القوالب والمستنسخات
قراءة في مكونات الخطاب الروائي لأحلام مستغانمي

د.لبوخ بوجملين
جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر)

Cet article est une lecture dans la communicabilité du texte littéraire d'Ahlam mostaghannem qui vise a découvrir les principaux constituants discursifs a travers ses trois romans « dakirat el jassed, faoudal'haouasse et aber sarir »

Les stéréotypes jouent un rôle extrêmement important dans la constitution de la structure linguistique de discours littéraire, ce qui permit souvent, aux lecteurs de franchir les microcosmes romanesques grâce a ses fonctions cruciales vu ses connotations sémantiques et fonctionnelles et ses dimensions esthétiques et référentielles, c'est pour cela qu'elles occupent une situation spécifique dans le roman, est ca malgré qu'elles se représentent comme une grande problématique a cause de son interférence avec tous les niveaux du texte romanesque.

تعد القوالب والمستنسخات من أهم المكوّنات الخطابية في النص الأدبي ولا سيما في النوع الروائي لما لها من إيحاءات دلالية ووظيفية وأبعاد فنية ومرجعية، لذلك وجدناها تحتل مكانة جد متميزة في النص المستغانمي، وتتمظهر كإشكالية على قدْر كبير من التعقيد إذ تتقاطع مع كل مستويات النص، فهي تتقاطع مع الظواهر العقلية (قوالب الخطاب الإقناعي وقوالب النظم[1]، وكذا الظواهر اللسانية (قوالب التكلم (***Elocutio***)[2]، في الوقت نفسه. وقد حظيَت باهتمام العديد من التيارات والميادين العلمية: مثل الأسلوبية، التي تدرسها في شكل "مستنسخات أسلوبية"، والبلاغة التي تتناولها على أنها "الأفكار العامة أو الأمثال ***Lieux communs***"، وهي من المنظور اللساني "تعابير مسكوكة"، ثم التداولية المحادثية التي تدرسها على أنها "رتابة أو روتين محادثي"، بالإضافة إلى علم الإجتماع، والأنثروبولوجيا، الذَيْن يدرسانها على أنها "معايير وعادات اجتماعية". كما أن، للنقد الأدبي وشعرية القراءة، بالإضافة إلى المشتغلين بجمالية التلقي، نصيبا في دراستها من حيث قيمتها الأدبية، مبرزين دور القارئ في فهمها وحل رموزها.

يمكن تعريف القوالب والمستنسخات بأنها عتبات نصية خارجية وداخلية ترِد في شكل تيبوغرافيا لغوية وبصرية بارزة وعادية للإحالة والتضمين والإيحاء والإشارة إلى خلفيات النص، وما وراء الرسالة الإبداعية التي لا تخرج عن كونها خطابا تناصّيا قائما إما على المحاكاة المباشرة وإما على الحوار والمستنسخ التفاعلي[3].

إن وجهة النظر هي التي تخلق الموضوع، وبقدر تعدد وجهات النظر، تتعدد المصطلحات والمفاهيم، مما يخلق غموضا وضبابية في الوقوف على مصطلح واحد لهذه الظاهرة، ففي «اللغة الشائعة، نتكلم [...] عن الكليشيهات (المستنسخات)، أو عن القوالب، عن الأفكار العامة أو الأفكار الشائعة، وبشكل أقل في أيامنا هذه عن المبتذل. فهذا التقسيم للألفاظ والمفاهيم ليس واضحا»[4]، «إننا لا نلبث أن تُمطرنا المصطلحات بغزارتها وكثرتها، لتحديد هذا المفهوم: قوالب، مستنسخات (كليشيهات)، أفكار عامة، موضعيات[5]، مبتذل، أفكار معهودة، فكل هذه المصطلحات تصبّ في المعنى نفسه دون تمايز. إننا أمام تضخم مصطلحي، وكأن اللغة عاجزة على أن تحيط بمفهوم معقد»[6].

أما من حيث التصنيف، فإننا نميز بين "القوالب الفكرية" المتعلقة بالتصنيف البلاغي –الإقناع والنظم– ، و"القوالب اللغوية" المتعلقة بالفعل التلفظي. فبالنسبة لـ"**ديفاييس dufays**"، فإن الجانب النظمي متعلق بالمستوى الموضوعاتي–السردي، والجانب الإقناعي متعلق بالمستوى العاملي والإيديولوجي، في حين يتعلق الفعل التلفظي بالمستويين اللساني والأسلوبي.

وعليه، سنخصص هذا المقال لدراسة ظاهرة القوالب والمستنسخات، كما هي مستخدمة في التواصل بين المؤلف المنخرط والقارئ المنخرط، نظرا لدورها الفعال في هذا التواصل، «فبعض المنظّرين، من أمثال شارلز گريفل، وميشال ريفاتير، وأصحاب نظرية المعرفة، ذهبوا إلى حد اعتبار أن القوالب، حتى عندما تكون في شكل خطاطات، تشكّل أدوات أولية في القراءة»[7]، أو بتعبير آخر، فإن فرضيتهم هذه تلح على القول بأن: «فهم النص، يقتضي قبل كل شيء معرفة بالقوالب»[8]. والحقيقة، أن القوالب تساهم، بشكل كبير، في تسهيل عملية القراءة، لأنها تعكس طبيعة النوع الأدبي، كما تساعد على سيرورة بثّ وإنتاج النص الأدبي؛ لأن استخدامها في الخطاب الأدبي يسمح، إما باختزال المعلومة، وذلك بالإبقاء على ما يفترض أنه معروف من العناصر مستترا، إما على العكس من ذلك، مخالفةُ توقّعات القارئ، ثم إن القوالب المعبّرة عن التراث المشترك، للأفراد المنتمين للثقافة نفسها، تصبح مؤشرات لمعرفةٍ، يُفترض أنها مشتركة بين المؤلف والقارئ، كما أن سهولة الوقوف عليها في النص، يعد دعوةً للقارئ ليكون في مستوى تحديدها.

ويبقى في الأخير أن نشير إلى أن استخدام القوالب في النص الأدبي، قد كان موضوعا للكثير من المآخذ من قِبل النقاد، بدعوى أن ذلك يحول دون استقلال الكاتب بلغة خاصة تنم عن إبداع شخصي، ومع ذلك فإن القضية تبقى مرهونة بطريقة استخدام الكاتب وتوظيفه لهذه الظاهرة، ومدى نجاحه في اختيار نوعية القوالب أثناء إنتاج عمله الأدبي.

القوالب الفكرية:

يساهم هذا الشكل من الاستخدام بعمق في إعداد النص الأدبي وكذا استقباله، لذلك فهو ينقسم إلى قوالب الإقناع، وقوالب النظم.

1.1. قوالب الإقناع:

في هذا السياق، لا بد من التمييز بين القوالب من الدرجة الأولى، وهي القوالب التي يضعها المؤلف المنخرط تحت تصرف الراوي، أو التي نجدها في حوار الشخصيات والمساهِمة فعلا في إنتاج النص الأدبي، من جهة، وقوالب من الدرجة الثانية، وهي الموجودة في النص، وتعكس محادثات عادية، من جهة أخرى.

أ) قوالب الإقناع من الدرجة الأولى:

وهي التي نتبيّنها من خلال الواجهة السوسيو ثقافية لـ«الأفراد المشهورين، الشخصيات، الأماكن، الأشياء، المؤسسات، الأزمنة، الحركات الثقافية، المظاهر الثقافية، التجارب، المفاهيم، منظومة المفاهيم»[9]، إذن، فإن هذه القوالب تلعب دورها على مستوى الحوار بين المؤلف المنخرط والقارئ المنخرط: فهي جزء من إبداع المؤلف، وعلى القارئ أن يقوم بفك رموزها.

1.منظومة المفاهيم:

لقد قسّم "باختين" الرواية، إلى صنفين، وهما الرواية المناجاتية "المونولوجية" والرواية الحوارية "الديالوگية"[10]. وما دامت ثلاثية مستغانمي الروائية، تّصنّف ضمن الرواية الديالوگية، فإنها تعمل على إبراز الفكرة الواحدة، وتأكيدها، ولا تسمح بحضور الأفكار المعارِضة إلا في حدود ما يخدمها، فبالرغم من وجود أبطال متعددين، إلا أن الكاتب يسعى إلى توجيههم بإملاء ما يقولون، بغرض إقناع القارئ بوجهة نظره، إن هذا النوع من الخطاب الروائي، إذن، لا يسمح البتة بحرية الصراع الفكري العميق إلا بما يصبّ في مصب القصدية العامة للكاتب[11].

لذلك فإن منظومة المفاهيم المبثوثة عبر روايات مستغانمي، لا تعدو أن تكون شبكة مترابطة من الأفكار، تنم عن توجّه إيديولوجي واضح، يصب في بوتقة الرفض، والمعارضة، لكل ما يناقض الثورة التحريرية وأهدافها، ولا غرابة في ذلك ما دامت الروايات كلها تدور حول محور الثورة التحريرية، وما أحاط بها من توجّهات بعد الإستقلال.

وأول ما يصادفنا، هو لفظ "الثورة" الذي أشار إليه الراوي "خالد بن طوبال" في "ذاكرة الجسد"، في الكثير من المواقف، ليحرّك في القارئ مجموع المعارف الأساسية المشتركة: آلاف الشهداء الذين سقطوا، السجناء السياسيون، القادة التاريخيون لحرب التحرير، الحماقة الاستعمارية، الثورة الصناعية، الثورة الزراعية، الثورة الثقافية، ثم تأتي علاقة الحب بين خالد وحياة، وهي علاقة التاريخ بالحاضر، لتفتح سياقا جديدا لقوالب أخرى، كالقضية الفلسطينية، ممثّلة في شخصية "الشاعر زياد"، والحركة اليسارية التي تبرز من خلال انخراط هذا الأخير في "الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين" [12].

وتصل الظاهرة أقصاها في رواية "فوضى الحواس"، التي تجمع بين السلطة، السياسية والعسكرية، والحركة الأصولية، بالإضافة إلى مفهوم الديمقراطية، وهي المفاهيم التي قد لا تُذكر صراحة في النص، ولكننا نجد لها سمات

قوالبية، من خلال سرد الراوية "حياة"، أو الحوار بين الشخصيات، في قالب من النقد السياسي، فمفهوم السلطة، أولا، يبدأ من دكتاتورية الحكام العرب الذين يمارسون الحكم مدى الحياة، ثم يخططون ليرثَه أولادهم من بعدهم:

« في الدكاكين السياسية، التي يديرها حكّام زايدوا علينا بدهاء في كل قضية...باعونا "أم القضايا" وقضايا أخرى جديدة، معلّبة حسب النظام العالمي الجديد، جاهزة للالتهام المحلّي والقومي. فانقضضنا عليها جميعا بغباء مثالي. ثم متنا متسممين بأوهامنا، لنكتشف، بعد فوات الأوان، أنهم ما زالوا هم وأولادهم على قيد الحياة، يحتفلون بأعياد ميلادهم فوق أنقاضنا..ويخططون لحكمنا للأجيال القادمة»[13]

إنها الصورة المتدرّجة لمفهوم السلطة عبر النص المستغانمي، والتي يستشف منها القارئ نية هدمِ هذا المفهوم، بواسطة الفعل الإنجازي للكتابة.

ويتسّع هذا المفهوم ليشمل سلطات أخرى، تحاول أن تجد لها مكانا في حياة المواطن العربي، إنها السلطة العسكرية، والسلطة الدينية، ثم سلطة المال والثراء:

وهكذا، تكمن عبقرية العسكر، في اختراعهم البذلة العسكرية التي سيخيفوننا بها.

ويكمن دهاء رجال الدين، في اختراعهم لثياب التقوى التي سيبدون فيها وكأنهم أكثر نقاءً وأقرب إلى الله منّا.

وذكاء الأثرياء، في اختراعهم توقيعات لكبار المصمّمين. كي يرتدوا من الثياب ما يميّزهم عنّا، ويضع بيننا وبينهم مسافة واضحة![14]

هي سلطة المظاهر إذن، سلطة اللباس، لا السلطة الفعلية التي يتمناها المواطن العربي.

وفي النص نفسه "فوضى الحواس"، يظهر مفهوم الأصولية، كبديل للوطنية والأحلام القومية، ليصبح قضية "ناصر" الجديدة:

بين خيباته الوطنية، وإفلاس أحلامه القومية، غسل يديه من العروبة، أو على الأصح، توضّأ ليجد قضيته في الأصوليّة[15].

إنها "الأصولية الإسلاموية"، أو الإسلام السياسي الذي أصبح مع مرور الوقت، أهم واجهة سياسية في الجزائر، وبخاصة أثناء إضراب **1991**، الذي تشير إليه الكاتبة من خلال البطل "خالد":

لقد تحوّلت ساحات العاصمة في الليل إلى غرف نوم ضخمة. افترش فيها الإسلاميون الأرض. لا ينهضون منها إلا في الصباح. لإطلاق الشعارات والتهديدات..والأدعية إلى الله..[16]

وخلال مسار الرواية، تُبرز لنا الكاتبة قضية أخرى، هي قضية المرأة ومدى معاناتها في مجتمع لا يولي لها اهتماما، ولا يمنحها حرية التعبير عن رأيها، وبطريقة الأسلوب غير المباشر، تتداخل القضايا، ليجد القارئ نفسه ملزما بمسايرة الأحداث بشكل جِدّي، فهي الديمقراطية الجزائرية التي لم تراع للمرأة حقا، وهو ما يظهر من كلام "حياة" مع أخيها "ناصر":

ما تعلّمته لم يفدني في شيء. ولا حتى في اختيار مصيري. فكيف تريد أن أقرر مصير الآخرين؟

ثمة أكثر من ستين حزبا معترفا بها رسميا. ومهمتها تمثيل الشعب. والدفاع عن اختياره. أما أنا

فلا يوجد حزب ليدافع عني. وحتى أنت..لم تسألني قبل اليوم عن رأيي في شيء، فلماذا تعجب أن لا يكون لي اليوم رأي؟

يصمت. وكأنه لا يجد ما يقوله، أو لا يجد جدوى من الكلام[17].

وللقارئ أن يفهم ما معنى أن يصمت "ناصر" ولا يجد ما يقوله، إنه إيحاء الكاتبة بأن ما قالته حقيقة لا جدال فيها.

وموازاة لمفهوم الأصولية، يظهر مفهوم "الإرهاب" في الصفحة: **212**، ويصبح موضوعا للرواية الأخيرة "عابر سرير"، التي تحكي قصة المصوّر "خالد"، الذي حصل على الجائزة العالمية لأفضل صورة صحفية للعام، وهي صورة إلتقطها لطفل نجا من مجزرة "بن طلحة"، التي راح ضحيتها سكان قرية بأكملها.

2.الأمكنة:

تأخذ الأمكنة في العالم الروائي المستغانمي بعدا خاصا، ينطلق من الأماكن ذات المرجعية الخارج–روائية، إلى الأماكن التي لا نجد لها مرجعية إلا داخل هذا العالم الروائي؛ بمعنى أن القارئ يجد نفسه متنقلا من المكان الواقعي، إلى المكان الروائي الذي أرادته الكاتبة متناسبا مع البعد الخيالي للنص.

- **المدن:**

فمدينة قسنطينة في روايتي "ذاكرة الجسد وفوضى الحواس"، هي المكان المحوري للأحداث باعتبار أن الأماكن الأخرى لا تشكّل سوى نقاط عبور في التقاء الشخصيات وتطور الأحداث[18].

إن الجسور والبيوت واللهجة العامية والأغاني الشعبية والملابس التقليدية والأعراس والمأكولات..، كلها عناصر، حركتها الكاتبة في عقل القارئ، لتشكّل صورة مستنسخة عن مدينة قسنطينة. فهي قسنطينة وهي حياة بالنسبة للراوي "خالد":

وقررت في سرّي أن أحوّلك إلى مدينة شاهقة..شامخة، عريقة..عميقة، لن يطالها الأقزام ولا القراصنة. حكمت عليك أن تكوني قسنطينة ما..[19]

وهي الوطن:

ها هي ذي قسنطينة..وها هو كل شيء أنت.

[...] تضعني وجها لوجه مع الوطن. تذكّرني دون مجال للشكّ بأنني في مدينة عربية، فتبدو السنوات التي قضيتها في باريس حلما خرافيا[20].

وهي، في النهاية، الأسطورة:

ولكن قسنطينة مدينة تكره الإيجاز في كل شيء.

إنها تفرد ما عندها دائما. تماما كما تلبس كلّ ما تملك. وتقول كلّ ما تعرف.

ولهذا كان حتى الحزن وليمة في هذه المدينة[21].

وفي "فوضى الحواس"، تتبدى لنا الصورة المستنسخة لمدينة الجزائر العاصمة، التي تنتقل إليها الراوية، باقتراح من زوجها، من أجل الراحة والتمتع بالبحر، فتتحول بذلك إلى مدينة للتاريخ ومدينة للفوضى ومدينة

للمواعيد واللقاءات الغرامية التي تجمع البطلة بعشيقها، بطلةٌ ترى في نفسها وريثة شرعية للمجاهدة "جميلة بوحيرد"، إلا أنها في هذه المرة بطلة عشق، تخبّئ تحت عباءتها جسدا مفخخا بالشهوة بدل المتفجرات. إنها الرسالة الموجّهة للقارئ ليكتشف أن ما قامت به جميلة بوحيرد من عمل فدائي لا يختلف عن عمل الراوية "حياة"، لأنه شكل من أشكال كفاح المرأة من أجل حريتها.

وفي "عابر سرير"، تصبح باريس ملاذا لآلاف الجزائريين الفارّين من هول الواقع الدموي الذي خلّفته سنواتٌ من العنف واللاّأمن، كما تصبح بديلا حتميا للجزائر الجريحة، كما جاء على لسان الراوي "خالد":

بعد ذلك ستعرف أن الجزائر سبقتك إلى باريس، وأن تلك الرصاصة التي صوّبها المجرمون نحو رأسها، جعلت نزفها يتدفق هنا بعشرات الكتّاب والسينمائيين والرسامين والمسرحيين والأطباء والباحثين، وأن الفوج الجديد من جزائريّي الشتات، قام بتأسيس عدة جمعيات لمساندة ما بقيَ في الجزائر من مثقّفين على قيد الموت في قبضة الرعب[22].

إنه بالإضافة إلى باريس الحقيقية، هناك باريس المدينة الثالثة، التي جمعت العاشقيْن:

أليست هي مَن كانت تقول إننا نحتاج إلى مدينة ثالثة ليست قسنطينة ولا الجزائر، لا تكون مدينتي، ولا مدينتها. مدينة خارج خارطة الخوف العربية، نلتقي فيها بدون ذعر؟[23]

إنه ديكور الأمكنة الذي اختارته الروائية، لتجعل القارئ يبحر بخياله بين المدن الفعلية الواقعية، والمدن الروائية التي أصبحت مسرحا لأحداث الروايات.

• جسر قسنطينة:

تأخذ الصورة المستنسخة لجسر قسنطينة أو (قنطرة الحبال)، بعدا روائيا ورمزيا عميقا، فهو موضوع لوحة الرسام خالد التي سماها "حنين"، لتصبح فيما بعد توأما لحياة، ويصبح الجسر رمزا للتواصل والاتصال، إتصال الماضي بالحاضر، ورمزا لمدينة قسنطينة محور الأحداث. لكن حقيقة الجسر بالنسبة لخالد الرسام، لم تتضح إلا من خلال هذا التحليل الذي قام به الشاعر الفلسطيني زياد للوحاته:

لقد توحّد مع هذا الجسر لوحة بعد أخرى في فرح ثم في حزن متدرّج حتى العتمة، وكأنه عاش بتوقيته يوما أو عمرا كاملا..

أترى بداية الصبح عندئذ أم بداية الليل؟ أتراه يحتضر أم يولد مع خيط الفجر؟ إنه السؤال الذي يبقى معلقا كالجسر لوحة بعد أخرى، مطاردا بلعبة الظل والضوء المستمر، بالموت والبعث المستمر، لأن أي شيء معلق بين السماء والأرض هو شيء يحمل موته معه[24].

عندئذ تتفجر حقيقة الجسر، وحقيقة اهتمام الرسام خالد برسم الجسور، إنها صورته لا غير، فهو يرسم نفسه ويتفنن في تحديد كل أبعادها الظاهرة والخفية، فهو المجاهد الذي أخلص للقضية وفقد ذراعه في سبيلها، وهو المثقّف الذي تمرّد عن الوضع المصطنع، وهو الوطنيّ الذي حمل جرح الجزائر بين جوانحه غربةً وانتكاسةً، وهو الماضي والحاضر والمستقبل، هو الجزائر بكل تناقضاتها، وهو الثبات على القيم، وهو، في الأخير، الحنين إلى كل ما هو جميل في حياة الإنسان.

• **المستشفى:**

من خلال الصورة الإنطباعية التي يقدمها "خالد" لغرفة المستشفى، أثناء زيارته للرسام "زيان" في رواية عابر سرير، يستطيع القارئ أن يستشف الدور الذي يلعبه المستنسخ في التواصل بين المؤلف المنخرط، والقارئ المنخرط. فالمؤلف يقوم بتحريك آلية التخيل لدى القارئ، الذي يقوم بدوره بعملية تركيب المستنسخ.

إن الغرفة التي أصبحت رقما في مملكة البياض، توحي بموت الألوان، رمز الحياة، لذلك كان الرسام زيان متشبثا بألوانه القوس قزحية دلالة على شموخ الفنان وكبريائه[25]. إنه الشحن الدلالي للقالب، ودمجه في العالم الروائي، الذي أرادته الكاتبة بديلا للصورة الأصلية العادية.

3.الشخصيات:

إنه المستوى الأكثر إبرازا للمستنسخات، فمعظم شخصيات الثلاثية هي وجوه مستنسخة، استخدمتها الروائية في تشكيل شبكة التدليل، ونجحت في خلق نمط من الشخصيات خاص بها.

• **المرأة:**

"حياة" هي البطلة النموذجية لروايات مستغانمي، إنها نموذج المرأة المثقّفة والعاقر التي تسعى إلى فرض كيانها، بالتمرد المعلن عن كل المعايير التي سطّرها المجتمع الجزائري وتقاليده. إنها في ذاكرة الجسد إبنة الشهيد التي تُستغل من طرف عمها، فيزوجها من أحد الضباط الكبار، دون استشارتها، فكان ذلك سببا في فشل قصة الحب التي ربطتها بالرسام خالد. وهي المتزوجة العاشقة التي تقوم بالمغامرات الغرامية، وتحسن التخفّي عن عيون العالم وعن عيون زوجها الذي وضعته الكاتبة خارج مجال الحكي، أما عن القالب الإجتماعي، فهي مثال للمرأة المثقّفة غير الراضية عن وضعيتها، حتى وهي تعيش على نمط الطبقات الراقية، فهي تحمل قضية ليست مستعدة للتخلّي عنها.

وبالموازاة مع هذه الشخصية الرئيسية في الروايات الثلاث، نجد الفرنسية "كاترين" نموذج المرأة المتحرّرة، الساعية إلى إشباع رغباتها الجنسية دون رادع، وهي نفسها "فرنسواز" في عابر سرير، إنها صورة لفرنسا المتعاطفة مع الجزائر في محنتها، والمدرِكة لمدى معاناة (المثقّف) الجزائري الفارّ من واقعه الذي لفظه.

ثم تقدم لنا الكاتبة نموذجا آخر تمثل في شخصية "فريدة"، الماكثة في البيت، ليس أمامها إلا التفرّج على التلفزيون ومتابعة المسلسلات، وهي تجهل أنه «على الإنسان أن يعيش بملء رئتيه، بملء حواسه وإحساسه، كل الأشياء التي يصادفها والتي لن تتكرر...ولكنها كانت امرأة محدودة الأحلام، محدودة الذكاء.»[26]، فهي نمط سلبي من النساء اللواتي أدرن ظهورهن لما يتعرضن له من تهميش.

وأخيرا شخصية الأم "أما" (أم حياة)، نموذج المرأة التقليدية المحافظة التي تعيش على إيقاع الماضي، وتتمتع برؤية ابنتها الوحيدة تعيش في كنف أحد أبرز الشخصيات في المجتمع، ولا يهمها من الحياة سوى علاقتها المميزة بالجيران الذين ينظرون إليها من خلال زوج ابنتها. إنه نمط المرأة البسيطة الأمية، التي تزوّجت من سي الطاهر، دون أن تعلم أنها تزوّجت مشروع شهيد سيتركها بعد أشهر من الزواج تواجه قدرها،

«في الثالثة والعشرين من عمرها، خلعت أمي أحلامها. خلعت شبابها ومشاريعها، ولبست الحداد اسما أكبر من عمرها ومن حجمها. لقد وقعت في فخ الرموز الكبرى، بعدما وقعت في فخ الزواج المدبّر. وهذه المرة أيضا لم يستشرها أحد، إن كان هذا الإسم الكبير يناسبها ثوبا أسود حتى آخر عمرها، وإن كانت تفضل أن تكون زوجة لرجل عاديّ، أو أرملة لرمز وطني. لقد وجدت نفسها أمام الأمر الواقع، بطفلين صغيرين..واسم كبير!»[27]

إنه النمط الذي ترفضه حياة، وتأبى أن يتكرر.

• الرجل:

وبعيدا عن كل السمات البسيكولوجية المستنسخة للرجل، حسب علماء النفس الإجتماعي الأمريكيين من أن الرجال يمتازون «بالعنف، والغلظة، ولا يعيرون اهتماما لمشاعر الغير، وعدوانيين، وطموحين، ومتسلطين، وواثقين من أنفسهم، ومغامرين، ومنطقيين، ومتنافسين، ومستأثرين بالقرار»[28]، وهي السمات التي نجدها مجسدة في "سي الشريف عبد المولى، عم البطلة حياة، الذي تنازل عن مبادئه مقابل بعض المصالح الخاصة المرتبطة بالمسؤولية، أو زوجها الضابط:

«الذي ينتمي إلى جيل من الرجال، الذين ينتمون إلى حروب طويلة النّفس، ابتلعت طفولتهم وشبابهم دون رحمة، وحوّلتهم رجالا عنيفين، وسريعي العطب في آن واحد، عاطفيين وجبابرة في الوقت نفسه»[29]

أو بعض الشخصيات الثانوية، فإن صورة الرجل في روايات مستغانمي مغايرة تماما؛ فهوالرجل المثقّف صاحب المبادئ والأفكار المترفّع الذي ينأى بنفسه عن كل الشبهات مثل المجاهد والرسام "خالد بن طوبال"، والشاعر الفلسطيني "زياد"، الذي يحمل قضيته من بلد إلى آخر، في ذاكرة الجسد، والصحفي المصوّر خالد، ومراد الشاب المثقّف في عابر سرير، ثم الشاب اليائس الذي يعيش صراعا أليما مع الواقع في محاولة لتجاوز التهميش مثل "ناصر" أخ حياة. إنه النمط الرجالي الذي ارتضته الكاتبة نموذجا "للهدم الإجتماعي"، لذلك وجدناها تمارس نوعا من "التعديل التاريخي" بواسطة الكتابة.

وخلاصة القول، أن الروائية قد استخدمت قوالب ومستنسخات الإقناع في إنتاج نصها، سواء ما تعلق منها بالأمكنة أوالمفاهيم أو الشخصيات، بما يتلاءم وسياق النص، محمّلة إياها دلالات تتماشى وطبيعة شخصيتها الباحثة عن الكائن الحقيقي للمرأة. ومن جهة أخرى، ومن منظور تسيير المعلومة الروائية، فإن القالب لا يظهر صراحة، مما يتطلب قارئا على ثقافة معينة، لأنه وبالرغم من لجوء الروائية إلى استخدام القوالب، إلا أن كتاباتها ليست موجّهة إلى عامة القراء، بل إلى نخبة من الجمهور المثقّف.

ب)قوالب الإقناع من الدرجة الثانية:

وهي القوالب المتمثلة في "استعمال العامية" التي تنتجها الشخصيات، وهي استخدامات فكرية وكلامية، فوظيفتها أنها تسهّل إنتاج الكلام، من جهة، وتحافظ على التوافق الإجتماعي من جهة ثانية كما يقول بورديو: « بالإضافة إلى الدور الكبير الذي يلعبه في المحادثات اليومية، فإن لاستعمال العامية الفضل في أن يفهمها كل الناس، فهي مشتركة بين الباث والمتلقي.»[30]

أما في النص الأدبي، فإن دورها مرهون بمستوى الخطاب الاجتماعي المستعمل. لذلك فإن الروائية لم تر مانعا في توظيف العامية القسنطينية دون غيرها، لترسّخ قدر المستطاع الهوية المحلّية لشخصياتها، وكذا لإضفاء جمالية تتأسس على التركيز على بلاغتها وهي تُشخَّص من خلال عرضها في السرد، أو في الحوار الذي يتجدّد بين السارد والشخوص الروائية من جهة، وفيما بين هذه الشخوص من جهة ثانية، ذلك «أن الدارجة تخلق تموّجا في التشخيص اللغوي قوي الدلالة، وهي بذلك بمثابة عنصر إضاءة متفردة للذاكرة الشعبية، ولصور اختزانها للحدث وتفاعلها معه وتنبيره روائيا بعد ذلك»[31]، فاللغة تقيدنا لتبنّي أسلوب يصرح بانتمائنا إلى فريق تواصلي معين: هذا هو البعد السوسيولساني للخطاب، فاختيارات بنية الجملة والمفردات تلعب دورا كمؤشرات على طبيعة وبنية الفريق الاجتماعي الذي نتواصل داخله بشكل شبه دائم في حالة طبقتنا السوسيو اجتماعية أو أصلنا الجغرافي، وبشكل دائم استجابة إلى الأدوار التواصلية المتغيرة التي نتبناها عند استعمال اللغة في مناسبات مختلفة[32] وهو ما سندرسه في إطار القوالب اللغوية.

2.1. قوالب النظم:

إنها كما سبق وأشار **ديفاييس**، تتعلّق بالمستوى الموضوعاتي–السردي. فهي قوالب متعارَف عليها تستجيب لسيناريوهات الحياة العادية، أو سيناريوهات النص الأدبي، وهو ما يتوافق مع تقسيم **إيكو** في تمييزه بين "السيناريوهات التناصية" المستخرجة بواسطة قراءة نصوص أخرى و"السيناريوهات المسماة مشتركة" التي تعبّر عن الكفاءة الموسوعية للقارئ، وتساهم في عرض حيثيات الحياة اليومية.

ويمكن التمثيل لهذا النوع من السيناريوهات (المدونات والأطر ***scripts***) بجمل مثل: "ذهبت إلى السينما أو إلى المطعم"، "أخذت القطار" أو "قمت بالتسوّق أو التبعّض"، فكل واحدة من هذه الجمل تتضمن سلسلة من الأفعال المتَعارَف عليها اجتماعيا، حتى من حيث تسلسلها الزمني، كما هو الشأن عندما نرى شخصا يدخل مطعما، فإننا نستنبط مباشرة مجموعة من الأفعال المتتابعة التي يقوم بها: يختار طاولة، يقرأ قائمة الطعام، يختار وجبة، ثم يقوم بالطلب..إلخ. إن النص لا يحتاج إلى ذكر كل هذه التفاصيل، التي يفترض أنها تبقى مضمرة، وإلا سيغرق في الإطناب الممل الذي لا فائدة ترجى من ورائه[33].

ومع ذلك، فإنه يمكن للنص الأدبي أن يعلن عن هذه السيناريوهات التي ترتبط بمفهوم المشهد الروائي، كما هو الشأن بالنسبة لسيناريوهات الحب التي تعكس قصة الحب المستمرة عبر الثلاثية، وسيناريوهات اللقاءات، التي ليست بالضرورة لقاءات غرامية.

وتعد قصص الحب، حسب **إيكو**، من السيناريوهات المرنة لما تتضمنه من دلالات ومؤشرات اختيارية كثيرة، كالغيرة والانتظار والتصريح والعناق..إلخ[34]. وهوما تذهب إليه **ديرر Durer** ، بالإعتماد على نتائج أعمال علماء الإجتماع، وعلماء النفس اللغوي، والأدباء، من أن هناك سيناريو–حب من نوع المادة القصصية الأساسية الجاهزة « **fabula préfabriquée** »، حسب مصطلح **إيكو**، وهو نفسه في الواقع كما في الأعمال الخيالية، ولكنه ليس مطابقا للسيناريوهات التناصية. وحسب رأيها يتوزع سيناريو الحب النموذجي على سبعة مراحل أساسية:

- 1. المشهد الافتتاح، 2. السرّية، 3. التردد، والشكوك، 4. المجاملات، 5. إعلان الحب.

6. الإحتفال المشترك، 7. الإعلان للملأ[35].

فإذا حاولنا تطبيق هذه الشبكة على رواية مثل "فوضى الحواس"، سنلاحظ كيف أن الروائية قد عمدت إلى خرق هذا الترتيب، فمباشرة بعد المشهد الافتتاحي الذي نستشف منه أن الراوية "حياة" قد التقت بالرجل الذي صنعته هي بقلمها "رجل من حبر"، لكنه يصبح حقيقة، لتبدأ قصة حب من نوع خاص، يختلط فيها الوهم الروائي بالواقعي، لتضع القارئ في مفترق الأحداث.

أما إذا جئنا إلى مشاهد اللقاءات، التي تعتبر من القوالب الأدبية، فإننا نلاحظ كيف أن مشهد اللقاء بين خالد وسي الطاهر في ذاكرة الجسد، كان مشهدا معبّرا ودالا، وكذا مشهد اللقاء بين خالد وسي الشريف، وغيرهما من المشاهد، عبر الروايات الثلاثة، كلها لم تخرج عن المعايير الروائية المتعارف عليها، مما يدل على أن الكاتبة تعي تماما قوالب الكتابة، ولكنها تعمد في بعض الأحيان إلى انتهاكها، كأن تمتنع، مثلا، عن إعطاء المعلومات حول شخصية من الشخصيات؛ بالكشف عن سنها، أو وظيفتها، أو وضعيتها العائلية، أو تقوم بتأجيل هذه المعلومات، مما يحدث تشويشا على مستوى أفق انتظار القارئ، وكأني بالكاتبة تتلاعب بالقارئ بغرض تعميق عنصر التشويق لديه. ففي رواية ذاكرة الجسد، مثلا، لم نظفر إلا بالنزر القليل من المعلومات حول الصحفي "عبد القادر"، الذي كان من المفروض أن يُجري حوارا مطوّلا مع "خالد": «عندما التقيت بذلك الصديق بعد أشهر، اعتذر لي بأسف صادق، ووعدني ألاّ يفوّت معرضي القادم»[36]، إنه حجْب مقصود للمعلومات، تماما كما حدث مع الضابط المتقاعد (سي...)، الذي لم نعرف عنه، بالإضافة إلى كونه ضابطا متقاعدا، سوى أنه رجل طيب ومحب للفنانين والرسامين، وصاحب ثروة ونفوذ[37].

وفي عابر سرير، نجد أن اللقاء بين الصحفي خالد والرسام زيان، كان مثالا واضحا على تحاشي إعطاء المعلومات بين المتحاوريْن في الوقت المناسب، مع أنهما يجهلان الكثير عن بعضهما البعض، ليتحول اللقاء الصحفي إلى لقاء تعارف بينهما، فيكتشف أحدهما الآخر، ويكتشف القارئ أن كلاهما يمثل صورة مستنسخة للآخر، كما يقول الصحفي خالد:

لم أكن أعرف عنه لحظتها ما يكفي لأدرك أنه اكتسب منذ زمن حدس الحقيقة، وتدرب على فن التغابي الذكي، وأن "الأشياء" هنا، ربما كان يعني بها..النساء...

شعرت برغبة في البكاء. أو في تقبيل ذلك الطرف المعطوب من ذراعه. هناك حيث تبدأ خسارتنا المشتركة.

يا إلهي..إنه خالد![38]

ومما سبق، نستخلص أن أحلام مستغانمي تعمد في الكثير من الأحيان إلى هدم الأعراف الأدبية المشتركة، كما يظهر من خلال قوالب النظم، ويفترض من القارئ أن يدرك هذه المعايير، ثم إن تعامل الكاتبة مع قوالب الإقناع كما قوالب النظم يوحي بأنها تحاول البحث عن طريقة جديدة في كتابة الرواية؛ طريقة يتم من خلالها تحويل فعل الكتابة إلى فعل انتهاك للكتابة نفسها وانتهاك للأدب ككل.

1. قوالب اللغة:

وهي تعبيرات لغوية مسكوكة (جامدة) توصف بالسلبية أحيانا، وتكون في شكل كليشيهات: كالتراكيب الوصفية، والتراكيب الفعلية، والأمثال، والأفكار العامة (الأمثال)، والشعارات، والاستشهادات، وعناوين الكتب المشهورة. ويصعب التمييز بين الكليشيهات والأفكار العامة، في حال أن هذه الأخيرة تستعير صيغ الكليشيهات، فقولنا: سيخلو لك الأمر، مثلا، تعد من الأفكار العامة في المحادثات العادية، كما تعتبر من الكليشيهات في الوقت نفسه.

وفي النص الأدبي، تستخدم قوالب التلفظ، أو ما يمكن أن نطلق عليه المسكوكات أو التعبيرات الاصطلاحية، إما عن طريق الراوي، أو في حوار الشخصيات، أو يتم استخراجها من أسلوب الكتابة، ومن ذلك نعزوها، مباشرة، إلى الكاتب المنخرط، ونسمي هذا النوع الأخير بقوالب الكتابة، لأنها تظهر دائما في الجزء السردي، كما أن ظهور هذه القوالب في كلام الشخصيات يعد تخطّيا للصنفين المذكورين، محدثة نوعا من التناغم بين الجوانب السردية والحوارية.

1.2.القوالب السردية:

تحتل قوالب التلفظ العامة حيزا معتبرا في خطاب الراوي، كما في حوار الشخصيات داخل النص الروائي المستغانمي، فالكاتبة تستعمل هذا النوع من القوالب بشكل ملفت قصد التأثير، سواء بواسطة الراوي، أو من خلال ما يدور بين الشخصيات. ففي "ذاكرة الجسد" وعلى لسان الراوي–الشخصية الرسام خالد بن طوبال، نستذكر عبارة (لا كرامة لنبيٍّ في وطنه)، وهو مَثَل يضرب لما يلقاه الأكفاء من الناس بين أهلهم وفي أوطانهم من قلة تقدير واحترام، إذ يقول: «ها أنا نبيّ خارج وطنه كالعادة..وكيف لا ولا كرامة لنبيّ في وطنه؟»[39]، ويواصل مستخدما تعبيرا آخر، ولكن بنوع من التصرف الخاضع للسياق «ها أنا "ظاهرة فنية"، كيف لا وقدر ذي العاهة أن يكون "ظاهرة" وأن يكون جبارا ولو بفنه؟»، إشارة إلى المثل المعروف: "كل ذي عاهة جبار"، للدلالة على نجاحه وهو الرسام صاحب الذراع المبتورة.

وعلى الرغم من كل ما تعج به الروايات من أمثال وأفكار عامة واستشهادات واقتباسات وأسماء الأدباء والسياسيين وعناوين الكتب..إلخ وهي حجج جاهزة تكتسب قوتها من مصدرها ومن مصادقة الناس عليها وتواترها، وتدخّل الروائي ينحصر في اختيارها وتوجيهها إلى الغرض المرصود للاستدلال عليه[40]، فإن الكاتبة قد ابتدعت نوعا من قولبة الكتابة (**Stéréotypie d'écriture**)، وهو ما يبدو من خلال تكرار الكثير من المقاطع والعبارات بين الروايات، مما يفسح المجال لوجود العديد من نقاط التقاطع والتواصل بينها.

وبعيدا عن الصراع القائم بين الفصحى والعامية؛ أي بين الذين انتصروا لاستعمال الفصحى والذين انتصروا لاستعمال العامية، فإن توظيف الروائية للعبارة العامية أخذ بعدا متميزا في صياغة البنية اللغوية العامة للنص، وأعطى للمرجعية الروائية شكلا واقعيا زاد من إيهام القارئ المنخرط بضرورة التخلي عن الأفق التخيلي[41]، عندما يجد نفسه غارقا في سيرورة التفاعل مع الراوي–الشخصية، أو باقي شخصيات الرواية، وهو ما نقف عليه في هذا الشاهد من ذاكرة الجسد:

«...وسؤالك بلهجة قسنطينية افتقدتها.. واشك..؟

آه واشك..أيتها الصغيرة التي كبرت في غفلة مني..»[42].

إنه الحنين إلى ابنة "سي الطاهر"، والحنين إلى الماضي، والحنين إلى قسنطينة، والحنين إلى الجزائر، إنه المؤشر اللغوي الذي فتح الباب على مصراعيه لوجهة سردية تمكّن القارئ من الانخراط داخل النص وتجعله يشعر أن الكلام "لحياة" وليس للراوي، وهو ما نستشفه، أيضا، من خلال كلام "سي الشريف":

«–ع السلامة يا سيدي..عاش من شافك! قالها وهو يحتضنني ويسلّم عليّ بحرارة... شفت شكون جبتلك معاي؟ صحت وأنا أنتقل من دهشة إلى أخرى: أهلا سي مصطفى واش راك..واش هاذ الطلّة.. قال بمودّة وهو يحضنني بدوره: واش آسيدي..لو كان ما نجيوكش ما نشوفوكش وإلا كيفاش؟»[43].

ويستمر الراوي "خالد" في السرد مستخدما الكلام الأصلي للشخصيات مما يتلاءم ومبدأ المراوغة الروائية، الذي يوهم القارئ بأنه أمام قصة حقيقية. إنها القولبة اللغوية التي وظفتها الكاتبة في تحقيق الفعل التأثيري للكلام الذي يتأكد من خلال هذا الحوار بين الراوية–الشخصية "حياة" وشخصية الجندي السائق "عمي أحمد" في "فوضى الحواس":

«–ودُرك..وين نروحوا؟ [...] –والله ماني عارفة يا عمّي أحمد..راني شوية قلقانة إذا عندك بلاصه تحبها أنت..ادِيني ليها. [...]–أنا نحب كل شيء في قسنطينة..راني ولد البلاد. [...]–وواش تحبّ أكثر في قسنطينة؟ [...]–نحب القناطر..ما كان حتى بلاد عندها قناطرها.. [...] وقلت: –إديني نحوّس في كاش قنطرة تحبها..»[44].

أما في رواية "عابر سرير"، فإن توظيف العامية يأخذ منحى قوالبيا آخر؛ إذ تصبح العبارة العامية وعاءا للمرح والسخرية والهزل ورمزا للعلاقة الحميمية[45]..

إن اللقاء الذي جمع كلا من الراوي–الشخصية "خالد" و"مراد" و"ناصر"، هو في حقيقته لقاء مبرمج دعت، من خلاله، الكاتبة القارئ إلى الانخراط في النص، لأن الحوار بين هؤلاء الثلاثة كان بمثابة تفاعل مباشر بين نماذج متنوعة للإنسان الجزائري، لذلك فإن القارئ لا يقف عند التعليقات السردية التي تتوالى بين الحين والآخر، بقدر وقوفه على التعابير العامية التي حملت الكثير من الدلالات، وكان لها وقعا تدليليا قويا، وكأنها آلية لعمل الذاكرة المستمر، الذي طغى على الأحاسيس، ثم على موضوع المحادثة، قبل أن يُحمل على الفكرة الأساسية للحوار:

«قال مراد مازحا: واش تدير يا خويا.."وجه الخروف معروف!"

ردّ ناصر: معروف بماذا؟ بأنه الذئب؟

[...] وكما لينهي الجدل وقف ليسألنا: واش تحبّوا تاكلوا يا جماعة؟»[46]

وكما نلاحظ، فإن وتيرة الحوار تتبدل في كل مرة وكأننا نخرج من السياق الرسمي إلى سياق ودّي، مما يدل على أن هناك نوعا من (أكلشة) الكتابة؛ أي تحويل فعل الكتابة إلى محيط يعج بالكليشيهات **clichage de l'écriture**)، وهو ما نلاحظه في هذا المقطع:

«لكن مراد حسم تردّدي قائلا: كل شيء كاين يا سيدي غير ما تخمّمش!

[...] استأذنت مراد في إجراء مكالمة هاتفية، بدون أن أخبره أنني سأطلب فرنسواز. لكنه بعد ذلك، باغتني بخبث السؤال. واش..قلتلها ماكش جاي؟

سألته بتغابٍ: شكون؟

ردّ: "اللبّة" نتاعك!

قلت مغيِّرا الموضوع بطريقة مازحة:

أنا هارب يا خويا من أدغال الوطن..يرحم باباك إبعد عنّي "اللبات" والأسود!

–واش بيك ولّيت خوّاف..رانا هنا..نْورّيولْهُم الزنباع وين يتباع.»[47]

من الوجهة الابلاغية، يمكن اعتبار هذا النوع من الكتابة بحثا عن الخطاب الكامل، على حد تعبير فان دايك، الذي يسترعي اهتمام القارئ، لذلك وجدنا الكاتبة تلجأ إلى إقحام العبارات العامية قصد الإحاطة بكل الجزئيات، وتأكيد قوة فعل الكلام كفعل تواصلي يجب أن يستوفي الشروط المتعارفة لمتواليات إنجاز الأفعال، وعلى ذلك ينبغي أن يكون حاصلا بأن الحالة الغائية لبعض الكلام هي شرط ضروري لنجاح ما يعقب من إنجاز فعل الكلام[48].

2.2.قوالب المحادثة:

تشير **كربرات أوركيوني** إلى أن التعبير عن فعل التأدب والمجاملة يتم بواسطة أشكال لغوية مكتوبة، وأن كثرة "العبارات الصيغية" وعددها ودرجة جمودها والتي تسميها، "بالروتينية"، و"الجاهزة" أو"المتحذلقة"، تعد إشارات اجتماعية تم ترسيخها بقوة، بما في ذلك "صيغ التأدب والمجاملة"، كما تشير أيضا إلى الأفكار العامة المحادثية باعتبارها ملفوظات مفرغة من حيث القيمة المعلومية[49].

إن الملاحظة الأولى التي نقف عليها هي أن الروايات الثلاث هي روايات اللقاءات المحادثية، لذلك وجدنا أن أكثر الكلام المبثوث فيها يتعلق بمستوى أو بآخر من مستويات قوالب التلفظ، الشيء الذي يسمح لنا بتحديد الوظائف التداولية لهذا النوع من القوالب بشكل جيد.

وبناء عليه، يمكن القول إن التعبيرات الجامدة تبرز كلما اقتضت الحاجة إلى ذلك، وتطلّب الموقف بين المتخاطبين من استخدامها لأنها "كصيغ تأدّب" ترتبط في عمومها بمكانة المتخاطِب، وبطبيعة الحوار المطروق، وهو ما نلاحظه من خلال هذا المدخل:

أهلا خالد...هل أيقظتك؟ ...ولكنني قلت بصوت من يخرج من غيبوبة عشق: أنت..؟!

ضحكت..تلك الضحكة الطفولية التي أسرتني يوما وقلت: أعتقد أنني أنا..هل نسيت صوتي؟!

ثم أضفت أمام صمتي: كيف أنت؟[50]

فعبارة "أهلا خالد..هل أيقظتك؟" تعد مدخلا إلى المحادثة، ووظيفتها تتمثل في شغل الحيز الذي يشكّله هذا المدخل، وعبارة "كيف أنت؟" جاءت لملء الفراغ الناتج عن فترة الصمت أثناء المحادثة، وترتبط هذه الصيغ، عادة، بأحكام المحادثات التي لا يمكن فصلها عن منظومة التأدب والمجاملة؛ فعدم التعاون مع المخاطِب هو ضرب من الفظاظة، كما أن تغيير موضوع التخاطب هو تعبير عن الامتعاض، فاحترام هذه الأحكام، إذن، يعد حتميا وضروريا.

ويعتبر مبدأ المشاركة، أو الاستلزام التخاطبي[51] مرادفا للمحادثة؛ لأن جملة: تحادث محمد مع جمال، تعني أن محمدا شارك جمال الحديث، إلا أن هذا ليس معناه أن نخلط بين مبدأ المشاركة والإجماع والاتفاق. فإذا كان الإجماع، الذي يفهم منه أنه مجموعة من المصالح والقيم المتقاطعة، ضروريا في مسار المحادثة، فإن الاتفاق المطلق يعتبر تهديدا لمبدأ المشاركة لأنه سيكون عائقا في وجه استمرار المحادثة، فلنتصور أن متخاطبا لا يتوقف عن ترديد "نعم" مبديا موافقته على كل ما يقال له، فإن ذلك سيكون سببا في توقف المحادثة لا محالة، وهو ما يمكن ملاحظته من خلال هذا الحوار بين "حياة" والرسام "خالد"، الذي لم يعر اهتماما لمواصلة الحوار بشكل طبيعي من خلال مجاراته لأسئلة حياة:

ولكنني لا أعرف عنك شيئا.. هذا أجمل.

ولا تعرف عني أكثر من وهم الموسلين.. لا يهم..

وتعتقد أنك تستطيع إيقاف صفير القطارات..وندائها السرّي داخلي..؟ قطعا..

وهل تظن أنه من السهل أن نكون عاشقيْن..في هذا الزمن المضاد للحب..؟ طبعا

ولكننا نذهب نحو تورّط عشقي.. حتما يا سيدتي![52]

يتضح من خلال هذه الأجوبة المقتضبة أن الحوار أخذ اتجاها واحدا، فالمخاطِب يسأل والمخاطَب يجاريه.

ولكي نتكلم عن محادثة فعلية، في الوقت الراهن، فلا بد لها أن تحتوي على خلافات، ومناظرات، الشيء الذي ينعش ويغذّي المحادثة ويجعل منها «مواجهة مدججة بالحجج»[53]، لأنه لو كانت كل المحادثات ودية وتوافقية، لوجدنا أنفسنا أمام محادثات يومية رتيبة، ومقرفة، ومعبأة بالأفكار العامة، مثلما نلاحظ في الكثير من المواضع في الروايات:

كنت أحسد قناعة حسان. وأعجب بفلسفته في الحياة.

كان يقول: "لكي تكون سعيدا عليك أن تنظر إلى من تحتك. فإذا كان في يدك قطعة رغيف، ونظرت لمن ليس في يده شيء، ستسعد وتحمد الله. أما إذا رفعت رأسك كثيرا ونظرت لمن في يدهم قطعة كعك فأنت لن تشبع، بل ستموت قهرا فقط..وتتعس باكتشافك![54]

استأذنت مراد في إجراء مكالمة هاتفية، بدون أن أخبره أنني سأطلب فرانسواز. لكنه بعد ذلك، باغتني بخبث السؤال.

عندما اشتد بنا النقاش قال متهكما: بربك، كيف تحارب الذين يمنعون عنك حرية الرأي إن كنت ترفض عدم تطابقي معك في تفسير لوحة؟ "الحقيقة في الفن هي التي يكون نقيضها حقيقة كذلك"[55].

إن هذه المقاطع تبين الضرورة الاجتماعية للتوافق، فالمقطع الأول من ذاكرة الجسد، يؤكد الوظيفة التنبيهية لهذا النوع من المحادثة، لأن "حسان" يكلم "خالدا" عن أشياء يعرفها ويدركها جيدا، فالهدف، إذن، هو مواصلة الحوار وليس الإخبار وإعطاء المعلومة، أما المقطع الثاني من عابر سرير، فإنه يلحّ على الذهاب إلى أبعد ما يمكن في التواطؤ وترسيخ العلاقة، بواسطة هذا النوع من المحادثة.

وللحفاظ على استمرار المحادثة، فإن هناك عبارت ذات وظيفة انتباهية تستخدم، حسب جاكبسون، في «إقامة التواصل وتمديده أو حتى قطعه»[56]، وهذه العبارات المفرغة دلاليا، يمكن اختزالها في أشباه جمل مثل (أجل، تدري؟

لا تقل لي؟ كما ترى، فهمت، بالضبط، فعلا...)، وهي ما تسميه أوركيوني«***phatèmes***»[57]. وهي العبارات التي أعاد النص المستغانمي إنتاجها بما يساهم في خلق نوع من التأثير الواقعي، بالإضافة إلى توظيف الأمثال مثل: "الطير الحر ما ينحكمش، وإذا انحكم..ما يتخبطش"[58]، و"كي تجي تجيبها شعرة..وكي تروح تقطع السلاسل"[59] ، و"اللّي خطف..خطف بكري..

والحقيقة أن معظم الدراسات النقدية، تقصر استعمال قوالب التلفظ في وظيفة أساسية هي إضفاء التأثير الواقعي، مما يحفز الكتاب على انتخاب ما هو ملائم لنصوصهم الروائية وما يتلاءم وطبيعة الشخصيات من هذه القوالب التي تأخذ مواقع دالة داخل الرواية، كما نجد أن هذه القوالب تقوم بدور فعال في التعميق من تدليلية النص **.La signifiance du texte**

خلاصة القول، أن الكتابة الروائية عند أحلام مستغانمي هي تجربة لغوية تجاوزت المعهود لترسي دعائم التجديد والتجاوز الجريء لحدود السرد، وهي بذلك تفتح نافذة عن عالم الكتابة اللامحدود إبداعا وتأسيسا.

الإحالات :

[1]. ما يسميه الغربيون بDispositio، وهي تنظيم وسائل الإقناع، الإحكام، وتوزيع الحجج، مما ينتج عنه تنظيم داخلي، وتلاحم عام، ومخطط الخطبة.

[2]. طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1 ، 1998، **ص 260.**

[3]. سعيد علوش، المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، ط 1، 1984، ص: 122.

[4]. AMOSSY (R), HERSCHBERG PIERROT (A), Stéréotypes et clichés, Paris, Nathan, 1997, p. 5-7

[5].وضعنا مصطلح "موضعيات" مقابلا للفظ "توبوس"Topos " اليوناني الأصل، د/ طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، 175.

[6]. DUFAYS (J.L), Stéréotype et lecture, p. 52.

[7] . DUFAYS (J.L), Stéréotype et lecture, p. 8.

[8] المرجع نفسه، 12

[9]. DUFAYS, Stéréotypes et didactique du français : histoire et état d'une problématique, ÉLA 107 : 315-328, 1997, p. 317

[10]. ميخائييل باختين، شعرية دستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1 1986: 113.

[11]. عمرو عيلان، الإديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، 2001، ص: 64.

[12].أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت لبنان، ط 18، 2003،ص : 30، 31، 148، 152.

[13].أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط 10، 2000 93-94.

[14].أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، 98.

[15]. المصدر نفسه ، 166.

[16].المصدر نفسه، 166.

[17]. أحلام مستغانمي، فوضى الحواس ، 206.

[18]. عمار زعموش، الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد، مجلة الثقافة، تصدرها وزارة الثقافة والإتصال، الجزائر، السنة 22، العدد 14، سنة 1997: 38.

[19].أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، 119.

[20]. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، 11.

[21].المصدر نفسه، 8.

[22].أحلام مستغانمي، عابر سرير، 53.

[23]أحلام مستغانمي، عابر سرير، 158.

[24].أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، 207.

[25].أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان، ط 2، 2003. **ص** 105.

[26].أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، 152.

[27]. أحلام مستغانمي، فوضى الحواس ، 101-102.

[28] .AMOSSY (R), Les idées reçues. Sémiologie du stéréotypes, Paris, Nathan, 1991, p. 171.

[29]. أحلام مستغانمي، فوضى الحواس ، 37.

[30] .BOURDIEU (P), Sur la télévision, Paris, Liber, 1996, p. 31

[31]. عبد الحميد عقار، اللغة الروائية وآفاق التجريب والحداثة في الرواية المغاربية، ضمن كتاب: ملتقى الروائيين العرب الأول، دار الحوار، اللاذقية، سورية، 1993: 204.

[32]. روجر فاولر، اللسانيات والرواية، ترجمة: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، مطبعة النجاح الجديدة، الـــدار البيضـــاء، ط1، 1997، ص: 99.

[33]. ADAM (J.M), REVAZ (F), L'analyse des récits, p. 19

[34] .ECO (U), Lector in fabula, p. 103

[35]. DURRER (S), « Parler : je vous écoute . La confidence dans le script amoureux », in Sunier (éd) : 21-36, 1998, p. 21-24

[36].أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، 181.

[37]. المصدر نفسه، 234.

[38].أحلام مستغانمي، عابر سرير، 111–112.

[39].أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، 63.

[40]. د. محمد العمري، في بلاغة الخطاب الاقناعي، مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية، الخطابة فـــي القـــرن الأول نموذجـــا، أفريقيا الشرق – المغرب، ط2، 2002، ص: 90.

[41]. سمر روحي الفيصل، لغة الحوار في الأدب، ، مجلة الفكر العربي، ع 60، معهد الانماء العربي، أبريل–يونيو، بيروت–لبنان 1990، ص: 122.

[42].أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، 66.

[43]المصدر نفسه ، 80.

[44].أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، 104–405.

[45]. روجر ب. هينكل، قراءة الرواية، مدخل إلى تقنيات التفسير، ترجمة: د. صلاح رزق، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القـــاهرة، 2005، ص: 233.

[46].أحلام مستغانمي، عابر سرير، 119–120.

[47]. أحلام مستغانمي، عابر سرير، 125.

[48]. فان دايك، النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة: عبد القادر قنينـــي، أفريقيـــا الشـــرق– المغـــرب، 2000، ص: 272.

[49]. KERBRAT-ORECCHIONI, Les interactions verbales, p. 10-11

[50].أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، 274.

[51]. د. طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000، ص: 103.

[52].أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، 89.

[53].LACROIX (M), De la politesse, Paris, Juillard, 1990, p. 448

[54]. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، 300.

[55]. أحلام مستغانمي، عابر سرير، 83–84.

[56]. JACKOBSON (R), Essais de linguistique générale, Paris, Seuil, 1963, p. 217

[57]. KERBRAT-ORECCHIONI, Les interactions verbales, p. 11

[58]. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، 228.

[59].المصدر نفسه، 244.