وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح - ورقلة -

كليـــــة الآداب واللغات قسم اللغة العربية وآدابها

المـــــوضـــوع :

حركية السرد في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد،فوضى الحواس،عابر سرير)

- بحث في التقنيات وآليات البناء -

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم في الأدب الحديث والمعاصر

إعداد الطالبة : إشراف أ/د :

زهرة طويل الأخضر بن السايح

أعضاء لجنة المناقشة :

1- الأستاذ الدكتور جلولي العيد ..... رئيسا
2- الأستاذ الدكتور الأخضر بن السايح. مشرفا ومقررا
3- الأستاذ الدكتور عبد الحميد هيمة..... مناقشا
4- الأستاذ الدكتور محمد بحري .....مناقشا
5- الأستاذ الدكتور أحلام معمري..... مناقشا
6- الدكتور سعد بولنوار..... مناقشا

السنة الجامعية: 2016 – 2017

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى حشاشتي التي أودعتها الثرى وقلبي الذي انتزعته مني المنية ، إلى تلك الآمال الحلوة التي تطلّعت إليها وهي تغرب، كما يتطلع الناظر إلى أعقاب نجم مغرّب... إلى روح أبي أهدي هذا العمل.

إلى منى عمري ، إلى همسات أحلى من ناي سكنت قلبي ، إلى من ودادها لا يشاطرني فيه أحد من البشر...إليك أمي، يا سيدة القلب والحياة أهديك أطروحتي لتهديني الرّضا والدعاء.

إلى الذي صبر عليّ شهورا طوالا معتكفة على البحث والدراسة ، إلى من اتسع صدره واحتمل عزلتي مع البحث، إلى الذي أكرمني ربي به : زوجي .

إلى فلذة كبدي وقطعة من قلبي ابني الحبيب.

إلى كل من انتظر معي هذا الحلم وشاركني به ... اهدي هذا العمل.

شكر وعرفان

بدءا بمقولة نجيب محفوظ:" الكمال حلم يعيش في الخيال ولو تحقق في الوجود ما طابت الحياة لحي".

وبمقولة يونغ:" خبرتي في الحياة ما هي إلا نقطة في بحر ، ومعرفتي ليست أوسع من مجال الرؤية في مجهر، وعيني ما هي إلا مرآة تعكس زاوية صغيرة من العالم" أقول: إن هذا العمل لم يستوف الاكتمال المعرفي والمنهجي إلا بتأطير الأستاذ المشرف الأخضر بن السايح الذي كان خير دليل على إتمام هذا البحث منذ أن كان مجرد طرح حتى وصل إلى صورته النهائية. كما نعترف أننا وجدنا فيه علم العالم الكبير وتوجيه الأستاذ القدير وإرشاد الباحث الخبير، فله منا جزيل الجزاء والفضل والعرفان.

كما أشكر أعضاء لجنة المناقشة الموقرة .كل باسمه والتي خصت بمناقشة هذا العمل، وستبدي آرائها القيمة التي تراها أولية ويستوجب مراعاتها في البحث العلمي . ونعدهم بالعودة إلى كل ملاحظاتهم والعمل بها، شاكرين لهم حسن السعي والقصد منه.

كما أشكر إدارة جامعة ورقلة على حسن سيرها في إتمام البحوث الأكاديمية والسهر على إنجاحها في أتم وجه.

والشكر موصول لكل من مد يد العون من قريب أو بعيد.

المقدمة

مـــقـــدمـة :

لقد لفتت الأديبة(الشاعرة والروائية)أحلام مستغانمي نظري إلى أعمالها في مرحلة الليسانس ومنذ ذلك الحين عنيت وشغفت بكل ما تعلق بها كمبدعة لها مكانتها بين الروائيين الجزائريين والعرب ، وقد اخترت الثلاثية لاتخاذها مدونة عمل لمشروعي في أطروحة الدكتوراه تخصص أدب حديث ومعاصر، باعتبارها أنموذجا صالحا، في اعتقادي ، للبحث في" حركة السرد ، بحث في التقنيات وآليات البناء، وما شجعني على هذا الاختيار حداثة نصوصها والأهمية التي تكتسبها هذه الثلاثية في مسار الحركة الإبداعية النثرية والشعرية ،على حد سواء،إضافة إلى لغتها الروائية الراقية وأنني سأكون فيها في مقام الباحث لا في مقام الكاتب المكرر.

على هذا الأساس آثرت الاشتغال على النص ومسائلة النص ولاشيء غير النص ، انطلاقا من أسئلة كانت بوابتي لخوض غمار هذا البحث تحولت فيما بعد إلى عناوين وجزئيات داخله هدفها إزالة الغموض على كثير من الأمور المتعلقة بأحلام مستغانمي وثلاثيثها. هذه الإشكاليات التي تتناسل بفعل حركة البحث ونموه خاصة وأن الثلاثية سلسلة متتابعة تثير وتطرح الكثير من الإشكاليات من بينها وأهمها:

- هل يتحرك السرد بنفس الوتيرة من ذاكرة الجسد إلى عابر سرير؟ .
- ماهي الخصائص الأسلوبية والتقنيات السردية والآليات الفنية التي اتبعتها أحلام مستغانمي في بناء نصوص ثلاثيتها؟ وماهي العناصر الروائية الفنية التي ساهمت في بناء حركة السرد داخل عوالمها السردية ؟ وإلى أي حد وفقت في عناصر البناء السردي في أعمالها،وهل تختلف عناصر البناء السردي وتقنياته من عمل إلى آخر؟ بمعنى آخر: هل أخضعت مستغانمي تجربتها الروائية لأدوات المراجعة الذاتية من عمل لآخر قصدا منها لتطوير الشكل الروائي مابين تجربتها الأولى(ذاكرة الجسد

إلى عابر سرير)أي بين بداية الثلاثية ونهايتها.وما الذي أضافه النص اللاحق للسابق ؟ ثم ما السر في النجاح الباهر الذي حققته أعمالها الروائية ؟ .

وبغية الإجابة على جملة هذه الإشكاليات اعتمدت منهجية تقوم على أربعة فصول بدأتهم بمقدمة للموضوع المعالج ، خصصت الفصل الأول للبنية السردية وآليات البناء الفني ، قسمت الفصل إلى مجموعة من العناوين شكلت مباحث داخله:

- البنية الحكائية.

- النص الروائي بين المكون القصصي والتشكيل السردي: نتعرف من خلال هذا العنوان على طريقة نسج المبنى الحكائي وتشكيل حركة السرد الروائي، قصد معرفة الأنظمة والأنساق المتحكمة في شبكة النسج والبناء التي يصاغ عبرها المبنى الحكائي، فالنص الروائي ينهض على مجموعة من المكونات السردية التي تمثل لبنات تشكيله وبنائه ،وفق منطق وقانون يحكم سير انتظامها الخطابي إذ تتبدى عبره شبكة العلاقات بين العناصر المشكلة لبنيته الكلية ، والتي تنم عن طبيعة الآليات المشكلة للمتن الحكائي وطرائق اشتغالها في العمل الروائي.

- بداية فعل الحكي ودوره في تحول السرد: نسعى من خلال هذا العنوان البحث عن نقطة ارتكاز الروايات أي البحث عن النواة الحكائية التي تحرك مسار السرد نركز من خلالها على بناء الحدث وطريقة نمو السرد داخل كل رواية على حدا،من خلال تلّمس الخيط السردي الأول ودوره في تحول مسار الحركة السردية.

ومن خلال تتبع الحركة السردية داخل الثلاثية نحن نعرض للزمن الروائي الذي تتحرك الأحداث في إطاره .

بعد التعرف على تشكيل السرد في الثلاثية نتعرف على تشكيل الوصف داخلها وعن علاقته بالسرد ووظائفه داخل الثلاثية، وهل فعلا يعد الوصف جمودا للأحداث يوقف الحركة السردية ويبطئ من حركتها أم أنه أثناء الوصف تتوقف الحركة

السردية مما يعني تحرك الآلة الوصفية وتحولها إلى عنصر سردي جديد يساهم في بناء حركة سردية أخرى ، هذا ما نحاول معرفته من خلال هذا العنوان.

ثم نتطرق إلى موقع الحوار من السرد داخل كل رواية كتقنية من تقنيات الكتابة الروائية، فهل منح الحوار الثلاثية الحيوية والحركة،وجنب القارئ رتابة السرد الطويل؟ وهل يعطل الحوار التدفق السردي أم يبطئ من حركته ؟ وما مدى مساهمته في التعريف بدواخل الشخصيات؟ ذلك ما نحاول الإجابة عنه من خلال هذا العنوان. وإذا كنا في الحوار قد ركزنا على الشخصية أثناء تأديتها للأفعال الكلامية، فإننا في العنوان الموالي سوف نركز اهتمامنا على الشخصية أثناء تأديتها للأفعال الوظيفية من خلال تتبع البرامج السردية ودورها في توجيه المسار السردي وبناء حركة النص وهنا اعتمدنا على آليات المنهج السيميائي ، وبالضبط سيميائيات غريماس كتقنية في التحليل وبالضبط تحليل المكون السردي لأنه يقودنا إلى إلى تشريح البنيات السردية آخدين بذلك جملة من الحالات والتحولات التي ميزت شخوص الرواية من خلال الأدوار التي يؤدونها أثناء التحريك الذي يرسم مسار السرد ، لذا اخترت الذوات المهيمنة بعد ربطها بالبرامج السردية ،وكذا حاولنا تطبيق النموذج العاملي كتقنية من خلال العوامل السردية بعناصرها الأربعة قصد الوقوف على العوامل المتحكمة في توجيه مسار الحركة السردية. انطلاقا من أن أي قصة ليست إلا مجموعة من الوظائف تدخل في علاقة انضمام أو اندماج مشكلة البنية السردية للنص ، هذه البنية التي تمنح للنص خصائصه التركيبية وتتيح لنا تتبع حركة السرد وتمنح المعنى السليم للقارئ ، لأن المعنى لا يتحقق وسط العماء والفوضى .

– المروي له ولعبة الضمائر في الثلاثية: سعينا من خلال هذا العنوان الكشف عن أهمية التلاعب بالضمائر، وعن وظيفة كل ضمير داخل البناء السردي في

الثلاثية، واتصال الضمائر بعضها ببعض، مع الإشارة إلى الانتقالات من ضمير إلى آخر، وأثر ذلك في مجرى السرد.

- البنية الدلالية:إذا كنا في البنية الحكائية قد تعرفنا على طريقة نسج المبنى الحكائي وتشكيل حركة السرد الروائي داخل الثلاثية،قصد معرفةالأنظمة والأنساق المتحكمة في شبكة النسج والبناء التي يصاغ عبرها المبنى الحكائي، فإننا في البنية الدلالية قصدنا الكشف عن معاني البنى ومضامينها، نتطرق فيها إلى الأبعاد التي أحالتنا إليها الحكاية من خلال البحث عن الدلالات والمعاني التي حملّتها أحلام مستغانمي للخطاب الروائي، ونبحث في أهم القضايا التي تناولتها نصوصها دلاليا.
- أما الفصل الثاني فقد عنونته: تشكيل اللغة السردية في ثلاثية أحلام مستغانمي سعينا من خلاله الكشف عن تشكيل اللغة السردية عند الروائية عبر الإجابة على الإشكاليات التالية: كيف تشكّل مستغانمي لغتها السردية؟، هل تستعين بلغة أقرب إلى اللغة الشعرية منها إلى النثرية؟ ما قيمة الكلمة داخل متونها السردية؟ هل تعتمد على الكتابة الإبلاغية الإخبارية أم البلاغية الإشارية؟ . وذلك عبر تقسيم الفصل إلى مجموعة من المباحث تجيب على هذه الإشكاليات. كالبحث في شعرية عناوين الثلاثية ، ولماذا اختارت أحلام عناوين شعرية لرواياتها تصلح أن تكون عناوين دواوين شعرية أكثر منها روائية.

من البحث في شعرية العنوان ننصرف إلى شعرية متون الثلاثية عبر عنوان بلاغة السرد وشعرية اللغة.ثم اللغة ومخزونها البلاغي وقدراتها التعبيرية والدلالية،ثم نبحث في سلطة اللغة ومفعول المجاز والسرد وإحياء الاستعارات الميتة ،لأن هذه الأخيرة تجسد مثالا جوهريا لاستعمال اللغة ، ويدرك منها ،عادة ، معنى مقصودا يقع وراء البنية المنجزة للملفوظ أو الجملة..لنصل بعد ذلك إلى ما تثيره النصوص الغائبة

داخل خطاب الثلاثية،لأن التناص يخرج النثر من سواكنه ليحيله إلى عالم يطفح بالشعرية.فكشفنا عن التناصات التي تتداخل مع متن الثلاثية منها(التناص مع الأدبين العربي والعالم، مع الأساطير والحكايات الشعبية،الفنون الجميلة،التاريخ،...).

ثم أردفنا هذا العنوان بعنوان يبحث في تعالق نصوص الثلاثية مع بعض، باعتبار أن كل رواية تتناص مع سابقتها.

- لعبة المحادثة وتحول اللغة بين الأنا والآخر: يبحث هذا العنوان في اللغة في إطارها التخاطبي بين البطلين لغة تأخذ طابعا فلسفيا تفقد كثيرا من عناصر الوضوح وتتسم بالغموض ليختفي كل طرف وراء الكلمات .
- الخصائص اللغوية في الثلاثية: نبحث من خلاله في المستويات اللغوية داخل الثلاثية(الفرنسية، العامية، الأمثال الشعبية)، ثم نتطرق إلى الخصائص التركيبية وتمثلت في الخصائص اللغوية(الجملة والفقرة ،وأنواعها مابين الطويلة والقصيرة ونظامها في الثلاثية وأثرها في السرد)، ثم نتعرض إلى توظيف الإستفهام وغرضه ، النفي ،التضاد ،التكرار،الجناس ، السجع، تركيب الصيغ ...).
- الكتابة بين إستراتجية مستغانمي واستجابة القارئ: نسلط الضوء من خلال هذا العنوان على جدلية الكتابة بين مستغانمي وقارئها ، عبر الالتقاء بين وعي القارئ ووعي المؤلف. داخل النص وخارجه ، وعلاقة هذه الجدلية بتغذية السرد وتفعيله وتنامي حركته.

الفصل الثالث: وعنونته بـ: حركية المكان في سرد مستغانمي : إذا كان للشخصية اختلافها وللأزمنة تعددها ، كذلك للأمكنة تنوعاتها وتحولاتها وفق ما يربط المكان بالشخصيات مما يجعله قابلا للتحرك والتحول إلى رموز ودلالات من هنا كان وجوبا-لإدراك تحولات المكان و مدى مساهمته في بناء السرد وحركته- أن نبحث

في علاقته بالقوى الفاعلة تبعا للتأثير المتبادل بينهم من خلال تحولات المكان بين: الحضور والغياب ، من الألفة إلى العدائية، ومن الانفتاح إلى الانغلاق.

– آلية المكان وطرق تقديمه:أدركنا، منذ قراءتنا للثلاثية أنها لا تموضع المكان بالطرق البسيطة التي اعتدناها في الروايات الكلاسيكية، لذلك حاولنا من خلال هذا العنوان البحث في كيفية تموضع المكان داخلها.

– المكان الروائي وطبيعة علاقته بالواقع: نبحث في سر استخدام مستغانمي لأسماء أمكنة حقيقية وعن حقيقة ما تؤطره هذه الأمكنة من أحداث واقعية، وما إذا كان لها علاقة بالمكان الواقعي خارج النص.

– هتك حجب الأمكنة المطوقة بالمألوف والاتجاه صوب أمكنة جديدة:لأننا أمام ثلاثية في الإبداع تكمن جماليتها في لغتها ذات الكثافة الشعرية العالية التي لم يسلم منها لا الشكل ولا المضمون، نبحث هنا في السؤال التالي:هل تجاوز المكان عند مستغانمي الطرح التقليدي وأعطته أهمية خاصة من خلال استخدام التقنيات الفنية المتيسرة لديها,أم بقي جامدا لا روح فيه يشكل عبئاً على العمل ؟.

الفصل الرابع:سرد الجسد ودوره في تحريك السرد وإنتاج المعنى:كل طموحنا من خلال هذا الفصل هو الوصول إلى الصورة الكلية التي يظهر من خلالها الجسد في الثلاثية وكيف ساهم في حركية السرد داخلها.لتحقيق ذلك قسمنا الفصل إلى مجموعة من العناوين:

– مستغانمي والكتابة بشروط الجسد: هل تنطلق مساحة الكتابة لدى مستغانمي ملتصقة بالجسد؟ هل تنظر إليه كعتبة جسد أم كعتبة تعبير؟.

– معجم الجسد في الثلاثية.هل تستمد مستغانمي معجمها اللغوي من تفاصيل الجسد؟ وذلك من خلال إدراجنا لجدول ضم كل التراكيب والجمل التي ضمت لفظة جسد، متبوعة بصفحات تواجدها ضمن نصوص الثلاثية، بعدها نقدم قراءتنا لمعجم الجسد

داخل نصوصها السردية.

– الجسد أفق سردي:ما مدى مساهمة الجسد في حركة الحدث وتنامي الدلالات وتناسل الإمكانات السردية؟ ثم هل يمتح السرد موضوعاته ويحدد اتجاهات انتشاره من الجسد؟.

– مستغانمي والسفر نحو الأبعاد اللامتناهية في الجسد والذات.

– كتابة الجسد رغبة يحركها هاجس الاقتراب من الآخر:هل الاقتراب من الآخر هدف الكتابة بالجسد عند مستغانمي؟ مهما كان هذا الآخر سواء داخل نصوصها " البطل" أو خارجها (القارئ).

– الجسد والجنس:هل يتميز توظيف الجسد في نصوص مستغانمي بالعفة والطهر والأصالة،أم يتميز بالدنس والشهوانية الجسدية التي تسم الروايات الإحساسية التي تخاطب قارئها بتيمة الجسد،عبرمختلف أشكال انفلاتاتها عن أطواق الحظر الاجتماعي والعقدي، وهو مسار عريق في الرواية العالمية والعربية؟.

– الجسد مركز جذب وبؤرة تشفير:هل برعت المبدعة في وعيها الكتابي في رسم جسدها لتحمله جملة من العلامات الكاشفة التي تسمح بالنفاذ إلى الروح الداخلية فتصبح نصوصها جسدا ممتلئا بالرمز الذي تختفي فيه العديد من الدلالات والعلامات بجعلها الدوال تنزاح عن مدلولاتها ليرتقي السرد الروائي إلى مستوى اللغة الشعرية وذلك ما يحقق لذة السرد ويعد مركز جذب للقارئ و يعطي السرد حركية .

– الجسد الحسي والجسد النصي.هل تتخذ مستغانمي من الجسد الحسي بؤرة لتوليد محكياتها السردية؟ هل تكتب بجسدها قبل أن تنقل جسدها على الورق؟

– الحب المحرك والمشوق للأحداث في الثلاثية:أحالتنا جملة الحب التي فتحت وختمت بها الروائية عوالمها السردية ، على أهمية البحث في هذه التيمة وعن علاقتها بتحريك السرد ونمو الحدث...

ولكي تتحسس الدراسة طريقها نحو العلمية فقد أفادت من الجهد التراكمي الذي

حصله البحث النقدي لأبرز محترفي النظرية الأدبية ، ومنهم : جيرار جنيت، تودوروف، رولان بارت،أمبرتو ايكو... واستعانت بغير قليل من المراجع التي اغتنت بها البيبليوغرافيا الواسعة المخصصة بمدونة الخطاب النقدي نذكر على سبيل المثال: إدريس الكريوي :بلاغة السرد في الرواية العربية، محمد معتصم: بنية السرد العربي، يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، عبد العالي بوطيب : مستويات دراسة النص الروائي،سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة،سعيد بن كراد:النص السردي نحو سيميائيات للإيديولوجيات ...، إضافة إلى استفادة البحث بما كتب في حقل الشعرية من أمثلة: كمال أبو ديب، في الشعرية، رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي...إلخ...

ختمت البحث بأهمّ النتائج المتوصّل إليها.

وقد اعترضتني، في سبيل الإجابة على الإشكاليات التي يطرحها البحث،مجموعة من الصعوبات أهمها، تفرع العمل وتشعباته،أولا لتشعب طبيعة الموضوع المتعلق بحركية السرد و تعقُّد مسالكه و تسرُّب مداخله ، ثم لتشعب البحث في التقنية الروائية وتعقده نظرا لأنه يتفرع إلى جملة من القضايا التي تمس من الداخل أو الخارج الثلاثية ، بوصفها شكلا أدبيا حديثا يقوم على تراث سردي عريق ومتداخل ومعقد،لأن الرواية في حد ذاتها لا تتميز بحدود واضحة المعالم،إنما هي عبارة عن أشكال سردية مختلفة وبخاصة الثلاثية،إذ يصعب التمييز فيها بين ماهو روائي وما هو غير ذلك نظرا للتشكلات المتنوعة التي بنت عليها أحلام مستغانمي ثلاثيتها،واسترسالها في الذاكرة والتوغل في الماضي والتاريخ...، ثم طول الثلاثية في حد ذاته ولغتها الشعرية المكثفة، ثم صعوبة العمل على الجانب التطبيقي.

غير أننا استطعنا أن نزيح تلك الصعوبات عن طريق " الحب" حبنا وشغفنا بكل ما تكتب أحلام مستغانمي، كما سبق وذكرنا، الذي أحال الصعب سهلا،لأن الحب كان المشوق والمحرك لإزاحة هذه الصعوبات والانطلاق في البحث .الذي نعدّه مقاربة افتراضية لا تدّعي أنّها تقول القول الفصل. لكننا نسأل الله التوفيق والسداد ، طامعين أن تكون هذه الدراسة لبنة لها مكانها ومكانتها.

زهرة طويل

13 **مارس 2017**

الفصل الأول :
البنية السردية وآليات البناء الفني

الفصل الأول : البنية السردية وآليات البناء الفني

I – البنية الحكائية:

1– النص الروائي بين المكون القصصي والتشكيل السردي:

ينهض النص الروائي على مجموعة من المكونات السردية، تمثل لبنات تشكيله وبناءه، وفق منطق وقانون يحكم سير انتظامها الخطابي، إذ تتبدى عبره شبكة العلاقات بين العناصر المؤسسة لبنيته الكلية، التي تنم عن طبيعة الآليات المشكلة للمتن الحكائي وطرائق اشتغاله في العمل الروائي. وذلك لأن موضوع الرواية يعتمد على حكاية " وهذه الحكاية ترتكز على الحادثة التي تعتمد هي الأخرى على مجموعة أفعال وأحداث منها يتألف السرد"[1] والحدث ، هو ما يبحث عنه القارئ في أي رواية كي يجذبه لمواصلة القراءة ، لأن الحادثة بعد اللغة هي مادة الرواية. ويتم بناء أجزاء هذه الأخيرة على أساسها، ولكل كاتب أسلوبه الخاص في عرض الحدث وتوقيته. ولئن كان المحور السردي للرواية يقوم أساسا على الحكاية باعتبارها مجموعة من الأحداث " فإن المنطق الذي تتشكل به حركة نمو الفعل هو منطق يمفصّل العمل الروائي، فيقيم بنيته محددا لها نمطا، وقيام البنية في نمطها يعني قيام الحكاية بقول ..."[2] .

وبهذا تبدوا مسألة البناء ضرورية لفهم الأبعاد الفنية والجمالية للنص بعيدا عن التقديم المضموناتي الجاهز،الذي يجعل من المحتوى نواة بناء السّردي، بحيث يغدو معه الشكل مجرد وسيلة لكشف تلك المضامين المعرفية الثاوية وراء البنية اللّغوية مما حدا بمؤسسي الدرس الروائي المعاصر إلى توجيه الاهتمام بعملية البناء

---

[1] – محبة حاج معتوق ، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط1 ، 1994 ، ص31 .

[2]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الآداب ، بيروت، ط1 ،1999، ص27 .

ذاتها،من حيث ميكانيزمات التوليد السردي و كيفيات انبنائه وتشكيله انطلاقا من الوعي الفني بحقيقة الجنس الروائي.

على هذا تتبدى أهمية الداخلي، على اعتباره "النظام الذي يصوغ المحكى الروائي صياغة فنية تتملص من التقرير والمباشرة، إذ أضحى تفكيك المادة الروائية أمرا ذا شأن خطير"[1] ، يتجاوز الجاهز الذي يقوله النص إلى كيفيات أدائه لهذا القول ذاته من خلال جملة الوسائل والأدوات الفنية التي يوظفها الكاتب في إنجازه العمل الأدبي ولا شك أن " الجنس الروائي يبدو أكثر الأجناس الأدبية كفاءة في ابتكار الكيفيات التي تتعد بها وعبرها وسائل نقل المحكي الروائي من كونه مادة خاما إلى كونه فنا" [2] .

ومنه فإن بنية نصوص ثلاثية أحلام مستغانمي"لا تحددها الأحداث والوقائع المروية رغم ما يمكن لهذه الأخيرة أن تقدم من مساهمات خطيرة في هذا المجال إنما تحددها قبل كل شيء آخر طريقة الرواية وصيغ العرض والإخبار" [3].

وبما أن مادة الثلاثية لا يسهل تلقيها ببساطة ،فإن الكشف عن طريقة نسج المبنى الحكائي وتشكيل حركة السرد الروائي لا تقل صعوبة عن فهم المادة ذاتها نظراً،أولا لما يسم الأحداث من توتر واضطراب شديدين ،يصعب التقاط تحولاتها والتوائاتها على مستوى المسار السردي للرواية،إذ" قد يحدث أن يطرأ عليها جملة من الانعطافات والتحولات والانقلابات،لا يمكن أن تخرج عن نطاق الزمن،وأن ما تصير

[1] – عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية: "زقاق المدق")، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1995، ص09.

[2] – نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003، ص163 .

[3] – سامي سويدان، في دلائلية القصص وشعرية السرد، دار الآداب ، بيروت ، ط1، 1991، ص 163.

إليه الأحداث من تغييرات يجعل الحبكة شديدة العلقة بالزمن "[1].

وعلى هذا الأساس يمكننا اتخاذ الحدث نظاما قابلا للصوغ والتشكيل قصدا لإدراك البنية السردية وآليات اشتغال الخطاب وطرائق تشكّله وكيفيات انبنائه في تخوم النص الروائي، التي تنبثق على أساسها مستويات التوظيف الفني لتقنيات السرد حيث تنتصب عناصره في صوغ حكائي تضطلع به المادة الحكائية المشكلة للثلاثية. إذ القصد ليس الكشف عن معاني البنى ومضامينها بقدر معرفة الأنظمة والأنساق المتحكمة في شبكة النسج والبناء التي يصاغ عبرها المبنى الحكائي.وإن كانت ضرورة الكشف عن البناء الداخلي لا تتأتى إلا من خلال منطق الترابط بين هذه الأحداث التي تقوم بها الشخصيات باعتبارها " البؤرة التي تتكشف حولها كل الأبعاد المعبر عنها داخل البناء"[2]،فليس معنى هذا أن طبيعة هذه الوقائع والأفعال لا تترك أثرها على مستوى الصوغ والتشكيل الحكائي للبنية الروائية، ذلك أن حقيقة الحدث وهويته تؤثر في هيكل البناء بشكل عميق، فطابعه السردي يمكن أن يمنطق النظام أو يخلخله،بناء على حقيقته الكامنة في النص ذاته وهو ما يبرر حتمية تقديمنا للبنية الحكائية وطرائق تشكل الحدث الروائي ونمط الانتظام الذي يسم الخطاب السردي عند مستغانمي ذلك أن" كيفيات التشكيل وطرائق التركيب وأساليب السرد للمادة الحكائية تبدو أكثر الموضوعات المثيرة للجدل لدى المختصين بالدراسات السردية، بل أشد تعقيدا وتضبيبا في مجال الدرس الروائي ذاته"[3].

---

[1] – ينظر، محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة (1976 – 1986)، دار صامد للنشر والتوزيع والمطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس ، ط1، 2003، ص59.

[2] – بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970– 1986)، "جماليات وإشكاليات الإبداع" ، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1 ، 2001– 2002، ج2 ، ص120.

[3] – ينظر: عبد الله إبراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة "بحث في تقنيات السرد ووظائفه"، مجلة علامات، ع16، 2001، ص3.

من هنا حاولنا أن نتبيّن خصوصية تشكيل إبداع مستغانمي (ذاكرة الجسد،فوضى الحواس،عابر سرير) من خلال تتبع طبيعة الحركة السردية في ثلاثيتها انطلاقا من تلمس الخيط السردي الأول والمتمثل في بداية فعل القص ودوره في تحول الحركة السردية.

2- فعل الحكي ودوره في تحول السّرد :

في البداية نتعرف على توليفة البناء السردي الخاص بثلاثية مستغانمي، كل رواية على حدا،انطلاقا من الإشارات البنائية التي تتجسد في توزيع الروايات إلى أقسام أو فصول أو أبواب،نظرا للعلاقة الوطيدة التي تربط هذا التقسيم بالكاتب بوصفه ترهينا كتابيا، فالكاتب هو الذي يضع عناوين النص وهو الذي يقوم بتقسيمه إلى أبواب وأقسام أو ما شابه ذلك من ترتيبات لا يمكن أن نعزوها إلى الراوي كذاتية خطابية"[1] وبناء على ما سلف فإن " الكاتب لا يتساءل عن ما يقول بل عن كيف يقول ؟ . وفي هذا السياق،فإن بؤرة همّه تتعلق أساسا في صناعة البناء وتجسيد قوله في بنية فنية دالة"[2] .

2-أ- ذاكرة الجسد :

توزع مستغانمي روايتها في (404) صفحة مقسمة إلى ستة فصول غير معنونة،مكتفية بالترتيب العددي لكل فصل.

يقترب الفصل الأول (42) صفحة من السادس(53) صفحة، ويقترب الثالث(92) صفحة من الرابع(86) صفحة والخامس(83) صفحة ،ويكون الفصل الثاني اقصرها (33) صفحة .

---

[1]- سعيد يقطين ،انفتاح النص الروائي- النص والسياق- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2001 ، ص59 .

[2]- حسين خمري ، فضاء المتخيل ، مقاربات في الرواية ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، 2002 ، ص46.

أما بدايات هذه الفصول ونهاياتها فتقترب إلى حد التشابه ،إذ تبدأ الستة وتنتهي بجمل فعلية ،مع اختلاف في كونها فعلية استدراكية ، أو منفية، أو استفهامية ...ولعل اختيار الجمل الفعلية وما تحمله الأفعال من دلالات على الفعل والحركة يتناسب مع كون الرواية في مجملها فعل تذكر من الراوي لحدث جرى في الزمن الماضي .

استهل راوي(ذاكرة الجسد) سرده من خلال إعادة ما قالته له البطلة يوما: " الحب هو ما حدث بيننا . والأدب هو كل ما لم يحدث"[1] وبهذه الافتتاحية التي تثير الحيرة والفضول ، سعت أحلام إلى تحريك شهية القارئ لمعرفة ما هو ذلك الشيء الذي حدث ؟ وما هو كل ما لم يحدث؟ وبدا الفضول الذي أثارته أحلام بهذه العبارات" كقيمة لغوية وإجراء كتابي ساعد السارد والكاتب على فتح آفاق جديدة للتخييل الأدبي"[2] ولم تكتف مستغانمي بإثارة الحيرة والفضول بافتتاحية الرواية ،بل أضافت إليهما عنصر الغموض حين قالت:" فما أجمل الذي حدث بيننا ..ما أجمل الذي لم يحدث..ما أجمل الذي لن يحدث"[3] . فالغموض في الكتابة السردية " مرتبط بطرائق صوغ القصة وتكمن خلفه قصدية الكاتب وقصدية الكتابة"[4] .

أما إذا لم تكن" تلك الانطلاقة السردية،المثيرة للغموض والفضول، مقصودة ومخططا لها ، فمن الممكن اعتبار هذه الجملة السردية القصيرة،منحى شكليا بحتا لا معنى منطقيا فيه . فكيف نصف شيئا لم يحدث ولن يحدث بالجمال؟"[5].

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، دار الآداب للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط27 ، 2011 ، ص 7 .

[2] – محمد معتصم ، بنية السرد العربي ، منشورات الاختلاف ، والدار العربية للعلوم ناشرون ، الجزائر وبيروت،ط1، 2010 ، ص 12.

[3] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 7 .

[4]– محمد معتصم ، مرجع سابق، ص13 .

[5] – منى الشرافي تيم ، الجسد في مرايا الذاكرة (الفن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي) ، منشورات ضفاف، بيروت، دار الأمان ، الرباط ، مكتبة كل شيء ، فلسطين، ط1 ، 2015 ، ص 247 .

يبدأ التحول في الحركة السردية لأعمال مستغانمي منذ بداية الثلاثية (ذاكرة الجسد) حينما تسلّم قلمها السردي ومهمة رواية الأحداث لبطلها (خالد بن طوبال) الذي ينظّم مسارات السرد والماسك بزمام إدارة الشخصيات والكاتب المتخيّل ففي (ذاكرة الجسد) يبدأ فعل السرد حينما يروي البطل قصته بضمير(الأنا) فربما أرادت أحلام، من خلال هذه التقنية، أن تمنح روايتها موضوعية الحدث وواقعيته . فهي تروي من ذاكرة الراوي الذي تأتيه الذكريات على شكل صور وأوصاف وإعادة سرد للأحداث.. فمن افتتاحية (ذاكرة الجسد) سوف نلاحظ أن الحركة السردية فيها قد مثلت نوعا من التماثل والاندماج بين السارد والقارئ . يسرد خالد تفاصيل حياته وعلاقاته وصراعاته الداخلية والخارجية في محيط الأسرة والعمل والأصدقاء منذ الطفولة ، والحب الذي جمعه بالبطلة (حياة).

بدأت الكاتبة في (ذاكرة الجسد) القصة من النهاية لتنمو متصاعدة عبر الذاكرة إلى البداية في شكل دائري غير منغلق. حيث يصاغ النظام الحدثي في الرواية وفق منطق مخالف لثلاثية الترتيب الحكائي المتعارف عليه (البداية، العقدة، النهاية)، إذ تجعل الكاتبة من هذه العناصر مادة لتشكيل محتوى البنى السردية التي تأسس عليها خطاب الرواية،(ذاكرة الجسد)، بحيث تغدو النهاية هي البداية التي تقاطرت من خلالها أحداث المحكي الروائي الذي يتكلم فيه السارد عن امرأة أحبها وسعى إلى إيجاد شبه بينها وبين أي أمر يمر عليه ، مرارة قهوته،" ...ارتشفت قهوتي مرة كما عودني حبك "[1] صوت المآذن ،" ها أنت تدخلين إلى من النافذة نفسها التي سبق أن دخلت منها منذ سنوات . مع صوت المآذن ..." [2] ،أغنية التفاح " يالتفاحة ..يالتفاحة ..خبريني وعلاش الناس والعة بيك.."[3] .

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 8 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 19 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 19 .

غلب على الصفحات الأولى من السرد اللغة الشعرية المجازية ، وكثرة التشبيهات والاستعارات،من خلال تداعي ذكريات الراوي ، ونتيجة 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 بعد يتصل بأفعال الشخصيات أو الأحداث. إنما تستعين بالإنشاد الشعري الذي يقف عند حدود التغني بالآخر دون الاندماج معه في علاقة متكافئة "[1] .

ولعل المتتبع لأحداث نص "ذاكرة الجسد" يشعر للوهلة الأولى بشرخ بنائي صارخ على مستوى القص، إذ تكثر تقطّعات الحدث وتهلهلاته بشكل يجعلنا لا نعي جوهر الحكي واكتماله في تقديمه للواقعة أو الحادثة الحكائية، التي أساسها التوظيف الزمني المعقد الذي اهتدت إليه مستغانمي، إذ تعيق – تلك الارتدادات– سير الأحداث إلى الأمام بشكلها التراتبي والتعاقبي المألوف في الروايات الكلاسيكية التي تمهد للحدث واكتماله في آنه دونما تفنن حكائي يعقد مسار هذه الأحداث وتطورها،" فتشكيل الحدث لم يعد ينظر إليه بذلك المنظور التقليدي بعيدا عن البنية الزمانية والمكانية وكذلك الشخصيات (...) بحيث لم تعد النظرة النقدية تفصل بين هذه العناصر كما كانت عليه، بل أضحى النص كلا شاملا جمالياته تكمن في بنيته التي تتفاعل فيها تلك العناصر"[2] .

هذا ما شوّق القارئ وجعله يترقب موضوع الرواية . ومع ظهور طرف الحدث الأول،الذي لم يظهر في رواية(ذاكرة الجسد) إلا في الصفحة الخامسة عشرة (15) وذلك من خلال الصدفة التي شكلت أساس الحدث في نص(ذاكرة الجسد)حين سرد

[1] – عبد الله إبراهيم ، الرواية النسائية العربية، تجليات الجسد والأنوثة ، مجلة علامات ، الدار البيضاء، العدد17، 2002 ، ص 3 .

[2] – عبد القادر بن سالم ، مكونات السرد في النص القصصي (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات) ، منشورات إتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 2001، ص62 .

الراوي من ذاكرته، أثناء تصفحه أحدى الصحف الجزائرية صورة المرأة التي كان يحبها مرفقة بحوار صحفي بمناسبة صدور كتابها الجديد منعطف النسيان" تسمّر نظري أمام ذلك الإطار الذي كان يحتويك"[1] ،هذه المقابلة هي التي قلبت حياته رأسا على عقب فقد أعادت له كل ذكرياته مع حبيبته – قصة حب حبيبين وفراقهما – وتلك الذكريات التي جاءت على شكل مذكرات أو على شكل رواية يكتبها البطل،رواية سببت له قصتها الكثير من الألم والمعاناة وهاهو عازم على التخلّص منها، بممارسة القتل الفني على مستوى الكتابة من خلال عملية منظمة لاسترجاع الماضي وإعادة سرده على شكل مجموعة من الأحداث التي تم ربطها ببعضها البعض لإنتاج الحكاية، حكاية " حياة " أو نسيان حياة للأبد ، فكما ظهر في رواية (ذاكرة الجسد) أن حياة تكتب كتابها من أجل(النسيان) ويكتب (خالد) كتابه من أجل (الذاكرة) فثمة نزاع ضمني يلف النص يوحي إلى التعارض بين الشخصيتين الرئيسيتين في الرواية (فحياة) تجد في النسيان حالة طبيعية لأنها تقرأ الآخرين عبر منظور يومي، أما(خالد) فيجد في الذاكرة " شاهدا على التباس المعايير لأنه يؤول أفعال الآخرين عبر منظور تاريخي"[2]،هذا الحدث الذي سيكون أساسا لبداية فعل السرد ، وتحرك الآلة السردية.

ولا يبدأ فعل الحكي، في نظرنا،إلا مع الصفحة(23) تحديدا عندما يقول السارد: " قبل اليوم لم أكن أشعر بثقل السنين". وهكذا يبدأ الخيط السردي في التحرك، بحيث نطلع من خلالها على ماضي(خالد بن طوبال) مع البطلة كما نطّلع على طفولته: "كان حبك شبابي، وكان رسمي طاقتي الشمسية التي لا تنضب..." [3]،" يستيقظ

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 15 .

[2] – عبد الله إبراهيم ، الرواية النسائية العربية ، تجليات الجسد والأنوثة ، مرجع سابق ، ص2 .

[3] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 23 .

الماضي الليلة داخلي..مربك، يستدرجني إلى دهاليز الذاكرة"[1]،كما يطلعنا الراوي، من خلال ذاكرة البطل في الصفحات التالية ،على بداية انضمامه لجبهة التحرير الوطني "أكان التحاقي بالجبهة آنذاك محاولة غير معلنة للبحث عن صوت أجمل خارج تلك الأحاسيس المرضية التي كانت تملأني تدريجيا حقدا على كل شيء." [2] فهو المناضل الثائر الذي شارك في حرب التحرير الجزائرية، وعاشر محطات الموت، فقد كان وكل من معه،مشاريع شهداء في أية لحظة من لحظات النضال والمواجهة،وكان أكثرهم حظا لأنه لم يترك خلفه مثلهم أرامل وأيتاما ، بل ترك قبر أمه الطري ، التي ماتت قهرا ومرضا، وأخا يصغره بسنوات،ووالدا مشغولا بعروسته الصغيرة . وهذه هي العتبة السردية الأولى التي انطلق منها السرد في بناء حكايته المنقولة من الذاكرة يتدرج السرد، فيصف الراوي الأسباب التي حثته على الانضمام إلى الثورة وأطلعنا السارد أيضا على تعرفه على " سي الطاهر" وذكرياته معه، ولا يزال البطل يطلعنا على ماضيه وذاكرته إلى غاية الصفحة (35) الخامسة والثلاثين حيث يظهر الحدث الذي نعتبره الأبرز في الرواية وهو حين استرجع الراوي حادثة إصابة ذراعه اليسرى برصاصتين أدت إلى بترها ، وحادثة بتر ذراعه ساقته إلى قدره، حين طلب منه "سي الطاهر" قبل مغادرته قسنطينة متوجها إلى تونس ، أن ينوب عنه في تسجيل مولودته الجديدة في دار البلدية "... لو قدر لك،أن تصل إلى هناك .. أتمنى أن تذهب لزيارتهم حين تشفى وتسلم هذا المبلغ إلى(أما) لتشتري به هدية صغيرة وأود أيضا أن تقوم بتسجيلها في دار البلدية لو استطعت ذلك..."[3]،وقد حرص الراوي على عدم ذكر اسم المولودة واستعاض عنه بثلاث نقاط " لقد اخترت لها هذا الاسم...سجلها متى استطعت ذلك وقبلها عني...

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 24.

[2] – المصدر نفسه ، ص 27 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 36 .

وسلم كثيرا على (أما) ..." [1] ورغم معرفة الراوي اسم المولودة إلا أنه رفض الإفصاح عنه واستعاض بالنقاط الثلاث بحيث يعترف قائلا: " كانت تلك أول مرة سمعت فيها اسمك ... فتعلقت في غيبوبتي بحروفه " [2]، ثم كشف الراوي في الصفحة (42) الثانية والأربعون ، أن للبطلة اسمين،اسم كان الجميع يناديها به في الأشهر الأولى من حياتها وهو(حياة) والاسم الثاني هو الذي طلب والدها(سي الطاهر) تسجيلها به في دار البلدية وذكره الراوي بنقاط .

مهد الراوي لسرد حكايته بفصل يقارب (49) صفحة،سرد فيها الأسباب التي جعلته يكتب قصته مع بطلته(حياة)،والقدر الذي كان سببا في ترتيب ما حدث معه، ولابد من الإشارة،إلى أن حجم الحدث في تسع وأربعين صفحة لم يتجاور ثلاث صفحات من زمن السرد، والباقي كله وصف وتأملات وقصص متجاورة، تضيء بها أحلام الفكرة ولا تدخل في صلب القصة المحورية، قصص متجاورة " لفها الراوي بين حواشي الحكاية الأم (حكاية خالد وحياة)، فالقصة الأم هي تلك التي " تتناسل بإقحام قصص صغيرة داخل القصة الأساسية... " [3] ، في شكل شبكة حكائية كبرى لا تكاد جزئياتها تتباعد إلا لتقترب وتتداخل ، ويمكن أن نطلق على هذه التقنية السردية عند مستغانمي تقنية الاستطراد السردي.

يكشف(خالد) راوي(ذاكرة الجسد) في مطلع الفصل الثاني،عن مهنته كرسام يضطر للذهاب إلى باريس، من أجل الخروج من صدمة بتر ذراعه أثناء حرب التحرير وبتوجيه من طبيبه يستقر رأيه على ممارسة الرسم بدل الكتابة، وفي معرض للرسم أقامه خالد بباريس يلتقي صدفة بابنة قائده المجاهد(سي الطاهر)

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 36 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 36 .

[3] – محمد عزام ، الرواية في حلب ، (في النصف الثاني من القرن العشرين)، مجلة الموقف الأدبي ، ع382، 2003 ، ص49 .

التي سجل اسمها رسميا بالبلدية بعد أكثر من خمسة وعشرين سنة على لقائهما أثناء حرب التحرير عندما كانت صغيرة، فكانت هي هذه المرأة في الخامسة والعشرين من عمرها، أما هو فقد كان في الخمسين من عمره ، وهذا الحدث هو الذي لعب الدور الأكبر في حياة الراوي ، وقلبها رأسا على عقب، وحدد مصيره بالإضافة إلى كونه محور الرواية الأساسي والنواة الحكائية التي بنى الراوي سرده من خلالها.

يلفت نظر الراوي البطل (خالد) لباس (البطلة) الأبيض والخلخال الذي ترتديه سوارا لمعصمها والذي يشبه سوار أمه ،" كان فيك شيء ما أعرفه شيء ما يشدني إلى ملامحك المحببة إلي مسبقا ، وكأنني أحببت يوما امرأة تشبهها."[1] ، يهتم الراوي بسرد حكايته ،تحليلا وشرحا وتفسيرا ، وكل هذا الاهتمام من خلال الذاكرة ، فوقوف البطلة(حياة) في معرضة أمام لوحته الأولى التي رسمها من ربع قرن وأطلق عليها اسم (حنين) استجلب الحدث الذي حوله إلى رسام بعد بتر ذراعه .تحاول مصافحته فيصدمها أنه بذراع واحدة ، فكأنهما يحملان معهما ذكرياتهما ،ويتعرف عليها من خلال اسم أسرتها(عبد المولى) التي أنجبت (سي الطاهر) و(سي الشريف) فتدهشه المفاجأة .يقع الراوي في حب (حياة) من اللقاء الأول ، " كان حبك يجرفني بشبابه وينحدر بي إلى أبعد نقطة في اللامنطق" [2].

مشاعر الحب هذه جعلته في حيرة من أمره ومواجهة مع نفسه،فاحتدم الصراع الداخلي لديه ، بين ما يدور في خلده نحوها ،وبين ضميره الذي يؤرقه لمجرد أنه شعر بخيانته لقائده ومثله الأعلى الشهيد " سي الطاهر" والد "حياة" " تراني سأخون

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 51 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 101 .

سي الطاهر قائدي ورفيقي وصديق عمري .؟ فأدنس ذكراه وأسرق منه زهرة عمره الوحيدة"[1] .

كان اللقاء الأول بين(خالد)و(حياة) يوم الجمعة ، حيث تركته على وعد منها،أن تعود لزيارته يوم الاثنين، في انتظار ذلك الموعد المنتظر، قدم السارد للقارئ صديقته الفرنسية (كاترين) التي عادة ما يلتقي بها ،إما في بيته أو في بيتها بعيدا عن الأنظار، واسترسل السارد في وصف علاقته بكاترين ، إلى أن جاء يوم الاثنين الموعود ، الذي كان ينتظر فيه إطلالة(حياة)، وهنا كانت حركة السرد تسير ببطء شديد وعلى وتيرة هادئة جدا،فبدل أن تطل عليه (حياة)،أطل عليه عمها الوصولي(سي الشريف) ومعه صديق مشترك بينهما منذ حرب التحرير،وهو زوج حياة المستقبلي (سي مصطفى)، اللذان كانا يوما رفيقيه في النضال ، ثم أصبحا من رجالات المال والجاه والمناصب ، اللذان اغتنيا بالاحتيال والغش والسرقة . فتنهال عليه ذكرياته مع (سي مصطفى)في سرد قصص مترادفة تتداخل في الموضوع الأصلي، ويمر الوقت، ولم تأت حياة إلى المعرض في اليوم المحدد . ولكن وفي اليوم التالي ومع مفاجأة دخول(حياة) إلى المعرض ينتهي الفصل الثاني من الرواية في الصفحة الرابعة والثمانين،وقد تراكمت الحكايات والاستطرادات ، التي تلمس الحدث ولا تتكلم عنه.

أما الوتيرة المرتفعة الطاغية فقد تمثلت باللغة والوصف والمشاهد التأملية والصور المجازية واسترسال الذاكرة التي طغت على أية مناسبة ، وأية حادثة .

أما الفصل الثالث فقد بدأ من الصفحة الخامسة والثمانين ،استهل فيه الراوي سرده بجمل غزلية شعرية ،لا تقال إلا من عاشق لمعشوقة أحبها عمرا طويلا،وتفاعلت

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 101 .

هي معه، وعاشت أجوائه،على الرغم من أن لقاءهما لم يكن إلا اللقاء الثاني:"يا ياسمينة تفتحت على عجل ...عطرا أقل حبيبتي ..عطرا أقل"[1] .

في اليوم التالي لموعد البطل(خالد) والبطلة(حياة) تزور البطلة المعرض للمرة الثانية وبينما كانت تتأمل اللوحات في المعرض ، أثارتها لوحة لامرأة شقراء فانهالت عليه بالأسئلة ، إلى درجة أنه شعر بغيرتها الشديدة عليه وبسبب إصرارها ، سرد عليها قصة لوحة المرأة الشقراء ، وهي الفرنسية (كاترين) "رحت أتلذذ بذلك الموقف العجيب الذي لم أتعمده ، كنت سعيدا أن تثير فيك الغيرة هذا الصمت المفاجئ" [2] .

لقد شكل الحدث النفسي في الرواية مساحة أكبر من الحدث الفعلي الخارجي،لأنه انطلق من داخل الراوي، كما أن دور الحبكة لم يكن في الثلاثية هو الدور المتعارف عليه ، بل كان يعلو ويخفت داخل النفس ، نفس الراوي والمحرك الرئيسي للأحداث التي تفيض من منبع الذاكرة .

لقد طغت الفكرة في النص على الحادثة المرتبطة ارتباطا وثيقا بالأبعاد النفسية لدى الكاتبة [....] وأن تشعر حياة بالغيرة من امرأة مرسومة على لوحة لشخص تلتقيه للمرة الثانية فقط ، أمر يثير الغرابة ، ويبتعد عن المنطق ، فربما هو شعر بكل تلك المشاعر الجارفة تجاهها ، بسبب أنها فتحت له باب ذكرياته ، الذي كان مغلقا، فكل ما فيها يذكره بماضيه ، أما بالنسبة إليها ، فإن فكرة تصور أن تقع في حب رجل في عمر والدها ، من مجرد حدوث لقاءين لم يدوما طويلا هو أمر مستغرب ، وقد يقول قائل إنها بحثت فيه عن شخصية والدها (سي الطاهر) ، حتى لو كان هذا الأمر هو ما ذهبت إليه أحلام ، فهو سريع جدا خصوصا أنها بطيئة جدا في سرد الحدث،وذلك من خلال التلاعب بأوتار اللغة إلا أنها حين تأتي على

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 85 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 95 .

ذكر الحدث، وسرده ، فقد تبيّن أنها لا تمنحه فرصة أن يكون واقعيا ، أو أن يكون المنطق قادرا على تقبله واستساغته[1] .

تتوالى اللقاءات بين البطلين طوال أيام المعرض،وأسهب الراوي في سرد تفاصيل تلك اللقاءات، وتأثيرها فيه، وغزارة ماجلبته له من مشاعر، وأحاسيس،وتأملات واستعارات، وتشبيهات، وصور لغوية، وهو ما يعرف على أسلوب أحلام مستغانمي السردي،فالحدث عندها سطر،والتأملات والمبالغات الوصفية السردية صفحات بالإضافة إلى هذا الكم من التكرار للكلمات نفسها التي تحمل الدلالة المعجمية ذاتها. ولو كان هدف أحلام إيصال الفكرة والمعنى لكان من الممكن لجملة واحدة من تلك الجمل الكثيرة أن تفي بالغرض ليكتمل المعنى وتنجلي الصورة .

وقد دار سرد الراوي في النصف الثاني من الفصل الثالث حول تفاصيل الماضي الذي لم تكن البطلة حياة على علم بها ، فقد جلس معها ، وقص عليها ماضيهما المشترك ، وعلاقتهما الوثيقة بالأشياء التي قد تكبر أو تصغر، بحجم قيمتها المعنوية وكم المشاعر التي تثيرها وتستجلبها .

كثيرة هي الأحاديث المسطحة التي سردها الراوي ، وكأن أحلام أرادت أن تملأ صفحاتها ، بنقل أخبار من هنا وهناك ، لتعمق فكرة ، أو تدل على أخرى . ولكن في الصفحة المائة والخامسة والأربعين من الفصل الثالث ، يعود الراوي إلى موضوع الرواية، ليسرد حدثا جديدا ، يتمثل في دخول شخصية جديدة على خط السرد ، وهي الشاعر الفلسطيني زياد. وهنا يتبيّن أن أحلام قد اعتمدت في سردها على " الانحرافات السردية المتكررة والاستطراد والقفز والاسترسال والمزج بين الومضات السردية واللقطات الوصفية "[2] .

---

[1] – ينظر، منى الشرافي تيم ، مرجع سابق ، ص 275 .

[2] – عزيز شكري الماضي ، أنماط الرواية العربية الجديدة ، عالم المعرفة الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 2008 ، ص 96 .

تتطور العلاقة بين الراوي وبين حياة ، فتزوره في بيته ، فيسهب في سرد تفاصيل الزيارة ودقائقها، وما نتج عنها من أخبا،وأفكار ،وإيداعات،وتأملات،ومبالغات،وعبارات وأوصاف ، منها الجديدة ومنها المكررة ، بالإضافة إلى الخبر الذي أحزنه كثيرا ،وهو سفر حياة إلى الجزائر لمدة شهرين لقضاء عطلتها الصيفية. وبمغادرة حياة بيت الراوي .. تسدل أحلام الستار على الفصل الثالث الذي بدأ من الصفحة الخامسة والثمانين ، وقد انتهى بالصفحة المائة والسبعة والسبعين .

يستهل الراوي مطلع الفصل الرابع بانتقاد الصحافة الجزائرية،التي تجاهلت إبداعه:"انتهى معرضي إذا... لم تهتم به غير صحافة فرنسية مختصة.. والذين كتبوا أجمعوا أنه حدث فني عربي في باريس... وحدها الصحافة الجزائرية تجاهلته "[1]. وتقاطعت هذه الومضات السردية مع اللقطات الوصفية حين عبر عن مدى اشتياقه للبطلة حياة ، وأطلق العنان لخياله في ترجمة مشاعره وأحاسيسه.

وهنا نلاحظ شكل سردي جديد تمثّل في السرد التخيلي الوجداني الذي احتل ما يقارب ثلاث عشرة صفحة من الفصل الرابع كطوفان اجتاح ذاكرة الراوي وهو يسرد بكلمات منمقة رسم بها المشاعر والأحاسيس التي كان يحملها للبطلة حياة ، ونوع الأشواق التي عاشها أثناء غيابها ، إلا أنه عاد واستعاض عن غيابها بالرسم ، فكان ما أن ينتهي من لوحة حتى يبدأ بأخرى، وكلها كانت تعبر عن جسور قسنطينة ، ثم تحرك السرد ليغطي حدث آخر وهو قدوم شهر أيلول(سبتمبر) ، الذي عادت فيه (حياة) إلى باريس، وكذلك الشاعر الفلسطيني (زياد).

سار السرد على وتيرة واحدة وخط مستقيم منذ وصول الشاعر(زياد) ولقائه بالبطلة (حياة)،وصفحات كثيرة من التعبير والوصف وتواتر دقائق مشاعر الغيرة والشك والندم،ومن ثم سفر البطل إلى مدينة غرناطة ، وذلك الحب الثلاثي المفترض الذي

[1] – أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 179 .

لم يخرج من دائرة شكوك الراوي ، بالإضافة إلى كل ما اتصل بهذه المشاعر من أفكار وأخبار استجلبت معها الكثير من الشرح والتحليل ، وتلا ذلك سفر زياد وعودته إلى بيروت ، وزيارة الراوي إلى بيت "سي الشريف "وتعرفه إلى (سي ..).

تحرّك السرد في نهاية الفصل الرابع ليبين عن الألم والوجع لفقدان الراوي صديقه الوحيد زياد " مات زياد...وهاهو خبر نعيه يقفز مصادفة من مربع صغير في جريدة .. فيتوقف الزمن . يتكور النبأ غصة في حلقي ، فلا أصرخ .. ولا أبكي ..أصاب بشلل الذهول فقط،وصاعقة الفجيعة"[1] ، الذي ترك له من أثره حقيبته السوداء في ركن الخزانة..فسببت تلك الحقيبة للراوي القلق والأرق،واحتار ما الذي يفعله بها ... ثم سرد،منطلقا من الحقيبة التي تركها (زياد) ، ذكرياته مع أشياء الموتى الذين فقدهم في حياته .. فرسم من خلالها لوحات سردية نفسية حسية لا تصدر إلا عن مواقف نفسية.

أما السرد في الفصل الخامس فقد حمل، الكثير من المفاجآت الصادمة غير المتوقعة ، المتمثلة في إيراد السارد لحدث يعد مفصل قوي من مفاصل الأحداث والذي بيّن الراوي أهميته فيما يلي من أحداث وحتى أهميته بالنسبة للبطل ، تجسد هذا الحدث ، عن طريق اتصال تلقاه " خالد" من عم حياة ، (سي الشريف) ،الذي ظن أنه سوف يجلب له خبرا سعيدا عن حياة ،إلا أن الكارثة أن العم (سي الشريف) قد وجه إليه دعوة لزيارة" قسنطينة" قصد حضور حفل زفاف" عرس" ابنة أخيه وحبيبة الراوي(حياة)، ذلك الخبر الذي عجز الراوي عن الرد عليه " شعرت فجأة أن صوتي انفصل عن جسدي ، أنني عاجز أن أجيب بكلمة واحدة"[2] والأدهى والأمر أن الدعوة أتته من البطلة نفسها حين أصرت على ضرورة حضوره عبر اتصال هاتفي عاجل أجرته مع البطل، واعترفت فيه ، أنها قد أحبته .، من هنا تبدّى المجهود الذي بذلته

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 247 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 268 .

مستغانمي في صياغة مادة نصوصها،فربما تمكنت من توجيه القارئ إلى رؤية الأشياء لا النظر إليها مستعينة باللغة،وتنسيق الجمل والعبارات،"حيث تنتقي نواميس السببية والروابط المنطقية"[1] .

انتقل الراوي،عبر الذاكرة، في الفصل الخامس،الذي بدأ من الصفحة المائتين والسابعة والستين،وانتهى في الصفحة الثلاثمائة والخمسين، إلى مدينة قسنطينة فدار السرد حول وصفها خارجيا وارتباط ذلك الخارج بكل دقائقه بالنفس، فطغت الجغرافيا المعنوية على الجغرافيا الخارجية ، وارتسمت حدودها داخل إطار النفس ثم طفت على الواجهة شخصيات جديدة لها ارتباطات وثيقة بتلك الجغرافية المكانية ببعديها الخارجي والمعنوي .

وفي الفصل السادس الذي بدأ من الصفحة الحادية والخمسين بعد الثلاثمائة فقد تمثل في سرد تفاصيل أحداث اليوم الكبير بطعامه وشرابه وأغانيه وموسيقاه وزغاريده ومدعويه.. فهو يوم عرس البطلة حياة ، وقد وصف الراوي العرس ممزوجا بذاكرته وتأملاته ومشاعره : " ها أنت تتقدمين كأميرة أسطورية ، مغرية شهية "[2]. فقد خلق السرد هنا إيقاعا داخليا تخللته فواصل نفسية طغت عليه .

أما في الجزء الأخير من الفصل السادس، فقد سيطر سرد أحداث التحضيرات لعرس البطلة حياة ، والطقوس الاجتماعية التي ترافقه ، بالإضافة إلى إسهاب الراوي في التعبير عن أحاسيسه ومشاعره وجرحه وألمه وإحساسه بالخيانة ..." لعرسها ارتدى بدلته السوداء ، لون الأفراح والمآتم...."[3] .

واتصال حياة بالراوي بعد زفافها، جعله يسرد كل ما اعتمل في نفسه جراء اتصالها به ، فخاطبها وخاطب ذاته.. حوار داخلي محموم بشتى المشاعر لخصه قائلا:

---

[1] – عساف ساسين ، الكتابة الفنية ، منشورات جروس برس، لبنان، طرابلس، 1985، ص 26.

[2] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 353 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 351 .

" قتلت وطنا بأكمله ، تسللت حتى دهاليز ذاكرتي ، نسفت كل شيء بعود ثقاب واحد فقط"[1]،ثم خاطبها وكأنها أمامه ونعتها بشتى النعات والأوصاف : فكانت وردة البراكين ، وابنة الزلازل والشروخ الأرضية ،وخرابها الأجمل وخرابها الأفظع ، ثم سألها : من أين أتت بكل هذه الأمواج المحرقة من النار؟[2] . لابد وأن يلحظ القارئ تكرار العبارات نفسها والوصف نفسه الذي حوته صفحات الرواية، وربما يفيد تأكيد الفكرة وتحديدها وترسيخها من أجل إيضاح المعاني الذي قصدها، ولو تم تجريد الرواية من التكرار والإيداع والأفكار والأخبار لما بقي من نص رواية(ذاكرة الجسد) إلا القليل.

انتقل زمن السرد بين ليلة وضحاها إلى ست سنوات بعد حفل زفاف حياة عمل الراوي خلالها على لملمة جراحه وترتيب بيته الداخلي:" رحت أؤثث غربتي بالنسيان أصنع من المنفى وطنا آخر لي ، وطنا ربما أبديا ، علي أن أتعود العيش فيه[3] . في الصفحات الأخيرة من الرواية ، اعترف الراوي بأن كل ما سرده هو كتاب كتبه لها: "ستقولين : لماذا كتبت لي هذا الكتاب إذا ؟ وسأجيبك أنني أستعير طقوسك في القتل فقط ، وإنني قررت أن أدفنك في كتاب لا غير..لاحظي أنني لم أذكر اسمك مرة واحدة في هذا الكتاب . قررت هكذا أن أتركك بلا اسم . هناك أسماء لا تستحق الذكر"[4]. ألهذا السبب لم تأت أحلام على اسم الراوي إلا بعد مرور الثلث الأول من الرواية،ولهذا السبب بقي زوج حياة بلا اسم واكتفت بـ (سي..)؟ ألهذا السبب لم يكن لبطلي رواية (فوضى الحواس) و (عابر سرير) اسم ؟ يتبين هنا،أن عدم ذكر بعض

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 379 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 379 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 385 .

[4] – المصدر نفسه ، ص 386 .

الأسماء في نصوص أحلام كان نهجا طبقته بإصرار،وذلك لأنها أتت على ذكره ولم تترك للقارئ استنتاجه بنفسه .

أسدل الراوي ستار السرد الطويل على وهب كل لوحاته لصديقته الفرنسية كاترين بعد حوار طويل دار بينهما ، فقد كان الحنين هو الدافع الذي جعله يرسم ، وحين لم يعد لديه أي حنين ، لم يعد بحاجة إلى الرسم أو إلى الاحتفاظ باللوحات التي تعبر عنه . لذلك تبين أن النص السردي " لا ينتج ويولد في إطار أحادي وإنما تتضافر العوامل لتؤدي إلى البزوغ والشروق ، من نفسية واجتماعية"[1] .

أما في الصفحة الأخيرة ، فقد أعاد الراوي كتابة العبارات التي بدأ بها سرد الرواية: " الحب هو ما حدث بيننا .. والأدب هو كل ما لم يحدث "[2] ، وذلك كي يقول لحياة إن " بين ما حدث وما لم يحدث ، حدثت أشياء أخرى، لا علاقة لها بالحب ولا بالأدب "[3].

إن الأحداث في نصوص أحلام ، لم تتمكن من رفع درجة التشويق لدى القارئ وذلك لأنها كانت قليلة ، وكان القارئ بحاجة إلى المرور بكل مراحل السرد التي تشعبت بسبب فكرة من هنا أو هناك ، ليحصل على حدث يثير حيرته ، فقد كانت معزوفة الحدث لديها مسطحة ، ذات نغم واحد ، لا يخفت ، ولا يعلو ، وذلك لأن اللغة الشعرية المجازية الإنشائية لديها ، هي التي أدت دور الحدث ، الذي حرك مشاعر القراء ، فلا يجد القارئ صراعا قصصيا ، فالفصول والفقرات ، والأفكار تبدأ وتنتهي ، دون ضوابط زمنية "[4] .

---

[1] – صدوق نور الدين ، السرد والحرية ، الانتشار العربي ، بيروت، ط1 ، 2007 ، ص 8 .

[2] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 403.

[3] – المصدر نفسه ، ص 403 .

[4] – منى الشرافي تيم ، مرجع سابق ، ص 77 .

لاحظنا أن رواية (ذاكرة الجسد) وصلت إلى نهايتها لتنتهي نهاية دائرية مفتوحة تتمثل في لملمة السارد لأوراق روايته،الأوراق التي طالعنا بها،في بدايتها، منثورة أمامه، تحتاج بعض إضافات.

"...اجمع مسودات هذا الكتاب المبعثرة في حقيبة رؤوس أقلام ...ورؤوس أحلام."[1] ولم يجد القارئ أجوبة عن أسئلة كثيرة قد تكون قراءة الرواية أثارتها لديه. بمعنى آخر ، فقد حرصت أحلام على إبقاء نوع من الغموض حول شخصيات الرواية،وذلك لأنها تحركت من منظار الراوي فقط .

انتهى نص الجزء الأول من الثلاثية،رواية (ذاكرة الجسد)، ولا شيء يوحي أو يشير إلى أن هناك جزءا ثانيا،ولكن بعد أربع سنوات من إصدار(ذاكرة الجسد)،أصدرت أحلام روايتها الثانية،(فوضى الحواس)، لتكون في موضوعها ومضمونها امتدادا لرواية (ذاكرة الجسد) .

2- ب- فوضى الحواس :

تبدو رواية (فوضى الحواس) مختلفة في شكلها العام عن (ذاكرة الجسد) ، فإن كانت الأخيرة قد قسمت إلى فصول تبدأ من الفصل الأول وتنتهي عند السادس . فإن(فوضى الحواس) قسمت إلى خمس وحدات سردية على شكل كلمات هي: (بدء...دوما...طبعا...حتما...قطعا). تبدأ هذه الوحدات السردية وتنتهي بجمل فعلية باستثناء الفصل الأول الذي يبدأ بجملة اسمية ،وينتهي بها، والخامس الذي يبدأ بجملة اسمية أيضا.كما تتفاوت في طولها،إذ يقترب الأول (30)صفحة من الرابع(37) صفحة، والثاني (93) صفحة من الثالث(57)صفحة، ويكون الخامس أطولها (136) صفحة.

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص404.

ولو تم النظر إلى تلك الكلمات، لتبيّن أن كلمتي(بدءا ودوما) تختلفان في المعنى أما الكلمات ،(طبعا حتما قطعا)، فهي كلمات تحمل المعنى نفسه .

إذا كان الحدث الأول في(ذاكرة الجسد) هو أن بطل الرواية وراويها (خالد بن طوبال) بصدد كتابة رواية سببت له الكثير من المعاناة كما سبق وذكرنا وأنه عازم على ممارسة القتل الفني على مستوى الكتابة، فان الحدث الأول في رواية (فوضى الحواس هو قرار(الراوية) كتابة قصة قصيرة،بعد توقف عن الكتابة دام سنتين،أطلقت على هذه القصة اسم(صاحب المعطف) قدّمت فيها إرهاصات كثيرة لما سيأتي في القصة الرئيسية،فكانت هذه القصّة كمقدّمة للأخبار التي سيأتي تفصيلها فيما بعد، أو مثل صورة مصغّرة عن مجمل الرواية التي سيلي تكبيرها لاحقاً..

حرصت الراوية في كتابة القصة أن يكون نصها بعيدا عن ذاتها وأنها لن تدخل مجال هذه الشخصيات الورقية وهذا " لربط القارئ المتلقي بمناخ الرواية"[1]:" قررت أن لا أتدخل فيه بشيء.وأن لا أسرب إليه بعضا من حياتي"[2] ،إلا أنها سرعان ما تناقض وعدها في قولها "ورغم ذلك أمضي...دون أن أدري أن الكتابة التي هربت إليها من الحياة ، تأخذ بي منحى انحرافيا نحوها وتزج بي في قصة ستصبح صفحة بعد أخرى قصتي." [3]، وإذا كان البطل في الجزء الأول (ذاكرة الجسد) قدم نفسه على أنه رسّام فإن البطلة في الجزء الثاني (فوضى الحواس) قدمت نفسها على أنها كاتبة هذه النقطة هي مدخل (فوضى الحواس) التي حاولت مستغانمي من خلالها أن تتميز بعض الشيء.

[1] – سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، 1980– 1990 ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1، 1996 ، ص 367 .

[2] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ANEP (المؤسسة الوطنية للنشر والاشهار)، الأبيار، الجزائر،2004 ، ص 26 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 39 .

اختارت أحلام أن تستهل الوحدة السردية الأولى من رواية(فوضى الحواس) (بدءا) بمشهد لغوي بامتياز ، بفقرات تبدأ بعبارات " هو رجل الوقت ليلا .. هو رجل الوقت سهوا..هو رجل الوقت عطرا..هو رجل الوقت شوقا.. هو سيد الوقت ليلا .. "[1]. إنه سرد طغت عليه اللغة المنمقة والعبارات الإيحائية التخيلية المنتقاة بدقة،تصف رجلا فوق العادة وامرأة تليق به ، أسعدتها هزيمتها أمامه:" قطعا كانت سعيدة ، بهزيمتها التي أصبح لها مذاق متأخر للنصر"[2] . وقد نهجت أحلام في هذه الانطلاقة السردية الروائية من الصفحة الأولى إلى الصفحة الثالثة والعشرين،منهج استباق الحدث ، فقد بدأت من النهاية، ربما لرفع عنصر التشويق والإثارة في نفس القارئ من جهة ، وكي تصله فكرة أن الرواية ما هي إلا سرد مستمد من مخزون الذاكرة من جهة أخرى .

يتحول السرد في الصفحة الثالثة والعشرين من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم،لتمسك الراوية الأنثى زمام السرد ، فتكشف أن دفترا أسود ، لفتها في متجر القرطاسية ، قد فتح شهيتها للعودة إلى الكتابة التي تركتها مدة سنتين ،كما ذكرنا سابقا، :" شعرت أن بيني وبين هذا الدفتر ، ذبذبات ما تعدني بكتابة نص جميل على هذا الورق الأبيض الأملس ،الذي تضمه مفاصل حديدية .ويغطيه غلاف أسود لامع لم يكتب عليه أي شيء "[3].

لقد كتبت الراوية قصة قصيرة اسمها:(صاحب المعطف) ثم أعجبت به،وتمنت لو كان لها،"إنه على قياس صمتي ولغتي .وهو مطابق لمزاج حزني وشهوتي..."[4] وتطورت إلى أن أصبحت موضوعا للرواية. بل إن العلاقة هذه التي تقيمها البطلة مع صنيعها تؤلّف البؤرة الروائية الأساسية في (فوضى الحواس)،فقد حوّلت

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس ، مصدر سابق ص 10-11.

[2] – المصدر نفسه ص 23

[3] – المصدر نفسه ، ص 25 .

[4] – المصدر نفسه ، ص 27 .

الكاتبة،بحبّها،الحُلْمَ إلى واقع، والصورة المجردة إلى كائن حي يحسن القُبّل ويشتهي ما يشتهيه الأحياء في الحياة، فعكست الآية في كتابتها، فبدلاً من أن تنقل الواقع إلى رواية، نقلت الرواية إلى واقع.. ولم تكن بذلك تفعل شيئاً غريباً عن عالم الفن والأدب،ففِعْلها هذا شبيه بفِعْلِ (بيجماليون) الذي أبدع تمثالاً من رخام لامرأة تدعى (جالاتيا)، ثم راح يصلي للآلهة أن تهب الحياة لتمثاله، فاستجابت الآلهة، وتزوّج (بيجماليون) من (جالاتيا)! بَيْدَ أن الكاتبة هنا، والحق يُقال، لم تَبْقَ في حدود الأسطورة القديمة،وإنْ أسطرت أدبها، بل حققت المعادلة النقدية الصعبة التي لخَّصها الناقد الروسي (خرابتشينكو) الذي قال في كتابه(ذات الكاتبة الإبداعية): "إن الفكر الفني دون خيال عقيم، بمقدار، ما هو الخيال عقيم دون واقع"[1]. فلم يبقَ محبوبُها كائناً من ورق بل حَوَّلته، من خلال لعبة فنية، إلى معشوق من لحم ودم،يتقن فن القُبَل، وما بعد القبل.وتبدو مأثرة (مستغانمي) هنا في قدرتها على اختيار المفردات التي تقع في المنطقة الوسطى مابين الواقع والحلم، والخيال والحياة،بحيث توهم بأن ما يجري قابل للوقوع، ومحتمل الحدوث، وإن كان في أصله من نسج الخيال.

ومن هنا ينطلق المسار السردي للرواية ، حين تعمد الراوية إلى تتبع آثار ذلك الرجل الورقي الغامض المحير بصمته ، بكلماته المقتضبة ، " وهذا الرجل الذي كان يصر على الصمت ، وأصر أنا على استنطاقه ، ويصر على إبقاء معطفه ، وأصر على تجريده منه[2] .

أنهت أحلام سرد الوحدة السردية الأولى : (بدءا) على اعتراف الراوية بأنها قد لجأت إلى الكتابة للهروب من الحياة ، فتكتشف أن القصة القصيرة التي كتبتها ستصبح قصتها هي ! ويمتزج الخيال بالواقع حتى لا نكاد نميز بينهما، وهذه التقنية من بين إمكانات مستغانمي في " خلق عوالم متخيلة توهم المتلقي بأنها نظيرة العوالم

[1] – خرابتشينكو، ذات الكاتبة الإبداعية ، ترجمة نوفل نيوف وعاطف أبو جمرة ، دمشق 1981، ص77.

[2] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 32 .

الحقيقية،ولكنها تقوم دائما بتمزيقها وإعادة تركيبها بما يوافق حاجاتها الفنية ، دون أن تتخلى في الوقت نفسه عن وظيفتها التمثيلية" [1]، وقد اتبعت أحلام تقنية السرد المباشر في عرض الحدث ، وذلك لأنه " يحرك الشخصيات كما يشاء ، ويصور الأمكنة كما يحلو له"[2] .

مع انطلاقة الوحدة السردية الثانية:"دوما" ، تتوالى الخواطر اللغوية ، التي تطغى على الفكرة ، فتبدوا وكأنها مجموعة من المبالغات التأملية ،" بين الرغبات الأبدية الجارفة ..والأقدار المعاكسة كان قدري . وكان الحب يأتي ، متسللا إلي ، من باب نصف مفتوح ،وقلب نصف مغلق....."[3].

مهدت الراوية بهذه الخواطر اللغوية الطريق إلى ما أرادت قوله ، من أحداث التي لا تبدأ في نظرنا إلا مع هذا الجزء ،" دوما" ومع اللحظة التي تقرر فيها الراوية الذهاب إلى قاعة السينما " أولمبيك"نيابة عن بطلة قصتها فبحثت في السينما عن بطلي قصتها، وشعرت في لحظات ،أنّ ما قامت به ما هو إلا ضرب من الجنون : "حتى أنني صدقت ،أن بإمكان رجل أن يغادر دفاتري ، ويضرب لي موعد خارج الورق"[4] إلا أن صدفة وقوع قرطها ، هي التي جعلتها تلتقي بالرجل الذي كانت تبحث عنه في عتمة السينما:" إنه رجل اللغة القاطعة"[5] الذي قال لها(قطعا) ثم صمت ،ولكن رائحة عطره هي التي أخذتها معها ،حين غادرت قاعة السينما . من هنا بدأ يظهر العنصر التخييلي ، فقد أرادت أحلام أن تحيك واقعا في قالب من خيال ، ربما كي تستطيع أن تقول ، كل ما أرادت أن تقوله.فقد تدرج الحدث في نص الرواية ،حين قررت الراوية أن تكمل لعبتها ،في استدراج ذلك الحب

[1] – عبد الله إبراهيم،السردية العربية الحديثة،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،المغرب، ط1،2003، ص52

[2] – محبة حاج معتوق ، مرجع سابق ، ص 39 .

[3] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ،ص 43 .

[4] – المصدر نفسه ، ص 50 .

[5] – المصدر نفسه ، ص 54 .

الافتراضي: " الذي قد يجمع رجل من حبر وامرأة على ورق ،يلتقيان في المنطقة الملتبسة بين الكتابة والحياة"[1]. حين وصلت إلى السينما وصفتها و أجواءها وجنس مرتاديها ، ثم انتقلت إلى سرد أحداث الفيلم الذي كانت تحضره ولم تكتف بالذهاب إلى السينما فحسب، بل ذهبت أيضا إلى مقهى (الموعد) الذي التقى فيه بطلا قصتها ، علها تلتقي البطل ،فأثار فضولها رجل يجلس في الزاوية اليمنى من المقهى وهو منهمك في الكتابة ،فربما كان هو من تبحث عنه، ولكن ما لبث أن ارتفعت وتيرة فضولها ، حين قدم رجل في العقد الرابع من عمره ،مرتديا قميصا أسود،ونضارة شمسية سوداء،وتوجه ليجلس معه،فتساءلت :" ماذا لو كان صديقه،هو الرجل الذي جئت من أجله"[2] .

إن القراءة الأولى (لفوضى الحواس) تجعلنا نسلم بتلك المصادفات التي جاءت كما الوحي، مثلما توهمنا أحلام مستغانمي بذلك ، ولكن القراءة المتمعنة تكشف عن تقنية من تقنيات بناء الرواية الحديثة،التي تدرج قصة صغيرة في القصة الكبيرة،تكون بمثابة التلخيص لها، أو بمثابة المرآة التي تنعكس فيها، فقد قدمت القصة القصيرة التي كتبتها "حياة" وأسمتها "صاحب المعطف" إرهاصات كثيرة لما سيأتي لاحقا، وفي هذا دلالة على أن الأحداث كانت منتهية لحظة بداية السرد،وهكذا وضعت مستغانمي خطة لروايتها قبل أن تشرع في الكتابة.

لقد تخلّل سرد الحدث الكثير من الخواطر الشعرية ،وفلسفة الألوان وأبعادها النفسية والحوادث الداخلية ، والمناظرات اللغوية :" يسألونك مثلا ماذا تعمل.. لا ماذا كنت تريد أن تكون. يسألونك ماذا تملك .. لا ماذا فقدت .. يسألونك ما اسمك .. لا ما إذا كان الاسم يناسبك[3].

---

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 61 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 68 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 79 .

تتفاجأ الراوية بأن – صاحب المعطف – يعرف عنها كل شيء ، حتى عنوان بيتها: " في منطق الأشياء كان يجب أن أعرف عنه أكثر مما يعرف عني ، مادام ليس إلا بطلا في قصتي "[1]. فهل خرجت الراوية في سردها عن منطق الأشياء ،أم دخلت إلا عالم الحلم ؟ يبدو أن الخروج عن المنطق ، وولوج عالم الحلم ، شكلا جزءا من التقنيات الأسلوبية التي اتبعتها أحلام واعتمدت عليها. فالإنسان الطبيعي حين يدخل إلا عالم الحلم " تتداخل في ذهنه الأزمنة ، وتفقد الأشياء صلابتها وتتداعى الموجودات ، ويختل نظام الذاكرة ، وتمارس حريتها في الانتقاء وإعادة الترتيب المتكرر"[2]،أما الحدث الأهم الذي حرك الوحدة السردية(دوما)هو الذي تم على الجسر عندما سمعت الراوية طلق نار لم تعرف مصدره لتكتشف فيما بعد أنه أصاب سائقها "عمي أحمد " كانت رقعة الدم تتسع أمامي ، وصوتي يضيع مني"[3] هذا ما جعلها تعلق قائلة" أنا التي رحت أطارد رجلا وهميا ، خارج حدود الورق، وإذا بي أحوّل لعبة الكتابة إلى لعبة موت"[4] وقد تمكنت" أحلام بهذه التقنية الكتابية ، من المرور عبر مستويات الكتابة الفنية ، بدءا من المستوى الذهني ، ومرورا بالمستوى الانفعالي وصولا إلى المستوى اللاعقلاني. فقد بنت عالما خاصا بها،وتوغلت بجوهره،وجسدت حركاته الداخلية"[5].

استرسلت أحلام في الجزء الأخير من الوحدة الثانية (دوما) في السرد من خلال انتقالها من فكرة إلى أخرى ، ومن وصف إلى آخر، ومن تشبيه إلى آخر، وكل هذه الأمور وهي تنتظر ذلك الاتصال من الرجل الغامض، صاحب اللغة القاطعة والكلمات المقتضبة !

---

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ص 92 .

[2] – محمد معتصم ، مرجع سابق ، ص 47 .

[3] – المرجع نفسه ، ص 109 .

[4] – المرجع نفسه ، ص 118 .

[5] – منى الشرافي تيم ، مرجع سابق ، ص 282 .

من خلال تتبع السرد، تبين أن أحلام قد عمدت إلى خلق فكرة ما، كي تتمكن خلالها من أن تسرد قصصها ، وأخبارها الجانبية ، التي كانت تنجح في تمريرها في سياق السرد،على الرغم من تنافر وحدتها العضوية للنص، وخروجها عن موضوعه . وقد شغل التكرار واجترار الفكرة ، والشطحات اللغوية ، الحيز الأكبر في رواية (فوضى الحواس) ، أما الحدث فقد بدا خجولا جدا ، فالرواية سرد " والسرد يتم في الزمن ، ولا يمكن بالتالي تأديته عبر ترادف الجمل وتراصفها ، أي عبر تكرارها الذي يعيق الحركة ولا يؤديها "[1] .

تسدل أحلام الستارة على الوحدة السردية(دوما) في الصفحة السادسة والثلاثين بعد المائة ، على فكرة سفرها إلى العاصمة لترتاح بعض الوقت على شاطئ البحر تقول: "زوجي الذي لم يكن له من وقت ، ليحاول فهمي ، ولا يكاد يدري ماذا يجب أن يفعل بي، وهو يراني أنغلق على نفسي كمحار، قرر أن يبعث بي إلى العاصمة لأرتاح بعض الوقت على شاطئ البحر ..." [2].

تبدأ الوحدة السردية الثالثة :" طبعا " من الصفحة التاسعة والثلاثين بعد المائة .والتي تسارعت فيها الأحداث، تركز السرد في مطلع الوحدة (طبعا) على وصف بيت المصيف ، وكل ما يحيط به ، بالإضافة إلى وصف كل المشاعر والأحاسيس،التي أحدثها وجود الراوية فيه .

في فصل (طبعا) اتصلت الراوية بالرجل الغامض الذي لا اسم له سوى (هو) والذي كان قد دون لها رقمه على صفحة من صفحات صحيفة كانت تحملها ، فاقترح عليها أن يلتقيا في بيته ، وهو الأمر الذي حيرها، إلا أن حدثا آخر تزامن مع الفوضى التي كانت تسكنها ، وسهل عليها اتخاذ القرار،وأخرجها من حيرتها وهو اكتشافها أن زوجها يخونها في بيت المصيف ، مع أخريات. وصلت الراوية إلى بيت

[1] – محمد كامل الخطيب ، تكوين الرواية العربية ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1990، ص87.

[2] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 136 .

الرجل الغامض بعد مشقة وحين استغربت عدم وجود لوحات في بيته أجابها:"ومن قال لك إنني أرسم؟ أن ترسم يعني أن تتذكر...أنا رجل يحاول أن ينسى"[1]

كانت تتكلم إليه وكأنه (خالد بن طوبال) في ذاكرة الجسد وهو بدوره يراوغ في إجاباته، فقد كان مستمتعا باللعب معها. وهنا يظهر التناقض في الحدث، فقد بدأت أحلام الرواية من خلال قصة كتبتها الراوية ، وقالت في بدايتها إن أحداثها بعيدة عن حياتها، كما سبق وأوضحنا، وبطل القصة الذي خلقته لم يكن يشبه أحد تعرفه،ثم عادت من خلاله إلى راوي" ذاكرة الجسد" لتجعل رواية (فوضى الحواس) جزءا ثانيا لها؟ .

وبدءا من الصفحة الرابعة والثمانين بعد المائة ، قررت الراوية أن تجعل ما يحدث في رواية (فوضى الحواس)، امتدادا لأحداث رواية (ذاكرة الجسد) ، فيقول لها الرجل الغامض : " أحب مصادفة هذه القبلة العابرة للكتب ، العابرة لقصتين تصوري روعة قبلة يبدأها رجل وهمي في كتاب ..ويواصلها في الحياة رجل آخر "[2].

سردت الراوية طريقة الرجل الغامض في الحب ومقدرته على إثارتها وإشعال رغبتها:" هذا الرجل يكتبني ويمحوني بقبلة واحدة .. كيف أقاومه وهو يعبر بشفتيه الممرات السرية للرغبة "[3].

غادرت الراوية بيت الرجل الغامض مثقلة بسرد تأملاتها وفوضى مشاعرها،التي زاوجت بين الفرح والقلق ، وبين الخوف والندم .. .

تكثر في هذه الوحدة الاستطرادات السردية في عدد من القضايا الاجتماعية والسياسية ، والسجالية ، والفكرية ، فضلا عن التوسيعات الحكائية ، التي صاغتها أحلام ضمن خطابها الروائي .

---

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 136 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 185 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 181 .

وصلت الرواية الوحدة السردية الرابعة : (حتما) ، ليكون عيد الأضحى وطقوسه المشهد الأساسي فيه ، زيارة القبور والأضاحي والصدقات ، ثم حوار دار بين الراوية وبين زوجها ، في موضوع يتعلق بأخيها ، فأخبرها : " أن كثيرا من الشبهات تدور حوله ، لإقامته علاقات مع جهات أصولية "[1] . وبين قرار ناصر بالسفر ، وجدل الراوية مع زوجها ، بشأن انتمائه إلى جماعات أصولية ، بالإضافة إلى عودة والدتها من الحج ، تعود الراوية في سردها إلى بطلها الغامض : " أنا حبلى بذلك الرجل . إنه الشيء الوحيد الذي يكبر داخلي كل يوم"[2] ، ثم وجدت الراوية في كتاب (هنري ميشو)، الذي استعارته من مكتبة الرجل الغامض ، سبيلا إلى التقرب منه فأخذت تقرأ بعض الأفكار والخواطر المسجلة في الكتاب ،والتعليق الذي كتبه ذلك الرجل على بعضها،وقد اكتشفت بين سطوره : " أن هذا الرجل يعمل في جريدة "[3].

استمر السرد في الوحدة(حتما) ،وتنقلت الراوية من فكرة إلى أخرى ، فأشعرت القارئ بفوضى الأفكار،لا (فوضى الحواس) ،ففي الوقت الذي يقلب فيه الصفحات الواحدة تلو الأخرى يبحث فيها عن موضوع الرواية ، أو بعض من حبكتها، تفاجئه الراوية برحلة تسرد له فيها طقوس الحمام التركي الخاص بالنساء،كاشفة أسرار ما يحصل داخل جدرانه . فالأحداث عند أحلام"لا تأتي متتابعة أو متسلسلة زمنيا ، بل تصاغ على شكل ومضات متناثرة[4].

الوحدة السردية الخامسة:" قطعا" تحمل خبر استقالة الرئيس الشاذلي ،وحل البرلمان، كي تدخل إلى سرد تاريخ "محمد بوضياف" وتسلمه الحكم:" تذكروه ، هكذا

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 212 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 218 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 223.

[4] – عزيز شكري الماضي ، مرجع سابق ، ص 50 .

فجأة بعد ثلاثين عاما، وقد شبعوا ، وانتفخوا، وملؤوا جيوبهم وأفرغوا جيوب الجزائر"[1].

لقد مهد سرد حدث تسلم (محمد بوضياف) الرئاسة، في فصل(قطعا)، الطريق أمام الحدث الذي كانت تنتظره الراوية ، حين رأت الرجل الغامض،" في صورة تذكارية تجمع بوضياف مع أعضاء من (التجمع الوطني) "أراه، وأكاد لا أصدق عيني"[2]، فخطرت على بالها فكرة الاتصال به ، ولمفاجأتها رد عليها ، فكثرت في ذهنها التساؤلات: " ها أنا أدخل الدوامة نفسها من الفرح ، والخوف، والترقب،والتفاؤل والتساؤل...لماذا يعود هذا الرجل دائما ، عندما نكف عن انتظاره، لماذا يأتي بتوقيت الأحداث السياسية الكبرى"[3] فمن خلال الحدث الواقعي ، مررت أحلام حدث روايتها محمولا على جناح الخيال، ومتفاعلا مع الراوي ، وممتزجا بالذكريات.

أما الحدث الأبرز الذي أثار الراوية ، فكان حين ذكرت أمام الرجل الغامض فيلم السينما الذي حضرته في بداية الرواية ، فأخبرها بأنه لم يحضره،فعلت وتيرة تساؤلاتها الداخلية:" فمن ذا الرجل الذي يا ترى جلس إلى جواري في ذلك اليوم ...بالعطر نفسه...والصمت نفسه؟"[4] ، إلا أنه شرح لها أن صديقه (عبد الحق) قد حدثه عن هذا الفيلم . لتكتشف فيما بعد أن البيت الذي كانا يلتقيان فيه كان لصديقه (عبد الحق) وأن كل ما في البيت كان له وإذا بي أثناء وهمي باكتشاف رجل ، كنت أكتشف آخر"[5] .

يأخذ السرد منحى كيفية التعامل مع المفاجآت ، التي لم تكن في أية لحظة من سرد الرواية ، إنها مفاجآت للقارئ ، فينكشف ذلك الالتباس ، الذي وضع شخصا

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 242 .

[2] – المصدر نفسه ،ص 246

[3] – المصدر نفسه ، ص 249 .

[4] – المصدر نفسه ، ص 305 .

[5] – المصدر نفسه ، ص 329 .

مكان شخص آخر:"أخطأت وجهتي . وقبلي أخطأ كولومبس ، فاكتشف أمريكا،ومات وهو يعتقد أنه اكتشف الهند "[1] .

ومع اقتراب الرواية من نهايتها ، قررت الراوية أن تذهب إلى مقهى الموعد ، الذي قادها إلى الرجل الغامض، علها تلتقي (بعبد الحق) الذي جلس إلى جانبها في السينما،وحملت معها رائحة عطره:" كنت موجودة هناك من أجل عبد الحق.ولذا وضعت كتاب هنري ميشو على الطاولة ..عسى يلحظه إن هو حضر "[2]، إلا أن الذي حضر بدلا منه هو خبر موته. تبدأ نهاية الوحدة السردية الأخيرة ، مع زيارة تقوم بها الراوية، إلى جنازة عبد الحق،ذلك الصحفي الذي التبست عليه شخصيته فقررت أن تترك دفترها الأسود ، الذي كتبت عليه قصتها على قبره .

أقفل السرد مشهده الأخير، والراوية في متجر القرطاسية : " كنت سأطلب منه ظروفا وطوابع بريدية ، عندما .. "[3]. وهذه النهاية أنبأت بأن هناك تتمة ، وأن هناك جزءا ثالثا سوف تتم به أحلام ثلاثيتها.

2- ج- عابر سرير :

رواية (عابر سرير) هي الجزء الثالث من ثلاثية أحلام، التي قررت كتابتها، بعد الحملة التي شنت عليها، وتم اتهامها بأنها لم تكن كاتبة رواية (ذاكرة الجسد) فدافعت عن نفسها قائلة : " الحقيقة أنني عندما كتبت (عابر سرير)، كنت تحت تأثير الحملة الشرسة التي شنت علي.. في اللاشعور، ومع سبق إصرار وترصد،أردت أن أؤكد لكل المشككين في إبداع أحلام مستغانمي .. إلى حد أنني كتبت فقرات تعمدت دمجها في النص .. العودة إلى خالد من جديد فتعود لغته

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 329 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 342 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 375 .

وجمله .."[1] ، فهل نجحت أحلام في إقناع القارئ بما ذهبت إليه ؟ " أعتقد أن عابر سرير، كان عملا أعمق من أعمالي الأولى ، ففيه عمق فلسفي ، وفكري، أتمنى أن يكون القارئ الحصيف قد انتبه له ؟ "[2]

تتربع عابر سرير على (319)صفحة قسمتها مستغانمي " إلى ثمانية فصول غير معنونة.. تتراوح أحجام الفصول (1،2،3،4،6،8) بين (17-36) صفحة ويقترب حجم الخامس(75) صفحة من السادس (79) صفحة.

تتنوع بدايات الفصول ونهاياتها ،فلا ينتظمها إيقاع واحد ، إذ قد يبدأ الفصل بجملة اسمية ،وينتهي بجملة فعلية ،أو شبه جملة.

استهل لراوي السرد في الفصل الأول، بفقرات تشبه الخواطر الممزوجة بالوجدانيات اللغوية :" في مساء الولع العائد مخضبا بالشحن . يصبح همك ، كيف تفكك لغم الحب بعد عامين من الغياب ، وتعطل فتيله الموقوت دون أن تتشظى بوحا..."[3] .

غلب على السرد في الفصل الأول الاجترارات اللغوية التي طغى عليها عنصر المبالغة المجازية :" امرأة أقيس اهتزازاتها بمعيار ريختر الشبقي . أعرف الطبقات السفلية لشهواتها.أعرف في أي عنصر تراكمت حفريات رغباتها، وفي أي زمن جيولوجي استدار حزام زلازلها ، وعلى أي عمق تكمن مياه أنوثتها الجوفية"[4] بالإضافة إلى العبارات المصفوفة والمرصوفة حتى ولو خرجت عن السياق ولم تخدم المعنى .

---

[1] – مجلة قصيمي نت، أنا امرأة ساذجة جدا... وأمنيتي أن أختفي عن الجميع ، 25-10-2008 ، الموقع http://www.ahm1.com/nu/news-action-show-id-967.htm بتاريخ 2016/06/18.

[2] – المرجع نفسه.

[3] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، منشورات ANEP (الديوان الوطني للنشر والإشهار) ، الأبيار ، الجزائر ، 2004 ، ص 9 .

[4] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 14.

في الصفحة الثامنة عشرة ، كشف الراوي، أنه هو نفسه بطل رواية (فوضى الحواس) حين أعاد سرد حادثة إصابة ذراعه بالشلل، التي سردها في رواية (فوضى الحواس) حين كان بطلا .

إن الرجل الغامض في رواية (فوضى الحواس) ، دخل إلى حياة شخصيات رواية (ذاكرة الجسد)،والتقى بهم ،وبعد أن استعار اسم (خالد بن طوبال)،في (فوضى الحواس) ، تمثّل شخصيته في (عابر سرير) ، وصادق صديقته وعاش في بيته ونام على سريره وشاركه في حب حبيبته .

يتدرج سرد الفصل الأول ليشمل الحمل ، والعقم ، والجرائم التي يرتكبها الكتاب في كتاباتهم ، فانتقل الراوي إلى رسائل الغوليين سكان فرنسا الأوائل ، ليصل إلى الكاتب (غراهام غراين) ،وبلزاك وزواجه من السيدة هانسكا .

أما الفصل الثاني فقد بدأ السرد مع سرد قصة"جان جنيه" الذي سجن لسرقته نسخة نادرة لأحد دواوين " بول فرلين "، تلك النسخة التي وجـد فيها الراوي شبـها بقصة حصوله على جائزة " فيزا صورة "،التي حصل عليها من فك الموت، ثم سرد بإسهاب لغوي، دور المصور الذي يخلد مآسي الحروب، وقصصها:" ها هو ذا الموت مدد أمامك على مد البصر . أيها المصور .. قم فصوّر"[1] .

وصل السرد في رواية (عابر سرير) إلى الصفحة التاسعة والأربعين،دون أن يعرف القارئ موضوع الرواية أو يتكهن به، وذلك بسبب شتات السرد، الذي اعتمد التلاعب على وتر اللغة، التي تفرعت منها الأفكار، والأخبار، والقصص . فدخل السرد فصله الثالث، وتأملات الراوي مستمرة ،وخواطره المتعلقة بأحلامه النسائية إلى تنام: " أحلم بنساء لا أعرف لهن أسماء ، يشجعنك بدون كلام على اقتحامهن،نساء عابرات

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 31 .

لضجر عابر "[1]. فبدت الأحلام للراوي وكأنها"الواقع المحجوز بالباطن، الرغبات التي لم تشبع ، الصراخ المكبوت . لذلك فالراوية تستغل الإمكانات الجمة ، التي تتيحها الأحلام للكاتب بأنواعها ، أحلام اليقظة "[2] ، كما أن القارئ لرواية (عابر سرير) وللثلاثية بصفة عامة، يلحظ أنه قادر على تجاوز عدد كبير من صفحات الرواية،دون أن يختل لديه المعنى أو يهرب منه الحدث،أو يستعصى عليه الفهم ذلك لأن بعض الوحدات السردية أدرجت جزافا ، ويمكننا الاستغناء عنها دون أن يؤثر ذلك على المسار العام للرواية لعدم أهميتها في تطور سرد الحدث والسير به نحو الأمام، ويمكن اعتبارها" زائدة عن مقتضى البناء الروائي، فرضها الإسقاط السياسي والموقف الفكري المسبق للروائي".[3]

راوي (عابر سرير) موجود في باريس ليتسلم جائزة " فيزا الصورة "، أو أحسن صورة ،التي فاز بها . عن التقاطه صورة لطفل يجلس وحيدا مذهولا بعد نجاته من مجزرة وقعت ليلا في قريته ، هلك فيها جميع أهله،وأمامه جثة كلب سممه الإرهابيون كي يسهل عليهم أداء مهمتهم ، وأثناء تواجده هناك يقصد رواقا يقام فيه معرض جماعي لرسامين جزائريين، ومن هنا، وبدءا من الصفحة الثامنة والخمسين ظهرت فكرة الرواية التي هي امتداد لروايتي (ذاكرة الجسد) و(فوضى الحواس) ولعب دور الراوي فيها بطل (فوضى الحواس) الذي تمثل شخصيته خالد بن طوبال واستعار اسمه ووقع به مقالاته .

يتفاجئ الراوي بوجود لوحات الجسور القسنطينية، التي وقف أمامها في المعرض واكتشف بأنها (لخالد بن طوبال) راوي (ذاكرة الجسد) الذي أصبح اسمه (زيان) في (عابر سرير) ،وأن المرأة الفرنسية(فرنسواز) ، المسؤولة في المعرض عن لوحات

---

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 51 .

[2] – محمد معتصم ، مرجع سابق ، ص 47 .

[3] – سعيد يقطين، مرجع سابق ، ص 25 .

زيان هي (كاترين) صديقة راوي (ذاكرة الجسد) :" شعرت أن الحياة بدأت تمازحني ، أو تدفعني للجنون ، بوضعي أمام قصص خارجة من رواية "[1] .

لخص الراوي سرد خمس عشرة صفحة من الفصل الثالث بكلمات قليلة: "وهكذا،في أربع وعشرين ساعة لا أكثر، وجدتني متورطا في حياة هذا الرجل من بداياته البائسة ، وحتى أمراض شيخوخته مرورا بهوسه بالجسور ، واستنطاقه للأحذية وصولا إلى فرنسواز، الجسر الذي يربطني به "[2] .

سرد لم يخل من كونه مجموعة من الآراء والتأملات الشخصية،التي بالغت فيها،وكثيرا ما ابتعدت عن أحداث الرواية.دخل على خط السرد صديق الراوي،"مراد" وبدخوله امتد السرد وتشعب بدءا من قصة نضاله ووصف شخصيته،وتصويرها مرورا بالذاكرة التي عادت به إلى قسنطينة ، حيث تشاركا الإقامة في فندق(مازفران) وصولا به إلى المعرض الفني ، حيث عرفه على فرنسواز.

وصل السرد في الفصل الثالث إلى نهايته ، حين صاحب الراوي فرنسواز،وبدأ معها إعادة حياة شخص آخر:" فرنسواز فتحت بجملة واحدة بوابة الشهوات الجهنمية"[3]، ثم عرضت عليه السكن معها في بيتها الذي هو بيت الفنان (زيان) (خالد بن طوبال) بدل إقامته في الفندق ،فيذهل بمواصفات هذا البيت الشبيه ببيت خالد في (ذاكرة الجسد)،وبمقارنات بين أشياء عديدة اكتشف أن (زيان) هو(خالد) وأن الأحداث التي كتبتها (حياة) قد عاشتها فعلا معه ، وأن (فرانسواز) ليست سوى (كاترين) صديقته الفرنسية.

وتدير المصادفة لقاء (خالد بن طوبال الصحفي) مع (حياة) في باريس بعد غياب عامين كاملين ،حيث جاءت رفقة والدتها لرؤية أخيه " ناصر" الذي منع من دخول

---

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 63 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 65 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 75 .

الجزائر بتهمة انتمائه إلى جماعة إسلامية مسلحة . دعاها الراوي إلى بيت(زيان) بعد سفر (فرانسواز) إلى جنوب فرنسا لزيارة والدتها ،دعاها حتى يتأكد من النتيجة التي توصل إليها ، وفعلا .فقد بدا على حياة أنها تعرف البيت وتعرف صاحبه جيّدا "...كنت أحب تلك اللحظة التي أقحم فيها امرأة بحجة لا تتوقعها ، ثم أتفرج على عريها أمام الحقيقة"[1] .

أخذ السرد في الفصل الرابع منحى تحليل أدوات اللعبة الكتابية وشرحها ، التي تشابكت فيها شخصيات ثلاث روايات،بمساندة لعبتي، القدر والصدفة:" تفاجئك ألفة الأمكنة ، فتستأنف حياة بدأتها في كتاب.كأنك موجود لاستئناف حياة الآخرين. "[2] وكل ما يرافقها من تأملات،وذكريات، وإيداعات تفتح آفاق الأفكار التي تستجلب قصص ألف ليلة وليلة ، فضلا عن كل الأخبار التي تجتر الأفكار.. قُبل،وشفاه ورغبة، وأسرّة ، وأنواع النساء التي يرغبها الراوي ، وكل ما يحدثه التقاء الأجساد من حب،ومن غير حب . سرد بدون ترابط ، يمكن التقديم والتأخير والحذف فيه دون أن يتأثر البناء .

وفي الجزء الأخير من الفصل الرابع ، تسربت إلى السرد ذكرى نهاية رواية (فوضى الحواس)، و(ذاكرة الجسد)اللتان أسستا لرواية(عابر سرير)." أهي لم تحبني إذن؟ وما أحبت فيّ سوى خالد بن طوبال ، الرجل الذي كنت أذكرها به والذي كانت تقول انه أحد ابتكاراتها الروائية.

أم ترى أحبت فيّ (عبد الحق) ، الرجل الذي توهمته أنا وكان سيليني في عرش قلبها لو أن الموت لم يسبقها إليه..."[3] ؟

---

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 207 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 83 .

[3] – المصدر نفسه ،ص187 .

لا بدّ من أن يشعر قارئ (عابر سرير) ، بالعبء الكبير الذي تحملته أحلام في كتابة الرواية ، وذلك لشعوره بعدد الصفحات التي كان عليها أن تملأها ، كي تصنع حدثا. فقد اعتمدت في سردها على تقنية تداخل الحلقات السرديّة ، وتكرارها ، مما يُشعر القارئ وكأنه لم يغادر اللّحظة المصوّرة لغويا.وتداخل حلقات السرد وتشابكها وتشابهها ، وتكرارها، تولّد حركة، لكنها ليست حركة إلى الأمام ولا إلى الخلف،بل هي أشبه بالمراوحة في المكان، تكرار المشهد، وتكرار الكلمات،وتكرار الصور .

أطلّ المشهد السردي في الفصل الخامس،على موعد الراوي مع(زيّان) في المستشفى، فتداخل السرد مع حوار طويل، دار بينهما، فتكلما عن الفن، والسياسة والجزائر، والشهداء ، والأطفال ، والأحلام الجماعية ، والموت من أجل هدف،والغربة وتداعياتها ، ويُتم الأعضاء .

هكذا هي صفحات رواية(عابر سرير) الكثيرة، يقلبها القارئ الصفحة تلو الأخرى دون أن تقدّم له حدثا يشدّه أو يتوقف عنده، فالقدر قادر دائما على خلق الصدفة التي تربط بين أجزاء النص وتتممه.فلم تعمد أحلام إلى مخاطبة العقل الناقد بل سعت إلى"التأثير والإثارة من خلال وقعها في النفس وبخاصة وقعها الإيقاعي"[1].

عاد الراوي إلى زيارة (زيّان) للمرة الثالثة،وهذه الزيارة استجلبت الكثير من القصص التي وصلت حدود الثرثرة، بدءا من موت كاتب ياسين، ونهاية سليمان عميرات ومرورا بعلاقة الراوي بالكتب، وصولا إلى بيت أسرته،وعلاقة والده بالنساء .

في الفصل السادس التقت الجبال للمرة الثانية، تلك الجبال التي لا تلتقي إلاّ في الزلازل، فقد التقى الراوي بحياة في معرض زيّان:"ها نحن نلتقي حيث رتبت لنا المصادفة موعدا آخر في معاقل الحزن " [2]. وبالتقاء الجبال ارتفعت وتيرة اللغة وليس الحدث .

---

[1] – عسّاف ساسين ، مرجع سابق ، ص 41 .

[2] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 181 .

أما الفصل السابع فقد دار السرد فيه حول موضوعين رئيسيين توافقا زمنيا في الحدوث، الأول : اجتماع حياة والراوي في بيت زيّان (خالد بن طوبال) في (ذاكرة الجسد). والثاني : خبر موت "زيّان" ، الذي يُدخل الراوي في صولات وجولات من سرد الأخبار، التي قد يستجلبها خبر كهذا ، وخصوصا في ما يتعلق بأشياء الميت،وكيفية التعامل معها . حيث يتكفل(خالد بن طوبال الصحفي) بنقل جثمانه إلى قسنطينة .ويحتفظ بساعة(زيان) التي تشير إلى الزمن القادم الذي قد يكون للشرفاء نصيب فيهمن أجل بناء المستقبل.

لقد ظهر الاجترار السردي واللغوي المكرر بقوة في الفصل السابع بعد موت (زيّان) الذي قتلته الراوية في لعبتها الروائية : "وهي كالأنظمة العربية ، تحترف توثيق جرائمها، واستنطاق ضحاياها في كتاب "[1].

لقد سردت أحلام الرواية على لسان الراوي ، وكأن اللغة وجبة طعام طهتها على مهل ، وأغدقت عليها التوابل ، فطغت التوابل اللغوية في كثير من الأحايين على اللغة نفسها ، وتركت للقارئ إمكانية استساغتها أو استقباحها .

مثّل الفصل الثامن المسرح السردي ، ليس لنهاية رواية (عابر سرير) فحسب،بل لنهاية الثلاثية أيضا ، فقد تمّ الوداع الأخير بين شخوصها على أرض المطار(خالد بن طوبال..(زيان) جثمان):" هاهم يأتون به ،غرباء يحملونه على أكتافهم،حلما في تابوت من خشب "[2] ، وقد صحبه إلى مثواه الأخير ، الرجل (الصحفي) الذي لعب دور البطل في (فوضى الحواس)،ومن ثم دور الراوي في (عابر سرير) بالإضافة إلى (بطلة الثلاثية حياة)، مرتدية معطفا طويلا من الفرو، وقفت في وداعهما معا:

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 246 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 246 .

"أشكّ أننا كنا جميعا هناك في ذلك المكان مصادفة .في المصادفة شيء من الفوضى لا يتقنها الموت "[1].

ولم يقتصر سرد الراوي في الفصل الأخير من رواية (عابر سرير)على مشهد وداع (خالد بن طوبال) فحسب ، بل امتزج بأحداث رواية : " توأما نجمة " وسيرة كاتبها : (كاتب ياسين) . وفي الطائرة، كل فكرة خطرت في ذهنه ، قادته إلى قصة من الذاكرة،فملأ بها صفحاته الأخيرة .

أما أحلام فقد استدركت نفسها في صفحات الرواية الأخيرة ، لتعود بذاكرة الراوي إلى يوم التقى بالبطلة حياة : " تلك التي يوم رأيتها لأول مرة ، في ذلك المقهى، ذات ثلاثين أكتوبر، عند الساعة الواحدة والربع شعرت بصاعقة الاصطدام العشقي بين كوكبين سيتشظيا احدهما بالآخر[2] ؟! وهذه الفقرة التي تمّ حشوها في هذا المكان من الرواية ، قد قيلت مرارا في وصف لقائهما ولكن بصيغة أخرى : " الجبال لا تلتقي إلا في الزلازل والهزات الأرضية "[3] .

هكذا إذا تنتهي أحداث الثلاثية نهاية مفتوحة لا تحمل حلا حاسما ،حيث لم تنه أحلام مستغانمي أحداثها وشخصياتها إلى خواتيم محددة ،عدا وفاة" زيان" ، وتبعا لذلك فإن الأحداث لا تتطور في تسلسل تصاعدي نحو التأزم الذي يبدأ في الانحدار تدريجيا، على النحو الذي ألفناه في الرواية التقليدية ، حتى أننا لا نشعر بوجود العقدة،ورفع درجة الحدث ليصل إلى حبكة ما تتشابك خيوطها في ذهن القارئ،بل تبدو الثلاثية كأنها مذكرات يومية تعتمد على مقاربة التاريخ الجزائري المعاصر وتقودنا من خلال ذلك إلى بعض الخفايا التي تكمن خلف كواليس السياسة الجزائرية والعربية ومخلفاتهما الاقتصادية والاجتماعية .

---

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 248 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 315 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 97 .

لاحظنا أن " أحلام مستغانمي " تعتمد في تشكيلها للأحداث على ذاكرة الساردين مما يجعل الوحدات الزمنية غير مرتبة ترتيبا منطقيا ،" فتنويع السرد وتفريعه وتشبيك أزمنته وفضاءاته يعود إلى هذا الفعل (أي التذكر)"[1] حيث أنها تتخذ من المناجاة النفسية أساسا للبوح بالمكنونات ، وهو ما يتطلب استرجاع الزمن الماضي في اللحظة الحاضرة . وإذ ذاك يروي السارد "بضمير المتكلم " أحداثا قد انقضت بعد أن يختار نقطة البداية التي تحدد حاضر السرد ، فتنطلق الأحداث في مسار زمني يتأرجح بين الحاضر والماضي والمستقبل . وتظهر هذه التقنية أكثر جلاء في (ذاكرة الجسد). لم تلاحق أحلام مستغانمي(الأحداث)، وإنما اهتمت بالشخصية ونقد الذات والأحداث ما كانت إلا وسيلة لإبراز الشخصية مسلطة "الضوء على الجوهري في سلوكها ودخيلتها"[2].

لقد جعلت أحلام الخطاب الروائي قريبا من الخطاب الشعري ، ومنحته بعض خصوصياته ، فأصبحت اللغة فيه غاية لا وسيلة ، وشكلت موضوع الكتابة واحتفت باللغة والكتابة اللتان سوف نتكلم عنهما بالتفصيل في موقع آخر من هذا البحث.

3- تشكيل الوصف في الثلاثية وعلاقته بالسرد :

إذا كان السرد ذكر لأحداث،وإيراد لحركات وأفعال تقوم بها الشخصيات،فإن الوصف تصوير لحالات ووضعيات وأحوال تتعلق بهاته الشخصيات وبالأمكنة التي وقعت بها الحركات ، وتمت بها الأفعال، فالوصف إذن هو الذي يتكفل بتأطير الأحداث، وهو الذي يأخذ على عاتقه رسم أجوائها، وبعبارة أخرى إن الوصف عملية تهيئ الديكور للحدث، فالمعنى يبقى قاصرا في بعض الأحيان، ويكون محدودا إذا تجردت الأفعال والحركات وكذلك الشخصيات من الصفات والمؤهلات،فهو نقل

[1] -عبد الرحيم العلام ، الفوضى الممكنة، دراسات في السرد العربي الحديث، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء،ط1، 2001، ص 139 .

[2] - سمر روحي الفيصل، مرجع سابق ، ص36 .

العالم الخارجي، والعالم الداخلي من خلال الألفاظ والعبارات والتشابيه التي تقوم لدى الأديب ، مقام الألوان لدى الرسام والنغم لدى الموسيقي.[1]، يحمل طاقة إيحائية وحسا فنيا خاصة وأن مستغانمي تتحكم بلغة شعرية زانت الوصف وجعلته يغذي السرد ويعطيه قيمة جمالية فنية من خلال التصوير الفني لعناصر الكون السردي .

وحضوره داخل السرد "حتمية لا مناص منها له،إذ كما هو معروف، يمكن أن نصف دون أن نسرد، ولكن لا يمكن أن نسرد دون أن نصف، كما يذهب إلى ذلك جينيت"[2] "ذلك لأن الصور السردية تعرض الأشياء متحركة،أما الصور الوصفية،فهي تعرض الأشياء في سكونيتها"[3]،وتأسيسا على ذلك اكتسى الوصف أهمية بنيوية بالغة في تشكيل العالم السردي لأحلام مستغانمي نظرا لجملة الوظائف التي ينهض بها داخل نصوصها،فهي لم تلجأ إلى هذه التقنية هكذا اعتباطا أو لمجرد ملء فضاء النص وإنما" لعلاقته الحميمة بالسرد، حيث يظاهره على النمو والتطور، كما يبدد من بين يديه كثير من الأسئلة التي يلقيها المتلقي على الخطاب السردي ويتدخل الوصف لتوضيحها"[4] ، فوظائفه تتجاوز الربط بين أجزاء السرد إلى الإخبار والتطوير والتفسير والتمثيل وأحيانا يؤدي إلى وقف السرد ، هذه الوقفة تصبو إلى إعادة الحياة إليه ، بعد أن يتلفظ السرد أنفاسه ليعود بعد ذلك بنفس جديد وروح جديدة،حيث يرفض سعيد بن كراد أن يكون الوصف جمودا للأحداث." فتوقف السرد يعني

[1] – إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية ، رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا، دار الآفاق، ط3 ، 2003 ، ص102.

[2] – عبد المالك مرتاض ، مرجع سابق، ص263.

[3] – سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ، ط1 ، 1984 ، ص 113.

[4] – المرجع نفسه، ص 263 .

تحرك(الآلة الوصفية) وتحولها إلى عنصر سردي جديد يساهم في بناء حركة سردية أخرى"[1].

ومنه نسجل حضورا قويا لهذه الظاهرة داخل ثلاثية مستغانمي(موضوع الدراسة) من خلال عين السارد التي تصور لنا مشاهد سردية ثابتة وأحيانا متغيرة " فالوصف هو الخطاب الذي يسم كل ماهو موجود فيعطيه تميزه الخاص وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة عنه"[2].

أتريد قهوة؟

يأتي صوت عتيقة غائبا، وكأنه يطرح السؤال على شخص غيري معتذرا دون اعتذار، على وجه الحزن لم أخلعه منذ أيام يخذلني صوتي فجأة :

أجيب بإشارة من رأسي فقط:

فتنسحب لتعود بعد لحظات،بصينية قهوة نحاسية كبيرة عليها إبريق، وفناجين وسكرية، ومرش لماء الزهر، وصحن للحلويات"[3] .

وعليه فالأوصاف في القصة لا تصاغ لمجرد الوصف ، بل لأنها تساعد الحدث على التطور لأنها في الواقع جزء من الحدث نفسه"[4].

والوصف في الثلاثية يتعدى وصف ما هو جامد إلى وصف المشاعر والأحاسيس من ألم وحزن وسعادة...،وفي أحيان كثيرة يخرج المفاهيم السابقة الذكر عن معانيها الأصلية ليلونها بدلالات وحمولات رمزية " فيقيم الوصف باعتباره علامة دالة داخل النسيج الروائي ،علاقات متعددة مع مجمل عناصر الكتابة الروائية، فهو إلى جانب كونه يسم كل ما هو موجود بميسم خاص ومميز يحدد نوعية الأشياء ،من حيث

[1] – فوزية لعيوس غازي الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان ، ط1 ، 2011 ، ص124.

[2] – محفوظ عبد اللطيف ، وظيفة الوصف في الرواية،منشورات الاختلاف،الجزائر ، ط1 ، 2009 ، ص 13

[3] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص12 .

[4] – رشاد رشدي، فن القصة القصيرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط1 ، 1964 ، ص46 .

دلالاتها الاجتماعية ونوعية تفكير الذات المستحضرة والواصفة لها، وتكوينها النفسي وانتماءاتها الطبقية"[1] .

تنهل مستغانمي كلماتها وجملها الوصفية من معجم نفسي مملوء بالحنين والشوق والأمل والألم والخوف والحب، وبهذه الشعرية والجمل الوصفية والاستفهامية يطالعنا المشهد الوصفي التالي وهو صورة مبدعة في لغتها يتداخل فيها وصف الطائرة بمشاعر الشخصية.

يقول السارد في(ذاكرة الجسد) في وصف الطائرة بشاعرية فائقة:"...تشرع مضيفة باب الطائرة ، ولا تتنبه إلى أنها تشرع معه القلب على مصراعيه.فمن يوقف نزيف الذاكرة الآن...من سيقدر على إغلاق شباك الحنين ،من سيقف في وجه الرياح المضادة ، ليرفع الخمار عن وجه هذه المدينة ،وينظر إلى عينيها دون بكاء"[2] .

إنه الحنين إلى قسنطينة ، ليندفع نزيف الذاكرة ، بمجرد أن تشرع المضيفة في فتح باب الطائرة ،هذا الشوق الذي يغمر خالد دائما في كل الأوقات وهو قريب.. أو... وحتى وهو في الطائرة معلق بين الأرض والسماء ،يهرب به الماضي من ذاكرة لأخرى،أجلس على مقعد من الدرجة الثانية للنسيان .

أحلق على تضاريس حبك.على ارتفاع تصعب معه الرؤية ، ويصعب معه النسيان وأتساءل رغم فوات الأوان...تراني أرتكب آخر حماقات عمره،وأهرب منك إلى الوطن؟.أحاول أن أشفى منك به .أنا الذي لم أشف بك منه"[3] .

هذه الصورة الوصفية المبدعة في لغة مستغانمي التي تصف فيها الطائرة من خلال رؤية (خالد) الداخلية لها" أحلق على تضاريس حبك " وعلى ارتفاع تصعب معه الرؤية ، ويصعب معه النسيان رغم فوات الأوان، إنها لا تصف التضاريس ولا

[1] – محفوظ عبد اللطيف ، مرجع سابق ، ص 23 .

[2] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص 335 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 335 .

تحدد مدى الارتفاع أرقام، بل إنها تقيس وتصف المحسوس من الداخل عبر الأحاسيس والبعد الذاتي لوجود خالد في هذه الطائرة، ولا يوجد أروع من هذا الوصف إلا ما أضافته مستغانمي بلغتها الوصفية التي دائما تنطلق فيها من ذات الراوي الممتلئة بالمعاناة والألم ،فوصلت بها إلى الرؤيا الإيحائية ، وكشفت خبايا النفس: " لو كنت لي .. لاعتصرتك بيدي الوحيدة في لحظة جنون .. لحولتك إلى قطع .. إلى مواد أولية .. إلى بقايا امرأة .. أقبل كل شيء فيك ، أمحو بشفتي أطرافك المخضبة بالحناء لأوشمك بشراسة القُبل ، عساك تستيقظين تكتشفينني مرسوما على جسدك كالوهم بذلك اللون الأخضر الوحيد الذي لا يرسم إلا على الجسد"[1] .

لقد حفلت ثلاثية أحلام مستغانمي بالوصف ، بشكله الحسي والمعنوي . فلم تصف الأمور بشكلها الجاف المادي ، بل توغلت فيها وخلقت منها صورا إيحائية غنية الأبعاد،ولم تتوقف عند وصف الأمكنة أو دواخل الشخصيات بل تعدتهما إلى وصف المظهر والشكل الخارجي للشخصيات فهاهو راوي (ذاكرة الجسد) يصف شكل البطلة قائلا:" كنت فتاة عادية ، ولكن بتفاصيل غير عادية ، بسر ما يمكن في مكان ما في وجهك..ربما في جبهتك العالية وحاجبيك السميكين والمتروكين على استدارتهما الطبيعية ، وربما في ابتسامتك الغامضة وشفتيك المرسومتين بأحمر شفاه فتح كدعوة سريّة لقبلة "[2] .

وهاهي الساردة في(فوضى الحواس) تصف الرئيس(بوضياف) المغتال في قولها:"رجل نحيف ، ومستقيم، وفارغ كما هو الحق، احدودب ظهره قليلا، وخشنت يداه كثيرا، وبانت عظام وجهه، وعظام أصابعه"[3] .

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص 333 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 54 .

[3] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص239 .

وهكذا تركز مستغانمي في وصفها على الإيحاء ، وما يمكن أن يثيره الموصوف من إثارة الفضول عند القارئ .

ارتفعت قيمة الوصف في نصوص أحلام ورفعت معها قيمة نصوص الثلاثية،حين منح الراوي لوحاته الفنية أوصافاً تنطبق على الأنوثة:"ها هي امرأة تتثاءب على الجدران بعد أمسية صاخبة "[1]. فقد انتقت أحلام من المعاني التي نظمت بها نثرها،وحققت من خلالها أوصافاً حيوية وعميقة ، ودلالة جمالية واضحة.

وارتقت أحلام في كثير من الأحيان بلغتها الوصفية إلى درجة التمثّل الداخلي كي تعمق التأثير، فالوصف الذي جمع بين البطلة وبين الراوي جاء على لسانه: " كنا أشلاء حرب .. وتمثالين محطمين داخل أثواب أنيقة لا غير."[2] وأضاف: " كنا تمثالين أثريين قديمين محطمي الأطراف .. فرحت أستمع إليك وأنت تمرين ما في أعماقك من دمار" [3]. فقد استطاعت أن تنقل عمق المعاناة ، بتآلف الصّورتين الحسيّة والمعنوية .

وتمكنت أحلام من إحداث الانفعال في نفس القارئ ،وذلك حين قلبت الصورة المعنوية إلى صورة أو لوحة مادية ، ثم مزجت ألوان كل منها بألوان الآخر ، عبر عنها الراوي : " كنت أتدحرج يوما بعد آخر نحو هاوية حبك ، أصطدم بالحجارة والصخور.. ولا أنتبه إلى آثار الجراح على قدمي ، ولا إلى آثار الخدوش على ضميري"[4] .

وقد تغيرت اللغة الواصفة عند أحلام بتغير جنس المتكلم،ففي رواية (ذاكرة الجسد) وصف الراوي الذكر مشاعره نحو حبيبته من وجهة أحاسيسه،أمّا في رواية

---

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 79 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 102 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 104 .

[4] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص 140 .

(فوضى الحواس)،فجاء الوصف عشقا أنثويا ، لرجل يُحدث في كل مرور له في نفس الراوية الصدمة، فوصفته بما يتناسب مع رؤيتها له :"هو رجل الوقت سهواً.حبه حالة ضوئية في عتمة الحواس يأتي يُدخل الكهرباء إلى دهاليز نفسها.يوقظ رغباتها المستترة . يشعل كل شيء داخلها ويمضي"[1] .

تمكنت أحلام من مزج وصفها الشعري الذي يتميز بجمالية اللغة وانتقاء الكلمة،وبين توجيه النقد الاجتماعي اللاّذع ، حين وصفت اجتماع نساء الضباط اللواتي جئن يعزين بوفاة رب الأسرة :" كن نساء الضجر، والبيوت الفائقة الترتيب،والأطباق الفائقة التعقيد ، والكلمات الكاذبة التهذيب ، وغرف النوم الفاخرة البرودة ، والأجساد التي تخفي تحت أثواب باهظة الثمن ..كل ما يشعله رجل "[2]، إنّه وصف فيه تعريض بهؤلاء النسوة ، ونوع من الكنايات اللاّذعة في نقدهن: "كان حضورهن الباذخ استفزازاً لحزني"[3] .

وخلاصة القول أن الروايات الثلاث غنية بالصور والشواهد الدالة على براعة أحلام مستغانمي في انتقاء أوصافها وانتقاء لغة راقية تقدم من خلالها هذه الأوصاف،التي لاحظنا أنها تداخلت مع السرد " وبإمكاني الآن أن أقول، وأنا أرى صورة أبي على مقربة مني ، أن رجلا قد يخفي رجلا ثانيا..وربما ثالثا..وأني وحدي أعرف ذلك ." [4] هذا التداخل الذي ساهم في قطع السرد وتشظيه والتقليل من سرعته في أحيان كثيرة وفي نفس الوقت خلق تقطيعات في مسار الزمن،ولكنه شكل قيمة جمالية فنية في مسار السرد،وذلك من خلال أسلوب الروائية في تقديم أوصافها وإقحامها داخل المسار السردي،وأسلوبها هذا دليل واضح على موهبتها ككاتبة روائية، ذات شخصية

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص 10 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 124 .

[3] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 124 .

[4] – المصدر نفسه ، ص 354 .

مميزة. فالأديب الذي:" يحسن الموازنة بين ألفاظه ومعانيه يصل إلى درجة إبداعية تزداد رقيا كلما ازداد تعبيره شفافية وروعة لأنه أقنعنا بقدرته على إخضاع جزئيات العمل الأدبي إلى الإطار الكلي التركيبي المعنوي"[1] .

4- موقع الحوار من السرد :

يعتبر الحوار من أبرز تقنيات الكتابة الروائية ، التي يستخدمها الكاتب، وذلك لمنح الرواية الحيوية والحركة ، ولتجنيب القارئ رتابة السرد الطويل ، ومنحه فرصة فهم نفسية الشخصيات المتحاورة ، وأسلوبهم في الحديث، الذي من شأنه، أن يكشف عن طرائق تفكيرهم، ويضيء ثقافتهم." ويعدّ الحوار أقضى درجات التلاؤم،التي يبلغها الخطاب كي يستجيب لشروط التلقي،ويفتح شفرات التواصل في أبنية الوعي والفكر"[2] كما أن الحوار في النص الروائي ، يعطي إحساسا بالواقعية، أو ربما الإيهام بها .

وكثيرا ما يتداخل السرد مع الحوار، فقد يحصل أن يستوعب السرد الحوار ويؤديه،أو أن يتولى الحوار عملية السرد :" في الحالة الأولى هناك هيمنة للراوي على الشخصيات وتحكم في أقوالها ، وبينما تتم في الحوار إزاحة أو إبعاد للراوي "[3] كما يكشف الحوار عن الأحداث الواقعة والتي ستقع ، ويعتمد السرد عليه في البناء. والحوار الذي يجري بين شخصيات الرواية، من شأنه أن يحدد لغتها وطبيعتها،ويشير إلى أهمية الدور الذي تؤديه .

4-أ- الحوار في " ذاكرة الجسد " :

لقد تجسد الحوار في رواية (ذاكرة الجسد) على مستويين رئيسيين:المستوى الأول : حوار معنوي داخلي، كشف عن الأبعاد النفسية للراوي،والمستوى الثاني:حوار خارجي تمّ بين شخصيات الرواية .

---

[1] – أحمد عبد الفتاح أبو زايدة ، الكتابة والإبداع ، دار الملتقى للطباعة والنشر ، بيروت ط1، 1994، ص85

[2] – صلاح فضل ، شفرات النص ، دار الآداب ، بيروت ، ط1، 1999 ، ص 127 .

[3] – سامي سويدان ، مرجع سابق ، ص 135 .

4-أ-1- الحوار المعنوي الداخلي : هو قطعة طويلة من التفكير المباشر، وكما عبر عنه (يوجردين) الذي يعد مبتدع هذا الأسلوب بقوله: " أن الإبداع الأساسي الذي يقدمه المونولوج الداخلي يتمثل في حقيقة أن هدفه هو استحضار تدفق غير منقطع من الأفكار التي تمر عبر كيان الشخصية ، منذ تولدتها وبالترتيب الذي تولدت فيه بدون تفسير من الترتيب المنطقي ، وبإعطاء انطباع التجربة الخام"[1].

اعتمد راوي (ذاكرة الجسد) الحوار المعنوي الداخلي ، في مخاطبة بطلته، فامتزج الحوار الداخلي بالسرد المستمد من الذاكرة ، فكان يسرد ، وكأنها أمامه يخيرها بكل ما يدور في وجدانه، حوار حمل بين طيات حروفه، العتب، والنكران، والكراهية الممتزجة بالحب:" ابتسامتك التي تتجاهل حزني.ونظرتك المحايدة التي تعاملني وكأنني قارئ ،لا يعرف الكثير عنك "[2]. وكما أكثر الراوي من محاورة بطلته الغائبة عمد بالقدر نفسه إلى محاورة ذاته ، وكأنها شخصية أخرى منفصلة عنه تماما : " حان لك أن تكتب .. أو تصمت إلى الأبد أيها الرجل " [3].

حاور راوي(ذاكرة الجسد) في الصفحات الأخيرة من الفصل الأول، بطلته (حياة) حوارا داخليا معنويا ، سرد لها من خلاله ، ما سيكتبه لها ، وعنها ، في كتابه، وكأنه أراد بهذا الحوار المعنوي ، التواصل معها ، كي يجعلها في مواجهة مع حقيقتها: "سأحدثك عن الذين أحبوك لأسباب مختلفة ، وخنتهم لأسباب مختلفة .. سأحدثك عن زياد ، أما كنت تحبين الحديث عنه وتراوغين "[4] .

لقد بدأ الحوار المعنوي في الرواية ، وكأنه نوع من محاكاة للروح ، وعملية إفراغ لشحنات النفس المنفعلة ،التي جعلت الراوي ينهال على البطلة باللوم، والعتب

---

[1] – يان مانفريد ، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، ط1 ، 2011، ص 151 .

[2] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 21 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 21 .

[4] – المصدر نفسه، ص 47 .

والاتهامات طورا ، وبالأسئلة التي بقيت بلا أجوبة أطوارا ، فالمخاطب غائب ، لا يسمع ولا يجيب : " عما تراك تتحدثين ؟ عن أي رجل منّا تراك كتبت ؟ من منا أحببت ؟ ولمن تراك أخلصت .. وأين أنا في قائمة عشقك وضحاياك"[1] .

فبدا الحوار الداخلي في (ذاكرة الجسد) وكأنه : " الطاقة المحركة التي تدفع الأحداث إلى الأمام كي يساعد على تبلور المواقف ، وتكاملها " [2] .

4-أ-2- الحوار الخارجي :

في اللقاء الأول الذي جمع بين الراوي (خالد بن طوبال) ، وبين البطلة (حياة) جرى بينهما حواران، الأول كان باللغة الفرنسية [3]. والثاني باللهجة الجزائرية ، فقد سألته : " – واشك .. ؟ "[4] . إلّا أن عناصر الحوار عند أحلام، لم تكن مكتملة فهي تسأله عن حاله باللهجة الجزائرية ، ويسترسل هو في تأملاته، وأحلامه، ويغرق في ذكرياته وحواراته الداخلية ، وذلك لأن الحوار كان يتم فيها عبر الذاكرة والتذكر، مما شكل تفاوتا بين الزمن الروائي وبين زمن القراءة .

لقد اختلف شكل الحوار في(ذاكرة الجسد) بين حوار وآخر ، فأحيانا كانت تستخدم الشّرْطة (–) ، وأحيانا أخرى كانت تستخدم إشارتي التنصيص (" ") .

سألته :

" متى ينتهي العرض ؟

قلت :

" في نيسان .. أي بعد عشرة أيام .. "

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق، ص 48 .

[2] – عبد الرحمان منيف ، رحلة ضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، والمركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، المملكة المغربية وبيروت ، 2001 ، ص 21 .

[3] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 66 .

[4] – المصدر نفسه ، ص 66 .

صاحت : " عظيم .. سأجد فرصة للعودة مرّة أخرى .. "[1] .

لم تهتم أحلام كثيرا بألفاظ الحوار ، ولم تأنق عباراتها، ولم تستطرد ، وابتعدت عن الأوصاف والمرادفات ، على عكس أسلوبها بالسرد ، وقد يعود السبب في ذلك إلى أن أحلام لم ترغب في إضافة القيمة الفكرية والثقافية للشخصيات المتحاورة ، أو ربما تمييزها ، خصوصا أن المعروف لدى النقاد أنه : " من خلال الحوار تتكون قسمات الشخصية ، كما تكتسب المواقف قوة الإقناع ، لأن الشخصية الروائية تتحد من خلال فعلها ، ورد فعلها "[2] .

ولا بدّ من الإشارة إلى أن اللهجة المحلية الجزائرية قد طغت على عنصر الحوار في (ذاكرة الجسد) .

استخدمت أحلام اللهجة العامية في الحوار بين شخصيات روايتها لإضفاء جو من الحميمية والألفة . فحين استقبل حسان أخاه خالدا في مطار قسنطينة خاطبه قائلا :

واش.. ما زلت تنقّل في الطابلوهات .. ؟

آسيدي .. هذا نهار مبروك من هو اللي قال أنشوفك هنا .. ! [3].

كان عنصر الحوار في الرواية خجولا ، متناثرا ، عرضيا طوال سرد الرواية ، إلا أنه بدا كثيرا في الصفحات الأخيرة ، ما بين الصفحة السادسة والتسعين بعد الثلاثمائة وبين الصفحة الأولى بعد الأربعمائة ، وهو الحوار الذي دار بين الراوي وبين صديقته الفرنسية "كاترين" في لحظات الوداع الأخير، وكان باللغة العربية الفصحى ، وربما كان ذلك لأن كاترين فرنسية تجهل اللغة العربية ؟!

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 69 .

[2] – عبد الرحمان منيف ، مرجع سابق ، ص 20 .

[3] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 285.

4-ب- الحوار في " فوضى الحواس " :

لقد كان عنصر الحوار بارزا في رواية (فوضى الحواس)،وباللغة العربية الفصحى، على عكس رواية (ذاكرة الجسد) التي بدا الحوار فيها خجولا دخيلا،واتخذ في بعض الأحيان صبغة اللهجة العاميّة المحكية .

لقد حرصت الراوية في (فوضى الحواس)على الإمساك بعنصر الحوار، وجعلته يمر بمحاذاتها ، وليس من خلالها ، كي يتسرب إلى القارئ إحساس، بأن البطل حرّ فيما يريد أن يقوله :" توقعت أن يقول ما يشي بلقاء ، أو بقصة ما. ولكنه قال:

- كل البدايات جميلة في الحب ..

قلت بمراوغة الاندهاش :

- حقاً ؟

- أجاب :

طبعا لأنها معجزة تتكرر معنا كل مرة " [1] .

كان من الممكن أن تكتفي أحلام بالشّرْطة (-) التي تدل على انتقال الكلام للشخص الآخر دون الحاجة إلى : " قلت " و " أجاب " وهكذا ... وذلك لأن الحوار يدور بين شخصين . وعلى الرغم من محاولتها منح الشخصية مساحة من الحرية لقول ما تريده ، إلا أن الاستئثار بالحوار، بدا جليا في الحوار السابق .

ولكنها في مواقف أخرى استخدمت أسلوب الحوار بالشّرْطة(-) دون تدخل منها كي لا تضطر إلى الشرح والتحليل . سألته :

" - أنت رسام !؟

- وماذا توقعت أن أكون ؟

- لا أدري .. ولكن

[1] - أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 78 .

– ولكن ماذا ؟ "[1]

أما الحوار مع أمها وأخيها فقد كان يتم باللهجة العامية المحكية ، وذلك ربما لإضفاء بعض الحميمية الأسريّة ، فقالت لأخيها :

" – واش راك .. يا أميمة توحشتك ؟

يجيب :

– مليح يعيشك " [2] .

حوار طويل دار بين الراوية وبين الرجل الغامض على الهاتف تجاوز خمس صفحات ، من صفحة سبعة وخمسين بعد المائة إلى صفحة اثنتين وستين بعد المائة

الحوار في (ذاكرة الجسد) كان ضئيلا ، فقد بقي الراوي ممسكا بزمام الأمور التي لم تخرج عن إطاره ، ولم يكن يريد لأحد أن يقول شيئا غير ما يريد منه أن يقول، لذلك بقيت شخصية البطلة والشخصيات الأخرى بعيدة ، ولم تصل أحاسيسها إلى القارئ . أما في (فوضى الحواس) ، فقد اعتمدت أحلام على الحوار بين أبطالها ، فظهر وكأنهما متساويان في قدرتهما على المراوغة ، والتعبير عن أحاسيسهما ومشاعرهما ربما تنبهت أحلام إلى أنها لم تستغل عنصر الحوار في (ذاكرة الجسد)، ولم تمنحه قيمة مقصودة ، فحرصت عليه في(فوضى الحواس) وأكثرت منه، لأنه جزء مهم من الأسلوب التعبيري ، وأداة تحريك للقصة،بأشخاصها وأحداثها ، وقرائها .

4–ج– الحوار في " عابر سرير " :

استخدمت أحلام تقنية الحوار الداخلي والخارجي في رواية (عابر سرير)،فعبرت من خلالها عن شخصياتها ، وسجلت أحاسيسها .

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 83 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 127 .

4-ج-1- الحوار الداخلي :

حاور الراوي في(عابر سرير)،(زيّان) بعد موته حوارا داخليا، وكأنه أمامه ، بدا وكأنه ينعاه ، وينعى نفسه ، ولخص في الوقت نفسه رواية(عابر سرير)، من خلال رواية (ذاكرة الجسد) بسطور :

" أرقص ، لأن امرأة أحببتها خانتك معي .. وستخوننا معا ،لأن بيتاً كان لك قد صار لغيرك ، لأن لوحات رسمتها ، ذهبت إلى أيد لم تتوقعها ، لأن جسورا مجّدتها تنكرت لك ، ووطنا عشقته، تخلّى عنك ، لأن أشياء سخيفة احتقرتها، ستعيش بعدك، لأن حسان سيكون قريبا منك " [1].

يتداخل الحوار مع السرد من خلال هذا المقطع من الحوار الداخلي لراوي (عابر سرير)، مما يمنح السرد حركة وحيوية تساهم في نموه وتطوره وتكثيفه خاصة من خلال استغلال الأحداث في رواية سابقة وتوظيفها لتنمية السرد في (عابر سرير) مما تجعلنا نطلق على هذا المقطع تسمية السرد الصاعد الذي يتم من خلال الحوار الداخلي للشخصية و الذي لا يعكس توقف فيه الحركة السردية . وهي تقنية توحي بقمة وقيمة في الإبداع عند مستغانمي.

كان للحوار الداخلي دور فعال في إخضاع الشخصيات إلى " البوح بطريقة يطبعها التفلسف،فالبطل حين استغرق في ذاته واستبطنها طرح عدة تساؤلات عن نفسه،أسئلة يطبعها التفلسف ويذكيها الحوار الداخلي، وكذلك أسئلة البطلة حول هذا الرجل خاصة في (فوضى الحواس)،أسئلة يلفها الغموض، تحتاج إلى جواب واضح لكن أغلب الأسئلة لن يفصح عنها بطريقة مباشرة إنما بطريقة التفلسف الذي ينتهي إلى تعطل العقل عن بلوغ المعرفة والظفر بالحل" [2].

---

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 279 .

[2] – ينظر، إدريس الكريوي ، بلاغة السرد في الرواية العربية (معالم نقدية) ، رواية علي القاسمي (مرافئ الحب السبعة)، منشورات ،ضفاف ،دار الأمان،الرباط، منشورات الاختلاف ، ط1 ، 2014، ص 124-125

4-ج-2- الحوار الخارجي :

كما رواية (فوضى الحواس) ، احتلّ الحوار في رواية (عابر سرير) مساحة كبيرة من السرد ، الذي كان يدور بين شخصيات الرواية ، فكأن أحلام ، أرادت بالحوار، أن تحرر الشخصيات الأخرى ، كي تقول ما تريد ، أو كي تعبر عن ما تشعر به ، وهي بذلك ، جردت الراوي من إمكانية الاستئثار بالشخصيات، وتحريكها كما يريد ، أو كما يراها هو ، بل عمدت على منح الشخصيات حرية أن تقول وتعبر عن أفكارها ومبادئها ومعتقداتها ، كما رفعت الحجب عن انفعالاتها .

ففي الثلث الأول من الرواية، ظهر الراوي من خلال الحوار، باللغة العربية الفصحى ، بينما كان يستمد معلوماته من المرأة الفرنسية فرنسواز ، التي على الرغم من دورها الثانوي ، لعبت الدور الأكبر في تحريك مسار الرواية ، وسرد الراوي : فحين التقاها في معرض لوحات الفنانين الجزائريين قال لها :

" – أني مهتم بهذه اللوحات ، أتمنى لو أعرف شيئا عن صاحبها .

ردت السيدة بحماسة :

– إنها لزيّان ، أحد كبار الرسامين الجزائريين .

قلت معتذرا :

– لم اسمع بهذا الاسم ..

ردت :

– أتفهم هذا . إنه ضنين العرض .."[1] .

أما الحوار بين الراوي وصديقه مراد ، فقد كان يحتدم باللهجة الجزائرية .

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 56 .

كما تداخل الحوار مع السرد في الفصل الخامس،حين التقى الراوي بزيّان (خالد بن طوبال) في(ذاكرة الجسد)،فبين الحوار والحوار،سجل الراوي تأملاته وتحليلاته واستنتاجاته ، فخاطب زيّان قائلا :

" – تمنيت هذا الموعد كثيرا . آسف إن تم لقاؤنا في المستشفى ..

رد مازحاً :

– لا تهتم .. بي صبر مستعص على الشفاء

قلت :

– بدءًا .. أنا أحب أعمالك الفنية ولي تواطؤ مع كثير من لوحاتك .. لي إحساس أنني سأنجز معك حوارا جميلا .

قال مبتسما :

– أعتقد ذلك أيضا .. فنحن حسب ما بلغني ، لنا الاهتمامات ذاتها ، ونشترك في حب الكثير من الأشياء" .

وبعد هذا الحوار عمد الراوي في ذهنه ، على تحليل كلام زيّان ، في محاولة لمعرفة أبعاده .

وبالإشارة إلى أهمية الحوار في تكوين نص الرواية العربية وبنيتها ، ما ذهب إليه عبد الرحمن منيف:" إن أحد التحديات الكبيرة التي تواجه الروائي العربي في المرحلة الراهنة : كيف ننظر إلى اللغة ؟ وكيف يمكن أن نجري حوارا بين الشخصيات ؟ "[1]

بدا عنصر الحوار في رواية(ذاكرة الجسد)،عرضيا ضئيلاً، ودخيلاً، ومقحما، وغير منظم في كثير من الأحايين .

[1] – عبد الرحمن منيف ، مرجع سابق ، ص 22 .

أما في روايتي(فوضى الحواس) و(عابر سرير)، فقد اندمج في بنائهما، وارتبط بالسرد، لأنه نبع من شخصياتهما،لتتلاءم مع واقعها النفسي،ومستواها الفكري والثقافي .

وعموما فالحوار عند مستغانمي ، حوار راقي تجمع فيه بين الشاعرية وعمق الدلالة حيث حقق الحوار عبر النص اندماجا عفويا مع الحكاية واستطاع رفع الحجب عن عواطف الشخصيات ونظرتها تجاه الأحداث وتطويرها ...

5 – البرامج السردية ودورها في توجيه المسار السردي وبناء حركة النص:

سوف نركز اهتمامنا في هذا الموضع على الشخصية أثناء تأديتها للأفعال الوظيفية عبر نصوص الثلاثية، والوظيفة (fonction) هي فعل الشخصية من وجهة نظر دلالية، في سير الحكاية"[1] وذلك انطلاقا من أن " أية قصة ليست إلا مجموعة من الوظائف تدخل في علاقة انضمام أو اندماج"[2] مشكلة البنية السردية للنص،هذه البنية التي تمنح المعنى السليم للقارئ، لأن المعنى لا يمكنه أن يتحقق وسط العماء والفوضى.

وقبل الشروع في تتبع هذه الوظائف الموكلة إلى مجموعة من النماذج العاملية التي تتبنى القيام بها داخل السرد مشكلة مجموعة من المتتاليات، تشكل بدورها مجموعة من البرامج السردية في الثلاثية والبرنامج السردي هو "جملة الإنجازات الهادفة إلى تحقيق تحويل رئيس"[3]، لا بد أن ننوه ونشير إلى أن جميع البرامج السردية داخل النصوص هي برامج متداخلة ومتفاوتة من حيث الأهمية فمنها ما هو أساسي ومنها

---

[1] – أحمد طالب، الفاعل في المنظور السيميائي،(دراسة في القصة القصيرة الجزائرية)، دار الغرب للنشر والتوزيع ،2002 ، ص 12 .

[2] – علي الراعي، نبيل سليمان،أحمد أبو مطر،وآخرون...: عبد المجيد الربيعي روائيا ، الدار العربية للموسوعات ، بيروت ، لبنان، ط1 ، 1984 ، ص 413 .

[3] – نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية،الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو،الجزائر،2008، ص53

ما هو ملحق ، وإذا كنا قد ألفينا صعوبة كبيرة في تتبع هذه الوظائف المشكلة للبرامج السردية فذلك راجع لأن طبيعة هذا التحليل ينطبق في أصله على نوع من القصص وظيفي بقوة، ولعل هذه الصعوبة هي ما جعلت الباحثين ينصرفون إلى" تركيز البحوث على الأشكال الأولية للحكي ، كالخرافات والحكايات الشعبية ، بينما لا يزال البحث بالنسبة لأشكال الحكي المعقد كالرواية في بداية الطريق"[1] .

ثانيا:تكمن الصعوبة في تتبع هذه البرامج لطول الثلاثية، ثم لأن لحظات التأزم والصراع والعوائق وحتى الأهداف والغايات والرغبات فكرية أكثر منها اجتماعية تتمثلها الشخصيات وهي تتأزم وتعاني من فقدان الأمل في إمكانية التصالح مع الواقع ،أكثر مما تبني رؤية مستقبلية، مما جعلنا في مغامرة خطيرة وكأننا نطارد خيط دخان كل ما أمسكنا برأس الخيط إلا وانفلت منا مما قد يحيد بنا عن الإمساك بكل البرامج ومنه بكل الجوانب التركيبية للحكاية، ذلك لما يوحي به هذا الجنس الأدبي من تشابك في الوظائف والعلاقات خاصة الثلاثية نظرا لتداخل وتشابك أحداثها وشخصياتها، لذلك سوف نركز في تتبعنا للبرامج السردية على تلك البرامج الأساسية التي" تتصل بالأعمال الهامة الملحوظة في تركيب القصة واللحظات الحرجة ،التي تنهي مشكلة وتثير أخرى ، ولها تأثير حاسم في مجرى الأحداث"[2] بمعنى آخر سوف نركز على الوظائف الأساسية التي تعبر عن "لحظات المجازفة في القصة."[3] دون التركيز على الوظائف الفرعية المحتواة في الأساسية منها حتى وأنها "تبقى وظيفية لأنها تقيم ترابطا مع الوظيفة (النواة) ولكن وظيفتها تكون في

[1] – حميد لحميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط3 ، 2000 ، ص20 .

[2] – عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة ،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، 1989، ص150

[3] – رولان بارت ، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص،تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري ، 2002 ، ج2 ، ص 48 .

هذه الحالة مخففة"[1]. ولا شك أنها لا تشكل إلا حشوا " وتوسعا في القصة ، والتوسع قابل للحذف."[2]

تكمن أهمية البرنامج الرئيسي (النواة) في الثلاثية فيما ينطوي عليه من برامج تضمينية،وإثارته لبرامج سردية أخرى تساهم جميعا في بناء النص، وهذا ما سنحاول البحث عنه من خلال هذا التحليل حتى نتمكن من" إبراز الآلية التي تحكم البنية السردية لهذه القصة، ومن خلاله سنفحص ملفوظ الحالة في الوضع الأولي بتحديد العلاقة الموجودة بين فاعل الحالة وموضوع القيمة."[3]، لذلك ستكون انطلاقتنا الأولى من الملفوظ السردي الأول الذي تفتتح عليه القصة في الثلاثية.

5-أ- ذاكرة الجسد :

5-أ-1- الوضع الأولي(الابتدائي): يفتتح الوضع الأولي على الشخصية الأولى في الرواية وهي شخصية (خالد بن طوبال)عائدا إلى الجزائر، وبالتحديد إلى قسنطينة، يبين هذا الوضع ،ومنذ البداية، على حالة القلق والمعاناة النفسية للفاعل (الذات)التي تعرضت لكل أنواع الإساءات على جميع المستويات والأصعدة: السياسية والاجتماعية ، النفسية والعاطفية، مما يضطر الذاكرة للبوح من خلال استعراضها لقصتها العاطفية ، هذه المعاناة التي مرت بها الشخصية البطلة كانت مدعاة إلى استمرار فعل السرد الروائي ،وهذا الحدث المتمثل في قصة الحب بين البطل "خالد بن طوبال" والبطلة" حياة" سيولد عدة محكيات تكون بمثابة روافد له .

نلاحظ من البداية وضع غير متوازن مرتبط بحالة الفاعل النفسية والاجتماعية والسياسية والعاطفية ...، انطلاقا من هذه النقطة تظهر بوادر السعي والتحرك حيث تسعى ذات الفاعل إلى الانجاز لأجل إعادة التوازن إلى وضع تم الإخلال به.

---

[1] – رولان بارت ، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، مرجع سابق،ص 47 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 53 .

[3] – رشيد بن مالك ، مقدمة في السيميائية السردية ، دار القصبة للنشر ، الجزائر،2000 ، ص 79 .

5-أ-2- الذات العاملة والإنجاز: يعتبر الإنجاز الدعامة الأساسية لإقامة كل برنامج سردي، يهدف إلى توضيح فعل الكينونة، حيث" يفضي الحدث الذي يقوده الفاعل المنفذ إلى تحويل الحالة " [1] فينتقل فاعل الحالة من وضعه الابتدائي إلى وضعه النهائي.

نحاول في هذا الوضع أن نبحث في العملية التي تم بها التحول من الانفصال إلى الاتصال أو العكس ،ومن خلاله تتبين معالم البرنامج السردي المتمثل في الانفصال أو الاتصال على النحو التالي:

يتمحور هذا الوضع حول حالة من الفراغ والافتقار على كل المستويات الذي طغى على حياة " خالد بن طوبال" من خلال انفصاله الأول والمتمثل في البتر الذي لحق به ، هاجسا يقلقه وإن كان متواريا وراء مواقف كثيرة. من ذلك أن بتر الذراع يشكل لديه فيما يخص علاقاته النسائية فقدانا لجزء يحتاج إليه."[2]، لذلك فهو يعلن عن ذلك النقص في قوله:" لم يكن حلمي أن أكون عبقريا ولا نبيا ولا فنانا رافضا ومرفوضا، لم أجاهد من أجل هذا ، كان حلمي أن تكون لي زوجة وأولاد ،لكن القدر أراد لي حياة أخرى، كان حبك قدري ، وربما كان حتفي ،فهل من قوة في وجه القدر"[3]، فالصدفة والقدر هما اللذان جمعا بين العاشقين. وهما أيضاً اللذان كانا وراء بعض أحداث الجزء الثاني،(فوضى الحواس) كما سنرى، والحق أن للقدر والمصادفة منزلتهما في العمل الروائي، وقد عنون (نجيب محفوظ) أول رواية له في مرحلته التاريخية بـ: (عبث الأقدار)، وقال في شأن (القدر)أو(المصادفة):"إنه كلمة مهضومة الحق، يظن بها التخبط والعمى. ومع هذا فهي المرجع الوحيد لأغلب السعادات، وأجل الكوارث

[1]- كمال أونيس ، النموذج العاملي في رواية " مذنبون دمهم في كفي" للحبيب السايح ، مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب واللغة العربية ، تخصص نقد أدبي ، إشراف عبد الحفيظ حرزلي، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، (2012-2013)، ص50 .

[2]- عبد الله إبراهيم ، الرواية النسائية العربية ، تجليات الجسد والأنوثة ، مرجع سابق ، ص4 .

[3] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 381 .

فهي كالقضاء المقنّع، وإنها كالعاقل المتغابي"[1]– ومن اللافت للانتباه أن لشكيب الجابري رواية بعنوان(قَدَرٌ يلهو)أما مطاع الصفدي فعنون إحدى رواياته بـ (جيل القدر).

ويعلن عن النقص في قوله أيضا:" كنت أشعر، لسبب غامض، أنني أصبحت يتيما مرة أخرى" [2]،انفصاله عن أمه، عن أخيه بموتهما يقول:" أنني كنت الوحيد الذي لم يترك خلفه سوى قبر طري لأم ماتت مرضا وقهرا ، وأخ فريد يصغرني بسنوات، وأب مشغول بمطالب عروسه الصغيرة"[3]، فاليتم هو أحد العقد النفسية في حياة البطل.

الانفصال الثالث: انفصالا ماديا: تمثل في هجرة (خالد) الاختيارية وابتعاده عن الوطن الذي أحبه لدرجة إهدائه احد أطراف جسده، ابتعاده عن الذاكرة المفقودة. فحالة النقص والانفصال هي الظواهر المهيمنة على علاقات البطل بالشخوص والأمكنة حتى مع الذات.

الانفصال الرابع: انفصال عن حبيبته(حياة) بزواجها من الضابط (سي مصطفى).

هكذا يتجه السرد في حلقاته إلى نقص يعتري شخصياته، ولأن الوضع الأولي هو وضع مرن قابل لتبدل عن طريق من يوجهه وجهة صحيحة فإن (ذاكرة الجسد) تأخذ مجراً جديدا انطلاقا من كفاءة بطلها التي تحددها رغبته الدفينة في الموضوع وسد الافتقار، مما استوجب حل عقدة حياته ،من هنا يأخذ الموضوع قيمته حيث يمثل هذا الافتقار واللاتوازن الموضوع الأساسي الذي يسعى البطل جاهدا لتعويضه منذ انطلاق الفعل الروائي.

---

[1] – نجيب محفوظ ، أتحدث إليكم، دار العودة ، بيروت، ط1، 2006 ، ص 35 .

[2] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 36 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 27

شخصية (خالد)– من منظور عاملي– هي " الذات الفاعلة"(actant sujet) في رواية (ذاكرة الجسد)، وهي ما يسمى في النقد التقليدي بالبطل ،أما عن وظائفها فهي متعددة ، نظرا لتعدد حالات الانفصال، ثم لأن" الشخصية تعيش في وسط خيالي مرتبط بمجموعة شخصيات ، ضمن علاقات ، تنتج عن الوظائف التي تقوم بها الشخصيات ، وهي أساس وجودها في الرواية"[1] ،فخالد في الرواية هو الفاعل الرئيس ضمن البرنامج السردي الأساسي programme narratif principal والذي هو إعادة استرجاع الذاكرة الصحيحة ، والانطلاق منها فهو "خالد" الشخصية التي تعطي الحركة في القصة الهزة الأولى ، هذه الحركة تهدف إلى تعويض حالات النقص والافتقار، خاصة وان ذات الفاعل تسند إليها عدة وظائف (خالد): ذات حالة، وذات فاعلة تمتلك الكفاءة المتمثلة في الموهبة الأدبية، مثلا خالد الرسام العاشق الكاتب،خالد المتمسك بالفضائل المعنوية والقيم الإنسانية والوفي للذاكرة خالد: الوطني المجاهد أيام الثورة.

يبدأ تشكل البرامج السردية انطلاقا من العلاقة التي تربط الذات الفاعلة بالموضوع الذي تسعى لتحقيقه عبر التدرج في الفعل ،ومن خلال سلسلة من الملفوظات السردية التي تخضع بطبيعة الحال لمجموعة من التبدلات والتحولات وتهدف للكشف عن البنية السردية في ذاكرة الجسد ومنه في الثلاثية.

5–أ–3– التدرج في الفعل :

تعتزم الذات العاملة(خالد) انجاز الفعل من أجل إعادة التوازن المفقود بإيعاز ذاتي، والإيعاز" هو جملة العمليات السردية التي تسلط على الذات الفاعلة في مسيرتها داخل سيرورة النص ، وعلى العموم فإن الانجاز والكفاءة يتعلقان بالبعد العملي الذي يختص المركبة السردية، بينما الإيعاز يفترض علاقة بين الذات الفاعلة

[1] – محي الدين صبحي ، البطل في مأزق–دراسة في التخييل العربي –، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1979 ، ص 175 .

القادرة على الانجاز وبين الطرف المرسل الذي تكون مهمته إقناع الذات الفاعلة بالاتصال أو الانفصال"[1].، بمعنى أن الذات الفاعلة المتمثلة في (خالد بن طوبال) تتحرك للانجاز بإيعاز شخصي منها لا تخضع فيه لمؤثرات خارجة عن إرادتها،فهو مرسِل وفاعل في الوقت ذاته بمعنى انه الجهة التي تمارس تأثيرها الكبير على سيرورة الحدث، ولا شك أن اجتماع الوظيفتين في شخصية واحدة دليل على أن البطل يحاول البحث عن ذاته المتصدعة في إطار بحثه عن الذاكرة الصحيحة وهي حالة التوازن المفقود ،وهنا تتحدد قيمة الموضوع المرغوب فيه من حيث علاقته بفاعلة،انطلاقا من موقع هذا الأخير كمسند ومسند إليه.[2]، لكن الذات الفاعلة ذات مترددة ، ذات إشكالية في حد ذاتها، تحمل "عالمين متناقضين، عالم القيم الإنسانية المثالية الثابتة،وعالم الواقع التاريخي المتغير."[3]،ذات العاشق الخجول، المحب المتواري،هو الذي عشق الجزائر،لكنه مستحي من طلب حقوقه كما فعل غيره،المحب لـ (حياة) حد الجنون ،هو الخائف دوما من المستقبل والأكثر من ذلك من استيقاظ الذاكرة، التي تفرض عليه بجلالها نمطية محددة ووظيفة معينة في الحياة وفي علاقته بـ(حياة).تلك العلاقة التي سببت له حالة نفسية متوترة وغير سوية. فهل هذه المواصفات التي تتصف بها ذات الفاعل تؤهلها للإنجاز؟ لأن الأهلية تجعل الفعل ممكنًا باعتبارها فعلا بالقوة ، فعلى الفاعل أن يمتلك الوسائل التي تمكنه من القيام بالفعل، وبدونها يتجمد نشاطه أي أن" فعل الفاعل دليل على مقدرته"[4] .

---

[1] – شهرزاد حرز الله ، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي ، دار الغرب للنشر والتوزيع ،2010 ، ص 64

[2] – مصطلحين اقترحهما غريماس في إطار نموذجه العاملي .

[3] – هند سعدوني ،الخطاب الروائي النسوي بين" انأ" الكاتبة و"هو" البطل"ذاكرة الجسد–نموذجا– ملتقى دولي ، الكتابة النسوية : التلقي، الخطاب، والتمثلات18و19 نوفمبر 2006 ، المركز الوطني للبحث في الانثروبولوجية الاجتماعية والثقافية ،2010، ص 188 .

[4] – عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي،(مقاربة نظرية)، مطبعة ومكتبة الأمنية، الرباط ، ط1، 1999، ص115 .

يسعى خالد (الذات الفاعلة) إلى تعويض النقص والبحث عن كل ما افتقدته في محاولة لتحقيق وصلته النهائية وإعادة التوازن (التحول) حتى ولو على المستوى العاطفي لما كان يشعر به من تشتت وضياع ، فيتدرج في الانجاز من خلال تنقلاته بين الجزائر وفرنسا....،وتأسيسا على ذلك ،سوف نولي اهتماما مركزا في تتبعنا للبرامج السردية على كل من الفعل وفاعلة في الحين ذاته، لأن الفعل هو الذي يحدد طبيعة هذا الفاعل وعلاقته بموضوع القيمة وكذا من يشاركونه تحقيق الانجاز،أما الفاعل فيسمح للحبكة بالنمو والتطور"[1] .

يحاول(الذات الفاعلة)(خالد) تحقيق وصلات جزئية للموضوع الأساسي من خلال: احتراف الرسم من أجل التنفيس عن كرب وهموم داخلية كثيرة ، ولإيجاد أية وسيلة لتعويض النقص والتعبير عن الذات قبل انفجار مكبوباتها يقول (خالد):" كان داخلي شيء لا ينام ، شيء يواصل الرسم دائما وكأنه يواصل الركض بي ليوصلني إلى هذه القاعة، حيث سأعيش لأيام رجلا عاديا بذراعين،أو بالأحرى رجلا فوق العادة.فالرسم بالنسبة لخالد بمثابة عودة الروح للجسد، إنه "رجلا يسخر من هذا العالم بيد واحدة .ويعيد عجن تضاريس الأشياء بيد واحدة"[2].

وبذلك استطاعت الذات الفاعلة القضاء على عقدة حياتها الأولى المتمثلة في نقص الذراع والتي افتتح عليها الوضع الابتدائي ، حتى وإن كان ذلك على المستوى النفسي،وبذلك إعادة توازنها بعض الشيء من خلال التدرج في الفعل للقضاء على الانفصال الذاتي. من خلال مساعدة الدكتور اليوغسلافي "كابوتسكي"الذي دفعه إلى الرسم عله يستبدل بالفرشاة الذراع المعطوب.

[1] – ينظر، فيكتور شكلوفسكي ، بنية الرواية وبنية القصة القصيرة ، تقديم وترجمة سيزا قاسم ، مجلة فصول ، العددان 3،4 ، جويلية ،أوت ، سبتمبر ،1986 ، ص42 .

[2] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص51 .

سعى (خالد) بعدها لحل العقدة الثانية في حياته(اليتم)التي دفعت به للبحث عن بديل تعويضي عن الأم، فسمح للوطن أن يتبناه ابنا صالحا مدافعا عن حرمة حدوده وقداسة تاريخه وشرف مكانته " لم أعد أنتسب إلى أحد غير هذا الوطن"[1]، لكن هذه الأرض لم يكن لها إلا أن تهبه الأسى والحزن والكفن ...

كما سمح (خالد) لنفسه أن يرتمي في حضن (حياة) علها تكون بديلا تعويضيا عن أمه، فقد تحولت ابنة(سي الطاهر)،في نظره،أما عطوفا،بل أكثر من ذلك ، كان لا يرى فيها غير صورة أمه (أمّا) فعلا، بسوارها الذي يزين ويقيد معصمها ولا تمل منه أبدا، وبقندورتها العنابي، التي كانت رمزا لقسنطينة في شكل لباسها التقليدي " فقد كان فيها شيء من (أمّا)."[2]، ولكن(حياة) أيضا، مثل الوطن لم تستطع أن تكون كذلك : " كيف حدث...أن وجدت فيك شبها بأمي . كيف تصورتك تلبسين ثوبها العنابي وتعجنين بهذه الأيدي ذات الأظافر المطلية الطويلة ، تلك الكسرة التي افتقدت مذاقها منذ سنين؟ أي جنون كان ذلك ..وأية حماقة"[3] .

فلا الوطن ولا حياة استطاعا أن يكونا خلاصا من عقدة اليتم عنده. فيبقي(خالد) مشوه الجسد،مبتور الطفولة،معطوب الأحلام...

5-أ-4- البحث عن التوازن المستحيل :

بقي يبحث عن الخلاص من ذاته المتصدعة،ويحاول استرجاع الذاكرة الصحيحة من خلال بحثه عن " الحب" في شخص(حياة)لعل حياته تتغير، وهذا هو البرنامج السردي الأساسي الذي انطلقت الذات الفاعلة لتحقيقه الخلاص في الحب لتحقيق الاتصال بـ (امرأة فيها كل ما يدعوك إلى أن تحبها فقط ليتبدل كل شيء :"عندما أتحدث عنك .مع من تراني أتحدث؟أعن طفلة كانت تحبو عند قدمي...أم عن صبية

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 34 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 89 .

[3] – المصدر نفسه ، ص17 .

قلبت بعد خمس وعشرين سنة حياتي..."[1] ، فجاذبيتها قوية خاصة بالنسبة (لخالد) فهي التي تقلب أوراق تاريخه ، وتحدث به مد وجزرا كلما تشاء،في نفس الوقت الذي يبحث فيه البطل عن استرجاع الذاكرة، في الجهة المقابلة هناك(حياة) التي تبحث عن الماضي الذي تجهل الكثير عنه ، خاصة وأن البطل هو رجل الماضي والتاريخ والثورة إلى جانب الحاضر المعيش ، فهو بالنسبة إليها صورة لأفكار والدها ولحسه الثوري الصادق، لقد كان" بالنسبة لـ(حياة) همزة الوصل بين الماضي والحاضر، هي التي تعيش الحاضر، وتجهل الشيء الكثير عن الماضي ، خاصة عن هذا الأب الذي وهبها اسما واختفى إلى الأبد. فكلما تكلمّ خالد أعاد لها زمنا مفقودا في حياتها هو الماضي، وارجع حلقة الوصل المفقودة (الأب) إلى الذاكرة يخاطبها البطل في (ذاكرة الجسد) لماذا كل تلك الشراهة للمعرفة، كل تلك في مقاسمتي ذاكرتي،وكل ما أحببت وما كرهت من أشياء..."[2]، فكلاهما كان يبحث في الثاني عن خلاصه، وكلاهما كان معطوب حرب يقول(خالد) في(ذاكرة الجسد)" كان جرحي واضحا وجرحك خفيا في الأعماق . لقد بتروا ذراعي،وبتروا طفولتك، اقتلعوا من جسدي عضوا...وأخذوا من أحضانك أبا...كنا أشلاء حرب،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"[3]، فسبب اللقاء بينهما هو البحث عن الذاكرة بالنسبة إلى(حياة)" ربما هذا هو سر تعلقك بي ، أنا الذي أعرف الحلقة المفقودة من عمرك ، وأعرف ذلك الأب الذي لم تريه سوى مرات قليلة في حياتك،وتلك المدينة التي سكنتها ولم تسكنك،(...) أنت التي تعلقت بي لتكتشفي ما تجهلينه...وأنا الذي تعلقت بك لأنسى ما كنت

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ،ص 42 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 342 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 102 .

أعرفه ...أكان ممكن لحبنا أن يدوم؟[1] أما سر لقاء بالنسبة لـ(خالد)هو الحفاظ على الذاكرة واسترجاعها قدر الإمكان مع إمكانية الامتداد على زمن الحاضر أيضا بوجود الحب.يقول خالد لـ(حياة)في ذاكرة الجسد:" كنت أنت مشروعي القادم .كنت ملامحي القادمة،ومدينتي القادمة،كنت أريدك الأجمل ،أريدك الأروع..."[2] .

وبالتالي نجد أن(حياة) تتربع على عدة وظائف فهي المرسل إليه الأول،والمساعد والمعارض الأول كذلك، فحياة مساعد(Adjuvant) ومعارض (opposant) معا على مستوى " محور القدرة"((axe du pouvoir ، وقبل ذلك نجدها مرسلا إليه (Destinataire)على مستوى محور التبليغAxe de communication

ولكن هناك ما يمنع هذا الحب بين(خالد) و(حياة)من مواصلة الطريق، وكان المانع هيبة الماضي ووقار شخص والدها،فقد كان مجرد حضورها يستفز الذاكرة مباشرة إنها شخصية متكررة إذن،"وهي نوع الشخصيات التي يوظفها الكاتب بهدف استدعاء نصوص غائبة،أي لاستحضار فكرة ما،تسهم في تطوير الحدث أو لتوضيح الرؤية إنها تستدعي الذاكرة.إضافة إلى معارض آخر هو(سي الشريف)عم حياة وصديق البطل الذي اختار زواجها من(سي...)لخدمة مصالحه الشخصية وموافقة (حياة) على الزواج،جعل البطل يشعر بالخيانة فحتى حياة نفسها كانت معارضا للبطل على تحقيق هدفه المتمثل في الاتصال بحب حياته ونسفت كل ما كان بينهما بعود كبريت "نسفت كل شيء بعود ثقاب واحد فقط."[3]، فقرر(خالد) نسيانها لكن إذا تناساها الجسد فهل تنساها الروح...؟، لقد كانت نفسه عاشقة معذبة ، وأشواق روحه

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 49 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 156 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 379 .

تفوق أشواق جسده؛ إذ نسي جسده (حياة) بينما ظلت روحه تشتاقها...وهو منشطر مثل كل رجال وطنه بين شهوة الجسد وعفة الروح."[1] .

5-أ-5- الوضع النهائي: فشل البرنامج السردي للذات الفاعلة" خالد" :

يفشل البرنامج السردي للفاعل(خالد)، ولا يستطيع تحقيق وصلته النهائية المتمثلة في تحقيق الاتصال(بحياة) التي تمتثل بالنسبة إليه حب حياته،وذاكرته،ووطنه وبالتالي استرجاع الذاكرة الصحيحة التي ظن انه استرجعها بلقائه بحياة، فالذات الفاعلة لم تكن مسؤولة عن وضعها المأساوي الذي آلت إليه في نهاية الرواية، بل انتهت بما يشبه فعل القدر ،بحيث لم تكن للذات الفاعلة القدرة على التحول والانجاز وهذا موقف لا اختياري" ...أجمع مسودات هذا الكتاب المبعثرة في حقيبة رؤوس أقلام ...ورؤوس أحلام .فهل سيتمكن "خالد" من استرجاع الذاكرة الصحيحة والتواصل مع حبه المفقود؟ وهل يتمكن من جمع شتات ذاته المتصدعة أم أنها تبقى فقط رؤوس أحلام؟ ذلك ما لم تجبنا عنه الرواية ، وهو قمة في الإبداع الفني بحيث تركت الكاتبة الرواية مفتوحة ، وبهذا الإجراء الفني نجدها ختمت بعنصر التشويق مثلما كانت قد استهلت به،لأن نهاية الرواية بهذا الشكل بداية لكل الاحتمالات،حيث يفتح النص على عدد غير محدود من النهايات ، وكأن مستغانمي تتخلى عن قلمها الروائي للمتلقي حتى يختار النهاية التي تروقه وتلائم أفق انتظاره،بعدما كان هذا المتلقي قد عاش داخل المتخيل السردي بكل تفاصيله ،لذلك أمكننا أن نتوقع جزء ثان لذاكرة الجسد نبحث فيه عن برنامجنا السردي الخاص بنا كمتلقين علّنا نحقق الانجاز بفك عقدة أو عقد(خالد بن طوبال) خاصة ومستغانمي القائلة بأن ثمة قراءات تفعل بنا فعل الكتابة وتوصلنا إلى حيث لا نتوقع.

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 314 .

5- ب- فوضى الحواس :

5- ب-1- الوضع الابتدائي: نجد أنفسنا منذ الصفحة الأولى من(فوضى الحواس) إزاء قصة حب قصيرة من تأليف الراوية/ البطلة ، أسمتها " صاحب المعطف"، وهي على شكل حوار بين حبيبين ، ترغب الكاتبة في إخراج البطل من العالم الورقي إلى عالم الحقيقة.

على إيقاع النقصان تبدأ (فوضى الحواس) وفي ذلك نلمس علاقة نقص وافتقار عاطفي تعتري البطلة وزوجها العسكري لأن زواج الصفقة والمصلحة، لم يشبع رغبتها الحقيقية في الحب ، فراحت تبحث عنه في مكان آخر...

5-ب-2-الذات الفاعلة(العاملة) والانجاز: تسعى البطلة الذات الفاعلة (حياة) إلى الانجاز بإيعاز ذاتي للاتصال بموضوع رغبتها وهو اللقاء بالرجل الوهمي الخارج من روايتها والذي كان يمثل بالنسبة لها حبا حقيقيا لا حبا واهما.

5-ب-3- التدرج في الفعل: تتدرج الذات العاملة (حياة) في الفعل من خلال تتبع آثار ذلك الرجل بداية بقاعة السينما ، ثم المقهى، ساعدها في التعرف عليه عطره الذي هو نفس العطر الذي شمته في السينما ،ثم المقهى مرة أخرى وثالثة عند بائع الجرائد، حققت الذات العاملة الانجاز بالوصول إلى بيته، ساعدها في الوصول إلى بيته رقم هاتفه الذي دونه على جريدة كانت قد ابتاعتها، كما ساعدها عنصر القدر والمصادفة عند اكتشاف خيانة زوجها التي دفعت ببرنامجها السردي إلى التحرك والتبدل و تحقيق وصلته النهائية، وقد اعتبرناه نجاح جزئي لبرنامجها الأساس، وقد ساعدها على التقرب منه أيضا كتاب"لهنري ميشو"، استعارته من مكتبته ساعدتها أيضا على معرفته أكثر الملاحظات التي دونها على الكتاب لتعرف أنه يعمل في جريدة .

5-ب-4- المواجهة والخداع وعنصر المفاجأة : إن الأمل الذي لاح في أفق البطلة عندما سارت خطتها في طريق الانجاز كما أرادت ، وشعورها بأنها أنجزت وحققت رغبتها باتصالها بموضوع القيمة الذي كانت تربطها به علاقة انفصال في الوضعية الابتدائية(الوضع الأولي) ، والتقائها ببطلها الوهمي حتى وصلت إلى بيته، سرعان ما تحول إلى عكس ما خططت له ، ذلك أن الرجل الغامض الذي التقت به في السينما ثم المقهى بعدها بيته وظنته أنه بطلها الذي تبحث عنه تصدم بأنه ليس هو موضوع رغبتها وبطلها بل صديقه (عبد الحق)، فالبيت لم يكن إلا بيت عبد الحق، والعطر لم يكن إلا لعبد الحق، وحتى الكتاب لم يكن إلا له ،خدعها عطره، وقبل ذلك خدعتها حواسها.

5-ب-5- استئناف الفعل : تتحرك الذات الفاعلة من جديد لتحقيق الانجاز سعيا لرسم الوضعية النهائية، وهنا نلاحظ أن إصرار الذات العاملة على البحث عن هدفها وعدم اليأس واستئناف الفعل من جديد يوحي بأنها تمتلك إرادة الفعل، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على شجاعة وبسالة البطلة رغم فوضى الحواس واختلاط المشاعر وحيرتها من اختلاط الأشخاص ، خاصة وأنها تسعى إلى الإنجاز في ظل ظروف حرجة ومعقدة تعيشها الجزائر، إلا أن كل المخاطر التي واجهتها ،خاصة وأنها امرأة متزوجة لم تثن من عزمها في محاولة تحقيق الاتصال ...اعتبارا من الخرق الذي يعتبر " العنصر البنيوي الذي يحبك العقدة القصصية"[1].

تقصد الذات العاملة الوجهة التي بدأت منها وهي مقهى الموعد وهو اتصال مكاني سبق و قادها إلى الرجل الغامض علها تلتقي (بعبد الحق) .

[1] – سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة ، الدار التونسية للنشر والتوزيع ، ديوان المطبوعات الجامعية ، تونس ، الجزائر، د ت ، ص 159 .

5-ب-6- الوضع النهائي: فشل البرنامج السردي للذات الفاعلة: يتعرض فعل الهدف في المتن الحكائي خلال مساره لعملية التحرك نحو الغاية وعدم التحقق (اللا تحقيق) فبدل تحقيق البطلة الاتصال بموضوع القيمة لا تزيد إلا انفصالا عنه وذلك بموت(عبد الحق). ليختم البرنامج السردي الأساسي للبطلة بالفشل والنقص من جديد." فمغامرة الحرية أو تلك التجربة الحلم التي عاشتها البطلة ، وهي تركض وراء حريتها تعيش نشوة الحب السعيد وتنعم بدفء الحياة بطريقة رومانسية باريسية،اصطدمت بجدار الشرعية لتعود من جديد إلى نقطة البداية إلى قسنطينة "[1] قائلة:"الآن أترك عرش الحب خلفي ، فالشرعية تناديني، و قسنطينة تنتظرني،والحياة التي استغفلتها وخرجت عن قانونها تعيدني إلى بيت الطاعة،متوجة ببريق الذكريات."[2]

وهكذا " تنهي الساردة قصتها بانفعال مازوخي[3] يتم بتصفية ذاتية للحواس، وهي منزوعة الشهوات، لم يبق لها من تلك القصة سوى عطر اختزنه جسدها"[4].

لتتوقف الرواية ناقصة غير منتهية مثلها مثل(ذاكرة الجسد) وكأنها تلمح برواية ثالثة.

5-ج- عابر سرير:

5-ج-1-الوضع الأولي(الابتدائي):يعود أبطال الروايتين السابقتين لافتتاح الوضعية الابتدائية في(عابر سرير)،بنفس النقص ونفس الافتقار ونفس حالات الانفصال والتصدع الذاتي والمادي،نفس البؤس والمآسي على كل الأصعدة،ففيها يلتقي الأبطال الذين ظهروا في الجزأين السابقين بشكل جماعي متوتر يتشابهون في السمات والتجربة والمصائر،منها ما تعلق في العاهة والتشوه،فشخصية(خالد بن

[1] – خالد بوزياني،لغة السرد في الكتابة النسائية،مجلة جامعة ابن رشد في هولندا،العدد6،جوان،2012، ص57.

[2] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 310.

[3] – المازوخية ، صورة من صور الاضطراب النفسي، يتجسد في التلذذ بالألم الواقع على الشخص نفسه.

[4] – خالد بوزياني ، مرجع سابق ، ص57.

طوبال) تتناسل في الثلاثية كلها، يقول راوي (عابر سرير): " وهكذا وجدتني متورطا في حياة هذا الرجل ، من بداياته البائسة ، وحتى أمراض شيخوخته مرورا بهوسه بالجسور، واستنطاقه للأحذية، وصولا إلى (كاترين) الجسر الذي يربطني به"[1]، فهل ظهور الأبطال من جديد، في (عابر سرير) يؤدي إلى ظهور نفس الوظائف ومنه نفس البرامج السردية؟ ذلك لأن كل رواية من روايات الثلاثية هي الحبل السري الذي يربط الواحدة بالأخرى.

لا يمكن أن نتتبع الأبطال وهم يقومون بوظائفهم السردية المشكلة للبرامج السردية في (عابر سرير) بمعزل عن روايتيها السابقتين، ذلك بسبب تداخل الأبطال وتداخل البرامج السردية والأهداف وكأننا لم نغادر(ذاكرة الجسد) و(فوضى الحواس)، لكننا سنحاول أن نترصد علاقات الانفصال في حياة الأبطال التي كانت دافعهم للقيام بالفعل قصد تحقيق الاتصال.

5-ج-2- الذات الفاعلة(العاملة) والانجاز: تنفصل (حياة) عن الجزائر لتتصل بباريس، ينفصل (زيان)عن قسنطينة، ينفصل عن بيته عن سريره، عن المعرض حيث أصبحت تديرهم "فرانسواز"، ينفصل عن صحته ، ليدخل في علاقة اتصال بالمستشفى في باريس على طول الرواية.

ينفصل(خالد بن طوبال الصحفي) عن الجزائر يتصل بباريس لتلقي جائزة (فيزا الصورة) التي كنا قد تكلمنا عنها سابقا بالتفصيل في غير موضع.

ينفصل هؤلاء الأبطال عن (ذاكرة الجسد) و(فوضى الحواس) ليلتقون على مساحة (عابر سرير) هذا أهم ما أبان عنه الوضع الأولي في (عابر سرير).

انخفض مستوى الفعل (للذات الفاعلة) في (عابر سرير) وكأن أبطالها خرجوا متعبين من روايتين سابقتين يلهثون فيهما من أجل تفتيش ملفات الذاكرة.

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 267 .

لا نستطيع أن نقول في (عابر سرير)، بالخصوص،أن الذات الفاعلة شخصية واحدة،بل كل الشخصيات انصهرت في بعض لتفتش في الماضي ماضي روايتين سابقتين. أو لتنهي ماضي روايتين سابقتين...

كما لا نستطيع القول أن (زيان)(عابر سرير) هو الذات العاملة التي ينسب إليها القيام بالفعل،لأنها لا تملك الكفاءة اللازمة لذلك، حتى وإن امتلكت الرغبة في الفعل، كيف تمتلك الكفاءة في الانجاز وهو الشخصية التي أنهكها المرض وأبان الوضع الأولي أنها تلازم المستشفى على مشارف الموت على طول الرواية؟.

يمكننا أن ننسب الفعل للراوي (خالد بن طوبال) المصوّر. لأنه يسعى للفعل على طول الرواية ويحاول البحث في ذاكرة كل أبطال(عابر سرير). من خلال " مغامرة للسفر في ذاكرة رجل جزائري والإقامة في عالمه الحميمي ومقاسمته عمرا من النضال والخيبات الوطنية والتناقضات الذاتية"[1] .

نجد أن في الرواية (عاشقان) يحملان الاسم نفسه (خالد بن طوبال) أحدهما بطل (ذاكرة الجسد) الرسام الذي فقد ذراعه اليسرى في حرب التحرير، والآخر بطل الرواية الجديدة المصوّر الذي شوهت ذراعه اليسرى لإصابته برصاصة أثناء تصوير تظاهرة حدثت في الجزائر. يشترك البطلان في استخدامهما الذراع في ممارسة الفن وتخليد الوطن في ذاكرة التاريخ المبتورة.يقول بطل(عابر سرير) المصوّر الخارج من روايتين سابقتين:" كل ما أدريه أنني مذ غادرت الجزائر ما عدت ذلك الصحافي ولا المصور الذي كنته.أصبحت بطلا في رواية أو فيلم سينمائي يعيش على أهبة مباغتة جاهزة لأمر ما...لفرح طارئ أو لفاجعة مرتقبة . "نحن من بعثرتهم قسنطينة ،ها نحن نتواعد في عواصم الحزن وضواحي الخوف الباريسي ، حتى من قبل أن نلتقي"[2] .

[1] – هند سعدوني ، مرجع سابق، ص 193 .

[2] – أحلام مستغانمي،عابر سرير ، مصدر سابق، ص118 .

5-ج-3- تراجع الفعل: في (عابر سرير) أو لم يكتسب حرارة الانجاز، فلا نجد صراعا بمعنى الصراع كما قد يكون عليه الوضع في أي رواية، ولا المواجهة بمعنى المواجهة ، فلا حرارة في السعي ولا حرارة في الانجاز ولا حرارة في تبعاتهما، ذلك أن الكاتبة قد ركزت في ثلاثيتها، وفي(عابر سرير) بالذات، على" الشخصيات لتكون أكثر أهمية من الحدث أو من الفعل الذي تقوم به، ذلك لأن الحدث عاش في ظل تلك الشخصيات التي كررتها، واستنسختها فعكست صورتها في مرايا مطفأة، فظهرت وكأنها تماثيل دارت حول ذاتها،وفقدت جراء التكرار الحياة والتأثير فالشخصية كي تكون حقيقية وقريبة،يجب أن تكون قادرة على التفاعل ، والاستجابة والرفض والفعل وردة الفعل ، أي أن تكون في حالة حركة،وقابلة للتبدل، والتغير" [1] ومنه تحويل المسار السردي وتغييره.

5-ج-4- الوضع النهائي: فشل البرنامج السردي للذات الفاعلة: يعود كل طائر إلى عشه،(حياة) بطلة الثلاثية تعود إلى بيت الطاعة الكابوسي،إلى زوجها العسكري أما (خالد بن طوبال) فيتوزع بين جثة (زيان) المحملة متاعا على طائرة العودة إلى قسنطينة، وبين (خالد) الآخر الذي يتحول بدوره إلى جثة من الصور مثقلا بالوساوس. بين عجوز مطلّة على الخرف والموت، وبين صبية غامضة وشبيهة بالأبواب الموارية في رسوم (زيان)، فيما يرقد(زيان) نفسه جثة في أسفل الطائرة.

ويعود الوضع النهائي إلى الوضع الأولي الذي افتتحت عليه الثلاثية في شكل دوراني" ذوات متصدعة تعاني الألم مثقلة بالوساوس،ذوات محنطة تفتقر إلى الحياة وذلك ما عبر عنه (خالد بن طوبال) الأول بطل (ذاكرة الجسد) (لخالد بن طوبال) (عابر سرير)، حينما قال وهو يضمه: " لا تحزن...خلقت الأحلام كي لا تتحقق."[2]

---

1 – منى الشرافي تيم ، مرجع سابق ، ص 318 .

2 – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 168

6- المروي ولعبة الضمائر في الثلاثية:

لا تقتصر شؤون السردية على نظم صوغ المتون فقط، بل تتعدى ذلك إلى أنماط السرود، موضوعية كانت أو ذاتية ،[...]، وإلى أنواع الرواة ومواقعهم وأدوارهم في الخطاب،وإلى خصائص العناصر الفنية ،وهي مباحث تعزز" السردية بوصفها علما للسرد الأدبي "[1] .

إن الرواية بصفة عامة،وروايات مستغانمي على وجه الخصوص، تبدو للدارس ذات طبيعة معقدة، ومما يزيد في تعقيدها، استعمال الضمائر وتوظيفها، فقد عرفت السردانية تنوعاً كبيراً، لا سيما فيما يعود إلى اصطناع الضمير في الرواية. وقد نبه (بوتور)؛ إلى أهمية الضمائر في كل رواية، حيث رأى أنه " لا بد من دراسة طريقة استعمالها في الرواية بنظام".[2]

تنقسم الضمائر في اللغة تبعا لمنطق الأشياء إلى ثلاثة أضرب فقط هي: المتكلم المخاطب، الغائب، لذلك نجد الساردين تحكم عليهم سلفا بالتأرجح بين هذه الضمائر الثلاث استعمالا، وقد شاع في بعض أشكال السرد القديمة(كليلة ودمنة،ألف ليلة وليلة ، بوجه عام، لكن السردانية الحديثة شرعت تتخلص منه شيئا فشيئا بجنوحها إلى اصطناع ضميرا للمتكلم طورا وضميرا للمخاطب طورا آخر ،وهذا السلوك السردي لم يكن لمجرد التعبير، ولكن حتما لغايات تقنية وفنية أيضا"[3] .

ومن وظائف لعبة الضمائر، أنها لا تسمح بتميز الشخصيات عن بعضها البعض فحسب، ولكنها أيضا " تعتبر السبيل الوحيد الذي نملكه، والذي به نميز المستويات

---

[1] – عبد الله إبراهيم ، المتخيل السردي ، (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،الدار البيضاء ،1990 ، ص 112 .

[2] –ميشال بوتور ،بحوث في الرواية الجديدة،تر ،فريد انطونيوس،منشورات عويدات،بيروت،باريس،1982، ص64

[3] – عبد المالك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي ، مرجع سابق ، ص71 .

العديدة للوعي، أو للكمون الذي يركب كل واحد منها، ويموضعها ضمن الآخر وضمننا".[1]

ويتم الأخذ بهذه الإشارات والمحاولات كمعالم للدراسة،انطلاقاً من كون (ميشال بوتور)، قد تمكن من الكشف بعناية فائقة، عن أهمية التلاعب بالضمائر وبيَّن وظيفة كل ضمير داخل البناء السردي، واتصال الضمائر بعضها ببعض، مع الإشارة إلى الانتقالات من ضمير إلى آخر، في مجرى السرد– وذلك بالتحديد ما نجده في ثلاثية مستغانمي – حيث تعمل الضمائر على التمويه والتضليل، فلا نكاد ندرك انتقالات السرد بين ضمير وآخر؛ أي أن مستغانمي تسعى إلى إعطاء بعد جديد للضمائر.

6–أ– السرد بضمير المتكلم:

غالبا ما تعلّق هذا الضمير بتلك الكتابات السردية المتصلة بالسيرة الذاتية –كما تتضح الصورة في النص الروائي (ذاكرة الجسد) – ثم أصبح بعض الروائيين يختارونه، لما فيه من حميمية وبساطة، وقدرة على التعرية؛ تعرية النفس من داخلها عبر خارجها، ولعل تواجد مثل هذا النمط السردي في هذا العمل الفني،يجعل "الأنا" مجسداً لما يطلق عليه "الرؤية بالمصاحبة" في عرض الأحداث ونقلها للمتلقي، وذلك بحكم وجود السارد كشخصية في النص؛ أي أن كل معلومة سردية، أو كل سر من أسرار الشريط السردي، يغتدي متصاحباً مع "أنا" السارد العليم الذي يسرد بضمير المتكلم ويؤطر جميع الشخصيات الثانوية إلى حد يجعله المسير الوحيد لأحداث الرواية.

واصطناع هذا الضمير(المتكلم) في أعمال مستغانمي هو ما جعل النقاد والدارسين يصنفون أعمالها الروائية ضمن الرواية المونولوجية التي" تتسم بهيمنة

[1] – ميشال بوتور، مرجع سابق ، ص64 .

(الرؤية الأحادية) أو الصوت الواحد على الأصوات والأفكار الأخرى المضادة التي يوظفها الكاتب لتوضيح رؤيته."[1] .

6-أ-1- ضمير المفرد"أنا":

ضمير المتكلم المفرد "أنا" هو الشخصية التي تنقل أحداث الحكاية أو ترويها (سارد الرواية)، وهو شخصية تختلف عن الكاتب الذي يعد في هذه الحالة شخصا غريبا.فالسارد إذن يقوم داخل الرواية بوساطة ضمير المتكلم بنقل السرد الاستذكاري إلى زمن الحاضر، فهو الأنسب لمثل هذا الحكي خاصة في الرواية الأولى (ذاكرة الجسد)" التي تتخذ من شكل السيرة الذاتية ورواية الحدث في أبسط صورها أساسا في بنائها، معتمدة في ذلك على وسيلة التذكر في سرد أحداث وقعت فعلا،فهي أقرب إلى السيرة الذاتية منها إلى الرواية باعتبار ضمير المتكلم وباعتبار الموضوع نفسه"[2]. يقول(خالد بن طوبال): " لا أدري...فقبلك لم أكتب شيئا يستحق الذكر...معك فقط سأبدأ الكتابة"[3].

تتلاعب مستغانمي بالضمائر داخل متونها الروائية ضمن عوالمها السردية الثلاثة من خلال اختيارها السرد بوساطة ضمير المتكلم ،إدراكا منها لسلطة هذا الضمير وتحكمه في القارئ. فهو يعمل على إرسال المثيرات التي تجعل هذا الأخير مشدودا إلى الأحداث متشوقا لمعرفة خبايا السارد والسرد معا،الذي لا يقدم له كل شيء دفعة واحدة ، وإنما "يبعث إليه بإشارة تكون غمزة لذاكرة أخرى تصنع من القارئ تابعا لا متبوعا "[4] .

---

[1] – عمار زعموش، الخطاب الروائي في " ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي من نقد الواقع إلى البحث عن الذات ، مجلة الثقافة ، تصدرها وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر ، العدد 114، 1997، ص 216 .

[2] – المرجع نفسه، ص 216 .

[3] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق، ص 9.

[4] – حسينة فلاح ، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي(ذاكرة الجسد،فوضى الحواس،عابر سرير)، منشورات مخبر تحليل الخطاب، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ،2012 ، ص 97 .

وبالتقنية ذاتها يحضر السارد في (فوضى الحواس) و(عابر سرير)، واستعمال هذا الضمير في الروايتين ذو بعد استراتيجي وإيحائي لا يفتأ يجذب القارئ نحو النص،والظاهر أن الكاتبة لا تفضل إلا الكتابة بضمير المتكلم ، فبمجرد أن حاولت في (فوضى الحواس) الكتابة بضمير الغائب فإنها لم تنجح واضطرت لإنقاذ الوضع بتدخل الكاتبة، وتحويلها إلى بطلة تتحدث عن نفسها بضمير المتكلم.تقول (حياة/أحلام) في (فوضى الحواس):" واستنتجت أن مشكلة الكاتب أنه لا يقاوم أحيانا شهوة الخروج عن النص ، والتورط الأدبي مع الحياة،حتى في سرير"[1] ، وهنا يتيح هذا الضمير تشكيل موقف إزاء ما يحدث وتتبين واقعية السرد وأهميته، وهو ما عبر عنه ميشال بوتور بقوله :" أن الأمر يتعلق بشيء من التقدم في الواقعية، وذلك بإدخال وجهة نظر معينة"[2] .

وباللعب ذاته يواصل السرد حركته من خلال الضمائر ويبدأ من حيث توقف "الأنا" في(فوضى الحواس) مستفيدا من بعض الأقوال المنقولة عن الروايتين الأوليتين،فيغدو السارد في (عابر سرير)كائناحبريا خارجا من عالم(فوضى الحواس) منتحلا ضمير المتكلم، ليحدث القارئ عن تلك الكاتبة التي منحته الحياة في روايتها قبل أن يصبح الأنا المتكلمة فيتداخل الواقعي بالخيالي. يقول السارد:" ترى لو لم أقدم نفسي على أنني (خالد بن طوبال) أكان سيتعرف علي مثلا من عاهة ذراعي اليسرى التي لا تتحرك بسهولة ؟ أم كان سيعرفني لأنني كما في الرواية مصوّر. ومن قسنطينة ؟ ولأفترض أنني عندما زرته في المستشفى لم أقل له شيئا على الإطلاق أكان سيتعرف علي بحدس المحب ، وريبة الرجل...؟"[3].

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 308 .

[2] – ميشال بوتور ، مرجع سابق ، ص 64 .

[3] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 246-247 .

إن الضمير في هذه المقاطع يعد إشارة وتلميحا لما يمارسه الكاتب من سطوة على شخصياته، فبإمكانه أن يلعب بالكلمات كيفما شاء وأن يسيّرحياة الآخرين مثلما أراد.

إن " الأنا" يسمح للسارد بإبداء أرائه إزاء خالقه (المؤلف) كما طالعنا أعلاه.

6-أ-2- ضمير الجمع (نحن): يستخدم السار المفرد ضمير الجمع(نحن) ليعبر بالضرورة عن قناعة شخصية ،بأن يعظّم ضمير المتكلم فيصبح(نحن) بدلا من (الأنا)، وذلك حتى يقنع القارئ أيضا،بموافقته الرأي، ذلك على أن ضمير المفرد قد يدل على نوع من الانطباعية التي لن تكون في صالحه وليس في صالح القارئ: يقول السارد في استعانته بالضمير(نحن):" إن المهم في كل ما نكتبه ،هو ما نكتبه لا غير،فوحدها الكتابة هي الأدب،وهي التي ستبقى،أما الذين كتبنا عنهم فهم حادثة سير..أناس توقفنا أمامهم لسبب أو لآخر،ثم واصلنا الطريق معهم أو بدونهم."[1]

تتوسل الساردة في (فوضى الحواس) بنفس الضمير(نحن) لتعبر عن قناعاتها على لسان الجماعة تقول:" يحدث للغة أن تكون أجمل منا.بل نحن نتجمل بالكلمات نختارها كما نختار ثيابنا حسب مزاجنا ، ونوايانا"[2] .

ويقول السارد في(عابر سرير) متخذا(نحن) أداة للتعبير:" إن حبّا نكتب عنه،هو حب لم يعد موجودا،وكتابا نوزع آلاف النسخ منه ليس سوى رماد عشق ننشره في المكتبات[3].

ينبني استخدام السارد للضمير (نحن) على لعبة تضليلية للقارئ لأنه المستهدف دائما بهذه التعليقات ،فهو يمثل المرسل إليه بالنسبة للمرسل السارد الذي يتخفى وراء ضمير الجمع (نحن)، وهو بهذا المفهوم" أداة وظيفية دالة"[4] يقول بوتور: "

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص125.

[2] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 32 .

[3] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص24 .

[4] – يمنى العيد، الراوي ، الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، 1986، ص 10 .

أما الضمير(نحن nous) فليس هو تكرار للضمير(أنا je) إنما هو جمع بين الضمائر الثلاثة ، وهكذا عندما كان أحد النبلاء يقول (نحن) بدلا من(أنا) فذلك لأنه كان يتكلم أيضا باسم الشخص الذي يوجه إليه الكلام"[1] .

6-ب- ضمير المخاطب: إن اصطناع ضمير المخاطب يتيح للعمل السردي أن يستبد بجملة من الامتيازات في مجال السرد الحداثي ، من بين المزايا الفنية التي يمتاز بها الاصطناع لهذا الضمير ، هو افتراض أن هناك متلقيا ما هو الذي يتلقى حكاية الشخصية "واصطناع هذا الضمير يقوم مقام" الهو"و" الأنا" في الوقت ذاته."[2] بربط الضميرين السابقين" لأنه يحويهما معا باعتباره نظرة من الداخل والخارج في نفس الوقت"[3].

6-ب-1- ضمير المفرد (أنتَ،أنتِ): يحضر هذا الضمير في الثلاثية بطرق متعددة فتارة يصرح به مباشرة بـ"أنت" وتارة أخرى يرد بصيغ أخرى غير مباشرة (مستتر أومتصل)، وهذا دليل على أهمية هذا الضمير،الذي يتكرر عبر مقاطع عدة داخل الروايات، يقول السارد في(ذاكرة الجسد)موجها الكلام (لحياة)،دون ذكر اسمها لكن لكاف الخطاب دور في كشف وجود قارئ ضمني داخل النص مقصود بالسرد: " كانت تلك الصفحة البيضاء كافية لإدانتك . كانت تقول بالكلمات التي لم تكتب أكثر مما يمكن أن تكتبي ..فهل كان مهما بعد ذلك ألا أجد أية رسالة في تلك الحقيبة؟، لقد كنت امرأة تتقن الكتابة على بياض ..ووحدي كنت أعرف ذلك."[4]

---

[1] – ميشال بوتور ، مرجع سابق ، ص 71 .

[2] – عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي ، مرجع سابق ، ص 198- 199.

[3] – علي الراعي، نبيل سليمان، أحمد أبو مطر...وآخرون، عبد الرحمن مجيد الربيعي روائيا ، دراسات ، الدار العربية للموسوعات ، ط1 ، 1984 ، ص334 .

[4] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 256 .

ويحضر الضمير بنفس الطريقة في كل من(فوضى الحواس) و(عابر سرير)،ذلك أن المخاطب معروف ومحدد سلفا لدى الساردين ،لهذا كان (الكاف") كافيا لجعل القارئ يتجاوب مع السرد من خلال صيغ الخطاب (معك،إليك، لك). تقول (حياة/ أحلام) في (فوضى الحواس) مخاطبة كائنها الحبري الذي خرج من كتابها ليبادلها قصة حب :" اشتقتك..كيف تخليت عني وسلمتني إلى هذه المدينة المجنونة..أريد أن أراك ؟ أجبني أتدري أن الحياة لا تساوي شيئا من دونك..ماذا فعلت بي لأحبك إلى هذا الحد؟"[1] .

ويقول السارد في(عابر سرير): " تفاجئك ألفة الأمكنة ، فتستأنف حياة بدأتها في كتاب .كأنك موجود لاستئناف حياة الآخرين"[2] .

إن ضمير(الأنت) لا يعني فقط الذي يقرأ النص ، أو المرسل إليه ،إنما واستنادا إلى العبارة السابقة لسارد (عابر سرير) فإنه يعود على المتكلم السارد في الوقت ذاته بحيث يوجه الكلام لنفسه باعتباره مرسلا إليه ، دون أن يعلن عن ذلك مباشرة.

يحضر ضمير المخاطب مرة أخرى وبصيغة مختلفة عن الأولى، بحيث يتكرر الضمير من خلال حضوره اللفظي الذي يرافق (كاف الخطاب)، يسبقه أو يليه،وهو أشبه بتوكيد لفظي يسعى السارد من خلاله إلى تخصيص القارئ أو المرسل إليه الحاضر داخل النص يقول خالد لـ(حياة/أحلام):" تراه أبدع في حبك حقا ...أم أنت أبدعت في وصفه؟"[3] .وتقول (حياة) في (فوضى الحواس)، في حوار مع كائنها الحبري الذي تحول فيما بعد إلى أحد الشخصيات الرئيسة في روايتها :" لست في حاجة إلى خيبات أكثر لأحبك ،أنا لا أملك غيرك بل أنت تملكين الكتابة.[4]

---

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 248 .

[2] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 83 .

[3] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 127 .

[4] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 160 .

كان بإمكان البطلة أن تقول مباشرة (بل تملكين الكتابة)،دون الضمير(أنت) لكنها حرصا على تخصيص المرسل إليه وإغواء القارئ لشده إلى النص عمدت إلى هذه الطريقة في التعبير.

6-ب-2- ضمير الجمع(أنتم/أنتن):

فيما يخص ضميرا الجمع (أنتم)،(أنتن)،يمكن أن نضيف إليهما ضمير المثنى(أنتما) وأن لم يرد ذكرها علنا داخل الرواية ولا في التعليقات لا من باب السهو أو قلة التفطن، فبإمكان ضمير الجمع(نحن) أن يجمع معه كافة ضمائر الغياب،والمتكلم والمخاطب،حتى وان كانت غائبة لحظة السرد،إلا أنها حاضرة ،لأن (أنت)أو (نحن) وغيره قد تأخذ موضع الضمير الآخر وتعبر عنه، فهما في تضامن واندماج دائم في ضمير واحد هو ضمير السارد(أنا)وبالأخص(نحن)"[1]، لكننا وجدنا ضمير المخاطب المثنى (أنتما) حاضر في (ذاكرة الجسد) في المثال التالي حين يخاطب السارد كل من البطلة (حياة) والشاعر(زياد):" هل يعقل أن تمر عشرة أيام دون أن تلتقيا...وأين يمكن أن تلتقيا في مكان غير هذا ؟وإذا التقيتما هل ستكتفيان بالحديث...[2] ، فالإيهام واللعب بالضمائر يوهم بمصداقية السارد لدى القارئ.

6-ج- ضمائر الغائب :

6-ج-1- ضمير المفرد (هو /هي): يحضر هذان الضميران في روايات مستغانمي بصفة ضمنية ، وبأساليب متعددة ، ولئن كان ضمير السرد هو ضمير المتكلم فإن ضمير الغائب لا يمكن الاستغناء عنه بالضرورة ، ولا يمكن قيام الرواية دون حضوره .

إن ضمير الغائب حتمية سردية لا مناص منها ، بحيث تأخذ تارة بعدا إيجابيا من خلال الاستشهادات الحاضرة في عملية السرد والتي أتى بها السارد خدمة

[1] – حسينة فلاح ، مرجع سابق ، ص 112 .

[2] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 202 .

لقناعته أو رفضه لها ، ولا يذكر ضمير الغائب في هذه الحالة بصفة صريحة نظرا لحضور اسم الكاتب أو الناقد الذي نقلت عنه التعليقات ، لذلك يكفي أن يدرك القارئ أن تلك الاستشهادات خاصة بـ " هو/هي " مالكها الشرعي ، لا بضمير المتكلم (أنا) أو بـ (أنا) القارئ الذي ينقلها ، ويقول (خالد بن طوبال) متحدثاً عن صديقه (روجيه نقاش) مستعينا بضمير الغائب المتصل (الهاء) ، حتى لا يكرر اسمه كما هو الحال في مواضيع كثيرة : "أذكر وقتها أنه قال لي(ما يخيفني ليس ألا يعرفني الناس هناك ، بل ألاّ أعرف أنا تلك المدينة .. وتلك الأزقة .. وذلك البيت الذي لم يعد بيتي منذ عشرات السنين ..)"[1] .

في(فوضى الحواس) يحضر ضمير الغائب بصيغ متعددة فهو أحيانا ضمير مستتر وهو أحيانا أخرى ضمير متصل ، كما أنه ضمير مستشهد به ، وذلك ما نلمسه في قول الساردة : " اليوم عاد .. هو الرجل الذي تنطبق عليه دوما ، مقولة أوسكار وايلد (خلق الإنسان اللغة ليخفي بها مشاعره) مازال كلما تحدث تكسوه اللغة ويعريه الصمت بين الجمل" [2] .

يفيدنا السارد في هذا التعليق باسم الكاتب المشهور" أوسكار وايلد " الذي ينوب عن ضمير الغائب (هو)، ويقول السارد أيضا في(عابر سرير): "من قال إن الأقدار ستأتي بها حتى باريس ، وإنني سأراه يرتديها .؟

هاهي ترتديه . تتفتح داخله كوردة ناريّة . هي أشهى هكذا ، وهي تراقص في حضوري رجلاً غيري ، هو الحاضر بيننا بكلّ تفاصيل الغياب" [3] .

تحضر ضمائر الغائب المفرد أيضا ، من خلال صيغ الماضي البسيط التي لها في العادة علاقة بفعل التذكر. يقول (خالد بن طوبال) متحدثا عن الشاعر(زياد):

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 134 .

[2] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 11 .

[3] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 16 .

"وكان يكذب .. كبطل جائز للرواية . كان يكابر ويدّعي أن فلسطين وحدها أمّة . و يعترف أحيانا فقط بعد أكثر من كأس ، أن لا قبر لأمه ، تلك التي دفنت في مقابر جماعية لمذبحة أولى كان اسمها (تلّ الزعتر)" [1] .

في (عابر سرير) يقول السارد متحدثا عن (زيان)، ومعبرا عنه من خلال الفعل الماضي الناقص الذي يحمل دلالة (هو): " كان له ما أراد . أن يكون تمارض كي يجد ذريعة للانسحاب المتعالي .. فسقط في بدائن المرض الحقيقي ؟ "[2].

إن اللجوء إلى هذه الصيغة في التعبير عن الضمير الغائب ،له دلالة عميقة،بحيث " يفصل اصطناع ضمير الغائب زمن الحكاية ، عن زمن الحكي من الوجهة الظاهرة الأقل؛ وذلك حيث إنّ(هو) ، في العربية ، يرتبط بالفعل السردي العربي(كان) الذي يحيل على زمن سابق ، على زمن الكتابة " [3].

في(فوضى الحواس) يحضر ضمير المذكر والمؤنث (هو / هي) معا، وذلك دليل على قدرة الساردة على اللعب بالضمائر والانتقال السريع بين ضمير وآخر،وقدرتها على التحكم فيهما:" كانت تحب الصيغ الضبابية. والجمل الواعدة ولو كذبا، تلك التي لا تنتهي بنقطة ، وإنما بعدة نقاط انقطاع، وكان هو رجل اللغة القاطعة .

كانت جمله تقتصر على كلمات قاطعة للشك،تراوح بين(طبعا) و (حتما) و(دوما) و(قطعا)[4] .

إن لجوء الكاتبة إلى اصطناع صيغة للتعبير بالضمير الغائب(هو/هي) يمكّنها من التواري خلف الضمير، فتمرر ما شاءت من الأفكار دون أن يبدو تدخلها صارخا ولا مباشرا. [1] لاختفائها وراء ضمير السارد.

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 249–250 .

[2] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 81 .

[3] – عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، جويلية 2004 ، ص 234 .

[4] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 18 .

6-ج-2- ضمير الجمع (هم / هن) :

يقول:(خالد) السارد في (ذاكرة الجسد):"وحدها أسماء الشهداء غير قابلة للتزوير،لأن من حقهم علينا أن نذكرهم بأسمائهم كاملة . كما من حقّ هذا الوطن علينا أن نفضح من خانوه وبنو مجدهم على دماره ، وثروتهم على بؤسه، ما دام لا يوجد من يحاسبهم " [2].

لا يمكن هذه المرة أيضا تجاهل دور ضمير الجمع في استحضار كافة الضمائر الأخرى ولو لم يذكر ذلك صراحة ، فإنّ (هم / هنّ) منصهر داخل(نحن) ، ما يدفعنا إلى تمييز مجموعة من الشخصيات المحورية : وهي صوت كل من (خالد ، أحلام، المصوّر) .

وتقول الساردة في (فوضى الحواس): " يا للروائيين ، كما البحارة هم يموتون دائما في لحظة جهل ! "[3].

إن لعبة الضمائر" تتيح للأشخاص أن يتكلموا.إنه بناء يمكنه أن يتطور خلال سرد الرواية ، وأن يتبادل وأن يستهل أو يتعقد، وأن يمتد وأن يتقلص"[4] دون أن يضر بمضمون الثلاثية.

II - البنية الدلالية:

وفيها نتطرق إلى الأبعاد التي أحالتنا إليها الحكاية من خلال البحث عن الدلالات والمعاني التي حملّتها أحلام مستغانمي للخطاب الروائي، ونبحث في أهم القضايا التي تناولتها نصوصها دلاليا.

---

[1] - حفناوي بعلي ، عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في " فوضى الحواس" و" عابر سرير"دراسات الملتقى الدولي التاسع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج ، وزارة الثقافة ، الجزائر،2007 ، ص 139 .

[2] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 386 .

[3] - أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 329 .

[4] - ميشال بوتور ،مرجع سابق ،ص76 .

1- دلالة الذاكرة : لقد بدت الذاكرة في نصوص مستغانمي وكأنها القلب بالنسبة إلى معمارها والمفصل الرئيسي الذي يحركها .حيث نلاحظ مند انطلاق فعل الحكي أن الحكي يراهن على خزان الذاكرة (" أذكر" ثم التحديد الزمني" ذات يوم")[1] مما يدل على البنية الاسترجاعية التي تعتمد على الذاكرة.

وقد وردت في نصوص مستغانمي بمعنى ذكريات الماضي وأحداثه،وتجاربه حيث نقبت في دهاليز الماضي إلى حيث الذاكرة دلالة على هذا الماضي،هي التاريخ،"نحن ننتمي لأوطان لا تلبس ذاكرتها إلا في المناسبات، وبين نشرة أخبار وأخرى " [2] ،فالذاكرة تاريخ الوطن وأخباره. وفي محيط هذه المعاني وحولها تتعدد الذاكرة،وتتنوع داخل الثلاثية، فكلما طالعنا صفحاتها،تبدّت لنا ذاكرة وأخرى"صفحات أخرى فقط .ثم أعري أمامك ذاكرتي الأخرى"[3] وهي ذاكرة جروح وألم يسرد فيها تاريخ وطنه من خلال جسده" طالعي قصتنا من جديد، دهشة بعد أخرى،جرحًا بعد آخر."[4]

الذاكرة الأولى هي ذاكرة انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير الجزائرية التي شارك فيها (خالد)؛ فشكلت جزءًا من ذاكرته النضالية، وحصل فيها على رتبة ملازم،منحها له (سي الطاهر)، ثم ذاكرة الطفولة ويتمها حيث موت الأم وانشغال الوالد بعروسه الجديدة، أما الثالثة. والأهم فهي ذاكرة جسده، المتمثلة بفقدان ذراعه اليسرى التي بترت، الجرح الذي أعاد إليه شعور اليتم من جديد واستبدلت الذاكرة الحاضرة باليد الغائبة ، وصار الجرح يسرد قصة وجوده، وذراع المعطف الفارغة تحكي تاريخ نضاله " أصرّح بالذاكرة "[5] وكأن الذاكرة هي التي تحكي.

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 7 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 118 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 118 ، ص 41 .

[4] – المصدر نفسه ، ص 49 .

[5] – المصدر نفسه، ص 404 .

ثم ذاكرته مع(حياة) التي اقترنت بجرحه،" كان كلانا يحمل ذاكرته فوقه. "[1] ،إذ حمل اسمها وهو محموم يهذي به ليسجله في البلدية، معطيًا له شرعية الوجود، ثم ذاكرة قسنطينة المدينة التي تسكنه بتاريخها، وثقافتها، وعاداتها وتقاليدها"إن للذاكرة عطرًا أيضًا هو عطر الوطن."[2] ، ثم ذاكرته مع أمه ، وذاكرة (سي الشريف)عم حياة الذي شكل جزءًا من ذاكرة نضاله، تخلى عنها (سي الشريف) باحثًا عن الثراء. ويصير للمكان ذاكرة، وتغدو قاعة العرض التي التقيا فيها جزءًا من ذاكرتهما،واللوحة الأولى(حنين)، التي تدرب فيها على الرسم واقترنت بجرحه. وغربته، الذي يرفض العودة إلى قسنطينة خوفًا من مواجهة ذاكرته، وذاكرة(زياد) فهو" محمّلا بالذاكرة "[3] بماضيه، وتاريخ وطنه، الذي قاسمه به(خالد) إشارة إلى قسوة التجارب التي خاضها الاثنان،ووطناهما الجزائر وفلسطين.وتتسع دلالة الذاكرة لتشمل ذاكرة العرب كلهم، بل ذاكرة المدن العربية " فهل كل المدن العربية أنت، وكل ذاكرة عربية أنت."[4] (فحياة) رمز لقسنطينة، وقسنطينة هي كل مدينة عربية، تحمل الذاكرة ذاتها، وتعاني الجرح ذاته، وكأن الهم العربي واحد.

ولم يترك شيئًا إلا جعل له ذاكرة ، حتى ثوب زفاف(حياة)الذي تمتع في نزعه عنها رجل واحد، يعتبره(خالد) " ذاكرة وطن تصنعه أجيال عدة، ليحكمه متمتعًا بخيراته رجل واحد"[5].

لم تنفصل الذاكرة في نص (فوضى الحواس) عن تلك الذاكرة التي كانت في (ذاكرة الجسد)، بل كانت الذاكرة في نص (فوضى الحواس) امتدادا للذاكرة في (ذاكرة الجسد)،التي أضافت للحدث عاطفة ،لقد تساءل البطل والراوي في

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق، ص 53 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 85 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 195 .

[4] – المصدر نفسه ، ص 216 .

[5] – المصدر نفسه، ص 362 .

(ذاكرة الجسد)،عن السبب الذي دفع الحبيبة (البطلة) للزواج بذلك العسكري، الذي كان ذات يوم، من رجالات الثورة في الجزائر،وكانت الإجابة عن هذا السؤال في (فوضى الحواس) " تنبهت بعد ذلك،إلى أن أبوّته هي التي كانت تعني لي الأكثر وأن مهامه السياسية ورتبته العسكرية لم تكن تعنيني بوجاهتها ، وإنما لكونها استمرارا لذاكرة نضالية نشأت عليها ، وعنفوان جزائر حلمت بها "[1] وهنا يظهر جليا من خلال امتداد الذاكرة من (ذاكرة الجسد)إلى(فوضى الحواس) أن أحلام مستغانمي قد قصدت أن تكون ذاكرة امتداد لذاكرة دلالة على استخدام الماضي حتى يتوافق مع الظروف الطارئة وتشكيلها وفق ما هو مناسب. وبهذا تستعيد البطلة تجارب الماضي قراءة لمعطيات الراهن وعيا بالزمنيين"...فالبطل لا يواجه مآزق الواقع إلا بالعودة إلى التاريخ، وهكذا يصبح الحاضر مشدودا إلى الماضي، كأنه هو المصباح الذي يضيء دهاليز وقائعه"[2] .

كل الدلائل تشير إلى أن الذاكرة في(فوضى الحواس) امتداد للذاكرة في (ذاكرة الجسد)، فقد حدثت القبلة بين بطلة الثلاثية وبين راوي(ذاكرة الجسد) في بيته وها هي تكملها مع بطل آخر في كتاب آخر وفي زمن آخر"ها نحن في موعدنا الأول نفسه .نواصل قبلة أمام المكتبة إياها ...تصوري روعة قبلة يبدأها رجل وهمي في كتاب ..ويواصلها في الحياة رجل آخر تطابق مع الأول"[3].

2- دلالة الحياة والموت: تكتظ الثلاثية بالثنائيات الضدية بنية سردية تحيل إلى الكثير من الدلالات.

---

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق، ص 38- 39 .

[2]- علال سنقوقة، المتخيل والسلطة (في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية)، منشورات الاختلاف، ط1 ، 2000 ، ص179 .

[3] - أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 184 .

2-أ- الحياة: حاولت أحلام مستغانمي أن تظهر في نصوص ثلاثيتها أن تخرج بالحياة إلى فلسفة خاصة بها بعيدة عن المنطق ، وأقرب إلى التزويق اللغوي،فربطت الحياة بالكتابة ،فالحياة لا تكتب إلا عندما نشفى منها،فكيف نشفى منها ؟ بالموت؟ تم بالقدرة على تناسيها ،أي وفق قول راوي (ذاكرة الجسد) "عندما يمكن أن نلمس جراحنا القديمة بقلم،دون أن نتألم مرة أخرى..عندما نقدر على النظر خلفنا دون حنين،دون جنون،دون حقد"[1] ولكن الراوي يرفض ذلك حين يقول" نحن لا نشفى من ذاكرتنا ...ولهذا نحن نكتب ،ولهذا نحن نرسم ،ولهذا يموت بعضنا أيضا"[2] فكأنما أراد أن يقول أن الشفاء من الذاكرة أمر مستحيل ،وبذلك تكون الذاكرة هي الحياة التي أراد الراوي أن يشفى منها.

أما القدر فهو ما يخبئه الغيب يظهر ليبدل الأحوال، ويغير مسارات الأمور،فبعد أن كلف(سي الطاهر) الراوي بمهام صعبة وخطيرة أثناء الثورة، وبدأ يتخذ القرارات العسكرية التي تقتضيها الظروف حين أصبح ملازما اعترف" بدأت وقتها فقط أتحول على يد الثورة إلى رجل، وكأن الرتبة التي كنت أحملها قد منحتني شهادة بالشفاء من ذاكرتي...وطفولتي"[3] .

إلى أن هذا الوضع لم يدم طويلا فقد لعب القدر دوره في تغيير مصيره وقضى على طموحاته في الوقت الذي ظن أن الحياة قد ضحكت له بعد أن قست عليه كثيرا،فجاءت المعركة التي تسببت في بتر ذراعه " هاهو القدر يطردني من ملجئي الوحيد، من الحياة والمعارك الليلية...ليضعني أمام ساحة أخرى ليست للموت وليست للحياة...ساحة للألم فقط"[4]، كما أن دور القدر لم يكتف بتغيير حياة الراوي، وإنما في

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 7 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 7 .

[3] – المصدر نفسه، ص 34 .

[4] – المصدر نفسه ، ص 35 .

وضعه أمام قدر سيحيا تبعاته بعد ربع قرن من حياته، حين طلب منه (سي الطاهر) تسجيل مولودته في سجلات الدولة نيابة عنه. وكما برع القدر في رسم حياة الراوي برعت أحلام في رسم خريطة نصها ومضمونه، لتجعله متينا قادرا على امتصاص كل الأحداث بسلاسة .

دلالات وعبر كثيرة سعت أحلام إلى تقديمها في نصوص ثلاثيتها،أحالتنا عليها بنيتها السردية من خلال القصة التي تسردها على لسان بطل الفيلم الذي كانت تحضره في السينما ناصحا تلاميذه:"من اليوم الحاضر...لتكن حياتكم مذهلة...خارقة للعادة ...أسطوا على الحياة..امتصوا نخاعها كل يوم ما دام ذلك ممكنا ..فذات يوم لن تكونوا شيئا ...سترحلون وكأنكم لم تأتوا"[1] وهذا المفهوم صادر عن فلسفة الحياة التي بفضلها " تكتسب الرواية لهجتها الإنسانية في أشمل مظاهرها."[2]

إن معنى الحياة يشمل الكون بأسره ،كل يراه من منظاره ،فكان للصدف مهما كانت تفاصيلها صغيرة عند مستغانمي،أهمية كبرى،فقد كانت قادرة على قلب مسار الأمور وتغييرها " أليست حياتنا في النهاية إلا نتيجة مصادفات وتفاصيل أصغر من أن نتوقعها على قدر من الأهمية، بحيث تغير أقدارنا أو قناعاتنا"[3]، ثم تناقض نفسها فتقرر أن الإرادة تضاهي دور المصادفة قوة ومقدرة ، فتعبر على لسان بطل (فوضى الحواس): " لا شيء يحدث مصادفة ثمة أشياء لفرط ما نريدها بإصرار وقوة تحدث"[4] .

يتغير شكل الحياة والقدر في رواية(عابر سرير) فتخرج الحياة بشخوصها وأحداثها ومصادفاتها من كتاب لتتجسد واقعا في مواجهة الراوي،الذي يجد نفسه مسيرا في

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 48

[2] – حاج محبة معتوق ، مرجع سابق ، ص 27 .

[3] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 61 .

[4] – المصدر نفسه ، ص 252 .

مواجهته والسير في مداره المرسوم له كما هو،وتعلّم أن التعامل مع أشلاء الأشياء أكثر إيلاما من جثث أصحابها ؛ فحين عرفت (فرانسواز) في(فوضى الحواس) عن نفسها للراوي، وعرف أنها هي نفسها(كاترين) الخارجة من رواية سابقة اعترف قائلا: "وقعت تحت صاعقة كلماتها.بقيت مذهولا للحظات.شعرت أن الحياة بدأت تمازحني أو تدفعني للجنون بوضعي أمام قصص خرافية خارجة من رواية ."[1] وهو ما جعل الراوي يلخص رواية (عابر سرير) قائلا:"تفاجئك ألفة الأمكنة،فتستأنف حياة بدأتها في كتاب.كأنك موجود لاستئناف حياة الآخرين...تدخله كبطل في رواية...لتتأكد أنك تعيش لحظة حقيقية،ولست هنا لمواصلة التماهي مع بطل وهمي...وكنت تظن أن الحياة تلفقك كتابا فإذا بكتاب يلفقك حياة"[2].

2-ب- الموت: الموت هاجسا يؤرق البشرية ،لذلك اعتمده الكتاب في أعمالهم،وتكاد لا تخلو منه أية رواية،لأنه عنصر فعال،وقوة خفية تفرض نفسها على شخوص الرواية ومصائرهم،فقد صبغ هاجس الموت رواياتها ،هو محفز إبداعي ، وبدونه لا يكتمل فعل الكتابة :" الموت لا بد أن يكون هاجسا إبداعيا ، وما دمت لست مسكونا بهاجس الموت،لا يمكنك أن تكتب ..الموت كحالة ، كتهديد، الموت مقصلة قد تتحداك وتتحدى نصك في أي لحظة"[3] لذلك قد شغل الموت مكانة كبيرة في نص (ذاكرة الجسد) ،لأنه نتاج للثورة التي حصدت الأرواح ، ولم تفرق بين صغير ولا كبير، بطلة القصة اسمها (حياة) ومدار القصة كلها عن الموت: موت (سي الطاهر)،موت (زياد)،موت (حسان).

والموت عند أحلام يجب أن يكون من أجل قضية ، لأن الموت المجاني عندها ما هو إلا نوع من الغباء .

---

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق، ص 63 .

[2] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 83 .

[3] – مجلة قصيمي نت ، مرجع سابق.

والموت عندها مرادف لليتم، ويسير معه بالتوازي ، لأن اليتم هو إحساس بالموت وليس الموت نفسه ،فاليتم الحقيقي هو الذي ماتت أمه ،كفقدان الراوي للحب والحنان والأمان بفقدان أمه ،فالتحق بالجبهة بحثا عن آخر...، متمنيا أن يكون بديلا عن رفاقه الذين تركوا وراءهم أولادا وزوجات...، كان يترجى الموت ، لكن الموت يرفضه " وكنت كل مرة أعود أنا ويسقط آخرون ، وكأن الموت قرر أن يرفضني.."[1]، وكأنه يشعر بأن الموت هو انتصار على الحياة واقتصاص منها.

عكس الموت في نصوص مستغانمي الظلم والقهر فمن لم يمت بمعنى الموت الحقيقي ، مات ظلما وقهرا :" فوحدها الإهانات تقتل الشعوب"[2]. فالفارق بين الموت والحياة ، في كثير من الأحيان؛ يختفي تماما في معناهما المعنوي.

ومن منطق الموت الواقعي الذي خيّم على نص(ذاكرة الجسد)، من خلال الراوي الذكر، تنتقل أحلام إلى منطق الموت الذي يتماهى فيه الواقع بالخيال؛ وذلك في نص (فوضى الحواس) من خلال الراوية الأنثى، فيقع القارئ في فوضاها،ويجهد في محاولة فهم متى كان السرد واقعيا والموت فيه مطلقا ، ومتى كان حبرا على ورق؟.

ذهبت أحلام في شرح دلالة الموت ،الذي عكسته البنية السردية لنصوصها ،بعيدا إلى درجة جعلت فيها للموت صورتين ، موت ميت ،وموت حي ؛ فحين استشهد والد الراوية كانت والدتها في الثالثة والعشرين من عمرها، فخلعت أحلامها كما خلعت شبابها، ودفنت نفسها في ثياب الحداد،لأنها حملت اسم شهيد أكبر من عمرها وحجمها فكان لا بد أن تفنى وهي على قيد الحياة.

وكما حصل من لبس بين الحبيب الذي كانت تبحث عنه الراوية في نص (فوضى الحواس)،بشخص رجل آخر حلّ محله ،حصل لبس في الموت،فقد أصيب سائق الراوية بطلقات نارية ، بينما كانت تقف على الجسر تتفقد قدرها فركضت إليه

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 34 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 319 .

تقبل يده والدموع تملأ عينيها، فهي التي أتت به إلى مواجهة قدره ومواجهة موته: "شعرت بأنني أقبل يد الموت ،الموت الذي سيأخذه والذي ينتظر الآن فقط بأدب،أن أرفع شفتيّ عنه ليسحبه ويمضي به"[1]. فماذا لو كان للموت في هذه الحالة وجه آخر حين تحولت معها لعبة الكتابة إلى لعبة الموت، فهي التي ذهبت إلى ذلك الجسر تبحث في الواقع عن رجل صنعته في كتابها.

لم يخل الموت في نصوص أحلام مستغانمي ، على اختلاف أشكاله، من دلالة فلم يكن توظيفه بشكل عبثي أو مجاني ، بل كي ترسل الرسائل التي تحمل نقدا لاذعا للوطن وحكامه وساسته، وللمجتمع وأبنائه؛ فقد وصل بها الأمر إلى أن تحسد الأموات بسبب ثبات محل إقامتهم .

أسهبت أحلام في (فوضى الحواس) في سرد حادثة اغتيال(بوضياف) ووصف وقائعها، التي تمت مباشرة أمام عيون كل الناس على شاشة التلفزيون . ثم وصفت مراسم الجنازة ووقائعها التي أقيمت له ، وألقت باللوم على ذلك الوطن ، الذي حرمه من حياة تليق بأحلامه ، ولكنه أهداه جنازة على قياس أحلامه،جنازة لرجل حكم البلاد مئة وستة وستين يوما لم يحظ بها حكام حكموا أوطانهم ربع قرن، وهنا يتبين أن الموت قد يكون منصفا للأموات ، أكثر من إنصاف الحياة للأحياء.

ربما لو سألنا أحلام عن سبب كثرة رموز الموت في نصوصها لكانت أجابتنا بما عبرت عنه في(فوضى الحواس) " أسبوعا بعد أسبوع ، موتا بعد آخر ، كنت أعي أنني أعيش عمرا قيد الإعداد .تصنعه تارة أحداث كبرى ، وتارة أحداث هامشية أخرى"[2] .

لقد بدا واضحا في نصوص أحلام أن الموت لبس حللا كثيرة ، وأتى ضمن سياقات عديدة ، وذلك لأنه كان البطل المعنوي الذي شارك أبطالها الحقيقين ،حياتهم

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 112 .

[2] – المصدر نفسه، ص 339 .

ومسيرتهم، فلم تترك فرصة إلا وتناسلت منها صور الموت وتوصيفاته؛ ففي (ذاكرة الجسد) تكلمت عن موت الثوار، وفي (فوضى الحواس) تكلمت عن قنص الصحفيين والتنكيل بجثثهم واغتيال القادة والمثقفين،أما في(عابر سرير) فتكلمت عن دور المصور في التقاط صور الموت بكل أشكاله ، والمصور نفسه مشروع قتيل وساوت بين الموت المعنوي والموت الجسدي لأنهما في الحالتين يعنيان الغياب والفناء.والمقصود هنا بالموت المعنوي هو النسيان ، الذي يواري الجثث في مقبرة الذاكرة" ليس ثمة موتى غير أؤلئك الذين نواريهم في مقبرة الذاكرة .إذ يمكننا بالنسيان أن نشبع موتا من شئنا فنستيقظ ذات صباح ونقرر أنهم ما عادوا هنا"[1] .

تصل حركة الموت إلى ذروتها في الحروب المشتعلة منها والباردة ، كصديق راوي (عابر سرير) الصحفي (مراد) المهدد في حياته لأنه فضح (سي...)،وبهذا يكون الراوي قد ربط بين الموت عن طريق القتل الفعلي ، وبين الموت عن طريق القتل الحبري ، وساوى بشكل أو بآخر بينهما،وبذلك لم يكن هناك أي فرق يذكر بين القتل الذي كان يرتكبه العسكري(زوج بطلة الثلاثية)،من أجل الحفاظ على مكانته وموقعه وبذلته العسكرية ، وبين البطلة نفسها التي كانت تتخلص من أبطالها بقتلهم حين تشعر بأنهم سيشكلون عبئا حبريا عليها.

وحين تعلو وتيرة موت المواطن العربي وتتزايد ، تنخفض قيمته العددية ويصبح رخيصا وعادي إلى درجة يصبح فيها موت الحيوانات أكثر تأثيرا وقوة؛فحين شاهد (زيان)الصورة التي نال عليها راوي (عابر سرير) جائزة(فيزا الصورة) قال:" مؤثرة حقا.الموت فيها يجاور الحياة ، أو كأنه يمتد إلى ما يبدو حياة ، برغم أنه لا يمثل فيها سوى جثة كلب"[2]. وقد حاولت أحلام في خوضها هذا البعد للموت ،إضاءة نظرة

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 22 .

[2] – المصدر نفسه، ص 140 .

الغربي للعربي" إن الإنسان الغربي أكثر شفقة على الحيوان منه على الإنسان"[1] وهذا منطق السياسة الغربية في رؤيتها للعرب.

تعرض مستغانمي من خلال نصوص الثلاثية أشكالا كثيرة من الميتات ، وصورا متعددة للموت ، حتى لتقول على لسان راوي (عابر سرير):" أصبح ضروريا إصدار كاتولوغ للموت العربي، يختار فيه الواحد من قائمة الميتات المعروضة ،طريقة موته مستفيدا من جهد أمة تفوقت في تطوير ثقافة الموت.."[2] وهذا نقد مؤلم لما آلت إليه حالة العالم العربي ،من نزاعات وخلافات ، ومن أنظمة وحكام، لا ينبثق عنها جميعا إلا الموت ، وكثرا ما يكون في أبشع صوره ومظاهره ومضامينه .

لقد حاولت مستغانمي في نصوص ثلاثيتها أن ترسم أشكالا عديدة لثقافة الموت العربي.لا نستطيع أن نتتبع جميع الدلالات التي أحالتنا عليها الحكاية،ذلك لأنها كثيرة ومتشعبة، ساهمت في توليد السرد وتجديد قوته، فكل شيء بثته أحلام داخل نصوصها له دلالة ومعنى(الوطن ، الثورة، الموت، الحب، الجسد، الفن والتي لا تنتهي حتى بانتهاء الثلاثية ، ذلك لأن أحلام مستغانمي تركت نصوصها مفتوحة على دلالات لا نهائية.فإذا لم ينته الحدث فكيف بالدلالات أن تنتهي.

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق، ص 141 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 260 .

الفصل الثاني:
تشكيل اللغة السردية في ثلاثية مستغانمي

الفصل الثاني: تشكيل اللغة السردية في ثلاثية مستغانمي :

1- الجمع بين البنية السردية والبنية الشعرية:

إنّ إشكالية الشعري والنثري، ليست وليدة اللحظة ولا العصر الحديث فقط" فمنذ أرسطو إلى عبد القاهر الجرجاني، و ياكبسون، حتى لوتمان، ثمة إصرار أن للشعر خصيصة تميّزه عن النثر هي قدرته على دمج ما لا يندمج من الأشياء وعلى الجمع بين المتنافرات"[1] إلاّ أنّ الخطاب الروائي – الحداثي خاصة- تجاوز هذا المفهوم ووظّف ملامح – خصائص- هذا التجاوز بشكل مكثّف في متونه الروائية فأصبح دمج ما لا يندمج، والجمع بين المتنافرات،والتوظيف الفني للأسطورة واستعمال لغة الرّمز ،وتوظيف تقنية القناع،واللغة الشعرية من خصوصيات الخطاب الروائي الحداثي. وقد وجدنا كل ذلك التشكيل الشعري في متون أحلام مستغانمي إن لم نقل بداية من عناوين رواياتها التي تصلح أن تكون عناوين قصائد أو دواوين شعرية أكثر منها روائية.

1 – أ – شعرية العنوان في ثلاثية أحلام مستغانمي :

لقد عنيت الدراسات الحديثة بالشكل الخارجي للرواية وذلك تأسيسا على غلافها الذي يعتبر من أهم " جوانب البناء الفني العام الذي تتضام فيه جميع العناصر المشكلة للأثر ،لأن الشكل الخارجي للمكتوب يشير بطريقة أو بأخرى إلى عمل تقني سبق أو رافق عملية الإنجاز ،علاوة على ما يضفيه كفضاء دلالي يشير أو يلمح إلى جملة من القيم يقصدها المؤلف"[2].

---

[1] – كمال أبو ديب، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط1 ، 1987 ، ص 125.

[2] – باديس فوغالي ، بنية الخطاب الروائي في تجربة رابح خدوسي من خلال روايتيه الضحية والغرباء (دراسة) ، منشورات دار الحضارة ، دط ، دت ص52 .

يعد العنوان من أهم عناصر الخطاب الإبداعي، باعتباره خطابا موازيا تتوزع مكوناته فيما يسبق النص. وباعتباره مدخلا أساسيا في قراءة الإبداع الأدبي والتخيلي بصفة عامة ، وتكمن أهميته في كونه يشكل قيمة دلالية عند الدارس ، حيث يمكن اعتباره ممثلا لسلطة النص وواجهته الإعلامية التي تمارس على المتلقي إكراها أدبيا كما أنه الجزء الدال على النص الذي يؤشر على المعنى، فضلا عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص والمساهمة في فك غموضه[1] ، ويعتبر أحد أهم المفاتيح اللغوية لأنه يشكل نقطة الالتقاء الأولى بين القارئ والنص، لذا يجدر بالباحث أن يحسن قراءته وتأويله لأنه " المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من الدلالات التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة." [2] وهنا يصبح الشروع في تحليل العنوان ، أساسيا عندما يتعلق الأمر باعتباره عنصرا بنيويا،وأي قراءة لا تدخل النص القصصي عبر عنوانه قراءة برانية مستترة بعيدة عن استكناه أغوار النص. "[3] وبذلك أمكننا القول أنه إذا كان لكل الأعمال الأدبية مفاتيح أولية تؤشر للعالم الدلالي في خطابها ، فإن أبرز مؤشرين لوظيفة اللغة في إنتاج دلالة الخطاب الروائي الواقعي يتمثلان في مؤشر العناوين،هذا الأخير الذي به تحل ألغاز الأحداث وإيقاع نسقها الدرامي وتوترها السردي، علاوة على مدى أهميته في استخلاص البنية الدلالية للنص، وتحديد تيمات الخطاب القصصي، وإضاءة النصوص.انطلاقا من كل هذا قد يكون بالإمكان تتبع عمل العنوان في النص والشروع في نمذجة تصنيفية (Typologies) للعناوين وفقا لعلاقاتها بالشرح الروائي بالذات عن طريق الاختزال إلى الحد الأقصى. فإما أن الرواية تعبر عن عنوانها

[1] –ينظر شعيب حليفي،هوية العلامات(في العتبات وبناء التأويل)، مطبعة النجاح الجديدة،ط1،2005،ص 25.

[2] – جميل حمداوي ، السيميوطيقا والعنونة ، عالم الفكر ، مج 25 ، ع23، جانفي– مارس ، 1997 ، ص97.

[3] – حسن فيلالي،السمة والنص السردي،(مقاربة سيميائية في شفرة اللغة)،رابطة أهل القلم،ط1،دون سنة طبع، ص38.

تشبعه وتفك رموزه وتمحوه، وإما أنها تعيد إدماجه في جماع النص وتبلبل السنن الدعائي عن طريق التشديد على الوظيفة الشعرية الكامنة للعنوان، محوّلة المعلومة والعلامة إلى قيمة والخبر إلى إيحاء.

إن العنوان الذي يلتصق بالعمل الروائي قد يكون صورة كلية تحدد هوية الإبداع وتيمته العامة، وتجمع شذراته في بنية مقولاتية تعتمد الاستعارة أو الترميز .

إن فهم الصورة العنوانية وتفسيرها وتذوق جمالها وصيغ أساليبها مرتبط بمعانيها ضمن خطاطة المجموع، أي السياق الكلي للرواية وتتجلى أهمية العنوان عندما نكون أمام عناوين رمزية ذات الشحنة الاستعارية والمجازية كروايات أحلام مستغانمي التي تلج رواياتها عبر عناوين تتشبّع وتتحلّى بروح الشعر حيث تتعالى نبضات الشعر مفرزة طاقة شعرية عبارة عن صور رمزية معقدة، يتماهى فيها البعد المرجعي مع البعدالإيحائي. أي تختلط خيوط التسمية العنوانية، وتتلاشى أضواء الحقيقة لتعوضها دلالات التضمين الرمزي . ليصبح العنوان نفسه رمزي، فكل عنوان يلصقه الكاتب على روايته لاشك وأنه أفرغ فيه جهدا وتطلّب منه وقتا في اختياره؛لأن صياغة عنوان أي عمل إبداعي جزء من الكتابة الفنية نظرا لما للعنوان من أهمية على المستوى الإعلامي(الإشهار) أولا، ثم على المستوى الفكري ثانيا، وعلى المستوى الجمالي ثالثا،ونظرا إلى كل هذه الاعتبارات فإن العنوان ذو أهمية خاصة بالنسبة للمؤلف والمتلقي على السواء؛ لأنه جماع النّص وملخصه.

إنّ أول ما يستوقفنا في عناوين ثلاثية أحلام مستغانمي ،هو ذلك الخرق الدلالي الذي تحدثه عبارات العناوين فمنذ القراءة الأولى لعناوين الثلاثية تواجهنا اللغة الشعرية التي لا تفارقنا، إلا ونحن ننهي كامل الثلاثية فيجد القارئ نفسه مجبرا على الغوص في أبعاد لغتها وسر أدائها الشعري الذي تحمله هذه العناوين بما تشير إليه من بعد استفزازي كبير، فهي تشوش فكر القارئ و دعوة " لإثارته و تفعيل دوره من

خلال اللبس والتضليل والحيرة،التي يثيرها ذلك التشويش من أجل تأويل أكثر ثراء. "[1]

ينفتح عنوان(ذاكرة الجسد) على مكنون شعري منبثق من العلاقة المتوترة بين كلمتين متنافرتين دلاليا، حيث ترتبط الأولى بالذهن وتحمل دلالة الماضي ، والألم في الغالب في حين ترتبط الثانية بالحس، إذ من المعتاد أن ترتبط الذاكرة بالإنسان ولكن ارتباطها بالجسد يعد خرقا للمعتاد حيث إنّ ارتباط الذاكرة بالجسد هو ارتباط بما هو حسي،مرئي، وبما هو روحي جواني ، والملفت للانتباه هو امتلاك الجسد ذاكرة خاصة به، لهذا كان اللجوء لعملية التأويل أمرا ضروريا لسد الفراغ الذي يحدثه استفزاز العنوان للقارئ ، فذاكرة الجسد عنوان قلق دلاليا يضع المتلقي أمام علاقة جديدة ومحيِّرة ، علاقة الجسد بالذاكرة ، فيجد نفسه أمام سؤال مفاجئ: كيف يكون للجسد ذاكرة وكيف يعبِّر عنها؟. إنّ شعرية العنوان–هنا– تكمن في كون ارتباط الذاكرة بالجسد مما ولّد رؤية جديدة للتعامل مع الجسد، فلم يعد الجسد مجرّد معطى حسّي– مادي– إيروسي– وإنما تحوّل إلى فضاء تاريخي فكري روحي...، فعلى الرغم من أنّ " الجسد البشري أقرب المحسوسات إلينا لكنه أغمض دلالة عندنا،من موقعه تبدأ المسافات وتتبع التساؤلات وتنطلق أسفارنا نحو المجهول.هو لا شيء في الكون الواسع و لكنّه صلتنا الفعلية الوحيدة بالوجود ، فنحن موجودون به."[2] وفيه ومن خلاله، وقد تعالى حضور الجسد في خطاب الثلاثية بوصفه كيانا رؤيويا و"علامة المتعة وسيمياء الخصب"[3] وذاكرة الوطن والتاريخ...

---

[1] – بشرى البستاني ، قراءات في النص الشعري الحديث ، دار الكتاب العربي ، ط1 ، 2002، ص33.

[2] – محمد صابر عبيد، مرايا الجسد ، تجليات اللسان الشعري الأنثوي ، مجلة عمان الثقافية الشهرية، أمانة عمان الكبرى ، ع126، ديسمبر، 2005، ص52.

[3] – حمادي الزنكري، الجسد ومسخه في الفكر العربي الإسلامي، حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع 39، 1995، ص65.

لقد تجسدت العلاقة بين الذاكرة والجسد في الرواية خاصة في آخر صفحاتها من خلال قول السارد البطل(خالد بن طوبال): " كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه ولكنه لم يقرأني."[1] مما يعني أن لليد الغائبة في الجسد دلالة ومن ثم للذاكرة الحاضرة والمرتبطة بالجسد دلالة يحسن القارئ قراءتها وتأويلها." فالذاكرة هي مفتاح هذا الجسد الذي يحملها وتبقى شاهدة على أحواله وتغيراته ، وهي القادرة على تفسير أغواره ومكنوناته خاصة حين يتوفر هذا الجسد على منبه يدق كهوف الذاكرة أن تتكلم وتسترسل في الكلام،هذا المنبه مرتبط بهذا الجسد الذي يحمل لغزا يتمثل في أحد الأعضاء المفقودة وهي اليد التي تعتبر جزءا لا يتجزأ منه .أي من الجسد الذي يحمل ذاكرته".[2]

والمتأمل لأحداث الرواية من أولها إلى آخرها يجدها وليدة هذه الذاكرة المرتبطة بالجسد ، فكانت شاهدة عليه حافظة لأسراره وماضيه الطويل.[3]

فوضى الحواس، عنوان يستوقف القارئ قبل أن يلج قراءة الرواية لتطرح أمامه جملة من التساؤلات عن معنى الفوضى المقصودة هنا ، عنوان يخرق أفق انتظاره إذ لم يكن يتوقع أن الفوضى مرتبطة بالحواس، لأن المتوقع سماعه وإدراكه أن تكون الفوضى مرتبطة بالأشياء أو بالأفكار لكن ما تلبث تتضح الإجابة داخل الرواية حيث تتحدد وظيفة التعالق بين النص والعنوان عبر مقاطع نصية تتضمنها الرواية وفي أقرب المقاطع شرحا للعنوان وتلخيصا له ، نذكر قول الساردة: " وأذكر أن ديدرو الذي وضع سلما شبه أخلاقي للحواس،وصف النظر بالأكثر سطحية،والسمع بالحاسة الأكثر غرورا ،والمذاق بالأكثر تطيرا ،واللمس بالأكثر عمقا ،وعندما وصل

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص404.

[2] – الأخضر بن السايح ، جماليات المكان القسنطيني (قراءة في رواية ذاكرة الجسد) ، دراسة نقدية تحليلية ، منشورات دار الأديب ، وهران ، 2007 ، ص7 .

[3] – المرجع نفسه ، ص8 .

الشم. جعله حاسة الرغبة ،أي حاسة لا يمكن تصنيفها لأنها حاسة يحكمها اللاشعور وليس المنطق.

المخيف مع هذا الرجل، أنه جعلني أكتشف حواسي، أوعلى الأصح ،خوفي النسائي من هذه الحواس. بل أنه وضعني في حالة فوضى الحواس[1].

يحيل مضمون الروية إلى حالة الفوضى العارمة التي تحياها البطلة الساردة، لأن من أحبته كان شخصا آخر غير الذي تبحث عنه تقول معبرة عن هذا الموقف "الآن أعي أنني يومها أخلفت ، بفرق كلمة ولون ، قطار الحب الذي كنت سآخذه. فلحقت في حالة فوضى من الحواس بذلك اللون الأسود،وأخطأت وجهتي."[2]، فوضى وهي في المقهى تنتظر(عبد الحق) عندما قرأت خبر موته في الجريدة ، فأخذت تتذكر لقاءها الأول في نفس المقهى أين دخل صديقه الذي تقرب منها ،فوقعت في فوضى من الحواس ، وبما أن الحواس تخدع أحيانا ، أعجبت بصديقه بعد أن خدعتها حاسة الشم تقول:"أذكر فاجأني عطره ،أعادني إلى ذلك العطر الذي..."[3].

فأغرتها تلك الكلمات وكان خداع حاسة السمع لها تقول:(" فرحت اختبره بكلمات اعتذار، وإذا به يجيبني بتلك الكلمات الصغيرة التي... ولحظتها أفلتت حواسي مني. وأخذته مأخذ وهمي به. لم أكن أدري أن الحب كان يسخر مني")[4] .فبعد أن خدعتها حاسة السمع و حاسة الشم ، وتأكد لديها الأمر بأنه نفس الرجل الذي التقته في السينما،كان بديهيا أن تخدعها حاسة النظر هي الأخرى تقول:" فلحقت في لحظة من فوضى الحواس بذلك اللون الأسود،وأخطأت وجهتي...لقد أصابني الحب يومها

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص219 .

[2] – المصدر نفسه ، ص347 .

[3] – المصدر نفسه ، ص347 .

[4] – المصدر نفسه ، ص347 .

بعمى الألوان وأربك أيضا حاسة النظر." [1]من هنا كان اختيار العنوان" فوضى الحواس".

تتبنى أحلام مستغانمي في تشييد عالمها الروائي في روايتها الثالثة (عابر سرير) إستراتيجية تقوم تارة على المخاتلة – انطلاقا من العنوان الذي يشي بنوع من الكتابة المفعمة بالغرائزية– ، ولكن هذه الغرائزية سرعان ما تتلاشى وتضمحل عندما يجد القارئ نفسه داخل عالم روائي يسكنه العنف بمظالمه وفواجعه ،حيث يتسنى للكاتبة أن تمارس نوعا من الشهادة المجازية عن الحب في زمن الموت ، وذلك من خلال كتابة روائية شاعرية بالغة العنف والابتهاج.

يشكل عنوان (عابر سرير) عتبة لعبور مجازي نحوعالم الرواية أين يكون بإمكان المتلقي تجاوز موارية العنوان، وتفادي الوقوع في حبائل الخداع والغواية الموصولة به حيث يمارس العنوان لونا من ألوان الاستهواء المضل، ولذلك فإن الخداع الذي تمارسه أحلام مستغانمي على القارئ باختيارها لهذا العنوان المجازي الموارب وما يترتب عليه من إيهام يصل إلى حد الاستفزاز،في هذا المقام ضرورية ، فهي تحفز على القراءة والتلقي وتدعو إليهما، وتجعل المتلقي/ قارئا أو مستمعا يترك التحفظ ويتخلى عن مراقبته لذاته ويقبل على كل ما يستملح ويتعجب منه ، وبذلك يكون العنوان قد حقق بلاغته وأنجز شعريته بخرقه وتجاوزه . ويبدو أن أحلام مستغانمي تتعمد في اختيارها لعناوين مجازية ملفتة للانتباه (ذاكرةالجسد)،(فوضى الحواس) (عابر سرير) إثارة فضول القارئ وترغيبه ، تقول: " إن ما يهم بالنسبة لي هو الأحاسيس التي تتركها الرغبة ، أنا كاتبة الرغبة ولست كاتبة المتعة ، وهي بذلك تصر على إتباع طريقة في السرد العربي تقوم على الاستهواء والترغيب أتقنتها

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص347 .

شهرزاد، واعتمدتها أحلام مستغانمي إستراتيجية في الحكي والسرد ، تقوم على العدول والتحريف والخرق والتجاوز"[1].

والملاحظ أن ما يتميز به العنوان من اختصار وتقنيع مجازي يدفع بنا إلى تجاوز خرافة المعنى الخاص والبحث عن معان مصاحبة يمكن أن يفترضها هذا العنوان أو يستتبعها ويستدعيها على امتداد النص الروائي ، وربما كان هذا الجانب الإيحائي هو الذي جعل أحلام مستغانمي تسارع إلى تحديد الهوية الأجناسية لهذا النص بوضع كلمة (رواية)، وباللون الأحمر، في مقدمة عبارة العنوان للتقليل من تضليل هذا العنوان الذي يبدو أقرب العناوين الشعرية ، لما يتميز به الشعر من نزوع نحو التشكيل والتكثيف اللغوي الذي يفرغ الشعر من المعنى أو يجعله مدركا بصعوبة، وقد يعود هذا إلى أن الشعر لم يترك أحلام مستغانمي على الرغم من احترافها كتابة الرواية واعتبارها الرواية ، الشكل الأكثر مرونة واستيعابا لتعقد وشمولية التجارب الإنسانية.[2]

وإذا ما حاولنا رصد تكرار عبارة العنوان(عابر سرير) وتردد صدى معانيها داخل النص الروائي كعلامة مهاجرة من فضاء المناصصة إلى فضاء النص، فإننا نجد أن هذا التوسع الدلالي الذي يحاول العنوان أن يجسده ويحققه داخل النص ،انطلاقا من كون النّص يمكن أن يكون امتدادا للعنوان أو توسيعا له ،لا يتجاوز الإحالة على الإحساس بالفقد وعدم الاستقرار والوجود المؤقت في المكان والزمان والاستعداد للرحيل وهي حالات متعلقة ببعض الذوات المتكلمة في الرواية وبخاصة (الراوي) و(زيان) الرسام الجزائري المهاجر الذي لم يقر له قرار منذ أيام الثورة وكأن كل

[1] – الطاهر روابنية ، شاعرية الخطاب الأنثوي في رواية عابر سرير، لأحلام مستغانمي ، قراءة في خطاب المناصصة ، ملتقى دولي "الكتابة النسوية: التلقي ،الخطاب ، التمثلات"18و19 نوفمبر 2006، المركز الوطني للبحث في الانتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية ،2010، ص181.

[2] – المرجع نفسه، ص 182.

الأسّرة لم تكن بالنسبة إليه إلا محطات مؤقتة تشبه محطات التحويل والانتقال في المطارات حيث كان سرير المرض بأحد مستشفيات باريس آخر سرير انتقل منه إلى سرير الأبدية يقول راوي (عابرسرير):" قصدت مكتب الممرضات في الطابق ، أسأل عن مريض الغرفة (11) ، كنت أثناء ذلك أهدئ من روعي ، فقد يكونون قد اصطحبوه لإجراء فحوصات أو التصوير الإشعاعي ،أو ربما غيروا غرفته ليس أكثر، ذلك أنني تذكرت أنه قال لي مرة منذ أكثر من أسبوعين (قد لا تجدني في هذه الغرفة ، قد أنقل إلى جناح آخر، قبل أن يعلّق مازحا: " أنا هنا عابر سرير."[1] وهذه الحالة النفسية هي نفس الحالات السيكولوجية التي مر بها الراوي والمصور والصحفي الذي يقاسمه الاسم (خالد بن طوبال) وأشياء حميمية أخرى كحبهما المشترك للبطلة (حياة) وانشغالهما بهموم الوطن وبالفنون التشكيلية وانتمائهما إلى قسنطينة ،حيث كانت الأسّرة بالنسبة إليه محطات عبور لم يستطع أي منهم أن يشده ويمنحه الإحساس بالاستقرار حتى سرير الزوجية، ولذلك فإنه يعد نفسه عابر سرير منذ أن غادر سرير أمه رضيعا إلى حضن جدته، تتلقفة الأسّرة واحدا بعد الآخر حتى السرير الأخير." وإنّ مثل هذه الحالات لا يمكن أن يعبر عنها إلا شعرا أو بواسطة نثر ينفلت من مواضعات النثر وينقلب عليها،إذ الشعر وحده القادر على التعبير عن تمزق الوجود والتحول إلى علامة ذات إيقاع منسجم مع إيقاع الوجود والشعر، أقرب فنون القول من جميع الفنون الأخرى ،كونه يعبر عن حالة شعرية أكثر مما يقول".[2]

[1] – أحلام مستغانمي ،عابر سرير، مصدر سابق ، ص231 .

[2] – الطاهر روابنية ، مرجع سابق ، ص183 .

1- ب- بلاغة السرد وشعرية اللغة:

لا يبتعد الخطاب الروائي –الحداثي– كثيرا عن تخوم الشعر ولغته فالحدود بين الشعر والنثر الفني " أقلّ استقرارا من الحدود الإدارية للصين"[1]. فالشعر لم يعد ذلك الخطاب اللغوي المجسِّد لكل ما فيه " تجانس وانسجام وتشابه، وتقارب، بل نقيض ذلك كله."[2]، ولأن الخطاب الروائي الحداثي يقوم على بناء لغوي/دلالي مشحون بالتّضاد والمفارقات والرؤى العاطفية والنبرة الغنائية وتعدّد المستويات الأسلوبية صار قريبا من حدود الشعر، فإذا كان الشعر كما يقول (ملارميه) " نتيجة حتمية لكل جهد يبذل لتحسين الأسلوب"[3] فالرواية الحداثية شعر غير منظوم ولا موزون ذلك أنّ الروائيين الجدد يعملون على رفع مستوى الخطاب الروائي، انطلاقا من تحسين الأسلوب والارتقاء باللغة إلى ذرى جمالية شعرية، تغيب عندها الحدود بين لغة الشعر ولغة النثر ومما لاحظناه أثناء قراءتنا لثلاثية أحلام مستغانمي، أن الجانب الجمالي كان حاضرا بقوة و قد تمثل خاصة في جانب اللغة الشعرية ، التي كتبت بها أكثر أعمالها الروائية وضمن هذا السياق" يمكن الإشارة إلى الطابع الشعري للغة في رواية (ذاكرة الجسد) فهي تشبه لغة القصيدة ، كما أن تنظيم العبارة له شكل القصيدة الحرة مثلا...ويغلب عليها الإيقاع الشعري الغارق في سبر الأحوال الباطنية للشخصيات ولا شك أن اللغة الشعرية هذه فرضتها طبيعة الشخصيات وكذا مسار الأحداث ودلالاتها " [4] .

---

[1] – رومان جاكبسون، قضايا الشعرية،تر محمد الولي ومبارك حنوز ، دار توبقال للنشر ، المغرب، ط1 ، 1988 ص 10–11.

[2] – كمال أبو ديب، مرجع سابق ، ص 28.

[3] – ميشال بوتور، مرجع سابق، ص 11.

[4] – علال سنقوقة ، مرجع سابق، ص143 .

وهذا الرأي أيضا والشهادة النقدية للشاعر الكبير نزار قباني حين قال عن رواية ذاكرة الجسد: أنها اغتسلت بأمطار الشعر مما يعني أن لغة النثر عند أحلام مستغانمي ، قد امتزجت بلغة الشعر، هذه الأمطار الشعرية امتد رذاذها إلى كل عناصر روايتها والروايات التي تلتها فبلّلتها لتضفي عليها جمالية ما كانت لتتحقق لولا رذاذ الشعر العائد إلى بداياتها الإبداعية : وهذا قد يعلّل انفتاح ثلاثيتها على الشعر كأداة للتعبير الروائي، فامتزجت بذلك اللغة السردية باللغة الشعرية لتشكلا إيقاع الخطاب الروائي، وهو إيقاع غنائي يعكس عمق معاناة الذات الكاتبة واغترابها عن واقعها المعيش الذي أحبط الكثير من طموحاتها[1].

فحين نقرأ:

"ولم تقتله قناعاته هذه المرة...قتلته هويته فقط!

نخب ضحكته سكرت ذلك المساء

نخب نبرته المميّزة التي لا يشبهها صوت

نخب حزنه المكابر أيضا.. ذلك الذي لا يعادله حزن

نخب رحيله الجميل .. نخب رحيله الأخير

بكيته ذلك المساء..[2]

يعكس هذا المقطع طاقة انفعالية لا شك وأنها انبثقت من التجربة الروائية لأحلام مستغانمي وانسجمت مع ميولاتها الروحية وأفكارها الثائرة والمتمرّدة فلاءمت بين اللغة وطبيعة المفاهيم المجرّدة التي " تستطيع اللغة أن تمجدها، لكنّها تظلّ عاجزة عن

[1] – ينظر، بوشوشة بن جمعة، التجريب وا رتحالات السرد الروائي المغاربي ، المطبعة المغاربية ، تونس، ط1، 2003 ، ص72 .

[2] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص248 .

التعبير عنها"[1] ، كما لجأت الروائية إلى استعمال المصاحبات اللفظية التي تصلح للقصائد الشعرية أكثر منها للكتابة الروائية من مثل قولها: (حزنه المكابر، رحيله الجميل)،إضافة إلى استعمالها تلك المفاهيم المجردة مثل مصطلحات: الحزن والسعادة والحب والجمال والحرية والوطن...الخ التي يصعب أن تقبض عليها اللغة العادية بمعياريتها ، لذلك وجدنا الروائية تقف في بعض المقاطع عاجزة تعاني من فيضان داخلها وما يختلجها من توتّر وتناقض في مقابل اللغة العادية بمعياريتها ومنطقيتها – فكلّما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة– تقول الروائية :

" في مساء الولع العائد مخضبا بالشحن. يصبح همك كيف

تفكك لغم الحب بعد عامين من الغياب، وتعطِّل فتيله الموقوت

دون أن تتشظى بوحا

بعنف معانقة بعد فراق، تودّ لو قلت "أحبك"، كما لو تقول "مازلت مريضا بك"

تريد أن تقول كلمات متعذِّرة اللفظ، كعواطف تترفع عن التعبير كمرض عصي على التشخيص"[2] .

بهذا تضيق اللغة أمام اتساع الشعور وغموض التجربة واستعصائها على التشكل،ولأنّها تجربة الأعماق وإشراقات الروح فهي تتلوّن بسحر وغموض هذا العالم الجواني.

أكّدت الشكلانية الروسية على أنّ" لغة الشعر غايتها في ذاتيتها، وليس غيريتها،أي لغة تتخالف مع غائية الاستعمال اليومي"[3] ومن مفارقات الخطاب الروائي– الحداثي

[1] – ينظر ، سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية ، دراسة للزمن في القرن العشرين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 ، 1980، ص31.

[2] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، مصدر سابق ، ص09.

[3] – روبرت هولب،نظرية التلقي، تر، عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي والثقافي بجدة، ط 1، 1994، ص70.

خاصة- أنه ينطلق من عمق الواقع اليومي المعيش ومن لغته وقضاياه ومشاكله ليقدمها في تشكيل لغوي/دلالي يتّصف بالفنية والجمالية والشعرية،" التي ينحصر موضوعها طبقا لرومان ياكبسون ((Roman Jakob son) في إبراز الإجابة عن السؤال التالي : ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا ؟[1] ، أي الوظيفة الجمالية للغة أو بتعبير آخر أدبيتها ، فالكلام من أجل الإخبار هو من شان اللسانيات أو البلاغة أو التداولية أما الحاصل الفني للغة فهو من اختصاص الشعرية.[2] فتتحول وظيفة النثر من دلالية إشارية إلى إيحائية شعرية وبهذا تحوّلت المفارقة بين الشعر والنثر الفني إلى أمر متجاوز في ضوء نظرية تداخل الأجناس الأدبية. وتبدو فعالية هذا التمازج فيما يلي:

" كل ذاك المطر..وأنت عند قدميها ترتّل صلوات الاستسقاء

تشعر بانتمائك إلى كلّ أنواع الغيوم، إلى كلّ أحزاب البكاء، إلى كلّ

الدموع المنهطلة بسبب النساء

هي هنا وما تفعل بكلّ هذا الشجن؟ أنت الرجل الذي لا يبكي

بل يدمع، لا يرقص بل يطرب، لا يغني بل يشجي

أمام كل هذا الزخم العاطفي، لا ينتابك غير هاجس التفاصيل

متربصا دوما برواية.

تبحث عن الأمان في الكتابة؟ يا للغباء!"[3]

---

[1] – ينظر، رومان جاكبسون ، مرجع سابق، ص103 .

[2] – برنانط فاليت ، النص الروائي (تقنيات و مناهج) ، ترجمة : رشيد بن جدو ، المشروع القومي للترجمة ، 1999 ، ص 99 .

[3] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ، ص10.

امتزج السرد ، من خلال هذا المقطع ، بالشعر مستعيرا لغته وصوره ودلالاته،عبر الجمع بين الحكي وطبيعته الاسترسالية النثرية والشعر وطابعه الوجداني الغنائي التكثيفي، كما أنّ السرد جاء بضمير المخاطب (أنت) رغم أنّ الراوي كان يتحدث عن تجربته الخاصة في شكل تفريغ داخلي(مونولوجي).

إضافة إلى أن خطاب الثلاثية يزخر بتلك المقاطع الشعرية، المكثفة، التي لا تفتقر سوى للوزن والقافية والبحر، لتتحوّل إلى شعر خالص، تقول مستغانمي:

"ها أنا معه ودونه .. أمام بقاياه

ثياب.. ثياب.. أغلفة خارجية لكتاب بشري

واجهة قماشية لمسكن من زجاج

انكسر المسكن، وظلّت الواجهة، ذاكرة مثنية في حقيبته فلماذا

ترك لي الواجهة."[1]

يعكس هذا المقطع من رواية (ذاكرة الجسد) صورة واضحة للتمازج بين السرد والشعر، يجمع بين الحضور والغياب ، بين غياب الإنسان في مواجهة حضور أشيائه وعبر هذه الثنائيات يتنامى الموقف الدرامي ويتصاعد ويعمل بدوره على التكثيف اللغوي الذي يشكل بؤرة انبثاق اللغة الشعرية التي لاحظنا أنها تطغى على الجانب السردي في بعض المقاطع وقد انتخبنا هذا المقطع من (فوضى الحواس) ليبين ذلك تقول الساردة:

" في ساعة متأخرة من الشوق، يداهمها حبه

هو، رجل الوقت ليلا، يأتي في ساعة متأخرة من الذكرى يباغتها

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص255.

بين نسيان وآخر، يضرم الرغبة في ليلها.. ويرحل

تمتطي إليه جنونها، وتدري للرغبة صهيل داخلي لا يعترضه

منطق، فتشهق، وخيول الشوق الوحشية تأخذها إليه

هو رجل الوقت سهوا، حبه حالة ضوئية في عتمة الحواس يأتي

ليدخل الكهرباء إلى دهاليز نفسها ، يوقظ رغباتها المستترة، يشعل كلّ

شيء في داخلها ويمضي فتجلس، في المقعد المواجه لغيابه، هناك .. حيث جلس يوما مقابلا لدهشتها، تستعيد به انبهارها الأول.

هو .. رجل الوقت عطرا ماذا تراها تفعل بكل تلك الصباحات دونه؟ وثمة هدنة مع الحب، خرقها حبه، ومقعد للذاكرة، ما زال شاغرا بعده، وأبواب مواربة للترقب، وامرأة ريثما يأتي تحبه كما لو أنه لن يأتي كي يجيء.

لو يأتي ... هو رجل الوقت شوقا، تخاف أن يشي به فرحها

المباغت، بعدما لم يش غير الحبر بغيابه.

أن يأتي، لو يأتي"[1].

يمكننا أن نقسم المقطع إلى أربع فقرات شعرية:

1- رجل الوقت ليلا

2- رجل الوقت سهوا

3- رجل الوقت عطرا

4- رجل الوقت شوقا

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص10.

إن ما جعل من المقطع السابق مقطعا شعريا هو ذلك الترابط العضوي بين الفقرات الأربعة في المقطع. كما أنّ لغته الشعرية في انزياحها وخروجها عن النثر المألوف وصوره في بنائها العلائقي وتشابكها الدلالي، توضح الانصهار الكلّي بين السردي والشعري.

لقد تمكَّن الخطاب الروائي الحداثي –خطاب الثلاثية– من اقتحام حدود الشعر حتى إنّه " لم يعد هناك فنان أدبيان في حياتنا المعاصرة، بل فن واحد هو النثر"[1] الفني،حتى إنّ (عبد الملك مرتاض)حين يتحدّث عن الرواية يقول: " إن جنس الرواية – نطلق مصطلح الجنس على هذا الضرب من الكتابة– على الرغم من أنّ كثيرا من المنظّرين الأوروبيين ينادون الآن بإزالة الحدود بين الأجناس الأدبية وخصوصا بين الرواية والشعر."[2]

"على جسدي مرري شفتيك

فما مرروا غير تلك السيوف علي

أشعليني أيا امرأة من لهب

يقرِّبنا الحب يوما

يباعدنا الموت يوما

ويحكمنا حفنة من تراب...

تقربنا شهوة للجسد

ثم يوما

[1]– عثمان موافي، في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، دار المعرفة ،ج2،ط3، 2002، ص41.

[2]– عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، مرجع سابق، ص4.

يباعدنا الجرح لما يصير بحجم جسد

توحدت فيك

أيا امرأة من تراب ومرمر

سقيتك ثم بكيت وقلت..

أميرة عشقي..

أميرة موتي

تعالي !"[1]

نلاحظ من خلال المقطع السابق أن أحلام مستغانمي توّظف قصائد شعرية داخل متن ثلاثيتها إلى أبعد ما يكون حتى " تداخلت الحدود، بين الشعر والنثر، واختلطت – بعنف وحميمية – بحيث صار النص مزيجا شديد التعقيد والترابط لخصائص قد تبدو متباعدة ، وبات من الصعب وجود شعر مطلق"[2] وقد حاولت الروائية أن تكشف من خلال ثلاثيتها "عما في النثر من تفجيرات خفية، وقدرة ممتازة، على التعبير المكتنز الخاطف."[3] وهذا ما يشير إلى حاجة الخطاب الروائي إلى إمكانات شعرية كبيرة لكونه ينهض في جانبه الفني اللغوي على تضافر النثري/الشعري حيث يعضد كل واحد منهما الآخر بغية تشكيل بناء لغوي/دلالي متناغم ومنسجم. لأن " الرواية الشعرية ذروة الرواية بمعناها المطلق"[4] وعلى الروائي– حسب نبيل سليمان –" أن يجدد إمكاناته التركيبية والأسلوبية... ولا يبقى حبيس القوالب الجامدة " [5].

---

[1]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص259.

[2]– عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية ، 1983، ص27.

[3]– علي جعفر العلاّق، الشعر والتلقي، دار الشروق ، عمان الأردن ، ط1 ، 2002 ، ص42.

[4] – نبيل سليمان ، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا، ط2، 2000، ص105 .

[5] – المرجع نفسه ، ص127 .

1-ج- اللغة ومخزونها البلاغي وقدراتها التعبيرية والدلالية:

إنّ الخطاب الروائي "حين يتوسّل باللغة فإنّما لإعادة كتابة محتويات العالم الخارجي، إعادة كتابتها وفق قدرة الإنسان الإبداعية، في الخلق.ثم في استغلال رموز اللغة وصولا نحو الهدف المنشود"[1] حيث تتحوّل اللغة من إشارية، إبلاغية، إلى إيحائية، رمزية، تحيل على الواقع ومشاكله وتناقضاته، بقدر ما تحيل على عالم خيالي له وجوده اللغوي/الدلالي.

يمتاز خطاب الثلاثية عند مستغانمي بخصوصيته الأسلوبية واستثماراته البلاغية وقدراته التعبيرية والدلالية ونزعته نحو التكثيف والاقتصاد اللغوي، حيث نجد للكلمة في الثلاثية قانونها الخاص وإيقاعها المتميز لأن " استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها خروج الكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة"[2] مما يدعو بشكل واضح إلى هيمنة الوظيفة الشعرية على سائر الوظائف التي تنهض بها الرواية عادة. بدليل أن كل نصوصها الإبداعية تعلن تمردها على القوانين والقوالب التقليدية الجاهزة التي عرفت بها الكتابة الروائية وتتجاوزها – شكلا ومضمونا – " وهو ما عبر عنه نزار قباني في شهادته النقدية على نصوصها بوصفها نصوصا خارجة عن القانون، بداية بإعادة النظر في النظام اللغوي، والإمساك بما يتضمنه من قوانين توليدية تسمح بتمزيق ذلك النظام اللغوي المتعارف نفسه قصد خلق ذرى تعبيرية جديدة"[3] وإمكانات وقدرات تعبيرية لا محدودة تعتريها دلالات مختلفة يعجز القارئ البسيط على فك رموزها ، وفي ذلك قلب وخرق لموازين الخطاب الروائي. فهل يمكن عدّ هذا الخرق من الكاتب تطعيما للخطاب

---

[1] – صدوق نور الدين ، السردي والشعري ، حدود التمفصل والتمازج، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع 38 ، آذار 1986، ص57.

[2] – ينظر كمال أبو ديب ، مرجع سابق ، ص38.

[3] – ينظر، محمد لطفي اليوسفي ، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، 1985، ص24 .

الروائي،أم هل هو مجرد خرق اعتباطي لا يسعى الروائي من ورائه إلا إلى "الاستجابة لأنانية الذات، وغرور الطموح، وشطحات الرغبة، وارتعاشات الجسد"[1] – على حد تعبير عبد الملك مرتاض– بكل ما تحمله هذه العبارات من دلالات . " أم من حق الروائي أن يبتكر،ويبتكر بحرية تامة دون تقيد بنموذج أو مثل"[2]، وذلك إذا سلمنا أنّ الكتابة في حقيقتها خرق. وأنّ قوة الروائي الحقيقية تكمن في قدرته على الخلق والابتكار.

إن ما يمكن أن نقوله عن اللغة في ثلاثية مستغانمي، أنها لغة تخالف كل معهود من القول، تستجمع فيها ومن خلالها الروائية كل قدراتها اللغوية والبلاغية والتعبيرية –كما أسلفنا– لتبدع من ألفاظها جملا يصعب القبض على أسرار مدلولاتها واحتواء جمال معانيها ، إنه الهروب باللغة إلى قمم الأدب التي لا يرتقيها إلا القليلون فلم يعد المبدع " يقنع باستخدام اللغة في حدود المتعارف عليه من دلالاتها الاصطلاحية أو الاحتمالية، وإنما أصبح يطمح دائما إلى استخدامها بدلالات جديدة مع كل تجربة جديدة ، و أصبحت مهمته الأولى تكمن في تحرير اللغة من دلالاتها الماقبلية وذلك بفك الارتباطات القديمة التي كانت تربط الدوال بالمدلولات ، وتحويلها من علامات لها دلالة ثابتة و مدلولات معينة، إلى مجرد إشارات متحررة، يمكنها أن تشير إلى عدد لا حصر له من المدلولات دون أن تتقيد بمدلول محدد."[3] وفي ذلك توليد لأنساق وأساليب سردية جديدة تسمح بتعدد المعنى للكلمة الواحدة وتساهم في تنمية السرد وحركيته ،" فمن يقرأ ثلاثية أحلام مستغانمي

[1] – عبد الملك مرتاض، سؤال الكتابة ... ومستحيل العدم، الموقف الأدبي،اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد 417 ، جانفي ، 2006 .

[2] – لحسن كرومي، حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة ، تجليات الحداثة، وهران، العدد الثالث ، جوان 1994، ص127 .

[3] – الربيعي بن سلامة ، تطور البناء الفني في القصيدة العربية ، دار الهدى ، 2006 ، ص188 .

يقرأ لغة عاشق مولّه بمعشوق ليس هو إلا هذه اللغة العربية الأخّاذة بمجازاتها واستعاراتها.لغة عشق قرأناها سابقاً في (ذاكرة الجسد) عندما زاوجت الكاتبة بين شكل الأحرف العربية وروحها وإيحاءاتها وقيمها التشكيلية والتزيينية الرقشية. وما تزال هنا منجذبة إلى جماليات اللغة ومخزونها البلاغي وقدراتها التعبيرية والدلالية "[1].

اعتمدت أحلام مستغانمي لغة تتداعى فيها الكلمات من اللاوعي، وتتدفق سلسة عبر مجرى اللاشعور أو اللاوعي، دون أن يحدها المنطق أو يوجهها الفكر وعقلانيته هي لغة شعرية أخَاذة تعطي للكتابة الروائية الجدة والجمال، وتبعدها عن الجمود والابتذال. هي لغة الإيحاء والرمز التي يتأثث بها جسد الثلاثية، وتتعمق بها الدلالات محدثة شرخا من الانزياحات التي تحفر فجوات غائرة في ثنايا النص تخرج باللغة عن الحياد وتحلق بالقارئ بعيدا و تستعصي عليه أحيانا ، وهي دلالات تنم عن لحظة شرود ذهني شغلتها التداعيات وصورها الحوار الباطني مع الذات . وجاءت الألفاظ والعبارات إشارات حرّة تسبح في فضاء النص دونما كابح محمَّلة برسائل شعرية جمالية منحت لغتها على طول ثلاثيتها خصوصية أسلوبية قرَّبتها من كثافة التعبير الشعري – كما سبق وذكرنا–. حيث تطالعنا البداية الشعرية التي تنم عن قدرات تعبيرية وكثافة دلالية منذ بداية الفصل الأول من ثلاثيتها، إن لم نقل منذ اختيارها لعناوينها الشعرية في جميع أعماله(ذاكرة الجسد، فوضى الحواس،عابر سرير) – كما سبق وطالعنا – يقول السارد في (ذاكرة الجسد): " الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل مالم يحدث ،فما أجمل الذي حدث بيننا ...ما أجمل الذي لم يحدث ...ما أجمل الذي لن يحدث "[2].

[1] – أحمد زين الدين ، فوضى الحواس لأحلام مستغانمي رواية الأنوثة المهدورة على أعتاب الوطن ، الاختلاف عين على الكتابة والنقد والاختلاف ، دورية شهرية تصدر عن رابطة كتاب الاختلاف ، العدد3، الجزائر، ماي 2003 ، ص36

[2] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص7.

هل الورق مطفأة للذاكرة ؟ نترك فوقه كل مرة رماد سيجارة الحنين الأخيرة وبقايا الخيبة الأخيرة. من منا يطفئ أو يشعل الآخر؟لا أدري.. فقبلك لم أكتب شيئاً يستحق الذكر.. معك فقط سأبدأ الكتابة".[1]

لا تكاد فقرة من فقرات النص تخلو من مثل هذا التعبير المكثف الذي يشي بقدرة مستغانمي على إخراج اللغة من وظيفتها الإبلاغية إلى وظيفة بلاغية شعرية،من الوظيفة الإخبارية إلى وظيفة إشارية تنعتق بها الألفاظ من سلطة المدلول الواحد وتنتقل إلى فضاء الدلالات المفتوحة التي تنعدم معها علاقتها بعالم الواقع والمألوف كيف لا وهي من اعترف لها البطل في ذاكرة الجسد قائلا :"..كنت تتلاعبين بالكلمات كعادتك وتتفرجين على وقعها علي،وتسعدين سرّا باندهاشي الدائم أمامك وانبهاري بقدرتك المذهلة، في خلق لغة على قياس تناقضك.[2] ،هذه اللغة التي تعكس بدايات مستغانمي الإبداعية ، وهي انصرافها لكتابة الشعر قبل كتابة الرواية وأغلب الظن أن روح الشاعرة بداخلها قد وهبتها- على مستوى السرد- لغة ترقى إلى مستوى النص الشعري " فالشعراء يكتبون السرد جيدا لأنهم يمتلكون اللغة، فنحن لا نكتب بالأفكاربل بالكلمات كما كان يردد دائما مالارميه . "[3]،لأن عناية الكاتبة بلغتها الروائية يفوق كل توقّع، حتى يخيّل للقارئ أنّ لغة الخطاب الروائي عندها هي موضوع النص ذاته، ذلك ما جعل رواياتها تتصف ببلاغة السّرد وشعرية اللغة وثراء الأسلوب، وهذا الاحتفال والاحتفاء باللغة في الكتابة الروائية عند مستغانمي يتبدى في كل مقاطع النصوص التي يصطدم بها القارئ وهو يقرأ رواياتها (ثلاثيتها). حيث تتحوّل فيها اللغة إلى أداة جذب ومراوغة ولذة واشتهاء، سواء داخل نصوصها وبين

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص9 .

[2] – المصدر نفسه ، ص19.

[3] – مريم الجابر، كتاب السرد الحقيقيون هم شعراء في العمق لأنهم يمتلكون قوة اللغة، مجلة الرياض الأربعاء 2 سبتمبر 2009م – العدد 15045، موقع:http://www.alriyadh.com/456425 .

أبطالها أو بين نصوصها وبين المتلقي خارجها، فهي تستمتع وهي تكتب وتبدي نوعا من اللّذة والاشتهاء للكلمات والأشياء بغريزة الأنثى التّي تعرف قيمة الكلمات المؤثّرة والجمل المعبرة فتوحّدت بإبداعها هذا بين المرأة واللّغة؛ من خلال مزجها بين أنوثة اللّغة المستعملة وأنوثة المؤلّفة وكذا أنوثة أحلام البطلة والكاتبة، بين المؤلّفة ولغتها،بل إلى اتّحاد الأنثى أحلام في النّص مع كل العناصر الأساسيّة في الرّواية فهي المدينة وهي قسنطينة،هي البطل وهي الوطن..هي الذّاكرة هي الحياة.هي الكاتبة والمكتوبة،هي اللّغة وهي الحلم...تقول الروائية المختبئة خلف ساردها (خالد) في(ذاكرة الجسد) في هذا المقطع المغري الذي تمتزج فيه الشعر بالنثر واللغة بالوطن والحب بالحلم، والحرائق والعشق: " أكان يمكن أن أصمد طويلا في وجه أنوثتك ؟ ها هي سنواتي الخمسون تلتهم شفتيك وما هي الحمى تنتقل إلي وها أنا أذوب أخيرا في قبلة قسنطينية المذاق، جزائرية الارتباك ..لا أجمل من حرائقك.. باردة قبل الغربة لو تدرين، باردة تلك الشفاه الكثيرة الحمرة والقليلة الدفء... بارد ذلك السرير الذي لا ذاكرة له. دعيني أتزود منك لسنوات الصقيع، دعيني أخبئ رأسي في عنقك، اختبئ طفلا حزينا في حضنك. دعيني أسرق من العمر الهارب لحظة واحدة وأحلم أن كل هذه المساحات المحرقة، لي فاحرقيني عشقا قسنطينة شهيتين شفتاك كانتا، كحبات توت نضجت على مهل، عبقا جسدك كان، كشجرة ياسمين تفتحت على عجل .جائع أنا إليك.. عمر من الظمأ والانتظار.. عمر من العقد والحواجز والتناقضات،عمر من الرغبة ومن الخجل، من القيم الموروثة، ومن الرغبات المكبوتة عمر من الارتباك والنفاق. على شفتيك رحت ألملم شتات عمري...[1] .

غير أنّنا نلاحظ ،عبر الثلاثية، انفلات اللّغة العربيّة – في بعض الأحيان – من قاموس الكاتبة.لتعبّر في مواقف كثيرة بلغة إمّا اللّغة الفرنسيّة من أمثلة :je préfere

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص172 .

– l'abstrait…

Moi je préfere

– comprendre ce que je vois [1]

– Tu sais que jetame …toi

–c'est vrait ça[2]

ADIEU ABDELHAK[3]

لكن ما لفت انتباهنا أن أغلب هذه الأشكال التعبيرية التي وردت باللغة الفرنسية على لسان أبطالها، سواء ذوي الأصل العربي أو الفرنسي الأصل، داخل رواياتها يقابلها شرح باللغة العربية الفصيحة مباشرة ، ما جعلنا نتساءل لماذا توسلت المؤلفة بالتعبير الفرنسي إذا كانت ستشرحه فيما بعد بالمقابل العربي؟ هل هذا راجع إلى ثقافتها الأجنبيّة وتأثّرها بكتّاب اللّسان الفرنسي من أمثال(كاتب ياسين) " تراني كنت وفيا لذاكرتنا المشتركة،أم فقط ،كنت أريد أن أعوض بذلك عن عقدتي تجاه (نجمة) الرواية التي لم أكتبها، والتي كنت أشعر أنها ...كانت قصتي أيضا[...] آه ياسين كم تغير ذلك اللقاء...منذ ذلك الوداع أنت الذي أنهيت روايتك قائلا على لسان ذلك البطل..وداعا أيها الرفاق..أي شباب عجيب ذاك الذي عشناه"[4].وكذا(مالك حدّاد)،هذا الأخير الذّي اغترفت مقاطع من نصوصه تأثّرا به. مثال ذلك ما لاحظناه في (عابر سرير) حيث يأخذها تأثرها إلى نسيانها بأنها تكتب(عابر سرير) لا (رصيف الأزهار

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 52

[2] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ، ص 37 .

[3] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 346 .

[4] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص326–327 .

لم يعد يجيب) وذلك كونها تخصص صفحة كاملة لوصف هذه الأخيرة وتلخيص ما جاء فيها من أحداث، وهذا ما سنتكلم عنه بالتفصيل في موضع لاحق.

غير أنه في كثير من الأحيان تنصرف الكاتبة إلى الدّارجة(العامية) واستخدام اللفظة النابعة من البيئة المحلية،وترد هذه اللهجة العامية خاصة على مستوى الحوار بين الشخصيات، وهو ما سبق وفصلنا فيه عند تطرقنا للحوار داخل الثلاثية،هذا الأخير الذي يفرض عليها القرب من الواقع من جهة ومن جهة أخرى حتى تكشف عن حميمية الكلمات التي تدّل على أنها صادرة من معجم الشخصيات ، وليس من معجم أحلام مستغانمي الثقافي.على الرغم أن أغلب الشخصيات من نخبة المجتمع وصفوته ومن المشاهد الحوارية بالعامية هذا المقطع الحواري الذي يرد فيه (ناصر) على البطلة بقوله:

"روحي يابنتي روحي،رانا عايشين متأخرين على العالم بقرن،وأنت قاعدة عقاب الساعة تحسبي لي في الدقايق،قرن كامل ما قلقكش...وقلقوك الدقايق ..."[1]

وقد نجد العامية أيضا في تلك المقاطع التي تضمنتها الأمثال الشعبية ،والتي تتميز بها القصة عادة ، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على وعي ودراية شديدين بالمجتمع وبقاموس شخصياته ولتكشف عن ثراء العامية في التعبير عن المعنى خاصة إذا ما تعلق الأمر بالعادات والتقاليد في المأكل والمشرب من مثل قولها:

"أصبحنا مثل الرأس المشوشط...ما فينا غير اللسان."[2]

" وجه الخروف معروف"[3] ، " كل يوم عند العازبة عرس"[4].

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 203 .

[2] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص122 .

[3] – المصدر نفسه ، ص122.

[4] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 163.

يا خويا مش معقول كنت معاه غير هاذ الجمعة..كان يبان لا باس عليه..الدنيا بنت الكلب تدي الغالي وتخلي الرخيص كان سيد الرجال.[1] إلى آخره من الأمثال ..

كما نلاحظ اندماج العامية باللغة الوسطى أي بين لغة الشخصيات ولغة السارد من مثل قولها: "بين الباب المشرع للسيارات، وأفواج القادمين،استقبلني(سي الشريف) بالأحضان ...أهلا سي خالد ...زارتنا البركة ...

اختصرت ذلك الموقف العجيب مرة أخرى في كلمة قلت:

كل شيء مبروك...[2]

فعبارات الترحيب التي يستقبل بها (سي الشريف) (خالد) ، هذا الأخير الذي يرد عليه حسب التقاليد التي تقتضيها مواقف الزفاف والفرح.

أسلم على العريس الذي يقبلني بشوق صديق قديم لم يلتق به منذ مدة :

هاك جيت للجزائر آسيدي ...كان موش هاذ العرس ...ما كناش شفناك .[3]

ع السلامة ياسيدي...عاش من شافك

شفت شكون جبتلك معاي؟[4]

وفي هذا الحوار الحميمي الذي يجمع(أماالزهرة) (بخالد) تجسد ثقافة المرأة البسيطة، وهذا من ضروريات التماثل بين المقوم الثقافي للشخصية واللغة في الرواية.

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 268–269 .

[2] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 352 .

[3] – المصدر نفسه ، ص352.

[4] – المصدر نفسه ،ص 80.

– واشك أما الزهرة

– زاد بكائها وهي تحتضنني وتسألني بسرعة ....

–واش راك يا ولدي؟

– عالسلامة ...جوز يا ولدي جوز

– سبقتني أما الزهرة إلى غرفة تطل على وسط الدار مرددة

– اقعد يا ولدي ....اقعد....

– ..كانت أما الزهرة قد أخذت العلبة وذهبت بها إلى مكان آخر وهي تقول

– يعطيك الصحة يا وليدي .. وعلاش عييت روحك يا خالد يا بني غير وجهك يكفينا[1].

لقد كشفت هذه اللغة كثير من أساليب المؤلفة في تشكيل بنيتها الروائية، هذه اللغة التي زاوجت من خلالها الكاتبة بين العامية والعربية الفصيحة أي " تمازج الأسلوب اليومي البسيط بأسئلته العادية،بالأسلوب الشعري بلغته الفصيحة النخبوية بإيحاءاته وأسئلته المبطّنة ودلالاته الموحية،هذا الأسلوب الذي "يكتسب مشروعيته – وفق جان جاك لوسركل– من اعتبار اللغة ليست مجرد آلة تواصل وأداة استكشاف وفهم تكمن وظيفتها في إشاعة معان ظاهرة أصلا موجودة في الأفكار،بل هي تقوم بوظيفة أسمى من ذلك بكثير،وهي الكشف عن الوجود ولهذا السبب كانت اللغة في جوهرها شاعرية." [2] .

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص112– 113.

[2] – عبد المنعم زكريا القاضى، البنية السردية في الرواية ، دراسة في ثلاثية خيري شلبي(الأمالي لأبي علي حسن: ولد خالي)،تقديم أحمد إبراهيم الهواري،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجيزة، ط1 ،2009، ص183

كما نلاحظ أن اللغة عكست انصهار مجموعة من الأساليب التي تطرح مضامين فكرية إنسانية متعددة "ربي يعظم أجرك "...

كما نلاحظ أيضا 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.

إن هذا التوّسل باللهجة العامية لا يقتصر على رواية دون أخرى،بل نجده أسلوبا ميّز كل الثلاثية وقلّ نوعا ما في(فوضى الحواس)، ذلك لأن الحوار في هذه الرواية يديره في الأغلب البطلين وهما شخصيتين مثقفتين ، ولكن هذا لا يعني أن (فوضى الحواس) تخلو من مثل هذه التعابير التي تظهر خاصة إذا كان الحوار تتلقاه شخصية بسيطة مثل شخصية (عمي أحمد) سائق السيارة الرسمية للبطلة:

– ودرك وين نروحو؟

– والله ماني عارفة يا عمي أحمد ...راني شوية قلقانة إذا عندك بلاصة تحبها أنت ...أديني ليها[...] .[1]

لكن الحقيقة التي لا محيد عنها أنّ مستغانمي أبدعت في بنية السرد على لغة مميزة وأنيقة هيأت لها رسم عوالمها الروائية وحفر قسماتها،فلم تكن اللغة مجرد وسيلة تعبيرية،بل أنها تعدت ذلك إلى اعتبارها ريشة خطت بها ملامح لوحاتها الروائية معمارا نقيضا للبناء الكلاسيكي، حيث عبّرت من خلاله عن رؤية جديدة متطورة فنيا،تميزت أساسا على مستوى تشكيلة الثلاثية التي جاءت مترابطة الأوصال ، غنية بالدلالات، مليئة بالشفرات والإشارات والرموز نحتت فيها العبارات والألفاظ تلاعبت باللغة، مخرجة إياها من وظيفتها الإخبارية الإبلاغية إلى وظيفة

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 108 .

بلاغية تعتمد الإيحاء بالمعنى عبر عبارات تكون في كثير من الأحيان تمتح من الشعر أكثر من النثر " محاولة خرْق الترابط الدلالي والنحوي والعدول عن الاستعمال العادي"[1] ؛ وكأنّ اللغة في هذه الرواية تجبر متلقيها على التزود بمخزون ثقافي وأدبي لعله يستطيع به أن يفك تلك الرموز والدلالات، وينجز نصا إبداعيا موازيا قائما على القراءة الصحيحة للنصوص الأصل، إذا سلمنا جدلا بأن القراءة في ذاتها إنتاج.

1-د-الإيقاع الشعري : يعد الإيقاع عنصر مهما من عناصر الشعرية، ونجده بأشكال مختلفة في النص الأدبي وقد تحقق الإيقاع في ثلاثية أحلام مستغانمي بنسبة كبيرة جدا فلم يفسد نثرية الرواية، ولم يؤثر في سردها أو حوارها وقد ظهر في ثنايا الخطاب التأملي والحكمي، تضم الثلاثية في ثناياها تيارا من الإيقاع وتموجاته الرنانة،ينساب مع بعض النصوص الغائبة ويؤدي وظيفة شعرية، مع العلم أن إيقاعها قد يبدو خافتا وقليل الظهور إلا أنه موجود. وقد فضلنا الحديث عن عنصر الإيقاع في هذا الموضع بالذات بدل تخصيص الحديث عنه ضمن مبحث الخصائص اللغوية والأسلوبية في الثلاثية، والتي سنتطرق إليها لاحقا ، وذلك لما يمكن أن يعكسه الإيقاع في هذا الموضع بالذات، من توضيح لذلك التداخل بين الشعري والنثري في نصوص الثلاثية.

تقول : رفقة البحر مشيا على الأقدام، أمشي وتمشي الأسئلة معي وكأنني أنتعل علامات الاستفهام، نيتشه كان يقول" :إن أعظم الأفكار هي تلك التي تأتينا ونحن نمشي" فأمشي ولكن كل فكرة يأتيك بها البحر تذهب بها الموجة القادمة"[2] .

[1] – نبيل سليمان ، مرجع سابق ، ص 84 .

[2] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص328 .

ظهر جمال الإيقاع من خلال التكرار تكرا ر الحروف،والتشابه بين الألفاظ .وهو ما يعرف بالجناس حين تجتمع لفظتان في الحروف، وتختلفان في المعنى، فيحقق هذا الأمر إيقاعا خاصا،ويشكّل هذا التكرار أحد عناصر الإيقاع لأن " تكرار الإيقاع هو إعادة للماضي فكأننا في اللازمن، وتفرض الموسيقى نفسها في أذهان متلقيها بتكرا ر عناصر البناء"[1] .

ويظهر جمال الإيقاع أيضا من خلال السجع واعتماد الكلمات وأضدادها وتكرار الأفعال مما يعطي للمقاطع شحنة ذلك التعبير الجمالي ورنّة الإيقاع الموسيقي:

"جاء العيد إذن...

فيا عيدي وفجيعتي، وحبي وكراهيتي،ونسياني وذاكرتي ،كل عيد وأنت كل هذا"[2].

ومن السجع قصير الفواصل وهو متعدد في الثلاثية قولها في ذاكرة الجسد مثلا:

" يا خرابي الجميل سلاما،يا وردة البراكين،ويا ياسمينة نبتت على حرائقي سلاما."[3]

ولأن الإيقاع يعني التكرار بالدرجة الأولى –كما ذكرنا–فقد وظف أيضا في تردد الفعل "علمني" ليعكس نفسية وفكر السارد إضافة إلى أنه ربط حركة السرد ونظمها وأكسبها معنى جديد عند كل تكرار مما شكل إيقاعا منتظما بحسب الأثر الذي يتركه التكرار في كل مرة .

علمني الليلة كيف أتعذب دون أن أنزف

علمني كيف أذكر اسمها دون أن يحترق لساني

علمني كيف أشفى منها[4].

نلحظ التكرار أيضا في تكرار بعض التراكيب والأساليب والصيغ كما في تكرار

---

[1]– عبد الله الغدامي،الخطيئة والتكفير،من البنيوية إلى التشريحية،النادي الأدبي الثقافي،جدة،ط1 ،1985،ص24

[2] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص230 .

[3] – المصدر نفسه ، ص379 .

[4] – المصدر نفسه ، ص379.

تركيب الفعل الماضي الناقص(كان) :

لم تكوني كاذبة معي...ولا كنت صادقة حقا،لا كنت عاشقة...ولا كنت خائنة حقا...لا كنت ابنتي ولا كنت أمي حقا.[1] حيث نلاحظ أن هذا المقطع جمع بعض الخصائص الأسلوبية والتركيبية التي تمتاز وتتميز بها القصيدة عادة لأن ورود هذه الصيغ على نفس الوتيرة أحدث جرسا موسيقيا مؤتلفا يطرب الأذن أدى إلى ارتفاع المنحى الصوتي الإيقاعي وأشعرنا ونحن نقرئه ونحلله وكأننا بصدد دراسة قصيدة.

وقد يشعرك إيقاع فقرة كاملة بإيقاع مقطع شعري جميل ،وكأن الفقرة مقطعا من شعر نزار قباني ففي الفقرة الآتية ترتسم أمامك قصيدة شعرية لا ينقصها إلا الوزن والبحر، فهذه المستويات الكثيفة من الشعرية تدفع السرد إلى مناطق قصية من الكتابة الجمالية، فليس غريبا أن تتحول بعض المقتطفات السردية إلى قطع موسيقية،فقد سعت أحلام مستغانمي إلى استنباط أقصى ما في اللغة لتشكلها أمامنا قصائد شعرية وكذلك " تتحول القصائد إلى لوحات مرسومة "[2].

تقول الروائية:

لي موعد مع " نعم" . وكل شيء داخلي يعيش على مزاج "نعم" .

صباح "نعم" أيها العالم . صباح "نعم" أيها الحب.

يا كل الأشياء التي تصادفني ، والتي أصبح اسمها " نعم "

يا كل الكون الذي يستيقظ جميلا على غير عادته : من نقل إليك خبر" نعم " ؟

أيتها الأغاني التي يرددها المذياع هذا الصباح ..و كأنه يدري ما حل بي

أيتها الطرقات المشجرة التي تمتد أشجارها حتى قلبي ،

أيتها الطاولات التي تنتظر على رصيف شتوي عشّاقها

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص379 .

[2] – عبد الله الغذامي ،الخطيئة والتكفير ، مرجع سابق ، ص 325.

أيتها الأسرة غير المرتبة ، التي تنتظر في مدن " نعم " متعتها
أيها الليل الذي مساؤه " ربما " . صباحك " نعم " . فكم كان مساؤك .
" لا " يا أيها المساء !"[1]

تتكرر صيغة النداء في كل سطر تقريبا ، ومن وظائف هذا التكرار إضافة إلى التنبيه، توليد الإيقاع لإبراز قيم شعورية و لتحقيق أبعاد جمالية ، كما يعبرهذا التكرار عن رسوخ العبارة في نفس قائلها وإلحاحه في إيصالها إلى ذهن المتلقي ثم إن الإيقاع في الرواية غير مشروط بالوزن، وإنما يتجسد هذا الإيقاع في ظاهرة التكرار والترديد بمختلف أشكاله ، ترديد حروف، كلمات، مقاطع، حركات تراكيب وبهذا صار الأنا الغنائي لدى الروائية مسيطرا على الذات ، وهو الصوت المسموع المعبر عما في نفسها من خلجات ضاق بها الصدر ولا يسعها إلا الشعر أو نظم من الكلام يمنح اللغة " التميّز بسرعة الإيقاع الذي يعكس الانفعالات داخل الأنثى ويكشف عن أحوالها عند التناغم أو التنافر، فالجمل في الأغلب قصيرة متعاطفة أومتلازمة تنسحب أحيانا ليعوضها نوع من كتابة البياض، تعبر عنه علامات تعجب أو استفهام أو نقاط متتابعة، وهو ما يسم نسقها بالتدفق الذي يجسد حال توتر الذات الكاتبة، وهي تمارس فعل الإبداع ومن علاماتها تقطع العبارة بانعدام الروابط وتسارع الوتيرة والترجيع الغنائي و تقسيم الكلام إلى وحدات إيقاعية متساوية"[2] .

إن ما يعطي السمة الشعرية لهذا المقطع ليس كتابته الهندسية فقط وإنما هو كذلك الإيقاع الداخلي والخارجي للجمل ، الذي تتسم بنوع من التوازن فيما بينها حيث يقوم بعضها على التكرار المكثف لكلمتي "أيتها "و "نعم" ويكسب هذا التكرار الكتابة إيقاعا وبعدا غنائيا، ويحقق المبدع من خلاله الوظيفة الشعرية وبصورة أدق إذا اتكأ الروائي

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 255 – 256 .

[2] – بوشوشة بن جمعة ،الرواية النسائية المغاربية ،مؤسسة سعيدان للطباعة و النشر،تونس ، 1996 ،ص297.

على معجم ينتمي لحقل الوجدان والتأثير في المتلقي يحقق الوظيفة الانفعالية،كما أن قصر الجمل يبعدها عن عمق التفصيلات النثرية و هي جمل تجسد ملامح الشعر لأن"أهم ما يميز في النظريات النقدية الجديدة بين الشعر والنثر ليس الجانب الشكلي التقليدي،و لكن ما يحمل النص من خصائص جمالية و فنية فكلما اشتمل النص على مقدار أكبر من هذه العناصر، ازدادت شعرية النص، و كلما اشتمل على مقدار أقل منها ضؤلت هذه الشعرية في النص المطروح للقراءة ."[1]

وتقول أيضا :

"الوقت سفر...

مراكب محملة بالأوهام عادت، وأخرى بحمولة الحلم ذاهبة

ضحك البحر لما رآني، أبحر على زورق من ورق، وأرفع الكلمات

أشرعة في وجه المنطق، عساني أعرف.. كيف كلّ هذا قد حصل

الوقت مطر...

غيمة تغادر الهاتف، وتأتي كي تقيم في حقيبتي، وخلف نافذة

الخريف، مطر خفيف.. يطرق قلبي على مهل

الوقت قدر.. [2]

إنّ الشعرية هي الصفة الوحيدة التي يمكننا أن نطلقها على هذا المقطع السردي المتلبس بوهج الشعر بلغته الإيحائية وبصوره الشعرية المكثفة وبعمق دلالته وخروجه عن الروابط والعلاقات المنطقية المعيارية موّلدا بذلك الفجوة: مسافة التوتر بين الدوال والمدلولات ومجسدا للمنافرة الإسنادية الشعرية، متجاوزا طبيعة السرد

[1] – عبد المالك مرتاض ، نظرية النص الأدبي ، دار هومة ، الجزائر، 2007 ، ص 95 – 96 .

[2] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 329 – 330 .

الحكائية ذات المسار المباشر متبنيا للسرد الشعري بلغة رمزية إيحائية،حيث الكلمات تلمّح ولا تصرّح والمعاني تنحجب ولا تنكشف. إنّ هذا المقطع في إنبنائه الشكلي وترابطه العضوي وتناغمه الداخلي لا يختلف عن مفهوم (قصيدة النثر) وهذا ما نلمحه في إيقاعه الداخلي ويمكننا أن نقسّم المقطع إلى ثلاثة أقسام:

1- الوقت سفر.

2- الوقت مطر.

3- الوقت قدر.

إنّ هذه الملفوظات في توافقها النحوي والتركيبي والإيقاعي تشكل لازمة شعرية تتكرّر بشكل منتظم على طول المقطع محدثة إيقاعا داخليا، شعريا وفعالا أشاع الانسجام الصوتي/الدلالي داخل المقطع ، أما على المستوى الدلالي؛ فإن تعاقب الجمل ولّد رؤية متنامية لطبيعة التجربة الروائية مما زاد في دينامية التفاعل داخل البناء العلائقي الكلّي للمقطع.

1-هـ- سلطة اللغة ومفعول المجاز والسرد وإحياء الاستعارات الميتة :

تتبني الثلاثية على لغة شعرية قوية تقوم أساسا على هدم لغة وخلق أو بناء لغة جديدة تتناسب مع هموم الكتابة ما بعد الحداثية ، التي تعيش التوترات النفسية والاجتماعية والسياسية التي يحياها الراوّة عبر الثلاثية ، فالتغير الحاصل في الواقع فرض على الكتابة نمطا جديدا يقوم على شعرية السرد ،وإحياء الاستعارات الميتة بحيث تكاد الاستعارة والمجاز أن يشكلا موضوع الكتابة وهو ما يتناسب تماما مع ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية أو اللارواية كما يحلو لـ"بارت " وأتباعه تسميتها"[1].

إن التوظيف المكثف للاستعارة في الثلاثية هو مظهر من مظاهر الحداثة في

[1] - حسينة فلاح ، مرجع سابق ، ص123 .

الرواية الجزائرية،حيث لاحظ النقاد أن لغة الخطاب الروائي الجزائري الما بعد حداثي تنزاح عن تقريرية الرواية التقليدية وبساطتها إلى لغة إيحائية مليئة بالمجازات والاستعارات،فالرواية التقليدية وإن كانت" لغتها قائمة على التشبيهات والاستعارات فإنها من قبيل الاستعارات الميتة" [1] ،وهي " تلك الاستعارة التي استخدمها الناس لفترة طويلة بحيث أصبحت شائعة جدا ، مما أدى إلى أننا لا نشعر فيها بالفرق بين الموضوع والصورة ،أي أنه من غير المتوقع أن يشعر الكاتب أو القارئ بوجود أي صورة استعارية ،لأن هذه الصورة التي لازمتها في مرحلة أصلها الاستعاري قد فقدت وماتت بسبب الاستخدام المتكرر"[2]،وهي بذلك تختلف عن "الاستعارة الحية التي يتقبلها المتلقي محتفظة بتحقيق بعدها المجازي،وبطرافتها وجدّتها،ومن ثم تكمن صعوبة تحويلها إلى لغة أخرى عن طريق الترجمة" [3].

تراهن أحلام على سلطة اللغة ،فهي تحسن لعبة المجاز والسرد حين تتعامل مع اللغة،بوصفها مجازا محبوكا ومشفرا ،توظف المجاز الذي يكاد يهيمن على أفق نصوصها السردية، لمناسبته الخطاب التأملي الوجداني حيث نجد الرؤيا الرامزة المحملة بالتأويل والتي طرحت نصوصا تحمل مضاعفات دلالية عدة،وسياقا يحمل دلالات شتى،وجملة تحمل جملا متعددة "[4]، وسردا يحمل حركية وحيوية،إذ نلاحظ – منذ البداية– كثرة استعمال المجاز والاستعارات، الحافلة بالدهشة والطرافة. "

---

[1] – ينظر آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف،دار الأمل، 2006، ص45.

[2] – ينظر،عبد الله الحراصي، في ترجمة الاستعارة العربية، موقع:

http :// www.wata.cc//forums /archive / index.php /t–2738–html

[3] – ينظر،عيد بلبع ،الرؤية التداولية للاستعارة ،علامات،مكناس،المغرب،العدد23 ، 2005، منتديات تخاطب، ملتقى للسانيين واللغويين والمثقفين والفلاسفة، موقع:

http://takhatub.ahlamontada.com/t1492–topic . الثلاثاء14سبتمبر2010.

[4]– الأخضر بن السايح،تيمة الجسد وإنتاج المعنى..متعة النص ولذة التأليف،مقاربة تحليلية في الرواية النسائية،مجلة الرافد، موقع: http://www.arrafid.ae/arrafid/f3_10–2010.html

يسلّم علي جار، تسلقت نظراته طوابق حزني، وفاجأه وقوفي الصباحي،خلف شرفة الذهول "[1] "هي ما تعودت أن تخلع الكعب العالي لضحكتها."[2]جاءت الصورة في هذا المثال مخالفة للعادي والمألوف والمنطقي ،ذلك لأن مفهوم الكعب العالي مرتبط في دلالته المنطقية السائدة بالأحذية إلا أن الكاتبة كسرت هذه العلاقة المنطقية وشكلت علاقة أخرى بين الكعب العالي والضحكة (علاقة مجازية)،مولدة رؤية شعرية مفارقة لما هو نمطي، فالبعد التلميحي الذي تقوم عليه المجازات والاستعارات تتعمده مستغانمي"حتى تجعل القارئ مشدودا إلى النص بنية البحث عن مقاصد السارد(المرسل) وفي هذا السياق يرى كل من (جاك ولسون) و(جان سيرل) أن الاستعارة تجسد مثالا جوهريا لاستعمال اللغة ،إذ يدرك منها،عادة ،معنى مقصودا يقع وراء البنية المنجزة للملفوظ أو الجملة" [3].

"ضحك البحر لما رآني أبحر على زورق من ورق وأرفع الكلمات أشرعة في وجه المنطق ،عساني أعرف ...كيف كل هذا حصل.يغلق البحر قميصه،يتفقد ليلا أزرار الذكرى يغلقها أيضا بإمعان"[4].

شبهت الكاتبة البحر بالرجل وعلاقة المشابهة بينهما هي(الضحك) فذكر المشبه(البحر) ، وحذف المشبه به (الرجل) ، وتركت لازمة من لوازمه تدل عليه وهي (الضحك) ، والقرينة المانعة من إيراد المعنى الحقيقي هي إثبات الضحك للبحر وليس للرجل على سبيل الاستعارة المكنية.

تمثل العبارة الثانية من المقولة ذاتها(يغلق البحر قميصه، يتفقد ليلا أزرار الذكرى، يغلقها أيضا بإمعان) جملة من الاستعارات المكنية التي يكمل بعضها

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص19.

[2] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 273 .

[3] – حسينة فلاح ، مرجع سابق ، ص 133 .

[4] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ،ص 71.

بعضا، تشبه من خلالها السارد البحر بالرجل يغلق قميصه يحذف المشبه به (الرجل) وتبقى صفة من صفاته تدل عليه وهي(إغلاق القميص) إذ إغلاق القميص للرجل وليس للبحر على سبيل أن تكون الاستعارة مكنية.

جاءت الاستعارة الثانية مكنية لأن التفقّد صفة من صفات الرجل وليس للبحر كما ورد في المثال السابق. وكذا فعل الإغلاق للإنسان وليس للبحر.

" 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].

"تمطر الذاكرة فجأة"[2] تشبه الكاتبة حالة نزول الكلمات والجمل على الورق بصفة مفاجئة ، بحال نزول المطر المفاجئ وهي استعارة مكنية شبهت فيها الذاكرة بالسماء والكلمات بالمطر، حيث تم ذكر المشبه "الذاكرة" وحذف المشبه به (السماء) مع إبقاء لازمة من لوازمه (تمطر).

" نحن لا نشفى من ذاكرتنا"[3] ذكر المشبه (ذاكرة) وحذف المشبه به (المرض) مع إبقاء لازمة من لوازمه وهي (الشفاء)والاستعارة مكنية. يسمي(امبرتو ايكو)هذا النوع من الاستعارات بالاستعارة الشعرية ويسند لها وظيفة معرفية إذ يقول "بهذا المعنى يتسنى للاستعارة الشعرية أن تصير أداة للمعرفة"[4] وذلك لأنها تعمل على توليد وحدة معجمية جديدة أي دلالات جديدة.

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 19.

[2] – المصدر نفسه ، ص 11.

[3] – المصدر نفسه ، ص 11.

[4] – أمبيرتو ايكو، القارئ في الحكاية(التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية) ، ترجمة أنطوان أبو زيد،المركز الثقافي العربي ، ط1، الدار البيضاء ، 1996 ، ص15 .

تخلق مستغانمي أنظمة لغوية متغيرة ومتعددة الدلالة تولّد من اللفظ العادي دلالات مجنحة. لدرجة تكاد تشكل اللغة الشعرية بانزياحاتها واستعاراتها اللغة الموضوع في كامل الثلاثية ، وهو ما يؤكده قول (بارت): " ليس الأسلوب سوى استعارة "[1]،ولأن لغة الروائية (أحلام مستغانمي) تختلف عن بنية اللغة التقليدية،فهي تتميز بخاصية لغوية تجعلنا نشتم رائحتها داخل كتاباتها ونميز كتاباتها عن كتابات غيرها، فهي لغة ممتلئة بالحيوية. لغة جميلة تنبض بالمعاني الجديدة ، لغة منفلتة لا تنتمي إلى جنس،لغة خنثى، لغة تزعزع، تفترس، وتخترق، لغة تكتب لتدافع، لغة تهدم بنى اجتماعية ثابتة، لغة مقلقة لكل ما هو مسكوت عنه، وكتابة مخترقة لكل ما هو محظور في لغة الأنثى خاصة.تتبني في السياق المجازي للكلام الذي يقرب لغة النص من لغة الأنواع الشعرية فقيام البنية اللغوية على الاستعارة والمجاز يجعل من الخطاب الروائي يأخذ خصوصيات الخطاب الشعري ،من بينها الاهتمام باللغة لا كوسيلة كتابية بل غاية في ذاتها وبذلك تصبح فضاء واسعا للإبداع، فلم تعد اللغة كما كانت قديما" مجرد أدوات،أووسيلة يعبر بها المبدع ومن خلالها عن أفكاره وأغراضه، فهي لدى الجاحظ ،بصورة استثنائية التي تميز كاتبا عن كاتب،وتعلو بمبدع على مبدع ،لذلك كانت اللغة لديه أساسية في العمل الأدبي بحيث لم تكن مجرد أداة للتعبير عن الأفكار الخارجية."[2]وهي عند الكتاب الحداثيين مرآة للنظر ولإعادة النظر في شؤون كثيرة ،وذلك ما يبرر دعوتهم للمزج بين الأجناس: شعر ،نثر ،أسطورة ،وأجناس أخرى.

[1] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ، مرجع سابق، ص57 .

[2] – أمبيرتو إيكو ، مرجع سابق ، ص 166 .

1- و- شعرية التناص في الثلاثية:

مما لا ريب فيه أنّ ظاهرة التناص تعتبر من الظواهر الفنية المفروضة على كل النصوص حيث"تتجلى نصية النص،من خلال فاعلية التناص؛ إذ تبرز من خلالها قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص أخرى ومعانقتها وعلى إنتاج نص جديد"[1] يحتفظ بخصوصيته رغم كل الإمدادات؛ لأنّ" كل نص يتناص، أي يتفاعل مع غيره من النصوص، وينتمي إلى مجال تناصي لا يجب الخلط بينه وبين الأصول أو المصادر التي ينحدر منها "[2].

يعمل النص الروائي على بث الحياة من جديد في الموروث، وتقديمه بشكل مغاير يتأقلم ومعطيات الخطاب السردي الحاضر، ويتلاءم مع السياقات الحضارية والتاريخية المتزامنة مع النص الحديث. فتحول المادة المعرفية إلى عمل فني يجعل النص الروائي أكثر جمالية، ذلك ما يجعل " من الشغل الشاغل في المشهد إبداعا جماليا ، يختزن فيض من المشاعر الإنسانية، تحفر عميقا في مخيلة القارئ وضميره"[3]، فتنشأ لذة النص.

إن شعرية الثلاثية هي ما تثيره النصوص الغائبة داخل الخطاب، فتخرج بذلك النثر من سواكنه لتحيله إلى عالم يطفح بالشعرية.

والشعرية هي أبرز سمات النص، فهي التي تحدد خاصيته الأدبية، وتميزه عن غيره من النصوص، ولا تكتفي الشعرية بما هو حاضر وظاهر في النص،كما سبق

---

[1]– نظيرة الكنز ، التناصية وألف ليلة وليلة، موقع: http://www.startimes.com/?t=15540358 يوم: 6/20/ 2015.

[2] – مدحت الجيار ، النص الأدبي من منظور اجتماعي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2001، ص337 .

[3] – جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي ، قراءة خلافية في مجموعة من النصوص والتجارب الروائية العربية ، والعربية السورية، دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،2001، ص296 .

ووضحناه، بل تتجاوزه إلى ما هو ضمني وخفي، وهي بذلك تستنبط من الأدب وتتجاوزه، لتؤسس للنصوص المقبلة أو المحتملة وتدرس مختلف الأعمال الواقعية منها والمفترضة، فالشعرية " تقوم ببلورة الوسائل التقنية الكفيلة بتحليل الآثار الأدبية،التي تحمل إمكانية تناسل لا نهائي من النصوص"[1].

إن تقنيات الحداثة تخولنا للغوص عميقا في تجربة التناص، واستكشاف طاقته التعبيرية والدلالية والجمالية، لإغناء النص الروائي وتعميق قضاياه.

تحاول (أحلام مستغانمي) من خلال ثلاثيتها أن تتجاوز القواعد السائدة والمبتذلة لتغيّر في لغة الثلاثية إلى فضاء أوسع، ولا نعني باللغة هنا كلمات النص المجردة بل ما وراء اللغة، كينونة اللغة في حد ذاتها هو ما يهمنا، تُحَمِّل مستغانمي لغة الثلاثية أقصى ما تستطيع البوح به أو الإيماء إليه، فكثرة الانحرافات أو الانزياحات اللغوية التي تزخر بها نصوصها،كما ذكرنا، يخرجها من مجالها النفعي إلى مسار جمالي وشعري، وذلك لأن الشعرية " هي باستمرار علاقة جدلية بين الحضور والغياب الجماعي أو الإبداعي الفردي و الذاكرة الشعرية" [2].

تشعبت النصوص الغائبة في الثلاثية ، لتشكل لنا مزيجاً من الأفكار والآراء المختلفة، ومن ثم أضفت عليها رونقاً جماليّاً،فمن خلال رصدنا لأنواع النصوص الغائبة داخل الثلاثية ألفيناها تتعلق بمجالات عديدة من بينها: الأدب الأسطورة الفنون،التاريخ، وكذا رصدنا تعالق نصوص الثلاثية ببعض ....

تزخر الثلاثية بخطابات متعددة ونصوص كثيرة ترتادها وتؤمّها فتتداخل فيها وتتمازج معها مشكلة بناء جديدا مستحدثا " ولا ريب أن الكتابة الروائية الحديثة في حاجة من حيث المنطق الذي بنيت عليه إلى هذه التفاعلات والتداخلات النصية.

---

[1]– ثامر فضل، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 75 .

[2]– كمال أبو ديب ، في الشعرية ، مرجع سابق، ص127.

فالنص لا يتأتى له أن يؤسس كيانه إن لم يكن متعلّقا بخطابات مغايرة وبأنماط متنوعة من الكتابة كالتاريخية والدينية والأسطورية والصوفية والتراثية. فلا يتحقق نحت الكيان في عالم الرواية إلا بالخروج عن واحدية الخطاب ونمط الكتابة المنفردة إلى جمالية التعدد والتنوع ولذة الامتزاج والتداخل في لحظة إبداعية جمالية قادرة على صهر هذا المتعدد في وحدة الرواية. وهذه النصوص متفارقة متباعدة في مستوى الزمن واللغة"[1] " فالتناص يهب النص قيمته،ويزودنا بالتقاليد والمواضعات والمسلمات التي تمكننا من فهم أي نص نتعامل معه ، والتي أرستها نصوص سابقة ، ويتعامل معها كل نص جديد بطريقته يحاورها،ينميها ويرسخها ويضيف إليها"[2] ، ومن شأن هذه المسافات بين النص الحاضر والغائب أن تنهض "بوظيفة الإغراء بالنسبة إلى القارئ فتدفعه إلى أن يملأ فجواتها ، فينخرط بفاعلية وإيجابية في إعادة إنتاج النص الروائي. ونقف في الثلاثية على حدود تداخل النصوص واختلاجها وتنوع أنساغها ومصادرها واحتوائها على عدة عناصر ومرجعيات من شأنها أن تؤسس الدلالة وتعقد علاقات نصية وسياقية"[3]. فقد استأنست أحلام مستغانمي في صياغة معمارية رواياتها بأنماط متعددة من المقتبسات النصية والتضمينات المرجعية التي تمازجت مع النص الأصلي وتراشحت فنهضت بوظيفة خلق التنوع والمغايرة داخل الخطاب الروائي. وقد توزعت تلك الأنماط بين نصوص تاريخية وأخرى دينية وأدبية وأسطورية .... مما أدى إلى توليد دلالات جديدة عمّقت ثلاثيتها وأكسبتها ثراء.

---

[1] – ينظر، أمين عثمان ، التناص في رواية أسرار صاحب الستر لإبراهيم درغوثي ، ديوان العرب ، منبر حر للثقافة والفكر والأدب ، 20 أفريل 2010. موقع : http://diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_artic

[2] – مصطفى بيومي عبد السلام ، ممارسة التناص في النقد العربي المعاصر، ميديل ايست أونلاين، Middle east online، 2001/7/6.

[3] – أمين عثمان ، مرجع سابق .

1-و-1- التناص مع الأدب العالمي:

عمدت (أحلام مستغانمي) من خلال ثلاثيتها، أن تلامس ذلك الوهج الثقافي وتصبغ نصوصها بصبغة العالمية التي تحاكي الفكر الإنساني عامة، جاعلة من اللّغة "طقساً اجتماعيا من التعابير، وحيثما وجدت فهي لغة واحدة، تعكس مقولات العقل الخالدة "[1].

فالروائية تلجأ في كثير من الأحيان إلى استحضار التجارب الإنسانية والفلسفية ودمجها مع نصوصها فنصوص الثلاثية لها أسلوب خاص لكل مناسبة أو فكرة أوقول مأخوذ من فيلسوف أو سياسي أو فنان أو شاعر أو روائي، كأن تستعين بالقول وتأخذ منه روح الفكرة ثم تبني عليه نصا؛ مما حوّل نصوصها إلى لوحات فسيفسائية من الإيداعات والاستشهادات،[2] تقول الروائية على لسان ساردها في (ذاكرة الجسد) : (صدقت مقولة جاك بريل حينما قال: "هناك أراض محروقة تمنحك من القمح ما لا يمنحه نيسان في أوج عطائه")[3]، وتقول في (فوضى الحواس): " هو الرجل الذي تنطبق عليه، دوماً، مقولة أوسكار وايلد : (خلق الإنسان اللّغة ليخفي بها مشاعره،مازال كلما تحدث تكسوه اللّغة، ويعريّه الصمت بين الجمل وهي مازالت أنثى التداعيات،تخلع وترتدي الكلمات عن ضجر جسدي ...على عجل"[4]. وهي تستحضر في (عابر سرير) مقولة لبورخيس يقول فيها: " البحر وحيد كأعمى"[5] وقد وردت هذه المقولة من خلال تداعيات البطل وحواره مع نفسه لما آلت إليه

---

[1] – رولان بارت ، الكتابة في درجة الصفر ،مركز الإنماء الحضاري، تر، محمد حشفة،ط1 ،2002،ص56 .

[2] – عبد الرحمن الخضيري ، الشرافي تعيد الجدل حول تجربة أحلام مستغانمي ، مجلة الرياض،الاثنين 16 صفر 1436 هـ – 8 ديسمبر 2014م – العدد 16968

[3] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص99 .

[4] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص11 .

[5] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص71 .

الأوضاع في الجزائر وهو وضع وصفه بنكبة الجزائري مع بحره الذي لم يستطع أن يقيم معه علاقة فظّل بينهما توجس وريبة وسوء فهم تاريخي. ونجد مقولة لبرنارد شو عندما قال:"تعرف أنك عاشق عندما تبدأ في التصرف ضد مصلحتك الشخصية"[1] (وكان موننتيرلان يقول:" إذا كنت عاجزا عن قتل من تدعي كراهيته فلا تقل إنك تكرهه : أنت تعهر هذه الكلمة ")[2]، تورد مقولة أخرى(للشاعر والرسام جان كوكتو الذي كتب يوما سيناريو فيلم يتصور فيه موته مسبقا، فتوجه إلى بيكاسو وإلى أصدقائه القلائل الذين وقفوا يبكونه،ليقول لهم بتلك السخرية الموجعة التي كان يتقنها:لا تبكوا هكذا تظاهروا فقط بالبكاء..فالشعراء لا يموتون.إنهم يتظاهرون بالموت فقط)[3] .

لقد استعانت مستغانمي بعناصر من علم البيان، لتقدم من خلاله نصوصها الغائبة في قالب شعري وجمالي يتلاءم مع لغة النص:" في النهاية لم يكن من شيء أحتمي به في ذلك الصباح سوى مقولة الشاعر الايرلندي (شيماس هيني): "أمشي في الهواء مخالفا لما تعتقده صحيحا، وهكذا رحت أمشي على عكس المنطق" [4].

خلق مخيال النص الغائب توافقا إنزياحيا؛ وذلك من خلال التناغم الدلالي بين مقولة (شيماس) ومونولوج البطلة، الذي كان يشكّل قرارا حاسما، فالصورة الكنائية التي شكلت شعرية هذا القول أحدثت تحولا في مسار الحدث السردي، فارتكزت (حياة) على المحولات اللفظية للنص المقتبس لتجعل منه شعارا لحياتها المقبلة.

ويتغلغل بذلك النص الغائب في نسيج البنية السردية، ليصبح جزءا لا يتجزأ من كيانها الملتهب، ومن صيرورة الأحداث فيها، " لحظتها كان زوربا بوعي الخذلان

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 98 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 48 .

[3] – المصدر نفسه ، ص249 .

[4]– أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص64 .

المبكر يواصل الرقص حافيا على شاطئ الفاجعة، فاردا ذراعيه إلى أقصاها كنبي مصلوب، يقفز على مقربة مني على واقع الطعنات المتلاحقة، بشراسة وجع يجعلك مازوشيا حد النشوة فرحت أواصل الرقص معه منتفضة كسمكة خارجة توا من سطوة البحر "[1].

تستدعي ذراعي زوربا الممتدة امتداد قامته، ملامح اليسوع المصلوب وذلك تعزيزا للجو المأسوي على شاطئ الفاجعة، ويتأكد هذا التأويل عبر صورة شعرية زادها شعرية كثافة المخيال التشبيهي، بدءا بالإنزياحات التي شملت الأمكنة المفتوحة فتشكل شاطئ البحر معادلا موضوعيا للفاجعة، وذلك من خلال حركة ارتدادية تمنح (المشبه به) أبعادا مكانية رحيبة، تأخذ من شاطئ البحر أزلية أمواجه وحركيتهم فتمازجت الأجناس الأدبية حيث " إن الكثير من أجمل الأشعار قد وضعت في شكل روايات، كما أنه في أجمل الروايات –تقريبا– نجد شعرا حقيقيا "[2].

تأخذ(أحلام مستغانمي) في صلاتها التناصية ،أحياناً ، من" جسد الملفوظ ذاته أي تقليد هيئته الأسلوبية واستدعاء جسد الملفوظ وخصائصه الألسنية لا محتواه الدلالي فحسب" [3].

وهذا ما يعكسه هذا التناص:(" وأستعيد دون قصد ذلك الحوار الجميل في مسرحية ألبيركامو حالة حصار: " اخلع ثيابك...عندما يغادر رجال القوة بذلتهم لا يكونون جميلين للرؤية، و يأتي الجواب : ربما ...ولكن قوتهم تكمن في اقتراحهم لتلك البذلة "!)[4].

---

[1]– أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص291 .

[2] – رجاء عيد، القول الشعري ، منشأة المعارف ، القاهرة ،ط1،2000 ، ص22 .

[3] – علي جعفر العلاق، مرجع سابق، ص196 .

[4] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص98 .

تذهب الروائية دائماً إلى توظيف النصوص الغائبة بشكل ابداعي وشعري، حيث تقول من خلالها الكثير من الأشياء.

كما يتضمن الخطاب السردي عند مستغانمي، من خلال الثلاثية، اقتباسا من أقوال (أوسكار وايلد)، على لسان البطلة: " وتتلقى هذه الهبة التي رمتها السماء إليك، والتي قد تكون فيها سعادتك...أوهلاكها !

ذلك أنك يمكن أن لا تتذكر في كل مرة تلك المقولة (لأوسكار وايلد)، ثمة مصيبتان في الحياة ، الأولى أن لا تحصل على ما تريده...والثانية أن تحصل عليه !.

أتساءل أي المصيبتين تراه هذا الرجل؟ وماذا لو عاد ليكون مصيبتي الثانية بعدما كان الأولى"[1] .

" لم أفهم ما يعنيه، ولم أحاول التعمق في الفهم، اكتفيت بالوقوف متجهة بدوري نحو المكتبة التي كان بي فضول لاكتشافها...مستفيدة من جهل هذا الرجل لتلك المقولة الجميلة لرولان بارت:"على المرء أن يخفي عن الآخرين صيدلية بيته... ومكتبته !"[2].

استدرجتني كثرة كتبها إلى إلقاء نظرة على عناوينها،وكأنني أطالع أخيراً هذا الرجل"[3]

تذكر لنا البطلة بعض أسماء الكتب الأدبية الموجودة في مكتبة ذلك الرجل والتي تنتمي إلى الشعر الفرنسي:(بينها كتاب " أزهار الشّر" لبودلير"، و"المركب الثمل" لرامبو وآخر "لجان كوكتو" ، وشعراء آخرين)[4].

ومن خلال تصفح (حياة) لمكونات المكتبة، تيقنت بجدوى مقولة (رولان بارت) " شعرت وأنا أتصفحه أنني وقعت على المفتاح الذي يفتح سر هذا الرجل، وصدقت تماماً مقوله رولان بارت، فإذا كانت صيدلية بيتنا تفضح للآخرين أمراضنا، فإن

---

[1]– أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص153 .

[2] – المصدر نفسه ، ص178

[3]– المصدر نفسه ، ص178 .

[4]– المصدر نفسه ، ص178–179.

مكتبتنا قد تقول لهم أكثر مما نريد أن يعرفوه عنا، خاصة إذا وقعوا على كتاب شاركنا في مواصلة كتابته على الهامش"[1].

وتمسك مقولة (بودلير) بزمام الحدث الروائي، إذ يرد " كلمات وسؤال لا أكثر ويصبح العالم أجمل، وتصبح الأسئلة أكبر، ولكن لا وقت لي للإجابة عنها، مأخوذة أنا بهذه الحالة العشيقة، مأخوذة حد الأرق بمقولة لبودلير: منعتني من النوم ((كل إنسان جدير بهذا الاسم، تجثم في صدره أفعى صفراء تقول (لا) كلما قال (أريد)). قضيت ليلي في محاولة قتل تلك الأفعى، اكتشفت قبل الفجر بقليل أنها أفعى بسبعة رؤوس وأنك كلما قتلتها ظهرت لك (لا) أخرى، شاهرة في وجهك لأسباب أخرى أكثر من حرفي نهي وتحذير، وبرغم ذلك غفوت وأنا أقرض تفاحة الشهوة على مرأى من رؤوسها" [2].

يأتي هذا المشهد السردي بصياغة شعرية، يذكرنا بـ (أحلام مستغانمي)الشاعرة التي استطاعت أن تمزج بين الفن الشعري والقصصي، لتبدو روايتها قصيدة مشفرة بالصورالبيانية، مستلهمة من نص(بودلير) أجواءه لتخلق بها فضاء مضادا، يتعارض مع مكنونات البطلة (حياة)؛ ذلك أن " الشاعرية هي انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم وتعبيرا فيه أو موقفا منه، إلى أن هي نفسها عالما آخر، ربما بديلا عن ذلك العالم" [3].

تتحول بطريقة شعرية (لا) التي بدت في النص الغائب أفعى صفراء، إلى أفعى ذات سبع رؤوس في متن السرد الروائي، وما رؤوسها إلا حروف نهي وتحذير وتأخذ

---

[1]– أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص179 .

[2]– المصدر نفسه ، ص255 .

[3]– عبد العزيز حمودة ، المرايا المقعرة ، نحو نظرية نقدية عربية ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، أغسطس،2001 ، ص 156 .

بذلك اللغة بعدا جديدا، فهي تسعى جاهدة إلى" تهديم اللغة التي لن يكون الأدب بطريقة ما سوى جثتها"[1].

1-و-2- التناص مع الأدب العربي :

احتل الشعر مكانة هامة من بين النصوص المقتبسة، فهو ديوان العرب وسجل أيامها وعصارة تجاربها، بالإضافة إلى القيمة البلاغية التي يرتكزعليها، ونجد الروائية قد تناصت في (ذاكرة الجسد) مع أبيات (لابن باديس) حينما تكلمت،على لسان بطلها،عن العروبة :

شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسب

من قال حاد عن أصله أو قال مات فقد كذب

أو رام إدماجا له رام المحال من الطلب[2]

لم تكتف الروائية بذكر الأبيات كما هي بل علقت عليها محاولة ربط نبؤة (ابن باديس) في أبياته بما آل إليه الشعب الجزائري:"مازالت صرخته التاريخية تلك بعد نصف قرن .النشيد غير الرسمي الوحيد..الذي نحفظه جميعا....صدقت نبوءتك يا ابن باديس..لم نمت. فقط ماتت شهيتنا للحياة فماذا نفعل أيها العالم الفاضل؟[3] لتعود الروائية وتتناص مع بيت آخر(لابن باديس)من نفس القصيدة معلقة في كل مرة على الأبيات وكأنها بصدد تحليل لأفكار القصيدة:

يا نشء أنت رجاؤنا وبك الصباح قد اقترب. [4]

ذلك النشء الذي تغنيت به لم يعد يترقب الصباح ،مذ حجز الجالسون فوقنا

---

[1]- رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، مرجع سابق، ص10 .

[2] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص318 .

[3] - المصدر نفسه ، ص318 .

[4] - المصدر نفسه ، ص318 .

..الشمس أيضا.غنه يترقب البواخر والطائرات..ولا يفكر سوى بالهرب[1]. كان لكلماته قدرة خارقة على توحيدنا .اكتشفنا مصادفة هناك صوتنا الواحد..." [2] وتستمر هذه التعليقات على أبيات ابن باديس ما يقارب الصفحتين.

تناصت أيضا مع أبيات(لمحمود درويش) وقد صرحت الروائية داخل عملها باسم الشاعر صاحب هذه الأبيات وقد ظهر ذلك على مستوى الحوار:

- حتى وإن سقطت ذراعي..حاذر أن تلتقطها.
- أنت تعاكس قصيدة محمود درويش.
- " سقطت ذراعي فالتقطها
- وسقطت جنبك فالتقطني واضرب عدوك بي

نلاحظ تناصا آخر مع بيت تصرح بقائله وهو (عمر بن أبي ربيعة) " أقلب طرفي في السماء لعله/ يوافق طرفي طرفها حين تنظر" [3].

وإذا كانت الروائية قد تناصت مع أبيات لابن باديس ومحمود درويش وعمر بن أبي ربيعة فقد تناصت مع أبيات لم تصرح بقائلها واكتفت فقط بذكر بيت من أبيات الشاعر، تقول:" أعود فأعد الليالي... فتبدو لي ثلاث ليال كاملة ، [....] ويحضرني ذلك البيت الشعري القديم الذي لم أصدقه من قبل:

أعد الليالي ليلة بعد ليلة وقد عشت دهرا لا أعد الليالیا[4]

والشاعر صاحب البيت هو قيس بن الملوح في قصيدة المؤنسة والتي يقول مطلعها:

تذكرت ليلى والسنين الخواليا ..... وأيام لا نخشى على اللهو ناهيا

كما تناصت مستغانمي مع أشعار نزار قباني وهو تناص واسع الأفق تبدّى عبر

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 318 .

[2] – المصدر نفسه ، ص319 .

[3] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 70.

[4] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 70

الجمل والعبارات التي استقتها الروائية من الشاعر الذي كتب كلمة عن (ذاكرة الجسد) كانت أحد أسباب رواجها الكبير ومنطلق تهم وثرثرات وتشكيك في نسبة (ذاكرة الجسد) إلى كاتبتها... وقد بلغ هذا التأثر والتأثير حد بدا فيه واضحا استعانة أحلام بكلماته في أكثر من مكان في رواياتها، فرددت عبارات من أشعاره وبنت على بعض منها جزئية من نصوصها،رغم أنها لم تذكر اسمه ، إلا أنها تعلم في قرارة نفسها أن القارئ يحفظ كلمات أشعاره الشهيرة التي تغنى بها الكثير من المطربين تقول الروائية:

علمني الليلة كيف أتعذب دون أن أنزف

علمني كيف أذكر اسمها دون أن يحترق لساني

علمني كيف أشفى منها [1].

ويقول نزار قباني في قصيدته رسالة من تحت الماء:

اشتقتُ إليكَ.. فعلِّمني أن لا أشتاق

علِّمني كيفَ أقُصُّ جذورَ هواكَ من الأعماق

علِّمني كيف تموتُ الدمعةُ في الأحداق

علِّمني كيفَ يموتُ القلبُ وتنتحرُ الأشواق.

استفاضت مستغانمي واسترسلت في الإفادة من ظاهرة التناص في نصوص ثلاثيتها ومتنها، حيث نجدها تتناص أيضا مع بيت لأحمد شوقي وظفته مستغانمي للسخرية من الوضع الذي آل إليه التعليم والمعلم في الجزائر(" لقد تغير الزمن الذي كاد فيه المعلم أن يكون رسولا..اليوم حسب تعبير زميل لي كاد المعلم أن يكون شيفونا وخرقة لا أكثر")[2].

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص361 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 368 .

ونلاحظ تناصا يتجاوز الشحنة الدلالية إلى تقليد هيئته الأسلوبية كما ذكرنا، وهذا ما ظهر في حوار البطل مع البطلة في (عابر سرير) :" ردت على طريقة أحمد شوقي في قيس وليلى:

ويلك..أجئت تطلب نارا...أم تشعل البيت نارا.؟[1] ثم تعود الروائية لتورد تعليقها على عبارة البطلة وكأنها تقصدّت أن تدرج عبارة أحمد شوقي قبل تعليقها على لسان بطلها،لتبرر تناصها الذي جعلته على طريقة شوقي: تمنيت لو حادثتها طويلا. كان لصوتها جسد ، وكان له رائحة وملمس،وكان كل ما أحتاجه لأبقى على قيد الفرح"[2].

وتتناص الروائية في(فوضى الحواس) مع بيت للإمام الشافعي:

" أنا لا أملك شيئاً يا سيدتي مما تعودته في نمط حياتك، كل ثروتي في بيت للإمام الشافعي:

غني بلا مال عن الناس كلهم وليس الغنى إلا عن الشيء لا به"[3].

إنّ اختيار (أحلام) لهذا البيت الشعري، هو محاولة منها لملامسة"مناخاتها الشعرية الوجدانية بالاقتراب من لغة التصوف وشطحاتها الباهرة"[4]، أما اختيارها الإمام (الشافعي) فيرجع ذلك لماله من تأثير كبيرباعتباره أحد أئمة المذاهب الأربعة.

ومن الملاحظ من خلال ما سبق من تناص، أن الروائية تعتمد على مجموعة من الوسائل للتعامل مع ما تضمنته نصوصها من مقتبسات ونصوص غائبة من بينها:

تقدم لنا النص المقتبس في أول الكلام، ثم تقوم بمحاورته، والأخذ والرد معه فقد تنفيه تارة، وتؤكد على صحته تارة أخرى، بالبرهنة عليه بما يتطلبه الخطاب الروائي. فاستدعاء مستغانمي للنصوص الأخرى ليست دعوة صامتة تكرّس دلالات قديمة بل

---

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص199.

[2] – المصدر نفسه ، ص199.

[3]– أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص321 .

[4]– علي جعفر العلاق ، مرجع سابق ، ص196 .

تستدعيها محاورة لها مستحدثة لدلالات جديدة. " وهكذا يمكّن التناص من التداخل المرجعي فيستحيل النص الروائي إلى نمنمة بانورامية من الأجناس والنصوص والمرجعيات فيخرج من النص المفرد إلى الجامع النصي، ومن أحادية الإحالة إلى التعدد المرجعي ويسم تمازج النصوص في نصّ "الثلاثية " بميسم الطرافة التي تدحر سلطة النص الواحد وتنسفه مرتمية في فضاء النص الجامع الذي تذوب في داخله التنوّعات والتناقضات والألوان لتنصهر في جمالية نسيج النص المستحدث."[1]

لا تقدم لنا أحلام مستغانمي النص الغائب، كما هو بل يكون متخفيّاً وراء الكلمات " فأوضاع الكلام هي التي تحدد إستراتيجيته، وتحكم مدى نجاحه في أداء وظائفه خاصة في التواصل الجمالي"[2]، وكمثال على هذا النوع من التناص قول الروائية في (فوضى الحواس):"النساء أيضاً كالشعوب إذا هن أردن الحياة فلابد أن يستجيب القدر حتى إن كان الذي يتحكم في أقدارهن ضابط كبير، أو دكتاتور صغير في هيأة زوج" [3] وهنا تتناص الروائية هنا مع بيت شعري للشابي، وتغيّر في صيغته:

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلابد أن يستجيب القدر

فهي تشبّه النساء بالشعوب، وأن إرادتهن كفيلة بإخضاع القدر ومسيرته لهن وتجعل من نصوصها، خاصة(فوضى الحواس)، لعبة لغوية، وذلك " لأن النص توليد سياقي ينشأ عن عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي"[4].

من أكثر التناصات وأبرزها وأوضحها داخل متون الثلاثية هي تلك التناصات مع (مالك حداد) حيث يرد اسم هذا الكاتب مرات عديدة داخل أعمالها،بل تهدي رواياتها إلى مالك حداد...ابن قسنطينة الذي أقسم بعد استقلال الجزائر ألا يكتب بلغة ليست

---

[1] – أمين عثمان ، مرجع سابق.

[2]– صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 2001، ص37 .

[3]– أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص253 .

[4]– عبد الله الغدامي، مرجع سابق ، ص78 .

لغته...فاغتالته الصفحة البيضاء...ومات متأثرا بسلطان صمته ليصبح شهيد اللغة العربية ، وأول كاتب قرر أن يموت صمتا وقهرا وعشقا لها.

ترد أيضا أسماء روايات مالك حداد بكثرة في الثلاثية ،عطفا على أن مستغانمي سمت بطلها الرئيس على اسم بطل رواية مالك حداد وهو خالد بن طوبال، وذلك كونها تخصص صفحة كاملة لوصف هذه الأخيرة وتلخيص ما جاء فيها من أحداث"رواية صغيرة من مائة صفحة ،لا يحدث فيها شيئا تقريبا ،عدا انتحار بطلها في آخر الرواية،عندما علم أثناء وجوده في فرنسا من الجرائد،أن وريدة زوجته التي يعشقها وقاوم من أجلها كل الإغراءات ، مستعجلا العودة إلى قسنطينة ليراها،هربت أثناء غيابه مع أحد المظليين الفرنسيين، وانفضح أمرها عندما ماتت معه في حادث،ولذا يلقي خالد بنفسه من القطار..."[1].

وبرز حال من التداخل بين فضاء السرد في الثلاثية وفضاء (رصيف الأزهار لم يعد يجيب) أو فضاء(سأهبك غزالة)، حتى أنها تأخذ مقاطع من روايات (مالك حداد) وتكتبها بخط مغاير للخط الذي كتب به متن الرواية..." والتأثر طبيعة في المبدع لحظة إبداعه، كون الاقتباس تقنية فنّية متجذّرة في عمق تراثنا ما يبرّر انتهال الكاتبة من مجموع نصوصه وأفكاره.ونجد تصريحا واعترافا بذلك في هامش الصفحة (30) من رواية (ذاكرة الجسد)(الجمل المكتوبة بخط مميز مأخوذة عن تواطؤ شعري من روايتي مالك حداد.سأهبك غزالة,رصيف الأزهار لم يعد يجيب)[2].. وتعكس حواراتها مع البطل هذا التأثر:

– خالد قل شيئا ...لماذا لا تجيب؟

– قلت لك بشيء من السخرية :

[1] – أحلام مستغانمي،عابر سرير، مصدر سابق ، ص149 .

[2] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص30 .

– لأن رصيف الأزهار لم يعد يجيب

– أنا لا أعني شيئا بالتحديد...إنه عنوان لرواية أخرى للكاتب نفسه[1].

"[....] الغزلان لا تكون غزلانا إلا عندما تكون حية"[2]

تتناص أيضا مع كاتب ياسين في رواية(توأما نجمة) تناصا يطول ليشمل عدة صفحات من نصوص الثلاثية نكتفي بإدراج مثال مختصرعن هذا التناص. من (عابر سرير) الذي يشغل (من ص 289إلى ص 292..) "... ذلك أن قصة نجمة في بعدها الأسطوري،كإحدى أشهر قصص الحب الجزائري ولدت إثر مظاهرات 8ماي 1945.[...] هو الكاتب المسرحي، لم يتوقع أن المرأة التي أحبها منذ خمسين سنة،وما عاد يعرف ملامح شيخوختها جاءت لتحضر العرض الوحيد والأخير لمشهد موته[...] لم تفارقني فكرة تطابق الموقفين.مثل (نجمة)، ما كان يمكن لحياة أن تحضر جنازة خالد لولا وجود أخيها.الفرق أن ناصر يقف هنا مع المشاهدين، بينما أخو نجمة مسجىّ جوار حبيبها ، في قاعة ترانزيت الأموات.....[3]

يحصل التعالق النصي في فضاء المطار في رواية(عابر سرير) كما في الروايتين السابقتين حين نقل راوي (عابر سرير)،جثمان(خالد بن طوبال) إلى الجزائر، فبينما كان في المطار ينتظر لحظة التوجه إلى الطائرة ، يلمح بطلة الثلاثية تتقدم برفقة أخيها(ناصر)..كانت تسير بخطى بطيئة،تلف شعرها بشال أسود،ومرتدية معطف فرو طويلا، فقال :" ما أحببت ترف حدادها الفاخر "[4]. وبطلة (توأما نجمة) أيضا حين ودعت كاتب ياسين،تقدمت بخطى بطيئة داخل معطف قاتم اللون، حاملة في يدها المختفية في قفاز أسود ، وردة ذات ساق طويلة.

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص376 .

[2] – المصدر نفسه ، ص387 .

[3] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 268 – 290 .

[4] – المصدر نفسه ، ص285 .

كانت بطلة رواية (توأما نجمة)،كما روى عنها راوي(عابر سرير): "المرأة المعشوقة،المشتهاة ،المقدسة ، المرأة الجرح ، الفاجعة، الظالمة المظلومة المغتصبة المتوحشة ، الوفية،الخائنة ، العذراء بعد كل اغتصاب،ابنة النسر الأبيض والأسود، التي يقتتل الجميع بسببها ولكنهم لا يجتمعون إلا حولها "[1] و قد كانت أحلام بطلة الثلاثية تعتقد أنها تحمل كل هذه الصفات ، والغريب في الأمر، أن تقوم أحلام مستغانمي في آخر الجزء الأخير من الثلاثية، بإزاحة اللثام عن أوجه الشبه الكبير بين بطلتي الروايتين.

1-و-2-1- التناص الأسطوري:

لا تكتفي الثلاثية،في صلاتها التناصية، بالالتفات إلى النصوص الغائبة والمتعلقة بالأدب والفن والتاريخ ،بل تنزع مستغانمي إلى الاستلهام من المعين الرمزي والأسطوري لإثراء تجربتها السردية فهي تذهب أحياناً إلى استلهام دلالتها من النصوص المفعمة بالحركة والخيال وتعكس الثلاثية في هذا النمط من التناص،محاكاة بارعة للمألوف السردي القديم،لغة وحكاية وأجواء، وهذا ما تقدمه لنا الأسطورة بدلالاتها المتنوعة.

تؤدي طاقة الخيال دورا مهما داخل البنية السردية، حيث تسعى إلى تنمية أجزائها وتقوية دلالاتها، فمن المعروف أن " الإبداع لا يتأسس فقط، على معطى واقعي بل ينبثق في أحيان كثيرة، عن ذلك التجانس القلق بين عناصر لا يبدو تجاورها آمناً أو أكيداً: الحلم والواقع، الخبرة والذاكرة، الحنين والتوقع"[2].

تمثل الأسطورة مرجعاً أساسيّاً للكثير من الروايات العربية؛حيث أسهمت في تطوير بنياتها السردية على المستوى المضموني وكذا الجمالي.ولم تكن (أحلام مستغانمي)

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص287.

[2]– علي جعفر العلاق، مرجع سابق ، ص223 .

بمعزل عن هذه الحركة الثقافية المتجددة ، بل رصعت نصوصها السردية بمقتطفات أسطورية زادتها رونقاً وجمالاً، وكان هذا الاستلهام من خلال ما يسمى بالنزوع الأسطوري، والذي يتمثل في " استلهام الأسطورة أو استوحائها،على نحو كلي، أو جزئي، ظاهر أو مضمر أو استدعاء الرموز الأسطورية، أو بناء عوالم تخييل روائية، تتصل بأكثر من سبب مع ما هو أسطوري"[1].

ومن أهم الأساطير التي تناصت معها (أحلام مستغانمي) في (رواية فوضى الحواس مثلا) هي أسطورة (سندريلا)،" لولا أنني تنبهت إلى مرور الوقت واقتراب نهاية الفيلم الذي سيفاجئني الضوء بعده، ويحرق شريط حلمي، ويحولني كما في قصة سندريلا من سيدة المستحيل إلى امرأة عادية، تجلس في قاعة بائسة، جوار رجل قد لا يستحق كل هذه الأحاسيس الجملية التي خلقها داخلي"[2].

تتناص الروائية من خلال هذا المقتطف السردي، مع أسطورة سندريلا وتحول قاعة السينما مسرحاً لهذه الذاكرة التي تغير أحداث السرد، إلى نوع من الخيال الجميل المقترن بهذه الأسطورة، حيث تتحول البطلة من الحلم إلى الواقع. وتستعمل الروائية بعض القرائن السردية التي تقابل القرائن الأسطورية في قصة سندريلا والأمير وهذا ما نلمسه من خلال التقابل بين الشخصيات الروائية والأسطورية وكذا التقابل بين القرائن.

البطلة حياة ← سندريلا

البطل خالد ← الأمير

العطر ← الحذاء

في انتقال البطلة من عالم الحلم إلى عالم الحقيقة، لم يتبق لها سوى وسيلة العطر

[1]– نضال صالح،النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة،مرجع سابق ،ص07

[2]– أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص57 .

عطر الرجل الغامض للتعرف على ذلك الرجل، مرة أخرى ، فشكل بذلك العطر معادلاً أسطورياً للحذاء ولكن هذه المرة المرأة هي التي تبحث عن الرجل وليس العكس. وهنا تربك أفق انتظار القارئ،وتعبث بالذاكرة الجمعية"الجنون بدايته الحلم وحلمي الليلة، أن أسكن جسد تلك المرأة التي ذهبت نيابة عنها لمشاهدة الفيلم"[1].

إن تناص (أحلام) مع الأسطورة داخل العمل السردي يعد ناجحاً، ولعل العامل الذي ساعدها على تحقيق ذلك،أن السرد يشكل " الأداة المثلى لبناء العوالم على اختلافها وهو الزمن المصطنع للحديث عن نشأة الأكوان والأساطير، والتواريخ والروايات"[2].

وتواصل الروائية تناصها الأسطوري على لسان البطل:" حتما ولكن أكثر من هذا اللون أحب المصادفة التي جعلتنا نرتدي اللون نفسه اليوم أيضاً، مازلت أذكر ذلك الثوب الذي كنت ترتدينه يوم رأيتك أول مرة ، حتى إنني كما في قصة ذلك الأمير،الذي لم يبق له من (سندريلا) سوى حذاء ليتعرف به إلى فتاة لا يعرف سوى مقاس قدمها أتوقع أنني لو رأيت امرأة ترتدي ثوباً من الموسلين للحقت بها، متأكداً من كونها أنت"[3].

تنقلب المعادلة هنا، لتصبح الأسطورة بحث رجل عن امرأة، وتكمن المضاهاة بين طرفي التشبيه (سندريلا المشبه به) و(حياة المشبه) ،عبر وسيطين (الثوب والحذاء) حيث يشكلان الوسيلة التي من خلالها يمكن العثور على الغائب (البطل) وتنتقل بذلك مستغانمي من حاسة الشم(العطر) إلى حاسة النظر، حيث يشكل ثوب الموسلين الأسود دلالة بارزة يتمكن بها البطل التعرف على (حياة).

---

[1]– أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص61 .

[2]– رولان بارت، الكتابة في درجة صفر ، مرجع سابق ، ص41 .

[3]– أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص85 .

تعمل (أحلام مستغانمي) على دمج اللون داخل الأسطورة ، بشكل يجعل من اللون دلالة عريقة، " فضلاً عما يثيره توظيف اللون من رموز وإيحاءات وتراسل يتجاوز الإطار المعجمي، ويثري دلالات الألفاظ، وينتقل بها من المحسوس إلى ما وراء الظاهر أو الإطار المحدود"[1].

وبهذا استطاعت الألوان أن تثري التجربة الروائية بدلالات نفسية، وأضفت صورة شعرية على الخطاب الروائي، وبذلك يمكن تجاوز الإطار المحدود إلى اللامحدود من خلال الحواس، فالأسطورة ليست مجرد خيال بدائي واهم يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ،بل هي"عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر وفي إطار رقي الحضارات الصناعية والمادية الراهنة، مازالت الأسطورة تعيش بكل نشاطها وحيويتها، ومازالت كما كانت دائما مصدر الإلهام للفنان والشاعر"[2].

وتعترف (أحلام مستغانمي)على لسان بطلتها، بجدلية هذه الأسطورة،وتكشف الغطاء على بئر خيالية تعج بالعذاب والعذوبة معاً، وتوضح للقارئ بعدما عبثت بذاكرته مستعملة اللغة الشعرية لإظهار الثنائيات المتضادة التي تزيد النص لذة وبهاء " في النهاية...كان كلانا بالنسبة إلى الآخر سندريلا والأمير في الوقت نفسه،وكان هذا أغرب ما في قصتنا"[3]، وتتشكل بذلك الثنائيات التالية:

أ – **الأسطورة :** الأمير← يبحث عن سندريلا← وسيلة التعرف ←الحذاء

ب– **الرواية :** 1.حياة (البطلة)← تبحث عن خالد (البطل)← وسيلة التعرف←العطر

2.خالد(البطل)←يبحث عن حياة (البطلة)←وسيلة التعرف← ثوب الموسلين .

---

[1]– علي جعفر العلاق، مرجع سابق ، ص186 .

[2]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (قضاياه و ظواهر الفنية و المعنوية)، دار الفكر العربي، ط3، 1978، ص222 .

[3]– أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص86 .

كما تناصت الروائية في(فوضى الحواس) مع أسطورة أخرى، ولكن هذه المرة لا تتجاوز بضع أسطر لكنها تقول الكثير في كلمات قليلة، وذلك لجلب اهتمام القارئ وإيقاعه في شباك الرواية فلا تفارقه حتى بعد الانتهاء من قراءتها بلغة شعرية جميلة ذلك أن" اللغة في استعمالها اليومي المعتاد تفقد بالضرورة تأثيرها وتشحب نضارتها ومن هنا قد يكون استعمال الرمز الأسطوري، والأسطورة الرمز، بمثابة مناجاة للأداء اللغوي، يستبصر فيه صاحبه بواسطة التشكيلات الرمزية، إمكانيات خلق لغة تتعدى وتتجاوز اللغة نفسها" [1].

" وفي الواقع، كان عجبي أن أتعلق بهذا الرجل بالذات، من بين كل ما خلقت من أبطال وأن يقع بيغماليون في حب تمثال خلقه بيده، وكان آية في الكمال، فهذا الأمر يبدو منطقيّاً كما جاء في الأسطورة، أما أن يحب نحات التمثال الذي أخفق في خلقه ويحب روائي البطل الذي شوهه بنفسه...فهنا تكمن الدهشة"[2].

تحيلنا الروائية من خلال هذا المقطع السردي، إلى أسطورة (بيغماليون) الذي صنع تمثالاً حجريّاً، وجسد فيه كل صفات الجمال، فجاء آية في الكمال، ولكنه ما لبث أن وقع في حبه وطلب متوسلاً من الآلهة أن تبث فيه الحياة، " ذلك أن الأدب يزدهر دائماً في النزوع إلى عالم مقدس ضائع"[3].

يضيف هذا التوظيف الأسطوري رموزاً عميقة للنص الروائي، ويضفي على البنية السردية نوعاً من الغموض والرهبة، فباستدعاء (البطلة) لهذه الأسطورة تحاول أن تصف ما يحدث لها على أنه غير منطقي، بل هو من الخيال أقرب، فمن المستحيل أن نحب من ساهمنا في تشويههم ، وأن نحب أبطال من ورق.

---

[1]– رجاء عيد،لغة الشعر(قراءة في الشعر العربي الحديث)،منشأة المعارف الإسكندرية،مصر،1985، ص295.

[2]– أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص275.

[3]– ميشال بوتور، مرجع سابق، ص92 .

بيغماليون ⟵ تمثال ⟵ آية في الكمال

حياة ⟵ يحب خالد ⟵ بطل شوهته بنفسها (من حبر)

لا يعد توظيف الأسطورة في (فوضى الحواس)، مجرد أسلوب فني، لكنها تفرز على المستوى الجمالي دلالات مكثفة لا يحققها الكلام العادي، فالأسطورة " ليست موضوعاً ولا تصوراً، ولا فكرة وإنما هي كيفية للدلالة"[1].

يلجأ المبدع إلى التوظيف الأسطوري داخل نصه، ليساعده على قول الكثير عبر تضادات مختلفة تحملها الأسطورة في طياتها، فهي قبل كل شيء تعبير عن فكر عميق في ذات الإنسانية، لتشكل لنا بوح الذات بدون وعي لمخاوفها من الواقع والهروب إلى الخيال لاستيعابه أو رفضه، ذلك أن هناك "حدودا صورية لها،ولكن ليست لها حدودا مادية "[2].

يبدو أن نزوع الروائيين المعاصرين إلى هذا النوع من التناص، هو تأكيد على انحراف مسالك الكتابة الروائية المعاصرة في محاولة لتحقيق شعريتها ، ولذلك لجأت (أحلام) إلى توظيف الرمز الأسطوري" ليشكل طابعاً نوعيّاً بوظائفه الممكنة وأساليبه التعبيرية،التي لا تتحدد بالقرينة أو الشيفرة الدالة عليه..ولكن بالخصائص الترابطية"[3] التي تجمع بين عناصره لتشكل لنا دلالة عميقة داخل النص الروائي.

استدعت مستغانمي رمزا أسطوريا ألا وهو فينوس آلهة الجمال عند الإغريق لتبني عليه نصها في (عابر سرير) " أن تكون آلهة لم يعفها من الذهاب حافية إلى لويس الثامن عشر.فيوم جيء بها إليه ليستقبلها رسميا بما يليق بمقام آلهة للجمال، وجد من بين متملقيه من أوصله الاجتهاد إلى المطالبة بأن تتواضع وتأتيه حافية لتؤدي

---

[1]– عدنان بن ذريل،النقد والأسلوبية(بين النظرية والتطبيق) دراسة،منشورات إتحاد الكتاب العرب،1989، ص75.

[2]– المرجع نفسه، ص 75 .

[3]– عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1 1993 ، ص116 .

له طقوس الطاعة، كما في الأساطير القديمة. ولأن قدمها اليسرى كانت مغطاة بقطعة قماش متدلية من وسط جسدها، يقال إن خبراء الترميم في متحف اللوفر بتبديل قدمها اليمنى بقدم بدون خف. من يومها تزداد فينوس تهكما . ما استطاعوا أن يجعلوا تمثالها ينحني ولا يديها المبتورتين تصفقان لحاكم وملك"[1] . كما تستدعي رمزا أسطوريا " في مسرحية عنوانها(الحداد يليق بإلكترا) كنت أفكر أن الحداد يليق بك..."[2] لكنها تكتفي فقط بذكر عنوان المسرحية دون أن تدخل في تفاصيلها وقد تستدعي أحلام الأسطورة بشكل إيحائي" هي كانت فينوس ،لها غضاضة بطن لم ينجب.حزن نساء يدارين بحياء فاجعة الخواء .في كل مضاجعة لها كنت أصلي لآلهة الإخصاب كي تحرر أنوثتها المغتصبة في أسرة العسكر.كانت ذاكرتي المنتصبة دوما تتمرد على فكرة أن يشيخ بطنها من غير انفضاح بي" [3] " كان زوربا ينتفض رقصا.وكنت أفكر في بورخيس عندما يقول في نهاية كتابه(الخلد) "كنت هوميروس وقريبا أصيرلا أحد،كما عوليس قريبا أصبح العالم كله ،لأنني أكون قد مت"[4].

1-و-2-2- الحكاية الشعبية :

يرى بعض الباحثين أن أدب أي أمة، يبدأ دائماً من الأسطورة والحكاية الشعبية قبل أن يصل في تطوره إلى النضج الفني من حيث الأدوات اللغوية،والتقنيات السردية ، ويطلق على الأدب الشعبي مجموعة من التسميات منها الأدب الشعبي Littérature populaire أو الأدب الشفوي Littérature Orale.

إن حضور الحكاية الشعبية داخل المتن الروائي، يفرضه منطق السرد ويبرره حيث

---

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص214 .

[2] – المصدر نفسه ، ص187 .

[3] – المصدر نفسه ، ص198 .

[4] – المصدر نفسه ، ص281 .

يعتمد من أجل الإبانة عن أهداف الرواية، فهو حقل خصب لإثارة المشاعر والأحاسيس وإصدار الأحكام وكشف المواقف ، كما أنه عنصر أساسي في بلورة الحدث الروائي وتفسيره ، حيث تعد الحكاية الشعبية " خلاصة فلسفية للفكر البشري في صراعه مع الواقع والخيال بحثا عن الحقيقة الأبدية، رغم التعليقات اللامتناهية في العوالم المجهولة، فهي دائمة الصلة بالواقع والمواقع البشرية "[1].

وللحكاية الشعبية بعدان أساسيان: أحدهما تعليمي ينمي أنواعاً من النشاط العقلي والأخلاقي في الإنسان، والآخر جمالي وفني تتسم به الحكاية وطريقة سردها للأحداث فقد أصبح استلهام التراث بأشكاله وتجلياته كافة، يشكل معلماً واضحاً رغبة في" نقد الأوضاع السياسية والقيم الأخلاقية، إما بالحلم والفنتازيا وإما باستحياء الأساطير"[2].

("...ماذا لو لاحقتني دون أن أدري اللعنة التي لاحقت أحمد صالح باي أكبر بايات قسنطينة على الإطلاق بسبب هذا الجسر؟هو الذي كان يريد أن يختم إنجازاته المعمارية الهائلة، وإصلاحاته المختلفة التي وهبها لتلك المدينة بإصلاح جسر القنطرة اللسان الترابي الوحيد الذي كان يربط المدينة بالخارج،والجسر الوحيد الذي صمد من بين خمسة جسور رومانية.

تقول أسطورة شعبية،إن هذا الجسر كان أحد أسباب هلاك (صالح باي) ونهايته المفجعة..فقد قتل فوق(سيدي محمد)،أحد الأولياء الذين كانوا يتمتعون بشعبية كبيرة وعندما سقط رأس الرجل الولي تحول جسمه إلى غراب،وطار متوجها نحو دار"صالح باي" الريفية التي كانت على تلك السفوح. ولعنه واعدا إياه بنهاية لا تقل قسوة ولا ظلما عن نهاية الولي الذي قتله. فما كان من "صالح باي" إلا أن غادر

[1]– سعيدي محمد،الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1998، ص59 .

[2] – سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة ، ط2، 1985، ص71 .

بيته وأراضيه إلى الأبد ، تطيرا من ذلك الغراب ، واكتفى بداره في المدينة ، هكذا أطلق الناس على ذلك المكان اسم (سيدي محمد الغراب) ليبقى قرنين من الزمن مزار المسلمين واليهود في قسنطينة.."[1] وتطول الأسطورة الشعبية لتشغل حوالي الصفحتين من النص الروائي.

تقول أسطورة شعبية أخرى وظفتها مستغانمي داخل متون ثلاثيتها وهي قصة خطاف العرائس" لو كنت خطاف العرائس ، ذلك البطل الخرافي الذي يهرب بالعرائس الجميلات ليلة عرسهن، لجئتك أمتطي الريح وفرسا بيضاء.. وخطفتك منهم...لو كنت لي لباركتنا هذه المدينة ولخرج من كل شارع عبرناه ولي يحرق البخور في طريقنا..."[2]

في كل الحالات التي استلهمت منها الروائية أحداث نصها، لم تستعملها إلى بعد أن أضفت عليها نكهتها الخاصة، ووسمتها بالشعرية والجمالية،حيث تعد الحكايات الشعبية" واحدة من أعمق منجزات الروح الإنسانية، وهو الخلق الملهم لعقول شاعرية،خيالية موهوبة سليمة لم يفسرها تيار الفحص العلمي، ولا العقلية التحليلية"[3].

1-و-3- التناص مع بعض الفنون الجميلة:

لم تقتصر الروائية في تناصها مع النصوص الغائبة ، على ما هو أدبي وتاريخي إنما ذهبت إلى أبعد من ذلك، لتحاور الفن بكل أنواعه سماته، فجعلت من النحت والموسيقى والرسم لوحة فسيفسائية، تزين نصوصا السردية، وتزيده ثراء وتجعل القارئ أكثر انبهارا فالروائي لا يعرض" سوى الظل الكثيف للاستجابات المتقاطرة عليه من شتى المصادر"[4].

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 296- 297 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 360 .

[3] – علي عبد الرضا، الأسطورة في شعر السيّاب، دار الرائد العربي، بيروت ، ط2 ، 1984 ، ص14 .

[4]– رولان بارت ، الكتابة في درجة صفر ، مرجع سابق ، ص63 .

ويتجاوز بهذا التناص النصوص الغائبة، إلى مظاهر غير نصية كثيرة ، عن طريق إيماءات مباشرة أو غير مباشرة، فنجد تضمين لمقتبسات سمعية، وتشكيلية مختارة داخل خطابها السردي" أود لو كانت لي يدا النحات الشهير(رودان) وموهبته،كي أخلد عاشقين توقف بهما الزمن إلى الأبد، في لحظة شغف وهما منشغلان عن العالم ومنصهران في قبلة من حجر"[1].

تحوّل الكاتبة الحجر إلى كلمات، وتحوّل المنحوتة إلى قصة عشق أزلي وتصف بشغف ذلك الفن الرائع، وكيف يستطيع النحات أن يجسد كل ذلك الإحساس لينقشه على جسم صلب يأبى الخضوع كالكلمات إلا لمن له الدراية الكافية بهما.

ولا تتوقف الروائية هنا، بل تفسر للقارئ على لسان بطلتها، الدافع، الذي جعل النحات رودان يبدع ذلك التمثال ((ولأن (رودان) لم يكن وفيّاً تماماً (لكاميل كلوديل) النحاتة التي أقامت معه علاقة عاصفة،أوصلتها إلى مصح المجانين حيث ماتت،أراد منذ البدء أن يعوض عن غيابها الحتمي في محترفه وفي حياته ، بتمثال مربك في عريه يخلد به قبلة لن تتكرر بينهما.))[2].

تعيش البطلة (حياة) لحظة فاصلة بين عمرين ، اكتشفتها من خلال قبلة واحدة وإذا بها تكتشف حجم خسائرها السابقة ، فتحاول من خلال كتابتها أن تحنطها داخل الزمن أن توقفها في تلك اللحظة بالذات.

ومن هنا نرى كيف تتغذى الثلاثية على التناص، وكيف تستدعي إلى عالمها التخيلي فنوناً تشكيلية وسمعية ، وفي الثلاثية أيضاً، استدراج لنغمات موسيقية كثيرة تسعى من خلالها الروائية إلى تأجيج مناخ نصوصها. لتجعل من رواياتها، سمفونية نوتاتها الكلمات، ونغماتها الحروف لتعزف موسيقاها على خيوط وأوتار النصوص

[1]– أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص190 .

[2]– المصدر نفسه ، ص191.

الغائبة، وتعبث بمشاعر القارئ بين نغمات شعرية وشاعرية "بصيغة خيبة أكبر تأتي كما لو أنها الجملة الأولى في السيمفونية الخامسة لبيتهوفن... "[1].

وتنتقل الكاتبة إلى تناص آخر مع مختلف الفنون التشكيلية، لتقتبس من الرسم كيانه الصاخب بالألوان" لم يخجلني أمر لست فاعله ؟ أتعرفين قصة بيكاسو، عندما رسم لوحته الشهيرة (غرينيكا) مصوراً فيها خراب تلك المدينة على أيدي الفاشيين فجاء منهم من يسأله: أنت الذي فعلت هذا ؟، فرد عليهم بجوابه الشهير: لا...بل أنتم: لو سألتنني لأجبتك مثله: لست أنا... بل هم" [2].

تنبثق من هذا الجواب صورة تشبيهية تمثيلية، يكون فيها حوار بيكاسو مع من دمر المدينة التي أحبها، قاسماً مشتركاً مع البطل، ووعيه الحاد، بمأساته فشكل كليهما محنة الإنسان إزاء القهر والظلم، فهذه اللوحة شكلت معادلاً فنياً لعاهة البطل. "...في هذا الوضع تماما رسم مكيل أنجلو سقف كنيسة (كابيلا سيستينا). ظل هكذا يرسم وهو ممددا عاريا على السقالة لعدة أشهر ويده اليمنى مرفوعة إلى السقف.كان يرفض الاستعانة بالمساعدين ويصرعلى إنجاز رسم السقف وحده .وكان لأوجاع جسده يقول:" أعيش في الجحيم...وأرسم لوحة".....أحيانا يكرم المرء في وضع مهين، وهو يذكرني بقول جميل لمناضل سيق إلى الشنق . فسئل قبل إعدامه"هل لديك ما تقوله قبل الموت ؟ فأجاب جلاده يكفيني فخرا أن أموت وقدماي فوق رؤوسكم"[3] وتنبثق هنا أيضا صورة تشبيهية تمثيلية، يكون فيها وضع المناضل شبيها بوضع البطل يقول البطل " ليست المهانة أن أكون في هذا الوضع . إنما في كوني هنا أضاجع الموت في سرير، قصدت السرير دوما لمنازلة الحب."[4]

---

[1]– أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص222 .

[2]– المصدر نفسه ، ص287 .

[3] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 171 .

[4] – المصدر نفسه ، ص 25.

"... كل الرسامين لهم بدايات متقشفة . بيكاسو في أول هجرته إلى فرنسا رسم لوحات غلب عليها اللون الأزرق ، ورأى النقاد سببا واحدا لمرحلته الزرقاء تلك: إن فقر المهاجر الجديد منعه من شراء ألوان أخرى وحدد خياره .فان غوغ رسم أكثر من لوحة لحقول الشمس لأنه لم يكن في حوزته سوى اللون الأصفر..."[1]

وتظهر جمالية الرسم في أنه " يوقف موج الزمن المترسب، ليرسم المنظر ينتشله من تيار الزمن،فيتحد المكان والزمان في تشكيل آني يصبح فيه الأموات أحياء ويكون فيه الغائب حاضرا، إن كوناُ تم إنقاذه بواسطة تلك الألوان التي حاصرته في إطار اللوحة فمنحته داخل سياجها امتدادا زمنيا يتحدى فاعلية الزمن "[2] .

تنقب(أحلام مستغانمي) داخل ذاكرتها على مختلف النصوص والثقافات،لتجعل العيش مستحيلاً "خارج النص اللامتناهي، ولا فرق في ذلك أن يكون هذا النص هو بروست،أو الجريدة اليومية،أو شاشة الرائي، فالكاتب يبدع المعنى، والمعنى يبدع الحياة"[3].

1-و-4- التناص التاريخي: سعت (أحلام مستغانمي) من خلال توظيفها لبعض العناصر التاريخية ،أن تجعل الثلاثية ذات صبغة واقعية ، تقترب بالأحداث الحقيقية إلى القارئ ، فتشاركه ذاكرته وتقحمه مرة أخرى في الأيام التي عاشتها الجزائر في سنوات الاستعمار وفي سنوات المحنة.

1-و-4-1- التاريخ الجزائري:إنّ الرّواية بوصفها جنسا أدبيّا، تجاوزت في علاقاتها الأجناس الأدبيّة، ومدّت جسورا بينها وبين شتّى الحقول المعرفية، كالتّاريخ مثلا، هذا الأخير الّذي ينحتُ جلّ كُتَّاب الرّواية متنهم الحكائي استنادا إليه، نقدا ومحاورة وانبهارا، وإعادة صياغة .

---

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص57 .

[2] – رجاء عيد، القول الشعري ،مرجع سابق ، ص37 .

[3] – رولان بارت ، لذة النص ، مركز الإنماء الحضاري ، ترجمة منذر عياشي ، ط1 ، 1992 ، ص67 .

1-و-4-1-1- الثورة التحريرية: لقد كانت الثلاثية عبارة عن ملحمة جزائرية متكاملة بما فيها من شحنة وطنية تعزز الشعور بالانتماء حاولت (أحلام مستغانمي) من خلالها أن ترصد لنا مختلف المراحل التي مرت بها الجزائر، بداية بأول يوم دخلت فيه فرنسا إلى الأراضي الجزائرية، بل إلى الحادثة التي كانت حجة فرنسا الواهية "نعم...في زمن سابق، كان الجزائريون يصرون على كتابة التاريخ بغرورهم (حادثة المروحة) الشهيرة نفسها، والتي صفع بها الداي وجه القنصل الفرنسي والتي تذرعت بها فرنسا آنذاك لدخول الجزائر، بحجة رفع الإهانة، ليس إلا دليلاً على كبريائنا أو عصبياً وجنوننا المتوارث"[1].

ويسمح هذا للنصوص التاريخية بأن تتغلغل داخل المتن الروائي، بل لتندمج معه وتصبح جزءاً لا يتجزأ منه. لقد كانت أول منطقة تطأ عليها قدم فرنسا، هي قلعة (سيدي فرج) بالجزائر العاصمة ليبدأ تاريخ طويل من النضال والكفاح، استمر لعقود من الزمن،حيث نزلت القوات الفرنسية الضخمة بسيدي فرج يوم 14 جوان 1830،وسقطت بعده مدينة الجزائر في 05 جويلية 1830، بعد مقاومة شديدة من طرف الجيش الجزائري بقيادة الداي حسين الذي وقع وثيقة الاستسلام مع الجنرال دي بورمون.

يجدر بنا قبل مواصلة رصد مختلف النصوص التاريخية، داخل الثلاثية، الإشارة إلى أن هذه الأحداث لم تأت مرتبة ترتيباً زمنيّاً،كما هو موجود في هذا المبحث،بل تلاعبت بها الروائية في حركة ارتداد، تجعل القارئ يشعر وكأنه في مدّ وجزر مع التاريخ.

1-و-4-1-1-1-مظاهرات 8ماي 1945: تستحضر مستغانمي التاريخ الجزائري من خلال ما عكسته (ذاكرة الجسد) من مجموع أحداث تاريخية ،من بينها

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص144 .

مظاهرات الثامن ماي"التي قامت في مدن الشرق الجزائري ،ومنها قسنطينة وسطيف،قدمت هذه المدن أول عربون للثورة دفعه آلاف الشهداء سقطوا في مظاهرة واحدة،وعشرات الآلاف من المساجين الذين ضاقت بهم الزنزانات وقد سجن في هذه المظاهرات آلاف من طلاب المدارس الشبان لمشاركتهم فيها ،ثم أطلق سراحهم تحت ذريعة صغر سنهم .من بينهم البطل(خالد) ذاكرة الجسد و(زيان)عابر سرير والكاتب المسرحي كاتب ياسين "[1].

1-و-4-1-1-2- مظاهرات 17أكتوبر 1961: في هذا التاريخ خرج الجزائريون المهاجرون إلى فرنسا في مظاهرة سلمية بباريس مع عائلاتهم للمطالبة برفع حظر التجول المفروض عليهم،فألقى البوليس الفرنسي بالعشرات منهم موثوقي الأطراف في نهر السين ، ومات كثيرون منهم غرقا،وظلت جثثهم وأحذية بعضهم تطفو على السين لعدة أيام ، لكون معظمهم لا يعرف السباحة ما استطاع (بابون) المسؤول عن الأمن الفرنسي آنذاك أن يبعث بهم إلى المحرقة ،فأنزل عشرين ألفا من رجاله ليرموا بهم إلى نهر السين .كان البوليس يستوقف الواحد منهم سائلا : محمد...أتعرف السباحة؟ ،وغالبا ما يجيب المسكين(لا) كما لو كان يدفع عنه شبهة.

آنذاك يكتفي البوليس بدفعه من الجسر نحو نهر السين، ليوفر على نفسه عبء توثيق أطرافه وشدها بربطة عنقه، وقد قامت جمعية مناهضة العنصرية الجزائرية بإنزال شباك في النهر، وانتشلت منه أحذية الضحايا الغرقى، وقد تهرأت في الماء،وعرضتها على ضفاف نهر السين تذكيرا بنزعة العنصرية لدى فرنسا مستلهمة لوحة رسمها الفنان (زيان) لتخليد الضحايا،فكانت أحب لوحاته إليه.[2]

"...لو أن للسين ذاكرة لغير الحزن مجراه.اثنا عشر ألف معتقل فاضت بهم الملاعب

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 30 – 31 .

[2] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ، ص 58 .

والسجون،وستمائة مفقود وغريق توقف قدرهم فوق الجسور الكثيرة التي لم تول النظر لجثثهم الطافية وهي تعبر تحتها..."[1] .

1-و-4-1-2- بعد الاستقلال:

في مرحلة ما بعد الاستقلال انتقل الصراع فأمسى صراعا داخليا بين الإرهابيين ودعاة التغيير فانتشرت ظاهرة الخطف على الحواجز أو القتل ،" فمن يبرز بطاقته المهنية وقع في قبضة حاجز أمني مزور ينصبه الإرهابيون يعد عاملا في دولة الطاغوت الكافرة،ولو كان يعمل زبالا، فيذبحونه إن لم تكن لهم حاجة به أو يصطحبونه إلى مخابئهم .وقد يرتدي هؤلاء الإرهابيون الزي العسكري ذاته الذي يرتديه رجال أمن الدولة ،فلا يفرق العابر بينهم وبين رجال الأمن . مثل ذلك الرجل المسن الذي استبشر خيرا بحاجز أوقفه ،فقال للعسكريين بمودة : – واش.الكلاب ما همش هنا اليوم؟

فرد أحدهم وهو يطلق النار عليه :إحنا هم الكلاب ...وإن وقع العابر لحاجز أمني حقيقي ولم يبرز أوراقه الثبوتية ،اتهم بأنه إرهابي وعومل على هذا الأساس"[2]. وقد ذهب ضحية هذا الإرهاب الصحفي عبد الحق في الثلاثية ،الذي كان ترتيبه السابع والثلاثين صحفيا، تم اغتيالهم قبله،ومنهم الشاب سليم ابن أخ الفنان(زيان)،والذي قتل والده في مظاهرات عام 1988، فجد في دراسته ليعيل الأسرة بعد استشهاد والده وانتسب إلى المدرسة العليا لتكوين الكوادر الوطنية ، وتابع دورة في فرنسا للتدرب على إدخال نظم المعلوماتية في أجهزة الجمارك . ولما تسلم وظيفته كان الإرهابيون قد شرعوا في قتل موظفي الدولة فقادوه خارج منزله . وأطلقوا عليه وابلا من الرصاص " على الثالثة والنصف فجرا نجح الموت في خلع الباب،كان منهارا

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ، ص101 .

[2] – المصدر نفسه ، ، ص 37 – 38 .

على ركبتيه.راح يتضرع لهم حتى لا يقتلوه أمام صغيره . سحبوه خارج البيت وأطلقوا عليه وابلا من الرصاص،إرضاء لصبر الموت الذي أهين أمام ذلك الباب المحكم لأربع ساعات ونصف"[1]،هذه الواقعة التي هزت خالد(زيان) بطل رواية (عابر سرير) والتي ربما كانت سببا في إصابته بداء السرطان،فرسم عشرات اللوحات لأبواب موارية من الخشب وراء كل منها موت متربص .

مذبحة "لابلوت": la bleuit: حاورت مستغانمي التاريخ من خلال إثارة الحاضر استنادا إلى ما حدث في الماضي"[2] أي ربط الماضي بالحاضر،ماضي الثورة بحاضر الاستقلال، من خلال ذكر هذه المذبحة التي حدثت أيام عميروش " أية مرحلة ؟ تلك المرحلة لم تنته يا رجل. فالجزائري يعيش جدلية تدمير الذات هو مبرمج لإبادة نفسه، والتنكيل بها عندما لا يجد عدوا لينوب عنه في ذلك ، تظن أن المجرمين كان لهم الفضل في بدعة قتل الكتاب والقضاة والأطباء والسينمائيين والشعراء والمحاميين والمسرحيين ..الجزائر لها تقاليد في قتل مثقفيها..."[3]، ليعود السرد إلى ماض الثورة " أنا كنت في صفوف المجاهدين عندما،في خدعة هدفها إلحاق ضرر نفسي بالمقاومة ، أوحت فرنسا للعقيد عميروش بمكر أن من بين هؤلاء المثقفين من يعملون مخبرين لصالح الجيش الفرنسي فقام في يوليو 1656 وبعد محاكمة سريعة بقتل ألفا وثمانمائة من رجاله ..."[4] عودة أخرى إلى حاضر الاستقلال " واليوم أيضا لم يتغير شيء. كل جاهل يثأر لجهله بقتل مثقف بعد

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ، ص263 .

[2] – ينظر، جورج لوكاش،الرّواية التّاريخية، ترجمة:صالح جواد كاظم ، دار الطليعة ، بيروت ، 1978، ص89.

[3] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ، ص 165

[4] – المصدر نفسه ، ص 165

المزايدة عليه في الإيمان والتشكيك في ولائه للوطن.وهانحن في ما بقي لنا من عمر نواصل جمع التبرعات كما في الماضي لمساندة عائلات ضحايا الإجرام.."[1] .

تحاول الروائية من خلال هذا التناص أن تبين أن الأوضاع الدامية لم تتغير وأن الجزائر بعد الاستقلال تعيش واقعا شبيها بماضي الاستعمار إلا أن الذّباح مختلف..

ويشير التناص التالي إلى يوم الاستقلال؛ حيث " شاءت الأقدار، أو بالأحرى شاء المفاوضون الجزائريون، أن يجعلوا فرنسا تغادر الجزائر بعد قرن وثلاثين سنة في هذا التاريخ نفسه ليصبح 5 يوليو أيضاً تاريخ استقلالنا" [2]، ولأن الجزائريين أرادوا أن يضعوا بصمتهم على التاريخ؛ حددوا خروج آخر جندي فرنسي من الجزائر يوم 5 جويلية 1962، ليعلن رسميّاً استقلال الجزائر، وهو اليوم الذي وقع فيه الداي حسين وثيقة الاستسلام مع الجنرال دي ديمرون من سنة 1830.

وتحيلنا الكاتبة إلى مفارقة أخرى، جسدها لنا التاريخ في طياته " كنا نبكي... وحده التاريخ كان يضحك فهو وحده كان يدري ما لم يكن يتوقعه أحد، فما كادت الجزائر تنال استقلالها، ويصبح (الزعماء الخمسة) أحراراً، حتى أرسل بن بلّة وقد أصبح رئيساً، من يقبض على رفيق نضاله محمد بوضياف، في حزيران 1963 وهو يغادر بيته واقتيد بوضياف من مكان إلى مكان، حتى انتهى به المطاف في معتقلات ضائعة في غياهب الصحراء؛حيث خبر رجل الثورة الجزائرية الأول، قبل غيره مهانة أن يكون لك وطن أقسى عليك من أعدائك" [3].

1-و-4-1-3-العشرية السوداء: وهي الفترة الممتدة من 1990 إلى 2000م وأطلقت عليها تسميات مختلفة أبرزها،العشرية السوداء، العشرية الحمراء، وسنوات المحنة، ذلك لارتباطها بالعنف والإرهاب الذي مسّ كل مناطق الوطن دون

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ، ص 166 .

[2]– أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص144.

[3]– المصدر نفسه ، ص144.

استثناء،فأبيد الآلاف من الشعب البريء .

تتذكر(أحلام)الوطن بتذكر ماضيه الفدائي،لتتناص بعد ذلك مع حاضره المخزي والأليم،وما يوضح الوضع الأمني الذي تتخبط فيه الجزائر قول الضابط زوج (حياة) لزوجته عندما غادرت البيت لتتجول مع سائقها(عمي أحمد)الذي اغتيل على يد الإرهاب:" تتجولين؟ أهذه مدينة للفسحة ؟ أوهذا 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 و يلقون بهم من الجسور"[1].

تقتبس مستغانمي أحداث ثلاثيتها من أوضاع الجزائر في تلك الفترة، مستفيدة من الجرائد في نقل أخبارها:"أن تشتري جريدة عربية ذات حزيران من سنة 1991 لتقرأ طالع هذه الأوطان فأنت تعرض لذبحة قلبية...قبل أن تفتح الجريدة، يهجم عليك الوطن بعناوينه الكبرى ،السلطة العسكرية تعلق حضر التجول إلى ما بعد عيد الأضحى،واعتقال 469 شخصاً خلال الأيام الثلاثة الماضية، جبهة الإنقاذ تعلن العصيان المدني،وبدء الاضطراب والاعتصام المفتوح، حضور عسكري مكثف حول المباني الرسمية والمساجد،عملية لاستيلاء على الباصات التابعة لنقل الحضري استعداد لمسيرة ضخمة على العاصمة" [2].

إن التتبع الدقيق لكل حيثيات هذه الأزمة، وذكر الأسباب المؤدية لها، تظهر وعي الفرد الجزائري بكل هذه الدوافع الفاسدة التي أدت إلى انهيار الوطن، " أن زعيم الإنقاذ خطب اليوم واصفاً الشاذلي بأنه مسمار مزروع في كعب الجزائر،لابد من

[1]– أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص120 .

[2]– المصدر نفسه ، ص155.

اقتلاعه وأن مسيرة من الملتحين، تتوجه نحو القصر الرئاسي مطالبة بتقديم تاريخ الانتخابات الرئاسية"[1].

بنت مستغانمي أهم أحداث السرد،على مجموعة من التناصات التاريخية، والتي لا يمكن بأية حال من الأحوال فصلها عن البنية الكلية للخطاب الروائي، فاستطاعت الكاتبة أن تجعل"الكتابة التي أوصلها التاريخ إليها، فناً، أي مواضعة صريحة وميثاقاً صادقاً، يتيحان للإنسان أن يحتل موقعاً أليفاً داخل طبيعة مازالت متنافرة الأنحاء" [2].

تظهر شعرية التناص في الثلاثية من خلال محاورة مستغانمي لمجموعة من النصوص الغائبة التي تعكس آلام وأوضاع الجزائريين ،كرثائها لبوضياف ووصفها تلك الأوضاع الصعبة التي عاشتها الجزائر" رحت أتابع، بين الحين والآخر خطاب بوضياف الذي كان التلفزيون ينقله مباشرة من دار الثقافة في عنابة ولكن، لم يكن يصلني منه الكثير، فاكتفيت بتأمله، لأول مرة دون أن يدري أنني أتأمل ذلك الرجل في حضور الأخير، حتى دون صوت، كان بوضياف يخترقك بعينين حزينتين لهما ذلك الحزن الغامض، الذي يجبرك على أن تثق بما يقوله... عينان تعرفان،تدرب الوطن على الغدر منذ الأزل، عينان تغفران وتنسيان، مذ داهمهما حزن المنافي وإحساس عميق بخيانة الرفاق، فلم يعد يغادرهما حزنهما، ولا عادتا تقويان على الضحك ."[3] "...منذ اغتيال بوضياف أصبحت أكره السفر إلى الجزائر،فبموته مات شيئا فينا[...] ما عاد السؤال من قتل بوضياف؟ صار صوب أي مصب ذاهب بنا الوحل؟ صوب أي وحل ذاهب بنا التاريخ؟"[4] .

---

[1]– أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص155 .

[2]– رولان بارت ، لذة النص ، مرجع سابق ، ص85 .

[3] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص336 .

[4] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ، ص 167 – 168 .

وفي مقطع آخر مشابه تتكلم الروائية عن بومدين: " ... ترك لنا بومدين على شاشة التلفزيون ابتسامته الغامضة تلك ، ورحل ...لم يقل شيئا ،فلم يكن عنده يومها ما يقوله،هو الذي قالوا له في موسكو– التي قصدها للعلاج من مرض نادر إن موته حتمي وعاجل...عاد كحصان مجروح ليموت بين أهله ،وليختبر حبنا له بعد أن عانى في بداياته من الجفاء العاطفي لشعب كان يفضل عليه طلّة بن بلة..وعفويته وطيبته"[1].

إن ما يضفي تلك المسحة الواقعية على الأحداث الروائية هو تداخل حدث تاريخي كهذا وغيره من الأحداث التاريخية التي ذكرناها سابقا،داخل متون الثلاثية وتغلغله في ثنايا البنية السردية ، فيعمل على اختراق حواس المتلقي ، حيث لا يمكنه الفصل بين الأحداث الروائية والأحداث التاريخية التي وظفتها أحلام كجزء من البنية الكلية للسرد ولذا فلقد أقحم القارئ في أزمة (الواقع والخيال) لن يستدل عليها إلا بحواسه.. أو كونه قارئ جيد للتاريخ الجزائري.

تواصل الروائية وصف حادثة اغتيال بوضياف:" لا أدري عن أي شيء كان يتحدث لحظتها أذكر أن آخر كلمة قالها كانت(الإسلام)...وقبل أن ينهي جملته،كان أحدهم من المسئولين عن أمنه، يخرج إلى المنصة من وراء الستار الموجود على بعد خطوة من ظهره ويلقي قنبلة تمويهية...جعل دويها الحضور ينبطحون جميعهم أرضاً.ثم راح يفرغ سلاحه في جسد بوضياف، هكذا مباشرة أمام أعين المشاهدين ويغادر المنصة من الستار نفسه...كان الجميع ينتظر سيارة الإسعاف التي لم تأت وكان علم الجزائر الموجود على المنبر، قد أصبح مصادفة غطاء لرجل ينام أرضاً... جاء ليرفع رؤوسنا...فجعلنا أحلامه تنحني في بركة دم"[2].

---

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 42 .

[2] – المصدر نفسه ، ص337 .

إن اختيار(أحلام) وانتقاء مشهد اغتيال(محمد بوضياف) مباشرة على التلفاز،كان من أجل إعطاء الحدث بعدا مأساويّاً، وترفع رمز بوضياف من رئيس إلى أب روحي.

ولهذا اختارت أحلام جواً أسريّاً موازيّاً لجريان حادث الاغتيال، ليكون له وقع مؤثر يتمثل في متابعة الشعب الجزائري لاغتيال رئيسهم وبالتالي اغتيال أحلامهم على مرأى من أعينهم. يوضح لنا هذا المقطع السردي الفترة الدامية التي عاشتها الجزائر والتي امتدت إلى جميع أنحاء الوطن الجزائري.

1-و-4-2- تاريخ الدول العربية:

1-و-4-2-1- حرب الخليج: تعد حرب الخليج أو العدوان الثلاثي، الذي شنته دول غربية ضد العراق، على رأسهم الولايات المتحدة الأمريكية، من الفترات المميزة في التاريخ العالمي والعربي بخاصة، حيث صار الإنسان العربي مشتت الفكر بين دولتين عربيتين إسلاميتين " ناصر لم يشف بعد من حرب الخليج، عند بدء الاجتياح العراقي كان يعيش مشتتاً...مضطرباً ينام وهو من أنصار صدّام حسين، و يستيقض وهو يدافع على الكويت..."[1].

ولكن ما كادت الأحداث تغير مسيرتها، واتخاذ التحالف العالمي المسؤولية العسكرية للدفاع عن الكويت، وشن هجوم ثلاثي الأطراف ضد العراق، حتى انحاز المجتمع العربي نهائيّاً إلى جانب العراق مأخوذاً (بأم المعارك).

وكان مثل الجميع"يراهن على المستحيل، ويحلم بمعركة كبرى...نحرر بها فلسطين ولكن عند سقوط أول صواريخ عراقية على إسرائيل و وقوعها،على أرضٍ قاحلة طلبني ليلاً، ليقول لي،هذا هو السكود الذي كان يهدد به صدام العالم...إنه ليس

[1]- أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص128.

أكثر من تحاميل وضعتها إسرائيل في مؤخرتها.. !"[1].

تسرد لنا الروائية أحداث حرب الخليج والعدوان الثلاثي على العراق، على خلاف ما جاء في التناصات السابقة، حيث انتقلت بنا إلى فكر(ناصر) أخو(حياة) وهو شخصية ثانوية ولكن لها وزنها عند البطلة حياة.

ويعد(ناصر) واحد من الذين اعتنقوا الإيديولوجية السلفية وصار يكن الكره للضابط زوج أخته(حياة)، فهو من الفئة ذات النزعة الفكرية المعادية للدولة وللمسئولين الذين يسعون وراء نهب الخزائن الوطنية دون الاكتراث بالشعب، فباعتباره ابن شهيد كبير عرضت عليه مجموعة من المناصب، ولكنه رفض أن يكون الطعم الذي يصطاد به الآخرون غنائمهم تقول الساردة في (فوضى الحواس): " كذلك اليوم الذي زارني فيه وفاجأني جالسة أمام أوراقي، وكنا في عز تلك الفجائع وما تلاها من إهانات، فراح يؤنبني، وكأنني ارتكبت ذنباً في حق أحد مردداً: لا أفهم من أين لك القدرة على مواصلة الكتابة وكأن شيئاً لم يحدث، لا هذه الأرض التي تتحرك تحت قدميك...ولا هذا الدمار الذي ينتظر أمة بكاملها منعاك من الكتابة...توقفي...تأملي الخراب حولك لا جدوى مما تكتبين..."[2].

يؤنب (ناصر) في هذا الحوار أخته، التي تواصل الكتابة في عز الألم، ويحاول أن يفهمها أن الجراح لا تحتاج للكتابة لتلتئم، فالكلام كله يعجز عن التعبير، ويصبح الصمت أكثر فائدة ،" والصمت هنا هو زمن شعري متناسق، عالق بين زمنين، يفجر الكلمة لا على اعتبارها نتفةً من كتابة مشفرة، بل على اعتبارها نوراً وخواء واغتيالاً وحريةً"[3].

---

[1]– أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص128 .

[2]– المصدر نفسه ، ص129.

[3]– رولان بارت، لذة النص ، مرجع سابق ، ص99–100.

ونواصل تتبعنا لهذا الحوار " قلت كمن يعتذر:

– ولكنني كاتبة...صاح بي:

– ولأنك كاتبة عليك أن تصمتي...أو تنتحري، لقد تحولنا في بضعة أسابيع من أمة كانت تمتلك ترسانة نووية...إلى أمة لم يتركوا لها سوى السكاكين...وأنت تكتبين...وتحولنا من أمة تملك أكبر احتياطي مالي في العالم، إلى قبائل متسولين في المحافل الدولية...وأنت تكتبين"[1].

نلاحظ من خلال حوار(ناصر) و(حياة) أن طريقة أحلام مستغانمي في توظيفها للوقائع التاريخية تختلف ،حيث تحاول تجاوز المباشر والتصريح باختلاق شخصيات تمثل توجهات إيديولوجية مختلفة وتكتسب دلالاتها من خلال الوظيفة التي تقوم بها داخل النص، فـ(خالد/زيان) هو المناضل الوفي الذي رفض المتاجرة بمبادئه وعاش عزيز النفس إلى أن مات مغتربا على سرير المرض بباريس، وهو الصحفي والشخصية المثقفة التي تجد نفسها بين المطرقة والسندان، حيث أن رأسه مطلوب من السلطة ومن الإرهابيين ويمثل كل من(سي شريف) و(سي مصطفى) أولئك الذين لم يصمدوا أمام إغواء المناصب فتخلوا عن قناعاتهم الثورية. وتركت أحلام لكل شخصية التعبير عن إيديولوجيتها بغرض نقد الواقع السياسي الجديد برؤية حداثية بعيدا عن الأنماط التقليدية، فكانت هذه الشخصيات رموزا لإيديولوجيات متحققة واقعيا استعارتها الروائية لتبلغ رسالتها من خلالها،ومع ذلك فهي توظف التاريخ توظيفا مباشرا في بعض المقاطع حتى تكاد تتحول إلى خطابات تقريرية ، كتلك الفقرات التي تابعناها والتي تصف فيها عودة بوضياف إلى الجزائر واغتياله، وفي حديثها أيضا عن بعض الشهداء والمجاهدين، حيث يتراءى لنا الطابع التسجيلي أو

[1]– أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص129.

الوثائقي " مما يجعل الرواية في منطقة الظل"[1] .

1-و-4-2-2- العالم العربي:

جمعت الساردة مجموعة من الأخبار التي تتعلق بالأوطان العربية، مستفيدة من عناوين جريدة جزائرية،" تهرب إلى أسفل الصفحة فتنتظرك أوطان أخرى، كنت تعتقد أنها أوطانك فهكذا أكّد لك ، منذ طفولتك، شاعر على قدر كبير من السذاجة،مات وهو ينشد: بلاد العرب أوطاني...وهو لم يعد هنا اليوم ليقرأ معك عناوين جريدة عربية بتاريخ 15 حزيران 1994،استمرارمحاصرة مخيمي(الميه وميه)،و(عين الحلوة) الفلسطينيتين، من طرف الجيش اللبناني، العراق يقوم باعتقال عشرات المصريين وتعذيبهم ، الإعدامات مستمرة في الكويت في حق الرعايا العرب، وانفراد الشركات الأمريكية بإعادة إعمار الكويت"[2] .

إن الروائية في إحالتها على الأحداث التي تقع في فلسطين، تناشد قلوب كل العرب والمسلمين المتعلقين بالقدس المحتلة، حيث إن فلسطين لا تشكل مجرد منطقة جغرافية تعرض للاحتلال " بل هي أبعد من ذلك، وأشد حضوراً منه، إنها مخزون نفسي يغذي فينا إحساساً لا يضاهي بالفجيعة وفقدان الحرية، وكان هذا الإحساس الفجائي، في جوهره أكثر حقائق وجودنا ضراوة"[3].

ولم يقتصر ذلك على جيل معين بل حملته قلوب جميع العرب، متحدية بذلك طيات الزمن القاسي،" إنه ميراث حي يتموج داخل الروح و يتمازج مع وعينا القاسي ليغذيه ويتغذى به"[4].

---

[1] – محمد القاضي ، الرواية والتاريخ ، طريقتان في كتابة التاريخ روائيا، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر ، المجلد 16 ، العدد 4 ، 1998 ، ص45 .

[2]– أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص115.

[3]– علي جعفر العلاق، مرجع سابق، ص152.

[4]– المرجع نفسه ، ص152.

تحيلنا هذه الحقيقة التاريخية إلى تفكك الوحدة العربية، وتدهور العلاقات الإنسانية بينها،مما أدى إلى اضطهاد العرب لإخوانهم العرب في عدّة دول عربية بحجة المصالح السياسية، فهل حقيقة كل أوطان العرب أوطانك.

1-و-5- التناص الديني:

يحتوي خطاب الثلاثية ويستلهم جملة من النصوص الغائبة المستوحاة من الحقل الديني المحيل على القرآن الكريم مما يدل أن القرآن الكريم مصدر من مصادر البلاغة مليء بالدلالات مبطن بالرمز والإيحاء والتصريح أو التلميح ،علاوة على عمق التأثير وسرعة النفاذ الذي تعكسه النصوص الدينية في وجدان القارئ وذاكرته،منها ما نجده في ذاكرة الجسد ومنذ الصفحات الأولى في إشارة إلى قصة سيدنا آدم وإغرائه بأكل التفاح"... وحده التفاح الذي مازال يحمل نكهة خطيئتنا الأولى، شهي لحد التغني به، في أكثر من بلد عربي.

وماذا لو كنت تفاحة؟

لا لم تكوني تفاحة.كنت المرأة التي أغرتني بأكل التفاح لا أكثر كنت تمارسين معي فطريا لعبة حواء. ولم يكن بإمكاني أن أتنكر لأكثر من رجل يسكنني ، لأكون معك أنت بالذات في حماقة آدم.[1]

" نمت في تلك الليلة قلقا ،وربما لم أنم .كان صوت ذلك الطبيب يحظرني بفرنسيته المكسرة ليوقظني (أرسم) .فتعبر قشعريرة غامضة جسدي وأنا أتذكر في غفوتي أول سورة للقرآن . يوم نزل جبرائيل عليه السلام على محمد لأول مرة فقال له (اقرأ) فسأله النبي مرتعدا من الرهبة.." ماذا أقرأ؟ فقال جبريل اقرأ باسم ربك الذي خلق،وراح يقرأ عليه أول سورة للقرآن .وعندما انتهى عاد النبي إلى زوجته وجسده

[1]- أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص 12 .

يرتعد من هول ما سمع . وما كاد يراها حتى صاح دثريني ..دثريني. "[1]

تحاول مستغانمي أن تستحضر نصوص القرآن الكريم وتبني عليها نصوصها وفق ما يقتضيه القول الروائي " كنت ذلك المساء أشعر برجفة الحمى الباردة . وبرعشة ربما كان سببها توتري النفسي يومها ،وقلقي بعد ذلك اللقاء الذي كنت أعرف أنه آخر لقاء لي مع الطبيب.وربما أيضا بسبب ذلك الغطاء الخفيف الذي كان غطائي الوحيد في أوج الشتاء القارص، والذي لم يمنحني مستأجري البخيل غيره."[2] ،" [...] ها أنا اليوم نبي صغير نزل عليه الوحي ذات خريف في غرفة صغيرة بائسة ، في شارع (باب سويقة) بتونس"[3].

تستدعي مستغانمي أحيانا لفظة أو لفظتين أو جملة من القرآن الكريم وتوظفها في سياق مغاير :

– " سيدتي يا حمالة الكذب ،لا يمكننا إنقاذ النار إلا بمزيد من الحطب؟"[4]

ولا تستلهم الكاتبة من القرآن الكريم وحسب،بل حتى من الكتاب المقدس تقول الكاتبة على لسان ساردها في (عابر سرير) :"... سأجيبك بقول أحبه من الكتاب المقدس: مادمت سأنتهي إلى مصير الجاهل فلماذا كنت حكيما؟. "[5]

1–ز– تعالق نصوص الثلاثية :

شكلت كل من رواية (ذاكرة الجسد) و(عابر سرير) معادلا فنيا، لحالة الصراع القائم بين الأنا العربية المتصفة بالانغلاق والتقيد بالأعراف، والأنا الغربية التي تمثل بوابة التقدم والانفتاح والحرية، فجسدت تشظي الذات واضمحلال الهوية العربية، كما

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص 62 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 62 .

[3] – المصدر نفسه ، ص63 .

[4] – المصدر نفسه ، ص 199.

[5] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ، ص148.

أرادت (أحلام) أن تعطي من خلالهما(ذاكرة الجسد، عابر سرير) نكهة مغايرة للثورة والتاريخ بلغة متمردة ،التي لم تسعفها كثيرا في وصف بعض الأحداث التاريخية التي طغى فيها الواقع على المخيال الروائي.

أما (فوضى الحواس)، فتأتي بصبغة أكثر شعرية وأكثر تمردا، لتستعمل اللغة بحنكة محكمة لتطغى صفة الشعرية على روايتها،إلا أن هذا لم يمنع الروائية من تجسيد التجربة المأساوية التي عاشتها الجزائر، في تلك الفترة الزمنية، وكأن الثلاثية مسيرة وطن.

وما يلفت انتباهنا هو ذلك التداخل بين شخصيات الثلاثية، وكأن مستغانمي تعمدت تشويه أبطالها، وإعطاء الجسد دلالات أعمق، مستعينة في ذلك على اللغة الشعرية وخصائصها الفنية ويمكن أن نحدد أهم نقاط التداخل والتعالق بين الروايات على الشكل التالي:

1-ز-1-الأسماء:الأسماء والصفات المسندة للشخصيات الروائية،مخططة تخطيطا فنيا دلاليا محكما ،لا مجال فيه لمنطق الصدفة أو للمقاصد الاعتباطية التي تخضع لها – غالبا- منظومات الأسماء في الحياة العادية خارج العمل الروائي."[1] فلقد حضيت الشخصية الأدبية بمكانة فريدة لعقود طويلة من الزمن فكان من الضروري للشخصية أن تتميز بصفات خاصة،"يجب أن تتمتع باسم علم بل باسمين أنأمكن"[2]. والحقيقة أن معظم الأعمال المعاصرة، قد اتسمت، بالضبابية والغموض، نتيجة هذا التداخل سواء على مستوى الأسماء أو الأحداث أو...

ويتضح ذلك من خلال ثلاثية(ذاكرة الجسد، فوضى الحواس،عابر سرير)؛ فبطلة الثلاثية لها اسمين اثنين، الأول طفولي (حياة) " الاسم الذي منحته لتعيشي وليمنحك

[1] – عثمان بدري، مرجع سابق ، ص 50 .

[2] – آلان روب غرييه،نحو رواية جديدة ،دارالمعارف، مصر، د. ت ، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى ،ص35 .

الله الحياة،والذي قتلته أنا ذات يوم..."[1] الاسم الثاني(أحلام) الذي كان شرعيا من أبيها ورسميا مسجلا في سجلات البلدية . ونلاحظ كيف أن الاسم يمارس سحره اللغوي الشعري عبر الثلاثية وكيف أن هذه الأخيرة تحيرنا بألغاز حروفه وتغرينا بهواية فكها" رحت أنحاز للحروف التي تشبهك... لتاء الأنوثة...لحاء الحرقة ...لهاء النشوة لألف الكبرياء... للنقاط المبعثرة على جسدك خالا أسمر... "[2] وحيث يحمل الأبطال نفس الاسم ، بل ويشتركان في نقاط كثيرة، " يبدو لي الآن أيضا أنني أتطابق مع خالد في تلك الرواية " [3] .

1-ز-2-العاهة:عمدت مستغانمي إلى تشويه أبطالها،وإعطاء الجسد دلالات عميقة فليست " المأساة إلا وسيلة لجمع الشقاء الإنساني و إعلائه، و بالتالي تعليله في قالب ضرورة أو حكمة أو تطهير" [4]، أومن أجل التضحية في سبيل الوطن، في ترابط دائم بين ثنائية الوطن والإنسان وهواجسه وأماله.

ومن الملاحظ أن تلك العاهة المتشابهة بين شخصيات أعمالها،جعلت نصوصها تتعالق وتتناص في الأبطال والأحداث وفي مصطلحاتهم الكلامية، ويكون لكل نص حضور مثبت في الآخر وكأن النصوص مستنسخة عن بعض، مع بعض التعديلات البسيطة " أهي لم تحبني إذن؟ وما أحبت في سوى خالد بن طوبال،الرجل الذي كنت أذكرها به والذي كانت تقول إنه أحد ابتكاراتها الروائية.أم تراها أحبت عبد الحق الرجل الذي توهمته أنا وكان سيليني في عرش قلبها لو أن الموت لم يسبقها إليه؟ حب يحيلها إلى حب..."[5] .

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص42 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 219 .

[3] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص187 .

[4] – المصدر نفسه ، ص53 .

[5] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ، ص187.

1-ز-3- الوظيفة : أما الخاصية الثانية التي تجمع بين الأبطال، اشتراكهم في مجال إبداعي واحد مجال الصورة ودلالتها المختلفة، حيث يعمل بطل الذاكرة رساماً منذ أن بترت يده التي كانت بطاقة تعريفه وأوراقه الثبوتية"وجاءت تلك المعركة الضارية...لتقلب يومها كل شيء...، كنت فيها أنا من عداد الجرحى، بعدما اخترق ذراعي اليسرى رصاصتان، وإذا بمجرى حياتي يتغير ..."[1] .

وكان أول ما رسمه جسر لقنطرة الجبال في قسنطينة،والتي أسماها(حنين): " رسمتها منذ خمس وعشرين سنة وكان مرّ على بتر ذراعي اليسرى أقل من شهر،لم تكن محاولة للإبداع ولا لدخول التاريخ، كانت محاولة للحياة فقط"[2]، فكانت عاهته سبباً قويّاً للرسم لينقل إليه عزاءه.

أما بطل (فوضى الحواس) فلقد فقد ذراعه نتيجة إصابته برصاصات في ذراعه إثر أحداث أكتوبر1988 ،أثناء تصويره لمجزرة(بن طلحة) تلك المجزرة الرهيبة التي كانت تقطر فجيعة، صورة لطفل صغير شارد الذهن جدران خلفه ملطخة بالدم وكلب مقتول منطرح قربه. وبذلك جاء التناص هنا معكوساً بالنسبة للدافع،فكلا الشخصيتين تجسد البعد الواقعي والجمالي للأشياء، ذلك في تخليدهما للأشياء في صورة،حيث إن الرسام"..آلة تصويره توجد داخله؛ مخفية في مكان يجهله هو نفسه، ولهذا هو لا يرسم بعينية، و إنما بذاكرته وخياله..." [3]

أما(زيان) بطل (عابر سرير) فهو نفسه (خالد بن طوبال) (ذاكرة الجسد) الرسام الذي فقد ذراعه أثناء الحرب التحريرية " عاشت لوحة حنين معه إلى أن باعها للصحفي(خالد بن طوبال) المزيف وكان ثمنها تأشيرة دخوله الجزائر جثة باردة وهناك تناص (لعابر سرير) مع (ذاكرة الجسد) ندرك من خلاله أن (زيان)هو نفسه

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص35 .

[2] – المصدر نفسه ، ص59 .

[3]– المصدر نفسه ، ص93 .

خالد بن طوبال، وما أكثرها التناصات والتعالقات بين نصوص الثلاثية التي توحي بهذا التداخل بين الأبطال"...كنت أحدثك عن بداياته،عن هذه اللوحة التي رسمها قبل أربعين سنة يوم كان يعالج في تونس أثناء حرب التحرير.وأشارت بيدها إلى لوحة " الجسر المعلق دققت في اللوحة في أسفلها كتب 1956 "[1].

تتناص رواية (عابر سرير) مع (ذاكرة الجسد): " كانت فرانسواز تحتفظ في غرفة نومها باللوحة التي رسمها لها زيان سنة 1987 عندما تعرف عليها لأول مرة كموديل في معهد الفنون الجميلة..."[2] وفي إشارة إلى تناص آخر يحيل إلى (ذاكرة الجسد) يقول ناصر أخو البطلة(حياة) في رواية (عابر سرير) حينما سمع بمرض (زيان): " أعرفه منذ زمن بعيد...كأنني عرفته دوما.في صغري الأول عندما كان يزورنا في تونس بعد وفاة أبي.ثم أضعته بعض الوقت,وعدت والتقيت به في قسنطينة بمناسبة زفاف أختي حياة...."[3] .

تناص آخر بين(عابر سرير) و(فوضى الحواس) تقول بطلة(عابر سرير): "ماعدت أحب الجسور مذ أغتيل (سائقي أحمد) بسببي ونحن على الجسر،كرهت الجسور"[4].

يحيلنا هذا التداخل القائم بين الشخصيات والأحداث في الثلاثية، إلى مقولة شهيرة لأحد النقاد الغربيين، على أن الروائي لا يكتب رواية ناجحة إلا مرة واحدة، وعلى أن جل أعماله تدور في فلك واحد ولأن الروائية لها وعي كبير بحيثيات الكتابة وتعرجاتها أرادت أن تمدد عملها الأول ليشمل الثلاثية بأكملها، فتداخلت الأحداث وتشابهت الشخصيات بطريقة معقدة .

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص57 .

[2] – المصدر نفسه ، ص85 .

[3] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ، ص 133 – 134 .

[4] – المصدر نفسه ، ص 219 .

1-ز-4-الأحداث : أما في علاقة الشخصيات بالبطلة (حياة) ، محور الروايات الرئيسي فيشتركون في البعد المأساوي والمشهد الدرامي للألم والدماء، حيث إن خالدا الرسام عرف اسم البطلة أول مرة عندما "... سمعته وأنا في لحظة نزيف بين الموت والحياة ، فتعلقت في غيبوبتي بحروفه كما يتعلق محموم في لحظة هذيان بكلمة "[1] وما خالد إلا (زيان) في (عابر سرير).

وكان أول لقاء الصحفي مع اسم (حياة/ أحلام)، عندما جلب له صديقه عبد الحق نسخة من روايتها (ذاكرة الجسد)، في فترة النقاهة إثر إصابته في ذراعه.

أما في تناص آخر، أشار بطل (فوضى الحواس) إلى أنه يواصل قصته مع (حياة)،كما بدأت في تلك الرواية وما تلك الرواية إلا (ذاكرة الجسد) " مارست الحب كثيراً ، ولكنني الآن أنتبه أنني لم أقبّل امرأة منذ زمن طويل، وأن عمر لذتي توقف على شفتيك عند الصفحة 172"[2].

وهذا يحيلنا كقراء للبحث في(ذاكرة الجسد)،عن تلك القبلة في الصفحة المذكورة بالدّقة، لنجدها كما وصفها البطل مطوّلة ومفصلة: " رفعت وجهك نحوي...كنت أريد أن أقول لك شيئاً لم أعد أذكره، ولكن قبل أن أقول أية كلمة كانت شفتاي قد سبقتاني وراحت تلتهمان شفتيك في قبلة محمومة مفاجئة، وكانت ذراعي الوحيدة تحيط بك كحزام، وتحولك في ضمة واحدة إلى قطعة مني...

كان شعرك الطويل الحالك، ينفرط فجأة على كتفيك شالاً غجريّا أسود، ويوقظ رغبة قديمة لإمساكك، بشراسة العشق الممنوع. بينما راحت شفتاي تبحثان عن طريقة تتركان بها توقيعي على شفتيك المرسومتين مسبقاً للحبّ"[3].

---

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 36 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 186 .

[3] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص 172

ويواصل بطل (فوضى الحواس) تقمصه لشخصية خالد بن طوبال (الرّسام)، في (ذاكرة الجسد)، وذلك من خلال حادثة فاصلة في الروايتين معاً،(يبدو لي الآن أيضاً أنني أتطابق مع خالد في تلك الرواية، ولكن لا خطر من إعارتك هذا الكتاب...مادام ليس ديواناً لزياد)[1].وفعلا استعارت حياة من الصحافي،كتاباً(لهنري ميشو) كان قد شارك في كتابته(عبد الحق)على الهامش،الأمر الذي أوقع بطل (الفوضى) في الخطأ الذي يحاول الهروب منه لتكون حياة دائماً واقفة في الحد الفاصل بين رجلين.

وفي تعالق آخر بين (عابر سرير) و(ذاكرة الجسد) فيه إشارة بأن(خالد بن طوبال) لم تقتله البطلة في رواية كما تعتقد إنما هو على قيد الحياة يواصل قصته مع حياة في رواية ثالثة:"خالد مثلا...لو لم أقتله في رواية لقتلني. ما قست عليه رجلا إلا وازدادت فجيعتي .كان لابد أن يموت .جماله يفضح بشاعة الآخرين ويشوش حياتي العاطفية. راودتني رغبة أن أقول لها إنه – برغم ذلك– على قيد الحياة ،يشاركنا استنشاق هواء هذه المدينة.لكني صمت.لم يكن قد آن أوان تلك المواجهة !" [2]

في تعالق نصي آخر بين(عابر سرير) و(ذاكرة الجسد) فيه عودة إلى حدث سبق وذكر في روايتها الأولى تقول الروائية على لسان بطل (عابر سرير): "...ولكن لا صديق لي.آخر صديق فقدته كان شاعرا فلسطينيا توفي منذ سنوات في بيروت أثناء الاجتياح الإسرائيلي...."[3].

وفي نوع آخر من التناص، يخص هذه المرة، بعض الشخصيات الأدبية، التي لمحت لها الروائية في رواية (ذاكرة الجسد)، لتستدرك الوضع في (فوضى الحواس) وتمنحهم حياة أخرى بين صفحات نصها فنجدها تذكر في الذاكرة موت(خليل حاوي)

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 187

[2] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ، ص 188 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 115 .

" أذكر أن خبراً صغيراً أنفرد بي وقتها وغطى على بقية الأخبار، فقد مات الشاعر اللبناني خليل حاوي منتحراً بطلقات نارية، احتجاجاً على اجتياح إسرائيل للجنوب الذي كان جنوبه وحده والذي رفض أن يتقاسم هواءه مع إسرائيل..."[1].

وتواصل مستغانمي سرد قصة (حاوي) مع الموت والخذلان المبكر في رواية (فوضى الحواس)،" لا شبيه في شيء بندقية الصيد المتواضعة التي أطلق بها خليل حاوي رصاصة على جبينه في 27 حزيران 1982" [2]، وبذلك توضح لنا حيثيات انتحاره كرفض للاحتلال الإسرائيلي .

وكذلك فعلت مع قصة ميشيما،لتقتبس مقولة شهيرة من هذا الروائي الياباني كان قديماً يقول: " الشعراء فراشات تموت في الصيف، كان وقتها مولعاً بالروائي الياباني (ميشيما) الذي مات منتحراً أيضاً بطريقة أخرى احتجاجاً على خيبة أخرى..."[3] لتواصل بالتفصيل كل جزئيات انتحاره، الذي خطط له مسبقاً بكثير من الدقة وكثير من الألم الفجيعة: " كنت أريد لي انتحارا على قدر فجيعتي شبيهاً بانتحار الكاتب الياباني ميشيما"[4].

الواضح أن (أحلام) قد وقعت في مصيدة التكرار المبتذل، وعدم قدرتها على الخلق الجديد، فحاولت إعادة توظيف شخصيات سبق وذكرتها في ذاكرة الجسد، التي لا يشكل حذفها أي خلل في المتن السردي، وإنما هي عملية تكديس لعدد هائل من أسماء الشخصيات. وتكديس لكمٍ هائلٍ من النصوص الغائبة، حيث لا تكاد تخلو أي صفحة من صفحات الثلاثية منه ، وكأنها لا تستطيع أن تكتب نصا دون اللجوء إلى توظيف النصوص الغائبة،وكذلك الاستمداد العجيب لطاقة الأسماء المعروفة وعناوين

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص 245 .

[2] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص132 .

[3]– أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص 246 .

[4]– أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص132.

الكتب،مما أدى إلى" مبالغة في إغراق النص بها حتى تحول إلى (كناشة) ضخمة،اختلطت فيها المختارات من عدة مجالات، ولأن عاقبة الإغراق الكساد بتعبير أهل الاقتصاد، إلا أن توسلها باللغة الشعرية قد خفف من وطأة عبئ هذه التناصات عن الخطاب الروائي وأعطى النص جمالية وزاده ، وزانه شعرية وزاده تلقي وقراءة وشرحا وتأويلا وبحثا في سر توظيف هذا الكم من التناص وعلاقته بالسرد...

2- لعبة المحادثة وتحول اللغة بين الأنا والآخر:

إن مقاربة الأنا بالآخر تفترض وجود علاقات يحكمها الموقف الخطابي ويحدد شروطها أيضا ،ومن خلال علاقة الأنا بالآخر المختلف عنه يتحدد الخطاب الموقفي بمدى فهم الأنا للآخر وفهم الآخر للأنا ،وليس ذلك فحسب بل لابد أن يعرف كل منهما الفكرة التي يحملها كل واحد منهماعلى الآخر .

إن اللغة في إطارها التخاطبي أثناء وضعيات خاصة تفقد كثيرا من عناصر الوضوح ليختفي كل طرف وراء الكلمات خاصة في كتابات أحلام مستغانمي،وفي المقاطع الحوارية على وجه التحديد، فجملة : كيف أنت تحيل الساردة إلى جملة ثانية يفرضها الموقف الخطابي بقوة وهي:كيف أنت من دوني أنا؟ [1] لتشير بذلك إلى تحول الخطاب من مجرد تواصل حميمي إلى صراع فاتر خفي يتدحرج بين الكلام والصمت "كانت تفاصل بين جواب وآخر عندما تنبهت إلى أن جلستهما قد أصبحت فجأة معركة عاطفية صامتة تدار بأسلحة منتقاة بعناية"[2] .

إن إقامة جسر من العلاقات للفهم لا يقوم إلا بواسطة الكلمات ،فالكلمات وحدها هي التي تغوص في عمق الذات لتكشف كيانها وأفكارها ورؤيتها لما يجري حولها ليكتشف أبطال الثلاثية بعد ذلك أن تلك الكلمات ،ما كانت لغة الآخر فحسب بل

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص20 .

[2] – المصدر نفسه ، ص21 .

كانت أيضا فلسفته في الحياة.[1] " كانت الكلمات تتعثّر يومها على لساني وكأنّني أتحدّث لك بلغة لا أعرفها،بلغة لا تعرف شيئا عنّا" [2] ، "... وكأنّه يسأل من أين جاءت الأنثى بأنوثتها،وهو الذي كان يكتبها بلغته المهيمنة،كيفما شاء مبديا صفاتها السّلبية، مبعدا إيّاها عن كلّ إيجابيّة حاصرا وظيفتها في إنتاجية النّسل وجغرافيّة الجسد.لينتقل الصّراع بهذا الشّكل بينهما من صراعٍ بين أنثى وذكر/ مهيمن ومهيمَن إلى صراع لغة ضدّ لغة.

لقد حوّلت أحلام بطلها عبر ثلاثيتها – وبعدما جعلته رسّاما بيد واحدة– إلى عاجز مدهوش ومنبهر أمام لغتها غريبا عن القالب اللّغوي الذّي استولى عليه لعقود والذّي كان منتجه في الماضي " كنت تتلاعبين بالكلمات كعادتك، وتتفرجين على وقعها علي، وتسعدين سرّا باندهاشي الدائم أمامك ، وانبهاري بقدرتك المذهلة ، في خلق لغة على قياس تناقضك".[3]

لقد حاول السارد في ذاكرة الجسد أن يصور ما يمكن ؟ أن تفعله هذه الكلمات من ترميم لأجزاء النفس بعد هزائمها وخيباتها"...كنا فقط تمثالين أثريين قديمين محطمي الأطراف، يحاولان ترميم أجزائهما بالكلمات. فرحت أستمع إليك وأنت ترممين ما في أعماقك من دمار"[4] .

وحاولت الساردة في(فوضى الحواس)أن تشرح شخصية الآخر عن طريق تشريح الكلمات ، ذلك عندما تصبح الكلمات هي السبيل الوحيد لذلك ، لقد " كان هو رجل اللغة القاطعة كانت جملة تقتصر على كلمات تتراوح بين (طبعا)و(حتما) و(دوما) و(قطعا)....أحيانا كان يبدو لها طاغية يلهو بمقصلة اللغة.كان رجلا مأخوذا

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ،ص18.

[2]– أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 66.

[3] – المصدر نفسه ، ص 19.

[4] – المصدر نفسه ، ص 104.

بالكلمات القاطعة والمواقف الحاسمة. وكانت هي امرأة تجلس على أرجوحة (ربما). فكيف للغة أن تسعهما معا ؟ "[1].

إن الصمت هنا نوع من اللغة ،ألم يقولوا أن الصمت علامة الرضا؟ لقد حولت الساردة هذا الصمت الوديع المكلل بالرضا والقبول إلى عنف قاهر تسترد به سلطة الكلمة.تقول الساردة : " الصمت لا يزعجني وإنما أكره الرجال الذين في صمتهم المطبق يشبهون أولئك الذين يغلقون قمصانهم من الزر الأول حتى الزر الأخير كباب كثير الأقفال والمفاتيح بنية إقناعك بأهميتهم"[2] .

وتقول أيضا:" وهذا الرجل الذي كان يصر على الصمت وأصر أنا على استنطاقه ...ها قد جعلته ينطق أخيرا يقول كلاما أردته أنا،فهل هزمته حقا؟. "[3]

إن الموقف الخطابي هنا يستلزم وجود قواعد لعبة تفرضها ضرورة التعايش والحوار بين الأنا والآخر فتصبح اللغة غطاء يخفي وراءه حقائق قاسية أو غير مناسبة في المواجهة بينهما يقول السارد: " يا امرأة تحترف الحرائق .ويا جبلا بركانيا جرف كل شيء في طريقه،وأحرق آخر ما تمسكت به. من أين أتيت بكل تلك الأمواج المحرقة من النار؟. وكيف لم أحذر تربتك المحمومة،...كيف لم أحذر بساطتك وتواضعك الكاذب..."[4] ، ونحن بدورنا نتسائل كما تساءل السارد في المقطع السابق من أين أتت مستغانمي بهذه اللغة الآسرة التي وجدنا فيها فردوسنا المفقود كيف رسمت من الحرف إحساسا ومن السطر قلبا نابضا،جمالا مرغوبا وحلما منشودا.

إن المنطق الذي يفرضه الموقف والأداء الكلامي – حسب التداوليين– تحول عبر الثلاثية إلى منطق آخر فرضته قوة الأشياء وسلطة المواقف ، منطق تتحول فيه

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 18– 20 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 35 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 32 .

[4] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص98 .

القواعد المنطقية إلى قواعد تهدم وتحطم من أجل قلب موازين التحكم في اللغة والحوار بل وامتلاك اللغة كلها[1] ، لغة لعب فيها الحوار بين البطلين لعبته فأصبحت للغة معهما أسرار وللنشوة حالة لغوية خاصة " كيف الفكاك من حب تمكن منك حد اختراق لغتك،حتى أصبحت إحدى متعتك فيه هتك أسرار اللغة؟"[2]، " النشوة معها حالة لغوية. لكأنني كنت أراقصها بالكلمات،أخاصرها،أطيرها أبعثرها،ألملمها. وكانت خطى كلماتنا دوما تجد إيقاعها منذ الجملة الأولى كنا في كل حوار راقصين يتزلجان على مرايا الجليد في ثياب احتفالية، منتعلين موسيقى الكلمات "[3]،" كنت مع كل نشوة أتصبب لغة صارخا بها :" أحبلي إنها هنيهة الإخصاب "[4] .

إن لعبة المحادثة في الثلاثية وفي رواية ،فوضى الحواس خاصة، يديرها في الأغلب البطلين وهما شخصيتين مثقفتين فوق العادة ومستوى المحادثة لا بد أن يكون فوق العادة أيضا لا يمكن أن تحتويه إلا لغة فصيحة أنيقة ناعمة مطعمة بحلية الموسيقى الداخلية المنبعثة من نسق التركيب اللغوي متناغمة مع البطلين بصورة كبيرة لا تشعرنا هذه اللغة بالغربة بيننا وبين شخصيات الرواية ،هذه الأخيرة التي لا تبدو غريبة عن هذه التراكيب.

ومن أبرز وأجمل المناظرات اللغوية بين (الأنا) و(الآخر) في الثلاثية لعبة المحادثة التي تضمنتها المقاطع التالية التي تعتبر متحفا لإبراز مفاتن وإغراء اللغة وتحولاتها بين الأنا والآخر :

---

[1] – ينظر خالد بوزياني تحولات اللغة في الخطاب الروائي النسوي : فوضى الحواس أنموذجا" ملتقى دولي "الكتابة النسوية: التلقي ،الخطاب ،التمثلات"18 و19 نوفمبر 2006 بمساهمة فريق البحث فرنسا،المغرب العربي ،المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية ،2010

[2] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص182.

[3] – المصدر نفسه ، ص 182 .

[4] – المصدر نفسه ، ص20 .

قالت: شيء لا يصدق.

- هي حياة ندين بها لمصادفة اللقاءات.
- ردت باندهاش جميل لا يخلو من الذعر
- يا الهي ...ما توقعت أبدا أن أراك هنا
- قلت مازحا:
- ماذا أفعل إذا كان كل شيء يعيدك إليّ

....وكل شيء يبقيني فيك.

قالت معلقة بذكاء

- ظننت غيّرت عنوان إقامتك منذ ذلك الحين
- أجبت وأنا أمازحها نافضا سترتي :

- كما ترين : كلما هممت بمغادرتك تعثرت بك.

ثم واصلت :

- بالمناسبة أجمل ما يحدث لنا لا نعثر عليه بل نتعثر به .
- ....أجمل حب ...هو الذي نعثر عليه أثناء بحثنا عن شيء آخر.[1]
- وتقول الساردة في (فوضى الحواس) في مقطع حواري ميزه الطابع الفلسفي التأملي يفيض شعرية وجمالا:
- لا تدري كيف تواصل الحديث إليه وكل ما ستقوله سيصطدم بذكائه الحاد وبنظرته الفريدة إلى الأشياء ...
- تقول :
- أريد أن تعلمني فلسفتك في الحياة
- يضحك: أنا أعلمك فلسفة الحياة ؟أنت تبالغين أنا أعطيك رؤوس أقلام

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص182 .

فقط،نحن لا نتعلم الحياة من الآخرين ، نتعلمها من خدوشنا ...ومن كل ما يبقى منا أرضا بعد سقوطنا ووقوفنا....

تتحول اللغة من خلال هذه المقاطع الحوارية– وعلى مستوى كل المقاطع الحوارية عبر الثلاثية– من المستوى الخطابي إلى مستوى التحكم في المسار الروائي وبناء حركة السرد،عبر تلك الكلمات التي تستعرض فيها مستغانمي كل طاقات اللغة وكذا عبر التحكم في طريقة الحوار الذي تديره ببراعة لتكتشف المجهول قصد الوصول إلى استقصاء متاهات الذات والبحث عن حقائق الأشياء بين المعقول واللامعقول.

3– الخصائص اللغوية في الثلاثية:

3–أ– الجملة والفقرة:

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"هو سيد الوقت ليلا، سيد المستحيلات ، والهاتف العابر للقارات، والحزن العابر للأمسيات ، والانبهار الأول بليل أول... دعيني أتزود منك لسنوات الصقيع، دعيني أخبئ رأسي في عنقك،أختبئ طفلا حزينا في حضنك..."[1].

والمعروف بأن الجمل القصيرة تؤشر لنا بأن السارد يكتب وهو تحت وطأة الانفعال،أما عن الجمل الطويلة فقد حافظت على خفتها وسلاستها رغم طولها " وكان بإمكان سي الشريف أن يشق طريقه إلى هذا المنصب والأهم منه بماضيه فقط وباسمه الذي خلده سي الطاهر باستشهاده.ولكن يبدو أن الماضي لم يكن كافيا بمفرده....."[2].

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ،ص154 .

[2] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص11 .

أماعن بدايات الجمل فهي أحيانا بالأفعال المضارعة 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 الكتابة الروائية.

3- ب-النفي: النفي في الثلاثية يضع الكتابة على بساط الوضوح والشفافية من أمثلته : " لم يكن يعنيني لماذا افترق هذان العاشقان ، وما إذا كانا سيجتمعان ثانية أم لا "[1]،" ولا أدري إن كان سي الطاهر في أعماقه يفضل لو كان مولودا صبيا.." [2] "لا أدري فقبلك لم أكتب شيئا يستحق الذكر "[3]،" فما أجمل الذي حدث بيننا، وما أجمل الذي لم يحدث ...ما أجمل الذي لن يحدث"[4] .

هكذا تجمع أحلام مستغانمي بصيغة واحدة التعجب مع النفي، وبتكرار كلمة (الحدث) تتناغم موسيقى الجملة بوقعها وشكلها ودلالاتها.

3-ج- الاستفهام: من الأساليب الإنشائية التي رفعت الأسلوب إلى مصاف الجمال والإبداع "الاستفهام" الذي كشف عن حيوية السرد وأعطاه بعدا تأمليا نحو استكناه الواقع،وقد جاءت هذه التساؤلات لتعبر عن حيرة وبعدا يكشف عن الذات والمجتمع... وأخرى فلسفية لا تحتاج إلى أجوبة في النص تقول:" لم أبحث لهذه الأسئلة عن جواب،فـ" الأجوبة عمياء، وحدها الأسئلة ترى"[5]. تشير مستغانمي من خلال هذه (الأسئلة العمياء) إلى رؤيتها للحياة وما يجري فيها من تناقضات ومفارقات ومن هذه الأمثلة الاستفهامية أيضا تلك الأسئلة ذات الإيحاء الشعري نورد

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 349 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 44 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 13 .

[4] – المصدر نفسه ، ص11 .

[5] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ، ص49.

بعضها كما يلي:

- هل الورق مطفأة للذاكرة ؟[1]
- أينتهي الحب عندما نبدأ بالضحك من الأشياء التي بكينا بسببها يوما؟[2]
- أيحدث للبحر أن يبكي؟[3]
- هل الأسئلة تورط عشقي؟[4]

3-د- التضاد: هو الذي يجمع بين ضدين ويعرف في البلاغة بالطباق، ويستغل التضاد في المواضع التي تهدف إلى تعرية الواقع ، وكشف ما يعتريه من حسنات وعيوب،والتضاد يفضي إلى تشكيل نص شعري، ويغني النص بذلك التضارب والتوتر ،وربما كان التضاد من الأساليب الهامة التي تدفع المتلقي إلى إعمال الذهن في قراءته التي تختلف من قارئ لآخر، وهذا التنافر الذي يصيب العبارات يؤدي إلى عمقها ويساعد على التواصل والتفاعل بالبنية الكلية للنص.من أمثلته:

" 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.[5]

وتصور أحلام مستغانمي في ذاكرة الجسد حالات (خالد) النفسية المختلفة والمتناقضة التي كان يعيشها في وقت واحد والتي تعكس التضاد بشكل واضح:" لم أكن مريضا ليحتفظ بي الطبيب في المستشفى، ولا كنت معافى بمعنى الكلمة لأبدأ

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص11 .

[2] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص12 .

[3] – المصدر نفسه ، ص34 .

[4] – المصدر نفسه ، ص34 .

[5] – المصدر نفسه ، ص19 .

حياتي الجديدة كنت أعيش في تونس،ابنا لذلك الوطن وغريبا في الوقت نفسه،حرا ومقيدا في الوقت نفسه ، سعيدا وتعيسا في الوقت نفسه، كنت الرجل الذي رفضه الموت، ورفضته الحياة ، كنت كرة صوف متداخلة...فمن أين لذلك الطبيب أن يجد رأس الخيط الذي يحل به كل عقدي؟[1].

ويُكسب التضاد النص 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 أن لا أسأله...ولماذا هو سعيد اليوم.[2]

بل تعدّت الكاتبة ذلك إلى تضاد على مستوى الحروف من مثل قولها:"باب يفصلني عن مدينة (لا) ويدخلني عالم (نعم) "[3].

4- الكتابة بين إستراتجية مستغانمي واستجابة القارئ:

لئن صح أن الكتابة تشبه أحد وجهي قطعة النقود،فإن القراءة تشبه الوجه الآخر لتلك القطعة.إذ لا يمكن لكاتب أن يبدأ كتابة شيء إلا وفي ذهنه قارئ يتوجه إليه بما يكتبه .كما لا يمكن لقارئ أن يقرأ شيئا مكتوبا إلا وفي نيته أن يتسلم من كاتب تلك المادة المقروءة رسالة ما ،قد تكون هذه الرسالة معلومات ،أو أخبار،أو فكرة ،أو وصفا لشيء،أو نقد لآخر. فالقراءة – بكل بساطة- اندماج أو التقاء وعي القارئ بوعي آخر خاص،هو وعي الكاتب المؤلف.[4]

طرحت مستغانمي موضوع الكتابة على أنه إشكالية وسعت إلى معالجته من خلال ثلاثيتها (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) لنستشف من خلالها

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ،ص68

[2] – المصدر نفسه ، ص232 .

[3] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص424 .

[4] – إبراهيم خليل، بنية النص الروائي ، دراسة،الدار العربية للعلوم ناشرون، الاختلاف، ط1 ، 2010 ،ص53.

طرحا لأزمة الكتابة في ظل إعاقة الذاكرة ، هذه الذاكرة المختنقة بالماضي التاريخي بشخصياته وأحداثه، فقد جعلت الكتابة هي المخلّص والمنجد الوحيد لبطلها(خالد) في (ذاكرة الجسد) مثلا ، خاصة وأنه كان في يوم ما بعد الاستقلال مسؤولا عن نشر الرداءة ، كما تجلى في اعترافاته."[1] يقول (خالد) :"لأنني ذات يوم قررت أن أخرج من الرداءة،من تلك الكتب التي كنت مضطرا إلى قراءتها ونشرها باسم الأدب والثقافة ليلتهمها شعب جائع إلى العلم ، كنت أشعر أنني أبيعه معلبات فاسدة ، مر وقت استهلاكها كنت أشعر أني مسؤول بطريقة ما أو بأخرى عن تدهور صحته الفكرية،وأنا ألقنه الأكاذيب بعدما تحولت من مثقف إلى شرطي حقير، يتجسس على الحروف والنقاط ليحذف كلمة هنا وأخرى هناك"[2] .

هكذا تؤكد أحلام على ضياع معنى الكتابة في مرحلة ما بعد الاستقلال،ويختزلها سارد (ذاكرة الجسد) في شكل مفارقة يعيشها بين ذاكرة بطولية من جهة وماض قريب مخز شارك فيه ، ولكي يتجاوز جروح الذاكرة التي لا تندمل ،يحاول كتابة مشروع رواية كان محركها رغبة عارمة ،جنونية شغفها اللغة.

تبدأ ذاكرة الجسد بتلميح بمشروع كتابة رواية " قبل اليوم ،كنت أعتقد أننا لا يمكن أن نكتب عن حياتنا إلا عندما نشفى منها [.....] لا أدري ...فقبلك لم أكتب شيئا يستحق الذكر معك فقط سأبدأ الكتابة.....ولا بد أن أعثر أخيرا على الكلمات التي سأكتب بها، فمن حقي أن أختار اليوم كيف أنكتب ،أنا الذي لم أختر تلك القصة"[3] .

تكتب أحلام مستغانمي حتى تشفي غليلها من اللغة راسمة بها حقيقة تبلغ بها سنام الرغبة وإشباع اللذة ، فالكتابة بالنسبة إليها ولادة جديدة خلقا للمتعة إنها عملية

[1] – ينظر آمنة بلعلي، مرجع سابق ، ص158–159 .

[2] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 68 .

[3] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 9 .

جنسية (الحبر الذي يدخل في الورق) ، هي بالنسبة إليها أن تكون خارج العمل وداخله معا فهي لا تستطيع الكتابة خارج الذات، خاصة وأن كل كتاباتها ذاكرة للماضي، فبسبب هذه الذاكرة وآلامها كان وحي الكتابة " وبسبب وحي الكتابة كانت النشوة أي أن المعاناة كانت السبيل إلى الوحي ، و الإبداع وسيلة لإخضاع تلك الآلام والتلذذ بها فلولا الآلام ما كان الوحي ولولا الوحي ما كانت اللذة"[1] ،إذا الكتابة بالنسبة إليها إبداع صادر عن إفصاح عن رغبة وجعلت من هذه الرغبة موضوع لشخصياتها (خالد ، أحلام ، زياد، عبد الحق، زيان) عبر ثلاثيتها يقول (خالد) بطل ذاكرة الجسد وساردها:"...كل شيء يستفزني الليلة....وأشعر أنني قد أكتب أخيرا شيئا مدهشا لن أمزقه كالعادة...."[2] .

تتبنى مستغانمي إستراتيجية خاصة في الكتابة وذلك من خلال جعل ساردِيها داخل الثلاثية ،وفي مقاطع كثيرة من رواياتها، يعلّقون عن النص الذي يقرأه القارئ فيشرحون الهدف من الكتابة وطبيعة الروايات التي يكتبونها"...الرواية ليست في النهاية سوى رسائل وبطاقات نكتبها خارج المناسبات المعلنة لنعلن نشرتنا النفسية لمن يهمه أمرنا"[3] وتسعى من خلال هذه الإستراتيجية (كلام ساردِيها) إلى " توجيه قارئها إلى عادات جديدة في قراءة الرواية ، وخاصة قارئ التسعينات الذي لم يعد يقرأ الروايات سوى باعتبارها توثيقا لأحداث يراها على شاشات التلفزيون،أويقرأها في صفحات الجرائد ،أو يعيشها في حياته اليومية فكان الساردين في خطاباتهم على مستوى الثلاثية يعبّرون عن وجهة نظر الروائية في الكتابة وطريقة توقع القراء لرواياتها"[4]، فهي تفترض ردود أفعال قراء ذاكرة الجسد مثلا – خاصة وأنها أولى

[1] – عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ط4، د.ت، ص 26 .

[2] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 23 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 11 .

[4] – عز الدين إسماعيل ،مرجع سابق ، ص 181 .

رواياتها ومن أكثرهن تعرّضا للنقد والتشكيك في نسبتها إلى مستغانمي– تفترض ردودا تعترض عليها من خلال قول ساردها في ذاكرة الجسد: " سيقول نقاد يمارسون النقد تعويضا عن أشياء أخرى ،إن هذا الكتاب ليس رواية،وإنما هذيان رجل لا علم له بمقاييس الأدب ،أؤكد لهم مسبقا جهلي واحتقاري لمقاييسهم،فلا مقياس عندي سوى مقياس الألم،ولا طموح لي سوى أن أدهشك أنت،وأن أبكيك أنت، لحظة تنتهين من قراءة هذا الكتاب"[1] .

لا يشير السارد بهذه الردود ،إلى طريقة تلقي الرواية فقط ،ولكن ،أيضا،إلى وظيفة الرواية في مجتمع يستهلك فيه روايات فاشلة ،" لا بد أن تسحب من أصحابها رخصة حمل القلم ، بحجة أنهم يسيئون استعمال الكلمات"[2] .

ولأن (فوضى الحواس) تتعالق نصيا مع (ذاكرة الجسد) فقد بدأت عتبتها بمشروع كتابة رواية هي الأخرى، وإن كانت أكثر تصريحا من سابقتها ،حيث تقول الساردة : " كل ما يعنيني،أن أكتب شيئا .أي شيء أكسر به سنتين من الصمت.لا أدري كيف ولدت هذه القصة .لا أدري كيف ولد صمتي.ولكن تلك قصة أخرى.منذ يومين فاجأت نفسي أعود للكتابة هكذا دون قرار."[3]ويتداخل الواقعي بالخيالي ومن خلال هذا التداخل " تستفز مستغانمي قارئها فيكون النص منذ البداية موضوعا للتفعيل من قبله فيستجيب لإستراتيجية مستغانمي التي تحاول إشراك قارئها في كتابة النص فيشارك في كتابة النص ويسعى إلى فك التشفير وتحدي الدلالات المكثفة باعتماد التأويل"[4]خاصة حين يطالع عبر الثلاثية ذلك التداخل بين شخصيات أبطال مستغانمي وكأنها تعمدت تشويه أبطالها،وإعطاء الجسد دلالات أعمق،مستعينة في

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 386 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 18 .

[3] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 23 – 24 .

[4] – حسينة فلاح ، مرجع سابق ، ص22 .

ذلك على اللغة الشعرية وخصائصها الفنية،مما صبغ رواياتها بالغموض والضبابية. ويتضح ذلك من خلال (فوضى الحواس وذاكرة الجسد) خاصة ؛حيث يحمل البطلان نفس الاسم،بل ويشتركان في نقاط كثيرة وهنا نتصور ،من البداية، طبيعة ذلك القارئ الذي لا بد أن يكون قارئا نموذجيا،حتى يدرك مجموع الكفايات التي لجأت إليها الكاتبة.فهي منذ الصفحات الأولى، ومنذ روايتها الأولى، تكشف عن علاقتها بالكتابة من أجل حمل المتلقي على تأويل النص حتى يتمكن من تحديد أي الروايتين شكلت التجربة الحقيقية والواقعية وأيهما كانت تجربة روائية،"يبدو لي الآن أيضا أنني أتطابق مع خالد في تلك الرواية"[1]وتحاكي بذلك أحلام مستغانمي أعلام الرواية الحديثة،في تعاملهم مع شخصياتهم وأبطالهم؛حيث "إن (بيكيت) في عمل واحد قد غير اسم وشكل نفس البطل،و(فوكنز) يسمي عن عمد شخصيتين مختلفتين بنفس الاسم..."[2]

يصعب على المتلقي من خلال هذا التداخل بين الروايتين (ذاكرة الجسد وفوضى الحواس)،أن يفصل بين الوهم والحقيقة فأيهما تمثلان القصة الحقيقية التي عاشتها (حياة)؟، التي تعترف أنها لم تعد تستطيع التمييز الجيّد بينهما، " إنما خوفي من أن أكون قد بدأت أجن، ولم أعد أعرف الفاصل بين الكتابة والحياة...وإذا بي أمام رجل خلقته، وشوهته بنفسي"[3].

تخلط مستغانمي أوراق نصوصها، وتترك للقارئ دور ترتيبها وفهم مجريات الرواية وكشف الحقيقة، فهذه الفوضى العارمة يصعب على القارئ فك رموزها من خلال القراءة البسيطة، بل بالتعمق في استيعاب إشكالية الرواية؛ حيث " يترك في نفسك كثيراً من فوضى المشاعر...وفوضى الأسئلة، خاصة عندما ترى اسمه، كما

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص187 .

[2] – آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة ، مرجع سابق، ص36 .

[3] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص 270 .

اخترعته أنت، وأجهدت نفسك للعثور عليه، قد غادر كتابك، وأصبح مكتوباً أسفل مقال صحافي...ولولا تلك الخصوصية الثانية التي تذهلك، كيف يمكن أن يكون معطوب الذراع أيضاً ...كبطلك ؟"[1].، فقارئ رواية (ذاكرة الجسد) يصبح بطلاً كاتباً في رواية (فوضى الحواس) فمن وسط قراء الرواية الأولى ينبثق بطل الرواية الثانية ليقيم علاقة مع كاتبة الرواية الأولى."هذا الكائن أعرفه عن ظهر قلب،فقد عشت معه أربع مائة صفحة وما يقارب الأربع سنوات.ثم افترقنا انتهى عمره مع آخر سطر وبدأ عمري دونه منذ ذلك الحين"[2]،" ما يدهشني هو كون هذا الرجل،يواصل معي قصة بدأت في رواية سابقة وكأنه يعيد إصدارها في طبعة واقعية من نسخة واحدة"[3].وتسقط بذلك كل الخيارات التوقعية التي يجريها القارئ،إذ انتقت الروائية السيناريو الأقل احتمالا بالنسبة إلى القارئ عندما يكشف أن البطل ليس هو (خالد بن طوبال)، بل مجرد قارئ جيد لرواية(ذاكرة الجسد) مما يكسر أفق انتظاره ويحيله إلى جملة من التأويلات تدفع بالنص إلى قرائن جديدة تضلل القارئ وتجعله في حالة من الفوضى المرتبطة بفرضيات لم تستطع البنية الحكائية أن ترشده إليها،لكن النص يوفر قرائن جديدة لإيجاد الفرضية الجيدة والأكيدة ،عندما يكون الاعتراف سيد الأدلة، حين يعترف (خالد) المزيف بأن صاحب الكتاب والمكتبة المتواجدة ببيته،هما لصديقه(عبد الحق)عندما استعارت منه البطلة كتاب لهنري ميشو، فقال أنه يخشى أن يكّرر معها حماقة حدثت في كتاب سابق،ملمحا إلى حب البطلة في تلك القصة لصديق البطل..بسبب كتاب، ليعود النص إلى إثبات توقعات كانت قد نقضت من قبل،هي تلك التي تفرضها الكتابة،فيبدو للبطلة أنها أخطأت الطريق،وأنها لم تحب خالدا وإنما أحبت عبد الحق.

---

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص 272–273.

[2] – المصدر نفسه ، ص274 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 273 .

ومن الاستراتيجيات الخاصة بالسرد عند مستغانمي والتي فاجأت قارئها،أن تنقلب الأدوار بحيث تكون الشخصية في الجزأين الثاني والثالث أحد قراء الجزء الأول. " كل شيء كان يعيدنا منذ البدء،إلى تلك القصة،بما في ذلك المدينة التي جمعتنا.بل حتى في حديثه عن الجسور وعن قسنطينة،ثمة رجوع ما،أو تراجع متعمد،عن كل ما قاله ذلك الرّسام في تلك الرواية."[1]

وحتى تتأكد الجدلية بين إستراتيجية المؤلفة واستجابة القارئ ، تعود البطلة لتكشف لنا في (فوضى الحواس) أنها متزوجة من ضابط عسكري، وتذهب مع سائقها في السيارة الرسمية ليغتال السائق أمامها على جسر من جسور قسنطينة، فالقارئ هنا لا بد أن يسترجع فرضية المؤلفة في (ذاكرة الجسد) حين جعلت أحلام تتخلى عن (خالد) وتتزوج من (السي مصطفى)،ويقرأ المتلقي السيناريوهات التي لم تحدث في (ذاكرة الجسد) حين قبلت الزواج من (السي...)،.مستخلصا بذلك الصورة التي يمكن أن تكون عليها علاقة أحلام به ، وعلاقته هو بما يحصل في الجزائر، من أحداث بعد اغتيال السائق.

إن القراءة الموجهة للخطاب السردي الروائي عند مستغانمي ،قراءة لا تكتفي بالنظر الأفقي السطحي،الذي يقتصر على متابعة الأحداث ، وتتبع الزمن، والتعرف على الشخوص، بل ينبغي أن تكون القراءة مرتكزة على التحديق في الزوايا الظليلة والبقع المعتمة،من المبنى الحكائي ، ومعرفة ما لم يقل عن طريق ما يقال، من باب الإيحاء والتلميح..." فالانجاز الوحيد بالنسبة إلى كاتب هو ما يتركه في كتابه من بياض...كل صفحة بيضاء ،في كتاب،هي مساحة مسروقة من الحياة،لأنها تصلح بداية لقصة أخرى أو كتاب آخر،ومن هذا البياض جئتك..."[2]،فقارئ نصوصها لابد

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص273 – 274 .

[2] – المصدر نفسه، ص 271 .

وأن يكون قارئ مثالي، منتج على أساس أن النص الروائي عند مستغانمي بما يحيل عليه من مرجعيات مختلفة، ومتعددة نص مفتوح على احتمالات عدة ، يرجع ذلك إلى ما يتبينه القارئ نفسه ، إن على مستوى رصد الأشكال السردية المستخدمة في النص،وقيمتها النصية أو على مستوى الاستجابة السلبية أو الايجابية ، لما يتضمنه السرد من خطاب.. ثم القراءة التأويلية لمعاني الألفاظ المكونة لهذا الخطاب، خاصة وأن ألفاظ مستغانمي تقترب – في كثير من الأحيان– إلى القاموس الشعري، مما يستدعي التأويل للفهم، هذه التأويلية التي تختلف من قارئ لآخر،" فلكل أثر مكتوب – في اعتقاد ماشيري machery (أحد أركان نظرية الإبداع الأدبي)– اتصال بقارئ معين يتوجه إليه المبدع،أو قراء عديدين.ومثلما تؤثر الظروف في عملية الكتابة فيظهر بعض ذلك التأثير في الأسلوب، وفي اختيارات الكاتب، ورموزه، كذلك تتأثر القراءة بالظروف التي تحيط بالقارئ ،ويتجلى ذلك الأثر في بناء فهمه للنصوص،واختياراته الممكنة في تفسير الإشارات ،والرموز التي يمتلئ بها النص وإلى هذا الأثر يعزى ،بالطبع ،الاختلاف في فهم النص الواحد بين قارئ وآخر.[1]، فيختلف المعنى ويتسع، ليجد استحسانا عند هذا وقبولا من ذاك وهجاء من آخر والمبدع أو المرسل مبصر ومنصت للحكم الذي يخص عمله ، فالمعاني ليست مطروحة في الطريق وإنما هي ما ينتجها القراء والمتلقين. وفي هذا يقول فرويد:" الانفعال الفني هو أعمق شيء في أعماقنا،...فالإعجاز في الفن يتمثل في أنه يرد إلى أنفسنا عن طريق مزجنا بالآخرين كليا..."[2] .

فالخطاب الروائي عمل إبداعي،تتجلى فيه خفايا الذات حيث يتعامل المبدع مع الأشياء من حيث ما تمثله لأناه ومن حيث تبدو مقدرته على إمتاع المتلقي وجذبه

[1] –ينظر،حسين الواد،من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل،مجلة فصول،القاهرة ،مج 5،ع1،نوفمبر1984،ص 115

[2] – إسماعيل الملحم ،التجربة الإبداعية ، دراسة في سيكولوجية الإبداع والاتصال،منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق 2003 ، ص58 .

نحو الموضوع ،ومن حيث قدرته على أن يجعل لموضوعه لدى المتلقي الوظيفة نفسها أو قريبا مما يراه هو أو يخلعه عليها.

عملت مستغانمي على إمتاع متلقيها من خلال اللعب على إيقاع السهل الممتنع حيث شوشت على القارئ مجال إدراكه، ووضعته في موقع صعب بين الممكن والمستحيل، لتجبره على سلوك مخرج ثالث بديل للاحتمالين بقراءاته التأويلية التي تتطلب منه " جهدا لإعادة الأجزاء المبعثرة وإعادة ترتيبها وبهذا الجهد تجد القارئ نفسه قد أحيا النص مرة ثانية "[1] .

عبر هذا الالتقاء بين وعي القارئ ووعي المؤلف في صورة اندماج تام تجعل أحلام القارئ في بعض الأحيان منفصلا عن وعيه الخاص متلبسا بوعي الآخر– المؤلف–متحررا من شعوره العادي ، بعدما أصبح كل ما في النص يملأ عقله، هذه العلاقة التي تربط المؤلفة وقارئها داخل النص وخارجه هي ما أدت إلى تغذية السرد وتفعيله وتنامي حركته بين المؤلف والقارئ حيث تتوالد المعاني الممكنة والمحتملة " التي يجد القارئ لها ما يسوغها حين يؤول النص، ويفسر، ويشرح .

تخطط مستغانمي بذكاء في كل كتاباتها ، خاصة في ما يتعلق بمتلقيها،لأنها كمؤلفة تعوّل كثيرا على متلقيها في بناء سردها وتوجيهه وتلك هي وظيفة الكاتبة تكتب للمجتمع وتنتظر نتيجة ما،فتدرك درجة إبداعها وترتشف نسمة نجاحها. فالفنان يؤدي وظيفة اجتماعية لا تتحقق إلا بأن يستقبل الجمهور ما أبدع وتحقيق الفنان لذاته بأن يبدع عملا فنيا لا يتم مطلقا إلا إذا كان هناك من يتلقى هذا العمل "[2] .

تقول الروائية:

[...] الأسود يليق بك

---

[1] – الأخضر بن السايح ، الخطاب الأدبي وآليات تحليله ، ألواح ، مجلة عربية تعنى بالفكر والثقافة ، ع20 ، 10 أكتوبر 2005 موقع: http/www.jozoor.net/main/mosules.phpname

[2] – عز الدين إسماعيل ، مرجع سابق ، ص 24 .

هو أجمل من أن أرتديه في البيت...إنه فستان للسهرة ...

ونحن في سهرة ..وفي باريس .أين سأراك فيه إن لم يكن هنا؟.[1]

تظهر مستغانمي من خلال هذا المقطع ذكاء منقطع النظير، حين تشير إلى عنوان عملها القادم، بطريقة غير مباشرة والقارئ لهذا المقطع لابد وأن يكون قارئا نموذجيا حتى يستطيع قرائته قراءة استشرافية،هي استراتيجية قصدت إليها مؤلفة الثلاثية وحملت متلقيها على الانتظار،انتظار توقعاته التي صدقت مع إصدار روايتها الأخيرة والتي حملت عنوان " الأسود يليق بك" ، وهي جملة بدأ بها سارد (عابر سرير) حوار من حواراته مع البطلة.

يقول:" ... كلما رآني به يقول "الأسود يليق بك"

جميل قولك هذا ...إنه يصلح عنوانا لرواية قادمة[2]...

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 210 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 357 .

الفصل الثالث:
حركية المكان في سرد مستغانمي

الفصل الثالث: حركية المكان في سرد مستغانمي

إن الطريق إلى المكان الروائي ليس سهلا ولا مريحا نظرا لوجود اختلافات في ضبط المصطلح والمفهوم، الذي لا يزال في حراكه ولم يستقر لا في الإبداع ولا في التنظير،وعلى الرغم من كل المقاربات النقدية الساعية إلى ضبط هذا المصطلح فلقد بقي في حاجة إلى البلورة وهذا في غياب نظرية عامة للمكان ،إلا أنه " يوجد مسار للبحث ذو منحى جانبي غير واضح"[1]. ذلك لأن أرضية المكان لا تزال جديدة وآلياته متعددة بتعدد مكونات الخطاب الروائي، وإذا كان المكان قد نال حضوة كبيرة في الشعر العربي من خلال المقدمات الطللية وفي وصف الطبيعة على اختلافها،فإنه لم يحظ بدراسات هامة في الأدب النثري حتى جاء الاهتمام به مع التقنيات الحديثة للرواية، ليصبح هو الركن الأساسي في بناء النص ، بل المحور الذي تتعلق به جميع المدارات في النص.

ويمكن مبدئيا اعتبار المكان مكون من مكونات الفضاء.فالفضاء يسع كل الأمكنة وزيادة فهو أوسع منها لأنه مطاط وقابل للتكبير والتوليد بالقراءة المنتجة،التي تجتهد في البحث عن علاقة هذه الفضاءات ببعضها ثم بالأحداث وبمنظور الشخصيات ولأن الفضاء جمالية من جماليات التلقي لا يمكن إهمالها أو المرور عليها مر الكرام أو الإنقاص من قيمتها لصالح مكونات المتن الروائي الأخرى ،ذلك لما للفضاء من أهمية في تنظيم الوقائع والأحداث التي تكون المتن السردي،فهو الذي يغذيها ويحدد أبنيتها السردية ومقاصدها الدلالية. "[2]

---

[1] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن ، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت ،لبنان ، الدار البيضاء،المغرب ، ط1، 1995، ص25 .

[2] – عبد الله إبراهيم ، السردية العربية الحديثة ،بحث في البنية السردية للموروث الحكائي الغربي ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،2003 ، ص 169.

تحديد مفهوم المكان مستعصي جدا ، كونه يتخذ الواقع مرتكزا له في أحيان،ويتخذ الخيال كذلك في أحيان أخرى، فالمكان الروائي في حقيقته هو رسم بالكلمات وليس وجود مادي له زواياه وحدوده."وربما كان المكان أهم المظاهر الجمالية الظاهرتية في الرواية العربية المعاصرة مما يستدعي من النقاد العرب وعلماء المجال العرب الاهتمام به، وتقصيه،ودراسته"[1]، كما أنه أحد أبرز أركان العمل الروائي،لأنه يجسد أرضية الفعل الروائي،وخلفيته وإيقاعه، فهو"العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية فيما بينها،ويمسك بشخصياتها،وتسلسل أحداثها،ويسهم بفعالية في صياغتها"[2] فالمكان ينظم الأحداث،إذ يمارس عليها نوعا من القدريّة، فلا تتحرك الشخصية إلا من خلاله، وبذلك تظهر العلاقة بين الحدث والمكان كأنها علاقة جدلية.

ولتزيد أهمية المكان يجب أن يكون" عاملا وفعالا وبناءا في الرواية ، وإلا أصبح كتلة شحمية لا تضيف إلا الترهل ، ومن هنا كان المكان يلعب في بعض الروايات الرشيقة دور البطولة وليس عنصر البطالة"[3].

وإذا كانت اللغة والوصف وسيلتا تصوير وإدراك المكان، فإننا نجد بعض الروائيين يعجزون عن تصوير المكان بوصفه حيزا للقوى التي تؤمه، وامتداد للشخصيات ووجهات نظرها ومحفزا للقيام بالأفعال وتحريك الأحداث، لذلك كان وجوبا- لإدراك مدى مساهمة المكان في بناء السرد وتحريكه وربط أجزائه ،أن ننظر في علاقة المكان بالبنى الأخرى المشكلة للنص وعلاقته بالشخصيات ،تحديدا، تبعا للتأثير المتبادل بينهم ، وبوصف المكان " مكونا من مكونات الخطاب الروائي فإنه يتميز

[1] – شاكر النابلسي ، جماليات المكان في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،ط1، 1994، ص 275.

[2] – منى الشرافي تيم، مرجع سابق ، ص 318 .

[3] – شاكر النابلسي ، مرجع سابق، ص 10.

ببنية تتشابك وتتقاطع مع البنى الأخرى وتؤثر فيها وتتأثر بها داخل نسيج النص الروائي.

إن المكان حتمية لا ينفك يتخلص منها الشكل ولا تفلت منها الشخصيات ولا الراوي ولا المؤلف ولا القارئ ، مثل الهواء يستغرق كل الأشياء والمخلوقات لا يتوقف حضوره على المستوى الحسي، إنه قوقعة الإنسان والشخصيات التي لا تنفك تحفر أخاديدها وانحفاراتها العميقة في كل ذات"[1] ، ويرى جيرار جينت" أن حركة الحدث الروائي في النص السردي لابد أن تنتظم ضمن منظور مكاني يحيط بالحدث، بمعنى أنه لا يمكن أن تدور أحداث رواية ما دون تصور مدلولات واضحة لأماكن الأحداث، وما تركه هذا المكان من أثر في بناء شخصيات الرواية، وفي اختيار نُظم علاقاتها وردود أفعال أبطالها "[2]. فللمكان قدرة تأثيرية كبيرة على الشخصية بحيث يؤثر حتى على طبيعة اللغة واللهجات التي تستعملها وكذا يؤثر على اختلاف سلوكها وانطباعها بطابعه . فنلاحظ اختلاف سلوك الشخصية التي تسكن الريف عن التي تسكن المدينة،وللشخصيات علاقة وطيدة مع المكان فهي تؤثر عليه من خلال العمران أو الزراعة،فتحول المكان الخالي القاحل إلى مكان نابض بالحياة .وقد عبر ياسين النصير عن هذه العلاقة باعتبار المكان هو" الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه ، ولذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحل جزءا من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه .ومنذ القدم وحتى الوقت الحاضر كان المكان هو القرطاس الذي سجل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه ،مخاوفه وآماله،وأسراره وكل ما يتصل به وما وصل إليه من

[1] – Abraham A,Moles et Elizabeth Romert , psxcologie de l'esbace,paris,casterman 1972, p 33.

[2] –جيرار جنيت ، واين بوث وآخرون، نظرية السرد، من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب، ط1، 1989 . ص 75.

ماضيه ليورثه إلى المستقبل. فمن خلال الأماكن نستطيع قراءة سايكولوجية ساكنيه وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع الطبيعة"[1] ويرتبط المكان بساكنيه حتى من الناحية الجسدية لأنه" مصدرا لتحديد هوية شخوصه لأنه يؤثر في تكوينهم الجسدي والنفسي ويعطي ملامح جسدية معينة لشخصيته"[2]، فالبطل "خالد/ زيان" معطوب حرب مبتور الذراع نتيجة نضاله ضد الاستعمار الفرنسي وبطل(فوضى الحواس) مشلول الذراع نتيجة لأحداث أكتوبر 1988 ،فالأبطال يعكسون رمزيا أن عهد الاستعمار لا يختلف كثيرا عن الاستقلال.بمعنى أن الجزائري لم ينعم بالحرية وتحقيقه للوجود الكامل بعد الاستقلال. لظروف أخرى..."...تلك المرحلة لم تنته يا رجل . الجزائري يعيش جدلية تدمير الذات ، هو مبرمج لإبادة نفسه والتنكيل بها عندما لا يجد عدّوا لينوب عنه في ذلك.."[3] .

وقد يتم تنظيم المكان في العمل الروائي وفق منطلقات حسية وشعورية، كما ينفتح المكان على أمكنة أخرى تأتي بفضل التذكر ، والتخيل ، والمقارنة، بالإضافة إلى أوصاف الأمكنة التي تعيد رسم الماضي وترتبط به ارتباطا وثيقا ، وله علاقة مباشرة بالإنسان الذي يعيش فيه[4] .

كما أصبح المكان يخضع لتعددية الأصوات ،إذ يعرض داخل خطابات الشخصيات وبالتالي لا يأتي دفعة واحدة وإنما يأتي متناثرا داخل النص، وهو ما تبنته الرواية الحديثة لأن التصوير الفوتوغرافي المحض لم يعد يخدم النسيج الروائي. وعليه " فإن الأماكن مهما صغرت ومهما كبرت ومهما اتسعت أو ضاقت، مهما قلت أو

---

[1]– ياسين النصير، الرواية والمكان، سلسلة الموسوعة الصغيرة ،سلسلة ثقافية نصف شهرية تتناول مختلف العلوم والفنون والآداب تصدرها دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام،بغداد، 1986، ج2، ص16–17.

[2] – ينظر،عبد الرحيم حمدان، المكان في الرواية"بكاء العزيزة"لعلي عودة ، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية ، المجلد 5،العدد،2،يونيو2008،ص49 .

[3] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق، ص 165.

[4] – منى الشرافي تيم ، مرجع سابق، ص 318 .

كثرت، تظل في الرواية الجيّدة من المفاتيح الكبيرة والصغيرة التي تساعد على فك جو كبير من مغاليق النص"[1]، كيف لا والمكان في الرواية يعد مسرحا للأحداث والشخصيات فكلما أجيد بناؤه أدت مكونات الرواية دورها بشكل أفضل وبذلك يتحول المكان"من مجرد إطار أو أرضية ،إلى عنصر مشارك في العمل الأدبي وإلى واحد من أبطاله، بل إنه قد يصبح البطل الأول أو الأساسي."[2] أو كما عبر عنه (حسن بحراوي) "إن المكان ليس عنصر زائد في الرواية بل قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله"[3].

1- حركية المكان من خلال علاقته بالقوى الفاعلة:

1-أ- التحول في المكان بين الحضور والغياب : يزداد عالم الرواية شساعة كلما قام على تحولات المكان في علاقته بالقوى الفاعلة ، فكما أن للشخصية اختلافها وللأزمنة تعددها ،كذلك للأمكنة تنوعاتها وتحولاتها وفق ما يربط المكان بخيال الإنسان وأحلامه مما يجعله قابلا للتحول إلى رموز ودلالات ، وهذا ما تقصّدته الروائية حتى تفتح ثلاثيتها على الحركية والفاعلية في مجريات الحدث ، وكذا اللعب على خطوط الزمن الثلاثة بهدف كسر صورة المكان الجامدة ، وتحويلها لصورة معبرة تتجاوز إطارها الجغرافي . فحتى وإن كان الشخص في مكان معين فإنه قد يعيش في مكان آخر غير مكانه الجغرافي الحقيقي ، وهذا ما نلمسه في رواية (ذاكرة الجسد) من خلال الشخصية المحورية ويمثلها (خالد بن طوبال) الذي يعيش في باريس واقعيا ، لكنه مرتبط بقسنطينة المدينة الأم والوطن من خلال خياله وشعوره وإحساساته وذكرياته التي يرسمها والتي تظهر في الجسور المعلقة بقسنطينة

---

[1]- شاكر النابلسي ، مرجع سابق ،ص 276.

[2]- محمد جبريل ،مصر المكان ،دراسة في القصة والرواية ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، مصر ، ط2، 2000 ، ص62 .

[3] - حسن بحراوي، مرجع سابق، ص33 .

وكذلك بشخصية حياة التي تربطه بتاريخه النضالي ومكانه الأليف[1].

تراوح أحلام مستغانمي بين الحاضر والماضي، حتى لنخال الشخصية تحيا زمنين في لحظة واحدة، تفعل ذلك في المكان، وتراوح في نصها بين مكان حاضر ومكان غائب، حيث تقيم الشخصية في مكان وتستحضر آخر، كما تنتقل الأحداث من مدينة لأخرى، انتقالا حقيقيًا أو ذهنيًا تجريه الذاكرة." يتم استدعاء المدينة بوصفها حلما ضائعا أو فردوسا مفقودا لتتحول من شكلها الهندسي المرئي إلى شكل ذهني يفهم منه أنها الوطن الذي ينتمي للمدينة لا المدينة التي تنتمي إلى هذا الوطن "[2].

ولا شك أن انتقال الشخصيات من مكان إلى مكان آخر من قسنطينة مثلا إلى تونس كانتقال(خالد بن طوبال) الشخصية الرئيسية في ذاكرة الجسد لتلقي العلاج اثر بتر ذراعه ثم إلى باريس لتحقيق موهبته في الرسم ومن باريس إلى غرناطة في مهمة دامت عشرة أيام...، يرجع بعدها إلى باريس، ثم إلى قسنطينة مرة أخرى لحضور زفاف (حياة)، يعود بعد العرس إلى باريس ،ليرجع إلى قسنطينة بصفة نهائية حتى يستقر فيها بعد موت أخيه (حسان) كل ذلك صاحبه انتقال من حال إلى حال، وهذا إن أكد شيء فإنما يؤكد تلك العلاقة التي تنشأ بين الشخصية والمكان،لذلك نجد بعضا من شخصيات الثلاثية تتقوقع وتظطرب داخل أمكنة عديدة شكلت الفضاء العام للثلاثية وتمثل بعض هذه الأمكنة بدورها مرآة عاكسة لتقلبات هذه الشخصيات داخلها"فالمكان ليس بمثابة الوعاء أو الإطار العرضي التكميلي، بل إنّ علاقته بالإنسان علاقة جوهرية تلزم ذات الإنسان وكيانه"[3] مثلما لزمت قسنطينة أبطال

---

[1] – ينظر، نادية بوشفرة ،جمالية الفضاء في رواية"ذاكرة الجسد"لأحلام مستغانمي ، الكتابة النسوية : التلقي ، الخطاب والتمثلات 18 و 19 نوفمبر 2006، المركز الوطني للبحث في الانثروبولوجية الاجتماعية والثقافية ، 2010 ، ص 240.

[2] – المرجع نفسه، ص 240.

[3] – سمير المرزوقي وجميل شاكر،مدخل الى نظرية القصة ، الدار التونسية للنشر،ديوان المطبوعات الجامعية، تونس،الجزائر، د ت،ص 64.

الثلاثية وظلت تنازعهم عبر علاقة الحنين الجارف الأقوى منهم إلى كل الذكريات التي تربطهم بالمكان، فالمكان بالنسبة إلى شخصيات الثلاثية لم يكن مكانا بجغرافية وتضاريس وحدث فحسب ، بل تخطاه كي يصبح جزءا لا يتجزأ من النفس والشعور والوجدان والخاطر،" فرغم أن البطل (خالد) قد غادر قسنطينة ، إلا أن هذه البيئة قد ظلت مركز جذب له وموجه لفاعليته ، ودورا وظيفيا في حبكة النص" [1] ، وبناء السرد ولذلك نجد قسنطينة في باريس مثلما نجدها في المكان الأصلي ،لأن المكان الذي تعاملت معه مستغانمي هو المكان الذي يقيم في الإنسان يقول (خالد) في (ذاكرة الجسد):" لا تطرقي أبواب قسنطينة الواحد بعد الآخر أنا لا أسكن هذه المدينة ..،إنها هي التي تسكنني..لا تبحثي عني فوق جسورها ، هي التي تحملني ...وحدي أنا حملتها"[2]،ولذا تتميز الثلاثية بخصوصيتها المكانية، وبالتالي خصوصيتها الجزائرية لأنها أكثر التصاقا بهذا المكان الذي لا يفهمه ويحس به إلا من عاش هذا المكان ، والذي عاش المكان وحمله شكلا وفكرا وتصورا هو أدرى بفهم هذا المكان لأن المكان له أهمية بالغة في صياغة الكائن الإنساني ، والكاتبة تنظر إلى المكان من خلال هذا الإنسان،مما جعل ثلاثيتها تتميز بوقع جمالي مثير لما تمتلك من شاعرية يثيرها بناء الجمل باعتبارها أصوات أكثر مما يثيرها بناء الجمل باعتبارها معاني."[3] تقول الكاتبة على لسان السارد في ذاكرة الجسد: " قيلولتها لا تنتهي،...صباحاتها الدافئة الكسلى..,وليلها الموحش المفاجئ...طرقاتها المعلقة بين الصخور...أنفاقها السرية الموبوءة الرطوبة"[4].

---

[1] – شهرزاد حرز الله ،مرجع سابق ،ص 93.

[2]– أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ص 377 .

[3] – ينظر، الأخضر بن السائح، جماليات المكان القسنطيني ، قراءة في رواية ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص46.

[4] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص 373 .

تشكل قسنطينة المكان المؤطر لأحداث رواية(ذاكرة الجسد)؛ ففيها، وتحديدًا في بيت العائلة، يسترجع خالد قصته مع(حياة) ويكتبها، فيستحضر في هذا المكان بقية الأمكنة. وتكون باريس المكان الغائب الذي تستحضره الذاكرة في الفصل الأول "تذكرت دون مجال للشك بأنني في مدينة عربية، فتبدو السنوات التي قضيتها في باريس حلمًا خرافيًا."[1]

وتصبح قسنطينة ذاتها حاضرة وغائبة في آن، فإذ يقيم فيها (خالد) الآن وقد بلغ الخمسين من عمره ، يستذكر حالها قبل ربع قرن، أيام حرب التحرير" تمتد أمامي غابات الغار والبلوط ، وتزحف نحوي قسنطينة ملتحفة ملاءتها القديمة ، وكل تلك الأدغال والممرات السرية التي أعرفها والتي كانت تحيط بهذه المدينة كحزام أمان،فتوصلك مسالكها المتشعبة ، وغاباتها الكثيفة، إلى القواعد السرية للمجاهدين."[2] كما يستذكر سجن الكديا الذي دخله قبل ربع قرن"[3]، اثر مظاهرات الثامن ماي 1945م قضى فيه قرابة ستة أشهر، وكان يبلغ من العمر ستة عشر عاما،ويستذكر حال قسنطينة بعد خروجه من سجنه ودراسته اللغة الفرنسية في مدارسها وبينما تكون قسنطينة المكان الحاضر في الفصل الأول، تتحول إلى مكان غائب في الفصل الثاني وتنتقل الأحداث إلى باريس؛ إذ يبدأ(خالد) في استرجاع القصة من بدايتها، حيث يلتقي ب(حياة) في قاعة عرض لوحاته وفي هذا المكان،المتذكر،يستذكر رؤيته لها للمرة الأولى في بيتها في تونس عام 1962ومتابعته لعودتها إلى الجزائر، وتظل باريس وقاعة العرض المكان الحاضر في الفصل الثالث، بينما يستحضر(خالد) مدرسة الفنون الجميلة في باريس ذاتها، وتظل قسنطينة ،في هذا الفصل، المكان الحاضر على الرغم من غيابه، يراه(خالد) بعين ذاكرته ؛فالذاكرة هي الأخرى مكانا

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص 21 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 25 .

[3] – المصدر نفسه ، ص30 .

فهي تحتوي بداخلها أمكنة حقيقية تقوم النفس باستحضارها كلما أحست بذلك الدافع النفسي ،فبينما يطل من شرفته على نهر السين وجسر ميرابو لا يرى سوى قسنطينة مؤكدًا أنها تسكنه على الرغم من غيابه عنها ، وبدل أن يرسم جسر (ميرابو) يرسم جسر قنطرة الحبال " كانت عيناي تريان جسر ميرابو ونهر السين .ويدي ترسم جسرًا آخر ووواديًا آخر لمدينة أخرى ...وعندما انتهيت، كنت رسمت قنطرة سيدي راشد ووادي الرمال لا غير ،وأدركت أننا في النهاية لا نرسم ما نسكنه .وإنما ما يسكننا "[1].

وتستحضر (حياة) في هذا الفصل أيضًا جسور قسنطينة، كما يستذكر(خالد) تونس وما قضى فيها من سنوات لتعلم العربية والجزائر عقب تحريرها ويظل حال (خالد) كذلك في الفصل الرابع، إذ يقيم في باريس ويستذكر المهرجان الأفريقي الذي يقام في الجزائر للرقص والغناء"[2].

تحضر قسنطينة ثانية في الفصل الخامس إثر عودة(خالد) إليها، بعد عشر سنوات من الغربة ، لحضور زفاف(حياة).ولدى شعوره بالغربة في مدينة عشقها إلى حد التوحد، واكتشافه أنه استعاد المكان فقط دون الزمان، يستحضر أيام مجده فيها في محاولة يائسة لاسترجاع الماضي،عله يرى المدينة من خلاله، فتغدو المدينة، مرة أخرى، حاضرة وغائبة، يسير في شوارعها الآن، ويستذكر حالها قبل عشر سنوات فتشكل الأماكن استفزازًا لذاكرته " تلك المدينة .التي كانت تتربص بذاكرتي في كل شارع .وكنت تختبئين لي فيها خلف كل منعطف... "[3]. ويسافر(خالد) إلى باريس وتصير قسنطينة مكانًا غائبًا مستحضرًا؛ إذ يتذكر بيت(حسان)،ويحاول التصالح مع الأشياء في باريس، بيد أن مقتل أخيه في العاصمة الجزائرية، يعيده إلى قسنطينة

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 162 .

[2] – المصدر نفسه، ص 187.

[3] – المصدر نفسه ، ص 31 .

أشلاء رجل كما عاد أخوه جثة"[1] وعلى الرغم من عودة (خالد) إلى قسنطينة التي طالما أحبها واشتاق إليها، يظل مسكونًا بازدواجية الأمكنة،وتصر ذاكرته على استحضار مكان بينما يقيم جسده في آخر، وتكون باريس هنا هي المستحضرة والمدينة التي يحن إليها ويجد صعوبة في نسيانها، كما بذل جهدًا،ذات يوم، لتحمل فراق قسنطينة وغيابه عنها.

تحضر قسنطينة، تقريبًا، في الفصول:الأول والخامس والسادس،من(ذاكرة الجسد) بتفصيلاتها الجغرافية منها والمعنوية، بجبالها وأنهارها، وجسورها ،بيوتها،وأزقتها ومقاهيها ، بناسها ،ومآذنها ، بعاداتها ،وتقاليدها ،وأزيائها ، كانت قسنطينة بالنسبة إلى الراوي، كالأم المتطرفة العواطف، حبا وكرها ، حنانا وقسوة " هذه المدينة الوطن التي تدخل المخبرين ، وأصحاب الأكتاف العريضة ،والأيدي القذرة من أبوابها الشرفية...وتدخلني مع طوابير الغرباء وتجار الشنطة والبؤساء"[2].وصف الراوي ، من خلال هذا المقطع، مدينة قسنطينة من عين الإحساس ، والشعور ، والوجدان، تلك العين التي تبصر،لا العين التي تنظر.لأن المكان هنا مرتبط بذات المؤلف وليس ببصره الخارجي.

وكانت "قسنطينة" الغائب المستحضر في الفصول :الثاني والثالث والرابع .وتحضر باريس عندما تغيب قسنطينة، وتغيب الأولى عندما تحضر الثانية.

أخذ الوطن عند الراوي بعدا نفسيا وجدانيا،فقد سمح له،أن يتوغل في أعماقه ويحاكيه،من خلال الذاكرة والماضي معا:" هناك أوطان لا أمومة لها ..أوطان شبيهة بالآباء"[3]، فقد شكل الأب، في حياة الراوي ،عنصر الأنانية،وحب الذات،وعدم مراعاة مشاعر من حوله؛أما الأم، فكانت الحضن، والحب، والأمان، والحنان.بدا أن الراوي

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص391.

[2] – المصدر نفسه ، ص 287 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 289 .

مسكون بالأماكن التي ذكرها ،أكثر من أن يكون قد سكنها:" المدن كالنساء ...نحن لا نمتلكها لمجرد أننا منحناها اسمنا"[1].

1-ب- التحول في المكان من الألفة إلى العدائية:

1-ب-1- قسنطينة مكان للحب:

تجسد أحلام مستغانمي المكان من خلال ثنائية (المكان الأليف – المعادي) خاصة عند حديثها عن قسنطينة والوطن بأكمله، الذي اختفت منه العواطف البشرية الإيجابية،وهنا إشارة لموقف الكاتبة إزاء التغيير الاجتماعي والانحطاط ،الذي صورت صوره في الثلاثية على مستوى المجتمع إلى حد التناقض.

تقع أغلب أحداث الثلاثية بقسنطينة، فقسنطينة حاضرة في مختلف الأماكن ، منها "يتم إرسال الحكي ومنها أيضا تنطلق الأحداث الروائية وفيها تنتهي" [2] وتتأثر بالشخصيات وتتأثر لمثولها فيها؛لأن القرائن في الثلاثية تأتي بقسنطينة في حضورها أو غيابها فهي فضاء إقامة الذات الكاتبة والساردة فثلاثية مستغانمي ثلاثية مكانية بالدرجة الأولى " كتبت خصيصا في حب قسنطينة ، ووصفها بطريقة شعرية تشترك مع العديد من الروايات المعاصرة التي احتفت بقسنطينة وقد تتجاوزها أحيانا، كرواية الزلزال للطاهر وطار،ورواية جسر للبوح وآخر للحنين لزهور ونيسي، (وتاء الخجل واكتشاف الشهوة) لفضيلة الفاروق ،"...قد تتجاوز هذه الروايات في كونها احتفت بقسنطينة بطريقة جعلت المكان شخصية موازية لشخصية البطل"[3] فهي تختصر شخصية (حياة) لأن قسنطينة هي (حياة) و(حياة) هي قسنطينة وهذا ما تعكسه علاقة الحب بين (خالد)و(حياة). وبذا تحول المكان في الثلاثية من بنية جامدة إلى

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 289

[2] – حسن بحراوي ، مرجع سابق ، ص 137.

[3] – صورة قسنطينة في رواية ليل الغريب لمراد بوكزازة، نشر في النصر يوم : 20-06-2011 موقع: www.djazairess.com/annasr/17916

شخصية فاعلة،وهذا ما أسماه النقاد (أنسنة المكان)، وهذه الأنسنة قائمة على مبدأ المجاورة والتجسيد فالمكان يتخذ الطابع الإنساني ، بفعل مجاورة الفرد لهذا المكان، واعتياده النفسي عليه.

والمجاورة "إما أن يدور الروائي بمشاعره حولها ، ومعها ، أو يمزج إحساساته بها،أو ينصهر فيها"[1] ، فتكسب المجاورة بذلك المكان الروائي سمة الإنسانية ، مما يؤدي إلى تفاعل منسجم بين الروائي والمكان، فتظهر نتيجة ذلك المشاعر والأحاسيس والانفعالات النفسية والفكرية ،فالمجاورة تأتي نتيجة لحاجة ذاتية وفنية،وتسعى إلى تفسير الأحداث تفسيرا داخليا متميزا ."[2]

لقد جاء تمسك (خالد) (ذاكرة الجسد) بقسنطينة نابعا من شعوره الوطني ، وروحه المخلصة لقسنطينة وهذا ما يثبته قوله " نظرت إلى اللوحة وكأنك تبحثين فيها عن نفسك، قلت:أليست هذه قنطرة الجبال ؟أجبتك:إنها أكثر من قنطرة،إنها قسنطينة،وهذه هي الأخرى التي تربطك بهذه اللوحة."[3].

فقسنطينة إذن هي المكان الأليف ،هي الوطن الذي وجد فيه (خالد) الأمومة الضائعة ، والحب الذي فاته ، فكانت (حياة) امتدادا لقسنطينة الوطن .

1-ب-2- قسنطينة مكان للفجيعة:

سرعان ماتهاوى ذلك التعلق الوجداني أمام عري الواقع ، عندما تتزوج(حياة) (الوطن) بسي مصطفى(السلطة الفاسدة) وتكافئه بذلك التجاهل الذي كافأه به الوطن...وتتسبب بصدمة لخالد لرؤيته قسنطينة بعد غياب ربع قرن، فأصابه انكسار روحي وتذكر قول (حياة):" أتدري يا خالد..إن من حسن حظك أنك لم تزر قسنطينة منذ عدة سنوات... وإلا لما رسمت من وحيها أشياء جميلة كهذه ، يوم تريد أن تشفى

[1] – أحمد مرشد ، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف ،دار الوفاء الإسكندرية ، ط1 ،2002،ص7.

[2] – المرجع نفسه ، ص 8.

[3] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 117 .

منها عليك أن تزورها فقط ستكف عن الحلم." [1]. كما تقول:" لا تحدثوني عن قسنطينة مرة أخرى...إنني عائدة توا منها، إنها مدينة لا تطاق... إنها الوصفة المثالية لكي ينتحر المرء أو يصبح مجنونا."[2]، وهي بذلك تريد أن تبين لـ(خالد)أن المكان الذي أحبه سابقا لم يعد كما كان عليه، وذلك حتى تقضي على ولهه بقسنطينة ، وهنا بدا التحول في المكان بين (حياة) و(خالد) من مكان أليف إلى مكان معاد، من مكان للحب إلى مكان للفجيعة والفراق" سأحدثك عن تلك المدينة التي كانت طرفا في حبنا ، والتي أصبحت بعد ذلك سببا في فراقنا، وانتهى فيها مشهد خرابنا الجميل"[3]، وهنا يؤدي المكان دورا مهما لأن الراوي ربطه بالأحداث وتطورها ، وتأثيره المباشر فيها وفي شخوصها ، فهو من هذا المنظور جغرافية خلاقة ، فإذا كانت الرؤية السابقة له محددة باحتوائه على الأحداث الجارية ،فهو الآن جزءا من الحدث، وخاضع خضوعا كليا له. فهو وسيلة لا غاية تشكيلية . ولكنها وسيلة فاعلة في الحدث.

وبدت صورة قسنطينة في(فوضى الحواس) ومع سيرورة السرد، كأنها بؤرة الانكساروالموت، لما اتسم به المكان من قلق واضطراب ، فلم يعد ذلك المكان المرغوب به، كما سبق ولاحظنا في (ذاكرة الجسد) بأنه بؤرة جذب للبطل، فقد أصبحت قسنطينة مدينة تلتهب من الداخل؛ بسبب حالة الفوضى التي ظهرت بين التيار الإسلامي والسلطة السياسية، فكثرت فيها صور القتل، وارتفعت فيها أصوات المتظاهرين، وانتشر حملة السلاح في الشوارع تقول(حياة) (فوضى الحواس):

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 110 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 249 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 48.

"أحيانا يجب على الأماكن أن تغير أسماءها، كي تطابق ما أصبحنا عليه بعدها، ولا تستفزنا بالذاكرة المضادة"[1].

يتحول المكان في(فوضى الحواس) ، ما عاد ذلك المكان الذي عشقته (حياة) فبينها وبين هذه المدينة علاقة تنافر،غريبة فالكاتبة في جل الصفحات لا تصف إلا مساوئ "قسنطينة"، وربما إحساس الكاتبة بقيود المدينة وتهميشها أشعرها بالتنافر مع هذا المكان، فالمكان هنا ارتبط بمشاعر الشخصية وحالتها النفسية فتحول إلى مكان جديد" إنه المكان المصور من خلجات النفس وتجلياتها وما يحيط بها من أحداث ووقائع."[2]، تقول الساردة للبطل في(فوضى الحواس) : " إشتقتك ...كيف تخليت عني وسلمتني لهذه المدينة المجنونة"[3]، أضف إلى اعتبارها(قسنطينة) مدينة ذكورية تحترف الإشاعات، وتنكر الحب أو لا تعترف به علانية" هنا ...مدينة لا تعترف بالحب..إلا في أغاني الفرقاني.."[4] ، لكنها بالمقابل تمارسه على خوف وحذر في سرادقها المعتمة حتى أنها شعرت بالأسف على حال المحبين فيها قائلة:" ما أتعس العشاق في هذه المدينة التي يعيش فيها الحب ممسكا أنفاسه جالسا في عتمة الشبهات."[5] إنها مدينة تستحي أو ربما تخاف من أن تعترف بالحب . فضلا عن أن تمارسه أمام الأعين بجعل العشاق يلجئون إلى أماكن مشبوهة. لذلك فهي تحتاج إلى مدينة أخرى تلتقي فيها حبيبها دون ذعر ولا خوف ولا حياء" أليست هي من 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."[6]

---

[1]– أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 14 .

[2]– شاكر النابلسي ، مرجع سابق ، ص 16.

[3] – المرجع نفسه ، ص248 .

[4] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 331 .

[5] – المصدر نفسه ، ص 46 .

[6]– أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ، ص 158 .

وما عادت قسنطينة ذلك المكان المشعر بالطمأنينة فقد تحولت،"ساحات العاصمة في الليل إلى غرف نوم ضخمة افترش فيها الإسلاميون الأرض ، لا ينهضون منها إلا في الصباح ، لإطلاق الشعارات والتهديدات ..والأدعية إلى الله."[1]

ومع تغيرات وتحولات المكان ،تحولت صيغة التعبير الخطابي لشخوص الرواية،لا سيما بعد موت الرئيس (بوضياف)" أوطن هو ..هذا الذي كلما انحنينا لنبوس ترابه باغتنا بسكين وذبحنا كالنعاج بين أقدامه؟.وها نحن جثة بعد أخرى نفترش أرضه بسجاد من الرجال، كانت لهم قامة أحلامنا وعنفوان غرورنا"[2].

لم تختلف صورة الوطن في(عابر سرير) عنها في(فوضى الحواس) فإن تحولت نظرة الشخصيات للمكان هاهنا، فذلك راجع إلى تحول المكان إلى ما هو أسوأ ، فقد أكملت الكاتبة في (عابر سرير) صورة الوطن الذبيح،عندما امتدت بخطابها المكاني لحدود الغابات والجبال ، وهنا نلاحظ التحول في المكان، فبينما كانت هذه الغابات والجبال منزلا للثوار ونقطة تحركهم لتحرير الجزائر من المحتل،أصبحت منزلا للقتلة ونقطة خروجهم كل ليلة. ومنه ظل الراهن السياسي والأمني المتأزم بؤرة في جل الأمكنة التي لم تعد كسابق عهدها قبل الأزمة ، فلم يعد سهل ضبط الأمن في مدينة كبيرة كقسنطينة .

أما (زيان) (عابر سرير) فقد خرج من قسنطينة. محملا بالفجائع" ما كان لي يوما معها موعد سعيد . دوما غادرتها مفجوعا رافضا عقد ميثاق مع الوحل ...لا أريد أن أكون هناك عندما تخلع قسنطينة حجارتها وتنزلق نحو وهد الهاوية. "[3]

خرج (زيان) (عابر سرير) من قسنطينة مفجوعا وعاد إليها نعشا،يقول خالد مخاطبا قسنطينة وهو عائد بجثمان زيان :" قسنطينة ..آه يا لميمة جيتك بيه .

---

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ، ص 166 .

[2] – المصدر نفسه، ص 368.

[3] – المصدر نفسه ، ص 9 .

صغيرك العائد من براد المنافي، مرتعدًا كعصفور ضميه..."[1] ،هنا يتحول الوطن إلى شخصية من خلال هذا المونولوج الداخلي ، إذ لا تظهر قسنطينة من خلال جسورها أو وديانها ، بل من خلال روحها التي تجسدت في شخصية الأم، فراح يبث وجعه من خلال هذا النداء الحزين . آه يا لميمة . لأن الآه هنا هي آهة ألم ووجع وحرقة ، كما كان لهذه المفردة وقع خاص نكاد نسمعه حين لفظت هذه الكلمة بالعامية، ولا تظهر أمومة المكان من خلال هذه المفردة فقط ، بل نجد أيضا كلمة . جيتك بيه إذ يجعل(خالد)من المكان وهو ذلك الشيء الأصم غير مدرك، عاقلا ومدركا ، وكأن بقسنطينة الأم هي من كانت في انتظار وليدها، بل وكأّنها هي من طلبت من خالد أن يأتيها به، ولم يذكر هنا زيان بل اكتفى خالد بالإشارة إليه من خلال الضمير المتصل الهاء .

صغيرك العائد : هنا توظف الكاتبة تلك العلاقة التي تربط بين الأم والوطن، وهي علاقة إنجاب وخصوبة وأمومة . يجسد "خالد" هنا الذات المبدعة من خلال ربطه بين الشخصية والمكان ، ويرى الدكتور أحمد مرشد " أن الذات الإنسانية تقوم أثناء الأنسنة بعملية إسقاط نفسية لمشاعرها وعواطفها ، وخصائصها على الموضوع الذي تؤنسنه مما يجعله يتوارى ويتماها مع الذات العاقلة، ولذلك تصبح الذات غير العاقلة عاقلة وتخرج عن وظيفتها البيولوجية"[2] ولا يكتفي(خالد) بذلك لأّنه لا يرى في زيان ذلك الميت الذي ينتظر قبرا، بل يرى فيه شبها بالعصفور الذي تعب مع سفره وطيرانه في الغربة، وآن له أن يحط في عشه.

لذا فخالد يناشد في قسنطينة تلك الأمومة ويطلب منها أن تضمه، كما يفعل أي منا لعزيز طال انتظاره .وهنا يتحرر المكان تاركا دلالته تبرهن على تحديها للشخصية في أدائها لنفس الدور، في قالب تزينه الكناية ويعطره التشبيه.

---

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ، ص 312.

[2] – أحمد مرشد ، مرجع سابق، ص 8 .

يقول الراوي في محاولة لتشكيل رؤية عن(قسنطينة) وتشكّلها في نفسيات أبطالها: " سيدتي قسنطينة التي لا تستيقظ إلا لجدولة موتنا، تعففي عن إيذاء حلمه،تظاهري بالاكتراث به ، أحضنيه كذبا وعودي إلى النوم ، لا تدققي في أوراقه كثيرا . لا تسأليه عن اسمه ، حيثما حل كان اسمه القسنطيني ، والآن وقد حل فيك امنحي اسمه لصخرة أو شجرة عند أقدام جسر، ما دامت كل الشوارع والأزقة محجوزة أسمائها لقدامى الشهداء والخسارات القادمة. "[1].

يشكل هذا المقطع صورة عامة لقهرية الحزن الذي تمنحه قسنطينة لعاشقيها اللامبالاة التي تطبع تعاملها مع النازفين عند جسورها ، فهذه المدينة ليست صخرة وجسر معزولة الملامح إنما تتجسد ملامحها في وجوه كل المارين في هذا النص السردي ، الذين انطلقوا منها نحو هروب ما وعادوا إليها بخسارات فادحة (خالد) أو للسكون الأخير(زيان).[2]

نجد (خالدا) يحاول أن يضع نفسه مكان زيان، لذا يشعر بهذا الكم من الحزن فيطلب من قسنطينة أن تكترث به وتحضنه ولو كذبا، ومن ثم تظهر قوة العلاقة بين الشخصيتين ، إذ يتقمص(خالد) دور(زيان) ويطلب منها ما كان (زيان) قد يطلبه منها لو كان حيا، فهو يدرك مدى اشتياقه لها ، ومع هذا الاشتياق خوف من أذيتها وعدم مبالاتها. "لأن في الأوطان شيئا من الأمومة التي تجعلها تخاصمك دون أن تعاديك إلا عندنا فبإمكان الوطن أن يغتالك"[3]، لذا يترجاها ألا تفعل معه كل ذلك وأن تبادله نفس المشاعر.

---

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ،ص 318 .

[2] – وافية بن مسعود، سيميائية الفضاء النصي في رواية " عابر سرير"لأحلام مستغانمي، ملتقى دولي: الكتابة النسوية : التلقي ، الخطاب والتمثلات ،18و19 نوفمبر 2006 ، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية ، 2010، ص 230.

[3] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص 300 .

وواضح أن قدر(خالد) يتربص به ليهديه كل هذا الشقاء" إن الشقاء يعرف كيف يختار صفاته ولهذا اختارني أنا ،واختار لي كل هذه الفجائع المذهلة ،لأنفرد بها وحدي."[1]

قدره أن ينقل جثامين من يحب من مكان إلى مكان هاهو ينقل جثة أخيه حسان من الجزائر العاصمة إلى قسنطينة ، كما نقل جثة (زيان) من باريس إلى قسنطينة " هاهي قسنطينة مرة أخرى . تلك الأم الطاغية التي تتربص بأولادها ،والتي أقسمت أن تعيدنا إليها ولو جثة.

هاهي قد هزمتنا ،وأعادتنا إليها معا . في تلك اللحظة التي اعتقدنا فيها أننا شفينا منها ، وقطعنا معها صلة الرحم .

لاحسان سيغادر إلى العاصمة ...ولا أنا سأقدر على الهرب منها بعد اليوم.

ها نحن نعود إليها معا..

أحدنا في تابوت ...والآخر أشلاء رجل.

وقع حكمك عليّ أيتها الصخرة ...أيتها الأم الصخرة...

فأشرعي مقابرك ، وانتظريني...سآتيك بأخي ...."[2]

1-ب-3- تحوّل الجسور من مكان أليف إلى مخيف:

إن الكاتبة في تصويرها للجسور داخل الثلاثية لا تصور البعد المادي للجسر فحسب بل تشير إلى التوجه النفسي الدال على المكان،وأصحاب المكان،حيث يتشبث(خالد)(ذاكرة الجسد) بالجسور لدرجة أنه يعتبر نفسه جسرا متوحدا مع هذا الوطن في كيان واحد.فالمكان يسكن(خالد) لدرجة أن أول ما رسمه في لوحته الأولى حنين كانت الجسور"اتجهت نحو لوحتي الصغيرة(حنين)أتفقدها وكأنني أتفقدك..."[3]

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص 389 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 391 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 91.

لقد كان كل شيء له قيمة في حياة (خالد بن طوبال) يتراءى له على شكل جسر...

والمكان عند أحلام مستغانمي هو مكان نفسي لأنه يعبر عن الحالة النفسية والوضع المقلق لشخصياته وبالتالي شخصية المؤلفة :" لقد كنت وأنا أرسم تلك الجسور أنني أرسمك ، ولم أكن في الواقع أرسم سوى نفسي ، كان الجسر تعبيرا عن وضعي المعلق دائما ومنذ الأزل ، كنت أعكس عليه قلقي ومخاوفي ودواري دون أن أدري ولهذا ربما كان الجسر أول ما رسمت يوم فقدت ذراعي.

فهل تعني هذه الجسور، أن لا شيء تغير في حياتي منذ ذلك الحين، ربما كان الجسر هو الأصح..."[1] .

فالبعد النفسي الذاتي يظهر من خلال تلك النظرة الرمادية القاتمة التي تجعل الرؤية منعدمة ، وهكذا نلمس اليأس وخيبة الأمل التي أصابت الراوي (خالد) ، ومن بعده أحلام مستغانمي."[2] ، ذلك لما تحول هذا المكان من مكان أليف يجد فيه(خالد) متنفسه وراحته ويعكس عليه قلقه ومخاوفه إلى مكان مخيف ومعاد لما اكتشف (خالد) أن الجسور التي رسمها لم تكن في ذهنه إلا جسرا يربط بين الحياة والموت وهو يصرح بهذا الاكتشاف في قوله: " في الحقيقة ...دعيني أبوح لك بسر.اكتشفت أنني لا أحب الجسور وأكرهها كراهيتي لكل شيء له طرفان ووجهتان واحتمالان وضدان ولهذا تركت كل هذه اللوحات"[3] ،لأنه اكتشف أيضا أنه "لا فرق بين طرفي الجسر. الفرق الوحيد هو ما فوقه ..وما تحته"[4] فما فوق الجسر هو الحياة وما تحته هو الموت:" تلك الهاوية المخيفة التي يفصلك عنها حاجز حديدي،والتي لا يتوقف

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص 238 .

[2] – الأخضر بن السائح ، جماليات المكان القسنطيني ، قراءة في ذاكرة الجسد، مرجع سابق ، ص 98.

[3] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 389.

[4] – المصدر نفسه ، ص 292.

أحد لينظر إليها،ربما لأن الإنسان بطبعه لا يحب أن يتأمل الموت"[1]،وبدا الجسر عند (خالد بن طوبال)،وكأنه الامتداد الذي يربطه بالحياة ،وفي الوقت نفسه هو اللحظة الفاصلة بين الحياة والموت وكأنه الحبل السري الذي يمد الجنين بالحياة ومن ناحية أخرى، بدا وكأنه المكان المناسب للموت. "فالمكان الواحد قد يتناقض مع نفسه ، ولعل ذلك التناقض نابع من تناقض ما فينا . ففي الوقت الذي نسعد به كثيرا نجده في زمن آخر يكون سببا في أحزاننا." [2] وهنا" تفقد الأمكنة دلالتها الحقيقية لتصبح لها دلالات جديدة معبّرة مرتبطة بحقيقة الواقع النفسي للشخصية" [3] واضطراب مشاعرها، إذن فعلاقة الشخصية بالمكان علاقة زئبقية تتحكم فيها مشاعرها المتغيرة . فالكاتبة عمدت في بناء رواياتها على التنويع المكاني، وتركت للشخصية حريتها في إظهار مشاعر مختلفة اتجاهه .

إذا كان راوي (ذاكرة الجسد) يحب الجسور، ولو في جانب من الجوانب، ومتعلق بها تعلقه بالبطلة، لكن بطلة (فوضى الحواس) تكرهها"...ما علا باليش علاش تحب القناطر...نقولك الصحّ أنا نكرهها "[4] ،ففي رحلة بحثها عن عشيقها تتنقل بين جسور المدينة المعلقة بين السماء والأودية العميقة بحبال حديدية وما إن تتوقف عند إحداها حتى يبدأ التأثير السلبي للمكان في نفس البطلة ذلك أنها لا تحس تجاه هذا المكان المرتفع بنفس مشاعر الحب والتعلق التي لدى بطل(ذاكرة الجسد)، فقد تختلف النظرة إلى المكان الواحد بحسب اختلاف نفسيات ساكنيه،ولكنها تشاركه مخاوفه من الجسر كمكان معاد يوحي بالموت ،وتشير إلى ذلك بقولها:" يعاودني فجأة إحساسي الدائم

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 292.

[2] – رحيم على جمعة ،المكان ودلالته في الرواية العراقية ،أطروحة دكتوراه ،إشراف جميل ناصيف التكريتي ، جامعة بغداد ، 2003 ، ص 6.

[3] – المرجع نفسه ، ص 43 .

[4]– أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 108 .

بالدوار وقدماي تكادان لا تحملانني وأنا أقف مذعورة من علو سبعمئة متر"[1]،هذا الإحساس المخيف تجاه الجسور هو ما جعل البطلة تتحاشى الوقوف على قناطر قسنطينة الشاهقة تقول:"...هذه أول مرة نجي فيها هنا ..كل ما نوقف قدام قنطرة ..تجيني الدوخة ..القناطر تخوفني"[2] .

إن من دواعي الغرابة لكراهية البطلة للجسور والخوف منها" أن تكون البطلة قسنطينة ولا تحب الجسور ومن دون أن تذكر لذلك سببا مقنعا ، بل تظل تؤكد على كرهها لتلك الجسور"[3] تقول:" رحت ألقي نظرة أخيرة على تلك الأودية القاحلة وكأنني أودعها بعدما تأكد لي الآن تماما أنني أكره هذا الجسر وأن فضولي تجاهه قد مات تماما كأملي في ذلك الرجل الذي قضيت أكثر من ساعتين،وأنا أجوب هذه المدينة في البحث عنه دون جدوى"[4] ،بعد كل هذا الكره للمكان الذي مثل لبطلة فوضى الحواس مكان معاد لا يوحي إلا بالموت ، خاصة بعد مقتل سائقها(عمي أحمد) أمام عيونها وأمام جسور قسنطينة المكان الذي تكره لتتأكد لها نبوءتها بأن الجسر لا يوحي إلا بالموت، نجد بطلة (عابر سرير) تجيب عن سبب كره بطلة (فوضى الحواس) للجسور لنتأكد من خلال تصريحها أن بطلة (فوضى الحواس) هي نفسها بطلة:(عابر سرير) تقول بطلة (عابر سرير) ما عدت أحب الجسور مذ اغتيل سائقي(عمي أحمد)"بسببي ونحن على الجسر، كرهت الجسور ،خاصة أن لي جدا انتحر بإلقاء نفسه من جسر سيدي راشد"[5] بعد كل هذا الإيهام في علاقة البطلة بالجسر نكتشف أنها تعلق لوحة زيتية لجسور قسنطينة على جدار غرفة الاستقبال

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 107.

[2] – المصدر نفسه ، ص 108.

[3] – عمارة حسين ، جمالية المكان في رواية "فوضى الحواس" ، مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير في الأدب العربي، اشراف ، جلولي العيد ، جامعة ورقلة، 2010–2011، ص 79.

[4] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 109 .

[5] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ، ص 219 .

في بيتها،والتي كانت هدية من بطل (ذاكرة الجسد)...اختفى الرسّام ، وكأنه قرر أن يموت أيضا على طريقته غيابيا...مضى كما جاء ،دون ضجيج . وترك لي لوحة معلقة على جدار غرفة الاستقبال.عليها جسر معلق كقصتنا ، بحبال من حديد" [1] " لنتساءل هل كره البطلة للجسور من باب الشيء إذا زاد عن حده ؟ حيث أنها تذكر " قبل هذه اللوحة لم أكن أحب الجسور الحديدية ، كسؤال لا يطاله جواب"[2].

هناك علاقة وطيدة بين خالد الرسام في (ذاكرة الجسد)، والبطل في (فوضى الحواس)، إن لم يكن امتدادا له ، ورغم أن البطل في(فوضى الحواس) يصرح بعدم حبه للجسور، وربما هذا الذي يجعل الكاتبة تقول على لسان الساردة: " في الواقع كنت لا أصدق كراهيته لهذه الجسور برغم ما قاله أحسه مشابها لذلك الرسام الذي عرفته في الماضي...والذي كان مهوسا بها لحد الجنون".[3]

لقد سيطرت فكرة الجسور على روايتي(ذاكرة الجسد) و(فوضى الحواس)،وتم التركيز عليها بشكل كبير، في رواية (عابر سرير) من خلال الراوي، الذي اهتم كثيرا باللوحات التي رسمها(زيان)، فعدد أسمائها ، واهتم بأبعادها ، وظلالها.وكأن أحلام سعت من خلال ذلك ، إلى مد جسر بين أجزاء الثلاثية كي تصلها ببعضها البعض فحين ترك راوي(عابر سرير)غرفته في الفندق ، هب ليقيم مع " فرانسواز"، في بيت (زيان) المذكور في(ذاكرة الجسد)، وكان يظن أنه ليس موجودا إلا في كتاب قال : " متعاقد أنا مع الجسور، مع مدن يشطرها جسر، مع نساء حيث أحل يكن على أهبة عبور" [4] فكما يلاحظ هنا أن من رسم الجسور ، واهتم بموضوعها،هو (خالد بن طوبال)، ولكن الذي تولى الكلام عنها،هو راوي (عابر سرير)،فلا بد من أن يشعر

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 106 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 106 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 105 .

[4] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ، ص 54 .

القارئ بعنصر الإيهام، الذي حاولت أحلام أن تخرج به إلى الواقع، وهو ذلك الإحساس بأن الراوي وزيان شخص واحد ، ويحملان الإحساس نفسه على الرغم من أنهما شخصان ؛ فكيف يكون الراوي متعاقدا مع جسور كان لها بعد نفسي عند شخص ،فأصبح بعدها الأعمق عند شخص آخر، لم يربط بينهما أي رابط ، سوى أنه استعار اسمه ليوقع به مقالاته.

أما حين علم راوي(عابر سرير) أن بطلة الثلاثية (حياة) سوف تأتي إلى فرنسا،أثناء وجوده فيها ، قال في نفسه:" تركتها كما أحببتها ، كما يلقي يائس بنفسه من جسر،بدون النظر إلى أسفل .أما كنت ابن قسنطينة حيث الجسور طريقة موت...وحب." [1]

فالجسر هنا خرج عن كونه مكانا هندسي وحسب ، حين اختار الراوي أن يربط الحالة المعلقة التي ترك فيها البطلة في رواية (فوضى الحواس)، بطبيعة الجسر المعلق في الفضاء.

حين صدم راوي(عابر سرير) بخبر موت(زيان)، وعاد إلى البيت في حالة من الذهول،التي قادته مجددا إلى موضوع الجسور ، فجعل لها لعنة تلاحق صاحبها،كما جعل لها نوايا سلبية وسيئة " طالما شككت بنوايا الجسور"[2].

فالبعد النفسي للجسر هنا لم يعد يدل على تعلقه بالهواء ،أو وصله بين مدينتين أو شارعين ، بل هو الهاوية ،التي تؤدي إلى الموت:" لا شيء يمنعك من تسلق "جسور الموت" حتى ذلك الحزام الأمني الذي ، بعد أن كثرت حالات الانتحار،أحاطوا به خصر الجسور، لتصبح أعلى"[3].

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 95 .

[2] – المصدر نفسه ،ص 330-331.

[3] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ،ص 236.

والمكان النفسي، من خلال هذا الطرح ومن خلال الأمثلة السابقة، هو" المكان المصور من خلال حاجات النفس وتجلياتها وما يحيط بها من أحداث ووقائع ، أي من خلال الحالة النفسية دون تدخل شعوري ونفسي من الروائي"[1]، بمعنى أن المكان عند أحلام مستغانمي هو مكان نفسي ، يعبر عن العناصر الوجدانية للإنسان ، كما أنه مكان منتج خلاق يساهم في بلورة المعنى وخلقه من جديد، في صورة تتفق مع المعنى المقصود .حيث تنظر مستغانمي إلى المكان كمكان منتج يتولد بالثقافة التي يحملها ويمتزج بروح ساكنيه وثقافتهم وما يحيط بهم وتكون وشائج عاطفية تؤثر وتتأثر بهذا المكان " ونستطيع أن نقول – بإيجاز– أن التوافق في الأمزجة هو جوهر علاقة الألفة التي تربط الإنسان بمكانه الأليف الذي بقي يعيش في مخيلته ويسكن فيه ومن هنا نجد أن القدرة على اكتشاف مشاعر الآخرين ببصيرة نافذة ومعرفة اهتماماتهم ودوافعهم لمعرفة الناس ، وكيف يشعرون. هذه القدرة تؤدي إلى سهولة إقامة العلاقات الحميمية والإحساس بالوئام والقدرة على التحليل الاجتماعي أفضل تحليل،وقد يصبح من يتمتع بهذه القدرة كفؤا أو مستشارا وإذا ارتبطت بالمواهب الأدبية فقد يصبح روائيا أو مؤلفا دراميا موهوبا"[2].

لاحظنا من خلال نظرة كل من البطلين للمكان أن لب مشكلة النص هي المسألة المكانية، والكيفية التي يرى كلا البطلين المكان، بعبارة أخرى أن كلا البطلين يستميتان من أجل إثبات موقفهما المكاني بين مدافع ومهاجم على مدينة قسنطينة كمكان عام وجسورها كجزء من المكان، ويستمر الموقف ليشمل باقي الشخصيات من بينهم شخصية (عمي أحمد) في(فوضى الحواس)،هذه الشخصية المهوسة بقسنطينة وجسورها لدرجة أنه لقي حتفه أمام أحب مكان لديه، فكل خلجة من خلجات الأبطال تحوي في الوقت نفسه مضمونا للمكان يعبر عن درجة وعي

[1] – شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية ، مرجع سابق ، ص 98 .

[2] – الأخضر بن السايح ، جماليات المكان القسنطيني، مرجع سابق ،ص 97-98 .

الأبطال للمكان ونوعية انتمائه له.

1-ب-4- بيت حياة مكان معادي: تقيم فيه مع زوجها، تفتقد فيه البطلة مشاعر الحب والألفة والأنس،هو مكان معاد ومنفر يشكل قوة ضغط هائلة على البطلة،لأنه يسلبها "عواطف الحب والحميمية ،هو مكان منفر بداهة ، والنفور من هذا المكان يوجه المخيلة والأحلام وجهة أخرى"[1] ،فالروائية تعطي للبيت شكلا منفر ولا تتحدث عنه إلا عندما تقصده (حياة) لتأكل وتنام، فهو إذن بالنسبة إليها مثل نزل، لأنه مصدر همومها وآلامه، هذا ما جعلها تبحث عن مكان بديل لبيت الزوجية كتعويض لما افتقدته في بيتها من حب ودفئ،فكان عليها أن تترك هذا المكان" بيتها" وتخوض مغامرة عاطفية ثلاثية الأطراف مع بطل حبري وهبته هي روحا وأهدته مكانا في مخيلتها لتعيش معه في مكان ألفته وأحبته.

1-ب-5- بيت الحبيب المكان المحبوب: شقة(عبد الحق) وتعد أكثر الأمكنة حضورا في الثلاثية، مع هذا البيت يتحول المكان من بيت مكان الواقع المرير المتمثل في (بيت الزوجية) إلى مكان آخر يعتبر أحب مكان عند الراوية هو(بيت الحبيب)، كيف لا وهو مكان يسكنه من تحب تقول الساردة " بيت أسميته بيت الحلم فهنا كل شيء،يصبح ممكنا كما في الأحلام "[2]، فمن" الأسباب التي تحقق الاتصال في المكان هي غناه العاطفي بالنسبة للشخص الذي يقطنه أو يحل به...وبمعنى آخر أننا نسعد بمكان ما لأنه كان مسرحا لتجارب حياتية معينة أو لنجاح ما، فنشعر بأننا جزء من ذلك المكان، ونعيش فيه بفرح حتى ولو كنا وحيدين"[3] .

---

[1]- فتحية كحلوش، بلاغة المكان،قراءة في مكانية النص الشعري ،مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت، لبنان، 2008، ص156 .

[2]- أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص 254 .

[3] - المصدر نفسه ،ص 178 .

إن دخول هذا البيت صار يوفر للبطلة الحماية والأمن ، وتحقيق الرغبات ، في مقابل بيت الزوجية الذي يمثل الجفاء ،" أشعر أنني أغادر عالما... وأدخل آخر."[1] وتقول:" أسعدني أن، يكون هذا البيت ، في بساطة عش ودفئه "[2] وفي مقابل الخارج الذي يمثل العدوانية خاصة مع الوضع الأمني الذي تعيشه الجزائر." الوضع سيئ، وقد تحدث مواجهات في الساعات القليلة القادمة بين المتظاهرين والجيش " [3]، أما في هذا البيت تعيش الألفة وكأنها في بيتها "أتجه منهكة دون استئذان نحو أول غرفة تقابلني.القي بحقيبة يدي على الأريكة .أوشك أن ألقي بنفسي أيضا إلى جوارها.."[4] ويقول البطل:" كنت أجد فرحتي بعد ذلك في الهروب إلى بيت عبد الحق،حيث أصبح لشهواتي سرير غير شرعي مع حياة . فعليك بلا توّقف أن تخترع حياتك الأخرى المزورة..."[5] ومع ما توفره هذه الخيانة من سعادة إ لا أّنها سعادة مؤقتة مآلها الألم والندم.

1-ب-6- البيت العائلي: للبيت العائلي أهمية كبيرة في حياة الإنسان"هو بيت الطفولة،مكان الألفة ومركز تكييف الخيال وعندما نبتعد عنه نظل دائما نستعيد ذكراه ونسقط على الكثير من المظاهر المادية ذلك الإحساس بالحماية والأمن اللذين كان يوفرهما لنا البيت"[6]،مع ذلك لم يحظ هذا المكان باهتمام كبير من الساردة ، ربما ذلك راجع لحياة المنفى بتونس ، فتحول البيت من مكان للدفء والألفة إلى بيت لا يحتفظ إلا بذكريات الحزن ، فماضيها لا يحتفظ بكثير من ذكريات الطفولة السعيدة.

---

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس،مصدر سابق ، ص 172 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 173.

[3] – المصدر نفسه ، ص 186 .

[4] – المصدر نفسه، ص 173.

[5] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ، ص 178 .

[6] – غاستون باشلار ، جماليات المكان ، تر غالب هلسا ، دار الجاحظ ، وزارة الاعلام ، بغداد ، ط1 ، دون سنة نشر ، ص 9 .

يمثل البيت العائلي بالنسبة إلى راوي (ذاكرة الجسد)،البيت الذي ولد فيه وتربى فشعر بجدرانه ، وأدراجه ، ونوافذه، وغرفه وممراته ، كلها مشاهد تحمل الكثير من ذاكرته من أفراح ومآتم وأعياد ، وأيام عادية ، يستعيد طفولته في البيت الشاسع المسكون بذكريات الطفولة المبتورة ... وشهوة الشباب المكبوت الذي مرَّ على عجل وهكذا يعود خالد إلى ذكريات البيت والمكان الأليف "ها أنا أسكن ذاكرتي ، وأنا أسكن هذا البيت فكيف ينام من يتوسد ذاكرته..مازال طيف الذين غادروه ، يعبر هذه الغرف أمامي "[1]. في كل همسة من همسات الراوي تسربت ذكريات الماضي واختلطت ، وتداخلت مع الأماكن ، فقد تحصن الراوي بذكرياته وامتلأ بأشباح الأشياء ،" فالمكان لا يعيش في شكل صور فحسب ،بل يتمثل داخل جهازنا العصبي في مجموعة من ردود الفعل ،فلو عدنا إليه ولو في الظلام فلسوف نعرف طريقنا إلى داخله" [2]، فهذا الحنين دليل على علاقة حميمة وألفه قائمة لم تتغير، فإذا كان الإنسان في أول مواجهة له للحياة ينطلق من البيت فإننا "حين نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه , وبينما نحن في أعماق الاسترخاء القصوى , ننخرط في ذلك الدفء الأصلي في تلك المادة لفردوسنا المادي,هذا هو المناخ الذي يعيش الإنسان المحمي في داخله"[3] فهذا" المكان الذي هيأ للشخصية جواً منسجماً مع طبائعها،والذي انطبعت أجزاؤه بتجاربها يمكن أن يترك مجالاً للفسحة والحلم والتذكر"[4].

إن هذا المكان يستدعي ذكريات" خالد" ليرى الشخصيات ماثلة أمامه:" أكاد أرى جثمان(أما) يخرج مرة أخرى من هذا الباب الضيق,يليه حشد من قرّاء القرآن

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 288 .

[2] – عبد العزيز شبيل ، الفن الروائي عند غادة السمان، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة ،تونس، ط1، 1987، ص 49.

[3] – حمد العزي صغير، الفضـــاء وتشكلاته السردية في الرواية العربية الحديثة،موقع: https://ar-ar.facebook.com/alamedbag/posts/425638900781445

[4] – غاستون باشلار، مرجع سابق، ص 38.

...ونساء يحترفن البكاء في المآتم.أكاد أرى موكبا آخر يعود أسابيع بعروس صغيرة هذه المرة ..ونساء يحترفن الزغاريد والمواويل"[1].

والمكان لا يرتبط بوجودنا فقط ، فقد نعيش مكانا لم تطأ قدمانا أرضه ولكنه مكان يعيش فينا، يؤثر فينا ، من خلال خيالنا ، أو نتخيله من خلال تصوير الآخرين له ."[2] يقول(خالد)عند لقائه(بحياة) :" كانت حماقاتي الأولى ، أنني تصرفت معك مثل سائح يزور صقلية لأول مرة، فيركض نحو بركان(إتنا)،ويصلي،ليستيقظ البركان النائم، بعين واحدة ، من نومه، ويغرق الجزيرة نارا،على مرأى من السوّاح المحملين بالآلات الفوتوغرافية"[3] " فللأمكنة المجازية رمزية في الأذهان ودلالات تقطن الذاكرة ،فترى الأشياء من خلالها ، ومن منظارها، وقد ترتادها المخيلة الروائية وتشعر بها ،دون أن تطأها الأقدم." [4]

بيت(زيان): كان زيان مليئا ببيته يعيش بين غبار أشيائه" كنت مليئا بذلك البيت أعيش بين غبار أشيائه،يلامسني في صمته ضجيجها ، ويذكرني أنني عابر بينها."[5]

1-ب-7- **بيت الحلم:** تعددت دلالة البيت لتعكس ما تجشُّ به الشخصيّة من مشاعر، وتجلى لنا ذلك في أمنية كل من (خالد) و(حياة) في أن يقيما في البيت نفسه،وهي إحالة رمزية تضمر رغبة كل منهما في بناء أسرة مشتركة مع الآخر .

تقول الكاتبة على لسان حياة : " أحلم أن أفتح باب بيتك معك .

-أجبتها على إيقاع التانغو، وأنا أعيد أحلامها خطوتين إلى الوراء

- وأحلم أن أفتح الباب .. فألقاك."[6]

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 341 .

[2] – رحيم علي جمعة ، مرجع سابق، ص 6.

[3] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص 98 .

[4] – منى الشرافي تيم، مرجع سابق ، ص 322.

[5] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ، ص 197 .

[6] – المصدر نفسه ، ص 183 .

وهذا يعني أن معنى البيت في حياة كلا الشخصيتين مفقود ، لأّنه أخذ مجرى آخر.لأن البيت الحقيقي الذي تعيشه حياة، يحيل لسلطة الزوج القاهرة ،كما يحيل لخيانتها المتعمدة في حين أ ن بيت خالد هو مجرد مسرح لتمثيل الحياة الزوجية الفارغة ، فدلالة البيت هنا ، عند كل من (خالد) و(حياة) هي دلالة رمزية للحب المغّلف بالخيانة ، بل هي خيانة للمكان لأن البيت الذي يتم فيه لقاؤهما هو بيت خائن لبيتين حقيقيين (بيت خالد)، (بيت حياة).

1-ب-8- المقبرة مكان للشكوى ، فيها ، وعند قبر أمه ، خاطب راوي" ذاكرة الجسد حبيبته خطابا نفسيا ،" هذه الدلالات النفسية هي الكفيلة بخلق علاقات تأثيرية بين الإنسان والمكان" [1]، فيغدو المكان محمولا نفسيا خبريا في ذات الكائن،ويتحول الى دلالات رمزية " [2] ولذا نجد حاسة الانفعال انتابت(خالد) حين يعيش وجدانيا مع هذه الأمكنة التي يستحيل العثور عليها الآن وذكرها،يجمع أبعادا متسعة تعطي في أعمق دلالاتها معنى حسيا بالحياة، بالماضي، بالعام وبالخاص يقول(خالد): "عند قبرها الرخامي البسيط مثلها،البارد كقدرها...والكثير الغبار كقلبي، تسمرت قدماي، وتجمدت تلك الدموع التي خبأتها لها منذ سنوات الصقيع والخيبة ."[3] " لماذا قادتني قدماي إليها ذلك اليوم بالذات ، في ليلة عرسك بالذات ؟ أرحت أزورها فقط..أم رحت أدفن جوارها امرأة أخرى توهمتها يوما أمي؟ ."[4] ، هنا يتنامى الموقف الدرامي الذي يربط المكان(قبرأمه) بحياة خالد المأساوية والظروف التي مر بها. وخيبة أمله في(حياة)والوطن...، وبهذه النبرة الحزينة البائسة واليائسة،تعكس من خلال القبر الصغير ،الجزائر والوطن العربي.

---

[1] – الأخضر بن السايح ، جماليات المكان القسنطيني ، مرجع سابق، ص 128.

[2] – سليمان حسين ، مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا ابراهيم جبرا ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1999، ص 305.

[3] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 390 .

[4] – المصدر نفسه ، ص 329 .

وتزور بطلة (فوضى الحواس) قبر والدها حين تشعر بالوحدة " ما بيني وبين هذا الرجل الذي يقيم تحت هذا الرخام تواطؤ ما، ولذا صنعت له ضريحا صغيرا داخلي ..ضريحا يكبر معي سنة بعد أخرى"[1]، وكما شكى بن طوبال ظروف حياته المأساوية عند قبر أمه ،شكت البطلة مصائب الحياة عند قبر والدها " كنت أجلس إليه بين الحين والآخر كما تجلس النساء إلى ضريح الأولياء يشكين همومهن ويستنجدن ببركات الأموات على مصائب الحياة"[2].

وفي هذا المقطع الدرامي نتبيّن أن البطلة هي التي تطلب الرحمة بدل أن تعطيها . وهكذا فإذا كانت المقبرة ، عند البعض، تمثل مكانا يبعث الخوف في النفوس من المصير المحتوم الذي ينتظرها، فإنه عند أبطال الثلاثية مكانا للشكوى من ظلم الأحياء ومتنفسا للإفصاح عن هموم ضاق بها الصدر.

1-ب-9- برودة المكان مستشفى الحبيب ثامر بتونس:ومن الأمكنة التي صعدت الموقف الدرامي أكثر والتي كانت مرآة عاكسة للشخصية التي تقيم فيها هو(مستشفى الحبيب ثامر) بتونس، وتحديدا غرفة من غرفه" ..عدت يومها يومها إلى غرفتي مسرعا، أريد أن أخلو لنفسي، بين تلك الجدران البيضاء،التي كانت استمرارا لجدران مستشفى" الحبيب ثامر"...المكان الذي أعرفه الأكثر في تونس"[3].فقد ظهر هنا أن شبها كبيرا يربط بين الأمكنة وبين الذات الإنسانية التي تسكنها،والشعور بالبرد المعنوي الداخلي قد يتسرب إلى المكان المحيط به،ويسمه بسماته" كدت أصرخ في ليل غربتي...دثريني قسنطينة..ولكن لم أقل شيئا ليلتها..احتفظت بحماي وبرودتي لنفسي..صعب على رجل عائد لتوه من الجبهة ،أن يعترف حتى لنفسه بالبرد"[4] .

---

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص 201 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 207.

[3]– أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص 61 .

[4] – المصدر نفسه ، ص 62 .

1-ب-10- مستشفى ville juive بباريس: وهو من الأمكنة الجبرية نظرا للظروف الصحية التي أجبرت(زيان) بطل(عابر سرير) أن يرقد فيه وأن يبقى وحيدا من جديد بعدما فقد أسرته يقول:" عندما تبلغ هذا السرير الأخير تعود كما كنت بدءا وحيدا وأعزل ، تصبح من جديد(أنا)لأن الجميع انفضوا من حولك" [1]، فهل تشبه الأمكنة الداخل الإنساني وتؤثر،أم ذلك الداخل هو الذي يعكس صورة الأمكنة التي تحيط به؟.

1-ب-11- فيلا العاصمة: إن الألفة التي أحست بها البطلة عندما دخلت الفيلا(البيت الموجود على شاطئ سيدي فرج) لا تتمثل على مستوى علاقة الشخصية بالمكان فقط " بسبب الإقامة الدائمة في المكان.بل هي الألفة التي يشعر بها الشخص منذ اللحظة الأولى التي يرى فيها المكان ، فهماك بيوت نألفها بسرعة،وأخرى لا نألفها مهما طالت الإقامة فيها "[2] .

إن وجود البطلة الساردة في قسنطينة أثار القلق والاضطراب لديها نتيجة صدمتها بمقتل سائقها، فكان الحل الأمثل للتخفيف من تلك الصدمة ،هو تغيير المكان أي مغادرة قسنطينة لأنها أصبحت مكانا لا يوفر الاطمئنان النفسي .عكس هذا المكان المقابل للبحر والذي يشعر بالراحة النفسية" بيت لا يغري سوى بالحب والكسل وربما الكتابة"[3]. تمضي فيه البطلة عدة أيام للراحة والمتعة احتفالا بحريتها .

إن كل مكان نألفه نحب المكوث فيه لمدة أطول ، نظرا لما يمنحه لنا من قدرة على الحلم وشعور بالهناءة بالمكان المحبب إليه ، الأمر الذي يدفعه لأن يتفاعل معه ايجابيا حين يظهر رغبته بالبقاء فيه أو العودة إليه إذا كان قد غادره أو طرد منه،وكذلك البيوت"قد يكون لها أحاسيس ومشاعر ،فهي تحب وتكره ومعاشرة

---

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ، ص 109 .

[2]– أسماء شاهين ،جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا ،دار الفارس،عمان ، الأردن، 2001، ص50.

[3] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص 140 .

ساكينيها قد تعنيها أو لا تعنيها ، مهما قصرت أو طالت مدة إقامتهم فيها:" ثمة بيوت تفتح لك قلبها...وهي تفتح لك الباب. وأخرى معتمة، مغلقة على أسرارها ستبقى غريبا عنها،وإن كنت صاحبها"[1]، ونظرا لحياة العتمة وتقييد الحرية التي كانت تعيشها البطلة في قسنطينة كفضاء عام وداخل بيت الزوجية الراهن الكابوسي الذي تعيشه،هذه الأمكنة التي جعلتها تهرب لفيلا العاصمة طلبا للراحة وأول لقاء لها بالمكان الجميل شعرت وكأنها في مكان لا يوجد إلا بالأحلام فتنفجر بوحا وفجرت معها " المتن السردي بؤرا مفخخة ، كما ينفتح المخيال الانزياحي باتجاه فضاءات باهرة ، تمنحها نشوة سرابية أو بلورة سحرية ،تجتاز بالذات المتكلمة عتبة الراهن الكابوسي إلى فضاءات حالمة منفلتة من الأسر. فالمكان الطبيعي،ينفتح بدوره على أمكنة شعرية ،تعيد للذاكرة والمخيلة هندستها، مزاوجة الواقع بالخيال،والزمني بالأبدي"[2].

جمالية هذا المكان وإعجاب البطلة به جعلها تتساءل عن ذاكرة هذا المكان وأسرار من سكنه ليعتني بحديقته كل هذا الاعتناء " من ترى سكن هذا البيت؟ ومن مر به قبلي ليؤثثه ويعتني بحديقته إلى هذا الحد خلال أكثر من ربع قرن؟" [3] إنها تريد معرفة حقيقة أولئك الذين مروا ذات يوم بهذا المكان وأعجبوا به وعبروا عن إعجابهم بتلك اللمسات الساحرة التي أضافت للمكان . كما تساءلت عن شرعية امتلاك زوجها للفيلا. وقد وجدت الراوية شبها كبيرا بينها وبين بيت المصيف ، فلا يطل على أحد،وليست له أسرار خافية على أحد .

كما اهتمت أحلام مستغانمي بالمكان، وعلاقته المباشرة بالإنسان، وتأثيره فيه، فقد ربطت بينه وبين عاملي الصدفة والقدر تقول :" في كل منعطف لشارع يمكن لحياتك

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص 104.

[2] – الأخضر بن السايح ، جماليات المكان القسنطيني (قراءة في رواية ذاكرة الجسد)،مرجع سابق، ص143 .

[3] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص 141 .

أن تتغير، يمكن أن يقع لك حادث ، ويمكن أيضا أن تلتقي برجل يحدث فيك زلزالا جميلا"[1].

1-ج- التحول في المكان بين الانفتاح والانغلاق:

تسمح لنا حركة الشخصيات في المكان بتمييز عدة أماكن في الثلاثية، كالأماكن المغلقة"البيت، المقهى، المكتبة،.."،والأماكن المفتوحة أين يكثر التنقل كنقاط عبور الأشخاص" المطار، الشارع، الجسور..."وكل مكان من هذه الأمكنة له دلالته الخاصة عند الروائية وله علاقة خاصة بالشخصية.

1-ج-1- الأماكن المغلقة:

وهي أماكن، محدودة المساحة، يرتاد عليها الشخص ليجد نفسه يقاسي آلام الهموم والأحزان أو يلقى مشاعر الحب والحنان، وهو ما فسرته لنا أحلام مستغانمي من خلال ثلاثيتها(ذاكرة الجسد، فوضى الحواس،عابر سرير) عن طريق تنقلات أبطالها بين هذه الأماكن.بعض هذه الأماكن ترغم الإنسان على التواجد فيها،أما بسبب حاجة خاصة كالبيوت والغرف...أو لأسباب قانونية كالسجون والمنافي والمعتقلات .

ولقد استندت الكاتبة كثيراً على هذه الأماكن في معالجة الأفكار التي كانت تطرحها، ولعل السبب في ذلك، أن معظم هذه الأماكن تشكّل محوراً أساسيا في حياة الإنسان . ويكون تواجده فيها أكثر من أي مكان آخر .

1-ج-1-1- السجن:هو أحد الأمكنة المغلقة التي حظيت بحضور قوي داخل الثلاثية،شكل تكراره إيقاعا حدثيا وزمني وشخصيا، ففي كل مرة يذكر السجن تظهر شخصيات وأحداث وأزمات جديدة ، تزيد من انغلاق المكان وخصوصيته ، فهو مكان تنتقل إليه الشخصية تفتقد فيه للحرية بعدما كانت تتمتع بها في مكان مفتوح خارجه,هو مكان يقيد الشخصيات ويفقدهم حريتهم، لكنه يساعد على فتح أبواب

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص 152 .

الذاكرة ونسج خيوط الأمل المرتجى،لأن الشخصية داخله غالبا ما تدخل مع ذاتها في حوار طويل ، وقد مثل هذا المكان في الثلاثية (**سجن الكديا**):وهو من المعالم البارزة في قسنطينة يتصل اتصالا مباشرا بتاريخ (خالد) النضالي،الذي دخله مرغما على يد الاستعمار،هو مكان ضغط وإكراه ، بالنسبة للمتواجدين داخله، إنه فضاء ضيق بالنسبة لطموح فنان يحلم بالحرية وفقد لأجلها أحد أطرافه، هذا السجن الذي يضع فيه المستعمر" أؤلئك الذين رفضوا الرضوخ وخدشوا حياء المعادلة . ومن هنا اختلافه عن السجن الذي يوضع فيه المجرمون الذين خرقوا القانون الاجتماعي"[1] عانى هذا السجن من فائض رجولة اثر مظاهرات ماي 1945، مثل هذا المكان بالنسبة للشخصية وعيا سياسيا لأن عدوى الثورة انتقلت إلى مساجين الحق العام . فالسجن قاسم مشترك بين المناضلين جميعا ، وهو الشحنة التي زادتهم عزما ونضالا...وهنا يحمل السجن دلالة مفارقة لدلالته الأصلية السلبية المرتبطة بالقهر والتعذيب والشعور بالاختناق ،فقد بدا في نظر قاطنيه مكانا للأمل ،يثير الشعور بالسعادة وتحدي سلطة القمع والاستبداد خاصة حين تحول هذا المكان من مكان مغلق إلى مكان مفتوح ، ذلك أنه ضم عدد كبيرا من السجناء في " زنزانات يجاوز أحيانا عدد نزلائها العشرين معتقلا"[2]، وجد فيها السجناء فرصة للتعرف على بعض،ووقتا كافيا للتشاور والتفكير في أمور الوطن...والتخطيط للمرحلة القادمة"[3] فرصة أيضا للتنفيس عن الهموم الوطنية والثورية وحتى عن الهموم الخاصة،وهنا تحولت صورة المكان من مغلق إلى مفتوح ومن معاد إلى أليف بحسب القوى الفاعلة التي تؤمه وبحسب نظرتها إليه...،وهو ما جعل (كاتب ياسين) يكشف عن إبداعه الذي ظهر في رواية " نجمة" التي كتبها بعد خروجه من السجن،" تلك الرواية

[1] – سمر روحي الفيصل، السجن السياسي في الرواية العربية ،طرابلس ،ط2،1994،ص31.

[2] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 36 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 36

الفجيعة التي ولدت فكرتها هنا في ذلك الليل الطويل...أذكر أن ياسين كان مدهشا دوما كان مسكونا بالرفض وبرغبة في التحريض والمواجهة،ولذا كان ينقل عدواه من سجين إلى آخر"، [1] ، وهكذا صار السجن مكانا لإفراغ الذات من ذاتيتها وإعلان وجودها الذي يسعى السجان إلى إقصائها بعيدا عن جسدها ، وما يدعيه من إصلاح وتأهيل كان إثارة وتحفيزا على الثورة والتمرد، لكن سرعان ما تحول هذا المكان على لسان "خالد" الذي تولى سرد الأحداث إلى مكان مغلق من جديد ومعاد يعج بالممارسات البشعة إذ عذب الفرنسيون أحد رموز الثورة الجزائرية(بلال حسين) وقضوا على رجولته وكان بلال حسين آخر الرجال في زمن الخصيان...وكان المبصر في زمن عميت فيه البصائر"[2] ، ويزداد انغلاق المكان عندما يكون السجان ابن البلاد لا المستعمر..

وبعد مرور سبعة وثلاثين عاما من دخول(خالد سجن الكديا) توقفت ذاكرته أمامه من جديد.تذكر سجناء وشهداء ومناضلين، ومظاهرات،وتفاصيل التعذيب، وعملية الهروب الكبير من السجن حين هرب مصطفى بن بولعيد ورفاقه وبعض المساجين من ممر سري تحت الأرض ، حفروه بأيديهم معلنين ثورهم على سجانيهم " كلما وقفت أمام الجدران العالية لهذا السجن ، تبعثرت ذاكرتي ، وذهبت لأكثر من وجه ، لأكثر من اسم ، ولأكثر من جلاد ، وشعرت برغبة في فتح أبواب سجون أخرى ، ما زالت مغلقة على أسرارها ، دون أن تجد كاتبا واحدا ، يردّ دين من مرّوا بها " [3] .

يذكر(سجن الكديا) في (عابر سرير) من جديد حين يعود (زيان) بالذاكرة يوم زاره الراوي في المستشفى ، ليحدثه عن ذكرياته مع (كاتب ياسين) الذي سجن معه في 8ماي 1945 " سجنت معه في 8ماي 1945 في سجن الكديا ، عشت معه كل

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 325.

[2] – المصدر نفسه ، ص 322 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 324.

ولادة "نجمة" كنا جيل بحياة متشابهة بخيبات عاطفية مدمرة بأحلام وطنية أكبر من أعمارنا ،بآباء لم نتعرف عليهم يوما....ولم نختلف بعد ذلك ألا في موتنا".[1]

ربما أرادت الكاتبة من خلال ذكر هذا المكان المغلق على أسراره(سجن الكديا)أن تخط التاريخ وتذكر أؤلئك الذين ضحوا بحياتهم وأعضائهم ومستقبلهم لأجل الوطن وذلك لأن (السجن) اسم لمكان حقيقي وواقعي ، ولكن دون أن تكون له وظيفة فعلية في النص الروائي أو الحدث.

1-ج-1-2- مخفر الشرطة: يعد المخفر مكان ضغط على الشخصية ، تمارس فيه الشرطة الحاكمة عنفها وتعسفها ، ومن ثم فهو مكان مكمل للسجن ، أو هو العتبة التي تلج من خلالها الشخصية عالم السجن . أخذت البطلة إلى المخفر باعتبارها كانت الشاهد الوحيد على مقتل سائقها(عمي أحمد) تصف لنا بطلة (فوضى الحواس) قاعته بقولها:"تجمع بدون تمييز بين المجرم والطالب المشبوه والمواطن الذي جاء لسبب ما، والسارق الذي قبض عليه توا ...وأنا "[2] ولم يسلم بلاط القاعة ولا مرتاديها من نظرتها المزدرية تقول عن قاعتها "متسخة البلاط بائسة المظهر... بها أناس بمظهر مخيف ووجوه مغلقة ونظرات عدوانية ...أحدهم حليق الرأس...ويداه مشدودتان خلف ظهره بسلاسل حديدية"[3] لقد أنضاف إلى كابوس الاغتيال كابوسا آخر عاشته البطلة في مكان الاحتجاز،إذ وجد ت نفسها بين رجال كان والى الأمس القريب إخوة وحولتهم السياسة إلى أعداء .وجدت نفسها في" قاعة كل أثاثها من حديد"[4] وكل ما فيها مصنوع من حديد، بما في ذلك قلوب الرجال ولعل رتبة زوجها العسكرية فرضت احتراما وتعاملا خاصا معها،لذلك سرعان ما

[1] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، مصدر سابق ، ص 162-163.

[2]– أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق، ص 113.

[3] – المصدر نفسه ، ص 112.

[4]– المصدر نفسه، ص 113.

نقلت إلى" مكتب صغير مؤثث بلياقة أكثر تتناسب مع رتبة الضابط الجالس خلفه"[1] ليبدأ معها التحقيق حول وقائع الجريمة لتغادر المكان الحديدي . وتعود إلى بيتها الذي لا يختلف عن المكان الذي كانت فيه،فكلاهما مكان ضيق وخانق بالنسبة إليها .

1-ج-1-3-الدار المغلقة: يرتبط وجود هذه الدار بالمدينة ، مكان الحريات والمتناقضات وهو مكان للانفلات الأخلاقي والخيانات الزوجية ، تتم داخلها المتاجرة بالجسد. هذه الدار المشرعة قانونيا ،تجدها في الأماكن الراقية تحت مسميات مختلفة،وفي الأحياء الشعبية عندما تضطر البائسات والجميلات على السواء للعمل فيها للاسترزاق والعمل وكسب المال أو للمتعة، بتردد عليها الرجال من مختلف الطبقات ،خاصة الأثرياء والنافذين طلبا للمتعة أو دفن المكبوتات أو للدلالة على العزة والمفخرة هذا ما تؤكده جدة خالد" ألم تكن جدتي تقول وقتها لتعليم أمي الصبر وتعودها على تقبل تلك الخيانة بفخر...إن ما يفعله الرجال طرز على أكتافهم "[2] " وكان أبي يطرّز مغامراته جرحا ووشما على جسد(أمّا) دون أن يدري "[3]. يقول خالد:" تتوقف فجأة خطواتي أمام جدران بيت لا يشبه بيوتا أخرى ،هنا كانت أكبر دار مغلقة يرتادها الرجال – وكان لها ثلاثة أبواب تؤدي إلى شوارع وأسواق مختلفة. لقد كانت في الواقع دار مغلقة مشروعة مدروسة ليدخل إليها الرجال من أية جهة،ويخرجوا منها من أية جهة أخرى.

كان الرجال يؤمونها من كل صوب ،هربا من المدن والقرى المجاورة ،التي لا ملذات فيها ولا نساء .وكانت النساء الجميلات والبائسات ،يأتين أيضا من كل المدن المجاورة ليختفين خلف هذه الجدران المصفرة ،التي لا يخرجن منها إلا عجائز

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق، ص 114.

[2] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص371.

[3] – المصدر نفسه ، ص 314 .

لينفقن ثروتهن في الصدقات والحسنات،وتطهير الأيتام في موسم توبتهن الأخيرة "[1].

فمن جملة المظاهر التي يواجهها (خالد) في هذه المدينة ، وهو يكابد همومه الذاتية والوطنية هذه الدار المغلقة، وانتهاجا لسياسة تقليص الملذات في هذه المدينة ...ظل بباب فقط احتراما لمئات المساجد التي بنيت بجواره ، والتي تذكر الناس بالآذان بمزايا الإيمان والتوبة وعقاب الآخرة...

وإذا كانت الكاتبة في(ذاكرة الجسد) قد صرحت بهذه البيوت المغلقة،الخاصة بالمتع الجنسية في شكل معروف فإنها في روايتيها (فوضى الحواس) و(عابر سرير) نجد غير ذلك ،ففي بيت يحمل في ظاهره اسم بيت الزوجية ،لكنه يحمل مواصفات الدار المغلقة،هو ذلك البيت الشاسع على الطراز العربي الذي يعيش فيه راوي (عابر سرير) ووالده وزوجة أبيه وأخته المطلقة، بيت يشبه الماخور نظرا لتصرفات الوالد المشبوهة"...أبي الذي عثر على أثناء حرب التحرير على حيلة فوق كل الشبهات تمكنه من إحضار عشيقاته إلى البيت مستفيدا من نشاطه النضالي وإقامتنا بمفردنا في بيت شاسع على الطراز العربي .فكان يغلق علينا ،أنا وجدتي وزوجته العروس، في إحدى الغرف الكبيرة ، متحججا باستقبال المجاهدين الذين كانوا يقضون بين الحين والآخر ليلة " مشاورات" في بيتنا يعودون بعدها إلى الجبال [....] ذات مرة تأملت من ثقب الباب ...رأيته يدخل مع امرأة بملاءة سوداء،عندما أخبرت زوجة أبي بذلك بدت مندهشة ..." [2] ،غير أن الجدة تدخلت كما سبق في (ذاكرة الجسد) لملمة الفضيحة " غير أن جدتي تدخلت لتنهرني ململمة الفضيحة مدعية أن العادة جرت أن يتنكر المجاهدون في زي النساء "[3].

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص 370.

[2] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ، ص 174 .

[3] – المصدر نفسه، ص 174.

والعادة جرت أيضا أن الرجل مهما عمل تشفع له رجولته ، وعلى الزوجة أن تصبر وتتحمل " خشية أن، يغضب ويعيدها لبيت أهلها فتستبدل شرف الزواج من أحد وجهاء قسنطينة مذلة أن تكون رقما في طوابير المطلّقات.هكذا واصلت إعداد أشهى الطعام للمجاهدين و(المجاهدات) القادمين لتوهم من(الجبال الشامخات الشاهقات)، وفرش سريرها بأجمل ما في جهازك من شراشف مطرزة ، والمضي للنوم جوار صغيرتها في غرفة الضيوف ، بينما كان أبي يخوض معاركه التحريرية في سريرها الزوجي على أمتار منها .وربما كانت أثناء تقلبها في فراشها،تبحث عن وجوه وأسماء لنساء فاجرات يدخلن بيتها تحت حشمة الملاية وعفة الجهاد ليضاجعن زوجها في حضرتها."[1]، تركز الكاتبة في تقديمها لهذا المكان على كشف الظروف الاجتماعية للمجتمعات التي تشرع فيها مثل هذه الأماكن،وتمعن في الدفاع عن المرأة الضحية، المخدوعة (الزوجة) من خلال الحديث عن زوجة والد (خالد).

وقد تنبه الولد الصغير(خالد) بعدما كبر وأدرك الأمور على حقيقتها أن العادات التي كان يقوم بها والده لم تكن في بيته العائلي فقط بل في قسنطينة " التي لم يكن ذلك البيت العتيق سوى صورة لتقاليد نفاقها"[2].

أما في(فوضى الحواس) فقد كانت فيلات(سيدي فرج)التي يملكها الأثرياء ووجهاء القوم أولئك الذين يصطحبون عشيقاتهم بشكل فردي حر،كما كان يفعل زوج البطلة. تقول جارة البطلة في(الفيلا)، تلك التي التبس عليها الأمر،عندما اعتقدت أن البطلة واحدة منهن :

" وقبل أن أواصل ،قالت وهي تقاطعني بلهجة لا تخلو من لؤم نسائي.

- أنت الجارة الجديدة..." كل يوم عند العزبة عرس"

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق،ص 174-175.

[2] – المصدر نفسه ، ص 178 .

- أجبتها وأنا أتوقع أن تخلط بيني وبين أخرى .
- أنا أسكن في الفيلات 68 على يمينكم ...وموجودة هنا مدة أسبوع فقط؟

أجابت بلهجة ساخرة.

- عادة تبقى النساء هنا ...ليلة أو ليلتين لا أكثر.

تجمدت مكاني.وكأن كلماتها صعقتني. ولكنني جمعت شجاعتي وقلت :

- أنا زوجة العميد...جئت لأسألك فقط عن سبب تعطل الهاتف ، لأنني لم أتمكن من الاتصال بزوجي في قسنطينة.

بدا على المرأة ارتباك واضح، وراحت فجأة تفتح الباب، وتدعوني معتذرة إلى الدخول، وقد ندمت على ما قالته.

1-ج-2- الأماكن المفتوحة: وهي أوسع من الأماكن المغلقة، حيث يجد الإنسان نفسه حرا في تنقلاته فيها، وانفتاح المكان خاصية هامة تجعل المكان متحركا مع الشخصية ،هذه الأماكن المفتوحة التي تحمل في طياتها نظرات فنية وتاريخية وأبعاد حقيقية وأسطورية، كما أن لها دلالات عميقة عند الروائية.

1-ج-2-1- الشوارع والطرقات والأسواق والساحات: يعد الشارع جزءا لا يتجزأ من المدينة ، وأحد العلامات المكانية البارزة فيها ، تنفتح عليه الأبواب وتتحرك من خلاله الشخصيات وهو أكثر من جغرافيا مكانية لأنه الخيط الفاصل بين عالمين عالم السر وعالم الجهر،إذ عند البيوت والمنازل ينتهي عالم الناس السري،ويبدأ عالمهم العلني حيث يبدأ الشارع وحين تتكشف الأسرار وتعلن الأعماق عن خفاياها إنه الشارع النابض بالحياة .[1] ، والشوارع أماكن مفتوحة تستقبل كل فئات المجتمع

[1] – جودي هنية ، صورة المكان ودلالته في روايات واسيني الأعرج، إشراف صالح مفقودة، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي، تخصص أدب جزائري، جامعة بسكرة ، 2014/2013، ص 111.

وتمنحهم كامل الحرية في التنقل وسعة الاطلاع والتبدل وهي لا تقوم على تحديدات ولا حدود ثابتة."[1] مما يصّعب على الكاتب عملية الإمساك بها.

ويشير شاكر النابلسي إلى المكانة البارزة التي يحتلها الشارع في الرواية العربية ويذهب إلى أن" للشارع جمالياته المختلفة باعتباره مسارا وشريانا للمدينة، وفي الوقت نفسه،المصب الذي يصب فيه الليل والنهار أشغالهما وتجلياتهما فهو المسار والمصب في آن واحد. "[2]

وتمثل الشوارع بالنسبة للشخصيات أماكن مرور وسرعة وتوقف وانطلاق من جديد"[3] فهي الحيز الذي يمكنها من أن تمتلئ بالعالم قبل أن تلج مكانها المغلق (البيت) [4].

لا تركز مستغانمي على شارع دون آخر، فهي متشابهة تختلط فيها أصوات الباعة فلا فرق هنا بين أن تمشي أو تجلس أو تتوقف،إنها خلفية فكرية تجعلك تدور في حلقة مفرغة،وخالد كغيره من الناس مندفع مع هذه الحركة دون وجهة محددة "...رميت بنفسي وسط أمواج الرجال الضائعين مثلي في تلك المدينة شعرت لأول مرة أنني بدأت أشبههم .مثلهم أملك وقتا ورجولة لا أدري ماذا أفعل بها. فلا أملك إلا أن أمشي ساعات في الشوارع كما يمشون ...محملا ببؤسي الحضاري ...وبؤسي الجنسي...هانحن نتشابه فجأة في كل شيء. في لون شعرنا ولون بدلتنا وجر أحذيتنا وخطانا الضائعة على الأرصفة ..."[5]

يأخذ الشارع بعده الدرامي من خلال النظرة القاتمة التي تجسدت في أحوال الناس في هذه الشوارع ببدلاتهم الرمادية الحزينة والبنية الباهتة في غياب الألوان الزاهية .

---

[1] – ياسين النصير، الرواية والمكان، مرجع سابق، ص 114-115.

[2] – شاكر النابلسي ، مرجع سابق ، ص 65.

[3] – جودي هنية ، مرجع سابق ، ص 111.

[4] – سعيد بن كراد ، السرد الروائي وتجربة المعنى المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب،ط 1 ،2008، ص 148.

[5] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص 373 .

وهذا يعطي انطباعا عن ضيق مساحة الفرح في نفوسهم حيث كل واحد يكرر الآخر في جموده ورتابته إلى حد الكسل والتخلف.فالشوارع بما فيها عكست الإحباط والحزن الظلمة "...بهذه الوجوه السمراء المتشابهة ...وبهذه الجموع المزدحمة على المساجد وتلك التي يمشون فيها ببطئ يائس...دون هدف واضح ولا وجهة محددة ، في هذه الشوارع الواسعة التي تختبئ في أزقتها الضيقة قصص الحب غير الشرعية."[1] تتحول الكاتبة من شوارع قسنطينة إلى شوارع منطقة (سيدي فرج) للمقارنة بينهما حتى يتبين الفرق بوضوح لأن الأماكن تعرف بأضدادها،وهي آلية اتخذتها مستغانمي في تقديم الأماكن داخل الثلاثية وهو ما نتعرف عليه بالتفصيل في غير موضع.

تقول الساردة في (فوضى الحواس):" أذكر أنني اجتزت شارعنا بخطى كسلى.رحت أتفرج على تلك البيوت البيضاء ذات النوافذ الزرقاء ...أو الخضراء ...والتي تعيش قيلولتها بسكينة لم أعهدها.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 . ولو لا وجود بعض السيارات على جانب رصيفه ،أو مرور أحدهم وهو عائد من من مخبز، أو من ملعب" تنس" لتوقع المار من هنا أن لا أحد يسكن هذا الشارع. فهذا الشارع يستيقظ وينام بهدوء . وبحضارة لا علاقة لهما بصراخ الباعة والأطفال ، ونداء المآذن التي تستيقظ عليها شوارع قسنطينة. "[2]، كما تشير الكاتبة إلى بعض ساحات العاصمة دون أن تذكر اسمها ليتفرع عنه شارع العربي بن مهيدي. ساد هذه الشوارع والساحات الوضع المضطرب والخوف والعنف والاضطهاد التي وصفتها الكاتبة"بشوارع وأزّقة الموت."[3] وظل الراهن السياسي والأمني المتأزم بؤرة في جل الأماكن، فلا تختلف الساحة

[1]– أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص 378 .

[2]– أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 146 .

[3]– المصدر نفسه، ص 189.

الوحيدة التي ذكرتها الساردة وهي (ساحة الأمير عبد القادر) التي ذكرتها الساردة عند ذهابها لرؤية حبيبها عن الوضع المضطرب في شوارع وأزقة العاصمة مما جعلها تجتازها بخوف وتأمل أن تصل بسلام تقول:" أجتاز ساحة الأمير عبد القادر راجلة بخطى رصينة وداخل ثياب محتشمة...وكنت أردت تفادي المرور بهذه الساحة. ولكن كان لا مفر من مروري بها ، وقد ازدحمت كل الشوارع المؤدية إليها، وتلك المحيطة بها . وهو ما كان سيؤخر موعدي بساعة على الأقل"[1].

ينتقل الراوي في (عابر سرير) إلى شوارع وأحياء ومحلات (باريس) وعن حياة البذخ التي كان يحياها الناس هناك على عكس (الجزائر)، فثمن ثوب هناك يعادل معاشك الجزائر" كنت أتجول مشيا، قادما من الأوبرا، عندما قادتني قدماي إلى(فوبور سانت أونوريه).ما احتطت من شارع تقف على جانبيه سيارات فخمة في انتظار نساء محملات بأكياس فائقة التميّز، ولا توجّست من محلات لا تضع في واجهاتها سوى ثوب واحد أو ثوبين، لم أمن أعرف ذلك الحيّ ،أصلا.عرفت اسم الحي في ما بعد عندما أمدتني البائعة ببطاقة عليها العربون الذي دفعته لأحجز به ذلك الثوب بتلك الأنفة المشوبة بالجنون بمنطق "النّيف" الجزائري تشتري فستان سهرة يعادل ثمنه معاشك بالجزائر"[2].

أما عن (حياة) فهي لا تعرف كيف تسير في شوارع (باريس) الآمنة لأنها كما تقول:" نسيت كيف أسير بأمان في شارع ليس إلا ،اعتدت على مدن شكاكة،تنتظرك خارج بيتك بعيون فضولية ، وأخرى متربصة ،وأخرى عدائية توقعك في قبضة الخوف."[3] وكأن الخوف الذي هيمن على الحياة أثرعلى سلوك الناس وعاداتهم حتى

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق، ص 169 .

[2] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ، ص 13 .

[3]– المصدر نفسه، ص 205.

في طريقة مشيهم ونظراتهم التائهة ووجوههم الحزينة فالفرح كان " نشاطا محظورا لسنوات في الجزائر"[1].

1-ج-2-2- المزارات والأضرحة: وردت بكثرة في الثلاثية,خاصة في(ذاكرة الجسد) حيث عكست البعد الثقافي الديني الذي تميز به سكان قسنطينة ، وعكست كذلك حاجة الإنسان الجزائري في ظل وجود أوضاع صعبة إلى الاستنجاد ببركات الأموات والأولياء الصالحين على مصائب الحياة، يزور الناس هذه الأماكن تخفيفا عن النفس وإنشادا للروحية وتقديسا واحتراما لمثل هذه الأماكن. وإذا كان في طقوس المزار نوعا من التحرر من ظروف الحياة القاهرة ، إلا أنه عبودية لأفكار تتهاوى أمام منطق العقل ، والتفكير السليم ، ومن أهم هذه الأضرحة مزار(سيدي محمد الغراب)، أشهر مزار ولي قسنطيني على الإطلاق ، في مدينة يحمل كل شارع فيها اسم وليّ "[2] وتشير الكاتبة إلى أن كل الأسماء التي تبدأ بهذا الاسم هي تيمنا وتبركا باسم هذا الولي الصالح ، مثل اسم والدها (محمد الطاهر) وعمها (محمد الشريف).وفي تأكيد هذا ننقل خطاب البطلة الموجه (لخالد)" تحكي له قصة جدتها وعن تسمية والدها وعمها بهذين الاسمين تقول "...يوم كانت حبلى بأبي لم تفرق مزار سيدي (محمد الغراب) بقسنطينة،حتى إنها كادت تلده هناك ...ولذا سمته (محمد الطاهر) تباركا به..ثم سمت عمي (محمد الشريف) تباركا به أيضا بعدما عرفت أن نصف أهل تلم المدينة يولون أسمائهم هكذا...وأن أهل تلك المدينة يولون اهتماما كبيرا للأسماء وأن معظمهم يحمل أسماء الأنبياء أة الأولياء الصالحين.[3]

نقلت الكاتبة أسطورة هذا الولي " تقول أن هذا الجسر كان أحد أسباب هلاك صالح باي ، ونهايته المفجعة ...فقد قتل فوقه(سيدي امحمد) ، أحد القديسين الذين

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق، ص 128 .

[2] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص 297 .

[3]– أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص 109 .

كانوا يتمتعون بشعبية كبيرة ،وعندما سقط رأس الرجل القديس على الأرض ، تحول جسمه إلى غراب وطار متوجها نحو بيت صالح باي الريفية – التي كانت على تلك السفوح – ولعنه واعدا إياه بنهاية لا تقل قسوة ولا ظلما عن نهاية القديس الذي قتله.فما كان من صالح باي إلا أن غادر بيته وأراضيه إلى الأبد ، تطيّرا من ذلك الغراب واكتفى بداره في المدينة . هكذا أطلق الناس على ذلك المكان اسم(سيدي محمد لغراب)، ليبقى بعد قرنين مزار المسلمين واليهود في قسنطينة،...."[1]

ولأن (خالد) بطل ذاكرة الجسد ضاقت به السبل وتربصت به الأحزان لرؤية حبيبته يظفر بها رجل آخر ، فيناشد ويستنجد بالأولياء الصالحين كل باسمه يقول : سلاما ياسيدي راشد....سلاما ياسيدي مبروك...ياسيدي محمد الغراب...ياسيدي سليمان...ياسيدي بوعنّاية ...ياسيدي عبد المؤمن...يا سيدي مسيد...يا سيدي بومعزة...ياسيدي جليس..سلاما يامن تحكمون شوارع هذه المدينة ...أزقتها وذاكرتها.قفوا معي يا أولياء الله ...متعب أنا الليلة ...فلا تتخلوا عني ..أما كان منكم أبي؟ أبي يا " عيساوى"أبا عن جد"؟.[2]

وما يلاحظ على الكاتبة، من خلال هذا المقطع،" الاستعانة بأدق المؤثرات الروحية وتشخيص المشهد وتكثيف دلالته حين تستعين بجميع الأولياء في هذه المدينة على لسان (خالد) وما حياة هنا إلا الجزائر التي هي أمانة للشهداء والمجاهدين الذين هم أحق الناس بحمايتها ورعايتها".[3]

وسرعان ما تكشف الكاتبة عن تناقضات المكان(المزارات) التي تعم الفضاء القسنطيني والجزائري بصفة عامة ،حتى في ولاتها عرفت التناقض،فرغم ما فعله بايها لم تحقد عليه ،ذلك الباي الذي" وهبها الكثير من الوجاهة والرفاهية ، سوّت

[1]– أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص 297 .

[2]– المصدر نفسه ، ص 361 .

[3] – ينظر، الأحضر بن السايح، جماليات المكان القسنطيني ، مرجع سابق ،ص 123.

فقط بطيبة أو بحنون... بين القاتل والقتيل [...] وخلدت من بين واحد وأربعين باليا حكمها ،اسم (صالح باي) وحده، فكتبت فيه أجمل أشعارها ، وغنت فجيعة موته في أجمل أغنية رثاء ، وما زالت تلبس حداده حتى اليوم مع ملاءات نسائها السوداء ...دون أن تدري.. , هذه هي قسنطينة لا فرق بين لعنتها ورحمتها،لا حاجز بين حبها وكراهيتها لا مقاييس معروفة لمنطقها."[1]

يعكس هذا المقطع موقف الشخصية ومن ورائها الكاتبة إزاء المكان فمن خلال ذكرها لمزارات الأولياء أرادت أن تعبر عن تناقضات المكان القسنطيني ومنه المدن العربية.التي ابتلت بأمراض فكرية أكثر خطورة من المعتقدات الخرافية ، وأصبح لكثرة تداولها مقبولة وتمارس للتخفيف من حدة القمع البيوقراطي، فنحن في" زمن حقير إن لم ننحز فيه إلى القيم سنجد أنفسنا في خانة القاذورات والمزابل"[2].

يشعر(خالد) بخيبة أمل لأنه كان يحلم بجزائر حرة بعيدة عن الخرافات ، يعتمد أهلها في تفكيرهم على العلم والتفكير المنطقي السليم، لذلك وجدنا الكثير من المقاطع السردية في الثلاثية تركز على زيارة هذه الأماكن والطقوس التي تقام بها لإدانتها وإبراز خطورتها على الناس، لذلك رأينا كيف استغل السارد حديث البطلة عن جدتها وعاداتها في زيارة مثل هذه الأماكن وعن تسمية أبنائها بأسمائهم، وكذا تضرعات البطل واستنجاده بهؤلاء الأولياء ليزيلون عنه الهم استغل كل ذلك لنقل فكر أهل مدينته الذين يجعلون بينهم وبين الله واسطة بشرية لا تنفع نفسها في شيء فكيف تفيد وتنفع الآخرين، ولهذا تخلق المؤلفة من قصة(سيدي عمر الفاياش)،ذلك الولي التونسي الصالح كما يعتقدون،تخلق المفارقة التي تعكس الثقافة السائدة بسلاسل حديدية (حتى لا يغادر البيت عاريا كما تعود أن يفعل)[3]، فكيف يفيد

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص 297–298 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 381.

[3] – المصدر نفسه، ص 109 .

الآخرين من فقد عقله، وفي نفس الوقت تكشف تلك القصة عن زيف ونفاق " النساء المتلحفات بالسفاري والمتظاهرات بالحشمة الكاذبة "[1] وهو، أيضا يؤكد التناقض بين السلوك والتفكير المهيمن على العقول، فالاحتجاب لم يمنع النظر إلى الرجل العاري بل يؤكد ازدواجية التفكير وتناقض السلوك.وهذا ما تؤكده جل المقاطع السردية سواء المنتخبة أو تلك التي تتوزع على طول الثلاثية وتجنبنا ذكرها لكثرتها، والتي تؤكد التناقض في كل شيء داخل هذه المدينة ، هذا ما جعل البطل العائد لتوه من فرنسا يصاب بالإحباط وهو يعانق مدينة لم تتغير بعد كل هذا الغياب...

وإذا كانت زيارة القبور والأضرحة والمزارات متاحة في (ذاكرة الجسد)، فهي ممنوعة في(فوضى الحواس)وذلك من خلال الفتاوى التي تمنع زيارة القبور والأضرحة خاصة وأن التشدد الديني ظهر بكثرة في هذه الرواية وذلك ما عكسته شخصية (ناصر) أخ البطلة ، الذي يمثل جماعة الأصوليين، وفتواه التي تمنع زيارة هكذا أماكن تقول البطلة عن هذه الفتوى من خلال ما حدثتها به والدتها :" ولكني هذه المرة لم أعثر على جواب ، دائما عثرت على ناصر ،يهم بمغادرة المقبرة . ومما زاد من اندهاشي ،أن لا تكون زيارة قبر أبي في الأعياد إحدى عاداته،بل نقلت أمي منذ مدة ،أنه أفتى لها بأن زيارة القبور والأضرحة غير مستحبة..."[2]

1-ج-2-3-الحمام التركي: وهو المكان الذي نال مساحة رحبة من نص رواية (فوضى الحواس) ، وسمي بهذا الاسم لكونه حمام عتيق يعود إلى العهد التركي، فها هي بطلة الثلاثية (حياة) التي شاركت جدتها ووالدتها زيارة قبور الأولياء في(ذاكرة الجسد)، تدخل الحمام التركي مع والدتها مكرهة أيضا، وهو مكان جماعي مفتوح ومغلق في نفس الوقت لأنه خاص بالنساء ، وهذا " المكان الذي تمارس فيه طقوس الأسبوعية هو نفس المكان الذي تلتقي فيه بكل نساء المدينة ومثلهن يمكنها

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 109.

[2] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 202 .

أن تحكي ما جد في حياتها وتباهي بمشترياتها الجديدة وصيغتها،التي لم يرها رجل"[1] وقد وجدت مستغانمي في إدراج هذا المكان (الحمام) مدخلا لنقد اجتماعي لاذع وذلك بخلق مفارقة تجمع بين طقوس الحمام وبين أنظمة الحكم من خلال استحضار الملكة المصرية كليوباترا " تلك الأنثى التي حكمت بلدا في عظمة مصر دون أن تغادر حمامها تماما."[2] لتصل إلى أن أجساد النساء المشوهة ، بطون مترهلة، صدور متدلية تمنع ممارسة الجنس في النهار" وإلا فمن من الرجال مهما جمحت به رغبته الجنسية...أو حالته المتقدمة من السكر،سيقدر على مضاجعة نساء على هذا الشكل ...في عز النهار؟[3] ،ولعل تكشف النساء داخل الحمام هو السبب في كره البطلة لهذا المكان البخاري المائي ، وهي تعي تماما أسباب تكشف هؤلاء النسوة في هذا المكان بالذات الذي تسوده العتمة تقول معبرة عن ذلك : "في هذه المدينة التي ليس فيها أي مكان لما هو حميمي وخاص،الحمام هو المكان الذي تنتهك فيه حرمة الجسد وحياؤه تسلط عليه الأضواء والنظرات الفضولية للنساء تتالى عليه الأيدي حكا ودلكا وتشطيفا ساكبة عليه كميات هائلة من الماء وكأنها تريد أن تطهره من أنوثته"[4] ، فقد أخذ هذا المكان بعدا نفسيا واجتماعيا ، وأشار إلى وضع المرأة في المجتمع الجزائري إذ يمنحها الحمام الجماعي فرصة أن تتعرف إلى جسدها وأنوثتها،وذلك لأنها حرمت متعة أن تتعرى أمام رجل : "وكأنهن جئن هنا ليكنّ على موعد مع أجسادهن،لاغير"[5].

إن هذا المكان الخاص، وشبه المغلق يعطي لجميع النساء فرصا ثمينة للتحرر ولو لحين،من الزيف الذي يعشنه تحت سلطة المجتمع الذكوري الذي

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 229 .

[2] – المصدر نفسه ، ص232

[3] – المصدر نفسه ، ص 233.

[4] – المصدر نفسه ، ص 232 .

[5] – المصدر نفسه، ص 232 .

يحكمهن،فيتجردن في العتمة وتحت الماء من كل ساتر،هذا التكشف داخل هذا المكان، يزداد فضاحة بوجود بعض المومسات وهن عاريات تماما لتنقسم قاعة الحمام بشكل تلقائي إلى شطرين، النساء الشريفات اللاتي يشعرن بفائض عفة في طرف ، والنساء المشبوهات اللاتي تلازمهن الخطيئة في طرف آخر،الطرف الأول يلاحق الطرف الثاني بالتعليقات..والغمزات..ونظرات الازدراء ، أما الطرف الثاني فيتجاهل وجود الأول ، أما البطلة فوقفت وسط بين المكانين ، بين العفة والخطيئة دون أن تنحاز أخلاقيا لأي طرف . فقد كانت على مسافة وسطيّة من العفة...والخطيئة.هناك حيث يقف أي إنسان طبيعي."[1] ،أما الأم فتشمئز من هذه المناظر للمومسات العاريات مما يجعلها تشتم فئة(الفاجرات)التي هجمت على قسنطينة فانتهكت حرمتها وأهانت أهلها وتقول:" إن العائلات الكبيرة الكبيرة،تعودت أن تستأجر الحمام وتحجزه مرة في الأسبوع ،لتدعو القريبات والصديقات على حسابها. كل هذا حتى تضمن عدم اختلاطها بالغرباء ، وبهذه النماذج التي هجمت على قسنطينة فانتهكت حرمتها وأهانت أهلها."[2]

يكشف لنا هذا المكان الخاص الذي أسرفت الكاتبة في ذكر جزئياته وتفصيلاته عن خفايا المجتمع ومنه خفايا العالم النسوي ، وما يعج به من تناقضات لا تظهر إلا في مثل هذا المكان ، باعتباره مجتمع مصغر، يمنح للنساء هامش من الحرية حرية التعرف على عالمهن، لتعرض كل العقد التي يعانين منها في هذا المكان على مرأى ومسمع الجميع بجرأة كبيرة.

وتتكالب على هذا المكان العقد البشرية ؛حيث ترسم مستغانمي بهالة فلسفية رؤية شخصية أخرى لهذا للمكان وهي شخصية (خالد) الذي عان من قسوة المكان:" مثل (روسو) يمكن أن أختصر حياتي بجملة بدأ بها سيرته الذاتية في كتاب (اعترافات)

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق،ص 234.

[2] – المصدر نفسه ، ص 235 .

مجيئي إلى الحياة كلّف أمي حياتها .وكان ذلك بداية ما سأعرفه من مآسي"[1]،وينظر إليه أيضا بزاوية أرخميدسية علمية رياضية تدخل المتلقي إلى عمق المكان الداخلي وهذا ما قدم (خالد) به لسرده الذي هيأه ليحكي عن يتمه المبكر،إذ فارقته أمه إلى الحياة الأخرى رضيعا متشبثا بها جائعا إلى حليبها ، ليعوّض عنها بمغطس الحمّام الذي يحتويه في فضاء مائي كجنين رافضا مغادرته خشية أن يفرغ من مائه،كما فرغت أمه من دمائها وهي تنزف لحظة ولادته ،وهنا يترك لذكرياته عنان البوح.

1-ج-2-4- المقاهي: لا تلعب المقاهي في (ذاكرة الجسد) دورا مهما في توجيه الأحداث ولم يأت ذكرها إلا عرضا ، باعتبارها من حيثيات الماضي...جاءت عن طريق استرجاع (خالد) للمكان من منطلق الحنين إلي الماضي حيث المقاهي القديمة من بينها (مقهى بن يمينة) الذي كان يرتادها بن باديس ومقهى بن عرعور حيث كان مجلس بلعطار وباشتارزي ويذكر هذا المقهى بالإجلال والوقار نظرا لهيبة رواده. يقول(خالد): " هاهي الذاكرة سياج دائري يحيط بي من كل جانب تطوقني أول ما أضع قدمي خارج البيت . وفي كل اتجاه أسلكه تمشي إلى جواري ذكرياتي البعيدة...والأكثر بعدا .فأمشي نحو الماضي مغمض العينين...أبحث عن المقاهي القديمة تلك التي كان لكل عالم أو وجيه مجلسه الخاص فيها . حيث كانت تعد القهوة على الوجاق الحجري وتقدم بالجزوة ...ويخجل النادل أن يلاحقك بطلباته . كان يكفيه شرف وجودك عنده"[2].

يتحسر(خالد) من خلال هذا المقطع على الزمن الجميل الذي ولّى وكان لهذه المقاهي القديمة من معالم الوقار و الاحترام والقناعة ...والتربية الحسنة لروادها أو للعاملين بها ففيها كانت تعقد المجالس والندوات بين العلماء والشيوخ الأجلاء لتقرير مصير الشعب وقت الاستعمار، ولأن هؤلاء من الصفوة والأخيار كانت المقاهي

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ، ص 47 .

[2] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص 311 .

تسمى بأسمائهم ،إذ لولاهم لما ذاع صيتها ولما ارتادها الرجال من مختلف الأعمار والجهات. وهذا ما نفتقده وتفتقده المقاهي في العصر الحاضر الذي كبرت فيه المقاهي وكثرت ولم يعد يميزها شيء ويتساءل كيف يجد مثل تلك المقاهي: يقول (خالد):" كيف أعثرعلى مقهى لم يكن كبيرا سوى بأسماء رواده ؟ كيف أجده ...في هذا الزمن كبرت فيه المقاهي وكثرت ، لتسع بؤس المدينة.وإذا بها لا متشابهة وحزينة كوجوه الناس؟ لم يعد يميزها شيء .حتى تلك الهيبة التي كانت سمة أهل قسنطينة،وذلك الشاش والبرنس ...أصبح نادرا وباهتا اليوم."[1]. من هنا نلمس حميمية الذكرى لهذه الأمكنة التي تتميز برومانسيتها هذا الماضي الذي افتقدته في الوقت الراهن ،فالحميمية المكانية كانت هي المسيطرة على الراوي (خالد) أثناء السرد،والمكان هو مكان الطمأنينة بدليل أن خالد يحن إلى ذلك المقهى لاحتساء فنجان قهوة ولكن لم تبق من هذه المقاهي إلا أسمائها ، وهي تعيش الآن في مخيلة (خالد) ومن ثم في مخيلة القارئ"[2].

وجدنا أن المقهى الوحيد الذي ربطه (خالد) بعلاقته مع (حياة)هو مقهى لم يذكر اسمه إنما ذكر ما يمثله هذا المكان المفتوح بالنسبة إليهما ، وهو مقهى اختار أن يلتقيا فيه ، مقهى قريبا من بيته يقدم وجبات غذاء ، ولكنه لم يكن يعرف أنه اختار باختياره هذا المقهى عنوان لذاكرته،فقد تحول هذا المكان من الانفتاح إلى الانغلاق لأنه فرغ من الناس التي تؤمه إلا منهما ، وهنا ظهر مدى تأثير هذا المكان في الأشخاص لدرجة يتحول من الانفتاح إلى الانغلاق بوجودهما فيه" لم أعد أذكر الآن كيف أصبح ذلك المقهى العنوان الدائم لجنوننا . وكيف أصبح تدريجيا يشبهنا،بعدما تعوّد أن يختار لنا زاوية جديدة كل مرة ، تتلائم مع مزاجنا المتقلب، خلال شهرين

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 312.

[2] – الأخضر بن السايح، جماليات المكان القسنطيني ، قراءة في رواية ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 128.

من السعادة المسروقة". [1] فقد اختلط المكان هنا بمحطات وجدانية مجازية.

أما عن المقاهي في (فوضى الحواس) فعلى عكس تلك التي وجدناها في (ذاكرة الجسد)، فقد لعبت هنا دورا مهما في توجيه الأحداث وتحريك السرد ففي مقهى(الموعد) التقت البطلة بالبطل، لم تكن البطلة على علم سابق بوجود هذا المقهى خارج روايتها، بل كانت تظن أنه موجود فقط في روايتها التي ألفتها وهي من نسج خيالها الذي حملها على البحث عن رجلها الحبري،"...سائق الأجرة الذي طلبت منه مرافقتي إلى مقهى(الموعد) بدا عليه شيء من الاندهاش، جعلني أعتقد أن لا وجود لهذا المقهى.غير أنه سألني، وهو يراني محملة بالجرائد والأوراق، بنية التمويه ، إن كنت أقصد المقهى القائم بجوار حي الفوبور،أجبته بالإيجاب.وتفاديا لمزيد من الأسئلة."[2]،وتستدعي الساردة من خلال الذاكرة التاريخية(مقهى الميلك بار) ضمن سرد غلب عليه تقريع السياسات العربية، وتهميشها للمرأة وخاصة المجتمع الجزائري الذي جعل من المرأة جسدا تحركه العباءة السوداء التي قيدتها،فالمرأة ليست بغطاء جسدها الذي وظفته أحلام بقصد منها ، فهي لا ترفض الحجاب الإسلامي، ولكن ترفض القيود التي حملتها العادات والتقاليد المتباينة للحجاب الذي يعزل المرأة عن العالم . وتذكر نموذجا لامرأة متبرجة تشبه الأوروبيات في لباسها المتبرج، وكيف استطاعت بتبرجها أن تقوم بأكبر عملية فدائية تلك التي اهتزت لها فرنسا،لتثبت أن امرأة في زي عصري يمكن أن تخفي فدائية تقول:"..أمام مقهى الميلك بار الذي أجتازه بخوف بالغ أتذكر فجأة جميلة بوحيرد التي أثناء الثورة جاءت إلى هذا المقهى نفسه، متنكرة في ثياب أوروبية، وقد طلبت شيئا من النادل قبل أن تغادر المقهى تاركة تحت الطاولة حقيبة يدها الملآنة بالمتفجرات ، تلك التي

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص 139.

[2] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 63.

اهتزت لدويها فرنسا..."[1].

أما المقاهي في(عابر سرير) لم تذكر إلا عرضيا، كالمقهى الذي كان يرتاده (زيان) والذي كان يلتقي فيه (فرانسواز).أو الذي ذكره الراوي حين يتذكر لقائه (بحياة) " أذكر يوم صادفتها في ذلك المقهى ، منذ أكثر من سنتين..."[2]

1-ج-2-5- البحر: من أكثر القوى الكونية مهابة وجمالا ، وهو مكان لا متناهي واتساع هائل ومصدر رزق وحياة للإنسان .

شغل البحر اهتمام الأدباء والشعراء ،فانتبهوا إلى سحره وجماله ، وعظمته ، كما شغل أيضا الروائيين ، وشكل لدى بعضهم هاجسا من هواجس الكتابة الروائية وأحد المكونات الأساسية العامرة بالمعاني والدلالات.

يحضر البحر بكثافة في رواية (فوضى الحواس) كونه يرتبط أكثر بالحواس والمشاعر الإنسانية. وانفتاح هذا المكان على الأفق اللامحدود قد أهل للناس الذهاب إليه لنسيان همومهم وطلبا للراحة والتغيير،أي أنه مكان يهرب إليه من يشعر بالضجر أو أحس بالضيق ،أو رومانسي حالم ، كما يعد البحر مكانا مناسبا للقاءات حميمية بين الأحبة ، وفضاء ملائما للباحثين عن الهدوء والتأمل والاختلاء بالنفس.كل هذه المزايا التي يتميز بها هذا المكان المفتوح(البحر)هو ما جعل بطلة (فوضى الحواس) تقصد وتختار شاطئ(سيدي فرج) سبيلا للراحة إلى درجة الكسل،فهذا المكان يرتبط بالشخصية ارتباطا وثيقا فتعبر البطلة بهذا الارتباط عن وشائج الحب والألفة والانسجام وكأنها تفصح عن علاقتها بعشيق لها يمتلك صفات إنسانية تقول" يستبقيني إحساس بمتعة مباغتة لم أسع إليها ، جاءني بها البحر حتى سريري ...ليتحرش بي ...رائحته بعد ليلة كاملة من المد والجزر تزحف نحوي متوحشة تستفز حواسي بشهية غامضة للحب .أتجاهل اعترافه الفاضح بليلة حب

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص 171 .

[2] - أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ، ص 13 .

قضاها على مقربة مني ، منشغلا بترويض الأمواج . بينما أنا منشغلة بترويض حواسي والهروب بنفسي من تلك الهواجس التي كانت تطاردني وتعكر مزاج نومي"[1].

هكذا تتوحد الكاتبة مع البحر في عشق متبادل ،حيث صار يمتلك صفات إنسانية ليستفزها بالحب لجعلها تشاركه المتعة ، وتعطيه الحق دون سواه في النظر إليها في ثياب خفيفة دون أن يناقشه أحد " البحر.البحر الذي يملك حق النظر إليّ في ثياب خفيفة دون أن يناقشه أحد في ذلك ، ولذل جئته بأخف ما أملك وبتواطؤ صامت"[2].وإذا كان هذا المكان مفتوحا ترى فيه البطلة حرية وانعتاقا من سلطة الزوج والمجتمع "...كنا سعيدتين بوجودنا معا ،بعدما أصبح بيننا تواطؤ الحرّية [...] أما حريتي فقد جاءت معاكسة لمنطق لحريتها .لقد أصبحت أنا امرأة حرة ،فقط لأنني قررت أن أكف عن الحلم.[3]

وإذا كانت البطلة في فوضى الحواس قد اختارت شاطئ سيدي فرج ملاذا للراحة للتخلص من جميع ضغوطات الحياة، فقد أجبر بطل (عابر سرير)على الإقامة في نفس المكان، خوفا وهربا من الموت "...فبعد موجة اغتيالات الصحافيين ،التي قطفت حياة سبعين صحافيا آنذاك .خصصت الدولة تحت تهديد الصحافيين فندقا في شاطئ سيدي فرج ،كمحمية أمنية تأوي ما بقي من سلالتهم المهددة بالانقراض.[...] عام ونصف من التشرد الأمني عشت منقطعا عن العالم ،أتنقل بحافلة خاصة إلى ثكنة تم تحويلها لأسباب أمنية إلى بيت الصحافة...لا أغادرها إلا إلى إقامتي الجديدة،كان مكانا يصعب تسميته بيتا ، ولا نزلا، ولا زنزانة ، كان مسكنا من نوع مستحدث اسمه(محمية) في شاطئ كان منتجعا ، وأصبح يتقاسمه المحميون

[1]– أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص 214 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 139.

[3] – المصدر نفسه ، ص 144–145.

ورجال الأمن تحتمي فيه من سقف الخوف بسقف الإهانة . فما كانت القضية أن يكون لك سرير وبيت يحميك من القتلة ، بل أن تكون لك كرامة."[1]، فالمكان (شاطئ سيدي فرج) على انفتاحه ، أصبح يمثل مكانا ضيفا بالنسبة للشخصية لأنه يذكي شعور البطل بالضياع ، من خلال وضعه المأساوي في ظل ما يتعرض له من مضايقات وتهديد بالقتل ، فقد أصبح انغلاق المكان في المقطع السابق دالاً على الأمان والاستقرار وانفتاحه دالاً على القلق والخوف ، ولعل سبب ذلك هو حالة الضياع والهروب الذي تعيشه الشخصية .هذه الحالة التي انعكست على المكان المفتوح، وعدم الأمن في المكان بدوره انعكس على حالة الشخصية ورؤيتها للمكان.

تتبلور رؤية البطلين للبحر في الثلاثية من خلال تحول البحر إلى مرآة تجسد العلاقة بالوطن، وتعبر عن قضايا ومواقف شتى كالاستبداد والقتل والتهديد...، وكأن الثلاثية في تشكيلها لصورة البحر تزاوج بين الذاتي والموضوعي،أي بين الخاص والعام، بين صورة مرجعية للبحر ،وصورة خيالية تحملها،خاصة البطلة،للبحر .

اختارت الكاتبة شاطئ سيدي فرج حتى تشير إلى انفتاح هذا المكان على التاريخ فالبحر لا يسيطر على اهتمام الكاتبة سوى كونه فضاء يمكن أن تذكرنا من خلاله بحادثة المروحة الشهيرة " التي صفع بها الداي وجه القنصل الفرنسي،والتي تذرعت بها فرنسا آنذاك لدخول الجزائر ، بحجة رفع الإهانة ،ليست إلا دليلا على كبريائنا أوعصبيتنا ...وجنوننا المتوارث.

وربما كغمزة للتاريخ ،تفنن الجزائريون غادة الاستقلال في هندسة هذا المرفأ ، وبنوه على شكل قلعة عصرية جاعلين برج(سيدي فرج) ومنارته، في علو شاهق أو هكذا

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ، ص 69 .

يبدو أن وكان هناك من لا يزال يتوقع قدوم عدو من البحر. ولكن العدو منذ ذلك الحين ، لم يعد يأتي من البحر...ولا بالضرورة من الخارج"[1].

نلاحظ من خلال المقطع السابق،أن فضاء البحر عموما لم يكن موضوعا أساسيا وإنما ساعد بالدرجة الأولى على تأطير الأحداث ودفعها إلى الأمام. من خلال حضور البحر في الثلاثية كموضوع تاريخي تقول البطلة مؤكدة ذلك في قولها: "أذهلتني مصادفة وجودي دائما في الأماكن التي يطوّقها التاريخ ، والتي تشهر ذاكرتها في وجهك عند كل منعطف ." [2] ، وكذا عبر استرجاع البطلة لحادثة المروحة وكيفية دخول فرنسا إلى الجزائر...أو في إشارتها إلى العشرية السوداء في قولها: "...ولكن العدو لم يعد يأتي من البحر...ولا بالضرورة من الخارج" . فقد موضعت الروائية التاريخ ضمن سياقات جمالية متعددة ترتبط بالبناء الفني وبوعيها للواقع الروائي فوظفته بوسائل مختلفة داخل الثلاثية منها تلك اللوحات الفنية التاريخية للبطل (باعتبار اللوحة مكان أيضا) لتكون شاهدا تاريخيا آخر على زمن البطولات وعلى القيم التي ضحى من أجلها الشهداء .

كما أشارت الكاتبة إلى البحر باعتباره مجالا حيويا واقتصاديا في قولها عن الخرفان المستوردة بمناسبة عيد الأضحى " أنها مازالت على قيد الحياة ، رغم قضائها شهرا في البحر مكدّسة في باخرة وأن معظمها لا ينتظر سوى رحمة الذبح صباح العيد"[3].

1-ج-2-6- السينما: سينما أولمبيك مكان وهمي ، لا وجود له إلا في ذهن كاتبة القصة القصيرة في (فوضى الحواس). تعتبر(السينما)،عالم مثير يقصده العشاق كثيرا...، لعب هذا المكان المفتوح دورا وظيفيا في (فوضى الحواس) حيث ساهم في تشكيل النص الروائي ، وكان مجالا مساعدا لتشكّل القصة ، فمن خلاله

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص144.

[2] – المصدر نفسه ، ص 143.

[3] – المصدر نفسه ، ص156.

تبلورت القصة وتشكلت ، في هذا المكان المفتوح جسدت الكاتبة رؤيتها من خلال نوع الفيلم المعروض.وفيه يلتقى البطلان، عند ذهابها للسينما وجدت أن معظم الحضور من الشبان " الذين جاءوا لإهدار الوقت في قاعة السينما ،بدل إهداره وهم متكئون على جدار...وحدهما رجل وامرأة ، كانا يجلسان على انفراد في آخر القاعة ويبدو أنهما كانا هنا لسبب آخر."[1] يظهر هنا ومن خلال المكان، البعد الاجتماعي الذي يعكس الفراغ الذي يعاني منه الشبان بسبب البطالة...والوقت الذي لا يعطى أية قيمة في هذه المدينة،هذا البعد الاجتماعي الذي يجعل للأمكنة وظائف، تؤّمن حدوث أشياء لا يمكن لها أن تحدث إلا إذا لبست ثوب التواري والخفاء . وقد ظهر هذا البعد أيضا،من خلال كلام الراوية :" ولكن كنت أعي تماما أنني أرتكب حماقة غير مضمونة العواقب ، بذهابي بمفردي لمشاهدة فيلم ، في مدينة مثل قسنطينة لا ترتاد فيها قاعات السينما"[2]. فهذا المكان هو مجال ارتياد الشباب عليه،وحضور المرأة لوحدها هو إعلان تمرد وخرق للنطاق الاجتماعي. ورد فعل عن الكبت الاجتماعي الذي ظلت تعاني منه المرأة ردحا من الزمن. ربما لم تتحرر منه إلا بفعل الكتابة لذلك رصدت الكاتبة من خلال هذا المكان الواقع وحولته إلى مكان ثقافي من خلال الفيلم الهادف الذي كان على علاقة وثيقة بالبطلة وبدلالة النص بشكل عام. وقد عبرت الكاتبة من خلاله عن رؤية فكرية تدعو فيها إلى التمرد على القوالب التقليدية الجامدة ...فمواقف البطل في الفيلم يصوّر ولع الكاتبة في خرق كل ما هو متعارف عليه،وواضح أن ما يجمع شخوص الكاتبة سواء في الفيلم أو في الاستشهاد ،هو حب الحياة إلى ما لا نهاية والإقبال عليها في اللحظات الأكثر بعثا على التشاؤم واليأس." [3] حيث يقول الأستاذ في الفيلم" استفيدوا من اليوم الحاضر

[1]– أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص 45.

[2] – المصدر نفسه ،ص 45.

[3] – شهرزاد حرز الله ، مرجع سابق، ص 144.

لتكن حياتكم مذهلة...خارقة للعادة اسطوا على الحياة ...امتصوا نخاعها كل يوم مادام ذلك ممكنا،فذات يوم لن تكونوا شيئا ...سترحلون وكأنكم لم تأتوا"[1].

1-ج-2-7- المعرض: كان معرض (خالد بن طوبال) بباريس،هو المكان المحوري في الثلاثية، فهو المكان الأول الذي جمع (البطلين) في حفل لافتتاح معرض الرسم بباريس، فأهمية هذا المكان حددها سيل ذاكرة الراوي ، الذي تدفق حين أطل عليه فيه،حبه الكبير فاستعاد مع إطلالتها ربع قرن من الزمن دفعة واحدة فاللوحات في المعرض تغطي الجدران البيض ، ولكل لوحة اسم وتاريخ ميلاد ولكن بالنسبة إلى الراوي ،أضفى مرور(حياة)على لوحاته نورا،وأصبحت في معرضه أجمل لوحاته وأكثرها أصالة ،فقد تحوّل المكان الروائي بهذا المشهد،من مكان واقعي إلى مكان رمز" أليس هو الذي أتى بنا من مدن أخرى ، من زمن آخر، وذاكرة أخرى يجمعنا في قاعة بباريس، في حفل افتتاح معرض للرسم.يومها كنت أنا الرسّام وكنت أنت زائرة فضولية على أكثر من صعيد."[2]

كان لهذا المكان المفتوح بعدا فنيا ونفسيا على الشخصيات والزوار أيضا،حيث شعر خالد أن هذا المكان المفتوح متنفسا له ، يشعر داخله أنه إنسان كامل،لم تقطع يده يقول:" لم يحدث أن نسيت عاهتي إلا في تلك اللحظات التي كانت العيون تنظر إلى اللوحات، وتنسى أن تنظر إلى ذراعي".[3]، وفيه شعرت الفرنسية (كاترين) أن حبيبها عبقري، فبدت هنا قدرة المكان على تحفيز المشاعر والأحاسيس، واكتناه الدلالات النفسية، التي تمثلت أبعادها في التفاعل النفسي، بين المكان والإنسان. من هذا المكان المفتوح تنقلب أقدار الراوي " ما كنت لأظن وأنا أقصد بعد يومين ذلك الرواق يوم الافتتاح أن كل الأقدار الغريبة ستتضافر لاحقا انطلاقا من ذلك

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 48 .

[2] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص 59 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 60.

المعرض ، لتقلب قدري رأسا على عقب."[1]، مما يعني أن هذا المكان (المعرض) هو الذي سيغير مسار النص ويؤطر حركة الشخصيات نحو الفعل السردي.

والجدير بالملاحظة أن الكاتبة في المعرض بباريس تتحدث عن مكان آخر (قسنطينة) ، حيث تنتقل صورة اللوحة الأولى (حنين) التي رسمها (خالد) في كل الأمكنة لتشمل الفضاء الروائي كله الزاخر بالثقافة والتاريخ ، وهذا التعامل الجديد المبتكر وبهذه الصورة التي تتحدث فيها عن مكان لتريد به مكانا آخر،يظل متنقلا في الفضاء الروائي كله،هو سبق منفرد يسم كتابات أحلام مستغانمي المتميزة.

1-ج-2-8- المطار: ورد ذكر المطار في الثلاثية عبر مفارقة مكانية ، يمكن وصفها بأنها رؤية مابين المقيم والمغادر ، ففي ذاكرة الجسد كان المطار في البداية عبارة عن حلقة شعورية تصل خالد بمدينته ووطنه،فقال:" هاهي قسنطينة ..ساعتان فقط ليعود القلب عمرا إلى الوراء ، تشرع مضيفة باب الطائرة ، ولا تنتبه إلى أنها تشرع معه القلب على مصراعيه فمن يوقف نزيف الذاكرة الآن .من سيقدر على إغلاق شباك الحنين ، من سيقف في وجه الرياح المضادة، ليرفع الخمار عن وجه هذه المدينة ..وينظر إلى عينيها دون بكاء"[2] إلا أن هذه الحلقة سرعان ما تبدلت وانفصلت عراها عن ذاكرة خالد ، وهذا ما يؤكده قوله:" بارد مطارك الذي لم أعد أذكره ، بارد ليلك الجبلي الذي لم يعد يذكرني ...كانت الإشارات المكتوبة بالعربية ،تؤكد لي أنني أخيرا أقف وجها لوجه مع الوطن وتشعرني بغربة من نوع آخر تنفرد بها المطارات العربية ..وحده وجه حسان ملأني دفئا عندما أطل ، وأذاب جليد اللقاء الأول مع ذلك المطار"[3] .

---

[1] – أحلام مستغانمي ،عابر سرير، مصدر سابق، ص 53.

[2] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 284.

[3] – المصدر نفسه ، ص 284.

وورد ذكر المطار في نهاية الثلاثية عندما مات الرسام(زيان)، وأحضر جثمانه المصور(خالد)، هنا بدا المطار وكأنه صورة تجمع الأضداد ، فهو من ناحية أعاد أبناء الوطن إليه، ومن ناحية أخرى أمات أبناءه،وعنه قال(خالد)"استعادت المطارات دورها المعتاد ، في كل مطار ينتصر الفراق ، وتنفرط سبحة العشاق،مطارات تنادي عليك في استرسال محموم ، مرددة رقم رحلتك ،تلك التي تكفل القدر نفسه بحجزها لك ...يا رجل الضفتين، مسافة جسر وتصل إنها ساعة ونصف فقط، وتستقر في حفرتك على مرمى قدر، لك قبر في ضيق وطن"[1] وبهذا عبر المطار في الثلاثية عن تلك العلاقة الذاتية الجامحة بين إنسان مغترب،و مكان يلتهب ، فكان المطار جسدا نابضا بالحياة ، مليئا بالدلالات الإنسانية هذه هي الصورة أبدعت في نقلها الكاتبة، لنجدها تثير ما في النفس من أسئلة الحنين والاشتياق.

1-ج-2-9- المساجد: ينبع بناء المسجد في ثلاثية أحلام من منظور مشابه لباقي الأمكنة ، فمن حيث النمو والتحول نجد أن المسجد في بداية الرواية(ذاكرة الجسد)عبر عن طبيعة المجتمع المتدين،وليس أدل على ذلك من قول (خالد): "يسلّم عليّ جار،تسلقت نظراته طوابق حزني،وفاجأه وقوفي الصباحي ، خلف شرفة للذهول ، أتابع في نظرة غائبة ،خطواته المتجهة نحو المسجد المجاور، وما يليها من خطوات ، لمارة آخرين ، بعضها كسلى وأخرى عجلى ، متجهة جميعا نحو المكان نفسه، الوطن كله ذاهب للصلاة"[2].فالتهافت على المساجد في (ذاكرة الجسد) يوحي إلى أن الناس كانت تجد متنفسها وحلول مشاكلها في الدين وهو ما يمثله اللجوء إلى المساجد ولا أدل على ذلك في الرواية مقطع آخر يقول فيه أحدهم

[1] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، مصدر سابق ، ص 298.

[2] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 12

لخالد:" والله ياخالد...لو رأيتهم يوم الجمعة يوم الجمعة يتجهون إلى المساجد بالآلاف حتى تضيق بهم الشوارع...لوقفت معهم تصلي دون أن تتساءل لماذا؟"[1].

وفيما بعد نجد تحولا في هذا المكان من مكان للعبادة والتقوى والآمان ، مكان مفتوح تجد فيه الشخصية متنفسا يشعرها بالأمان، تحول إلى مكان للرعب والخوف بعد أن استولى عليه الإرهابيون واتخذوه معقلا لهم ، فالمسجد ما عاد مكانا للعبادة في نظر الكاتبة بقدرما أصبح ملجأ للقتلة ؛لذا بات الناس لا يذهبون للمساجد؛ خوفا من القتل أو المساءلة من قبل السلطات ، وهذا ما أشار إليه السارد بقوله:" كل جمعة كانوا يلتقون في المسجد الوحيد ليصلوا ويتضرعوا للإله الواحد ،حتى جاءهم القتلة فأفسدوا عليهم وحدانيتهم ، وقتلوهم باسم رب آخر" [2].

2- المكان الروائي وطبيعة علاقته بالواقع: إن سرد الواقع بأحداثه الماضية أو المحتملة الوقوع مستقبلا وعبر وجهة نظر ذاتية تعد سمة مشتركة في ثلاثية مستغانمي (ذاكرة الجسد،فوضى الحواس،عابر سرير)التي يبدو أنها اشتركت جميعها في بعض الأمكنة، خاصة مدينة قسنطينة وجسورها المعلقة ،ورغم محاولة مستغانمي أن تظهر الأمكنة بواقعية مفتعلة ، عبر اختيارها لأسماء الأمكنة الواقعية ؛وذلك إجراء فني اتخذته مستغانمي لتحقيق أكبر أثر ممكن على المتلقي وإشعاره بمصداقية الأمكنة وما يقوم داخلها من أحداث. رغم ذلك لا يمكن القول أن الأحداث والأماكن حقيقية وواقعية بسبب ما قد يتوهمه البعض،نتيجة التطابق والتشابه الحاصل بين الأماكن الموجودة في الواقع والأماكن المتخيلة الموجودة في الثلاثية، فالمكان الروائي هو مكان متخيل،لأن سياق الرواية حتما يختلف عن سياق الواقع،" فقد ميز البنيويون بين المكان الحقيقي الطبيعي والمكان الروائي، لم يسلّموا بتطابقهما وسلّموا بتشابههما شكليا فوجدوا أن المكان الروائي قابل للإدراك محسوس يحتوي الأشياء المستقرة

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 306 .

[2] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق، ص 40.

والمتحركة ويتنوع حجما وشكلا ومساحة مثل المكان الطبيعي"[1] فليس بالضرورة أن تكون مسميات الأمكنة الواردة في الثلاثية" قسنطينة (جسر سيدي راشد،)، العاصمة ساحة الأمير عبد القادر، مقبرة العالية،الشوارع كشارع العربي بن مهيدي...، تلك التي جابها البطلان، وهي مواضع حقيقية ومعروفة في الواقع الخارجي . هي نفسها الموجودة في الثلاثية ، حتى وإن حاولت الكاتبة أن تقرن المكان بحدث أو بمجموعة من الأحداث الحقيقية الواقعية التي كان هذا المكان المسمى أو ذاك مسرحا لها في فترة زمنية معينة، إلا أنّه ومهما كانت هذه الأمكنة الروائية تمت إلى الواقع بصلة تظل من نسج خيال الكاتبة ، " خلقتها لغتها الموافقة لهذا الخيال الخصب فساهمت في تنظيم خصائصها لتصبح مطابقة للواقع ومتوافقة مع الأهداف العامة التي تسعى مستغانمي لتحقيقها. ذلك أن اللغة ،هي التي تفيض على جغرافية الأمكنة ،صانعة منها مستعمرة من الحروف والكلمات والجمل ،تشع منها ويفوح عبق الأمكنة،وشذاها المتشبث بالذاكرة والوجدان. "[2] لأن المكان لم يحصل على كينونته ووجوده الفني إلا بعد ما أخرجته اللغة من جموده وصمته ومنحته لسانا أيقضه من غفوته"وغدا العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية بعضها ببعض " [3] ." فالمكان يلد السرد قبل أن تلده الأحداث الروائية وبشكل أعمق وأكثر أثر" [4] ولعل هذا ما جعل (هنري ميتران) " يعتبر المكان هو الذي يؤسس الحكي،لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر

---

[1] – يوري لوتمان ، مشكلة المكان الفني، تر، سيزا قاسم، ضمن كتاب جماليات المكان ، مجموعة مؤلفين،الدار البيضاء ، عيون المقالات ،ط2 ، 1988 ،ص 68 .

[2] – الأخضر بن السايح ،سطوة المكان وشعرية القص في السرد النسائي المغاربي (مقاربة تحليلة) ، مجلة الخطاب ، العدد 6 ، جانفي 2010 ، ص76 .

[3] – غالب هلسا ، المكان في الرواية العربية ، دار بن هاني ، دمشق، ط1، 1989، ص9.

[4] – ياسين النصير،إشكالية المكان في النص الأدبي ،دار الشؤون الثقافية العامة، ،آفاق عربية ، بغداد،ط1، 1986، ص5.

مماثل لمظهر الحقيقة"[1]، وهذا ما أضفى على ثلاثيتها الروائية جمالية فائقة نظرا لقدرتها على ربط القارئ وجدانيا ودفعه لأن يشارك في سيرورة أحداثها بما قد يتوهمه من واقعية لأحداثها وشخصياتها وأمكنتها. ومنه سنجد أن أحلام مستغانمي نفسها تقول على لسان أحد الشخوص: " اكتشفت أن كل رواية ليست سوى شقة مفروشة بأكاذيب الديكور الصغيرة وتفاصيله الخادعة، قصد إخفاء الحقيقة. "[2]

" فالواقعي والمتخيل في النص الروائي غير منفصلين عن بعضهما فلا يمكن معرفة الواقعي دون وجود المتخيل ، كما يستحيل الشعور بالمتخيل دون روافد واقعية تؤطره ضمن سياق اجتماعي أو ثقافي أو سياسي...ولكن العلامة التي تفرق بينهما في النصوص الروائية لا تكمن في وجود هذا أو ذاك وإنما تكمن في الكيفية التي يحضران بها في بنية النص الروائي"[3].

ويمكن القول إن الميزة التسجيلية لثلاثية مستغانمي" تفتح أفقا أوسع من عملية النقل المباشر،أي أن قيمة التسجيل هنا تكمن في هذا التوظيف والتوصيف لأماكن ذات ارتباط وثيق بالواقع ووقائعه وهذا يعني أن المكان في الرواية ، بمجرد اكتسابه صفة أدبي يكون انتقل بطبيعته الجديدة من واقع مفروض محاط بالقيود والإكراهات إلى عالم فني متخيل لا حدود له لأنه عالم افتراضي ينبني على الإيهام بالمستحيل الذي يظل احتمال وقوعه ممكنا فنيا وعملية التمييز بين هذين المكانين هي التي تحدد مفهومنا لمعنى الواقعية "[4] وكذلك لمعنى التخييل ،وتحدد أيضا جمالية النص هذا الفهم النقدي للواقع والمتخيل ،ولد أمام الباحث مفهوما خاصا يجعلهما متداخلين ومتقاطعين " فالمتخيل يأخذ من الواقع مادة قبل أن يأخذ منه صورة وشكلا والمتخيل

---

[1] – حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي الأدبي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء،بيروت ،لبنان،ط3 ، 2000،ص 65.

[2] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، مصدر سابق ،ص 95.

[3] – علال سنقوقة، مرجع سابق،ص 278.

[4] – عمارة حسين، مرجع سابق ، ص 43.

من جهة أخرى يمثل جانبا من جوانب الواقع وأحد مكوناته على الرغم من كونه مكونا من مكونات الواقع ، فهو يؤثر فيه ويحدث خلخلة في بنياته"[1].

وبهذا يمكن القول أن المكان الفني حاضر بقوة في ثلاثية مستغانمي ، وتحول من كونه واقعا موضوعيا إلى واقع ذهني لفظي قابل للتحقق على مستوى خيال القارئ،لذلك فإن استقصاء خصوصية المكان في الثلاثية ، وسيلة لتحفيز القدرة والطاقة التخيلية ، كي يستحضر الصور بوصفها مكانا مفترضا يستند إلى اعتبارات الكاتب ومنطلقاته، فهو مكان بنيته، الكلمات ودلالاتها وما تبعثه في الذهن من صور وتخييلات " فالرواية تخضع لمقاييس الإيقاع ودرجة السرعة ، فهي قريبة من الفنون الزمانية، و لكنها تشبه الفنون التشكيلية في تشكيلها للمكان .ذلك أن القارئ عندما يشرع بقراءة الرواية فإنه ينتقل مكانيا إلى المكان المتخيل الذي أنشأه الروائي من خلال رحلة في المكان، إن مكان الرواية ليس المكان الطبيعي، إنه مكان متخيّل"[2].

فمستغانمي تحاول " استعادة المكان فنيا بعد أن ضاع جغرافيا ،إعادة بعث المكان بشكل وجداني في عقول القراء ، لذلك نلاحظ أنها تحتفي بالمكان بشكل يقترب من حد العشق،ليس عبر وصف تفاصيله فحسب،ولكن من خلال الاهتمام بشخوصه."[3] فجسر قسنطينة مكان واقعي لكنه اتخذ في الثلاثية بعدا تخييليا فهو المكان الذي شهد جريمة اغتيال(عمي أحمد) سائق بطلة (فوضى الحواس) لم تحدث إلا في الرواية وهنا أصبحت وظيفة الواقع هي الإيهام بواقعية أحداث العالم الروائي.

---

[1] – حسين خمري، فضاء المتخيل ، مقاربات في الرواية ،منشورات الاختلاف، ،ط1، 2002،ص 57.

[2] – سيزا قاسم ، بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984، ص 74.

[3] – أحمد أبو مطر،أنطوان شلحت،غسان عبد الخالق وآخرون،أفق التحولات في الرواية العربية،دارة الفنون والمؤسسة الوطنية العربية للدراسات والنشر والتوزيع ،ط2009،1،ص 22.

3- **آلية المكان وطرق تقديمه:** يمكننا،منذ البداية،أن نقول أن الثلاثية لا تموضع المكان بالطرق البسيطة التي اعتدناها في الروايات الكلاسيكية التي تعمد إلى فصل المقاطع الوصفية عن السرد والإطالة والإمعان في تفاصيلها ، وإنما نحن أمام شظايا متفرقة مرتبطة ارتباطا وثيقا بسيرورة السرد وحركته، ويصعب الفصل بينهما، وتساهم بشكل كبير في بلورة الدلالات داخل نصوصها، وإنتاجها لأن الأمكنة داخل الثلاثية لا تأتي محايدة ، وإنما تأتي مشحونة بحمولة معرفية ونفسية تسير بها إلى الانفتاح الدلالي، وتستحضر مستغانمي المكان في نصوصها " ليس وصفه شيئا ماديا ؛ وإنما تستحضره بوصفه مرايا "[1] تعكس الماضي والتاريخ " فالمكان مكتنز بأصوات الماضي وشاهد على أصوات الحاضر"[2] .

تتلاعب مستغانمي في بنائه، كما تلاعبت في عناصر الرواية الأخرى، فتلجأ إلى تقطيعه وأنسنته وغير ذلك من تقنيات.فتجعل قسنطينة بؤرة رئيسية لالتقاء الأحداث حيث يواجه القارئ سطوة مكانية منذ افتتاحية الثلاثية فيصبح المكان (قسنطينة)هو البطل الأساس في الثلاثية،يحرك الشخصيات ويشكل الأحداث، ويلعب دورا محوريا في تطور أحداث الثلاثية ومصائرأبطالها.ويمثل بذلك "وظيفة حكائية،ومكونا مهما في الآلة السردية ، وتأخذ منه الكاتبة فاعلية الإسقاط وحركته،حيث ينشط المخيال السردي ببوحه النازف ، ويغدو التخيل والتذكر والنجوى فضاء تبحر فيه الكاتبة إلى الضوء والمدى الرحيب"[3]. لقد رسمت مستغانمي خريطة المكان بالكلمات فتوقفت عند معالمه الأساسية التي وضحناها في الصفحات السابقة،والتي فضلنا أن لا نتكلم عنها في هذا الموضع تجنبا للتكرار.

---

[1] – الأخضر بن السايح ،سطوة المكان وشعرية القص في السرد النسائي المغاربي (مقاربة تحليلة) ، مرجع سابق ، ص69 .

[2] – المرجع نفسه ، ص69 .

[3] – المرجع نفسه ،ص69 .

تقدم أحلام مستغانمي المكان من خلال الثنائيات الضدية دائما وذلك من خلال تحولات المكان(في ما مضى ، وما هو عليه الآن/ الما فوق الما تحت المآذن / الصحون الهوائية. فآلية التضاد هي السمة البارزة)[1] في ثلاثية مستغانمي فهي "الأكثر حضورا في بناء الأمكنة وتوزيعها في الفضاء الروائي،وتنجم عن هذه الآلية انتظامات مكانية متقابلة ومتناظرة وهي المؤهلة للكشف عن رؤية الروائي"[2]. وللتوضيح نقول أن هذه الآلية تنقسم إلى قسمين :

3-أ- التضاد الاتجاهي : مثلته الكاتبة ب (فوق/تحت) كما سبق ولاحظنا من خلال إطلالتنا على بعض المشاهد المكانية من الثلاثية ، فقد وجدنا أن أغلب الأمكنة التي توردها مستغانمي داخل الثلاثية مبنية على التضاد ، مثل تلك العلاقة التي تربط مزارات الأولياء الصالحين في قسنطينة (المافوق) بعامة الشعب المقهور (الماتحت)،(فالإستعانة بالأولياء تآزر المستغيث في محنته وتساعده في الأخذ بحقه "...قفوا معي يا أولياء الله... متعب أنا الليلة ...فلا تتخلوا عني..."ولو أعدنا قراءة هذا المقطع لوجدنا الاستعانة والنجدة" الماتحت" خوفا من " المافوق" في النص هو المتحكم بمصائر الناس." الماتحت"ويمثل المكان السفلي حيث الطبقة المحرومة والتي تمثل عامة الناس وقد يرتبط هذا المكان بالأضرحة وما إلى ذلك .)[3]، وفي هذا السياق الذي يعكس ثنائية (فوق/تحت) نجد الصورة التي جمعت(زيان) بطل (عابر سرير) و(خالد) بطل (فوضى الحواس) وراوي (عابر سرير) في الطائرة حيث يكون حضور الأول لصيقا بالجزء التحتي(الماتحت) لهذه الطائرة المخصصة للسلع والحقائب ، ويكون حضور الثاني في الأعلى (المافوق) في أحد المقاعد

[1] – الأخضر بن السايح ، جماليات المكان القسنطيني ، قراءة في رواية ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص 129.

[2] – خالد حسين حسين، من المكان إلى المكان الروائي ، مجلة المعرفة ، مجلة ثقافية شهرية ، تصدرها وزارة الثقافة ، سوريا ، السنة التاسعة والثلاثون، العدد 442، يوليو 2000 ص177.

[3] – الأخضر بن السايح، جماليات المكان القسنطيني، مرجع سابق، ص 124.

المخصصة للمسافرين " تجلس على مقعدك وتدري أن تحتك ينام الرجل الذي كان توأمك ،محتم بصمته من إهانة الحقائب والصناديق التي ألقي بينها . ماعاد الرجل الذي كان ، ولا الرسام الذي كان ، إنه صندوق في حمولة طائرة" [1].

وهنا ينزل (زيان) من مستوى الإنسانية إلى مستوى التشيء عبر ضمه في صندوق مع باقي الصناديق الأخرى تحيطه لا مبالاة العالم ويعبره البياض الذي لطالما ناضل بريشته كي يحتمي منه .

كما تتعمق هذه الثنائية لنتبين في نهاية الرواية أن (زيان) يستقر في مكانه الأخيرأو بمعنى أدق كما جاء في الرواية ، سريره الأخير الذي يمثل العالم السفلي (الماتحت) المكان المغلق ،نهاية مرحلة الحياة، ،كما ذهب ياسين النصير في القول " القبر– والماتحت– المكان الرمزي الواقعي – هو بيت البيوت ونهاية مرحلة الحياة انغلاقه يعني الأبدية ، وانفتاحه يعني العلاقة بالمافوق" [2] في حين ظل كل من (خالد)،(حياة) في العالم الفوقي الأعلى(المافوق) الذي مازال يدخلهما في أمكنة مفتوحة على أكثر من احتمال ، وهذا ما يحيل عليه النص:" ليس الصندوق الذي يفرق بينكما ،إنما أصبح يقيم منذ الآن في العالم السفلي ، بينما ما زلت أنت تجلس وتمشي وتروح وتجيء فوقه ذلك الحضور المتعالي للحياة"[3] .

كذلك نجد أثناء تتبعنا للأمكنة في الثلاثية ،أن مستغانمي كانت ذكية جدا حين ربطت الأمكنة بالثنائيات الضدية وذلك ما تلائم وطبيعة السرد القصصي الذي يقوم داخل المكان (كإطار للأحداث وللشخصيات،) وكذا طبيعة الشخصيات التي تحمل نقيضها في كل شيء ،وذلك حين ربطت بين الجسر كمكان وما ينتاب الشخصيات حين تنظر إلى أسفل الجسر الذي يمثل الموت، وبين أعلاه الذي يمثل الحياة. وهما

[1] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، مصدر سابق، ص 299.

[2] – ياسين النصير ، جماليات المكان في شعر السياب، دار الهدى للثقافة والنشر،سوريا،دمشق،1995،ص58.

[3] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، مصدر سابق، ص 299.

ثنائيتين ضديتين تتنازعان داخل المتن الروائي للثلاثية .

نجد أيضا ثنائية (يمين /يسار) فهذه الاتجاهات العكسية تعكس تناقضا في بنية المجتمع الجزائري ، وبيئته السياسية وتحيلنا لرؤية كاملة تخص القيم الإيديولوجية والفلسفية والجمالية.

3-ب- التضاد التقابلي : يمكن تمثيله في الثلاثية ب (الهنا المدن العربية، الهناك باريس) (قسنطينة/ فرنسا) ،(الاستعمار / الاستقلال)،(الوطن/ الغربة)،هذه الثنائيات ساهمت في خلق أنظمة متقابلة تجاه بعضها البعض، وأنتجت هذه الثنائيات (دلالات الخوف/ والأمان، الانغلاق / الانفتاح ، التزمت / الحرية...)[1] يقول السارد في (عابر سرير) على لسان (حياة): " .... نسيت كيف أسير بأمان في شارع ليس إلا،اعتدت على مدن شكاكة، تنتظرك خارج بيتك بعيون فضولية،وأخرى متربصة وأخرى عدائية توقعك في قبضة الخوف."[2] ،" إنها مدن الكبت التي ما تغيرت ملامحها في الثلاثية بأكملها ، ولكن على الرغم من أن الراوي قد نقل الأحداث كلها إلى طرف ثالث كما أرادته (حياة)وهو(باريس)إلا أن هذا لم يمنح الأحداث والأوصاف فرصة التخلص من الحذر الذي يطبعها "[3]، وهنا يظهر موقف الراوي من هذه الثنائية " يخطئ من يعتقد أننا عندما ندخل مدنا جديدة نترك ذاكرتنا في المطار،كل حيث يذهب يقصد مدينة محملة بأخرى ، ويقيم مع الآخرين في مدن لا يتقاسمها بالضرورة معهم ، ويتجول في خراب وحده يراه .مادمت خربت بيتك في هذا الركن الصغير من العالم فسيلاحقك الخراب أينما حللت"[4].

---

[1] – وافية بن مسعود،سيميائية الفضاء النصي في رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي،مرجع سابق، ص236.

[2] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، مصدر سابق، ص 205.

[3] – وافية بن مسعود ، مرجع سابق، ص 236.

[4] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، مصدر سابق ، ص 92-93.

كما ساعد هذا النوع من الأمكنة في تنقل الأبطال من شكل مكاني إلى آخر فالتضاد أعطى للنص دينامية خاصة.

وقد لاحظنا فيما سبق في تقديمنا للأمكنة المفتوحة الخاصة بإقامة كل من (حياة)و(خالد) بمصيف (سيدي فرج)" أن المكان تؤطره الثنائية الضدية ،سواء في نظرة (خالد) للمكان التي تختلف عن نظرة (حياة) أو في علّة وجودهما في المكان نفسه التي تختلف من (حياة) إلى(خالد) ، حتى وإن كان يفصلهما الفضاء الجغرافي في الجزائر" كنت أدري أنها تقوم بمحاذاتي في بيتها الصيفي،على الشاطئ الملاصق لي على الجانب الآخر من العالم المناقض لبؤسي ، في شاطئ نادي الصنوبر، حيث توجد محمية بنجوم أكثر محجوزة فيلاتها لكبار القوم...أن تكون بمحاذاتي ولكن دائما في الجهة الأخرى المناقضة لي"[1].

حتى تلك الأماكن المغلقة بنتها الكاتبة على التضاد، فالكاتبة مولعة بالتضاد ، ربما غرضا منها في إظهار تناقضات قسنطينة التي تحمل ضدها في كل شيء، فكل شيء فيها مبني على ثنائيات تظهر هذا التناقض أكثر فأكثر خاصة فيما تعلق برسم أماكنها(الدار المغلقة/المساجد)،(النداء السري لتلك الغرف المظلمة الشبقية،نداء المآذن) (خيانة الرجال/طرز على لأكتاف الرجال) (شهوة الجسد،عفة الروح).

هذا التضاد يضفي نوعا من الدينامية والحركة ،كما سبق وذكرنا،إزاء الواقع ،ويفصح عن بنية المجتمع ويجمع بين نوعي التضاد(الاتجاهي والمتمثل :بفوق/تحت)، وكذا التقابلي الذي يحمل دلالات مقابلة ضد بعضها البعض)،هذا ما يوضحه المثال التالي في قول(خالد بن طوبال) أثناء تجوله في مدينة قسنطينة التي عكست

[1] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، مصدر سابق ، ص 70.

تناقضاتها على ساكنيها :" لقد أصبحت في بضعة أيام رجلا مزدوجا كهذه المدينة"[1] ويقول في مروره بالدار المغلقة: " وكنت في تلك اللحظة ،كمعظم رجال هذه المدينة أقف في المدّ الفاصل بين شهوة الجسد وعفة الروح .يتجاذبني إلى أسفل النداء السري لتلك الغرف المظلمة الشبقية ...حيث تحلو الخطايا ...ويسمو بي إلى أعلى ذلك النداء الآخر لتلك المآذن ،التي افتقدت طويلا تكبيرها ، ورهبة آذانها الذي كان يدعو إلى الصلاة فيخترق بقوته دهاليز نفسي..."[2]، والكاتبة من خلال هذا المقطع تفضح البنية الاجتماعية لقسنطينة التي لا يعتبر (خالد) سوى مثالا من بين الالآف الذين يقفون بين الحد الفاصل بين أمرين متناقضين وهو ما وضحه حين قال: "وكنت في تلك اللحظة ،كمعظم رجال هذه المدينة أقف في المدّ الفاصل بين شهوة الجسد وعفة الروح. ويرى (خالد)هنا، بعيني رسّام أن " قسنطينة في حد ذاتها تحمل التناقض منافقة،لا تعترف بالشهوة وإنما تأخذ كل شيء خلسة ،حرصا على صيتها كما تفعل المدن العريقة ،لذا فهي تبارك أوليائها الصالحين والزانين والسراق ويستهزئ بأنه لم يكن سارقا ولا وليا لتباركه قسنطينة" [3]، بل كان رجلا مقداما يدافع عنها ويحبها حبه لحياة التي رأى قسنطينة فيها ، أما الوجه المديني الآخر المقابل لقسنطينة فكانت(باريس) التي مارس الفحش فيها من إقامة علاقات غير شرعية وعدم الصوم والصلاة وتطبيق العديد من مبادئ الحياة الغربية التي تتنافى وقيمه الدينية والعربية،فعاش تلك الحياة ، باريس، في رأيه ،على النقيض من قسنطينة لم تكن منافقة ، فقد مارس طقوس الحياة الباريسية ؛ لأنها تواطأت معه في كسر حدود التابو. الجزائري الذي يحرم المباح يحلل المحرم أحيانا هذا التناقض الذي اعترف به (خالد) (ذاكرة الجسد) يعترف به أيضا(خالد) (عابر سرير) فهو الذي يعيش مع

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص 373.

[2] – المصدر نفسه ، ص 372.

[3] – المصدر نفسه ،ص 142.

(فرانسواز) في بيتها لا يأكل ولا يشتري اللحم إلا من جزارة حلال " فلتناقضاته الغريبة يصر الجزائري حتى وهو يحتسي النبيذ أن يتناول معه إلا اللحم الحلال"[1].

وبما أن العين الروائية لا تملك وهي تجوس معترك المجتمع إلا أن تصطدم بمظاهره المتناقضة وتتأذى بمناظره الشائنة...فالثنائية تبقى مطروحة في هذا الفضاء الأعلى ≠ الأسفل المؤمن والمتحرر الأنا والآخر،هذه الثنائية هي التي تحافظ على وتيرة النص القصصي. وتجعل هذا الفضاء في جدلية مستمرة لأن المسألة قبل أن تكون رؤية فوتوغرافية تقوم فيها الكاتبة بعملية مسح لهذا الفضاء فهي رؤية فكرية قبل أن تكون تصويرا لموقع هي تعبير عن موقف،هو موقف المؤلفة وتحليلها لما يلاحظ في المجتمع رغم حرفية الكاتبة وواقعيتها في تصوير الفضاء القسنطيني."[2]

كما لجأت الكاتبة لإيراد الأمكنة الروائية مبتدئة من الكل ومنتهية بالجزء وهذه الآلية تسمى بآلية التضمين والاشتمال، كذكرها (المدينة ثم تناولها الجسور) ، ولكن هذه الآلية لم كن ثابتة في نصوصها ،حيث أن الكاتبة جمعت بين هذه الآلية والآلية العكسية ، التي ينتقل فيها الروائي من الجزء إلى الكل : فصوت المآذن والباعة يجعل خالد يقف وجها لوجه مع هذه المدينة ، وهكذا يتم استدعاء الكل لمجرد ظهور الجزء،وهذا ما يعرف بالبنية المكانية المتوالدة " المتميزة باستدعاء الكل لمجرد ظهور الجزء ، فالباب أو النافذة تستدعي وجود جدار والأخير يحدد المكان،لذا فإن توالدية البنى المكانية هي استمرار ظهور العناصر المكانية وتدرج حضورها من خلال سلسلة معلولة مكانيا"[3]،فالأمكنة المتوالدة " قد تبدأ من مكان ملموس واحد ويجري بعدها تنويعا وإثراء لمساحة المكان من خلال خلق تكوين مكاني متعدد

---

[1] – أحلام مستغانمي،عابر سرير، مصدر سابق، ص 269.

[2] – الأخضر بن السايح ،جماليات المكان القسنطيني، مرجع سابق، ص 109.

[3] – منصور نعمان نجم الدليمي ، المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشروالتوزيع،ط1999،1،ص92.

المستويات."[1] وإذا ما اعتبرنا قسنطينة هي الجزء ،فقد تم في الثلاثية استدعاء أمكنة عربية أخرى ،" فقد أنبتت الكاتبة من المكان الأصلي أمكنة جديدة تمس فلسطين والأندلس وكل مدينة عربية حيث تمتزج هذه الأمكنة في مكان واحد هو قسنطينة مولدة من هذا المكان أمكنة أخرى أنتجتها على شكل ثمار تصب في قالب واحد"[2].

أما عن (فوضى الحواس) فإن الكاتبة قد اعتمدت في تقديمها للمكان وبصفة خاصة على (آلية التجاور): هذه الآلية التي تكشف عن رؤية الكاتبة، وهذا التجاور يتمثل في انتقال الكاتبة في الرواية من (السينما إلى 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 قاعة العرض– الفيلم – تمثال الأمير عبد القادر، ثم الحديث عن الأمير عبد القادر).

3–ج– البنية المكانية المتداخلة: اعتمدت مستغانمي في تقديم الأمكنة داخل الثلاثية،على البنية المكانية المتداخلة، كأن يحيل المكان في النص إلى مكانين محددين أو أكثر في آن واحد ، الأول يمثل ملموسية المكان بكل عناصره ،بينما الثاني يزجه البطل من خلال المكان الملموس،أومن خلال المكان المتخيل (الذاتي، الموضوعي)، ولا شك أن ثلاثية مستعانمي الأنسب للبحث عن هذه البنية المكانية داخلها، والأنسب لتختارها الكاتبة في تقديم أمكنتها ،خاصة وأن نصوصها تقوم على التداعي والمناجاة ،" لذا تم التعبير عن هذه الأمكنة بالمناجاة حينا وباستعراض الهواجس والأفكار حينا آخر" [3]، "من خلال شخصية (خالد بن طوبال)

[1] – منصور نعمان نجم الدليمي ،مرجع سابق، ص 93.

[2] – ينظر، الأخضر بن السايح، جماليات المكان القسنطيني، مرجع سابق ،ص 177.

[3] – المرجع نفسه ،ص 64.

الذي يحمل مكانه في ذاكرته "[1] وورود هذه الأمكنة"عن طريق التداعي جاء مسترسلا يدور حول مدينة قسنطينة ووطنه الجزائر وذاكرته الثورية" [2] ذلك ما جعل الأمكنة تتداخل وتتشابك مما صعب على القارئ والبحث فهم طبيعة بنائها وتقديمها بسهولة.ومثال على هذا التداخل ما وجدناه من حضور مكان في آخر،وهوما ناقشناه في ما سبق ، وسنحاول توضيحه في هذا الموضع باختصار،تجنبا للتكرار، كحضور قسنطينة كمكان عام بأمكنتها الخاصة والفرعية (جسورها،بيوتها،شوارعها،.....) في باريس سواء حضور ذهنيا تخييليا من خلال تداعيات المكان في ذاكرة البطل أو من خلال اللوحات التي كان يرسمها البطل ولا يرسم فيها سوى قسنطينة وجسورها مثل لوحته الأولى(حنين) فاللوحة رسمت في تونس، وأصبحت تمثل فضاء روائيا نظرا لمجموع الأمكنة المتداخلة المتصلة بها من المكان الذي رسم داخل اللوحة (قسنطينة) إلى المكان الذي رسمت به ومن المكان الذي رسمت به إلى المكان الذي وضعت به (معرض باريس) "على أن تضييق الفضاء الروائي لا يعني الاقتصار على مكان واحد ، بل يعني التعدد المقبول للأمكنة الروائية "[3] حيث تنقل هذه اللوحات (باعتبارها مكان) في كل الأمكنة لتشمل الفضاء الروائي كله النابض بالحركة والحياة والحركة و الزاخر بالثقافة والتاريخ.

فاللوحة الزيتية (حنين) " التي تمثل قسنطينة تحمل في ذهن القارئ امتدادات مكانية أخرى، نلمس من خلالها قدرة أحلام على رسم الصورة بكل جزئياتها الصغيرة التي لا يلتف إليها الإنسان العادي وإنما تلفت نظر الفنان وحده لدلالتها الخاصة في نفسه."[4]

---

[1]– ينظر، الأخضر بن السايح، جماليات المكان القسنطيني، مرجع سابق ،ص 14.

[2] – المرجع نفسه ، ص 14.

[3] – سمر روحي الفيصل ، بناء الرواية العربية السورية ، مرجع سابق،ص 254.

[4] – الأخضر بن السايح، جماليات المكان القسنطيني، مرجع سابق ، ص 55.

3-د- البنية المكانية المتكررة: تنحو هذه البنية باتجاه النقلات المكانية المتعددة بصورة تعددية للأشكال المكانية ،وهي جزء من مقاومة الأبطال لسطوة المكان بوصفه بطلا مناوئا لهم , ولأجل السيطرة عليه يواجه الأبطال المكان بوساطة الانتقال منه من خلال أشكال مكانية ملموسة إلا أن خاصية هذه البنية المكانية المتكررة عودتها إلى المكان الأول الذي انطلقت منه.وكل الأمكنة اللاحقة عنه تشكل معا داخليا قوة سحب وإرجاع إلى المكان الأول وإن بدت هذه الأمكنة بعيدة الصلة به .

إن المكان الأول الذي شكّل أساسا ثابتا وقائما لا يمكن إبعاده أو تهميشه وبذلك يكون هذا المكان بمثابة الوضعية الاستهلالية لكل الأمكنة بوصفه يتميز بقوة الضم والاستدراج والامتصاص والجذب لكل الأمكنة التي تشكل تكرارا للمكان الأول وإن بدت بصورة باهتة أم واضحة سواء أكانت هذه النقلات المكانية تتميز بملموسيتها أم كونها متخيلة.[1] وكل ذلك تجسد في قسنطينة المأوى الأول المكان الرحمي " الذي يشبه رحم الأم الذي يبعث إلى الدفء والحماية والطمأنينة في أيام الطفولة ويظل عالقا في الذاكرة طول العمر"[2]،مكان الألفة والطفولة الذي يعيد الكل إليه ،لأن" كل مناطق الألفة موسومة بالجاذبية"[3] و" سمات المأوى تبلغ حدا من البساطة ومن التجذّر العميق في اللاوعي يجعلها تستعاد بمجرد ذكرها أكثر مما تستعاد من خلال الوصف الدقيق لها."[4] فقسنطينة بقيت تطارد أبطال الثلاثية رغم اندماجهم وبصفة كاملة في البيئة الغربية الجديدة ،" لأن الوجود في المنفى يعني الانقطاع عن الوجود الفعلي في الوطن كما يعني في الوقت نفسه تمددا داخليا لهذا الوجود ذاته وحين

[1] – ينظر، منصور نعمان نجم الدليمي ، مرجع سابق ، ص 97-98.

[2] – شاكر النابلسي ، مرجع سابق ، ص 16.

[3] – غاستون باشلار ، مرجع سابق، ص 49.

[4] – المرجع نفسه ، ص 50.

يصبح وجود الوطن داخليا تنشط حركة الخيال وتظهر مستويات متعددة للحلم والذاكرة ، فيفترق المكان الواحد في أمكنةعدة "[1] وبذلك تعيد قسنطينة أبطالها إلى حضنها مرة أخرى أحياء أم أشلاء.برغبة منهم أم مكرهين يقول(خالد)"أريد أن أعود إلى تلك المدينة فوق الصخرة وكأنني أفتحها من جديد كما فتح طارق ين زياد ذلك الجبل ومنحه اسمه"[2]، وبقيت (غزة) الفلسطينية تطارد (زياد) الذي أخرج منها رغما عنه بفعل الاحتلال الصهيوني يقول :" تطاردني تلك المدينة إلى درجة إخراجي من كل المدن "[3].

وإذا كانت"الإمكانية الوحيدة المتوفرة للقاص أو الروائي لنقل الأمكنة هي الوصف، أي محاولة إعادة تشكيل الفضاءات التي جرت بها أو تجري بها الأحداث المروية عن طريق اللغة،ونقصد بنقل الأمكنة،إعادة تشكيلها حسب صورتها المفترضة في الواقع،أي نقل أجزائها ودقائقها إلى الرواية،إلى العالم المتخيل، فيتسنى للراوي إحداث أثر الحقيقة بتعبير رولان بارت"[4] ، فإن أحلام مستغانمي في تقديمها للمكان في الثلاثية لم تركز على تقنية الوصف الطبوغرافي أو الهندسي للمكان،ما عدا بعض الشذرات الوصفية كقولها في (فوضى الحواس) عن وصف غرفة حبيبها:" أتأمل أنا تلك الغرفة التي يغطيها أثاث بسيط منتقى بذوق عزوبي ،لا يتعد أريكة كبيرة من المخمل،تشغل وظيفة الصالون. وطاولة ،ومكتبة تمتد على طول الجدار المقابل. ولا تترك فيها الكتب المصطفة بنظام ، سوى مكان لجهاز التلفزيون . ولجهاز موسيقى تنبعث منه معزوفة خافتة على البيانو لريشار كليدرمان." [5] بل" اكتفت المؤلفة بالسرد في التركيز على بعض الرموز المكانية الثابتة ، كالجسور المعلقة بدون تفصيل

[1] – اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان،بيروت، ،ط1 ، 1988،ص07.

[2] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص 380.

[3] – المصدر نفسه ، ص 211.

[4] – إبراهيم صحراوي ، مرجع سابق ، ص 202.

[5] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 173-174.

وتترك المجال للأجواء السائدة فيه أي التركيز على المكان الثقافي بدل المكان الحسي الذي يعرف بأبعاده الهندسية" [1] واكتفت أيضا بالتعليقات التي توردها من حين لآخر من المميزات المساعدة على شحن الأمكنة بالدلالات الإضافية وتدعيمها. لذلك لم أركز بدوري أثناء التحليل،على تقديم المكان من خلال الوصف الطوبوغرافي بقدر ما ركزت على التفاعل الحاصل بين الشخصية والمكان ،لا سيما وأن الانتقال من مكان إلى آخر تصحبه جملة من التحولات على مستوى بنية وأفكار الشخصية التي ما تلبث تتحول إلى النقيض بعد مرورها بالتجارب المريرة في المكان الذي تحيا فيه. وكذا المكان بدوره يتحول ويتغير بحسب نوع الشخصيات الماثلة فيه (كما سبق وأشرنا).

من هنا ينبغي التأكيد على أن الوظيفة الحقيقية للمكان الروائي تكمن في كونه حاملا لجملة من الأفكار والقيم الفكرية والاجتماعية والثقافية ،لا ركاما من الجدران والبيوت فالتفاصيل الطوبوغرافية تبقى مجرد أداة ثانوية مقارنة بالدور الذي تقوم به أثناء تفاعلها مع الشخصيات.[2] فمستغانمي في الكثير من المواقع داخل الثلاثية تتخلى عن رسم المكان وتكتفي بالمكان الذي يرسمه خيال الأبطال وقت السرد.

4- هتك حجب الأمكنة المطوقة بالمألوف والاتجاه صوب أمكنة جديدة :

لأننا أمام ثلاثية في الإبداع تكمن جماليتها في لغتها ذات الكثافة الشعرية العالية التي لم يسلم منهالا الشكل ولا المضمون ولا حتى المكان،الذي تجاوز عند مستغانمي الطرح التقليدي خاصة المكان الجغرافي الذي يصف ويحدد دون أدنى رابطة بينه وبين الفعل الروائي، كما هو الحال في الروايات التقليدية ، فقد أعطت الكاتبة للمكان أهمية خاصة من خلال استخدام التقنيات الفنية المتيسرة لديها، لجعل

[1] – الأخضر بن السايح، جماليات المكان القسنطيني ، مرجع سابق، ص 64.

[2] – ينظر ،أحلام معمري ، بنية الخطاب السردي في رواية " فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي،إشراف هني عبد القادر، جامعة ورقلة، 2003-2004،ص 61.

المكان الروائي مؤثراً في القارئ ولا يشكل عبئاً على العمل." فلم يبق المكان جامدا بل جعلته متحرّكا يحس ويشعر ويشارك الآخرين بفضل اللغة وما تملكه من دلالات."[1] حيث أخذ المكان في الثلاثية (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) منحى فعالا ووظيفيا في الأحداث وتوحد بالشخصيات ، الشيء الذي جعله محورا للعمل الروائي عند مستغانمي ، ومركزا مشحونا بدلالات خاصة . فقد خلقت مستغانمي المكان الروائي خلقا جديدا ،جعلت من الأمكنة" عطاءات حسية ، تحرك بنية السرد حول مداراتها ، وتحفز مرجعية القارئ إلى استدعاء تلك الأمكنة في مخيلته ، مشكلا حضورها بؤرة دلالية تجوس في خبايا عالم الأنوثة ، حيث أجواء الغبطة الراقصة المحفزة لذهن المتلقي، تحثه أن يحلق في تلك الأجواء"[2] " باعتبار المكان امرأة في إحدى تجلياته، والمرأة مكانا في إحدى تجلياتها"[3].

إن حضور الساردة في (فوضى الحواس) بحيزها المكاني الفاعل، وسع مدى الإدراك الحسي والنفسي،"وجعل أمكنة الألفة تمزج بحواس الشم والذوق واللمس.فالمكان يعطر المرأة بحواسه،وكينونة المكان عند الكاتبة غير مجردة من سلطة الحواس إضافة إلى أن مستغانمي قد سعت إلى هتك الأمكنة المطوقة بالمألوف والاتجاه صوب أمكنة جديدة من خلال الجمع بين الأضداد وتغذية المكان من بريق الانزياحات اللغوية والخطابات الإستعارية الملونة،مخرجة إياه من المكان المألوف إلى مكان رمزي. حيث نلفيها تبحر في اللغة ،تستخلص منها عصارة المكان بنكهاته ، وألوانه وعطوره وأصدائه"[4] .

[1] – الأخضر بن السايح، جماليات المكان القسنطيني ، مرجع سابق ، ص 67.

[2] – الأخضر بن السايح ، سطوة المكان وشعرية القص، في السرد النسائي المغاربي ، مرجع سابق ، ص76

[3] – شاكر النابلسي، مرجع سابق ، ص17.

[4] – الأخضر بن السايح ، سطوة المكان وشعرية القص، في السرد النسائي المغاربي ، مرجع سابق، ص 78.

الفصل الرابع:

سرد الجسد ودوره في تحريك السرد وإنتاج المعنى

الفصل الرابع : سرد الجسد ودوره في تحريك السرد و إنتاج المعنى

يعتبر الجسد بوابة كل تجربة ، فعبر الجسد وبواسطته، ومن أجله خاض الإنسان تجربته الأولى على وجه الأرض ومارس فعل الوجود .فآدم وحواء، هذه الثنائية الإنسانية التي تمثّل تكامل الجسد الإنساني تصور هذا التحول في تاريخ البشرية عبر حادثة الأكل من الشجرة المحرمة، التي لم تكن في واقع الأمر سوى مرحلة تمهيدية وتبريرا منطقيا لاكتشاف كل من آدم وحواء لجسديهما بأن كشفت أعضاؤهما الجنسية (عورتيهما) ، فـ "كشف السوأة ليس سوى كشف حقيقة الجسد ومتضمناته إثر ذلك .فآدم وحواء كائنان أرضيان في الأصل، والخلود ليس من صفتهما، وقد هيئا لأداء دورهما، ولتدشين تاريخ الجسد/الإنسانية"[1] .لذا فإن الجسد الإنساني يشكل أبرز الموضوعات الإشكالية التي لا تزال محلّ جدل إلى اليوم،فتضاربت فيه الآراء بين القدماء والمحدثين، كما اختلف أهل الاختصاص بشأنه، بين الفيلسوف ورجل الدين وعالم النفس وعالم التشريح والفّنان والسياسي ورجل الاقتصاد...إلخ.

فلسفيا، نجد الإثنية الأفلاطونية ترفع من قيمة الّنفس باحتقار الجسد؛ باعتباره الحائل بين الّنفس وسموها إلى عالم المثل، ليأتي أرسطو محاولا تجاوز إثنية أفلاطون بنظريته التي تعتبر النفس صورة لجسد عضوي، أما إثنية ديكارت فتقدم الّنفس على أّنها شيئا مفكرا والجسد شيئا ممتدا، فهما جوهريان لا متجانسان، وبهذا فإن الجسد الديكارتي لا يتعدى كونه مجرد جسم مادي يقترن بالّنفس اقترانا خارجيا" [2] وهذا التحديد للجسد كجسم مادي مدرك، في الحقيقة يتعذر على الأشخاص إدراك أجسادهم بكل شمولي فـ"مفارقة الجسد الشخصي تكمن بالضبط في عدم تطابق الفكر والإدراك .فإذا كان الفكر يجهد لكي يحدد الجسد في نطاق الفضاء والعالم

[1] – زهرة الجلاصي، شعرية المؤنث في مجموعة "الخضاب" لفوزية علوي ، مجلة الحياة الثقافية ، تونس، ج 25 ، عدد 117 ، 2000 ، ص 128 .

[2] – إبراهيم محمود، ، تدوين التاريخ جسديا ، (الجسد الفردي والجسد الاجتماعي) ، مجلة كتابات معاصرة العدد 26 ، 1996، ص28 .

والأشياء،فإن الإدراك يعجز عن خلق هذه الصورة، ذلك أن الرؤية إذا كانت تستطيع إدراك الآخر في مظهره الشامل فإنّها لا ترى من جسدي غير ما تمكنني إياه وضعيتي الجسدية" [1] .

وتتوافق النظرة الدينية مع نظيرتها الفلسفية للجسد، فماعدا الديانة الإسلامية التي رفعت من شأن الجسد الإنساني وحرمت امتهانه بشتى أشكاله، فإن باقي الديانات حّقرت الجسد ورفعت من شأن الّنفس.

أما من المنظور الّنفسي، فالجسد ينقسم إلى جسد موضوعي (مادي) وجسد ذاتي يعكس دواخل الشخصية و معيشها الباطني من خلال حركات الجسد وإيماءاته،أو ما يدعى بتعبيرية الجسد .ولقد بات اليوم الاهتمام بأمر الجسد كبيرا خلافا للماضي لا كجسد فردي بل جسدا جماعيا يحّقق عبره الاقتصادي والسياسي وصاحب السلطة بوجه عام مآربه وأهدافه، فـ " التاريخ الراهن تجسد في جسد عالمي، فالمجتمعات كلّها تقريبا وعبر مؤسساتها الردعية والضابطة، باتت تعرف كيف تدير أمورها وشؤونها من خلال استغلال وتسخير مراكز القوة والضعف في أجساد "رعاياها" "[2] .

ورغم موضوعية الجسد وماديته إلا أنه يبقى معطى ثقافيا ،يزين ويوشم وينقبض ويمتد حسب ثقافة المجتمع التي ينتمي إليها " فالجسد الذي تدعونا الحياة العصرية إلى العناية به والى إبراز قدراته ليس ملكا للفرد وإنما للمجموعة ، بل هو الرمز الذي تستعمله المجموعة لتعبر من خلاله عن رغائبها وطموحاتها وأوهامها"[3]

وربما هذا التغييب الذي يعيشه الجسد الفردي بفعل استغلاله سياسيا واقتصاديا وثقافيا وحتى دينيا ، مما جعل الذات الفردية تحيا غربة جسدها ،هو أحد أبرز الأسباب التي تقف وراء ظاهرة الاحتفاء بالجسد في الكتابة الأدبية ،سواء كموضوع أو طريقة كتابة

[1] – فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، بيروت ، 2003، ص27 .

[2] – إبراهيم محمود ، مرجع سابق ، ص33 .

[3] – جلال الدين سعيد ، فلسفة الجسد ، دار ميّة للنشر ، تونس ، ط1 ، 1992 ، ص49 .

ما يسمى(الكتابة بالجسد) تلك الكتابة التي تعتبر الجسد وجسد المرأة خصوصا محورا تتمركز حوله ليس التحليلات المستفيضة التي يقدمها النقد النسائي،إنما برز كموضوع أدبي استأثر باهتمام الأدب النسائي نفسه، فالكتابة عن الجسد عامة والكتابة عن الأنوثة خاصة موضوعة أساسية ومركزية في الكتابة النسائية المعاصرة فاكتشاف هذه القارة يعتبر تحديا أمام الأدب .

يقول فريد الزاهي:" إن الجسد معطى أولي ،إنه موضوع مشكل منبع الحياة والحركة والفعل والوعي ، هو مكتسب قبلي سابق على كل الروح ، وباعتباره معيارنا الأول في الوجود فهو يشكل مركز الكون ومقاسه الضروري."[1]

وفي ذات السياق يصرح عبده وازن بأن الجسد هو صورة عن الكون ولولاه لظل الإنسان فكرة عائمة وبدون معنى، غير مجسدة على أرض الواقع ، لأن الجسد هو الشكل الذي يحوي الروح بين جنباته ،" فالجسد صورة مصغرة عن الكون بحركته وفصوله بحياته وموته برغباته وزهده ... فالجسد حالة إنسانية ووجودية ... وليس مجرد فعل غريزي "[2] .

إن حقيقة الجسد تتمثل في كونه يحتل مكانة هامة في حياتنا اليومية ، إنه المبدأ المنظم للفعل والهوية التي نعرف وندرك بها ونصنف من خلالها،وهو أيضا الواجهة التي تخون نوايانا الأكثر سرا ،ليس غريبا أن نلح في الحديث عنه ونتغنى بجماله ونربت عليه ،وننصت إليه في قوله وفي فعله، وفي جده وهزله،في سكناته وحركاته وفي إيماءته وفي لغته"[3] .

ويعرّف مجدي وهبه هذا النوع من الأدب "أدب الجسد" مطلقًا عليه تسمية (الأدب المكشوف)- "Erotic Letterature" على أنه تلك المؤلفات التي " تتصل

---

[1] – فريد الزاهي، مرجع سابق، ص27.

[2]– عباس صالح،الجسد في الكتابة العربية،مجلة الوطن لعربي،العدد1094،بيروت ،1988/2/20،ص53 .

[3]– سعيد بن كراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة،الدار البيضاء ، المغرب،2003 ، ص65 .

بالعلاقات الجنسية على اختلاف أنواعها، ... ومن هذا النوع من الأدب ما يسمى بالأدب الماجن "PronoGraphy" ومعناه في الأصل الكتابة حول العواهر، أو الإعلانات المثيرة التي كانت تعلق على أبواب الدعارة، ثم استعمل فيما بعد ليشمل مختلف أنواع الكتابة والصور والرسوم ... إلخ، والمقصود منها الإثارة الجنسية "[1].

ويفصح محمد عنان عن تسمية أخرى لهذا النوع من الخطابات السردية، وهو مصطلح التصوير الجنسي للمرأ ة PronoGlassia إذ يقول:" إنه معاملة المرأة في،اللغة والأدب باعتبارها كائنًا جنسيًا فقط."[2]

ولعل أشهر المؤلفات التي تحدثت عن هذه الظاهرة، وما يترتب عنها من نتائج سيئة،هو كتاب" ألف ليلة وليلة "، والذي جاءنا معالجًا لبعض الظواهر الشاذة، مثل العلاقات غير الشرعية،الزنا،البغاء ... والخيانة الزوجية، وقد جاءت شهرزاد بقصص كثيرة من مثل:" حكاية الملك شهريار وأخوه شاه زمان،المارد والعروس المختطفة"، حكاية" ابن الملك محمود وزوجته"، حكاية" الصعلوك الثاني" حكاية تتضمن داء غلبة الشهوة في النساء... إلا أنها لم تأت بها من باب التهتك، أو البحث عن الإثارة الجنسية، وإنما جاءت بها لتبرهن للملك أنه ليس كل من هي من بنات حواء مجبولة على الخيانة وعدم الأمان،وإنما هناك حالات شاذة، كما أن الخطأ ليس خطأ المرأة وحدها بل المرأة والرجل معًا، كلاهما قام باقتراف الجريمة ويجب معاقبتهما معًا مثلما عاقب الله سبحانه وتعالى آدم وحواء بإخراجهما كلاهما من الجنة ولم يطرد حواء وحدها.

تحدثت شهرزاد في الليالي بكل طلاقة وجرأة متناهية وببساطة بلغة مباشرة حيث يعتقد محمد رجب النجار أنها تحدثت ببساطة لأن لغتها" تستند في صياغتها الشعبية

[1]– مجدي وهبه وكامل المهندس،معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،مكتبة لبنان،ط2 ،1994،ص22.

[2]– محمد عناني،معجم المصطلحات الأدبية الحديثة،الشركة العالمية للنشر،لونجمان،القاهرة،ط2 ،1997،ص75

إلى قاعدة دينية لا تجد في اللفظ الجنسي الصريح حرمة أو محظورًا ... كما تستند في مضمونها إلى واقع عربي قاهر"[1].

ويضيف قائلا ..." : انطلاقًا من كون الليالي ذاتها سردا، قصصا شعبيا لا يأبه بالمحرمات أو الممنوعات الجنسية في بعض القصص ولا يقبل بالنفاق الاجتماعي وانطلاقًا من كون شهرزاد الراوية والأنثى تتعامل مع قضايا الحب والجنس تعاملا طبيعيا وإنسانيا ينم عن احترامها المطلق للغرائز الطبيعية وبذلك تحررت من كل المكبوتات الجنسية والقيود الأدبية والهواجس الاجتماعية " [2].

يؤيد الناقد شهرزاد فيما ذهبت إليه ولا يرى فيه نوعًا من الإباحية أو التبذل أو محاولة استشارة الغرائز بل يجد فيه جرأة وشجاعة لا متناهية إلا أن الكثير من النقاد من يتهم الليالي بالمجون والخلاعة، ولعل عبد الله الغذامي هو واحد منهم ، إذ يقول عن ذلك:" جاءنا كتاب ألف ليلة وليلة عقلا من اسم مدونة أو مدونيه لأن الذي دونه كان يؤمن أنه كتاب في المتعة الساذجة فحسب، ولذا لا يشرف ولا يسر اسم مدونيه فترفعوا عن ذلك واكتفوا بحسنة المتعة."[3] أي نعم، لقد جاءنا كتاب الليالي مجهول المؤلف، وهذا الأمر مازال إلى يومنا هذا لم يكشف عن الغموض فيه ولم يفصل في أمره بعد ويبرر لنا سبب اختفاء اسم مؤلفه لأنه كتاب في المتعة الساذجة يعمد إلى إثارة الغرائز الجنسية عند القارئ لذا فهو لا يشرف صاحبه بل يحط من قيمته [4].

---

[1] – ليلى حمراني،الأسلوب الإشهاري في الرواية الجزائرية المعاصرة،موضوعة الجسد،لأمين الزاوي نموذجا، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف د: عبد القادر عميش، جامعة حسيبة بن بوعلي ، الشلف ، 2007/2006 ، ص 11-12 .

[2] – المرجع نفسه،ص 11-12.

[3] – المرجع نفسه ،ص 11-12

[4]– المرجع نفسه ،ص 11-12 .

1- مستغانمي والكتابة بشروط الجسد:

أصبحت الكتابة عن الجسد حرفة رائجة تستقطب الكتاب والقراء معًا في علاقة تبادلية مما أدى ببعض الروائيين إلى الانكباب على الجسد وتصويره في أدق تفاصيله،باعتباره محل جذب للمتلقي وشهرة وربح للبا ث، إلا أن هناك نوعًا آخر من السرّاد من يتخذ من الجسد وسيلة للتعبير عن قضايا أهم من الجسد في حد ذاته من قضايا راهنة وشائكة في المجتمع وتخدمه فتنبهه إلى بعض المخاطر بغية الحياد عنها.[1]

ويرجع نبيل سليمان بداية الانشغال بتيمة الجسد في الرواية العربية ، إلى العقد السابع من القرن العشرين،مع" نوال السعداوي" ومثيلاتها؛ حيث كانت تسقط دراساتها وخبرتها كطبيبة وناشطة اجتماعية في هذا المجال .وفي الوقت ذاته بدأ يظهر موضوع الجسد في قالب روائي حداثي مثلما نجد في رواية"غادة السمان"(بيروت 1975). وقد بلغ الاشتغال بالجسد ذروته، في نهاية القرن الماضي،مع روايتي أحلام مستغانمي(ذاكرة الجسد 1993، وفوضى الحواس 1998)، لتتنوع الإنتاجات بعدها، وتختلف طرق تناولها ، لتشمل الاغتصاب ، والخيانة الزوجية والمرأة المومس وغيرها."[2]

شغلت قضية اكتشاف الجسد التي تمثلت في قصة آدم وحواء (قصة التفاحة) أكثر من نص روائي من بينها نصوص أحلام مستغانمي"وذاكرة الجسد"،على وجه التحديد،حيث تعود بنا إلى بداية الجسد في شكل خطيئة،وتستعرض بها أولى الحماقات في أكل التفاحة والشهوة إلى الجسد. إسقاطات تضفي عليها أبعادا مرسومة تمارس فطريا التغزل، ومن أين جاءت الخطيئة "[3]،حيث عالجتها مستغانمي بفنية

[1] – ليلى حمراني ، مرجع سابق ،ص 29.

[2] – ينظر، نبيل سليمان المساهمة الروائية للكاتبة العربية، دار الثقافة والإعلام ، الشارقة، 2011 ، ص 17-18-19 .

[3] – عائشة بنور، قراءات سيكولوجية في روايات وقصص عربية ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، ط2، 2007، ص8.

عالية متجاوزة الخطاب التقريري والمباشر، فأضفت على القصة مسحة رومانسية ، إذ جعلت للخطيئة نكهة، يقول خالد معلقا على أغنية سمعها في المذياع:"ياالتفاحة ياالتفاحة ....خبريني وعلاش الناس والعة بيك..." [1]

"هل التغزل بالفواكه ظاهرة عربية؟ أم وحده التفاح الذي مازال يحمل نكهة خطيئتنا الأولى ، شهي لحد التغني به ، في أكثر من بلد عربي.

لا لم تكوني تفاحة. كنت المرأة التي أغرتني بأكل التفاح لا أكثر، كنت تمارسين معي فطريا لعبة حواء ولم يكن بإمكاني أن أتنكر لأكثر من رجل يسكنني لأكون معك أنت بالذات في وجه خطيئة حبه لحياة حيث يقول:" في الواقع لم أكن أحب الفواكه،ولا كان أمر التفاح يعنيني بالتحديد.كنت أحبك أنت،وما ذنبي إن جاءني حبك في شكل خطيئة"[2] .

نجد التناقض الإيحائي البعيد الرؤية تصوره في عبارة اختزلت بها الخطيئة بأكل التفاح" الوطن كله ذاهب إلى الصلاة والمذياع يمجد التفاح"[3] .

ولعل هذه الإيحاءات الرمزية المتعمدة تحملنا على التساؤل " لماذا حاولت أن تقرب الخطيئة من الصلاة؟ قد يكون الطهر،وقد تكون الحماقة عند النفوس المضطربة"[4] .فتفاحة الخطيئة، ظلت وشما مثبتا على جسد المرأة /الأنثى، فأصبحت الأنوثة مرادفا للخطيئة ، ومن يومها والأنثى تعيش عقدة الانتماء واغتراب الجسد"[5]. ومن ثم بات جسد المرأة عنصرا فعالا وأساسي،يصب في صلب الإشكالية النسائية،إن لم نقل نواة الكتابة النسائية،ولئن بدت المرأة،وهي تمارس طقوس الكتابة

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص17 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 11.

[3] – المصدر نفسه ، ص16 .

[4] – عائشة بنور، مرجع سابق ، ص89 .

[5] – سعيدة بن بوزة ،الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، أطروحة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث ، إشراف أ/د الطيب بودربالة ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة باتنة ،2007– 2008 ، ص158 .

مستجيبة لغواية الورق،إلا أنها في الواقع مفتتنة بالكتابة على جسدها بأفانين من الكلام تتوسل بأساليب البلاغة إيحاء" خشية ارتكاب المحظور إعلانا، ذلك أن التمويه ومختلف أشكال إبراز ذاتها بمثابة نقش على الجسد "[1] .

إن نظرة الرجل العتيقة والدونية والشهوانية للمرأة تشدها إلى اعتبار جسدها هو محور وعيها بمشكلاتها يتوجب انخراطه في مشكلات التحرر...أن يضحي بحرارته أمام ذاكرة مجتمعية ما زالت تحافظ على فسيفساء تواجدها،على مسافات واسعة من الضوء ترهن الوجدان والوعي بالآخر إن لم يكن الوعي بالذات هو الذي يقارب في الأشياء التحول الجنائزي للحلم بالطغيان إلى حقيقة ارتسمت على جسد المرأة كخلفية لهذا الطغيان"[2] .

يحظر الجسد عند مستغانمي منذ لافتة نصها (ذاكرة الجسد) "لأن الكتابة في هذه الرواية، وكل رواياتها، ينحو منحى خاصا،إنها كتابة تنطوي تحت ما يسمى بـ (كتابة الجسد) وكأنها تشكل لحظة كشف جديدة ورؤية مغايرة للكتابة وقدرة على البوح تكسر حاجز المستحيل لتبدو اللغة حية تماما مع الجسد الرغبوي،وهذا من خلال ثلاثيتها(ذاكرة الجسد،فوضى الحواس ،عابر سرير) فقدرتها على البوح وقلب سرائر أبطالها كما يقلب القفاز وتحقيبهم في الزمان وتحفيزهم في المكان [...] من ممكنات التعبير واستحالاته"[3] .

إن الجسد مكوّن مركزيّ في الرواية، يبوح بوظائفه ورموزه وطقوسه وتضاريسه،فقد تحوّل من لازم مادي محدود إلى موضوع فعّال تتضافر جميع العناصر الروائية (الأحداث والفضاء والشخصيات والوصف والحوار واللغة...)لإكسابه خصائصه

[1] – بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية التونسية، الدار المغاربية للطباعة والنشر،ط1 ،2009 ،ص144 .

[2] – عبد النور إدريس ، الكتابة النسوية ، حفرية الأنساق الدالة ، الأنوثة ، الجسد ، الهوية ، مطبعة سجلماسة ، مكناس ، المغرب ، ط1 ، سبتمبر 2004 ، ص128 .

[3]– زهير غانم ، مراجعات، مجلة البحرين الثقافية ، قطاع الثقافة ، وزارة الاعلام ، مملكة البحرين ، العدد 38 ، مارس 2004 ،ص 149.

البنائية،لذلك تتعارض الرواية، من حيث بناؤها الأسلوبي والدلالي، مع قواعد النوع الروائي من خلال تهشيمها للبناء التقليدي ومساراته الزمنية والمكانية وطرائق السرد الشائعة وبنائها من الجسد أحداثها وفضاءها ونسجها لأساطيرها من خلاله."[1]

يمثل الجسد في روايات مستغانمي الصورة المحفزة داخل تشكل المكونات الأخرى فالجسد هو سيل الكتابة عندها ونارها التي لا تنضب ومعجزتها التي لا تكتمل، فمن الجسد تقبض على شيطان لغتها ومن معجمه تزين السرد ببروقه ورعوده وتركب على أحصنة اللغة وتفتعل الحرائق. [2]

في حضرة الجسد ينحت السرد،وتتناسل الجمل داخل طميه وفي عمق جغرافيته حيث تتخذ اللفظة بعدا دلاليا واسعا ويتحول الإدراك المعرفي للمتلقي في اتجاه جديد، كما يتحول منظور الرؤية ليكون للأشياء بعدها المغاير، فالسرد يصبح معادلا لغويا لحالة الجسد كما يحقق الوظيفة الشعرية للغة ، ويماثل بين عناصر الوجود المادي والكيان الجسدي الإنساني[3].

إلا أن للناقد الدكتور محمد الأمين بحري رأي آخر في قضية اشتغال أحلام مستغانمي على تيمة الجسد،حيث يرى أن مستغانمي غالطت القراء المنتشين بصدمة العنوان وشعرية اللغة وذلك في مقال له نشرته مجلة الكلمة اللندنية في عددها 110 لشهر جوان 2016 بعنوان(أوشام الجسد وأوهام السرد) فقد عبر عن رأيه قائلا:" أنها لم تشتغل على تيمة الجسد في روايتها(ذاكرة الجسد) سوى على مستوى العتبات، ليكون ذلك الوسم بمثابة الوشم الخارجي الذي يوهم بخطاب بليغ على السطح.وقال

---

[1]– نزيهة الخليفي، رمزية الإشتهاء... أسطورة الجسد ، قراءة في رواية " سيدة البيت العالي" لمحمد الخالدي، ديوان العرب منبر حر للثقافة والأدب، الأربعاء7 نيسان (أبريل) 2010،موقع:
http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=22834

[2] – الأخضر بن السايح، تيمة الجسد وإنتاج المعنى..متعة النص ولذة التأليف، مقاربة تحليلية في الرواية النسائية،مجلة الرافد، موقع: http://www.arrafid.ae/arrafid/f3_10-2010.html

[3] – المرجع نفسه.

الدكتور بحري في مقاله أنه بشيء من النظر الموضوعي في محتوى الخطاب المستغانمي، لن يكون من المفاجئ للقارئ العربي، وقارئ أحلام مستغانمي على وجه الخصوص، القول بأن الروائية قامت بحركات فنية مراوغة انطلت على فئة واسعة من القراء بدهاء روائي غالط المأخوذين بصدمة العنوان والمنتشين بشعرية اللغة، لكنه لم ينطل على بعض المحققين الناظرين في مكونات الخطاب ومساراته مضيفا أن مترجم رواية ذاكرة الجسد إلى الإيطالية "فرانشيسكو لوجيو" أخبره على هامش أحد الملتقيات العربية للرواية، بأنه تعرض للإحراج بسبب ترجمة رواية تحمل في عنوانها لفظة جسد لكنها لا تشتغل عليه في متناها كرهان أولوي"[1].

وقسم بحري مقاله إلى أربعة محاور، جاء الأول بعنوان(الثالوث الفعلي والثالوث الوهمي)، وأوضح فيه أن أحلام مستغانمي في تأثيث معمارها السردي اشتغلت على ثالوثين متوازيين من التيمات السردية تم حبكهما على نحو متفاوت التركيز :الثالوث الأول وهو ثالوث مركزي(الذاكرة، الرمز التاريخي والوطن) وقد حظي بهذه المكانة المركزية نظراً لما أحاطته به الذات الكاتبة من تقديس مفرط لا حياد فيه، والثالوث الثاني هو ثالوث وهمي(الدين، السياسة والجنس)،حيث يقول بحري أن الروائية أوهمت قراءها بأنه ديدنها في الثلاثية بداية من العنوان وانتهاءً بالفقرة الشعرية: "سلاماً أيتها المدينة التي تعيش مغلقة وسط ثالوثها المحرم (الدين، الجنس والسياسة)

وأضاف الناقد أن الاشتغال السردي لم يكن يرتكز إلا على الثالوث الأول الذي تم الاشتغال عليه بتركيز مضاعف في كل جزء من الثلاثية، دون الثالوث الثاني الذي ربما أدركت الروائية هشاشته وقلة شأنه، فآثرت أن تخصه بهذه الإشارات في العتبة الأولى(العنوان) وفي الأنفاس الأخيرة لرواية(ذاكرة الجسد)،حيث تذكره بصورة مباشرة، موضحا أن هذا ما أوهم الكثير من القراء بأنه مكرس وما هو بالمكرس إلا وهماً،قائلا

[1]– الناقد محمد الأمين بحري يظهر مواطن الخلل في"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي،موقع: http://www.algpress.com/article-59685.htm

في ذات السياق: "بقدر ما يعتبر هذا عيباً في تكريس ما ليس مكرساً،بقدر ما يحسب للروائية مكراً مبدعاً بترشيحه اللفظي دون توظيفه البنائي " [1].

وفي المحور الثاني تحدث محمد الأمين بحري عن معيار خطاب الجسد عند مستغانمي،معتبرا أن المسافة تبدو باهظة إذا ما قيست فاعلية تيمة الجسد عند أحلام مع مواطنيها بوجدرة أو أمين الزاوي أو حتى فضيلة الفاروق، أو عربياً لدى سلوى النعيمي من سوريا أو مسعودة بوبكر من تونس أو لينة كريدية من لبنان،ويذهب المتحدث لأكثر من هذا حين يقول أن المقارنة تبدو باطلة بينها وبين هؤلاء، نظراً لضمور الجسد المستغانمي في حضرة بروزه الطاغي وتعدد أصوات خطابه المتمرد في نصوص من ذكر من روائيين جزائريين وعرب. ويقول بحري أنه غير خفي تميز الجسد المستغانمي بالعفة والطهر والأصالة، أكثر منه بالدنس والشهوانية الجسدية التي تسم الروايات الإحساسية التي تخاطب قارئها بتيمة الجسد،عبر مختلف أشكال انفلاتاتها عن أطواق الحظر الاجتماعي والعقدي،وهو مسار عريق في الرواية العالمية والعربية، مضيفا أنه قد تكشف مقارنة غير متكافئة كهذه عن عدم مراهنة الكاتبة على هذه التيمة التي على الرغم من هامشيتها وضآلتها عملياً، إلا أن الكثير ما زال يلصقها بأعمالها جزافاً، مأخوذين ببلاغة العتبات النصية لرواياتها.[2]

وعنون بحري المحور الثالث بـ(البديل الأهوائي للوهن البنائي)،قائلا:"عمدت الروائية إلى فكرة الترميز بالجسد كوشم خارجي لرواياتها، إيهاما بالشهوانية الغائبة، فوقعت على بديل أخف وطئا حين نزعت إلى بلورة مشاهد محتشمة للحب مع تبئير كلمة حب في رواياتها بمعدل تكراري شاهق قد يعوض الخصاص الشبقي للجسد المضمر،غير أنها لم تصنع ذواتاً تمثيلية قادرة على أداء لعبة الحب في غياب

[1]– محمد الأمين بحري، مرجع سابق ، موقع: http://www.algpress.com/article-59685.htm

[2] – المرجع نفسه.

فاعلية الجسد، لذلك فإن الخطاب بكل فواعله وعناصره قد آل إلى مستوى ثالث أقل قيمة إحساسية من الشهوانية، وجنون الحب."[1]

ويذهب بحري في انتقاده لذاكرة الجسد بعيدا في المحور الثالث الذي حمل عنوان "استلاب الجسد/استلاب البطل"،حيث يقول:"لعل ما فاقم من ضمور خطاب الجسد عند أحلام مستغانمي هو طريقة بنائها للشخصيات، وأقصد هنا البناء الداخلي. ويتضح ذلك مع أول أبطالها خالد بن طوبال الذي (وبالنظر إلى خطاب أهوائه) لم يحمل أيٍ من سمات الرجولة المفترضة، في الفكر والرأي والجسد، والحزم في الرأي والقوة في العلاقة العاطفية التي لا شذوذ فيها ولا ثورة ولا تمرد، بل على العكس تماماً لم يبد رجلاً إلا في شكله ولباسه، بينما كان في تركيبته الذهنية والنفسية والعاطفية امرأة بأنوثة جلية، إذ تميز ذوقه الفني بالسلاسة والخنوع، ووظيفته السردية بالسلبية والاستكانة، وعلاقاته العاطفية بالنكوص والتردد الأنثوي،إذ بدا في كل حركاته وحواراته كثير التردد والتوجس، وغزير التساؤلات الباطنية وجس النبض قبل مخاطبة أو مكالمة محبوبته بكلمة ما فتئ يحسب لها ألف حساب، ويضع لها عالي الهواجس والاحتمالات. وحين يفشل تراه يركن مستسلماً إلى قارورة الشراب أو المرسم الوديع؟ دون أن يظهر جنونه أو ثورته أوتطفح بلواه الرجالية على امتداد كل روايات أحلام. ولا أعتقد من وجهة نظر سيكولوجية بأن باطن خالد بن طوبال الأنثوي لم يكن نموذجاً لأي شخصية أخرى سوى أحلام مستغانمي نفسها."[2]

ويضيف بحري: "مع أن الشخصية السلبية هي بنية سردية قائمة بذاتها وتفرض وجودها الفني على نطاق واسع في مختلف الروايات العربية والعالمية إلا أن سمات كهذه لا يمكن أن تبني نموذجاً للرجولة، وبالأخص (الرجل العربي)،مهما بلغت ضآلة رجولته) وهو الوصف الذي تطلقه الروائية (بكل مفارقة) على شخصياتها

[1] – محمد الأمين بحري، مرجع سابق ، موقع: http://www.algpress.com/article-59685.htm

[2] – المرجع نفسه.

الرجالية التي لا أثر لمفهوم الرجولة فيها، وقد تكون هذه رؤية مشروعة للعالم من طرف الكاتبة، بإنزالها لمؤشر الرجل قيمة وفكراً في إستراتيجيتها السردية "[1].

إن حركة السرد في الثلاثية تبني نفسها انطلاقا من عالم (خالد بن طوبال) في (ذاكرة الجسد) وصحفي (فوضى الحواس) و"زيان" (عابر سرير) الرسام الذي يعيش على وقع أجساد اللوحات، فقد احترف (خالد بن طوبال) مهنة الرسم جراء تعرض يده للبتر إثر مقاومة المستعمر الفرنسي على أرضه الجزائر حين اخترقت رصاصتان ذراعه اليسرى يقول:"أنا الرجل المعطوب الذي ترك في المعارك المنسية ذراعه"[2]، فقد واجه البطل(خالد بن طوبال) البتر الجسدي الذي غير حياته والمرتبط ارتباطا وثيقا بالبتر المعنوي وهي اللحظة التي فقد فيها والدته،فقد بتر بموتها عضو جوهري من حياته وهذان النوعان من البتر الجسدي والمعنوي رسما بالألم والوجع ملامح البطل ولونا حياته بالفقد والنقص والحرمان،بالإضافة إلى الإبداع، ولهذا دخل معارك من نوع آخر فنية الطابع ،" فكان على البطل بعد تعرضه لنوعي البتر الجسدي والمعنوي أن يواجه الواقع الجديد الطارئ،الذي ينبغي أن يتعايش معه ويتقبله على الرغم من ذاته المبتورة، فقد قدم له طبيبه المشرف على علاجه نصيحة فتحت أمامه أفقا جديدا حين قال له:" أن فقدانك ذراعك قد أخل بعلاقتك بما هو حولك. وعليك أن تعيد بناء علاقة جديدة مع العالم من خلال الكتابة أو الرسم."[3] فالرسم طريقة أخرى تصمد بها الذات أمام نفسها تواجه بها الآخر أيضا ،إنها وسيلة مقاومة للفناء والنفي وللمستعمر وسلطته الظالمة، وأفق آخر للبحث عن الحرية،الحرية في رسم ما يشاء انطلاقا من منظوره لجسده."فالرسم أيضا قادر على أن يصالحك مع الأشياء ومع العالم الذي تغيرفي نظرك،لأنك أنت تغيرت وأصبحت تشاهده وتلمسه بيد واحدة فقط"[4]، وبخروج

---

[1] – محمد الأمين بحري، مرجع سابق ، موقع: http://www.algpress.com/article-59685.htm

[2] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص100.

[3] – المصدر نفسه، ص 60 .

[4] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص61 .

بن طوبال من الوطن إلى الاغتراب واجه نوعا آخر من البتر المعنوي ، وهناك في فرنسا ، أصبح الفنان الأكثر شهرة وانتشارا " ها أنا ذا ظاهرة فنية ،كيف لا وقدر ذي العاهة أن يكون ظاهرة وأن يكون جبارا ولو بفنه؟"[1]، ثم يتذكر البطل في لحظة انتصاره على عاهته الطبيب (كابوتسكي) الذي نصحه حين بترت ذراعه أن يلجأ إلى الرسم:"أين هو الدكتور"كابوتسكي" ليرى ماذا فعلت بيد واحدة... ذلك الذي لم أسأله يوما ماذا فعل بيدي الأخرى"[2]، لكن، ورغم ما حققه من نجاحات بيد واحدة حيث عرضت لوحاته في قاعة بفرنسا لم يسبق لأي عربي أن نشر فيها لوحاته ، إلا أنه لا يزال يبحث عن جثة يده المبتورة " كنت أفضل لو بقيت رجلا بذراعين اثنين،لأقوم بأشياء عادية يومية،ولا أتحول إلى عبقري بذراع واحدة. "[3] لأن أصعب يتم هو يتم " الأعضاء ،إنها دونية عارية معروضة للفرجة والفضول،لا شفاء منها"[4].

ولم تكن يد بطل(ذاكرة الجسد) وراويها،هي الوحيدة التي بترت،بل شوهت يد بطل (فوضى الحواس)أيضا،وتعددت أسباب البتر،ولكن البتر عند أحلام واحد فقد وصف لها اللحظة التي أصيبت أثناءها ذراعه،حين ذهب في أحداث أكتوبر 1988 ليصور التظاهرات ويسجلها"[5].تصوّري،تلك اللحظة التي نزلت كي أصورها وتختزنها آلة تصويري، اختزنها جسدي إلى الأبد، وأصبحت ذاكرة جسد أتقاسمها مع مئات الجرحى والقتلى الذين سقطوا في تلك الأحداث"[6] .

يلتقي خالد بن طوبال في مدرسة الفنون الجميلة طلبة الفنون الهواة ،حيث طلب منه وأصدقائه من طلبة الفنون الهواة رسم موديل نسائي عاري، في تلك اللحظة

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص63 .

[2] – المصدر نفسه ، ص64 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 106 .

[4] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص345 .

[5] – منى الشرافي تيم ، مرجع سابق ، ص136 .

[6] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 319 .

فوجئ (خالد) برؤية امرأة عارية تحت الضوء تغير أوضاعها وتعرض جسدها بتلقائية ،أمام عشرات العيون، لكن خالد، برواسب عقدة رجل من جيله "أربعون عاما من العمر"، رفض رسم ذلك الجسد بحجة الخجل أو الكبرياء – على حد تعبيره– واكتفى برسم الوجه حسب ما بدا من زاويته أو بتعبير آخر رؤيته، وعندما انتهت تلك الجلسة ارتدت الفتاة" كاترين" التي لم تكن سوى إحدى الطالبات، ثيابها،وقامت بجولة كما هي العادة لترى كيف رسمها كل واحد فوجئت وهي تقف أمام لوحة خالد بأنه لم يرسم سوى وجهها فشعرت لدى رؤيتها اللوحة الناقصة بالإهانة نظرا لإهمال جسدها وتجاهله فقالت:" أهذا كل ما ألهمتك إياه، قال لها مجاملا،لا لقد ألهمتني كثيرا من الدهشة،ولكني أنا أنتمي لمجتمع لم يدخل الكهرباء بعد إلى دهاليز نفسه.أنت أول امرأة أشاهدها عارية هكذا تحت الضوء رغم أنني رجل يحترف الرسم فاعذريني إن فرشاتي تشبهني ،إنها تكره أن تتقاسم مع الآخرين امرأة عارية حتى في جلسة رسم."[1]، موقف تحاول فيه (كاترين) الفرنسية أن تفرض سلطتها أو بالأحرى سلطة الجسد، يواجهها (خالد) بمنطق الفرشاة ومنطق الفنان، فالفرشاة تشبه صاحبها وتتحيز بشدة لاختلافها، تكره أن تتقاسم امرأة عارية مع آخرين، لهذه الفرشاة أيضا مخططاتها في مقاومة المستعمر،هي فرشاة لرجل رفض وجود المستعمر على أرضه، كما رفض بموضوعية ومبدأ وجود جسد المرأة العارية في لوحته.لكنه قبل وجودها على سريره ووجد نفسه ،فيما بعد، يقدم لجسدها اعتذارا من نوع آخر جعلها لا تفارقه منذ ذلك الحين وهذا ما يكرس فكرة سلطة الجسد التي عكستها الثلاثية يقول(خالد):"...كان علي فيما بعد أن أقدم لجسدها اعتذارا آخر...يبدو أنه كان مقنعا لدرجة أنها لم تفارقني منذ ذلك الحين"[2] وفي هذه العبارة تلميح إلى فعل غائب ما هو إلا فعل الجنس الذي أخذ من خلال هذا المثال منحى التلميح لا التصريح

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص95 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 95 .

والذي سنفصل الحديث عنه في موضع آخر.

إن الوصف المرفولوجي (لكاترين) يوحي بالجسد في الذاكرة الغربية من تحرر وإباحية تعدد العلاقات...فكاترين – فرانسواز الفرنسية الباريسية عشيقة خالد– ،هي جسد لا غير بحكم مهنتها أولا ،لأنها تعمل مصممة أزياء في قاعات الرسم ،ثم بحكم علاقتها الجسدية بخالد،يقول عنها "كان بيننا تواطئ جسدي ما." [1] ويفسر مدى تحرر هذا الجسد السافر بعيد الغرر في العطاء والعشق الخارج عن دائرة الملكية الزوجية وكأن هذا الجسد المدنس لعبة تهبها من تشاء، دون مقابل" جسدها كان يرفض أن يفهم جسدها يخرج عن الموضوع دائما،جسدها موظف فرنسي يحتج دائما، يطالب بالمزيد"[2] ، جسد " يشتعل رغبة وهو جسد عصي على الإطفاء."[3]

لا شك وأن إيقاع النقصان ، نقصان اللوحة والاكتفاء برسم الوجه دون الجسد من سمات ثلاثية مستغانمي لأن أبطال الثلاثية يعانون من بتر الذراع لذا لا غرابة في أن يرسم البطل اللوحة ناقصة،لأن الأشياء من حوله تتماشى مع منظوره لجسده وهويته التي شوهت، وهنا " يظهر مدى ارتباط الجسد بالنفس"[4] وانعكاساته على تصرفاتها، فالنقصان محرض نحو اندفاع الإنسان نحو الكمال ،ولهذا كان اكتمال وجود(خالد) ذاكرة الجسد بالعودة إلى قسنطينة لحضور زفاف المرأة التي أحب وفي اكتمال عودة زيان عابر سرير جثة هامدة ليدفن في تراب بلده.

ولعل إيقاع " النقصان " في اللوحة هو سر تعلق أحلام بها،إنه أحد انزياحات الجسد باتجاه مدلولاته التاريخية المرتبطة بالكولونيالية الفرنسية على الجزائر وتمسك أحلام بقضيتها وإيمانها في حقها في الوجود يفسر سر تعلقها بهذه اللوحة يقول خالد: "غريب هو عالم النساء حقا كنت أتوقع أن تقعي في حبي وأنت تكتشفين تلك العلاقة

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 76 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 399 .

[3] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص16 .

[4] – منى الشرافي تيم ، مرجع سابق ، ص 132 .

السرية التي تربطك بلوحتي الأولى(حنين) لوحة في عمرك وفي هويتك وإذا بك تتعلقين بي بسبب لوحة أخرى تعبر الذاكرة خطأ" [1] ، فثلاثية مستغانمي ليست مجرد تاريخ الجسد مع البتر والنقصان أوأرض قاحلة تشقق طينها كما توحي بذلك الروايات، بل هي أيضا تاريخ للوجع الجزائري وتاريخ الاغتراب والتيه العربي،إنها ثلاثية لتراجيديا الجسد.الذي يشكل إحدى العلامات البارزة في الثلاثية، وقد تمثل في عدة صوّر متنوعة منها: الجسد كذاكرة وطنية جعلت له الكاتبة ذاكرة رغبة منها في استنطاقه وتحفيزه على التّذكر والاسترجاع. فكل شيء مرتبط بالجسد بأبعاده المختلفة ليدل عند ربطه بالبطل على عاهته، ونقصه ،جسد عانى الخيبات المتوالية منذ الثّورة الجزائريّة حتّى زمن الحرّية.وأبرز ما يجسد ذلك اليد المبتورة لخالد في قوله:" كنت تحمل ذاكرتك على جسدك" [2] وقوله:" كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه...ولكنه لم يقرأني"[3] وقوله: " أنا الرجل المعطوب الذي ترك في المعارك المنسية ذراعه"[4]...

جسد تماهى روحا وكيانا مع الوطن والثورة وما دفعه من اجلهما البطل وما حمله بسببهما من ألم نفسي ومعنوي رمزا للمعاناة والقهر:" تعيش في بلد يحترم موهبتك ويرفض جرحك . وتنتمي لوطن يحترم جراحك ويرفضك أنت، فأيهما تختار...وأنت الرجل والجرح في آن واحد..وأنت الذاكرة المعطوبة التي ليس هذا الجسد المعطوب سوى واجهة لها.؟"[5] فالجسد،وعبر الثلاثية ،" يمثل ويعتبر رمزا لتاريخ نضال طويل والعلامة التي يحملها تختصر مرحلة هامة من تاريخ الجزائر، وهي مرحلة التحرير ومواجهة المستعمر،من هنا يمكن فهم وتأويل جوهر علاقة الحب القائمة بين

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص95 – 96 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 72 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 404 .

[4] – المصدر نفسه ، ص100

[5] – المصدر نفسه ، ص73 .

(حياة) و(خالد) وبينها وبين الأب الوطني المناضل، وبينها وبين جميلة بوحيرد المناضلة الرمز"[1] .

إنّ الجسد بهذه الصورة يختزل المسافات، يختزل الحروب،إنه الوطن الجريح الذي لا زالت ذاكرته تنزف بصورة المستعمر،وبتر يد خالد شاهد على ذاكرة التاريخ الجزائري، على الماضي بكل مآسيه" اليوم بعد ربع قرن..،أنت تخجل من ذراع بذلتك الفارغ الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك ، وكأنك تخفي ذاكرتك الشخصية وتعتذر عن ماضيك لكل من لا ماضي لهم"[2]، ومحاولة جعله رساما فكرة صائبة لإعادة رسم الماضي وصبغه كما يشاء لا كما شاء به القدر أن يعيش على جسد معطوب ،هو تحد لجعل هذا الزيف واقعا ملونا بألوان زاهية لا بالسواد الحالك الذي وجد عداء عند البطل:" أريد أن أصب لعنتي:أبصق مرارة عمر من الخيبات،أفرغ ذاكرة انحازت للون الأسود...منذ أنحزت لهذه المدينة الملتحفة حماقة بالسواد منذ قرون،والتي تخفي وجهها – تناقضا– تحت مثلث أبيض للإغراء..." [3].

ويدل حين ربطه بالجسد الأنثوي على كل ما هو مقهور ومُهمّش حيث تربط المجتمعات الذّكورية كل ما هو مقهور و مهمش بالمرأة . على معاناة المرأة الجزائريّة والعربيّة عامّة ، ومن الواضح أن الثقافة التي أقصت المرأة جعلتها ترى نفسها على أنها جسد مثير،وصارت تسعى إلى إبرازهذا المعنى؛ ليقترن الجسد بالخلفيّة التّاريخية للجسد الأنثوي في الذّاكرة الإنسانيّة.فيرمز بصفة أشمل إلى معاناة المدن والأوطان العربيّة عند ربطه بقسنطينة/الجزائر، فالكاتبة ، ومن خلال الترميز، تحاول تفعيل الذّاكرة الجماعيّة وبعثها إلى الماضي حيث هيمنة الجسد وطغيانه على العقل البدائي. كما نقرأ في ذلك أيضا علاقة التّأثير والتّأثر بين الجسد والذّاكرة بإعطاء

[1] – ينظر محمد غرناط ، الشخصية النسوية في ثلاثية أحلام مستغانمي ، من كتاب الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية ، قراءات مغربية ، رابطة أهل القلم ، سطيف ، ط7 ، 2008 ، ص 128.

[2] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص72 .

[3] – المصدر نفسه ، ص400 .

الجسد ذاكرة من جهة ووظيفة الذّاكرة في تخزين وإعادة سرد تاريخ ذلك الجسد مما يحيلنا إلى بوادر الرّؤية الحريميّة وحصر وظيفة المرأة في الجسد الفاتن المُشتهَى.

2- معجم الجسد في الثلاثية:

ذاكرة الجسد	رقم الصفحة	فوضى الحواس	رقم الصفحة	عابر سرير	رقم الصفحة
" وكيف لا تعود تلك الرعشة المكهربة لتسري في جسدي	7	تخلع وترتدي الكلمات عن ضجر جسدي"	3	"لكأنه كان يطالب بجسدها أن يرتديه"	5
لأنها جسدك المشوه لا غير	16	" على جسد الكلمات أطفأ سيجارته الأخيرة"	5	"أشعلت قلمها بحرائق جسد عصي على الإطفاء"	6
وكأن ألم ذراعي ينتقل تدريجيا إلى جسدي"	20	لا أعرف مصادقة جسد أشتهيه"	5	على جسدك أن يكون أبله وغبيا في حضرتها"	23
" ولحظتها سرت في جسدي قشعريرة مبهمة"	33	" بثوب خفيف ملتصق بجسدها"	15	" ولذا أنت تحتاج إلى أكاذيب الجسد"	35
"فتعبر قشعريرة غامضة جسدي"	35	" وفي جسده الذي عرف الجوع والخوف والبرد"	19	فقد كنت على جوعي الجسدي"	40
" وعندما انتهى عاد النبي إلى	35	"أيد لم تلامس يوما جسد	22	" ويجهش جسدي سرا	47

زوجته وجسده"		امرأة"		بالبكاء"	
" كنت تحمل ذاكرتك على جسدك"	42	" ويبرد جسده ثم تأكله الديدان"	22	" بل هو يمتد في بعض الأوقات إلى كامل الجسد"	55
"التي ليس هذا الجسد المعطوب سوى واجهة لها"	42	" غطاء يلامس تحته جسد امرأة"	24	" في الجزائر يبحثون عنك جسديا لتصفيتك"	60
كان بيننا تواطئ جسدي ما"	58	ليلامس جسدي جسده من الخلف"	29	" ويكاد يكون لها جسد نساء شاهدتهن في طفولتك"	66
" رفضت أن ترسم ذلك الجسد	58	" أن أسكن جسد تلك المرأة"	31	كأن جسدي سبقني"	80
"أن أقدم لجسدها اعتذارا"	59	" ليرتدي جسدي للحظات"	53	لاغترابهم الجسدي عن أقرب الناس اليهم	83
" اقتلعوا من جسدي عضوا"	64	"فتح له طريقا إلى جسدي بالقوة"	53	"أثناء ضمه لي اقشعر جسدي"	90
" ولا وليمة لها غير جسدها"	67	"بجسد ليس لها"	56	"إلى حد تواطؤ الزمن مع الجسد"	95
"بجسد محموم وذراع تنزف"	70	"يواصل المشي على جسدي وجسدها"	56	"بل لأحاسيسي المتداخلة المتقاطعة دوما مع جسدك"	103
لا علاقة لها بما تركه الزمن على جسدي	102	" حالة من الضجر الجسدي تنتابني	80	...وضعته على جسدها لترإن كان يناسبها"	114

وروحي"		كل يوم"			
" من هذا النهر الزبدي الذي يشطر جسدها"	111	"تكهرب جسدي للمستته"	82	يعطي لأي شخص الحق في أن يستبيح جسدك"	135
"وحرارة جسدك الملتصق بي للحظات"	118	"تخبئ تحت عباءتها جسدا مفخخا بالشهوة"	95	"السرطان ليس سوى الدموع المحتبسة للجسد"	144
" كنت أرسم بشفتي حدود جسدك"	122	" ما كدت ألتفت خلفي حتى وجدتني على حافة جسده"	100	"وجئت اليوم تهدي جسد شيخوختك للحشرات"	155
"كما يرضي عاشق جسد امرأة لم تعد له	128	" تراه يرسم بشفتيه جسدي؟"	101	" وكأن كل متعة لها علاقة بالجسد لابد أن تمارسها النساء سرا"	173
" لا نبكي جسدنا من أجل أي امرأة"	128	" لقد أحببت دائما لغة جسدك"	102	"بل غدا سؤالا آخر اقشعر له جسدي"	176
هي اللوحة التي بكى لها جسدي"	128	" أحلم أن يكون لي يوما جسدا يشبه جسدها تماما"	129	" لتقتات بما بقي من جسد سبق أن أطعمت بعضه للثورة"	178
للنقاط المبعثرة على جسدها"	149	" في المتعة كلمة سر وشيفرة جسدية"	148		
" وعبثا كنت أتحايل على جسدي"	164	"الشهوة حالة ترقب صامت للجسد"	162		
" تذكرني بتعاريجك	164	" ليجتاحني بكل هذا النهم	172		

وتضـــــــاريس جسدك"		الجسدي"			
" كيـف تتسـللين إلـى جسـدي كـل صباح"	165	" ورغم ذلك لم يتقبـل جسـدي تمامـا فكـرة وجودها"	178		
" وشـــــهوتك المتراكمـة فـي الجسـد قنبلـة موقوتة"	165	" لليـد ذاكـرة لا تنفـك تطـاردك بالسـؤال عـن جسد الفقدان"	192		
		"وذلـك الجسـد الـذي اشـتهت شـــــفتاي أن تغطياه قبلا"	204		
		"سـوى عطـر اختزنه جسدها	214		

إن المتأمل في الجدول يدرك تكرر لفظ " الجسد" في الثلاثية ، ومنه يدرك مركزية هذه الكلمة في البناء الفني والعاطفي عند الكاتبة ،وما دل على مركزية هذه اللفظة أن جعلتها عنوانا لروايتها الأولى(ذاكرة الجسد) وجعلت من الجسد محورا تدور حوله الرواية، إن لم نقل الثلاثية ككل،فأسماء ثلاثية أحلام وعناوينها(ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) تستمد أحداثها من هذا الجسد، ولا شك أن ذلك لم يكن من محض الصدفة، فقد" حمل الجسد الذاكرة ،وأثار الزمان،وكان مفخخا بالشهوة كالقنبلة الموقوتة،ولـه أسـرار ورموز،كمـا كـان الجسـد ضـجرا، ظامئـا جائعـا، نهمـا، مرتعشـا مشـتهيا،محموما خائفـا مكهربا...جسـدا لـه لغـة يعبـر بهـا عـن صـاحبه،ويبكي معه،ويشاركه في كل أحواله....[1].

[1] – منى الشرافي تيم، مرجع سابق ، ص 361 .

الجسد عند أحلام مستغانمي متعدد الوجوه ، والمعاناة والمشاعر والأخيلة والأفكار تشخص به ألم تعذيب المناضلين الذي لا ينسى،" كما تجسد به الأنثى في شهواتها الساكنة في أعماق ذاتها[1] والأمثلة كثيرة داخل الثلاثية. كما سبق وأشرنا...

إن المعاني التي تحملها كلمة"جسد" منتشرة في رواياتها ، مشعة في نور إيحاءاتها تحس بالجملة ولا تدرك بالتفصيل ، ولذلك يشار إليها ،دون أن نستطيع القبض على جميع دلالاتها.[2]

3- الجسد أفق سردي:

إن الجسد هو البؤرة التي تتجلى فيها وعبرها الذوات والأشياء التي تكون عالم النص الروائي إنه الشكل الذي تنطلق منه أو تلتقي عنده كل الأشكال، وهو أيضا وأساسا الشكل القار القابل لاستيعاب سلسلة من الأفعال والأوصاف التي تحيل بهذا الشكل أو ذاك على قيمة " قيم "هي الأساس الذي تقوم عليه ممكنات المكون الدلالي، وسبل تحققه[3] .

إن الجسد حاضر في كل شيء ،انه حاضر في الرسوم وفي الكلمات وفي السياسة والأخلاق والسلطة ، كل شيء يدور حول الجسد ، ولا شيء يوجد خارج ما تثيره الكلمات والأوضاع أو ترسمه الأفعال من صور للجسد وأوضاعه ،أوضاع لا تنتهي عند نقطة معينة.إنها لا تنتهي عند نقطة معينة لأن كل نص من نصوص الثلاثية يستعصي على الضبط المسبق ،كون نصوص مستغانمي لا تبني نفسها انطلاقا من تراكمات نصية قد لا تقود -بشكل آلي- إلى نهاية بعينها لأن كل نصوص الثلاثية تنتهي نهايات مفتوحة غامضة،إلا أنها على الأقل ترسم خطوط مسار سردي قابل لأن يستوعب وينصهر في نقطة ما يمكن اعتبارها نهاية.

---

[1] – منى الشرافي تيم، مرجع سابق ، ص361 .

[2] – المرجع نفسه ، ص361 .

[3] – سعيد بنكراد،النص السردي نحو سيميائيات للإيديولوجيات، دار الأمان ، الرباط ، ط1، 1996، ص111.

إن التلاقي والانفصال والاتصال والحدود والمسافات والبعد والقرب، كل مواقع القياس هاته ،التي تحدد حجم ما يفصل بين الشخصيات بعضها عن بعض ،وما يفصل بين الشخصيات وبين الكون الذي يحتوي الأشياء تنطلق من جسد يشكل نقطة البدء ونقطة النهاية لمسار سردي ما،أو مرتكزا للحظات تأمل وصفي. فمن الجسد تنبثق حركة الحدث وتنمو الدلالات وتتناسل الإمكانات السردية. ومن الجسد أيضا يمتح السرد موضوعاته ويحدد اتجاهات انتشاره،وفي الجسد تصب كل التوترات المصاحبة للوصف والسرد والتعليق والاستبطان[1].

فالجسد موضوعا للسرد، وموضوعا للوصف وموضوعا للاستذكار والاستباق وموضوعا للغة أيضا، فمنه تخلق لنفسها تركيبا جديدا لا يدرك إلا في علاقته بما يتولد عن هذا الجسد من هزات وإيماءات وآهات حيث يصبح للكلمات قضيب وفروج. وهذا ما نعاينه في بعض المشاهد المبثوثة في الثلاثية حيث تتخلى اللغة عن تركيبها العادي لكي تتزيّى بتركيب يخلط بين اللفظي والبدني،ليقرأ اللفظي انطلاقا من التركيب الذي يقدمه البدني.[2]

4- إسهام الجسد في تشييد عالم السرد :

الجسد يجعل السرد حيويا،فهو عنصر محفز لإثارة الأحداث يمد السرد بتلك الصور المتعددة الأبعاد، المحتملة الدلالة،ومستغانمي تملك القدرة على الترحال في دقائق الأشياء وتفاصيلها التي استأثرت بولعها،فهي تملك من وسائل التخبئة والتورية ومواربة القصد ومحاولة تسمية الأشياء بغير مسمياتها وهذا ما تحسنه مستغانمي. وهو ما يجعل نصوصها متميزة مذهلة [3].

---

[1] – ينظر، سعيد بن كراد ، النص السردي نحو سيميائيات للإيديولوجيات ،مرجع سابق ،ص 113.

[2] – المرجع نفسه ،ص 113.

[3] – ينظر، الأخضر بن السايح، لذة السرد وعوامل الإثارة والإغراء، مجلة نزوى،العدد ،86 1أكتوبر,2010 موقع:http://www.nizwa.com

الكتابة عند مستغانمي تنطلق من الجسد وإليه،وحركة النص حركة الجسد الذي يمد النص بتفجير هائل للدلالة،بمقتضاه ينساب السرد عن طريق الحركة الداخلية التي يحدثها الجسد،بحيث تغدو تداعيات الرؤيا محصورة في هذا الجسد أوفي جزء منه"[1] "...كان يتحدث إلي وهو يرتدي من جديد قميصه، ويده اليمنى تحاول بصعوبة إدخال تلك الأزرار. وبدل أن أساعده على تزريرها،امتدت يدي تخلع عنه القميص وراحت شفتاي تتدحرجان على مساحة صدره ،ثم تنزلقان نحو ذراعه الثابتة مكانها فتكسوها قبلا بشراسة العشق الذي هو وحده القادر على جعل أية حقيقة...جميلة في بشاعتها!عندما غادرته،انتابتني أحاسيس متناقضة تراوح بين المتعة والخيبة والاندهاش الجميل والمؤلم في الوقت نفسه [2].

ترغب الساردة ،عبر هذا المقطع السردي، إلى الانصهار والالتحام بالآخر،حيث تسرد لحظة الانصهار تحت وطأة الجسد وفوضى المشاعر، وفوضى الأسئلة. نصغي في هذا المشهد إلى نبض الساردة ورعشة جسدها التي وظفت فيها كل الأعضاء بدقة من الشفاه إلى اليد إلى الذراع إلى الصدر...التي توحي إلى الفعل الجنسي. دون أن يقع فعلا، بحيث يبقى مجرد رغبة امتزجت فيها المتعة التي وقعت على المستوى الذهني والخيبة في رغبة لم تقع،"حيث تقدم الكاتبة"أعضاء الجسد الأكثر سحرا وترميزا ودلالة من الشفاه إلى...الصدر لملاحقة الدلالات الهاربة أو لدفع السرد وتجديد قوته الدافعة بشئ من الإغراء والإثارة،ولا عجب في ذلك فهي بفطرتها وسجيتها تحسن سحر الهروب والملاحقة،الظهور والتخفي... التي تساعد في تعددية لغة النسيج السردي الذي يلمح أكثر مما يصرح،فالجسد في ثلاثية مستغانمي هو الحاضر الغائب، وهو الراغب الممتنع، والموجود على حافة المنح والإرجاء، ينتظر في المنطقة القلقة بين الظهور والاحتجاب.ونذكر على سبيل

[1] – ينظر الأخضر بن السايح، تيمة الجسد وإنتاج المعنى..متعة النص ولذة التأليف، مرجع سابق.

[2] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 272.

المثال مقطعا سرديا آخر من رواية (فوضى الحواس) يبيّن قدرة مستغانمي على إفراغ الجسد على الورق:" يحتضنني من الخلف كما يحتضن جملة هاربة ، بشيء من الكسل الكاذب شفتاه تعبرانها ببطء متعمد على مسافة مدروسة للإثارة ، تمران بمحاذاة شفتيها ، دون أن تقبلانهما تماما ،تنزلقان نحو عنقها ، دون أن تلامساه حقا ، ثم تعاودان صعودهما بالبطء المتعمد نفسه ،وكأنه يقبلها بأنفاسه لا غير .هذا الرجل الذي يرسم بشفتيه قدرها ،ويكتبها ويمحوها من غير أن يقبلها ..."[1]

تجّس الساردة، عبر هذا المقطع السردي ، النوابض الخفية في جسد المرأة التي تمثل علامة دالة تحمل شحنة خاصة مستمدة من صميم عالم المرأة الجنسي بدليل أن هذا المقطع يتنفس هواء هذا الجسد وحرارته ،ويستعيد أصداء تلك الحرارة من خلال الحفر في تضاريس الجسد والروح واستشفاف الألم الإنساني العميق داخل طمي الجسد ، فالسرد يحسن الإثارة وينوعها في أبسط الأشياء ، فلذة النص هي شعلة تتقد في جسد الأنثى تجسده عبر الكتابة"[2] .

تمتزج مستغانمي "بالكتابة تتفاعل معها جسدا وروحا ودما،وتعني بالضرورة إفراغ الجسد ظاهرا وباطنا على الورق،وإذا كانت المرأة تعتني بجسدها ،فهي أيضا تعتني بتشكيل نصها الإبداعي "[3] وفي هذا الصدد أيضا نورد مقطعا سرديا آخر من رواية (فوضى الحواس) حيث تربط الكاتبة بين شهوة الجسد وشهوة الكتابة مبينة إسهام الجسد في تشييد عالمها السردي.وكأن الكتابة جسد يتحرش بصاحبه كي يترجمه نصا على الورق. تقول الساردة:" أحببت تلك القصة،التي كتبتها دون أن أعي تماما ما كتبت. فأنا لم يحدث أن كتبت قصة قصيرة .ولست واثقة تماما من أن هذا النص تنطبق عليه تسمية كهذه.[...] ثمة دفاتر، تشتريها بحكم العادة.فتبقى في

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 9 – 10 .

[2] – ينظر،الأخضر بن السايح، نص المرأة وعنفوان الكتابة، ملتقى الكتابة النسوية التلقي،الخطاب والتمثلات ، 18 و19 نوفمبر 2006 ، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية ،2010، ص 28 .

[3] – المرجع نفسه ، ص28

جواريرك أشهرا دون أن توقظ فيك مرة ، تلك الشهوة الجارفة للكتابة ، أو تتحرش بك كي تخط عليها ولو بضعة أسطر"[1].

لا شك في أن الجسد حاضر بقوة في الثلاثية ويخترق كل صفحاتها، ولكن لا توجد صفحة واحدة فيها خصت الجسد بوصف حسي مكشوف، يصور العلاقة بين المرأة والرجل لأن السرد يشغل بالتعبير عن اشتهاء متخيل لا يتحقق أبداً ،وهو يجعل القارئ يترقب إلى النهاية حدثاً لن يقع. واعتقد أن هذا هو أحد أسرار النجاح الكبير الذي تلاقيه رواياتها، فالقارئ يقع تحت طائلة انتظار دائم يتلذذ به ولا يناله .

5- مستغانمي والسفر نحو الأبعاد اللامتناهية في الجسد والذات:

لأن الكتابة النسائية اعتمدت فكرة جديدة تمثلت في الكتابة بالجسد أي تحويل الجسد من موضوع خارجي إلى وسيلة لاكتشاف العالم والذات والآخر، انفتح الجسد على" اشراقات الذات وانعكس فيها ليغدو الجسد بتشكيلته الظاهرة أول عتبة نصية للعبور من الجسد البراني إلى الجسد الجواني" [2] ذلك أن " الجسد كان ومازال مادة للنشاط الثقافي ، في بعده الخيالي ، وفي بعده اللغوي "[3] .

والكتابة قابلية الجسد لتمثيل هذا المكتوب معرفيا، بعد أن ترك بذرته ونواته تنضج وتنمو وتلد،وإذا مات الجسد تبقى الروح ترفرف لتسكن جسدا آخر،فحاله أشبه بحال الإنسان: يموت الجسد وتبقى الروح"[4] ،إذ " الكتابة ليست قراءة ذات بقدر ما هي قراءة آخر يتجدد "[5] .

---

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق،ص 23.

[2] – ينظر، الأخضر بن السايح، تيمة الجسد وإنتاج المعنى..متعة النص ولذة التأليف، مقاربة تحليلية في الرواية النسائية، مرجع سابق.

[3] – عبد الله الغذامي ، المرأة واللغة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1996 ، ج2، ص70 .

[4] – الأخضر بن السايح، تيمة الجسد وإنتاج المعنى ، مرجع سابق.

[5] – المرجع نفسه ، ص 55 .

تنطلق مساحة الكتابة لدى مستغانمي ملتصقة بالجسد فهي تصغي إلى جسدها ومن خلال جسدها تبحر في عوالم الذات ، توظفه كطاقة أكثر دلالة وترميزا ." إنها تعطي للعالم قناعا ، لكي ترتب للجسد مسافة ما،فهي تفضل إبراز التمثل الذي تحمله عن جسدها بل جسدها الملموس،"إنها تعطي عناية خاصة لهذا الجسد الذي تكثف رسمه ورمزيته من أجل جعل كتابتها إغرائية تنمحي في هذا الجسد. "[1] فبأساليب التمويه التي تلصقها بجسدها تخرج عن الذات لتفجر مكبوت الجسد وتكتب مباشرة على جسدها فتولد لدى الآخر حساسية خاصة تجاه هذه الرموز "[2] المتعددة الإيحاءات فالجسد لدى مستغانمي مساحة لا متناهية لصياغة الرموز، تنبش في خباياه وتفاصيله ،سواء فيما يخص الذات أو يخص الآخر.بمعنى أكان جسد امرأة أو رجل."فالكتابة إذن ترجمة للجسد واللاوعي ،والرغبة ،كتابة تعبر عن ذاتها كتحويل وتحوير لما يمكن توصيله إلى ما لا يمكن توصيله، لأن اللغة ليست وحدة أو نسقا تسيطر عليه كلية محددة ،بل إنها تتضمن لغات مختلفة توجد داخل اللغة والتواصل في اللغة هو الرغبة الحاسمة التي يحركها هاجس الاقتراب من الآخر"[3].

6- كتابة الجسد رغبة يحركها هاجس الاقتراب من الآخر:

يطغى على روايات مستغانمي صوت الذات وبلاغة الجسد حين ينتشي بوجود الآخر والبحث عنه،" فلحظة اكتشاف الجسد هي اللحظة التي يسبقها اللقاء بالآخر"[4]،هنا تتحول اللغة إلى طاقتها الشعرية الكامنة في جسد الساردة الباحثة عن الآخر ،"واللغة هي نداء الجسد والرغبة المتقدة التي تضيء عتمة الأشياء ، وتلج

---

[1] – عبد النور إدريس ، مرجع سابق، ص68 .

[2] – ينظر ، محمد نور الدين أفاية ، الهوية والاختلاف ،إفريقيا الشرق ،الدار البيضاء ، 1988 ، ص42.

[3] – المرجع نفسه، ص 80 – 81 .

[4] – عبد القادر بودومة، تفكيك حجاب اللغة ، مقاربة فينومينولوجية لنص آسيا جبار ، الأصوات التي تأسرني ،ملتقى دولي الكتابة النسوية ، التلقي ، الخطاب ، والتمثلات ، 18و19 نوفمبر 2006 ، بمساهمة فريق البحث،فرنسا، المغرب العربي ،المدرسة العليا للأدب والعلوم الإنسانية ، ليون ، المركز الوطني للبحث في الانثروبولوجية الاجتماعية والثقافية ،2010 ، ص 119.

كهوفا وتنبش حروفا وتنبت أزهارا "[1].

يعتبر الاقتراب من الآخر هدف الكتابة بالجسد عند مستغانمي، خاصة في روايتها الثانية (فوضى الحواس) التي تعتبر رحلة مطاردة لهذا الآخر على طول الرواية،ذلك أن هذا الأخير موضوع قلق عند الساردة ، بحيث يتحرك السرد ويتكثف موازيا لتكثف المشاعر والأحاسيس ونبضات قلب الساردة التي تنبض للآخر ومن أجله.

يمثل هذا الآخر البؤرة المركزية في رواية (فوضى الحواس) ،التي هي وليدة الجسد الأنثوي وحواسه ، هذا الآخر الذي يعتبر الشحنة الدافعة المغرية لحركية السرد حيث يمضي السرد في التعبير عن هذه المشاعر عبورا ثريا يبيّن هاجس اشتهاء الساردة لهذا الآخر ورغبتها في الاقتراب منه"[2] والتوحد به ، كل ذلك بواسطة اللغة لأن " اللغة عبر نظامها، تقوم على استحضار الغائب والكلام عنه ، كما يعني أنها تمتلك القدرة على تشكيل هذا الغائب وإعادة تشكيله بإعطائه صورة سمعية ومفهوما ذهنيا"[3] . تقول الساردة في (فوضى الحواس):

"ما كدت أذكره ،بذلك القدر من التفاصيل ،حتى عاودتني حالة من الاشتهاء له،حاولت أن أهرب منها إلى الكتابة ولكن ... لليد ذاكرة لا تنفك تطاردك بالسؤال عن جسد الفقدان . وأنا ما زلت لا أفهم ، كيف أن جسده الذي لم يكن الأجمل ... أصبح الأشهى إلى حد إربك سكينتي ومنعني لأيام من الكتابة " [4].

ينفتح هذا المقطع السردي على العوالم الباطنية للساردة التي تشتهي هذا الآخر لا بل تتحرق شوقا إليه وتبحث عن الخلاص فيه مما يجعلها تستسلم لسلطة البوح:

---

[1] – ينظر،الأخضر بن السايح،فاعلية السرد النسائي وآليات تحفيزه ، موقع:
http://lakhdarbensayah.blogspot.com/2015/03/blog- post_2.html

[2] – المرجع نفسه .

[3] – ينظر منذر عياشي ، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، 1988 ، ص34 .

[4] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 334 – 335 .

"جئت لأسرب إليك الرغبة ،جئت لإمتاعك ، وإمتاع نفسي بك . هؤلاء لا يمكنهم أن يفعلوا هذا ...أليس كذلك؟ وراحت شفتاه في تقبيلي من جديد ، باللهفة نفسها ، وكأننا التقينا توا، أو كأنه انتبه فجأة لوجودي معه . ...أحاول أن افهم ما الذي أثاره فجأة من جديد ليجتاحني بكل هذا النهم الجسدي...كان لجسده ذلك الحضور السخي ،الذي يعطي ويعطي كما هو الحب .كأنه يعوض عن نقصانه بالعطاء .ثم يأخذ ويأخذ كما هي اللهفة..."[1]، " ووجع السرد هو وجع هذا الجسد وأشواقه الدفينة المكبوته ، وكأن الساردة لا تتكلم ، وإنما جسدها الذي يتكلم"[2] " لليد ذاكرة لا تنفك تطاردك بالسؤال " .

وبالتالي يعتبر الآخر المذكر المحرك وهاجسها في معانقة تجربة كتابتها الروائية وكتابتها عن ذاتها وعن الآخر:" أكنت أريد أن أخابر معرفتها بالبيت أم أخابر صبري عليها ، وأقاصص نفسي بانتظارها وهي تتعرى لذاكرتها في تلك الغرفة . كان بإمكاني عن لهفة أن ألحق بها ،أو أن أقترح عن عادة ارتدائه أمامي في الصالون لكني لم أفعل إنقاذا لجمالية اللحظة رغم استعجال الجسد وجوعه ،كنت أسعد بمتعة تأجيل متعتي كفاكهة تدري أنها لك ، ولكنك تؤجل قضمها "[3] .

نلمس من خلال هذا المقطع السردي كثافة في اللغة وقوة في المجاز وطاقة في الترميز ،توحي بميل إلى التوحد بالأنثى توحد الآخر المذكر بالأنثى وغيابه فيها فالأنثى حين تدخل النص تمارس الانشطار الذي يجعل دلالتها تغطي الكون بأكمله وتجعل اللغة السردية تنفلت من قاموسها إلى لغة تطفح بالشعرية زودت النص بقيم دلالية مضاعفة وغذت السرد بديمومة حركته وتحوله ، هذا ما جعل التعبير عن الجسد رؤيا لا يمكن أن تطالها إلا لغة رامزة تطفح بالشعرية غنية بانزياحاتها الرمزية

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص302 .

[2] – الأخضر بن السايح، تيمة الجسد وإنتاج المعنى..متعة النص ولذة التأليف، مقاربة تحليلية في الرواية النسائية، مرجع سابق.

[3] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 211 .

التي تحافظ على الجسد وآلياته المختبئة وراء اللغة " دوما أحببت الطريقة التي تتحرك بها طريقتها في الالتفات، في التوقف،في الانحناء ، في انسياب الشال على شعرها،في رفع طرف ثوبها بيد واحدة،وكأنها تمسك بتلابيب سرها،طريقتها في الذهاب...طريقتها في الإياب"[1].

تظهر الساردة علامة أساسية في رواية(فوضى الحواس)، فهي التي تحكي والرجل يستمع،وتبقى الساردة تضيء الأبعاد الدلالية والرمزية، بين الكثافة الشعرية والاسترسال الروائي. إنّها تستقطر رحيق الجسد الأنثوي، وتجمع عصارته الجمالية حين ترصف تلك العلاقة الجوّانية بين الـ (هي) والـ (هو)، وتختار حوافزها التي تؤسّس للحبكة الفنية من إيقاع الجسد. في رواية (ذاكرة الجسد)، بقي السارد (خالد بن طوبال)،و(حياة) متقابلين كجبلين مكابرين، بينهما كثير من الغيوم التي لم تمطر. لكن في رواية (فوضى الحواس) التي هي بمثابة تكملة للرواية الأولى، تمطر الغيوم ويلتقي الجبلان، ويجتاح أحدهما الآخر عبر نزيف لغوي ، نلمس فيه نفس الساردة الساخن بحمّى الكلمات المحبوكة على مقاس الجسد"[2]،"... أحاول أن أحتمي بلحاف الكلمات..يطمئنني: "لا تحتمي بشيء ، أنا أنظر إليك في عتمة الحبر، وحده قنديل الشهوة يضيء جسدك الآن، لقد عاش حبنا دائماً في عتمة الحواس.

أود أن أسأله:" لماذا أنت حزين إلى هذا الحد؟". ولكن زوبعة بحرية ذهبت بأسئلتي،وبعثرتني رغوة... على سرير الشهوة. كان البحر يتقدم، يكتسح كل شيء في طريقه، يضع أعلام رجولته على كل مكان يمر به. مع كل منطقة يعلنها منطقة محتلة، وأعلنها منطقة محررة، كنت أكتشف فداحة خسائري قبله. كمن يتململ داخل قفص الجسد..انتفض واقفاً، كان يريد أن يغادر ذاته، ويتّحد بي.

---

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، مصدر سابق،ص 285.

[2]– الأخضر بن السايح، تيمة الجسد وإنتاج المعنى..متعة النص ولذة التأليف، مقاربة تحليلية في الرواية النسائية، مرجع سابق.

أسأله: "ماذا أنت فاعل بي؟". يجيب: لا تملك الأشجار إلا أن تمارس الحب واقفة. تعالي للوقوف معي..."[1].

يظهر معجم الجسد ،من خلال هذا المقطع، حيث إيقاع الرغبة وطقوس التلاحم الجارف تشكلان معاني هذا المعجم اللغوي الجسدي . وبعد تأمل دقيق للمقطع السردي السابق، نجده أقرب إلى المشاهد واللوحات الشعرية المتتابعة، والمتقاطعة أحياناً مع الجسد، المحبوكة والمكتملة بوجود الآخر.

لقد استعانت مستغانمي في تشكيل جملها السردية بالجسد والأصوات والحركات والإيماءات لتمثل العلاقة المحمومة ،أو المتوترة بين الساردة (حياة/أحلام) وبين كائنها الحبري، تلك العلاقة التي تبحث عن التوافق والالتحام ،وقد وردت هذه الجمل السردية مرتوية بالتخييل،ونتيجة لهذا الجوع الضاري المتجه نحو الرجل الغامض (عبد الحق)الذي تبحث عنه الساردة على طول الرواية،تصحو لغة الجسد ، كعلامة مميزة في الإبداع عند مستغانمي .

ولما كان الآخر في روايات مستغانمي ،خاصة رواية (فوضى الحواس) هو الشحنة الدافعة لكتابة الجسد ولاستمرارية السرد وحركيته وديمومة تواتره، تنشأ البنية الحركية للسرد في سؤال الساردة وحوارها مع ذاتها ، فتنزل هذه الهواجس دفعة واحدة، توقظ النشوة والحب المغمورين كمؤشر لاستدعاء الآخر الغائب على طول النص والمتمثل في شخصية (عبد الحق) الكائن الحبري الخارج من روايتها "...ولم أفهم أن هذا الرجل الذي لم يكن مهيأ لدور الشاعر ولا لدور الروائي تمكن من إدهاشي ، والتحايل على كل حواسي إلى حد جعلني أمية أمام الرجولة [...] كيف أصبح ذلك الصديق الغائب فجأة هو البطل الرئيسي"[2] ، وهنا يتداعى السرد عبر الحوار الداخلي الذاتي، ويتداخل الواقعي بالمتخيل كمحافل سردية متضاربة ، فالآخر

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، مصدر سابق،ص 287–288.

[2] – المصدر نفسه ، ص328 .

يحضر في السرد عبر التخييل ، فيخصب السرد ، ونتيجة لتداخل الإيهامي مع الواقعي ينفلت الجسد مثلما ينفلت السرد ،ليبقى الآخر هو الذي يمثل جدلية الجسد والآخر.

7- الجسد والجنس :

لقد التبس مفهوم الجسد في الثقافة العربية ، فقد كان انعكاسا للخطيئة ، وللفعل الجنسي ،وقد أشارت إلى هذا الأمر يمنى العيد،حين تناولت موضوع (مفهوم الجسد في أعمال غالب هلسا) : " أن الجسد ليس الجنس ، بل هو الإنسان كفرد يعي ذاته، يعي جسده في مواجهة موقف نظري يرى الجسد خطيئة ، فالتواطؤ مع الذات من شأنه أن يحرر الجسد من القيود والعنف والتعذيب وقتل المشاعر والأحاسيس.ومع الحداثة وما بعد الحداثة التي حررت الفن من قيوده ، أصبحت الروايات النسائية تتناول الجسد بحرية حولت الجسد إلى جسد منفرد،نابض خاص،لا يهاب التعبير عن ضعفه وحاجاته وشوقه وشغفه.[1] بعدما كان الحديث عن الجسد/ الجنس خاصة في مجتمع مغاربي هو شكل من أشكال اختراق المحظور، خاصة إن كان صاحب الطرح هو المرأة ،والتي تعد في حد ذاتها محور هذا الموضوع (الجنس).

يبدو راوي ذاكرة الجسد متحفظا في سرده ،خصوصا فيما يتعلق بالجنس والرغبة وحرصه على انتقاء كلماته وعباراته والالتفاف عليها تلميحا لا تصريحا،يظهر في الجزء الأخير من الرواية ، وكأنه ينطلق بجرأة ، ليتحدى نوبة جسده ، وشهوته ورغبته ، وحاجته الجنسية .يقول صباح عرس البطلة " كنت أشعر برغبة في امتلاكك في ذلك الصباح ...فيه كثير من الشراسة والمرارة الغامضة ...فيه كثير من الحقد والشهوة الجنونية"[2] فتحول الراوي والبطل الرزين إلى مستبد يسعى إلى

[1] – منى الشرافي تيم ، مرجع سابق ، ص 137 .

[2] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص332 .

الانتقام منها من خلال جسدها ، فكيف تحول الجسد عنده من كيان يحمل آلام العطب والبتر إلى جسد شهواني سادي تجاوز حدود الحب والرغبة ولكنه لا يلبث أن يستبدل كل مشاعره الجنسية الجسدية الشهوانية الجارفة نحوها بالرسم:" وفجأة انتابتني رغبة جارفة للرسم . زوبعة شهوة للألوان ...تكاد توازي رغبتي الجنسية السابقة وتساويها عنفا وتطرفا ...لم أعد في حاجة إلى امرأة ...شفيت من جسدي وانتقل الألم إلى أطراف أصابعي "[1] .

نلاحظ من خلال هذا المقطع أن الجنس ، من البداية،لم يكن هم خالد في الحياة،بل كان الرسم هو الوحيد القادر على إفراغه لأن حبه للرسم كان أكبر من حبه للجنس . يقول " في النهاية لم يكن السرير مساحة للذتي .ولا لطقوس جنوني وحدها تلك المساحة البيضاء المشدودة إلى الخشب كانت قادرة على إفراغي من ذاتي "[2] .

" لقد خاضت أحلام مستغانمي بكل جرأة مخاضا ت الشهوة والجسد والرغبة " [3] رغم أنها (مستغانمي) " تصرّح في حوار لها؛ أنّها عندما تكتب عن الجنس، لا تفكّر لا بالاستفزاز ولا بالإثارة . تكتب كما تتكلّم وكما تحس.كما أنّها تعتقد أنّ الحياء مثله مثل البذاءة يسيء للأدب والذّي يكتب أدبا بذيئا لا يكتب أدبا ، والذّي يكتب أدبا خجولا أيضا لا يكتب أدبا.لأنّ الجنس جزء من حياتنا اليوميّة ونكون أغبياء إذا ألغيناه". وفي هذا السياق أيضا تجيب الروائية والإعلامية السورية حينما سئلت عن توظيف الجنس في الرواية ،أجابت قائلة:" مللت من الحديث الممجوج عن التابوهات المفترضة ! الجنس، مراحل حساسة من تاريخ البلاد. قل لي: أليس الجنس جزءًا من الحياة؟ أليس في تغييبه تزويرًا في الكتابة؟ هؤلاء الذي ينتظرون كل كاتبة أو شاعرة

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص336 .

[2] – المصدر نفسه، ص399 .

[3] – منى الشرافي تيم ، مرجع سابق ،ص139 .

تخرج بكتاب وينقبون بالمجهر عن الجسد في ما تكتبه، يمارسون تلصصًا رقابيًا سطحيًا، ينسون النص برمته، ويركزون على جزء من سياقه. الجسد هو ما نعيش فيه، والحديث عنه ليس عيبًا، تحديدًا الحديث عن الجنس، إنه احتفال بالحياة نفسها، وجزء من الاحتفال بالعقل أيضًا. الجسد والعقل يخيفان هؤلاء لأنهما يقوِّضان سطوتهم.

المراحل الحساسة هي خوفنا نفسه، هي تاريخنا المعاصر الحاضر أيضًا. هل نكتب عن معاناة الأميركيين مثلاً حول حقهم في الضمان والتأمين الصحي؟ طبعًا سنكتب عن حياتنا، وعن كل ما فيها. أنا أسألك: لماذا التركيز والهجوم على النصوص التي تنبش في الواقع بعمق وجرأة ؟ وهي لا تنبش عبثًا، إنها تفعل ذلك كنوع من مقترح جمالي في العيش"[1]." فأن تكتب يعني أن تفكّر ضدّ نفسك، أن تجادل، أن تعارض، أن تجازف، أن تعي منذ البداية أن لا أدب خارج المحظور ولا إبداع خارج الأسئلة الكبيرة التي لا جواب لها."[2]

وقد أجابت مستغانمي أيضا عن سؤال طرح عليها في إحدى مقابلاتها الصحفية " يقال عنك أنك كاتبة رغبة وليس شهوة ...فأجابت :"صحيح تماما ...لأني أحب أن أكون مشتعلة بالاشتهاء،جميلة هي مرحلة الرغبة ،الرغبة المكابرة،غير المعلنة،المواربة الملتبسة لأن الشهوة لا تقتل فقط شيئا فينا ،وإنما أيضا النص الأدبي والأدب العربي لا يعطي القبلة حقها ،وأنا أقول : لا الحياء ولا الإباحية،تصنع أدبا،فالحياء إنكار لمنطق الجسد والإباحية إهانة لإنسانيتنا"[3] .

---

[1] – عمر الشي،حوار مع الروائية سمر يزبك ،ويكبيديا الموسوعة الحرة ، موقع
https://ar.wikipedia.org/wiki/

[2] – نزيهة الخليفي ، مرجع سابق ، موقع
http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=22834

[3] – صلاح مؤيد أسكيف،"لقاء مع أحلام مستغانمي،منتدى ليل الغربة "2009/7/10
http://hi fati. yoo7.com/t4988-topic

والفكرة ذاتها عبرت عنها (غادة السمان): "حين تعتبر أن تيمتي الجسد والجنس هما قضيتان من مجموع القضايا التي يعيشها المجتمع ، ولذا فمن الضروري معالجتها بصفتها كذلك ، فتقول ، بالنسبة إلي ككاتبة أحاول أن أمزق الشعور بالذنب لمجرد أن لنا أجساد لها حاجاتها ، ولكنني أيضا أحاول أن أمزق الوهم بأن الحاجة الجنسية أكثر شراسة من الحاجات الأخرى العاطفية والفكرية والسياسية"[1].وبهذا تبين (غادة السمان) كيف أن الجنس يعد مسألة مرتبطة بحياة المرأة ، تشغل تفكيرها وتطرح تساؤلاتها كبقية المسائل الأخرى، دون أن تكون الشاغل الوحيد لفكرها . ولهذا فإن تناول موضوع الجسد / الجنس ، أصبح ضرورة تقتضيها الحواجز الموضوعة حول ما يمكن أن يطرح بصدده ، مما جعل المجتمعات العربية تعيش حالة من اللاتوازن الجنسي.

أما الكاتب عبد الحميد بن هدوقة ، فيعتقد أنه من الخطأ التعامل مع موضوع الجنس في مجتمعاتنا العربية ، وكأنه نقطة حمراء ، لا ينبغي الخوض في تفاصيلها .فمشاكل الجنس مشاكل رئيسية في حياة الأفراد والجماعات ، وعدم التعرض لها ومعالجتها لا ينفي وجودها ، وحتى أولئك الذين يزعمون أنهم أكثر إطلاعا على الدين ومعرفة بالقيم الإسلامية ،عليهم بالعودة إلى القرآن والسيرة النبوية ليكتشفوا كيف تم التطرق الى هذه القضايا الحساسة.ويؤكد بن هدوقة على ضرورة التحرر من عقد أجيال الماضي المنحطة، التي هي في معظمها آراء مغلقة ورجعية إزاء الجنس والمرأة ، وتعتبر أن البحث في مسألة الجنس فعل مخل بالحياء يجب أن يحارب . غير أن هذا الكلام لايعني أن " بن هدوقة" يدعو إلى الإباحية ، بل إنه يدعو إلى نظرة أكثر واقعية ومنطقية في هذا الموضوع .إن قضية تحطيم هذه الحواجز في حياة الرجل والمجتمع العربيين قضية بالغة الأهمية ، فإذا استطاع هذا الأخير أن

[1] – كريمة ناوي ،أدب المرأة من الرواية الى السينما ،أطروحة دكتوراه ، جامعة الجزائر، قسم اللغة والأدب العربي، 2010،2009،ص 111.

يخرج من عقدة الجنسية استطاع أن يخرج من كثير من الزيف الذي يطغى على جوانب أخرى من حياته الاجتماعية ، وحتى السياسية بصفة لاشعورية "[1] ، فالمواطن العربي الذي يجعل الجنس ضمن آخر انشغالاته، لم يدرك بعد أن معظم الآفات الاجتماعية هي نابعة من هذا الكبت الجنسي .

ويؤكد (رشيد بوجدرة)، في ذات السياق ،أن الجنس مشكل أساسي في المجتمع الجزائري خاصة والعربي عامة .أما محمد زفزاف فيرى أن الجنس،أو بتعبير أدق العلاقة المرأة والرجل هم أساسي ويعتبر التغاضي عنه أمر غير معقول"[2].

ومن خلال ما سبق نستنتج أن نظرة المثقفين لموضوع الجسد والجنس ينطلق من مقصد مشترك ، بحيث لا ينظرون إليهما كموضوع يندرج ضمن الموضوعات المحرمة التي لا يجوز الخوض فيها ، وإنما كإشكالية من جملة الإشكاليات المطروحة في حياة الفرد والمجتمع ، وتساهم بشكل مباشر أو غير مباشر في تحديد العلاقات الإنسانية. فتيمتا الجسد والجنس ، يمثلان علاقة من مجموع العلاقات التي يتفاعل معها السارد و القارئ ، سلبا أو إيجابا، باعتبارها إفرازا طبيعيا للمجتمع الذي نعيش فيه . لذلك راحت مستغانمي ، من خلال نصوصها، تصور الجسد/ الجنس دون أن يكون الموضوع غاية في حد ذاته، وإنما قضية من مختلف القضايا الاجتماعية التي عالجتها داخل نصوصها،لا بد من الخوض فيه لاستقصاء حقيقته،والبحث في تركيبته والعوامل المؤثرة فيه. فبطل " ذاكرة الجسد" مثلا يطرح قضية الجسد / الجنس تعويضا عن النقص الجسدي والعاطفي ، وقد تطرقنا إلى هذا الموضوع مفصلا في الصفحات السابقة، أما بطلة " فوضى الحواس" فإنها تطرح الموضوع من منطلق العلاقة المبتورة بينها وبين زوجها ، مما يؤدي إلى ما هو

[1] – ينظر ، أحمد فرحات ، أصوات ثقافية من المغرب العربي، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع ، لبنان ، ط1 ، 1984، ص 91-92 .

[2] – بوشوشة بن جمعة ، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تقديم: محمود طرشونة ، المغاربية للطباعة والنشر ، تونس،1999، ص 636.

أفضع من ذلك ، وأعني الخيانة الزوجية فالخيانة الزوجية من أكبر الظواهر الاجتماعية التي شاعت وانتشرت في مجتمعاتنا العربية.

اختارت أحلام أن تستهل الوحدة السردية الأولى من رواية (فوضى الحواس) : (بدءا) بمشهد لغوي بامتياز ممزوج بإيحاءات جنسية مليئة بالإثارة مما يوحي للقارئ بأن الرواية قد تخللتها فخاخ بتلك الإيحاءات :" شفتاه تعبرانها ببطء متعمد ، على مسافة مدروسة للإثارة .. تمران بمحاذاة شفتيها ، دون أن تقبلاهما تماما . تنزلقان نحو عنقها ، دون أن تلمساه حقا . ثم تعاودان صعودهما بالبطء المتعمد نفسه . وكأنه كان يقبلها بأنفاسه"[1]. ولأحلام رأي آخر واضح وصريح في الكتاب الذين يبدِؤون رواياتهم بالإيحاءات الجنسية في مقابلة لها لصحيفة القدس ، حين قالت منتقدة الرواية العربية :" بأن " فرنسوا ساغان"[2] كتبت 60 رواية ليس بها مشهد جنسي واحد ،بينما في الرواية العربية ، فالمشهد الجنسي تجده في الصفحة الأولى،فماذا سيبقى لتقول بعد هذا ؟ "[3]. إن المشهد الجنسي في رواية (فوضى الحواس) بدأ من الصفحة الأولى ،حتى لو جاء متواريا بلغة شعرية إيحائية فالصورة فيه أقوى بكثير من المشهد الجنسي الصريح .

استغلت أحلام مستغانمي بعض القضايا الجنسية للتعبير عن المجتمع وعن الأمكنة وعن السياسة ... إلخ

تعبر أحلام عن استيائها ونقدها لبعض العادات المتجذرة في تاريخنا الجزائري وأخرى وليدة الساعة، ولعل العادة المشهورة ليلة الزفاف والمتمثلة في ذلك الثوب

---

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص9.

[2] – فرنسوا ساغان Francoise Sagan : أديبة فرنسية ، ولدت سنة 1935 ، وتوفيت سنة 2004. بدأت الكتابة وعمرها 19 سنة . لمعت إلى جوار الوجوديين عندما نشرت روايتها الأولى ، صباخ الخير سنة 1954 ، ثم تتابعت رواياتها فأصدرت :" درجة القلب"،"المرأة الشاحبة"،"المزيفون". اتجهت أيضا إلى التأليف المسرحي ، فكتبت "قصر في السويد " ،" المدخل المعاكس" .

[3] – أنور القاسم ، صحيفة القدس العربي ، 15 نيسان 2010 .

المبقع بالدم والذي يباركه ويراه الجميع تعبيرًا عن الشرف والطهارة والعفة حيث تقول الروائية على لسان الشخصية (خالد) في (ذاكرة الجسد) "...أمام ثوب موقع بالدم يذكرني بطقوس الكوريدا . وذلك الثور الذي يعدون له موتًا جميلا على وقع موسيقى راقصة بها الساحة ويموت على نغمها بسيوف مزينة للقتل، مأخوذًا باللون الأحمر وبأناقة قاتله " [1] إذ تفصح أحلام عن استيائها من هذه العادة انطلاقًا من الجنس في حد ذاته المترسخة في مجتمعنا الجزائري، وهذا لأنها تعبر عن الواقع في كل أبعاده.

كشفت مستغانمي : مثلها مثل الكثير من الروائيات المغاربيات عن معاناة المرأة الجنسية بسب الكبت وما يخلفه من حالات الاكتئاب والإحباط التي تحياها ، وقد تضطر المرأة ، وهي في أقصى حالات الرغبة ،وتتشدان اللذة إلى تغيير قضاء الإقامة إلى الفضاءات العامة والمكشوفة ، الصاخبة كالشوارع هروبا من هيجان الجسد ورغباته الملحة ، كما ظهر خاصة في فوضى الحواس" حيث تهرب بطلة الرواية وراويتها "حياة" من فضاء البيت بحميميته ، تقول : " في الواقع ،حيث كنت،حالة من الضجر الجسدي تنتابني كل يوم في توقيت القيلولة وكيفما كان الطقس ،يطاردني هذا الإحساس حتى مجيء الغروب ويضعني كل عصر أمام الأسئلة نفسها ، ماذا يفعل الناس أثناء هذا الوقت بوقتهم وأجسادهم ؟ وكيف ينفقون هذه الساعات ؟ ولماذا في العصر دون أي وقت آخر؟ ذبذبات من الشهوة العالية تسيطر على تلك الغرفة النسائية التي تنتقل فيها النساء بثياب البيت ...متكاسلات ...ضجرات ، ولم يكن الوقت مناسبا لأكثر من أجوبة لكل هذه الأسئلة ،فاكتفيت بأن ارتدي أول فستان صادفني وأغادر البيت هربا من جسدي"[2].

نلاحظ ،ومن خلال المقطع السابق، أن البطلة تصف الرغبة والشهوة التي وصلت في بعض الأحايين إلى درجة الشبق وهي تسعى من خلال فعل المتعة إلى

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 364.

[2] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص146 .

استشعار كينونتها وتحقيق ذاتها ووجودها الفعلي من خلال تحرير جسدها المكبوت من قيود القيم والأعراف وإطلاق العنان لجماح الشهوة فالجسد بالنسبة " لحياة" بطلة أحلام مستغانمي، في فوضى الحواس مرتبط بالحب والشهوة ، بصورتيهما الفكرية والجسدية وهما حق لها ، لكن هذا الحق تعترضه عوائق تتمثل في التقاليد المقيدة للجسد يحمله من الأمور التي تزدري الأنوثة وتعلي من شأن الذكورة ،فتجعل الرجل يحصر نظرته للجسد في كونه مساحة للذة والاستمتاع فقط تقول(حياة) (فوضى الحواس) عن الأم:"... تراها عرفت الحب لتفهمني . هي التي لم تعرف حتى معنى الزواج أتأملها في أنوثتها المعطوبة ،في جمالها المسالم ، في مرحها البسيط الذي يجاور الحزن... من أين جاء أمي كل هذا الصقيع ؟أمن استسلامها للقدر أم من جهلها؟ "[1] لعله جاء من العلاقة الباردة التي ربطت بين الأم وزوجها الذي لم يكن زواجهما سوى زواجا مدبرا لم يستشرها فيه احد ووجدت نفسها تخضع للعرف الاجتماعي لا غير " لقد وجدت نفسها أمام الأمر الواقع ،بطفلين صغيرين ...واسم كبير ومنذ ذلك الحين وهي تواصل طريقها هكذا ، بجسد ليس لها..."[2] .

أرادت الكاتبة أن تعكس من خلال المقطع تمردها عما هو سائد من نظرة دونية للجسد الأنثوي عبر الاحتفاء بالجسد في شكل يتحقق معه تعالي الذات عن العادات والتقاليد ، يبدأ من رفض الزوج العسكري ، لتقيم علاقة حب مع غيره حتى تحرر نفسها من الخضوع السالف ،وتمكنها من تحقيق الإشباع الجسدي والعاطفي. أنها ترغب في الجسد ضمن علاقة يتحقق فيها الانسجام والتوحد. لا تريد علاقة عارية من الحب كعلاقتها بزوجها "هي التي قالت مرة أثناء حديثها عن معاشرة زوجها مكرهة" لا بد أن توضع على أبواب غرف النوم "ممنوع التلويث" كما توضع في بعض الأماكن شارات لمنع التدخين ...ذلك أننا نلوث دائما بمن لا نحب تقول

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص102 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 102 .

الساردة في (فوضى الحواس): "أتفرج على زوجي ،وهو يخلع بذلته العسكرية ،ليرتدي جسدي للحظات،ثم ..يغرق في النوم. دوما ،كان ضابطا يحب الانتصارات السريعة حتى في السرير.وكنت أنثى تحب الهزائم الجميلة،والغارات العشقية التي لا تسبقها صفارات إنذار...ولا تليها سيارات إسعاف،وتبقى أثرها جثث العشاق أرضا ...تمنيت أحيانا، لو انه مارس الحب معي دون أن يخلع بذلته. ربما كان ببذلته تلك ، فتح له طريقا إلى جسدي بالقوة...في النهاية الرجال الذين خلقوا لكرسي ،لم يخلقوا ا بالضرورة لسرير، والذين يبهروننا بثيابهم ليسوا الذين يبهروننا بدونها"[1] يتبين من خلال هذا المقطع أن علاقة البطلة بزوجها علاقة آلية ،جسدية بحتة لا مشاعر فيها ولا أحاسيس . فهل وجدت البطلة في برودة علاقتها بزوجها ، حقا في أن تبحث عن الحب في مكان آخر،مع رجل آخر ،يمنح هذا المقطع دلالة على أن الجسد عند البطلة هو المتحكم في قراراتها، أما الواجب الزوجي ،فهو مجرد آلة تلبي حاجات معينة ، تماما كتلك المهام العسكرية التي يؤديها زوجها أثناء عمله.

أهو الوعي أم اللاوعي الذي جعل مستغانمي تصور في رواية (فوضى الحواس) امرأة أخذت قراراها في خوض غمار الجسد والجنس وكل ما يرتبط بهما من رغبة ولذة خارج المؤسسة الزوجية ؟ أين هو المجتمع من هذا الجسد الثائر على نفسه وواقعه؟هل هو الحب الذي جعل جسد راوية "فوضى الحواس"يشعر وينبض ويرتجف ويشتعل ،أم هو ذلك الإحساس الدفين في أعماق نفسها ،بأنها قادرة على تكسير أطر العادات والتقاليد ؟ أم أنها خاضت في المسكوت عنه ؟وقد تم الحصول على إجابة عن كل تلك التساؤلات من خلال إحدى مقابلاتها الصحفية ، حين وجه إليها السؤال الآتي :"خوضك في المسكوت عنه مما لم تطرحه كثير من الروايات العربية سابقا جعلك كاتبة قريبة من القارئ ...فأجابت : أنا أكتب كما أفكر ،كما أتكلم ..لا وجود لحياء كاذب أو إباحية فجة مؤذية ،فنصوصي تشبهني تماما ..ما لا أقوله في

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ،ص 97.

الحياة لا أكتبه على الورق ، وما لا افعله أنا لا يفعله أبطالي ، وكل ما يفعله أبطالي، أنا جاهزة لأفعله في حياتي ..أنا لم أكتب إلا نفسي ، ولغتي تشبهني ...أنا جدا شفافة ..الكتابة تعريني والكلمات لا تغطيني..أنا كلما تكلمت تعريت"[1] .

لماذا مارست الحب إذن؟ولماذا كنت على عجل؟ ألأنك لفرط ما عاشرت جسدك مكتفيا بمتعته السرية ، لم تعد تعرف التعامل مع جسد غيره؟[2]

"هناك جارات تتقاطع خطواتي بهن مرارا في هذه البيوت العربية المشتركة .وأدري رغبتهن السرية في الحب.

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

ولكنني كنت أتجاهل نظرتهن ودعوتهن الصامتة إلى الخطيئة لم أعد أدري اليوم...إن كنت أتصرف كذلك عن مبدأ .أم عن حماقة وشعور غامض بالغثيان"[3]

يعكس هذا المقطع ، كسابقه ، الجنس في صورة كبت ، ومنع ، ورغبة سرية وفكرة محظورة خاصة على المرأة ،حيث يسخر السارد من أزواجهن في قوله" كنت في الواقع أشفق عليهن...وأحتقر أزواجهن الذين يسيرون كالديوك المغرورة دون مبرر...سوى أنهم يمتلكون في البيت دجاجة ممتلئة متشحمة لم يقربها أحد ربما عن قرف ..."[4] .

فالجنس عند خالد(ذاكرة الجسد) كان محظورا فقط على المرأة المتزوجة " ولكن كان علي أن أقاوم رغبتي الحيوانية ذلك اليوم ،وألا أترك تلك المدينة تستدرجني إلى الحضيض.

---

[1] – منى الشرافي تيم ، مرجع سابق ، ص 143 .

[2] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص88 .

[3] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 396 – 397 .

[4] – المصدر نفسه، ص 396 – 397 .

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

" وربما يعود سبب هذا الحظر في مبادئ خالد إلى عاملين "

أولاهما: كون أن ذلك يعد خيانة .باعتبار أن الزواج رباط مقدس.

ثانيهما: حب في الحرية ، وعدم المشاركة،وخوفا من اختلاط الأنساب "[2]

كما طرحت مستغانمي الجنس في إطاره الشرعي والمشروع عن طريق الزواج حيث كان خالد يتمنى اليوم الذي يمتلك فيه حياة في إطار الزواج الشرعي يقول" دعيني أحلم أن الزمن توقف ...وانك 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"[3] وافتعل الفرح ليحضر زفاف من يحب "وضعت قناع الفرح على وجهي . وحاولت أن أحتفظ به طوال تلك السهرة "[4]، هي رغبات مكبوتة في امتلاك من يحب ،وإذا لم يستطع تحقيق هذه الرغبات في إطارها الشرعي أفرغها في إطار غير شرعي، لعله ينسيه هذا الصراع النفسي وهذا اليأس وواقع الغربة التي يتخبط فيهم ،كعلاقته مع "كاترين" تلك العلاقة الأيروسية التي تعكس الحرية في تصوير مبالغ فيه يعكس بدوره عادات وتقاليد المجتمعات الغربية في صورة امرأة متهورة مثل "فرانسواز" التي يشتعل جسدها رغبة وشهوة.

تبحث عن متعة الجسد بتعدد العلاقات في الوطن العربي " أكانت حقا 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 أن استعين بها لأنسى ..كنت سعيدا أن أختصر معها يوما أو يومين من الانتظار... انتظارك أنت ،وكنت

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص398 .

[2] – شهرزاد حرز الله ، الفن الروائي مرجع سابق ، ص21 .

[3] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 360

[4] – المصدر نفسه ، ص 352.

في حاجة إلى ليلة حب بعد شهر من الوحدة والركض لإعداد كل تفاصيل هذا المعرض"[1]، فالجنس هنا أمر واقعي تفرضه البيئة والظروف ولا يعدو إلا ضربا من الجنون"... تلك السعادة السرية التي نمارسها دون قيود ...بشرعية الجنون"[2] أوربما كانت المرأة الفرنسية المتجسدة في صورة (كاترين) ميدان(خالد) الذي "يتوهم من خلالها أنه سيحرر وينتقم لوطنه " بممارسة الجنس مع الأوروبيات باستغلال أجسادهن ،كما استغلت فرنسا بلده من قبل"[3]، فعلاقته بكاترين انحصرت في الجانب المادي الجنسي لأنها " ليست علاقة عاطفية إنسانية صحيحة قائمة على التوازن والمساواة ، بل هي علاقة حسية قائمة على الاستغلال"[4].

وإذا كان اشتغال الجسد في روايات مستغانمي يعكس متعة الكتابة والتفنن فيها عبر إسقاط الجسد في ثلاثة التاريخ،الذاكرة ،الحب فإنها تقر بأنه مجرد هروب لها بعد خيبات متوالية لهذا الجسد " ...أنا أهرب إليه فقط من ذاكرة لم تعد تصلح للسكن بعدما أثثتها بالأحلام المستحيلة و الخيبات المتتالية ... "[5] وما اللجوء إلى الجنس أو التفكير به إلا رغبة بيولوجية وهروبا من رغبات مكبوتة تقول الساردة في (فوضى الحواس):" ورغم ذلك في الصباح لم أنج من جسدي ، كنت أستيقظ وتستيقظ رغبة داخلي، تلفني رائحة شهوتي ، فأبقى للحظات ، مبعثرة تحت شرشف النوم النسائي الكسول.يستبقيني إحساس بمتعة مباغتة ، لم أسع إليها ،جاءني البحر حتى سريري ليتحرش بي"[6] ويقول السارد في عابر سرير"...سريري لم يخل منها

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص88

[2] – المصدر نفسه ، ص76 .

[3] – ينظر، مراد مزعاش، تجليات الصراع الحضاري في رواية موسم الهجرة إلى الشمال ، للروائي الطيب صالح ، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، منشورات المركز الجامعي ، تامنغست ،العدد 1، الجزائر، ديسمبر، 2012، ص44.

[4] – المرجع نفسه، ص 44 .

[5] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 276 .

[6] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص142 .

تلك التي بعد كل زيارة يتجدد عبقها ،أخفي ثوبها كما نخفي، ليلة العيد،ثيابنا تحت الوسادة . أزور رائحتها...ويعودني في الوحدة قميص نومها.

عامان من الوفاء ، لقميص نوم سرق كل عبق الأنوثة المعتقة في قارورة الجسد. كنت أواظب على اشتهائها كل ليلة .وأستيقظ كل صباح،وعلى سريري آثار أحلام مخضبة بها [1] .

" كان يأتي اشتهائي إياها عنيفا لأنني أرفضها في اليقظة ، وعندما كان ينتهي ذلك الفسق الحلمي ، كنت أصرخ باسمها ،ويجهش جسدي سرا بالبكاء "[2].

من خلال المقاطع السابقة نلاحظ أن ثنائية الحلم والواقع تستأثر الحضور في نصوص مستغانمي ،من خلال العلاقة التي تربط البطلين فكلاهما يحلم بالآخر ويقدم على تحقيق رغبته على مستوى أحلام اليقظة فقط . يتكلم السارد في ذاكرة الجسد بكل إباحية وجرأة جنسية عن شهوانيته الجنسية ولو على مستوى مخيلته وأحلامه فقد عشق البطل البطلة وبقيت في ذهنه كالحلم البعيد ، تمنعت عنه ولم يحصل عليها ،فتعذب كثيرا حين كان يستحضرها في ذهنه ويحلم بها ويجسدها تلميحا لا تصريحا يقول" 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 المنطق.كل ليلة تستيقظ قلاعك في يدي ، ويستسلم حراسك لي ، وتأتين في ثياب نومك لتتمددي إلى جواري....فأمرر يدي على شعرك الأسود الطويل المبعثر على وسادتي فترتعشين كطائر بلله القطر. ثم يستجيب جسدك النائم لي "[3] .

---

[1] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 132 – 133 .

[2] – المصدر نفسه ، ص89 .

[3] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص209 .

يؤدي غياب التواصل الجسدي إلى ظهور استيهامات كثيرة، يعوضها الإنشاء الذي يأخذ مظهراً سلبياً لأنه يكتف بالعنف والعدوانية والشكوك والتهم، فيتحول مفهوم الرغبة إلى مفهوم جنسي ذهني يقوم على افتراض الحاجة إلى تلك الرغبة، وبهذا يختزل العلاقة التي طالما حلم بها إلى مجرد رغبة ذهنية، وذلك بمواجهة العجز عن تفسير عدم التواصل مع المرأة التي كانت تشكل محور رغباته. يقول خالد: "لا مساحة للنساء خارج الجسد. والذاكرة ليست الطريق الذي يؤدي إليهن، في الواقع هناك طريق لا أكثر.. يمكنني أن أجزم بهذا! اكتشفت شيئاً لابد أن أقوله لك اليوم الرغبة محض قضية ذهنية، ممارسة خيالية لا أكثر. وهم نخلقه في لحظة جنون نقع فيه عبيداً لشخص واحد، ونحكم عليه بالروعة المطلقة لسبب غامض لا علاقة له بالمنطق.. رغبة جنونية تولد في مكان آخر خارج الجسد، من الذاكرة أو ربما من الشعور."[1] تنبغي ملاحظة أن هاجس الجسد المعطوب قد حوّل كل العلاقات التي يقيمها (خالد) مع الآخرين إلى علاقات ذهنية خطابية، وفي مقدمتها علاقته بالمرأة فغياب الفعل استبدل بإنشاء ذهني حول جسدها، وهنا تظهر (أحلام) بوصفها المحور الذي تتمركز حوله أفكار (خالد) وينشط النص في التعبير عن تلك الأفكار والرغبات، فلا تجد تعبيراً فعلياً عنها. يقوم هو بتفسير أشياء كثيرة تفسيراً سيئاً،ويضع البراهين لإقناع نفسه أنه يقوم بالتفسير الصحيح، والحقيقة فثمة إساءة تفسير متواصلة لعلاقته بالمرأة فهو يقرأ رواية (أحلام) على أنها رسالة مباشرة موجهة إليه وهذا هو الذي يجعله يوجه رسالته المباشرة إليها، بصورة رواية مضادة لروايتها فتصفّى الحسابات بينهما بوساطة السرد.

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 184.

وفي المقابل تحلم الساردة في "فوضى الحواس "بـ "عبد الحق" الذي غيبه الموت عنها " هل أمارس الحب إذن.؟ ومع من؟ وكيف لي أن آتي المتعة ؟ بذريعة رجل تمنيت أن أكون له يوما ...ولم أكن ؟[1]

وتقول أيضا:"...وبالتالي لن يكون زوجي هنا في الغد ليقاسمني ضجري ،ولكوني عائدة من حمام نسائي أشعل شهوتي . بي رغبة أن أهدي أنوثتي إلى رجل"[2] .

ومن نار الشهوة وأحلام اليقظة والرغبة الجسدية إلى الحب الروحي الذي يرقى عن الجسد إلى مستوى الرغبة الروحية الفلسفية ، فنظرة خالد لأحلام لم تكن محض شهوة فقط " لم تكن مشكلتي معك مجرد شهوة ،لو كانت كذلك لحسمتها يومها بطريقة أو بأخرى"[3] فهي بالنسبة له ذاكرة وروحا ووطن " رغبة جنونية تولد في مكان آخر خارج الجسد .من الذاكرة أو ربما من اللاشعور من أشياء غامضة تسللت إليها أنت ذات يوم . وإذا بك الأروع . وإذا بك الأشهى . وإذا كل النساء أنت[4] .

عالجت مستغانمي أبجدية الجسد/الجنس بحذر فتلجأ إلى التلميحات والرموز في لغة مشتهاة تفيض أنوثة لا تخلو من الرمزية والتشفير لتجعل هذا الجسد ضمن حقل دلالي "[5] مثقل "بدلالات جسمانية من خلال حضور الجسد الأنثوي تيمة ومرجعية مهمة أثرت في لغة السرد الروائي لدى مستغانمي فإذا كان الجسد هو مكان الأنا المؤنث، فالنص الروائي هو صوتها المؤكد من خلال لغته التي تحيل على الجسد الأنثوي في شتى حالاته وطقوسه"[6] .

---

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص355 .

[2] – المصدر نفسه، ص255 .

[3] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 396 .

[4] – المصدر نفسه ، ص 360 .

[5]– عبد النور إدريس ، مرجع سابق ، ص71 .

[6] – ينظر بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية التونسية ، مرجع سابق ، ص 142

صحيح أن واحد من مواضيع الثلاثية هو الجنس،لكن الجنس لم يحظر حضورا واضحا وبارزا حتى نقول أن موضوعها الجنس ،حقا انه حاضر لكن ليس من خلال التصريح المباشر الذي يجعل نصوصها نصوصا جنسية رخيصة ،إنما يحظر الفعل الموحي بالجنس من خلال لجوء ساردیها إلى التلميحات والرموز والاستعارات الجنسية "إذ أن القارئ لن يبذل جهدا كبيرا لمعرفة ما توحي به وإليه. ولجوئها إلى التلميحات والرموز بدل الإعلان والمباشرة يفسر حضور سلطة المجتمع ومحظورات الأخلاق والقيم الدينية بقوة مما يجعل التحرر منها ليس بالأمر اليسير"[1]،ونظرا لكونها روائية " أنثى فهي تكتب وعينها على المجتمع الذي يراقبها ، وهو جاهز للحكم عليها .لذلك تلحفت بالجوانب المعنوية ، وتعمقت بها ومنحتها أبعادا فلسفية ونفسية ." [2] أو تلجأ إلى التلميح حتى تجذب المتلقي وتستحوذ على خياله وتجبره على إعمال فكره لفك تلك الرموز.

إن هذا النسيج الرمزي للأشياء والكلمات والتراكيب وصياغة الوقائع هو الذي يدفع بالمتلقي إلى استحضار سلسلة من الصور الجنسية " صور لأوضاع جنسية قائمة على نوع من التماهي أو التناظر بين الفعل الجنسي ومجموع الأفعال الأخرى من جهة ،وبين أدوات الجنس وأماكنه وبين الأشياء من جهة ثانية "[3]. يقول السارد في عابر سرير:"...كيف ترد على امرأة تطوقك باعتراف في صيغة سؤال جميل أتدري أنني أحبك؟ إلا بسؤال آخر أحقا هذا ؟متفاديا أسئلة أخرى قد تفضي بك إلى السرير في وضح النهار مع امرأة دائمة الاشتعال .

قلت وأنا أداعبها :

[1] – بوشوشة بن جمعة ،الرواية النسائية المغاربية ، مرجع سابق ، ص86 .

[2] – منى الشرافي تيم، مرجع سابق ، ص130 .

[3] – سعيد بن كراد ، النص السردي نحو سيميائيات للإيديولوجيات ، مرجع سابق، ص118.

- أجلي أسئلتك إلى المساء .سأجيب عنها واحدا ...واحدا. لكن بهدوء وبدون صراخ إذا أمكن .

يلتصق قاموس الكلمات لدى مستغانمي بمعجم الجسد ليزداد إغراء"والإغراء سيرورة بالغة التنوع في التحققات وأنماط الوجود إنها فعل سردي،وككل الأفعال فإنها تستدعي تداخلا في مستويات الوجود: تلعب اللغة دورا هاما في انجاز فعل الإغراء فمستغانمي كانت قد أشارت في إحدى مقابلتها إلى الأسلوب الذي اتبعته في صوغ نصوصها قائلة: "الأسلوب الذي أعتمده في كسب القارئ هو الإغراء خصوصا إذا لم يقنع بك أو كان يشكك بك ...فأنا أشهر كل أسلحة الدمار الشامل"[1] ،لذلك هي تروي نصوصها بعبق جسدها بلغة هي لغة الجسد،لغة لعوب كلها إغراء،لغة فوق خطابية تمرّ من "هسهسة اللغة إلى هسهسة الجسد."[2] ولغة الجسد من أبلغ اللغات على الإطلاق؛من حيث يمكن أن يفهمها جميع الناس من مختلف الثقافات والشعوب،لأن ردات فعل الجسد هي نفسها عند جميع البشر،وتحدثنا(آسيا جبار) عن أهمية لغة الجسد في التعبير عما بداخل الانسان ،فتعتبرها لغة الجزائرين الرابعة إضافة إلى الثالوث اللغوي المعروف(العربية ،الفرنسية، الأمازيغية)"و تمنح لها آسيا جبار تسمية(اللغة الراقصة) لغة الجسد [...] ولغة الجسد هي دوما لغة الكتابة فحينما تمسك اليد باليراع لن تخط ولن ترسم إلا ترنحات وشطحات وجنون الجسد فالاختناق،الترنح التيه الجنون،الوثب...هي بمثابة توصيفات لجسد المكتوب برقصاته " [3] ويتحل النص الأنثوي بحلي الجسد حين يرتبط "بتخليق وتنمية الوعي الفردي للجسد والانتقال به من مقام المكبوت المسكوت عنه إلى موضوع مستقطب

[1] – منتديات بوابة الونشريس ، حوار أسكيف صلاح مؤيد:
http:// www.ouarsenis.com / Vb / Archive / Index.php / t –17184.html

[2] – نزيهة الخليفي ، مرجع سابق.

[3] – عبد القادر بودومة ، مرجع سابق ، ص 122 .

للتجربة الشعرية التي تثير لذة النص"[1] لأن"الحقيقة الجسدية ضرورية للذة النص"[2] تقول في(فوضى الحواس): "أنثى عباءتها كلمات ضيقة تلتصق بالجسد،وجمل قصيرة لا تغطي سوى ركبتي الأسئلة"[3] فتتوازى الكلمات بالأحاسيس الأنثوية المتدفقة، لتضيء معالم عميقة أرادت مستغانمي البوح بها.

تستخدم مستغانمي" لغة الجسد مثلما تستخدم لغة الكلمات ،وحركات جسدها كتابة تسرد من خلالها وتصوغ مجازاتها من خلال الملابس والألوان والضحكات وحركات الجسد .لتصنع منها خطابا شعريا وخطابا سرديا"[4] .

إن نصوص مستغانمي تحقق وجود الجسد وتجعل منه موضوعا للإدراك على كافة المستويات فالجسد في علاقته بالكتابة يبادل الدور الموضوعي لتحركاته فيتعدد البناء الدلالي للجسد .

8- الجسد مركز جذب وبؤرة تشفير:

لقد ظل الجسد خطابا ملتبسا ومتلونا رغم كل ما أحاط به من حواجز وكبت ومحاولات تهميش وحجب لقدراته وحريته ، ولكن رغم كل ذلك مارس حراكا وتمردا في الحياة والثقافة كونه مكمن الخطورة وشرارة العواطف واتخذ تمرده سمات متعددة لا سيما بعد انعتاقه من طوق المقدس ،وأن حضوره كان وما مازال استثنائيا في فضاء الرواية ، والرواية الحديثة خاصة.فهو ينحوا لعوامل الخيال والافتراض.

ولاشك أن الكثافة الجمالية وحالات الاجتذاب الفني وبث اللذة الجمالية يمثله الجسد الذي يبقى من المرتكزات والعلامات التي تستنير بها الرواية عند مستغانمي.[1]

---

[1] – ينظر،الأخضر بن السائح، جماليات المكان القسنطيني ، قراءة في رواية ذاكرة الجسد، مرجع سابق ، ص13

[2] – ينظر محمد خير البقاع ، تلقي رونال بارت في الخطاب العربي والنقدي واللساني و الترجمي ، كتابه لذة النص نموذجا ، مجلة عالم الفكر ، المجلد 27، ع1 ، الكويت ، 1998 ، ص 30 .

[3] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 124 .

[4] – عبد الله الغذامي، المرأة واللغة ، مرجع سابق ، ص200 .

إن المركز الذي يجتذب خيوط السرد إليه هو المرأة ، وعلى وجه التحديد ما يتصل بجسدها، سواء تم ذلك بالتصريح أو بالتلميح والموارية والترميز واستخدام وتوظيف تقنية اللوحات الشعرية المشفرة . فالدلالة مرتكزة على وظيفة هذه الشيفرات.يقول خالد في(ذاكرة الجسد):"..../أريد أن أحبك هنا.في بيت كجسد مرسوم على طراز أندلسي .... " أريد أن أهرب بك من المدن المعلّبة ،وأسكن حبّك بيتا يشبهك في تعاريج أنوثتك العربية. بيتا تختفي وراء أقواسه ونقوشه واستدارته ذاكرتي الأولى .تظلّل حديقته شجرة ليمون كبيرة ،كتلك التي يزرعها العرب في حدائق بيوتهم بالأندلس. أريد أن أجلس إلى جوارك كما أجلس هنا على حافة بركة ماء تسبح فيها سمكات حمراء وأتأملك مدهوشا.

أستنشق جسدك كما أستنشق رائحة الليمون البلدي الأخضر قبل أن ينضج . أيتها الفاكهة المحرّمة ...أمام كلّ شجرة أمرّ بها أشتهيك ..."[2].

يعكس هذا المقطع حالات الاجتذاب الفني التي تتميز بها الرواية عند مستغانمي؛فهي تمتلك من الكثافة الشعرية، ونزيف الدلالة، وتداعيات الرؤيا ما يجعلها تنغرس في جسد النص، خليّة خليّة، ثم تبدأ في الانقسام الخلوي، إنها سيل جارف من الكلمات لا تقوى أمامه سدود البناء المنطقي وحواجزه المباشرة."[3]

إن ما يعكس الخصوصية والتميز في كتابة الجسد داخل الثلاثية هو أنه(الجسد) يمثل بلاغة فنية مكثفة يسهم في إنتاج السرد وتشكيل لوحات شعرية مشفرة فهو بؤرة السرد والعناصر الأخرى تكتسب أهميتها بمقدار صلتها به .

تسعى أحلام مستغانمي من خلال ثلاثية(ذاكرة الجسد، فوضى الحواس،عابر سرير) إلى الاختراق والتجاوز بنوع من اللين الذي هو من طبيعة المرأة ،فما بالك

---

[1] – الأخضر بن السايح، تيمة الجسد وإنتاج المعنى..متعة النص ولذة التأليف، مقاربة تحليلية في الرواية النسائية، مرجع سابق.

[2] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 218 .

[3] – ينظر، الأخضر بن السايح، تيمة الجسد وإنتاج المعنى..متعة النص ولذة التأليف، مرجع سابق.

إذا كانت كاتبة وشاعرة قبل ذلك، ذلك اللين الذي يرصد إن لم نقل يترصد،خاصة لدى مستغانمي،الأحاسيس والمشاعر دون خجل أو موارية ،معها يشتبك نبض الجسد مع نبض النص في لغة متآلفة خلاقة ، نلمس فيها فاعلية الجسد، فاعلية الصورة البلاغية المستمدة منه ، وتشكيلات شعرية مشفرة تضيء أفق نصوص مستغانمي من خلال التشكيل المتجانس الإيقاع والدلالة "[1].

وللتمثيل على ذلك ، ننتخب مقطعا سرديا من رواية (ذاكرة الجسد) على لسان السارد (خالد بن طوبال)، وهو يعلق على اللوحة الزيتية (حنين) ومدى التقارب بينها وبين (حياة) يقول: " ...نظرت إليك خلف ضباب الدمع ، كنت أود لو احتضنتك بذراعي الوحيدة ، كما لم أحضن امرأة ...كما لم أحضن حلما ... ولكنني بقيت في مكاني ، وبقيت في مكانك متقابلين هكذا ..جبلين مكابرين، بينهما جسر سري من الشوق والحنين ، وكثير من الغيوم التي لم تمطر ، استوقفتني كلمة جسر وتذكرت تلك اللوحة...نظرت إلى اللوحة ، وكأنك تبحثين فيها عن نفسك قلت:" أليست هذه قنطرة الجبال ؟...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..." [2]

إن أحلام في رسمها للصورة ، تستعير الجسد الأنثوي المشتهى ،ليتشاكل عندها،في نظام بديع، مع كينونات رمزية ، وطبيعية وتاريخية ، حيث يتناسل الوصف الموضوعي مع الإسهام والهذيان في تشكيل الصورة المستمدة من الأنثى أين الدفء والجاذبية والميل الغريزي ، وإن تحقيق هذا النظام بين دوال الأشياء

[1] – الأخضر بن السايح، بلاغة الجسد وفاعلية التجسيم الاستعاري،شبكة رواد المعرفة، موقع:
http://rooad.net/news-686.html يوم: 2015/12/11.

[2] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 117

ومدلولاتها قد لا ينسجم دائما"[1]، ذلك أن " نظام تشكل الأشياء واقعا ، ونظام تشكل معنى الأشياء لغة لا يتلازمان"[2] .

إن المرجعية الدلالية لجملة (نظرت إليك خلف ضباب الدمع) تتمثل في" شدة الحزن أو الشوق الذي يكون حاجزا حاجبا للرؤية،ولكن مع سياق النص نعثر على الدلالة الضمنية التي تعبر عن حميمية المشاعر التي ألمت بالسارد(خالد بن طوبال) وهو يوشك على احتضان(حياة)"...ولكن أود لحظتها لو احتضنتك بذراعي الوحيدة...،فالصورة الشعرية المحفزة هنا هو (العناق والالتحام)،حيث مشاعر العشق والفيض الوجداني ينزف من جسد ينقصه ذراع،وهذا المشهد المحموم المتوتر الذي هو في حاجة إلى الالتحام لم يقع،بل بقيت المسافة بين الجسد المؤنث ، وظل الآخر،تمثل القوة الفاعلة في مسار السرد ، حيث البؤرة المحفزة والمستقطبة لمحاور السرد الباحثة عن الإشباع وعن الارتواء"[3] ، فلا نكاد نعثر عليه"...ولكنني بقيت في مكاني وبقيت في مكانك ، متقابلين ، هكذا جبلين مكابرين بينهما جسر سري من الشوق والحنين،وكثير من الغيوم التي لم تمطر..." [4].

تستوقفنا كلمة (جبل)، والجبال من الركائز التي استخدمها سبحانه وتعالى لتثبيت هذه الأرض واستقرارها، فهي من العلامات الدالّة التي لا يمكن أن تتحوّل ذلك أنّ للجبل من القوة و الصلابة ما يجعل الانحراف به أو تزويره أو الاستحواذ عليه أمرا مستحيلا . هذا الاستحضار القصدي لـ "الجبل في رواية (ذاكرة الجسد)" فيه صورة الذات وصورة الآخر؛ هذا الآخر الذي يرمز إلى (حياة)التي هي "قسنطينة " الوطن والأرض. غير أنّ(الجبل)الآخر سيمثّله السارد(خالد بن طوبال) الرجل

[1] – ينظر،الأخضر بن السايح، تيمة الجسد وإنتاج المعنى..متعة النص ولذة التأليف، مقاربة تحليلية في الرواية النسائية، مرجع سابق.

[2] – منذر عياشي ، مرجع سابق ، ص 47.

[3] – الأخضر بن السايح، تيمة الجسد وإنتاج المعنى..متعة النص ولذة التأليف، مرجع سابق.

[4] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 116 .

الـذي حمـل السـلاح دفاعا عن هذا الـوطن، وهـو الـذي تربطـه حلقـة وصل بهـذا الوطن،هي حلْقة الشوق والحنين[1] .

تحسن(أحـلام مستغانمي) التوليد الدلالي المنسجم مع الإيقاع الصوتـي،وهو ما جعل أسلوبهـا التعبيري يقتـرب من الشـعرية المكتنـزة بـالرموز، حيـث أن الرؤيـا عنـد الكاتبـة تـؤطر لفلسفة الجسـد، وتجسـيد لآلياتـه المختبئـة وراء اللغة الشعرية المشـفّرة الغنية بالتأويل ، فقد وظفت الذراع في المقطع السابق وفي الثلاثية ككل ، بقوة وبدقة ما يحملنا ويحيلنا على التأويل فالذراع عضو من الأعضـاء الرئيسية للجسد لما تمثله من حمولة دلالية كثيفة،أدناها، دلالتها على التهديد وعلى المنـع، وعلى العناق، كما تدل علـى الإشـارات الرامزة للفعل الجنسـي"[2] ، فمستغانمي تلجأ إلـى التشفير والرمز المشـحون بالطاقـة الجنسـية، "حيـث إنّ وظيفـة الـذراع تكـرّس فكـرة التملـك والاغتنـام والتشكيل،مثلماهي المعانقة والرغبـة، كمـا أن السيّاق الـذي وردت فيـه يكسـبها شـكلاً إيجابيـاً تصـويرياً، تعكسـه مخيّلـة المتلقـي، ومرجعيتـه الثقافيـة؛فيحمل الـنص مجنّحـاً رشيقاً إلى القارئ، حين يزاوج بين المرأة الجسد والمرأة المجاز (الرمز)"[3].

تتقن أحـلام مستغانمي الكتابـة ببلاغـة الجسد الـذي يمـدها بلغـة طافحـة بالشـعرية مشحونة بالدلالات،غنية بالتأويل مثيرة لخيال المتلقي،عبر النبش فـي مخـزون الـذاكرة والتاريخ،وعبر تفاصيل الجسد وعوالمه الفكرية المتجددة المتناسلة باستمرار، مما يعبر بصـدق عـن مهـارة الكاتبـة وموهبتهـا السـردية وبلاغـة قصـها"[4]، هـذه البلاغـة التـي تستمدها أحلام مستغانمي من تفاصيل الجسد ،والتي عبرت عنها بلغة شعرية طافحة بالتشفير والرمز، ما جعلت الكتابة بالجسد مركز جذب وللاستدلال على ذلك نورد

[1] – ينظر،الأخضر بن السايح، تيمة الجسد وإنتاج المعنى..متعة النص ولذة التأليف، مقاربة تحليلية في الرواية النسائية ، مرجع سابق.

[2] – المرجع نفسه.

[3] – المرجع نفسه.

[4] – المرجع نفسه.

مقطعا سرديا آخر من رواية (فوضى الحواس)التي تعتبر محفلا إبداعيا ولغويا مارست الكاتبة من خلاله غواية اللغة وفتنتها ، كما تماهت مع الكتابة مكونة منحوتة شعرية من جسد مؤنث غطى فضاء النص جاذبية وإغراء ومتعة "... كنا على مشارف قبلة،عندما جاءت تلك الموسيقى مباغتة لنا، زاحفة نحونا، متباطئة كسلى، ثم متقاربة الإيقاع،بمزاجية الرغبات الطاعنة، تناقضا كخطى راقص على أرصفة الشغف، تحت مطر السماء، كانت الأقدام الحافية، تنقل لنا إيقاعها العشقي،منتعلة خفّة شهوتنا في حضرة زوربا...خلع البحر نظاراته السوداء، وقميصاً أسود، وجلس يتأملني. رجل نصفه حبر، ونصفه بحر، يجردني من أسئلتي، بين مدّ وجزر يسحبني نحو قدري رجل نصفه حياة، ونصفه إغراء، يجتاحني بحمى من القبل، بذراع واحدة يضمني يلغي يدي، ويكتبني، يتأملني وسط ارتباكي، يقول:" إنها أول مرة، أطل فيها من نافذة الصفحة، لأتفرج على جسدك.دعيني أراك أخيراً.."[1].

9- الجسد الحسي والجسد النصي:

يختزل الجسد في النص العالم والأشياء ذاتها، إن الجسد لما يخرج من عزلته ومن هامش إدراكه للعالم الخارجي يمنح لصورته معنى يجعل الآخر في ذواتنا يعيش من أجل ذاته ومن أجل بعده الخارجي كجسد ليقول الجسد ذاته وتقول الذات جسدها، فالجسد هو من ينتج النص والنص هو" أحد الفضاءات التوليدية والتحويلية للجسد حتى حين ويحقق وجوده المتخيل"[2]. بهذا الشكل يتحول الجسد في علاقته بالنص والعمل الإبداعي عموما إلى جسد تخييلي يستمد تفاصيله من الواقع اللغوي والموروث الثقافي ليؤسس لنموذج جسدي مثالي كما ترغب الذات أن تكونه، فعبر الواقعة اللغوية يتحول الجسد من الجسد الموجود(المادي) إلى الجسد المفهوم الذي يحضر كاستعارة في النص .

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، مصدر سابق ، ص 288.

[2] – فريد الزاهي ، النص والجسد والتأويل ، مرجع سابق ، ص25 .

تحسن مستغانمي "الإصغاء للجسد والذات وتحمل رؤية للخارج من خلال الداخل في استيهامات الذات وبنوآتها في الحلم واليقظة وتبقى عملية السرد نوازع ورغبات وهواجس تجعل نصوصها مفتوحة على الداخل في شبه دوائر حلزونية معتمدة على طاقة الذات التخييلية يؤطرها الجسد في بناء وتوطيد العبورية من الداخل والخارج"[1].

وانفتاح النص على الداخل يعتبر المخرج الوحيد للمرأة التي تسكن جسدها في حركة شبه مغلقة ، ويبقى الممر الوحيد هو العبور من الجسد إلى الذات ومن الذات إلى العالم[2]، ومن الجسد الحسي إلى الجسد النصي " فالانفتاح على الداخل يحرك عملية السرد ضمن الخطية الأفقية التي تكون أقرب إلى الحوار المونولوجي الذاتي الذي يترصد أصداء اللوعة الدفينة في أعماق الكاتبة ، فتشكل نواة دلالية تنشطر على ذاتها لتنبث في النص وتتوزع في نسيج بنائه وتتوالد في خلاياه مكونة من المتتاليات السردية المتناسلة ،هذا التحول هو المفصل الحركي التوليدي في السرد "[3] عند مستغانمي التي تمارس فعل السرد بمرونة عالية تستمدها من تمكنها اللغوي الساحر الذي يذهب بها صوب الاسترسال والكثافة الشعرية فنحتت نصوصا قريبة من ذاتها ومن جسدها. ذلك كون نصوص وكتابات مستغانمي عموما تترك بصمتها على جسد الكتابة والقول وتضيف نكهة جديدة نشتم داخلها رائحة مستغانمي دون أن نقرأ اسمها على غلاف رواياتها ، كما نشتم فيها رائحة الأنثى وجاذبيتها .

لغة الجسد حاضرة في السرد النسائي عموما وعند مستغانمي على الخصوص التي تنسج النص من الجسد، بكلّ ما تعنيه الكلمة، (نسيج النص/ نسيج الجسد) هذا المصطلح الذي يرجعه . جان فرانسوا جان ديلو jean–froncois jean dillou– إلى أصله الذي يربط النص بالنسيج. "إن النص بموجب أصله

[1] – ينظر، الأخضر بن السايح ، نص المرأة وعنفوان الكتابة ، مرجع سابق ، ص25 .

[2] – المرجع نفسه، ص25 .

[3] – المرجع نفسه ، ص25 .

الإيتيمولوجي (من اللاتينية textus – tissus، المشتق من الفعل: texture, أي: نسج، فتل.).حيث يغدو شبيهاً بالنُّسج "tissage"[1].

لقد كتبت أحلام مستغانمي الثلاثية بناء على" آلية الاشتغال العضوي للجسد وإسقاطاته ، وحين أدخلته عالم الكتابة لاحظنا كيف انفلت معناه المعجمي المنغلق إلى دلالات احتمالية مضاعفة، يفرضها السياق وتفرضها القرائن المصاحبة المنفتحة على قنوات محايثة للجسد تحقق الاستبطان والتمثل في كون الأشياء ، كما تتحول أعضاء الجسد إلى كائنات حبلى بالتحولات الدلالية المتشعبة التي تغني السرد وتشحنه بالخصب والنماء"[2].

وقد ارتبط الجسد لدى أحلام مستعانمي بالحب وهو ما مد الروائية بمادة غزيرة لسردها،جعلت السرد ينمو ويتكثف وكذا ساهمت في فتح عنصر التشويق لدى القارئ.

10- الحب المحرك والمشوق للأحداث في الثلاثية:

((إن الحب والموت يغذيان وحدهما كل الأدب العالمي، فخارج هذين الموضوعين لا يوجد شيء يستحق الكتابة))[3].

من المعروف في تاريخ الأدب الروائي، عربياً وعالمياً، أنّ أي عمل فيه يُجَرَّدُ من قصة حب، مهما كانت صورتها وأحداثها ودلالاتها، قد يفقد جاذبيته عند القّراء،فالحبّ فعل كوني، وقيمة إنسانية، بهما تستمر الحياة، وعليهما يقوم الفن، أو أكثر آثاره، حتى إننا نملك الزعم أن حياةً وفناً، لا حبَّ فيهما، غير جديرين بالعيش والوجود والتذوّق...

---

[1]-JEON–FROMCAIS JENDILLOU, l'aanalyse TEXTUEL,ARMAND COLLIN/MASSON.PARIS,1997,P.29.

[2] – الأخضر بن السايح، بلاغة الجسد وفاعلية التجسيم الاستعاري، مرجع سابق.

[3] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ،مصدر سابق ، ص 195 .

فالحب ظاهرة إنسانية ،تضم بين حروفها القليلة الكثير من المعاني الكبيرة ، التي تدخل في عمق المشاعر والأحاسيس والانفعالات. والحب بكل أشكاله وأطيافه،يرتبط بظروف تاريخية واجتماعية معينة ، لأن لكل أمة نمطا في الحب يرتبط ارتباطا وثيقا بثقافتها وفكرها ويدخل في كل مجالات الحياة ،فهو نشاط إنساني شامل ، وموقف فاعل حر، وهو مع العقل ،يساعد على فهم العالم .أما في بعده الاجتماعي فهو نشاط للتفاعل والتواصل مع الآخرين ، لأنه مرتبط بسلسلة أفعال وأقوال ، من شأنها أن تقرب المسافات بين الأفراد والجماعات .وقد شغل مفهوم الحب ،على مر العصور والأزمان،الفلاسفة وعلماء النفس وعلماء الاجتماع والمفكرين ،فتناولوه بالدراسة والتحليل ،وسعوْا إلى اقتفاء آثاره الموغلة في التاريخ،كل تناوله من منظاره الخاص ومن خلال مجاله ، وتخصصه . فهو طاقة تنبع من عمق الذات والعقل وله ارتباط وثيق بكل أمور الحياة. كما احتل موضوع الحب وأخباره المساحة الكبرى في الآداب العالمية والعربية،بكل أشكالها ،وتغنى به الشعراء والمغنون [1].

لقد نسجت أحلام مستغانمي، في نصوص ثلاثيتها، من الحب ، منظومة تآلفت مع فكرها ومذهبها ورؤيتها كأنثى، ثم ترجمت أبعادها النفسية والاجتماعية من خلال التوغل في نفوس رواتها،فعندما كان الراوي ذكرا كان الحب عليه سلطانا جائرا وعندما كانت الراوية أنثى أتاها الحب مباغتا على غير موعد ، وفي الحالتين هو حب تفوق عليهما واستسلما له، وتمكن من السيطرة التامة على أحاسيسهما، والتحكم في مشاعرهما [2].

تستهل أحلام روايتها (ذاكرة الجسد) بمقولة: " الحب هو ما حدث بيننا . والأدب هو كل ما لم يحدث"[3]، ثم تضيف" فما أجمل الذي حدث بيننا..ما أجمل الذي لم

[1] – منى الشرافي تيم ، مرجع سابق ، ص 192 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 193 .

[3] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 7 .

يحدث...ما أجمل الذي لن يحدث"[1] ومن خلال هذا المدخل الفني التحايلي التخييلي التزييني الرنّان تحاول مستغانمي الاستحواذ على انتباه وفكر القارئ ، وإيقاعه في حالة من الإبهام والإيهام والتحليل [2].

وهذا المطلع التخييلي الإيهامي عن الحب ، الذي بدأت به أحلام روايتها(ذاكرة الجسد) على لسان راويها الذكر،قد أعطى فكرة واضحة عما يمكن أن يكون عليه الحب ومفهومه.[3]

فالحب عند الراوي ليس حب امرأة عادية ،أو أكثر من عادية كما جرت العادة فحسب ،بل هو حب امرأة بحجم وطن " يا امرأة كساها حنيني جنونا ، وإذا بها تأخذ تدريجيا ملامح مدينة وتضاريس وطن"[4] .

والحب عند أحلام ليس حبا خالصا ، بل يتقاطع مع الكره: فحين علم الراوي أن البطلة سوف تتزوج برجل العسكر عبر عن مشاعره المتحولة نحوها " كرهتك ذلك اليوم بشراسة لم أكن عرفتها من قبل ..انقلبت عواطفي مرة واحدة إلى عاطفة جديدة،فيها مزيج من المرارة والغيرة والحقد..وربما الاحتقار أيضا"[5] ويجانس مع المعاناة ،حمل بين طياته الألم الجسدي والمعنوي " العشق لا يولد غلا في وسط حقول الألغام ، وفي المناطق المحظورة .ولذا ليس انتصاره دائما في النهايات الرصينة الجميلة...إنه يموت كما يولد في الخراب الجميل"[6] فقد جمع حب الراوي للبطلة،كل من الرغبة والعشق والحلم والحقد والغيرة وفجائع الموت.فحتى الموت نفسه لم يخفف من غيرة الراوي حين كان يقرأ في مفكرة زياد ، الشاعر الفلسطيني، بعد

---

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص 7 .

[2] – منى الشرافي تيم ، مرجع سابق ، ص 194 .

[3] – المرجع نفسه ، ص194 .

[4] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص13 .

[5] – المصدر نفسه ، ص 272 .

[6] – المصدر نفسه ، ص 379 .

استشهاده أشعلت داخله الكثير من الغيرة والعديد من التأويلات،واشتم من بين سطورها رائحة علاقة تكون قد نشأت بين زياد وبين البطلة أثناء سفره إلى غرناطة. وهنا تنحو أحلام منحى جديد ومنعطفا مختلفا في ذاكرة الراوي حين أدخلت إلى لعبة الحب طرفا ثالث(زياد) وحتى الموت نفسه لم يخلص الراوي من حبه للبطلة ، ففي الوقت الذي كان يقتل فيه البطلة داخله، قتلا معنويا، ويسجل خلاصه منها، ومن حبه لها ، يعترف بينه وبين نفسه، في آخر مرة التقاها فيها بعد حفل زفافها، بأنه لا يزال يخاف حبها ، ويخشى اشتعال رماده مجددا .

لقد حرصت أحلام أن تكوي راوي(ذاكرة الجسد) الذكر بنار الحب ،فجعلته يتعايش مع عذاباته وآلامه ،وكلما كبر حبه للبطلة ،كبر حرمانه منها وتمسك لاوعيه بها " كان الزمن يركض بنا من موعد إلى آخر،والحب ينقلنا من شهقة إلى أخرى ،وكنت أستسلم لحبك دون جدل"[1] .

كانت ذكريات بدايات حب الراوي للبطلة تتدفق في ذهنه لتحفر جروحه الطرية التي لم تلتئم :" كنت أتدحرج يوما بعد آخر نحو هاوية حبك ،أصطدم بالحجارة والصخور ...ولكنني كنت أحبك ولا أنتبه إلى آثار الجراح على قدمي ...كنت أواصل نزولي معك بسرعة مذهلة نحو أبعد نقطة في العشق الجنوني"[2].

أرادت مستغانمي في نص (ذاكرة الجسد) أن تجعل الحب محورا للشعور بالذنب وموازيا للإحساس بالخيانة ، ومحركا في الوقت نفسه لتأنيب الضمير .كان حبا متكلفا شديد المبالغة. فقد شتت الراوي وجعله في حيرة من أمره ، فلم يعرف متى أحب البطلة بجنون ، فقد كشقها إلى درجة التأليه ، وهي كانت سعيدة بهذا العشق الجارف إلى حد الاستبداد" كنت فقط رجلا عاشقا ،أحبك بجنون رسام ، بتطرف

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص100 .

[2] – المصدر نفسه ، ص 140 .

وحماقة رسام، خلقك هكذا كما يخلق الجاهليون آلهتهم بيدهم، ثم يجلسون لعبادتها،وتقديم القرابين لها...ربما كان هذا ،أكثر ما كنت تحبينه في حبي"[1].

ربطت مستغانمي خيوط لعبة الحب في الثلاثية فكان " الحب" الحبل السري الذي غذى السرد وحركه وجعله يتنامى من ذاكرة الجسد حتى عابر سرير من خلال تسليم لعبة سرد قصص الحب وما تحمله من معاناة وغيرة وأشواق وفجائع الموت ...مع بعض التغييرات الطفيفة : وهي أن الحب الذي ظهر متأججا ومشتعلا في ذاكرة الجسد بدا رفاة حب في عابر سرير خاصة بعد كل ما مر به من خيبات جعلته حب لا حب فيه" لا أكثر كآبة من فعل حب لا حب فيه، بعده تعتريك رغبة ملحة في البكاء"[2].

ولكن حبّ الذات الساردة في (فوضى الحواس) كان حباً عبقرياً وفذّاً ومختلفاً،فقد بدأت الكاتبة السطور الأولى من روايتها "فوضى الحواس" بقولها: (عكس الناس كان يريد أنْ يختبر بها الإخلاص، أَنْ يُجرِّب معها متعة الوفاء عن جوع، أن يربّي حباً وسط ألغام الحواس). فنحن منذ فاتحة هذا العمل إزاء حب غريب معاكس لحب الناس، هدف أحد طرفيه، اختبار الإخلاص، وتجريب متعة الوفاء مع الحرمان. وهو حبّ ينبغي أن ينبت وينمو رغم هتافات الجسد الهادرة... وإذا نزلنا من الحلم إلى الواقع، وتصوّرنا المرأة وطناً، كما أوحت لنا الرواية، أبْدَلْنا قولَنا السابق بالآتي: على الحب أن ينمو ويزدهر رغم كل ألوان الكراهية والعنف والخراب، التي يمر بها واقع الجزائر اليوم.

واختارت الكاتبة أسلوب المزج بين (الأنا) الساردة، والـ (هي) العاشقة، فهي مرة تراقب العاشقين في قصّتها، ثم تتلبَّس دور العاشقة فيما بعد، فبينما هي تشاهد فيلماً سينمائياً لبطلَيْ قصتها الخياليين، يأتي رجل ليجلس جوارها، ومن خلال كلمتين

[1] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق، ص142 .

[2] – أحلام مستغانمي ، عابر سرير، مصدر سابق ، ص88 .

اثنتين تفوّه بهما في السينما، عرفَتْهُ، أو كادتْ، فهو لم يقل سوى (قطعاً) و (طبعاً). وهاتان الكلمتان تدلاّن على القَطْع والحَسْم، وكان الحبيب الأول في رواية(ذاكرة الجسد) يحبّ القطع والحسم، لذا خامرها الشك في أن يكون هو ذاته الذي ساقه القدر إلى السينما ذاتها، لمشاهدة الفيلم ذاته، وليكمل القصة التي بدأت في الجزء الأول من المشروع الروائي. وفي حيلة فنية راحت الكاتبة تقول: "لم يكن مهماً لحظتها أنْ تكون تلك المرأة التي جلست إلى جواره (هي) أم (أنا)، فقد حدثت الأشياء بيننا كما أرادها في عتمة قاعة سينما" [1].

ومن الملاحظ أن قصة الحب التي بدأت في (ذاكرة الجسد) قد ساقها القدر ،وأن تتمتها في (فوضى الحواس) تقول الكاتبة هناك:" كان يوم لقائنا يوماً للدهشة، لم يكن القدر فيه هو الطرف الثاني. كان منذ البدء الطرف الأول"[2].

وكلمة (طبعاً) التي قالها خالد في قاعة السينما، هي الكلمة ذاتها التي أجاب بها (حياة)عندما سألته "هل ستكون غداً في قاعة الرسم"[3] في الرواية الأولى(ذاكرة الجسد). فقاعة السينما في (فوضى الحواس) كانت معادلاً بديلاً لقاعة الرسم في باريس في (ذاكرة الجسد). وكلا المكانين حيّز للفن. وهكذا تتناظر الحيوز الروائية في الجزأين. والمعروف أن (خالداً) و (حياة) قد التقيا في الجزء الأول في (باريس) أثناء معرض لرسوم خالد، وقد زارت حياة هذا المعرض بطريق الصدفة.

إذا نظرنا في (فوضى الحواس) إلى الإيقاع الخفي مابين مقدمتها وخاتمتها، فإننا لا نفارق موقع الراوية، ولا ننفصل عن رؤيتها لشكل الحب وملابساته ومغزاه. فالكاتبة ترى إلى الحب وقد اقترن بالحرمان، وتراه إخلاصاً لمعنى الوطنية والتاريخ والذاكرة. نعم عرضت (فوضى الحواس) قصة حب (خالد) لحياة، رغم زواجها من

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص59 .

[2] – أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص59 .

[3] – المصدر نفسه ، ص56 .

(سي مصطفى) . ففي لغة تجمع بين الواقع والحلم قال البطل (خالد بن طوبال الصحفي) مخاطباً البطلة :

" بيننا وبين المتعة مفتاح لا أكثر، ولكنني أرفض أن يتحكم هذا المفتاح فينا، وإلا فسيكون في هذا إهانة للحب...عندما نبلغ ذلك القدر المُخِيف من اللذة، فكل متعة لا تزيدنا إلاّ جوعاً،وعلينا الآن أن نجرّب لذة الامتناع، لنتصالح مع أجسادنا... لنعرف كيف نعيش داخلها عندما لا نكون معا...ولنكتشف جمالية الوفاء عن حرمان ".[1]

وعندما تقاطعه (هي) بقولها: "لا أفهم ، لماذا أغريتَني بالخيانة. إذا كنتَ ستطالبني بالوفاء... عن جوع "، يردّ ساخراً: "أنت تسيئين فهمي مرة أخرى، أنا لم أطالبك بشيء؟ أعددتك للإخلاص دون أن أطالبك بأن تكوني مخلصة لي"[2] . فالكاتبة إذن تَؤكد بضرورة الإخلاص ، فليكن الحب للحب، وليكن حباً فوق المصالح والأنانيات، وفوق الملذات والشبهات...

إن الرموز والمعاني لتكتنف بقوة علاقة الحب بين الراوية وحبيبها، فقد كان هذا البطل المحبوب (كائناً ورقياً) عاشت معه البطلة 400 صفحة، هي صفحات روايتها الأولى (ذاكرة الجسد)، وما يقارب الأربع سنوات. وهاهي ذي تحبّه بعمق، من جديد لأن أبطال الروائيين بحاجة إلى من إبتدعهم كما تقول الكاتبة: "لأنهم لا يملكون غيرهم على وجه الأرض" [3]. ألم يقل (حنا مينه) أن أبطال الروايات هم أحياء تماماً بالنسبة للقراء، وهم أكثر حياة بالنسبة للمبدعين؟ [4].

ومن مزايا الحب في (فوضى الحواس) أنه يتكشف عن أنّ مَنْ أحبَّته الراوية كان شخصاً آخر، غير الذي تبحث عنه، فذلك الكائن الحبري يقول: "أجمل حب هو

---

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص323.

[2] – المصدر نفسه ، ص 323 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 272 .

[4] – حنا مينة ، هواجس في التجربة الروائية ، دار الآداب ، بيروت ، 1982، ص111 .

الذي نعثرعليه أثناء بحثنا عن شيء آخر [1]. ولأن الساردة مصابة بفوضى الحواس وهو العنوان الذي اختارته لروايتها، لم تكن تعي أن ما عاشته من مغامرات كان مع صديق حبيبها (عبد الحق) أو أن الشقة التي شهدت مغامرتها معه، كانت شقة (عبد الحق). وبعد هذا تتساءل هل ما عاشته مع بطل القصة كان أجمل حقاً مما كان مفترضاً أن تعيشه مع شخص آخر كانت تبحث عنه، ففي نهاية كل حب نكتشف أننا في البدء كنا نحب شخصاً آخر. وعليه فعلاقة الحب لدى الكاتبة هي ثلاثية الأطراف وليست ثنائية.وذلك لأن في قصص الحب الثنائية كثيراً من البساطة والسذاجة، التي لا تليق برواية، لذا كان يلزمها رجل يعيش بمحاذاة قصة قبل أن يصبح هو بطلها لأن هذا هو منطق الحب في الحياة، نحن نخطئ دائماً برقم وقد عاش(زياد)الشاعر الفلسطيني بمحاذاة قصة حبها مع خالد، وعاش (عبد الحق) بمحاذاة قصة حبها لخالد.... وبعث (خالد بن طوبال) صحفي (فوضى الحواس) من جديد في رواية (عابر سرير) بمحاذاة " زيان" بطل(عابر سرير) وما هذا الأخير إلا بطل روايتها الأولى بعث في الرواية الأخيرة فإذا كان هذا هو هذا هو هذا، فلما الثلاثية ....

كثير من الروائيات كتبن عن الحب ولكن الأعمق في الحب الذي كتبته مستغانمي هو أنه جاء ليكون مكافئاً للموت. أو لنقل جاء، على الأقل، ليفتح نافذة في جدار الموت والدمار. أو ليكون بلسماً لجراح الوطن وخرابه.

فحب (حياة) مثلا لحبيبها (خالد) يمثل عملاً بطولياً تقاتل به الساردة أعداء الحياة. فإذا رحنا نتابع (البطلة) في طريقها إلى شقة حبيبها،وجدناها تقارن بين هيئتها، وهيئة (جميلة بوحيرد). فكلتاهما تقوم بعمل بطولي، ففي حين كانت (جميلة بوحيرد) تلبس لباساً أوروبياً سافراً في جزائر الخمسينيات المُحافِظة، لتخادع الفرنسيين، ولتؤمّن

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص 347 .

النجاح لعمليتها الفدائية المشهورة في مقهى(ميلك بار)، تأتي بطلة (فوضى الحواس) في ثياب التقوى (العباءة والشال)، تمويهاً، لتقوم بأكبر عملية تقوم بها امرأة في جزائر التسعينيات. وهي عملية حب.. وهذه هي أهم المفارقات الجميلة التي اكتنزتها رواية(فوضى الحواس)...

فبالحبِّ إذن تُقاتِل البطلة صانعي موت الجزائر وخرابها، وبالحب تكافح القتل والقنص والدمار..وهي، لأنها عاشقة، تشعر بالأمان، بدلاً من الخوف، وسط عشرات الرجال ذوي الأزياء العجيبة، والملامح العدوانية، والمشغولين عن همومها،بهموم الآخرة، مرددين هتافات وشعارات دينية وسياسية...ألم تقل الروائية على لسان البطل: " يلزمنا كثير من الحب لنثأر به من الموت ؟ "[1] .

إن صورة رمزية توازي بقوة مشهد البطلة (حياة) العاشقة، وهي تتخلل الحشود الحاقدة ذات الملامح العدوانية، صورة رمزية تقول، بالإيماء،إنّ الحب وحده هو مصدر الأمن والأمان، عندما يتغلغل في مشاعر الحقد والعدوان. فهي تشعر بالأمن لأنها تحب، وليس لأنها تلبس، تمويهاً، العباءة والشال. فهذه مظاهر خداع ليس إلاّ، أما الصدق والحب فهما في العمق والقلب..ولم تكف الكاتبة عن تأكيد هذه الفكرة، فإذا ما انتقلنا إلى الصفحات الأخيرة من روايتها بدت لنا البطلة تلبس السواد، وتقف في المقبرة، وتعلن بوضوح أن " الحب وحده يملك القدرة الخارقة على جعل كل شيء جميلاً حتى لقاء عاشقين في مقبرة " [2].

وبعد كل هذا نلاحظ أن الحب في(فوضى الحواس) أخذ وجها مختلفا عما شهدناه في (ذاكرة الجسد) و(عابر سرير) تماشيا مع تنامي الأحداث وتطورها خاصة وأنها أحداث ترويها هذه المرة أنثى ،كتبت وعبرت بأحاسيس ومشاعر أنثى وليس أي أنثى إنها أنثى عاشقة ، وقد انتخبنا المقطع التالي من (فوضى الحواس) ليبين أنها

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص296 .

[2] – المصدر نفسه ، ص360 .

عاشقة إلى أبعد الحدود، تقول الساردة:"...ومنذ البدء كنت أدري تماما أن الأسئلة تورط عشقي لم أكن أعرف أنه ، مع هذا الرجل بالذات ، تصبح الأجوبة –أيضا– انبهار لا يقل تورطا .أحب أجوبته ، وأعترف أنني كثيرا ما لا أفهم ما يعنيه بالتحديد. كثيرا ما يبدو لي ،كأنه يحدث امرأة غيري عن رجل آخر ، ولكنني أحبك كل ما يقول ، ربما لأنني مأخوذة بغموضه.

أقول،وأنا أعبث بيده:" أحبك ...حررني قليلا من عبوديتك "...يحتضنني،ويسحبني نحوه قائلا :" الحب أن تسمحي لمن يحبك أن يجتاحك،ويهزمك ، ويسطو على كل شيء.هو أنت..لا بأس أن تنهزمي قليلا..الحب حالة ضعف،وليس حالة قوة ولكن....ولكن..لأنك لم تع هذا ...أنت تكررين خطأ سبق أن ارتكبته في كتاب سابق.

أريد أن أسأله متى حدث هذا، وفي أي كتاب، ولكن شفتيه تسرقان أسئلتي وتذهبان بي قبلة مفاجئة ..كأجوبة ، فأستسلم لاجتياح شفتيه لي، وكأنني أريد أن أثبت ، مع كل مساحة تسقط تحت سطوة رجولته ، كم أنا أحبه..."[1].

في الوقت الذي جسد الحب في (ذاكرة الجسد) حالة استبدادية ،وفي (عابر سرير) حالة انتقامية ، وفي كلتا الحالتين كان الراوي الذكر يحتضر في حبه للبطلة .وهذا الأمر قد يثير الكثير من التساؤلات،عن هدف أحلام من إبراز هذين السياقين المختلفين للحب ، في شكلهما،وصورتهما ،ومضمونهما ، والأكثر، هو الحالة النفسية التي كانت تعيشها، أثناء صياغتها نصوصها ؟، فهل كانت في (ذاكرة الجسد) أنثى تنظر إلى الحب من عليائها ،لأنها كانت معشوقة لا عاشقة ؟ أما في (فوضى الحواس) فقد نزلت من عليائها ،إلى أرض الواقع ،فكانت عاشقة؟وقد يدل على صحة هذا التحليل جوابها عن أحد الأسئلة الصحفية التي وجهت إليها " متى تصابين بحالات الصرع الإبداعية؟

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص 261 – 262 .

تجيب: في بداية الحب ...عندما يولد الحب ....في صاعقة الحب الأولى وفي نهايتها طبعا."[1]

وإن صح هذا التحليل تكون الحالة الإبداعية عند أحلام ،انعكاسا نفسيا شعوريا انفعاليا وجدانيا يتسلل بفعل إرادي أو غير إرادي إلى النص الذي تؤلفه " الثلاثية".

الحب عند مستغانمي في (فوضى الحواس) ، بد أ مع بطلة القصة القصيرة التي كانت تكتبها، قبل أن تتلبس شخصيتها وتستولي على حبيبها ،فبدا الحب حائرا مترددا بعيدا عن الفهم يتداخل فيه الواقعي بالخيالي، وهذا ما جعلها تتساءل: "أينتهي الحب عندما نبدأ نضحك من الأشياء التي بكينا بسببها يوما "[2] وتتداخل الكتابة بالحب " أليست الكتابة كالحب : هدية تجدها فيما لا تتوقع العثور عليها"[3].

أما هو فكان الحبيب الذي يؤمن بأن الحب الكبير يموت صغيرا ،وفي الوقت نفسه كانت فكرة موت الحبيب عند الراوية أسهل من فقدانه :" من الأسهل علينا تقبل موت من نحب على تقبل فكرة فقدانه، واكتشاف أن بإمكانه مواصلة الحياة بكل تفاصيلها دوننا"[4] .

إن الحب كما عبرت عنه أحلام مستغانمي " ليس فكرة افتراضية ، أو مجرد خلفية يمكن أن تسير الحياة على احتمال حدوثها ، إنما هو الفاصل الطوباوي الأجمل من حياة واقعية مديدة ، وشرط وجود ، أو هو كل حياة المرأة حسب مقولة (مدام دي ستايل) بالنظر إلى أن المرأة لا تبلغ كمالها الأنثوي أو أقصى تطرفاتها الإنسانية إلا

---

[1] – قصيمي نت: أنا امرأة ساذجة جدا ...وأمنيتي أن أختفي عن الجميع، موقع:
http / / www.ahml.com /nu /news.actionshow.id . 967.htm يوم: 25-10-2008.

[2] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص 12 .

[3] – المصدر نفسه ، ص 24 .

[4] – المصدر نفسه ، ص21 .

عندما تحب ، وهي كذات عشيقة مغالية في النرجسية لا تهب نفسها إلا لذات تشبهها تستحقها،أو تموت دون ذلك"[1] .

تبرز تيمة الحب عند مستغانمي كمحرك أساسيا لوحدات السرد ، تعتمد عليه في دفع حركة الأحداث بدرجة لا تقل أهمية عن المواضيع الأساسية الأخرى التي خاضت فيها الكاتبة ، وإن كان الحب في رواياتها قد أخذ طابعا مثاليا بين البطل والبطلة في (فوضى الحواس): " أدري أنه اسم بطل في روايتك ...أعرف هذا ولكنه أيضا اسمي أجلس على طرف الأريكة ،أتفرج على رجل أتعرف إليه واستعيد آخر عرفته في كتاب سابق ، كان أيضا رساما من قسنطينة ، رجل أعرف كل شيء عنه كما لو كنت أنا،ولم تفصلني عنه سوى الرجولة وجسد شوهت الحرب ذراعه اليسرى"[2] ،الحب عند مستغانمي هو" ماء الحياة وروحها ،هو وثيقة حضورها"[3] داخل نصوصها،هو حب حالم:" كأنني حلمت يوما بأن ما سيحدث لي سيحدث ، وهاهو ذا يحدث فعلا، وإذا بي أمام رجل خلقته وشوهته بنفسي ، كنت أعي أنه يختبرني ويتابع وقع المفاجأة علي بحساسية مفرطة فتداركت ارتباكي وقلت بنبرة صادقة لا يعنيني ما تعتقده اللحظة،ولكن ثق أنني احبك كما أنت ،وإلا ما كنت خلقت رجلا يشبهك تماما لأعيش معه سنوات في كتاب ...بل مارست صلاحيات في التخييل ليس أكثر"[4] .

بنت أحلام نصوصها على الحب الذي لا يتقن التفكير هي تعرف أن الحب لا يتقن التفكير. والأخطر أنه لا يملك ذاكرة .إنه" لا يستفيد من خيباته السابقة ، ولا من خيباته الصغيرة التي صنعت يوما جرحه الكبير"[5].ودوما يأتي متأخرا عن موعده ومكانه في العتمة (خاصة في فوضى الحواس) ، كما ذكرنا، فحين وصلت إلى قاعة

---

[1] – بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية التونسية ، مرجع سابق ، ص 26

[2] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص 266

[3] – بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية التونسية ، مرجع سابق ، ص 26 .

[4] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص 270 .

[5] – المصدر نفسه ، ص 23 .

السينما ،وجدت أن معظم روادها من الشباب ما عدا امرأة ورجلا يجلسان على انفراد في آخر القاعة، فقالت في نفسها:" ما أتعس العشاق في هذه المدينة التي يعيش فيها الحب ممسكا أنفاسه جالسا في عتمة الشبهات ،على كراسي مزقتها بسكين ، أيد لم تلامس يوما جسد امرأة "[1] وبذلك يبدو الحب غير عادل في حق المحبين ، وقد تظهر ظلاله بألوان متداخلة يصعب تمييزها ، وعادة ما يأتي على غير موعد. أما النصيحة التي تقدمها أحلام مستغانمي للنساء عن الحب فهي" أحبيه كما لم تحب امرأة وأنسيه كما ينسى الرجال"[2].

وهذه المقولة تؤكد ما ذهبت إليه راوية (فوضى الحواس) أن الحب قضية نسائية،لا تعني الرجال كثيرا، إلا إذا داهمهم في مراحل متفاوتة من مراحل حياتهم كمرحلة ثانوية تسد فراغا ما ،أو تعوض عن نقص ما،وهذا الكلام يتناقض ويتعارض مع موقف بطلة (ذاكرة الجسد) التي كانت تتلاعب بعواطف رجالها، تحييهم وتقتلهم، وتوهمهم بالحب في الواقع ثم تقتلهم في كتاب ، وراوي (ذاكرة الجسد) هو الذي عرف الحب ، وجربه وذاق لوعته وعاش كل المشاعر المرتبطة به .

صوّرت أحلام مستغانمي الحب ووصفته من خلال ما أوحت به للقارئ من أن نظرة الذكر للحب تختلف عن نظرة الأنثى ، خصوصا حين تكون كاتبة نص الحب أنثى تسعى إلى تمثل مشاعر الرجل حين يقع في الحب ، وتجهد في التعبير عنها من خلال رؤيتها الأنثوية ، بلسان الراوي الذكر في كل من(ذاكرة الجسد) و(عابر سرير). وقد نجحت الروائية في الغوص في أعماق هذا(الرجل) وملاحقة دقات قلبه،وتدفق مشاعره ، وتداعي أفكاره ، وتمنياته وأحزانه، ومخاوفه.

[1] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، مصدر سابق، ص 46 .

[2] – أحلام مستغانمي ، نسيان كوم ، دار الآداب ، بيروت، ط 4 ، 2010 ، ص 5 .

لقد استطاعت الروائية فعلاً أن تروي كل ذلك على لسان الرجل ولا شك أن الجنسين – الذكر والأنثى – من البشر تجمعهما كلمة إنسان ، ولكن الواقع يؤكد أن المرأة عالم آخر غير عالم الرجل.

من جهة أخرى تعمد إلى التعبير عن مشاعر الأنثى، حين تقع في الحب من خلال الراوية. التي اختارتها أنثى.

يضمن الحب للجسد استمراره وللنص فاعليته ، تتحول كتابة الجسد إلى نص جديد حساس ونابض تتحول إلى كتابة ، تهيمن عليها المشاعر والأحاسيس ، وعلى خلفية ضغط الحرب والدمار والشعور بالفقدان والأسى واليأس تأتي أحلام بنصوص رومانسية يلعب فيها الحب لعبته في توجيه حركة السرد وخاصة في فوض الحواس.

إن ثلاثية أحلام مستغانمي تمكن أن نطلق عليها ثلاثية " الحب "، ذلك الحب الذي ينتقل من حالة إلى حالة مع كل نص ، من نصوصها فحب راوي(ذاكرة الجسد) بعيد عن الواقعية استبداديا مبالغا فيه أما حب راوية (فوضى الحواس) كان أقرب إلى الواقع فلعبت الرغبة والغريزة أدوارا رئيسية في التعبير عن الحب (كما سبق وأوضحنا في مبحثنا عن الجسد والجنس).

والحب عند الراوية في (فوضى الحواس) متطرف إلى درجة أنها تشبهه بالموت وساوته به . كما أنه عندها غير قادر على تقديم أجوبة منطقية ، متطرف لدرجة أنه داس على كل العادات والتقاليد ، حب يبيح كل الخيانات لدرجة أنسى البطلة أنها متزوجة وجعلها تقع في المحظور تحت مبررات خلقتها لنفسها وصدقتها بخيانة عذرها الحب والانتقام المستتر ، فقد اعترفت راوية (فوضى الحواس) بملء إرادتها أن استسلامها للحب قد سلمها للخطيئة والخيانة ، كما تبين أن فكرة الخيانة فقرة مقبولة عندها أما فكرة فك ارتباطها الزوجي فكانت صعبة التنفيذ .

نستطع القول بعد كل ما سبق، أنه وعلى الرغم من أن الحب في الرواية العربية،وغير العربية يشكل عنصراً أساسياً من العناصر المكونة لها ،بل ربما كان

هو الخط العام الذي تتحرك الأحداث من خلاله ،على الرغم من ذلك، فقد نجحت الكاتبة في التعامل مع الحب في الثلاثية وعلى الرغم أيضا، من أن الكثير من الروائيات العربيات قد تناولن الحب في رواياتهن إلا أن الجديد عند أحلام مستغانمي أنها استطاعت أن تجعل من نصوصها نصوصا تستفيد من الحب لتحريك الأحداث بحيث أصبحت نصوصا همها الأول هو الحب...، لقد جعلت من هذه العاطفة الفطرية الرائعة إطاراً يلف كل أحداث الرواية تقريباً ،ومحركاً لأحداثها ،ومشوقاً يشد القارئ إلى متابعة السرد من بدايته حتى نهايته رغم طول الثلاثية.

عرفت مستغانمي كيف تجعل من الحب" بمثابة ترميم داخلي للبطل ،وإلا كان سينهار وتنهار الرواية ، وفي أفضل الأحوال كانت ستفقد جزءا كبيرا من عنصر التشويق وتبقى رواية تاريخية جافة"[1] فقد جعلت من هذا الحب الذي جمع بين(خالد) و(حياة)، مشوقا لأحداث نصوصها من خلال مزجها الحب بالحزن ،وهو النمط القديم الجديد في تعبير العرب– وغير العرب – عن عاطفة الحب،ومعلوم أن الحزن حين يؤطّر الحب،أوحين يمتزج به ؛فإن ذلك يحافظ على حرارة الحب، ويعيد القارئ إلى لحظاته الأولى الممتزجة عادة بالترقب والتردد والارتباك،والتي تشكل في مجموعها شيئاً آخر يقترب من معنى الحزن ،والحزن كذلك يثير شفقة القارئ ويزيد من تعاطفه مع أبطال الرواية ...

ومهما تغيرت أشكال الحب وتعددت حالاته إلا أنه عند أحلام يتأقلم مع كل الحالات وله " القدرة الخارقة على إضفاء جمالية حتى على الأشخاص العاديين" [2] فقد خلقت للحب معاني جديدة ، صور جديدة ترسم ولا تشرح ،وبراعتها في سرد نصوص الحب وانتقالها عبر جميع حالاته دون أن تفقد حلقات السرد هو ما حقق

[1] – نور عامر، المكان، الشخصيات، المتخيل والواقع في رواية أحلام مستغانمي 30/12/2007 موقع: http://www.bettna.com/articals2/showArticled.ASP?aid=692

[2] – أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، مصدر سابق ، ص293 .

كل ذلك الاجتذاب الفني داخل نصوصها ، فالحب هو ما غذى السرد عند أحلام وأدى إلى تنامي حركته خاصة عندما تبقى كل قصة حب مفتوحة على الأخرى وكأنه يربطها خيط سردي واحد يشوق القارئ لانتظار رواية جديدة لمستغانمي تنهي فيها قصة الحب التي بدأتها في رواية سابقة أو على الأقل توضح غموضها كما بين (ذاكرة الجسد) و (فوضى الحواس)خاصة .فقد جعلت مستغانمي "الحب" شريكا بارزا في الحبكة.

لم ينفصل ،عبر كل الثلاثية ، عن السياسة ، ولا عن الدين ، بل كان كل عنصر من الثلاثة يتعانق مع الآخرَين ويعاضده في دفع الأحداث إلى الأمام ، وإن كان الحب يطغى كثيراً في مفاصل نصوصها.

الخاتمة :

لقد سلطت هذه الدراسة الضوء على حركية السرد عند أحلام مستغانمي ، بحث في التقنيات وآليات البناء، ومن خلاله توصلنا إلى أجوبة عن الكثير مما أثارته نصوص الثلاثية من أسئلة، وقد تمثلت هذه الأجوبة في العديد من النتائج أبرزها:

– لم تبن أحلام مستغانمي السرد ضمن عوالمها السردية الثلاث(ذاكرة الجسد فوضى الحواس ، عابر سرير) على حبكة روائية فعلية تشتد باشتداد الصراع مابين البطل ومحيطه وظروفه ،لأن الأحداث لا تتجاوز كونها سلسلة من الأحداث المتناثرة .

– انحدارية السرد في الثلاثية وعدم إفصاحه على خطاطة معينة تحكمه.

– ساهم الملفوظ النفسي والتعليقات وخواطر الكاتبة في الحد من سرعة السرد وتبطيئ حركته لأنها تكبح الأحداث عن السير بسرعة.

– تعددت وسائل السرد وآليات البناء الفني في ثلاثية أحلام مستغانمي ، ففي رواية (ذاكرة الجسد) تقاطع السرد بين الوصف الخارجي والتعبير النفسي، فتداخلت الذكريات والعودة إلى الماضي والوقفات التأملية.وفي رواية(فوضى الحواس)استعانت أحلام باللغة لتنفيذ روايتها التي تعتمد كثيرا على اللعب اللغوي، أما في رواية (عابر سرير)،فقد تمثلت في عدد من الاجترارات في الشخصيات،والأحداث والسرد واللغة الشعرية فبدت وكأنها تقليد لذاكرة الجسد.

– إن الغموض الذي اكتنف رواية " ذاكرة الجسد" من ناحية المنطق الذي اتبعته أحلام مستغانمي في بنيتها النصية المحيرة ،قد تلاشى تماما حين تفاعل نص (ذاكرة الجسد)مع نص(فوضى الحواس) الذي كشف الكثيرمن الالتباسات والغموض.

– أما في رواية (فوضى الحواس) الذي تمثّل فيها البطل شخصية بطل الرواية الأولى(ذاكرة الجسد)، فقد حافظت مستغانمي على الفضاء نفسه الذي أوجدته في رواية

(ذاكرة الجسد)، فتداخلت صورها وأحداثها.وعلى الرغم من التداخل والترابط الوثيقين اللذين شعر بهما القارئ بين النصين، إلا أن(فوضى الحواس)حافظت على بعض الاستقلالية في بعض المواضع .

– أما رواية (عابر سرير) فقد استنسختها أحلام من(ذاكرة الجسد) استنساخا تاما وخرجت في الوقت نفسه من رحم " فوضى الحواس"، فالشخصيات نفسها لم تأت بأي جديد، ولا يمكن أن تحصل على استقلاليتها،لأنها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالروايتين السابقتين عليها ، فالقارئ ينبغي عليه أن يقرأ الروايتين السابقتين عليها كي يفهم رواية (عابر سرير) لذلك يمكننا القول أن أحلام مستغانمي قد قلدت نفسها لأنها لم تستطع أن تقدم جديدا من ناحيتي الحدث والحبكة ،أو ربما خلق شخصيات جديدة مستقلة تتفاعل فيما بينها .

– إن روايات أحلام مستغانمي لم تتفرد بتقنيات سردية متميزة ،وإنما لعبت تقنية (اللعب باللغة) دورا كبيرا في نجاحها ، فقد تميزت لغة أحلام النثرية بالشعرية وإيقاع الموسيقى الداخليةالمتجانسة،على الرغم من أنها لم تتقيد بالقوافي والأوزان،واستخدمت في نثرها كل ضروب المحسنات البلاغية ، وتفجرت اللغة عندها حدسا ورؤى وصورا وإيقاعات، في محاولة منها لخلق أسلوب روائي جديد،وتجاوزها في أعمالها الروائية للنصوص الروائية التقليدية وانزياحها عنها، فهي تكتب للرفع من مستوى الخطاب الروائي..حيث تؤدي اللغة في الثلاثية جميع الأدوار، وهي لغة ممتلئة بالحيوية ، لغة تستثمر التذكر، وتستبطن الذات في اللحظات المكانية ، لغة جميلة تنبض بالمعاني.

– لقد استفاضت مستغانمي واسترسلت في الإفادة من ظاهرة (التناص) في نصوص ثلاثيتها ومتنها ، إذ احتلت التفاعلات النصية بكل أشكالها مساحة واسعة جدا منها. وتستثمر أحلام مستغانمي هذا التناص في توجيه الأحداث والأبطال وبناء حركة السرد

في نصوصها.فخطاب الثلاثية يستلهم جملة من النصوص الغائبة المستوحاة من الأدب العالمي، والأدب العربي، والمستوحاة من الحقل الديني المحيل على القرآن الكريم، ولا يحضر النص الأدبي عند مستغانمي دون العودة إلى التاريخ لواقعيته ووثوقيته، كما تنزع الكاتبة إلى الاستلهام من المعين الرمزي والأسطوري والحكاية الشعبية لإثراء تجربتها السردية.كما كشفت الدراسة عن وجود تعالقا نصيا بين نصوص الثلاثية وبين أشعار نزار قباني ، فالعبارات والكلمات التي استقتها الكاتبة من أشعار هذا الأخير كانت كثيرة وواضحة على الرغم من استخدامها بعض تقنيات التناص وهي الحذف والإضافة ،أو التعديل .

– عالجت القضايا المتعلقة بـ (الدين،السياسة،الجنس) بجرأة ،هذه القضايا التي لم تخرج عن معالجتها في جميع رواياتها،كما عرضت وناقشت جملة من المشكلات التي تهم الناقد والمؤلف على السواء.

– لم ينفصل الحب ، عبر كل الثلاثية ، عن السياسة ، ولا عن الدين ، بل كان كل عنصر من الثلاثة يتعانق مع الآخرَين ويعاضده في دفع الأحداث إلى الأمام ، وإن كان الحب يطغى كثيراً في مفاصل نصوصها. فقد جعلت مستغانمي(الحب) شريكا بارزا في الحبكة.هو(الحب) من غذى السرد عند أحلام وأدى إلى تنامي حركته خاصة عندما تبقى كل قصة حب مفتوحة على الأخرى وكأنه يربطها خيط سردي واحد يشوق القارئ لانتظار رواية جديدة لمستغانمي تنهي فيها قصة الحب التي بدأتها في رواية سابقة أو على الأقل توضح غموضها كما بين(ذاكرة الجسد) و(فوضى الحواس) على الخصوص.

– تشكيل حركية السرد وتصاعده يتم في فضاء الجسد الذي تتخذه مستغانمي بؤرة لتوليد محكياتها السردية.

– تبين في دراسة عنصر الحوار في رواية(ذاكرة الجسد)أنه جاء عرضيا،وضئيلا ودخيلا، ومقحما، وغير منظم في كثير من الأحايين،أما في روايتي(فوضى الحواس) و(عابر سرير)،فقد اندمج في بنائهما، وارتبط بالسرد ارتباطا وثيقا،واحتل فيه مساحة كبيرة،لأنه نبع من شخصيات الروايتين ، وتلائم مع واقعها النفسي،ومستواها الفكري والثقافي.واتسم بالجمع بين الشاعرية وعمق الدلالة .

– حفلت نصوص مستغانمي بالوصف بشكليه الحسي والمعنوي، فلم تصف الأمور بشكلها المادي الجاف،بل توغلت فيها وخلقت منها صورا إيحائية غنية بالأبعاد وارتقت أحلام، في كثير من الأحيان، بلغتها الوصفية إلى درجة التمثل الداخلي كي تعمق التأثير،وحين سرحت بخيالها الشعري خلطت بين الحسي والمعنوي،فأوجدت أوصافا تميزت برهافة الحس، وحسن النسق.

– أشبعت أحلام نصوصها بالتشبيهات،وقد عمدت في استخدام تشبيهاتها،إلى تداخل المشبه بالمشبه به وكأنهما وحدة واحدة . كما استعانت بالاستعارة لتهب الحياة لما لا حياة له.

– استخدمت أحلام أسلوب التضاد بين الكلمات في بعض العبارات ، ربما في محاولة منها لتعميق فكرتها والوصول بها إلى مرحلة النضج من خلال مدلولاتها المرتبطة بالمشاعر والأحاسيس وفلسفات الحياة .

– عمدت أحلام إلى استخدام تقنية التكرار بشكل لافت فكررت العبارات نفسها أو الكلمات نفسها أو الأفكار والمعاني نفسها،إلا أن هذا التكرار لم يأت على شكل جديد أو من خلال تراكيب جديدة أو معان جديدة في كل مرة ، بل تمثل التكرار في معظم الأحيان بعملية إبدال في ترتيب العبارات والكلمات ، ولكنها كانت تدور في الفلك نفسه

، وهذا التكرار لم يمنح النص أي بعد فكري أو جمالي، فبدا كأنه حشو لغوي وخرج عن كونه تقنية تتبعها لتعميق الفكرة في ذهن القارئ .

– مسار السرد في الثلاثية يتحرك انطلاقا من التشكيل اللغوي والتركيبي الخاص بوصف الجمل .

– تتواتر في الثلاثية الجمل الفعلية تارة والاسمية أخرى رغم غلبة الجمل الفعلية وطغيانها على الجمل الاسمية، والجمل الفعلية توحي بالحركة والدينامية ، وتصبغ السرد في الثلاثية بدينامية وحركة تضفي عليه سمة النشاط والحيوية،واستعمال الجمل الفعلية" ظاهرة كثيرا ما يعتمدها أساطين الشعر الحديث بمختلف توجهاته،فقد مالوا إلى الاستعاضة عن الصفات أو ما يقرب منها من الأسماء وبصيغ بديلة مثل الأفعال "[1].

– جمعت بين سحر الفن وسطوة المكان.كما نجحت في تفجير مكنوناته باعتباره منتجا 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.

– تعاملت مع جوهر المكان، من خلال ما تحسه الشخصية ليتحول الحاضر غائبا والغائب حاضرا، ويصير المفتوح مغلقا والمغلق مفتوحا،والأليف معاديا والمعادي أليف بفعل دلالة المكان التأثيرية والتعبيرية من خلال ربط الماضي مع الحاضر وترك حفرياته عليها. فالمكان قد شكل بنية قائمة ومستقرة في أعماق الشخوص فضلا عن كونه وعاءا لحركتهم ووجودهم.

---

1 - نواري ساعودي أبو زيد، جدلية الحركة والسكون نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري لنزار قباني (الغاضبون نموذجا)، بيت الحكمة للنشر والتوزيع ،العلمة ، الجزائر ،ط1، 2009، ص 43.

– كشفت الدراسة البعد الدلالي والفلسفي الذي رسمته مستغانمي لثنائية الحياة والموت في نصوص ثلاثيتها،والذي تمثل في القدر الذي أدى الدور الأكبر في تركيبة مضمون النصوص ورسم أحداثها.فقد صبغ هاجس الموت نصوص الثلاثية،لأنه لبس وكأنه المحفز للإبداع، وبدونه لا يكمل فعل الكتابة، ولبس عندها حللا كثيرة وأتى ضمن سياقات عديدة ،وذلك لأنه كان (البطل المعنوي) الذي شارك أبطالها الحقيقين، حياتهم ومسيرتهم وأسرهم ، ومهنهم، فلم تترك في نصوصها فرصة إلا وتناسلت منها صور الموت وصفاته .

– في(ذاكرة الجسد) تكلمت عن موت الثوار، وفي (فوضى الحواس) تكلمت عن قنص الصحفيين والتنكيل بجثثهم واغتيال القادة والمثقفين والمفكرين، أما في (عابر سرير) فتكلمت عن دور المصور في التقاط صور الموت بكل أشكاله. فالموت عند أحلام كان مرادفا لليتم، ويسير معه بالتوازي،لأن اليتم هو الإحساس بالموت وليس الموت نفسه ،كما تبين البعد النفسي للموت، حين صورته أحلام على أنه انتصار على الحياة واقتصاص منها،وتسجيل نقطة في مرماها.كما ضاهى الموت المعنوي عند مستغانمي الموت الجسدي ،لأنهما في الحالتين يعنيان الغياب والفناء،والمقصود هنا بالموت المعنوي هو النسيان الذي يواري الجثث في مقبرة الذاكرة.

– وجدنا أن جميع البرامج السردية داخل نصوص الثلاثية هي برامج متداخلة ومتفاوتة من حيث الأهمية فمنها ما هو أساسي ومنها ما هو ملحق وقد ألفينا صعوبة في تتبع هذه البرامج نظرا لطول الثلاثية ، ثم لأن لحظات التأزم والصراع والعوائق وحتى الأهداف والغايات والرغبات فكرية أكثر منها اجتماعية ، تتمثلها الشخصيات وهي تتأزم وتعاني من فقدان الأمل في إمكانية التصالح مع الواقع،أكثر مما تبني رؤية مستقبلية.

– لم يكتسب الفعل في الثلاثية ،وفي (عابر سرير) بالذات ، حرارة الانجاز، فلا نجد صراعا بمعنى الصراع كما قد يكون عليه الوضع في أي رواية ، ولا المواجهة بمعنى المواجهة، فلا حرارة في السعي ولا حرارة في الانجاز ولا حرارة في تبعاتهما.

في الأخير لا أدّعي أنني توصلت إلى كل النتائج ، من خلال هذه الدراسة ، فأنا وإن استطعت الإجابة عن بعض الإشكاليات التي يطرحها البحث فهناك الكثير منها ينتظر لأن البحث لا يزال جاهزا لاجتهادات جديدة ، فما هذا إلا جهد المقل ولا ندعي فيه الكمال،لأن العمل الكامل هو توق أكثر منه حقيقة ، وإن كان الإنسان يصبو دائما إلى بلوغ الكمال، ولكن عذرنا أنا بذلنا فيه قصارى جهدنا، فإن أصبنا فذاك مرادنا وإن أخطأنا فلنا شرف المحاولة والتعلم ولا نزيد على ما قال عماد الأصفهاني : " رأيت أنه لا يكتب إنسان كتابا في يومه إلا قال في غده لو غير هذا لكان أحسن ولو زيد كذا لكان يستحسن ، ولو قدم هذا لكان أفضل ولو ترك هذا لكان أجمل وهذا من أعظم العبر وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر..

زهرة طويل

تمت المناقشة يوم : 25 جانفي 2018.

Résumé de la thèse de doctorat

"Le dynamisme narratif dans les œuvres d'Ahlem Mostaghanemi"

Recherche dans les techniques et les mécanismes de la structure

Ahlem Mostaghanemi considérée récemment comme l'une des romancières algériennes les plus connues, notamment au long des deux dernières décennies. Son premier roman "Mémoires de la chair" a marqué une trace littéraire très remarquable, dans les tribunes critiques et romanesques que ce soit en Algérie ou dans le monde arabe.

La romancière m'attirait autant d'attention pendant la période de graduation, où je l'avait découvert, ce qui me poussait à suivre tous ses ouvrages romanesques, en choisissant sa trilogie comme mon projet académique de doctorat, l'option de la littérature contemporaine. La nouveauté de ses textes me permettaient d'être un critique "admirateur" beaucoup plus qu'un chercheur ordinaire traitant des textes déjà étudies.

C'était un voyage de recherche aussi fatiguant dont l'intitulé faisant: "*Le dynamisme narratif dans les œuvres d'Ahlem Mostaghanemi*" qui nécessitait beaucoup d'effort au niveau des techniques de la construction narrative et leurs mécanismes.

Après m'avoir suivi/lu certaines recherches qui se basaient sur les thématiques citées, j'ai remarqué que ceux qui ont pris la peine de faire ce genre d'études, ne s'intéressaient qu'aux

cotés biographiques et historiques de la romancière, or les chercheurs ont traité des sujets dépassés comme simple exemple: la problématique de la littérature féminine, en négligeant à la fois la vision idéologique.

Ainsi, Je n'ai pas voulu choisir ces mêmes itératives que ce soient historiques ou l'idéologiques, mais j'ai penché beaucoup plus sur le texte comme un noyau d'étude, en mettant ces ouvrages romanesques (en dehors de tous autres périphériques) comme une sorte de socle sur quoi mes chapitres d'études se posaient, pour objectif de répondre à la problématique noyau:

Comment l'écrivaine a-t-elle construit la narration dans ses univers textuels (dans sa trilogie)? Quels sont les éléments romanesques qui ont contribué à bien construire le mouvement narratif dans les univers narratifs? Ces éléments, se différent-ils d'un texte à un autre? Y a-t-il une autonomie dans chaque texte de la trilogie? Quelles sont les caractéristiques stylistiques dont la romancière avait suivi, en construisant ses textes? Pour pouvoir les analyser. Comme nous savions tous, le continu des textes se coïncidait avec la langue sur laquelle l'écrivaine utilisait, existait-il donc un métissage entre les deux éléments dans la trilogie de Mostagnanemi? Quel rendement littéraire faisait-il créer de nouveauté? La romancière faisait-elle une auto-critique intertextuelle de ses textes précédents, pour but améliorer son écriture romanesque? Le secret de la réussite littéraire des romans de Mostaghanemi revient-elle au jeu

linguistique ou à l'intrigue romanesque? Y a-t-il une progression romanesque après son chef d'œuvre, le premier texte, au niveau des personnages, d'événements, de construction et du thème?

Ces mêmes problématiques faisant des sous titres de notre recherche. J'ai essayé derrière ce dialogisme de sélectionner des exemples de l'étude bien précis, pour objectif de jeter une lumière critique au discours implicite qui guidait le processus narratif chez la romancière. En faisant à la fois une lecture sémantique et analytique. Le suivi du mouvement narratif et leurs techniques narratives n'étant pas un simple effort, mais cela nous exigeait de traiter les contenus et leurs thématiques, ainsi que la faculté de penser, dont se cachant derrière la langue et le discours dans toute la trilogie, qui faisant un patrimoine narratif aussi enraciné, chevauché et tellement complexe.

Cependant, le roman n'avait pas des limites ni des caractéristiques du sens propre du terme, c'était d'emblée le résultat de différentes formes narratives comme faisant l'exemple de la trilogie d'*Ahlem Mostaghanemi*, nous nous trouvons incapables de faire la différence, dans un texte, entre ce qui est romanesque ou non, à cause de différentiation entre les genres employés par la romancière dans sa trilogie, où elle a évoqué l'Histoire et la mémoire, en faisant intégrer d'autres textes et d'autres expressions intertextuelles. Sans oublier la langue poétique qui a dominé, presque, dans tous les romans

notamment dans le premier, ce qui nous empêchait de faire une étude pratique pertinente.

Pour répondre à toutes ces consignes, j'ai basé mon travail sur une méthodologie qui essayerait de dévoiler les valeurs littéraires, suivant quatre chapitres, avant de donner une idée globale sur la thématique générale à travers une introduction, d'où j'ai mentionné les causes qui me poussaient à l'exploitation critique, et les objectifs à atteindre derrière cette étude, en présentant en parallèles les études qui ont traité ce sujets, sans oublier de faire rappel aux difficultés qui nous ont entravé d'avancer la recherche. Nous avons détaillé le plan du travail, qui se voyait ainsi:

** La structure du conte*

- Le texte romanesque entre la composante fictionnelle et la forme narrative: nous allons découvrir la manière dont la construction du conte ayant été tissé, et comment le mouvement narratif ayant été constitué, pour connaître les systèmes et les itinéraires dont conduisant le réseau de tissage et de construction sur quoi le conte trouvant sa voie, puisque le texte romanesque se bâtit sur plusieurs éléments narratifs considérés comme des bases de toute sa construction, selon une orientation de discours bien claire.
- Acte du conte et son rôle dans le changement narratif: derrière ce titre, nous voulions nous baser sur un point de départ avec quoi, nous précisons le noyau du texte. En

suivant la construction d'événement et la manière d'enchaînement de la narration dans chaque roman, pour suivre le fil narratif, dont reliant explicitement les autres textes de la trilogie, et connaître son rôle dans le changement narratif. D'après ce mouvement narratif dans la trilogie, nous suivant au préalable le temps romanesque dont les événements circulaient dans son cadre.

- C'est la description, que nous voulons découvrir, est-il vraiment un élément qui brisant les événements et le mouvement spontanée de la narration, bien qu'il représente l'un des éléments intéressants du roman. Ce que nous voulions vraiment savoir derrière cet intitulé.
- La place du dialogue au fur et à mesure au moment de la narration dans le roman, ainsi qu'une technique de l'écriture romanesque, est-ce que le dialogue a pu donné une vivacité et une action à la trilogie, en tentant d'éviter la monotonie qui démarquerait derrière la répétition, faisait-il aussi un empêchement pour la narrativité continue? Quelle est sa contribution à l'étude du profondeur des personnages? C'est ce que nous voulions dévoiler derrière ce sous titre.
- Les programmes narratifs et leurs rôles dans le cadre de la tendance narrative et textuelle faisant l'élément essentiel dans notre étude qui s'intéresse aux personnages de la trilogie, car chaque histoire n'est qu'un

groupe de fonctions "constantes", ayant une relation d'adhésion ou d'intégration constituant ainsi la structure narrative du texte, cette structure fournit au texte ses caractéristiques, en le donnant la possibilité de suivre le mouvement de la narration, en donnant ainsi au lecteur le sens approprié du contenu, car le sens s'absent dans l'ambiguïté et le désordre. Malgré la difficulté que nous avons trouvé pendant notre étude, en suivant les fonctions narratives, mais cela apparaissait tout naturel car la nature de ce genre d'étude est différente, puisque il s'applique sur un type d'histoire bien défini, fonctionnel au premier lieu. Cette difficulté causée d'abord par la longueur de la trilogie, puis par le contenu qui faisait plus "intellectuel"que social, d'après les moments de crise, d'obstacle et de désirs.

- La différentiation de la narration (le jeu de narrateurs) , puisque dans les roman il y en avait une sorte de polyphonie suivant le processus de la fiction, où nous étions obligés de signaler les moments dont possédant chaque narrateur.
- La structure sémantique, nous essayions de monter les sens cachés dans les structures textuelles, nous dévoilions dans le même lieu les dimensions dont le texte nous faisaient découvrir, où Ahlem Mostaghanemi l'utilisant dans son discours romanesque.

- Le deuxième chapitre s'intitulé: forme de la langue narrative dans la trilogie: nous essayions de répondre à des tas de questions: comment la romancière a-t-elle constitué sa langue narrative? Utilise-t-elle une langue poétique ou prosodique? Quelle est la valeur du terme dans le texte? Se penche-t-elle sur une langue déclarative (médiatique) ou elle utilise pourtant une langue rhétorique (indicatif)? Nous avons choisi des sous titres comme des réponses à ces problématiques, d'où nous faisions métisser entre la structure poétique et celle narrative, en argumentant l'ordre de la langue et l'influence de la rhétorique qui se voit derrière les métaphores.
- La poétique intertextuelle dans la trilogie, nous avions essayé d'évoquer les textes absents dans le discours, puisque l'intertextualité importe la prose de son absence pour le monter comme présent dans des textes récents pleinement poétiques (nous constations qu'il existe ce genre d'intertextualité avec le roman arabe et universel, la légende est aussi présente, les contes et les beaux arts,..etc.), sans oublier d'ajouter un élément traitant la corrélation dans les romans eux-mêmes.
- Les caractéristiques linguistiques dans la trilogie, nous avons traiter les niveaux linguistiques et leurs influences (le français, le dialecte, les maximes), nous étudions la structure morphosyntaxiques des textes: les expressions,

les paragraphes, les types de phrases. Puis nous traitions la structure lexicographique (la répétition, étymologie des mots, paronymie, structures des énoncés).

- L'écriture entre la stratégie de *Ahlem Mostaghanemi* et la réception du lecteur
- Le troisième chapitre, intitulé continuité du lieu (espace) dans la narration de Mostaghanemi, après avoir montré le rôle du personnage et celui du temps, il existe sans aucun doute des lieux où les événements se déroulent à partir de ses différentiations et ses changements, suivant la relation qui existe elle aussi entre le personnage et le lieu, suivant un enchaînement qui s'apparaissait comme indices et significations. A partir de là, il est évident de suivre/ montrer:
- Mécanismes des lieux, el la méthodologie de les suivre; nous avions constaté que la trilogie ne place pas le lieu d'une manière ordinaire.
- Le lieu romanesque et les formes de le mettre en place
- Dépasser les lieux ordinaires vers l'évocation des nouveaux lieux dont exprimés par une langue intense et quasiment poétique.
- Le quatrième chapitre: la narration de la chair; nous essayons d'expliquer les termes utilisés dont ayant un rapport implicite et/ou explicite avec le terme (la chair), en suivant en même temps le lexique du mot au long des

textes romanesques. Ainsi nous avons consacré deux sous titres pour approfondir cet élément:

- L'écriture chez Mostaghanemi suivant les conditions de la chair (le corps): l'espace de l'écriture se coïncide-t-il avec la chair ou non? Le considère-t-elle comme seuil d'expression ou non?
- Le lexique de la chair dans la trilogie: la romancière évoque-t-elle le lexique linguistique des détails de la chair? Nous avions fait un tableau où nous classons tous les énoncés et les phrases dont contenant le terme "chair".
- La chair, une vision narrative; comment le terme a-t-il contribué au déroulement des événements, et au progression sémiotique? la narration donne-t-elle ses thématiques, ses itinéraires par rapport au terme "la chair"?
- L'écriture étant un désir poussé par le rapprochement de l'autre: est-ce la rapprochement de l'Autre faisant l'un des objectif de l'écriture romanesque chez Mostaghanemi?
- Le corps (la chair) et le sexe: l'utilisation de la chair dans les textes de Mostaghanemi donne la valeur à la sainteté et l'authenticité ou bien c'est tout à fait le contraire, elle montre le désir et la sexualité, dont la thématique de la chair domine?

- La chair considéré comme focalisation de codage et d'attirance.
- La chair concrète et la chair textuelle.
- L'amour comme une énergie qui faisant avancer les événements dans la trilogie.

Pour que l'étude aurait eu son originalité, nous avions suivi/lu/traité des études approfondis de certains critiques connus comme Gérard Genette, Todorov, Roland Parthe, Eco (d'après leurs efforts remarquables), ainsi que des sources et des références, dont nous permettant de lire d'innombrables ouvrages bibliographies qui s'intéressaient au discours critique, comme les œuvres de: Yomna Aid (*Techniques de la narration romanesque selon la méthodologie structurelle*), Mohamed Moatassim (*La structure de la narration arabe*), Idris El krioui *(Le rhétorique de la narration dans le roman arabe*), Roland Parthe (*Préface d'une analyse structurelle des récits*) Abdel-Aali Boutayeb (*Niveaux d'étude du texte romanesque*), Samir Marzouki et Jamil Chaker (*Préface à la théorie du récit*), Said Ben kred (*Le texte narratif, vers une sémiologie d'idéologies*), nous avions basé notre étude aussi, sur les recherches consacrées à la poétique, comme les ouvrages de: Kamel Aboudib (*A la poétique*), Jakobson (*Les causes poétiques*), Jaafar El Allek (la poésie et la réception)..

Et nous avions bénéficié d'autres références littéraires et analytiques, dont ayant eu beaucoup d'exposés et d'études traitant et analysant la trilogie de Mostaghanemi, sans oublier

la consultation approfondie des articles, des revues et des sites web de différentes langues.

Nous avons clôturé, en fin, notre étude par les principaux résultats acquis, après avoir traité, d'une vision critique structurelle, les textes de la trilogie de Mostaghanemi.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع :

* **المصادر:**

1- أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد ،دار الآداب للنشر والتوزيع ،بيروت ،ط27 ،2011 .

2- أحلام مستغانمي ،فوضى الحواس ،ANEP (المؤسسة الوطنية للنشر والاشهار)، الأبيار ،الجزائر ،2004 .

3- أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، منشورات ANEP (الديوان الوطني للنشر والإشهار) ،الأبيار ، الجزائر ،2004 .

4- أحلام مستغانمي ، نسيان كوم ، دار الآداب ، بيروت، ط4 ، 2010.

* **المراجع :**

- **باللغة العربية :**

1- اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، لبنان، بيروت ، ط1 ، 1988.

2- - الأخضر بن السايح ،جماليات المكان القسنطيني (قراءة في رواية ذاكرة الجسد) ،دراسة نقدية تحليلية ،منشورات دار الأديب ،وهران ،2007 .

3- الأخضر بن السايح، نص المرأة وعنفوان الكتابة ، ملتقى الكتابة النسوية التلقي، الخطاب والتمثلات ، 18 و19 نوفمبر 2006 ، المركز الوطني للبحث في الانثروبولوجية الاجتماعية والثقافية ، 2010.

4 - الربيعي بن سلامة ، تطور البناء الفني في القصيدة العربية ، دار الهدى ، 2006 .

5 - الطاهر روابنية ، شاعرية الخطاب الأنثوي في رواية عابر سرير، لأحلام مستغانمي ، قراءة في خطاب المناصصة ، ملتقى دولي "الكتابة النسوية: التلقي ،الخطاب ، التمثلات"18و19 نوفمبر 2006، المركز الوطني للبحث في الانتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية ،2010.

6 - إبراهيم خليل ، بنية النص الروائي ، دراسة ، الدار العربية للعلوم ناشرون، الاختلاف ، ط1 ، 2010 .

7- إبراهيم صحراوي ، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية ، رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا، دار الآفاق، ط3 ، 2003 .
8- إدريس الكريوي ، بلاغة السرد في الرواية العربية (معالم نقدية) ، رواية علي القاسمي (مرافئ الحب السبعة)، منشورات ،ضفاف ،دار الأمان ، الرباط ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، 2014.
9- إسماعيل الملحم ، التجربة الإبداعية ، دراسة في سيكولوجية الإبداع والاتصال ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق 2003 .
10- أحمد أبو مطر، أنطوان شلحت ، غسان عبد الخالق وآخرون ، أفق التحولات في الرواية العربية ، دارة الفنون والمؤسسة الوطنية العربية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط1 ، 2009 .
11 - أحمد طالب ، الفاعل في المنظور السيميائي ، (دراسة في القصة القصيرة الجزائرية) ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، 2002 .
12 - أحمد عبد الفتاح أبو زايدة ، الكتابة والإبداع ، دار الملتقى للطباعة والنشر ، بيروت ط1، 1994.
13- أحمد فرحات ، أصوات ثقافية من المغرب العربي، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع ، لبنان ، ط1 ، 1984 .
14- أحمد مرشد ، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف ، الوفاء الإسكندرية ، ط1 ، 2002 .
15- أسماء شاهين ، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا ، دار الفارس، عمان ، الأردن، 2001.
16- أمبيرتو ايكو، القارئ في الحكاية(التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية) ، ترجمة أنطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي ، ط1، الدار البيضاء ، 1996 .
17- آلان روب غرييه ، نحو رواية جديدة ، دار المعارف ، مصر ، د. ت ، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى .
18- آمنة بلعلي،المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف،دار الأمل، 2006.

19- باديس فوغالي ، بنية الخطاب الروائي في تجربة رابح خدوسي من خلال روايتيه الضحية والغرباء (دراسة) ، منشورات دار الحضارة ، دط ، دت .
20 - برنانط فاليت ، النص الروائي (تقنيات و مناهج) ، ترجمة : رشيد بن جدو ، المشروع القومي للترجمة ، 1999 .
21 - بشرى البستاني،قراءات في النص الشعري الحديث،دار الكتاب العربي،ط1 ، 2002.
22 - بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970- 1986) ، "جماليات وإشكاليات الإبداع"،دار الغرب والنشر والتوزيع،ط2001،1- 2002 ،ج2
23- بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية التونسية، الدار المغاربية للطباعة والنشر ،ط1، 2009 .
24- بوشوشة بن جمعة ، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تقديم: محمود طرشونة ، المغاربية للطباعة والنشر ،تونس ،1999 .
25- بوشوشة بن جمعة ، الرواية النسائية المغاربية ، مؤسسة سعيدان للطباعة و النشر، تونس ، 1996 .
26 - بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي ،المطبعة المغاربية ، تونس، ط1، 2003.
27- ثامر فضل، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
28- جلال الدين سعيد ، فلسفة الجسد ، دار ميّة للنشر ، تونس ، ط1 ، 1992.
29- جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي ، قراءة خلافية في مجموعة من النصوص والتجارب الروائية العربية ، والعربية السورية، دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،2001.
30- جورج لوكاش،الرّواية التّاريخية، ترجمة : صالح جواد كاظم،دار الطليعة،بيروت، 1978.
31- جيرار جنيت ، واين بوث وآخرون، نظرية السرد، من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب، ط1، 1989 .
32- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن ، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1995.

33- حسن فيلالي ، السمة والنص السردي ، (مقاربة سيميائية في شفرة اللغة) ، رابطة أهل القلم ، ط1، د ون سنة طبع.
34- حسين خمري ، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية ، منشورات الاختلاف،ط1، 2002
35- حسينة فلاح ، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي(ذاكرة الجسد، فوضى الحواس ، عابر سرير) ، منشورات مخبر تحليل الخطاب ، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ،2012 .
36- حفناوي بعلي ، عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في " فوضى الحواس"و" عابر سرير"دراسات الملتقى الدولي التاسع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج ، وزارة الثقافة ، الجزائر،2007 .
37- حمادي الزنكري، الجسد ومسخه في الفكر العربي الإسلامي، حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع 39، 1995.
38- حميد لحميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط3 ، 2000 .
39- حنا مينة ، هواجس في التجربة الروائية ، دار الآداب ، بيروت ، 1982.
40- خالد بوزياني تحولات اللغة في الخطاب الروائي النسوي : " فوضى الحواس أنموذجا" ملتقى دولي "الكتابة النسوية: التلقي ،الخطاب ،التمثلات"18 و19 نوفمبر 2006 بمساهمة فريق البحث فرنسا،المغرب العربي ،المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية ،2010.
41- خرابتشينكو، ذات الكاتبة الإبداعية ، ترجمة نوفل نيوف وعاطف أبو جمرة ، دمشق 1981.
42- رجاء عيد، لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، 1985.
43- رشاد رشدي، فن القصة القصيرة ، مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، ط1 ، 1964 .
44- رشيد بن مالك ، مقدمة في السيميائية السردية ، دار القصبة للنشر ، الجزائر،2000

45- روبرت هولب، نظرية التلقي، تر،عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي والثقافي بجدة، ط 1، 1994.
46- رولان بارت ، الكتابة في درجة الصفر ،مركز الإنماء الحضاري، تر، محمد حشفة،ط1 ،2002.
47- رجاء عيد، القول الشعري ، منشأة المعارف ، ط 1 ، القاهرة ، 2000 .
48- رولان بارت ، لذة النص ، مركز الإنماء الحضاري ، ترجمة منذر عياشي ، ط1 ، 1992 .
49- رولان بارت ، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري ، 2002 ، ج2.
50- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية،تر محمد الولي ومبارك حنوز ،دار توبقال للنشر ، المغرب، ط1 ، 1988.
51- سامي سويدان، في دلائلية القصص وشعرية السرد، دار الآداب ، بيروت ، ط1، 1991.
52- سعيد بن كراد ، السرد الروائي وتجربة المعنى المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 2008.
53- سعيد بن كراد ،النص السردي نحو سيميائيات للإيديولوجيات ،دار الأمان ، الرباط، ط1 ، 1996 .
54- سعيد بن كراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة،الدار البيضاء ، المغرب،2003 .
55- سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي- النص والسياق- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2001 .
56- سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1998.
57- سليمان حسين ، مضمرات النص والخطاب ، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1999 .
58- سمر روحي الفيصل، السجن السياسي في الرواية العربية ،طرابلس ، ط2 ، 1994.

59- سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، 1980- 1990 ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1996 .
60- سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية ، دراسة للزمن في القرن العشرين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 ، 1980.
61- سمير المرزوقي وجميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصة ، الدار التونسية للنشر والتوزيع ، ديوان المطبوعات الجامعية ، تونس ، الجزائر، د ت .
62- سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة ، ط2، 1985.
63- سيزا قاسم ، بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984 .
64- شاكر النابلسي ، جماليات المكان في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ،ط1، 1994.
65- شعيب حليفي ، هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، مطبعة النجاح الجديدة ، ط1،2005.
66- شهر زاد حرز الله ، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، 2010 .
67- صدوق نور الدين ، السرد والحرية ، الانتشار العربي ، بيروت،ط1 ، 2007 .
68- صلاح فضل ، شفرات النص ، دار الآداب ، بيروت ، ط1، 1999 .
69- صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 2001.
70- عائشة بنور ، قراءات سيكولوجية في روايات وقصص عربية ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، ط2، 2007.
71- عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، 1989.
72- عبد الرحمن منيف ، رحلة ضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، والمركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، المملكة المغربية وبيروت ، 2001 .

73- عبد الرحيم العلام ، الفوضى الممكنة، دراسات في السرد العربي الحديث ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ،ط1، 2001.
74- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، (مقاربة نظرية)، مطبعة ومكتبة الأمنية، الرباط ، ط1، 1999.
75- عبد العزيز حمودة ، المرايا المقعرة ، نحو نظرية نقدية عربية ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، أغسطس2001 .
76- عبد العزيز شبيل ، الفن الروائي عند غادة السمان، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة ، تونس، ط1، 1987.
77- عبد القادر بن سالم ، مكونات السرد في النص القصصي (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات) ، منشورات إتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 2001.
78- عبد القادر بودومة، تفكيك حجاب اللغة ، مقاربة فينومينولوجية لنص آسيا جبار، الأصوات التي تأسرني ، ملتقى دولي الكتابة النسوية ، التلقي ،الخطاب ، والتمثلات ، 18و19 نوفمبر 2006 ، بمساهمة فريق البحث ، فرنسا، المغرب العربي،المدرسة العليا للأدب والعلوم الإنسانية ، ليون ، المركز الوطني للبحث في الانثروبولوجية الاجتماعية والثقافية ،2010 .
79- عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1 ،1993 .
80- عبد الله الغدامي، الخطيئة و التكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة ، ط1، النادي الأدبي الثقافي،1985 .
81- عبد الله الغذامي ، المرأة واللغة ، المركز الثقافي العربي ، ج2 ، ط1، بيروت ، 1996.
82- عبد الله إبراهيم ، السردية العربية الحديثة ،بحث في البنية السردية للموروث الحكائي الغربي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،2003.
83- عبد الله إبراهيم ، المتخيل السردي ، (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة) ، المركز الثقافي العربي ،بيروت ،الدار البيضاء ،1990.

84- عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، جويلية 2004 .
85- عبد المالك مرتاض ، نظرية النص الأدبي ، دار هومة ، الجزائر، 2007 .
86- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سميائية مركبة لرواية: "زقاق المدق")، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1995.
87- عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية ، 1983.
88- عبد المنعم زكريا القاضى، البنية السردية في الرواية ، دراسة في ثلاثية خيري شلبي (الأمالي لأبي علي حسن:ولد خالي)،تقديم أحمد إبراهيم الهواري ،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية،الجيزة ، ط1 ، 2009 .
89- عبد النور إدريس ،الكتابة النسوية ،حفرية الأنساق الدالة ،الأنوثة ،الجسد ،الهوية ، مطبعة سجلماسة ، مكناس ، المغرب ، ط1 ، سبتمبر 2004 .
90- عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ ، موفم للنشر ، وحدة الرغاية ، الجزائر ، 2000 .
91- عثمان موافي، في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، دار المعرفة ،ج2، ط3، 2002.
92- عدنان بن ذريل، النقد و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق (دراسة)، منشورات إتحاد الكتاب العرب ،1989 .
93- عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، مكتبة غريب ، القاهرة ، ط4، د.ت.
94- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، (قضاياه و ظواهر الفنية و المعنوية)، دار الفكر العربي، ط3، 1978.
95- عزيز شكري الماضي ، أنماط الرواية العربية الجديدة ، عالم المعرفة الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 2008 .
96- عساف ساسين ، الكتابة الفنية ، منشورات جروس برس، لبنان، طرابلس، 1985.
97- علال سنقوقة، المتخيل والسلطة (في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية)، منشورات الاختلاف، ط1 ، 2000 .

98- علي الراعي ، نبيل سليمان،أحمد أبو مطر،وآخرون...: عبد المجيد الربيعي روائيا ، الدار العربية للموسوعات ، بيروت ، لبنان، ط1 ، 1984 .
99- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشروق ، عمان الأردن ، ط1 ، 2002 .
100- علي عبد الرضا، الأسطورة في شعر السيّاب، دار الرائد العربي، بيروت ، ط2 ، 1984 .
101- غاستون باشلار ، جماليات المكان ، تر غالب هلسا ، دار الجاحظ ، وزارة الإعلام ، بغداد ، ط1 ، دون سنة نشر.
102- غالب هلسا ، المكان في الرواية العربية ، دار بن هاني ، دمشق، ط1، 1989.
103- فتحية كحلوش، بلاغة المكان،قراءة في مكانية النص الشعري ،مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت، لبنان، ،2008.
104- فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، بيروت ، 2003.
105- فوزية لعيوس غازي الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان ، ط1 ، 2011 .
106- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية،ط1 ، 1987 .
107- محبة حاج معتوق ، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط1 ، 1994 .
108- محفوظ عبد اللطيف ، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1 ، 2009 .
109- محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة (1976 – 1986)، دار صامد للنشر والتوزيع تونس، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، ط$_1$، 2003.
110- محمد جبريل ،مصر المكان ، دراسة في القصة والرواية ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، مصر ، ط2، 2000 .
111- محمد غرناط ، الشخصية النسوية في ثلاثية أحلام مستغانمي ، من كتاب الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية ، قراءات مغربية ، رابطة أهل القلم ، سطيف ، ط7 ، 2008 .
112- محمد كامل الخطيب ، تكوين الرواية العربية،منشورات وزارة الثقافة ،دمشق، 1990.

113- محمد لطفي اليوسفي ،في بنية الشعر العربي المعاصر ،سراس للنشر، تونس،1985.
114- محمد معتصم ، بنية السرد العربي ، منشورات الاختلاف ، والدار العربية للعلوم ناشرون ، الجزائر وبيروت ، ط1، 2010 .
115- محمد نور الدين أفاية ، الهوية والاختلاف ،إفريقيا الشرق ،الدار البيضاء ، 1988 .
116- محي الدين صبحي ، البطل في مأزق ، دراسة في التخييل العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1979 .
117- مدحت الجيار ، النص الأدبي من منظور اجتماعي ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2001.
118- منذر عياشي ، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة ، المركز الثقافي العربي،ط 1، 1988 .
119- منصور نعمان نجم الدليمي ، المكان في النص المسرحي ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، ط1 ، 1999 .
120- منى الشرافي تيم ، الجسد في مرايا الذاكرة ، الفن الروائي في ثلاثية أحلام مستغانمي، منشورات ضفاف،بيروت،دار الأمان،الرباط ،مكتبة كل شيء ، فلسطين، ط2015،1
121- ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة، تر، فريد انطونيوس، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ،1982.
122- نادية بوشفرة ، مباحث في السيميائية السردية،الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2008 .
123- نادية بوشفرة ، جمالية الفضاء في رواية"ذاكرة الجسد"لأحلام مستغانمي ، ملتقى دولي الكتابة النسوية : التلقي ، الخطاب والتمثلات ، 18و19 نوفمبر 2006 ، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية ، 2010.
124- نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع ،سوريا، ط2، 2000.
125- نبيل سليمان، المساهمة الروائية للكاتبة العربية، دار الثقافة والإعلام ، الشارقة، 2011 .
126- نجيب محفوظ ، أتحدث إليكم، دار العودة ، بيروت، ط1، 2006 .
127- نضال صالح ، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 2003 .

128- هند سعدوني ،الخطاب الروائي النسوي بين" انأ" الكاتبة و"هو" البطل"ذاكرة الجسد- نموذجا- ملتقى دولي ، الكتابة النسوية : التلقي ، الخطاب، والتمثلات18و19 نوفمبر 2006 ، المركز الوطني للبحث في الانثروبولوجية الاجتماعية والثقافية ،2010.

129- وافية بن مسعود ، سيميائية الفضاء النصي في رواية " عابر سرير"لأحلام مستغانمي،ملتقى دولي: الكتابة النسوية : التلقي ،الخطاب والتمثلات،18و19 نوفمبر2006،المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية،2010.

130- ياسين النصير ، جماليات المكان في شعر السياب ، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق ، 1995.

131- ياسين النصير،إشكالية المكان في النص الأدبي ،دار الشؤون الثقافية العامة، ، آفاق عربية ، بغداد ، ط1، 1986.

132- يان مانفريد ، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، ط1 ، 2011.

133- يمنى العيد، الراوي ، الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، 1986.

134- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الآداب ، بيروت، ط1 ،1999.

135- يوري لوتمان ، مشكلة المكان الفني، تر، سيزا قاسم، ضمن كتاب جماليات المكان ، مجموعة مؤلفين،الدار البيضاء ، عيون المقالات ،ط2 ، 1988 .

- **المراجع باللغة الفرنسية:**

1- Abraham A,Moles et Elizabeth Romert , psxcologie de l'esbace,paris,casterman 1972.

2- JEON-FROMCAIS JENDILLOU, l'aanalyse TEXTUEL, ARMAND COLLIN/MASSON.PARIS,1997

***الرسائل والأطروحات:**

1- أحلام معمري ، بنية الخطاب السردي في رواية " فوضى الحواس" لأحلام مستغانمي" ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، إشراف هني عبد القادر، جامعة ورقلة، 2003-2004.

2- جودي هنية ، صورة المكان ودلالته في روايات واسيني الأعرج، إشراف صالح مفقودة، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي،تخصص أدب جزائري، جامعة بسكرة ، 2013،2014.

3- رحيم على جمعة، المكان ودلالته في الرواية العراقية ،أطروحة دكتوراه، إشراف جميل ناصيف التكريتي،جامعة بغداد،2003.

4- سعيدة بن بوزة ، الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي ، أطروحة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث ، إشراف أ/د الطيب بودربالة ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة باتنة ،2007- 2008 .

5- عمارة حسين،جمالية المكان في رواية "فوضى الحواس" ، مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير في الأدب العربي،إشراف،جلولي العيد،جامعة ورقلة، 2010-2011.

6- كريمة ناوي ،أدب المرأة من الرواية إلى السينما ،أطروحة دكتوراه ، جامعة الجزائر، قسم اللغة والأدب العربي ، 2009 ، 2010.

7- كمال أونيس : النموذج العاملي في رواية " مذنبون دمهم في كفي" للحبيب السايح ، مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب واللغة العربية ، تخصص نقد أدبي ، إشراف عبد الحفيظ حرزلي، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، (2012-2013) .

8- ليلى حمراني،الأسلوب الإشهاري في الرواية الجزائرية المعاصرة،موضوعة الجسد ، لأمين الزاوي نموذجا،رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، إشراف د: عبد القادر عميش، جامعة حسيبة بن بوعلي ، الشلف ، 2007/2006 .

المجلات والدوريات :

1- إبراهيم محمود ، تدوين التاريخ جسديا ، تدوين التاريخ جسديا ، (الجسد الفردي والجسد الاجتماعي) ، مجلة كتابات معاصرة العدد 26 ،1996.

2- الأخضر بن السايح ، سطوة المكان وشعرية القص في السرد النسائي المغاربي (مقاربة تحليلة) ، مجلة الخطاب ، العدد 6 ، جانفي 2010 .

3- أحمد زين الدين ، فوضى الحواس لأحلام مستغانمي رواية الأنوثة المهدورة على أعتاب الوطن ، الاختلاف، عين على الكتابة والنقد والاختلاف ، دورية شهرية تصدر عن رابطة كتاب الاختلاف ، العدد3، الجزائر، ماي 2003 .

4- أنور القاسم ، صحيفة القدس العربي ، 15 نيسان 2010 .

5- جميل حمداوي ، السيميوطيقا والعنونة ، عالم الفكر ، مج 25 ، ع23، جانفي- مارس ، 1997 .

6- حسين الواد ، من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل ، مجلة فصول ، القاهرة ، مج 5 ،ع1، نوفمبر 1984 .

7- خالد بوزياني ، لغة السرد في الكتابة النسائية ، مجلة جامعة ابن رشد في هولندا ، العدد6 ، جوان، 2012

8- خالد حسين حسين، من المكان إلى المكان الروائي ، مجلة المعرفة ، مجلة ثقافية شهرية،تصدرها وزارة الثقافة،سوريا،السنة التاسعة والثلاثون،العدد442، يوليو2000 .

9- زهرة الجلاصي ، شعرية المؤنث في مجموعة "الخضاب " لفوزية علوي ، مجلة الحياة الثقافية ، تونس، ج 25 ، عدد 117 ، 2000 .

10- زهير غانم ، مراجعات،مجلة البحرين الثقافية ، قطاع الثقافة ، وزارة الإعلام ، مملكة البحرين ، العدد 38 ، مارس 2004.

11- صدوق نور الدين ، السردي والشعري ، حدود التمفصل والتمازج، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع 38 ، آذار 1986.

12- عباس صالح ، الجسد في الكتابة العربية، مجلة الوطن العربي ، العدد 1094، بيروت ، الجمعة ، 2/20/ 1998 .

13- عبد الرحمن الخضيري ، الشرافي تعيد الجدل حول تجربة أحلام مستغانمي ، مجلة الرياض،الاثنين 16 صفر 1436 هـ - 8 ديسمبر 2014م - العدد 16968.
14- عبد الرحيم حمدان، المكان في الرواية"بكاء العزيزة"لعلي عودة ، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية ، المجلد 5،العدد،2،يونيو2008.
15- عبد الله إبراهيم الرواية النسائية العربية، تجليات الجسد والأنوثة ، مجلة علامات ، الدار البيضاء ، العدد17 ،2002 .
16- عبد الله إبراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة "بحث في تقنيات السرد ووظائفه"، مجلة علامات، ع16، 2001.
17- عبد الملك مرتاض، سؤال الكتابة ...ومستحيل العدم، الموقف الأدبي،اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد 417 ، جانفي ، 2006 .
18- عمار زعموش، الخطاب الروائي في " ذاكرة الجسد"لأحلام مستغانمي من نقد الواقع إلى البحث عن الذات ، مجلة الثقافة ، تصدرها وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر ، العدد 114، 1997.
19- فيكتور شكلوفسكي ، بنية الرواية وبنية القصة القصيرة ، تقديم وترجمة سيزا قاسم ، مجلة فصول ، العددان 3،4 ، جويلية ،أوت ، سبتمبر ،1986 .
20- لحسن كرومي، حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة ، تجليات الحداثة، وهران، العدد الثالث، جوان 1994.
21- محمد القاضي ، الرواية والتاريخ ، طريقتان في كتابة التاريخ روائيا، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر ، المجلد 16 ، العدد 4 ، 1998 .
22- محمد خير البقاع ، تلقي رونال بارت في الخطاب العربي والنقدي واللساني و الترجمي ، كتابه لذة النص نموذجا ، مجلة عالم الفكر ، المجلد 27، ع1 ، الكويت ، 1998 .
23- محمد صابر عبيد، مرايا الجسد ، تجليات اللسان الشعري الأنثوي ، مجلة عمان الثقافية الشهرية، أمانة عمان الكبرى ، ع126، ديسمبر، 2005.
24- محمد عزام ، الرواية في حلب ، (في النصف الثاني من القرن العشرين)، مجلة الموقف الأدبي ، ع382، 2003 .

25- مراد مزعاش، تجليات الصراع الحضاري في رواية موسم الهجرة إلى الشمال،للروائي الطيب صالح ، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، منشورات المركز الجامعي ، تامنغست ،العدد 1، الجزائر، ديسمبر، 2012.

26- ياسين النصير، الرواية والمكان،الجزء 2 ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ،سلسلة ثقافية نصف شهرية تتناول مختلف العلوم والفنون والآداب تصدرها دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام ،بغداد، 1986.

*** المعاجم :**

1- مجدي وهبه وكامل المهندس،معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ،مكتبة لبنان،ط2 ، 1994.

2- محمد عناني، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة ، ط2، 1997 .

*** المواقع الالكترونية :**

1- الأخضر بن السايح، تيمة الجسد وإنتاج المعنى..متعة النص ولذة التأليف، مقاربة تحليلية في الرواية النسائية،مجلة الرافد، موقع:
http://www.arrafid.ae/arrafid/f3_10-2010.html

2 - الأخضر بن السايح ، الخطاب الأدبي وآليات تحليله ، ألواح ، مجلة عربية تعنى بالفكر والثقافة ، ع20 ، 10 أكتوبر 2005
موقع:http/www.jozoor.net/main/mosules.phpname

3- الأخضر بن السايح، فاعلية السرد النسائي وآليات تحفيزه،موقع.
http://lakhdarbensayah.blogspot.com/2015/03/blog- post_2.html

4- الأخضر بن السايح، لذة السرد وعوامل الإثارة والإغراء مجلة نزوى،العدد 86 01 أكتوبر,2010 موقع:http://www.nizwa.com

5- الأخضر بن السايح، بلاغة الجسد وفاعلية التجسيم الاستعاري،شبكة رواد المعرفة، موقع: http://rooad.net/news-686.html يوم: 2015/12/11.

6- الناقد محمد الأمين بحري يظهر مواطن الخلل في " ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، موقع: http://www.algpress.com/article-59685.htm

7- أمين عثمان ، التناص في رواية أسرار صاحب الستر لإبراهيم درغوثي ، ديوان العرب ، منبر حر للثقافة والفكر والأدب ، 20 أفريل 2010. موقع: http://diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=23002

8- حمد العزي صغير، الفضاء وتشكلاته السردية في الرواية العربية الحديثة ،موقع: -ar.facebook.com/alamedbag/posts/425638900781445https://ar

9- صلاح مؤيد أسكيف ، "لقاء مع أحلام مستغانمي ، منتدى ليل الغربة "2009/7/10 http :// hi .fati yoo7.com/t4988-topic

10- عبد الله الحراصي، في ترجمة الاستعارة العربية، موقع : http : // www.wata.cc //forums /archive / index.php /t-2738-html

11- عمر الشي ، حوار مع الروائية سمر يزبك ، ويكبيديا الموسوعة الحرة ، موقع /https://ar.wikipedia.org/wiki

12- عيد بلبع ،الرؤية التداولية للاستعارة ،علامات،مكناس،المغرب،العدد23 ، 2005، منتديات تخاطب ، ملتقى للسانيين واللغويين والمثقفين والفلاسفة موقع : http://takhatub.ahlamontada.com/t1492-topic يوم : الثلاثاء14سبتمبر 2010.

13- مجلة قصيمي نت، أنا امرأة ساذجة جدا... وأمنيتي أن أختفي عن الجميع ، موقع : http://www.ahm1.com/nu/news-action-show-id-967.htm بتاريخ 2016/06/18.

14- مصطفى بيومي عبد السلام ، ممارسة التناص في النقد العربي المعاصر، ميديل ايست أونلاين، Middle east online 2001/7/6

15- مراد بوكزازة ،صورة قسنطينة في رواية ليل الغريب ، نشر في النصر يوم : 20-6 -2011 موقع: www.djazairess.com/annasr/17916

16- مريم الجابر،كتاب السرد الحقيقيون هم شعراء في العمق لأنهم يمتلكون قوة اللغة، مجلة الرياض الأربعاء 2 سبتمبر 2009م - العدد 15045، موقع: http://www.alriyadh.com/456425

17- منتديات بوابة الونشريس ، حوار أسكيف صلاح مؤيد:
http:// www.ouarsenis.com/Vb/Archive/Index.php/t-17184.html
18- نظيرة الكنز، التناصية وألف ليلة وليلة ، منتديات ستار تايمز،موقع:
http://www.startimes.com/?t=15540358 يوم: 2015/6/20.
19- نزيهة الخليفي ، رمزية الإشتهاء...أسطورة الجسد ، قراءة في رواية " سيدة البيت العالي" لمحمد الخالدي، ديوان العرب منبر حر للثقافة والأدب، الأربعاء 7 نيسان (أبريل) 2010، موقع :
http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=22834
20- نور عامر ، المكان ، الشخصيات، المتخيل والواقع في رواية أحلام مستغانمي موقع:
ar.facebook.com/alamedbag/posts/425638900781445 -

الفهرس

فهرس الموضوعات

مقدمة..... أ- ط
الفصل الأول : البنية السردية وآليات البناء الفني..... 10
I- البنية الحكائية..... 10
1- النص الروائي بين المكون القصصي والتشكيل السردي..... 10
2- فعل الحكي ودوره في تحول السّرد..... 13
2-أ- ذاكرة الجسد..... 13
2- ب- فوضى الحواس..... 29
2- ج- عابر سرير..... 40
3- تشكيل الوصف في الثلاثية وعلاقته بالسرد..... 49
4- موقع الحوار من السرد..... 56
4-أ- الحوار في " ذاكرة الجسد " 56
4-أ-1- الحوار المعنوي الداخلي..... 57
4-أ-2- الحوار الخارجي..... 58
4-ب- الحوار في " فوضى الحواس " 60
4-ج- الحوار في " عابر سرير " 61
4-ج-1- الحوار الداخلي..... 62
4-ج-2- الحوار الخارجي..... 63
5 - البرامج السردية ودورها في توجيه المسار السردي وبناء حركة النص..... 65
5-أ- ذاكرة الجسد..... 67
5-أ-1- الوضع الأولي: (الابتدائي)..... 67
5-أ-2- الذات الفاعلة(العاملة) والإنجاز..... 68
5-أ-3- التدرج في الفعل..... 70
5-أ-4- البحث عن التوازن المستحيل..... 73
5-أ-5- الوضع النهائي: فشل البرنامج السردي للذات الفاعلة" خالد"..... 76
5-ب- فوضى الحواس..... 77

5-ب-1- الوضع الابتدائي..... 77
5-ب-2- الذات الفاعلة(العاملة) والإنجاز..... 77
5-ب-3- التدرج في الفعل..... 77
5-ب-4- المواجهة والخداع وعنصر المفاجأة..... 78
5-ب-5- استئناف الفعل..... 78
5-ب-6- الوضع النهائي: فشل البرنامج السردي للذات الفاعلة..... 79
5-ج- عابر سرير..... 79
5-ج-1- الوضع الأولي (الإبتدائي)..... 79
5-ج-2- الذات الفاعلة(العاملة) والإنجاز..... 80
5-ج-3- تراجع الفعل..... 82
5-ج-4- الوضع النهائي: فشل البرنامج السردي للذات الفاعلة..... 82
6- المروي ولعبة الضمائر في الثلاثية..... 83
6-أ- السرد بضمير المتكلم..... 84
6-أ-1- ضمير المفرد"أنا"..... 85
6-أ-2- ضمير الجمع "نحن":..... 87
6-ب- ضمير المخاطب..... 88
6-ب-1- ضمير المفرد (أنتَ،أنتِ)..... 88
6-ب-2- ضمير الجمع(أنتم/أنتن):..... 90
6-ج- ضمائر الغائب..... 90
6-ج-1- ضمير المفرد (هو / هي)..... 90
6-ج-2- ضمير الجمع (هم / هن)..... 93
II-البنية الدلالية..... 93
1- دلالة الذاكرة..... 94
2- دلالة الحياة والموت..... 96
2-أ- الحياة..... 97
2-ب- الموت..... 99

الفصل الثاني : تشكيل اللغة السردية في ثلاثية أحلام مستغانمي..... 104
1- الجمع بين البنية السردية والبنية الشعرية 104
1-أ- شعرية العنوان في ثلاثية أحلام مستغانمي..... 104
1-ب- بلاغة السرد وشعرية اللغة..... 113
1-ج- اللغة ومخزونها البلاغي وقدراتها التعبيرية والدلالية..... 121
1-د- الإيقاع الشعري..... 131
1-هـ- سلطة اللغة ومفعول المجاز والسرد وإحياء الاستعارات الميتة..... 136
1- و- شعرية التناص في الثلاثية..... 141
1- و-1-التناص مع الأدب العالمي..... 144
1- و-2- التناص مع الأدب العربي..... 149
1- و-2-1- التناص الأسطوري..... 156
1- و-2-2- الحكاية الشعبية..... 162
1- و-3- التناص مع بعض الفنون الجميلة..... 164
1- و-4- التناص التاريخي..... 167
1- و-4-1- التاريخ الجزائري..... 167
1- و-4-1-1- الثورة التحريرية..... 168
1- و-4-1-1-1- مظاهرات 8 ماي 1945..... 169
1- و-4-1-1-2-مظاهرات 17أكتوبر 1961..... 169
1- و-4-1-2- بعد الاستقلال..... 170
1- و-4-1-3-العشرية السوداء..... 172
1- و-4-2- تاريخ الدول العربية..... 176
1- و-4-2-1- حرب الخليج..... 176
1- و-4-2-2- العالم العربي..... 178
1- و-5- التناص الديني..... 180
1- ز- تعالق نصوص الثلاثية..... 181
1- ز-1- الأسماء..... 182

1- ز-2- العاهة..... 183
1- ز-3- الوظيفة..... 184
1- ز-4- الأحداث..... 186
2- لعبة المحادثة وتحول اللغة بين الأنا والآخر..... 189
3- الخصائص اللغوية في الثلاثية..... 194
3-أ- الجملة والفقرة..... 194
3-ب- النفي..... 195
3-ج- الاستفهام..... 195
3-د- التضاد..... 196
4- الكتابة بين إستراتجية مستغانمي واستجابة القارئ..... 197
الفصل الثالث: حركية المكان في سرد مستغانمي..... 207
1- حركية المكان من خلال علاقته بالقوى الفاعلة..... 211
1-أ- التحول في المكان بين الحضور والغياب..... 211
1-ب- التحول في المكان من الألفة إلى العدائية..... 217
1-ب-1- قسنطينة مكان للحب..... 217
1-ب-2- قسنطينة مكان للفجيعة..... 218
1-ب-3- تحول الجسور من مكان أليف إلى مخيف..... 224
1-ب-4- بيت حياة مكان معادي..... 231
1-ب-5- بيت الحبيب المكان المحبوب..... 231
1-ب-6- البيت العائلي..... 232
1-ب-7- بيت الحلم..... 234
1-ب-8- المقبرة مكان للشكوى..... 235
1-ب-9- برودة المكان مستشفى الحبيب ثامر بتونس..... 236
1-ب-10- مستشفى ville juive بباريس..... 237
1-ب-11- فيلا العاصمة..... 237
1-ج- التحول في المكان بين الانفتاح والانغلاق..... 239

1-ج-1- الأماكن المغلقة..... 239
1-ج-1-1- السجن..... 239
1-ج-1-2- مخفر الشرطة..... 242
1-ج-1-3- الدار المغلقة..... 243
1-ج-2- الأماكن المفتوحة..... 246
1-ج-2-1- الشوارع والطرقات والأسواق والساحات..... 246
1-ج-2-2- المزارا ت والأضرحة..... 250
1-ج-2-3- الحمام التركي..... 253
1-ج-2-4- المقاهي..... 256
1-ج-2-5- البحر..... 259
1-ج-2-6- السينما..... 262
1-ج-2-7- المعرض..... 264
1-ج-2-8- المطار..... 265
1-ج-2-9- المساجد..... 266
2- المكان الروائي وطبيعة علاقته بالواقع..... 267
3-آلية المكان وطرق تقديمه..... 271
3-أ- التضاد الإتجاهي..... 272
3-ب- التضاد التقابلي..... 274
3-ج- البنية المكانية المتداخلة..... 278
3-د- البنية المكانية المتكررة..... 280
4- هتك حجب الأمكنة المطوقة بالمألوف والاتجاه صوب أمكنة جديدة..... 282
الفصل الرابع : سرد الجسد ودوره في تحريك السرد وإنتاج المعنى..... 284
1- مستغانمي والكتابة بشروط الجسد..... 290
2- معجم الجسد في الثلاثية..... 303
3- الجسد أفق سردي..... 307
4- إسهام الجسد في تشييد عالم السرد..... 308

5- مستغانمي والسفر نحو الأبعاد اللامتناهية في الجسد والذات..... 311
6- كتابة الجسد رغبة يحركها هاجس الاقتراب من الآخر..... 312
7- الجسد والجنس..... 317
8- الجسد مركز جذب وبؤرة تشفير..... 334
9- الجسد الحسي والجسد النصي..... 339
10- الحب المحرك والمشوق للأحداث في الثلاثية..... 341
الخاتمة 357
ملخص الأطروحة بالفرنسية 364
قائمة المصادر والمراجع 376
الفهرس 393