاكرة الجسد و فوضى الحواس وعابر سرير):

لقد اتسع مجال السرديات، و تعقد و تطورت مناهج دراسته و نحن من خلال هذه المقاربة سنحاول دراسة هذه المستويات السردية سيميائيا، قصد الكشف عن البنيات السطحية و البنيات العميقة بحسب ما يحتمله النص من تأويلات و احتمالات.

و قبل البدء لابد من الإشارة إلى أن الدراستين في هذا المجال كانوا ينطلقون في دراستهم السردية للخطاب من مورفولوجيا بروب، و رغم دورها في توسيع مجال التحليل السيميائي للقص كما يرى غريما سالا أنها في نظره لم تعد ملائمة لدراسة النصوص ذات البني المعقدة أو الإشكالية.

و يعتبر غريماس " أن قيمة النموذج البروبي تكمن في قدرته على إثارة الفرضيات و ليس في قدرته على التوغل إلى عمق التحليلات و لا دقة الصياغات و هذا كاف لتحفيز الدارسين على ضرورة تجاوز خصوصيات الحكاية العجيبة " [3] هذا بالإضافة إلى أن منهج بروب ينطبق على الحكاية الخرافية في تقسيمها إلى 31 وظيفة و لا ينطبق على الروايات في كل العصور .

و سوف نبدأ التحليل من خلال المستوى السطحي للبنية أي بما يتعلق بالمركبة السردية و يمكننا أن نميز في النص نوعين من الملفوظات.

---

[1]- عبد الرحيم الكردي – السرد في الرواية المعاصرة ، ص121.

[2] شهرزاد حرز الله، م س ، ص 40.

[3]- الطاهر روابنية – قراءة في التحليل السردي للخطاب،مجلة التبيين،ص22.

ملفوظات الحالة : و نعني بها امتلاك ذات ما لموضوع ما أو عدم امتلاكها له.

ملفوظات التحول : و نعني به طبيعة العلاقة الرابطة بين الذات و الموضوع في تطورها داخل سياق النص السردي ،أي تعاقب الحالات و التحولات .

حيث ينشا تحول رئيسي من الانفصال إلى الاتصال أو العكس أن ذات الفعل و ذات الحالة ليسا عاملين سيميائيين، و لا يشاركان بتلك الصفة الرسمية السردية المنظمة للخطاب، و لكنهما عاملان تركيبيان، أو نوعان من المؤشرات التركيبية التي تسمح بإحصاء كل العمليات المنجزة من طرف مختلف العوامل كما تسمح أثناء سير الحكاية بقياس كينونتها من حيث الزيادة أو من حيث النقصان المستمران"[1].

و يمكننا أن نجمل حالات التحول كما يلي :

1) على مستوى الانجاز : نحاول في الانجاز أن نبحث في العملية التي تم بها التحول من الانفصال إلى الاتصال، أو العكس، و لدى قراءتنا لرواية "ذاكرة الجسد" ، "فوضى الحواس" و"عابر سرير"، يتبين لنا معالم برنامجهم السردي المتمثل في الانفصال أو الاتصال على النحو التالي :

أ _ الانفصال الأول :

لقد كان الرسم بالنسبة لخالد لونا و تعبيرا عن احباطات و هزائم نفسية "هزيمة ذات و وطن"[2]، كما شكل هذا البتر الذي لحق بخالد هاجسا يقلقه و إن كان متواريا وراء مواقف كثيرة من ذلك؛ "أن بتر الذراع يشكل لديه فيما يخص علاقاته النسائية فقدنا لجزء يحتاج إليه"[3]، لذلك فهو يعلن عن ذلك في قوله "لم يكن حلمي أن أكون عبقريا و لا نبيا و لا فنانا رافضا و مرفوضا، لم أجاهد من اجل هذا كان حلمي أن تكون لي زوجة و أولادها لكن القدر أراد لي حياة أخرى، كان حبك قدري، و ربما كان حتفي فهل من قوة في وجه القدر" [4]، أمام هذه المعاناة، و أمام هذه الذرائع المبتورة فإننا نجد بطل فوضى الحواس هو الآخر مصابا في الذراع و لكن هذه المرة بشلل و ليس ببتر، و هذا دليل نقص ثان و ما يميز هذا الرجل انه لا يبكي وطنا و لا يعاني نفسيا و روحيا مثل البطل الأول خالد الذي يعيش

[1] أ، ج، جريماس، السيميائيات السردية(والمكاسب والمشاريع)، من كتاب طرائق السرد الأدبي، ص 192.
[2] علي الطرهوني، الحب أو الموت في الزمن القادم، بدون ص .
[3] عبد الله إبراهيم، تجليات الحداثة والأنوثة، ص 4.
[4] ذاكرة الجسد، ص 381.

بالذاكرة ، و ما تحمله من آلام و أحلام و حب . يقول السارد في ذاكرة الجسد : " اكتشفت لحظتها أنني خلال الخمس و العشرين سنة التي عشتها بذراع واحدة لم يحدث أن نسيت عاهتي إلا في قاعات العرض و في تلك اللحظات التي كانت العيون تنظر إلى اللوحات و تنسى أن تنظر إلى ذراعي"[1].

"اليوم بعد ربع قرن...أنت تخجل من ذراع بذلتك الفارغ الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك، و كأنك تخفي ذاكرتك الشخصية و تعتذر عن ماضيك لكل من لا ماضي لهم"[2].

و ربما كان أكثر ما يحز في نفسه فيصاب بخيبة أمل كبيرة حينما يعامله رجل الجمارك في المطار عند عودته دون أن يلاحظ غياب الذراع تلك الدلالة التي ينبغي الافتخار بها :"كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه ...لكنه لم يقراني يحدث للوطن أن يصبح أميا"[3].

كما أن البطلة في "فوضى الحواس" باعتبارها راوية القصة تعاني انفصالا و تعاني اغترابا روحيا باعتبار علاقة النقص التي تربطها بزوجها التي لا تتعدى الاتصال بالجسد فقط.

ب _ الانفصال الثاني:

(المادي)؛ المتمثل في هجرة خالد الاختيارية و ابتعاده عن الوطن عن الذاكرة المفقودة التي استرجعها عند لقيآه بحياة.

تفضيل كل البطلين حياة وخالد ، لمدن خارج الوطن للالتقاء وممارسة الحب، ذاكرا إيه في مطلع الحكاية، في إشارة إلى الخوف والعنف الذي تمتهنه المدن الجزائرية، بل يقول العربية بأكملها، ضد أبنائها.

" كنا مساء اللهفة الأولى، عاشقين في ضيافة المطر، رتبت لهما المصادفة موعداً خارج المدن العربية للخوف.

نسينا أن نكون على حذر، ظنا منا أن باريس تمتهن حراسة العشاق"[4].

ج _ الانفصال الثالث:

[1] ذاكرة الجسد، ص 84.
[2] ذاكرة الجسد ، ص 85.
[3] ذاكرة الجسد، ص 482.
[4] عابر سرير، ص 9.

إن رواية "ذاكرة الجسد" تدور أحداثها في زمن الحاضر؛ أي فترة ما بعد استقلال الجزائر و هي الفترة التي قتل فيها "صاحب المعطف" في فوضى الحواس ، بينما تأتي الأحداث القائمة في عابر سرير، في مرحلة متأخرة بكثير، أي بعد العشرية السوداء، التي شهدتها الجزائر، أو أثنائها، في نهاية القرن.

"[1] فإذا كانت ذراع خالد قد بترت في زمن الاستعمار الذي يدل على الهاض المشكل لنقص ما، فان الحاضر هو في الرواية امتداد لممارسات الفترة السابقة بمعنى؛ أن الاستقلال = الاستعمار، و الاستقلال هو الانفصال عن مبادئ الثورة و القيم و هو استقلال ناقص".

لذلك إذا تأملنا الروايات، نجد حالات النقص و الانفصال هي الظواهر المهيمنة على علاقات البطل بالشخوص و الأمكنة حتى الذات.

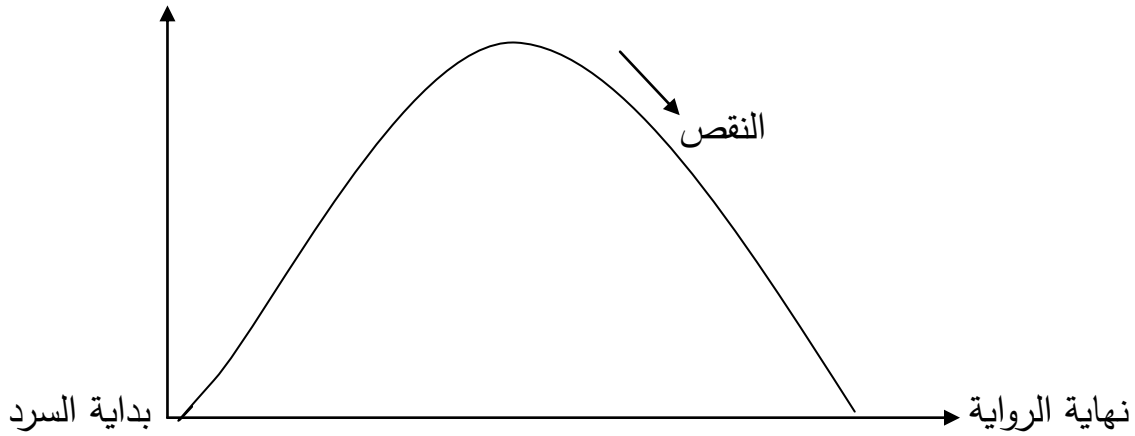
و هكذا يتجه السرد في حلقاته إلى نقص يعتري شخصياته، فبالنسبة لـ سي الطاهر المجاهد المكافح الذي نشد استقلالا باهرا، ظلت أمانيه على مستوى الأحلام غير المحققة، و بقيت معلقة مثل جسور قسنطينة التي عبر عنها و أحبها خالد و رسمها في لوحاته المتعددة. و هكذا مات سي الطاهر و ترك وراءه استقلالا مزورا، أما "حسان أخو "خالد" الرسام الذي كان يحلم بالانتقال إلى العاصمة لتحسين وضعيته ما إن اقترب من هدفه حتى مات معلقا ناقصا مثله مثل زياد الفلسطيني الذي عرف النهاية نفسها عند الاجتياح الإسرائيلي على جنوب لبنان، أما عن "ناصر"، أخو البطلة، الذي ورث من أبيه نزاهته و صدقه، فقد شهد المبادئ و الأحكام التي جاهد أبوه من اجلها تتهاوى الواحدة تلي الأخرى.

و تختمها البطلة "حياة" بزواجها من ضابط بني كل ثروته بطرق مشبوهة فمزجت طهر أبيها بدنس زوجها فسعت هي و عمها "سي شريف" لتحقيق صفقة زواج تقوم على المصلحة المادية و الحظوة الاجتماعية فانتهت العلاقة بنقص و كان من نتائجها خيانة الزوجة لزوجها و بحثها عن المودة المفتقدة في علاقة أخرى خارج الزواج.

و لإتمام هذه الأحداث و على إيقاع النقصان نفسه ينحدر السرد في "فوضى الحواس" إلى نقص يعتري شخصياته و في ذلك نلمس علاقة نقص تعتري البطلة و زوجها العسكري لان زواج الصفقة و المصلحة لم يشبع رغبتها الحقيقية في الحب فراحت تبحث عنه في مكان آخر ... كما أن زوج البطلة مترصد له بالموت بحكم منصبه العسكري فيصيب الإرهاب

[1] شهرزاد حرز الله، م س، ص 60.

سائقه بدلا منه و يوازي هذا النقص بنقص واقعي لترصد حادثة موت الرئيس "محمد بوضياف" كأول ضحية للإرهاب على مستوى الهيئة الرسمية الحاكمة .أما عن ناصر اخو البطلة فيصدمه الواقع بسلبياته ليهاجر إلى الخارج "ألمانيا" لعدم تحقيق أمانيه و آماله في بلده و تنتهي الرواية بموت "عبد الحق" الصحفي على يد الإرهاب ... هذا الرجل الذي أحبته لأول مرة في السينما و لم يتسن لها رؤيته إلا على صفحات الجرائد و هي تعلن عن موته.



شكل السرد في روايتي "أحلام مستغانمي"

و تختم الروائية أحلام مستغانمي روايتها في "فوضى الحواس" بنقص...ففي آخر تحرك لها للبطلة مع نهاية الرواية تخرج من بيتها لشراء ظرف و طوابع بريدية لإرسال رسالة إلى أخيها ناصر فتعود بها الذاكرة إلى آخر مرة ولجت فيها هذا المحل منذ سنة تماما تقول:" كما منذ سنة ها هو يتوقف قليلا يتجه نحوي... يضع حمولته من الدفاتر الجديدة .على تلك الطاولة التي تفصلنا...و يسألني مستعجلا ماذا أريد ...كنت سأطلب منه ظرفا و طوابع بريدية ...عندما..." [1]، بهذا الملفوظ تتوقف الرواية ناقصة غير منتهية و كأنها تلمح برواية جديدة.

2) <u>الكفاءة :</u>

[1] فوضى الحواس، ص 375.

أن الذات الفاعلة تتمتع بقدرات و تطمح إلى تحقيق غاياتها و تتمثل هذه الكفاءة في امتلاك خالد في "ذاكرة الجسد لموهبة الرسم و كفاءة الكتابة فيما بعد و في امتلاك البطلة في "فوضى الحواس" لموهبة الكاتبة التي امتلكها البطل خالد بعد ذلك.

الرسم ←—— ليس أداة تغير فعالة في الواقع المتفسخ في حين أن :

الكتابة ←—— لها تأثيرها الطويل المدى.

إن البطلة في "فوضى الحواس" تقدس الحب و لا ترى شيئا يستحق الكتابة غيره ."أليست الكتابة كالحب :هدية تجدها فيما بعد لا يتوقع العثور عليها"[1].

أما خالد في ذاكرة الجسد رغم ذراعه المعطوبة الدالة على دوره ومبادرته السابقة في التحرير و النضال، ضد الاستعمار، إلا انه يعبر بالثانية بكل ما أوتي من قوة للتغيير و التأثير، و كثيرا ما يشير إلى هذا في السياق العام للرواية بعبارات مجازية، وأحيانا أخرى بعبارات تقريرية مباشرة .

"كان يمكن أن أجيبه بتلقائية... إنني أحب الكتابة، و إنها الأقرب إلى نفسي ما دمت لم افعل شيئا طوال حياتي سوى القراءة التي تؤدي تلقائيا إلى الكتابة، كان يمكن أن أجيبه كذلك، فقد تنبأ لي أساتذتي دائما بمستقبل ناجح...في الأدب الفرنسي.

و لهذا ربما أجبته دون تفكير، أو ربما لموقف اكتشفت فيما بعد انه كان جاهزاً في أعماقي.

ـ أفضل الرسم"[2].

فإذا كانت الكاتبة "فوضى الحواس " تقرن الكتابة بالحب على لسان بطلتها فإنها في موقع أخر في "عابر سرير" نجدها ترفع الكتابة أو الأدب إلى ما فوق كل ملموس فاصلة بين الأدب و الحب.

وقد تقرنه بأشياء أخرى مثل الموت الذي تكرر في أكثر من مرة

" ذاهباً إلى الكتابة، كما يذهب آخرون إلى الرقص، كما يذهب الكثيرون إلى النساء، كما يذهب الأغبياء إلى حتفهم.

أتنازل الموت في كتاب، ...."[3]. نجدها هنا قد قرنته بأشياء عدة منها الحب والموت..

---

[1] فوضى الحواس، ص 24.

[2] ذاكرة الجسد، ص 70.

[3] عابر سرير، ص 10.

" ذلك أن الرواية لم تكن بالنسبة لها ، سوى طريق لتمرير الأفكار الخطيرة..."[1].

" أكان ذلك الكتاب هدية القدر؟ أم رصاصته الأخرى..."[2].

" أفي ذلك الكتاب اكتشفت مسدسها مخبأً بين ثنايا ثيابها النسائية وجملها الموارية القصيرة"[3].

" قلت : الحب هو ما حدث بيننا ... و الأدب هو كل ما لم يحدث ...نعم و لكن... بين ما حدث و ما لم يحدث حدثت أشياء أخرى لا علاقة لها بالحب و لا بالأدب فنحن في النهاية نصنع في الحالتين سوى الكلمات و وحده الوطن يصنع الأحداث... يكتبنا كيفما يشاء... ما دمنا حبره"[4]، ... مكررة العبارتين في بداية الرواية و في نهايتها و هذا ما يمكن أن نصطلح عليه بمصطلح "الدورانية".

إن هذه المواقف الشعرية للأبطال في روايتي "أحلام مستغانمي" من بعض القضايا الكبرى هي التي تهيمن على المركبة السردية من بداية الرواية إلى نهايتها .

ثانياً: ماهية اللـغة:

يتم إنتاج الكتابة عبر اللغة التي تقوم بإعادة نمذجة للواقع بواسطة الكلمات، وهذا التميز في إحداثيات اللغة وإمكاناتها التشكيلية والجمالية، قد جعل القراءة الحديثة ترى في لغة الكتابة الجديدة مجموعة من العلامات [5] ، التي تتجلى في ذلك التعرض والتقابل القائم مع العلامات الأخرى. ومن هنا يتحدد نظام النص الداخلي داخل النسيج اللغوي الذي يقوم بإنتاج دلالات النص. وبهذا يكون النص مفتوحا "لم يستفيد بعد عناصر جدته"، ولم يبلغ حدود تشكله النهائي [6]، حيث لا يتوقف على بنائه الدلالي إلا بتفكيك عناصره المتداخلة والمتشابكة.

---

[1] عابر سرير، ص 17.
[2] عابر سرير، ص 19.
[3] عابر سرير، ص 20
[4] ذاكرة الجسد، ص 470 _ 471.
[5] عبد السلام المسدي، ما وراء اللغة، ص 51.
[6] الطاهر روابنية، تضافر الشعرية والاساطير، مجلة الحداثة، العدد 3، ص 77.

إن اندماج لغة الرواية الجديدة بفضاء الشعر في أدائها النثري المتميز، هو الذي جعلها تتسم بالكثير من التجاوزات والاختراقات والانزياحات، "فإن تكتب يعنى أن تفكر ضد نفسك. أن تجادل، أن تعرض أن تجازف"[1].

ومن هذا التصور. تنطلق اللغة في الرواية الجديدة على الإحالة عن السكوت عنه أو المغيب، لذلك أصبحت اللغة غاية الكاتب التي لا تعترف بالرتابة والمعيار، بل هي لغة تتطلع إلى الجديد والتنوع والاختلاف، ورغم هذه الخاصية التي تجنح إلى كسر الجمود والتقاليد الكتابية إلا أنها اختلفت من كاتب لأخر، حتى بين أولئك الذين نظروا للرواية الجديدة مثل غرييه، وميشال بوتور، ونتالي ساورت وغيرهم.

والجدير بالانتباه أن اللغة الروائية الجديدة أصبحت تتحرك انطلاقا من فضاء الحياة اليومية البعيدة عن اللغة الفصيحة القاموسية، لأن طابعها الاستع اري الجمالي والرمزي يفرض عليها ذاتاً خاصة، وإيقاعا خاصا.

كما أن الخطاب الروائي الجديد اليوم هو خطاب شعري بالدرجة الأولى، منفتح نحو التعددية والرمزية، يستخدم الكاتب فيه الأدوات الشعرية إلى جانب استخدامه لأدوات نثرية في تركيب جمالي، يجمع بين أصداء واقتباسات وأدوات تتجاوز حدود النثر.

وهذا التلون الجديد للغة قد جعلها مفتوحة على الممنوع... والهارب... والغامض.... بل تلونت إلى أن أصبح النص الروائي يضم لغات مرتبطة بمنطلقات الروائي الفكرية والنفسية، كاللغة الواقعية.. والشعرية، والحلمية والصوفية والتراثية حسنت النمط الأسلوبي الذي يتميز به كل جانب.

ويرى الناقد المغربي محمد بوعزة أن أخطر فكرة هي التي نتجت عن المقارنة بين لغة الشعر ولغة الرواية.. لأن الشعر إذا كان صنعة لغوية، فإن الرواية الجيدة قد تكون ذلك بلغة اقل، كما يمكن أن تكون فقيرة بلغة جيدة. وهنا إشارة إلى المضمون الروائي. والحقيقة أنه عندما نقول أن الرواية تستعين بأدوات الشعر، فإننا لا نقصد بذلك تبعية هذا النوع الروائي للنوع الشعري طبقا لمقولة الأصل والفرع"[2].

[1] احلام مستغانمي، الزمن المضاد للكتابة، دار الاداب، بيروت، عدد8، ص 36.
[2] محمد بوعزة، التشكيل اللغوي في الرواية ، علامات، ج 33، ص 84.

ويمكن توليد الشعرية في الرواية من خلال القوة المجازية والعلاقات الاستبدالية والاستدعائية، وانفتاح الدلالة وتعددها، والقوة الإيحائية للوحدات الدالة....[1] .

لذلك يمكننا القول بان اللغة اليوم أصبحت مولعة بالتناقض وإيراد الأضداد بصفة غير محدودة، معتمدة في ذلك أسلوب الشعرية الذي ينشط الخيال، ويحرك الحواس، ولا يرتبط ذلك بمقاطع معينة، أو بجمل محددة، وإنما بالمجموع ككل، لان الشعرية لا تتحدد على أساس الظاهرة المفردة "[2].

وبهذا يمكننا أن نقول بان اللغة الرسمية قد تراجعت لحساب لغة عارية لها علاقة وثيقة بالواقع و الأشخاص، أكثر حيوية وإغراء وحرارة. وهذا النفس الشعري الذي تحتويه الرواية الجديدة، هو الذي جعل تودورف يطلق عليها بقصيدة القصائد باعتبارها خرجت عن الوظيفة التواصلية البحتة.

وفي هذا الإطار، نلاحظ بأن الشكل الفني عند أحلام مستغانمي ما هو إلا وسيلة لاكتشاف الذات والبحث عنها، ونقدها أيضا، في زمن صعب التواصل فيه مع الواقع، وهذا التداعي اللغوي الذي أمتعتنا به الكاتبة ما هو إلا إشارة للأسئلة في الحاضر ترمي به إلى قراءة الواقع والذات معا.

المبحث الرابع: البناء اللغوي الروائي عند أحلام مستغانمي

تفردت الكاتبة "أحلام مستغانمي" في لغتها الروائية، وتميزت في تجربتها الكتابية لكونها أول كاتبة جزائرية تخوض مغامرة الكتابة الروائية باللغة العربية،

في الروايات نجد اللغة قد تحررت من قيودها، وتولد من ذلك نص روائي جديد يمجد اللغة بالدرجة الأولى ويحتفي بها. لأن الأدب فن أداته اللغة، بل هي الأداة الرئيسية لكل خطاب أدبي، وطريقة التعامل مع اللغة وأسلوب استخدامها، هو ما يحدد قيمة وطبيعة الخطاب، ومن هنا تصبح علاقة الكاتب باللغة، عبارة عن ممارسة للغة تكتسب أبعادا مختلفة وترتقي إلى مستوى الحميمية.

[1] ناصر يعقوب، الرؤية والتشكيل، ص 112.
[2] ناصر يعقوب، م ن، ص ن.

والأديبة الروائية "أحلام مستغانمي" تفردت في هذه العلاقة مع لغتها، إذ جعلتها تكسر تلك المعادلة التقليدية والكلاسيكية بين الدال والمدلول، ناهيك أن اللغة في كتاباتها، تتحول إلى أداة "سحر وإغراء" تصطاد القارئ المفتون، حيث تمارس نوعا من العشق والمحبة اتجاه للغة.

كما نلاحظ أن الكاتبة قد استجمعت صور وذكريات الماضي، خاصة في ذاكرة الجسد، ونسجتها في اتساق وتوازن حيث وصل هذا التصور حد الشفافية في تعاملها مع اللغة، وتمتلك الكاتبة لغة فنية تصل إلى مستوى الشعر الذي يرقى بإحساس القارئ وشعوره لدرجة الانفعال والمتعة بفعل الشعرية التي حققتها.

ويبدو أن الكاتبة قد استنفذت أقصى طاقاتها الذاتية في الإبداع[1] في الثلاثية، لتجسد ملامح شعرية اللغة فمن خلال تكثيف عمليات الكشف الداخلي عن الشخصية، ووصولا إلى الرمزية الفنية لتحديد المعنى، ومن خلالها تتجسد أدبية القصة.

1) <u>المستويات اللغوية:</u>

أن لغة الروايات تصل إلى الناس بفعل تقنيات خاصة، يتجانس ويجتمع فيها الجانب الشعبي والعامي بشكل متناغم... أفضى بالنص المستغانمي إلى إثارة كوامن القارئ مع بنيات النص، وجعلته يتأرجح بين وقع المفاجأة، والإثارة من كلمة إلى أخرى، ومن فصل إلى أخر. تكررت هذه الخاصية ـ استغلال اللغة العامية ـ لدى مختلف الكتاب الروائيين، على مستوى الحوار، تبعا للمستوى الثقافي للشخصيات الذي يفرض عليها القرب من الواقع من جهة ، ومن جهة أخرى حتى تكشف عن حميمية الكلمات التي تدل على أنها صادرة من معجم الشخصيات، وليس من معجم أحلام مستغانمي الثقافي:

[1] الدليل على ذلك المستوى اللغوي الذي جاءت به باقي الأعمال الإبداعية للكاتبة تراتبيا من بعد ذاكرة الجسد التي تمثل قمة الإبداع لمستغانمي .

أ) اللغة العامية المتداولة في الحياة الإجتماعية:

جاءت الشخصيات في ثلاثية أحلام تلهج بلغة واقعها اللغوي اليومي، وذلك خدمة لأغراض فنية وإيديولوجية وجمالية يقصدها الكاتب، حيث جاءت النصوص حافلة بالعديد من المفردات والتراكيب المستخدمة في الحياة اليومية المعيشة، حتى مع الشخصيات المثقفة الواردة ضمن المتن، استخدمت استعملت مفردات من الواقع الاجتماعي، وذلك لتواصل مع القارئ الجزائري خاصة والتفاعل معه، بالرغم من أن المفردات قد لا تكون غريبة على القارئ العربي عامة،

كما يمكن أن يكون الغاية منه إضفاء المصداقية على الشخصيات، والإيهام بمصداقية الحوار وواقعيته.

التي تخللت المشاهد الحوارية، ومنه هذا المقطع الحواري الذي يرد فيه ناصر على البطلة بقوله:

" روحي.. يا بنتي روحي، رانا عايشين متأخرين على العالم بقرن. وأنت قاعدة عقاب الساعة، تحسبي لي في الدراج والدقائق. قرن كامل ما قلقكش وقلقوك. حتى الراجل إذ نديها لو يموت بالضحك... في هاذ البلاد... الناس ما يأخذ ولو ساعة غير لما تحبس!"[1].

" واش الكلاب ماهمش هنا اليوم"[2].

" – إن شاء الله كاين اللي يجي يجي يلاقيكفي هاد الليل يا بنتي،.....

يعطيك الصحة ...راح يجي خويا يلاقيني"[3].

كما نلاحظ في ذاكرة الجسد اندماج اللغة العلمية بالفصحى الوسطى، أي بين لغة الشخصيات ولغة السارد، "عند الباب المشرع للسيارات، وأفواج القادمين. استقبلي سي شريف بالأحضان...

- أهلا سي خالد... أهلا... زارتنا البركة... يعطيك الصحة اللي جيت.... راك فرحتني هذا اليوم.

[1] فوضى الحواس، ص 203.
[2] عابر سرير، ص 37.
[3] عابر سرير، ص 313.

- اختصرت ذلك الموقف العجيب مرة أخرى في كلمة قلت:
- كل شيء مبروك..."[1]

فبعبارات الترحيب يستقبل سي شريف خالد الذي يرد عليه حسب التقاليد التي تقتضيها مواقف الزفاف والفرح.

اسلم على العريس الذي يستقبلني بشوق صديق قديم، لم يلتق به منذ مدة.

--هاك جيت للجزائر اَسيدي... كان موش هاذ العرس..... ماكناش شفناك!.[2]

وفي هذا الحوار الحميمي الذي يجمع (أما الزهرة) والدة سي الطاهر بخالد تجسد ثقافة المرأة البسيطة. وهذا من ضروريات التماثل بين المقوم الثقافي للشخصية واللغة في الرواية:

- واشك أما الزهراء؟

زاد بكاؤها وهي تحضنني وتسألني بسرعة..(السارد).

- واش راك ياولدي؟
- عا السلامة..... جوز يا ولدي جوز
- سبقتني (أما الزهرة) إلى غرفة تطل على وسط الدار مرددة؟
- اقعد يا ولدي... أقعد....

.... كانت أما الزهرة قد أخذت منك العلبة وذهبت بها إلى مكان اَخر وهي تقول (يعطيك الصحة يا وليدي.... وعلاش عييت روحك يا خالد يا ابني وجهك يكفينا...)"[3]

" واش بيك وليت خواف..رانا هنا..نوريلهم الزنباع وين يتباع"[4].

" كل شيء كاين يا سيدي غير ما تخممش !"[5].

" واش تحبوا تاكلوا يا جماعة؟"[6].

" راني جبت ليك معايا شوية ((بسيسة)) حمصتها لك البارح..."[7]

---

[1] ذاكرة الجسد، ص 420.
[2] ذاكرة الجسد، ص 421.
[3] ينظر ذاكرة الجسد، ص 130
[4] عابر سرير، ص 125.
[5] عابر سرير، ص ن .
[6] عابر سرير، ص 120.
[7] فوضى الحواس، ص 100.

وهكذا نلاحظ أن لغة السارد مختلفة لحد ما عن لغة الشخصيات، كونه يمثل أحد ركائز اللغة الروائية، كما أن اللغة العامية جاءت على لسان الشخصيات المثقفة والعامية على السواء وذلك تلبية لمتطلبات السرد.

ب)**اللغة العامية المأخوذة من الأغنية الشعبية** : وهو توظيف للغة مغناة بمقاطع معروفة لمغنيين معروفين. ولقد لعبت هذه الأغاني دورا في التداعي لخدمة الموقف السردي. وبعد أن سمع خالد أغنية "يا التفاحة، خبريني وعلاش الناس والعة بيك..." اهتدى بالا شعوره أنه يقف فعلا وجها لوجه أمام الوطن، حيث أيقظت هذه الأغنية معالم داخلية كانت مرتبطة به، محت سنوات طويلة قضاها في الغربة، ومن ثمة استنتج بعدها بأن حياة قد أغرته بأكل التفاح فقط وليس أكثر! ونجد مثالا مشابها في مقطع أخر في قوله.

" باسم الله نبدى كلامي قسنطينة هي غرامي
نتفكرك في منامي إنتي والوالدين الله"[1]

ويقول : "إذا طاح الليل وين انباتو فوق فراش حرير ومخداتو...
أمان... أمان
إيه الفرقاني غني

لا علاقة لهذه الأغنية بأزمة السكن، كما قد يبدو من الوهلة الأولى، إنها فقط تمجيد لليالي حمراء والأسرة الحريرية التي ليست في متناول الجميع.

"ع اللي ماتوا... ياعين ما تبكيش ع اللي ماتو...".
أمان..... أمان.

يقول السارد: لن أبكي .... ليست هذه ليلة سي الطاهر... ولا زياد.
ليست للشهداء ولا للعشاق. إنها ليلة الصفقات التي يحتفل بها علنا بالموسيقي والزغاريد.." [2]

وهكذا نلاحظ بأن خالد قد علق على هذه الأغاني كما أن الأصوات كانت معروفة وليست مجهولة.

[1] عابر سرير، ص 211.
[2] ذاكرة الجسد، ص 429.

ت) **المثل الشعبي الجزائري:**

لقد وظفت الكاتبة موروثا ثقافيا، تراثيا شعبيا مرتبط بواقع الحياة وبتجارب الآخرين ساهم في إغناء التجربة الحياتية لأفراد الرواية، وفي الدلالة على البيئة المحلية، بمعانيها المكثفة بأقصى العبارات الممكنة مثلا:

"كل يوم عند العزبة عرس"[1]،

ويدل هذا المثل على مقتضى الحال عندما اعتقدت جارة البطلة في فوضى الحواس أنها من الزائرات العابرات.

وبالمقابل تأتي الأمثال في الرواية مرتبطة بالعملية السردية التي تقتضى إيراده كاستشهاد أو تأكيد، وهنا يرى حسان أخو خالد بأن الناس لا يتزوجون إلا من بعضهم حتى " يبقى زيتنا في دقيقنا" بالإضافة إلى قولها كي تجي جيبها شعرة، وكي تروح تقطع السلاسل" [2]، وتريد بهذا المثل التعبير عن المشكلة التي تنزل دفعة واحدة ونتائجها إلى غيرها من أمثال كثيرة.

ث) **اللغة الحوارية:**

تعمدت المؤلفة خلق تنوع سردي داخل المتن الحكائي ، تبعا لنوعية الشخصيات في مستواها الثقافي والفكري والأخلاقي إلى جانب وسطها الاجتماعي ، حيث تحاول الشخصية أن تثبت حضورها السردي عند التعليق ومناقشة الأحداث، وكانت لغة السارد محافظة على مستواها الراقي في بعض المحطات الحوارية في الروايات الثلاثة، لكن هذا لم يمنع السارد من أن يشكل تدريجات لغوية من لغة راقية إلى لغة عامية، في مواضع أخرى من الحوار السردي، حيث تتوائم وتعامل الشخصيات الأخرى ، حسب فكرهم واهتمامهم. وتقاليد الحديث في الواقع.

تقول البطلة في فوضى الحواس "أقبله بشوق. أبادره كعادتي بلهجة قسنطينة، مسروقة كلها نهما من قاموس الأمومة.

- واش راك.... يا أميمة توحشتك؟

يجيب:

[1] فوضى الحواس، ص 163.
[2] ذاكرة الجسد، 415.

- مليح يعيشك.

ويجلس في جبته البيضاء مقابلا لي....."[1]

ونلاحظ في مقطع أخر كيف أن الساردة/ البطلة، قد ترتقي في لغتها ولا تجاري الحكي الساذج البسيط. تقول البطلة عن أمها "ما إن فتحت لها الباب... حتى أطلقت علي وابل أسئلتها وهي تتأملني مذعورة كعاداتها:

- واش بيك يا بنتي... زيك ما عجبنيش...

"ماذا بي "أكاد أضحك لسؤال كان لابد أن تطرحه علي بالمقلوب على طريقة ذلك الرجل كي أجيبها عما ليس بي. فذلك أسهل علي. أصمت لأنها في جميع الحالات لن تفهم.

تواصل

- راني جبت لك معاية شويه "بسيسة" حمصتها لك البارح.. درك ندير لك بيها صحن "طمينة"... غير تأكليها تولي زي الحصان...

من قال لأمي أنني أريد أن أصبح مثل الحصان؟..."[2]

والظاهر أنها قد أخذت مجالاً معتبراً من السرد وتميزت بمظهرها المشهدي الذي يسعى إلى مقابلة الشخصيات في إطار علاقات الاختلاف والاتفاق التي تربط بينهم، إذ تحاول في بعض الأحيان أن تحاور (الساردة/ البطلة) الشخصيات المثقفة الواعية بأسلوب راقي، وفي مواضع أخرى تجد نفسها في حوار مع الشخصيات البسيطة الساذجة التي كثيراً ما تتأمل كلامها، دون أن تجاريها في خطابها الساذج.

تقول:

" أريد أن أتعلم منك فلسفتك في الحياة.

يضحك

[1] فوضى الحواس، ص 127.
[2] فوضى الحواس، ص 100.

- أنا... أعلمك فلسفة الحياة؟ أنت تطلبين أمرا مستحيلاً. أنا أعطيك رؤوس أقلام فقط. نحن لا نتعلم من الآخرين. نتعلمها من خدوشنا... ومن كل ما يبقي منا أرضا بعد سقوطنا ووقوفنا.

- وهل يحدث هذا دوما؟

- طبعا... ستتعلمين كيف تخلين كل مرة شيء منك، كيف تتركين خلفك كل مرة أحداً... أو مبدأ.. أو حلماً، نحن نأتي الحياة كمن ينقل أثاثه وأشياءه. محملين بالمبادئ... مثقلين بالأحلام... محوطين بالأهل والأصدقاء. ثم كلما تقدم بنا السفر فقدنا شيئا وتركنا خلفنا أحداً، ليبقى لنا في النهاية ما نعتقده الأهم. والذي أصبح كذلك، لأنه تسلق الأهميات، وبعدما فقدنا ما كان الأهم منه!.

تجد في حديثه بعض ما يساعد على استدراجه للحديث عن نفسه تسأله:

- ماذا تركت خلفك؟...."[1].

وفي هذا المثال يتضح أن لغة السرد قد حافظت على رقيها، لدرجة تميز الحوار بطابع فلسفي تأملي....

تقول أيضاً في مكان آخر: " في انتظار أن يحسم النقاد هذه القضية، دعيني أكرر عليك سؤالا لم تجيبيني عنه... هل مر هذا الرجل بحياتك حقا....؟.

- قلت وأنت تعبثين بأعصابي:

- المهم أنه مات بعد هذا الكتاب...."

- اَ... لأنك قادرة على أن تقتلي الماضي هكذا بجرة قلم...

قلت وأنت تواصلين مرواغتك:

- أي ماضي... نحن قد نكتب أيضا لنصنع أضرحة لأحلامنا لا غير...."[2].

كذلك نجد في موضع آخر:

---

[1] فوضى الحواس، ص 160.
[2] ذاكرة الجسد، 145،

" في الفترة الأخيرة أصبحت مصاباً بعمى الأطراف، .....
ثم أردف بتهكم وحده يتقنه:
حتى وإن سقطت ذراعي.. حاذر أن تلتقطها"[1].
" الآن مثلا ..بإمكانك ألا تتكلمي..ما أطبقت شفتيك عنه سألتقطه بعدسة في داخلي"[2].

ج) **اللغة الفرنسية:** سجلت اللغة الفرنسية حضوراً في نص أحلام مستغانمي خاصة في ذاكرة الجسد في المقاطع الحوارية ولعل لسلطة المكان دورا في استحضار هذه اللغة الذي يقتضى المكان والزمان إيرادها.

قال في رواية عابر سرير" ce n'est pas grave" [3].
وفي موضع آخر من ذاكرة الجسد يقول: " قال الأبيض وهو يتأمل لوحة
- JE PREFER L'ABSTRAIT....
- وأجاب اللون الذي لا لون له
- "Moi JE PREFER COMPRENDRE ce que je vois"[4]

وفي مواقف أخرى متباينة من النص الروائي في الأعمال الثلاثة لمستغانمي، نجد المؤلفة قد اكتفت بالإشارة إلى لغة الحوار ـ بالفرنسية ـ دون أن تدرجه بحروفها ومفرداتها وكلماتها.
قالت: "وجاء صوتك بالفرنسية يخرجني من تفكيري قلت:
- يسعدني أن يصل فنان جزائري إلى هذه القمة من الإبداع...."[5].

ونجد لذلك مثيلا أيضا في فوضى الحواس عندما تفتح الكاتبة الجريدة لتفاجأ بمقتل عبد الحق "أفتح الجريدة على صورته. فتؤلمني الكلمتان على بساطتهما" ADIEU ABDELHAK
أيكفي أن تضيف كلمة "وداعاً" إلى أي اسم.... ليثير فيك كل هذا الألم؟ "[6].

---
[1] عابر سرير، ص 169.
[2] عابر سرير، ص 156.
[3] عابر سرير، ص 253.
[4] ذاكرة الجسد، 62.
[5] ذاكرة الجسد، ص ن.
[6] فوضى الحواس، ص 346.

ح) **التناص:**

وظفت الكاتبة أشكالا مختلفة ومتعددة من التناص، في محاولة للتواصل مع غيرها من الكتاب والشعراء، فنجدها استعارات الكثير، من النصوص العربية والعالمية، وحتى من الأسماء في بعض الأحيان، كما هو الحال مع إسم " خالد بن طوبال" الذي استعارته من رواية مالك حداد " رصيف الأزهار لم يعد يجيب". وتارة أخرى تحيلها ثقافتها الإسلامية على بعض الاقتباسات الدينية، مثل قولها " أيها المصور ..قم فصور" [1]، يبدو من خلال السياق أنها مقتبسة من الآيتين الكريمتين الأولى والثانية، من ((سورة المدثر)) :

يقول تعالى: (**يا أيها المدثر* قم فأنذر**) أية 1 و2 .

وتناص بين عناوين الأعمال الروائية للكاتبة نفسها، إذ نجدها في أكثر من مناسبة تأتي على ذكر الروايات الأخرى في محاولة منها لربط الروايات مع بعضها، حتى العمل الأخير – كما ذكرت سابقا رواية الأسود يليق بك– أتت على ذكره، في تحضير منها ليكون جزءا رابعا للمجموعة.

قال خالد لحياة وهما بالمنزل في باريس: " الأسود يليق بك"[2]

وذكر " ذاكرة الجسد"[3]

ونحاول أن نذكر البعض من أشكال التناص الواردة في الروايات:

– **التناص الأدبي:** ويتمثل في انفتاح الروايتين على الأجناس الأدبية الأخرى، مثل الشعر والقصة، إلى جانب إيراد أقوال لأدباء ومفكرين تبرر سلوك وأفعال شخصيات الرواية، وقد ورد بكثرة خاصة فوضى الحواس، وقد لعب التناص في الروايتين دورا في دفع عجلة الأحداث وتأثير النص الأدبي في نسيج الجملة السردية.

"يقول شيماس هيني الشاعر الايرلندي (امش في الهواء. مخالفا لما تعتقده صحيحا)، وهكذا رحت أمشي نحو قدري عكس المنطق)"[4].

---

[1] عابر سرير، ص 71.
[2] عابر سرير، ص 210.
[3] عابر سرير، ص 55.
[4] فوضى الحواس ، ص 64.

تأثير النص المقتبس من النص الحاضر

امش أمشي ←

مخالفا عكس ←

ما تعتقده صحيحا المنطق ←

وفعلا فقد أدت هذه المقولة دوراً في توجيه البطلة نحو اللامنطق من جهة، وتبرير سلوكها بقول الشاعر من جهة أخرى.

- **التناص التاريخي:**

وقامت باستغلاله بما يخدم النص، فقد استعانة بقصة سيدنا آدم والتفاحة، ووظفتها بأسلوبها بما يخدم التجربة الإبداعية،

"ترى لكونه سرق تفاحته هذه المرة من حديقتي السرية، أم كونه راح يقضمها أمامي...."[1]

كما استحضرت الكاتبة في ذاكرة الجسد أسقوط غرناطة، مشيرة إلى الماضي والحاضر أما في فوضى الحواس تنفض الغبار على شخصية تاريخية لتدل على كيلوبترا أو جوزفين زوجة نابليون. أنها تستلهم التاريخ وتنطلق من التاريخ كل مرة لتعود إلى الواقع الحاضر.

- **التناص الشعري:**

جاء التناص في هذا الباب مشحون بطاقة شعرية فائقة، وقد يقود السبب في هذا إلى كون الكاتبة، إنما هي شاعرة في ذات الوقت، فوظفته بعناية واهتمام بالغة الأهمية، لما له من دلالة شعرية:

" أنت تعاكس قصيدة محمود درويش.

((سقطت ذراعي فالتقطها

وسقطت جنبك فالتقطني))

قاطعني مواصلاً:

- ((واضرب عدوك بي...))"[2].

لماذا تنظر إلى هكذا؟

---

[1] ذاكرة الجسد 338.

[2] عابر سرير، ص 169.

كان صوتك يأتي كموسيقى عزف منفرد
وجدت الجواب في قصيدة حفظت مطلعها ذات يوم
عيناك غابتا نخيل ساعة السحر.
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر"[1].

كذلك يقول السارد: "انخلعت أبواب الترقب على تدفق ضوئها المباغت.....دخلت .....توقف العالم برهة عن الدوران"[2]، يبدو أنها استلهمتها من قصيدة نزار قباني " علمني حبك سيدتي".

كما استغلت نصوص من الشعر العربي، ووظفتها ضمن سياقات ترتبط بالبناء الفني للنص، وما يخدم غايته.

" ويحضرني ذلك البيت الشعري القديم الذي لم أصدقه من قبل:

أعد الليالي ليلة بعد ليلة.....وقد عشت دهراً لا أعد الليالي"[3]

لغة أحلام مستغانمي إنما هي لغة الإغراء والأناقة والجمال، وعناية الكاتبة بلغتها بحكم العلاقة الحميمية التي تربطها بلغتها كشاعرة، قد سمح لها باستخدام لغة روائية مميزة، استطاعت بها تفجير طاقات ومكنونات هائلة لم يسبق لها مثيل. وإذا كانت اللغة هي الأداة الرئيسية لكل خطاب أدبي، فإنه لا يمكننا تحديد قيمة هذه اللغة داخل الخطاب الأدبي، إلا إذا عرفنا أسلوب هذه اللغة وكيفية تعامل الكاتبة به.

2) أسلوبية الخطاب السردي:

الخصائص اللغوية للمكتوب:

أ – **التكرار**:

إن آلية التكرا ر ملمح أسلوبي بارز في ثلاثية مستغانمي ، وتأتي صور هبين التراكيب والكلمات، يحمل معاني تركيبية وإيقاعية ودلالية متعددة، بالإضافة إلى ذلك هو نمط

[1] ذاكرة الجسد، ص 160..... وهذه البيت في أصله هو من قصيدة " أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب
[2] عابر سرير، ص 181.
[3] ذاكرة الجسد ، ص 81.

صوتي، يبرز الجوانب الصوتية في موقف ما ، كما يبين عن سيكولوجية الكاتبة عند تكرارها وتعقلها بكلمة معينة.

وقد نجد تكرار لعبارات تركيبية بالصيغة ذاتها، كما يمكن أن نجده بصيغ مختلفة لكنها متقاربة، في الدلالة والمعنى،

ومن هذا قولها في بداية الرواية على لسانها وفي نهايتها على لسان السارد خالد: " الحب هو ما حدث بيننا، والأدب هو كل ما لم يحدث"[1]،

وكذا هذا المقطع الذي يعكس تأثرها بنزار قباني:

علمني الليلة كيف أتعذب دون أن انزف.

علمني كيف أذكر اسمها دون أن يحترق لساني.

علمني كيف أشفى منها. أنت الذي كنت تردد مع جماعة عيساوة..."[2]

ومن التكرار الذي تريد به الكاتبة إيقاعا جمالياً يحدد الجوانب الصوتية في الفقرة قولها وبين كل قطار وقطار.... قطار

وبين كل موت وموت....موت

فما أسعد الذين أخذوا القطار الأول صديقي

" مربكة صور الموتى

وبكة أكثر صور الشهداء... موجعة دائماً....

فجأة... يصبحون أجمل بلغزهم، ونصبح أبشع منهم

فجأة... نخاف أن نطيل النظر إليهم.

فجأة... نخاف من صورنا القادمة ونحن نتأملهم!"[3]

شعبين كنا لأرض واحدة

ونبيين كنا لمدينة واحدة

ومها نحن قلبان لامرأة واحدة"[4]

وهناك نوع من التكرار الذي تريد الكاتبة أن تتلاعب به عند التركيب، للإعلان عن وجوده المستمر في الفقرة "وفر لحظة ما، كدت أسأله "ما اسم عطرك يا سيدي "ثم ترددت،

[1] ينظر ذاكرة الجسد ، في البداية والنهاية.
[2] ذاكرة الجسد، ص 431.
[3] ذاكرة الجسد، ص 300.
[4] ذاكرة الجسد، ص243.

جنون، أسال رجلا عن اسم عطره، أما أن أسأله عن اسمه الآن، فسيأخذ السؤال بعد الإهانة للحلم. الحلم لا اسم له. وهو تراه يعرف اسمي؟ وأي الأسماء تراه يعرف... اسمي أم اسمها؟"[1].

" – لماذا توقفت عن الرسم.

– لأنسى ..((أن ترسم يعني أن تتذكر))

– لماذا تخليت عن الألوان المائية؟

– لأن الألوان الزيتية ....أن ترسم.....

– يا سيد السواد.. لماذا أنت ملفوف بكل هذا البياض.

– لأن البياض خدعة الألوان...."[2].

ومن خلال ما سبق، يظهر بأن " لكل كاتب معجمه اللغوي، كالموسيقار والرسام الذي يفترض أن يكون له هو أيضا، معجمه اللوني وهلم جرا... وما ذلك إلا لأن الكاتب حين يدمن الكاتبة، ويحترف تنميق وتزويق المعاني، تتمكن منه قريحته عبارات بعينها"[3].

ب– التضاد:

جاء التضاد في الثلاثية ليوسع أفق المعنى ويعمق الدلالة، لأنه يجمع ما بين اللفظين المتضادين، وهذا جزء من جمالياته، إذ أن التنافر الحاصل عن الجمع مابين الضدين، يصبح لافتاً للنظر، عبر تواشج مكونات النص، و تكمن قيمته الحقيقية " نظام العلاقات الذي يقيمه، بين العنصرين المتقابلين، فلن يكون له أي تأثير ما لم يتداع في توال لغوي، وبعبارة أخرى، إن عمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية مثلها في ذلك، مثل بقية التقابلات المثمرة في اللغة"[4].

ويُستغل التضاد في المواضيع التي تهدف إلى تعرية الواقع، وكشف ما يعتريه من حسنات وعيوب، من جمال وقبح، والتضاد يفضي إلى تشكيل نص شعري، ويغني النص بذلك التضارب والتوتر، وربما كان التضاد من الأساليب الهامة التي تدفع المتلقي لإعمال

[1] فوضى الحواس، ص 74.
[2] عابر سرير، ص 267.
[3] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 268.
[4] ينظر صلاح فضل، علم الأسلوب، م س، ص 225.

الذهن في قراءته التي تختلف من قارئ لآخر، وهذا التنافر الذي يصيب العبارات يؤدى إلى العمق، ويساعد على التواصل والتفاعل بالبنية الكلية للنص.

" ((حياة))، تلك المرأة التي كانت تحمل اسماً يعني عكسه، كعادة العرب في تسميتهم، ما يرون فيه شراً بنقيضه"[1].

فمن منظور الشخصية الساردة، أن حياة؛ إنما هي دلالة رمزية على الحياة بأكملها لما جسدته من حب و وفاء وصدق ، ومقاومة للموت والعنف،...قد تحولت في نظر الشخصية إلى رمز للنقيض منه بعد الفراق والانفصال.

" نأتي الحب متأخرين قليلاً....كمن مسبقاً يعتذر عن حب يجيء ليمضي"[2]

فهنا جاءت اللفظتين متقابلتين، في رمزية على الانطواء والانكسار، ومعاني الألم التي تعاني منها الشخصية،

"كيف لنا أن نعرف، وسط تلك الثنائيات المعتادة في الحياة التي تتجاذبنا بين الولادة والموت... والفرح والحزن..... والانتصارات والهزائم..... والآمال والخيبات..... والحب والكراهية.... والوفاء والخيانات.... إننا لا نختار شيئا مما يصيبنا. وإننا في مدنا وجزرنا، وطلوعنا وخسوفنا، محكومون بتسلسل دوري للقمر. تفصلنا عن دوراته وتقلباته الكبرى، مسافة شعرة.

كيف لنا أن ننجو من سطوة ذلك القانون الكلي المعقد الذي تحكم تقلباته الكبيرة، تفاصيل جد صغيرة، تعادل أصغر ما في اللغة من كلمات، كتلك الكلمات الصغرى التي يتغير بها مجرى الحياة!. [3]

إن الكاتبة تطرح موقفا فكريا وجوديا، وتشير لموضوع طرح منذ القديم " الإجبار، والاختيار" وتجعل التضاد يتجاوز اللغة إلى رؤية فلسفية تطمح من خلاله إلى تغيير في قواعد الطبيعة، بل وتريد من الإنسان أن يكون قانون نفسه ، لكن هذا الطموح الوجودي ظل مجرد سؤال، انحصر في عبارة (كيف لنا أن ننجو) دون سبيل أخر، حيث يستدعي كل ضد ضده بصورة ذهنية تلقائية. وإذا كانت البنية لهذه الفقرة تتنبأ على التعارض والاختلاف، فإنه وعلى المستوى العميق للفقرة قد شكل لنا بناءاً تكراريا انتهى إلى نوع من الاتساق والانسجام.

---

[1] عابر سرير، ص 234.
[2] فوضى الحواس، ص 199.
[3] فوضى الحواس، ص 19.

كما يأتي التضاد للتعبير عن حياة خالد النفسية المضطربة، وتومئ شبكة العلاقات النصية المركبة عن حالات التوازن والانسجام الذي تعبر به اللغة ، رغم التناقض وكثرة الثنائيات الذي في السطح.

وتصور الكاتبة الحالات النفسية والمتناقضة التي كان يعيشها في وقت واحد

"لم أكن مريضا ليحتفظ بي الطبيب في المستشفى، ولا كنت معافى بمعنى الكلمة لأبدأ حياتي الجديدة. كنت أعيش في تونس، ابنا لذلك الوطن وغريبا في الوقت نفسه، حرا ومقيدا في الوقت نفسه، سعيداً وتعيساً في الوقت نفسه كنت الرجل الذي رفضه الموت ورفضته الحياة. كنت كرة صوف متداخلة... فمن أين يمكن لذلك الطبيب أن يجد رأس الخيط الذي يحل به كل عقدي؟"[1].

ويكسب التضاد للنص إيقاعا متناغم الأصوات سواء ما جاء عبر الألفاظ، أو ما كان في صيغة التقابل "الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث.

كما في قولها: "يسألني حسان... لماذا أنت حزين هذا الصباح. أحاول ألا أسأله... ولماذا هو سعيد اليوم"[2].

وقد ساعد السجع في التضاد على توليد موسيقى ذات تناغم وانسجام

" أجتاز بها الصمت إلى الكلام، والذاكرة إلى النسيان، ولكن...

تركت السكر جانباً، وارتشفت قهوتي مرة كما عودني حبك.

فكرت في غرابة هذا الطعم العذب للقهوة المرة"[3].

" رغم استعجال الجسد وجوعه، كنت أسعد بمتعة تأجيل متعتي"[4].

" لم أدرِ إن كانت تزف لي مكسباً أو خسارة، بقيت صامتا..قالت"[5].

بل تعدت الكاتبة ذلك وظهرت على مستوى الحروف: "باب يفصلني عن مدينة لا "ويدخلني عالم" نعم" ، وقد حقق هذا التضاد نوعا من الشعرية، وتحسينا على نطاق اللفظ والمعنى معاً.

[1] ذاكرة الجسد، ص 68.
[2] ذاكرة الجسد، ص 436.
[3] ذاكرة الجسد، ص 8.
[4] عابر سرير، ص 211.
[5] عابر سرير، ص 255.

كما أن هناك تضاداً معنوياً يفهم من السياق تقول في الحواس "كان يتناول غذاءه. رفقة زميلة له في مطعم صغير جوار الجريدة. عندما اقترب منه شخص، توهم منه انه يريد محادثته ولكنه أخرج مسدسا، وأطلق النار عليه ومضى بهدوء. تصوري... كان اسم المطعم "الرحمة!"[1].

فالثلاثية كانت عبارة عن حركة ذهنية واعية تبلورها الروائية في جملة من التصورات والمفاهيم، أكثر مما هي أحداث"[2].

ت- التقطيع:

من الخصائص الأسلوبية الأخرى التي تتميز بها جمل أحلام مستغانمي ظاهرة التقطيع في الجمل، ونظراً لحضور الأجواء الشعرية في كتابة أحلام مستغانمي، فإن ذلك يدعونا للقول بأن التنقيط لديها بمثابة تدعيم للإيقاع الشعري الذي تحدثه الجملة عند كتابتها، لذلك لاحظنا كيف أن الكاتبة، قد أولت اهتمامها برسم الكلمة في توزيعها على مساحة الصفحة، مما يفسر أهمية البياض في جمالية الكتابة الخطية"[3].

وقد نجحت الكاتبة مثلاً في تشتيت انتباه المتلقي في هذا المقطع مثلا

"بطيئة..... ثم سريعة كنوبة بكاء

"خجولة..... ثم جريئة كلحظة رجاء

حزينة.....ثم نشوى كتقلبات شاعر أم كأس

مترددة..... ثم واثقة كأقدام عسكر"[4]

وغيرها من المقاطع ذات الشكل الفني النثري المتميز.

أحيانا تميل هذه النقط لمرجعية غائبة تقتضي من الملتقي استذكارها ومرات لإثارة الغموض، وأحيانا لتبرر لامحدودية التعريف في جملة واحدة، وكنا قد تحثنا عن التقطيع ودلالة النقط في الفصول السابقة.

ث- البناء التركيبي للجمل

[1] فوضى الحواس، ص 297.
[2] نعيمة بن علية، دراسة أسلوبية دلالية في ثلاثية مستغانمي، م س، ص 31.
[3] شهرزاد حرز الله، م س، ص 256.
[4] ذاكرة الجسد، ص 470.

إن تركيب الجمل عند أحلام مستغانمي هو تركيب متناسق ومنسجم، تتواتر فيه الأفعال تارة والأسماء تارة أخرى، اعتمادا على جمل قصيرة، ساهمت في تفعيل الإيقاع السريع والتصوير الغنائي العاطفي المؤثر."ريثما يأتي. هو سيد الوقت ليلا. سيد المستحيلات. والهاتف العابر للقارات. والحزن العابر للأمسيات. والانبهار الأول بليل أول"[1].

ويقول خالد في ذاكرة الجسد:

"دعيني أتزود منك لسنوات الصقيع. دعيني أخبئ رأسي في عنقك. أختبئ طفلا حزيناً في حضنك..."[2].

و الجمل القصيرة تؤشر لنا بأن السارد يكتب وهو تحت وطأة الانفعال.

أما عن الجمل الطويلة فقد حافظت على خفتها وسلاستها: "وكان بإمكان (سي شريف) أن يشق طريقه إلى هذا المنصب والأهم منه بماضيه فقط. وبسمه الذي خلده سي الطاهر باستشهاده. ولكن يبدو أن الماضي لم يكن كافيا بمفرده لضمان الحاضر، وكان عليه أن يتأقلم مع كل الرياح للوصول...[3]

أما عن بدايات الجمل فالكاتبة مولعة بتجسيد بداية الجمل بالأفعال والمضارعة وبالضمائر، ومرات بالأسماء، وأحيانا بحروف عطف. وساهمت هذه البدايات في تفعيل النص وإيقاعه بشكل يدفع الملل ويكسر الرتابة. "وهذا التركيب الجديد في بداية الفقرات على شكل قصيدة نثرية، هو في حد ذاته انزياح عن قاعدة الكاتبة الروائية. من الناحية النحوية هناك جمل حافظت على اتساقها الطبيعي، بينما انزاحت أخرى، حيث لم تنسجم طبيعة العلاقات القواعدية مع علاقات الإسناد المعروفة، وبكسرها لهذا الأداء النحوي، وتجاوزه وقع الانزياح. وقد ساهم هذا الخرق في تشكيل شعرية خاصة[4].

"ها هما جالسان إلى الطاولة المقابلة للذاكرة هناك.... حيث ذات يوم، على جسد الكلمات أطفأ سيجارته الأخيرة، ثم عندما لم يبق في جعبته شيء، دخن كل أعقاب الأحلام وقال... لا تذكر ماذا قال بالتحديد. قبل أن يحول قلبها مطفأة للسجائر ويمضي"[5].

ج- الأساليب الإنشائية:

[1] فوضى الحواس، ص 10.
[2] ذاكرة الجسد، ص 154.
[3] فوضى الحواس، ص 11.
[4] شهرزاد حرز الله، م س ، ص 251.
[5] فوضى الحواس، ص 14.

إن العناصر الإنشائية هي منبع جمالية الأسلوب، خاصة الأساليب الاستفهامية التي نجد لها حضورا مميزا. وطرحاً استثنائياً في أسلوبية الرواية.

وربما هذا قد حقق نوعا من المشاركة بين المبدع والمتلقي، بفعل هيمنة هذه الأساليب التي جعلت النص يتسم بالجرأة، وينضج بالأدبية، ويوحي بالغرائبية، ويسفر عن الذاتية.

" [1]كما نلاحظ بأن هذا التناوب بين هذه العناصر، قد كان منظما وعفويا في نفس الوقت، حيث أنتج لنا هيكلة جمالية في الكتابة، واتساقا إيقاعيا ضمن وحدة منظمة".

وقد قامت الكاتبة بتفعيل كل ما هو حسي، والتركيز على التجسيد الأنثوي المغري، وكان النداء أبلغ أداة على تأدية هذه الوظيفة الشعرية:

"يا شجرة توت تلبس الحداد وراثيا كل موسم يا قسنطينة الأثواب.....يا قسنطينة الحب... والأفراح والأحزان والأحباب، أجيبي أين تكونين الآن؟"[2].

كذلك في قولها:

"يا امرأة متنكرة في ثياب أمي... في عطر أمي... في خوف أمي علي...." [3]

هذا إلى جانب النفي الذي كان يضع الكاتبة على بساط الوضوح والشفافية:

"ولا أدري إذا كان (سي الطاهر) في أعماقه يفضل لو كان مولوده صبيا...[4]

لا ادري فقبلك لم اكتب شيئا يستحق الذكر"[5]،

فما أجمل الذي حدث، وما أجمل الذي لم يحدث ... ما أجمل الذي لن يحدث"[6].

وهكذا تجتمع أحلام مستغانمي بصيغة واحدة التعجب مع النفي وبتكرار الحدث تتناغم موسيقي الجملة، بوقعها وشكلها ودلالاتها.

ومن بين الأساليب الإنشائية التي رفعت الأسلوب إلى مصاف الجمال والإبداع "الاستفهام الذي كشف عن حيوية السرد، وبعداً تأمليا نحو استنكار الواقع، وقد جاءت هذه التساؤلات لتعبر عن حيرة وبعداً يكشف عن الذات والمجتمع.... وأخرى فلسفية لا تحتاج إلى أجوبة في النص تشير إلى رؤيتها للحياة، وما يجري فيها من تناقضات ومفارقات تحمل

---

[1] شهرزاد حرز الله/ م س ، ص ن.
[2] ذاكرة الجسد، ص17.
[3] فوضى الحواس، ص 27.
[4] ذاكرة الجسد، ص 44.
[5] ذاكرة الجسد، ص 13.
[6] ذاكرة الجسد، ص 11.

الأدوات الاستفهامية خاضعة للحوارية والجدال فيما بينها، بطريقة غير مألوفة في الرواية.
ومن هذه الأمثلة الاستفهامية ذات الإيحاء الشعري نورد بعضها كما يلي:

- هل الورق مطفأة للذاكرة؟[1]
- أينتهي الحب عندما نبدأ بالضحك من الأشياء التي بكينا بسببها يوماً؟.[2]
- أيحدث للبحر أن يبكي؟[3]
- هل الأسئلة حقا تورط عشقي؟[4]
- فهل قدر الأوطان أن تعدها أجيال بأكملها، لينعم بها رجل واحد.....؟[5]

فإلى جانب الاستفهام الشعري الذي جعل القارئ يحس بغرابة هذه الأسئلة التي جعلته يقف على حافة المفاجأة والانبهار، هناك مقاطع سردية أخرى تجمع فيها الكاتبة بين الأمر والتعجب.... ونهي....الخ.

"دعيني أتزود منك لسنوات الصقيع. دعيني أخبئ رأسي في عنقك. أختبئ طفلا حزينا في حضنك دعيني أسرق من العمر الهارب لحظة واحدة، وأحلم أن كل هذه المساحات المحرقة... لي فاحرقيني عشقا قسنطينة"[6].

"لا تصدق المظاهر أبدا في هذه القضايا. الإيمان كالحب عاطفة سرية نعيشها وحدنا في خلوتنا الدائمة إلى أنفسنا....."[7].

ح- الأدوات الإشارية:

من السمات الأسلوبية اللافتة للنظر في كتابات أحلام مستغانمي؛ تكرار الأدوات والتعابير الإشارية، التي توحي بالاقتراب الزمني و المسافي، وتكمن هذه الوسائل في الضمير-

[1] ذاكرة الجسد، ص 12.
[2] فوضى الحواس، ص12.
[3] فوضى الحواس، ص 34.
[4] فوضى الحواس، ص ن.
[5] ذاكرة الجسد، ص 432.
[6] ذاكرة الجسد، ص 194.
[7] ذاكرة الجسد، ص 279.

وظروف الزمان والمكان إلى جانب الأفعال والأسماء والحروف. كقولها: كما يظهر في الأمثلة التالية:

- هاهو ذا اليوم. هو نفسه أمام السؤال[1]
- وتلك المرأة أيضا لا تشبهني. إنها تنطق بعكس ما كنت سأقول[2]
- وها أنت ذا تلهث خلفها بماض لم تغادره في الواقع[3]
- هي كانت تريد أن تسأله فقط: كيف هو؟[4]

" ومن خلال الأمثلة نجد أن اسم الإشارة ملحق بظرف (اسم إشارة + ظرف) وهذا يفيد للتذكير المستمر بالشيء لترسيخه في الوجدان. ولفت الانتباه، وفي المثال الخامس يتحول السرد من الضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب، ليصبح منولوجا مباشراً. بينما في (1-7-8-9) تشير إلى وسائل إشارة وإحساس باقتراب الشخصية من القارئ في النص، ومن الحدث أيضا"[5].

وعندما تستخدم الكاتبة المضارع المقترن بتعبير "ها هو" كقولها ها هي تتقدم نحو مساحة شكة، وتجرده من حصانة الأول"[6].

فإن العبارة تفيد الاقتراب الزمني الذي يعنى الحضور في الأحداث. إن تكرار وحضور أسماء الإشارة وأدواتها في الروايات أرادت بهما:

1 -الاستدعاء المستمر

2 -الشعور بالتقريب مع كل تكرار

3 -لفت انتباه القارئ

4 -قصد التصريح والتأكيد

[1] ذاكرة الجسد، ص12.
[2] فوضى الحواس، ص 17
[3] ذاكرة الجسد، ص 34.
[4] فوضى الحواس، ص 16.
[5] شهرزاد حرز الله، م س، ص 253.
[6] فوضى الحواس، ص 61.

3) موسيقى اللغة:

إنّ اللغة في الرواية، عادةً تكون بسيطةً، لأنّها خطابٌ موجهٌ إلى مختلف شرائح المجتمع وهي تعبّر عن لغة شرائحه الاجتماعيّة المتنوعة ، إلاّ أنّ الروائي العربي الحديث أصبح يرتقي بلغته الروائي في سرده الروائي لتتحوّل الرواية إلى روايةٍ شعريّةٍ. تناولت الدراسة النتاج الروائي للكاتبة الجزائرية "أحلام مستغانمي" في فوضى الحواس باللغة الروائية في مستواها الشعرية و قد تميز خطاب مستغانمي السردي باتكائه على لغة شعرية أكثر من منها نثرية فاللغة الشعرية لدى مستغانمي ملمح مهم على امتداد صفحات رواياتها وإن النص الإبداعي يتمرد على كل القوانين، ويتجاوز القوالب الجاهزة.

إذ أن سرّ نجاح مستغانمي في رواياتها؛ إنما مصدره شعريّة لغتها، ولا يقتصر على سحر حكاياتها وحبكة السرد فيها. يقول الباردي في هذا المعنى: "من النادر أن تلقى رواية تظهر للقراء في طبعتها الأولى هذا الرواج الذي لقيته روايات الكاتبة الجزائريّة الأصل أحلام مستغانمي و الناقد المختصّ عندما ينظر في بناها السرديّة لا يجد فيها شيئا جديدا، لا في مستوى التقنيات السرديّة الموظفة فيها، ولا في مستوى إنشائيّة القصّ عامة، ومع ذلك انتشرت هذه الروايات واستجابت لأفق انتظار القارئ العادي والقارئ المختصّ. والسرّ كلّ السرّ في أنّ الكاتبة أضفت على نصّها السرديّ هذه الغنائيّة الساحرة والعميقة، التي لا تتوفّر عادة إلاّ في النصوص الشعريّة .فقد اقتربت هذه الروايات من الشعر، واستفادت من طاقاته الإبداعيّة وبنت نصوصا سرديّة مغايرة . بهذا المعنى . لعبت فيها اللغة الشعريّة بإمكانياتها المتعدّدة دورا أساسيّا وجد فيه القارئ ضالته"[1].

فلوقع بعض الكلمات نغمات خفيفة تدغدغ أوتار الحس والسمع... ونرى ذلك في إيقاع السجع: ويأتي السجع بحسب الجرس الذي تتطلبه الموسيقى في النص عند مواضيع معينة "كنت في النهاية كالوطن.... مثله كان حبك متواصلا حتى بصده وبصمته. مثله كان حبك حاضراً بإيمانه وبفكره"[2].

وقد حقق لنا هذا التماثل في الحروف الأخيرة إيقاعا وكثيراً ما يرتبط التكرار بالسجع ليعزز الإيقاع عبر إتباع كلمة بكلمة أخرى.

---

[1] الزهراء ناظمي: اللغو الشعرية في الرواية، مجلة اصوات الشمال الالكترونية، http://www.aswat-elchamal.com

[2] ذاكرة الجسد، ص 281

""قبلة ....قبلتان

موجة..... موجتان

وينسحب البحر سرا..... مع الدمعة القادمة"[1]

وعلى مستوى الأصوات كان الجناس حاضراً في الروايتين مشحونا بعبارات تفيض بالشاعرية إلى جانب الترادف..... كقولها : "البحر أيضا يرحل على رؤوس الأصابع. بعدما يكون قد أتى صافيا... هائجا، على عجل. أيحدث له أيضا أن يمارس الحب عن ألم".

فهذه العناصر قد توافق منها الموقف الصوتي بالموقف الدلالي خاصة في الجناس

" كان هناك حب زائد في قصتنا. وكان ثمة قدر مضاد

مات الشاعر ميتة فلسطينية، وتزوجت تلك الفتاة.... زيجة قسنطينة"[2]

والكاتبة نوعت في الجناس ولم تعتمد على نمط واحد فقط حيث يظهر التجنيس الاستهلالي في قولها مثلا في ذاكرة الجسد ؛ "رجل يلقى به على كرسي كيفما كان، وكأنه ليس ذاكرتنا، كأنه ليس الوطن"[3].

كما يلعب التوازي دوراً مهما في الرواية، وانتشاره يشكل لنا جمالا تشكيليا إلى جانب بعده الصوتي.

"جرحاً.... جرحاً

بطيئة..... ثم سريعة كنوبة بكاء

خجولة.... ثم جريئة كلحظة رجاء

مترددة..... ثم واقفة كأقدام عسكر"[4].

حيث الرصاصة لا تخطئ

حيث الرصاصة لا ترحم"[5]

ولابد من الإشارة إلى أن للفواصل دوراً في خرق النظام الصوتي وتنظيمه، في تحديد نشاط العبارة، وعنصر المفاجأة في التعبير. فهي مولد صوتي ومعنوي.

---

[1] فوضى الحواس، ص 290.
[2] فوضى الحواس، ص 106.
[3] ذاكرة الجسد، ص 432.
[4] ذاكرة الجسد، ص 470.
[5] ذاكرة الجسد، ص 243.

كما أن هناك ظاهرة ملتفة للنظر في كتابة أحلام مستغانمي تلك التي تتعلق بالحروف (من– في– على – ثم) وتكرار مثل هذه الحروف تخدم في الحقيقة وظيفة مضمونية وجمالية وأسلوبية. فتدفق الصور مع تكرار الحروف، وإيراد الكلمات الموحية والرشيقة، يضفي على النص شعرية إلى جانب أدوات أخرى، مثل إيراد الأفعال (الماضي– والمضارع) في جملة واحدة مما يوحى بوهم احدهما وعدم حقيقته.

وطريقة استخدام هذه الخصائص الأسلو بية هو ما ساعد على تحقيق الشعرية ، من خلال التعابير المعروفة من خلال الرمز والمجاز والتصوير الناجم عن التشبيه والاستعارة وغيرها في تحقيقها، وتؤثر الكاتبة التلاعب بالدلالة من خلال الرمز [1] والإيحاء، اللذان يدفعها القارئ نحو أعمال ذهنية للقبض على هذه الدلالة الهاربة "كنت أشهد تحولك التدريجي إلى مدينة تسكنني منذ الأزل... كنت أشهد تغيرك وأنت تأخذين يوما بعد يوم شكل أمي تزورين أوليائها..."[2].

وهذا اللعب بالدلالات هو الذي يمنح الكاتبة بعدها الدرامي والجمالي.

إن الكاتبة تمارس طقوس عشقية من خلال دلالة الجسد المعطوب والأنثوي على السواء العرق دموع الجسد.... قسنطينة هي اللوحة التي بكى لها جسدي"[3]

إن مثل هذه التراكيب تحقق الإيحاء والاستشارة والحرارة وخصوبة في اللغة

وهذه الإنزياحات تخرج اللغة من قالبها المألوف، بالإضافة إلى التناغم الموسيقي للألفاظ والعبارات التي "تساهم في توصيل الدلالة وتعميق الأثر الشعوري لذي المتلقي"[4]

هذا بالإضافة إلى الواقعية التي عرفتها عبارات أحلام مستغانمي عند حديثها عن تاريخ قسنطينة. بالإضافة إلى الرموز القومية التي مثلتها بزياد ، فقد جمعت بين زياد وخالد، في علاقة الحب بينهما وبين حياة، كما جمعت بينهما في الأدوار في روايتها، ويعود هذا التشبيه والجمع، لتقارب القضيتين النضاليتين، التي يعيشها البلدين، ضد التحرر والقيم والأخلاق .

وبعد أيديولوجي يؤديه الرمز "نحن ننتمي لأوطان لا تلبس ذاكرتها"[5].

---

[1] ينظر ذاكرة الجسد، ص 194 – 208- 209 – 316 – 390.
[2] ذاكرة الجسد، ص 160.
[3] ذاكرة الجسد، ص 180.
[4] ابراهيم رماضي، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 26.
[5] ذاكرة الجسد، ص 136.

ومن مظاهر الانزياح الأسلوبي الممثل في الاستعارة قولها "تبدو لي جرائدنا وكأنها تستيقظ كل يوم مثلنا، بملامح متعبة وبوجه غير صباحي غسلته على عجل، ونزلت به إلى الشارع. هكذا دون أن تكلف نفسها مشقة تصفيف شعرها، أو وضع ربطة عنق مناسبة.... أو إغرائنا بابتسامة"[1].

" عندما تهجرك أعضاؤك، وتتخلى عنك "[2].

يقول خالد " على يمين الذكريات، قبالة الضفة اليسرى لنهر السين"[3].

" أدري ارتباك جسدين ... ولم يبتكرا لغتهما المشتركة بعد، لكن كان واضحا أننا ما كنا نملك الأبجدية نفسها للتحاور"[4].

والكاتبة تعتمد على التشخيص لممارسة النقد في أبعاده الاجتماعية والسياسية. والرواية مكتظة بالصور الإستعارية والرمزية ، التي تُكَسر بها القواعد ، لتنتج في كل مرة دلالات جديدة.

يقول السارد:

" ولكنه أجاب بحسرة ساخرة حتى متى سأبقى خطيئتك الأولى

لك متسع لأكثر من بداية

وقصيرة كل النهايات

إنني انتهي الآن فيك.....

فمتى يعطي للعمر عمرا

يصلح لأكثر من بداية.

كان لصوته مذاق متأخر للبكاء

كدت أسأله "أيحدث للبحر أن يبكي" ولكنه اختفى"[5].

فمن خلال هذا التشبيه نجد الكاتبة قد جعلت البطلة بحراً، ومن ذلك نلاحظ تكثيفا على مستوى الصور المتداخلة في عبارة واحدة وتلتقط الكاتبة صورا وصفية شعرية في قولها:

" كنت أتجول مكتشفاً مساحيق فرح نهايات الأسبوع على وجه باريس"[6].

---

[1] ذاكرة الجسد، ص 19.
[2] عابر سرير، ص 148.
[3] م ن، ص 203
[4] م ن، ص 87
[5] فوضى الحواس، ص 290.
[6] عابر سرير، ص 90.

"وفجأة يحسم البرد الموقف، ويزحف ليل قسنطينة نحوي من ناف وأنزلق بدوري تحت غطاء الوحدة"[1].

" ومرة غير وجهة سلاحه، وراح يطلق رصاص غضبه على ذلك الجنرال "[2].

وهكذا نلاحظ أن هذه اللغة هي أكثر دقة وحيوية، لغة متمردة على القوالب الممتدة وعلى المشاهد الصغيرة والمتنوعة والغامضة.

[1] ذاكرة الجسد، ص 19.
[2] عابر سرير، ص 66.

الفصل الثالث
عوالم الشخصية

مدخل:

لم يحتدم النقاش حول أي مكون سردي، بقدر ما دار حول عنصر الشخصية، ذاك المكون الروائي الذي عده التقليديون، بمثابة كل شيء في العمل السردي عامة، والعمل الروائي خاصة.

وإذا كان النص التقليدي، قد وظف الشخصية البسيطة، لكي تكون صورة مبسطة للعالم الواقعي، فإننا نجد النص الجديد، قد اجتهد في أن يأخذها من التاريخ، ومكوناته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ليبلورها في نسق مصبوغ بالجمال الأدبي، في ضوء الكتابة الإبداعية الجديدة، والتي تعتمد على الشخوص الهلامية. تلك الشخوص التي يحاول من خلالها المؤلف، مقاربة الإنسان الواقعي، عن طريق أسلبة اللغة وفقاً لنسق معين.

وهذا ما أورثنا الرغبة في استكشاف عالمها في هذه النصوص، وبالأخص إذا تم النظر إلى أهميتها كعنصر فعال وخلاق داخل العمل الفني، وإلى ارتباطها الوثيق مع العناصر الروائية الأخرى، خصوصاً الحدث، ومن أجل ذلك سنحاول أن نومئ في هذا القسم، إلى أهميتها في هذه الأعمال المدروسة، وتصنيفها داخله، و كذا بناءها، ومن جوانب مختلفة، بحسب ما يستميز منها.

المبحث الأول: الشخصـية الروائية

لقد عرف مصطلح الشخصية عموماً مفاهيم عدة، متعددة بتعداد المدارس الأدبية والاتجاهات النقدية، ويمكن وضعها في ثلاث نقاط.

1 -فريق يرى أن الشخصية كائن بشري من لحم ودم يعيش في زمان ومكان معين.

2 -ويرى آخرون أن الشخصية هيكل أجوف، ووعاء مفرغ يكتسب مدلوله من البناء القصصي، فهو يمده بهويته.

3 -أما البقية، فيعتبرون أن الشخصية متكونة من عناصر ألسنية، وهي علامة من العلامات الواردة في النص، أي أنها ليست إلا رمزاً لهيكل بشري له ذات متميزة ".[1]

إضافة إلى هذا الاختلاف في المفاهيم، فإن الشخصية تبقى؛ من أعقد الأمور التي تصادف الباحث، لأنها لا تدل على مفهوم الفاعل فقط، وإنما تدل على معاني متضاربة، وطباع مختلفة، وعواطف متعددة، وهواجس غريبة، وهذا كله يتجسد في النص من خلال الحدث، أو في الوصف الذي يعمل على إبرازها.

كما أنها عالم معقد التركيب ومتباين، يختلف باختلاف الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات، والطباع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها حد.

وثمة طرائق كثيرة لبناء الشخصية في العمل الروائي، فلكل كاتب طريقته الخاصة في رسمها، وتحديد وظيفتها في السرد، والدور المنوط بها. ويلعب موقف الكاتب وطبيعة فهمه للشخصية الروائية، عاملاً أساسياً في تحديد الطريقة التي تبنى بها الشخصيات..

يؤدي هذا الاختلاف في البناء إلى تعدد أصناف الشخصيات، " فبالاستناد إلى خاصية الثبات أو التغيّر يمكن توزيع الشخصيات إلى سكونية، وهي التي تظل ثابتة، لا تتغير طوال السرد، وإلى أخرى دينامكية تمتاز بالتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها داخل البنية السردية، كما أن النظر إلى الدور الذي تقوم به الشخصيات في السرد يجعلها إما شخصيات رئيسة، وإما شخصيات ثانوية "[2].

ولو حاولنا تقديمها من حيث الهوية، فإننا سنلجأ إلى ما استخلص إليه النقد الشكلاني والدلالي، حيث نجدهما قد حاولا تحديد هوية الشخصية الروائية من خلال أفعالها، دون

---

[1] عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان، دار المعارف، سوسة ، تونس ، ط1، 1987، ص113

[2] انظر ويلك وواريـن، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي- المؤسسة العربية، بيروت، 1985، ط 3، ص 229،

صرف النظر عن العلاقة القائمة بينها وبين مجموع الشخصيات الأخرى، إضافة إلى أنها قابلة للتحديد كذلك من خلال سماتها ومظهرها الخارجي.

إضافة إلى أن هويتها ليست ملازمة لذاتها؛ أي أن حقيقتها لا تتمتع باستقلال كامل داخل النص الحكائي، ومثلما قال عنها " رولاند بارت"، حين عرفها بأنها "نتاج عمل تأليفي، فهو يقصد أن هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى إسم علم، يتكرر ظهوره في الحكي"[1].

لكن عموماً ينظر لها على أنها دليل (signe)، له وجهان :أحدهما دال (signifiant)، والأخر مدلول(signifié)، وتتسم بعدم جاهزيتها سلفاً، لكنها تحول إلى دليل فقط ساعة بناءها في النص؛ وتكون دليل حين تتخذ أسماء أو صفات تلخص هويتها.

أما الشخصية كمدلول؛ فهي " كل ما يقال عنها، بواسطة جمل أو تصريحات وأقوال وسلوك، وبه لا تكتمل صورتها إلا عندما يكون النص الروائي قد بلغ نهايته ".[2]

كما أنه يمكن تحديد هويتها عن طريق ثلاث مصادر إخبارية:

- ما يخبر به الراوي .
- ما تخبر به الشخصية ذاتها .
- ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات.

ويترتب عن هذا كله، أن تكون الشخصية الحكائية الواحدة، متعددة الوجوه بحسب تعدد القراءات، واختلاف التحليلات.

ويبقى الحديث عن الشخصية في الأعمال الروائية الجديدة، من المسائل الحرجة والعويصة، خصوصاً وأن النماذج الإبداعية مختلفة ومتنوعة؛ لأن خلق الشخصيات وتصميمها يكاد يكون محور العملية الإبداعية ذاتها. إضافة إلى أنه لم يعد بالإمكان الحديث عنها، دون التعرض إلى بناء الحدث وطبيعته وتوجهاته.

لكن في النهاية تبقى الشخصية عموماً؛ هي ما تستميز به الأعمال السردية عن أجناس الأدب الأخراة، والرواية بشكل خاص، إذ يعرف أحد النقاد الرواية بأنها "قصة لقاء الشخصيات بعضها مع بعضها، وإخبار بالعلاقات التي تنشأ بينها [3]. وهي التي تَكون واسطة

---

[1] حميد الحمداني، بنية النص السردي ، من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء. ط1. 1991. ص50.

[2] م ، ن ، ص51.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 269.

العقد بين جميع المكونات السردية الأخراة، حيث أنها "هي من تصطنع اللغة، وهي من تبث وتستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المفاجأة، والتي تصف معظم المناظر التي تستهويها، وهي التي تنجز الحدث وهي التي تعمر المكان وهي تتكيف مع التعامل مع هذا الزمن"[1].

المبحث الثاني: بنائية الشخصية في النص الروائي المستغانمي

تتأسس الشخصية في روايات الكاتبة "أحلام مستغانمي" من مزيج يجمع الواقع والوهم، الحقيقة بالخيال، عن طريق الإيماءات والتلميحات التاريخية والوطنية التي ترفقها في بعض الأحيان بالشخصية، والتي توحي لنا بواقعيتها، وبفعل هذه المرجعية تتشكل لنا صورة تخيلية عن هذا الإنسان الذي لا تعدو حقيقته أن تكون نصية. " حيث أنها في النهاية ليست إلا حصيلة لهذا التواشج بين البشري واللغوي فهي ترتبط بالماضي لأنها تهتم بتجسيد أو رصد حقبة تاريخية"[2].

ويظهر هذا بشكل وأضح وجلي في النص الأول "ذاكرة الجسد"، التي جاءت فيها الأحداث مكثفة لخدمة الشخصية وإبرازها، وهذا لأن الرواية لا تنهض إلا على مجموعة من العناصر كالشخصية والحبكة والزمان والمكان والحدث واللغة، "فهي العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى" [3]، وتلتزم عادة بالمنطق القائم على تحليل الأشياء وربط بعضها ببعض، فوقوع الأحداث فيها مرتبط بمبرر ما، وليس اعتباطاً....

أما في "فوضى الحواس" فالأحداث فيها كانت قائمة على الصدفة التي تعبر عن إحساس الكاتبة بالحياة، وباهتمام بعالم الشخصية الداخلي، رغم الإيهام والغرابة واللامنطق، بينما جاءت الأحداث في الرواية الأخيرة "عابر سرير" مزيج جامع مابين خصائص النص الأول والثاني كلاهما، أي أننا نجدها تارة تنشغل بسرديات الوصف للأحاسيس والمشاعر التي تغمر الشخصية البطل على حساب نموها، وتارة أخرى نجدها تحاول إظهار وتوضيح معالم الشخصية، فتصف منها الكثير من الحيثيات والملامح، حتى الصغيرة منها، وقد يتم التطرق إلى انتماءها الفكر والسياسي إلى جانب البعد الاجتماعي، وهذا لأن الشخصية كانت تلعب الدور الأكبر في الرواية التقليدية، وذلك بسبب هيمنة النزعة التاريخية والاجتماعية

[1] ينظر د. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004، ص135

[2] Alain Robe – Grillet pour un Nouveau roman , P 28

[3] حسن بحراوي، م س، ص 20.

والأيديولوجية على الكتابة. وفي الأخير كل الأعمال تكتسب بعدها الإنساني من خلال إبرازها لمشكلات الشخصيات ومعاناتها.

والكاتبة مستغانمي، لا نجدها تهتم بكثرة الشخصيات في رواياتها، بل اهتمامها منصب على نوع هذه الشخصيات ودورها في تحقيق رسالة النص.

لذلك نجد أن المواقف التي قد يعيشها القارئ في النص، أو الأحداث التي قد يصادفها وهو قيد المطالعة، إنما جاءت بها الكاتبة بغية خدمة فكرة معينة، تتعمق من خلالها في قرارة الإنسان، لتحيلنا إلى الأبعاد الإنسانية والرمزية والوطنية.

"وتجدر الملاحظ إلى أن العالم الخارجي للشخصية، إنما كان بدوره كان يستعرض من خلال كشفها عن عالمها الداخلي، في المواقف، والأفكار، والأحداث عن طريق الاستذكار وتيار الوعي، أو التداعي الحر إلى جانب المونولوج"[1].

وعلى المتلقي لمثل هذه النصوص، أن يبحث ويجمع شمل العناصر المتعلقة بالشخصية، ومساءلتها وإعادة تركيبها ضمن حركة النص الكلية، لأن الشخصية في روايات أحلام مستغانمي، تبقي مجهولة، كما ظهر ذلك في مواطن منها؛ في ذاكرة الجسد؛ نجد عودة خالد بن طوبال إلى قسنطينة، حيث لم نعد نعرف شيء عن مصيره فيها، وهو المجاهد والمناضل المفعم بالحب الصادق لوطنه إبان الثورة، وكان ذراعه المبتور عربون محبه له، وحتى بعد الاستقلال بقي مخلصا لوطنه، حيث رفض أن يؤجر على جهاده، كما رفض العديد من المناصب السياسية التي عرضت عليه، وحتى عندما كان مديرا لدار النشر قرر أن يتركها لأن أحسن بطريقة أو بأخرى أنه ينشر الرداءة في المجتمع. " فعودته هذه تشير عموماً إلى الوطن الأتي، المستقبلي المتطلع إليه؛ وهو الأمر الذي يدل عليه فعل العودة نفسه، ومن هنا تغادر الشخصية أرض الغربة والوحدة إلى زمن الاستقرار والأمن والذاكرة، بالرغم من أن الحاضر، أو الزمن الواقعي ينذر بالقلق ينذر بالقلق والغربة معاً[2].

هذا الرجوع قد يهيد من خلاله خالد أن يؤدي رسالة نضالية أخرى، تتضح معالمها في النضال المستمر في شخصية بطل عبر الراويتين التاليتين "فوضى الحواس وعابر سرير". هذا إلى جانب النهاية المفتوحة التي عبرت من رغبة مفتوحة، تركتها لتكهنات القارئ

[1] ينظر شهرزاد حرز الله، م س ، ص 204،
[2] ينظر م ن ، ص ن .

في قولها: " كنت سأطلب منه ظروفاً وطوابع بريدية، عندما... "[1]، وقد ظلت شخصية الرجل في هذه الرواية غامضة، مسكوت عن ماضيه.

هذا ويتضح أ ن بناء الشخصية داخل النص الروائي لأحلام مستغانمي، يعبر عن حركية دائمة، وتأزم على طول المسار، وسلوك مفاجئ لا يخلو من المغامرة والتشويش، حتى يبدو للقارئ الساذج بأن الرواي ات متناقضة مع بعضها البعض، في بعض المواقف، مثل اختفاء عبد الحق طيلة مدة تعارف البطلة بالرجال ، وكيف ترتبط علاقة برجل لا تعرف اسمه حتى ، وكيف يعقل أن لا ي تعرف عليها عبد الحق ، في ذاكرة الجسد، وفي تداخل الشخصيات مع بعضها البعض وتبادل الأسماء فيما بينها مثل خالد بن طوبال في ذاكرة الجسد، ليس هو الشخص عينه صاحب الاسم خالد بن طوبال في عابر سرير، مع أن الأعمال الثلاثة تبدو من الوهلة الأولى عمل واحد مقسم إلى أجزاء...،

كما قالت عنها منى الشرافي تيم: أنها عاودت إنتاج رواية «ذاكرة الجسد» في الروايتين اللتين أعقبتاها وهما «فوضى الحواس» و «عابر سرير»، وكأنها تسعى إلى إغراء قرائها الكثر وإيقاعهم في شر اكها. فلجأت إلى خلط نصوصها بعضها ببعض، متكئة على أبطال سابقين وبعض الوقائع السابقة، فاختلطت الأصوات وتاهت بين الروايات الثلاث ووقعت في حال من الفوضى والتشرذم. وبدا واضحاً أنّ مستغانمي راحت تقلّد، بل تستنسخ نفسها في الروايتين اللاحقتين"[2].

وإن كانت هناك بعض المآخذ بسيطة على مستوى الواقع، ولكن يبقى على مستوى النص الروائي الجديد التخ يلي، تكون أحلام مستغانمي قد غيبت طابع الشخصية الهادئ المنسجم، وأصبغت نمطها السلوكي إلى بطلة تنسجم حركتها مع متطلبات المرحلة الزمنية الجديدة، التي تريد الكاتبة عبرها إثبات فعاليات: نفسية– اجتماعية– أيديولوجية– بتركيز خاص على الفضاءات الدلالية العامة للنص"[3].

وتقوم رواياات الكاتبة "أحلام مستغانمي" على الأساس البناء السيكولوجي للشخصية "الذي يتخذ من الحياة الداخلية موضوعاً لها. نصادف الشخصيات بكامل أبعادها النفسية، بينما في الروايات التي تهتم بجوانب الحياة العامة، تكون معروضة في حسيتها ومباشرتها،

---

[1] فوضى الحواس، ص 375.

[2] ينظر عبده وازن، موقع الحياة http://www.alhayat.com/Culture ، بعنوان أحلام مستغانمي على مشرحة النقد الأكاديمي، دراسة في كتاب لي "منى الشرافي تيم" بعنوان الجسد في مرايا الذاكرة: الفن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي ، منشورات دار ضفاف - بيروت، 2014

[3] شهرزاد حرز الله، م س، ص 205.

وبأقل ما يمكن من التعقيد السيكولوجي"[1]. وبالتالي فإن هذا الكشف النفسي قد ساهم في بناء الشخصية داخلياً وخارجياً، وهذا بدوره عنصر من العناصر الحداثية في الرواية العربية الجديدة.

فنجد أن شخصية" خالد " استرجاعية حيث يتضح من خلال السرد أن " هناك شيء ما استفز الماضي كله ليعود وحده سطح حياة "خالد "، ويطفوا بتفاصيله ممتزجا مع الحاضر، الحاضر الذي ليس هو في الحقيقة إلا حالة استرجاع، ليس أكثر، والماضي هو كل ما قيل في الرواية " [2]، كما أراد أن يربط كتابة ذاكرته بتاريخ يكون ذكرى أخرى ،" أحب دائما أن ترتبط الأشياء الهامة في حياتي بتاريخ ما (...) يكون غمزة لذاكرة أخرى"[3].

كما نجده اختار تاريخ أول نوفمبر ليكون أول الطلقات لكتابة ذاكرته، فهذا التاريخ يذكره بالماضي وبالشهداء الذين ضحوا من أجل الوطن.

البطل خالد أراد أن يكتب قصته لتشفى ذاكرته من كل ما مر به، وبالتحديد ليشفى نهائيا من حب" حياة "التي لن تصبح ملكه أبدا بزواجها..

فعندما أراد الكتابة اعترته حالة من لخوف والتوتر حيث يقول خالد: " وها هي الكلمات التي حرمت منها عارية كما أردتها، موجعة كما أردتها، فلم رعشة الخوف تشل يدي وتمنعني من الكتابة"[4].

فهو المتوتر الذي لا يجد أول الكلمات التي يكتبها ويبدأ بها، وتارة أخرى تهيج الكلمات وتتدفق في فكرة فيصبها فوق أوراق بيضاء، أعدها لكتابة الذاكرة لقد زاد ارتباك وتوتر" خالد " عندما أرى صورة" حياة "في مجلة فأيقظت ذلك المارد النائم في ذاكرته الأليمة، " يومها تسمر نظري أمام ذلك الإطار الذي كان يحتويك، وعبثا كنت أفك رمز كلامك، كنت أقرؤك مرتبكا متلعثما، على عجل"[5].

فكلما كثرت لقاءاتهما ازداد غوصه في بحر حبها الذي كان يغرق فيه يوما بعد يوم، لكن

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 302.

[2] فضيلة ملكمي :بنية النص الروائي عند الكاتبة الجزائرية، رسالة ماجستير، إشراف :عمار زعموش، جامعة منتوري، قسنطينة، 2001، ص 212

[3] ذاكرة الجسد، ص 23.

[4] م ن، ص 10

[5] م ن ، ص 15

"خالد "الذي عاش ماضيه في نكسة وحزن لا يزال شبح تلك النكسات والخيبات يلاحقه فقد فقد "حياة "التي أحبها وعاد إلى شبابه معها رغم أنه كان في الخمسين من عمره، فكانت أكبر خسارة في حياته .فكانت حياته مأساة على جميع الأصعدة.

كما أن حياة تحمل في داخلها جوعا للحنان، الذي أحست به منذ استشهاد والدها. فطفولتها كانت متعطشة للحنان، حيث ذاقت مرارة اليتم والحرمان من حضن الوالد، حيث يقول خالد:" كان جرحي واضحا وجرحك خفيا في الأعماق، لقد بتروا ذراعي، وبتروا طفولتك، اقتلعوا من جسدي عضوا ..وأخذوا من أحضانك أبا ..كنا أشلاء حرب ..وتمثالين محطمين داخل أثواب أنيقة لا غير.."[1].

فوجدت حياة في خالد الذاكرة القديمة التي تحمل في طياتها الحديث عن والدها "سي الطاهر "وجدت في" خالد "حضن الأبوة الذي حرمت منه لسنين، باعتباره أكبر منها سنا وصديق والدها.." كنت هنا أعرض عليك أبوتي، وكنت تعرضين علي أمومتك، أنت الفتاة التي كان يمكن أن تكون ابنتي، والتي أصبحت دون أن تدري ...أمي"[2].

فالبعد النفسي" لحياة "يبدو معقد، فهي تحترف جمع كل التناقضات، إنها امرأة كل الاحتمالات، " لم يكن موعدا ..كان احتمال موعد فقط ..لابد أن تعلم أنني أكره اليقين في كل شيء ..أكره أن أجزم بشيء أو ألتزم به ..الأشياء الأجمل تولد احتمالا ..وربما تبقى كذلك"[3].

و تحرص الكاتبة على جمالية هذه الرواية من خلال التعابير النفسية التي تركز عليها، خصوصا عند تطبيقها لقابلية التصديق Credibilite الذي تظهر معالمه في قدرتها على الإقناع في جملة من المركبات الجسدية والنفسية، حيث ظهرت الشخصيات الرئيسية البطلة في الرواية متناقضة في سلوكها وأقوالها ومواقفها لأنها تصور كائنات بشرية. ولأجل هذا الغرض كما يرى "بارت" "فإنه كان يجري إعطاء بعض الصفات السيكولوجية والطبائعية للشخصية، مما جعلها تكتسب تماسكاً سيكولوجياً، لم يكن متاحاً لها في النصوص السيكولوجية، ويصبح فرداً بل "شخصاً" أي "كائناً" كامل التكوين حتى وإن لم يقم بأي حدث. وهكذا كفت الشخصية عن تبعيتها للحدث، وتجسد فيها جوهر السيكولوجي"[4].

---

[1] ذاكرة الجسد، ص 102
[2] م ن، ص 118
[3] م ن، ص 87
[4] بارت عن حسن بحراوي، م س، ص 211.

كما يظهر ولعها بقصص الحب الثلاثية الأطراف، حيث تجد في قصص الحب الثنائية بين شخصين الكثير من السذاجة والبساطة، لذلك لابد في رأيها من رجل ثالث يعيش بمحاذاة القصة (خالد– حياة) ـ زياد، عبد الحق، الرسام ـ لأن منطق الحب في الحياة يجعلنا نخطئ دائماً ، لكن تكون دائما هناك علاقة ورابط يجمع ما بين المحبوب البطل والطرف الآخر الذي يقحم في العلاقة .

مثلما نجده في فوضى الحواس، حيث تعقد البطلة علاقة مع الرجل (صاحب البذلة السوداء) وصاحب الكلمات المقطعة والعطر المميز، وهذه الشخصية تشكل بؤرة الحكي في الرواية، فهو رجل غامض فيه الكثير من صفات خالد المبتور الذراع في (ذاكرة الجسد)، وهو نسخة طبق الأصل لصديقه الصحفي "عبد الحق"– صاحب البذلة البيضاء ، حيث تدفع الرغبة الكاتبة لتدخل مع أحد شخوص قصتها لتعيش قصة حب مع هذا الرجل غير المقصود..

وفي الحقيقة إن هذا التصور يعود للفيلسوف الفرنسي "روني جيرار" الذي يرى أن "الكذب الرومانسي" يقتضي ذات وموضوع، في حين أن "الحقيقة الروائية" تقوم على مثلث الرغبة الذي يفترض وسيطاً يعطي للعلاقات بعد التنافس"[1].

فالشخصية لا تتضح صورتها الكاملة في النص السردي إلا من خلال عدة علائق ووشائج تربطها مع بقية مكونات النص السردي الأخراة، كالحدث والمكان واللغة و...، منها الحوار والتفاعل، فمن خلال علاقاتها بالشخصيات الأخرى، ترتسم صورتها بشكل أوضح للمتلقي، وتتسم بالثراء أكثر عندما تحاط بالدلالات الموحية في جوانبها النفسية والاجتماعية والسياسية.

وفي هذا الصدد نجد أن الكاتبة مستغانمي قد عملت على تنمية شخصياتها الإنسانية من خلال التأزم النفسي، الذي يعكس المعاناة خاصة عندما تكون العلاقة بين الكاتبة وشخصيتها البطلة وطيدة في استعمالها لضمير المتكلم، أي اعتمدت على الراوي الشخصية، والذي يترك مساحة أكبر للتعبير بحرية للشخصية، عن ما يختلج في نفسها من رؤى وتطلعات وأحلام، تساعدها في بلورة الهدف والغاية التي من أجلها بنيت الحكاية.

[1] رشيد الإدريسي، رواية أحلام مستغانمي، لذة التفاصيل المستترة، دار الآداب، بيروت، ص 52.

ولاشك أن هذا الضمير هو مصدر راحة للكاتب الروائي في مجال التأليف، لأنه بواسطته يشكل أسلوبه على هواه، لأن به بساطة وحميمية ويمنح قدرة على التعرية، وهذا ما يشعر به الكاتب عندما يتحد مع بطله في وحدة غير قابلة للانفصال.

وقد وفقت مستغانمي للكتابة بهذا الضمير، يناسب قالب السير الذاتية، وحققت بهذا الضمير نجاحاً عند استنطاقها الداخلي العميق لشخصياتها. بينما يفضل "عبد الرحمن منيف" الكتابة بغيره دون التوحد إلا عندما تقتضي الضرورة إليه"[1].

وهناك من يسمي هذا الأسلوب الذي من خلاله تقدم فيها الشخصية نفسها بضمير المتكلم (بالطريقة التمثيلية) وهي طريقة مباشرة، وبهذه الطريقة قدم خالد نفسه في (ذاكرة الجسد وعابر سرير)، كما تولت حياة أمر السرد والتقديم في رواية (فوضى الحواس).

والروايات التي نحن بصدد دراستها تعتبر روايات أدبية اجتماعية، وفي الوقت نفسه تتخللها إشارات تاريخية إلى بعض الأحداث التي مرت بها الجزائر، في فترة من فتراتها في الزمن الذي مضى، على سبيل المثال، نجد الإشارة إلى الثورة التحريرية، ومرحلة الاستقلال، وأحداث أكتوبر 1988، وخصوصا الفترة المظلمة التي مرت بها الجزائر في العشرية السوداء.

إلا أنها بالرغم من ذلك لا يمكن اعتبارها مرجعية تاريخية، بأي حال من الأحوال، لأن الأديبة حينها لم تكن تكتب التاريخ، بل حاولت أن تبدي وجهة نظرها فقط في بعض الأحداث، التي تطرقت إليها في الروايات.

إذن تبين أنها ليست بروايات تاريخية، وإنما هي أدبية فنية، مما يعني أن شخصياتها أدبية محضة من اختلاق خيال المؤلف فقط... وليست حقيقية تاريخية، كما أن النصوص الروائية قد احتوت على شخصيات بطلة، و رئيسية، و شخصيات ثانوية، وكذلك حتى شخصيات وهمية، مثل شخصية (الأم الزهرة) و (سي الطاهر) .

يقول حميد الحمداني أن صورة الشخصية تكمن في دالها ومدلولها، حيث يعتبر الشخصية الدالة هي التي " تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها. أما الشخصية كمدلول، فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص، أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها"[2].

[1] عبد الرحمان منيف، الكاتب والمنفى؛ هموم وأفاق الرواية العربية، ص 192.
[2] حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص 51.

كما أنها قد احتوت على شخصيات وأسماء محفوظة في الذاكرة الجماعية للشعب الجزائري. منها شخصيات تاريخية وأخرى أدبية.

المبحث الثالث: تنوع الشخصية الروائية

1. التاريخية:

نجد أن الكاتبة قد وظفت داخل النصوص الروائية الثلاث، مجموعة من الشخصيات التاريخية ، وذلك محاولة منها لتعطي بعدا خاصا لنص، يخدم القضية والغاية المنشودة، وكذا إضفاء بعض من الحقيقة للإيهام بواقعية القصة ...

فهي بذلك تعتبر شخصيات مرجعية، " تحيل إلى معنى تام تتضمنه ثقافة ما، ويؤدي هذا التوظيف مهمته حسب ثقافة القارئ ومستواه الفكري"[1].

من بين أهم الأسباب التي أدت بالكاتبة للتوظيف الشخصيات التاريخية التي تعد معلما بارزا ....، هو الرغبة في إعطاء بعد من القوة والتأثير والأهمية للشخصيات المحورية والتي تتشارك معها الأحداث في بعض الأحيان، وتتشابه معها في الفكر والقرار، فحن نعلم أن هذه الشخصيات المحورية، لم تكن مجرد شخصية عادية فقط، بل كانت مميزة بجملة من الأبعاد؛ إذ أنها من الفئة المتعلمة والمثقفة، وأدباء وفنانين، مرت وعايشت ظروفا استثنائية جعلت منها شخصية بطلة .

نجد من بين هذه الشخصيات التاريخية، التي ذكرت في النص على سبيل الرمزية والدلالية والمقارنة، و خدمة الأحداث. وليس كشخصية فاعلة أو مشاركة : بومدين، مصطفى بن بولعيد، أحمد بن بلة، محمد بوضياف، و سليمان عميرات و (أسماء بعض الصحفيين المغتالين)، لويس الثامن عشر، ديغول...

ومن الأدباء والفنانين، نجد الفرقاني، سيمون تمار، ريمون، الشاعر بول إيلوار، سالفادور دالي، بورخيس،

2. الأدبية:

[1] Hamon (philippe) « pour un statut sémiologeique du personnage in < poétique de récit , > Ed du seuil , col points, paris 1997, p 126

الشخصيات الأدبية، هي بدورها تعد مرجعية مثل التاريخية، " وتحيل على معاني ثابة وتامة، وأدوار وبرامج واستعمالات نموذجية مقننة" [1]. إلا أنها مؤكد هي من صنع المؤلف وخياله فقط، لا وجود لها في الحقيقة والواقع، إذن معالمها ترسم من طرف الكاتب بواسطة علائق ووشائج داخل النص، لذلك لا تكتمل صورتها إلا من خلال اكتمال النص.

من بين هذه الشخصيات الواردة في النصوص نجد:

ومن خلال السرد تطالعنا شخصيات عدة، لكن من الغريب أن يكون مصير اغلب الشخصيات من دون الأبطال الموت ....

سنحاول تقديم وعرض هذه الشخصيات بحسب تواترها في النص نجد:

1. خالد البطل الأول....فقد ذراعه في معركة مع الفرنسيين فاتجه إلى الرسم
2. خالد البطل الثاني...فقد ذراعه لكن في معركة بين الجزائريين والسلطات الجزائرية فاتجه إلى الصحافة المكتوبة
3. حياة البطلة عاشت طيلة الروايات الثلاث بدون أن تنجب ، وهو الحلم الذي ظل يراودها
4. سي طاهر أب البطلة، وقائد البطل الأول...استشهد على يد الفرنسيين
5. سي الشريف ا خسي وطاهر وعم ناصر وحياة
6. سي مصطفى، صديق سي شريف وشي طاهر
7. الشاعر الفلسطيني زياد، صديق البطل الأول، استشهد على يد الإسرائيليين
8. حسان شقيق البطل الأول...استشهد في مظاهرات 1988
9. عتيقة زوجة حسان
10. عبد الحق الذي اغتيل من طرف الإرهاب

[1] Regarde Hamon (philippe) , le même référence, p 126

11. نادية صديقة حياة

12. أما الزهرة ، والدة سي طاهر

13. عمي أحمد، سائق زوج البطلة حياة، قتل بالخطأ كبديل عن زوجها

14. فريدة، أخت الجنرال زوج حياة

15. بهية ، رفيقة حياة، وابنة عمها، التي شاركتها في الكذبة ، أثناء تواجد حياة في باريس، من أجل مساعدتها للمبيت مع خالد في المنزل.

16. أما ناصر و مراد، فكان مصيرهما الاغتراب والهجرة... وهي لا تقل عن الموت الحقيقي

17. عبد الوهاب بن بولعيد، ابن مصطفي بن بولعيد

18. عبد الحفيظ بو الصوف، مدير الاستخبارات العسكرية أثناء الثورة والذي توفي من جراء الضحك.

19. وكاترين، والبائعة في محل الألبسة النسائية، فهي شخصية تمثل الأخر، أو الكيان الفرنسي

حيث نجد هذه الشخصيات المحورية " تتمتع بمثالية تعد الحد الفاصل بين عامة الناس، والرجال الاستثنائيين، الذين يتمتعون بقوة نفسية تجعلهم قادرين على اتخاذ قرارات نهائية وحاسمة، مع الوعي الشديد بنتائجها"[1].

بالإضافة إلى كاترين و أما الزهرة، وزوجته عتيقة. وكل هذه الشخصيات إنما تعرفنا عليها من خلال الشخصية البطل،

بينما نجد استثناء وحيد فقط، في رواية فوضى الحواس فإن الكاتبة قد استعانت في البداية براو محايد لا علاقة له بالقصة، يتكلف بتقديم الشخصيتين، لكن سرعان ما تدخلت الكاتبة،

[1] ينظر رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، منشورات زهران، الأردن، ط1، 2010، ص 230.

لتتحد بالبطلة. "وليس المهم في الرواية، أية رواية، غزارة المعلومات عن الشخصية، بل المهم كفايتها لتلبية حاجة الشخصية إلى إبراز تجربتها"[1].

من خلال ما سبق يتضح لنا أن الكاتبة مستغانمي قد اعتنت بتقديم الشخصية، وتطورها ونموها، لتساندها في إبراز فكرتها انطلاقا من الاسم، باعتباره جزءا من الشخصية وبنيتها، ورسمت شخصياتها باستخدام الأسلوب الاستنباطي ، معتمدة على المنولوج فتجلى الصدق لعدم وجود مراقبة ومحاسبة من الآخرين، وقدمت الشخصيات الروائية وفق المقياس النوعي، إذ لم تعتمد على الأسلوب التقليدي الذي يقدم لنا معلومات في بداية الرواية عن الشخصيات بل جعلت القارئ يستخلص سمات الشخصية الموزعة في الرواياات بما يناسب الحدث، مستخدمة - مبدأ التدرج والتحول - يعني الانتقال من العام إلى الخاص، أي أن الشخصية تبدو عامة في بداية السرد، رغم دقة التفاصيل التي قد تعرض عنها، لكن صورتها تتضح فيما بعد مع تقدم السرد رويداً رويداً، كلما زادت المعلومات المقدمة عنها وعن علاقتها بالشخصيات الأخرى.

على سبيل المثال، كنا قد تعرفنا على خالد في البداية على أنه مجاهداً ثم تحول إلى رسام، واتضح من البداية انه رجل عاشق، وتعرفنا تدريجياً أنه من أصحاب المبادئ والقيم عند نقده لـ"سي شريف" و "زوج حياة"– كما اكتشفنا أنه غيور على من يحب (علاقة حياة بزياد). هذا بالإضافة لقوة إرادته التي جسدها في حضوره لحفل زفاف حياة من رجل غيره. وهكذا تتبلور الشخصية ككل عندما ننتهي من الرواية، وبالأحرى عندما ننتهي من قراءة الروايات الثلاثة.

وتجدر الإشارة إلى أن تقديم الشخصية المحورية "الرجل" في رواية فوضى الحواس، قد اختلفت نوعا ما الأسلوب المعتمد في الروايتين الأخرتين، فإذ كان قد تم عرض الشخصية "حياة" معروفة الأصل والنسب والماضي والوظيفة والأسرة فان شخصية الرجل في الرواية قد قدمت كشخصية غامضة، منجزة لا نعرف عن ماضيها، ولا عن أسرتها شيئا.

وظل هذا الغموض إلى نهاية الرواية، بعدما أوهمتنا الكاتبة في البداية أن هذا الرجل هو امتداد للبطل خالد (في ذاكرة الجسد)، لأن فيه شيء من فكر هوشخصيته وعمقه، بل يتشاركان حتى في نفس العاهة الجسدية، وهذه الخاصية هي العقدة التي ترتبط وتجمع بين

[1] سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، ص 97.

البطلين، لذلك تكون الكاتبة قد لفت الشخصية بشي من الغموض الذي يثير فضول القارئ عن هوية هذا الرجل الحقيقية، ويزداد الأمر التباساً عندما يستخدم هذا الرجل اسم (خالد بن طوبال) في توقيعه لمقالاته... ليصطدم القارئ على وقع مفاجأة غير متوقعة في آخر الرواية، ويزاح الستار عن الشخصية باكتمال السرد، وتتضح صورتها أكثر في الرواية التالية لها عابر سرير، وهذا ما اشرنا إليه سابقا في تشارك الأدوار والأسماء بين الشخصيات.

وبذلك تكون الكاتبة قد جمعت بين شخصيتين رئيسيتين، وأشركتهما في اسم واحد، هذا بالإضافة إلى تلك العاهة الجسدية المتشابهة بينها (الإصابة في الذراع اليسرى) رغم أن الشخصيتين مختلفتين تماماً.. وما هذا التوظيف الدلالي، والتلاعب النصي بالمكونات السردية، إلا لتأدية رمزية مقصودة من طرف الكاتبة؛ نذكر منها[1]:

1 تردي الأوضاع جعل مرحلة الاستعمار لا تختلف كثيراً عن فترة الاستقلال، فقد بترت ذراع خالد في عهد الاستعمار، كما شلت ذراع الرجل الأخر بعد الاستقلال.

2 جاءت هذه التقنية لتأدية جمالية نصية روائية، من خلال الربط بين متضادين، في ثنائية جميلة، كأن تقع الكاتبة في حب رجل مجهول، فقط من خلال لغته الملغمة والغامضة، لتكشف فيما بعد أنه معاق جسدياً، و ذراعه مشلولة... وهكذا يتداخل الأدب بالحياة، والخيال بالواقع .

3 تبدو الأعمال الثلاثة، وكأنها أجزاء لعمل واحد قامت الروائية بمتزيقه وتجزئته، لتبرهن عن قدرتها على الإبداع والتمييز عن البقية، التي قد ينضب واردها اللغوي، والخيال الإبداعي، في عمل واحد فقط، وفي نفس الوقت هي تعطيها مساحة اكبر للتعبير، وقدر أوسع من الحرية، وفي الحقيقة هذه سمة جديدة انفردت بها مستغانمي، وهي تحسب لها، وتنم عن هاجس الوطن والموت، والذاكرة والجسد، التي أرادت أن تجسدها في أكثر من نموذج واحد للشخصية. فجاءت الشخصيات ما بين الروايات متشابهة ومختلفة في ذات الوقت.

4 أرادت الكاتبة تجسيد الوطنية بدلالة تظهر بشكل واضح مرتبطة بالشخصية البطل، ضمن أحداث الرواية، لتؤكد على أن الوطن لم يعد يساوي الذاكرة.

[1] ينظر شهرزاد حرز الله، م س، ص 209.

تتولى الشخصيات مقاليد السرد وتستبطن ذاتها، باسترجاع الماضي كما يفعل " خالد" و" حياة"، أو تسرد عن شخصيات أخرى ، وقد نرى الشخصية ذاتها شبه متكررة في الروايات الأخرى، بيد أنها تشابهها ولا تطابقها، وثنائية الرؤية هي المتحكمة هنا في روايات "مستغانمي"؛ إذ تسرد الشخصية عن ذاتها من الداخل، وعن غيرها من الخارج بنظرة موضوعية، وجدير بالذكر أن الكاتبة قد جعلت رواياتها هذه مثقلة بالرموز، المرأة / المدينة، العاهة/ الموت، الجسد/ الذاكرة، الوطن/ الحياة، الغربة / الموت، ولعل ذلك يعود لصعوبة التعبير صراحة عن حقيقة ما يجري،

المبحث الرابع: التحول لدى الشخصية....

فإننا نجد في الرواية الأولى ذاكرة الجسد، جل الأحداث إنما كانت تدور حول شخصيتين محوريتين هما البطل خالد و محبوبته حياة، التي ظلت بالنسبة له حلماً لم يتسن له تحقيقه، فأدى ذلك به إلى إفراغ المكبوتات، وقتل الشعور المتقد من خلال الكتابة، والحقيقة أن تدخل شخصيات أخرى كان لها دور ف عال في إحداث مثل هذا التحول، وربما لطبيعة العلاقة المعقدة وغير المتكافئة التي كانت جمعت حياة بخالد، وما يحيط بها من أحداث . وهذا يثبت أن الشخصية في العمل الروائي لا تكتمل ولا تتحقق بدون عوامل التلاحم مع العناصر الأخرى، لتثبت جودتها، وقدرتها على الدلالة، لكن هذه المعاناة النفسية المكثفة كانت كفيلة لتصور كل ذلك دون الحاجة لأحداث كبيرة، بمعنى أن هذا الجوهر السيكولوجي قد حققت الشخصية من خلاله كائناً كامل التكوين في غنى عن تلك التعبئة للحدث مقارنة بروايات أخرى نسبياً... وهذا المضمون السيكولوجي في الرواية الحديثة يكون "سواء بتقديم الحياة الداخلية للشخصية، أو عن طريق تحليل مظاهر تلك الحياة"[1].

ويحدث التحول في هذه رواية فوضى الحواس عند مقتل "عبد الحق"، تدرك البطلة الالتباس الذي وقعت فيه، وإلى تلك القاطرة التي أخذتها إلى حب أخر في لحظة شرود عاطفي، وتكشف الحقيقة عندما تسأل البطلة ذلك الرجل عن فيلم (حلقة الشعراء الذين اختفوا)، لكنه يجيبها وبدون اهتمام عن عدم مشاهدته له.. عندها تدرك البطلة حجم الخطأ الذي وقعت فيه.

[1] حسن بحراوي، م س، ص 212.

فإذا كانت شخصية هذا الرجل تمثل وسيطاً تخيلياً في بداية القصة، باعتباره ليس الرجل المقصود بالحب، إلا أنه في الحقيقة هو "الموضوع" الذي تعلقت به "ذات" البطلة من بداية الرواية إلى نهايتها... وبالتالي تكون شخصية "عبد الحق" الصحفي هي التي تمثل الوسيط التخيلي في الرواية[1].

بينما في عابر سرير، الرواية التي جمعت فيها الكاتبة مابين الأبطال الثلاثة التي كانت مبعثرة في فضاء الروايتين الأولتين، خالد الأول، خالد الثاني و حياة، يحدث التحول لدى الشخصية ، في موضعين، أولا حينما تختار صورته للطفل والكلب المليئة بالحزن والألم، كأحسن صورة صحفية، ويسافر لباريس لاستلام جائزته، بسبب هذه الصورة سنحت له الفرصة ليسافر ويبتعد عن ارض الخوف والموت على حد تعبيره، وهناك سيجد متنفسا له ، وبسب الصورة سيجتمع مع حياة خارج جدران الخوف في موعد رتبته لهم الصدفة، ، والثانية حينما ينتقل خالد إلى باريس لاستلام جائزته، حينها يتفاجأ أن مسرح الأحداث التي دارت في القصة التي كتبتها حبيبته حياة إنما هو واقعي، وشخصيات القصة لدى الكاتبة هي حقيقية ... وأن المحبوب البطل خالد هو حقيقي واسمه زيان الرسام، ويلاقيه على فراش المرض، فهناك تجتمع به حياة هي الأخرى في باريس بالصدفة، ليحاول البطل خال استدراجها للبوح بأسرار كتاباتها السابقة، وحقيقة الرسام. ويصبح البطل في الرواية الأولى، هو الوسيط التخيلي في الرواية الأخيرة.

والشخصية عند الكاتبة "أحلام مستغانمي" ما تكاد ترى النور، وتتنفس المحيط الذي تعيش فيه حتى تبدأ بالتكون ضمن شروطها الخاصة. والأحداث ما تكاد ترتسم على الورق حتى تملك إلى حد كبير استقلالها بمعنى معين، ومن ثم لابد أن تؤثر على الشخصيات، أن تجعلها تتفعل وتتفاعل ضمن مناخها، ولابد للشخصيات عندما تصطدم بهذه الأحداث أن تكون لها ردة فعلها، وبالتالي موقعها"[2].

وهذه من السم ة نجدها حاضرة على مستوى السرد النصي للأحلام مستغانمي في الروايات الثلاث، خصوصا عند الشخصيات المحورية ، التي تساهم في تشكيل هذا الفعل تقديم و توجيه الأحداث، لدرجة التمرد على الكاتبة أحياناً، ولا نجدها تقف عند هذا الوضع، إلا لتبين السلطة والسيطرة في قيادة الأحداث بمنطق واعي متناسق.

[1] ينظر شهرزاد حرز الله، م س، ص 210.
[2] عبد الرحمان منوف، الكاتب والمنفى، ص 192.

ويتضح لنا من خلال ما سبق تحليله، أن الكاتبة تعطى حرية أكبر للشخصية ، لتحقيق متعة الكتابة، حتى وإن كانت أفعالها خارج المنطق تقول: "إن شهوة الكتابة ولعبتها تغريك بأن تعيش الأشياء لا لمتعتها وإنما لمتعة كتابتها. وهكذا بعد شيء من التفكير توصلت إلى كون ما حدث لي لا علاقة له بالمنطق وإنما بتصادف عدة شروط لا منطقية"[1].

كما أن الشخصيات المحورية في النص الروائي التخيلي، تتحرك اعتماداً على أفكار ومقولات تعود إلى شخصيات أدبية وتاريخية معروفة "في النهاية.. لم يكن لي شيء أحتمي في ذلك الصباح سوى مقولة للشاعر الايرلندي شيماس هيني "أمش في الهواء... مخالفا لما تعتقده صحيحاً!. وهكذا رحت أمشي نحو قدري، عكس المنطق"[2].

وتغدو مثل هذه الشخصيات الرئيسية المخترعة المتخيلة أو بالأحرى المركبة التي تجمع الواقع بالخيال، وكأنها عاشت معنا، لا تكاد تبرح الذهن حتى في غيابه!.
والشخصية عند الكاتبة التقطت صوراً، فأعادت تشكيلها وتوزيعها ضمن رؤية للفن الروائي. وهذه الأفكار التي تخص الشخصيات الرئيسية هي التي أوصلتنا إلى مشاعر الآخرين وأحاسيسهم في استعراض لشخصيات أخرى مشكلة وحدة عضوية في هذا العمل الفني، حيث أصبح الماضي مثلاً بالنسبة لخالد بشخوصه وأحداثه، وكذلك الحاضر بجزئياته ووقائعه كلها عوامل مؤثرة، عملت على تحديد وتوجيه نفسية البطل نحو الغاية المنشودة من الكاتب.
وربما تظهر براعة الكاتبة في تحقيقها لذلك التوحد الزمني الذي ربطت به بين ماضي الشخصية وحاضرها فكان من المؤشرات الأساسية على إيداعها.

المبحث الخامس : سيميائية الأسماء لدى الشخصيات

على مدى المشوار الطويل الذي قطعته الرواية العربية عموما، في مغامراتها الفنية الحديثة، اتكأت خلالها على جملة من القوانين والضوابط، والمعايير الفنية التي حددت

[1] فوضى الحواس، ص 307.
[2] فوضى الحواس، ص 64.

مسارها، من بين هذه الضوابط ، حتمية إطلاق التسمية على شخصياتها ، ولا سيما في الروايات الطويلة نسبياً التي ترتكز على الشخصيات العديدة المتنوعة"[1].

والاسم أصبح من الأشياء البديهية في سياق التشكيل الروائي، لأنه يساهم في تحديد الشخصية وتمييزها عن بقية الشخصيات الكثيفة في النص، ويعرفنا عن هويتها، ويعبر عن طبيعتها وكيفية علاقاتها ونمط حضورها ، ولأن الاسم في قوة حضوره السيميائي ، يقيم " دلالة أولية ، يمكن أن تكون مهمة إلى حد كبير، إذا أحسن الكاتب انتقاءه، إذ من الممكن أن يقيم الاسم علاقة مع دلالته الروائية، من خلال معناه أو تركيبه الصوتي، أو من خلال رصيده التاريخي، ويمكن للاسم أن يوحي بجزء من صفات الشخصية النفسية الجسدية"[2].

ولهذا فإن أي اسم في الرواية، إنما يمثل علامة فاعلة، في تحديد السمة المعنوية لتلك الشخصية، بل يعد من بين أهم الركائز والدعائم التي تبنى على الشخصية، وتساهم في وضوح الفكرة، لدى المتلقي.

لذلك، أصبحنا نجد كل مؤلف إنما يقوم باختيار أسماء شخصياته عن قصد ودراية، ودقة وعناية، وليست اعتباطية هكذا فقط، لأنها كما سبق الذكر ما هي إلا مفاتيح للشخصيات، وتؤشر على دلالة معينة، لروابط منطقية تتصل بها.

وتتضح هذه الدلالة عند إتمام قراء الرواية بكاملها، وعند التحليل، إلا بعض الروائيين أصبحوا اليوم يجردوا الشخصية من اسمها، فتاتي باهتة مبتورة، وذلك لضرورة ملحة يقتضيها منهم الواقع، وتهدف هذه الفكرة إلى التعمق أكثر في ذات الفاعل، حيث نستطيع إيجاد كل من النموذجين من الشخصيات في الكتابة الروائية لدى أحلام مستغانمي، فإذا كان النموذج الأول واضح بذكر اسمه الدال عليه، فإن النموذج الثاني من الشخصية، التي وردت في النصوص، بدون أن يذكر اسمها، يتضح من خلال تقديم الراوي لها عن طريق الضمير المبهم لها؛ "هو" ، "هي"، أو حتى صفات تدل عليها، كقولها ذاك " الرجل"، تلك " المرأة"، وقد يكون أحيانا بصيغ لغوية تركيبية ترمز للشخصية المقصودة فقط كقولها : "سي"... وقد تتم الدلالة عليها فقط من خلال وظائفها أو علاقاتها مع شخصية أخرى معروفة.

---

[1] ينظر محمد صابر عبيد، و سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، (دراسة في الملحمة الروائية(مدارات الشرق) لنبيل سليمان)، عالم الكتاب الحديث للنشر، إربد، الاردن، ط 1، 2012، ص 143

[2] يوسف حطيني، مكونات السرد في الروائية الفلسطينية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 15.

" فاضحا ممارسات (سي ...) الجنرال الذي كان بنجومه الكثيرة يصنع الصفاء والأعاصير في سماء قسنطينة"[1].

"و (سي ...) هذا ليس سوى زوج الكاتبة التي"[2]. وهو الجنرال زوج حياة

" حتى تم اغتيال أخته، وبالرغم أنها كانت معلمة"[3].

كذلك نجد الإشارة فقط، إلى زوجة خالد بدون اسم، ووالدة ناصر، وجدة خالد، ووالده، أيضا الطفل الصغير صاحب الصورة.

وتتضح أكثر هذه التقنية في تقديم وعرض الشخصية، في الرواية الثانية من الثلاثية " فوضى الحواس"، إذ تكاد تنتهي القصة بأكملها ولم يتم ذكر اسم شخصية الرجل إلا مع النهاية، و كانت تأتي الإشارة إليه على طول السرد بما يميزه فقط من ضمائر وصفات فقط.

" ولكن قبل ذلك أريد أن اعرف من تكون، ...

ولكن كيف تريد أن ازور رجلا لا اعرف حتى اسمه؟ "[4].

وقد عمدت الكاتبة إلى عدم تحديد بعض الشخصيات تحديدا دقيقاً، بغية جعلها مفتوحة، أو لإلقاء بعض الغموض والإبهام على ذهن القارئ لزيادة عنصر التشويق والإثارة.

وفي هذا المجال يؤكد "بينيسفت" على ما هو ليس بشخصية محددة، مثل ذلك ضمير الغائب، فهو ليس إلا شكلاً لفظياً وظيفته أن يعبر عن اللاشخصية.. "لأن القارئ يستطيع أن يتدخل برصيده الثقافي وتصوراته القبلية ليقدم صورة مغايرة عما يراه الآخرون عن الشخصية الحكائية"[5].

ففي أعمال "أحلام مستغانمي" المدروسة، لا يتسنى لنا أن نعرف كامل الشخصيات معرفة كاملة وكلية، من الوهلة الأولى، إلا إذا قمنا بقواءة النص كاملا، وأحيانا يترتب علينا إعادة بعض المقاطع السردية الخاصة بالشخصية، لإعادة قراءة مسارها الدلالي الرمزي، والنظر إليها من خلال بنية النص الشامل.

أما التحليل السيميائي لأسماء الشخصيات الواردة في النصوص قيد الدراسة، سنحاول تقديمه بحسب تواترها في السرد:

---

[1] عابر سرير، ص 68

[2] عابر سرير، ص ن.

[3] عابر سرير ، ص ن.

[4] ينظر فوضى الحواس ، ص 162

[5] حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص 50.

زيان: (وهو البطل المدعو خالد في الرواية الأولى ذاكرة الجسد)، وهو المجاهد الذي فقد ذراعه، أثناء معركة في الثورة الجزائرية، وبعد معالجته في مستشفة في تونس، وفقد ذراعه اليسرى تحول مسار حياته إلى رسام، وقد وقع في حب "حياة"، ابنة قائده في الثورة، لكن تم التعرف على اسمه الحقيقي متأخرا في السرد ، أما الرواية الأولى التي تولى فيها رواية القصة، وسرد الأحداث، حينها كان يدعى خالد بن طوبال...

اسم زيان عربي؛ يدل على " كل ما يتزين به" [1]، وهو المكثر من زينة نفسه، المتزيّن. و هو اسم فاعل من المصدر " تزيين "، بمعنى تحسين وتجميل

خالد: وهو اسم اشتركت فيه شخصيتين، أحداهما؛ بطل رواية ذاكرة الجسد، الذي عرف اسمه فيما بعد بزيان، والآخر وهو بطل رواية عابر سرير، والذي لم نعرف عن اسمه الحقيقي شي، سوى أنه قد انتحل هذا الاسم فقط، وهو شاب كاتب صحفي، انتقل لمهنة التصوير الصحفي بعد فقدان ذراعه اليسرى في أحداث أكتوبر 1988، وهو الراوي في عابر سرير.

وخالد؛ اسم علم مذكر عربي متداول، جاء على صيغة اسم فاعل من الفعل خَلَدَ، ومن والمصدر الخلود والخلد، وعلى هذا فهو صفة مشبهة لاسم الفاعل والمعنى: الدائم، الباقي، الذي أبطأ عنه المشيب والضعف وقد أسَنَّ؛ فكأنه خُلق ليخلد ويدومَ. وإذا عرف الاسم بأل التعريف؛ كان من أسماء الله الحسنى.

واسم خالد في النص الروائي المستغانمي، الذي بيد أيدينا، أنما يدل على الذاكرة، وجاءت هذه الرمزية في دلالة على حفظ وبقاء الأحداث في الذاكرة، سواء الذاكرة الخاصة للمعطوبين جسديا فهي ذاكرة جسديا بالنسبة لهم، أو الذاكرة الجماعية للشعب الجزائري نظرا لبشاعة الأحداث التي عاشها، وشدة وهولها.

أي أن هناك علاقة ترابط وثيقة ما بين المدلولين، الخلود "البقاء والدوام"، والذاكرة "المحفوظة في القلوب والأذهان".

حياة: الفتاة الكاتبة ، ابنة الشهيد عبد المولى، وهي شخصية رئيسية في كل الأعمال الثلاثة، وهي الراوي للأحداث في فوضى الحواس، كما أنها هي سبب معاناة خالد بن طوبال– كلا الشخصيتين – الذي أحبها ولكهنا لم تكن له.

[1] معني زيان في قاموس معاني الاسماء، موقع الكتروني،، http://www.almaany.com

وهي اسم علم مؤنث عربي، متداول وسار على المسامع، وهو " نقيض الممات، من الفعل حَيِيَ: عاشَ. والحياة: العيش الكريم للمرء. والحياة: النفع، والمنفعة" [1]، فهو معنى مفتوح وشامل، بينما جاءت في النص المستغانمي ترمز إلى الوطن، والبقاء والاستمرارية، وهذا ما جعل خالد يرى فيها أكثر من كونها حبيبة فقط ، فكانت بالنسبة له أم وأخت وصديقة و وطن وحياة و ... .

فرانسواز أو كاترين: اسمها في الرواية الأولى التي كتبتها حياة، كاترين، واكتشفنا في العمل الأخير عابر سرير أن اسمها الحقيقي فرانسواز،

وهو اسم أجنبي غربي، فرنسي مسيحي، جاءت هذه الشخصية لتمثل قيم الغرب، كما أنها جسد امتدادا للمكان والكيان الفرنسي، وكان لهاته الشخصية تواصل وعلاقة مع كلا الشخصيتين ؛ خالد الأول في ذاكرة الجسد، وخالد الثاني في عابر سرير، ويتضح من خلال العلاقة الجنسية التي كانت تربطها بخالد، هناك توفق جسدي بينهما بالرغم من التضاد الفكري والذاكرتي لهما.

ناصر: يمثل دور أخو حياة في النص، اسم علم مذكر عربي، بصيغة اسم الفاعل مشتقة من الفعل نصر يناصر، و معناه:" المعين على الخصم، المعاون على النصر، دافع عن الشيء ووقف إلى جانبه"[2]، جاء اسمه في علاقة توافقية مع الدور الذي جسده أو الفكر الذي يتبناه، إذ نجده شخصية مناهضة للفساد في الوطن، ومناهضة لقيم الشر، ومعارض لرجال السلطة في الجزائر بمن فيهم زوج أخته، بينما يسعى إلى الدفاع عن الوطن وقيم ومبادئ الثورة، ويحث على العدالة والحق والخير.

مراد : هو صديق البطل خالد، وهو شخصية مثقفة من قسنطينة، كان مالك دار نشر، وصحفي يكتب بقلمه ضد الظَلَمَةِ و المجرمين، وضد الجنرال الذي كان يتقدم مبتلعا كل شيء في طريقه"[3]، دبرت حوله مكيدة لاغتياله، لكنه نجا منها وفر إلى أوروبا...

وهو " اسم علم مذكر عربي ، على صيغة اسم المفعول من الفعل أراد يريد إرادة، وهو علم منقول من الوصفية إلى العلمية ، معناه: المرغوب فيه، المأمول، المطلوب. وله معانٍ تدل

[1]، معني خالد في قاموس معاني الاسماء، موقع الكتروني،، http://www.almaany.com
[2] معني ناصر في قاموس معاني الاسماء، موقع الكتروني،، http://www.almaany.com
[3]عابر سرير، ص 67.

على العصيان والتمرد "[1]، وهو ما تعكسه شخصيته الفذة إذا كان معروفا باتجاهاته اليسارية، وتصريحاته النارية، فكان سندا للمستضعفين من الناس بقلمه وفكره.

وتجدر الإشارة إلى أن أسماء هذه الفئة، ذات دلالة ومعزى، وتحمل طاقة رمزية مكثفة، فكل معانيها المدلول عنها بالأسماء، إنما تمثل " حقل دلالي مركز يتآزر بعمق مع المادة اللغوية، حتى لا تصبح هذه الأسماء مجرد علامة اعتباطية، تطبع الشخصية شكليا وحسب"[2].

ويكتشف القارئ هذه الصفات المعنوية للشخصية تدريجيا كلما تقدم السرد، إما عن طريق عرض الراوي لصفاتها وتقديمه لها مباشرة، أو عن طريق مشاركتها في الأحداث وعرض بعض من صفاتها عن طريق شخصية أخرى في النص.

عبد الحق: وهو كاتب صحفي، وهو الشخصية الغامضة التي أحبتها حياة في بداية الأمر في السينما، لكهنا لم تتعرف على هوية هذا الشخص الذي أعجبت به، إلا بعد فوات الأوان واغتياله، وكانت قد التقت بعده بخالد ظنا منها أنه هو نفسه الرجل الأول.

وعبد الحق؛" اسم علم مذكر عربي مركب بالإضافة ، والحق: هو الله تعالى الموجود حقيقةً، المتحقَّق وجودُه، الثابت، الصحيح "[3]، كان شخصيته مطابقة لمعنى اسمه، إذ كان مناصر للحق وكلمة العدل، بفكره وقلمه، لكنه في تلك المرحلة من تاريخ الجزائر، كانت كلمة الحق تغتال صاحبها، وهو ما حدث له فقد اغتيل على يد الإرهاب السلطوي.

زياد: هو شخصية فلسطينية، وهو يمثل الطرف الثالث، الذي كان وليجة (الدخيل) على علاقة الحب بين حياة وخالد، حتى نظن أن "زياد" سيزاحم "خالد" في عشق هذه البطلة "حياة"، لكن هذا ا لاحتمال يتلاشى باستشهاد " زياد " حين عاد إلى الوطن ، وبهذا تجعلنا الكاتب نظن شيئاً ، ثم نفاجأ بعكس ما توقعنا ، فهذه خدعة، قد تشعرنا بعقم تفكيرنا، لكنها خدعة في صالح عنصر التشويق.

وزياد؛" اسم علم مذكر عربي من الفعل زادَ يزيدُ الشيءَ: أنماهُ، وزاد فلانٌ: أعطى الزيادةَ. فزياد يُعطي معنى: النموّ، الكثرة، التزايد "[4]، جاءت هذه الشخصية ممثلة للقضية الفلسطينية

---

[1] معني مراد في قاموس معاني الاسماء، موقع الكتروني،، http://www.almaany.com
[2] ينظر بلعباسي فاطمة، م س، ص 102.
[3] معني عبد الحق في قاموس معاني الاسماء، موقع الكتروني،، http://www.almaany.com
[4] معني زياد في قاموس معاني الاسماء، موقع الكتروني،، http://www.almaany.com

بالخصوص، ولمبادئ الثورة عموماً، فقد كان شخصية نضالية، واستشهد على يد الاحتلال الإسرائيلي .

الأم زهرة: وهي والدة الشخصية سي طاهر، والد حياة وناصر، أي أنها جدة البطلة حياة، اسمها اسم علم، مؤنث عربي، خفيف يبعث البهجة، وهو الزهرة المعروفة النضارة البهجة. أو هو مرخم زهراء ويلفظونه زَهّورة. كان لها وقع إيجابي في ذاكرة خالد، إذ كانت تمثل بالنسبة له النموذج الراقي للمرأة والأم، فالعلاقة متقابلة بين معنى اسمها ودورها في النص، إذ كانت شخصية مزهرة حنونة، كما أن للفظ الأول – الأم – وقعه الايجابي في القلوب والذاكرة.

سي طاهر: وهو والد حياة وناصر، وهو " اسم علم مذكر عربي بصيغة اسم الفاعل معناه: النقيّ ضد النجس، المنزَّه عن كل عيب "[1]، و "سي" معروفة لدى الجزائري أنها حرف تقدير وتمجيد واحترام، فهذه الشخصية كذلك جاءت في تقابل ما بين معنى الاسم والدور المنوط بها، إذ كان شخصية مجاهدة مناضلة، ضد الاحتلال بعيد عن الخيانة والظلم والغبي، وقد ترسخت صفاته الحميدة في ذاكرة خالد، وأصبح هو قدوته في النزاهة والطهارة، وقد ورث منه ذلك ابنه ناصر، وأصبح يسعى إلى تطهير البلاد من النجس والظلم، أستشهد على يد الاحتلال الفرنسي، دفاعا عن قيم ومبادئ الثورة.

سي مصطفى: وهو صديق لي سي طاهر وسي شريف، وهو" اسم علم مذكر عربي، اسم مفعول من الفعل اصطفى. والمعنى: المنتقَى، المختار ، والاسم عند المسلمين يشير إلى رسول الله (ﷺ) "[2]، و حرف " سي" للتقدير، لأنه كان مجاهد ضمن مجموعة سي طاهر، على مبادئ وقيم وأخلاق الثورة، لكنه بعد الاستقلال ، نهج طريق أخرى تقوم على المصلحة الذاتية فقط.

سي شريف: وهو صديق سي مصطفى، وأخ سي طاهر، يعني عم ناصر وحياة، وهو "اسم عربي على وزن اسم فاعل من الفعل شَرُفَ، ويعني نبيل، عالي المنزلة والمكانة، رفيع الدرجة"[3]، سار على نهج صديقه سي مصطفى، إذ كان فعله مطابقا لمعنى اسمه، فنال

[1] معني طاهر في قاموس معاني الاسماء، موقع الكتروني،، http://www.almaany.com
[2] معني مصطفى في قاموس معاني الاسماء، موقع الكتروني،، http://www.almaany.com
[3] معني شريف في قاموس معاني الاسماء، موقع الكتروني،، http://www.almaany.com

نصيبه من شرف الكفاح والجهاد والإخلاص للوطن، ولذلك ألحقت به حرف "سي" لتقدير صنيعه ومقامه، لكنه بعد الاستقلال صار فعله في تضاد وتنافر مع الاسم، إذ قدم المصلحة الذاتية الشخصية له على كل اعتبار، وأصبح من ذوي الصفقات المشبوهة والفاسدة.

نادية: وهي ابنة سي شريف، ابنة عم حياة، وهو " اسم علم مؤنث عربي، وبعضهم يرسمه بالألف "ناديا"، معناه: الندِيَّة، الرطبة من أثر الندى أو المطر، الكريمة، السخية "[1]. لا نعرف عن شخصيته الكثير، لأنها لم تلعب دورا هاما في النص، ولم يكن ذكرها إلا قليلاً، حيث رافقت ابنة عمها حياة للمعرض، ويبقى السر وراء التسمية غامضا، هل هو لاعتبارات مخفية عن القارئ، أم أن اسمها جاء اعتباطا فقط.

حسان: وهو أخو خالد، وهو "اسم علم مذكر عربي من الحُسن، جاء على صيغة المبالغة ليدلَّ على كثرة الحُسْن. أو هو مبالغة في الحِسّ، فهو شديد الإحساس. فيجوز أن يكون الاسم على وزن فَعّال من الحُسْن، أو على وزن فَعلان من الحِسّ بالشيء، أو من الحَسّ وهو القتل. وهو على المعنى الأول يُصرف وينوَّن، وعلى سائل المعاني لا يجوز صرفه أو تنوينه"[2].

كان يمثل الشخصية الجزائرية البسيطة التي لا هم لها بين السطلة والفساد، ولكنها تسعى إلى تحسين مستوى معيشته، لكنه توفي قبل أن يحقق حلمه، واللافت للانتباه أنه قد ذكرت وفاته في 1988، يعني في العام الذي بدأ فيه الشغب و الفوضى، إذن هل توفي أم قتل؟؟.

عتيقة: وهي زوجة حسان، واسمها " اسم علم مؤنث عربي، معناه: العريقة، الشريفة، ذات الأصل النقي"[3]، والعتيق يعني القديم، جاءت في النص على مسار زوجها حسان، إذ كانت على امرأة مسالمة بحالم تحقيق حياة أفضل وبيت جديد، لكهنا ظلت حبيسة في بيتها القديم

فريدة: وتمثل هذه الشخصية أخت الجنرال العسكري، زوج البطلة حياة، " اسم علم مؤنث عربي، معناها: الجوهرة النفسية، النادرة، الواحدة، الجوهرة اليتيمة، الخرز التي تفصلُ بها

[1] معني نادية في قاموس معاني الاسماء، موقع الكتروني،، http://www.almaany.com
[2] معني حسان في قاموس معاني الاسماء، موقع الكتروني،، http://www.almaany.com
[3] معني عتيقة في قاموس معاني الاسماء، موقع الكتروني،، http://www.almaany.com

حبات الذهب واللؤلؤ "[1]، لا نظن بأن معنى اسمها كان مطابقا للدور الذي لعبته في النص، إذ كانت أخت الشخصية الفاسدة، كما أنها كانت ساذجة وبلهاء ولم تقدم إيجابا في النص.

أحمد: وهو سائق لدى الجنرال زوج حياة، وهو " اسم علم مذكر عربي، جاء بصيغة التفضيل، ومعناه: من تحلَّى بأفضل الصفات، ولهذا يحمدُه الناس. وهو من أسماء رسول الله (ﷺ)"[2]، كان في الماضي جندي في صفوف الجيش، لكنه عبد الاستقلال عمل سائق لدى قائده، كان اسمه يحمل شيئا من صفاته، إذ كان طيبا محباً لقسنطينة، ظل يمدح فيها و في مناظرها وجسورها، لكنه اغتيل بالخطاء فداءاً لجنرال الذي دبرت له مكيدة لاغتياله.

خلاصة: من خلال اختيار الروائية مستغانمي للأسماء الشخصيات، يمكن ملاحظة التالي:

- اختيار الأسماء ذات الأبعاد الدلالية ، من خلال ربط الاسم بدلالته اللغوية أو التاريخية أو بالأحداث التي تجري في النص.
- يظهر بأن الكاتبة قد عنيت بالشخصية من الداخل أكثر من الخارج بمعنى أنها ركزت على البنية المحورية الدلالية العامة للمجموعة من خلال التحديدات الدقيقة المرتبطة بالسلوك والأقوال وما يثيره ذلك من بعد.
- علاقة الاسم بالشخصية غالبا ما تكون علاقة تقابل، وليست تضاد، وإن كانت تبدو اتصالية فهي في بعض الأحيان تأتي انفصالية،
- بالتعمق في دلالة الأسماء ، نجد أنها قد استخدمت لتحقيق وظائف وأدوار أخرى، غير تحديد هوية الشخصية.
- نجد إنها الكاتبة قد حملت الاسم مهام أخرى، كتحديد زمنية الحدث أو مكانته.
- استخدمت الكاتبة أسماء أعلام ذات رصيد تاريخي وثقافي واجتماعي في المجتمع
- تم اختيار الأسماء من الحياة المعاصرة ومن التراث الجزائري.
- تم استخدام أسماء أجنبية، وظفت لخدمة أغراض النص.

[1] ينظر معني فريدة في قاموس معاني الاسماء، موقع الكتروني،، http://www.almaany.com
[2] معني أحمد في قاموس معاني الاسماء، موقع الكتروني،، http://www.almaany.com

المبحث السادس: تصنيف الشخصيات؛ بحسب الأدوار المنوطة بها

أولا :الشخصيات الرئيسية:

منحت الكاتبة لأبطالها حرية اكبر، آفاق أوسع، لتتصرف بسلاسة في الفضاء السردي، ومن خلالها تستطيع الكاتبة أن تعبر عن أفكارها ومواقفها الفكرية والسياسية ، وتعكس من خلالها الواقع "بصورة تقرب العمل من الرواية الواقعية، وإن بقيت بمحتواها الفكري وبعدها النفسي خاصة فيما يتعلق بالشخصية الرئيسية في الرواية– متصلة بالواقع باعتباره أحد أبعادها الفنية..."[1].

لكننا نواجه هنا، وقبل البدء في التصنيف، إشكالية الشخصية الرئيسيّة أو البطل، "بأي معيار نحكم برئيسية الشخصية أو بعدم رئيسيّتها ؟ في النصوص المدروسة، إذ تتعدد الشخصيات المحورية في العمل الواحد، من أجل ذلك اعتمدنا في تحديد مركزية الشخصية، على درجة الوظيفة التي توكل إليها في النص السردي "[2].

أ – البطل خالــد:

هذه الشخصية المحورية، تمثِّل الماضي و التضحيات الصادقة في سبيل الوطن، كما تُمثِّل أيضا الحاضر والمعاناة على جميع المستويات و الأصعدة: السياسية و الاجتماعية و النفسية و التاريخية، فهي متميزة بالثراء و التّجذّر في آن واحد، وهي شخصية الواحدة التي احتوت على الأنا/الوطن و الآخر/المنفى. كما أنها مارست الثورة و عاشت الفنّ، و كلاهما يمثلان تمرّد على أشكال الحياة الروتينية. فجاءت الشخصية تمتلك الماضي إلى جانب الحاضر المعيش. إنها شخصية المجاهد في حرب التحرير الجزائرية، فهي ليست شخصية لقيطة كما عوّدتنا معظم الروايات على ذلك، بل إنّ تاريخها معروف لدى الجميع ، لكن كل هذه المميّزات من ثراء و تجذّر وقيمة تاريخية، لم تمنع من بروز شخصية "خالد" المترددة والمتناقضة، هذا التردد الذي اعتراه لزمن طويل واستمر ، وحيث تخذ سمات "البطل

[1] إبراهيم عباس، الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ، ص 77.

[2] ينظر **عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي–معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية"زقاق المدق"، سلسلة "المعرفة"، ديوان المطبوعات الحامعية– بن عكنون، الجزائر،1995، ص:134 و 144.**

الإشكالي"[1] الذي يؤمن بقيم إيجابية ولكنه يقف عاجزاً عن فعل أي شيء، بل يكتفي... بإنشاد الذاكرة التي لا تستوقف أحداً.

"حان لك أن تكتب..أو تصمت إلى الأبد أيها الرجل. فما أعجب ما يحدث هذه الأيام ! و فجأة يحسم البرد الموقف، و يزحف ليل قسنطينة نحوي من نافذة الوحشة، فأعيد للقلم غطاءه و أنزلق بدوري تحت غطاء الوحدة"[2].

اختارت الروائية لهذه الشخصية المميّزة من بين الأسماء اسم "خالد" ، وجعلته بطلا وشخصية رئيسية، و هو إنسان معاصر بملامح ومواصفات تحمل الكثير من صفات البطل البطولي، الذي يقوم بدور الفعل الإنساني الفردي، ضمن مجرى الأحداث. وهذا يدل على تمكن الكتابة من بناء الشخصية، وإن لم تكن الشخصية مطابقة تماماً للواقع، إلا أنها صورة أقرب إلى الحقيقة، وهذا يمنحها مصداقية ، أضفت بعض صفات البطل التراجيدي، لتجعله كذلك، كأن يكون البطل في أزمته السبب في عرقلة وتيرة الاستقلال في بلده. لذلك رأينا هروب خالد من واقعه، كإنسان فرد يمثل جماعة، اختار الاغتراب على مواجهة الفئات الانتهازية التي ولدت بعد الثورة، ضاربة بمصالح الشعب عرض الحائط، و مؤْثِرتا الثراء والمناصب على المبادئ والقيم. وبذلك يكون "خالد " سبباً من أسباب تفشي حالة الفوضى في مجتمعه.!، لكنه كان في سن متأخرة عن العشق الذي كان يهيم به.

ولأن" التناقض كامن داخل كل شيء فينا و حولنا، و"عالم الرواي ات، لا ينهض إلا من أعماق التناقض، القائم بين مجموع كليّ ثابت، و تاريخ متغيّر(...) ، كان من الحتمي أن نشهد تحوّل في مفهوم البطل إلى كيان إشكالي يحمل في طيّاته عالمين متناقضين، عالم القيم الإنسانية المثالية الثابتة، و عالم الواقع التاريخي المتغيِّر"[3].

من بين الأسباب القائمة على هذا الاضطراب والتناقض :

[1] محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص 87.
[2] ذاكرة الجسد، ص 21.
[3] ينظر **أحمد طالب: الفاعل في المنظور السيميائي (دراسة في القصة القصيرة الجزائرية)،دار الغرب للنشر و التوزيع، الطبعة 2002 ص:12.**

نجد أنه كان في حياته؛ كان "العاشق الخجول"، "المحبّ المتواري"و "المتيّم الخائف ."فهو الذي عشق الجزائر حدَّ إهدائها أطراف جسده، لكنه في الآن نفسه هو الخجول أمامه و المستحي من طلب حقوقه، كما فعل غيره ، وفي نفس الوقت هو المتناقض والمتذمر، فمن جهة نجد فكره يسوغ له أن مءاشرة نساء كثر، أخرهن "كاترين"، وإن كان هو ابن قسنطينة – العروبة والإسلام – فإنه لا يرى في ذلك جرم و ذنب، كما لو أنه خان الوطن أو قتل أو بغى غيره، ربما لأنه متأثر بالبيئة الغربية فلذلك لا يجد حرجاً في الإعلان عن ذلك، ومن جهة بالرغم من معاشرته للنساء، نجده قد أعلن عن تذمره من أولئك المجتمعين في أزقة قسنطينة الضيقة حيث قصص الحب، واللذة المسروقة من خلف الأبواب.

كما أن علاقته بحياة جعلته ينتقل من النقيض إلى النقيض ، من دور الأب الروحي إلى صورة العاشق الولهان. حيث أحب حياة (الابنة) إلى حد الجنون، لكنه ظل متخفي في صورة الأب التعويضي لها، الذي كان من المفروض أن يهبها حبًّا أبويا، لا عشقًا وهياماً، وكان انجرف خالد (ذي الخمسين سنة) لبنت (الخامسة والعشرين سنة) لاعتقاده الكبير بإمكانية تحقيق التكامل بينهما، وإمكانية ملئها للفراغ الذي خلفته الأم المتوفية، واليد المبتورة، والزوجة البليدة .

بل من شدة اضطرابه، تعدى معها حدود العشق، و تحوّلت في نظره إلى أُم عطوفة، بل أكثر من ذلك، أصبح لا يرى فيها غير صورة أمّه "أمَّاً" فعلاً، بسوارها الذي يُزيّن و يقيّد معصمها و لا تملُّ منه أبداً، و بقندورتها العنابي، التي كانت رمزاً لقسنطينة في شكل لباسها التقليدي....

فقد كان فيها شيء من (أما) "[1].

و لكن "حياة" لم يكن في استطاعتها أن تكون أما له أبد؛ "كيف حدث يوماً ..أن وجدت فيك شبهاً بأمّي. كيف تصوّرتك تلبسين ثوبها العنابي، و تعج بين بهذه الأيدي ذات الأظافر

[1] ذاكرة الجسد، ص 89

المطليّة الطويلة، تلك الكسرة التي افتقدت مذاقها منذ سنين؟ أيّ جنون كان ذلك.. و أيّة حماقة "[1].

و في كلتا الحالتين من حبه المجروح – مع الجزائر الوطن، أو مع حياة المرأة – لم يكن "خالد" سوى المتيّم المتردد، والمضطرب الخائف دوما من ردّ ة الفعل، من القادم المجهول، و من استيقاظ الذاكرة التي تفرض عليه بجلالها نمطيّة محددة و وظيفة معيّنة في الحياة و في علاقته بالحبيب، وكان الكهل المراهق، الذي أدرك مؤخرا نصيبه من العشق بعدما أصبح في العقد السادس من عمره ، حيث يجب على الإنسان أن يكون قد كسب حكمة من حياته ، ويكون مثل القاموس الذي يحمل بين سطوره آلاف المعاني لتجارب خاض غمارها في تجارب الحياة، و يستطيع أن يكون المرشد للغير وأن يكون مثالاً يحتذى به.

"الكتابة ما بعد الخمسين لأوّل مرّة.. شيء شهواني و جنوني، شبيه بعودة المراهقة "[2]. يشكله له نوع من الاضطراب والتردد، لأنه أصبح يستحي من تأخر عمره.

و يقول في موضع آخر و هو يتحدّث عن عشقه المتأخر هذا: "و لكن عبثا كنت أحاول الوقوف في طريق ذلك الشلاّل الذي كان يجرفني إليك بقوّة الحبّ في الخمسين، بجنون حبّ في الخمسين، بشهيّة رجل لم يعرف الحبّ قبل ذلك اليوم "[3].

فهذه إشارة صريحة من الراوي إلى حالة حبّ المتأخّرة، التي خلّفت لدى الشخصية حالة نفسية متوترة و غير سويّة،

إضافة إلى العمر المتأخر في العشق، نجد عقدة ثانية في حياته كانت هي: "التّشوّه و العطب"، يقول "خالد" في الرواية: "أنا الرجل المعطوب الذي ترك في المعارك المنسيّة ذراعه، و في المدن المغلقة قلبه..."[4].

فبعد أن شارك في حرب التحرير الجزائرية، وناضل وقاوم وجاهد، لكنه في سن الخامسة و العشرين، و بعد إصابته و انتقاله إلى "تونس" للعلاج، ليتقرر بتر ذراعه، كسبيل وحيد لإنقاذ حياته، ممّا يُسبب له معاناة نفسيّة شديدة

[1] م ن ، ص 17
[2] ذاكرة الجسد، ص 23
[3] م ن ، ص 101.
[4] م ن ، ص 100

" كنت أشعر، لسبب غامض، أنني أصبحت يتيما مرّة أخرى.

كانت دمعتان قد تجمّدتا في عينيّ. كنت أنزف، و كان ألم ذراعي ينتقل تدريجياً إلى جسدي كلّه، و يستقر في حلقي غصّة، غصّة الخيبة و الألم، و الخوف من المجهول "[1].

بتر الذراع سيتسبب في عاهة مستديمة، تستقر عندها الذاكرة للظهور في كل حين: ".. .وبذاكرة تسكنها لأنّها جسدك. جسدك المشوّه لا غير "[2].

هذا العطب الجسدي قد شكل له هاجساً مخيفاً، عمق لديه الشعور بالازدواجية حينما كان ينظر لنفسه بأنه ناقص، و يحتاج إلى جزء مهم، خصوصاً حين يتعلق الأمر بال علاقة النسائية.

ويزداد لديه هذا الشعور بالنقص ، خاصة عندما ينظر الناس إليه وينتظرون منه أن يسرد عليهم قصته، قد جعله يهرع إلى العمل والخلق المتواصل لينفس به عن مكبوتاته، وليهرب به من الواقع الحياتي ، من خلال الرسم ، وفي قاعات العرض فقط كان يعيش خالد لأيام رجلاً عادياً بذراعين أو بالأحرى "رجلا فوق العادة". واستطاع خالد بفضل إرادته القوية أن يذهب لديار الغربة لتحقيق موهبته في الرسم، وإثبات ذاته بكل تحد.. وظهرت ثمار هذا الجهد عندما أصبح رساماً مشهوراً في أوربا.

وإلى جانب هذا، نجده رجلاً يحب العزلة والوحدة، رجلاً مازال يعيش بين ثنايا الذاكرة، وربما هذا هو المنبع الوحيد الذي يمده بالقوة والإرادة لمواصلة حياته ومشواره الفني.

ومن هنا كانت العتبة التي انطلقت منها الكاتبة لنسج خيوط هذه الشخصية بدقة و تفصيل، و في إظهار العقدة الأولى في حياته ؛ ألا و هي " اليتم"، حيث يتحدّث في الرواية عن وضعه الاجتماعي، و تحديداً الأسري، حين التحاقه بالثورة.

" إنّني ربما كنت الوحيد الذي لم يترك خلفه سوى قبر طرّي لأمّ ماتت مرضاً و قهراً، و أخ فريد يصغرني بسنوات، و أب مشغول بمطالب عروسه الصغيرة.

[1] م ن، ص 36
[2] م ن، ص 29

لقد كان ذلك المثل الشعبي على حقّ ؛ " إن الذي مات أبوه لم ييتم..وحده الذي ماتت أمّه يتيم. و كُنت يتيمًا..."[1].

اليُتم، هذه العقدة الأبدية في حياة "خالد" ، والتي تجلت حتى في حبه، وتعمقت بجراحه، وهي التي دفعت به للبحث عن بديل تعويضي عن هذه الأم، فسمح للوطن أن يتبنّاه ابناً صالحاً مدافعاً عن حرمة حدوده و قداسة تاريخه و شرف مكانته"[2].

"لم أعد أتنسب إلى أحد غير هذا الوطن "[3].

ف خالد هو بطل بحكم كثرة تواجده على كل مساحات النص الروائي، ومركزيته في الأحداث، لكن بحكم ما اتّصف به فهو منافٍ تماماً لمفهوم البطل التقليدي، و الذي يعني الشخص الخارق للعادة، الذي امتلك مواهب خاصّة، الشخص الذي لا يعرف سوى الانتصار، لكن الشخصية هنا في الروايات المدروسة، فهي تلعب دور " البطل بالمعنى المجازي، لأنّ عصرنا عصر الهزائم و اللابطولات، كما أنّه بطل تعويضي، أي أنه يحاول أن يملأ فراغ البطولات المتحققة بالبطولات الفنيّة "[4].

و عليه، أصبح حديثنا اليوم عن البطل بشكله ومفهومه التقليدي، الذي يتجلى في صورة مثالية، و أعمال عجائبية ، غائبا تماماً عن الساحة الفنية الأدبية، وأصبح ضربا من الماضي، و" مفهوماً كهذا لو استمر إلى يومنا هذا لرفضه القرّاء رفضاً كلياً، لأن الحياة مختلفة تماماً عما كانت عليه، و صار الواقع المتأزم يفرض نفسه ، و يدعو الأدباء للتجاوب معه تعبيرا، و القرّاء للتحاور معه ، من خلال الواقع و المتخيل معاً، أعني تجربة حياتية صادقة و قراءة فنية في النصوص الأدبية التي عالجت جوانب من هذا الواقع "[5].

والجدير بالذكر، أن الشخصية البطل خالد لدى أحلام مستغانمي، قد تكون مقتبسة من رواية "رصيف الأزهار لا يجيب لمالك حداد، لأن شخصية خالد بن طوبال عند هذا الأخير،

---

[1] م ن، ص 27.

[2] ينظر هند سعدوني، قراءة في رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي الخطاب الروائي النسوي بين (أنا) الكاتبة و(هو) البطل ـ منتدى معمري للعلوم موقع الكتروني....http://maamri-ilm2010.yoo7.com

[3] ذاكرة الجسد، ص 34.

[4] **حسن عليان:البطل في الرواية العربية في بلاد الشام، من موقع "مكتبة النيل و الفرات"على الإنترنيت .**

[5] ينظر **هند سعدوني**، موقع الكتروني....http://maamri-ilm2010.yoo7.com

هي ذاتها الشخصية الممزقة بين الوطن والمنفى، والتي تبحث عن الذات في الفرد والجماعة، عبر جملة من العلاقات التي تجد نفسها ملزمة للتحاور معها ، وكلا الشخصيتين "خالد بن طوبال" لدى الكاتبين؛ تكابدان ألم التمزق الداخلي الذي يعانيه المثقف الجزائري، وكلاهما تعرض للخيانة في الحب، رويدة و حياة " [1].

ومن خلال إمكانية حدوث تناص مع نصوص أخرى، نجد الشخصية "خالد" الروائية المتخيّلة، " تقيم مجموعة من العلاقات مع شخصيات تاريخية واقعية. فهو الشبيه بالقائد العظيم "خالد بن الوليد" في عدم رضا الحكم و السلطات عليه. و هو الشبيه بالحكيم "خالد بن يزيد" في إيمانه بالمثاقفة، و تلاقي الحضارات دون مركبات نقص، وتقبّل الآخر، و هو الشبيه بـ"خالد القسري" في معاناته مع العذاب أو التعذيب الجسدي و النفس ي. فالكاتبة قد حاولت شحن هذه الشخصية البطلة "خالد" بكل هذا الزخم الثقافي و التاريخي. فالفرق القائم بين النص المتخيّل و الواقع ، أن الشخصية مصدر إمتاع و تشويق، يستمدّها الكاتب من الحياة المحيطة به فتكون متماسكة، منفردة، متكاملة، منسجمة، و ممتلئة حرارة و مقنعة فنياً، تترك في نفسنا أثراً، لأنها أكمل من الواقع "[2].

ب – حيــاة:

الشخصية المركزية الثانية في أحداث الروايات، والتي غطت مساحة من الفضاء الروائي، وكانت هي المفجّرة للذاكرة في الكثير من الأحيان؛ وتارة تستلم زمام السرد، وتارة أخرى تكون هي محور السرد الذي تأتي به الشخصية الأخرى.هي الشخصية " حياة/ أحلام"، إبنة المجاهد سي طاهر،

"الآنسة عبد المولى. إني سعيدة بلقائك...

كنت أعرف عائلة عبد المولى جيّدًا.

[1] ينظر شهرزاد حرز الله، م س ، ص 222.
[2] ينظر أحمد طالب، الفاعل في المنظور السيميائي، م س ، ص 10.

إنهما أخوان لا أكثر. أحدهما (سي الطاهر)، استشهد منذ أكثر من عشرين سنة و ترك صبيّا و بنتا فقط..."[1].

إن تصميم هذه الشخصيّة الروائية عند مستغانمي، يخضع لبعض الاشتراطات المحلية فهي مستوحاة من عمق الواقع الجزائري في شكلها ومضمونها وحتى تطلعاتها وفي هذا السياق تأتي حياة/ أحلام، كواحدة ممن أثقلتهم متاعب الحياة، وهيأتهم نفسيّا وماديّا وروّضت أجسادهن للاضطلاع بدور الشخصيّة المركزيّة في النص حتى تتمكن الكاتبة من تمرير خطابه الأدبي المؤطر أيديولوجيا.

فمن خلالها استطاعت الكاتبة أن تمرر رسالة، في مضمونها حوار وجدلية بين الرجل والمرأة، مضمرة في العديد من الشفرات النصية، سنحاول أن نبيها:

1: إذ نجدها أولا قد أفصحت عن قدرتها الأنثوية على الكتابة بأسلوب ذكوري، في العمل الأول "ذاكرة الجسد"، و من هنا جاء التعبير النسوي في الرواية بالعربية، كتاريخ لها، بل وكتعبير عن هذا الغم وهذا الإقصاء الذي كانت تعاني منه المرأة في المجتمع الجزائري .. فاستعملت مستغانمي ذكاءها في استخدام الكتابة في البداية كوسيلة لإثبات الوجود وليس كترف فكري أو معرفي.. كما أنها أرادت بها الموازاة مع الرجل، الذي استغلها كإحدى أهم الوسائل في السيطرة على الفكر والمعتقدات.

2: نجدها بعدما أفصحت عن هذه القدرة، و مكنت الروائية الرجل من البطولة و الأسبقية و اختارت له اسم "خالد ، وأصبحنا نعلم أن ذاكرة الجسد كاتبها (الحقيقي/ التخييلي) ، الذي جاءت مسرودة على لسانه إنما هو الرسام خالد، وله كل الحق في تبنيها ونسبتها إليه، و كأنها تريد أن تشبع رغبته الجامحة في البقاء و السيطرة و الامتداد على كل المساحات لتشبع غروره، بإحساس الذي يود امتلاك كل شيء ، تطالعنا فجأة مستغانمي مع بداية العمل الثاني فوضى الحواس، على عكس المتوقع، وهي تسحب منه كل شيء ليغدو نموذج كائن الضياع، و هكذا تسترجع المرأة كامل الصلاحيات في ممارسة الفعل (الرسم، الكتابة، التعذيب، القتل، السلطة،...) و بحرية مطلقة ، فانتزعت منه بداية ذلك الشرف في سرد الأحداث، وسلمته للحياة "المرأة"، وسلبت منه ثانيا، حتى حق امتلاك الكتابة في تلك الرواية

[1] ذاكرة الجسد، ص 55.

الأولى، لأنه وبإقرار منها ماهو أصلا ألا شخصية قد اختلقتها في رواية هي مؤلفتها، و تتحدث عن كتابتها لروايتها.

3: قدمت لنا مستغانمي شخصية أنثوية متمردة عن وضع المرأة في الجزائر أسير التناقضات، والنظرة الدونية لها ضمن الرؤية المجتمعية لها، التي تكرسها مخلوق من الدرجة الثانية، فقدت الشخصية منتفضة على الأعراف والتقاليد، تحب وتكره كما تشاء، تسير وفق ما يمليه شعورها (وفوضى حواسها)[1].

4 : نجد الكاتبة قد اضمحلت وذابت في هذه الشخصية، التي جاءت على عدة مقاييس تشبهها، وضمنيا تمثلها، حتى حملتها بنفس اسمها " أحلام"، الذي غيبته الكاتبة عمداً لغرض النسيان، "أحلام" ابنة المجاهد الشهيد (سي الطاهر عبد المولى) قائد "خالد" ، هذه الطفلة التي يُقدِّر الله لها أن تُولد بعيدة عن حضن والدها بحكم عمله الثوري، و أن تُولد أيضاً بعيدة عن مدينتها و وطنها، في "تونس" ، لم يُتمكَّنُ من تسميّتها بطريقة رسمية في بادئ الأمر، بسبب غياب والدها، إلاّ أنّ أمّها تختار لها من بين الأسماء اسم: "حياة":

"...و برغم ذلك أحبّ أن أُسمِّيك "حياة" لأنني قد أكون الوحيد مع والدتك الذي يعرف اليوم هذا الاسم. أُريد أن يكون بيننا ككلمة سرّ..."[2].

ثم يبعث والدها "سي الطاهر" رسولا يُبَلِّغ لهما السلام و يُقبِّل الصغيرة نيابة عنه و يهبها اسمها الرسمي و الشرعي، و يشاء القدر أن يكون ذلك الشخص الرسول هو "خالد"، فـ"سي الطاهر "كان: "يريد أن يُسجِّل أحلامه في دار البلدية، ليتأكدّ من أنها تحولّت إلى حقيقة "[3]. فهو في الرواية الأولى وإن كان هو الاسم الشرعي لها، فقد غيب وتم تداول الاسم الثاني لها حياة، وفي الرواية الثانية، لم يتم ذكر اسمها في السرد لأنها استلمت زمام السرد، وان تحدثت عن نفسها فيكون بضمير المتكلم فقط.

[1] تكررت هذه الكلمة في الرواية 28 مرة.
[2] ذاكرة الجسد، ص 110.
[3] ذاكرة الجسد، ص 38.

قدمت لنا الكاتبة هذه المرأة، المتمردة والمتفردة، الجذابة والغامضة، قدمتها مركبة من عدة صفات ساهمت في بلورة شخصيتها لتجعل منها بطلة، لكنها تعاني من عدة عقد ؛ الحزن واليتم والرغبة في الجنس، والذاكرة.. والماضي.

حزنها المستديم داخلياً، الذي تعود جذوره إلى يتمها من والديها، و الذي ولد عندها إحساسها بالنقص، للرعاية والفرح والسعادة، الأمر الذي جعلها تتجه في شخصيتها نحو العمق ، فكان أولى العقد التي نسجت عليها خيوط الشخصية، وحينها حاولت أن تتجه نحو الكتابة، لتقتل شبح الحزن المخيم عليها وتفر به من هذا واقع الحياة،

ترى أن الورق مطفأة للذاكرة؛ و بالتالي فالكتابة تجاوز للذاكرة .

" و هل ترسمين ؟

قلت: لا أنا أكتب.

– و ماذا تكتبين ؟

–أكتب قصصا و روايات ؟! "[1].

ثانيا عقدة الأب، أو عقدة اليتم و من أبوها خصوصا، الذي أدركته وعرفته جيداً، أبوها المجاهد الشهيد، سي طاهر، صاحب القيم والمبادئ والأخلاق، وقد وجدت فيه نسخة طبق الأصل عن والدها في كفاحه ومبادئه. " فتعلقت به تعلق الطفلة التي تريد أن تعرف أكبر قدر عن والدها... وأسقطت عليه لاشعوريا حبها لوالدها... قبل أن تتعلق به العاشقة. بل كان خالد بالنسبة لها الملاذ الوحيد الذي يمكن أن يحد هذا الحزن الجارف "[2]، وإن كانت "حياة/أحلام "التي أغرت "خالد" بالاستماع دون السؤال، فقد أغواها هو أيضًا بالكلام دون أن تعرف أو تدرك، فكلّما تكلّم "خالد" أعاد لها زمناً مفقوداً في حياتها؛ هو الماضي، و أرجع حلقة الوصل المفقودة: "الأبّ" إلى الذاكرة: " لماذا كل تلك الشراهة للمعرفة، كل تلك الرغبة في مقاسمتي ذاكرتي و كل ما أحببت و ما كرهت من أشياء ...، فكانت تحب الرجال الذين يأتي والدها متنكراً بهم "فطالما جاءني الرجال متنكرين فيه"[3].

ثالثا الماضي والذاكرة، حيث أن العلاقة ما بين البطلين حياة وخالد، كانت متكاملة ومتبادلة، هو يمثل الجسد، وهي تمثل الذاكرة، كان يبحث فيها عن الأم ، وهي تبحث فيه عن الأب،

---

[1] ذاكرة الجسد، ص 90.

[2] شهرزاد حرز الله، م س ، ص

[3] فوضى الحواس، ص 354.

فكان بالنسبة لها يجسد صورة الأب سي طاهر، وهو يمثل ماضيها الضائع، والحلقة المفقودة من ذاكرتها،

" لماذا كنت تطاردين ذاكرتي بالأسئلة، وتستدرجينها للحديث عن كل شيء؟ لماذا كل تلك الشراهة للمعرفة، كل تلك الرغبة في مقاسمتي ذاكرتي وكل ما أحببت وما كرهت من أشياء..أ كانت الذاكرة عقدتك ؟ "[1].

" أنت تملئين ثقوب الذاكرة الفارغة بالكلمات فقط.."[2].

رابعا عقدة الحب والجنس؛ إنها امرأة " تقدس الحب تبحث عنه لتكتب به، كما عبرت البطلة عن حريتها الجسدية فعليا أكثر من حريتها المرهونة بالمستويات الفكرية والاقتص ادية، كما أن البطلة كانت صريحة في إعلانها عن حاجتها للمتعة الجنسية، وهي بذلك تعلن ضمنيا عن انتهاء الاستلاب الجنسي، والمرأة البطلة لم تتقبل الفكرة الدونية عن الرجال، لذلك عملت على تحديه عندما أعلنت في الرواية عن إثبات كيانها الذاتي وتعبيرها الجنسي " [3].
مع أنها لا زالت تفقد حبيبها (عبد الحق) مثلما فقدت والدها، فعندما تقطع صورة حبيبها من الجريدة[4]، تتذكر في الوقت نفسه صورة والدها منذ ثلاثين سنة

خامسا عقدة النرجسية والتمرد؛ قدمت لنا الكاتبة شخصية متفردة، متمردة عن العادات والتقاليد ضاربة بها عرض الحائط، وخصوصا في علاقتها مع الرجل، وفي هذا الأسلوب شيء من منظور الكاتبة وتفكيرها، حيث كانت الكاتبة تمارس فعل الكتابة أصلا ، لتعبر عن أفكارها، وتمارس به نرجسيتها، التي تتمرد بها عن الرجل، وتبين وجها للمقارنة بينه وبين المرأة العصرية، فكانت امرأة قادرة على خلق العالم الموازي للعالم الواقعي، وابتداع شخصيات، هي وحدها القادرة على قتلها، كلما رأت فيهم ما لم تعد تشاء

" لن أكتب عنك شيئاً

[1] ذاكرة الجسد 128.
[2] م ن، ص 43
[3] ينظر شهرزاد حرز الله، م س، ص 225.
[4] م، ن، ص 353.

آ .. لماذا؟

لأنني لا أريد قتلك، أنا سعيدة بك.. نحن نكتب الروايات لنقتل الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئاً علينا"[1].

كما أنه كانت متمردة في مواقفها وأفكارها، بل حتى في حبها وعشقها، إذ لم تكن ترضى بالموافق التي يحزم أمرها سلفاً.

وأتت بشخصية روائية متخيلة ثائرة بدورها عن الواقع، ولا ترى إلا ذاتها أولا قبل كل شيء، ولم تكن تضع اعتبار في علاقتها مع الطرف الأخر.... فقد كانت لغزا بالنسبة لخالد، لا تزيده التفاصيل إلا غموضا فراح يراهن على اكتشافها على حساب انكساره. والسؤال الآن: هل أحبت حياة خالد فعلا؟

"في الواقع كنت امرأة سادية، و كنت أعرف ذلك . أذكر ذلك اليوم الذي قلت لك فيه: لو خلّف هتلر ابنة في هذا العالم. لكنت ابنته الشرعيّة ! "[2].

" لقد كانت مختلفة في الكثير من الأشياء: "أدري أنّك تكرهين الأشياء المهذّبة جدًّا .. و أنّك أنانية جدًّا .. و أنّ لا شيء يعنيك في النهاية، خارج حدودك أنتِ .. و جسدك أنتِ .. وجسدك أنت....

...قبل أن أملأك غروراً.. وشهوة.. "[3].

ومن خلال ما سبق، تتضح شخصيتها المتحررة التي " لا تؤمن بالثوابت ولا بالحقيقة المطلقة، وتهدف من وراء سلوكها– الذي قد يبدو للبعض شاذا– الانتقام من الحياة لما تبعثه في نفسها من حزن وألم ويأس، لذلك نجدها تتولى أمور نفسها كما تريد لتقول ما تشاء، بواعي تام، و قناعة مطلقة " [4].

[1] ذاكرة الجسد، ص 123.
[2] ذاكرة الجسد، ص 342.
[3] ينظر م ن، ص 41.
[4] ينظر شهرزاد حرزالله/ م س، ص 226.

خلاصة : لقد قدمت الشخصية البطلة بمرونة كبيرة ، حيث تتغير وتتحول تبعا للظروف التي تعرض بها الأحداث، ولم يكن من المتوقع معرفة تفكيرها ولا تصرفها، إلا بتتبع السرد، فهي جاءت في نموذج نامي، لا يكتمل ظهورها إلا بانتهاء السرد، وقدمت بصفة محورية إذ تتجلى الصورة واضحة، بأن جل الأحداث إنما تتمحور حول الشخصيتين، بينما تكون بقية الشخصيات تدور في فلكها.

ثانياً: الشخصية المسطحة (الثابتة)

هي الشخصية المسطحة؛ أي الشخصية الثابتة أو البسيطة، بمعنى آخر هي شخصية لا نرى إلا جانبا واحدا من جوانبها طوال الرواية، ولا تتغير، وهي شخصية تتصف بصفة أو صفات واحده على طول الرواية، فهي شخصيه لا تؤثر فيها الأحداث ولا تأخذ منها شيئا.

في النصوص الثلاثة قد الدراسة، تظهر فيها بعض الشخصيات بين الفنية والأخرى كشخصية سي الطاهر/ الأم الزهرة/ كاترين/ زياد/ وعبد الحق، والتي تحتل جزءاً هاما من الفضاء الروائي، ولكنها تبقى ثابتة السمات لا تنمو ولا تتغير ، ولا تتبدل بالرغم من تبدل الظروف والأحداث التي يتم تقديمها من قبل السارد، كشخصية زياد الذي مثل الطرف الثالث في علاقة الحب، الدخيل ما بين البطلين حياة وخالد، والذي لعب دوراً هاما في سير الأحداث وتوتر العلاقة بينهما، وعبد الحق الذي مثل الشخصية الغامضة المحبوبة من طرف حياة في بداية الأمر، وبقى بالنسبة لها لغزاً غامضاً، وعقدة نفسية ملازمة لها، فيبدو أنه كذلك لعب دوراً هاما في سير الأحداث وتفكير حياة، كاترين أو فرنسواز، التي كانت محطة جسدية للراحة النفسية، لكل من البطلين خالد (الأول والثاني)، فهي شخصيات قد تبدو مهمة في سير الأحداث، كما أنها ذات أهمية في تصنيفها لأنها تعكس سمة فئة وطبقة معينة. ولكنها ليست بشخصية بطولية، ولا بشخصية مركزية تتمحور حولها الأحداث، كما أنها شخصيات ثابة المظهر والفكر ، لم تتغير ولم تتبدل رغم تقدم السرد والأحداث، فرجح أن الهدف منها؛ هو من أجل " بتبيان رؤية الروائي نحو الطبقة التي تمثلها أو الفئة التي اختزلت لتمثيلها من خلال السمات المقدمة عنها "[1]؛ فشخصية كاترين، تعكس صورة للمجتمع الفرنسي، والعلاقة معها ترمز لعلاقة الجزائر بفرنسا، إذ يتبين بالرغم من التوافق

[1] ينظر فريال سماحة، رسم الشخصية في روايات حنا مينا، دار كنعان للدراسات ، دمشق، ط1، 1993، ص 30.

الجسدي الحاصل بينهما، يبقى الاختلاف والتضاد هو الأساس والجوهر السائد بينهما .
ويمكننا أن نقدم معالم هذه الشخصيات باختصار كما يلي:

* **سي الطاهر:** والد حياة، المجاهد النزيه المتمسك بالقيم الثابة والأصيلة للثورة الجزائرية، والذي أستشهد فداءاً للوطن، وهو رجل استثنائي"[1]، كان قائداً لفرقة حربية، وخالد من بينهما. عذبه الفرنسيون ويجنوه مدة 03 سنوات، كما قام بعمليات فدائية، انه الانضباط والقوانين والذاكرة.

* **أما الزهراء:** هي عجوز بسيطة، وطنية، تنتمي لجيل النساء اللائي نذرن حياتهن للمطبخ خاصة في الأعراس و الأعياد كوليمة حب" [2]، هي منبع الحنان الذي يرى خالد في عباراتها مخزونا ودعما عاطفيا يكفيه لسنة.

* **عبد الحق:** هو الرجل المحبوب الذي التقت به البطلة في السينما أول مرة، وأعجبت به، صاحب البذلة البيضاء، والعطر المميز، والكلمات القاطعة. راح ضحية كتاباته الصحفية غدراً برصاصة الإرهاب، لعب دور الوسيط التخيلي في علاقة البطلة بالرجال.

* **زياد:** لا يتجاوز عمره 38 سنة (أصغر من خالد باثنتي عشرة سنة) [3] ، هو رجل يعتز بالذاكرة وبالماضي، يدافع عن قضيته الفلسطينية التي خذلتها الأنظمة. فكان يشتمها دائماً أمام خالد، كما كان زياد شاعراً تجمعه "صلة الكلام"، بل كانا يتشابهان في ذلك السحر الغامض... وفي تلك الجاذبية التي لا علاقة لها بالجمال.

هذا التشابه بينهما قد أثار حفيظة خالد في أن ينجذب كل واحد منهما للآخر، خاصة وقد سبق لزياد أن عرف حباً جزائرياً قد تفتح حياة ذاكرته"[4].

ومن صفاته: إنه شاب فارع، بشعر مرتب بفوضوية مهذبة، فلسطيني الهوية، لا يحي القمصان بربطة العنق، بل زراً أو زرين معاً. مات مقتولاً عند الاجتياح الإسرائيلي على لبنان. البناء الداخلي لهذه الشخصية هو في أن يقاسم الذاكرة مع خالد.

* **كاترين:** امرأة أنيقة كالفراشة في مرحها- لها وجه بكثير من المساحيق. تخجل من ظهورها مع خالد أمام الناس، إنها امرأة شهوانية رغبة خالد الجنسية- ويدل على تأزمها النفسي الذي تعكسه في علاقتها مع خالد.- تمثل المكان الفرنسي- وهي امتداد لقيم الغرب

[1] ينظر ذاكرة الجسد، ص 37.
[2] ذاكرة الجسد، ص 124.
[3] ذاكرة الجسد، ص 232.
[4] ذاكرة الجسد ، ص 233.

خاصة عندما تقف عارية تحت الأضواء أمام مجموعة من الرسامين، ذات التضاريس المسطحة، تساهم في تطوير شخصية خالد، عندما يتوزع بين الماضي (الذاكرة) و الحاضر، بين الوطن والغرب...

ثالثاً: الشخصيات العابرة

هي شخصيات مكملة للسرد فقط، أقل من الشخصيات الرئيسية حيث يكتفي الراوي بإعطائها أدوارا وظيفية محدودة التأثير نسبيا في السياق السردي العام للحكاية، و تلجأ الروائية إليها من أجل إدارة بعض الأحداث الجانبية. فهي تساعد على سير الأحداث، واكتمال الرؤية، وتوضيح الفكرة ، لكنها لا تلبس أن تغادر الفضاء السردي، ولا تتأثر الفكرة العامة والغاية المنشودة من الرواية بحذف هذه الشخصيات، إذ يمكن تشبيهها " بالمثل" الذي يضرب في الحكي، لزيادة توضيح الفكرة وتقويتها لدى المتلقي، ولا يتأثر الكلام بحذفه وإسقاطه منه.

سنحاول أن نقدم عنها بعض الأمثلة والنماذج الواردة في الروايات الثلاثة على سبيل الذكر لا الحصر، لأن الشخصية بمفهومها الواسع قد تتعدى حدود ومفهوم الشخصية الإنسانية، كما أنها في نطاق دراستنا لنا بالمفهوم الإنساني، نجد أن هذا النموذج من الشخصية العابرة، يكثر ويتعدد تواجدها في النص، نظراً لعدم أهميتها البالغة في الحكاية، وعدم ضرورة التزام الكاتب بتواجدها في الفضاء السردي، لا من حيث المساحة التي تغطيها، ولا من حيث الأهمية التي تلبسها، فهي شخصية عابرة فقط:

- **ناديا:** "ناديا "ابنة" سي الشريف"، التي ذكر السارد اسمها عندما دعاه" سي الشريف، " ربما تذكرتها، لقد حضرت افتتاح معرضك منذ شهور، مع ابنتي ناديا"[1].

صديقة حياة أو رفيقتها، وهي شخصية قلما تحدث عنها السرد، آتى السارد على ذكرها في المتن؛ في رواية (ذاكرة الجسد) ، أدت في النص وظيفة الرفقة مع حياة للمعرض فقط، ويظهر من خلال تعليقها على اللوحة الفنية أنها شخصية بسيطة. لم تكن لها في البناء الحكائي أهمية بالغة سوى إنها كانت برفقة في المعرض.

[1] ذاكرة الجسد، ص 268.

- **فريدة:** وفريدة هي أخت الضابط في (فوضى الحواس) شخصية ساذجة، انتقلت من بيت الأهل إلى بيت الزوجية، عالمها الوحيد هو التلفزيون (والمسلسلات) لا تعرف معنى الحرية، أدت وظيفة الرفقة هي الأخرى.

- **بهية:** هي رفيقة و ابنة عم حياة، عمها الذي لم يأتي السرد على ذكره قط، ولم نعرف عنه أي تفصيل، سوى أن حياة كانت تقيم عنده أيام دراستها، متزوجة و تسكن في باريس، وزوجها دائم السفر..

" وإذا اقترحت أن أقضي الليلة عند بهية، إنها قريبة لم ألتقي بها منذ مدة، هي في الواقع ابنة عمي الذي كنت أقيم عنده أيام دراستي، تسكن باريس، لكن زوجها دائم السفر ... "[1].

- **أم حياة،** والتي أتت معها إلى باريس من أجل لقاء ابنها ناصر سرا، حيث أتى هو بورده من ألمانيا،

- **أم خالد :** هي الأم الحزون الخائفة على فلذة كبدها، الواقعة على حافة اليأس والجنون،من كثرة المراكضة بين السجن والأولياء الصالحين، من أجل أن يعود لها ابنها، فكان" خالد "يكن لها حبا كبيراً، ماتت إثر مرضها، وبقيت صورتها محفورة في ذاكرة خالد، " فتعود (أما) ومعها تلك الأيام المؤلمة التي سبقت وتلت وفاتها، أتذكر ثيابها وأشيائها، أتذكر (كندورتها) العنابي التي لم تكن أجمل أثوابها، ولكنها كانت أثوابها إلي"[2].

- **والد خالد :** والده الذي كان من بين المناضلين في الجيش ، وكان يلتقي معهم سرا في بيته، لكنه على حد قول خالد، استغل هذا الظرف وأصبح يخون أمه في بيتها وهي من تعد له الغرفة ، ليخونها مع إحدى النساء اللات يدخلهن على أساس أنها من الرجال المناضلين.... فصورة الأب عند" خالد لم تكن صورة الأب المثالي، المحب لأسرته والمحافظ عليها،

- **كاتب ياسين:** صديق لخالد الثاني، سجنا مع بعض في سجن الكديا، يذكر خالد أنه عاش معه ولادة ((نجمة))، كان شخصية وطنية بأحلام كبيرة، مات في فرنسا، لكن

[1] عابر سرير، ص 200
[2] ذاكرة الجسد، ص 251.

يبدو أنه كان شخصية غير ملتزمة بالتعاليم الإسلامية على حسب الفتوى التي أصدرها محمد الغزالي في حقه.

" إنه كتاب جميل، فيه تفاصيل مذهلة لم أكن أعرفها عن موت كاتب ياسين، سجنت معه في 8 ماي 1945، في سجن الكديا، ... يوم مات ياسين في مدينة (غرونوبل) في 29 أكتوبر 1989 ... يعلن فيها أن هذا الرجل ليس أهلا لأن يواريه تراب الجزائر "[1].

- **مصطفى كاتب:** ابن عم كاتب ياسين، تصادفت موته مع موت ابن عمه ياسين، لكنه توفي في الجزائر

- **عبد الحفيظ بوالصوف:** الذي يحكي عنه كاتب ياسين بسخرية قائلاً؛ " لي صديقان كلاهما من رجال التاريخ، وكبار مجاهدي الثورة، أحدهما مات قهراً والآخر مات ضحكاً، ... كان مدير الاستخبارات العسكرية أثناء الثورة، أتدري كيف مات هذا الرجل الصلب المراس الذي اشتهر بغموضه وأوامره التي لا رحمة فيها، توفي سنة 1980 إثر أزمة قلبية فاجأته وهو يضحك ضحكاً شديداً على نكتة سمعها من صديق عبر الهاتف "[2].

- **بلال حسين:** صديق" سي الطاهر"،أحد الأبطال الشرفاء الذين سيروا الثورة، ورفضوا، أن يؤجروا على جهادهم وتضحيتهم بعد الاستقلال، حيث ذاق الويلات من المستعمر الذي كان سببا من حرمانه من الأولاد،وبالرغم من أنه لم يكن من رجال العلم، إلا انه علم جيلا بأكمله كيف تكون التضحية والإخلاص للوطن، مات" بلال حسين "بعد الاستقلال، بعدما عاش على الهامش، دون مال ولا بنين

" وعاش بلال حسين مناضلا في المعارك المجهولة، ملاحقا مطاردا حتى الاستقلال، ولم يمت إلا مؤخرا في عامه الواحد والثمانين في 27 ماي 1988، في الشهر نفسه الذي مات فيه لأول "[3].

- **بائعة محل الملابس النسائي:** هي شخصية آتي السرد على ذكرها في رواية " عابر سرير" ، ولم نعرف الكثير عنها سوى ما تم ذكره أو استخلاصه من العلائق، فهي

[1] ينظر عابر سرير، 162، 163.
[2] ينظر عابر سرير، ص 164.
[3] ذاكرة الجسد، ص 322.

فرنسية مفرطة الأناقة، دارا بينها وبين خالد المصور حديث، حين إقباله على شراء الفستان الأسود من الموسلين.

" فأجبت بأجوبة غبية عن الأسئلة البديهية لتلك البائعة المفرطة في الأناقة قدر فرطها في التشكك بنيتي "[1].

[1] عابر سرير، ص 14.

الفصل الرابع
الفضـــاء الروائي

مدخل:

تشكل البنيات المكانية "ضرورة إطارية ونسقية لابد منها، تستدعيها الحكاية، كما تستلزمها الكتابة، فهي تندرج ضمن رؤية فكرية إيديولوجية واستيطيقية [1] مبرمجة، تشف عن المنظور الحضاري للكاتب، حيال المجتمع والإنسان" [2]. وتمتاز البنية المكانية بخصائص عدة؛ كونها ليست ملفوظا لسانيا فحسب، بل هي ملفوظ محمل بمقصدية متراكبة الأبعاد، متعددة الدلالات داخل النص الروائي، لذلك التجأت إلى مدارس تها بتفكيكها إلى وحدات دلالية، ومحاولة استنتاج مدلولها، كل عنصر منها على حدا، لاستخلاص الخصائص والمميزات التي اكتسبها في النص، أو حملها إياها المؤلف.

وبما أن النص لا يلبث أن يقدم إشارات من شأنها تحفيز خيال القارئ؛ هي تلك الإشارات التي تكوّن في مجموعها، ما يعرف بالفضاء الجغرافي؛ الذي يتجسد من خلال حيز الرواية، فقد ارتأيت أن ابتدأ هذا الفصل ب توضيح للمفهوم، وإزاحة الالتباس والتداخل الحاصل ما بين المصطلحات الأخرى القريبة منه، لعنصر المكان، معتمداً في ذلك على تدخلات المؤلف أو الراوي، التي تعد سنداً كبيراً للقارئ الذي يحاول تثمير العلامات المندسة في تلك الإشارات، التي تنطوي على بعض خصائص السرد، وهذا من أجل الانطلاق في اتجاه سليم، ابتدءا بإزاحة الإبهام الذي قد يلف المصطلح المكان بالفضاء والحيز.

[1] عرف (باومجارتن) الاستطيقا بأنها علم مستقل وأنها منطق المعرفة الحسية الغامضة التي تدور حول الكمال،
[2] أنظر أحمد فرشوخ، جماليات النص الروائي، م، س، ص 78.

المبحث الأول: تمييز المكان عن الحيز والفضاء

قد تكون هذه الإشكالية – إشكالية التميز بين المصطلحات– مجرد اختلاف في التسمية فقط، يقول شريبط أحمد شريبط: "وقد تم استخدامه مختلفاً من باحث إلى أخر، ومن تجربة نقدية إلى أخرى، فمرة يرد بلفظ الحيز ومرة بلفظ المكان ومرة ثالثة بلفظ الفضاء ".[1]

لكن انطلاقا من وجهة نظري، واعتمادا على أراء بعض النقاد والمحللين، أجد أن لكل واحد منها دلالة ومعنى، ولذلك سأحاول أن أقدم تمييز بينهما.

وبداية أعرف **المكان**:

أنه هو بمثابة المسرح الكبير، الذي تؤدي عليه الشخصية أفعالها، وتقوم فيه بجميع أحداث الرواية، وله دلالات خاصة ومعينة، لا تنفصل في دورها وأهميتها (في بناء النص السردي)، عن باقي العناصر الأخرى المكونة له.

و التحليل السردي في الدراسات النقدية القديمة، كان يستعمل لفظة "المكان"، ليدل بها على عناصر من عناصر القصة أو الحكاية، إلا أن الدراسات النقدية الحديثة، أخذته في جانب الدراسة والتعامل، من زاوية رؤية جديدة، مغايرة ومختلفة عن تلك المعهودة التي كان يتناول بها في القديم. حتى أصبحت مفاهيمه متعددة في الآونة الأخيرة منها: الحيز، الفضاء،.... لكن مع لفظة "الجغرافي" التي تضاف إليها؛ (الحيز الجغرافي، الفضاء الجغرافي...)، فإنه يتحدد المقصود منها، مهم اختلفت المفاهيم والمصطلحات، كما يبين ذلك د. حميد الحمداني يزيد:" الفضاء الجغرافي هو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيه" [2]، كما أن هذه المفاهيم في حد ذاتها قد تطرح إشكالاً وتداخلا فيما بينها.

فمفهوم كل من الفضاء، الحيز والمكان، يرتكز على المعطيات الجغرافية الحقيقية، ومدى اتساعها. تلك المعطيات التي تعكس الواقع وتصوره في النص، أو على الأقل تعطينا انطباع بأنه واقعي.

وقد حضي المكان في الرواية الجديدة، بتعامل بالغ من قبلها، فأصبح عموماً، يلعب دوراً أساسياً في تشكيل النص، حيث أنه وسيلة للتعبير عن مواقف الشخصيات وأفكارها؛ " إن

[1]) الثقافة ع 115 وزارة الثقافة والاتصال الجزائر 1997، شريبط أحمد بنية اللفظ في رواية غداً يوم جديد، ص143.
[2]) د. حميد الحمداني، بنية النص السردي، (من منظور النقد الأدبي)، ص62.

المكان يساهم في خلق المعني داخل الرواية ولا يكون دائماً تابعاً أو سلبياً بل أنه أحياناً يمكن الراوي أن يحول عنصر المكان إلى أداة لتعبير عن مواقف الأبطال منة العالم "[1]، لكن يبقي من العسير الحديث عن مكان واحد في الرواية، وإن تعاملت مع مكان بعينه، فان صورة ذلك المكان ستتنوع بحسب اختلاف زاوية النظر التي يلتقط منها في كل مرة، لأن الروائي حين يضع جمال المصورة، أو آلة التصوير، في إحدى نقاط الفضاء المستحضر، سيلاقي مشاكل الإطار، والتركيب والمنظر، وهي المشاكل نفسها التي تعترض الرسام. فالتحكم في أبعاد المكان المستحضر، يتوقف على قوة ودقة الملاحظة التي يتمتع بها المؤلف، وزاوية الرؤية التي يلتقط منها المكان.

و قد اكتسب المكان وظائف جديدة، جعلت منه عنصراً رئيسياً؛ يلتحم مع مكونات العمل الروائي، فأصبح لا يقدم باعتباره ثابتاً، أو مجرد حيز محدود، تدور فيه مجموعة من الأحداث والملابسات، بل أصبح يتصدر الواجهة كشخصية مستقلة بذاتها، ويرتبط مع باقي الشخصيات في علاقة جدلية، بل هو نظام دال، يمكن أن يحلل، بإحداث التعالق بين شكلي التعبير والمضمون، و عليه ينبغي النظر إليه على أنه مركب كالكلام؛ أي أن ما يدل عليه(المضمون)، هو غير طبيعة ما يدل عليه(التعبير)[2].

أما إذا أخذت كلمة **الفضاء** لوحدها:

فإني أجد لها معنى مختلفاً تماماً عن كلمة المكان، وأوسع بكثير من المقصود بها، فالفضاء بمفهومه العام، لا يعتمد على حدود ولا تضاريس، فهو واسع يشمل الكل، يدل على الشمول والتنوع في الوقت نفسه، أما لفظة المكان، فهي محددة معرفة من خلال ملاحمه وتضاريسه المميزة والمعروفة، وهو لا يشكل في مساحة الرواية إلا جزءا من كل؛ أي أنه جزء من الفضاء الروائي، وهذا ما أجد د. الحمداني قد عاد فيما بعد، ليوضحه في نفس الكتاب: "وفي محاولة منا لتفريق بين المصطلحين في حد ذاتهما لكي لا يشكلان التباسا فيما بعد: إن الفضاء وفق هذا التحديد شمولي، إنه يشير إلى"المسرح" الروائي بكامله والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقاً بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي"[3].

---

[1]) د. حميد الحمداني. بنية النص السردي.ص70.

[2]) رشيد بن مالك. مقدمة في السيميائية السردية. دار القصبة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2000، ص97..

[3]) د. حميد الحمداني،م، ن، ص63.

و الفضاء – وهو المصطلح الشائع بين كثير من النقاد العرب المعاصرين – جديد في الاستعمال النقدي العربي المعاصر؛ " بحيث لا نعتقد أننا نصادفه في الكتابات العربية التي كُتبت منذ ثلاثين عاماً، ولقد جاء استعماله نتيجة لآلاف المصطلحات الجديدة التي دخلت اللغة العربية، عن طريق الترجمة من اللغات الغربية، وخصوصا الفرنسية في النقد، والإنجليزية في الثقافة ".[1]

أما العنصر الثالث، **الحيز**:

فيعرفه قريماس على انه:"هو الشيء المبني (المحتوي على عناصر متقطعة) انطلاقاً من الامتداد، المتصوَر، هو، على أنه بعد كامل، ممتلئ، دون أن يكون حلٌ للاستمراريته، ويمكن أن يدرس هذا الشيء المبني من وجهة نظر هندسية خالصة".[2]

ولو أخذته من وجهة نظر مغايرة، لوجدت أنه يشبه الفضاء في تعريفه، إلى حد كبير، حيث أجد الحيز بمفهومه الواسع، "لا يكاد يخرج عن التشكيل الذي يطرأ على المكان بمفهومه الضيق، بل أن مصطلح« الفضاء» قد يكون قاصراً بالقياس إلى الحيز؛ لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخَواء والفراغ؛ بينما الحيز لدينا ينصرف استعمالُه إلى النُتوء، والوزن، والثَّقَل، والحجْم، والشك.."[3].

فكأن الحيز بذلك، يصبح جامعاً لكل ما يضاف إلى المكان؛ من دلالات وصور وأشكال وخطوط وأبعاد وامتدادات، فإذا كان للمكان حدود تحده، ونهاية ينتهي إليها؛ فإن الحيز لا حدود له، ولا انتهاء له، فـهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مُضْطَرَبِه كتاب الرواية، فيتعاملون معه بناءاً على ما يودون من هذا التعامل، حيث يغتدي الحيز من بين مشكّلات البناء الروائي، كالزمان والشخصية واللغة.

" ولا يجوز لأي عمل سردي (حكاية، أو خرافة، أو قصة، أو رواية ...) أن يضطرب بمعزِل عن الحيز، الذي هو، من هذا الاعتبار، عنصر مركزي في تشكيل العمل الروائي حيث يمكن ربْطُه بالشخصية واللغة والحدث ربْطا عضويا".[4]

وينصرف الحيز أحيانا، إلى الدلالة عن الفضاءات الجغرافية والأسطورية، وربما بهذا الوصف والتلميح، سيتضح الفرق بينه و بين المكان، الذي له مفهوم الواقعية الحقيقية لقطع

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص122.
[2] Grimas et Courtés. Dictionnaire Raisonné de Latheiorie du Langage espace
[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص121.
[4] ينظر عبد المالك مرتاض، م، ن ، ص 125.

جغرافي. وفي هذا الشأن يضيف د. مرتاض قائلاً: " ذلك بأن المكان لدينا، هو كل ما عنى حيزاً جغرافياً حقيقياً، من حيث أننا نطلق الحيز في حد ذاته على فضاء جغرافي أو أسطوري أو كل ما يند عن المكان المحسوس"[1]

إذن الحيز يعتمد بداية، على مدى القيمة الحقيقية له، فهو بعبارة أخرى يتجه نحو الأسطورة والخيال لا الحقيقة، من هنا يمكن لي أن أستخلص أن الحيز والفضاء، يختلفان أصلاً عن المكان، لكن فيما بينهما، يمكن أن نجد علاقة ما تربط الواحد منهما بالأخر؛ لأن الحيز الروائي، يقوم بعملية مثول الإنسان، وتجسيده في صورة خيالية، وبناءاً على ذلك، فإنه لا يمكن لهذه الشخصية أن تمارس نشاطها وحركتها، إلا في الحيز؛ أي في مكان غير طبيعي، يسمح لها بتطبيق مختلف أنشطتها غير الطبيعية واللاواقعية.

أما المكان فقد أصبح له حضوراً كاملاً في النص الروائي حيث "أضحى من العلامات المميزة للكتابة الروائية الجديدة" [2]، كونه لم يعد مجرد عنصر تكميلي وزخرفي مقحم، بل أصبح عنصراً هاماً من عناصر بنية الرواية، إن لم يكن أهمها في تشكيل العمل الفني، فالإنسان لا يتحدد وجوده إلا بالمكان، الذي أصبح من بريق الانزياحات اللغوية، والخطابات الاستعمارية المتلونة، ما جعله يخلق لنفسه عالماً مستقلاً، له خصائصه الفنية التي تميزه عن غيره[3]، لتمكنه من تجاوز الطرح التقليدي للمكان، ولميزته الجديدة التي جعلت النقاد ينظرون إليه باعتباره عنصراً سردياً لا يقل أهمية من العناصر الأخرى.[4]

وفى عالم كعالم أحلام مستغانمي خاصة في ذاكرة الجسد، يصبح المكان مصدر القيم، ليكشف فضاء حياة الشخصيات اللاشعورية، ومن هنا يتجاوز دلالته المالية ليكتسب "دلالته رمزية" تجعل منه جسداً يتخذ شكل مدينة أو وطن، غني بالدلالات، فتصبح علاقة الفرد به علاقة بالجسد الفردي أو الجماعي، فهو فضاء الجسد"[5].

---

[1] ينظر د. عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص245.

[2] Michel Raimond L'expression De L'espace Dans Le Nouveau Romanعن حسن نجمي، شعرية الفضاء. ص 60.

[3] سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط1، 1984.ص76.

[4] شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند احلام مستغانمي، ص 90.

[5] ريم العيساوي، المكان ودلالته في مجموعة "رياح الشمال" للقاصة شيخة الناجي، مجلة رافد، العدد 45، الشارقة، ص43.

المبحث الثاني: وصف الأمكنة وتعدد طبائعها وعلائقها في النص

لقد اتخذت الكاتبة أحلام مستغانمي من المكان "بؤرة مركزية وقاعدة محورية في السياق الروائي العام تشدّ بقية العناصر إلى بنيتها، وتوظفها لتكون رمزاً لما هو أبعد وأشمل وأرحب أفقاً، فالمكان عندها لا يوصف لذاته أي لا يوصف لمجرد تأكيد القدرة على ذلك، بل المكان جزء عضوي في الرواية"[1]، إذ شكل هذا الأخير صورة فنية للذاكرة الثقافية والحضارية (قسنطينة الوطن)، وبات أمراً يعادل شيئاً أعمق وأكبر من كونه مكاناً تدور فيه أحداث الرواية فقط.

وإذا كان المكان هو مجال تحرك الحدث والشخصية، فإنه عند أحلام مستغانمي " قد أخذ منحى فعالاً ووظيفياً في الأحداث وتوحداً بالشخصيات، الشيء الذي جعله في رواية (ذاكرة الجسد) محوراً للعمل الروائي، ومركزا مشحونا بدلالات خاصة. ومن هنا يكون قد تجاوز الطرح التقليدي للمكان، خاصة المكان الجغرافي الذي يصف ويحدد دون أدنى رابطة بينه وبين الفعل الروائي، كما هو الحال في الرواية التقليدية"[2].

لذلك لم يكن المكان بأبعاده الجغرافية ولا بهندسته، بل هو الذي " يحمل أبعاداً اجتماعية وتاريخية وسياسية ونفسية، تظهر من خلال تخلق المكان في العمل الروائي، والعلاقة الجدلية مع الإنسان والزمان والأشياء الأخرى" [3]، ومن هنا اكتسب أهمية أكثر من ذي قبل واعتبر خصوصية فنية تطبع الكثير من الإبداعات الروائية.

ويظهر أن طبيعة المكان في أعمال أحلام مستغانمي، طبيعة توهم بالواقعية (أماكن حقيقية، واقعية)، ويعود ذلك بسبب اختيارها لأسماء هـ ذه الأمكنة، فقد جاءت مطابقة لأخرى واقعية. بينما المكان المستحضر هو مكان متخيل لا يحيل إلى الواقع "وأي مطابقة بينهما هي مطابقة غير صحيحة، وما استعانة الروائي بالتسمية أو الوصف إلا لإثارة خيال

[1] سمية الشوابكة، المكان الروائي في أعمال محمد جبريل الروائية، مجلة عود الندى الثقافية، العدد 46، الأردن، 04 نيسان،2010
[2] شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، ص 91.
[3] أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ، دار فارس، عمان، الأردن، ط1، 2001. ص110

المتلقي"[1]، وقوة الإيهام راجعة لقوة الروائي الكبيرة في تحكمه كان في العلاقات اللغوية "وهو مكان تستثيره اللغة من خلال قدرتها على الإيحاء"[2] .

إلى جانب مساهمته في خلق المعاني وتدعيمها. تقول الكاتبة:" والتقينا في مقهى ارتجله الحب لنا، كان هنا. هو البحر... وطاولة صيف مسائية... هو وأنا وتنهدات الأمواج بيننا. قلت عاتبة: كان بإمكاننا أن نلتقي عندك. لماذا أصررت على تبذير ثروة الحلم أمامي؟"[3].

إن للمكان طاقته الخاصة في تعميق العلاقة التي تربط بينه وبين شخوص الرواية، ورغم أن البطل خالد قد غادر قسنطينة، إلا إن هذه البيئة قد ظلت مركز جذب له، وموجه لفاعليته، ودوراً وظيفياً في حبكة النص.

فاختراق الإنسان المكان والتفاعل معه، يخدم الإطار العام للرواية، حيث يتحول المكان إلى عنصر فاعل يحيل إلى موقف البطل من العالم ومن غير تلك الأفاق يغدو محض زخرف أو زينة.

وربما لهذا السبب اعتبرت الكاتبة أحلام مستغانمي المكان "كخزان يمولها بالأفكار والمشاعر والحدوس"[4]، على حد تعبير حسن البحرواي، وتعاملت معه كتاريخ وثقافة وكيان من الفعل المغير لأنه يعبر عن "حيوية تاريخية ووظيفة ويحمل طموحات الأديب الثقافية" [5]. وعموماً إذا كان الإنسان يسكن المكان، فان المكان يسكن الشخصية. فالعلاقة بدالية ما بينهما، " فالجسم ألصق مكان بالإنسان"[6]، كما يقول عبد الصمد زايد.

يقول السارد " لا تطرقي أبواب قسنطينة الواحد بعد الأخر... أنا لا أسكن هذه المدينة... إنها هي التي تسكنني. لا تبحثي عني فوق جسورها، هي التي تحملني... وحدي أنا حملتها"[7].

إن الكاتبة في محاولتها إضفاء الحياة على الجماد إنما تساهم في إثراء الفضاء الروائي. وهذا الوصف يجسد ذلك يقول: ها هي ذي قسنطينة. باردة الأطراف والأقدام،

---

[1] أحمد زياد محبك، مقدمة لدراسة المكان في العمل الروائي، مجلة البحرين الثقافية، العدد 24، البحرين، 2000، ص 107.
[2] المرجع نفسه، ص ، ن.
[3] فوضى الحواس، ص 313.
[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص31.
[5] ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، ص8.
[6] عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، كلية الآداب، تونس، ط1، 2003، ص 111.
[7] ذاكرة الجسد، ص 450.

محمومة الشفاه، مجنونة الأطوار.. ها هي ذي كم تشبهينا اليوم أيضاً... لو تدرين. دعيني أغلق النافذة"[1].

ويمكن استغلال عملية التلاعب بصورة المكان كما هو في هذا المقطع "إلى أقصى الحدود، فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسيط يؤطر الأحداث"[2].

في ذلك الصباح وفي أول لقاء مع تلك المدينة، فقدت لغتي شعرت أن قسنطينة هزمتني قبل حتى أن نلتقي. وإنها جاءت بي إلى هنا لتقنعني بذلك لا غير. ولم أشعر برغبة في مقاومة قدري.

لقد هزمت من مروا قبلي وصنعت من جنونهم بها أضرحة الغيرة، وأنا أخر عشاقها المجانين... أنا ذو العاهة الآخر الذي أحبها، أنا "أحدب نوتردام" الأخر. وأحمق قسنطينة الأخر ...ما الذي أوصلني إلى جنون كهذا...؟ ما الذي أوقفني عند أبواب قلبها عمراً.؟ وكانت تشبهك...

تحمل اسمين مثلك أو عدة تواريخ للميلاد خارجة لتوها من التاريخ باسمين واحد للتداول...وأخر للتذكار. كان اسمها يوماً "سيرتا" قاهرة كانت... كمدينة أنثي. وكانوا رجالاً... في غرور العسكر"[3].

ويقول السارد في محل أخر" هذه المرأة التي نصفها فرانسواز، ونصفها فرنسا"[4].

وفي القول: "المدن كالنساء... نحن لا نمتلكها لمجرد أننا منحناها اسمنا. وكانت "سيرتا" مدينة نذرت للحب وللحروب. تمارس إغراء التاريخ، وتتربص بكل فاتح سبق أن ابتسمت له يومها من علو صخرتها كنسائها كانت تغري بالفتوحات الوهمية... ولكن لم يعتبر من مقابرها أحدً"[5].

وهكذا يتلبس المكان الشخصية المحورية "حياة" وتمثلها ليملك موقفاً وتصوراً، كأي شخصية من شخصيات الرواية، كما يتجسد البعد التاريخي لمدينة قسنطينة المعروفة بـ"سيرتا".

---

[1] ذاكرة الجسد، ص 17_18.
[2] عبد الحميد الحمادين، المكان الروائي، مجلة البحرين الثقافية، العدد 30، ص 29.
[3] ذاكرة الجسد، ص 343.
[4] عابر سرير، ص 59.
[5] ذاكرة الجسد، ص 344.

"... وكان جسر سيدي راشد يبدو بدوره منهمكاً في حركة دائمة ليستعدً لحدث ما... مأخوذاً بهمومه اليومية وبحماس نهاية الأسبوع" [1]، فإلى جانب إنها جعلت من المكان شخصية فإنها حولت المكان إلى دلالة، ونجحت مرة أخرى في تحويل المكان الجامد إلى مدرك حسي نفسي، ومن هنا نشأت جمالية المكان، أو شعرية المكان في الرواية... ووصف بأنه موضوع جمالي، يعني أنه يكتسب أبعاداً رمزية... ولأن الأماكن الروائية تقترب بأحاسيس حارة تغمز نفسيات الأبطال"[2].

كما يقول المصور خالد: " أسكن مدينة لأتمكن من حب أخرى، وعندما أغادرها لا أدري أيهما كانت تسكنني، وأيهما سكنت، أنا حالياً شقة شاغرة، غادرت قسنطينة عن حب....وغادرتني هي عن خيبة"[3]

وهذا ما يعرف عند بعض النقاد "بأنسنة المكان" هذه الأنسنة تجلي العالم الخارجي... ليجعلها تتحاور مع الإنسان ومشاعره وأفكاره كي تشاركه المعاناة والقهر والفرح في الحياة، وتجيء هذه المجاورة نتيجة لحاجة ذاتية وفنية، تسعى إلى تفكير الأحداث تفسيراً داخلياً متميزاً"[4]. وبما أن الإنسان، أو الشخصية قسمان؛ جسد وروح، فقد جاءت في هذا الإطار الكاتبة تجعل للأمكنة روح وأمزجة، تارة قد توافق صاحبها، وتارة قد تخالفه، فأصبح المكان إنسان يحس ويشعر"[5].

يقول السارد:" أذهب لاكتشاف مزاج الأمكنة، وما تبثه روحها من ذبذبات..." [6]، فشبهتها كذلك بالروح الخفية المتحركة التي تزور خالد في الوقت الذي تريد، وهي بهذا تجعل البطلة حياة من توابع المكان (المدينة المأهولة بالجن والسحرة)"[7].

" فالبيوت كالناس، هنالك ما تحبه من اللحظة الأولى، وهناك ملا تحبه ولو عاشرته وسكنته سنوات"[8].

---

[1] ذاكرة الجسد، ص 399.
[2] عبد الحميد حمودي، المكان كنص مفتوح، مجلة البحرين الثقافية، العدد 13، ص 34.
[3] فوضى الحواس، ص 83.
[4] مرشد أحمد، جماليات المكان في روايات عبد الرحمن منيف، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، 1995، ص 272.
[5] ينظر رائدة عبد اللطيف حسن ياسين، تاثير الرواية الجزائرية في الرواية الفلسطينية(أحلام مستغانمي ويوسف العيلة أنموذجا)، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2005، ص 188.
[6] فوضى الحواس، ص 140.
[7] شهرزاد حرز الله، ص 92.
[8] فوضى الحواس، ص 140.

"في هذه المدينة المسكونة بالجن والسحرة.. ماذا لو كنت جنية تتسلل إلى مع العتمة. تنام إلى جواري، تقص علي قصصاً عجيبة" تعدني بألف حل سحري لمأساتي... ثم تختفي مع أول شعاع وتتركني لهواجسي وظني. هل خرج طيفك حقا يومها مع سريري... من غرفتي، وذاكرتي. وهرب من تلك النافذة... لا ادري، أدري فقط قسنطينة، دخلت من تلك النافذة نفسها، التي قل ما فتحتها"[1].

وضمن هذا السياق، الذي يجمع ما بين الشخصية والمكان في تنوع كبير لدلالات وإيحاءات مختلفة، فإننا نلاحظ أن الكاتبة تجسد مدينة قسنطينة ككائن خاضع لإرادة إنسانية ينم عن وعي في الحديث والفعل.

" ها هي ذي قسنطينة مرة أخرى، تلك الأم الطاغية التي تتربص بأولادها والتي أقسمت أن تعيدنا إليها ولو جثة" [2]. ولم تكتف بذلك، بل أسفرت لعلاقة البطل خالد بهذه المدينة. وتقول: "ها هي قسنطينة قد هزمتنا وأعادتنا إليها معا في تلك اللحظة التي اعتقدنا فيها إننا شعبنا منها، وقطعنا معها صلة الرحم"[3].

عنها مثلما يخرج الإنسان عن وطنه ولا شيء أمامه سوى زورق الغربة.

"أتذكر وأنا أواجه وحدي هذه المرة مطار تلك المدينة الملتحفة بالسواد كلاماً قاله حسان منذ ست سنوات واستوقفتني كلماته دون سبب واضح". "إن قسنطينة فرغت من أهلها الأصليين، لقد أصبحوا لا يأتونها سوى في الأعراس أو في المأتم"[4].

المبحث الثالث: الإيقاع المكاني وعلاقته بالأحداث

أولاً: ذاكرة الجسد

بالرواية نجد إيقاع مكاني متناسق؛ إذ تكاد تبدأ وتنتهي في المكان ذاته.

حيث نجد الأحداث ابتدأت بالبطل " خالد "جالسًا في بيت" حسان"، وتنتهي به في المطار عائدًا إلى البيت ذاته.

كما نجد لفظ النافذة قد ذكر في بداية السرد من الرواية، ويعاد ذكره في نهاية السرد، إذ كان يطل منها " خالد" على قسنطينة، وقد فقد عشقه لها، ليهرب من" حياة" فتنهال عليه

[1] ذاكرة الجسد، ص 399.
[2] ذاكرة الجسد، ص467.
[3] م، ن، ص، ن.
[4] م، ن، ص، ن.

ذاكرته[1]، وهي النافذة ذاتها التي يأتي عليها في آخر الرواية، تقريبًا، يشرعها يوم زفاف "حياة "ليخرج منها طيفها، فتدخل قسنطينة منها " أدري فقط أن قسنطينة، دخلت من تلك النافذة .نفسها .التي قلما فتحته" [2].

وتكون الأماكن العامة أماكن للقاء" خالد " و" حياة" ، وبعد بلوغ العلاقة ذروتها يدعوها لبيته، المكان الخاص، لتنتهي القصة في مكان عام، في حفلة زفاف" حيا ة " أمام حشد من المدعوين.

فبينما يلتقي" خالد "و" حياة "في صالة عرض للرسومات في باريس، ويتكرر هذا اللقاء مدة أسبوعين، ثم يلتقيان في مقهى "ميرابو" مدة ثلاثة أشهر، ينتقلان إلى بيت" خالد" ، بيد أن علاقتهما لا تكاد تبدأ حتى تنتهي؛ إذ تسافر هي إلى الجزائر، وتقع في حب" زياد " لدى عودتها، لتلتقي به في بيت" خالد "أيضًا .وتنتهي علاقتها ب" خالد "يوم زفافها في بيت يضم عددًا من المدعوين.

وهكذا تبني" مستغانمي "المكان في روايتها بوعي فني؛ حيث تظل الأماكن العامة أماكن اللقاء الأولى، وأماكن الفراق، بينما تكون حميمية العلاقة وخصوصيتها في مكان خاص بعيد عن عيون الفضوليين.

ثانياً: فوضى الحواس

تمتاز رواية فوضى الحواس بالإيقاع المكاني مشابه لذاكرة الجسد، إذ تبدأ هذه الرواية وتنتهي في المكان نفسه، تبدأ بذهاب" حياة " إلى محل لبيع القرطاسية لشراء دفتر وأقلام، وتنتهي بذهابها إلى المحل ذاته، لشراء الأشياء ذاتها.."[3].

وكما تبدأ الأحداث بذهاب البطلة إلى السينما، ثم مباشرة في توالي الأحداث تذهب إلى المقهى بحثًا عن بطل قصتها، وهو المقهى ذاته الذي تذهب إليه في آخر الرواية بحثًا عن "عبد الحق "الذي تكتشف موته، ويصير المقهى، مكانًا للفاجعة"[4].

ويتشابه البناء المكاني، هنا، مع نظيره في" ذاكرة الجسد"؛ حيث الأماكن العامة هي أماكن اللقاء الأولى بين" حياة "و" خالد "المصوِّر، ينتقلان منها إلى أماكن خاصة، ليكون فراقهما في مكان عام أيضًا .فبينما تلتقي" حياة "ب" خالد "المصور في السينما أو لا، ثم في

[1] ذاكرة الجسد ، ص 11.
[2] م ن، ص 336.
[3] فوضى الحواس، ص 374.
[4] ينظر فوضى الحواس، ص 300.

المقهى، ثم تلتقيه مصادفة في شوارع العاصمة أمام بائع جرائد"[1] ، ينتقلان إلى بيت" خالد"، المصور، الذي يشهد لقاءاتهما الحميمية، وتكون نهاية علاقتهما وآخر لقاء لهما في مقهى في العاصمة، على الرغم من امتلاك" خالد "لمفتاح بيته" بيننا وبين المتعة مفتاح شقة لا أكثر .ولكنني أرفض أن يتحكم هذا المفتاح فينا وإلا فسيكون في هذا إهانة للحب"[2].

وبينما تظهر مشاعر" حياة "تجاه عبد الحق، حين رأته أول مرة، في مقهى، تنتهي في المكان نفسه حيث تكتشف موته، وتشيعه للمقبرة.

ثالثاُ: عابر سرير

في هذه الرواية أيضًا؛ لا يكاد يختلف الأمر عن الروايتين السابقتين؛ إذ يتردد" خالد " المصور على الأماكن ذاتها التي زارها الرسام خالد، ويمارس السلوك ذاته تقريبًا، وكأن للمكان سلطة على صاحبه مقتفيًا أثره في الأسرة ،والشوارع، والمعارض، والمقاهي، " كنت أضاجع نساءه في سرير كان سريره .أعطي مواعيد في المقهى الذي كان يرتاده..."[3].

ومن ذلك أيضًا زيارته للرواق الفني وانتظاره مجيء" حياة "كما فعل الرسام في" ذاكرة الجسد"[4]، ورقصه في صالون" زيان "وسط الخراب بعد موته، كما فعل" زيان "في المكان ذاته، إثر موت أخيه"[5].

وكما في الروايتين السابقتين يكون اللقاء في مكان عام؛ إذ يلتقي المصور بفرانسواز في رواق فني، ويلتقي ب " زيان" في مشفى، وعند بلوغ العلاقة ذروتها، تنتقل إلى مكان خاص، فيقيم المصور في بيت" زيان "ويضاجع فرانسواز، كما يلتقي في البيت نفسه بحياة التي التقاها لأول مرة، بعد سنتين، في رواق فني أيضًا، ويكون الوداع ونهاية لقائه بها في مكان عام، في مطار باريس.

---

[1] ينظر فوضى الحواس، ص 148.
[2] م ن، ص 323.
[3] عابر سرير، ص 103.
[4] عابر سرير، ص 158.
[5] عابر سرير، ص 277.

المبحث الرابع: وظائف الأمكنة وآليات تقديمها في النص الروائي

لقد كان للتضاد حضور كبير في توزيع الأمكنة عبر الفضاء الروائي بشكل متقابل ومتناظر [1] (في ذاكرة الجسد) الذي أهل في الكشف عن رؤية الكاتبة.

وهذه الآلية تنقسم إلى قسمين:

أ -**التضاد الاتجاهي:** مثلته الكاتبة في الرواية "ذاكرة الجسد" بـ ("فوق- تحت"). ("يمين- يسار")- فهذه الاتجاهات العكسية تعكس تناقضاً في بنية المجتمع وتحيلنا لرؤية كاملة تخص القيم الايديولوجيا والفلسفية والجمالية.

ب - **التضاد التقابلي:** يمكن تمثيله في الرواية بـ ("قسنطينة- فرنسا") ("الاستعمار- الاستقلال")- ("الوطن- الغربة")، هذه الثنائيات ساهمت في خلق أنظمة متقابلة تجاه بعضها البعض كما ساعد هذا النوع من الأمكنة في تنقل البطل من شكل مكاني لأخر في التضاد أعطى للنص ديناميكية خاصة.

كما لجأت الكاتبة في ذاكرة الجسد لإيراد الأمكنة الروائية مبتدئة من الكل ومنتهية بالجزء وهذه الآلية تسمي بالية " التضمين والاشتمال" [2]، كذكرها (للمدينة ثم تناولها للجسور) ولكن هذه الآلية لم تكن ثابتة في النص حيث أن الكاتبة جمعت بين هذه الآلية و الأخرى العكسية لها ، التي يتنقل فيها الروائي من الجزء إلى الكل: فصوت المآذن والباعة يجعل خالد يقف وجهاً لوجه مع هذه المدينة..

وهكذا يتم استدعاء الكل لمجرد ظهور الجزء، وهذا ما يعرف بالبنية المكانية المتوالدة التي تعني "استمرار العناصر المكانية، وتدرج حضورها من خلال سلسلة معلومة مكانياً، والجوهري في هذه البنية هو تكثيفها المكان واقتصارها على الأساس في العناصر"[3].

أما في (فوضى الحواس) فإنها اعتمدت وبصفة خاصة "آلية التجاوز":هذه الآلية التي تكشف عن رؤية الكاتبة، وهذا التجاوز يتمثل في انتقال الكاتبة في الرواية من (السينما إلى

[1] خالد حسين، المكان في الرواية الجديدة، ص 88.
[2] خالد حسين، المكان في الرواية الجديدة، ن ص.
[3] ن، م ، ص 92.

المقهى إلى البيت...) وهكذا دون ارتباطات فيزيائية محددة، مما أدى إلى اجتماع أمكنة من مستويات عديدة في الفضاء الروائي، كذلك استعانت بآلية التضمين والاشتمال، أي من الكل إلى الجزء ("السينما" – داخل السينما– الفيلم...، الساحة– تمثال الأمير عبد القادر، ثم الحديث عن الأمير عبد القادر)، وقد تم استحضار المكان في الروايتين بطريقتين.

1 عن طريق السرد والوصف الموضوعي والذاتي.

2 من خلال الحلم والاستنكار (الذاكرة...، اللوحة الزيتية) ولذا فإن عدة أمكنة كثيرة تحضر إلى جوار المكان الأساسي في الرواية.

المبحث الخامس: رمزية المكان (قسنطينة) وتداعياته عبر النص

" إن المكان في الرواية يتكئ على بعده التخييلي ليقطع صلته – نسبيا– ببعده الفيزيائي، خاصة حسب المقاييس الاقليدية. وهذا الانتقال من مجال الدراسات الفيزيائية الى مجال الأدب، يجعل مفهوم المكان يجدد دلالاته ويوسع بعده الفيزيقي ليشمل أبعادا: رمزية وإيديولوجية تسهم في بناء النص الروائي، كعالم متخيل، من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي بامتياز "[1] .

بإمكاننا أن نقول أن المكان في الرواية قد حظي بميزة الانفتاح، وهي خاصية هامة جعلت المكان مرنا طيعاً، متحركاً مع الشخصية، لذا استعانت الكاتبة بالرمز لتحمل المدينة أبعاد مجسدة لهوية الإنسان ومحيطه ، والعكس كذلك، " ليعبر عنه بما يريده هو من عباراته، من أوجاعه وارتعاشاته، من أسمائه وأفعاله، لتصل بلغتها الروائية إلى ذاكرة الجسد العربي الشامل، بكل ما يختزن عبر القمح والاستلاب... والتمويه، من مكبوتات ثاوية"[2].

فنجد المكان قد أصبح بالنسبة للسارد، شخصية مدركة، أو كائن حي، أو إنسان، يتحدث معه ويلبسه ما يشاء ، ويفضض كما لو كان في حوار معه.

[1] عبد الجليل لعميري، شعرية المكان في ثرثرة فوق النيل، المجلة الثقافية عود الندا، العدد 67، موقع الكتروني http://www.oudnad.net/spip.php?article281

[2] كتابات معاصرة،العدد 18، 1993، ص 158.

و بهذا تكون الكاتبة قد حملت قسنطينة تحميلاً رمزياً ، يتوزع على أقطاب عدة ، فمن جهة هي: المدينة، وفي نفس الوقت نجدها تمثل بالنسبة له والحبيبة، والوطن، والشارع والذاكرة والأم.

وفي المقطع التالي إيضاح لرمزية قسنطينة إلى الحبيبة والأم والوطن والذاكرة في آن واحد:

"نظرت إلى اللوحة وكأنك تبحثين فيها عن نفسك قلت: أليست هذه قنطرة الحبال؟...

أجبتك:

- إنها أكثر من قنطرة... إنها قسنطينة. وهذه هي القرابة الأخرى التي تربطك بهذه اللوحة.

- يوم دخلت هذه القاعة، دخلت قسنطينة معك.

- دخلت في طلتك... في مشيتك... في لهجتك... وفي سوار كنت تلبسينه.

فكرت قليلاً ثم قلت:

- اَ... "تعني المقاس" ... يحدث أحياناً أن ألبسه في بعض المناسبات ... ولكنه ثقيل يوجع معصمي.

- قلت:

لان الذاكرة ثقيلة دائماً. لقد لبسته (أماً) عدة سنوات متتالية، ولم تشك من ثقله. ماتت وهو في معصمها... إنها العادة فقط "[1].

إن الحبيبة حياة قسنطينة وكل ما يتبعها من رموز وهي الأم أيضاً:

"كنت هنا أعرض عليك أبوتي، وكنت تعرضين على أمومتك أنت الفتاة التي كان يمكن أن تكون ابنتي، والتي أصبحت دون أن تدري أمي"[2].

كما تظهر ملامح الأمومة في السوار القسنطيني، الذي كانت ترتديه حياة، عندما التقي بها البطل لأول مرة في المعرض. "فما أجمل أن تعود أمي في سوار بمعصمك"[3].

---

[1] ذاكرة الجسد، ص135.
[2] م، ن، ص 136.
[3] م، ن، ص 77.

"وقبل أن تصلني كلماتك ... كان نظري قد توقف عند ذلك السوار الذي يزين معصمك العاري الممدود نحوي....مددت يدي إليك دون أن أرفع عيني تماماً عنه، وفي عمر لحظة، عادت ذاكرتي عمراً إلى الوراء. إلى معصم (أماً) الذي لم يفارقه هذا السوار أبداً "[1].

يتضح أن ذلك السوار الذي كانت ترتديه حياة، إنما كان يستحضر صورة الأم في ذاكرة خالد، ويشعره بالحنين إليها، فهو بالنسبة له جزء منها. فهذا التماهي والتداخل الذي قدمته الكاتبة بين صورة الإنسان والشيء الذي هو جزء من المكان. هو معادلة تلتقي فيها الرموز مع بعضها البعض، حيث تكشف من خلالها أحلام مستغانمي عن مهارتها وقدرتها في التوظيف.

"كنت تتأملين ذراعي الناقصة. وأتأمل سواراً بيدك .. كان كلانا يحمل ذاكرته فوقه... "[2].

فنجد أن العلاقة متبادلة ما بيت تبادل الأدوار والرمزية، يتحول رمز المرأة إلى رمز المدينة في مواقف عدة، فيجعل" خالد "المرأة والمدينة صورتين لحقيقة واحدة، تذكره إحداهما بالأخرى في حال غياب الأولى؛ فتعيده" حياة "التي إلتقاها في باريس، إلى مدينته قسنطينة، وتعيده قسنطينة، بعد عودته إليها، إلى" حياة "التي فقدها، فتذكره طرقها الجبلية المتشعبة بقلب" حياة "الذي يتسع لغير حبيب" في أي زقاق من هذه المدينة المتشعبة الطرقات والأزقة كقلبك، والتي تذكرني بحضورك وغيابك الدائم، وتشبهك حد الارتباك؟[3])".

يقول السارد على لسان خالد مخاطباً حياة؛ المرأة المدينة:

" أكان يمكن أن أصمد طويلاً في وجه أنوثتك. ها هي سنواتي الخمسون تلتهم شفتيك. وها هي الحمى تنتقل إلي، وها أنا أذوب أخيراً في قبلة قسنطينة المذاق، جزائرية الارتباك"[4].

ومرات أخرى تتجسد الحياة بوصفها مدينة...

"أنت مدينة ... ولست امرأة وكلما رسمت قسنطينة رسمتك أنت، ووحدك ستعرفين هذا..."[5].

---

[1] م، ن، ص 61.
[2] ذاكرة الجسد، ص 62.
[3] ذاكرة الجسد، ص 323.
[4] ذاكرة الجسد، ص194.
[5] ذاكرة الجسد، ص185.

"احملي هذا الاسم بكبرياء أكبر... ليس بالضرورة بغرور. ولكن بوعى عميق إنك أكثر من امرأة أنت وطن بأكمله... هل تعنين هذا؟ ليس من حق الرموز أن تتهشم... هذا زمن حقير، إذا لم ننحز فيه إلى القيم سنجد أنفسنا في خانة القاذورات والمزابل"[1].

قسنطينة هي الحبيبة "حياة" وهذا الرمز عمل على توسيع الدلالة بصورة أعمق وأشمل لان حب خالد لحياة يوازيه حب لوطنه، وتعلق البطل "خالد" بحياة وعشقه لها، وانبهاره بها، هو في حد ذاته تصريح بنبض الحياة في هذا لوطن ومحاولة لاسترجاع الذاكرة المنسية، لذلك كان التلاحم بجسد حياة يعني في نفس الوقت تلاحماً مع الوطن واتحاداً به، وثورة له بالحب وبشهوة الجسد التي تجمعه مع الوطن في كيان واحد.

"كنت أقترفك... كنت أرسم بشفتي حدود جسمك.. أرسم برجولتي حدود أنوثتك.. أرسم بيدي كل ما لا تصله الفرشاة.. بيد واحدة كنت أحتضنك.. وأزرعك وأقطفك.. و أعريك وألبسك... وأغير تضاريس جسورك ليصبح على مقاييسي.. يا امرأة على شاكلة وطن..."[2].

ومن هنا نستنتج بأن أحلام مستغانمي المكان كأنثى مثيرة للرغبة الجامحة، وتلميح لشفاه، واحتضان، وجسد، وذوبان يصل إلى حد الامتزاج.. كإسقاط على فضاء المدينة.

"فأحرقيني عشقاً قسنطينة.. شهية شفتاك.. كانتا حبات توت نضجت على مهل، عبق جسدك كشجرة ياسمين تفتحت على عجل.. جائع أنا إليك.. عمر من الظمأ والانتظار، عمر من العقد والحواجز والتناقضات، عمر من الرغبة والخجل، من القيم الموروثة، ومن الرغبات المكبوتة، عمر من الارتباك والنفاق على شفتيك، رحت ألملم شتات عمري"[3].

كما نلاحظ بأن خالد لم يكن عبداً للمدينة فقط بل لحياة أيضاً التي تمثل ذاكرة هذه المدينة وهذا الوطن، "عبداً لمدينة أصبحت أنت، لذاكرة أصبحت أنت. لكل شيء لمسته أو عبرته يوماً"[4]. إن خالد يريد أن يرضي عاشق جسد امرأة.

لكل هذه الرموز سرعان ما تتهاوى وتتحطم في الرواية استجابة لدلالة الواقع، وولع أحلام بإظهارها مقدرتها على التضاد في كل شيء، سواء على مستوى الرموز، أو الكلمات أو الشخصيات أو على مستوى الشخصية الواحدة نفسها.

---

[1] ذاكرة الجسد، ص486.
[2] ذاكرة الجسد، ص108_109.
[3] ذاكرة الجسد، ص195
[4] ذاكرة الجسد، ص193.

وهكذا فرمز المرأة (حياة) الأم لا يدوم طويلاً، وسرعان ما ينهار بنهاية الرواية ويتحطم عندما يقول خالد: "يا امرأة متنكرة في ثياب أمي... في عطر أمي، في خوف أمي علي..."[1].

ولأنه يرى الوطن من خلالها، يسقط هذا بسقوطها ويضيع بضياعها،" قتلت وطنًا بأكمله داخلي، تسللت حتى دهاليز ذاكرتي، نسفت كل شيء بعود ثقاب واحد فقط[2] ".

وهو إذ يحوِّل" حياة "إلى رمز للوطن، يجردها من واقعيتها واستقلالها كامرأة، مؤكدًا أنها رمز لا تملك حرية التصرف بمصيرها كغيرها من النساء، وأن عليه الحفاظ عليها، كما يحافظ على وطنه " احملي هذا الاسم بكبرياء أكبر ..ليس بالضرورة بغرور، ولكن بوعي عميق.

أنك أكثر من امرأة .أنت وطن بأكمله ..هل تعين هذا؟ ليس من حق الرموز أن تتهشم "[3]

وهي قضية يثار جدل حولها، فبينما تكون وجهة نظر خالد كذلك، يرى بعض الدارسين أمثال" جورج طرابيشي "أن تحويل المرأة إلى رمز للوطن يفقدها استقلالها وسؤددها الذاتي، وتصير أشبه بمادة لدائنية، يصنعها الآخرون ولا تصنع ذاتها، وينعكس ذلك بخسارة على الوطن الذي يخسر نفسه، أيضًا؛ إذ يرمز له بكائن لا حرية له"[4].

ويتهاوى رمز (الوطن) عندما تعزز حياة الزواج من رجل أخر، وتكافئه بذلك التجاهل الذي كافأه به الوطن.. يا امرأة على شاكلة وطن". امنحيني فرصة بطولة أخرى. دعيني بيد واحدة أغير مقاييسك للرجولة ومقاييسك للحب... ومقاييسك للذة.. كم من الأيدي احتضنتك دون دفء. كم من الأيدي احتضنتك دون دفء. كم من الأيدي تتالت عليك.. وتركت أظافرها على عنقك.. وإمضائها أسفل جرحك. وأحببتك خطأ.. وآلمتك خطأ.

أحبك السراق والقراصنة.. وقاطعوا الطرق، ولم تقطع أيديهم. ووحدهم الذين أحبوك دون مقابل، أصبحوا ذوي عاهات"[5].

---

[1] ذاكرة الجسد، ص209.
[2] ذاكرة الجسد، ص 379
[3] ذاكرة الجسد، ص381
[4] ينظر حول ذلك، طرابيشي، جورج :رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، دار الطليعة، بيروت، ط2 1985،لوحة الغلاف الاخيرة
[5] ذاكرة الجسد، ص479

لقد ولد خالد على جسر معلق، وعند رجوعه إلى هذه المدينة التي تغني بجسورها طويلاً ورسمها في لوحات كثيراً، إنصدم بالواقع المر الذي آلت إليه الحياة بجميع مكوناتها، في المدينة، وفقد لغته لبرهة، يقول في هذا الصدد موضحاً : "أنا لا أحيط نفسي بها... أنا أحملها داخلي هناك أناس ولدوا هكذا على جسر معلق، جاءوا إلى العالم بين رصيفين وطريقين وقارتين..."[1].

ويقول من فرط صد متة موجهاً كلامه لكاترين:

"في الحقيقة.. دعيني أبوح لك بسر. اكتشفت أنني لا أحب الجسور وأكرهها كراهتي لكل شيء له طرفان ووجهتان واحتمالان وضدان ولهذا تركت كل هذه اللوحات"[2].

لكن الحقيقة أن المدينة و (الوطن) ظلت تشدانه في الأخير، رغم هذا المقطع يقول: "أريد أن أعود إلى تلك المدينة فوق الصخرة وكأنني أفتحها من جديد كما فتح طارق بن زياد ذلك الجبل ومنحه اسمه"[3].

وهكذا يظهر بأن الرمز في النصوص الأدبية يتعرض إلى انكسارات وتغيرات تزحزح دلالتها المتعارف عليها، لتنتج دلالات جديدة تغنى أو تتناقض الدلالة الأصلية له في النص.

ونجد السارد في موضع آخر من رواية عابر سرير:"لأن قسنطينة التي عشقتها أشاحت عنك ، كما كانت الآلهة الإغريقية تزور عن رؤية الجثث..."[4]

أرادت الكاتبة من خلال الأسطورة أن تصور مدى حزن خالد على موت زيان فصورت مدى تفرده وتميزه في رؤية المكان الجغرافي إثر هذه الحادثة، إذ تتحول قسنطينة كمكان إلى امرأة، بل إلى أم، بل إلى رمز عشقي يدفن وهو يريد أن يحضن.

إن المكان عند أحلام مستغانمي حاضر في الروايات الثلاث، معلناً وجوده دون افتعال، لكونه بعداً من أبعاد الروح والجسد.. يكشف كما رأينا في ذاكرة الجسد عن امتداد المكان في لكائن والكائن في المكان.

---

[1] ذاكرة الجسد، ص479.
[2] ذاكرة الجسد، ص479
[3] ذاكرة الجسد، ص480.
[4] عابر سرير، ص 279.

ومدينة قسنطينة باعتبارها مستودع الذكريات، والطفولة، والذاكرة الوطنية، والماضي تمثل صورة مكانية جوهرية في دلالاتها التي تستحضر من خلالها الماضي، ولحظات الحضور لتتداعى كل الصور المتباينة والمتناقضة في وعي الكاتبة.

وعبر هذه التقنية الملتحمة بالشخصية استطاعت الكاتبة أن تصوغ لنا مكاناً متجانساً مع العناصر القصصية الأخرى حيث، "تلتحم كل الناصر المكونة للنص القصصي/ الروائي وتكتمل الوحدة العضوية للعمل، وتصبح الأجزاء المختلفة مرايا يعكس بعضها بعضاً لتقديم الصورة المجسدة لهذا النص"[1]. وإذا كنا من خلال الأماكن نستطيع قراءة سيكولوجية ساكنية، فان الكاتبة شحنت الواقع من خلال أبطالها، شحنات مختلفة من المشاعر والأجواء النفسية، إذ أن المكان المرتبط بالشخص مرآة لطباعه، فهو يعكس حقيقة الشخصية الاجتماعية والنفسية. ومن جانب أخر فإن الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها"[2].

ومن ثم فقد جعلت الكاتبة مدينة قسنطينة متحركة وحاضرة في كل المواقع في الغرفة، البيت، المعرض، ومن خلال شخصية حياة في (ذاكرة الجسد).

وكثيراً ما جسد المكان ما في داخل الشخصية من مشاعر مختلفة حيث البطلة في (فوضى الحواس) تشير ومن خلال ارتيادها للسينما في مدينة محافظة كمدينة قسنطينة إلى عوامل التمرد عبر المكان. تقول: "ولكن كنت أعي تماماً أنني أرتكب حماقة غير مضمونة العواقب، بذهابي بمفردي لمشاهدة فيلم، في مدينة مثل مدينة قسنطينة، لا ترتاد فيها النساء قاعات السينما"[3].

وإذا كان المكان قد عبر عن مشاعر البطلة، فإنه في نفس الوقت جسد لنا ملامح الشخصية في وضعها الاجتماعي والسياسي " فما بالك إذا كانت هذه المرأة زوجة أحد كبار ضباط المدينة وتصل إلى السينما في سيارة رسمية، لتجد في انتظارها جيشاً من الرجال، الذين لا شغل لهم سوى التحرش بأنثى على قدر كاف من الحرية أو من الجنون، لتجلس بمفردها في قاعة السينما".

إذا كانت حركة الشخصية ضمن المكان في فوضى الحواس وعابر سرير تتسم بالتفاعل، فإنها في ذاكرة الجسد قائمة على العمق والتلاحم. "... ولكنهم طاردوني حتى مربع

[1] حسني محمود، بناء المكان في سداسية الايام الستة لاميل حبيبي علامات، ج34، ص196.
[2] م، ن، ص196
[3] فوضى الحواس، ص45.

غربتي، وأطفئوا شعلة جنوني... وجاءوا بي حتى هنا، الآن نحن نقف جميعا على بركان الوطن الذي ينفجر، ولم يعد في وسعنا إلا أن نتوحد مع الجمر المتطاير من فوهته، وننسى نارنا الصغيرة "[1].

إن أحلام مستغانمي تتيح للمكان البطولة إلى جانب الشخصية الرئيسية، وتجعله يعبر عن ذاتها ومشاعرها، وكأن كلا منهما يعكس الأخر.

ومن خلال السينما وبصفة خاصة "الفيلم" باعتباره مكونا سينمائيا ووسيطاً تخيلياً من تبعات المكان، فإنه يكشف عن مشاعر "البطلة"، وملامحها الفكرية على المستوى العميق وغير المباشر للرواية.

إن ظروف البطلة في ارتيادها إلى السينما ونوعية "قراءتها له" يكشف عن علاقة ذلك كله بدلالة النص الروائي. والأهم من ذلك أنه يكشف عن طباع البطلة وتطبعها المماثل لبطل الفيلم في خرق الأعراف، والتقاليد للتطلع إلى الجديد، وإثارة عداء الآخرين بطريقة لا إرادية. وما يلفت الانتباه هو تشابه البطلة في مواقفها من مواقف بطل الفيلم، ورغم أنها تسكن في مدينة محافظة، فإنها تغامر بارتياد السينما والمقاهي وتلاقي حبيبها في بيته وتشتري علبة سجائر لعشيقها، ليتضح عبر المكان موقف البائع وشعوره ونظرته الشزرة منها: "عندما توقفت في طريقي لأشتري هذه العلبة منذ قليل، نظر إلى البائع شزراً، حتى توقعت أن يطردني من محله. امرأة تجرؤ على "شراء" سجائر في قسنطينة لابد أنها على قدر من سوء الأخلاق... أو على قدر من الجنون"[2].

وإذا كان المكان يحكم نفسية الشخصيات وأفعالها في (ذاكرة الجسد) فإنها في (فوضى الحواس وعابر سرير)، قد تجاوزت حدود المكان، عبر الخرق غير المعتاد للسلوك وكأنها تثبت في كل مرة عن إيمانها بوجودها وذاتها قبل كل شيء.. قبل العرف والتقاليد.. والمجتمع.. المهم هو الإقبال على هذه الحياة إلى ما لا نهاية.. حتى في المواضع الأكثر بعثا على الحزن والتشاؤم.." في الواقع، أحببت دائماً الكتاب الذين تكمن عظمتهم في كونهم يقولون لنا الأشياء الأكثر ألماً وجدية.. في استخفاف يذهلنا.

" وكان في تقاطع أقدارنا في تلك النقطة من العالم أمر مذهل في تزامنه، لن نعرف يوماً إن كان هبةً من الحياة أو مقلباً من مقالبها.

[1] ذاكرة الجسد، ص28.
[2] فوضى الحواس، ص 358،

كل ما أدريه أنني مذ غادرت الجزائر ما عدت ذلك الصحافي ولا المصور الذي كنت، أصبحت بطلاً في رواية، أو في فيلم سينمائي يعيش على أهبة مباغتة؟ "[1].

هنا يتضح أن المكان قد أكسب للشخصية قدراً من السعادة و حرية ، لفرط إحساسها أصبحت تهيم في عالم الخيال.

تمنيت دائماً أن أشبههم، أولئك الرائعين الذين يأخذون كل شيء مأخذ عكسه فيتصرفون هم وأبطالهم بطريقة تصدم منطقنا في التعامل مع الموت والحب .. والخيانة.. والنجاح.. والفشل.. والفجائع.. والمكاسب.. والخسارة. ولذا أحببت زوربا، الذي راح يرقص عندما كان عليه أن يبكي"[2].

ولذلك نجد أن البطلة قد ذهبت يوم تشييع جنازة "عبد الحق" ، إلى هذا المكان الذي يلفه الحزن من كل جانب بكامل زينتها وتبرجها .

" لسبب أجهله ليس الحزن الذي كان يسكنني يومها، وإنما شعور عارم بالتحدي، لم تكن زينتي سوى بعض مظاهره الخارجية" [3]. وعندما نتأمل جيداً هذا التصور نجد فيه مسحة من الوجودية، التي تتحدى الحياة لما تولده من ألام والمآسي والأحزان، لذلك تلجأ البطلة إلى السلوكيات المتمردة والمتطرفة في الأماكن غير المناسبة اجتماعياً. تقول: "عندما زارت قبره في اليوم التالي حاولت أن تكون جميلة. تزينت كعادتها كي تتميز بمظهرها عن جميع النساء من حوله..."[4].

ومن خلال هذا المكان الثابت "قبر عبد الحق" الذي مات شهيداً لمهنته، تنجح أحلام مستغانمي في تعرية هذا الوطن، ليتداعى بها هذا المكان إلى ذكر بعض الضحايا السياسيين الذين ذهبوا هدراً بسبب رصاصة جزائرية غاشمة. فتقف أولاً عند قبر "محمد بوضياف" ذلك الرجل النزيه، الذي لم تنله فرنسا في يوم من الأيام، ليموت ظلماً على يد الوطن". في تلك الباحة الشرقية للموت، حيث ينام كبار شهداء الجزائر تحت باقات الورود الرسمية التي وضعت تواً على قبورهم بمناسبة أول نوفمبر توقفت أمام قبر "بوضياف"[5].

---

[1] عابر سرير، ص 118

[2] فوضى الحواس، ص 309.

[3] فوضى الحواس، ص359

[4] فوضى الحواس، ص 366.

[5] فوضى الحواس، ص242.

كما تعنى" مستغانمي"،في رواية عابر سرير أيضًا، بما يقيمه الشخص من علائق مع المكان، وبما يجري
بينهما من تأثير وتأثر متبادل، فالمكان يشعر بصاحبه كما يشعر صاحبه به، ومن ذلك شعور
المصور، رغم غربته في باريس، بدفء القاعة التي عرضت فيها رسومات جزائرية، وكأن اللوحات التي رسمت عليها أماكن من الوطن، حولت غربة المكان إلى دفء وألفة[1].
ويغدو المكان بما فيه من أشياء، وسيلة للتعرف على صاحبه، فيلجأ المصور إلى قراءة الرسام من
خلال أمكنته وأشيائه" كان السرير في ذلك الموعد الأول مزدحمًا بأشباح من سبقوني إليه، ووحدي كنت أشعر بذلك محاولا استنطاق ذاكرته"[2]، ويكتشف من خلال لوحات الرسام، أنه ابن قسنطينة" إنه حتمًا أحد أبناء الصخرة وعشاقها المسكونين بأوجاعها"[3]، فيؤثر المكان في طريقة تفكير ساكنه وسلوكه، ويغدو تصرفه متوقعًا، ولأن المكان يؤثر في ساكنيه حيث أن" مجرد الإشارة إلى المكان كافيه لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما"[4]، يؤكد المصور أن "خالد بن طوبال" بطل رواية "رصيف الأزهار لم يعد يجيب" لو لم يكن قسنطينيًا لما فكر في الانتحار " شخص غيره كان فكر في طريقة أخرى للموت، لكن القسنطيني الذي أمه صخرة وأبوه جسر، يولد بعاهة روحية، حاملا بذرة الانتحار في جيناته، مسكونًا بشهوة القفز نحو العدم، وتلك الكآبة الهائلة التي تغريك بالاستسلام للهاوية"[5]، حتى ليغدو الحب القسنطيني مختلفًا عن غيره؛ فقد كان المصور متطرفًا في مشاعره كالجسر، لا يقبل الحلول الوسطى، يترك" حياة "قبل أن تتركه" أما كنت ابن قسنطينة حيث الجسور طريقة حياة وطريقة موت.. وحب!"[6].
وفي تراجيديا الحزن القاهر، وأمام فلسفة الموت، وتبدل الأشخاص العابرين في المكان الواحد، يرى المصور أن المكان أهم من الشخص وأكثر بقاء منه، فالشخص عابر والمكان

[1] عابر سرير، ص 53
[2] عابر سرير، ص 87
[3] عابر سرير، ص 55
[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 30.
[5] عابر سرير ، ص 149
[6] عابر سرير، ص95.

ثابت، فيرى أن الأشياء شيأته: " لقد شيأتني، وإذا بي الشيء العابر بها .. كغيري، وهي الكائن المقيم الثابت الشاهد علي"[1].

وهكذا تحول الكاتبة هذه العناصر المكانية الثابتة إلى دلالة سياسية، لتحاول من خلال ذلك "سياسيا" الانفتاح على أطر جديدة، للواقعية الاجتماعية، بما يجعلها قادرة على استيعاب مستويات المكان، والتاريخ، وبكيفيات فنية ومتطورة " [2]، كما تستنطق الذاكرة من جديد وهي في معرض الحديث عن "سليمان عميرات". غير أن قبراً صغيراً أثار فضولها بتواضعه، وجوده على يمينه ببساطة من يعتذر عن الساحة التي يشغلها هناك. "... من عامه السابع عشر إلى عامه السبعين، وهو متورط مع هذا الوطن منخرط في حب الجزائر حتى الموت عرفته سجون فرنسا، وسجون الجزائر" الثورية" حيث بقي عدة سنوات متهماً بجرم المطالبة الديمقراطية..."[3].

ويظهر بأن الهاجس الثوري يسكن الكاتبة، حيث تحاول في كل مرة أن تعيد لنا إنتاج التاريخ في طابعه القصصي... لتستنطق الذاكرة المعاصرة، تقول في فوضي الحواس: " أما بوضياف الذي لم يطالب يوما بالسلطة وإنما رفض منذ البدء... يوم اختفي لم يوجد من بين رفاقه أحد ليسأل أين ذهبوا به... تذكروه (...) فجأة بعد ثلاثين عاماً، وقد شبعوا وانتفخوا وملئوا جيوبهم، وأفرغوا جيوب الجزائر، وانسحبوا تاركين لنا وطناً مرهوناً لدى البنك الدولي– مع كثير من التمني– لعدة أجيال فقط. كان الوحيد الذي ما زال على ذلك القدر من النحافة... والنزاهة ولم يجلس يوماً حول طاولة الصفقات المشبوهة للسلطة"[4].

وفي مشهد أخر من هذه المشاهد الإغتيالية يقتل سائق البطلة (في القصة) في المكان الأكثر حباً له (الجسور) لتضفي على هذا المكان نوعاً من الإثارة والغموض واللاتوقع.

تقول البطلة: "يحدث للحياة إن تهدى إليك الشيء الذي تحبه الأكثر في المكان الذي تكرهه، فلطالما أذهلتني الحياة بمنطقها غير المتوقع"[5].

---

[1] عابر سرير، ص 101

[2] ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، ص7.

[3] فوضى الحواس، ص242.

[4] فوضى الحواس، ص، ن.

[5] فوضى الحواس، ص106.

وإيمانا بها لهذا المنطق ذهبت البطلة برفقة السائق إلى (الجسور) للبحث عن حبيبها، ونتيجة للمكان الذي كان السائق فيه والسيارة الفخمة (الرسمية) التي كان يقودها، وبفعل جلوس البطلة زوجة الضابط العسكري جواره، تراءى للآخرين بأنه ضابط، فكان هدفاً لرصاصهم، إن ميتة السائق كانت استثنائية بالنسبة للكاتبة كونه تحول من ذلك "الجندي البسيط" الجاهد في الماضي (المحب للجسور) إلى رتبة ضابط كبير تقول "ألم يمت ضابط في المكان الذي يحبه الأكثر في قسنطينة؟ الجسور"[1].

من هنا تكون الكاتبة قد اختارت مكان القتل بعناية، وإذا قمنا بالربط بين العملين (ذاكرة الجسد وفوضي الحواس)فإننا نجد الفنان التشكيلي خالد قد رسم أجمل ما في قسنطينة سنة 1957 حيث يعرض هذه اللوحة التجريبية الأولى له (حنين) في معرض باريس التي أنجبت نحوها "حياة".

ومن جهة أخرى نجد أن القتلة يمارسون القتل في مكان الذاكرة، ليشوهوا كل جميل فيها ويلطخوها بالدماء متجاهلين التاريخ. وتتعارض الرموز بتناقض الواقع خالد يتغنى بالذاكرة، ويحاول تمجيدها والقتلة المتطرفون يعبثون بالتاريخ.

ولذلك نجد خيطاً قوياً يربط بين الروايتين (ذاكرة الجسد وفوضي الحواس). وهو باد بوضوح أشد عندما تناجي الذات الرواية وطنها فتقول: (وطن أي وطن هذا الذي كنا نحلم أن نموت من أجله وإذ بنا نموت على يده، أوطن هو .. هذا الذي كلما انحنينا لنبوس تراب: باغتنا بسكين وذبحنا كالنعاج بين أقدامه؟ وها نحن جثة بعد أخرى نفرش أرضه بسجاد من الرجال كانت لهم قامة أحلامنا... وعنفوان غرورنا"[2].

وهكذا فقد مات بوضياف ومات السائق في – فوضى الحواس–، وعرفنا في (ذاكرة الجسد) إن والد الكاتبة قد مات شهيداً في قتال فرنسا من أجل الاستقلال، كما قتل الكثير من الصحفيين (في فوضى الحواس)، وكان من بينهم (عبد الحق) الذي أحبته البطلة.

وتأتي هذه الميتات مع إشارات كثيرة توافق هذه الحالات كإشارتها إلى انتحار اليابانية استنكاراً لهزيمة اليابان على يد أمريكا وإلى انتحار (خليل حاوي) لحصار بيروت من قبل إسرائيل عام 1982 لأنه لا يريد أن يقاسم الإسرائيليين الوطن في شيء.

[1] فوضى الحواس، ص122.
[2] فوضى الحواس، ص367.

إن تمثيل المكان بهذا التضاد الجميل "في فوضى الحواس" الذي لفت به الكاتبة المكان قد حقق جمالية ذات بعد مأساوي ناتج عن صراع يحكم المكان في زمته، إنها جمالية الاختلاف القائم على الصراع بين الثبات والتحول، بين القديم المقدس والحاضر المتغير"[1]. المتردي والمتناقض.

كما تشير إلى بعد أخر نتيجة لسوء الأوضاع الأمنية والاقتصادية والسياسية.

يقول ناصر "فجأة لم تعد بي رغبة سوى الهروب به إلى أي بلد أخر... أو أية قارة أو كوكب أخر ريثما يمر قطار الجنون"[2].

ومن خلال ثنائية (المكان الأليف– الغريب) تجسد الكاتبة المكان خاصة عند حديثها عن مدينة قسنطينة والوطن بأكمله، الذي اختفت منه العواطف البشرية والإيجابية، وهنا إشارة لموقف الكاتبة إزاء التغيير الاجتماعي والانحطاط، الذي صورت صوره في الرواية على مستوى المجتمع إلى حد التناقض.

ومن ثم فإننا نلاحظ بأن "المكان" قد كان جزءا لا يتجزأ من عناصر الرواية وأحد مكوناتها الأساسية، وقد تم استعمال ما يمكن أن يدفع بأحداثها إلى الأمام بسمات فعالة وبناءة. وكان يعطي للشخصية شيئا مماثلاً أو مخالفاً، ليشكل لنا في النهاية نظرة شمولية لرؤية الوجود.

وإذا كان تمثيل المكان في ذاكرة الجسد يتسم بالقداسة، لأ ن السرد ركز على الذاكرة البعيدة في الزمن الماضي، واعتمد ذلك في بناء الحاضر للشخصية . فإنه في "فوضى الحواس" حاول أن يعكس الواقع الحاضر، حيث لجأت الكاتبة إلى الذاكرة المعاصرة، أكثر من لجوئها إلى الذاكرة الماضية ، و بناءاً على ذلك جاء تمثيل المكان مواكبا مسايراً للسرد ، بينما جاءت الأمور جامعة بين هذا وذاك في عابر سرير، إذ نجده تارة يعود في الذاكرة البعيدة الماضية، بينما نجده في مواضع أخرى يدور في ذاكرة الزمن الماضي القريب فقط ، أو كما يمكننا أن نسميه بالزمن المعاصر.

ويعود هذا التداعي النفسي لصورة المدينة (الذاكرة) قسنطينة بالبطل خالد في "ذاكرة الجسد" سنوات إلى الوراء، إلى ذلك الماضي المجيد، إلى تلك المدينة العريقة، التي توقظ ذاكرته الحاضرة، بتوقيت الذاكرة الأولى،

[1] يمنى العيد، جمالية المكان والحنين إلى المدينة المفقودة، ص 77.
[2] فوضى الحواس، ص218.

"بعد كل هذه السنوات إلى هنا للمكان نفسه لأجد جثة من أحبهم في انتظاري بتوقيت الذاكرة الأولى. يستيقظ الماضي الليلة داخلي... مربكاً يستدرجني إلى دهاليز الذاكرة. فأحاول أن أقاومه. ولكن هل يمكن لي أن أقاوم ذاكرتي هذا المساء؟. أغلق باب غرفتي وأشرع النافذة... أحاول أن أرى شيئاً آخر غير نفسي. ... هنالك مدن لا تختار قدرها. فقد حكم التاريخ كما حكمت عليها الجغرافيا ألا تستسلم ولذا لا يملك أبناؤها الخيار دائماً "[1].

إن هذه الصورة المشهدية لمدينة قسنطينة، تجعل الملتقى يسرح بخياله في فضاء المكان، من خلال الوصف الذي أصبح له دلالة خاصة ، "واكتسب قيمة جمالية فعلياً، كما ويؤكد (فلوبير) أن الوصف لا يأتي بلا مبرر، بل أنه في كل مقطع من مقاطعه، يخدم الشخصية، وولد أثر مباشر أو غير مباشر في تطور الحدث، وهكذا تلتحم كل العناصر المكونة للنص الروائي، وتكتمل الوحدة العضوية للعمل، لتصبح الأجزاء المختلفة مرايا يعكس بعضها بعضاً لتقديم الصورة المجسمة"[2].

ويتكرر مثل هذه المشاهد في السرد كثيراً، خصوصاً في الرواية الأولى ذاكرة الجسد، لأنه كما سبق الذكر يظل الماضي ملازماً لشخصية خالد، وهذه الذكريات هي عبارة عن صورة من صور الارتجاف الفني، التي نجحت الروائية في تصوير بعض التفصيلات المشهدية التي تخص الديكور.

وما يقابل هذا البعد الذاكرتي ال مكاني في رواية "عابر سرير"، نجد مشاهد كثيرة وعدة، منها على سبيل المثال لا الحصر؛ حين كان البطل خالد في باريس،

أولاً: عند مروره بالجزار ورؤيته لرؤوس الخنازير ، فأعادت به الذاكرة إلى السبعينات، وحرب الرؤوس الكبيرة"[3]،

ثانياً: "عند مروره بمحاذاة نهر السين، أو حينما كان بمعرض زيان للوحات الفنية"[4]،

أما في "فوضي الحواس"، المقهى" الميلك بار" من خلال البطلة التي تذهب وسط الحشود الإسلاميين المتظاهرين في شوارع العاصمة للقاء البطل في بيته، الذي تقول عنه: "لماذا يوجد هذا الرجل دائماً بمحاذاة السياسة ويعود بتوقيت التاريخ ولماذا معه يختلط فرحى من الحزن.؟ أمام مقهى "الميلك بار" الذي اجتازه بخوف بالغ.

---

[1] ذاكرة الجسد، ص 25.
[2] ينظر سيزا القاسم، بناء الرواية، ص 110_111.
[33] ينظر عابر سرير، ص 90، 91.
[4] ينظر عابر سرير، ص 59، 101

" أتذكر فجأة "جميلة بوحيرد"، التي أثناء الثورة جاءت يوماً إلى المقهى نفسه. متنكرة في ثياب أوربية، وقد طلبت شيئا من النادل، قبل أن تغادر المقهى تاركة تحت الطاولة حقيبة يدها الملآنة بالمتفجرات، تلك التي اهتزت لدويها فرنسا مكتشفة. هي التي كانت تطالب برفع الحجاب عن المرأة الجزائرية، إن السلاح أصبح يستعمل ضدها، وان المرأة في زي عصري قد تختفي فدائية"[1].

كما تعرج على ساحة الأمير عبد القادر ذاكرة لها كعينة من بين جملة الأماكن التي تستدعيها ذاكرتها، والتي تربط ما بين حدث سياسية مقحم على هامش حدث رومنسي أو عاطفي كانت البطلة بصدد القيام به،

"لا أذكر أنني مررت من هنا إلا وصدمتني مقاييس تمثال الأمير عبد القادر، ووضعتني في حالته عصبية، واليوم أيضا على عجلتي بلغت انتباهي وجوده وسط بحر من الحشود البشرية، التي لا يكاد يعلو عليها سوى مترين أو ثلاثة حتى أن بعضهم تسلقه بسهولة وحمله أعلاماً خضراء... وسوداء. "[2].

والشواهد الدالة على مثل هذه الأبعاد المتداعية عبر المكان كثيرة، لا يمكن حصرها كلها.. وتمثيل مثل هذه الأماكن هو جزء من بنية ثقافية، حيث تقوم تجارب الأفراد بالإحالة عليها[3].

من خلال الأمثلة السابقة وتحليلها، يتضح لنا أن الكاتبة قد حاولت في بعض المواقف أن تقابل بين الأمكنة لتتضح الدلالة، فقدمت لنا نموذجين متباينين في الدلالة والمدلول؛ فإذا كانت حياة ترمز إلى الجزائر عامة، وإلى قسنطينة خاصة، فإن كاترين (فرونسواز) جاءت كنموذج يمثل "فرنسا".

ويبقي المكان الأول، له مكانته في قلب خالد ونفسيته، وأصبح يسيطر على تفكيره، و يطارد ذاكرته، رغم محاولاته لتجاوز هذا الماضي الأليم، رغم اندماجه وبصفة كاملة في البيئة الغربية الجديدة– إلا الحنين إلى الماضي (حياة/ قسنطينة) ، مازال شبحاً يطارده في كل مكان، وعبر هذا التجسيد الرمزي يقول: " كنت أريدك أنت لا غير، وعبثاً كنت أتحايل على جسدي، عبثاً كنت أقدم له امرأة أخرى غيرك، كنت شهوته الفريدة... ومطلبه الوحيد.. الأكثر

[1] فوضى الحواس، ص171.
[2] فوضى الحواس، ص169.
[3] ريتشارد فان ليوفن، المدينة النمطية المكان، ص 83.

إيلاماً ربما- عندما كنت في لحظة حب أمرر يدي على شعر كاترين وإذا بيدي تصطدم بشعيراتها القصيرة الشقراء.. فأفقد شهية حبي، وأنا أتذكر شعرك الغجري الطويل الحالك، الذي كان يمكن أن يفترش بمفرده سريري.. كان نحولها يذكرني بامتلائك، وخطوط جسدها المستقيمة المسطحة تذكرني بتعاريجك وتضاريس جسدك، وكان عطرك يأتي بغيابه حتى حواسي ليلغي عطرها ويذكرني كطفل يتصرف بحواسه الأولى، إنه ذلك العطر لم يكن العطر السري لأمي... كنت تتسللين إلى جسدي كل صباح وتطردينها من سريري"[1].

وفي صورة عكسية ، حيث يلبس المؤلف المكان حلة إنسانية، نجد على سبيل المثال؛ باريس وهو يشبهها بامرأة متبرجة:

" كنت أتجول مكتشفاً مساحيق فرح نهايات الأسبوع على وجه باريس المرتجفة برداً "[2].

كما جسد قسنطينة في صورة حية، نظر لمكانة هذه المدينة الساكنة في الذاكرة، وأكسبها من الخصائص الإنسانية، بحيث يتجلى وقعها عبر الحواس (الشم- الشهية- الحس- البكاء)، - كما في مقاطع أخرى،- بمنظار رومانسي له علاقة بمورفولوجية المرأة وأعضائها (النحول- الامتلاء- خطوط الجسد- الشعر...)، وما تجسيد هذا التكثيف الحسي، إلا للتعبير على هذا الحضور الأنثوي للمكان.

كما يصورها في موضع آخر، بهيئة تتسم بالخجل والمحافظة، كنتاج لطبيعة الواقع و ملامح المكان الأصيل... يقول لكاترين في هذا المجال، وهو يعتذر في لوحته التي سماها "الاعتذار".

" أعتذر عن عدم رسمها عارية، لأن قسنطينة لم تحترف مثل هذا النوع من العرض والإباحة "ريشتي التي تحمل رواسب عقد رجل من جيلي رفضت أن ترسم ذلك الجسد خجلاً أو كبرياء لا أدري..."[3].

فهنا عاملها معاملة الأنثى التي يغير عليها من العيون، ولا يرضى أن تتعرى أمام غيره، فضلا على أن يرسمها هو هكذا.

ويرد على كاتبها قائلاً: "... ولكن أنا انتمي لمجتمع لم يدخل الكهرباء بعد إلى دهاليز نفسه، أنت أول امرأة أشاهدها عارية هكذا تحت الضوء، رغم أنني رجل يحترف

[1] ذاكرة الجسد، ص 277.
[2] عابر سرير، ص 90.
[3] ذاكرة الجسد، ص 111.

الرسم.... فاعذريني إن فرشاتي تشبهني، إنها تكره أيضا أن تتقاسم مع الآخرين امرأة عارية، حتى في جلسة رسم"[1].

وإذا كانت الكاتبة تجسد المكان " عبر الحواس لتنتج وتبرز الشخصيات أكثر، فإن المكان عبر اللغة والخيال يولد لنا فضاء من الأحاسيس لنستدل عبر الإيحاء النفسي لطبائع هذه المدينة أو الشخصية "[2]، تقول في رواية "فوضى الحواس". " أحيانا أغلق باب غرفتي. وأفتح له ذاكرة حزني وأخطائي وأدعوه إلى الجلوس على طرف سريري. أقص عليه بعض ما حل بي، أستثيره وأتوقع أجوبته، وعندما لا يأتي جوابه وتبقي صورته صامتة أجهش بالبكاء"[3].

ومن خلال الرمز يتداعى المكان ليتضح لنا في (ذاكرة الجسد) أن كاترين (فرنسا) لم تكن وحدها سبباً في رجوع ذاكرة خالد إلى الوراء، بل أن حنان خالد إلى قسنطينة أيضاً وأيام الماضي مع أمه، ورفاقه، كان عاملاً هاماً وفعلاً،

" أحاول أن أتذكر ماذا يفعل الناس عادة بأشياء الموتى؛ بثيابهم مثلاَ، وحاجاتهم الخاصة، فتعود (آما الزهرة) للذاكرة، ومعها تلك الأيام المؤلمة التي سبقت وتلت وفاتها.

أتذكر ثيابها وأشياءها، أتذكر (كندورتها) العنابي، التي لم تكن أجمل أثوابها ولكنها كانت أحب أثوابها إلى..."[4].

وهذا يبين أن المكان أيضا يمكن أن يكتسب أهميته من خلال التفاعل الذي يحدث بينه وبين الشخصية، حيث يؤكد باشلار أن المكا ن المسكون يتجاوز المكان الهندسي، وان فاعلية المكان تتأكد من خلال علاقة الشخصيات بالأمكنة، في زمن محددً "[5].

والمكان يتشكل كذلك بتشكيل الذات عند الكاتبة. حيث يتم تجسيد (قسنطينة الأم) من خلال شعرية فائقة جاءت في شكل استغاثة عاطفية.

"قسنطينة.. كيف أنت يا أميمة... موجعة تلك الغربة ... موجعه هذه العودة... بارد مطارك الذي لم أعد أذكره ... بارد ليلتك الجبلي الذي لم يعد يذكرني... دثريني يا سيدة

---

[1] م، ن، ص ، ن.
[2] شهرزاد حرزالله، م س ، ص 122
[3] فوضى الحواس، ص 202.
[4] ذاكرة الجسد، ص 294.
[5] محمد عزام، فضاء النص الروائي، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سوريا، ط1، 1996، ص 118.

الدفء والبرد معاً... أجلي خيبتي قليلاً. قادم إليك أنا سنوات الصقيع والخيبة، من مدن الثلج والوحدة. فلا تتركيني واقفاً في مهب الريح"[1].

ومن خلال هذا المقطع الذي تستعطف فيه قسنطينة، وتنشدها الحنان، تتضافر العناصر لتشكل هذه الجمالية الشعرية المكانية لذلك لا ينظر إلى اللغة على أنها تجسيد لصورة مكانية فقط من حيث الأشكال والألوان والهندسة، بل على أنها تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وأشكال وظلال وملموسات....الخ"[2] .

كما نلاحظ بأن الشخصية تخلع على الأشياء الخارجية (المطار– الثلج– الريح– الجبل– العربة). صفات جديدة تكون معادلاً موضوعياً لما يدور داخل الشخصية من أحاسيس ومشاعر.

وقد تلعب الرائحة دور المحفز، والقرينة التي تتحرش بالذاكرة دائماً .. فمن دلالة الرائحة وعلاقتها بالمكان، ما حديث عن زيارتها لبيت ذلك الرجل (البطل): " لم أغادر البيت، فضلت أن أستفيد من ذاكرة الأمكنة. رائحتك ما زالت تسكن هذا البيت، إنها عقابك بالجميل لي"[3].

وربما مرد اهتمام الكاتبة بالحواس – وكان هذا الاهتمام بالتحديد جليا في رواية فوضى الحواس – ، كوننا نكشف المكان بها، عندما يعلق في أذهاننا.

والجدير بالملاحظة أن الكاتبة لم تتغن بمدينة قسنطينة وبجسورها في "فوضي الحواس" مثلما فعلت في الرواية الأولى " ذاكرة الجسد" والأخيرة " عابر سرير" ، بل قامت بتعرية هذه المدينة، ورصد حقائقها، إلى حد ازدرائها، وربما هذه المزاوجة بين الروايتين تعكس المفارقة بين الماضي والحاضر تقول: "هذه المدينة لا تكتفي بقتلك يوماً بعد أخ، بل تقتل أحلامك وتبعث بك إلى المحفز، لتدلي بشهادتك في الجريمة أوصلتك إليها الكتابة" [4]. "هذه المدينة ترصد دائماً حركاتك، تتربص بفرحك، تؤول حزنك، تحاسبك على اختلافك"[5].

إن أحلام مستغانمي جسدت البعد الإنساني للمدينة، وبالتالي فقد ساهمة مساهمة " إيجابية في تكريس النظرة لخلق ثقافة مدينة بعيدة عن عوارض التخلف التي تمس كل الوطن

---

[1] ذاكرة الجسد، ص 336.
[2] أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا ابراهيم جبرا، دار فارس ، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص 109- 110.
[3] الرواية، ص 192.
[4] الرواية ، ص 136.
[5] الرواية ، ص 113.

العربي، مشيرة إلى تاريخها، ومعمقة العلاقة التي تربط البشر والأشياء والمدينة، لأنها لم تترسخ بالذاكرة فقط، بل في الوجدان أيضاً"[1].

ومن صفاتها في ذاكرة الجسد الإيجاز، "ولكن قسنطينة مدينة تكره الإيجاز قي كل شيء. إنها تفرد ما عندها دائماً تماماً كما تلبس كل ما تملك وتقول كل ما تعرف. ولهذا كان الحزن وليمة في هذه المدينة"[2].

كما تربط الكاتبة المدينة بالتاريخ، فوظفته توظيفا جيداً ونقلته من الواقعية إلى الفنية، لتفسر الأوضاع الراهنة، فتشير إلى الأبعاد والدلالات السياسية والاجتماعية الأمنية.

يقول زوج البطلة العسكرية معاتباً لها على التجوال مع السائق في مكان "الجسور".

" تتجولين؟ أهذه مدينة للفسحة؟ أو هذا زمن التجوال؟ البلد يعيش حالة حصار معلنة على كل التراب الوطني وأنت تتجولين؟ ألا تقرئين الجرائد؟ ألا تتحدثين إلى الناس؟ كل يوم يقودون رجال الشرطة يذبحونهم كالنعاج ويلقون بهم من الجسور؟ "[3].

فقسنطينة بالنسبة لخالد ذاكرة ماضية وتاريخية الذي لا يمكن ومهما حصل أن ينساه وصوت حياة يوقظها دائماً. كان يأتي ليقلب ثنايا الذاكرة ويوقظ داخلي صوت المآذن في صباح قسنطينة.

وخالد يفتخر بهذه الذاكرة ويحاول أن ينقذها، لكنه في كل مرة يصطدم فيها م ع الواقع: "يجب أن نحتفظ بذكرياتنا في قالبها الأول وصورتها الأولى ولا نبحث لها عن مواجهة اصطداميه مع الواقع... المهم في هذه الحالات إنقاذ الذاكرة "[4].

"كل يوم كنت أقضيه في تلك المدينة كنت أتورط أكثر في ذاكرتها"[5].

وتطغي أثار الزمان وفعل الإنسان لتعبر عن هذا المكان القائم والثقافة المتوقعة، لتدل على الضياع والفوضى والتخلف الحضاري، كما يبرزه المقطع التالي.

"رميت بنفسي وسط أمواج الرجال الضائعين مثلي في تلك المدينة، شعرت لأول مرة أنني بدأت أشبههم أملك وقتاً ورجولة... لا أدري ماذا أفعل بها، فلا أملك إلا أن أمشي

---

[1] شهرزاد حرزالله، م س ، ص 123.
[2] ذاكرة الجسد، 12.
[3] فوضى الحواس، 120.
[4] ذاكرة الجسد، ص 14.
[5] ذاكرة الجسد، ص 351.

ساعات في الشوارع كما يمشون... محملاً ببؤسي الحضاري وبؤسي الجنسي الآخر، ها نحن نتشابه فجأة في كل شيء، في لون شعرنا ولون بدلتنا وجر أحذيتنا وخطانا الضائعة على الأرصفة، " نتشابه في كل شيء وانفرد وحدي بك ولكن هل يغير ذلك شيئا"[1].

وقدمت لنا الكاتبة مدينة قسنطينة بوجهين، تارة بوجه دال على الصلاح، وتارة أخرى بوجه دال على الإغراء والجنس... إنها مدينة النفاق التي تزيد من إرباكك لحد التعقيد... إنها صورة الواقع العربي في أزمة وعيه للهوية.

"ها هي المدينة تستدرجك إلى الخطيئة. ثم تردعك بنفس القوة التي تستدرجك بها. كل شيء هنا دعوة مكشوفة للجنس... شيء ما في المدينة يغري بالحب المسروق: قيلولاتها التي لا تنتهي... صباحاتها الدافئة الكسلى... وليلها الموحش المفاجئ. طرقاتها المعلقة بين الصخور... أنفاقها السرية الموبوءة الرطوبة... منظر جبل الوحش وما حوله من ممرات متشعبة... غابات الغاز والبلوط... كل تلك المغارات والأنفاق المختبئة. ولكن... عليك أن تكتفي بالتفرج على عادات النفاق المتوارثة هنا منذ أجيال. وتتحاشي النظر إلى المدينة في عينيها حتى لا تربكها وترتبك. فالجميع هنا يدري أن خلف شوارعها الواسعة تختبئ الأزقة الضيقة الملتوية وقصص الحب غير الشرعية واللذة التي تسرق على عجل خلف باب... وتحت ملاءتها السوداء الوقور تنام الرغبة المكبوتة من قرون الرغبة التي تعطى نساءها تلك المشية القسنطينية المنفردة...."[2].

إن الكاتبة تسعى إلى أن تقدم صورة عن قسنطينة تعكس من ورائها صورة للجزائر، وللوطن العربي بأكمله، وجميع المدن التي تعيش هذا الصراع الحضاري والاجتماعي والسياسي والذي يعكس التناقض بأشكاله. لعدم مقدرتهم على إيجاد الصياغة التي تعايش الموروث مع المعاصر كما نلاحظ بأن الكاتبة تبحث عن المكان من خلال الإنسان بما تصف الناس وألبستهم ذات الألوان الباهتة (البني والأسود).

كما نجد أن الكاتبة مستغانمي استطاعت ومن خلال اللغة أن تماثل شخصية خالد وذاكرة المدينة، وكثيراً ما تتخطى الفردية إلى أبعاد ذات دلالات رمزية واقعية. حيث يساهم كل من الرمز والإيحاء والتشبيه والإيقاع في تحقيق شعرية المكان.

---

[1] ذاكرة الجسد، ص 369.
[2] ذاكرة الجسد، ص 372.

كما أعطت للمكان بعداً نفسياً، ذات عبر عن وجدان الإنسان "كان الجسر تعبيراً عن وضعي المعلق دائماً ". وكان مشاركاً في تطوير الأحداث ومساهما للتعبير عن كل ما هو سياسي واجتماعي وثقافي، فأنتجت بكل ذلك شكلا جمالياً.

ونجحت الكاتبة في توطيد العلاقة بين الكاتب والتلقي، بفضل المكان لأنه بؤرة النص وجسده، فهو مركز الثقل في القصة، بل هو فضاؤها في الانتقال من مقطع إلى آخر.

كما تبين أن المكان غير ثابت على حال واحدة لدى الشخصية، على طول مسار السرد، بل يتبدل ويتغير من حال إلى نقيضه بحسب المعطيات النصية، ولأن المكان يتراوح بين ثنائية "الإيجاب والسلب"– "الانتماء والتنافر". فحينما يسود طغيان البنى السلبية على الإيجابية، فإنه ينعكس حتما لا محالة على نفسية الشخصية التي تتخبط في اضطراب، ما بين المكان ذو القيمة القديمة الايجابية والتي خلفت ذكرى جميلة في النفس وحنين، و واقع متناقض ومتنافر مع متطلعات الفكرية والنفسية للبطل ، فيصبح بذلك المكان مفقوداً وغير حضاري، تغمره الصور السلبية بدل الألفة انه المكان الذي يحمل نقيضه في كل شيء، بل الواقع الذي يطرح الهموم المشتركة.

ومن خلال العلاقات التي أقامها المكان في النص مع العناصر الأخرى وعلائقه، نستنتج عدة نقاط مهمة أخرى، منها:

1 –جاء المكان في النص المستغانمي ذو أبعاد دلالية متنوعة : اجتماعية، سياسية، ثقافية، دينية... مما أكسبه طابعا فني جمالي ، متفردا وغني بالإيحاءات.

2 جاء المكان في كثير من الأحيان عبارة شخصية داخل النص، ويتم التعامل معه وكأنه كائن حي، يعي ويدرك ويحاور، وتنسب له جميع التداعيات الحركية والنفسية والجسمانية.

3 –اهتمام المبالغ من الكاتبة بالجانب الدلالي للمكان صرفها عن الاهتمام بالجانب الخارجي ووصفه.

4 –تم تقديم المكان بنظرة تأملية تقابل بين الحاضر/ المرفوض، والماضي/ المرغوب، وتتطلع فيه الذات الضائعة.

5 -من خلال علاقة المكان بمورفولوجية ، نجد أن الكاتبة قد ربطت ما بين المكان والجسد، من خلال الذاكرة التي تجمعهما ببعض.

6 -المكان في بعده الثقافي ، نابع من حضارة المجتمع الجزائري وثقافته الخاصة، وقد تم التعرض إليه بالمقارنة مع المكان الآخر، في البعد ذاته.

7 -عن طريق اللغة والمفردات تمت المماهات ما بين المرأة والمكان في الكثير من المناسبات، حتى لنكاد نفرق بين أيهما الدال على الآخر حينها.

8 -كانت صورة المكان مضطربة على طول المسار، تماشيا وتوازيا مع الاضطراب الذي تعرفه الشخصية، لأنه كان يحاكيها في الإحساس والرغبة والشعور..

9 -جمالية المكان في الرواية تحققت من خلال [1]:

أ -التفاعل الشاعري من بين المكان واللغة الموظفة في عرض نسيجه الدلالي.

ب -التأثير المتبادل ما بين الشخصية والمكان، والذاكرة المشتركة التي تجمعهما جعلته يبدو أكثر حميمية .

ت -إلحاق الصفات الحسية والمورفولوجية بالمكان، لإعطائه مرونة أكثر في التفاعل مع الحدث

ث - استعملت الكاتبة عنصر المكان كجزء مهماً ورابط قوي في توطيد علاقة الحب ما بين الشخصيات

إن صورة المكان عموماً لا تكتمل وتتضح، بتشكل كامل ومتكامل، إلا عندما الانتهاء من قراءة الروايات الثلاثة، مع التركيز على الوشائج والعلائق المقدمة، والمبعثرة في أطراف النص، و من خلال تلك الكتل المكانية المتناثرة ، لتتم إعادة بنائها وتركيبها في النهاية لتعطينا الصورة النهائية والكاملة لهذا العنصر الروائي.

[11] ينظر شهرزاد حرز الله، ص 120

المبحث السادس: المقارنة بين الأمكنة

كثيرًا ما نجد الروائي أو القاص يقحم نفسه في صراع مقارنة، ما بين مكانين في سياق واحد، نتيجة تداعي الذكريات تارة، والموازنة بينهما تارة أخرى، ليكشف مدى المفارقة الشاسعة بينهما، أو ليوصل فكرة ما هو بصدد الحديث عنها.

وهو الأمر ذاته الذي لجأت إليه "مستغانمي"، من خلال ما تم سرده على لسان البطل "خالد" في الرواية الأولى ذاكرة الجسد؛ إذ نجد يقارن ما بين مدينتين، وجد نفسه مقيمًا فيهما، ووجدهما مقيمتين فيه. تنشطر حياته بينهما غربة وحنينًا، مدينتين متناقضتين تتناوبان في ذهنه حضورًا وغيابًا، يغريه اختلافهما بعقد مقارنة بينهما، مقارنة تطال السكان والنساء والعادات من لباس وأكل..

فيطالعنا في أول الرواية، وقد عاد إلى قسنطينة، التي تحولت بالنسبة إليه غربة، بينما تحولت باريس إلى وطن يصعب نسيانه، فيقارن بين عادات هذه وتلك في تقديم القهوة، " في مدينة تقدم القهوة جاهزة في فنجان، وضعت جواره مسبقًا ملعقة وقطعة سكر، ولكن قسنطينة مدينة تكره الإيجاز في كل شيء إنها تفرد ما عندها دائمًا، تمامًا كما تلبس كل ما تملك، وتقول كل ما تعرف[1] ".

ويقارن بين أناقة باريس، التي انعكست على شخصه فراح يهتم بمظهره، وقبح قسنطينة ولا مبالاتها، الأمر الذي انعكس عليه أيضًا " وكانت باريس مدينة أنيقة، يخجل الواحد أن يهمل مظهره في حضرتها"[2]، "اليوم لا شيء يستحق كل تلك الأناقة واللياقة، الوطن نفسه أصبح لا يخجل أن يبدو أمامنا في وضع غير لائق!" [3] .

وتطال مقارنته حتى النساء، وتكون كاترين، التي لم يستطيع حبها، حافزًا لهذه المقارنة "إن امرأة تعيش على" السندويشات "هي امرأة تعاني من عجز عاطفي، ومن فائض في الأنانية..."[4].

---

[1] ينظر ذاكرة الجسد، ص 8.
[2] م ن ، ص 23
[3] م ن ، ص ن.
[4] م ن ، ص 76.

ويستحضر إذ ذاك أمه" وأما الزهرة "جدة" حياة "وطريقتهن في الحب" اكتشفت بعدها أنها طريقة مشتركة لكل الأمهات عندنا[1]، إنها تحبك بالأكل، فتعد من أجلك طبقك المفضل وتلاحقك بالأطعمة"[2]، "لهذا يحب" حياة " "ابنة قسنطينة " وجدت نفسي – ربما وفاء لهن– عاجزًا عن حب امرأة تعيش على الأكل الجاهز، ولا وليمة لها غير جسدها!"[3]، ويدرك بعد . رؤية" حياة " صقيع أيامه قبلها"[4] ، وتطال مقارنته الفكر ومظاهر الحضارة بين أوروبا والعالم العربي، من خلال معايشته لباريس وقسنطينة، " وحدهم العرب راحوا يبنون المباني ويسمون الجدران ثورة، ويأخذون الأرض من هذا ويعطونها لذاك، ويسمون هذا ثورة.

فوضى الحواس:

ما يميز الأمكنة في هذه الرواية هو ثبات دلالتها؛ فلا تتغير صورتها، بل تلتزم كل من المدينتين دلالة ثابتة من أول الرواية لآخرها، دلالة تتضح من خلال المقارنة التي تعقدها "حياة "بينهما، فتطالعنا قسنطينة بصورتها السلبية التي اتخذتها في آخر رواية" ذاكرة الجسد"، بعد زيارة الرسام لها، ورؤية ما هي عليه من تناقض وتأخذ العاصمة هنا، دلالة باريس هناك[5].

فقسنطينة مكان الشرعية الزوجية التي تعتورها الرتابة والملل، حيث تعيش" حياة "مع زوج عسكري لا تحبه، وتكون العاصمة مدينة الحب والحرية " فالشرعية تناديني ..وقسنطينة تنتظرني ..والحياة التي استغفلتها وخرجت على قانونها، تعيدني إلى بيت الطاعة، متوجة ببريق الذكريات "[6].

وتظل قسنطينة مدينة مغلقة، تقمع حرية الأفراد وتخنق العشاق بمراقبتها لتصرفاتهم " ما أتعس العشاق في هذه المدينة التي يعيش فيها الحب ممسكًا أنفاسه، جالسًا في عتمة الشبهات على كراسي مزقتها بسكين أيدٍ لم تلامس يومًا جسد امرأة"[7]، هي"مدينة تلبس التقوى التقوى بياضًا"[8]،

---

[1] رائدة عبد اللطيف، م س ، ص 173.
[2] م ن ، ص 107.
[3] ذاكرة الجسد، ص 108.
[4] م ن ، ص 173- 172
[5] ينظر رائدة عبد اللطيف، م س ، ص 174.
[6] فوضى الحواس، ص 331.
[7] م ن، ص 46.
[8] م ن ، ص 76.

ويتباهى أهلها بازدياد عدد حجاتهم دون أن يكون لذلك علاقة بالدين"[1]، هي مدينة تحترف الإشاعات" هذه مدينة ترصد دائمًا حركاتك، تتربص بفرحك، تؤول حزنك، تحاسبك على اختلافك"[2]، وهي مخيفة بتضاريسها وجغرافيتها كما تراها"حياة"[3]، كئيبة، تسجن روح" حياة " المحلقة، وتقتل أحلامها كما قتلت أحلام" خالد "الرسام، فصار يستعجل مغادرتها.

وتعد رؤية " حياة " للمدينة امتدادًا لرؤيتها لها في" ذاكرة الجسد"؛ فلم تحب هذه المدينة يومًا "هذه مدينة، لا تكتفي بقتلك يومًا بعد آخر، بل تقتل أيضًا أحلامك"[4]، يخاف أهلها عبور شوارعها، ولا يجرؤون على ارتياد مطاعمها أو دخول بيوتها[5]، يصير الرحيل عنها، لشدة القتل فيها، أملاً وحيدًا؛ فعلى الرغم من خوف" حياة "على أخيها" ناصر"، توافق على رحيله وتسعى لإقناع أمها بذلك[6].

وتشكل العاصمة المكان المقابل، على الرغم من كونهما مدينتين جزائريتين، فهي مكان اللقاء الحر الآمن بلا رقيب، يسيطر الهدوء على شوارعها وبيوتها، " لا شيء كان يشبه هنا شوارع قسنطينة، المكتظة بالسيارات والمارة، وضجيج الحياة .كل شيء هنا جميل ونظيف، ومهندس بذوق، وكأنه ينتمي إلى مدينة أخرى، أو كأنه وجد خطأ هنا"[7].

هي مدينة متحضرة لا علاقة لها بالفوضى التي تعج بها قسنطينة، " فهذا الشارع يستيقظ وينام بهدوء، وبحضارة لا علاقة لهما بصراخ الباعة والأطفال ونداء المآذن التي تستيقظ عليها شوارع قسنطينة"[8]، وتعشق" حياة "هذه المدينة، وتتوق إلى السفر إليها حيث الإنعتاق من كل القيود، فهي مدينة الحلم ، " بيت أسميته بيت الحلم، فهنا كل شيء يصبح ممكنًا كما الأحلام" [9].

أما في رواية عابر سرير:

نكاد نجد كلا من قسنطينة وباريس تحملان نفس الدلالة التي حملتاها في" ذاكرة الجسد"، إلا أن الفراق في هذه الرواية هو أن دلالة الأمكنة فيها لا تبقى ثابتة، بل تتغير على مدار

---

[1] ينظر م ن ، ص 123
[2] م ن ، ص 113.
[3] ينظر م ن ، ص 106
[4] م ن ، ص 136.
[5] ينظر م ن ، ص 331.
[6] ينظر م ن ، ص 218 .
[7] م ن ، ص 146.
[8] م ن، ص 147.
[9] م ن ، ص 254.

الأحداث وتتبدل، إذ نجد نفس المكان الواحد قد يحمل دلالتين في زمنين مختلفين ، وقد يكون يحملها في نفس الزمن.

ويتجلى ذلك في تعاقب السرد، إذ نجد أن المصور عاشق لقسنطينة ك" خالد "الرسام، بيد أن عشقه لهذه المدينة لا يمنعه من رؤية قبحها، فيؤكد أنها مدينة القمع والفاجعة كبقية المدن العربية"[1] ، "لا يأمن فيها الصحافي على نفسه؛ حيث استشرى القتل بينهم"[2]، بيد أن الموت يصنع حياة، وبشاعة الجريمة تصنع جمال صورة تفوز في باريس"[3]؛ فتصويره للموت للموت في وطنه قاده إلى المجد في باريس، كما كان الأمر بالنسبة للرسام.

وتكون قسنطينة مكان الفاجعة بالنسبة ل" خالد "المصور، يفقد فيها" حياة " التي اكتشف حبها ل" عبد الحق"، فيقرر الانسحاب من حياتها، كما تفشل فيها علاقته الزوجية .بيد أنه، وعلى الرغم من فجائعة فيها، يظل وفيًا لها، يشعر بالاغتراب بعيدًا عنها، تظل أمًا رغم قسوتها، " قسمطينة ..آه الميمة جيتك بيه .صغيرك العائد من براد المنافي، مرتعدًا كعصفور ضميه"[4]، فتظل وطنًا يزيده البعد قيمة"[5].

وتكون باريس مكانًا للقاء، يلتقي فيها" خالد "المصور ب" حياة "بعد قطيعة دامت سنتين"[6]، كما يلتقي ب" خالد "الرسام، ويتعرف عليه ويصادقه، ويلتقي فيها" ناصر " بأمه"[7]، بأمه"[7]، ورغم ذلك تظل غربة يفتقد فيها هؤلاء أمان الوطن وحنانه" مدينة برغبات صاخبة تنتظرك، سلالم معدنية تلاحقك لتقذف بك نحو قاطرات الميترو، فتختلط بالعابرين والمسرعين والمشردين" [8]؛ فبرغم ما منحته باريس ل" خالد "المصور من مجد لا يرى جمالها، جمالها، بليرها قبيحة وبشعة، نظراً لما فعله أهلها بوطنه، فيكره نهر السين الذي لم يكن أمينًا على أرواح الجزائريين في تشرين أول 1961 " [9]، فلا يستطيع الاندماج فيها، وتظل قسنطينة شبحًا يطارده ويحيا داخله " يخطئ من يعتقد أننا عندما ندخل مدنًا جديدة نترك ذاكرتنا في المطار .كل حيث يذهب، يقصد مدينة محملًا بأخرى، ويقيم مع آخرين في مدن

---

[1] ينظر عابر سرير، ص 09.
[2] ينظر عابرسرير، ص 69
[3] ينظر م ن ، ص 31
[4] م ن ، ص 312.
[5] عابر سرير، ص 112
[6] م ن ، ص 194
[7] ينظر عابر سرير، ص 158
[8] ينظر م ن، ص 194.
[9] ينظر عابر سرير، ص 58 – 101.

لا يتقاسمها بالضرورة معهم، ويتحول في خراب وحده يراه" [1]، كما يرى" خالد "الرسام أن باريس تؤكد اغترابه لا أكثر" الغربة ليست محطة... إنها قاطرة أركبها حيث الوصول الأخير، قصاص الغربة يكمن في كونها تنقص منك ما جئت تأخذ منها .بلد كلما احتضنتك، ازداد الصقيع في داخلك .لأنها في كل ما تعطيك تعيدك إلى حرمانك الأول . ولذا تذهب نحو الغربة لتكتشف شيئًا ..فتتكشف باغترابك".[2]

وبينما يفضلها" مراد "على وطنه، مؤكدًا أن لا خوف فيها على البريء[3]، لا يرى ناصر " فرقًا بين باريس وقسنطينة، فكلتاهما غربة تطارده " في الجزائر يبحثون عنك لتصفيتك جسديًا .عذابك يدوم زمن اختراق رصاصة، في أوروبا بذريعة إنقاذك من القتلة يقتلونك عرياً كل لحظة ...أنت عار ومكشوف ومشبوه بسبب اسمك، وسحنتك ودينك.."[4]، فالجزائري مطارد مطارد في نظره، وكل مكان يشكل موتًا بلون مختلف" نحن نفاضل بين موت وآخر، وذل وآخر، لا غير"[5].

كما تتغير دلالة المكان بتغير الأحداث، فيتحول بيت" زيان "من مكان للقاء بين" حياة "و "خالد "المصور، بعد فراق سنتين" إلى مكان للفاجعة بعد موت" زيان" "في ذلك المكان . رأيت حياة لأول مرة بعد عامين من القطيعة .كيف لمكان أن يجمع في ظرف أيام، الذكرى الأجمل ثم الأخرى الأكثر ألمًا؟ مرة لظنك أنك استعدت فيه حبيبًا، مرة لإدراك في ما بعد أنك فقدت فيه وطنًا". [6]

<u>المبحث الرابع: أنسنة المكان</u>

وظفت " أحلام ستغانمي "علاقة وثيقة وأدواراً متبادلة، ما بين الشخص والمكان الذي يسكنه، إلى درجة أنسنة هذا المكان أحيانا، وجعله شبيهًا بصاحبه، يأخذ منه ويعطيه، " فإن المرء كذلك بقدر ما ينظم الفضاء ينظمه الفضاء، اختراق متبادل، تفاعل يدخله المرء عبر صيرورة تجربته في الوجود وعبر اضطراد تشكل تصوراته وخبراته وتشييد معرفته"[7]، وهو

---

[1] عابر سرير، ص 93.
[2] م ن ، ص 110
[3] ينظر عابر سرير، ص 118
[4] م ن ، ص 120
[5] م ن ، ص ن.
[6] عابر سرير، ص 256.
[7] حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي بيروت لبنان، الدار البيضاء للنشر ، المغرب، 2000، ص 32.

الأمر الذي يؤكده خالد؛ " كان زياد يشبه المدن التي مر بها فيه شيء من غزة، من عمان .. ومن بيروت وموسكو.. ومن الجزائر وأثينا"[1] .

كما غدا مقهى (ميرابو) حيث يلتقي خالد بحياة شبيها لهما، " وكيف أصبح تدريجيًا يشبهنا، بعدما تعود أن يختار لنا زاوية جديدة كل مرة، تتلاءم مع مزاجنا المتقلب"[2]، وتشبه الأشياء أهلها، كما هي جرائد قسنطينة ، " الآن الجرائد تشبه دائمًا أصحابها، تبدو لي جرائدنا وكأنها تستيقظ كل يوم مثلنا، بملامح متعبة وبوجه غير صباحي غسلته على عجل.." [3] .

ويعشق الشخص المكان إلى درجة تصعب معها مغادرته، وإن فعل ظل المكان شبحاً يطارده ويعيده حنينًا إليه، كما طاردت قسنطينة" خالد، و حياة "، " جلست رفقة قسنطينة أنتظرها، أو هكذا ظننت، حتى أطلت كبجعة سوداء.. كأنها في كل ما ترتديه ما ارتدت سوى ملاءتها، وإذا بها قسنطينة"[4].

ويطلب" خالد "من المكان أن يتعاطف معه، ويشعر بشعوره، فيعتبر، لهذا، استمرار الحياة على جسر سيدي راشد، يوم زفاف" حياة"، تجاهلا من هذا الجسر لحزنه، وإعراضًا عن مشاعره وخيانة لها " وكان جسر سيدي راشد، يبدو بدوره منهمكًا في حركة دائمة كامرأة ستعد لحدث ما ..مأخوذًا بهمومه اليومية، وبحماس نهايات الأسبوع"[5].

ونظرًا لصعوبة " تجاهل آثار المكان السيكولوجية على الإنسان ودوره في تكوين المعاني العاطفية، للمواقع والأماكن، وربطها بالحياة التي عاشها الإنسان فيها "[6]، يقيم" خالد" شبهًا بينه وبين قسنطينة كلها، وبينه وبين جسورها تحديدًا؛ فهو مثلها لم يختر قدره والألم الذي أصابه، كما لم تختر هي تاريخها وجغرافيتها، وعلى الرغم من ذلك لا يستسلمان " فهل عجب أن أشبه هذه المدينة حد التطرف؟ " [7]، وتشبه غرناطة" حياة "كما يرى، ويغدو البيت الذي أقام فيه شبيهًا بجسدها[8].

---

[1] ذاكرة الجسد، ص 195.
[2] م ن ، ص 139.
[3] م ن ، ص 14
[4] ينظر عابر سرير، ص 211.
[5] م ن، ص 336
[6] عبد الحميد المحادين، المكان الروائي وفضاء المتخيل، البحرين الثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، البحرين، ع30 ،2001، ص 27.
[7] ذاكرة الجسد، ص 25.
[8] ينظر م ن، ص 216_218

ويجعل" خالد "من جسور قسنطينة معادلاً موضوعيًا له، يرسم نفسه من خلال رسمه لها، ويعبر عن حاله وما آل إليه وضعه، فقد كانت أول شيء رسمه، إثر إصابته وبتر ذراعه، حيث صار جسرًا معلقًا بين الحياة والموت، لا ينتمي لأي منهما" ويخرجني من السرية إلى الضوء، ليضعني أمام مساحة أخرى.ليست للموت وليست للحياة، مساحة للألم فقط . وشرفة أتفرج منها على ما يحدث في ساحة القتال"[1].

ويؤكد" زياد "من خلال تفسيره للوحات" خالد "الإحدى عشرة، التي خلد عليها جسور قسنطينة خلال شهر ونصف، يؤكد ما نذهب إليه " لقد توحد مع هذا الجسر لوحة بعد أخرى في فرح. ثم في حزن متدرج حتى العتمة، وكأنه عاش بتوقيته يومًا أو عمرًا كاملاً)..." [2].

فقد رسم نفسه من خلال الجسر، مؤكدًا على تدرجه من مناضل من أجل استقلال وطنه، إلى مبتور الذراع والأحلام، يعاني الفقدان الذي يتعمق بزواج " حياة"، ويتكرر بموت أخيه، ولا يبقى منه في آخر العمر سوى شبح فاقد للسعادة والأمل، لتكون لوحة الجسر الأخيرة التي رسمها بمثابة تنبؤ بهذه النتيجة "في اللوحة الأخيرة لا يظل باديًا من الجسر سوى شبحه البعيد تحت خيط من الضوء"[3] .

" كل شيء حوله يختفي تحت الضباب فيبدو الجسر مضيئًا، علامة استفهام معلقة إلى السماء .. كجسر"[4].

فهو معلق بين الأضداد منذ وجد، معلق بين الموت والحياة، بين الوطن والغربة، بين السعادة والشقاء، تمامًا كجسر، لا ينتمي لأي منهما منذ وجد، ولم ينتم فعليًا إلى أي طرف "هناك أناس ولدوا هكذا على جسر معلق .جاؤوا إلى العالم بين رصيفين وطريقين وقارتين . ولدوا وسط مجرى الرياح المضادة، وكبروا وهم يحاولون أن يصالحوا بين الأضداد داخلهم. ربما كنت من هؤلاء"[5].

فهو جسر طرفه باريس والآخر قسنطينة " أين يقع البحر وأين يقع العدو؟ أيهما أمامي وأيهما ورائي؟ ولا شيء وراء البحر سوى الوطن..ولا شيء أمامي سوى زورق الغربة.. ولا

---

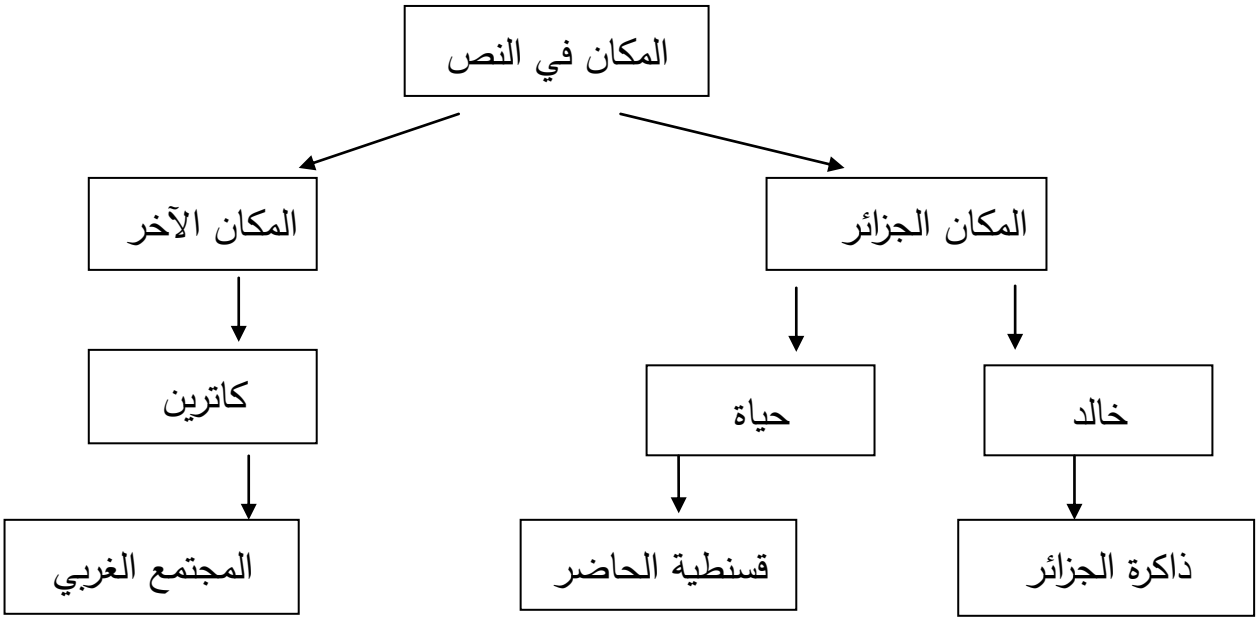
[1] م ن، ص 35.
[2] م ن ، ص 207.
[3] رائد عبد اللطيف حسن ياسين، تاثير الرواية الجزائرية في الرواية الفلسطينية، أحلام مستغانمي ويوسف العيلة أنموذجا، رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2005، ص 178.
[4] م ن، ص ن
[5] م ن، ص 402.

شيء بينهما سواي .."[1] ، فهو جسر معلق مثلها" ما زالت الطيور تعبر هذه الجسور على عجل، وأنا أصبحت جسرًا آخر معلقًا هنا"[2].

وكذلك نجد ما يفعله" خالد "مع قبر والدته؛ إذ يصير القبر وأمه واحدًا، فهو قبر رخامي بسيط، بارد كقدر والدته، كثير الغبار كقلبه هو[3]، " ها هي ذي (أمًّا) شبر من التراب، لوحة رخامية تخفي كل ما كنت أملك من كنوز صدر الأمومة الممتلئ.. رائحتها..خصلات شعرها المحناة...."[4]

فيغدو الحجر حنونًا كقلب أمه، أرحم من باقي البشر عليه" هذا الحجر الرخامي الذي أقف عنده أرحم بي منك[5]"، يعكس القبر حنان صاحبته" لو بكيت الآن أمامه لأجهش بدوره بالبكاء . لو توسدت حجره البارد . لصعد من تحته ما يكفي من الدفء لمواساتي . لو ناديته (يا أما ..) لأجابني ترابه مفجوعًا" واش بيك أميمه ."..ولكن كنت أخاف حتى على تراب (أما) من العذاب، هي التي كانت حياتها مواسم للفجائع لا غير[6]." فالقبر إذن معادل لصاحبته، يخاطبه "خالد "ويعتذر له.

ونحاول توضيح الشخصية الرمز في الرواية الأولى من خلال التركيب التالي:



[1] ذاكرة الجسد، ص 402.
[2] م ن ، ص 10.
[3] ينظر م ن، ص 328.
[4] م ن، ص 329.
[5] م ن ، ص 329.
[6] م ن ، ص 330

رسم توضيحي[1]

كما نجد مستغانمي في **فوضى الحواس:** تؤنسن المكان وتعطيه بعدا أخر، غير الذي أألتلف، كما فعلت في" ذاكرة الجسد"،" وتجعله معادلا للشخص، كما تشيِّيء الإنسان، فيوحد المصوِّر بينه وبين المكان حتى ليصير جزءًا منه، يسكن مدينة وتسكنه أخرى"[2]،

" أنا كالكتاب الذين يسكنون مدينة، كي يكتبوا عن أخرى، أسكن مدينة، لأتمكن من حب أخرى، وعندما أغادرها لا أدري أيهما كانت تسكنني وأيهما سكنت . أنا حاليًا شقة شاغرة . غادرت قسنطينة عن حب ..وغادرتني هي عن خيبة !"[3] ، فيشكل لنا علاقة ضدية في تعبير وهمي ، إذ يصبح الإنسان شقة فارغة، وتصير المدينة شخصًا يسكنه.

فللمكان روح ومزاج قد يوافق مزاج صاحبه وقد لا يوافقه؛ فهو إنسان يشعر ويحس"أذهب لاكتشاف مزاج الأمكنة، وما تبثه روحها من ذبذبات .استشعرها منذ اللحظة الأولى"[4]، "أحببت هذا البيت : هندسته المعمارية تعجبني، وحديقته الخلفية، حيث تتناثر بعض أشجار البرتقال والليمون.."[5]، فالبيوت معادلة للبشر" البيوت أيضًا كالناس، هنالك ما تحبه من اللحظة الأولى، وهنالك ما لا تحبه، ولو عاشرته وسكنته سنوات"[6].

وفي علاقة مشابهة، يتضح انه كما جعل" خالد "الرسام الجسر معادلاً له، تفعل" حياة" نفس الشيء، حيث تجعل بيت الشاطئ في العاصمة معادلا لها، "هذا البيت يشبهني .نوافذه لا تطل على أحد .أثاثه ليس مختارًا بنية أن يبهر أحداً، وليس له من سر يخيفه على أحد"[7].

أما على مستوى العمل الأخير؛ **عابر سرير :** نجد أن الشخوص تقيم علائق مع المكان، ويحدث بينهما تأثير وتأثر متبادل، فالمكان يشعر بصاحبه– والشعور لا يمكن أن يكون لجماد، وبالتي يصر المكان شخصية حية في النص– كما يشعر صاحبه به، ومن أمثلة ذلك... شعور المصور بالأنس والألفة ، رغم غربته في باريس، لما كان متواجداً داخل

[1] ينظر شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند احلام مستغانمي، ص 123
[2] رائدة عبد اللطيف، مذكرة سابقة، ص 187.
[3] فوضى الحواس ، ص 83.
[4] فوضى الحواس، ص 140.
[5] م ن ، ص ن.
[6] م ن ، ص ن.
[7] م ن، ص ن .

القاعة التي عرضت فيها رسومات جزائرية، وكأن اللوحات التي رسمت عليها أماكن من الوطن، حولت غربة المكان إلى دفء وألفة"[1]،

وبذلك يغدو المكان بما فيه من أشياء، وسيلة للتعرف على صاحبه، وإليه يلجأ المصور لقراءة الرسام من خلاله، وكأنه في حوار مع شخص من الشخوص؛ " كان السرير في ذلك الموعد الأول مزدحمًا بأشباح من سبقوني إليه، ووحدي كنت أشعر بذلك محاولاً استنطاق ذاكرته"[2]، ويكتشف من خلال لوحات الرسام، أنه ابن قسنطينة، " إنه حتمًا أحد أبناء الصخرة وعشاقها المسكونين بأوجاعها"[3]، فيؤثر المكان في طريقة تفكير ساكنه وسلوكه، ويغدو تصرفه متوقعًا، حيث أن" مجرد الإشارة إلى المكان كافيه لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما"[4]، ما"[4]، يؤكد الراوي هنا... أن "خالد بن طوبال بطل رواية رصيف الأزهار لم يعد يجيب ، لو لم يكن قسنطينيًا لما فكر في الانتحار شخص غيره كان فكر في طريقة أخرى للموت، لكن القسنطيني الذي أمه صخرة، وأبوه جسر، يولد بعاهة روحية، حاملاً بذرة الانتحار في جيناته، مسكونًا بشهوة القفز نحو العدم وتلك الكآبة الهائلة التي تغريك بالاستسلام للهاوية "[5].

ومن خلال هذا التصوير والتجسيد للدور الذي يمكن أن يلعبه المكان كفاعل في النص، فانه تقمص دور شخصية فاعلة أو إنسان.

وحتى ليغدو الحب القسنطيني مختلفًا عن غيره؛ فقد كان المصور متطرفًا في مشاعره كالجسر، لا يقبل الحلول الوسطى، يترك" حياة "قبل أن تتركه[6] ، " ثم ..تركتها كما أحببتها ...أما كنت ابن قسنطينة حيث الجسور طريقة حياة وطريقة موت.. وحب! "[7].

وبذلك كانت مستغانمي تشيِّيء الإنسان وتؤنسن المكان، فيجعل من فينوس أنثى لها القدرة على أن تشهيك وتلهب الحواس، " قررت أن أتناول قهوتي الصباحية مع فينوس، الأنثى الوحيدة الموجودة في البيت، ... تنتظر لهفة يديك، أو أوامر من عينيك، لتسقط ملاءتها

[1] ينظر عابر سرير، ص 53.
[2] م ن، ص 87.
[3] م ن، ص 55
[4] ينظر حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، م س، ص 30.
[5] ينظر م ن، ص 149.
[6] رائدة عبد اللطيف، م س، ص 197.
[7] م ن، ص 95

أرضا وتصبح امرأة"[1]،" لا ادري كم من الوقت قضيت في التباس جسدي معها. أجيل نظري جغرافية رغباتها؟ أتأمل جمالية أنوثة تحيط كل شيء فيها بلغز" [2]. وبذلك يغدو تمثال (فينوس) معادلاً ل" خالد "الرسام، فهي الأكثر عطبًا منه، وعلى الرغم من ذلك هي الأنثى الأشهى، وكأنه يؤكد باقتنائه لهذا التمثال، أنه الأفضل رغم عطبه– من وجهة نظر الراوي في الرواية– " إنها أكثر عطبا منه، ولكن ذلك لن يمنعها من ان تكون الأنثى الأشهر والأشهى.... "[3].

فالمكان هنا كما في" ذاكرة الجسد "بطل يشارك في القصة كما يؤكد البطل" دومًا كان ت الجسور ثالثنا...."[4].

[1] عابر سرير، ص 99.
[2] م ن ، ص 100.
[3] م ن، ص ن.
[4] م ن، ص 219

الفصل الخامس
البنية الزمنية

مدخل :

الزمن، ذلك البعد الرابع على حد قول الفيزيائيين، أحد أهم العناصر الحيوية في حياة الإنسان، بمظاهره الفلسفية و الأدبية و الفنية و النحوية و الرياضية و تظهر هذه الأهمية في تقدير الناس للزمن ومحافظتهم عليها .

كما أنه يشكل إحدى القضايا التي شغلت فكر الإنساني، والسبب في ذلك كون الإنسان بطبعه وحقيقته كائن زماني، والزمن جزء من وجوده وأفعاله، كما أنه

أما من الناحية الأدبية والكتابة الروائية، فالزمن يعتبر، من أهم العناصر المكونة للرواية و أشدها ارتباطا بها على حد قول" ميخائيل باختين : " أن الرواية هي الزمن ذاته، "[1].
حيث يمثل الرابط الحقيقي للأحداث، والشخصيات والأمكنة...، والرواية من أكثر الفنون الأدبية التصاقا بالزمن، " أن العمل الروائي يخلق عالما خياليا يرتبط بعالم الواقع بدرجة أو بأخرى، و يقدم صورة للحياة، عن طريق شخصيات معينة و أحداث بالذات ،تقع في مكان معين أو زمان معين "[2].

[1] عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية ،عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية ،ط1 ، 2009، ص 104
[2] أمنة يوسف،

المبحث الأول: ماهية الزمن الـروائي

هو تلك المادة المعنوية، التي يتشكل منها إطار كل حياة، وحيز، وهو ذاك الشبح الوهمي، الذي يقتفي أثارنا حيثما وضعنها، بل حيثما استقر بنا النوى، فكأنه هو وجودنا نفسه، ذاك لأنه؛ " نسج ينشأ عنه سحر، ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه وجود ينشأ عنه سحرية جمالية..... فهو لحمة الحدث وملح السرد وضؤ الحيز وقوام الشخصية"[1].

والزمن كلفظ؛ يقع على كل جمع من الأوقات، وكذلك المدة، إلا أن أقصر المدة أطول من أقصر الزمن"[2].

ويعد الزمن، من العناصر الأكثر انتشاراً، وتواجداً في الأدب السردي، وهو من الموضوعات التي استخدمتها علوم مختلفة، وتناولتها من زوايا مختلفة، نسبة إلى اختلاف هذه العلوم.

وقد أكد بارت، أن الزمن كمشَكِّل سردي من العناصر المكونة للخطاب السردي، يجب أن يخضع إلى التحليل البنيوي، فهو يمثل مستوى من مستويات السرد، الذي لا يمكن الكشف عنه، إلا بالدراسة البنيوية الدقيقة، فالتحليل مطالب بالوصول إلى تقديم وصف بنيوي، للإبهام الزمني، والمنطق السردي هو المطالب بالكشف عن الزمن السردي، ويمكن القول بطريقة أخرى، أن "الزمنية؛ ليست سوى مستوى بنيوي، من مستويات السرد"[3].

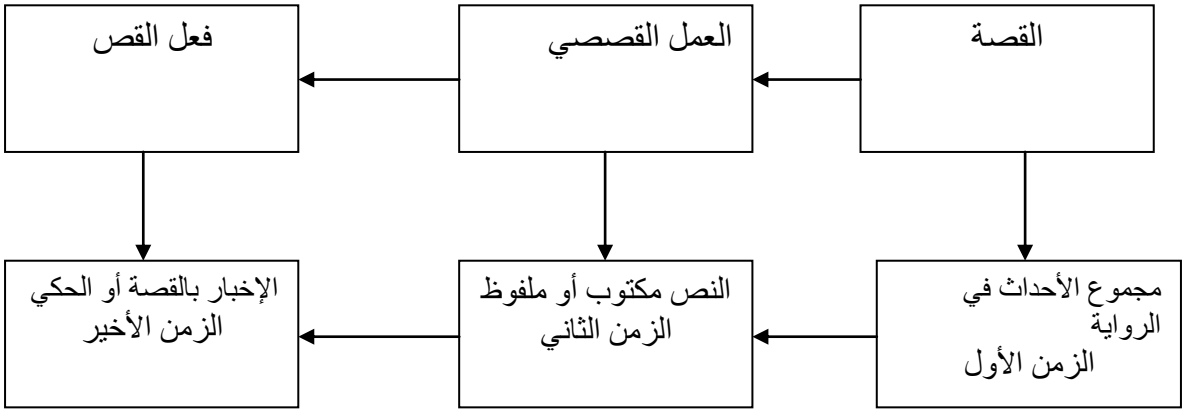
والتحليل البنيوي للزمن ضمن العمل السردي، ينتج عنه مفارقات مهمة، وتحديدات أساسية للزمن، ومن بينها؛ المفارقة بين زمن القصة، وزمن الخطاب، وهنا أجد، د. نور الدين المسد يضيف موضحاً: " إن الخطاب لا تتوفر له سوى إمكانية تقديم زمن متسلسل واحد، أما القصة فإنها تنطوي على تقديم مستويات زمنية متعددة "[4].

ولا يمكننا فهم التسلسل الزمني في الرواية الجديدة إلا بدراسة "زمن القصة" و"زمن الخطاب". وقد فرق تودوروف بينهما عندما وصف القصة (بالمتعددة الأبعاد) [5]، حيث يمكن أن تجري أحداث كثيرة في وقت واحد، وهو زمن صرفي، باعتبار قابليته لأن يتخذ أنحاء عديدة[6]، في حين أن زمن الخطاب هو زمن خطي يعيد ترتيب المادة الحكائية، أو الأحداث

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص270.
[2] أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، ص263.
[3] أفاق ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، عدد 08، ص31.
[4] د، نور الدين المسد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص159.
[5] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 89.
[6] مرجع نفسه، ص 90.

تبعاً لمنطق العمل الإبداعي ضمن حدود إشارات زمنية– تاريخية محددة بالسنوات والشهور والأيام والفصول، وهو ما يعطي سياقاً نحويا جديدا من خلال توظيف الزمن.
وسأحاول أن أوضح ذلك من خلال النموذج أو الشكل التالي:



وهكذا يختار الروائي ويحذف وينتقي الأحداث الكثيرة والشخصيات الواقعة في زمن الحكاية، ما ينسجم وزمن السرد الروائي، مما ينشأ عنه ظهور ما يسمى "بالمفارقة السردية" التي تتمثل في:

1 -الاسترجاع: يعني رجوع الذاكرة إلى الوراء في سردها للأقوال والحوادث التي وقعت في الماضي.

2 -الاستشراف: وهو الإخبار عن أحداث أو أقوال أو أفعال سيعرفها السرد في وقت لاحق.

هذا بالإضافة إلى أن الزمن أنواع عديدة سوف نذكر بعضه عند التطبيق.
وينبثق الزمان السردي في روايات "أحلام مستغانمي" من الذاكرة خاصة في "ذاكرة الجسد" التي ينساق النص فيها لبعث الماضي الثوري بقيمة ومبادئه نحو الحاضر بفعل تفعيل هذه الذاكرة...

وهذه المفارقة، كائنة لا محالة، في كل عمل سردي منتج، إلا أنها تبقى غامضة، وصعبة التصور، على المستوى الزمني، بتفصيل. وضمن هذا السياق أجد د. عبد المالك مرتاض يضيف موضحاً لهذه المفارقة: "إن زمن الحكاية هو زمن المحكي...أما زمن العمل أو

الكتابة، فيتصل بزمن السرد...في حين أن زمن القراءة هو الزمن الذي يصاحب القارئ وهو يقرأ العمل سردي".[1]

ويبدو أن ما يوجد حالياً في هذا المجال، ما هو إلا مقارنة بين ترتيب الأحداث في القصة، وترتيبها في السرد، يقول د. حميد الحمداني:" إن زمن القصة يخضع بالضرورة لتتابع منطقي للأحداث، بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي"[2].

وهناك من يجعل هذه المفارقة بين زمن القصة وزمن السرد، محوراً في دراسة النظام، ومنهم د. نور الدين السد:" تعتمد دراسة النظام في النص الروائي، على المقارنة بين ترتيب الأحداث في السرد، وترتيب هذه الأحداث في الزمن الروائي"[3].

لكن عموماً، تبقى هذه المفارقة، تمثل جزءا هاماً من مستوى عام، آلا وهو؛ المستوى الزمني، الذي مازال يحتاج على دراسات عميقة ومفصلة. وتبقى ملاحظة الإيقاع الزمني ممكنة، بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكي وتباينها.

وعند شروعنا في تحديد زمن السرد والخطاب، وجدنا أنفسنا أمام أصناف متنوعة، ومنها؛ الزمن المتواصل، المتعاقب، المنقطع، الغائب، والميقاتي، و...، إلا أن الشكل الزمني، أو الخط الزمني في الروايات، يتنافى وذاك الذي يرد في صنوتها القديمة، حيث يُحترم فيه التسلسل المنطقي الزمني، وتكون فيه الأحداث أحداثاً " مرتبة بحسب الزمان، حدثاً بعد آخر، دونما ارتداد في الزمان، وهو أبسط أشكال النثر الحكائي" [4]، بل نجده يفر باستمرار – الزمن في الروايات المدروسة – داخل النص السردي، "ويخلق لنفسه دوامة سمتها التكسير والدوران والالتفاف، وأبداً عدم الاستقرار ". فلم تعد الرواية ذاك العمل السردي الذي يصطنع ويعتمد الأدوات الزمنية المألوفة، والمعتادة، ولم تعد تحترم التسلسل الزمني المعهود، بل صار الزمن فيها يتخذ لنفسه أشكالاً وألواناً متعددة و معقدة منها؛ المدة، الديمومة، الاستغراق، الانقطاع، الحذف، السرعة، الخلاصة، الاستراحة، المشهد،... .

كما أن النص الروائي " المستغانمي"، في حد ذاته، قد اتسم بخاصية مميزة؛ حيث تعمَّد تمزيق الزمن وتشتيته، عبر طول المتن، فخلق بذلك خطاً منكسراً، لا يعرف أين يسير، وأتخذ من كل اتجاه سبيلاً له، ليصيغ لنفسه شكلاً هندسياً عجيباً. يقول د،عبد المالك

[1] ينظر ، عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، ص209.
[2] د. حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص75.
[3] د. نور الدين السد ، م، س، ص161.
[4] د. عبد القادر أبو شريفة، وحسين لافي قزق، مدخل على تحليل النص الأدبي، ص131.

مرتاض: " فإذا المسار لا يمضي في مساره التسلسلي المألوف... حيث قد يرتد إلى الماضي فيديره من الحاضر، وقد ينطلق إلى المستقبل مديراً إياه من الماضي".[1]

إذن وحسب ما سبق نجد الزمن قد تتعدد مفاهيمه، ويمكن أن يصبح معقداً وشائكاً، وارداً في نصوص مستغلقة من حيث دلالتها.

كما أننا ارتأينا أن الروايات تتأطر بزمن حضوري، استخدمت الكاتبة فيه تلك القرائن الدالة على حاضر المرسل للخطاب في الرواية، ليكون الحاضر هو نقطة انطلاق زمن الخطاب الذي يعيد ترتيب الأحداث وفق منطقها الفني.

لذا يمكننا القول أن زمنية السرد هي زمنية عاطفية ارتجاعية في "ذاكرة الجسد" منطلقها الحاضر، ومجراها الماضي امتدادً إلى الراهن، إضافة إلى تلك الوثبات كما في "فوضى الحواس" و "عابر سير" اللتان يتراوح فيهما السرد في النص، ما بين الماضي والحاضر، أي بين الواقع المعيشي، والواقع الذاكراتي الذي يتخلل جسد النص. وكما أثبتت الكاتبة عبر هذا الانتقال بين الأزمان في الروايات، مقدرة إيداعيه داخل هذا الفضاء المتداخل والمتشابك في بنائها للأحداث مبلورة حبكة روائية مميزة"[2].

لذلك سنحاول هنا معاينة البعد الزمني، ليتضح لنا كيفية اشتغال الخطاب الروائي المستغانمي على الصعيد الزمني.

[1] عبد المالك مرتاض، م، س ، ص11.
[2] ينظر شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، ص 179.

المبحث الثاني: نظـام زمنيـة الروايـات

أولا ذاكرة الجسد:

زمن القصة أو الحكاية:

يمتد الزمن في الحكاية من بداية 8 ماي 1945 إلى نهاية نوفمبر 1988، " ففي 1945 قدمت كل من سطيف، قالمة، وخراطة وقسنطينة في مظاهرة واحدة عدة آلاف من الشهداء، كأول عربون للثورة... حيث كان خالد برفقة "سي الطاهر" من بين أولئك الذين ناضلوا من أجل الوطن... فكانت السجون تنطلق بما عاناه الشهداء، خاصة سجن الكديا التي عذب فيها "سي الطاهر" وغيره من المجاهدين..."[1] .

وكانوا حينها قد أفرجوا عن خالد لصغر سنه بعد حبسه ستة أشهر، لتخترق بعدها رصاصتان ذراعه فينته به الأمر إلى بتر ذراعه اليسرى... بعد ذلك تنتهي أحداث القصة مع أول نوفمبر لسنة 1988.

"غداً ستكون قد مرت 34 سنة على انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير، ويكون قد مر على وجودي ثلاثة أسابيع، ومثل ذلك من الزمن على سقوط آخر دفعة من الشهداء... كان أحدها ذلك الذي حضرت لأشيعه وأدفنه هنا. بين أول رصاصة وآخر رصاصة تغيرت الصدور، تغيرت الأهداف... وتغير الوطن"[2].

وهكذا نلاحظ أن هذا المسار الزمني للقصة الذي يتراوح بين سنة 1945-1988 هو مسار غير طبيعي، دائري غير منغلق، فيكون بذلك بداية الرواية هو افتتاح لنهايتها..

زمن الكتابة:

لا يصبح زمن الكتابة" عنصرًا أدبيًا إلا عندما يدخل في القصة، أي في الحالة التي يتكلم

فيها الراوي عن قصته الخاصة، ويمارس الحكي بصددها، وهو ما يفعله" خالد " الكاتب الضمني في هذه الرواية؛ حيث يبدأ الرواية وينهيها بالإشارة إلى فعل الكتابة، فيبدؤها جالسًا

[1] ينظر ذاكرة الجسد، ص 38.
[2] ذاكرة الجسد، ص 29.

في بيت أخيه، في قسنطينة، بعد ست سنوات من انتهاء قصته مع" حياة"، وبعد شهرين من رؤيته لصورتها على جانب كتاب نشرته، يسترجع قصته معها وقد نثر أمامه أوراقًا ملأ معظمها ولم يبق إلا القليل، مؤكدًا اعتماده على الذاكرة، وعدم شفائه منها، وينهي الرواية بعودته من باريس حاملا مسوَّدة ما كتبه هناك، منذ رؤيته لكتابها[1]،

فيما عدا البداية والنهاية، نجد البطل" خالد " يكثر من الإشارة إلى الزمن الكتابي، حيث يشير في الفصل الأول إلى كرهه" الحياة"، ورغبته في قتلها؛ إذ لم يستطع نسيانها" دعيني أعترف لك أنني في هذه اللحظة أكرهك، وأنه كان لا بد أن أكتب هذا الكتاب لأقتلك به أيضًا[2].

وأمام كتابها، الذي يشكل استفزازًا لذاكرته، يعلن بدأه بالكتابة؛ " شعرت أنني قادر على الكتابة عنك فأشعلت سيجارة عصبية، ورحت أطارد دخان الكلمات التي أحرقتني منذ سنوات، دون أن أطفئ حرائقها مرة فوق صفحة"[3].

ويستخدم في الزمن الكتابي الفعل المضارع تارة والماضي طورًا، لكنه الماضي المندرج في المضارع؛ إذ يقوم بترهين لحظة الكتابة موهمًا القارئ أنه يفعل ذلك الآن، وأنه يقرأ عليه ما يكتب، أو يكتب في لحظة حاضرة بصوت مرتفع.

ولا يحدد المدة التي استغرقتها الكتابة ، بل يكتفي بقياسها باليوم فقط: " عندما أبحث في حياتي اليوم، أجد أن لقائي بك هو الشيء الوحيد الخارق للعادة حقًا، وتحديدًا هو يوم 25 أكتوبر 1988، حيث يؤكد أن ما كتبه في هذا اليوم ليس سوى استعداد للكتابة، " سأعتبر إذن ما كتبته حتى الآن، مجرد استعداد للكتابة فقط، وفائض شهوة ... لهذه الأوراق التي حلمت منذ سنتين بملئها ربما غدًا أبدأ الكتابة حقًا[4].

ثم نجده يحدد يومًا آخر من التواريخ المعلومة؛ هو الأول من نوفمبر، حيث يشير إلى بدأ الكتابة الجادة من أول ليلة من نوفمبر، " أن غدًا سيكون أول نوفمبر .. هل يمكن ألا أختار تاريخًا كهذا، لأن أبدأ به هذا الكتاب، ويمتد ما يكتبه في هذه الليلة إلى صفحات عدة حيث يعلن، بعد صفحة ونصف من البياض، طلوع النهار"[5]، وكأن هذا البياض هو بقية الليل، مؤكدًا أنه صباح تلك الليلة" يسعدني في هذه اللحظة منظر الأوراق المكدسة أمامي، والتي

---

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص 42

[2] ذاكرة الجسد، ص 48

[3] ذاكرة الجسد، ص 9

[4] ذاكرة الجسد، ص 46

[5] ينظر ذاكرة الجسد، ص 26، 40، 41.

ملأته البارحة، في ليلة نذرتها للجنون، وأنه سيكمل ما بدأه. ولأنه يكره ضوء الشمس، ويريد أن يكتب عنها في العتمة، يقرر تعتيم الغرفة" لا بدّ أن أكتب عنك بعد أن أسدل كل الستائر، وأغلق نوافذ غرفتي"[1].

عدا هذين اليومين 25 أكتوبر وأول نوفمبر،لا نكاد نجده يحدد تاريخًا معيناً بعينه، بل نجده يشير في الفصول الخمسة التالية إلى" اليوم" الذي يؤطر زمن الكتابة في الرواية كلها.

بينما يخلو الفصل الثاني، تقريبًا، من الإشارة إلى هذا الزمن، لانشغال" خالد "بالحاضر الروائي، و يعود إليه في الفصل الثالث ؛ " لم أكن أريد أن أتقاسمها في ذلك اليوم، ...و أجمل ما يمكن أن تقوليه لي أنت في ذلك اليوم "[2]، كما يأتي عليه في الفصل الرابع "سأعترف لك اليوم، بعد كل تلك السنوات، أنني وصلت معك يومًا إلى ذلك الحد المخيف من اللاعقل"[3]، كما يضيف تساؤلاته اليوم على ما حدث منذ سنوات، ويبدأ الفصل الخامس مؤكداً على حضور ذاكرته في لحظة الكتابة، ليبرر ما يذكره من تفاصيل شعوره في الحاضر الروائي، ثم يتساءل عن جدوى كتابته لهذا الكتاب، ويذكر في الفصل السادس ما ينتابه الآن، في الزمن الكتابي، لدى استرجاعه حدث موت أخيه" آه حسان .. عندما أذكر حديثنا ذلك اليوم، تصبح المرارة غصة في الحلق، تصبح دمعًا، تصبح ندمًا وحسرة.

وهكذا يمتد الزمن الكتابي، الذي يقيسه دائمًا باليوم، على صفحات الرواية، ويتوزع على فصولها، ليؤكد حضوره وأن ما يسرده قد انتهى، جاعلا من هذا اليوم يومًا للذاكرة، تنفتق عنه الأزمنة الأخرى؛ فمن خلاله يعود إلى الحاضر الروائي، ومن خلال الثاني يعود إلى الماضي البعيد، وقد يعود في تارة أخرى، من زمن الكتابة إلى زمن الوقائع الماضي دون المرور بالحاضر الروائي، فذكرى الثورة في أول نوفمبر، تعيده من لحظة الكتابة إلى التحاقه بالثورة، وسلوكه الطرق الوعرة، قبل بدء الحاضر الروائي، كما يؤكد استرجاعه، في هذا الزمن، لذكرى" سي الطاهر"، الذي عرفه قبل بدء الحاضر الروائي أيضًا[4].

---

[1] ذاكرة الجسد، ص 41

[2] ذاكرة الجسد، ص 88.

[3] ذاكرة الجسد، ص 186

[4] ينظر ذاكرة الجسد، ص 28

زمن الخطاب: يبدأ من نهاية القصة 1988 ليعود إلى بدايتها 1945 ويستمر إلى أحداث أكتوبر 1988، حيث عاد خالد إلى الجزائر عودة نهائية أن قضى 20 عاماً في الغربة بسبب مقتل أخيه الوحيد حسان في الحوادث التي عمت البلاد في فترة أكتوبر 1988، ويمكننا أن نمثل هذا الزمن من خلال الرسم البياني التالي:

إن السرد يبدأ من خلال الحاضر ، وعن طريق الخلاصة على مستوى المدة، يقدم لنا ملخصاً عن حياة خالد الماضية (علاقاته بـ" سي الطاهر"– كفاحة– مرحلة الدراسة– سجن الكديا).. فزمن القصة مرتبط بمراحل حياة خالد، التي تتجسد في أربع مراحل حسب الترتيب الزمني:

1 -**مرحلة الكفاح:** كانت بداية هذه المرحلة بمظاهرات 1945/05/08 إلى غاية 1962، عرفنا خالد فيها بصفة مجاهداً شارك في عدة عمليات حربية تحت قيادة "سي الطاهر" ودخل السجن... وبعد سنتين ترقي إلى رتبة ملازم لينعزل بعدها تماماً بعد إصابته في ذراعه كنت فيها أنا من عداد الجرحى بعدما اخترقت ذراعي اليسري رصاصتان، وإذا بمجري حياتي يتغير فجأة..."[1].

[1] ذاكرة الجسد، ص 40.

2 -**مرحلة الحرية:** تمتد إلى غاية 1974، قرر في هذه السنة التوجه إلى فرنسا لتحقيق موهبته في الرسم وقد ساعده "روجيه" عندما وصل إلى باريس ليستقر فيها، حيث تعرف هناك على "زياد" الذي كان يشبهه في نضاله الثوري، وعلى كاترين..."[1].

3 -**مرحلة الغربة:** كان لخالد علاقات نسائية في فرنسا... وكانت كاترين أقرب صديقة له بل كادت أن تكون حبيبته، هذه الشخصية خففت عنه هم الغربة، وساعدته على معرفة الواقع الغربي أكثر، في هذه الفترة حقق خالد طموحه الكبير في أن يصبح رساماً مشهوراً في أوربا.. وكانت سنة 1981 بالنسبة إليه سنة مهمة حقق فيها نجاحاً، وتعرف فيها على "حياة" التي حركت ذاكرته وأرجعته لسنوات إلى الوراء.

4 -**مرحلة العودة:** وتنتهي الأحداث فيها في أكتوبر 1988 حيث كان زواج حياة من رجل أخر سبباً في زيارته قسنطينة، ومقتل أخيه حسان في حوادث أكتوبر 1988 بالعاصمة داعياً لعودته النهائية إليها.. لم يعد هناك من ضرورة للحنين بعد اليوم، أنا عائد إليها..."[2].

والجدير بالملاحظة أن ذاتية خالد في إنجاز الخطاب مركزية ،لأنه الشخصية الرئيسية الوحيدة المتفاعلة مع الفضاء، وعلى لسانها يقدم منظور القصة.

أما في رواية عابر سرير:

يتشابه البناء الزمني في هذه الرواية مع نظيره في" ذاكرة الجسد"، حيث تتشابك الأزمنة الثلاثة، مشكلة بناء زمنيًا، كذاك الذي هناك؛ إذ يستدعي الزمن الكتابي الحاضر الروائي، الذي يستدعي بدوره فترات زمنية سابقة عليه.
بيد أن الحاضر الروائي هنا لا يتجاوز الأشهر الثلاثة، شهرًا قبل سفر البطل" خالد"

[1] ينظر ذاكرة الجسد، ص 152، 171.
[2] ذاكرة الجسد، ص 475.

المصوِّر إلى باريس، وشهرين قضاهما هناك، كما يبدأ هذا الحاضر، في الفصل الأول، من الحدث قبل الأخير، تقريبًا، حيث يستدرج" خالد "المصور" حياة"، بعد عامين من الغياب، إلى بيت" زيان "لترقص له، مرتدية ثوبًا أسود كان قد ابتاعه لها من أموال الجائزة التي حصل عليها[1].

وهو الحدث الذي يعاد ذكره في تسلسل الأحداث"[2]، ليبدأ السرد في الفصل الثاني من أوله، كما في ذاكرة الجسد، حيث حصول على جائزة لأحسن صورة"[3]، وقراره بعدها الذهاب إلى القرية ليمنح الطفل، صاحب الصورة، نصفها ويتكفل به طوال حياته، لكنه لا يجده"[4]. ثم يسافر" خالد "المصور إلى باريس، ويتعرف على" زيان " ويكتشف أنه" خالد" الرسام، بطل "ذاكرة الجسد"، الذي يعاني السرطان في المستشفى"[5]، فيقيم في بيته، ويضاجع فرانسوار/كاترين" في" ذاكرة الجسد"، ثم يستدرج" حياة "إلى بيت" زيان"، ويراقب ردة فعلها تجاه بيت زارته"[6]، وترقص له في اللحظة التي يحتضر فيها" زيان "ويموت"، ليعود" خالد "المصور بجثته إلى قسنطينة[7]، بعد أن باع لوحة " حنين " واشترى بثمنها تذكرة لهذه الجثة[8] .

ونظرًا لضيق الحاضر الروائي، يزداد الارتداد إلى الماضي، فتسيطر الاسترجاعات على نفسية البطل، ويكون كل حدث حاضر حافزًا لأحداث عدة ماضيه، تستحضرها الذاكرة؛ فيسترجع" خالد "المصور بعض أحداث" " ذاكرة الجسد "و" فوضى الحواس"[9]، ويعود إلى ذكريات طفولته وشبابه[10]، وإلى أيام الثورة، التي يعود إليها، أيضًا،" خالد "الرسام من خلال حوارهما معًا[11].

أما الزمن الكتابي في هذه الرواية، فهو زمن داخلي يمتد على صفحاتها؛ إذ يعلن" خالد" المصور، الكاتب الضمني لها، عن نهوضة بمهمة الكتابة، ويشير إليها مرارًا في الفصول

---

[1] عابر سرير، ص 09.
[2] م ن، ص209
[3] م ن، ص27
[4] م ن، ص37
[5] م ن، ص63
[6] م ن، ص207
[7] م ن، ص293
[8] م ن، ص 255
[9] ينظر م ن، ص 96، 212، 234، 236
[10] ينظر م ن ، ص 30، 43، 44، 69، 172
[11] م ن، ص 287، 254، 167، 162

الأربعة الأولى، وكأنه يقنع نفسه بجدواها؛ ذاك أنه عندما يستغرق في الكتابة يكف عن الإشارة إليها.

ويستخدم الوحدة الزمنية المستخدمة في" ذاكرة الجسد "اليوم، بيد أنه يؤكد امتداد هذا الزمن لعدة أيام لا تاريخ لها " ساعته أمامي على الطاولة التي أكتب عليها، وأنا منذ أيام منهمك في مقايضة عمري بها .أهديه عمرًا افتراضيًا، وقتًا إضافيًا يكفي لكتابة كتاب "[1]. فلا فلا نعرف تاريخ ذلك اليوم، ولا مقدار ما أحتاج من أيام للكتابة.

أما في فوضى الحواس:

زمن القصة: بداية القصة من 1988 إلى خريف 1992 إلى خريف 1992– لقد تعرض الرجل الصحفي (صديق عبد الحق) أثناء أحداث 1988 لقمع العسكر الذين أصابوا ذراعه اليسرى، وقد سبب له هذا الحادث شلالاً منع ذراعه من الحركة. ومنا اصطدمت الكاتبة/ البطلة بهذه الحقيقة التي اختلط فيها حد الكتابة بحد الحياة.

ولم تكن تدري أن هذا الرجل الذي تعلقت به ، لدرجة الإعجاب وحبها في استكشافها له، قد جعلها تقف وجهاً لوجه أمام شخصية صنعتها وشوهتها هي بنفسها في روايتها (ذاكرة الجسد).

ولذلك تعد رواية (فوضى الحواس)، جزء ثانياً مكملاً لأحداث "ذاكرة الجسد" ، وعابر سرير بمثابة الجزء الثالث، وربما هذا هو الوعي الذي جعل الرجل الصحفي أن يتعجب عندما يقول: "عندما قرأت كتابك منذ ثلاث سنوات، تساءلت كيف يمكن لقصتي أن تبدأ حيث انتهت قصة خالد، في السنة والأحداث نفسها؟، تراني فقدت ذراعي فقط لأمنح الحياة ترف مطابقتها لرواية، أم لأمنح الأدب زهو مواصلة قصة في الحياة؟ أدركت الجواب عندما التقينا.. لقد تواطأ الأدب والحياة، ليهديا إلينا قصة حب التي هي من الجمال بحيث لم يحلم بها قارئ وكاتبة قبل اليوم...."[2].

ومن خلال هذا المقطع الذي يحمل مؤشراً زمنياً نفهم أن لقاء الرجل قد حدث بعد ثلاث سنوات أي في خريف 91.

[1] عابر سرير، ص 25

[2] فوضى الحواس، ص 324، 325.

لقد جاء تحديد هذا الفصل الخريفي عندما ترددت الكاتبة على محل للقرطاسية لتشتري ظروفاً وطوابع بريدية.. حيث كان البائع يقف أمامها يفرد حزمة من الدفاتر، استعداداً لاقتراب الموسم الدراسي"[1]، لذلك يظهر بأن علاقة البطلة/ الكاتبة بالرجل الصحفي قد دامت سنة بالضبط أي من (91-96).

الزمن الكتابي

تؤكد" حياة "أن الكتابة بطل رئيسي في روايتها" كنت أتحدى القتلة، شاهرة التهمتين اللتين جمعتهما :تهمة الأنوثة وتهمة الكتابة، تلك التي كانت تحديًا صامتًا في يدي ودفترًا مغلقًا على قصة، الكتابة فيها هي البطل الرئيسي"[2]؛ إذ تبدأ الرواية بشراء دفتر يغريها بكتابة قصة، تتحول إلى واقع تعيشه، وتعود ليلا لتسجيله على هذا الدفتر، وتنهيها بامتلائه، وتركه على قبر"عبد الحق "الرجل الذي أحبت" وضعت ذلك الدفتر على قبر ومضيت[3]"، بعد بقائها عامًا كاملا أسيرة الكتابة" كانت تسعدني فكرة التخلص من ذلك الدفتر، فقد أتعبني البقاء عامًا على قيد الكتابة"[4].

وبين أول الرواية وآخرها، لا ينفك الدفتر يلازمها مؤكدة كتابة كل شيء عليه، فتستعين به، في الفصل الثاني، لتعرف أماكن لقاء بطلي قصتها[5]، كما تشير إليه بعد موت "عم أحمد " "يوم بدأت هذا الدفتر ما كانت نيتي أن أفلسف الأمور حولي .ولذا أكتشف اليوم، أن موت هذا الرجل أكبر مني، يتجاوز حدود فهمي، يتجاوز منطقي لأنه حدث خارج دفتري"[6].

وتؤكد، في موقع آخر، أنها تكتب كل شيء عليه، حتى لو شغلت عنه قليلا كما حدث لدى سفرها إلى العاصمة" عندما فتحت دفتري الأسود الذي أهملته بعض الشيء منذ قدومي، كي أسجل عليه أول فكرة توصلت إليها[7]".

كما تؤكد فتحها للدفتر بين الحين والآخر لتسجيل ما يحدث؛ " فتحته حيث توقف بي الحب وتوقف بي الحد، منذ أربعة أشعر، عند قبلة..."[8]

---

[1] فوضى الحواس، ص 24.
[2] م ن، ص 359
[3] م ن، ص 369
[4] م ن، ص 371.
[5] ينظر م ن ، ص 62.
[6] م ن، ص 118
[7] م ن، ص 146
[8] م ن، ص 244

وتستعين بالكتابة لملء فراغها بعد فراقها ل" خالد"، وتؤكد في موضع آخر مواصلتها مواصلتها للكتابة وكأنها تعيش الحدث لتكتبه" الأغرب أنني لم أبك، فقد كنت لحظتها أواصل الكتابة، وأبحث عن الكلمات المناسبة لأصف هذا الموعد العجيب[1]"، فهي تعيش الحاضر وتكتبه، دون فارق زمني بينهما، بل يواكب أحدهما الآخر.

زمن الخطاب:

الذي يبدأ من خريف 91 ليعود لبداية سنة 1988 ويستمر إلى نهاية خريف سنة 96. تقول الكاتبة في نهاية الرواية عند ذهابها لمحل القرطاسية بعد مرور سنة " قطعا"... كانت الحياة تستعد لإنهاء دورة الفصول والبدء من جديد. تذكرت وأنا أرى الأطفال يركضون بحقائبهم متوجهين إلى المدارس، أن آخر مرة ذهبت فيها إلى هذا المحل، كانت منذ سنة تماماً، لأشتري الأشياء نفسها، كما اليوم كان الطقس خريفياً يغري بشيء ما... وكما اليوم البائع نفسه كان منهمكاً في ترتيب ما وصله من لوازم مدرسية. فارداً دفاتره أمامي. كما منذ سنة، ها هو يتوقف قليلاً... يتجه نحوي... كنت سأطلب منه ظروفاً وطوابع بريدية...."[2].

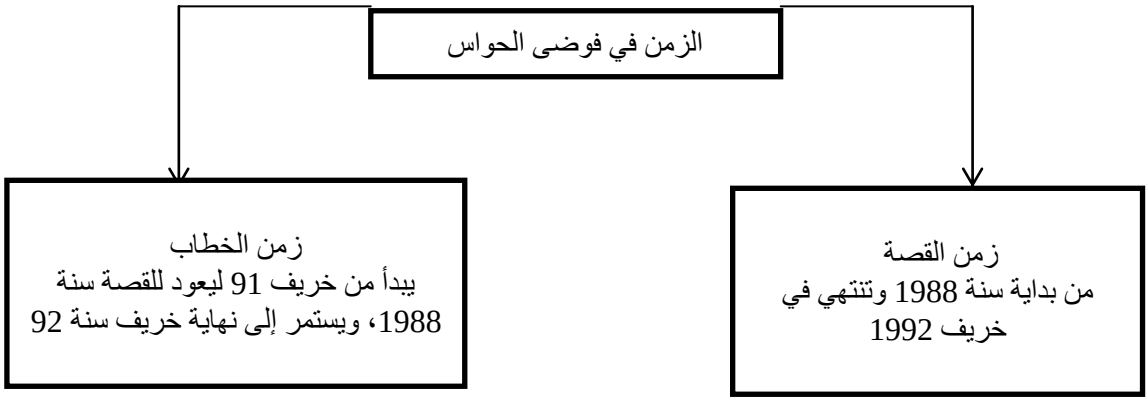
وهكذا نلاحظ أن الأحداث كانت متتابعة في فوضى الحواس، لذلك لمسنا في البداية تطابقاً بين زمن الخطاب وزمن القصة، إلا أن الكاتبة قطعت السرد عندما عادت بوقائع ماضية (1988) في ترتيب زمن السرد عن مكانه الطبيعي في زمن القصة، هذا إلى جانب أن النص قد تخللته أزمنة خارجية، جاءت عن طريق الاسترجاع كذكرها لسنوات (1954-1956-1965).

كذلك في رجوع البطلة إلى مرحلة الطفولة... وعليه فإننا نجد بأن زمن الخطاب لم يحافظ على خطية زمن القصة. هذا بالإضافة إلى أن الكاتبة قد قدمت لنا مشهداً بحوارات داخلية وخارجية مزدوجة مرة على لسان راو محايد ومرة أخرى على لسان الكاتبة التي اتحدت مع الطفلة ابتداء من الصفحة 24.

[1] فوضى الحواس، ص 362
[2] فوضى الحواس، ص 374-375.

وهذا ما جعل الحكي ينتقل من مستوى إلى مستوى أخر في الزمن الواحد، الذي تحول بعدها بفارق يوم واحد لإتمام بقية القصة على لسان الكاتبة/ البطلة "وهكذا جلست إلى دفتري ورحت أواصل كتابة القصة وكأنني لم أتوقف بالأمس عن كتابتها"[1].

إن تكرار موقف ذهابها إلى محل القرطاسية في بداية قصتها(عند اتحادها بالبطلة) وفي نهايتها يؤكد على (دائرية السرد).



المبحث الثالث: أنواع الزمان وآليات توظيفه في النص

1) **الزمن السردي:** ينقسم زمن السرد إلى الأزمنة التالية:

الزمن التاريخي: ويشمل هذا الزمن الإطار العام الذي وقعت فيه الأحداث التاريخية في الرواية، تلك المتعلقة بثورة التحرير في ذاكرة الجسد سواء منها ما يشير إلى بطولات الثورة، والشهداء المناضلين (مصطفي بن بولعيد...) أو ما يتقاطع مع تاريخ هذه المدينة يقول خالد: "هنا أضرحة الرومان... والوندال... والبيزنطين... والحفصين... والعثمانيين... وواحد وأربعين بايا تناوبوا عليها " قبل أن تسقط في يد الفرنسيين. هنا وقفت جيوش فرنسا سبع سنوات بأكملها على أبواب قسنطينة، فرنسا التي دخلت الجزائر 1830، لم تلج هذه المدينة الجالسة على الصخرة، إلا سنة 1837..."[2].

[1] فوضى الحواس، ص 28.
[2] ينظر، ذاكرة الجسد، ص 344.

وبذلك نرى بأن "الحركات الزمنية الروائية في بنيتها الداخلية قد تتداخل مع بنيته زمنية خارجية، وتتبادل معها العلاقات" [1]، وقد جاء في رواية فوضى الحواس أحداثا وأسئلة كافية على بيان هذه العلاقة بالكون التاريخي، تقول عن الرئيس بوضياف: "قبل التاريخ بقليل. كان اسمه محمد بوضياف وكان يسكن في مدينة صغيرة بالمغرب... الآن... في هذا العمر، هو يتعلم المشي من جديد على تراب الوطن... فقد طاردته فرنسا فوق الأرض وجوا. ولم تجد سبيل لإلقاء القبض عليه هو ورفاقه سوى خطف طائرتهم سنة 1956..."[2]، والتواريخ كثيرة تدلل الجداول المذكورة على كل هذه الأحداث الزمنية.

وكما ورد في قول السارد في عابر سرير: " كالشهيد البطل مصطفى بن بولعيد، الذي اغتيل ابنه عبد الوهاب وهو في الخمسين من عمره في 22 آذار 1995، نهار اغتيل ابوه على ايدي الفرنسيين قبل تسعة وثلاثين سنة"[3].

وبناء على ما تلمسه في الرواية فقد جمعت الكاتبة في هذا الزمن بين الحدث التاريخي الذي يقوم على الخيال... وحدث تاريخي يزعم له انه يقوم على الحقيقة الزمنية"[4].

الزمن الحاضر: هو الزمن الذي يجسد إشكالية البطل خالد في الرواية، وهو الحاضر الذي يعبر عن البطلة/ الكاتبة، التي تنزع إلى المغامرة والاكتشاف في فوضى الحواس، بينما يصير متذبذباً ما بين تعدد الشخصيات الراوية للأحداث، والتي التبستها الكاتبة، من حين إلى آخر، ويوحي الزمن الحاضر، عن عدم انسجام الأبطال فيه في كل الروايات.

الزمن الماضي: وهو زمن وقوع الأحداث التي جرت في الماضي، وقد جاء عن طريق الاسترجاع كصورة دلالية مؤثرة في النص، وتوزع هذا الزمن في "ذاكرة الجسد" حيث أبرز الراوي من خلاله مدى تعلق خالد بالماضي "الأصل" المتسم بالوطنية والإخلاص لدرجة تحكمه في بنية النص. وظهر في "فوضى الحواس" كلما دعت الحاجة إلى استدعاه وربطه بالحاضر"[5].

زمن الحلم: وهذا قد يصل ساعة أكثر أو أقل من زمن القصة، ولا تقاس أهميته اعتباراً لعدد تواتره في النص، وإنما يتجلى دوره في شعور البطل عند معامله مع انفعالاته

---

[1] عبد الجليل مرتاض، البنية الزمنية في القص الروائي، ص 31.
[2] فوضى الحواس، ص 239-240.
[3] عابر سرير، ص 165.
[4] ينظر طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، ط 2، القاهرة ، 1980 م، ص: 169.
[5] شهرزاد حرز الله، م س، ص 189.

ومشاعره[1]. "ستعودين" مع النوء الخريفي، مع الأشجار المحمرة، مع المحافظ المدرسية. ستعودين... مع الأطفال العائدين إلى المدارس، مع زحمة السيارات، مع مواسم الاضطرابات، مع عودة باريس إلى أضوائها.. مع الحزن الغامض... مع المطر... مع بدايات الشتاء... مع نهايات الجنون... ستعودين لي... يا معطفي الشتوي... يا طمأنينة العمر المتعب... يا أحطاب الليالي الثلجية... أكنت أحلم؟..."[2].

ولا يمكن للقارئ أن يحسم أمر هذه الفترة التاريخية إلا بنهاية الفصل أو الرواية.

" أتفرج على أشياء أمي الصغيرة... أحلم أن يكون لي يوماً جسد يشبه جسدها تماما، أملأ به كل تلك الأثواب الحميمية. أحلم... ثم أغلق على جسد أمي في حقيبة. أعيد الحقيبة إلى الخزانة. وأغادر مسرعة تلك الغرفة..."[3].

كما نلاحظ بأن عناوين الروايات الثلاثة "ذاكرة الجسد" و "فوضى الحواس" و "عابر سرير"، إضافة إلى العمل الرابع "الأسود يليق بك"، هي من العناوين الحالمة التي توحي بمتعلقات دفينة في الذات. وهذه الازدواجية بين عالم الوعي، واللاوعي أي بين ما هو محسوس ومعنوي، يجعلنا نخضع بنية هذين العنوانين لقوانين هذا العام (اللاوعي). بما فيه من تشابك، لأنه بعيد عن الخضوع إلى القيود الخارجية المهيمنة عادة على العالم (الواعي) كما يقول عبد الجليل مرتاض، وهو الأمر الذي يوحى بأن هذه الكلمات مستمدة من عالم الرؤيا والأحلام والرموز"[4].

الزمن النفسي: هو زمن تخييلي، ليس لديه مقاييس محدودة، يصعب قياس مدته، فقد يطول أو يقصر حسب الحالة النفسية التي تكون عليها شخصيات الرواية.

ونجد له تمثيلا في ذاكرة الجسد عند ما يشعر خالد بان الزمن كان طويلا وكانت الأيام الفاصلة بين يوم الجمعة ويوم الاثنين تبدو طويلة وكأنها لا تنتهي..."[5].

ويظهر جلياً في فوضى الحواس عندما تحرص البطلة/ الكاتبة على بلوغ الموعد، رغم زحمة شوارع العاصمة بالمظاهرات يقول: "ها هي ذي البناية أخيراً أكاد لا أجتاز بابها حتى أشعر أنني أغادر عالماً... وأدخل أخر"[6].

---

[1] شهرزاد حرز الله، ص 169.
[2] ذاكرة الجسد، ص 220.
[3] فوضى الحواس، ص 230،
[4] شهرزاد حرز الله، ص ن.
[5] ذاكرة الجسد، ص 82.
[6] فوضى الحواس، ص 172.

" لا ادري كم من الوقت قضيت في التباس جسدي معها، أجيل نظري في جغرافية رغباتها؟ أتأمل جمالية أنوثة تحيط كل شيء فيها بلغز.

في حياة المصور كثير من الوقت الصامت، من ساعات المهملة، ومن تلك الحياة البيضاء التي تسبق الصورة"[1].

" عندما أغلقت جهازي النقال، شعرت أن كل الفصول قد عبرت في مكالمة واحدة"[2].

الزمن المستقبل: " هو زمن التوقعات والتنبؤات وصيغ التحذير والتهديد، حيث يتم الحديث عن ما سيقع أو يمكن أن يقع قبل حدوثه"[3].

تقول الكاتبة في فوضى الحواس: "برغم كوني حلمت دائماً بقارئ يأتي ليقاصصني بكتاباتي، جميل كل ما يمكن أن يحدث لنا بسبب كتاب. يمكن أن نكرم، يمكن أن نسجن، يمكن أن نغتال، يمكن أن نحب، يمكن أن نكره... يمكن أن نقدس، يمكن أن ننفي. فلا يمكن أن نخرج بحكم البراءة من كتاب"[4].

ونتيجة للأوضاع الراهنة يتنبأ خالد عما يمكن أن يكون عليه الغد في قوله" ولذا سيكون الغد يوماً للحزن مدفوع الأجر مسبقاً. لن يكون هناك من استعراض عسكري، ولا من استقبالات، ولا من تبادل تهاني رسمية سيكتفون بتبادل التهم... ونكتفي بزيارة المقابر"[5].

" أستاتي إذن تلك التي بها مصادفة وتذهب بها أخرى؟ .... وهاأنذا اعثر على آخر حيلة لاستدراجها إلى فخ المصادفة، بعد أن زودت ناصر ببطاقة عن معرض زيان، وأنا واثق تماما انه سيحدثها عنه"[6].

" قصدت المعرض في حدود الثانية عشر وأنا واثق أنها لن تغادر الفندق باكراً..... كنت مستعداً أن اجلس طويلا على كرسي الوقت"[7]

الزمن الطبيعي(الاعتيادي): هو الزمن الذي تذكر فيه المقاييس الزمنية المعروفة، والمستمدة من العالم الخارجي، لذلك فهي تحرص على توضيح حدود بنية الزمن بالإشارات الزمنية: كالشهر والأسبوع واليوم والساعة، والدقيقة، ويفيد تكرار مثل هذه الإشارات للدلالة

---

[1] عابر سرير، ص 100.
[2] عابر، سرير، ص 202.
[3] عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ص 134،
[4] فوضى الحواس، ص 325.
[5] ذاكرة الجسد، ص 29.
[6] عابرسرير، ص 133.
[7] انظر عابر سرير، ص 152.

على حتمية الحدث في الرواية، حتى تتداخل مع أفكار وأحداث وأبعاد النص الدلالي لتحديد معالم السرد الروائي، "لم أكن أع هذه الحقيقة قبل أن أقف منذ شهرين في هذه الغرفة مقابلاً لهذه النافذة، لأرسم شيئاً من التوتر الاستثنائي لوحتي الأخيرة"[1].

"ذهب هكذا في نهاية الأسبوع... ليبحث عن نهايته".[2]

"عشر سنوات... حدث خلالها في بعض المرات أن انتظرته أنا في مطار (أورلي الدولي)"[3].

الدولي)"[3].

والنص مكثف بمثل هذه الإشارات الزمنية التي نجدها أيضاً في فوضى الحواس وعابر سرير؛

" مر شهران كنت خلالها اكتفي بوجبات الأحلام...."[4]،

إنها الثالثة أخيراً. أخيراً إنها الثالثة"[5].

"ولكن طوال ربع ساعة، كان خط هاتفه مشغولاً دون توقف"[6].

"عندما قرأت كتابك منذ ثلاث سنوات،..." [7]،

" كنت أغادر البيت لأول مرة منذ أسبوعين..."[8] ،

"كنا مساء اللهفة الأولى"[9]

" التاسعة والنصف صباح أحد"[10]

2) تقنية المفارقة السردية:

إن الرواية في كثير من الأحيان ما تلجأ إلى كسر التتابع الطبيعي للأحداث، فتغير مجرى السرد، إما بالرجوع إلى الوراء، لاسترجاع أحداث وقعت في الماضي، أو على العكس

[1] ذاكرة الجسد، ص 183.
[2] ذاكرة الجسد، ص 464.
[3] ذاكرة الجسد، ص 338.
[4] فوضى الحواس، ص 335.
[5] فوضى الحواس،ص 167.
[6] فوضى الحواس، ص 270.
[7] فوضى الحواس، ص 364.
[8] فوضى الحواس ، ص 373.
[9] عابر سرير، ص 9
[10] عابر سرير، ص 228

من ذلك تقفز لاستشراف ما هو واقع أو متوقع من الأحداث [1]. وسنعرض فيما يأتي لهذه الجوانب في:

الارتداد (الاسترجاع): لقد أكثرت الكاتبة من توظيف هذه التقنية بشكل بارز في (ذاكرة الجسد وعابر سرير) مقارنة "بفوضى الحواس". وربما أرادت من خلال الاسترجاع سحب تأويل أو دلالة لإعادة صياغتها في تفسير الحاضر الجديد تلبية لبواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي"[2].

ظل خالد في "ذاكرة الجسد" يلتقط صور الماضي لكي تمنحه الاستمرارية والحضور، وعادت إليه الكاتبة في فوضى الحواس للغوص في عمق الأشياء التي تحيط بها (طفولتها وتعلق أمها بالأشياء القديمة التي تعكس عقليتها الأولى– كما تذكرت المجاهدة جميلة بوحيرد هذه المرأة المتنكرة في زي فرنسي، التي فجرت مقهى بأكمله، وعادت الكاتبة بذاكرتها إلى الأمير عبد القادر المؤسس الأول للدولة الجزائرية).

ويكشف هذا الاسترجاع عن سد لكثير من الثغرات التي قد يطرحها السرد الحاضر، لكن الحقيقة أن العودة إلى الماضي خاصة في ذاكرة الجسد، قد ساهم في تفسير دلالة الأحداث الحاضرة، وقدمت لنا الكاتبة من خلاله شخصيات مهمة كشخصية سي الطاهر والأم الزهرة. هذا إلى جانب أنها عادت إلى الماضي لإحياء ماضي بعض الشخصيات القريب (مثل: سي شريف– سي مصطفي... حياة. خالد....)

وقد جاء هذا الاستنكار بـ (ضمير المتكلم) سواء ما تعلق بالشخصية التي تسرد أحداث ماضيها أم ماضي الشخصيات الأخرى، فغالبا ما يكشف لنا عن حاضر الشخصية في بعدها الفكري الذي عمق فهمنا لحاضرها الذي هو امتداد لماضيها. ومدى التحول الطارئ عليها كوضع خالد في الغربة وسي شريف وسي مصطفي اللذين أصبحا يهتمان بمصلحتهما الفردية دونما اعتبار إلى الوسيلة في ذلك.

وما لجوء الكاتبة إلى مثل هذا الأسلوب القائم على المذكرات في الروايتين، إلا لإضاءة جوانب من الشخصية الماضية الذي لم يكن في وسع زمن الحاضر كشفها[3].

---

[1] شهرزاد حرز الله، ص 192.
[2] حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي، ص 151.
[3] شهرزاد حرز الله، ص 193.

وتنجح الكاتبة في ربط مقاطع الاستذكار مع نسيج الرواية، عندما يدعوها الحاضر إلى استرجاع الماضي الذي يتم عبر ذاكرة خالد الذي يقول: "أحاول أن أتذكر ماذا يفعل الناس عادة بأشياء الموتى بثيابهم وحاجاتهم الخاصة. فتعود (أما) إلى الذاكرة ومنها تلك الأيام المؤلمة التي سبقت وتلت وفاتها.

أتذكر ثيابها وأشياءها، أتذكر (كندورتها) العنابي التي لم تكن أجمل أثوابها.

إن الكاتبة تبدأ النموذج بالفعل (أتذكر).

وتجدر الإشارة إلى أن الكاتبة اهتمت كثيراً بتحديد مدة الاسترجاع كما يظهر في هذا المثال يوم الاستقلال بكت جدتي كما لم تبك يوماً سألتها: أما " لماذا تبكين وقد استقلت الجزائر" قالت: "كنت في الماضي انتظر الاستقلال ليعود لي الطاهر، ولا يوم أدركت أنني لم أعد انتظر شيئا..."[1].

" حدث ذلك ذات سبتمبر 1978، عندما ترك لنا بومدين على شاشة التلفزيون ابتسامته الغامضة تلك ورحل"[2].

"وقرر خطفها من زوجها الشاعر بول ايلوار لحظة رؤيته ظهرها العاري في البحر صيف 1949"[3].

"وكان ناصر آنذاك ينهى شهره الثامن. وأنت تدخلين عامك الخامس، وكان الوطن في صيف 1960 بركانا يموت ويولد كل يوم. وتقاطع موته وميلاده أكثر من قصة"[4].

والأمثلة كثيرة في الروايتين ولعل الجداول هي التي تبين تنظيم الكاتبة للبنية الزمنية.

أما عن سعة الاستذكار فنقصد به مساحة الطباعة التي يشغلها في النص الروائي. على مستوى محور الخطاب.

إن أكبر مساحة يشغلها الاستذكار هي التي تحدد بين الصفحة 25 إلى صفحة 45. أي في بداية الرواية (ذاكرة الجسد).

بينما في فوضى الحواس فالاستذكار يتراوح بين الصفحة إلى ثلاث صفحات. أما الحد الأدنى فلا يتجاوز صفحة واحدة، بينما أجد في رواية عابر سرير، أن جل الرواية عبارة عن استرجاع، إذ أن الرواية أصلا ابتدأت القصة من لقاء خالد وحياة بباريس، ثم عاد الحديث

[1] ذاكرة الجسد، ص124.
[2] عابر سرير، ص 42.
[3] عابر سرير، ص 15.
[4] ذاكرة الجسد، ص53.

إلى زمن ماضي ليعود فيما بعد إلى البداية، بينما لو حددت حادثة معينة، فيمكن حصر الحديث عن القرية والمجزرة التي حدثت بها من الصفحة 30 – 49.

الاستشراف: هو استباق زمني لأحداث سابقة أو ممكن حدوثها، وتحقيق هذا الاستباق عندما ألمحت الكاتبة لمصير شخصية حياة في البداية التي انتهت بزواجها في "ذاكرة الجسد" هل غير الزواج حقاً ملامحك وضحكتك الطفولية، هل غير ذاكرتك أيضا، ومذاق شفاهك وسمرتك الغجرية"[1].

هذا بالإضافة إلى أن خالد قد أشار إلى "سادية حياة" وهذه حادثة تجاوزت زمن القصة ، والنقطة التي وصلها الخطاب ، حيث يقول خالد في بداية الرواية ؛ " كيف لم تثر نزعتك السادية شكوكي يومها... ، وكيف لم أتوقع كل جرائمك التي تلت ذلك اليوم، والتي جربت فيها أسلحتك الأخرى. لم أكن أتوقع يومها انك قد توجهين يوماً رصاصك نحوي..."[2].

لكننا إذا عدنا لرواية "فوضى الحواس"، فإننا سنجد فيها استباقات لكن ليس بتلك الكثافة نفسها التي عرفتها رواية "ذاكرة الجسد" تقول الكاتبة البطلة: "ووحدة التاريخ كان يضحك فهو كان يدري ما لم يكن يتوقعه أحد"[3].

هذا ما نلمسه؛استباقاً مميزاً تعدنا فيه الكاتبة بوصف كل ما وقع لها في رواياتها القادمة، وتحيلنا هذه الفقرة إلى ذلك في قولها: "بل لم أحاول بعد ذلك أن التفت خلفي لأشاهد لأخر مرة ذلك المنظر الذي لن يتكرر بعد ذلك أبداً، والذي بإمكاني بعد الآن أن أصف في روايات قادمة، وقعه على نفسي، لأنه حدث بالفعل"[4].

ولا نكاد نفتتح الرواية الثالثة " عابر سرير"، حتى نصادف هذا النوع من المفارقات الزمنية، يقول السارد " كنا مساء اللهفة الأولى، عاشقين في ضيافة المطر، رتبت لهما المصادفة موعداً خارج المدن العربية للخوف" [5]. فهنا نجد السارد قبل الخوض في غمار الأحداث التي تبنى عليها الحكاية.....يستبق الأحداث لعلمنا بأنهما في نهاية القصة سوف يلتقيان في باريس.....

---

[1] شهرزاد حرز الله، ص 194.
[2] ذاكرة الجسد، ص 23.
[3] فوضى الحواس، ص 241.
[4] م ن، ص363.
[5] عابر سرير، ص 9.

" من قال أن الأقدار ستأتي بها حتى باريس، وإنني سأراه يرتديها؟" [1]. قالها البطل حينما كان في المحل يشتري الفستان الأسود من الموسلين.

ورغم أن الاستباقات تأتي عموما بين ثنايا الرواية، فإننا نلمح الكاتبة قد مهدت لنا ببعض المؤشرات منذ البداية، أي في الصفحة الأولى لرواية ذاكرة الجسد التي تشير فيها إلى المستقبل من خلال الحاضر.

يقول السارد على لسان خالد: "ما زلت أذكر قولك ذات يوم "الحب هو ما حدث بيننا. والأدب هو كل ما لم يحدث. يمكنني اليوم، بعدما انتهى كل شيء أن أقول: هنيئا للأدب على فجيعتنا إذن...." [2]، والحقيقة أن مثل هذه الاستباقات قد ساهمت في خلق نوع من التوقع والتنبؤ والتشوق في مستقبل الحدث والشخصية، ورغم أننا نحس بأن الرواي ات تقوم الأحداث فيهم على عنصر الصدفة، إلا أن ورود مثل هذه الإيماءات المستقبلية، قد يؤدي بالقارئ لفكرة الاقتناع بقيام النص على مخطط معين يهدف إلى غاية معينة. وتبقي هناك مسألة مهمة تجب الإشارة إليها، وهي أن الاستشراق أقل ظهوراً من الاسترجاع في النص"[3].

3) تقنيات الحركة السردية:

هي التقنيات الخاصة بمستوى المدة.

أولاً : تسريع السرد:

يلجأ الكاتب إلى تسريع وتيرة الأحداث، عبر السرد، ليتخلص من تفاصيل زائدة ليس لديها أهمية في بنية الرواية، ويمكنه القيام بهذه التقنية عن طريق الأدوات التالية، التي نجدها على متن الروايات الثلاثة:

أ **التلخيص:** يعني أن زمن السرد أقل من زمن الحكاية، وتفرض هذه التقنية بسبب طابعها الاختزالي؛ المرور على الأحداث والسنوات في فقرات زمنية سريعة ، بعبارة أخرى هو سرد أحداث يفترض أنها وقعت في سنوات أو أشهر أو ساعات، يتم اختزالها في بضع صفحات أو اسطر أو كلمات، دون التعرض للتفاصيل... ، ومن خلال هذه التقنيةسوف تعمل الخلاصة على تسريع السرد . وهنا يضيف حسن بحراوي،" أن تلخيص الأحداث يتم

[1] م ن، ص 16.
[2] ذاكرة الجسد، ص 11.
[3] ينظر رائدة عبد اللطيف، م س، 131

بعد أن تكون الأخيرة قد تحولت إلى قطعة من الماضي، كما يجوز تلخيص ما حصل في الحاضر، أو ما سيحصل في المستقبل"[1].

على سبيل المثال نجد السارد يقوم بـتقديم شخصية جديدة ، على عجل، لأن السرد لم يتسع لعرضها بصورة تفصيلية ، يقول السارد: "وكان يزيد من إحراجي، كل ما قام به زوجي لمساعدتي منذ سنوات ، عندما وصلت إلى باريس لأستقر فيها. فقد كان له من الصداقات والوساطات، ما يمكن أن يسهل عل يَّ- دون أن أطلب منه ذلك- كثيراً من المعاملات والمشكلات التي تواجه رجلاً في وضعي..."[2].

هذا إلى جانب مقاطع تلخيصية أخرى لا يمكن حصرها كلها ، كتلخيص خالد لفترة كفاحه مع سي الطاهر والتحاقه بالجبهة عندما كان عمره 26 سنة حيث لخص فترة إحدى عشرة سنة، دامت ما بين (16 إلى 26 سنة) وكان التلخيص هنا ممزوجاً بالحذف حيث أدى وظائف بنيوية كتقديم الراوي لسنوات طويلة، وعرضه لشخصية جديدة لم يعالجها النص معالجة تفصيلية من قبل.

وفي عابر سرير يوجد الكثير من المشاهد التي تم اختزالها.... نذكر منها مشهد اللقاء في المقهى وقصة الثوب الأسود من الموسلين إلى غاية شرائه؛ " أذكر يوم صادفتها في ذلك المقهى، منذ أكثر من سنتين، لم أجد سوى ذريعة الموسلين لمبادرتها سائلا... بدأنا منذ تلك اللحظة نفصل قصة على قياس ثوب لم يوجد يوما... عندما استوقفني ذلك الفستان قبل شهرين...."[3].

أما في فوضى الحواس فقد تم تلخيص الأحداث السياسية الكثيرة التي وقعت بعد استقالته شاذلي أي بتولي بوضياف للسلطة.

ب- الحذف: الحذف هو التقنية الثانية إلى جانب التلخيص التي تعمل على تسريع السرد، ويسمي" بالحذف أو الإخفاء ESCAMOTAGE الذي يقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[4]،

[1] ينظر حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 145.
[2] ذاكرة الجسد، ص 152.
[3] ينظر عابر سرير، ص 13 – 14.
[4] ينظر حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 156.

ويقوم الحذف بدور مهم في إبراز مراحل زمنية وهذا بإسقاط فترات زمنية طويلة أو قصيرة من زمن القصة دون تفصيل في أحداثها .وقد يكون هذا الحذف مشار إليه بعبارات زمنية تدل على موضع الثغرة وقد لا تكون، وهنا تكمن الصعوبة حيث يتعذر على الباحث إدراك الجزء المسقط من القصة ويبقى على القارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو " انحلال للاستمرارية السردية"[1].

وللحذف وظيفة بنيوية يتم من خلالها القفز على الأحداث، وهي ليست مهمة بالنسبة للساردة مع أنه يرجع بنا إلى الوراء في أغلب الأحيان ليطلعنا على ما مضى من سردها.

وهذا ما أدى إلى" تراجع التوازن بين محوري القصة والحكي، والاهتمام بالحكي قبل الاهتمام بالقصة، وهو ما أدى إلى تضخم نصي على مستويين :مستوى حكي الكلام، وحكي الأفكار مقابل تراجع حكي الأحداث[2]".

وهو أنواع:

- **الحذف المعلن:** وهو الحذف الذي يصرح به السارد بحجم المدة المحذوفة. من ذلك

مر شهران. كنت خلالها أكتفي بوجبات الأحلام، ورشفات حبر سريعة وأترك للآخرين ولائم الضجر... وقهوة النميمة"[3].

ومنه في ذاكرة الجسد:

"مر أكثر من أسبوع، وأكثر من نشرة جوية. قبل أن يأتي صوتك ذات صباح دون مقدمات كيف أنت؟..."[4].

" والأمثلة كثيرة لا يمكننا حصرها كلها"[5].

" كان الوقت يمر رتيبا

مرت ثلاث ساعات على وجودي في القاعة، قررت أن اقصد المقهى..."[6].

" بعد ساعة من الذهول الشارد أمامها تركت فينوس وخرجت..."[7].

---

[1] جيرار جينت، خطاب الحكاية ، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الازدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 2، 1997، ص 119.

[2] أحلام معمري، بنية الخطاب السردي في رواية فوضى الحواس، جامعة ورقلة، كلية الاداب والعلوم الانسانية، 2004، ص 71.

[3] فوضى الحواس، ص 336.

[4] ذاكرة الجسد، ص 213.

[5] فوضى الحواس، ص 374.

[6] عابر سرير، ص 154.

[7] م ن ، ص 100.

- **الحذف الضمني (غير محدد):** وهو الحذف الذي لا يعلن فيه السارد عن حجم المدة الزمنية المحذوفة، وإنما يهتدي القارئ إليه في "معرفة موضعه باقتفاء اثر الثغرات والانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني الذي ينتظم القصة" [1]، يشوبه التعقيد والغموض لذا فمن الصعب عرضه. بالإضافة إلى أن هناك من يجمع بين الحذف الضمني والافتراضي لتشابهها.

" قضيت السهرة متأملا في أقدار أحذية الذين رحلوا، ."[2].

" وقفت طويلا أمام لوحات لها عندي ألفة بصرية، كأنني عرفتها في زمن ما،.."[3].

" آه ياسين كم تغير العالم منذ ذلك اللقاء..منذ ذلك الوداع..."[4].

الحذف الافتراضي: يشترك مع الحذف الضمني في عدم وجود قرائن دالة على تحديد مكانه وزمانه ، والطريقة الوحيدة لمعرفته تكمن في " افتراض حصول بالاستناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة، مثل السكوت عن أحداث فترة من المفترض أن الراوية تشملها... أو إغفال الحديث عن جانب من حياة شخصية ما....الخ"[5].

والظاهر أن الكاتبة استعانت بالحذف الافتراضي في (عابر سرير و ذاكرة الجسد) عندما حذفت الكثير من الوقائع والأمور التي تتعلق بفترة انفصال كل من خالد وحياة عن بعضها البعض، لتفاجئنا بزواجها من رجل غيره، وبالتالي الذهاب لحضور مراسيم الزفاف. وتكون الكاتبة هنا قد قفزت على الفترات الميتة في القصة ، بينما تجاهلت في عابر سرير معظم الأحداث التي مرت على الشخصية حياة، منذ انقطاعها عن خالد، وركزت فقط على مشاهد اللقاء في باريس.

أما في (فوضى الحواس) فإنها أغلقت الحديث عن حياة شخصية الرجل، فليس لدينا أية معلومات عنه سوى أنه صحفي، وطبيعي أن هذا يحدث فجوة زمنية كبيرة، ومموهة ذلك لأن

---

[1] حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي، ص 164.
[2] عابر سرير، ص 60؟
[3] م ن ، ص 54.
[4] ذاكرة الجسد، ص 327.
[5] حسن بحراوي، ص ن.

الكاتبة تحاذر الكشف عن حياة الرجل، وعمدت إلى التستر عليه بمختلف الأساليب الفنية ليتسنى لها مفاجئتنا بحبها لشخص غيره.

ولا بد من الإشارة إلى أن كل رواية لا يمكننا الاستغناء عن مثل هذا الحذف، لأنها تتيح للكاتب "تجاوز فائض الوقت في السرد ويسهل عليه ترتيب عناصر القصة في استقلال عن الخطية الزمنية المهيمنة على السرد"[1].

ويمكن تمثيل الحذف الافتراضي بحالات نموذجية أخرى مثل:

- **الحذف المقرون بتقنية البياض:** وتظهر في شكل تقنيتين:

1 -تقنية النجيمات الثلاثة [2] (***) بسبب انقطاع الزمن الحاضر عن متابعة تسلسل أحداثه.

2 -تقنية النقط المتتابعة[3]: (...) للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر.

ثانياً تبطئة السرد: وهو الطرف المقابل لتسريع حركة السرد الروائي. وقد توهم تقنياته على تهدئة السرد إلى الحد الذي يوحى بتوافقه، أو بتطابق زمن القصة وزمن السرد. وتتمثل تقنيات هذا الإجراء في:

1 **المشهد:** يقوم المشهد على حساب حركة السرد الروائي، إلا أن الإبطاء الفني في حركة الزمن قد ساهم في الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية والفكرية للمتحاورين. وقد تم هذا المشهد الحواري في الروايتين بطريقة متناوبة بين الشخصيتين.

كما أن حديث الشخصيات عن نفسها وعما يحيط بها من أمور قد ساعد المتلقي على فهمها كما يتضح في المقطع التالي:

" قلت:

- فليكن إذن... كل هذه اللوحات لك.

---

[1] حسن بحراوي، ص 163.
[2] فوضى الحواس، ص 168.
[3] فوضى الحواس، ص 248.

صاحت:

- أأنت مجنون؟ كيف تهبني كل هذه اللوحات. إنها مدينتك قد تحن إليها يوماً.

قلت:

- لم يعد هناك ضرورة للحنين إليها بعد اليوم، أنا عائد إليها. أهبها لك، لأنني أدري أنك تقدرين الفن، وإنها معك لن تضيع.

قالت كاترين وصورتها يأخذ نبرة جديدة بحزن وفرح غامض:

- سأحتفظ بها جميعاً... فلم يحدث لرجل أن أهداني يوماً شيئاً كهذا...

قالت:

- لا يمكن أن نفترق هكذا! Mais Ce N'est pas possible

- كاترين... دعينا نفترق على جوع. لقد حكم علينا التاريخ ألا نشبع من بعض تماماً... ولا نحب بعضنا تماماً... لأكثر من سبب إنك تملكين اليوم أكثر من نسخة مني... علقي على جدرانك ذاكرتي، حتى لو كانت ذاكرة مضادة... لقد كنت طرفاً فيها...."[1].

إن هذا الحوار يكشف عن علاقة الشخصين، ونظرة كل منها للأخر على مستوى علاقاتهم الشخصية والتاريخية. وفي كثير من الأحيان يطرح الحوار حقائق جديدة، كما يعمق الموقف الذي وصله النص. هذا إلى جانب السرد يقوم بالكشف عن بعض الجزيئات والتفاصيل كما في هذا المشهد التالي:

- ولكن متى؟ بعد أسابيع؟ بعد أشهر؟ بعد سنوات؟

ولا املك إلا أن أجيبها:

- عندما تهدأ الأوضاع قليلاً... وتتحسن الحالة.

فترد:

[1] ذاكرة الجسد، ص 475- 476.

- أية أوضاع؟ وأية حالة هذه التي ستتحسن؟ ألم تسمعي بما حدث منذ يومين في البليدة؟ لقد روت لنا امرأة اليوم أنهم... وأقاطعها...

- لابد أن أعرف...لا تقصي على أي شيء أرجوك... لم أكن أريد أن تفسد على أمي ليلتي بأخبار الموت، كما تعودت أن تفعل ليلاً بين حين وأخر، عندما كانت تطلبني هاتفياً عن ضجر، أو خوف، ولا تجد ما تقصه على إلا قصصاً لم أشاهد مثلها حتى في أفلام الرعب... [1].

هكذا فقد عرفنا تفاصيل حديث الأم مع ابنتها من السرد لنقف من خلاله عن فحوى الموضوع وتفاصيله. وهذه المهمة الموكولة للسرد بالتفصيل بعد المشهد الحواري يقلل من فترة إيطاء الزمن في الرواية.

2 -**تقنية الوصف:** وهي التقنية الثانية إلى جانب المشهد الذي يعمل على ابطاء السرد. وتقدم لنا الكاتبة تفاصيل تتعلق بالشخصيات وبالمكان على مدى فترات محدودة. وهذا الذي يسمى بـ "الوقفة الوصفية" التي يكون فيها زمن السرد بكثير من زمن القصة.

كما يحقق الوصف إيهاماً بالواقع الذي يكسبه وجوداً فاعلاً، ويمكننا حصر وظائف هذه التقنية الزمنية في:

- **الوظيفة الجمالية (التزينية):** التي تقوم على الأسلوب بما يحويه من محسنات لفظية وضروب بلاغية لها علاقة وثيقة بفن الرواية.

- **الوظيفة التفسيرية:** يكشف الوصف فيه عن كثير من الدلالات ذات الأبعاد الفكرية والاجتماعية والنفسية التي تمهد لفهم الشخصيات.

- **الوظيفة الإيهامية:** يؤدي وصف الشخصيات والأحداث إلى تحويل العالم الروائي التخييلي بطريقة إيهامية لعالم حقيقي واقعي، ويلاحظ بان الكاتبة جعلت من وصف الأماكن منبعاً لقيم جمالية شعورية مؤثرة تقول في ذاكرة الجسد: "كل صباح تقدم لي

[1] فوضى الحواس، ص 276 – 277.

باريس نشرتها النفسية. فاجلس هنا في الشرفة لأتفرج على نهر السين. وهو يتحول إلى أناء يطفح بدموع مدينة تحترف البكاء"[1].

وهكذا تقتصر الكاتبة في الوصف على الإشارات الخاطفة للمكان دون اهتمام بالتفاصيل الذي ينقل عن أمانة وصدق الوقع الإنساني، وربما ساعد على تشكيل فضاء شعري متميز، يحدد الإطار الذي تجري فيه أحداث الرواية، فيظهر ويقتصر هذا الوصف على الخارج، أما داخل البيت فهو بيت راق وجميل لا يعكس ما كانت حياة تتوقعه من فوضى وأشياء أخرى.

"لست في حاجة إلى أن أسكن شقة مغبرة، بأشياء كثيرة مبعثرة لأكون فناناً إنها فكرة أخرى خاطئة على الرسامين، أنا مسكون بالفوضى، ولكنني لا أسكنها بالضرورة. إنها طريقتي الوحيدة، في وضع شيء من الترتيب داخلي. لقد اخترت هذه الشقة الشاهقة، لأن الضوء يؤثثها وهو كل ما يلزم للرسام...فتحت نافذتي الزجاجية الكبيرة، ودعوتك للخروج إلى الشرفة...."[2].

وهكذا يحمل وصف المكان العمق النفسي للشخصية، وإذا كان يحد من سرعة السرد، فانه في هذه الأعمال لم يعط ذلك الانطباع الذي يوهم بالتوقف عن الحركة والنمو، وإنما ما ميز وصف أحلام مستغانمي هو تركيزها على معالم خاصة ومحددة، تنظر إليها وإلى الأشياء بنظرة شعرية مغايرة خاصة عندما تجسد الوصف وتدمج فيه الشيء الموصف بالذات.

المبحث الرابع: مقارنة بين أزمنة الروايات الثلاثة وأوجه الاختلاف

إن تأثير الفوارق الواضحة والمتجلية ما بين الماضي والحاضر، عما كان عليه حال البلاد "الجزائر" وما هي عليه الآن، يشكل الحافز الأكبر للمقارنة بين الأزمنة، التي تسيطر على روايات" مستغانمي" الثلاثة، وتحديدًا" ذاكرة الجسد؛ إذ يتجلى هاجس المقارنة لدى الشخصية "خالد "، إذ يقارن بين حال الوطن تحت الاحتلال وحاله بعده، مشيرًا إلى التغيير

[1] ذاكرة الجسد، ص 180.
[2] فوضى الحواس، ص 140 – 141.

الجاد الذي أصابه، فبينما كانت صدور الفرنسيين هي هدف الرصاص الأول، غدت صدور الجزائريين هي الهدف؛ حيث يقتل الفرد أخوه برصاص جزائري.

" بين أول رصاصة وآخر رصاصة، تغيرت الصدور، تغيرت الأهداف ... وتغير الوطن"[1].

فقد كان الشعب، أيام حرب التحرير، يحيا بفخر وشموخ آل، بعد الاستقلال، إلى ذل وهوان، وتحول كثير من رجال الثورة إلى سراقين وقتلة وسجانين، الأمر الذي عكس التوقعات، وجعل البطل يخوّن الحاضر ويهرب إلى ذاكرته حيث الماضي المشرق والمضيء" ليس هذا الزمن لك، إنه زمن لما بعد الحرب .للبدلات الأنيقة والسيارات الفخمة... والبطون المنتفخة، ولذا كثيرًا ما تخجل من ذراعك وهي ترافقك في الميترو..."[2].

كما يقارن بين سنوات الاستقلال الأولى، وبين ما آل إليه الوضع بعد ربع قرن منه" في السنوات الأولى للاستقلال ..وقتها كان للمحارب هيبته، ولمعطوبي الحروب شيء من القداسة بين الناس .كانوا يوحون بالاحترام أكثر مما يوحون بالشفقة .ولم تكن مطالبًا بتقديم أي شرح ولا أي سرد لقصتك"، أما الآن" اليوم بعد ربع قرن.. ، أنت تخجل من ذراع بدلتك الفارغ الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك، وكأنك تخفي ذاكرتك الشخصية، وتعتذر عن ماضيك لكل من لا ماضي لهم"[3].

فيكون الماضي زمنًا للرجال الصقور، والحاضر زمنًا لرجال تحولوا إلى طيور مدجنة تأتمر بأمر الحاكم والسلطات مختلفة المصالح" ليس هذا زمنًا للصقور ولا للنسور .. إنه زمن للطيور المدجنة التي تنتظر في الحدائق العمومية"[4].

كما يقارن" خالد "بين جيلين، حيث يثبت، بذكره لسلبيات الجيل الجديد، إيجابيات الجيل السابق" كنت تنتمين لجيل يثقل عليه حمل أي شيء، ولذا اختصر الأثواب العربية القديمة بأثواب عصرية من قطعة أو قطعتين .واختصر الصيغة والحلي القديمة، بحلي خفيفة .. واختصر التاريخ والذاكرة كلها بصفحة أو صفحتين في كتب مدرسية، واسم أو اسمين في الشعر العربي"[5].

---

[1] ذاكرة الجسد، ص 24
[2] ذاكرة الجسد، ص 73
[3] داكرة الجسد، ص 72
[4] داكرة الجسد، 229
[5] ذاكرة الجسد، ص 118

ويقارن، لدى سجنه بأيد جزائرية، بين وطن كان يقاوم الاحتلال ووط ن تحول إلى زنزانة لسجن أبنائه" هل توقعت يوم كنت شابًا بحماسه وعنفوانه وتطرف أحلامه أنه سيأتي بعد ربع قرن، يوم عجيب كهذا .يجردني فيه جزائري من ثيابي .. وحتى من ساعتي وأشيائي ليزج بي في زنزانة فردية هذه المرة زنزانة أدخلها باسم الثورة هذه المرة .. الثورة التي سبق أن جردتني من ذراعي"[1].

وتشتد المفارقة بين الماضي والحاضر، لدى وقوف الجزائريين طوابير أمام القنصليات الأجنبية يرجون السفر إلى فرنسا وهي ترفضهم، في حين أذاقوها الويلات سابقًا وطردوها "أمام كل القنصليات الأجنبية تقف طوابير موتانا، تطالب بتأشيرة حياة خارج الوطن . دار التاريخ وانقلبت الأدوار .أصبحت فرنسا هي التي ترفضنا، وأصبح الحصول على" فيزا "إليها ولو لأيام، هو" المحال من الطلب[2]!". الأمر الذي يجعله يعود إلى الماضي حيث عنفوان شعبه كنا شعبًا واحدًا ترتعد الجدران لصوته .قبل أن ترتعد أجسادنا تحت التعذيب .هل بح صوتنا اليوم .. أم أصبح هناك صوت يعلو على الجميع مذ أصبح هذا الوطن لبعضنا فقط؟".

ولا يتردد في شتم هذا الزمن وأهله، لدى استذكاره قصة" بلال حسين "الذي عذب حتى شوهت رجولته فيراه، على الرغم من ذلك، أكثر رجولة من رجال اليوم" كان بلال حسين آخر الرجال في زمن الخصيان .. وكان المبصر في زمن عميت فيه البصائر"[3]. ولم يقتصر التغير على الأوضاع السياسية، بل امتد إلى الحالة الاقتصادية التي كانت قبل الاستقلال أفضل مما هي عليه اليوم، وهو ما اكتشفه" خالد "بعد عودته إلى قسنطينة؛ حيث اقتصرت آمال أخيه على شراء ثلاجة جديدة لا غير" حزنت وأنا أكتشف أننا لم نكن متخلفين عن أوروبا وفرنسا فقط، كما كنت أعتقد، وإلا لهان الأمر ..وبدا منطقيًا .لقد كنا متخلفين عما كنا عليه منذ نصف قرن وأكثر .يوم كنا تحت الاستعمار"[4].

ويمتد من السياسة والاقتصاد إلى العلم؛ إذ يقارن" حسان "بين حال العلم سابقًا وحاله الآن "ليس هذا زمنًا للعلم .. إنه زمن الشطارة .. فكيف يمكن أن تقنع اليوم صديقك أو حتى تلميذك بالتفاني في المعرفة؟ .. لقد اختلفت المقاييس نهائيًا "، وتغيرت القيم مع حال العلم،

[1] ذاكرة الجسد، ص 244
[2] ذاكرة الجسد، ص 318
[3] ذاكرة الجسد، ص 322
[4] ذاكرة الجسد، ص 301.

وانحدرت الأخلاق؛ فبات الجزائري يرسل ابنته أو أخته لقضاء مصالحه مع الدولة وهو يعرف مسبقًا أي ثمن ستدفع، الأمر الذي أثار عجب خالد"[1].

وفي الفصل الأخير، ولدى عودته إلى الجزائر، يقارن" خالد "بين حالها يوم غادرها وحالها يوم عاد، بعد عشر سنوات، حيث كان الحظر على حرية التعبير والكلام؛ إذ عين حارسًا على نصوص المثقفين، وغدا الحظر على حرية الحركة والتنقل؛ إذ يخاف الجزائري الموت برصاص طائش" غادرت الوطن في زمن لحظر التنفس .. وها أنا أعود إليه مذهولا في زمن آخر لحظر التجول"[2].

وتستمر المقارنة في" فوضى الحواس "مع اختلاف القائم عليها، فهو هنا" حياة "و" خالد" المصور فلا تخفي" حياة "عجبها مما آل إليه حال الوطن من ذل بعد عز" كيف .. وقد كنا شعبًا يصدر إلى العالم الثورة والأحلام، أصبحنا نصدر البشر، ونستورد الأغنام"[3]، فقد صار وطنًا يغادره أبناؤه هربًا لما يلاقونه من عذاب فيه .. "فهل هذا زمن الوطن التنازلي؟ نزلت ..ومعها نزلت الشعارات على الجدران، تعلن بدء الزمن الصعب . وامتلأت السجون بالملتحين... وبأولئك الذين أخذوا خطأ بين نارين، كما في كل حرب"[4].

وتقارن" حياة "بين الموت، في الماضي، وبينه الآن، من خلال صورة" عبد الحق "التي تصدرت الجريدة وصورة والدها، حيث الفرق كبير في القتلة وفي التسمية" ولكن في حرب كان الغرباء فيها هم القتلة، وكان للموت فيها تسمية أجمل من الجريمة"[5].

ويؤكد" ناصر "أن قبح هذا الزمن وما فيه من إرهاب واعتقالات وفقدان للأمن، هو الذي جعله يهجر وطنه" لقد انتهى ذلك الزمن الوديع في خيباته، جاء زمن السجون .. والموت المباغت .. والاغتيالات الملفقة"[6]، الأمر الذي يؤكده" خالد "المصور؛ إذ صار الصحفي يتخفى وراء اسم مستعار"[7].

وباستمرار التنقل بين الماضي والحاضر تستمر المقارنة في" عابر سرير "من خلال خالد " المصوِّر، الذي يؤكد ما ذكره في" فوضى الحواس "من تخفي الصحفي وراء أسماء مستعارة

---

[1] ينظر ذاكرة الجسد، ص 348، 349، 350
[2] ذاكرة الجسد، ص 403
[3] فوضى الحواس، ص 156.
[4] فوضى الحواس، ص 216.
[5] فوضى الحواس، ص 353.
[6] فوضى الحواس، ص 217
[7] فوضى الحواس، ص 334.

خوفًا من القتل "[1]، ويرى في الحاضر زمنًا للذل"[2]، والموت العبثي"[3]، والمذابح"، في زمن الهوس المرئي بالمذابح،وبالميتات المبيتة الشنيعة"[4].

ويقارن بين حال القرويين سابقًا وحالهم الآن، بعد فتك الإرهابيين بهم" أحزنني أن القرويين الذين كانوا يحتفون بالغرباء أصبحوا يخافونهم، والذين كانوا يتحدثون إليهم، ويتحلقون حولهم في السبعينات أصبحوا يقفون ببلاهة ليتفرجوا عليهم، وكأنهم قادمون إليهم من عالم آخر"[5].

ولأن العدو بات جزائريًا"[6]، تقصف الدولة الجزائرية الغابات كي لا يختبئ فيها الإرهابيون، كما قصفتها فرنسا سابقًا" لا وقت لأحد كي يجيب جيلا أصبح أصلع . مرة لأن فرنسا أحرقت أشجاره حرقًا تامًا كي لا تترك للمجاهدين من تقية، ومرة لأن الدولة الجزائرية قصفته قصفًا جويًا شاملا حتى لا تترك للإرهابيين من ملاذ"[7].

ويقارن المصور بين حال تلك الغابات في الماضي، حيث الأجانب يقصدونها للصيد وبين حالها الآن حيث الإرهابيون يصطادون البشر" اليوم، لا أحد يجرؤ على القيام بجولة صيد، مذ أصبح القتلة ينزلون مدججين بالسواطير والفؤوس وأدوات قطع الرؤوس، ليصطادوا ضحاياهم من البشر ..."[8].

كما يقارن بين زمن الشهادة، حيث استشهد" مصطفى بن بولعيد "في الثورة، وبين الحاضر، زمن الاغتيال، حيث اغتيل ابنه" عبد الوهاب "على أيدي الإرهابيين" رجل مثل مصطفى بن بولعيد، أحد رموز مقاومتنا، تهديه الجزائر جثمان ابنه في يوم استشهاده، أي وطن هذا ؟"[9].

ويرى" ناصر "أن ما لاقته أُمه أيام الفرنسيين من عذاب، يوم كان والده قائدًا للثورة، لا يعادل ما تلاقيه الآن بسبب مقتل ابنها على أيدي الجزائريين"[10]، ويؤكد المصور هذا، بقصة زميله الذي عُرِّيت والدته وأُهينت على أيدي جزائريين مما أدى إلى موتها، الأمر الذي لم يفعله الفرنسيون" ماتت بعد فترة وجيزة من جراء نزلة القهر بردًا على مرمى من العيون اللامبالية لوطن له القدرة على مسخ النسور والكواسر إلى عصافير مذعورة"[11].

---

[1] عابر سرير، ص 280.
[2] عابر سرير، ص 306.
[3] عابر سرير، ص 28.
[4] عابر سرير، ص 30.
[5] عابر سرير، ص 39.
[6] ينظر عابر سرير، ص 41
[7] عابر سرير، ص ن.
[8] عابر سرير، ص 90.
[9] عابر سرير، ص 165.
[10] عابر سرير، 194.
[11] عابر سرير، 195.

وهكذا يتجلى لنا أنه تم تغليب مساحة الزمن الماضي المسترجع على مساحة الحاضر، انتصارًا، لذلك الماضي ورجاله، واحتقارًا للحاضر بكل رموزه .

الخاتمة

الخـاتمـــــــة

في الأخير أجد أن الأعمال الروائية المتميزة، هي تلك التي تسعى إلى خدمة الإنسان، في مختلف مجالات حياته، من منطلق رؤيتها للعالم والتطور الحاصل به، وفق سلوك حضاري، يتيح تجسيد قيم الحرية والاختلاف مع الآخر، ومبادئ التسامح.

و من خلال هذه الدراسة المتواضعة، التي رامت التقرب من هذه المتون الحكائية، بغية دراسة خصائصها السردية، والتي أسعى من ورائها إلى إضاءة بعض الزوايا والعتمات، لتسهيل الطريق للنص.

و تمكنت أن أخلص في النهاية إلى نتائج عدة، أذكر منها أن هوية الأعمال المدروسة؛ "ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير"، تندرج ضمن أسلوب السير، إذ تحتوي على بنية خاصة ذات مزاج خاص، تصطاد قارئها رغماً عنه، وذلك لاعتمادها أسلوب الانجاز المرهون بحس التجريب بشكل عالي، مما أكسبها قدرة على المغامرة، من ناحية الأسلوب والتجديد في اللغة.

وعبر منحنيات إبداعية، استطاع النص المستغانمي، أن يقدم نسقاً متطوراً للعلاقة الحية مع اللغة، تجاوز بها أقرانه من النصوص، والمشتغلة على اللغة بشكل خاص. حيث بدت لغته أكثر سلاسله، وأكمل قدرة على البريق، وعلى اصطياد القارئ المفتون بعلاقاتها الواسعة، وتراكيبها المتنوعة. مما جعلها تشكل رافداً منهجياً أساسيا في تصعيد الحالات العجائبية في الرواية، وداخل شخصياتها وأحداثها.

وفيها – أي النصوص الروائية- تذوب الكتابة عبر استثمار لغات عدة، منها لاتينية والدارج ولغات الرغبة المتقدة والجسد الضاج، والذاكرة الموشومة، في نطاق أفق تحرير الإنسان من أصفاد الأوهام والعادات، وتثمين تجربته الوجودية، مع تقديم مستوى من النصح، والمعرفة، والوعي، في لفائف سردية وجمالية، تتناسج عبر انشباك خيوط الذات

بالمجتمع، بما يصوغ معادلاً للكلية المجتمعية.

وذلك كله قد يبرر مقولة مفادها: أن هذا العمل يمثل مرحلة جديدة، تتسم بالروائية العميقة، وكتابة أساسها نظرة فلسفية. تنطلق من منظور ذاتي، في محاولة لعكس صورة صادقة، عن المعانات اليومية للفرد الجزائري في رحلته الماضية عن التأويل والسؤال والبحث والتنقيب. ومن أجل فك ألغاز الأزمة ورموزها، التي أحسن مبدعها تركيبها وبناءها، وأحكم ترابطها، تحت تأثير ميكانزم تعدد القراءات، وإدخال الشك فيما قد يتوصل إليه القارئ، من معاني ودلالات، حسب قدراته التأويلية والتحليلية لعوامل النص المتعددة والمتداخلة.

كما استطاع النص، أن يقدم تناولاً فريداً لعلاقات العام بالخاص، عبر زاوية جديدة؛ تتمثل في فتح باب، لتعرية القضايا الكبرى أمام المصائر والاحتياجات الذاتية للأفراد، وبالأخص حين تقدم الروائية رصداً حياً وفاضحاً حتى التعرية، للجزائر اليوم أو الأمس القريب، مما أكسبه بذلك– أي النص– بنية فنية أدبية راقية، شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل، تتلاحم فيما بينها وتتضافر، لتشكل لدى نهاية المطاف شكلاً أدبياً راقياً.

فنص أحلام مستغانمي ـ انطلاقاً من الثلاثية المدروسة ـ نص منفتح على قراءات عدة، تسابق المعنى وتحاور المابعد، وتتجلى في ضوئها عدة مساءلات، وتفتح باباً للتخيل، وتهب متعة التواصل، وتحمل منطقها الداخلي وحركية لغتها، فيتشكل حوارها ومشهدها وفق بنائية فنية محكمة، ويتجلى خطابها في ضوء السردية والتناغمية.

فهي وكما تبدو؛ مكللة بعدة سمات تكشف عن أسرار نجاح روايات أحلام مستغانمي التي أختصرها فيما يلي:

1. تحمل روايات أحلام مستغانمي لخصائص الرواية الجديدة التي تنزع إلى الإبداع والابتكار كما استنتجنا أن الكاتبة قد استعارت من فنون أخرى بعض الأدوات التي أعادت صياغتها بطريقة تجاوزت فيها الأنواع الأدبية الشيء الذي جعلها تخلق وتتشكل من جديد.

2. نجحت الكاتبة في تفجير مكنونات دلالات المكان باعتباره منتج للثقافة، وواقع يجمع الدال المادي بالمدلول الفكري، كما اعتبر مكانا نفسيا يعبر عن وجدان الإنسان المتلاحم مع الشخصية، ربطت الكاتبة من خلاله بين الماضي والحاضر.

3. تصنف هذه الروايات ضمن فروع الرواية العربية الجديدة ويمكن أن نطلق على روايات مستغانمي "الرواية الذاتية" التي لا نريد بها سيرة ذاتية، وإنما نقصد تلك التي يستوعب فيها الكاتب ذاته ضمن مناخ ثقافي معين، وضمن شروط ثقافية محددة، وهذا الاستيعاب يدفعه إلى التشتت مرات للبحث عنها في ظل المتغيرات الطارئة وينقدها مرات أخرى ليطرح أسئلة متعلقة بالذات بالمعنى الوجودي.

4. هيمنت على الروايات فكرة "الوطن"- "الحب"- "الأمة"- "الفرد"- "الحرية" وغيرها من المقولات التي تتبلور وتساهم في حضور خطاب أحلام مستغانمي، كخطاب فني يعانق قضايا المجتمع و التاريخ، وبالتالي المساهمة في تفكيكه عن طريق اللغة وعبر التداعي.

5. ميل الكتابة في تجربة أحلام مستغانمي إلي:

أ -الاعتماد على لغة المفارقة.

ب - الاعتماد على لغة تستثمر التذكر، وتستبطن الذات في اللحظات المكانية.

ت - استعمال الكتابة والقيم الجديدة للغة والتخيل، بأسلوب فريد وطابع ذاتي.

ث - إنزياحية اللغة التي عمقت الشعرية في النص.

ج - تشخيص المعرفة عبر الصور الرمزية والاستعارة والتشبيه الذي لا يخلو من أبعاد دالة.

6. كسر النمطية الروائية.

7. بعث فكرة (المظهر الأجناسي) (تداخل الأجناس) في الأدب كأسلوب لتأصيل الشكل الروائي الجديد.

8. انحدارية السرد في الروايات، وعدم إفصاحه على خطاطة معينة تحكمه.

9. اعتمادها على عنصر المفاجأة والإثارة لذلك حققت قراءة الروايتين المتعة واللذة

10. قامت بتأسيس جمالية خاصة دون تغييب النقد والناس والعالم والأشياء.

11. تقسيم العمل السردي إلى جزأين: مرة على لسان ذكر ومرة على لسان امرأة.

12. وضوحها في طرح القضايا المتعلقة بالثالوث المحرم: الدين و السياسة والجنس.

13. تركيزها على قوة التخيل وابتعادها عن الوصفية في رواية الأحداث والوقائع الاجتماعية الدالة عن العجز الفني.

14. قيام الروايات على ثنائية "الموت والحب".

15. استثمار التناص في توجيه الأحداث والأبطال العملية السردية.

وأعتقد من أن هذا القالب الشعري الذي صبت فيه الروايات، قد يكون هو الشكل الجديد للرواية المستقبلية، وقد تتخذ لنفسها قوالب أخرى فلسفية، أو وجودية ...

وفي الأخير، و من خلال ما حوت هذه الدراسة، فأني لا أكاد أراها تجسد إلا علامة على طريق النقد الأدبي الجزائري والعربي في آن واحد، فيها من الجدة والصناعة ما فيها، وينقصها من كمال البنية وعمق الرؤية و شساعة الطرح ما ينقصها.

وأحسب بعد ذلك، أن يأتي غيري من زاوية أخرى، وبمنهج نقدي مغاير وبوجهة نظر مخالفة، فيستنتج ويستنبط ما لم يسعني الحظ للتطرق إليه، ذلك لاعتقادي بأن تعدد الدارسين والقارئين واختلاف المناهج، هو المسلك الأنجع الذي من خلاله يمكن للعمل الأدبي أن يحتل مكانته المناسبة والمستحقة له.

وبعد ذلك لا أزعم أنني قدمت عملاً متكاملاً في هذا النطاق، وإنما كانت فقط محاولة لمدارسة الروايات ومقاربتها، من بعض الجوانب التي ارتأيت أنها ذات أسبقية في الطرح، وكذا حسب ما سمح به الوقت.

فأرجو أن أكون قد وفقت فيما كنت أصبوا إليه من غاية منشودة، توضيح وتبيان بعض العتبات المظلمة من النص، و أن أكون بهذا العمل المتواضع، قد ساهمت في تطوير الحقل الأدبي، وشاركت في بناءه ولو بلبنة واحدة.

قائمة
المصادر والمراجع

المصـادر والمـراجع:

المصادر:

أحلام مستغانمي:

1.ذاكرة الجسد، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، ط1، 1993.

2.فوضى الحواس، دار الآداب ، بيروت، ط6، 1998.

3.عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، ط2، 2003.

المراجع بالعربية:

4.إبراهيم عباس، الشخصية وأثارها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ، دار الجبل، القاهرة، ط1976.

5.إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات مركز الوطني للاتصال للنشر والتوزيع، الجزائر، 2002.

6.أحمد خريس، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي، (أزمنة) بيروت ، ط1، 2001.

7.أحمد طالب، المنهج السيميائي" من النظرية إلى التطبيق"، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005.

8.أحمد طالب، الفاعل في المنظور السيميائي، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، 2002.

9. جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب، ط1، 2005.

10. مفهوم الزمان ودلالته في الفلسفة والأدب، دار الغرب، ط1، 2004.

11. أحمد فرشوخ جمالية النص الروائي (مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان") دار الأمان للنشر والتوزيع. الرباط، 1996.

12. الخيرداس جوليان غريماس، السيميائيات السردية، طرائق السرد الأدبي، ترجمة سعيد بن كراد، اتحاد المغرب، الرباط، ط1 ، 1992.

13. أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، دار فارس، عمان، الأردن، ط1، 2001.

14. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 1997.

15. تودروف، المبدأ الحواري (دراسة في فكر باختين)، ترجمة فخري صالح، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1988.

16. جاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسة، دار الجاحظ، وزارة الإعلام، بغداد،ط1،(دون سنة النشر)

17. جورج طرابيشي، الروائي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية، دار الآداب بيروت، ط1، 1995.

18. جوليا كريسطيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1991.

19. جون كلود كوكي، السيميائية، مدرسة باريس، ترجمة رشيد بن مالك، الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2003 .

20. جيرار جينت، خطاب الحكاية ، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 2، 1997،

21. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1995.

22. حسن نجمي، شعرية الفضاء الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2000.

23. حسين مناصرة، ثقافة المنهج، الخطاب الروائي نموذجاً، الدار المقدسية، دمشق، ط1، 1999.

24. حميد الحمداني، أسلوبية الرواية(مدخل نظري)، منشورات سال، الدار البيضاء، 1989.

25. حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي المركز الثقافي العربي، بيروت،1991م.

26. ديفيد لودج، الفن الروائي، ترجمة ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1 ، 2002.

27. رشاد شدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1964.

28. رشيد الإدريسي، روايتا أحلام مستغانمي، لذة التفاصيل المستترة، مجلة الآداب، 2000، العدد 09،

29. رشيد ابن مالك ، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000.

30. روجر ب , هينكل، قراءة الرواية، مدخل إلى تقنيات التفسير، ترجمة د.صلاح رزق، دار غريب للطباعة، القاهرة، 2005.

31. رينيه ويليك، نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبيحي، المدرسة العربية للدراسات، ط3، 1982.

32. رئيسة موسى كريزم، عالم أحلام مستغانمي الروائي، منشورات زهران، الأردن، ط 1، 2010،

33. زياد أبو لبن، المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، دار الينابيع للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1994.

34. سعيد يقطن، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1989.

35. سعيد يقطن، القراءة والتجربة، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1975.

36. سليمان حسين، الطريق إلى النص، مقالات في الرواية العربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1997.

37. سلام خياط، اقرأ صناعة وأسرار اللغة، رياض الريس للكتب، بيروت، ط1، 1992.
38. سمر روحي الفيصل، السجن السياسي في الرواية العربية، طرابلس، ط2، 1994,
39. سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية 1980 ـ 1990، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1996.
40. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط1، 1984.
41. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، دار فارس للنشر، عمان، ط 1، 1994.
42. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط1، 1993.
43. الطاهر روابنية، قراءة في التحليل السردي للخطاب، مجلة التبيين، العدد 12، الجزائر، 1998.
44. عامر مخلوف، الرواية والتحولات في الجزائر، (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
45. عامر مخلوف، مظاهر التجديد في القصة القصيرة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، بيروت، 1998.
46. عبد الجليل مرتاض، البنية الزمنية في القص الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1993.
47. عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1994.
48. عبد الحميد بورايو، المسار السردي وتنظيم المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2008.

49. عبد الحميد الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، دار الثقافة القاهرة، ط1، 1994.

50. عبد الرحمن منيف، الكاتب والمنفى، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1992.

51. عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

52. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1995.

- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط1، 1996.
- عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي وتفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

53. عبد المجيد زراقط، بناء الرواية اللبنانية الحديثة، بيروت، ط1، 1999.

54. عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للكتاب، تونس، 1988.

55. عبد السلام المسدي، بحث في الخلفيات المعرفية، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1994.

56. غرييه آلان روب، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، لبنان، (دون سنة الطبع).

57. فاطمة الزهراء محمد سعيد، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1981.

58. فريال سماحة، رسم الشخصية في روايات حنا مينة، دار كنعان لدراسات، دمشق،ط1، 1994.

59. فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999.

60. محمد الباردي، إنشائية الخطاب، في الرواية العربية الحديثة، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
61. محمد بشير بويجرة، الشخصية في الرواية الجزائرية(ديوان .م.الجامعية)، 1986الجزائر.
62. محمد بشير بويجرة ، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(1970–1986)، دار الغرب للنشر والتوزيع،وهران، 2001. 2002.
63. محمد تحريشي، أدوات النص، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2000.
64. محسن جاسم الموسوي، ثارات شهرزاد، فن السرد العربي، دار الآداب ، بيروت، ط1، 1993.
65. محمد رجاء عيد، دراسة في أدب نجيب محفوظ، دار القاهرة، ط3، 1987.
66. محمد عزام، فضاء النص الروائي، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سوريا، ط1، 1996.
67. محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجيل، القاهرة، ط 2، 1993.
68. مجموعة مؤلفين ، الرواية المغربية، أسئلة الحداثة، منشورات مختبر السرديات، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1996،
69. مجموعة مؤلفين، (محمد صابر عبيد، سوسن البياتي)، ، جماليات التشكيل الروائي، (دراسة في الملحمة الروائية(مدارات الشرق) لنبيل سليمان)، عالم الكتاب الحديث للنشر، إربد، الاردن، ط 1، 2012،
70. مصطفى عبد الواحد، الإسلام والمشكلة الجنسية، دار الشرق، القاهرة، ط1، 1990.
71. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987.

72. ميشال أرفييه، جان كلود جيرو، لوي بانيه، جوزيف كارتيس(السيميائية أصولها وقواعدها)، ترجمة رشيد بن مالك، تقديم عز الدين مناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.

73. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطنيوس، منشورات عويدات، بيروت،ط1، 1983.

74. ناصر يعقوب، الرؤية والتشكيل، دراسة في فن جمال ناجي الروائي، المؤسسة العربية للدراسات، الأردن، ط1، 2001.

75. نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1994.

76. نصر الدين بن غنيسة، فصول في السيميائيات، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2011.

77. نضال "محمد فتحي" الشمالي، قراءة النص الأدبي، مدخل ومنطلقات، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009.

78. نوال مساعدة، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، دار الكرمل، عمان، ط 1، 2000.

79. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر، ج 1،ج2، الجزائر، 1997.

- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، الشركة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م.

80. ويلك ووارين، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي- المؤسسة العربية، بيروت، ط3، 1985،

81. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، دار العربي، بيروت، ط1، 1990.

82. يوسف حطيني، مكونات السرد في الروائية الفلسطينية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999

المراجع الاجنبية:

83. Barthes ,R introduction a L'analyse structurale des récits, seuil communication, paris, 1966

84. Dugast _ports, F, Le Nouveau Roman, (une césure dans l'histoire du roman, collection crée par henri, paris, 2002

85. Goldenstein ,J,P,pour lire Le Roman, Duclot Bruxelles, 1985

86. Grillet, A,R, pour un nouveau Roman, Edition de Minuit, paris 1986.

87. Linda Hutcheon , Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradoxe by Linda Hutcheon . Library and archive . Canada publication 1947 .

88. Mikhaïl Bakhtine : « Le marxisme et la philosophie du langage », Minuit, Paris, 1977, P 31 .

الرسائل الجامعية:

89. أحلام معمري، بنية الخطاب السردي في رواية "فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي، رسالة ماجستير، جامعة ورقلة، 2004.

90. أحمد مرشد ، جماليات المكان في روايات عبد الرحمن منيف، رسالة ماجستير، جامعة حلب، سوريا، 1992.

91. خالد ياسين، المكان في الرواية الجديدة، رسالة ماجستير ، جامعة دمشق، 1995.

92. رائدة عبد اللطيف حسن ياسين، تاثير الرواية الجزائرية في الرواية الفلسطينية، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2005.

93. شهرزاد محمد خالد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، رسالة ماجستير، الجامعة الهاشمية، الأردن، 2003.

94. فاطمة بلعباسي، سيميائية النص في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، رسالة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2011.

95. فلة قارة، ليندة لكحل، بناء الشخصية والمكان في رواية ذاكرة الجسد، لأحلام مستغانمي، مذكرة ماستر، جامعة منتوري، قسنطينة، 2011.

96. نعماوي عبد الكريم، قراءة في ملامح الخطاب الروائي العربي الجديد، الرواية الجزائرية نموذجاً، رسالة ماجستير ، جامعة وهران ، 2001.

97. نعيمة بن علي، دراسة اسلوبية دلالية في ثلاثية "احلام مستغانمي" رسالة تخرج جامعية، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، لسنة الجامعية 2010/2009

الدوريات والمجلات:

98. أحمد زياد محبك، مقدمة لدراسة المكان في العمل الروائي، مجلة البحرين الثقافية، العدد 24، البحرين، 2000

99. إدوارد الخراط، انهيار الحواجز الأدبية، العربي، وزارة الإعلام ، الكويت، العدد 446، 1996.

100. بشوشة بن جمعة، مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي، مجلة الآداب، العدد 2، جامعة قسنطينة، 1995.

101. حسن محمود، بناء المكان في سداسية الأيام الستة لأميل حبيبي، علامات في النقد، المركز الثقافي جدة، مجلد 9، 1999.

102. خضير عبد الأمير، ذاكرة الجسد، تصريح حزين بالذاكرة الجميلة، الموقف الثقافي، العدد 23، 1999.

103. رشيد الإدريسي، روايتا أحلام مستغانمي ، لذة التفاصيل المستترة، مجلة الآداب، العدد 9،

104. ريتشارد فان ليوفان، في المدينة النمطية، المكان مجازاً في " ألف ليلة وليلة"، مجلة الآداب ، العدد 7_8، 1997، بيروت

105. ريم العيساوي، المكان ودلالته "رياح الشمال" مجلة الرافد، العدد45، الشارقة،

106. سامي بلحاج، السردي والأسلوبي، في الرواية العربية، علامات في النقد، المجلد 11، ج43، مارس 2002.

107. صالح مفقودة، قسنطينة والبعد الحضاري للمكان في رواية أحلام مستغانمي، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 13، الجزائر،2000.

108. عبد الحميد المحادين، المكان الروائي وفضاء المتخيل، مجلة البحرين الثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 30، 2001.

109. علي جعفر العلاق، شعرية الرواية، علامات في النقد، المجلد 4، ج33، المركز الثقافي جدة، 1997

110. علي الطرهوني، الحب والموت في الزمن القادم، نموذج "ذاكرة الجسد"، كتابات معاصرة، المجلد 12، العدد 42، 2002

111. عمار زعموش، الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد، مجلة الثقافة، العدد 114، وزارة الثقافة والإعلام، الجزائر،

112. فريدة النقاش، قراءة نقدية في رواية "ذاكرة الجسد" ، العربي، وزارة الإعلام الكويتية، العدد 457، 1996

113. محمد الباردي، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، فصول، المجلد 16، العدد 3، ، منشورات الهيئة المصرية العامة ،1997.

114. محمد بشير بويجرة، مقاربة ابستمولوجية لمرجعية النص الروائي، مجلة تجليات الحداثة، العدد3، جامعة وهران، 1994.

115. محمد داؤود، مفهوم الحوارية عند باختين، مجلة الحداثة، العدد 2، جامعة وهران، 1993.

116. محمد عز الدين التازي: مفهوم "الروائية" داخل النص الروائي العربي، مجلة الوحدة، السنة الخامسة، العدد 49، أكتوبر 1988.

117. محمد سعيد، حركية الشخصية في الرواية الجديدة، مجلة الحداثة، العدد 3، جامعة وهران، 1994.

118. محمد عبد المطلب، تدخلات الرؤيا والسرد، المكان في رواية منتهى، فصول ، العدد 4، 1998.

119. محمد عيلان، التراث الشعبي الجزائري، مفاهيم وممارسات، مجلة تواصل، عدد 4، عنابة، 1999

120. يمنى عيد، جماليات المكان والحنين إلى المدينة المفقودة، مجلة الآداب، العدد 7_8، بيروت، 1997.

البحوث:

121. بساط قطوش، شعرية الرواية ورواية الشعرية، قراءة في رواية أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، بحث مقدم لمؤتمر الرواية في جامعة دمشق، 2001.

122. نازك الاعرجي، تذكير الأنوثة وتأنيث الذكورة، ندوة بدار الفنون، عمان 2002.

المواقع الالكترونية:

123. http://www.afaqdubai.com/vb/showthread ، .

124. http://www.shatharat.net/vb/showthread.php?t=8342 ، .

125. http://matarmatar.blogspot.com/2006/11/blog-post_13.html

126. مجلة عود الند http://www.oudnad.net/

127. http://www.watfa.net/REVE.293.htm

128. موقع الحياة http://www.alhayat.com/Culture ،

129. قاموس معاني الأسماء، موقع الكتروني،، http://www.almaany.com

الصحف:

130. إبراهيم خليل، شهادة المثقف العربي على الإنهيار، الرأي الثقافي، الأردن، العدد 10382، 13_12_1996.

131. أحلام مستغانمي، القصيدة للحبيب والرواية للوطن، جريدة البيان،الامارات، 1999/07/03،

الفهـرس

العنوان	الصفحة
مقدمة:	
الفصل الأول: مكونات الخطاب الروائي	07
مدخل	08
المبحث الأول: تحليل معمارية الروايات	09
المبحث الثاني: البناء النصي ما بين روح الشعر وجسد السيرة:	14
المبحث الثالث: معمارية بناء الحدث	21
المبحث الرابع: مفاجأة الحدث	35
المبحث الخامس: بنية الخطاب السردي	40
المبحث السادس: خصائص الخطاب السردي	46
المبحث السابع: ملامح السرد الروائي عند أحلام مستغانمي	49
الفصل الثاني: البناء اللغوي والأسلوبي	54
مدخل	55
المبحث الأول: تقنيات السرد الروائي	58
أ – السرد ومفهومه	58
ب – أساليب السرد	60
ت – الرؤية السردية	63
المبحث الثاني: تقنيات السرد الحكائي في الثلاثية	69
المبحث الثالث: مقاربة تحليلية للمستويات السردية للروايات	84
المبحث الرابع: البناء اللغوي الروائي عند أحلام مستغانمي	92
1 – المستويات اللغوية	93
2 – أسلوبية الخطاب السردي	103
3 – موسيقى اللغة	113

الفصل الثالث: عوالم الشخصية	118
مدخل	119
المبحث الأول: الشخصـية الروائية	120
المبحث الثاني: بنائية الشخصية في النص الروائي المستغانمي	122
المبحث الثالث: تنوع الشخصية الروائية	129
المبحث الرابع: التحول لدى الشخصية....	134
المبحث الخامس : سيميائيةِ الأسماء لدى الشخصيات	136
المبحث السادس: تصنيف الشخصيات؛ بحسب الأدوار المنوطة بها	145
أولاً:الشخصية الرئيسية	145
ثانياً: الشخصية المسطحة	157
ثالثاً: الشخصية العابرة	159
الفصل الرابع: الفضاء الروائي	163
مدخل	164
المبحث الأول: تمييز المكان عن الحيز والفضاء	165
المبحث الثاني: وصف الأمكنة وتعدد طبائعها وعلائقها في النص	169
المبحث الثالث: الإيقاع المكاني وعلاقته بالأحداث	173
المبحث الرابع: وظائف الأمكنة وآليات تقديمها في النص الروائي	176
المبحث الخامس: رمزية المكان (قسنطينة) وتداعياته عبر النص	177
المبحث السادس: المقارنة بين الأمكنة	199
المبحث السابع: أنسنة المكان	203
الفصل الخامس: البنية الزمنية	210
مدخل	211
المبحث الأول: ماهية الزمن الـروائي	212
المبحث الثاني: نظـام زمنيـة الروايـات	216
المبحث الثالث: أنواع الزمان وآليات توظيفه في النص	225

1 – الزمن السردي	225
2 – تقنيات المفارقة السردية	229
3 – تقنيات الحركة السردية	233
المبحث الرابع: مقارنة بين أزمنة الروايات الثلاثة وأوجه الاختلاف	240
الخاتمة	245
قائمة المصادر والمراجع	252
الفهرس	265
ملخص البحث	268

ملخص البحث:

تميز الفن الروائي، في الزمن الحاضر، كونه قد ثار على القواعد البالية، وبنى لنفسه أسلوباً وفضاءاً خاصّين بالعصر ومناسبين له، وخصوصاً الكتابة النسوية التي تميزت بالجمالية الفنية التي تشتغل على اللغة، مما زرع في نفسية القارئ نهماً وجشعاً ورغبة في ملامسة الحقيقة.

وهو ما دفعنا إلى اختيار ثلاثية الكاتبة الجزائرية (أحلام مستغانمي) ميداناً للبحث لما تحمل بلغته من درجة متميزة من النضج، والوعي الفني والفكري، لذا جاء هذا البحث ليدرس التركيبة الروائية للثلاثية، ويحلل بنيتها الخطابية سيميائياً ودلالياً، في خطة من خمسة فصول، ابتدأنا فيها من البناء المعماري للروايات، ثم البنية الخطابية، فالشخصية، والفضاء الروائي، وانتهينا بالبينة الزمنية، متعرضين لها بشيء من القراءة النقدية الجادة التي تحاول الإمساك بخصائص النص.

الكلمات المفتاحية: الرواية، النص، مستغانمي، سيميائية، الجزائري

Resume (fr):

Le texte étudié est un roman , ouverte à plusieurs lectures, récit et voir un ouverte, pleine d'esprit et de l'aspiration et de l'innovation, leur permettant de créer un autre, au sein de la scène narrative algérienne, et se qualifier pour l'insigne nouveau roman contemporain, sans connecté la tendance dominante dans le monde occidental.
Donc J'ai cherché à étudier texte de l'adresse, ainsi que seuils, l'étude sémiotique de convergence existe et dialogue les termes caché, dans la course de sens, et il est clair que les esthétiques nouvelles ((les trois roman du Ahlem mostaganemi)), est basée sur la compréhension périphrastique/ gnostique, construit les langues et les formes.

Les mots clé :texte, roman, mostaghanmi, Algérie, sémiotique

Summary (EN) :

The text studied is novel open to multiple readings, And it is Excellence novelist art in the present time, the development and prosperity and sophistication, especially feminist writing, so i chose studie in this area, and i chose novels Ahlem Mosteghanemi, because it's good for the field search, (memory in the flesh chaos of the senses, transient bed) and i analyzed semiotic, in the research plan of five chapters, architecture novelist, rhetorical, personal, place, and time, reading try to capture the characteristics of text .

Key Words : Text, novel, mosteghanemi, semiotic, Algérie,

ملخص الرسالة

في ظل هذه الحركة الحضارية الجديدة، والرغبة في مسايرة الموجة الغربية العارمة، كان لا مناص من أن يعرف الأدب العربي بشكل عام، والجزائري منه بشكل خاص، أجناسا جديدة لم تكن موجودة من قبل، وهو ما دفع بمجموعة كبيرة من الأدباء، إلى الولوج إلى عالم الرواية، وذلك ما واكبته جهود معتبرة، من طرف الباحثين، كما أن الرؤية للعالم؛ والتي تشكل إحدى البنى المركزية الروائية، قد أخذت تتبلور لتتقاطع مع ما تطمح إليه البشرية.

وقد تأثرت الساحة الأدبية الجزائرية بذلك التغيير الحاصل، حيث شهدت تطوراً ملحوظاً من كل الجوانب، ونال منها فن الرواية الحظ الأوفر، لما يمثله على الصعيد الوطني والعالمي؛ من مواكبة لمتطلبات الحال، ولما له من إمكانية لتعبير عن كل ما يعالق النفس، من قضايا وطموحات للعصر.

وتميز هذا الفن، في الزمن الحاضر، كونه قد ثار على القواعد البالية، وبنى لنفسه أسلوباً وفضاءاً خاصّين بالعصر ومناسبين له، مما زرع في نفسية القارئ نهماً وجشعاً؛ دفعه إلى الاٌغتراف من العوالم السحرية للأسطورة، والخرافة، والعجائبية، وأيضا الرغبة في ملامسة الحقيقة. ولقد فضلت الرواية الجديدة تشريح مواقف الإنسان، ومعالجة قضاياه، معتمدة في ذلك على اللغة التي هي مادتها الأولى؛ حيث لا يمكن اعتبار رواية من الروايات مجرد كتابة نصية، وإنما يجب أن تعد لدى القارئ، مظهراً من مظاهر الاشتغال على اللغة.

كما يعتبر الخيال؛ هو المنبع والمورد لهذه اللغة، ويضاف إليهما عنصر ثالث، وهو العملية السردية وتقنياتها؛ أي الهيئة التي تتشكل بها الحكاية، في العمل الروائي، وبها يلبس النص السردي ماهيته.

إن الرواية . انطلاقا من وصفها فعلا إبداعيا. تتأسس أصلاً، على محاولة اقتناص جوهر اللحظة الآنية، بصورة مكثفة، فهي تقرأ الإنساني والزمني والتاريخي في الاجتماعي حيناً، وفي النفسي حينا آخر، مما يجعلها رصداً للمصير والتحولات البن يوية العميقة، التي يكشف عنها الوضع الإنساني باطنيا، حين يرتفع بالشخوص والأوضاع إلى فضاءات الإيحاء الرمزي؛ الزمني والكينوني ، وهو الأمر الذي يؤهل النص الروائي، وفق بناءاته وفضاءاته، للإفصاح عن ميلاد رؤية جديدة للعالم.

ونظراً للصدى الذي يلقاه – الفن الروائي– في وسط الطبقة المثقفة، ولما يمتاز به من صدارة على بقية الأجناس الأدبية، ارتأي نا أن يكون موضوع دراستنا، ضمن هذا المجال. الذي أخذت الدراسات تتوسع وتتسع فيه، وخاصة في الفترة الأخيرة في الجزائر، إذ تخطت مرحلة التعريف بالأدب أو التأريخ له، إلى مراحل متقدمة، وقد أضحت مجموعة من الأدباء والنقاد تحتل مكانة معتبرة على المستويين العربي والعالمي، على حد سواء، تعمل على تبيين الخصائص الفنية للأدب الجزائري، ومميزاته الأسلوبية، ومعماريته اللغوية. والأدب الروائي قد أخذ نصيبه من الدرس والبحث، بصورة إجمالية، بحيث يمكن القول بأن هناك أعمالا نقدية ودراسات أدبية في الفترة المعاصرة، لنخبة من الأدباء الجزائريين، تستند في وجودها إلى أعمال روائية متميزة، تستدعي المدارسة والتمعن بعمق؛ أي أنها أعمال روائية تساير العصر وتحاكيه، كما استطاعت أن تواكب التطور الحاصل في المتن الروائي الجزائري، وترفع من شأنه، وتجاري الركب العالمي في الآن نفسه. من ضمن هذه الأعمال، المتون السردية للروائية "أحلام مستغانمي"، والتي نشرف على مدارس ة بعض منها ، " على مرفأ الأيام؛ 1973، الكتابة في لحظة عري؛ بيروت 1976، ذاكرة الجسد؛ بيروت 1993، فوضى الحواس؛ بيروت 1997، عابر سرير؛ بيروت. ط 2003/2، نسيان .com؛ بيروت 2009، قلوبهم معنا وقنابلهم علينا؛ بيروت 2009 " ، " الأسود يلق بك"؛ بيروت ط 1 2012.

هذه النصوص التي يبدو – مع التحفظ – أنها قد بلغت درجة متميزة، من النضج والوعي الفني والفكري، والقدرة على البناء المتعدد المتجدد، الناشئ عن التسلح بجهاز معرفي مقبول، والتطلع باستمرار إلى الاغتراف من تقنية الكتابة الروائية الحديثة.

و مما جعلنا نتصور، بأن مسار النقد الروائي، لا بد له من أن يعرج عليها، لمساءلتها وتقصي خطوات وملابسات نسجها، وتلمس ملامحها، وإضاءة عتباتها.

ويعتبر هذا من بين ما حدد إقبالنا على موضوع هذه الدراسة، محاولة منا للمساهمة ولو بقدر يسير، في الارتقاء النوعي لا الكمي، في المستوى الفني للدراسة النقدية الأدبية، ونحو اكتشاف النقاط المتميزة في الأعمال الروائية الجزائرية المعاصرة، وخصوصا في أعمال هذه الكاتبة الجزائرية المتميزة.

واستنادا إلى كل ذلك، ارتأينا أن نعالج موضوعاً سردياً، فأرشدنا إليه أستاذنا المشرف، أ.د أحمد طالب، وقد حاولنا أن نقوم بمقاربة له ذه الروايات ـ باعتبارها من النصوص الروائية النسائية الأولى ظهوراً في الجزائر باللغة العربية ـ ضمن القراءة النقدية الجادة، التي تحاول الإمساك بخصائص النص، التي يوظفها المؤلف توظيفاً مقصوداً، ويلح عليها لتؤدي عنه الدلالات الاجتماعية، والسياسية، والتاريخية، والنفسية، والجمالية التي يتفرد بها النص. وسنحاول الكشف عن ملامح التجربة الفنية للكاتبة، وكذا التقنية المستخدمة في النصوص الثلاثة، إذ من خلالها يحاول الروائي بلورة بنيته الخطابية.

ونظراً لطبيعة البحث الذي تتطلبه هذه المدارسة، من حيث تدقيقه في طبيعة السرد وتركيبته، وحقيقة بناءه الداخلي ، سواء على مستوى الشكل أو الدلالة أو البناء. فقد حبذ نا تقديم بعض الجهود، وبالأخص ما ارتأيت أنه قد تميز منها، في مسار دراسي واحد، يراعي التطور الحاصل في الرؤية، من اتجاه إلى آخر، كما يراعي تكامل النظرة، وتطورها لدى الكاتب، دون الفصل بين بعضها البعض بشكل مطلق. وقد تأتي هذه الدراسة بطبيعة وصفية، دون الغفلة عن الإشارة إلى بعض الجوانب الإيجابية، كما أن الحديث عن هذه النقاط، سيتخذ شكل فصول ومباحث، ولذلك استدعت منا المدارسة، وضع الخطاطة التالية:

– المقدمة.

– الفصل الأول:

البناء الفني الذي يقوم على تحليل معمارية الروايات الثلاث، والبحث في بنيتها الخطابية، لأن الروايات إنما هي خطاب نسوي يعتمد على الذات والذاكرة، ومخزونها الدفين، تكسر فيها جدار الصمت، فيما يتعلق بمساءلة العوالم الدفينة، من خلال محاورتها بلغة طافحة بالشعرية، وخطاب يمزج بين حكي الحدث الآني والحدث المسترجع من الذاكرة في وقت واحد، كما تعرضنا خلاله لتقنية السرد وخصائصه ووظائفه، وأجرينا مقاربة سيميائية تحليلية للمستويات السردية في الروايات، محاولين بذلك تحديد الرؤية السردية، وتصنيف صيغ الخطاب على تنوعه وتعدده في الأعمال السردية.

– الفصل الثاني:

عالجنا فيه قضية اللغة ومستوياتها، وخصائصها الأسلوبية الجمالية، للتركيبة اللفظية وأبعادها، والتصويرية، في الأعمال السردية، في محاولة لوضعها في الواجهة.

لأن الأسلوب السردي، جاء في أغلبه مغلف بالكثير من الحميمية، يعتمد على تكثيف المعنى واقتصاد مركز للقول والفعل، غني بالرمزية والإيحاء غير المباشر، تنفجر من خلاله طاقة الذات الداخلية، مشعة، معرية، وفاضحة.

– الفصل الثالث:

المعنون بـعوالم الشخصية، والذي سعينا فيه لتحديد ملامح الشخصية الروائية، وبنائها، وتصنيفها، وأسماء الشخصيات التي قرأناها قراءة سيميائية، والعلاقات التي تربطها داخل النص.

– الفصل الرابع:

المعنون ب الفضاء المكاني، تطرقنا من خلاله إلى عنصر المكان، محاولين رصد حركته عبر الفضاء السردي، وتبيان كيفية تعامل المؤلف معه، والأساليب التي تم إيراده بها، وطبيعته، وجمالياته، وعلاقته مع الواقع، عن طريق تحديد الآليات المختلفة، والأبعاد الدلالية، والرمزية الخاصة التي حمل بها في النص، و التي حققت منجز التداعي المكاني للمضمون الروائي في أبعاده المختلفة، عبر الاستعمال الشعري للغة ضمن النص السردي.

كما حاولنا أن نستقرئ المنظومات المرئية، وكيفية الولوج في المتخيل البعد التراثي الأسطوري.

الفصل خامس:

معنون ب البنية الزمنية، حاولنا من خلال هذا الفصل تتبع الحركة الزمنية في المسار السردي ورصدها، وتبيان انكسارات الخط الزمني في الرواية الجديدة، ورصد تقنيات الحركة السردية داخل المتن الحكائي، وتتبع مستوياته المختلف ضمن الفضاء النصي. وقد حاولنا تقديم بعض هذه المظاهر، التي ارتأيت أنها قد برزت وتطورت عن غيرها، وذلك من خلال تقديم الدلالات العميقة التي خبئت فيها، تفجير الأسئلة المضمرة في النص.

– الخاتمة.

اجتهدنا أن نضع فيها خلاصة بحثنا، وما أمكننا التوصل إليه من نتائج، تتصل بموضوع الدراسة النقدية، والمقاربة، كما سمحنا لأنفسنا أن نبدي رأينا في نقاط محدودة، طبعاً مستندين في ذلك إلى أراء وأقوال نقاد ودارسين أدبيين.

أما عن الصعوبات التي اعترضتنا أثناء بحثنا هذا، فيمكن أن نجملها في شيئين أثنين:

1) النصوص الروائية، لم تدرس من قبل بصورة موحدة ومجموعة، مما جعل المقاربة بينها أكثر صعوبة، في حين أن بعضها لم ينل حصته الكافية من الدرس بعد، وذلك ما من شأنه أن يصعب من المهمة في جمع المادة.

2) اختيار المنهج المناسب، كون النصوص المدروسة؛ نصوص مفتوحة يجب أن توظف لها آليات منهجية، يصعب توفرها في منهج واحد، لذا وجدنا أنفسنا مضطرين إلى تقديم الآليات السيميائية والتأويلية، مع عدم إبعاد بقية الآليات الأخرى، التي قد نستعين بها عند الضرورة.

كما حاولنا أن نعطي لهذه الدراسة طابعاً إجرائياً، يسعى إلى تطبيق الرؤى النظرية، التي اعتقدنا الإطلاع عليها، في مراجعها ومصادرها الأصلية، أو على مواقع الإنترنت. وأخيراً نتمنى من الله العلي القدير، أن نتمكن بهذا العمل من تقديم شيء مفيداً للدراسة النقدية الروائية خاصة، وللأدب الجزائري عامة، وأن يجعله في ميزان الحسنات.

فإن أصبنا فبفضل الله وتوفيقه، وبفضل أستاذنا الدكتور طالب أحمد، الذي كان له الفضل الكبير، والدور الفعال في أرشادي وتوجيهي والأخذ بيدي إلى الطريق، كما أنه بشخصيته ومعاملته قد حبب إلينا الخوض في هذا الميدان، شهادة حب وتقدير وعرفان له بالجميل والمجهودات، لا مجاملة وإطراء.

ونتمنى أن نكون في المستوى الذي يشرف هذا العمل، الذي نرجو من ورائه، أن نتمكن من تقديم الحقيقة قدر المستطاع والكشف عنها، من أجل خدمة الأدب والفكر معاً في الساحة الأدبية الجزائرية.

.....

يتّسم خطاب الرواية بتعدّد اللغات والأساليب والأصوات وتداخل الأجناس والأنواع الأدبية سواء أكانت ذات قيمة جمالية ومعرفية (الأدب الرسمي المكتوب) أم كانت مجرَّدة من تلك القيمة كما يزعم معظم النّقاد والدارسين (الأدب الشعبيّ الشفهي)؛ فهو؛ أي خطاب الرواية، يستمد وجوده من لغة الواقع الّتي تنضح بلُسُن مختلفة وتعبيرات متباينة وحوارات متمايزة ينهض بها متكلّمون يصبون إلى التّعريف بأغراضهم ومواقفهم ورؤاهم. ومن ثمّ، فإنّ خطاب الرواية ليس خطابا شكليا أجوفا يخلو من المعنى، بل هو خطاب شكليّ يمتلئ دلالة، وهي، لا شكّ، دلالة اجتماعية باعتبار أنّ "الكلمة ظاهرة إيديولوجية بامتياز"(1).

غير أنّ هذه الدلالة الاجتماعية لا تُقدَّم عبر خطاب روائيّ يحتكره الكاتب بلغته وأسلوبه وصوته، بحيث تغدو لغات الشّخصيات وأساليبها وأصواتها صدى لكلامه كما تغدو إيديولوجياتها انعكاسا أمينا لإيديولوجيته، بل إنّ التّنوع اللّغوي والصوتي والإيديولوجي القائم، أصلاً، في الواقع يلج إلى الكون الدلالي للرواية عبر الحوارية الّتي تسمح للشّخصيات بالإنعتاق من سلطة الكاتب اللغوية والفكرية؛ فتنطق بكلامها وتُبين عن رؤاها للعالم بكلّ حرية واستقلالية"[1].

كما أنّ " الانفتاح على الطّبيعة اللغوية للرواية ووظيفتها الاجتماعية معاً من شأنه أن يسِم القراءة السّوسيولسانية بميسَم النّفي الثنائي لتجريدية الشكلية الروسية ويقينية (دغمائية) النّقد الاجتماعي، ذلك أنّ الرؤية التّوفيقية الّتي يقوم عليها هذا الضّرب من القراءة تروم تجاوز النّزوع المفرط نحو أدبية الأدب الّذي عرف به الشّكليون سواء في وضعهم لأسس النّظرية الشكلية أو في بحوثهم التّطبيقية الّتي كرّسوها للفلكلور والشعر والقصّة والرواية والسينما؛ فالخصائص النّوعية الّتي تجعل من الأدب أدباً، من قبيل الإيقاع والوزن والصّورة الشعرية بالنّسبة للشعر والحافز والتّحفيز والعقدة بالنّسبة للقصّة، تمثّل محور اهتمام هذه المدرسة الّتي

[1] د.سيدي محمد بن مالك، اللغة ورؤية العالم في الخطاب الروائي، ملتقى وطني حول اللسانيات والرواية، http://manifest.univ-ouargla.dz/

أضحى الشّكل، في نظرها، المقوّم الرئيس للأدب؛ فهو استخدام خاصّ للّغة المستوحاة من الحياة، حيث لا يهمّ انتقاء تلك اللّغة والتّحول الّذي تنتجه عملية البناء الفنيّ، إنّما يهمّ بقاء وظيفة الأدب، الّتي أوجدها الواقع، كطريقة Procédé أدبية تحتفظ بدلالتها بعيداً عن أيّ جدل مع الحياة(7).

كما تبتغي القراءة السّوسيو لسانية، من جهة أخرى، تجاوز شطط النّقاد الاجتماعيّين في الاعتناء بالأثر الإيديولوجي في الفنّ والأدب الّذي اتّخذ منظوريْن مختلفيْن هما: نظرية الانعكاس Reflet ونظرية التّماثل Analogie؛ فبينما مثّلت الرواية، لدى بوشكين وتورغينيف وغوغول ودوستويفسكي وتولستوي، "الانعكاس الحقيقي للتّغيرات الجديدة في المجتمع الروسي واهتمّت، على الأخصّ، بعلاقة الفرد بمجتمعه، وأبرزت الحالة الفكرية للإنسان؛ فأضحت، بذلك، مرآة حقيقية للحياة الرّوسية ولتطوّرها التاريخي. ومن هنا، ارتبطت بعلاقة وثيقة مع الواقعية وشكّلت أساساً للواقعية النقديّة الّتي ازدهرت في ذلك الوقت، ولا سيما في فرنسا وروسيا، وكذلك طُبِعت بصبغة إنسانية نظراً لاهتمامها بالإنسان وحياته وهمومه"(8)، رأى غولدمان، الّذي كان متشبّعاً بالفكر الاشتراكي، أنّ الرواية ليست انعكاساً "غير موارب" للواقع بعد أن أصبح للوعي تأثير في الحياة الاجتماعيّة وفي حركة التّاريخ، ومن ثمّ لم يعد الجدل من نصيب المادة أو البنية التّحتية فقط، بل أصبح متبادلاً بين المادة والوعي. وهو ما حدا بغولدمان إلى اعتبار العلاقة بين النّص الروائي والواقع علاقة تماثل بين بنية لغوية صغرى تمثّل دال العمل الأدبي وبنية ذهنية كبرى تمثّل أفكار الجماعة ومشاعرها وطموحاتها، بحيث لا يمكن تفسير رؤية العالم، الّتي ينقلها الكاتب بوصفه فرداً منخرطاً أو غير منخرطٍ في تلك الجماعة، إلاّ بفهم البنية اللّغوية"[2].

.....

مدخل:

[2] د.سيدي محمد بم مالك، م س، ص ن.

لم يحتدم النقاش حول أي مكون سردي، بقدر ما دار حول عنصر الشخصية، ذاك المكون الروائي الذي عده التقليديون، بمثابة كل شيء في العمل السردي عامة، والعمل الروائي خاصة.

وإذا كان النص التقليدي، قد وظف الشخصية البسيطة، لكي تكون صورة مبسطة للعالم الواقعي، فإننا نجد النص الجديد، قد اجتهد في أن يأخذها من التاريخ، ومكوناته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ليبلورها في نسق مصبوغ بالجمال الأدبي، في ضوء الكتابة الإبداعية الجديدة، والتي تعتمد على الشخوص الهلامية. تلك الشخوص التي يحاول من خلالها المؤلف، مقاربة الإنسان الواقعي، عن طريق أسلبة اللغة وفقاً لنسق معين.

وهذا ما أورثنا الرغبة في استكشاف عالمها في هذه النصوص، وبالأخص إذا تم النظر إلى أهميتها كعنصر فعال وخلاق داخل العمل الفني، وإلى ارتباطها الوثيق مع العناصر الروائية الأخرى، خصوصاً الحدث، ومن أجل ذلك سنحاول أن نومئ في هذا القسم، إلى أهميتها في هذه الأعمال المدروسة، وتصنيفها داخله، و كذا بناءها، ومن جوانب مختلفة، بحسب ما يستميز منها.

.....

مدخل للفصل:

انطلاقا من كون النص الروائي؛ ما هو إلا نتاج سرداني ذاتي، يتغيا شكلا فنيا محدداً ومتفق عليه، ليعرض نفسه من خلاله، يتم اختياره من طرف الناص نفسه، فإن هذا يحيل حتما على تميز واختلاف كل نص عن غيره، وذلك لكونه نتاج فردي، يتأثر ويتشكل بحسب الطريقة والأسلوب، الذي يرتضيه المؤلف لعرض مادته عن طريقه؛ أي أن لكل نص أدبي خصائص أسلوبية ذاتية تختلف عن الآخر، وهو ما دفعني إلى سبر أغوار هذا النص، لمعرفة واستكشاف خصائصه الفنية الأسلوبية، التي تميزه عن غيره من النصوص السردية،

فوجدتني مضطر إلى تحديد ماهية السرد؛ كون النص الروائي ينتمي أصلا إلى الجنس السردي، وماهية الأسلوب؛ انطلاقا من كون النص عمل ذاتي، ثم العلاقة التي تجمع بينهما، وبعدها ارتكن إلى مدارسة بعض معالم الأسلوب في النص الروائي " المستغانمي".

.....

مدخل :

الزمن، ذلك البعد الرابع على حد قول الفيزيائيين، أحد أهم العناصر الحيوية في حياة الإنسان، بمظاهره الفلسفية و الأدبية و الفنية و النحوية و الرياضية و تظهر هذه الأهمية في تقدير الناس للزمن ومحافظتهم عليها .

كما أنه يشكل إحدى القضايا التي شغلت فكر الإنساني، والسبب في ذلك كون الإنسان بطبعه وحقيقته كائن زماني، والزمن جزء من وجوده وأفعاله، كما أنه

أما من الناحية الأدبية والكتابة الروائية، فالزمن يعتبر، من أهم العناصر المكونة للرواية و أشدها ارتباطا بها على حد قول" ميخائيل باختين : " أن الرواية هي الزمن ذاته، "[3].
حيث يمثل الرابط الحقيقي للأحداث، والشخصيات والأمكنة...، والرواية من أكثر الفنون الأدبية التصاقا بالزمن، " أن العمل الروائي يخلق عالما خياليا يرتبط بعالم الواقع بدرجة أو بأخرى، و يقدم صورة للحياة، عن طريق شخصيات معينة و أحداث بالذات ،تقع في مكان معين أو زمان معين "[4].

.....

و تمكنا أن نخلص في النهاية إلى نتائج عدة، نذكر منها أن هوية الأعمال المدروسة؛ "ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير"، تندرج ضمن أسلوب السير، إذ تحتوي على بنية خاصة ذات مزاج خاص، تصطاد قارئها رغماً عنه، وذلك لاعتمادها أسلوب الانجاز المرهون بحس التجريب بشكل عالي، مما أكسبها قدرة على المغامرة، من ناحية الأسلوب

[3] عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية ،عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية ،ط1 ، 2009، ص 104
[4] أمنة يوسف،

والتجديد في اللغة.

وعبر منحنيات إبداعية، استطاع النص المستغانمي، أن يقدم نسقاً متطوراً للعلاقة الحية مع اللغة، تجاوز بها أقرانه من النصوص، والمشتغلة على اللغة بشكل خاص. حيث بدت لغته أكثر سلاسله، وأكمل قدرة على البريق، وعلى اصطياد القارئ المفتون بعلاقاتها الواسعة، وتراكيبها المتنوعة. مما جعلها تشكل رافداً منهجياً أساسيا في تصعيد الحالات العجائبية في الرواية، وداخل شخصياتها وأحداثها.

وفيها – أي النصوص الروائية- تذوب الكتابة عبر استثمار لغات عدة، منها لاتينية والدارج ولغات الرغبة المتقدة والجسد الضاج، والذاكرة الموشومة، في نطاق أفق تحرير الإنسان من أصفاد الأوهام والعادات، وتثمين تجربته الوجودية، مع تقديم مستوى من النصح، والمعرفة، والوعي، في لفائف سردية وجمالية، تتناسج عبر انشباك خيوط الذات بالمجتمع، بما يصوغ معادلاً للكلية المجتمعية.

وذلك كله قد يبرر مقولة مفادها: أن هذا العمل يمثل مرحلة جديدة، تتسم بالروائية العميقة، وكتابة أساسها نظرة فلسفية. تنطلق من منظور ذاتي، في محاولة لعكس صورة صادقة، عن المعانات اليومية للفرد الجزائري في رحلته الماضية عن التأويل والسؤال والبحث والتنقيب. ومن اجل فك ألغاز الأزمة ورموزها، التي أحسن مبدعها تركيبها وبناءها، وأحكم ترابطها، تحت تأثير ميكانزم تعدد القراءات، وإدخال الشك فيما قد يتوصل إليه القارئ، من معاني ودلالات، حسب قدراته التأويلية والتحليلية لعوامل النص المتعددة والمتداخلة.

كما استطاع النص، أن يقدم تناولاً فريداً لعلاقات العام بالخاص، عبر زاوية جديدة؛ تتمثل في فتح باب، لتعرية القضايا الكبرى أمام المصائر والاحتياجات الذاتية للأفراد، وبالأخص حين تقدم الروائية رصداً حياً وفاضحاً حتى التعرية، للجزائر اليوم أو الأمس القريب، مما أكسبه بذلك– أي النص– بنية فنية أدبية راقية، شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل، تتلاحم فيما بينها وتتضافر، لتشكل لدى نهاية المطاف شكلاً أدبياً راقياً.

فنص أحلام مستغانمي ـ انطلاقاً من الثلاثية المدروسة ـ نص منفتح على قراءات عدة، تسابق المعنى وتحاور المابعد، وتتجلى في ضوئها عدة مساءلات، وتفتح باباً للتخيل، وتهب متعة التواصل، وتحمل منطقها الداخلي وحركية لغتها، فيتشكل حوارها ومشهدها وفق بنائية

فنية محكمة، ويتجلى خطابها في ضوء السردية والتناغمية.

فهي وكما تبدو لنا؛ مكللة بعدة سمات تكشف عن أسرار نجاح روايات أحلام مستغانمي التي نختصرها فيما يلي:

1. تحمل روايات أحلام مستغانمي لخصائص الرواية الجديدة التي تنزع إلى الإبداع والابتكار كما استنتجنا أن الكاتبة قد استعارت من فنون أخرى بعض الأدوات التي أعادت صياغتها بطريقة تجاوزت فيها الأنواع الأدبية الشيء الذي جعلها تخلق وتتشكل من جديد.

2. نجحت الكاتبة في تفجير مكنونات دلالات المكان باعتباره منتج للثقافة، وواقع يجمع الدال المادي بالمدلول الفكري، كما اعتبر مكانا نفسيا يعبر عن وجدان الإنسان المتلاحم مع الشخصية، ربطت الكاتبة من خلاله بين الماضي والحاضر.

3. تصنف هذه الروايات ضمن فروع الرواية العربية الجديدة ويمكن أن نطلق على روايات مستغانمي "الرواية الذاتية" التي لا نريد بها سيرة ذاتية، وإنما نقصد تلك التي يستوعب فيها الكاتب ذاته ضمن مناخ ثقافي معين، وضمن شروط ثقافية محددة، وهذا الاستيعاب يدفعه إلى التشتت مرات للبحث عنها في ظل المتغيرات الطارئة وينقدها مرات أخرى ليطرح أسئلة متعلقة بالذات بالمعنى الوجودي.

4. هيمنت على الروايات فكرة "الوطن"– "الحب"– "الأمة"– "الفرد"– "الحرية" وغيرها من المقولات التي تتبلور وتساهم في حضور خطاب أحلام مستغانمي، كخطاب فني يعانق قضايا المجتمع و التاريخ، وبالتالي المساهمة في تفكيكه عن طريق اللغة وعبر التداعي.

5. ميل الكتابة في تجربة أحلام مستغانمي إلي:

أ –الاعتماد على لغة المفارقة.

ب – الاعتماد على لغة تستثمر التذكر، وتستبطن الذات في اللحظات المكانية.

ت – استعمال الكتابة والقيم الجديدة للغة والتخيل، بأسلوب فريد وطابع ذاتي.

ث – إنزياحية اللغة التي عمقت الشعرية في النص.

ج – تشخيص المعرفة عبر الصور الرمزية والاستعارة والتشبيه الذي لا يخلو من أبعاد دالة.

6. كسر النمطية الروائية.

7. بعث فكرة (المظهر الأجناسي) (تداخل الأجناس) في الأدب كأسلوب لتأصيل الشكل الروائي الجديد.

8. انحدارية السرد في الروايات، وعدم إفصاحه على خطاطة معينة تحكمه.

9. اعتمادها على عنصر المفاجأة والإثارة لذلك حققت قراءة الروايتين المتعة واللذة

10. قامت بتأسيس جمالية خاصة دون تغييب النقد والناس والعالم والأشياء.

11. تقسيم العمل السردي إلى جزأين: مرة على لسان ذكر ومرة على لسان امرأة.

12. وضوحها في طرح القضايا المتعلقة بالثالوث المحرم: الدين و السياسة والجنس.

13. تركيزها على قوة التخيل وابتعادها عن الوصفية في رواية الأحداث والوقائع الاجتماعية الدالة عن العجز الفني.

14. قيام الروايات على ثنائية "الموت والحب".

15. استثمار التناص في توجيه الأحداث والأبطال العملية السردية.

وفي الأخير وبالرغم من تعدد الدراسات والبحوث لمثل هذه النصوص الروائية، نرى أنها وبالرغم من كل ما حوت، لا تكاد تجسد إلا علامة على طريق السرد الجزائري والعربي في آن واحد، فيها الكثير من الإبداع والصناعة الجيدة والجديدة، وينقصها من كمال البنية وعمق الرؤية و شساعة الطرح، ما ينقصها. بالرغم من أن هذا القالب الشعري

الذي صبت فيه الروايات قد يكون هو الشكل الجديد للرواية المستقبلية، وقد تتخذ لنفسها قوالب أخرى فلسفية، أو وجودية ...

ونحسب بعد ذلك، أن يأتي غيرنا من زاوية أخرى، وبمنهج نقدي مغاير وبوجهة نظر مخالفة، فيستنتج ويستنبط ما لم يسعني الحظ للتطرق إليه، ذلك لاعتقادي بأن تعدد الدارسين والقارئين واختلاف المناهج، هو المسلك الأنجع الذي من خلاله يمكن للعمل الأدبي أن يحتل مكانته المناسبة والمستحقة له.

وبعد ذلك لا نزعم أننا قدمنا عملاً متكاملاً في هذا النطاق، وإنما كانت فقط محاولة لمدارسة الروايات ومقاربتها، من بعض الجوانب التي ارتأينا أنها ذات أسبقية في الطرح، وكذا حسب ما سمح به الوقت.

فنرجو أن نكون قد وفقنا فيما كنا نصبوا إليه من غاية منشودة، توضيح وتبيان بعض العتبات المظلمة من النص، و أن نكون بهذا العمل المتواضع، قد ساهمنا في تطوير الحقل الأدبي، وشاركنا في بناءه ولو بلبنة واحدة.

Introduction:

In light of this new cultural movement, and the desire to keep up with the overwhelming Western wave, it was inevitable that Arab literature is known in general, and the Algerian him in particular, Ojnasa new were not exist before, which prompted a wide range of writers, to access to the world The novel, so what and matched by saying, by the efforts of researchers, and the vision of the world; and that is one of the central structures of the novelist, had been taken to crystallize intersect with what aspires to be human.

Literary scene of the Algerian have been affected so the change, which witnessed a remarkable development of all aspects, and won them the art of the novel frontrunner, as it represents the national and global level; to keep pace with the requirements of the case, and because of its potential to express everything lelq self, of the issues and aspirations era.

And characterize this art, at the present time, it is erupted on outdated rules, and built himself a style and space special era and suitable to him, thus planting in the psyche of the reader avid and greedy; paid to the dipping of the magic of the legend of the worlds, and superstition, and the miraculous, and also the desire for contact with the truth. The preferred new novel anatomy of the human attitudes, and address their issues, relying on the language that is the first article; which can not be considered a novel just writing a text, but you should prepare the reader, a manifestation of engaging on the language.

Imagination is also considered; it's upstream supplier for this language, and add to them a third element, which is the process of narrative and technologies; any body that is formed by the story, the novelist work, and it wears narrative text what it is.

The novel from described actually creative founded originally, to try to capture the essence of the immediate moment, intensive, they are human and temporal

and historical social read at times, and in the psychological another time, which makes monitoring of the fate and transformations coffee my deep priority, which disclosed the humanitarian situation inwardly, while rising Balchkhos and conditions to a symbolic spaces for inspiration; the time and object-oriented, which qualifies novelist text, according to Binaath and Vdhaouath, to disclose the birth of a new vision of the world.

Because of the echo it receives - Alroaia- art in the center of the educated class, and what features it from the top of the rest of the genres, considered us to be the subject of Drast us, within this area. Who took the studies to expand and widen it, especially in the recent period in Algeria, as It surpassed the definition phase pal literature or history to him, To advanced stages, it has become a group of writers and critics occupies considerable prestige on the Arab and global levels alike, working to demonstrate the technical characteristics of the Algerian literature, and its features stylistic, linguistic and Mmarith. And literature novelist may take his share of the lesson and research, in aggregate, so that we can say that there are acts of cash and studies literature in the contemporary period, to a group of Algerian writers, based in existence to distinct acts novelist, calls for studying together and meditate deeply; that is, they novelist business keep pace with the times and emulated , also it has been able to keep pace with the evolution in the Metn Algerian novelist, and would raise, and global commercial knees at the same time. Among these works, texts narrative of the novelist "Dreams touched Nganme", which we oversee the schools of some of them, "a marina days; in 1973, writing in the moment of nudity; Beirut in 1976, the body memory; Beirut in 1993, the chaos of the senses; Beirut in 1997, transient bed ; Beirut. i 2/2003, to forget. com; Beirut, 2009, and our hearts with their bombs on us; Beirut in 2009, "" Black not receive your "; i Beirut 12 012.

These texts, which the nomads – with reservation – they had reached a distinct degree, from the artistic and intellectual maturity and awareness, and the ability to multi-renewed construction, resulting from the arms cybernetic device is acceptable, and look forward to constantly dipping of modern novel writing technique.

And which made their a The perception, that the novelist Monetary path, he must be limp by, and accountable to the fact and circumstances have stepped T. woven, and touch features, and lighting doorstep.

This is among the select Iqbal Na p Lee subject of this study, an attempt by a contribution, even a modicum, in qualitative upgrading is not quantitative, in the technical level of literary cash to the study, and about the discovery of distinct points in the novels Algerian contemporary, especially in the work of this writer Algerian outstanding.

Based on all of this, we felt that our treatment of the subject of the narrative, Vorushdn a professor to our supervisor, Dr. Ahmed Taleb, has tried to us the people who approach him these novels as one of the first women's fiction texts visible in Algeria in Arabic within critical reading Avenue, which try to capture the characteristics of the text, the author employed by main employers intentional, and insists upon him to lead the social connotations, and the political, historical, psychological, and aesthetic that are unique to the text. Age and tried to detect the features of the technical experience of the writer, as well as the technology used in the three texts, because of which the novelist is trying to develop a rhetorical structure.

Due to the nature of the research required by this studying together, in terms of auditing in the nature of narrative and structure, and the fact that the building's interior, both at the level of suspicion or indication or construction. Na was favored to make some efforts, and especially what I estimated that it may

distinguish them, in one semester the course, take into account the evolution of vision, of direction to another, also takes into account the integration of perception, and evolution of the writer, without separation between each other absolutely. The study was descriptive come naturally, without negligence for references to some of the positive aspects, and to talk about these points, will take all the chapters and sections St., therefore summoned from the studying together, put the following diagram:

- Introduction.

- Chapter One:

Technical construction which is based on the architecture of the three novels analysis, and research in its rhetoric, because the novels it is a feminist speech self-reliant and memory, and its stock trove, which break the wall of silence, for the accountability of the worlds best-kept, through Mhaortha overflowing Shearia language, and speech blends Warzone real-time event and the event is recovered from memory at one time, as our exposure through technology narrative and its characteristics and functions, and we had a semiotic approach analytical levels narrative in novels, trying to thus determine the narrative vision, and classification of the speech formats on its diversity and plurality in the narrative works.

- Chapter II:

Na dealt with the issue of language and levels, aesthetic and stylistic characteristics, the combination of verbal and dimensions, and the figurative, narrative in the business, in an attempt to put it in the interface.

Because the narrative style, came mostly in the envelope a lot of intimacy, depends on the economy and intensify the meaning center of saying and deed,

is rich in symbolism and indirect suggestion, explode through internal self-energy, radioactive, Marah, and scandalous.

- Chapter III:

Entitled to personal worlds, which we sought to determine the personal fiction features, and construction, and classification, and the names of the characters that we read read Semiotics, and relationships with within the text.

- Chapter IV:

Entitled spatial space, we talked through it to an element of the place, trying to monitor his movement through the narrative space, and demonstrate how the author with him, and the methods that have been its revenue, and its nature, and aesthetics, and its relationship with reality, by selecting different mechanisms, and the dimensions of Threads , and the symbolic of which carry their own in the text, and which has achieved Achieved collapse spatial content of the novelist in various dimensions, through the use of poetic language within the narrative text. As we tried to infer the visual systems, and how to access the imaginary dimension of legendary heritage.

Chapter fifth:

Entitled time infrastructure, we tried through this chapter tracing the movement of time in the narrative path, monitoring, and data showing the refraction of the timeline in the new novel, narrative and monitoring movement within the Metn Gaii techniques, and keep track of the different levels within the text space. Na has tried To provide some of these appearances, which I thought I had it emerged and evolved from the other, and by providing deep connotations that the hidden, implicit in the bombing of the text questions.

- Conclusion.

Na worked hard that the place where the summary search us, and Omcunnin the reached results, related to the subject Durr Aceh cash, and approach, as Na allowed for a same us that the view was Na in limited points, of course yen document the views and statements literary critics and scholars.

As for the difficulties of Aatardtn of us during this search, it could be the Jmlha in two things:

1) fiction texts, have not been studied by the group and uniformly, mm of making them more difficult approach, While some of them did not get adequate share of the lesson after, and what it would be difficult in the task of collecting the material in.

2) Choosing the right approach, the fact that the studied texts; open texts must be employed in a systematic mechanisms, are difficult to provide in-one approach, so he found us Yen ourselves obliged to provide the mechanisms SIM Aiah and interpretive, with no rest E. dimensions and other mechanisms, that may be the Sta yen when necessary.

Na also tried to n of this study gives a procedural nature, it seeks to apply the theoretical perspectives, which I think our found, in the original references and sources, or on the Internet sites. Finally the wished of the Almighty, that n enable this work to provide something useful for the study of monetary novelist private, and literature Algerian general, and to make it in the balance of good deeds.

The've Na in the grace of Allah Almighty, and thanks to our professor Dr. Taleb Ahmed, who was his great credit, and effective role in guiding and steering and taking my hand to the road, as it is his personality and his treatment has been dear to us to go into this field, certificate of love and appreciation and gratitude to him gratitude and efforts, not a compliment and praise.

N and hoped that the fact that in the Tier, who oversees this work, which of the regio behind him, that n was able to present the truth as much as possible and disclosed, for literature and thought together in the service of the Algerian literary scene.

Conclusion

In conclusion, we find that business feature distinctive, are those that seek to human service, in various areas of his life, in terms of its vision of the world and its development taking place, according to civilized behavior, allows the embodiment of the values of freedom and differences with the other, and the principles of tolerance.

And through this modest study, which Ramt closer to these texts Gaiah, in order to study the characteristics of the narrative, and we are seeking from behind to some angles and lighting Alatmat, to facilitate the way for the text.

And we were able to be saved in the end to several conclusions, among them that the studied business identity; "body memory, the chaos of the senses, transient bed", fall within walking style, it has a special structure with a special mood, catch the reader against his will, to be adopted style achievement mortgaged sense of experimentation is high, which won her the ability to adventure, method of hand and innovation in the language.

And through curves creative, able Almstganme text, a format that offers sophisticated living relationship with language, exceeded by his peers of texts, and engaged on the language in particular. Where his language seemed more Slazle, Fuller's ability to sparkle, and on catching the reader infatuated broad ties, and their structures varied. Making it a systematic form a key tributary to the escalation of miraculous cases in the novel, and in its characters and events.

And where - any word Alroaiah- melt writing by investing several languages, including Latin and vernacular languages desire fiery furnace and the body their vocal, and memory tattooed, within the horizon of human liberation from the shackles of illusions, habits, and value his experience existential, with the level of advice, knowledge, and awareness of, in coil narrative and aesthetic, Taatnasc across Anchaabak self-threading community, including formulates equivalent to community college.

And all this may justify a saying: that this work represents a new phase, characterized by deep novelist, writing the basis of a philosophical look. Proceed from the perspective of self, in an attempt to reverse the image of honest, about the daily suffering of the Algerian individual in the past about his journey and the question of interpretation, research and exploration. In order to decipher the mysteries of the crisis and their symbols, which best creator installed and built, and the wisest interdependence, under the influence of Makanzm multiplicity of readings, and the introduction of doubt as to have reached by the reader, of meanings and connotations, according to his abilities interpretive and analytical and multiple overlapping factors text.

As could the text, to submit addressed the unique relationships year Bacial, through a new angle; is to open the door, for stripping the big issues before the destinies and the needs of self-personnel mines, and especially when the novelist progress monitoring alive and flagrant even erosion, Algeria today or the near past, which earned him Bzlk- Nas- any artistic literary structure upscale, highly complex, overlapping configuration, fit together with each other and combine to form the ultimate upscale literary form.

The text of Mosteghanemi dreams from triple studied open text on several readings, raced meaning and dialogue Almapad, and is reflected in the light of several accountabilities, and opens the door for Imagine, blowing fun communicate, and carry internal logic and dynamic language, Vickl dialogue and Mhhdha according to constructivism technical Court, and reflected her speech Altnagmah in narrative and light.

As it appears to us; Macllh several attributes reveal the secrets of the success stories Mosteghanemi

dreams of things to be cut are as follows:
1. bearing accounts of dreams Mosteghanemi to the characteristics of the new novel, which tend to creativity and innovation as we concluded that the writer has borrowed from other artists some tools that re-formulated in a way that literary genres exceeded thing that makes them create and formed again.
2. The author has succeeded in bombing Mknunat semantics place as a producer of culture, and the reality that combines physical signifier Balmudallol intellectual, was also considered psychologically place expresses the human conscience coherent with personal, it linked the writer of which between past and present.
3. classify these accounts within the branches of the new Arabic novel and can be called on the novels Mosteghanemi "novel self" that we do not want her autobiography, but we mean those in which the writer itself absorbs within a certain cultural environment, and within specific cultural conditions, and this absorption paid to dispersion times to look for it under the emergency changes and other times to be critic raises particular questions about the existential sense.
4. dominated the novels idea of "home" - "Love" - "nation" - "individual" - "Freedom" and other statements which crystallize and contributes to attend the speech Mosteghanemi dreams, discourse of art embraces the community and history issues, thus contributing to disassemble for through language and through the association.
5. mile writing experience in dreams Mosteghanemi to:
(A) reliance on the language of irony.
(B) rely on the language of investing remembering, and self-absorbed in spatial moments.
C use of writing and new values of language and imagination, unique style and character of the self.
W Anziahih poetic language that has deepened in the text.
(C) the diagnosis and knowledge through metaphor and analogy, which is not without a function of the dimensions of Avatars.
6. novelist break stereotypes.
7. resurrect the idea of (appearance Alojnasa) (races) overlap in the literature as a way of rooting the shape of the new novelist.
8. downward narrative in novels, and not on a specific tracer Avsaha governed.
9. reliance on the element of surprise and excitement so it made reading fun and the two versions of pleasure
10. She founded a private aesthetic without the absence of cash and people and the world and things.
11. split narrative work into two parts: once on the lips of a male and once on the lips of a woman.
12. clarity to raise issues related to the Trinity taboo: religion, politics and sex.
13. focus on the power of imagination and distancing itself from the descriptive in novel social events and facts function for the technical deficit.
14. novels on the bilateral "death and love."
15. Investment intertextuality in directing the events and heroes of the narrative process.

In the latter, and in spite of the multiplicity of studies and research for such fiction texts, we see it in spite of all the whale, hardly embody the only marker on the road to the Algerian narrative and the Arab world at the same time, a lot of creativity and good new industry, and the lack of Kamal structure and depth of vision and vastness subtraction, what it lacks. Although this poetic mold in which it poured novels may be the new shape the future of the novel, it was taken to the same

templates philosophical, or existential ...

And calculate then, that others come from another angle, and the methodology of monetary differently and the view of the breach, Vistntj and devise what I could not help luck to address it, because I believe that the multiplicity of scholars and readers and different curricula, is the course most effective through which can literary work that occupies the appropriate stature and outstanding for him.

Then do not claim we have given integrated action in this range, but were only trying to novels and was studying its approach, some of the aspects that we decided it precedence in the placement, as well as allowed him time.

Be sure to check that we have been successful as we aspire from very desirable, clarify and demonstrate some dark thresholds of the text, and to be humble in this work, we may have contributed to the development of the literary field, and participated in its construction even one Bbannh.

ISHKELET

REVUE des études linguistiques & littéraires

Centre Universitaire de Tamanghasset

مجلة الإشكالات في اللغة والأدب

ISSN : 2335-1586

إشكالات
في اللغة والأدب

دورية محكمة نصف سنوية تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست
(الجزائر) / تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية باللغة العربية واللغات الأجنبية

فهرس الموضوعات

الموضوع	الكاتب	ص
دراسات لغوية		7
نحوَ تبويب نحوي وظيفي ميسّر	د. صلاح الدين ملاوي	8
تيسير النحو عند تمام حسان بين الرؤيتين التخصصية والتعليمية	أ.مبروك بركات	25
اهتمام علماء توات بتراث ابن آجروم الصنهاجي المغربي	د. عبد الله عماري	41
مفهوم العلاقة والقرينة عند الأصوليين والبلاغيين	أ.عبد القادر غزّ	52
محاذير كتابة المصحف الشريف بالرسم الإملائي	د. عادل مقراني	69
دراسات شعرية		94
المرأة في الخطاب الشعري الحماسي الجزائري: الأمير عبد القادر أنموذجا	د. آمنة بن منصور	95
الثورة الجزائرية في الشعر الشعبي بتوات والتدكلت (دراسة موضوعاتية)	د. رمضان حينوني	104
أثر الانزياح في تشكيل قصيدة التفعيلة عند أحمد مطر – مقاربة أسلوبية في قصيدة أنا إرهابي –	أ.منى جميات	121
دراسات نقدية		142
إرهاصات التأسيس النقدي الأدبي القديم	أ.حليمة بلواني	143
آليات القراءة الحداثية للتراث العربي عند جابر عصفور (المصطلح – الإجراء)	د. رشيد بلعيفة	154
تحكم الأنساق الثقافية والاجتماعية في الشعر الجزائري الحديث	د. بوحوش مرجانة	180
هيمنة البنى المعرفية على تصورات فانديك النصية أهي مشكلة أم تقعيد؟	د.عبد المهدي هاشم الجراح	196
دراسات متنوعة		211
ضرورة اعتماد المقاربة المنظومية في التدريس لضمان جودة العملية التعليمية	د. محمد بكادي	212
الأسطورة الأفريقية ... خصائص ومميزات	أ.وردة لواتي	235
معمارية بناء الحدث في ثلاثية أحلام مستغانمي	أ.احمد بلوافي	251
Works of Corruption and Redemption in Joseph Conrad's Heart of Darkness	Dr. Fethi HADDOUCHE	1-10

مجلة إشكالات؛ دورية نصف سنوية محكّمة تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست – الجزائر

معمارية بناء الحدث في ثلاثية أحلام مستغانمي

ا.محمد بلوافي

(المركز الجامعي لتامنغست)

الملخص

[لقد سعيت في هذا المقال إلى إيضاح وتبيان أن النص الأدبي المستغانمي، قد أصاب إلى حد كبير في التعبير عن الفرد الجزائري، وخصوصا من خلال ثلاثيتها المشهورة؛ ذاكرة الجسد1993، فوضى الحواس1997، عابر سرير2003.... من خلال الرمزية والتعمية، والشعرية التي دمجت مع الأسلوب النثري، في مزاوجة، قلما صادفنها لدى الكتاب، والسرد الواقعي الاجتماعي، الذي ينطلق من صميم ذاكرة الشعب الجزائري، وهو ما حاولت توضيحه من خلال مدارسة عنصر الحدث الذي يحيك بناء خيوط هذه التحفة الفنية.]

résumé:

[Je voulais à travers cet article, éclaircir et démontrer que le texte littéraire de MOSTAGHANEMI, a ciblé largement l'expression de l'individu algérien, notamment à travers son triple célèbre travail ; la mémoire de la chair (Dhakirato ljasad)1993, le chaos des sens (fawda lhawas) 1997, passager d'un lit (abir sabil) 2003 ... A partir du symbolisme de la poétique intégrés au style de la prose, dans une combinaison rare chez les écrivains. Ainsi le récit de l'actualité sociale issue du mémoire du peuple algérien. Ce que j'ai voulu éclaircir à partir de l'étude du fait qui tisse les fils de ce fait artistique.]

مقدمة:

حاولت الرواية العربية عموماً، والجزائرية خصوصاً ولازالت، استبدال الأدوات التقليدية، التي ينبني بها وعليها الحدث السردي، بصورة أكثر جمالية وشاعرية، من دون أن تخسر هويتها وخصوصيتها التي تتميز بها عن أقرانها، وفي

ذلك استجابة طبيعية، بل وحتمية، لمتطلبات الواقع، ومن خلال التعبير عنه بوجه آخر مغاير للمألوف، وهذا في ظل التحولات الحضارية والاجتماعية والاقتصادية، بل حتى السياسية.

كما يلاحظ في السنوات الأخيرة أن الموجة الثورية العارمة التي تجتاح الوطن العربي تتطلب فكراً راقياً، وعقلاً واعياً، وقلماً جريئاً، للتعبير عنها بصورة حية، فيها من الجمال والأدبية والواقعية، ما يجعلها تأسر قارئها، بدءا من أولى عتباتها، ويبدو أنها قد أصابت فيما كانت ترمي إليه إلى حد معين

والأديبة الجزائرية . مستغانمي تعتبر من بين الأسماء التي نجحت في تمثيل الأدب الجزائري، وأعطت صورة طيبة عن الرواية العربية عامة، وليس الجزائرية فقط، وخصوصاً من خلال ثلاثيتها المشهورة؛ ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير.

فـ(ذاكرة الجسد) الصادرة عن دار الآداب بيروت 1993، والتي وصل عدد طبعاتها إلى أكثر من 20 طبعة، والحاصلة على عدة جوائز منها ؛ جائزة مؤسسة نور بالقاهرة 1996 لأحسن إبداع نسائي بالعربية، وجائزة جورج ترابای، وجائزة نجيب محفوظ 1998.أما (فوضى الحواس) فهي أيضا صادرة عن دار الآداب بيروت 1997، وهي لا تقل صنعة عن الأولى، إذ حظيت منذ صدورها باهتمام بالغ من النقاد، والقراء على حد سواء.وأما(عابر سرير) فهي من منشورات أحلام مستغانمي، 2003.

ويعتبر كلا العملين الأخيرين؛ فوضى الحواس، وعابر سرير، تتمة لقصة بدأتها الكاتبة مستغانمي في الرواية الأولى ذاكرة الجسد، بمعنى آخر؛ أن الأعمال الثلاثة مجتمعة هي بمثابة عمل أبداعي واحد متكامل.

ومن المعروف أن هاته الروايات دون غيرها من أعمال الكاتبة قد حظيت بإقبال القراء والنقاد الوافر، وما ذاك إلا بفضل الكيفية التي بنت بها الروائية أحداث رواياتها، فكيف تشكلت معمارية البناء الروائي في الثلاثية؟ وما هي العناصر الأكثر استحواذا على الأحداث فيها؟

معمارية بناء الحدث :

إن تشكيلة الأحداث عند الكاتبة أحلام ضمن مجموعة الأعمال السابقة الذكر، بداية من ذاكرة الجسد، نجدها في معظمها عبارة عن أحداث مسترجعة ، قائمة في أبسط صورها على وسيلة التذكر، لأن مضمون الرواية في حد ذاته يرصد وعياً وحركة أكثر مما يريد سرد وقائع لأحداث معينة.

وترتيب الأحداث عموماً عند الكاتبة، هو ترتيب غير متسلسل، بل يعنى بإبراز الشخصية، وتزويد القارئ بمعلومات عنها ..." وفي هذا النوع من الروايات، يحس القارئ بامتلاء المكان امتلاء مبالغا فيه"[1].

وهذا المضمون ما هو إلا سمة من سمات الرواية الجديدة، التي تأخذ الطابع الفكري التأملي، بغض النظر عن نوع هذه الأحداث، سواء أكانت اجتماعية، أم سياسية، أم اقتصادية، بل تتعدى ذلك لتأخذ طابع الجدل والتنافر مع الواقع، وتعكس اختلافاً واسعاً بينهما، وبين طابع التدوين والتسجيل والتسلسل المنطقي القائم في الرواية التقليدية.

وعليه فإن هذا النمط من الكتابة، غير خاضع لنمطية محددة ومعروفة، على نحو الرواية التي تقوم بترتيب الحدث، ترتيباً زمنيا منطقياً لتصل بذلك إلى عمق الحبكة والإشكال، ثم تنتهي إلى نتيجة ما.

ثم إن هذه الأحداث غير مرتبة بحبكة متماسكة، بحيث يؤدي التقديم أو التأخير فيها إلى فك الحبكة. وإذا كان الأمر كذلك، فأين تكمن نقطة أو بؤرة التأزم بالنسبة للحكاية، و أين يحدث تداخل وتشابك الأحداث، وأين هي العقدة بالمفهوم الروائي التقليدي؟

عندما نتعمق في النص نجد أن الأزمة، أو الإشكالية؛ هي فكرية - أو ربما نفسية بالدرجة الأول - تمثلها الشخصيات وهي تتأزم أمامنا وتتألم، وفي هذا المقام يقول زعموش عن ذاكرة الجسد:" ولأن الرواية الجديدة تطبعها خاصية فقدان الأمل في إمكانية التصالح مع الواقع، فإن الكاتبة "أحلام مستغانمي" تنطلق من هذا المبدأ

الذي يجعل شخصياتها تعاني أكثر مما تبني رؤية مستقبلية... ويصير مضمون الرواية؛ تعبيراً عن أزمة فكرية أكثر منها اجتماعية"[2].

أما الإشكالية، أو العقدة، أو الحبكة، فإننا نشعر بها منذ بداية النص الروائي، تنمو مع تقدم سير الأحداث، وهي تتأزم توازياً مع مصير البطل، ليصل في نهاية المطاف إلى نتيجة غير متوقعة لدى القارئ.

إن أزمة النص تتجلى على مستوى الشخصيات، في حين أن العقدة التي كانت سمة في الرواية التقليدية، نجدها إنما تتشكل في خيال وذهن المتلقي، القارئ، وذلك بفعل كل تلك القضايا والتأملات والإشكاليات المطروحة على رصيف السرد؛ (الحب، الحياة، الموت، الوطن، الذاكرة، الحرية، الأمل، الخيبات،...) على مستوى الحدث والشخصية والنص، فيشارك بذلك القارئ الشخصيات، في معاناتها وتأزمها النفسي. ومن ثم فإن تأزم الشخصية النفسي، هو ما يقود الحدث، وليس العكس، ويتضح هذا في بعض المواقف نذكر منها على سبيل المثال:

في (فوضى الحواس)

الحالة	الحدث	النتيجة
ذهبت إلى السينما لأنها كانت تريد أن تكتب قصة حب، وقررت بعدها أن تعيشها	حدث اللقاء في السينما، في المقهى، في الشقة ولم يكن ذهاب البطلة إلى المقهى إلا بدافع معرفة ذلك الرجل، وحدسها الذي كان يقول لها أنها ستراه.	الفراق، بسبب وهم الحب، وموت الحبيب

بينما نجد الأمر يختلف نوعاً ما، في عابر سرير، وذاكرة الجسد:

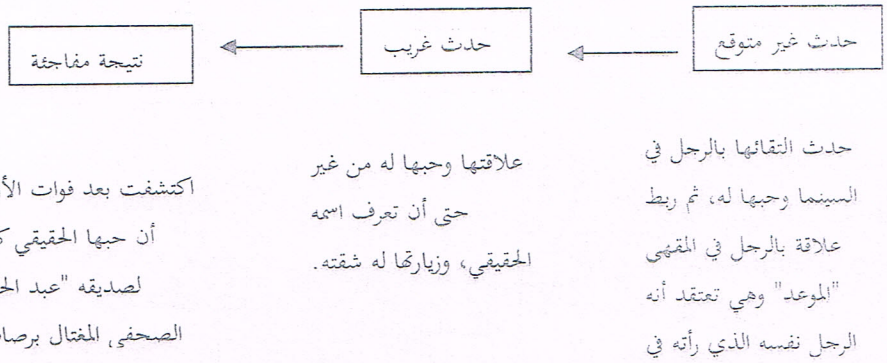
الأحداث	الحالة	النتيجة
لقاء حياة لخالد في المعرض، وزيارتها له في شقته، وتعرفها على زياد، وانقطاع العلاقة بين خالد وحياة، دعوة خالد لحضور زفاف حياة من الضابط العسكري.	انتشى خالد، حيث رجعت إليه الذاكرة من جديد، أحب حياة وتوثقت العلاقة نوعا ما ، بدأ الشك في علاقة حياة وزياد، أصيب بنكسة عند سماعه لخبر زواجها، بكى البطل البطلة والوطن معاً.	زواج البطلة حياة من رجل غير خالد، وحضور هذا الأخير ليشهد حفل زفافها من الآخر، بكسرة وخيبة وبكاء للحبيب والوطن.

أما في عابر سرير:

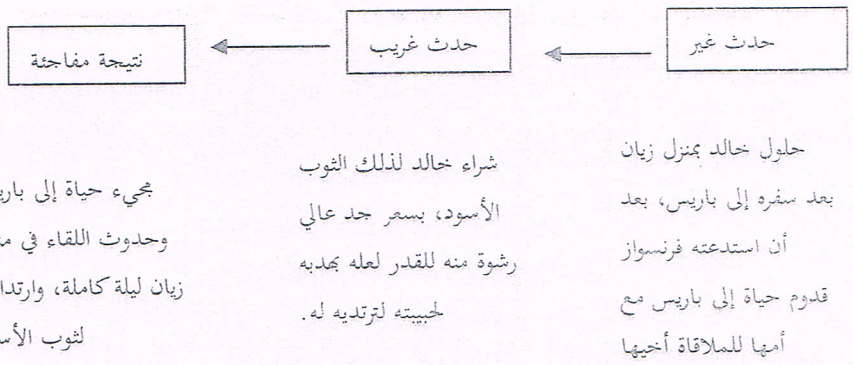
الحدث	الحالة النفسية	النتيجة
خالد مصور ناجح يحصل على جائزة فيزا الصورة، يسافر لباريس لاستلامها، وبالتحديد إلى منزل زيان. الذهاب إلى معرض صور زيان. قدوم حياة إلى باريس مع أمها	حالة الصدمة التي أصابت البطل. في هاجس اكتشاف الحقيقة يؤملها؛ في كون أبطال الرواية التي قرأها أنما هم شخصيات واقعية. كذا النشوة ألتي تملكته من فرحة قدوم حياة إلى باريس. حالة الأمل والتطلع التي صارت تخالج نفسه في لقاء مع الحبيب	حدوث اللقاء مع الحبيب (حياة مع خالد)، في منزل زيان، بعد عامين من الفراق. لقاء خالد مع زيان بطل الرواية الأولى ذاكرة الجسد

وهكذا يزداد التأزم، وتكبر الإشكالية عند القارئ، ويزداد الغموض والإبهام لدى المتلقي، وذلك عن طريق تداخل الحيثيات المشكلة للبناء السردي، كلما سار تقدماً.

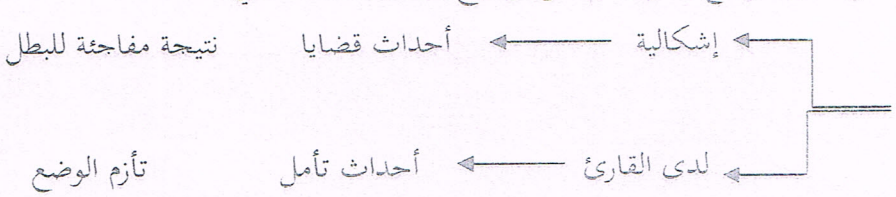
بينما يتسم الحدث أحيانا بسمة التوتر كما هو في فوضى الحواس:[3] يتضح من خلال الخطاطة التالية:



ويمكن أن نجد بناءاً مشابها لها في عابر سرير:



بل الأمر يتعدى هذا اللامتوقع، حيث أن إشكالية النص لا نجدها تتحدد في موضع واحد في النص، بل خيوطها منسدلة من بداية فعل السرد، وهذا ما يزيد من تعقيد الوضع للقارئ، ويمكن توضيح ذلك بالمخطط التالي:



لقد استبدلت الرواية الجديدة، أغلب عناصرها الفنية، ويمكن أن نرى ذلك عموما في مختلف عناصر البناء التركيبي الذي يتبنين عليه النص، لكني أخص بالذكر هنا عنصر الحدث، الذي تَنسِج عليه خيوط القصة والحكاية؛ الحبكة النصية، وبالتحديد أتحدث عن الحدث الجنسي، وتواجده ضمن المتن، من الهيئة إلى الغاية.

نجد أن المؤلف لم يتطرق إلى هذه المسألة، أو معالجة هذا المحور، على مستوى الأعمال الفنية الروائية، بصورة سطحية ومباشرة، كما كان معروف في الكتابات الروائية الأخراة، فقد تجاوز الأمر الوصف والتصريح، إلى الدلالة والرمز، وهما أستحضر عنوان الرواية الأخيرة " عابر سرير" إذ يكمن فيها الإيحاء من أول عتبة نصية تعترضنا، آلا وهي العنوان، فمن خلال استعمال لفظة سرير تكمن هناك دلالة كبيرة على الفعل الذي يجري عليه، بينما كلمة عابر؛ فإنما تدل بدورها على كون الفعل متكرر، لأكثر من مرة، ومتعدد مع أكثر من شخص،" بدأت مشواري في الحياة كعابر سرير... حتى السرير الأخير"[4].

ولكن بالرغم من ذلك يبقى مظهر الحدث الجنسي متجلياً في النص الروائي المستغانمي، ويمكن أن نتبينه كما يلي:

1 ـ الجنس: **فعلا بيولوجيا قاتلا للرغبات المكبوتة:**

يتجسد في علاقة خالد بكاترين، هذه العلاقة التي كانت تفرضها الطبيعة البيولوجية للإنسان، وواقع الغربة، والبيئة الغربية، هذه العلاقة غير الشرعية ساعدت على انتشاله من صراعه النفسي، ومن حدة اليأس، ووهم الوحدة الرهيب.[5]

يقول السارد في ذاكرة الجسد: "أكانت حقاً متعبة إلى هذا الحد، أم أصبحت فجأة تغار علي أو تغار مني.....أم جاءت بجوع مسبق.....كالعادة، لم أحاول أن أتعمق في فهمها، فقد كنت أريد لأن أستعين بها لأنسى، كنت سعيداً أن أختصر معها يوماً أو يومين من الانتظار....انتظارك أنت! وكنت في حاجة إلى ليلة حب بعد شهر من الوحدة والركض، إعداد كل تفاصيل هذا المعرض"[6].

نجد فيما سبق دلالة على أن الجنس، إنما كان أمرا واقعيا تفرضه البيئة والظروف، ولم يخصه السارد برؤية معينة، بل لم يعد كونه ضرباً جنونياً فقط،

يقول" كان بيننا تواطؤ جسدي ما، يشع بيننا تلك البهجة الثنائية، تلك السعادة السرية التي نمارسها دون قيود....شرعية الجنون[7].

كما نجد الجنس قد وفر لدى بعض الشخصيات نوعا من السلوى، وإشباع الرغبات المكبوتة، لذلك كانت كاترين تقول: "ينبغي ألا نقتل علاقتنا بالعادة، ولهذا أجهدت نفسي حتى لا أتعود عليها، وأن أكتفي سعيداً عندما تأتي، وأن أنسى أنها مرت من هنا عندما ترحل[8].

نفس هذه الإشارة إلى هذه الرغبة البيولوجية، نجدها في رواية فوضى الحواس، في قولها:"ورغم ذلك في الصباح، أنج من جسدي، كنت أستيقظ وتستيقظ رغبة داخلي، تلفني رائحة شهوتي، فأبقى للحظات، مبعثرة تحت شرشف النوم النسائي الكسول، يستبقني إحساس بمتعة مباغتة، لم أسع إليها، جاءني البحر حتى سريري ليتحرش بي"[9]. وكذلك في عابر سرير،"فقد كنت على جوعي الجسدي رجلا انتقائياً في حرماني كما في متعتي، أنا المولع بانحسار الثوب على جسد متوهم، ما وجدت في جسدها المكشوف مكمن فتنتي"[10].

" كانت إثارتها في إغرائها الموارب، في تلك الأنوثة التي تحت صخب الموسلين ترقص وكأنها تبكي، ... كان في الجو براعم جنون لشهوات مؤجلة أزهرت أخيراً خارج بساتين الخوف[11].

2 ـ الجنس؛ فعلا غير محقق (رغبة):

أول ما يطالعنا في هذا الباب هي الثنائية التي حكمت النص المستغانمي، بفصوله الثلاث، ألا وهي (الحلم/الواقع)، فإذا ما أمعنا النظر في طبيعة العلاقة التي ربطت البطل ب حياة، نجدها غالباً ما تكون حقيقية مغلفة بالخيال؛ واقع داخل حلم، الأمر الذي يزيد من ضبابية الموقف، وغموض الفكرة لدى المتلقي ـ هل

العلاقة واقع أم خيال - ويزيد من تشويش الموقف ؛ طبيعة السرد المستعملة من طرف المؤلف.

" على حافة العقل والجنون ...وفي ذلك الحد الذي تلغيه العتمة والفاصل بين الممكن والمستحيل...كنت أقترفك...كنت أرسم بشفتي حدود أنوثتك... أرسم بيدي كل ما لا تصله الفرشاة...بيد واحدة كنت أحتضنك ... وأزرعك وأقطفك... وأعريك وألبسك وأغير تضاريس جسدك لتصبح على مقاييسي"[12].

كما نجد أن خالد يحلم بحياة في أرض الواقع، ويقدم على تحقيق رغبته على مستوى أحلام اليقظة فقط، يقول السارد: "

أنت لي الليلة ككل ليلة، فمن سيأخذ طيفك مني؟ من سيصادر جسدك من سريري؟ من سيسرق عطرك من حواسي؟ ومن سيمنعني من استعادتك بيدي الثانية...أنت لذتي السرية، وجنوني السري، ومحاولتي السرية للانقلاب على المنطقة.... كل ليلة تسقط قلاعك في يدي، تستسلم حراستك لي، وتأتين في ثياب نومك لتتمددي إلى جواري"[13].

ويعترف السارد بهذا الحلم وهذا الجنون يقول:" فليكن....سأعترف لك... بعد كل تلك السنوات أنني وصلت معك يوماً إلى ذلك الحد المخيف من اللاعقل، ذلك الرجل المجنون الذي تحلمين به"[14].

وفي هذا الصدد تحلم الساردة في "فوضى الحواس" برغبة أن تنال " عبد الحق" لكن الموت أبعده عنها.

هل أمارس الحب إذن؟ ومع من؟ وكيف لي أن آتي المتعة بذريعة موت رجل تمنيت أن أكون له يوما....ولم أكن؟"[15].

وتصرح في موضع آخر في قولها :".. وبالتالي لن يكون زوجي هنا في الغد ليقاسمني ضجري، ولكوني عائدة من حمام نسائي أشعل شهوتي، بي رغبة في أن أهدي أنوثتي إلى رجل"[16].

وفي موقع آخر من رواية عابر سرير، نجد شهوة خالد المكبوتة، وفراقه لمدة سنتين عن حياة، جعلته يحلم دائما، ويتطلع إلى إشباع رغبته حتى لو بالأحلام والأوهام التي يرسمها وفقاً لما ينتقيه من نساء.

يقول حين أدركته الشهوة أول مرة، أمام تلك المرأة البولونية:" شاهدتها ذات صباح ترتدي روب الحمام الأبيض، وتقوم بتجفيف شعرها أمام المرآة، لم يكن يبدو منها شيئاً،...لكنها كانت شهية بشعرها المبلل وحركاتها المغرية.... وكنت في عمر الاكتشافات الأولى، مشتعلا بها"[17].

وفي موضع آخر يقول:" قررت أن أتناول قهوتي الصباحية مع فينوس، الأنثى الوحيدة الموجودة في البيت، ...تنتظر لهفة يديك، أو أوامر من عينيك لتسقط ملاءتها أرضاً وتصبح امرأة"[18].

3 ـ الجنس فكرة روحية:

لقد كانت بالنسبة لخالد روحاً ووطناً، ولم يفكر بها باعتبارها أداة للمتعة والجنس فقط، " لم تكن مشكلتي معك مجرد شهوة، لو كانت كذلك لحسمتها يومها بطريقة أو بأخرى"[19].

وهي بالنسبة له ذاكرة، وامرأة فوق كل الشبهات، حيث كانت القذارة تحيط به من كل مكان، إلا أن روحه لم يجدها إلا في روح حياة، يقول:" كانت القذارة المتوارثة أمامي في عيون معظم النساء الجائعات لأي رجل كان،في عصبة الرجال الذين يحملون شهوتهم تراكماً قابلاً للانفجار، أمام أول أنثى"[20].

إن الحلم يستدعي الرغبة، واستخدام خالد لكلمة (الرغبة) يدل عموماً على ممارسة وتحقيق الشخصية لمتطلاعتها ورغباتها على مستوى الحلم، ومنه يتضح أن الرغبة لدى خالد ترقى عن الجسد، إلى مستوى تلك الرغبة الروحية الفلسفية، "رغبة جنونية تولد في مكان أخر خارج الجسد، من الذاكرة أو ربما من اللاشعور، من أشياء غامضة تسللت إليها أنت ذات يوم، وإذا بك الأروع، وإذا بك الأشهى، وإذا بك كل النساء أنت"[21].

وعليه تتحول نظرة الشخصية للرغبة ومفهومها لها، " إلى مفهوم جنسي، لكنه ذهني، يقوم على افتراض الحاجة إلى تلك الرغبات، وهذا من شأنه أن يختزل العلاقة التي طالما حلم بها، إلى مجرد رغبة ذهنية"[22].

وفي ظل هذا المعنى تقول الراوية في فوضى الحواس، وهي في معرض الحديث عن وقت الرغبة والشهوة:" ماذا يفعل الناس أثناء هذا بوقتهم وأجسادهم؟ وكيف ينفقون هذه الساعات؟ ولماذا في العصر دون أي وقت آخر، ذبذبات عالية من الشهوة تسيطر على تلك الغرف النسائية التي تنتقل فيها النساء بثياب البيت.. متكاسلات.. ضجرات؟"[23].

4 ـ الجنس فوضى وبيروقراطية:

إنها فلسفة نفعية جديدة في مجتمعاتنا، تبيح الجنس بين الرجل والمرأة، لا لمجرد تفريغ الشحنة وإجابة الغريزة، بل لقضاء الحاجة وفي سبيل المصلحة، وهنا يتخذ الجنس طبيعة التدمير والفوضى، " بشكل يهدد النظام المشروع لتلبية الغريزة بالفناء، وأصبح لهؤلاء من النفوذ في المجتمع، ما استطاعوا به تهيئة بعض الأذهان لما يدعون إليه"[24].

" الحرام هو ما يمارسه بعضهم بطرق عصرية، كأن يرسل أحدهم ابنته أو زوجته أو أخته لتحضر له ورقة من إدارة، أو تطلب شقة أو رخصة لمحل تجاري نيابة عنه، وهو يعلم أن لا أحد هنا يعطيك شيئاً بلا مقابل"[25].

لقد أصبح لهؤلاء المسؤولين الأثر في توجيه مبادئ الفوضى الجنسية، في صورة عملية، تسهل الحرام وتحبب الفاحشة في مجتمعاتنا العربية الإسلامية.

" إنه ما يحدث الآن في أكثر من مدينة... وفي العاصمة بالذات...حيث يمكن لأي فتاة أن تمر بمكتب ما في الحزب، أن تحصل على شقة أو خدمة أخرى...والجميع يعرف العنوان طبعاً، ويعرف اسم من يوزع الشقق والخدمات على النساء والشعارات على الشعب بالتساوي.. يكفي أن ترى منظر الفتيات اللاتي يدخلن هناك لتفهم كل شيء...."[26].

5 ـ الجنس فعلا محظورا:

بما أن المؤلف وتركيبة الأبطال، ذو ذهنية، أو خلفية، أو عقلية جزائرية إسلامية، فانه من المعروف لديها أن الجنس أمر محظور شرعاً، والأمر يكون أكثر حزماً وتشدداً إذا ما تعلق بالمرأة على حساب الرجل، وهذه قضية تعود إلى العرف العربي، وهنا نستحضر موقف ديننا الحنيف من الزنا أو الجنس غير المقنن، وهو موقف صارم وحازم، يتوخى المصلحة الاجتماعية والأسرية، وكذا سلامة الفرد؛ يقول تعالى: ((ولا تقربوا الزنا)) الإسراء 23.

لذلك فإن سعت إليه الشخصية، أو قامت به، إنما يكون في إحدى الصور التالية؛ كبت، منع، رغبة سرية، فكرة محظورة، خاصة كما سبق الذكر؛ على المرأة، يقول السارد: " هناك جارات تتقاطع خطواتي بهن مراراً في هذه البيوت العربية المشتركة، وأدري رغبتهن السرية في الحب

تعلمت مع الزمن، أن أفك رموز نظرات النساء المحتشمات... والمبالغات في اللياقة والمفردات المؤدبة.

ولكنني كنت أتجاهل نظرتهن ودعوتهن الصامتة إلى الخطيئة، لم أعد أدري اليوم...أكنت أتصرف كذلك عن مبدأ، أم عن حماقة وشعور غامض بالغثيان"[27].

" كانت تقول إننا نحتاج إلى مدينة ثالثة ليست قسنطينة ولا الجزائر، لا تكون مدينتي، ولا مدينتها، مدينة خارج خارطة الخوف العربية"[28].

فالجنس محظور على المرأة، متسامح فيه مع الرجل، في هذا المقام نجد السارد يسخر من أزواجهن ـ الرجال أزواج النساء ـ في قوله: " كنت في الواقع أشفق عليهن...وأحتقر أزواجهن الذين يسيرون كالديوك المغرورة دون مبرر...

سوى أنهم يمتلكون في البيت دجاجة ممتلئة، محتشمة، لم يقربها أحد ربما عن قرف !..."[29]

" لفت انتباهي أن أبي، على غير عادته، أصبح يغلق علينا باب الغرفة بالمفتاح، بعد أن كان...فتسرع النساء إلى أول غرفة ويغلقن عليهن الباب...فرأيته

يدخل مع امرأة بملاءة سوداء،...من يومها بدأت زوجة أبي ... تتجسس....وترى نساء بهيئات مختلفة يعبرن كل مرة وسط الدار،...فهي لم تجرؤ حتى على إخباره..خشية أن يغضب ويعيدها إلى أهلها"[30].

فغلق باب الغرفة التي بها الأهل من طرف الأب، يدل على أنه يدرك سوء ما يقبل عليه، مما يجعله يتوارى على الأنظار. كما أن الصمت الذي لاذت إليه الزوجة بعد معرفة خيانة زوجها لها في بيتها، يدل على المنظور الاجتماعي للخيانة من طرف الرجل على حساب المرأة، فهي تخاف على نفسها دون خيانة فما بالها لو كانت الخيانة من طرفها، ما كان ليكون عقابها؟؟؟.

كما أن الرسام خالد بطل ذاكرة الجسد، كان زانياً، والجنس عنده من منظور اجتماعي لا يختلف عن البقية، إذ هو محظور على المرأة ،و على المتزوجة بصفة أكبر، دون غيرها من الرجال، الذين دائما لديهم التبرير والمبرر.

" ولكن كان عليّ أن أقاوم رغبتي الحيوانية ذلك اليوم، وألا أترك المدينة تستدرجني إلى الحضيض.

فهناك مبادئ لا يمكنني التخلي عنها مهما حدث، كأن أعاشر امرأة متزوجة تحت أي مبرر كان"[31].

وربما يعود سبب هذا الحظر - المتعلق بالمرأة المتزوجة - في مبادئ البطل إلى عاملين أثنين هما[32]:

أولاً: كون أن ذلك يعد خيانة، باعتبار أن الزواج رباط مقدس.

ثانياً: حب في الحرية، وعدم المشاركة، وخوفاً من اختلاط الأنساب،

لكن الزنا هو الزنا في تشريعنا الديني، سواء كان بامرأة متزوجة، أو بغيرها، ومع ذلك لم يكن الجنس لذاته يهم خالد ، وإنما كان هروباً من الواقع المر الذي تعيشه البلاد، وحالة الخوف الدائمة، والموت المتربص بالشخص في كل زاوية ومكان، فكان يلجأ إلى الجنس لخلق عالم آخر يجد فيه نفسه.

" في النهاية لم يكن السرير مساحة للذتي، ولا لطقوس جنوني. وحدها تلك المساحة البيضاء المشدودة إلى الخشب كانت قادرة على إفراغي من ذاتي"[33].

كما أن اهتمامه بحياة لذاتها لأنه كان يجد فيها الوطن الغائب. ولذلك كان حبه لها أكبر من الجنس.

" أتحداهم أن يحبوها مثلي، وحدي أحبها دون مقابل"[34].

6 ـ الجنس فعلا ضد الرغبة:

يرد الجنس في النصوص الروائية في بعض الأحيان بصورة روتينية ، أو كفعل بيولوجي ضد رغبة الشخص، يجسد من خلاله تلك الكآبة في الحياة الاجتماعية التي يعيشها المجتمع، في ظل ما يفرض عليه من قوانين، وقلة ما يعرض عليه من اختيارات،

" لا أكثر كآبة من فعل حب لا حب فيه"[35]

" بدون لهفة ولا شغف، يؤثثها ذلك الصمت الذي يلي ضجة الجسد تلك الخيبة الصامتة، الندم المدفون تحت الكلمات"[36].

" أثناء حديثها عن معاشرة زوجها مكرهة ((لا بد أن توضع على أبواب غرف النوم ((ممنوع التلويث)) ...ذلك أننا نلوث دائما بمن لا نحب))[37].

" كان عزائي أن كل مساء ملايين البيوت ينزل عليها الليل كما ينزل علينا، بذلك القدر من نفاق المعاشرة"[38].

7 ـ الجنس فعلا مشروعا ومقبولا:

رأينا عدة أوجه، قد ورد بها مفهوم الجنس في النص المستغانمي، وهنا نجد أن الكاتبة قد طرحت الجنس أيضا ضمن إطاره الشرعي، عن طريق الزواج، وقد في هذا الإطار نجد البطل خالد قد كان يتمنى دائماً، ويحلم بذلك اليوم الذي يمتلك فيه حياة، في إطار الزواج الشرعي يقول:" دعيني أحلم أن الزمن توقف...وأنك لي، أنا الذي قد أموت دون أن يكون لي عرس، دون أن تنطلق الزغاريد يوما من

أجلي، كم أتمنى اليوم لو سرقت كل هذه الحناجر النسائية، لتبارك امتلاكي لك."[39].

وكم كان صعباً عليه حضور زفاف من يحب، " وضعت قناع الفرح على وجهي، وحاولت أن احتفظ به طوال تلك السهرة، يقول في معرض تحية العريس:"أحاول أن أنسى أنني أتحدث لزوجك، لرجل يتحدث إلى مجاملة على عجل، وهو يفكر ربما في اللحظة التي سينفرد فيها بك في آخر الليل..."[40].

يساءل خالد إن كانت حياة الآن حبيبته بعد أن أصبحت في عصمة رجل آخر، حيث يكون الجنس لهما حقاً مباركاً، يقول: " أكنت حبيبتي حقاً في تلك اللحظة التي كان رجل آخر فيها إلى جوارك، يلتهمك بعينين لم تشبعها ليلة حب كاملة، في تلك اللحظة التي كان فيها الحديث يدور حول المدن التي ستزورينها في شهر العسل..."[41].

والصورة نفسها نلمسها في (فوضى الحواس)، وهي في معرض الحديث عن الحب، وكيف كان أمره بين أبيها وأمها أثناء الحرب، " تراها عرفت الحب لتفهمني، هي التي لم تعرف معنى الزواج، وتحملت نتائجه فقط، كم تراها مارست الحب في حياتها؟ خمس سنوات من الزواج، كانت خلالها تسكن في بلد وأبي في بلد آخر، ولم يكن يعود من الجبهة من تونس، إلا مرة كل بضعة أشهر، ليقضي معها أياماً لا أكثر، يعود بعدها لقواعد المجاهدين..."[42].

أما في (عابر سرير)، لم يكن التطرق إلى الجنس بهذا المفهوم، إلا عابراً أثناء الحديث عن تلك العلاقة الروتينية، التلقائية بين البطل وزوجته، أو عند الحديث عن علاقة أبيه كذلك...

" أعتقد أنني خلال سنوات طويلة ما أقمت علاقة جميلة...أكثر مما يعطيني جسدها الذي اعرفه عن ظهر الزواج ! "[43]. ففي هذا تصريح واضح - وهو منطقي على كل حال - على إقامة علاقة ما بين الزوجين وذلك بالرغم من قلتها،

أو قلة شغفها وشهوتها، ففقدان المتعة في العلاقة الجنسية جعل البطل ينصرف إلى إقامة علاقة مع الكتب على فراش الزوجية.

وهكذا لم تعتمد أحلام مستغانمي على الجنس كفعل دال على ذاته، بل دال على إحدى أوجه الحرية، وصورة من صور المجتمع، حيث يتخذ دلالته الضمنية التي تتوافق وانعكاسها الظاهر على الواقع، ولعل ارتباط هذه الدلالة بالنسيج الروائي، هو من أهم النقاط التي انتبهت لها أحلام مستغانمي.

وعموماً توحي الأحداث بواقعيتها سواء على المستوى الشخصي(مذكرات) أو التي تخص أحداث الثورة والاستقلال، وما تبعها من تغيرات وطنية وعربية، ووصف للواقع الجزائري الراهن.

والجديد في رواية (ذاكرة الجسد) كما هو الحال بالنسبة (لعابر سرير)، أنها استرجاع لأحداث وقعت، منطلقة من النهاية لتتخذ شكلاً دائرياً، وتجعل من النهاية بداية من جديد.

ففي النص الأخير (عابر سرير) ينطلق الراوي الحكي، من ليلة التقائه (البطل خالد الصحفي)، بحياة في منزل زيان، فيستهل السرد بوصف لهفة اللقاء ثم ترتد بعد ذلك إلى الخلف ليحكي الأحداث التي أدت إلى هذا اللقاء انطلاقاً من أحداث الصورة الملتقطة للطفل وكلبه. ويسترسل السرد إلى أحداث الحكاية في باريس، أثناء اللقاء وما عقبه من تطورات.

أما في (فوضى الحواس)، فإن الترتيب كان تتابعياً ، بدأت القصة بوهم، بحوار قائم بين حبيبين، وانتهت بوهم؛ فشل الحب وموت الحبيب، فهي لا تبدأ هنا إلا من أجل أن تصل، وبوصولها إليه تكتمل الدورة، ولكنها لا تنغلق"[44].

أما إذا عدنا إلى رواية (ذاكرة الجسد) فإننا نجد في البداية مقدمة استهلالية، تمثل فعل الكتابة الذي به تدخل عالم الرواية، كون أن الرواية الجديدة أصبحت لا تواجه الحكاية بشكل مباشر، منذ البداية، لذلك استعارت شكلاً من أشكال السيرة الذاتية، معتمدة في ذلك على الذاكرة، وهذا لدفع عملية سير

الأحداث، فهناك ما يسمى بتعدد النص الروائي، كأن يكون سيرة ذاتية، أو رواية مونولوجية، والسارد هنا في النص المستغانمي يتخذ وضعية شخصية داخلية في القصة المروية (السرد من الداخل)، وهذا ما يسميه "جيرار جينت" (بالأمود يجتيك)[45]؛ (homodiegetique)، أي السرد بضمير المتكلم، سرد داخلي كما أسلفنا الذكر.

فجائية الحدث:

لقد تزوجت حياة البطلة في العمل الأول (ذاكرة الجسد) من رجل آخر غير خالد، وجاء خبر زواجها في الفصل الخامس من الرواية، وقد شكل هذا الفعل صدمة كبيرة للبطل خالد، الذي لم يصور أن تسير الأمور على هذا النحو، وأن تكون الحياة خائنة إلى هذه الدرجة، حيث أنها لا تعطى إلا لأصحاب النفوذ والسلطة.

ولم نفهم من الفصول السابقة سبب الابتعاد والفراق، سوى إيحاء السارد بشك خالد في علاقة عاطفية كانت بين حياة وزياد الفلسطيني، مات زياد ولم يتأكد خالد من صحة هذه العلاقة ليفاجأ بعدها بخبر زواج حياة، ودعوة سي الشريف له، لحضور حفل زفافها بقسنطينة، ولم تجد حياة مبرراً إلا عبارة " لقد أحببتك" لكن القدر أراد زواجها من رجل آخر، خاصة عندما اكتشفت أن حبهما كان أكبر من أحساس بل كان مرضاً.

تقول:"خالد...أتدري أنني أحببتك....ولكنني قررت أن أشفى منك ... كانت علاقة حبنا مرضية، أنت نفسك قلت هذا..."[46].

من الوهلة الأولى، قد يظهر زواج حياة من رجل آخر غير منطقي، لذلك تهيأ "لفريدة النقاش"* أنه وبالرغم من قوة البطلة لبنة الشهيد، التي تحل هنا في النص كرمز دال الوطن الجزائر، فإن هذه الدلالة والرمزية كانت تجافي الواقعية الفجة، لزواجها من رجل فاسد في عمر أبيها، ويدهشنا حقاً أن المرأة الواقعية كاتبة الرواية المتعلمة، لا تتمرد على مثل هذا المصير، بل إنها تقبل ما هو أسوأ من ذلك،

والغريب في الأمر أن فريدة النقاش تدرك أن البطلة رمز للوطن، ولكنها لم تذهب بها فراستها بأن ذلك هو عين الواقع الذي تعيشه الجزائر اليوم.

ومن هنا نجد أن أحلام مستغانمي في رواياتها تكثف عنصر الرمز على الحدث، مما يجعله يضفي على العمل الأدبي جمالاً وغموضاً في نفس الوقت، حيث نجدها ركزت على تاريخ الجزائر وأمجادها، وحاولت جاهدة على أن يكون إخراجه بالصورة التي تليق به، دون تشويه أو تحريف، أو نقص وانتقاص، وهو الشيء الذي كان يوحي بمدى عمق رؤيتها للبعد الوطني، الذي ساعد على تكوين المد الثوري.

هذا بالإضافة إلى أن المؤلف جمع في شخصية حياة عدة تناقضات، ورموز عدة مختلفة، على مستوى الحدث، فمن جهة نجدها تمثل قسنطينة، تلك المدينة بجسورها المعلقة، التي تمثل المنطق الأول لذاكرة جمعت خالد بحياة، قبل خمس وعشرين سنة، ليجسدها في لوحته حنين، كما أن البطل حياة ترمز أيضا إلى المرأة المثقفة، خاصة في ميدان الآداب، كما إنها امرأة الجزائرية في عروقها تجري دماء الثوار، وكأنها توحي إلى الثورة الجزائرية أيضاً، التي من أجلها فقد خالد ذراعه، وهي كذلك المرأة التي ترمز إلى الأصالة والعادات،(وذلك من خلال وصف اللباس العربي، لباس العروس، الأغاني الشعبية، السوار القسنطيني....)، وهي أيضا المرأة المغتربة المشبعة بالثقافة الفرنسية، والعربية على حد سواء، وفي نهاية الرواية تتزوج بعد عودتها إلى قسنطينة برجل ينتمي إلى فئة مميزة من المجتمع، وهنا يقول السارد للدلالة على أن الوطن مسروق من أبنائه، وشعبه، لصالح فئة محدودة، مثل ما حدث مع حياة، وقدر لها أن تتزوج برجل غير الذي أحبته: " أتحدى أصحاب البطون المنتفخة، وذلك صاحب اللحية....وذلك صاحب الصلعة...وأولئك أصحاب النجوم التي لا تعد...وكل الذين منحتهم الكثير...اغتصبوها في حضرتي اليوم"[49].

ومثلما اعتدا كل الشخصيات على الوطن فإنها تعيش على حسابه الآن، وعلى حساب تاريخه، وهاهم يسرقون الوطن منه مرة أخرى بزواج حياة من الرجل العسكري.

ومع ذلك يمكننا تحديد المؤشرات التي ساعدت للوصول إلى هذا الحدث المفاجئ في ذاكرة الجسد، بخلاف فوضى الحواس وعابر سرير، ونجملها فيما يلي[50]:

1 ـ بداية الابتعاد: ويظهر ذلك في التغير الذي طرأ على سلوك حياة التي أصبحت تتصل بخالد كل أسبوع ثم كل أسبوعين وهكذا دواليك.

2 ـ عدم اتصال حياة بخالد لتهنئته بمناسبة عيد الحب، رغم أن كاترين فعلت ذلك، وهذا يعني رمزياً اللاحب في علاقة خالد مع حياة.

3 ـ عدم وجودها في البيت، عندما دعا سي شريف خالد إلى بيته، للقاء بمجموعة من رجال الأعمال، من بينهم الرجل الذي سيكون زوج حياة في المستقبل.

4 ـ لم تكن هي المعلنة عن زواجها، بالرغم من أهمية مثل هذا الحدث، بل سي شريف هو من تولى دعوة خالد، وأقنعه بضرورة حضور زفاف حياة بقسنطينة.

هذه الأمور مجتمعة توحي بأن هناك خطب ما في العلاقة التي جمع الطرفين، لكن السبب يبقى مجهولاً لدى القارئ، مخفي ضمنيا في الأحداث إلى الفصل الخامس، حينما اكتشفت أن حبهما كان مرضياً.

لقد تعودنا في الروايات السابقة، أن يكون الحدث شائكاً، فيه نخبة من الشخصيات المتصارعة، لكن هذه الطريقة جديدة في العرض، للوصل إلى نتيجة مفاجئة، فيها تختزل الشخصيات المتعددة، في شخصية رئيسة، " فالكاتبة وهي تقوم باستعادة جوانب من ماضي الشخصية الرئيسة، في تداعيات جميلة، تستند عليها في إبراز إحساسها العميق، تهدف من وراء ذلك إلى إثارة أسئلة في الحاضر، وعن الحاضر، فهي لا تؤرخ وإنما تحاول أن تكتشف طريقة في قراءة ذاتها أولاً، والواقع الراهن ثانياً"[51].

أما في فوضى الحواس؛ فإن سمة مفاجأة الحدث، جاءت من غير تعليل، بخلاف ذاكرة الجسد، بل نجد بها مفارقة في الحدث، حيث تكتشف (الراوية/ البطل) أن الشخص الذي أحبته في قاعة السينما، ليس الرجل الذي التقته في

المقهى، وزارته في بيته، واستعارت منه كتاباً للأديب هنري ميشو، بل صديقه المدعو عبد الحق،هذا الأخير الذي سوف نتعرف عليه مع البطلة في الأخير، إلا أن الأمر سيكون متأخراً، إذ سيتم اغتياله، ولن يقدر لها رؤيته هذه المرة، إلا على صفحات الجرائد وهي تعلن عن موته.

مميزات الحدث:

ليس مهماً في روايات " أحلام مستغانمي" أن تحقق علاقات منطقية، وإنما المهم أن تحقق علاقات دلالية، وحواراً فكرياً واجتماعياً، وبعداً نفسياً عبر منظومة تخيلية، تبرز من خلالها المواقف المتباينة والآراء المختلفة، مثلما هي موجودة في الواقع، بطريقة منظمة وكيفية بسيطة، تظهر تعايش الرؤى والمفاهيم داخل المجتمع((النص))، وهذه بالطبع سمة من سمات الرواية الجديدة.

ويمكننا أن نجمل مميزات الأحداث في الرواية كما يلي:

- المفاجأة وعدم التعليل
- الأحداث جاءت متنامية
- تلاحم الزمن بالأحداث التي تتحرك بموجبه، لتكتسب الصيرورة، والانتقال من حال إلى آخر إلى النهاية.
- لم يكن تلاحق الأحداث سريعاً بل بطيئاً، حيث أنها استغرقت في الزمن الحاضر، وعادت فيه إلى الماضي.
- طبعت الأحداث على المواقف بوحدات متقطعة خلال العملية السردية، وانشغالها بما يتداعى من الذاكرة، إذ يمكن توضيح ذلك من خلال حديث السارد عن لقاء[52] جمع خالد وحياة وزياد، في مطعم من مطاعم فرنسا، حيث دار بينهما حوار، يعود السارد مرة أخرى إلى هذا الحدث في صفحات لاحقة، إما للتذكير أو التجديد، أو السخرية أو

ربما الموعظة، هذه العودة لتجديد حادثة وحوار كان قد مضى، يؤدي في نظرنا عدة وظائف في المتن الحكائي[53]:

- جديد الحدث (لغرض ما)
- حويله من الماضي إلى الحاضر في ذهن القارئ(ماضي في ذهن السارد، وهو حاضر في ذهن المتلقي)
- الربط بين أجزاء النص
- خلق محور جديد تسير عليه العملية السردية
- خلق بلبلة في الزمن من شأنها تكسير الرتابة التي يسير عليها، وبالتالي شد انتباه القارئ
- خضوع نمو الأحداث لحبكة مفككة، غير متماسكة، حيث أن الفكرة الشاملة هي التي تنظم الحوادث والشخصيات والسرد، وليس ذلك الترابط الذي يصل إلى نهاية في بناء عضوي متماسك.

وهو البناء نفسه الذي سارت عليه الأحداث في رواية عابر سرير، غير أن المفاجأة في الحدث فيها كانت مختزلة في النقاط التالية:

- تبادل الدور في الأسماء، حيث جاء السرد في بداية الحكي، على يد البطل الصحفي، الذي يسمى نفسه - لم يرد اسمه الحقيقي في النص - خالد بن طوبال، وهو أكيد ليس خالد في ذاكرة الجسد. وهذا من شانه خلق ضبابية على ذهن المتلقي القارئ لثلاثية، لا تنفك حتى تحدث زيارة خالد لمعرض زيان.
- اكتشاف خالد لزيان، وهو الملقب بخالد في الرواية الأولى، وكذا فرنسواز الملقبة بكاترين.
- مفاجأة المنزل كما هو موصوف سابقاً من طرف حياة في العمل السابق.

- اللقاء الذي رتبته الصدفة، خارج نطاق قسنطينة والجزائر، وخارج المدن العربية؛ مدن الخوف كما كانت تتمنى حياة.

وعموماً نجد روايات أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) لم تعد تحكي قصة أو حكاية فقط، وإنما جاءت " لتمثل المغامرات اللغوية والفكرية والإنسانية.....ولا شيء منتظم.....حتى الزمن"[54].

هوامش:

[1] فريال سماحة، رسم الشخصية في روايات حنا مينا، دار كنعان للدراسات، دمشق، ط1، 1994، ص 21.

[2] عمار زعموش، الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد، مجلة الثقافة، العدد 114، وزارة الثقافة والإعلام، ص48

[3] شهرزاد حرز الله، مذكرة سابقة، ص 15.

[4] رواية عابر سرير، م، س، ص47.

[5] شهرزاد حرز الله، م، س، ص 16

[6] رواية ذاكرة الجسد، ص 88.

[7] ذاكرة الجسد ، ن، ص،

[8] ذاكرة الجسد، ص89.

[9] فوضى الحواس، ص 142.

[10] عابر سرير، ص 86.

[11] عابر سرير، ص 213.

[12] ذاكرة الجسد، ص 208.

[13] ذاكرة الجسد ، ص209.

[14] ذاكرة الجسد، ص211.

[15] فوضى الحواس ، ص355.

[16] فوضى الحواس، ص، 255.

[17] عابر سرير، ص 45.

[18] عابر سرير، ص 99.

[19] ذاكرة الجسد، ص 396.

[20] ذاكرة الجسد، ص 398.

[21] ذاكرة الجسد، ص 460.

[22] ينظر عبد الله إبراهيم، الرواية النسائية العربية، تجليات الجسد والأنوثة، موقع الكتروني، http://www.afaqdubai.com/vb/showthread

[23] فوضى الحواس، ص 146.

[24] مصطفى عبد الواحد، الإسلام والمشكلة الجنسية، دار الشرق، القاهرة، ط1، 1990، ص 19.

[25] ذاكرة الجسد، ص 413.

[26] ذاكرة الجسد، ص 413

[27] ذاكرة الجسد، ص 396. 397.

[28] عابر سرير، ص 158.

[29] ذاكرة الجسد ، ص 397.

[30] عابر سرير، ص 174.

[31] ذاكرة الجسد ، ص 398.

[32] شهرزاد حرز الله، م، س، ص 21.

[33] ذاكرة الجسد، ص399.

[34] ذاكرة الجسد، ص 432.

[35] عابر سرير، ص 87.

[36] عابر سرير، ص 99.

[37] عابر سرير، ص 88.

[38] عابر سرير، ص 157.

[39] ذاكرة الجسد، 430.

[40] ذاكرة الجسد ، ص421.

[41] ذاكرة الجسد، ص 445.

[42] فوضى الحواس، ص 101.

[43] عابر سرير، ص 173.

[44] شهرزاد حرز الله، م، س، ص 22.

[45] مجموعة من الباحثين، الرواية المغربية، م، س، ص24.

[46] ذاكرة الجسد، ص 395.

* فريدة النقاش، كاتبة صحفية، ورئيسة تحرير جريدة الأهالي المصرية، ورئيسة تحرير مجلة أدب ونقد، وعضو في عدة جمعيات لحقوق الإنسان وحقوق المرأة.

[47] ينظر فريدة النقاش، قراءة نقدية في رواية ذاكرة الجسد، العربي ، وزارة الإعلام الكويتية، العدد 457، 1996، ص 114.

[48] فاطمة الزهراء محمد سعيد، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، 1981، ص 127.

[49] ذاكرة الجسد، ص 432.

[50] شهرزاد حرز الله، م، س، ص 25.

[51] عمار زعموش، تحليل الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مجلة الثقافة، العدد 114، وزارة الثقافة والإعلام،الجزائر، ص 211.

[52] ذاكرة الجسد، ص 226.

[53] ينظر شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند احلام مستغانمي، ص38

[54] عبد الباقي يوسف، الرواية الفرنسية، شذرات، موقع الكتروني، http://www.shatharat.net/vb/showthread.php?t=8342 .

مجلة إشكالات في اللغة والأدب

دورية محكمة نصف سنوية تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست
(الجزائر) / تُعنى بالدراسات الأدبية واللغوية باللغة العربية واللغات الأجنبية

العدد السابع

07

رجب / شعبان 1436هـ - ماي 2015

المراسلات

توجه جميع المراسلات باسم رئاسة التحرير إلى :

ص.ب 10034 سرسوف - تمنراست . الجزائر

الفاكس / الهاتف : 56-04-30-029- (213)

E-mail:(ichkalatmag@yahoo.fr)

رقم الإيداع القانوني: 169-2012

Issn :2335-1586

منشورات المركز الجامعي لتامنغست

مجلة
إشكالات
في اللغة والأدب

دورية مُحكّمة سداسية - تصدر عن معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست (الجزائر) تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية باللغة العربية والأجنبية

رجب 1436
العدد السابع
ماي 2015

من مواضيع العدد

- تيسير النحو عند تمام حسان بين الرؤيتين التخصصية والتعليمية ..... أ. مبروك بركات
- المرأة في الخطاب الشعري الحماسي الجزائري: الأمير عبد القادر أنموذجا ..... د. آمنة بن منصور
- أثر الانزياح في تشكيل قصيدة التفعيلة عند أحمد مطر – مقاربة أسلوبية في قصيدة أنا إرهابي – ..... أ. منى جميات
- آليات القراءة الحداثية للتراث العربي عند جابر عصفور (المصطلح – الإجراء) ..... د. رشيد بلعيفة
- هيمنة البنى المعرفية على تصورات فانديك النصية أهي مشكلة أم تقعيد؟ ..... د.عبد المهدي هاشم الجراح
- ضرورة اعتماد المقاربة المنظومية في التدريس لضمان جودة العملية التعليمية ..... د. محمد بكادي

- Heart of Works of Corruption and Redemption in Joseph Conrad's Darkness

Dr/ Fethi HADDOUCHE

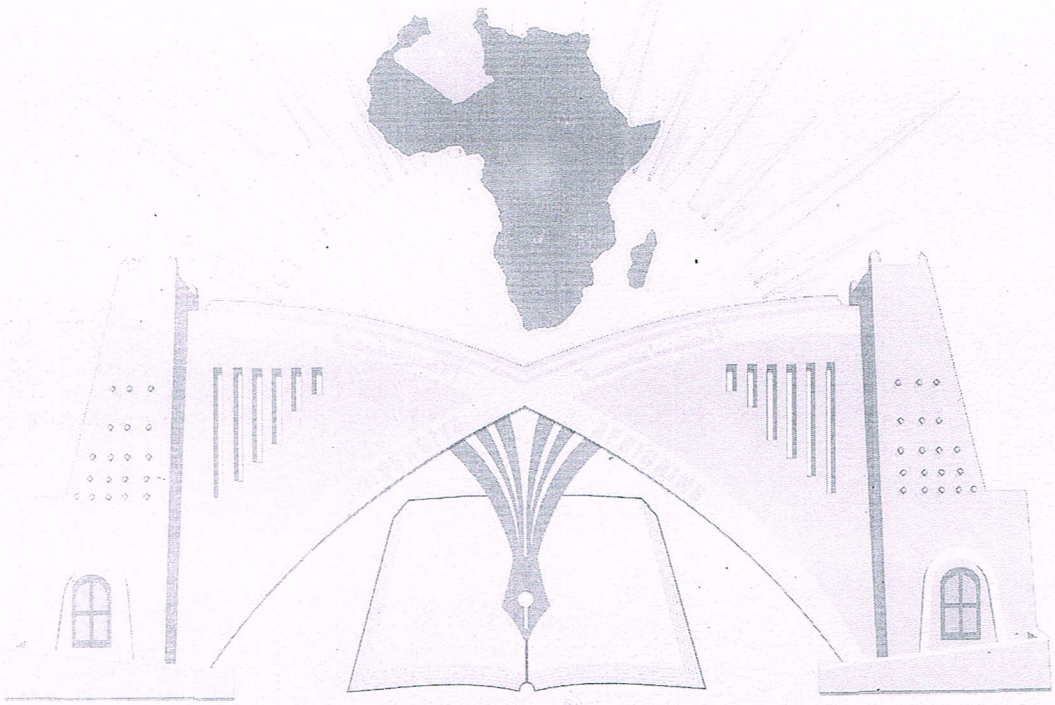
منشورات المركز الجامعي لتامنغست – الجزائر

UNIVERSITE
D'ADRAR

جامعة أدرار- الجزائر

REVUE EL-HAKIKA

Revue Académique Editée par l'université d'adrar - Algérie



جامعة أدرار- الجزائر

Numéro : 25

Juin 2013

Dépôt légal : 363 / 2003 - ISSN 1112 - 4210

المراجـــع:

1. أحمد فرشوخ جمالية النص الروائي(مقارنة تحليلية لرواية"لعبة النسيان" دار الأمان للنشر والتوزيع. الرباط، 1996.
2. محمد الفكري، الجزار، العنوان وسميوطيقا الإتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
3. عبد الكبير الخطيبي، الاسم العربي الجريح، ترجمة محمد بنيس، دار العودة، بيروت، ط1، 1981.
4. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م.
5. واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، الشركة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م .

1. **Gérard. Genette. Seuils. Editions du Seuil. Paris.198**

المـــــجلات:

أفاق، منشورات إتحاد الكتاب المغرب، عدد08.

الثقافة، العدد 115، وزارة الثقافة والاتصال، الجزائر، 1997.

تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية، وهران، عدد الثاني 1993، العدد الثالث، 1994.

منشورات crasc، دفاتر المركز، رقم11. 2005.

الموقـــع الالكتروني:

حوار لواسيني مع مجلة عمل/أدب عبر موقع www.rerzgar.com

الخـــاتمة:

يتضح لنا من بعد هذه الدراسة، والمحاورة لمختلف عتبات النص، أنها ليست إلا علامات رمزية إيحائية، ذات وظائف جمالية، وعبر نصية، تشف عن مكنونات مضمرة، وتحولات دالة على مستوى الكتابة السردية، والخطاب النصي، ومن ثم، يتضح أن جمالية الرواية "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج، قد أسست على فهم استطيقي/ معرفي، يُبَنْينْ اللغات و الأشكال والإشارات والفضاءات والعلائق، بامتداداتها الرمزية والتخيلية، في ترابط مع ممكنات الكتابة الناهضة على تماوج ذوات الرواية، وتوتر الأنساق الرمزية والإيديولوجية.

وفي الأخير يمكن القول أن رواية "شرفات بحر الشمال" نص، قد استطاع ـــــ عبر منحنيات إبداعية ـــــ أن يقدم نسقاً متطوراً للعلاقة الحية مع اللغة، تجاوز بها أقرانه من النصوص، والمشتغلة على اللغة بشكل خاص. حيث بدت أكثر سلاسة، وأكمل قدرة على البريق، وعلى اصطياد القارئ المفتون بعلاقاتها الواسعة، وتراكيبها المتنوعة. مما جعلها تشكل رافداً منهجياً أساسيا في تصعيد الحالات العجائبية داخل الرواية، وذلك ما أكسبه بنية فنية أدبية راقية، شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل، تتلاحم فيما بينها وتتضافر، لتشكل لدى نهاية المطاف شكلاً أدبياً راقياً.

قائمة المصادر:

1. ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب للنشر، بيروت .
2. رضا أحمد، معجم اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت.
3. واسيني الأعرج:

- نوار اللوز، دار الحداثة للباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983.
- سيدة المقام، منشورات الجمل، ألمانيا/الجزائر، ط1، 1995
- ذاكرة الماء، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 1997.
- حارسة الظلال، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 1999.

العميقة، إضافة إلى طقوس الحب، التي تبرز بدورها الرغبة الدفينة لدى لكل واحد، في الاستمرار في الحياة.

ولعلنا من خلال المتن، نكتشف آخر رسالة كتبها ياسين (الكلمات كتبت لحنين، وفي نفس الوقت هي تخاطب المهبولة) ليختم بها القصة، مع أنها هي ذاتها التي أفتتح بها القصة، بينما ابتدأ السرد بإشارة إلى الوقت.

- الساعة الضوئية تحاذي الثالثة صباحاً.[1]

في إشارة منه إلى أهمية الوقت، واحتياجه إليه، بالأخص في مثل هذه اللحظات من عمره. بينما يعاود الإشارة إليه مرة أخرى في الجزء الثاني من الفصل، ليجعل القارئ على إطلاع بالتفـــاصيل، ويجعله أكثر تماشياً مع الأحداث ووتيرتها في السرد،

- رأيت قبالي الساعة الضوئية تجاورات الخامسة.[2]

ط ــ باريس/ الجـــزائر شتاء ، 2001

بهذه العتبة يختتم المؤلف هذا العمل السردي، في توقيع مميز منه، للدلالة على مكان تواجده أثناء انجازه لهذا العمل، بصورة توضح الظروف المحيطة به حتى الطبيعية منها؛(شتاء)، البرد الذي يعيده الذاكرة،

أما كلمة الجزائر؛ فهي للدلالة على الوطن الأم.

الجزائر هي المعنية والمقصودة من وراء كل هذه الدلالات النصية والإشارات الكلامية، الجزائر هي المرأة المقصودة والمعنية بالجروح والآلام والأحزان في الرواية، الجزائر هي فتنة، هي نرجس، هي زليخة. إضافة إلى هذا يأتي تحديده للوقت الذي تم فيه العمل على شيء من التحديد والتدقيق(شتاء 2001).

---

1 الرواية، م، س، ص 316.

2 الرواية، م، ن، ص 324.

الثاني من الفصل، يكشف عن هوية حنين (نرجس)، بقاعة الأوبرا في نهاية للحفل، بالمتحف نفسه؛ متحف فان غوخ.

ح ـ حـــــدائق عباد الشمس:

يتضح من خلال البنية اللفظية والتركيبية، أن الصيغة العامة للعنوان، جاءت على غرار ما قد سبق من العناوين، بصيغة الجمع المؤنث، وبفضل الألفاظ المنتقاة، أعطى المؤلف للعنوان موسيقي شعرية، تميل بطبعها إلى الجمال والرومانسية، بدل مسحة الحزن التي كانت تخيم على العناوين السابقة، و يرتبط هذا الجمال و الرومانسية، بما يحويه المتن من تفاصيل، لكن تبقي الدلالة السطحية التي يفصح عنها العنوان؛ تفيد بأن الحديث أو السرد في هذا الفصل، مرتبط بحدائق لعباد الشمس، قد تكون المزروعة قرب القصر، والتي كان يتأملها فان غوخ، أو اللوحة الفنية التي جسدت تلك الحقول، لكن بلا شك لها – أي حدائق عباد الشمس– علاقة وارتباط بالفنان فانسون فان غوخ .

- طوال الليل لم أر في عينها سوي رغبة قصوى للحياة وحقول عباد الشمس، تماماً كما تركها فان غوخ للمرة الأخيرة.[1]

و الدلالة من وراء هذا المصطلح(حقول عباد الشمس)، و اللوحات الفنية المرسومة باللونين الأبيض/ الأسود، تفيد مسحة الحزن والأسى العميق، الذي لا يبدو في الظاهر، والذي قد يستبعده القارئ من الوهلة الأولى، لأنه يتوارى خلف قناع الجمال والحياة، مثل اللوحة في ذلك مثل حنين(نرجس)، التي تضم بين جوارحها قلب مثقل بالمتاعب، جريح مليء بالأحزان، بينما تظهر للعيان بمظهر القوة والحياة والجمال.

ويختصر هذا العنوان أحداث أخر ليلة لياسين في أمستردام، تلك الليلة التي قضاها مع حنين، بكل ما حوته من حديث يعيد الذاكرة للوراء، بفتح للجراح

---

1 الرواية، م، س، ص 328.

الحل ولا البديل. والحكايات والقصص، تتمحور حول العلاقات التي يمكن لها أن تربط الأفراد مع بعضهم البعض، أو تربطهم بالأرض و الوطن، وقد تجسدت من خلال الثنائيات التالية: الحب/اللاحب، الوفاء/الخيانة، الإخلاص/ الغدر، حب الوطن/الوطنية الزائفة.

وقد جاءت صيغة العنوان، على نسق يوحي على اشتغال كتابي عريق من طرف المؤلف، من حيث التشكيل البلاغي والجمالي، و من حيث العناية التي حظي بها، حيث ينتج لنا التركيب اللفظي في مجمله، موسيقى شعرية، من شأنها أن تترجم وتكشف بعض الذي يخبئه المتن بداخله.

ز ــ حقـــــول فان غوخ اليتيمة:

من خلال لفظه للعنوان، ينساق التفكير من اللحظة الأولى، إلى أن الحديث يرتبط باللوحات الفنية التي يرسمها الفنان فان غوخ؛ "حقول عباد الشمس"، لكن بإضافة كلمة "اليتيمة"، فمن شأنها إن تضفي عليه لمسة من الحزن، وبعض الموسيقى الحزينة، التي قد تنسب إلى هذه اللوحة أو اللوحات الفنية، كناية عن مفارقة صاحبها لها بموته وانتحاره، فيكون بذلك قد يتمها مخلفا إياها ورائه.

ويطالعنا هذا العنوان، في فصل تدور جل أحداثه في متحف فان غوخ، حيث ينساق الحديث في الجزء الأول منه، إلى وصف صاحب هذه اللوحات، ولمساته الفنية المتقنة، التي شدت انتباه واهتمام الناس لأعماله، لأنها كانت تشبهه.

- لهذا أتصور أن الأعمال الناجحة، هي التي تشبهنا بدون أن تكون نسخاً مكرورة عنا.[1]

فالسارد يحاول أن يجد صورة مجسمة لحكايته، من خلال هذه اللوحات، التي تصور وتعكس واقعا يشبه ما يعايشه، في أبعاد عدة. بحيث وجدته من فرط التشابه في المعاناة والمأساة، التبس عليه وجه فنية بفان غوخ. وفي الجزء

1 الرواية، م، س، ص 267.

حب ووفاء للوطن، وبعدها عاش وعايش الخيانة والخدع، التي شهدتها البلاد فيما بعد، وحين هم بفتح فمه قتل وصلب.

وتدرك دلالة اللفظة "تراتيل"، من خلال طريقة كلام عمي غلام الله، الذي كان ينشد ويخطب ويرتل كلاماً كالقرآن، يلقيه على مسامع من الناس، في أماكن مفتوحة، من أجل التأثير والتغيير، واستمر في إنشاد أحزانه وأشواقه المرتكبة بمدخل كلوزيل،

- أنا لا أنطق على الهوى إنما هو كلام السرائر.....ثم ينغمس في شدوه وتراتيله.[1]

- لو تدري يا عمي غلام الله، كم أنت محق في أناشيدك و تراتيلك.[2]

وفي هذا الفصل تتضح لنا، أو يكشف السارد عن رسالته لعزيز التي لم يكتب له أن يقراها.

و ــ أغصـــــان اللوز المر :

يأتي هذا العنوان كسابقه، لا ينزاح عن النسق العام، الذي تتركب منه بقية العناوين، من حيث بنيته التركيبية، إلا أن ما يميزه، أن صيغته أو عبارته لم تكن مأخوذة من المتن، كجملة مركبة من كلمات محددة، لكن ما تحمله من دلالة وإيحاء وإحالة على المضمون السردي، أكبر وابعد من الارتباط المباشر، عن طريق اقتناص واقتباس الألفاظ أو تكرارها. فمن خلال المضمون السردي لهذا الفصل، يتضح أن للعنوان المشكل، دلالة كبرى على السياق العام للحكي، وله ارتباط وثيق بالقصص المروية من طرف الراوي؛ قصص مرة لنهايات أليمة، لأشخاص عدة، وردت أسماؤهم من خلال الحكي، مثل؛ "كنزه، والشرطي، وموتي مقبرة البحر المنسي عموما". و تحيل –أي دلالة العنوان– على الحياة القاسية، والشعور المر الذي كانوا يحملونه ويعيشونه، في ظل ظروف لم تقدم لا

---

1 الرواية، م، س، ص 204.

2 الرواية، م، ن، ص209.

• ألا يزعجك إذا قللت من الضوء أكثر..... ما عليهش في عمق كل وأحد فينا شيء من الرومانسية الدفينية.[1]

بينما تتجسد كلمة "موسيقي الليل" على وجهين هما:

أولاً: من خلال عزف ياسين للمقاطع موسيقية للحضور، في جو رومانسي أثناء زمن الليل.

ثانيا: كون المقطع الذي اختاره ياسين ليعزفه لحنين، هو مقطع لموزارت اسمه موسيقي الليل (petite musique de nuit)، "لا أدري لماذا اخترت هذا الرومانس لموزارت petite musique de nuit "[2]. والذي تعلمه من فتنة في زمن الطفولة. وبهذا تتضح دلالة العنوان جلية من خلال المتن الحكائي.

إضافة إلى هذا يفتتح هذا الفصل بجملة؛ " قبل قليل كانوا كلهم هنا ثم انسحبوا واحداً و أحدا"[3]، يرد تكرارها فيما بعد على نحويين، في الصفحتين 143، 149. ويأتي هذا في سياق مكسر لخطية الزمن، ليعطيه شيء من الجمالية والتميز، حيث يبتدئ الكلام من الحاضر ليعود للماضي، ومنه يعود للحاضر مرة أخرى.

ه ــ تراتيـــــــــل الإنجيل المفتوح:

بداية تأتي صياغة هذا العنوان من حيث الشكل البنيوي، على شاكلة العنوان الرئيسي"شرفات بحر الشمال"، حيث يتكون من مسند اسمي مركب يتصدر اسم بصيغة الجمع، وأضيفت له لفظة "المفتوح"، من أجل تحديد مرجعيته المعرفية، وقد صيغة هذه التركيبة كعنوان لفصل، يدور جل حديثه عن قمع ورعب، ونهب واحتيال، في حق أفراد المجتمع، من طرف الأخر، وفي حق الوطن ذاته.....باسم الوطنية. ويكشف السارد عن بعضها، من خلال حديثه المفتوح مع عمي غلام الله، الذي عاش أيامه أثناء الثورة، بكل

---

1 الرواية، م، س، ص159.

2 الراية، م، ن، ص160.

3 الرواية، م، ن، ص141.

ويأتي هذا العنوان "دورية الليل"، في سياق من أجل تضليل المحاكاة؛ "تضليل عناصر العنوان، للوشائج الموجودة بين اللوحة وما يجري خارجها في مساحة السرد".[1]

إضافة إلى هذا، أجد أن الراوي قد ابتدأ حديثه في هذا الفصل، بإشارة منه إلى الزمن "الثامنة"، كتيمة مقحمة بغية تبليغ فكرة ودلالة معينة، فمن وجهة نظر تأتي هذه اللفظة، باعتبارها علامة تشد من انتباه المتلقي إلى أهمية الزمن بالنسبة إلى الراوي، فمن خلال الحكي يتضح انه في أمس الحاجة إلى التريث والتمهل، بدلا من السير بهذه السرعة نحو المجهول أو الهاوية، لكنه يظل يفلت من قبضته كالماء من بين أصابعه.

- نظرت إلى الساعة، الزمن يسيل كالماء، كم تمنيت أن لا يتوقف ولكنه كان يجري بسرعة كنت عاجز على متابعتها واقتفائها.[2]

ومن وجهة أخرى، تكون قد ساهمت في وضع القارئ على مسار الحكي، بشكل أكثر إستراتيجية، ليتمكن من معايشة القصة أو الحكاية، بشكل أكثر دقة وتفصيل. وبعد هذه اللفظة " الثامنة "، يعود ليستعمل تعبير "مطار أمستردام"، كإعلان منه عن رغبته واستعداده للارتداد للخلف.

د ــ رومـــــانس موسيقي الليل:

كما تبدو صياغة هذا عن العنوان، فهي لا تخلو من التأنق البلاغي والموسيقي والجمالي، الذي يوقع جماليته الشعرية، وقد حوى هذا العنوان بين طياته دلالة كبيرة مضمرة به، تحيل على فضاء الفصل، بكل ما يحويه من أحداث رومانسية، تجري بين ياسين وحنين، و ذاك في بيت هذه الأخيرة، في أول ليلة له في المنفي.

---

1 كمارة كحلي، الأعرج واسيني وشغف الكتابة، (مؤلف جماعي تحت إشراف الأستاذ محمد داود)، دفاتر المركز، منشورات crasc، رقم11، 2005، ص68.

2 الرواية، م، س، ص 114.

البحر، وهي رسالة يكشف عنها السارد في أول ليلة له في المنفى، وإلى جانب الرسالة، يضيف إلينا (ياسين) قائمة النساء التي مرت عليه بعد فتنة؛ (سنية، نادين، ليلى، صفاء، رشيدة .....)، ومن خلال السرد المتعلق بهذه المراحل، سيلتمس القارئ دلالة الجرح الذي يعنيه العنوان؛ "جراحات"، فالجرح في الأصل جرحان إن صح التعبير؛ جرح في الذاكرة حين تبدأ في النزيف، وآخر في العواطف والمشاعر المكبوتة، التي مازالت بالشخصية كالسفن في عرض البحر، تلاطمها الأمواج ولم تجد بر لترسو عليه بعد.

والجرح بالجمع يعرفه الموصوف؛ وصفته في عبارة "الذبيح العاري"،وهذا العنوان شأنه شأن بقية العناوين الأخرى، يلعب دورا في تمزيق سر العنوان الكبير أو الرئيسي " شرفات بحر الشمال" لدى المتلقي، ويطلعه على بعض من التفاصيل.

- أول كلمة يفتتح بها هذا الفصل هي عبارة " الأمطار الباردة "، وهي عبارة يتداولها السارد كثيرا على طول المسار السردي، وقد تأتي على نحو آخر مثل "أمطار أمستردام الباردة"، وإذا ما تتبعناها من خلال سياقها في السرد، وأمعنا النظر لوجدناها قد أتت كعلامة دالة، استعملها السارد كإشارة منه عن وجود رغبة في الارتداد للخلف، إذن وجودها ينم عن وجود مقطع سردي، يمتاز بسرده لأحداث من الزمن الماضي،

بمعنى بمعنى آخر كلمة الأمطار الباردة←——الارتداد للخلف

• المدافن تستيقظ عندما تسقط الأمطار الباردة واليوم ممطر بامتياز.[1]

ج ـ دوريـــــة رامبرنت الليلية:

صياغة وتركيبة هذا العنوان؛ إنما هي في أصلها اسم اللوحة الفنية "دورية الليل للفنان رامبرنت"، أقحم اسمها في سياق العناوين الدالة. حيث أضيف إليها اسم صاحبها "رامبرت". ومن خلال ما يرد من سرد، تتضح الدلالة الكبيرة التي تحيل

1- الرواية، م، س، ص 75.

• أستطيع اليوم أن أقول أني ضيعت موعداً حاسماً مع الحياة .[1]

• أبداً نخطي طريق الحياة.....[2]

• ليست هي المرة الأولى التي أخطئ فيها موعدي مع الحياة .....[3]

بهذه الكلمات يحاول (الراوي) أن يوازي بين مأساته ومأساة فانسون.

وخصوصا حين يحدد تاريخ كتابة الرسالة (15 يوم قبل انتحاره)، إذ يرى بدوره؛ أن انتحاره قد بدأ منذ بداية الرحلة نحو المنفى، أي منذ بداية أحداث الرواية، مع ركوبه في الطائرة ، وكذا يتجسد التشابه بينهما، في وجود حالة الحزن التي تخيم على حياته وتطبعها، فهو يحاول أن يزاوج بين مسار حياته والفنان فان غوخ.

كما أننا نجد موازاة من ناحية أخرى، على صعيد اللوحة الفنية والرواية في حد ذاتها، بذلك تعتبر هذه اللوحة الفنية كدلالة أخري على النص.

وبعدها عمد المؤلف إلى عنونة فصوله الفرعية أيضا، لكي لا يترك لمتلقيه منفذاً للعبور المباشر للنص(مواجهة النص من دون عناوين فصوله الثمانية)، إلا من قبيلها، وعنوان العمل، يمكن أن يجد له وشائج مع عناوين فرعية متعالقة معه، تضبط مستويات تلك الشرفات، وسيرها من منظور السارد/ الشخصية ياسين.

" فالعنوان له قدرة على اختراق وقائعيته اللغوية، لتشكل أيضاً نصاً متكاملاً وموازياً لنصية العمل الذي يعنونه"[4].

إذن يمكن أن يفصح عن سر الرواية، في تلك العناوين الفرعية أساساً، حيث نجدها قد أختيرت بعناية بالغة، تُعكس من خلالها شعرية الفنان النحات "ياسين" في الرواية.

1- الرواية، م، س، ص" 15.

2- الرواية، م، ن، ص 29.

3- الرواية، م، ن، ص 29.

4- ينظر محمد الفكري، الجزار، م، س، ص40.

ولع القارئ، وازدياد إقباله على الموضوع، لمعرفة ما تخبئه السطور، ويزيد من هذا الغموض كلمات الرسالة في حد ذاتها، التي تعتبر هي الكلمات الأخيرة نفسها ، التي كتبها السارد(ياسين) إلى حنين في نهاية القصة، خاتماً بها الرواية، فهو يطالعنا بها في الافتتاحية، لتعمل على شد القارئ لاقتحام أغوار النص ومعرفة التفاصيل، وهي تمثل خلاصة الرواية، واختصار لها، هي ما أمكن لسارد من كلمات، ليترجم بها ما يربطه بالمهبولة، فهي إذن بوابة الرواية.

و فيما يليها يفاجئنا المؤلف بكلمات من الرسالة " فانسون فان غوخ"[1].

حيث قد تم تحديد موعدها وتاريخها بشكل دقيق، ويأتي هذا في إشارة منه، لاهتمامه بها ولأهميتها كنص دلالي، وقد جاءت مأخوذة عن " فانسون"، الذي نجد له حضوراً ملموساً، وتواجداً كبيراً في النص، و لأعماله دوراً فعالاً في تفعيل الحدث، فها هو ذا يطالعنا في بداية الفصل الأول، بلوحتيه الفنيتين المشهورتين؛ أكلوا البطاطا les mangeurs de pommes de terre ، والرجل ذو الأذن المبتورة l'homme à l'oreille coupée .

هذه اللوحات التي تترجم من خلال حالة البؤس التي تصورها، جزءاً كبيراً من حياة وواقع العائلات الجزائرية والبلاد، وذاك من خلال ألوانها ومواضيعها ومسحة الحزن التي لا تفارقها، حتى في الفترة التي أنجزت فيها.

وكانت هذه الكلمات لفانسون فان غوخ، بمثابة بوابة للفصل الأول واختصاراً لأفكاره، وترجمة لبعض أحداثه.

1- الفنان فانسون فان غوخ Vincent Van Gogh، ولد في 30 مارس العام 1853، في بلدة " زوندیت" بهولندا. كان يميل إلى العزلة والتجوال في الحقول وعلى ضفاف الأنهار، عاش فانسنت فان غوخ فترة مع الرسام بول جوجان، في منزل بجنوب فرنس. وانتهى الأمر بدخول فان جوخ لمصحة عقلية، بعد ان فقد جزءا من اذنه اليسرى، بعد أن سلمها للمومس التي قبلت به.

انتحر فان غوغ، بأطلق النار على نفسه في العام 1890، بعد حياة قصيرة ومأساوية لوثتها الفضائح، عاش خلالها قصة عاطفية حزينة ومؤلمة، لم يكن أحد يعرف أي شيء عن فنه. كما أنه لم يكن يرسم كثيرا، فقط بل كان يكتب أيضا، له كم هائلا من الرسائل والخواطر، جُمعت في كتاب من ثلاثة مجلدا Cartas De Vangogh .

وهنا يحضر التشكيل البلاغي، للصور الشعرية، التي تزين واجهات الفصول الثمانية. ولأجل ذلك، سأحاول أن أقف عند دلالات الكلمات المفتاحية، والعناوين؛ التي تزين واجهات الفصول، والعناوين الفرعية، لأن "العنوان مقارناً بما يعنونه؛ شديد الفقر على مستوى الدلائل؛ وأكثر غنى منه على مستوى الدلالة".[1]

وأول ما يطالعنا في هذه العتبات أو الكلمات المفتاحية، كلمة "التنبيه والاعتذار" في الصفحة السادسة.

جاءت هذه الكلمة بمثابة اعتراف صريح من المؤلف لكل من يجدون شبهاً بينهم وبين شخصيات الرواية شبهاً، بأن ذلك لم يكن من باب الصدفة. الصدفة التي تسير حياة الشخصيات الروائية وتسطر مسارها، بل كان ذاك التشابه، من قبيل اعتماد المؤلف على سيناريوهات شخصيات واقعية، مقتبسة من الواقع الحقيقي، وتأتي هذه الكلمة أو الإشارة، قبيل ابتداء مسار السردي لكي تُمكن القارئ من حملها معه، كفكرة تلازمه طوال خط المسار السردي، وحيثما وجد تشابها بين الواقع الروائي المحكي أو شخصياته وبين الواقع الحقيقي المعاش، استرجع هذه الفكرة. بينما أجد الروائي، قد أقر موضع أخر[2]، عن اعتماده نماذج واقعية من المجتمع الجزائري، وقد يشكل هذا أنواع من التحدي والإقرار والمواجهة، ومن شأنه تكوين فكرة لدى المتلقي بواقعية الرواية، أو القصة المحكية، وملامستها للحقيقة بكل أبعادها، حتى في الشخوص، وباطلاع القارئ على هذه الجملة اللفظية المقحمة، سيتولد لديه استعداد وتهيئ، لاستقبال شخصيات حقيقية واقعية، داخل المتن السردي موهماً نفسه بمطابقتها للواقع.

وبعدها تطالعنا في الصفحة السابعة، كلمة الرسالة التي يبعثها إلى عزيز ناديا تحت عنوان مركب مشكل من اسمين؛ "عزيز" أخوه الصغير الذي رحل مبكراً، "ناديا" الاسم الخفي للشخصية حنين، الذي لا يكتشف إلى مع النهاية، وبهذا يزيد من

1- محمد الفكري، الجزار، مرجع سابق، ص23.

2- حوار لواسيني مع مجلة عمل/أدب عبر موقع www.rerzgar.com

من خلال السرد، غير التطلع إلى أخبارها في "بحر الشمال". إذن هل من علاقة بين هذا الاستشراف في العنوان، وبما يجري في بحر الشمال؟.

وهل ما يطلع عليه القارئ من خلال العنوان، كفيل بأن يمكنه من استشراف ما يجري فعلاً من أحداث داخل الرواية؟.

بداية يتضح أن صيغة العنوان محتواة أو مضمرة في عدة مواضع من النص، عبر عدة مقاطع سردية تحويها، أو تحوي كلمات من التركيبة، تتكرر بداخلها.

- " فتنة مدينة أغلقت كل أبوابها ورمت أقفال السحر في مهاوي بحر الشمال"[1].

وقد يأخذ طابعاً انتشاريا عبر النص، ومن هنا نجد أنفسنا أمام تناص جديد، لكنه أحادي الصوت يتعلق بشيء ما، يخص المؤلف وحده.

مع العلم أن الشخصية(ياسين) قد عملت فيما بعد، فيما يلي من أحداث، على الالتحاق بفتنة في أمستردام، وهي من مدن الشمال، وقد وضعت احتمال أن يكون قبرها بين قبور(مقبرة البحر المنسي)، على حافة البحر، وبالصدفة وجد أن بيت حنين، كان بدوره على حافة البحر، بالقرب من الميناء.

- فتنة مدينة أغلقت كل أبوابها ورمت أقفال السحر في مهاوي بحر الشمال.[2]

وبالتمعن والتدقيق، في مثل هذه المقاطع الدالة في النص، يتضح احتواؤها للعنوان بصيغة غير كاملة، بل ممزقة ومنتشرة عبر طول الخط السردي، وبمجرد قراءتنا للنص، سنفهم العنوان وندركه تماماً.

لكن للتوضيح؛ يبقى هذا العنوان غير كاف لأن يحيلنا على المضمون كله، لأنه وكما سبق الذكر؛ يتبدد عبر مساحة للنص، وينتشر في الفضاء النصي، حيث يصبح معنى الرواية هو الدال عليه، في وجود بعض الوحدات اللغوية التي تحدد وجوده الشرعي، لكونه أخذ من كل أطراف الرواية بخيط، ثم في الأخير يعمل على نسج الكل في وحدة متكاملة.

1- واسيني الاعرج، رواية" **شرفات بحر الشمال**" منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001 ، ص82.

2- الرواية، ص 82.

أما من حيث البنية، "فإذا كانت لعلامات العنوان وضعيتها المستقلة والقائمة بذاتها، على الرغم من وظيفتها التي تعالق بينها وبينه "[1]، فانه بالإمكان قراءة المكونات البنائية لعنوان " شرفات بحر الشمال" في مستوييها اللغوي والتناصي، على النحو التالي:

يتكون العنوان من حيث بنيته التركيبية، من مسند اسمي مركب، يتصدره اسم بصيغة الجمع، أضيف إليه ما يحدد هويته، لتعين مرجعية المعرفة المقصودة "بحر الشمال"، من خلال مضاف ومضاف إليه.

أما من حيث الدلالة المعجمية لكلمة شرفات، فيمكن تقفي الدلالات التالية:

الشرفة: أعلى الشيء.

و" الشرف من الأرض: ما اشرف لك ومشارف الأرض أعاليها، التشرف للشيء التطلع عليه، وحديث النفس وتوقعه"[2].

" الشرفة: أعلى الشيء ما يوضع في أعالي القصور والمدن منفصلا بعضه عن بعض على هيئة معروفة، وجمعها شرف، شرُفَات، وشرْفَات وشرَفَات ".[3]

ويتضح من خلال الدلالة المعجمية، أن كلمة " شرفات "، تتضمن الرؤية الفوقية من مكان مرتفع، فضلاً عن قرائن التطلع والتوقع، وهي قرائن تشير إلى ما يمكن أن يلحقه الناظر من الأعلى.

وكلمة بحر، لها دلالة كبيرة في المعني العام، داخل المتن السردي، ويرد تواترها بداخله على طول المسار السردي، و(بحر الشمال) مكان واقعي، يعنيه الكاتب وحوله تدور أحداث الرواية في فصولها الأخيرة.

ومن الصدف التي قد تكون مقصودة، أن تقترن " الشرفات " في العنوان، باسم "فتنة"، هذه الشخصية التي تركت آثارا بليغة في شخصية ياسين، وهو لا يفعل

1- محمد الفكري، الجزار، **العنوان وسميوطيقا الإتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص19.

2- ابن منظور، **لسان العرب** ،دار لسان العرب ، بيروت، م الزاي إلى الفاء، ج 2 ، ص301-303.

3- رضا أحمد. **معجم اللغة**، دار مكتبة الحياة، بيروت، المجلد 03،

خاص، هو بين الرسم والكتابة والموسيقى...والخط العربي كتابة صامتة للدليل وبلاغة بعيدة الدلالة "[1].

فمن خلال ملاحظتنا، نجد أن العنوان، سجل على وجه الغلاف بأحرف كبيرة حمراء، إضافة إلى اسم الكاتب، حيث تتشابك وتتعايش داخل بناء نسيجي واحد ـــــ فضاء الرسم والتصوير ـــــ الحروف والألوان والخط الأحمر الفاصل.

حيث إذا كان تساكن الألوان مع الصورة لا يستدعي جدلاً، فإن الكتابة والتصوير هما أيضاً شيء واحد، بل هما الشيء ذاته؛ لأن الكتابة ليست ترجمة للمعاناة، بل هي المعاناة ذاتها، إذ تحكي في نزيفها نزيف الجسد السارد على نحو ما، إضافة إلى دار النشر- التي أشير إلى أنها تابعة للمؤلف - ESPACE LIBRE- وهذا في حد ذاته له دلالته الخاصة؛ التي تعكس ثقة الكاتب بنصه الروائي، ومكانته لدى الملتقي، مما اكسبه الجرأة على الطبع والنشر.

وبالعودة إلى العنوان واسم الكاتب، نجدهما قد كتبا معاً بالخط السميك من اجل لفت الانتباه وجذب البصر، وأن هناك اختلاف في حجم الخط ولونه، مع أن اسم المؤلف ورد قبل العنوان، ويعود هذا في الأساس، إلى الحمولة الثقافية والفكرية التي يحملها الاسم، والمكانة التي أصبح يحتلها نصه الروائي لدى القراء، فقد استعمل المؤلف كل هذا من اجل التسويق، أو الإشهار لنصه، ولفت انتباه القارئ من أول وهلة يتطلع فيها إليه، في حين نجد غياباً تاماً للمصطلح الدال على جنس الكتابة، كلمة "رواية"، وذلك على صفحة الغلاف الخارجي؛ أي أن المؤلف اكتفى بداية باسمه والعنوان، للدلالة وللتعريف بجنس الكتابة الأدبية للنص، بينما عاد بعد ذلك في الصفحة الخامسة، ليقوم بإدراجها -كلمة رواية- للإقرار والتصريح بجنس النص الأدبي.

1- عبد الكبير الخطيبي، **الاسم العربي الجريح**، ترجمة محمد بنيس، دار العودة، بيروت، ط1، 1981، ص127

1ـ العنـــونة والعتبات عند واسيني:

إن عنوان الرواية يأتي عموما صياغة من العناصر السردية، المكونة للنص، فقد يأخذ العنوان صياغته من شخصية حكائية، مثل ما نجده في رواية "مصرع أحلام الوديعة"، أو"اللاز" لطاهر وطار، حيث أخذ العنوان عن أحدى الشخصيات الروائية. وقد يأخذ صياغته من أحداث الرواية، فيدل عليها بصورة تطابقية، وبذلك يكون كملخص للنص السردي ككل، مثل " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج. والمطلع على الأعمال الروائية للمؤلف بصفة عامة، يجد اهتماما وقدرا كبير، يوليه هذا الكاتب لتشكيل العنوان، سواء أكان جماليا، أو بنية مركبة، تتجاوز صيغة الأفراد. أذكر منها على سبيل المثال:

- وقائع من أوجاع رجل ،دمشق/الجزائر 1980 ،
- وقع الأحذية الخشنة،بيروت 1981.
- مرايا الضرير،باريس1998،
- حارسة الظلال1999.

بينما نجد في هذا العمل الفني ـــــــ رواية شرفات بحر الشمال ـــــــ أن العنوان يأتي على إيقاع تنحته جملة اسمية، تضم في جوانبها أفقها السردي، المتصل بلحمة المتن الحكائي، وهذا مؤشر على انشغال بالتشكيل البلاغي للعنوان، كما يتضح أنه أولاه عناية لا تقل عن تلك التي تشغله وهو يشكل نصه. والبحث في تفاصيل التسمية، والتشكيل الحروفي، يفضي بنا إلى القيام بتفكيك لسياق الأصغر "العنوان نفسه"، ضمن السياق الأكبر "نص الرواية"، كي نتمكن في الأخير من تركيب السياقين اللذين من شأنهما إنتاج الدلالة الكلية للمتن الفني.

بداية نقوم بمقاربة، بُعْد هذه الخلفية الفنية، للوحة الحروفية، المشكَّلة على الغلاف، لأرصد بدءاً؛ بعدها الدلالي، اعتماداً على مقولة الخطيبي:" الخط ككتابة جليلة تلغي، تدمر، تقلب الجوهر نفسه للغة، عند نقلها إلى فضاء

J'ai donc cherché à étudier texte de l'adresse , ainsi que les seuils, l'étude sémiotique de convergence existe et dialogue les termes caché, dans la course de sens, et il est clair que les esthétiques nouvelles ((balcons Mer du Nord)), est basée sur la compréhension périphrastique / gnostique, construit les langues et les formes.

مقـــدمة:

العنوان؛ هو الترسيمية الغامضة التي لا تدرك أبعادها الدلالية؛ إلا عند نهاية النص، عندها فقط، يعود إلينا العنوان مستفزاً ذاكرتنا المرجعية، عن أثار الفتنة الأولى، التي جعلتنا نتورط في استكشاف المعنى وراء ألفاظ (الاسم /العنوان)، أو كما يورد جيرار جينت نقلا عن أمبرتو إيكو "؛ ما هو إلا مفتاح تأويلي"[1]

ويندرج العنوان ضمن المتعاليات النصية، إذ هو ما يؤشر إلى بنية معادلية كبرى، تختزل النص عبر علاقة توليدية générative، تنهض بالتحفيز الدلالي، وتشهد على انسجام عناصر الخطاب، محققة عبر اشتغالها النصي لوظائف عدة، تشمل الوظيفة المرجعية المبئرة للموضوع، والوظيفة الإفهامية المستهدفة للمتلقي، وكذا الوظيفة الشعرية، المحيلة على الرسالة ذاتها، إذن " فالعنوان يسم النص ويسميه، ويضيء العتمات، فيما النص ذاته يسهم بدوره في خلق مرايا متعددة للعنوان"[2]

العنوان بكل بساطة ـــــ قبل أي شيء ـــــ هو ما يعيننا على قراءة الرسالة المضمرة فيه. ومن هنا يأتي الاهتمام بالعنونة، رافداً منهجياً من رؤيا التلقي نفسها، التي تحاول مقاربة المكتوب بمختلف مكوناته البنائية التي تشكله، بما في ذلك البنية الجملية، ولأجل ذلك سأهتم بجمالية العنوان، وقراءته في ضوء أفق انتظار القارئ، وجملة توقعاته، التي يكون العنوان قدّ أحدثها في متلقيه.

1- Gérard. Genette. Seuils. Editions du Seuil. Paris.1987.p88.

2- ينظر أحمد فرشوخ، **جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية " لعبة النسيان"** دار الامان للنشر والتوزيع، الرباط، 1996، ص 22.

الفهرس العام

	هيئات المجلة		أ
	واعد النشر		ج
	فهرس العام		د
01	د.عـــدو عبد القادر	إستعجال المحافظة على الحريات بين القانونين الجزائري والفرنسي	22-01
02	د. بومدين محمد	الأمم المتحدة والحق في المساعدة الإنسانية على ضوء الحالة في غزة	54-23
03	أ.عنترة بن مرزوق	الفساد...وقفات لغوية ومقاربات نظرية	81-55
04	أ.د/ بوكميش لعلى أ/ بايـــــة فتيحة	المفهوم الجديد للأمن البيئي وتأثيراته على الأمن الغذائي (دراسة قانونية تحليلية في التشريع العام)	103-82
05	أ.سعيدة بورديمة	الأساليب الكمية ودورها في اتخاذ القرار الاستثماري	136-104
06	أ. حسام الدين غضبان	مساهمة ركائز حوكمة الشركات في خلق القيمة للمؤسسات الاقتصادية- دراسة حالة المؤسسة العمومية لأشغال الطباعة باتنـــة – الجزائـــر	163-137
07	أ. بلخباط جمال	الدول النامية في جذب الاستثمار الأجنبي المباشر مع الإشارة إلى تجارب بعض الدول العربية	195-164
08	أ. د بن موسى كمال أ. سلكه أسماء	واقع و آفاق تحرير الخدمات المصرفية في الجزائر	225-196
09	د. مشري الطاهر	صور الجمل النحوية من خلال الشواهد في كتاب الحلل على نظم المجرادية للزبيدي التونسي.	243 -226
10	د.شابي سعاد	دور الجامعة الجـــزائرية في خدمة اللغة العربية في ظل العولمة	256 -244
11	أ. الضاوية بريك	الحياة الفكرية في القيروان خلال العهد الصنهاجي الزيري	272 -257
12	أ. حورية بكوش	النّزعة الصُوفية في الخطاب الشّعري عند سيّد قطب	305 - 273
13	أ.بلوافي مَحمد	سيميائية العنونة والعتبات في رواية "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج	325 -306
14	د. محمد الأمين بن الناتي	التشكل الثقافي شمال الصحراء النسق الشنقيطي نموذجا	352 -326
15	أ. ثيلة الصديق	نمط العمارة القصورية في ظل مراحل وجود الاستيطان البشري في إقليم توات	370-353
16	أ.بكراوي محمد عبد الحق	دور الزوايا البكرية التواتية في المحافظة على الهوية الوطنية الجزائرية	391-371

العنوان البريدي: جامعة ادرار
الطريق الوطني رقم 06 ادرار. (01000)

الهاتف: 049.96.59.63 فاكس: 049.96.75.71 (213)

البريد الإلكتروني: adrar.univ@yahoo.com
رقم الإيداع القانوني: رقم الإيداع القانوني 363 / 2003
ISSN 1112 - 4210

المطبعة العربية
11 نهج طالبي أحمد - غرداية.

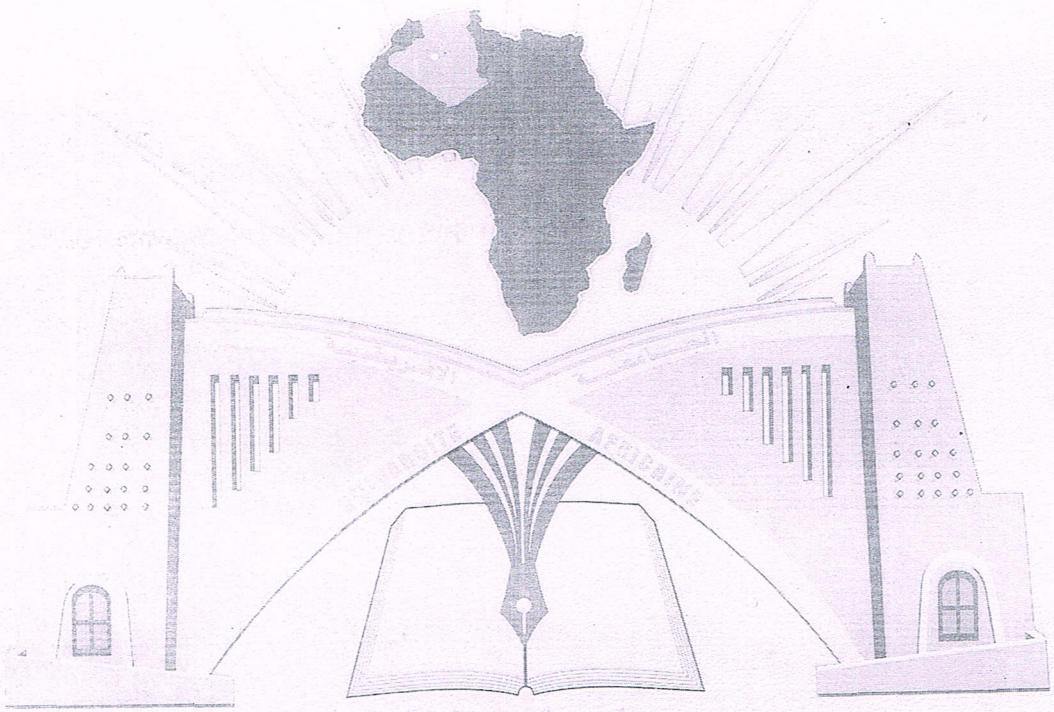
الهاتف فاكس: 029 88 36 53
المنطقة الصناعية: 029 87 34 34

جامعة أدرار

مجلة الحقيقة

جامعة أدرار- الجزائر

مجلة أكاديمية محكمة تصدر دوريا عن جامعة أدرار - الجزائر



جامعة أدرار- الجزائر

العدد الخامس والعشرون

شعبان 1434هـ / جوان 2013م

رقم الإيداع القانوني : 363 / 2003 - ISSN 1112 - 4210

آفاق علمية

دورية محكمة نصف سنوية يصدرها المركز الجامعي بتمنراست/الجزائر
تعنى بالدراسات الأدبية والاجتماعية والقانونية والتاريخية باللغتين العربية والإنج

العدد الثالث
ديسمبر 2009

تقرؤون في هذا العدد

- ملامح إسلامية في قصائد باكثير الإسلامية — د. عبد الحكيم الزبيدي
- القيم والتنمية، طبيعة العلاقة وحدود التاثير — أ. عبد الرزاق عريف
- المرأة والرواية في الجزائر — أ. فاطمة مختاري
- واقع النقد الأدبي في الجزائر، مساره وإشكالاته — أ. محمد بلواني
- جمالية النداء في شعر محمد الماغوط — أ. رمضاني حينوني
- الشعر الجزائري بين التقليد والانفتاح — د. سمية حطري
- أثر الفكر الصوفي الإسلامي في روايات باولو كويلو — أ. محمد بكادي
- المرجعية المعرفية للنظرية الهرمينوطيقية — د. عبد الحكيم الزبيدي
- كينونة الأصوات اللغوية في أصواتنا العربية — د. محي الدين درار
- كتب توثيق الرواية النشأة والتطور — د. عز الدين كشنيط
- الأهمية الجغرافية والتاريخية للمدن في استراتيجية المقاومة عند الأمير عبد القادر الجزائري — د. ودان بوغوفالة
- مسرح الحلقة أو عودة الحكواتي إلى المسرح الجزائري — د. ادريس قرقوة
- الإهدار التربوي لدى طلاب كلية العلوم والعلوم الهندسية بالجامعة الجزائرية — أ. الحاج قدوري
- الإدمان مرض أم جريمة — أ. عبد الحليم خلفي

منشورات المركز الجامعي تمنراست

طباعة مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع - الجزائر

المراجع:

1 د.عبد الرسول الغفاري، النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت 203.

2 عن منير مهادي، مقال بعنوان " جولة في رحاب النقد الأدبي."

3 د.عبد الفتاح أفكوح -أبو شامة المغربي، المنهج في نقد العمل الأدبي

4 د.أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.

5 عن عبد الله قرين- النقد الأدبي في الجزائر

6 د.ابراهيم الرماني أسئلة الكتابة النقدية، المؤسسة الجزائرية للطباعة، منشورات المجاهد الأسبوعي

7 سكينة بوشلوح، واقع النقد الجديد، أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأديب للنشر والتوزيع، الجزائر 2005

8 د.عبد الفتاح أفكوح، م ن.

9 عن د.علال سنقوقة، مسارات في النقد الجزائري.

10 يمنى العيد - ممارسات في النقد الأدبي

11 د.عبد الرسول الغفاري، م ن

12 ينظر د.علال سنوقة، م ن

13 عن مصطفى بلمشري، النقد الأدبي بين الوعي والممارسة

14 عن منير مهادي، م ن.

الأدبية، وخصائص كل نوع، ومكوناته، وتاريخه، وتطوره، واهم المبدعين في مجاله، ويعرف دوافع الفن، ووظيفته، ووسائل تأثيره، ويكون قد استوعب علاقة الفن بالحياة والواقع، عبر العصور والحضارات، وطبيعة اللغة الملائمة لكل نوع أدبي.

- ضعف التواصل والتكامل، إذ يستحيل على الناقد الأدبي أن ينشئ أو يطور أدواته في ظل الانغلاق الخانق، إذ لا نشكو فقط من ضعف التواصل فيما بيننا وبين البلدان العربية في المجال الثقافي بل إننا نشكو من ضعف التواصل بيننا حتى داخل الوطن، ومن الغريب أن يحدث هذا في وقت أصبح فيه العالم قرية صغيرة.

- من طبيعة الكتاب أنه يخدم التواصل والتعارف ولكنه كفّ ذلك، ولم يعد يلعب هذا الدور، بسبب ثمنه الذي زاد ارتفاعه، مما قلل من إمكانية اقتنائه بالنسبة للمواطن أو الدارس البسيط، وقلة توفر الكتاب، وجود النص كشكل طبوغرافيا، ليكون عينة للدارس، نظراً إلى إشكالية الطبع، لذلك استوجب البحث عن النقد؛ في الرسائل والأطروحات الجامعية، والتي ما تزال مخطوطات لا يطلع عليها إلا جمهور ضئيل من القراء.

ثمة إشكالية أخرى لها علاقة بهذه المخطوطات إذ كيف يمكن قراءتها ومقاربتها مقاربة علمية، خاصة في ظل قلة المعطيات المتعلقة بالبحوث المختلفة التي تقدم هنا وهناك وحتى في ظل شبكة الاتصال العالمية الانترنت لم يجد الأستاذ الباحث إلى حد الآن وسيلة تربطه بأنواع البحوث المناقشة أو الصادرة في منشورات عامة، وهنا يكون من الضروري الخروج من العزلة إلى الاجتهاد والعمل الاستراتيجي".[12]

وفي الأخير، إن ما نلاحظه من تفاوت بين النقد في المشرق العربي وفي المغرب سواء على مستوى الوعي الأدبي والفكري أو على مستوى الممارسة النقدية التي لم تكن مبنية في معظمها على الفكر النقدي القادر على التمثل والإستعاب، و مصدره هذا هو انعدام نظريات نقدية فلسفية، تستند إلى المدارس النقدية الحديثة، فرغم الدراسات التي كتبت بقصد توضيح أصول أزمة النقد الأدبي في الجزائر، فإن الحاجة ما زال ماسة لإعادة النظر في المسلمات والأسس التي ترتكز عليها مفاهيمنا الثقافية، ومنطلقاتنا الفكرية، المسؤولة عن هذا المأزق الذي نستشعره في كل مجالات الإبداعية والممارسات النقدية.[13]

إذ يمكن القول أن النقد اليوم، إنما يقوم على مرجعية معرفية متنوعة، يصعب الخوض فيه، من دون زاد مسبق يتمثل في امتلاك ناصية اللغة الجمالية، مع الفهم الدقيق، واختيار جيد وسليم للمفاهيم والمصطلحات النقدية، واختبار مطول للمناهج النقدية للوقوف على كيفياتها[14].

والمنتجة له، عندما يصير تباهي الناقد العربي بالمفاهيم والمناهج النظرية الغربية غشاوة سميكة، تحول بينه وبين الاهتمام بالعمل الإبداعي، والإنصات إلى الأصوات والأصداء المترددة فيه، مما يجعله بعيدا كل البعد عن تقديره حق قدره.[8]

- الاعتباطية في توظيف المصطلحات، ذات المحمولات الفلسفية والأدبية، كاستعمال الحداثة مرادفا للحديث، وعدم احتواء المفاهيم، كمعنى "الأدبية" على سبيل المثال، فقد أسهمت في إقصاء نصوص عدة من الدراسة الممكنة طالما أن هذه النصوص خرجت عن معيار الأدبية الذي يجري فيه هوى البعض[9].

- المفارقة لدى الناقد أو الدارس، بين الجانب النظري والجانب العملي، بين امتلاك الجانب النظري والمعطيات والمفاهيم النظرية، وكيفية تطبيقها وتطويعها أثناء إنزالها إلى ميدان الممارسة العملية.

وهذا ما يشهده الواقع الأدبي، فالنقاد والمحللون يعمدوا إلى إفراغ كل ما لديهم من معلومات وما تم الاطلاع عليه من نظرايات، دونما مراعاة لمتطلبات الحال والواقع الفكري، ودرجة التثقف أو التخلف في المجتمع، مما يجعلهم يجنحون في أفاق بعيدة.

قال المفكر الناقد حسين مروة، ليمنى العيد "نحن بحاجة إلى ممارسات نقدية، لا إلى نظريات في النقد وعظية لنكتب نقداً، ولنترك الآن مهمة تحديد أصول النقد ومنهجه، وواجبات الناقد، ما عليه أن يقول وما عليه أن يدع..... يومئذ يصبح عندنا إنتاج نقدي، يصبح بإمكاننا أن نستنتج كل هذه المقولات النظرية، وبشكل أصدق"[10].

لا أحد منا ينكر أهمية النظرية والتنظير، ولا ننكر دورها في العملية، فالممارسة بدونها عمياء لا تهتدي إلى الطريق السوي ولكن النظرية هي الأخرى في غياب الممارسة تبقى عرجاء. ولكن لابد أن ندرك و نعي ما نقرا، ونعرف، ماذا نكتب وكيف نكتب. فالخطر كل الخطر في الولوع بما هو نظري أن يتحول إلى لعبة ذهنية تصبح متكأ للتلذذ والمباهاة والاستعلاء، وقد تصبح في أحسن الأحوال مطية لتلقين دروس للمتلقي بشكل تعليمي مفضوح . وقد يعزى ذلك إلى الانبهار بالنظريات المستجدة على الساحة الأدبية عربياً وعالمياً.

إذ لا يفترض بالناقد العملي أو التطبيقي، أن يمارس معالجته للنصوص الإبداعية، إلا بعد أن يتثقف ثقافة نظرية شاملة وصحيحة، أن يكون بصيراً بفنون الأدب وأغراضه وتطوره، ومعرفته باللغة ومفرداتها، والبلاغة وفنونها، والكلام وأساليبه، وأن يطلع على جملة من المعارف والعلوم، كالفلسفة ونظرياتها، وعلم النفس، وكل ما يخالج الشعور الباطني"[11]. فيعرف الأنواع

- وقد تكون المشكلة عندنا، ذات طبيعة أخرى، تتجسد في قلة المهتمين بالمجال النقدي مقارنة بحركة الكتابة الإبداعية والتأليف، إذ باستثناء جهود محمد مصايف وعبد الله ركيبي التي بقيت في حدود المدرسة التقليدية، وبصرف النظر عن الدراسات الأكاديمية التي لم تر النور بعد، فإن وجوهاً قليلة جداً يمكن أن يعوّل عليها مستقبلاً، إذ أن الأدباء لا يقبلون على المحاولات النقدية، وإذا هموا بها، و أقبلوا عليها في بداياتهم، فإنهم سرعان ما ينصرفون إلى كتابة القصة أو الرواية أو الشعر، كما انقطع محمد ساري إلى تجريب الكتابة الروائية، مع أنّ مساهماته النقدية تشهد له بحضور متميز.

- و هناك من ينظر للقضية من زاوية أخرى على سبيل المثال الأستاذ "محمد بشير بويجرة" جامعة وهران، حيث يرى أن الإشكال في المسار النقدي والأدبي في الساحة الجزائرية، إنما هو إشكال لغة، لكونها عرفت أوضاعا خاصة لم تعرفها بقيت الأقطار العربية الأخرى.

- غياب التخصص :وهذا أمر واضح في كل الكتب النقدية الجزائري ،فثمة ما قد نسميه النقد الجامع؛ أي الذي يجمع النصوص الأدبية كلها، ولا يضع أمامه شكلا معينا منها، وهكذا تجد كتابا واحدا يحتوي مقالات نقدية، في أشكال أدبية متعددة :القصة ، الشعر ، الرواية دون أن يشكلّ ذلك حرجا لصاحبه .

- وقد يكون المشكل وفي ظل غياب التخصص، يعود إلى طبيعة الدراسة النصية، أو الممارسة النقدية، إذ تعمد إلى فرض منهج نقدي على عمل أو إنتاج أدبي لا يتماشى وإياه، دون فحص أو تمحيص، و إشكالية الضبط المنهجي لمفهوم الممارسة النقدية لا تنطبق على النقد في الجزائر فقط، وإنما على واقع النقد العربي بكامله.

فالضبط المنهجي يقوم على الوعي النقدي الذي يتأصل ويتبلور نتيجة الوعي بالذات، وهو أساس مقومات الشخصية المتشكلة من القيم الحضارية والفكرية والدينية للأمة".[7]

ونحن من هذا المنطلق و هذا الاقتناع، نعتقد بأن فرض منهج نقدي، هو عمل غير صائب، وخطوة لا تندرج ضمن المبادئ العلمية السليمة، خاصة ونحن الآن في وقت لم يعد الأمر فيها، مجرد تجريب زخم من الرؤى أو الأدوات النقدية، التي أفرزتها جملة من المناهج الغربية على نتاج الأدب العربي الإسلامي.

إن فرض أي منهج بالقوة على خطاب أي عمل أدبي عربي، كفيل بتكريس عملية أو معالجة نقدية منحرفة، ومن شأنه كذلك أن يسفر عن لغة واصفة عقيمة، ومن المؤكد أن أي عمل أدبي نابع من صميم البيئة العربية يظل مغتربا، بل ويتم إلغاؤه وطمس أسئلة الذات الكاتبة

كما أن في التسعينات ظهرت موجة جديدة في الرواية الجزائرية، تحررت من اسر الطابع الكلاسيكي للرواية القديمة، لتعبر عن انسداد الواقع السياسي، وكذا الاجتماعي والاقتصادي، محاولة نقده من زوايا إيديولوجيا متباينة ومختلفة، لكن الحركة النقدية أو التجربة النقدية، وبالرغم من التطور الحاصل، نجدها قد بقيت تعاني من عيوب في التأصل النقدي، أو المنهج النقدي، الذي يقوم على أساس الوعي الذاتي بمختلف القيم الحضارية والفكرية، موازنة ومراعاة لمختلف الظروف الاجتماعية، الثقافية، بحيث لم يعد أداة سهلة في يد كل متتبع الحركة الإبداعية الحاصلة على مستوى الساحة.

كما أنه من خلال الدراسة والمتابعة، لعدة أعمال روائية حديثة، يتضح اشتراكها في عدة صفات تجمعها، كما يوضح ذلك الأستاذ جعفر يايوش: منها ظاهرة تكسير اللغة، أو اختلاط اللهجات الدارجة والعامية والفصحى والأجنبية، بغية الوصول على عامة الناس والتعبير عن الواقع بصورة أكثر مصداقية، كذلك ظاهرة التلاعب بالأزمنة، بالانتقال من زمن إلى أخر عبر تقنية تكسير خطية السرد، وتعدد الشخصيات الروائية، واختفاء الشخصية المحورية المنفردة والحدث الرئيسي المحرك للنص.... .

إشكاليات النقد

ويبقي علينا معرفة الإشكال الذي نعاني منه وتشخيصه، بغية الوقوف عليه والخروج بالنقد والإنتاج الأدبي عامة، من دائرة الاجترار والتقليد الميت، التطبيع ألا عقلاني، إلى دائرة التصنيف العالمي و مراتب أرقى، لنصل إلى نقد بناء يسعى إلى معالجة الأثار الأدبية علاجاً منظماً، يكشف عن أفكارها وقيمها، ويجيب عن شتى الأسئلة التي تدور حول الصلة بين الأدب وحياة الأديب وعلاقته بالمجتمع.

فيمكن أن نلخص فيما يلي تلك المشاكل، ونصنفها على حسب طبيعتها:

- في الوقت الذي أجده قد استفاد من خلال الانفتاح على قيم الأخر، وثقافته وتطلعاته، إلى حد التطبيع الفكري، والتقليد للمنتج الغربي، الذي يمثل معايير النقد العالمي، والذي لا يتمثل في شيء من ثقافتنا، أو مورثنا، أو حتى واقعنا الذي يعج بالتناقضات مع التأصل والثقافة الغربية، أو حتى مراعاة الصراع الذي نتخبط فيه؛ بين موروث يحاول أن يفرض نفسه، وجديد مرغوب فيه، ويتضح خصوصا هذا الصراع والتخبط، في التنوع والتعدد في المفاهيم بين مصطلحات مستمدة من الموروث الشرقي وأخرى مستوردة من المفهوم الغربي، وثالثة ابنة للمنطقة، كما هو جلي في الدراسات النقدية الأكاديمية، والتي تمثل أكبر منتج للعملية النقدية في الجزائر.

حدود القوالب التقليدية، وتخلّف عن شعر المهجر وتجديداته، ونال فن المقالة الحظّ الأوفر من الكتابة النثرية ثم كان المقال القصصي - فيما بعد- أقصى ما بلغه الفن القصصي قبل حرب التحرير.

أمّا ما كتب خلال الحرب بالعربية، لم يكن يلعب دوراً ريادياً أو قيادياً، لا لأن أحداث الحرب بطبيعتها أقوى وقعاً من التأثير الأدبي، ولا لأن تسارع الأحداث لا يتناسب مع ما تقتضيه عملية الكتابة من بطء وطول اختمار، بل أيضاً لأن الحرب من حيث هي مضمون واقعي تحرري، نضجت ظروفها بفعل تراكمات الماضي بما عرفه من مقاومات شعبية وبفعل المد التحرري العالمي. بينما لم تتخلص الأشكال الأدبية من بنياتها التقليدية وبقيت في حدود المواكبة والتسجيل والاستجابة العاطفية.

بينما يبدو أن الحركة الأدبية الجديدة مقطوعة الصلة بسابقتها أو كأن المجددين لا يستندون إلى أدب الحركة الوطنية، بقدر ما يستندون إلى الأدب المشرقي والعالمي الوافدين عبر الكتب والمجلات وبعثات المتعاونين في قطاع التربية والتعليم، لأنه "قليلا ما يقنع النقاد بما سجله السلف في ميدانهم، فيحاولون الخروج على الأساليب المتوارثة، وذلك باستخدام الكير من أسباب التطور العقل الحديث، في تقويم الأثر الأدبي، والواقع أنه منذ بدأ النقد المنهجي وجميع النقاد يبحثون عن أمثلة شكل للمعرفة يمكن تسليطه على الدب لتقويمه".[4]

إن الجيل الشاب الذي أتى بعد جيل الشيوخ –" الذين لا أجد تقييماً لهم، أدق مما قاله عنهم حمود رمضان: إنهم بلّغوا تلك الأمانة التي استودعت في أيديهم إلى أيدينا بغير خيانة ولا تقصير لا أكثر ولا أقل، والأمانة هي اللغة العربية لا غير.[5]

كان هدفه نبيلا ،لكنه كان واقعا تحت نزعة الموضة والمخالفة القشرية، على غرار ما قاله د.إبراهيم رماني في مقال بعنوان ز من النقد، واصفاً إياه بقوله:" زمن الحوار والاستقراء لذاكرة الموروث و التأسيس، زمن المراجعة الكلية وإلغاء الأطر المرجعية المسبقة، نفي الأحكام الجاهزة، ومواجهة النص عاريا من كل ملابساته وشوائبه، التي تخفي حقيقته التي ترسبت في ذاكرة القارئ بفعل الإلحاح عليها، زمن جديد لا يتكئ على آراء غيره أو يستند إلى أحكام الآخرين، ولا يشفع لهذا النص أو ذاك بشهادة ناقد كبير أو أستاذ معروف، لان الشهادة الصحيحة في التاريخ الأدبي المكتفية بذاتها ؛ هي النص كبنية لها وجود متكامل داخليا وخارجيا "[6].

ففي نهاية السبعينات بدأت موجة الدراسات البنيوية تغزو حقل القراءة العربية، وذلك من خلال مجلة فصول النقدية، التي أسهمت مساهمة معروفة، في الإشهار لهذا المنهب النقدي، فتحولت أعمال رولان بارط وغيره، إلى علامات راشدة للنقد.

الدين مخزومي بجامعة وهران، وذلك على غرار ما قد نراه في بلدان عربية أخرى، والتي تحاول بدورها أن تساير الركب في ظل عولمة سيطرت على الفكر العالمي..

لأن نضج النقد الأدبي خاصة يرتبط بتحقيق نهضة ثقافية شاملة، والنضج في المجال الثقافي بدوره مرهون بمشروع التحويل الذي لم يكتمل في جميع الميادين.

مع أن البلد و الفترة التي أنجبت جيلاً من الأدباء يكتبون باللغة العربية، في ظل الظروف الملمة والصعوبات المحيطة، واستطاعوا أن ينتجوا نصاً أدبياً يرتقي ويتسامى فوق كل تلك الظروف، لكفيلة بأن تنجب جيلاً من النقاد أيضاً، يواكبون التطور الأدبي الحاصل، لأن الولادة في ميدان النقد عسيرة وبطيئة ولأن نضج العمل النقدي يتطلب معرفة علمية وفلسفية عميقة كما يتطلب ممارسة منتظمة طويلة.

ومن الواضح أن الأدب الجزائري المكتوب بالعربية، في البداية، إنما كان تابعاً لأحداث حرب التحرير المتسارعة، على حد تعبير "محمد العيد خليفة" أن ثورة الشعب هي التي أنتجت ثورة الشعر، مما جعل الأناشيد الشعرية الوطنية تتصدر الموقف الأدبي في نظم حماسي يستمد شرعيته من هول الحدث أكثر مما يستمدها من طبيعته الفنية.

وربما حتى نتاج فترة الاستقلال كان أدعى إلى الميل نحو كتابة الفن القصصي، لما فيها من هدوء نسبي، لكن ظل موضوع الثورة يهيم بظلاله على أغلب النصوص، سواء من باب الحنين فالاستحضار فالوصف، أو من باب الحنين فالنقد.

فروايات "كالمؤامرة " لمحمد مصايف، وهموم "الزمن الفلاقي" لمحمد مفلاح مثلاً، لم تتعدى الوصف بهدف التغني بمجد صنعناه. بينما "التفكك" لرشيد بوجدرة أو "اللاز" للطاهر وطار أو ريح الجنوب لابن هدوقة، من الكتابات التي لم تبق في حدود التعاطف والوصف، بل تجاوزت ذلك إلى النقد.

فمنذ بروز الحركة الوطنية كانت الأولوية - دوماً- للخطاب السياسي الأيديولوجي، كما عبر عن ذلك الدكتور مخلوف عامر - جامعة سعيدة- ، بقوله: "أن الحركة الأدبية في الجزائر، مرتبطة بالخطاب السياسي منذ عشرينيات القرن الماضي على الأقل".

فجمعية العلماء المسلمين الجزائريين، كانت حركة بعث وإحياء، عملت على توظيف الأدوات المتاحة بما فيها اللغة، لخدمة القيم الذاتية، وأغراضها فلم يكن أدباءها يهتمون بالناحية الجمالية، بقدر ما كانوا يهتمون بالدلالة السياسية والاجتماعية في كتاباتهم. فبقي الشعر في

إلا أنه حتى الآن لم يبلغ النقد اكتساب الصفة العلمية بالمعنى الصحيح والدقيق، إذ على الرغم من وجود الاتجاهات النقدية الجديدة، كالبنيوية والأسلوبية، فإن أي نص إبداعي سيظل يحتفظ بجملة عناصر لا سبيل إلى استقرائها إلا باعتماد ذوق وحس لغوي عند الناقد. ولكن هذا لا ينبغي أن يحجب عنا أهمية النقد المنهجي.

بناء على ذلك كله، نظن أنه من الراجح والأجدر أن يستقر الرأي بالناقد على توظيف منهج نقدي مركب ومتكامل، تحدث عدد من النقاد والباحثين، ونذكر من بينهم على سبيل المثال: سيد قطب، وشوقي ضيف، ويوسف الشاروني، وعمر محمد الطالب....، بشرط أن يرتكز على وسائل متعددة ويقصد إلى هدف واحد، وبشرط أن يكون الناقد مؤمنا بضرورة الاستفادة من المناهج النقدية المختلفة في نقد العمل الأدبي، لأن الاكتفاء بمنهج واحد لن يفضي بالناقد إلى الغاية المنشودة.

أن المنهج التكاملي، يمثل أداة تستقي قوتها من ممارسة نقدية مركبة، تجمع بين المعطيات الفنية والتاريخية، والأبعاد النفسية، والاجتماعية، والدينية وغيرها، أما الشرط الوحيد في بناء هذا المنهج النقدي، فهو الارتكاز على رؤية شمولية واحدة، والأخذ بكل أداة منهجية صغرى تستجيب لهذه الرؤية، وهذا الخيار يسمح للناقد بممارسة وتوظيف قراءة نقدية عميقة، دون إغفال، أو إقصاء لأي مكون من مكونات النص.

العمل الإبداعي والمنهج النقدي

إذن فإن الأعمال الأدبية في حد ذاتها تمثل النبع، الذي تتولد منه المناهج النقدية، والبوابة التي تمكن من النفاذ إلى جوهرها، وحسب ما نرى لن يستطيع أي منهج نقدي بمفرده أن يوفي أي عمل إبداعي حقه من النقد السليم، لأن الناقد سينظر من خلاله إلى الأثر الأدبي المنقود نظرة جزئية، في حين سيهمل الجوانب الأخرى، خاصة إذا استحضرنا في أذهاننا ونفوسنا، خصوصيات كل عمل إبداعي، وما له من امتداد في الزمن، وسعة في المكان، وواقع في اللغة.

إن منتهى القصد في هذا الباب، هو أن الأصل في مهمة الناقد كامن في اجتهاده ما وسعه الاجتهاد في نقد العمل الأدبي بأقصى ما يمكن من الإحاطة العميقة به، دون الاستسلام للسطحية، وذلك بالاعتماد والاستفادة مما سبق في مختلف المناهج، من تكامل على مستوى الأدوات الإجرائية، ومما انتهت إليه من نتائج علمية، وما بلغته من عصارة وحقائق.[3]

الناتج الأدبي والممارسة النقدية

إن النقد الجزائري المعاصر، قد عرف تحولاً في المفاهيم التي صارت غير قابلة وغير قادرة على مسايرة العصر ومواكبة تغيراته وتطوراته السريعة ومقتضياته، في ضوء ما يرى الدكتور عز

العصر الحديث .وربما كان لحركات التحرر دور كبير في حمل الأديب على الالتزام بقضايا أمته.

فسيظل المبدأ الأدبي، مدخلا طبيعيا لنقد أي عمل إبداع، ذلك لأن المادة الأدبية هي البوابة الرئيسة الخاصة بالعبور إلى فضاءات الإنتاج الأدبي، والعنصر الأساس المساعد لنا على كشف ما يزخر به هذا الإنتاج من عمق فكري و فني وروحي، وبالتالي الوقوف على أبعاده ومدى قوته التواصلية.

المنهج النقدي وآلياته

يلاحظ الدارس والمتتبع للحركة النقدية - في الجزائر- كثرة تنوع المناهج النقدية، والتي تطبق من أثناء الممارسة النقدية، قد يؤدي هذا التنوع والتعدد في شموليته إلى الخلط أو التداخل فيما بينها خلال العملية النقدية، منها المنهج التحليلي، المنهج اللغوي، المنهج النفسي، المنهج الجمالي، المنهج التاريخي، المنهج الاجتماعي، المنهج العلمي والموضوعي وغيرها من المناهج المتصارعة فيما بينها.

أمام تنوع المناهج النقدية المعتمدة من طرف النقاد والباحثين، نرى أن الحسم في مسألة اختيار المنهج المناسب لنقد أي أثر إبداعي، يقتضي العودة إلى ما يشتمل عليه هذا الأثر من خطاب، وذلك لضبط أهم مرتكزاته، وهذه العودة من شأنها أن تساعد الناقد على تحديد دعائم المنهج النقدي الملائم، الذي بإمكانه أن يفي بممارسة نقدية علمية، مستوحاة أصلا من طبيعة العمل الأدبي المنقود، فالمناهج النقدية مثل الأدب، ترتكز بدوره على عدة خبرات واليات مكتسبة، فما هي في الأصل إلا وسائل وأدوات، تطورت واستخلصت، تساعد على سبر أغوار النص الأدبي، وليست غاية في حد ذاتها، ففي البداية كان "الخطاب الأدبي" وبعد ذلك لحقت به "الممارسة النقدية"، ثم لازمته وتطورت إلى مناهج، فأصبح النقد الأدبي؛ لحظة وعي مسخرة تعمد إلى تفكيك النص وهدمه، لمعرفة بنيته، ومن ثم تعيد بنائه وتركيبه، بغية البحث عن غاية الكاتب ومقاصده، واستقصاء تجليات ذاته، واقتفاء تأثير خطابه، ثم ضبط الوعي في الأشياء، واستقراء الظواهر والفضاءات، وكذلك إزالة النقاب عن العلاقات الخفية في قلب الخطاب الأدبي وهي بالتالي قراءات متكاملة رأت النور بفضل الأدب وقوته الإيحائية. ولا شك أن منطلقها العلمي؛ إنما هو محاولة إنجاز قراءة دقيقة، يطرح الناقد في مختلف أطوارها أسئلة جد مركزة، بقصد أن يصل إلى إجابات وافية محددة، وبهدف أن يفتح بها آفاقا جديدة وفضاءات مغمورة في أجواء العمل الأدبي المنقود، مستعينا في سبيل ذلك بخلاصة ما انتهى إليه من قراءات منهجية.

مع ظهور كتاب "طبقات فحول الشعراء" لأبن سلام الجمحي، كما يمكن القول أن النقد العربي القديم بل ذروته مع أعمال عبد القاهر الجرجاني.

كان مجيء النقد الأدبي الحديث والمعاصر سدا لهذه الثغرة في تاريخ النقد الأدبي وتجاوزا مؤسسا للأفكار النقدية القديمة، فظهرت علوم متنوعة وأنواع أدبية جديدة، واكبها أيضا ظهور كثير من المناهج النقدية، والتي تسلحت بكثير من الأسس العلمية والفلسفية والنفسية والاجتماعية، من أجل إيجاد نقد يتسم بالموضوعية، أو على الأقل يسعى لأن يكون موضوعيا في تحليلاته، فكان من آثار ذلك أن تعددت زوايا النظر للإبداع وظهر في الساحة النقدية ما يعرف باسم "المناهج السياقية "كالمنهج النفسي والمنهج الاجتماعي، و التي تحاول قراءة النص من خارجه، وأخرى عرفت باسم "المناهج النسقية"، والتي تشتغل على بنية النص الإبداعي؛ كاللغة، البنية، النظام، العلامة، الرمز، ومن بينها "البنيوية" و"الأسلوبية" و"السيميائية".[2]

فظهرت في الساحة الأدبية وجوه تحاول أن تتجاوز النقد التقليدي، والاستفادة منه في الوقت ذاته، على غرار ما قاله "سارتر": بضرورة أن يختار المرء الموجود لا الكائن بين ما تطرحه أمامه الحياة من خيارات"، جاء ليعمق فكرة الالتزام بالموقف، بالرغم مما يصحب ذلك الاختيار من قلق على ما يختار وندم على ما يترك. كما انه وإن كان لكل زمنٍ موجته الغالبة فإن الدارس لن يكون في غنى عن الوعي بالامتداد التاريخي، وبالأصول المتغيرة.

من هنا يكون الجمع بين القديم والحديث، والحداثي، في النقد الأدبي مهمة غير يسيرة، لكنها ليست مستحيلة، وذلك إذا استدلت الممارسة على نقاط الارتكاز الأساسية في كل عصر.

كما أن جل الأعمال النقدية في الجزائر، قد بدأت بأسلوب أكاديمي كلاسيكي، كأعمال "محمد مصايف" و"عبد الله ركيبي". ولكنها مرحلة طبيعية لا يسعنا إلاّ أن نقدر مجهودات الذين ساهموا فيها.

إلاّ أن ما يغلب على محاولاتها الجيل الجديد، أنها تنحو في معظم الأحيان منحى نظرياً يبدو فيه اطلاع كبير على أحدث النظريات النقدية كالبنيوية مثلاً، غير أن الصلة بالنظريات المعاصرة بقيت على صعيد التنظير واجترار التنظير.

واستمرت العربية في زمانهم تصارع وتجاهد، لتفرض حضورها في الساحة الأدبية، في خضم الواقع الزاخر بالمتناقضات، وكثرة الألوان واللهجات العامية، وانقسام الناس ما بين فرانكو فوني وعامي، وذلك ولو بتغليب الدلالة الاجتماعية، وإن تم الاعتراف بالدلالة الاجتماعية للأدب منذ القديم، صراحة أو ضمناً، إلا أن التنظير لوجودها على نحو فلسفي أعمق، لم يحصل إلاّ في

النقاد، ولعل التباين بين الممارسات النقدية يعود إلى التباين في مستوى الوعي المصاحب لكل عمل نقدي.

لأجل ذلك، سعت هذه الدراسة في محاولة إلى إضاءة الوعي النقدي، الذي يسعى بدوره إلى إضاءة الوعي الأدبي، لأن الدب بحث، والنقد بحث عن هذا البحث، وذلك من خلال المتابعة والاهتمام بطبيعة الممارسة النقدية في الجزائر وتبين المناهج البارزة على الساحة النقدية، واستيضاح أهم قضايا ورؤى النقد الأدبي الجزائري الراهن، و مدى مشاركة النقاد في دفع حركة الأدبية نحو التطور والتجديد، وإثراء الرصد الأفقي لظواهر الحياة الأدبية والفكرية. لمعرفة الأسس والمواقف والرؤى التي يعمل على ضوئها الناقد والأديب.

مساره وارتباطاته

إن النقد الأدبي في حد ذاته؛ إنما يسعى إلى " معرفة الصور الجمالية، للقطعة الأدبية، وتقدير الصفات الأساسية التي يجب توفرها ليكون النص أثراً فنياً خالدا"[1]، وهو يمتد في بعده إلى زمن قديم جدا، إذ يمكننا أن نربط بدايات تشكّله الأولى باليونان، حيث تجلّى الاهتمام واضحا بالعملية النقدية معهم، خاصة بعد ظهور أطروحات «أفلاطون» وتلميذه «أرسطو» فيما ارتبط منها بـ"نظرية المحاكاة" التي حاولت تفسير ما ينْظُمه الشعراء في مختلف الأنواع الأدبية من ملاحم ومسرحيات وغيرها، فاعتبر «أفلاطون» أن ما يقوم به الشعراء إنما هو تشويه لما هو كائن – الطبيعة، في حين رأى «أرسطو» بأن هذه "المحاكاة" لا تقف عند حدود ما هو كائن، بل تتعداه لما ينبغي أن يكون، ولأجل ذلك كان لا بدّ من الاهتمام بتلك الأعمال وتحليلها لمعرفة مواطن الجمال فيها، وقد أولى «أرسطو» عناية كبرى للشعر والإبداع من خلال ما أسماه "نظرية التطهير" التي تناقش فكرة التأثير الذي يحدثه الإبداع في نفسية المتلقي.

بينما ارتبط النقد عند النقاد العرب "القدامى"، ارتباطا وثيقا بالبحث عن سرّ الجمال والإعجاز في القرآن الكريم، وعلى ضوء مختلف الدراسات التي تناولت هذا الأخير في جوانبه المختلفة؛ اللفظية والنحوية والتركيبية والدلالية والنظمية، تم وضع الكثير من المبادئ والأسس لتحليل وتقييم الإبداع، غير أن بدايات هذا النقد العربي كانت في أكثرها أحكاما ذوقية، انطباعية، ناتجة عن التأثر بالنص، ولا تقدم تعليلا إلا فيما ندر.

أي أن المفهوم اللغوي للنقد؛ كان متعلقاً بتميز الجيد من الرديء، وهكذا ألقى هذا المعنى بظلاله على المعنى الاصطلاحي، إلا أن النقد العربي تطور بعد ذلك، وبدت تظهر ملامحه

واقع النقد الأدبي في الجزائر، مساره وإشكالاته

أ.محمد بلوافي

المركز الجامعي بتمنراست

تمهيد:

إن المتتبع والمهتم بالحركة الأدبية في بلادنا، سيلاحظ في يسر، كثرة الكلام عن أزمة النقد الأدبي. ومن غير شك إنّ لهذا الكلام جنوراً، كما أن هناك اختلافاً في طبيعة الأزمة ذاتها وفي تحديد هذه الجنور.

و من خلال المتابعة والتمحيص للمنتج الأدبي، الحاصل على مستوى الساحة الجزائرية، وما تعج به من دراسة نقدية، وتحليلات نصية، من مختلف الأشكال والأجناس الأدبية، يتضح أن هناك حركة النقدية مسايرة تتماشى تبعاً للتطور الإبداعي، والمسار الفني الذي بلغ إليه النص الأدبي، والمثقف الجزائري في ذات الوقت. كالعمل الروائي الأخير والجديد في نفس الوقت للروائي لحبيب السايح، والذي صدر وتصدر السنة الجديدة 2009، "منتبون لون دمهم في كفي". سواء أكان ذلك على مستوى العملية الإبداعية أو العملية النقدية ذاتها وبحدودها، أو تعلق الأمر بآلياتها الإجرائية وتوظيفها، وكما هو معلوم فإن الحديث عن النقد الأدبي في الجزائر؛ يضم قضايا متعددة، لعل أبرزها قضية الوعي النقدي ومدى تمثله وتجسده في الممارسة.

إن الطرح الموضوعي لهذه الإشكالية النقدية طرح شاق تعترضه الإنزلاقات الفكرية، التي تحكم سواء بوعي أو بغير وعي، المنهج البحثي في الممارسة النقدية فالنقد استعمال منظم للتقنيات غير الأدبية ، ولضروب المعرفة، في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب ولذلك فان هذه الدراسة، تقتضي منا إزالة كل ما يمكن أن يحيط به من لبس أو غموض، وبالتالي، لا بد من:

- تحديد دقيق لحدود إشكالية النقدية في الجزائر.
- إبراز الترابط المنطقي بين الوعي الفكري والأدبي بين الممارسة النقدية ومسألة النص الإبداعي، على ضوء المناهج النقدية المتعارف عليها، على المساحة الأدبية.

وإلقاء الضوء على طبيعة الممارسة النقدية في الجزائر، يقودنا إلى الكشف عن الوعي الأدبي وتأرجحه بين الذاتية والموضوعية، وذلك يخضع لتباين مستوى الفكري والثقافي عند

AFAK ILMIA

REVUE ACADÉMIQUES ÉDITÉ PAR LE CENTRE UNIVERSITAIRE DE TAMANRASSET
PORTE SUR DES RECHERCHES LITTÉRAIRES ET LINGUISTIQUE, SOCIAL, HISTORIQUE, JURIDIQUE, AINSI QUE LA LANGUE ARABE.

N3
Dec.2009

- **Difficultés d'apprentissage de la lecture en FLE chez des élèves arabophones.**
  Benbakreti Houcine

- **Translation and Writing** **Dr. MELOUK Mohamed.**

Edition errached
040 411796 - 048 546607