الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر
باتنة

كلية الاداب والعلوم الانسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

شعرية النص الروائي في رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث

إعداد الطالبة:
حامدي سامية

إشراف:
د/ لمباركية صالح

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الجامعة	الصفة
د/ جاب الله أحمد	جامعة باتنة	رئيسا
د/ لمباركية صالح	جامعة باتنة	مشرفا ومقررا
د/ إبراهيم عباس	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
د/ بن يحيى عباس	جامعة المسيلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 1429 هـ / 2008 م

إهـــــداء

إلى رمز الحب والحنان والعطاء ...

إلى أحلى أغنية رددتها شفتاي منذ طفولتي...

أمّي الحبيبة.

إلى الشمعة التي احترقت كي تضيء دربنا ...

إلى من تجرع آلام الغربة والوحدة بعيدا...

أبي العزيز.

إلى الذين أقاسمهم أفراحي و أحزاني...

إلى إخوتي و أخواتي جميعا.

إلى التي أعطتني الشجاعة في لحظات يأسي...

إلى الصديقة الغالية... **نوال**.

إلى كل من مدّ لي يد العون من قريب أو من بعيد.

إلى كل هؤلاء أهدي بحثي هذا.

مقدّمة

تحتلّ (الشّعريّة) دائرة اهتمام النّقـّاد والبلاغيّين ومنظّري الأدب في العصر الحديث، وتتوالى النّظريّات المتعدّدة التي تحاول رسم الحدود الخفيّة بين عالمي الشّعر والنّثر. وحتّى يومنا هذا تطالعنا الدّراسات التي تتناول هذا الموضوع ، ويحرص الدّارسون من خلالها على تتبّع هذه الظّاهرة ، وإسقاطها على ما ينتجه الشّعراء والأدباء من نظم ومءلّفات نثرية ؛ لفتق أسرار رموزها وفكّ شفراتها والوقوف على جمالياتها. من هنا تأتي أهمية الموضوع ، فـ (الشّعريّة) ليست حكرا على الشّعر فقط ـ كما قد يتراءى للأذهان للوهلة الأولى- وإن كنّا لا ننكر أنّ للشّعر الحظّ الأوفر من الدّراسة، بل يتعدّاها إلى النّصوص النّثريّة من رواية وقصة ومسرحية.

ورغم كون حروف هذه اللّفظة مألوفة، إلاّ أنّ مدلولها تلفّه سحابة سميكة من الغموض؛ وربما يعود ذلك إلى جِدّة مفهوم (الشّعريّة) في الفكر النّقدي. وهذا البحث محاولة مزدوجة؛ فهو يقوم بمحاولة تقديم تصوّر (الشّعريّة) من الوجهة النّظريّة من جهة،ومن جهة أخرى فإنّه يضع هذه النّظريّة موضع التّطبيق على إحدى النّصوص السّردية الحداثية.

إنّ النّصّ النّاجح هو الذي يقف أمام الدّارس والنـّاقد مستفزّا له ومغريا إياه يصرخ في وجهه، يوقظ داخله ثورة وزوبعة من التّساؤلات، تتجدّد مع تجدّد المواجهة. وكان هذا شأن رواية (ذاكرة الجسد) لِـ "أحلام مستغانمي"، التي تحاصرك بوابل من التّساؤلات المحيّرة ، فتجد نفسك مجابها بأسئلة كثيرة تلحّ في طلب أجوبة كمثل:

- هل تشكّل لغة الآخر منفى للمبدع ؟ وهل بالإمكان الإبداع بلغتين؟
- هل يمكن للرّواية كجنس أدبيّ قائم بذاته أن تمتزج وتتداخل مع الشّعر، دون أن تفقد هويّتها ؟ وماذا يكسبها هذا التـداخل ؟
- ما (الشّعريّة) ؟
- هل التّحكّم في اللّغة حكر على الأدباء الرّجال؟
- كيف شكّلت الرّوائيّة "أحلام مستغانمي" بنية خطابها من خلال روايتها هذه؟

للإجابة تعرّجات عديدة ومنحنيات مختلفة، وإن كانت كلّها تصبّ في حقل دلالي واحد ، هو الكشف عن شعريّة النّص الرّوائي، أو بتعبير آخر الإجابة عن التّساؤل الجوهري الذي لزم أذهان النّقاد والدّارسين ، ألا وهو ما الذي يصنع من رواية (ذاكرة الجسد) أثرا فنيّا أو رسالة لفظيّة بتعبير "جاكبسون" ؟ ، أي ما الذي يكسب هذه الرّسالة فرادتها الأدبيّة والجماليّة و يصنع (شعريّتها) ؟ إذ بالقدر الذي نرتضي فيه من النّص الذي نقرأه إشباع النّموذج النّوعي، بما يحمله من خصائص الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، نتوقّع منه بالمقابل أيضا أن يبتكر شفرات جمالية خاصّة به مع التّوظيف لشفرات موروثة قبلا.

هذا ما جعلنا نميل إلى الكشف عنه من خلال بحثنا الموسوم بـ(شعرية النص الروائي في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي)،لا رغبة منّا في التّنظير لمصطلح (الشّعريّة) والذهاب مذهب الإغراب والغموض، بل لتجسيده في أدب الشّاعرة والرّوائيّة الجزائريّة "أحلام مستغانمي"، تلك الشّاعرة التي ارتدت ثوب الرّوائيّة وتقمّصت روحها من خلال روايتها (ذاكرة الجسد)، وهي- دون شكّ - مغامرة صعبة، بخاصّة حين نعلم أنّ جلّ الأدباء في الجزائر كتبوا بالفرنسيّة وترجمت أعمالهم إلى العربيّة، ومنهم"أحلام مستغانمي" نفسها.

تلك الرّواية الأشهر والأكثر إثارة للجدل، والتي عدّها النّقاد أهمّ عمل روائي في العالم العربي خلال السّنوات العشر الأخيرة. رواية تجمع بين الرّواية العالميّة وطرق الحكي العربيّة الموروثة، وتكشف عن عبقرية فذة في الكتابة، وذلك التّشكيل الجمالي المتميّز، وروعة السّرد الذي يبعث الانبهار والدّهشة. بل ذلك المزج الرّائع بين روح الشّعر وبين البناء الرّوائي، وهنا استوقفتنا تساؤلات كثيرة حول مقدرة الأديب الجزائري- بالأخص الرّوائي ذي الثّقافة الفرنسيّة -على تحطيم منفاه اللّغوي والانطلاق نحو آفاق الإبداع. وأمام عمل روائيّ متميّز كَـ (ذاكرة الجسد)، لم تجد النّظرة القاصرة والمشوّهة، القابعة في أعماق الذهن إلاّ أن تذوب حياء، لتحلّ محلّها نظرة مستبشرة نحو أفق الأدب الجزائري المعاصر، المكتوب بالعربيّة ؛ لما فيه من جدّة ولما يحتاج إليه من دراسة تجلو الغامض فيه.

إنّ هذا البحث يطمح إلى إطلاع الدّارس على صورة الجزائر، ذات الثّقافة العربيّة، التي لم تنقطع روافدها ولم تنضب منابعها قطّ . وهذا العمل ليس بحثا في أدب المرأة - كما قد يتراءى- ولكنّه بحث وسؤال عن علاقة المبدع مع الكتابة بصفة عامّة ومع اللّغة بصفة خاصّة، حين تكفّ اللّغة عن أن تكون وسيلة حيادية بريئة ، لتصبح طرفا رئيسيا في الصّراع داخل جسد الرّواية. وكيف تتحوّل الذات من موضوع للكتابة إلى ذات فاعلة ، منتجة لفعل الكتابة ذاته. غير أنّ ذلك لا يعني التّركيز على التّنظيرات الخارجيّة المتشعّبة ، بل أنّ ما سبق يستدعي وجوب النّظر إلى النّص بذاته وقراءته قراءة مجهريّة، والوقوف على بنياته الدّالة وبيان علاقتها مع الجزئيات المجاورة لها ، وفكّ شفرتها للحصول على رسالة لفظيّة ذات مغزى ثمّ مقارنتها بعد ذلك بالمرجعيّة الخارجيّة سواء كانت اجتماعيّة أو سياسيّة أو غيرها ، فلكلّ العناصر وظيفة تقوم بها ضمن كلية تجمعها وهو النّص(الرّواية). ولا نرمي من خلال هذا التّجزيء إلى تكسير كلية النّص وتشويهها، بل ملاحظة توازن مكوّناته والوقوف على دعائم انسجامه ، واكتشاف بنياته الدّالة وبؤرة الثّقل فيه والموجّه له.

يجب الإقرار هنا بحقيقة مفادها أنّ معظم الدّراسات التي تتناول(الشّعريّة)، قد ركّزت على (شعريّة) الشّعر، مهملة بذلك (شعريّة) السّرد. وأنّ ما ورد حول هذا الموضوع لا يعدو أن يكون مجرّد عناوين فرعيّة في الكتب – في الغالب – وحتّى بعض الدّراسات التي تطرّقت إلى (شعريّة) السّرد – على ندرتها – فهي لم تتطرّق إلى "أحلام مستغانمي" بل إلى أدباء آخرين، ونحن نعلم أنّ لكلّ أديب عالمه الفنّي الخاص به وتجاربه التي لا يشاركه فيها أحد، فكلّ عمل أدبيّ يستوجب معياره الخاص به ، وكلّ رسالة تقوم بتكوين شفرتها المتميّزة.

وإذا كانت الدّراسات الجامعيّة وغيرها من البحوث والمقالات، قد حاولت إنارة بعض الزّوايا المظلمة والغامضة في رواية (ذاكرة الجسد)، إلاّ أنّها قد أغفلت جانبا مهمّا في الرّواية إن لم نقل الأهمّ فيها؛ وهو الولوج إلى عوالمها الدّاخليّة، والوقوف على سرّ عبقريّة "أحلام مستغانمي" الكتابيّة ، وعلى عبق (شعريّتها)

المنبعث من لغتها التي فاقت كلّ توقّع، حيث راحت الرّوائيّة من خلالها تكسر عادات التّعبير المبتذل المألوف، في رقّة أنثويّة ولمسة سحريّة آسرة، و(شعريّة) اللّغة هذا هو ما يحدّد مركز ثقل الرّواية ، ويهيمن على النّص كلّه، وهو الجانب الأهمّ الذي نودّ الكشف عنه من خلال دراستنا هذه ، إضافة إلى البنيات الأخرى المكوّنة للرّواية من سرد وزمان وفضاء المكان، إضافة إلى الشّخصيات.وهذا البحث يحاول أن يطأ أرضيّة جديدة ، بما يحمله من قراءة وفق مقاربة جدّية تنشد جديدا ، تقترب من الظّاهرة وتقيم معها حوارا حميميّا علّها تبوح بأسرارها.

لقد اعتمدنا في مقاربتنا لرواية (ذاكرة الجسد) على مراجع مختلفة، تنوّعت بين عامّة، تخصّ عموم الكتابة الرّوائيّة و كذا النّسويّة. و بين تنظيريّة خاصّة: تتناول موضوع (الشّعريّة) من الجانب النّظري.وأخرى تطبيقيّة: تهتمّ بتقديم بعض الأدوات الإجرائيّة المساعدة على التّحليل و المقاربة.

من مراجع النّوع الأوّل نذكر: السّيّد إبراهيم (نظريّة الرّواية)، حميد لحمداني (بنية النّصّ السّردي)، نبيلة إبراهيم (فن القصّ في النّظريّة والتّطبيق)، رامان سلدن (النّظريّة الأدبيّة المعاصرة)...، وكذا رشيدة بنمسعود (المرأة والكتابة)، محمّد معتصم (المرأة و السّرد)...وغيرها.

أمّا ما يتّصل بِـ (الشّعريّة) فقد لجأنا – بحكم كون المصطلح أجنبيّا – إلى مراجع أجنبيّة ، بعضها مترجم وبعضها الآخر في لغته الأم (الفرنسيّة)، من ذلك: رومان جاكبسون (قضايا الشّعريّة)، تزفيتان تودوروف (الشّعريّة)، جون كوهن (بنية اللّغة الشّعريّة)...، أمّا غير المترجمة فنذكر: R.Jakobson (huit Questions de Poétique), David Fontaine (La poétique)...

غير أنّ تلك العتبات النّظريّة تبقى في حاجة إلى مقاربة تطبيقية، يخضع لمنهج علمي أكثر موضوعيّة، لما فيه من تقييد للظّاهرة وعدم ترك الأمور زئبقيّة مُموّهة. لذلك اتّخذنا سبيلنا عبر الصّنف الثالث من المراجع ، والتي من أهمّها: حسن بحراوي (بنية الشّكل الرّوائي: الفضاء ، الزّمن، الشّخصيّة)، السّعيد بوطاجين (الاشتغال العاملي. دراسة سيميائيّة "غدا يوم جديد" لابن هدّوقة عيّنة)...

وقد أنارت هذه المراجع وغيرها جزءا من تصوّري للموضوع، وأيقظت في نفسي شعلة الفضول العلمي، والرّغبة في المضيّ قُدُمًا؛ بغية تعميق المعرفة بالإبداع وفي اكتشاف مناطق الدّلالة المخبوءة بين ظلال الرّواية للوصول إلى نتائج تمليها الموضوعيّة العلميّة.

ولتحقيق ذلك فقد ارتأيت تتّبع الخطّة التّالية:- تبتدئ الخطى بفصل تمهيدي، وفيه حديث موجز عن أزمة الرّواية الجزائريّة الحديثة ، وعن المنفى اللّغويّ الذي دفع إليه المستعمر الفرنسي مثقّفي وأدباء الجزائر، ومن خلاله أعرّج على الأدب النّسوي الجزائري وأزمته المضاعفة: من هيمنة اللّغة الفرنسيّة من جانب، والنّظرة الدّونيّة لأدبها من جانب آخر. وهذا المدخل التّأريخي يستمدّ منه البحث مشروعيّة القول والتأكيد على وجوب النّظر إلى هذا الأدب الجزائري، ذي اللّغة العربيّة ، نظرة ملؤها الدّهشة والانبهار والتّساؤل حول كيفية تولّد هذه الجمرة المتّقدة إبداعا من رماد بارد لا روح فيه؟!

أمّا الفصل الأوّل فسوف يكون بمثابة عتبة تنظيريّة، أرصد من خلاله مفهومات (الشّعريّة) وأبين الغموض الذي اكتنف هذا المصطلح ، و لِمَ كان البديل عن البلاغة والأسلوبيّة لدى الغرب، ثمّ أعرج على العرب قدمائهم ومحدثيهم لنكشف علاقتهم بـ (الشّعريّة) ومدى معرفتهم بها وتطبيقهم لها في نقدهم.

وفي الفصل الثاني أنتقل من الإطلالة النّظريّة إلى التّطبيق على رواية (ذاكرة الجسد)، وتناول هذا الفصل بالدّراسة الشّاملة لكلّ من (شعريّة) السّرد، بمكوّناته وبنياته الأساسيّة الممثّلة في السّرد والزّمان والفضاء وكذا الشّخصيّة، محاولين استنطاق دلالاتها المخبوءة وإيجاد العلاقات التي تربط بين هذه البنيات بعضها ببعض، وعلاقتها بالبنية الكلّية (النّص).

أمّا وقفتنا الأخيرة فكانت الفصل الثالث، الذي خصّصته لـ (شعريّة) اللّغة عند "أحلام مستغانمي" في روايتها (ذاكرة الجسد). وإنّ إدراج اللّغة في فصل مستقلّ ينبع أساسا من قناعتي بكونها تمثل مركز الثقل في الرّواية ، وأنّها العنصر المهيمن

والبنية الأساسيّة فيها، وهي التي تشكّل بؤرة (الشّعريّة) في الرّواية. وذلك ما اجتهدنا في تبيينه والإشارة إليه والتّدليل عليه.

أمّا فيما يتعلّق بالمنهج المتّبع في الدّراسة، فيقف الدّارس أمامه حائرا متسائلا: أيّ المناهج أجدى لمقاربة هذا النّص الممانع؟ وما هي المسافة اللاّزمة التي ينبغي الحفاظ عليها بين المنهج والنّص؟ . الواقع أنّني حاولت في تعاملي مع المنهج أن يتناسب – قدر الإمكان – مع طبيعة كلّ فصل، وإن كان ارتكازي على القراءة السيميائية، وكلّ ما في الأمر أنّ هذه القراءة تبدو- في اعتقادي- أعون على إدراك (شعريّة) النّص، مع وعيي بأنّ النّص لا يفضي بكلّ أسراره،و أنّ كلّ قراءة هي قراءة ناقصة تحتاج إلى قراءات تأويليّة أخرى.فطبيعة الموضوع إذن تفرض تضافر عدّة مناهج ونظرات وقراءات نقديّة ، هي ثمرة الدّراسات النّقديّة الحديثة من بنيوية وأسلوبيّة وتاريخيّة ونفسيّة... وغيرها. إذ تمدّنا بأدوات ثريّة تعيننا على تحليل النّص، وقد حاولت الاستفادة منها بقدر ما يجلي الغموض.

وقبل الوصول إلى النّهاية لابدّ من الإقرار ببعض الصّعوبات التي اعترضت سبيلي أثناء مسيرة البحث هذه. وأوّلها تلك التي تتعلّق بقلّة المراجع التي تتناول موضوع (الشّعريّة) في الجانب النّظري، وندرة ما يتّصل منها بالجانب التّطبيقي. ونظرا لكون المصطلح غربيّا فقد كان لزاما علي الرّجوع في العديد من المراجع إلى اللّغة الأمّ وما يعتري ذلك من مشكل التّرجمة، التي قد تموّه الدّلالة فيضيع القصد. إضافة إلى ما سبق فقد واجهتني صعوبة أخرى ناتجة عن ندرة الكتب التي تتناول أدب "أحلام مستغانمي" بالتحليل باستثناء بعض المقالات والبحوث الجامعيّة. و إن طبيعة هذا الموضوع المتناول جعلتني أحيانا أصدر في أحكامي وآرائي صدورا شخصيّا ، لا أعوّل فيه على رأي باحث أو دارس سابق، متّخذة من مادّة النّص الرّوائي(ذاكرة الجسد) مصدري في إقامة الأحكام التي حاولت - قدر الإمكان- أن لا تكون عشوائيّة أو مرتجلة، وبأن تقوم على أصول من العلم بهذا الفنّ السّردي.

غير أنّ هذه الصّعوبات لم تُثن من عزيمتي ، التي عزّزت ثقتها مساعدات شتّى، ومن أطراف متعدّدة ، ابتداء من أساتذة لن أنسى لهم فضلهم وأياديهم البيضاء

ومن بينهم د/ صالح لمباركية و د/ محمد الأخضر زبادية، أ/ "أقيس" و د/ "بودربالة" بنصائحهم القيّمة. لهؤلاء ولكلّ من قدّم لي يد العون من قريب أو بعيد، أقدّم جزيل شكري وامتناني.

وبعد فهذه الدّراسة هي مجرّد محاولة لإثراء الدّراسة، وتوسيع الرّؤية تجاه الأدب الجزائري الحديث المكتوب باللّغة العربيّة ؛ علـّها تساهم ولو بقدر بسيط في سدّ ثغرة قد فغرت فَاهَا في هذا المجال ، وإبطال أوهام مافتئت تشير بأصابع الاتـّهام إلى هذا النّوع من الأدب. هي محاولة أن لم تصب في الكلّ فيكفيها أنّها أثارت الموضوع على الأقلّ. ومن اللّه نرجو السّداد.

فصل تمهيدي

الرّواية الجزائريّة الحديثة

1- خصوصيّة الأدب الجزائريّ الحديث .
2- الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة .
3- مرحلة النّضج: رواية السّبعينيات .
4- مأزق اللّغة في الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة .
5- الأدب النّسويّ الجزائري .

1- خصوصيّة الأدب الجزائريّ الحديث

إنّ الحديث عن الرّواية الجزائريّة التي تشكّل - في اعتقادنا – ظاهرة مميّزة يقضي أن نعرّج قليلا على المنبت الذي احتضن هذه النّبتة الفتيّة. فكان لزامًا إذن أن نقف عند بعض الجوانب المتّصلة بالأدب الجزائريّ الحديث.

لا مِراء إن قلنا أنّ العمليّة الأدبيّة في الجزائر تلفّها سحابة سميكة من الغموض، نتيجة أسباب كثيرة أهمّها المستعمر. ولذا فإنّ جُلّ ما نرمي إليه هنا هو نفض الغبار- لا غير- عن جوانب من هذا الأدب ، حتّى يبدو جليّا للأعين والأذهان . ممّا لا شكّ فيه أنّ للأدب الجزائريّ وضعيّة خاصّة ولّدتها الظّروف الصّعبة التي مرّت بها الجزائر ، تلك الظّروف التي وقفت حجر عثرة أمام تطوّر هذا الأدب، وأسهمت في إضعاف مستواه الفنّي ، وفي شدّ الوثاق عليه وخنقه حتّى لا يُسمع له صوت، وذلك ما حدث ، إذ أصبحت نبراته همسًا لا تصل إلى الأسماع ، حتّى ساد الاعتقاد بعدم وجود أدب جزائريّ عربيّ.

وُسم الأدب الجزائريّ بسمة بارزة، جعلته متميّزا عن بقيّة آداب اللّغة العربيّة في مختلف الأقطار النّاطقة بلغة الضّاد. لقد تجمّعت عناصر عدّة فكوّنت مركّبًا ومزيجًا معقّدًا ، ومعادلة ذات أطراف عدّة ، يجمع بينها الصّراع تارة والتّآلف والاندماج تارة أخرى ، مزيج أقرب إلى طلسم ، لا يفكّ شفراته إلاّ من تشكّلت له دراية بملابسات وظروف هذا المزج الغريب. هذه العناصر هي ما عبّر عنها أحد الدّارسين بالعنصر المحلّي، والعنصر العربيّ ، وكذا اللاّتيني الفرنسيّ .

<< وانصهرت العناصر الثّلاثة لغة وحضارة عبر التّاريخ، ثمّ لبست حلّة عربيّة في مرحلة استرداد السيّادة الوطنيّة في الرّبع الأخير من القرن العشرين >> .[1]

ومن هذه العناصر الثّلاثة المنصهرة ، تولّدت فسيفساء باهتة للأدب الجزائريّ الحديث؛ بما تحمله من تشويه وتناقضات ، أو حتّى انسجام كما قد يتراءى للبعض .

[1] - حنفاوي بعلي ، أثر الأدب الأمريكي في الرّواية الجزائريّة باللّغة الفرنسيّة ، دار الغرب للنّشر و التّوزيع ، الجزائر ، د.ط ، 2004 ، ص 155

أدب يتميّز عن بقيّة آداب اللّغة العربيّة ، ينفصل عنها بما تجمّع في رحم هذا الأدب من متناقضات جمعت الرّوح الشّرقيّة ، التي تسري في الدّم الجزائريّ ، إلى الثّقافة الغازيّة/ ثقافة المستعمر الفرنسي المفروضة على الكتّاب والأدباء ، بل الشّعب الجزائريّ كلّه بشكل قسريّ لا اختيار فيه ، شمل التّعليم والثّقافة ، بل امتدّ حتّى إلى التّفكير. فأصبح الفكر الجزائريّ أيضًا غريبًا بعض الشّيء عن مثيله في بقيّة الدّول العربيّة <<حيث أنّه يشكّل مزيجًا من العقلانيّة والمنطق والشّاعريّة ، ولا يمكن لهذه العناصر المتناقضة أن تكون جميعها وليدة ثقافة واحدة ، فالجزائريّ يمتلك بطبيعته الرّوح الشّاعريّة والمتديّنة والقدريّة ، وقد تحصّل من ثقافة المستعمر على المنطق والعقلانيّة >>.[1] إنّه نوع غريب من الثّقافة ، مزيج من التّناقضات المتصارعة التي تشكّلت في رحم هذا الأدب. وقد أدّى هذا المزيج الغريب إلى << تمزّق في الفكر الجزائريّ...إذ تشدّه عقلانيّة ديكارت... ومنطق مبهم...وشاعريّة رائعة وأنيقة >> .[2] إنّه بنيان يفتقد إلى الأسس المتينة التي يُبنى عليها الهيكل العام للأدب ، فجاءت أرضيّته هشّة تُنذر بالسّقوط . كما أنّ هذا الوضع المتفرّد للأدب الجزائريّ قد ترك بصماته واضحة على الكتّاب الجزائريّين ، تجلّت في عدم مقدرتهم على مخاطبة شعبهم – باستثناء ثلّة منهم – بسبب حاجز اللّغة ويجسّد " مالك حدّاد " حالة هؤلاء أحسن تجسيد حينما يصفهم بـِ<<الأيتام المحرومون من القرّاء الأصلاء>>[3]

---

[1] - المرجع السابق ، ص 156

[2] - عايدة أديب بامية ، تطوّر الأدب القصصيّ الجزائريّ (1925 -1967) ، ترجمة محمّد صقر ، ديوان المطبوعات الجامعيّة ، الجزائر ، ط 2 ، 1982 ، ص 55

3 – مالك حداد ، الأصفار تدور في حلقة مفرغة. - Malek Haddad, les Zéros tournent en rond, In écoute et je t'appelle , Paris , 1961 , P.12

وهكذا فإنّ الممارسات الاستعماريّة المجحفة في حقّ الشّعب الجزائريّ- وبالأخصّ المثقّفين منهم – قد ولّدت فكرة الصّراع بين اللّغتين : بين اللّغة الأصليّة (العربيّة) واللّغة الدّخيلة (الفرنسيّة)، فلا عجب إن رأينا أنّ أوّل ما استقرّ في ذهن المستعمر بعد احتلاله للجزائر هو العزم على محو الشّخصيّة الجزائريّة << عن طريق فرنسة الألسن والعقول >> .[1]

لقد حُوربت اللّغة العربيّة وحُرمت من أن تتبوّأ مكانتها الحقيقيّة، وأصبحت بالنّسبة للجزائريّ لغة ثانيّة، وهذا الواقع الغريب والمرّ هو الذي أحلّ الفرنسيّة محلّ العربيّة وحتّم عليها << أن تلعب نفس الدّور الذي كان على العربيّة أن تقوم به >>[2] اضطرّ معظم الجزائريّين إلى تعلّم لغة المستعمر قسرًا ، تلك اللّغة التي اكتسحت الحياة العامّة ، وتوغّلت إلى عمق الفكر والتّعبير. من هنا بدأت تظهر ظاهرة الازدواج اللّغويّ لدى المفكّرين والأدباء الجزائريّين ، فانقسموا في ذلك إلى اتّجاهين متصارعين : اتّجاه عربيّ محافظ ، اتّخذ اللّغة العربيّة أداة للتّعبير ، يحدوه في ذلك هدف واضح وهو إنقاذها من الاندثار والزّوال. واتّجاه غربيّ ، كانت اللّغة الفرنسيّة لسان حاله والمعبّرة عن مكنوناته، ذو ثقافة غربيّة. كما لا يمكن التّغاضي عن طبقة درست اللّغتين، ووقفت موقفًا وسطًا بين التّيارين.

وإذا كنّا نتحدّث عن أدب باللّغة العربيّة أو باللّغة الفرنسيّة ، فذلك لا يعني انفصال تلك الآداب وشساعة الهوّة بينهما، بل إنّ الأدب الجزائريّ يكوّن وحدة يكمّل طرفاها بعضهما البعض، مع مراعاة الظّروف الخاصّة التي تفرض استخدام هذه اللّغة أو تلك للتّعبير عن الرّوح الجزائريّة <<و الكاتب حين يستخدم لغة كأداة للتّعبير الأدبي فإنّه لا يختارها بقدر ما هي مفروضة عليه أن يستعملها طالما أنّها جزء لا يتجزّأ من شخصيّته نفسها >>.[3]

---

[1] - عبد الملك مرتاض، نهضة الأدب العربيّ المعاصر في الجزائر (1925 – 1954) ، الشّركة الوطنيّة للنّشر و التّوزيع ، الجزائر ط 2 ، 1983 ، ص 21

[2] - سعاد محمّد خضر ، الأدب الجزائريّ المعاصر ، منشورات المكتبة العصريّة ، صيدا ، بيروت ، د ط ، 1967 ، ص 87

[3] - سعاد محمّد خضر ، الأدب الجزائريّ المعاصر ، ص 85

وبهذا فقد كان لزامًا على هذا الأدب ، الذي أحكم المستعمر الفرنسيّ ضرْب الحصار عليه، أن تـثقُل خُطاه ، وأن تتضبّب رُؤاه ، ومن الطّبيعي كذلك أن نجد هذا الأدب وأصحابه يتلمّسون الطّريق ، بخُطى ثقيلة ، والظّلام الدّامس يلفّ دربهم حتّى يتراءى لهم الدّرب واضحًا ، ويمكن القول أنّ << الأدب ا لجزائريّ الحديث ظلّ يدرج في وطننا كالمولود غير الشّرعي ، الذي تجاهد أُمّه نفسها أشدّ الجهاد من أجل أن يظلّ حيًّا يُرزق ، ومن أجل ألاّ يكاد يبدو بين النّاس >> .[1]

ولمّا كانت نشأة الأدب الجزائريّ الحديث في كنف الحركة الإصلاحية ، فقد كان من الطّبيعيّ أن يحافظ ، في بداياته ، على القالب التّقليديّ والنّفس القديم فيما يتّصل بالشّعر غير << أنّ القصّة على العكس لم تجد هذا الطّريق مُمهّدًا ومن ثمّة ظهرت فيها أشكال بدائيّة>> .[2]

وهكذا اتّخذ الفنّ القصصيّ في أوّل نشأته الصّورة والمقال القصصيّ ؛ كي لا يبتعد القاصّ كثيرًا عن القوالب النّثريّة القديمة كالمقامة . غير أنّ هذا الفنّ القصصيّ قد شقّ طريقه نحو التّطوّر بعد الاستقلال.

إنّ الإرهاصات الأولـى للأدب الجزائـريّ، وبالأخـصّ منـه النّـثر << لـم تـظهر تباشيره الأولى إلاّ في أعقاب الحرب العالميّة الأولى، ولم تتّضح معـالمه إلاّ بـعد الحـرب العالميّة الثّـانية >>.[3] ويظـهر ذلـك فـي كتـابات "الطيّـب العقبي"(1890-1960) و"البشير الإبراهيمي"(1889-1965) و"مبارك الميلي"(1898- 1945). رغم كـون كتابـات " رمضان حمّـود"(1906- 1929) و"السّعيد الزّاهـري"(1899- 1957) بمثابة بدايات طيّبة للنّثر الجزائريّ الحديث. وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ نشأة وتطوّر القصّة كان على يد رعيل من الأدباء أمثال "محمّد العابد الجّلالي"(1890- 1967)، " أحمد رضا حوحو"(1911- 1956) ، " عبد المجيد الشّافعي" و " زهور ونيسي"(1936....) ...إلخ

---

[1] - عبد الملك مرتاض ،المقوّمات العامّة للأدب العربيّ الحديث في الجزائر ، مجلّة المجاهد الثّقافي، الجزائر ، العدد 17 ، 1971 ، ص 14

[2] - عبد الله خليفة الركيبي ، القصّة الجزائريّة القصيرة ، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب ، الجزائر ، د ط ، 1983 ، ص 12

[3] - محمّد مصايف ، النّثر الجزائريّ الحديث ، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب ، الجزائر ، د ط ، 1983 ، ص 114

وكانت مضامين هذا الأدب تدور حول قضايا فرضتها ظروف الصّراع، بين الشّعب الجزائريّ والمحتلّ الفرنسيّ، ألا وهي قضايا الحرّية والعروبة والإسلام والشّخصيّة الوطنيّة. وقد ظهرت بصورة واضحة في كتابات " الإبراهيمي" و"الزّاهري" و" أحمد رضا حوحو" و " الركيبي" وغيرهم. أمّا << المسرحيّة * فلم تظهر في الواقع إلاّ ظهورًا باهتا...كما ظهرت المقالة الأدبيّة والنّقديّة قبل الحرب العالميّة الثانيّة وتطوّرت بعدها تطوّرًا ملحوظا >>[1] وهذا الظّهور الباهت للمسرحيّة لازمها طويلا، فلم يتحقّق لها النّضوج الفنّي لجهل الكتّاب بتقنيّاتها ، ولِغلبة الطّابع الأخلاقيّ والموعظة عليها. أمّا المقالة فظهرت بوادرها في كتابات " الإبراهيمي" و"أحمد رضا حوحو".

2 – الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة

أمّا الرّواية الجزائريّة فتثير بدورها تساؤلات عدّة، حول نشأتها ومسارها وكذا لغتها . وقد اختلف النّقاد في تحديد بداياتها ، ففي حين يؤرّخ لها ولبداياتها " جون ديجو" " Jean Dejeux " مع الاستقلال ، و بالدّقة سنة 1967 ، يعني مع ظهور رواية (صوت الغرام) لِـ " محمّد المنيع ". [2] غير أنّ دارسين ونقّادًا آخرين يرون أنّ الرّواية الجزائريّة قد ظهرت إرهاصاتها قبل هذا التّاريخ . مستشهدين بعدّة أعمال هي (غادة أُمّ القرى) لِـ " أحمد رضا حوحو" ، التي ظهرت سنة 1947 ، و (الطّالب المنكوب) لِـ "عبد المجيد الشّافعي" سنة 1951 ، وكذا (الحريق) لِـ "نور الدّين بوجدرة" و التي طُبعت سنة 1957.[3] أمّا "محمّد مصايف" فيرى أنّ << الرّواية الجزائريّة لم تكن قد ظهرت بعد في شكلها النّاضج ، وليست (غادة أمّ القرى) لـ "أحمد رضا حوحو"و(الطّالب المنكوب) لـ"عبد الحميد الشّافعي" إلاّ قصّتين مطوّلتين ليس غير >>.[4]

---

* - نذكر من المسرحيّات (بلال) لمحمّد العيد آل خليفة ، (امرأة الأب) لأحمد بن ذياب ، (حنبعل) لأحمد توفيق المدني .

[1] - محمّد مصّايف ، النّثر الجزائريّ الحديث ، ص 116.

[2] - واسيني الأعرج ، اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر ، بحث في الأصول التّاريخيّة و الجماليّة للرّواية الجزائريّة ، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب ، د ط ، 1986 ، ص 65

[3] - المرجع نفسه ، ص 65

[4] - محمّد مصايف ، النّثر الجزائريّ الحديث ، ص 117

هذا التّأخّر في ظهور الرّواية يُعزى إلى الخلفيّة الثّقافيّة للجزائر قبل الاستقلال ، إذ – كما سبق وأسلفنا – فإنّ المستعمر الفرنسي، ومنذ أن وطِئت قدماه أرض الجزائر، وهو يحارب اللّغة العربيّة ويُخضعها لتشويه خطير؛ قصد القضاء عليها ، ومن ثمّ القضاء على مقوّمات الشّخصيّة الجزائريّة << لتبدأ بذلك مأساة ثقافيّة لشعب أضاعوا له لغته >>.[1]

من هنا ألحّت الضّرورة على ظهور تيّار يقف في وجه هذا المستعمر وحملاته الشّعواء ضدّ الشخصيّة العربيّة الجزائريّة، لتولد (جمعيّة العلماء المسلمين الجزائريّين) عام 1931 ، والتي قُيِّض لها أن تحافظ على بقايا حطام اللّغة العربيّة.

وقد كان لها من التّأثير القويّ على النّاحيّة الثّقافيّة في الجزائر ما لا سبيل إلى إنكاره يتجلّى ذلك من خلال العديد من الكتّاب ، الذين مكّنتهم نواديها من أن يرضعوا لبنًا عربيّا لا تشوبه شائبة ، مشكّلين تيارًا روائيّا يُطلق عليه اسم التيار الإصلاحي التّقليدي، و نذكر على سبيل المثال " أحمد رضا حوحو" و "عبد الملك مرتاض" << حتّى أنّ معظم الشعراء والكتّاب الذين كتبوا بالعربيّة ، كانوا في الثلاثينات والأربعينات من دعاة الإصلاح الدّينيّ والاجتماعي >>.[2] من هنا طغت فكرة الإصلاح لتشكّل محور حركة الإبداع ، الذي كان مقتصرًا في بداياته على الشّعر دون القصّة. فكان من جرّاء ذلك أن تأثّر الأدب الجزائريّ ، فظهرت محاولات أدبيّة خجولة لم تبلغ المستوى الفنّي المطلوب ؛ إذ كانت تطغى على أساليب الأدباء – في معظم الأحيان – النّزعة الدّينيّة الخطابيّة ، كما جعل تلك المحاولات القصصيّة ترزح تحت وطأة الزّخرف والبديع.

ومع انتفاضة 1945 ظهرت الحاجة الماسّة – في هذه الفترة وما يليها- إلى القصّة القصيرة؛ لبثّ الوعي الوطنيّ وبلورته في أذهان الشّعب الجزائريّ ومن هنا<< أخذ الكتّاب يطوّعون اللّغة للتّعبير عن عواطفهم، بلغة فنيّة ظهرت في الإنتاج

[1] - واسيني الأعرج ، اتّجاهات الرّواية العربيّة في لجزائر ، ص 46
[2] - عبد الله الركيبي ، القصّة الجزائريّة القصيرة ، ص 24

القصصي>> .[1] وبذلك بدأت اللّغة العربيّة تتحرّر من سيادة الشّعر، لترتمي في أحضان الفنّ القصصي ، فتصبح أكثر إشراقا ومرونة من ذي قبل.

ومن المفارقات الغريبة أنّه ومع فجر الانعتاق بالنّسبة للّغة العربيّة للفنّ القصصيّ فيه كانت القصّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة، في هذا الوقت، قد قطعت شوطا كبيرا في مرحلة التّطوّر فظهرت بعد مدّة يسيرة كتابات تتّسم بالنّضوج ، أتاحت لهذا الأدب تأدية رسالته بجديّة ، في حين مُنعت الظروف القمعيّة الفنّ القصصيّ ذي اللّغة العربيّة من تأديّة الرّسالة.

وإذا كانت الصّحافة الوطنيّة - التي طغى على معظمها الطّابع الإصلاحي كـ (الشّهاب) و (البصائر) - لم تساعد على ظهور و نموّ الفنّ القصصيّ ؛ لكونها قد حصرت الإبداع في الشّعر- في بداياتها على الأقلّ – فكذلك الشّأن بالنّسبة للنّقد الذي كان ، في تلك الفترة ، انطباعيّا أعاق بدوره تطوّر الحركة الأدبيّة. غير أنّه لابدّ من إنصاف هذه الصّحافة التي انتهجت هذا المنحى ، الذي يفرض عليها الاهتمام بالإصلاح وإعطائه الأولويّة على حساب القضايا الأدبيّة. وكذلك الأمر بالنّسبة للنّقد إذ << ما دمنا نعترف بوجود محاولات في الأدب ، فمن الحقّ أن نعترف بوجود محاولات في النّقد إنّها مجرّد محاولات تتلاءم مع المستوى الفنيّ لإنتاجنا الأدبي>> .[2]

إذن فالإلحاح على أهميّة القصّة ودورها في الحياة الأدبيّة ، لم يتسنّ له الظّهور إلاّ بعد الحرب العالميّة الثّانية. وقد كان للتّقاليد أثرها السّلبيّ في الحياة الأدبيّة الجزائريّة ؛ فوضع المرأة في المجتمع وكذا طبيعة الحياة التي كان الشّعب الجزائريّ يحياها آنئذ فرضت على المجتمع طابع الجدّية الصّارمة،ممّا أعاق تطوّر الفنّ القصصيّ(الرّوائيّ)؛ حيث كانت النّظرة الشّائعة أنّ القصّة أو الرّواية تقترن بموضوعات الحبّ وعلاقة الرّجل بالمرأة وغيرها من الأمور، التي كان

[1] - المرجع نفسه ، ص 21

[2] - أبو القاسم سعد الله ، دراسات في الأدب الجزائريّ الحديث ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1977 ، ص 85

الحديث عنها يمسّ بسمعة الأديب.وبخاصّة أنّ معظم الأدباء حينئذ كانوا ينضوون تحت لواء الحركة الإصلاحيّة. وتذكر المراجع أنّ القصّة والرّواية العربيّة الجزائريّة، لم تتطوّر إلاّ بعد أن هاجر كتّابها إلى المشرق، حيث وجدوا هناك من يقرأ إنتاجهم، كما وجدوا في الصّحف مُتنفّسًا لهم. وكذلك الشّأن بالنّسبة لكتّاب القصّة والرّواية بالفرنسيّة، الذين وجدوا في الصّحف الفرنسيّة، و في القارئ الفرنسيّ المنقذ لأعمالهم من أن يطويّها النّسيان، فهذا "مالك حدّاد" ينقل تلك المفارقة العجيبة، وهي غربة الأدب الجزائريّ - وبالخصوص القصّة والرّواية - ومولده في المهجر، مقارنًا بين المتلقّي في الجزائر ونظيره الفرنسيّ قائلا: << في الجزائر المشكلة تختلف ، فالأغلبيّة السّاحقة من الجزائريّين يمكنها أن تسمع. و لكن لا يمكنها أن تعرف القراءة ، فالأعمى يمكنه أن يسمع أيضا ، وليس كلّ العميان يعرفون طريقة برايل >>.[1]

إذن ففي ظلّ مثل تلك الظّروف الاستثنائيّة وتلك العوائق والحواجز، التي وُضعت على طريق الأدب الجزائريّ، وذلك الحصار المضروب على المثقّف الجزائريّ وعلى لغته العربيّة التي أضاعها المستعمر وغيّبها قرنًا من الزّمان، كان من الطّبيعيّ أن يُصاب الأدب الجزائريّ بعجز في مختلف أشكاله ، حال بينه وبين التّطوّر والإبداع. وما الرّواية إلاّ مرآة لذلك الأدب المشوّه ، الذي توارى عن الأعين مكتفيا ببعض أنّات وصرخات ضعيفة ، يطلقها من حين لآخر، عبر محاولات روائيّة هشّة ، هزيلة ، باعد بينها الزّمن مُمثلة في محاولات "أحمد رضا حوحو" و "عبد المجيد الشّافع " و "نور الدّين بوجدرة" و "محمّد المنيع".*

غير أنّ هذه الأعمال لم ترق - في نظر النّقّاد والدّارسين – إلى مستوى الإبداع الفنّي المطلوب ، ولا تعدو أن تكون مجرّد محاولات أولى طيّبة ، مهّدت درب الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة.

---

[1] - عبد الله الركيبي القصّة الجزائريّة القصيرة ، ص 44

* - أحمد رضا حوحو (غادة أمّ القرى) سنة 1947 ، عبد المجيد الشافعي (الطّالب المنكوب) سنة 1951 ، نور الدّين بوجدرة (الحريق) سنة 1957 ، محمّد المنيع (صوت الغرام) سنة 1967

ممّـا سبق نـدرك مدى حداثة الرّواية الجزائريّة – وبخاصّة المكتوبة منها باللّغة العربيّـة. وهـذا الغياب أو التّأخّر في الظّهور على السّاحة الأدبيّة جعل << المشرق يميـل إلـى الاعتقـاد بأنّ الرّوايـة الجزائريّة ، هي فقط ما تُرجم لـ " محمّد ديب " أو كاتب ياسين" أو "مولـود فرعون" . وفي أحسـن الحالات يعـرف "الطّاهر وطّـار" لأنّ ظروفه سمحت له بالخروج من دائرة بلده الضيّقة >>.[1]

3- مرحلة النّضج : رواية السّبعينيات

إنّ الضّـعف الـذي ظـهر بـشكل واضـح في الرّواية العربيّة الجزائريّة في فترة الخمسينات والسّتّينات،هـذا فـي الوقـت الـذي قطعت فيـه الـرّواية المـكتوبة باللّغة الفرنسيّـة أشواطا كبيـرة، وتمكّنـت مـن أن تُسمع صوتهـا إلى العالم ، ساعدتها في ذلـك ظـروف خاصّـة لم تتحقّق لمثيـلتـها بالعربيّـة . هـذا الضّـعف قـد غطّتـه رواية السّبعينات على يد الجيل المخضرم الذي تمثّله نخبة من الأدباء الروّاد أمثال : " أبـو العيد دودو" ، " عبد الحميد بن هدّوقة " و " الطّاهر وطّار" .

وإن كانـت الإرهـاصات الأولـى للـرّواية العـربيّـة الجزائريّة كانـت محلّ أخـذٍ وردٍّ ومثار نقاش طويل ، فإنّ ولادة هذه الرّواية ، أو بتعبير آخر فإنّ تأسيس وتــأصيـل الشّـكل الرّوائـيّ الفنّـي الجزائـريّ الحديـث كـان على يـد أحد أبـرز شيـوخ الـرّواية العربيّة الجزائريّة ألا وهو " عبد الحميد بن هدّوقـة "، فـلا منـاص مـن الاعتــراف << بـأنّ (ريـح الجنـوب) هــي أوّل روايـة جزائـريّة جــادّة ومتكاملـة كُتبت باللّـغة العربيّة >>.[2] ثمّ جاء "الطّاهر وطّار" الذي حاول من خلال إبداعاته << إخراج الفنّ القصصـيّ بمـا فيـه الرّوايـة مـن التّـابوت اللّغـويّ والمضامـين المستهلكة...فجاءت (اللاّز) كإنجاز فنّي جريء وضخم ، يطرح بكلّ واقعيّة وموضوعيّة قضيّة الثّـورة الوطنيّة >>.[3]

---

[1] - واسيني الأعرج ، اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر ، ص 07

[2] - مصطفى فاسي ، دراسات في الرّواية الجزائريّة ، دار القصبة للنّشر ، الجزائر ، د ط ، 2000 ، ص 07

[3] - واسيني الأعرج ، اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر ، ص 90

وقد حمل مشعلَ التّطوّر الجيلُ الثّاني للسّبعينات ، الذي أفرزته فترة ما بعد الاستقلال و الذين أُطلِق عليهم تسمية (الأدباء الشّباب) أمثال " إسماعيل غموقات" "العيد بن عروس" ،" علاوة وهبي" ، " مصطفى فاسي" ،" أحمد منور" " جيلالي خلاص"، "مرزاق بقطاش"،"محمّدعرعار"...وغيرهم، وهذا الجيل فرض وجوده بشكل بارز بعد الأدباء الرّواد ، الذين اكتمل على أيديهم فنّ الرّواية .

إنّ نظرة سريعة لفترة السّبعينات، تُنبئنا بذلك الزّخم الكبير والتّراكم الهائل من الرّوايات الجزائريّة العربيّة. نذكر على سبيل المثال لا الحصر: (نار ونور- دماء ودموع) لـ " عبد الملك مرتاض" ، (ريح الجنوب - نهاية الأمس) لـ " ابن هدّوقة"، (الزّلزال - اللاّز) لـ " الطّاهر وطّار" (قبل الزّلزال) لـ " علاّوة بوجادي" ، (طيور في الظّهيرة - عزّوز الكابران) لـ " مرزاق بقطاش"،(الطّموح لـ " عبد العالي محمّد عرعار" ، (الشّمس تشرق على الجميع - الأجساد المحمومة) لـ " إسماعيل غموقات" ، (جغرافية الأجساد المحروقة - وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر- نوار اللّوز) لـ " واسيني الأعرج" ، (رائحة الكلب – حمائم الشّفق) لـ " جيلالي خلاص" ، (باب الرّيح) لـ " علاّوة وهبي" ...إلخ

و بهذا فإنّ هذه الفترة تُعدّ بحقّ فترة انبثاق أو لِنقل انعتاق للرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة ، إذ من الواضح أنّ جيل السّبعينات ، و بفضل اطّلاعه الواسع على أدب الرّواية في الأدبين العربيّ والعالميّ ، قد آثر في ظلّ هذه التّحوّلات والمعطيات الجديدة ، أن يفتح باب التّجريب ، باحثًا عن أساليب وأشكال تعبيريّة تمكّنه من النّهوض بالفنّ القصصيّ والرّوائيّ الجزائريّ ، ليلحق بركب الرّواية العالميّة .

يُعدّ هذا الإنتاج المكثّف في الرّواية العربيّة الجزائريّة ، في هذه الحقبة، دليلا واضحًا على انتهاج الأدباء لنهج آخر بدا لهم أكثر تماشيا مع هذه الفترة الزّمنيّة ؛ إذ هجر معظمهم كتابة القصّة القصيرة ؛ لأنّها لم تعد قادرة على الكشف عمّا يصطرع في رحم

المجتمع الجزائريّ من تناقضات وصراعات. ولم يضطلع بهذه المهمّة غير شكل تعبيريّ أنجع وهو الرّواية، بما تعرضه من حيوات عدّة ومن قطاعات عريضة للمجتمع الجزائريّ ، ومن تفصيل وتشريح لوضعيّته.كما أنّ الرّواية تُجسّد، من جانب آخر، تطوّر المسيرة الأدبيّة والفنيّة و كذا الفكريّة للأدباء الجزائريّين آنذاك أمثال " ابن هدّوقة" و " الطّاهر وطّار" .

ويمكننا القول أنّ الرّواية العربيّة في الجزائر قد حاولت – بمختلف اتّجاهاتها * المتناقضة أحيانا ، والتي تجسّد تناقض المجتمع في حدّ ذاته – أن تتناول قضايا المجتمع وتُلقي الضّوء على نضالات الإنسان البسيط وهمومه وأمله في التّغيير نحو الأفضل .

تلك الرّواية التي امتدّت لها جذور في أرضيّة مجتمع يسعى أن يبني نفسه، شأنه شأن الرّواية ذاتها.

4 – مأزق اللّغة في الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة

حريّ بنا بعد أن استعرضنا جوانب من الرّواية الجزائريّة ، أن نعرّج على الشّقّ الثّاني منها ، و نقصد بذلك ما كُتب باللّغة الفرنسيّة ؛ لأنّ كُلاّ من الشّقّين : العربيّ والفرنسيّ ، يُعدّ بمثابة وجهين لعملة واحدة هي الرّواية الجزائريّة .

تُعتبر الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة ظاهرة لغويّة وثقافيّة متفرّدة. بل هي إحدى التّناقضات التي أفرزها الاحتلال الفرنسيّ للجزائر؛ لكونها قد شكّلت في فترة زمنيّة ما ظاهرة مناقضة لإيديولوجية المستعمر، حيث لجأت إلى استعمال لغته لمقاومته . ورغم أنّ هذه الظّاهرة الملفتة لم تكن مقتصرة فقط ، بل طبعت أدب المستعمرات بشكل عام ، غير أنّ الجزائر تُعدّ ظاهرة استثنائيّة بين مثيلاتها من

* - توزّعت الرّواية العربيّة الجزائريّة اتّجاهات شتّى منها : الإصلاحي مثلما نجد في (غادة أمّ القرى – الطّالب المنكوب –صوت الغرام) . و الرّومانسيّ مثل (نهاية الأمس –دماء و دموع – الأجساد المحمومة) . و إن كان الاتّجاه الأقوى و الأكثر حيويّة هو الواقعيّ ، و بالأخصّ الإنتقادي منه مثلما يتجسّد في (ريح الجنوب – الطّموح قبل الزّلزال) . أمّا الواقعيّة الاشتراكيّة فلم تفرز إلاّ كاتبا واحدا هو " الطّاهر وطّار" . يُنظر واسيني الأعرج ، اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر ، ص 128 إلى 485

الدّول العربيّـة ، فإن كان قـد ظـهر في هذه الدّول كتّاب وأدباء كتبوا بغير العربيّة *، فإنّهم لم يشكّلوا تيارًا أو طبقة تتّخذ من هذه اللّغات أداة للتّعبير << وإنّما كان العكس كانت العربيّـة هـي الأصـل والأساس أمّا اللّغات الأجنبيّة فكانت رافـدًا غـذّى الثّقافة العربيّة ، فسـاعد على تطـوّرها وإكمـال جوانـب النّـقص فـي آدابـها ، ومـن ثمّة لم يظهر هذا الازدواج في اللّغة والأدب والثّقافة عامّة>>.[1]

إذا كـان المصدر الأوّل للأدب الـجزائريّ المكتوب بالفرنسيّة ، يتمثّل في فترة ما بيـن الحربيـن بكـلّ تناقضاتهـا ومستجدّاتها على السّاحة الـدّولية وكـذا الجزائريّة، فإنّ المصـدر الثّـاني يتمثّـل فـي أعمـال الكتّـاب الأوروبيّيـن، الذيـن ولـدوا وأقـاموا بالجزائـر أمثـال "كامـو" " Camus" و " روبـلي" " Roblés" ، بمـا خلقـوه مـن حـوافز بفضـل مواهبهم ، التي شجّعت الكتّاب الجزائريين على الكتابة عن مشاكلهم الاجتماعيّـة والسّياسيّـة ؛ بُـغية إثبـات الـذات و الهويّـة الجزائريّة وتنميّة الشّعور بـ (الأنـا) المفقـود فـي ظـلّ سيطـرة (الآخـر) المستعمـر، وفـي ذلـك يقـــول "مولود معمري": << الكتابة هي الإيمان العنيف بشيء يشعر الإنسان برغبة شديدة في إيصاله للآخرين، لكن الجزائريّين لم يكونوا يؤمنون بشيء ، حتّى بأنفسـهم قبـل الحرب العالميّة الثّـانية (...) وقـد سمعوا مرارًا الكلمـات التّـالية تتـردّد: أنتـم عرب أنتم لا شيء >>.[2]

ورغم كون اللّغة الفرنسيّة هي الجامع بين الأدبين ، الجزائريّ و الفرنسيّ ، إلاّ أنّ الرّؤية التي يصدر عنها كِلا الفريقين، وكذا نظرتهم إلى الوجود مختلفة : فالكتّاب الجزائريّون لم تصبهم أمراض القلق التي بدت في آداب الفرنسيّين ، و << لم يحاولوا البحث عن ذواتهم داخل الفراغات المغلقة >>.[3]

يتّفق النّقّاد والدّارسون على أنّ الأدب الجزائريّ الذي كُتب بالفرنسيّة، في الفترة الممتدّة مـن بعـد الحرب العالميّة الثّـانية إلى سنـوات الستّين، يمثّـل مرحلة النّضـج

---

* - أمثال " جبران خليل جبران " و " جورج شحاتة" من لبنان ، " قوت القلوب" و " لأندريه شديد" من مصر ،و " إدوار سعيد" و " جبرا إبراهيم جبرا" من فلسطين . يُنظر حنفاوي بعلي ، أثر الأدب الأمريكيّ في الرّواية الجزائرية باللغة الفرنسيّة ، ص 157

[1] - عبد الله الركيبي ، القصّة الجزائريّة القصيرة ، ص 241

[2] - عايدة أديب بامية ، تطوّر الأدب القصصيّ الجزائريّ ، ص 60

[3] - واسيني الأعرج ، اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر ، ص 72

وأنّـه كان السّلاح الذي جابه به المثقّف الجزائريّ المحتلّ الفرنسيّ. وعلى العموم فإنّ الرّواية الجزائريّة ذات التّعبير الفرنسيّ ، قد مرّت بمراحل عدّة :

ـ أوّلـها تـلك التـي تمتـدّ مـن 1920 إلى 1950، وهـي مـا أسمـاها " جـون ديـجو" "Jean Dejeux" بمرحلة (التّقليد والمثـاقفـة)، وفـي هـذه المـرحلة لجـأ الكتّـاب الجزائريّون إلى محاكاة الرّواية الكولونياليّة أسلوبًا ورؤية و << النّص الكولونيالي لـه تـصوّراته عـن الإنسان الجزائـريّ، تـلك التّصوّرات التي تنتجها الإيديولوجيّة الكولونياليّة ، والتي تـرى الإنسـان العربـيّ والإفريقيّ بعيـن إكزوتيكيّـة * إغرابيّـة تحقيريّة >> .[1] ومن المحاولات الرّوائيّ التي ظهرت في هذه الفترة نذكر :

(أخ الطّاووس) و (زهراء زوجة عامل المنجم) لـ " عبد القادر حاج حمّو"، وكذا (مريم وسط النّخيل) لـ " محمّد ولد الشّيخ" و (الزّنبقة السّوداء) و(شارع الطّبول) لـ " مارغـريت طاووس عمـروش" ، ثـمّ (ليلى فتـاة الجزائر) لـ " جميـلة دبّـاش " و (لبّيك) لـ " مالك بن نبي" ..[2]

وعـن هذه الفئة من الأدباء و الرّوائيّين يتحدّث " جون ديجو" " J- Dejeux" قائلا: << في هذا السيّاق لم تكن الأعمال الأدبيّة تكتسي إلاّ أسلوبًا سطحيّا مطموس المعالم إذ كان همّ المؤلّف أن يقدّم للقارئ الفرنسيّ عملا يعتقد أنّه كامل وخال من الأخطاء النّحويّة من أجل أن يعتـرف به كفرنسيّ كامـل الشّـروط>>.[3] وهـذا ما يفسّر عدم اعتبار هذه الفترة المبكّرة ممثّلة لأدب جزائريّ حقيقيّ .

ـ والمرحلة الثّـانية مـن مراحـل تطـوّر الروايـة الجزائريّة ذات التّعبيـر الفرنسـيّ، تتمثّـل في المرحلة التي تمتـدّ من 1950 إلى 1955 ، و التي يُطلق عليها "شارل بون

---

* - إكزوتيكيّة : exotique ، غريب ، أجنبيّ

1 - حنفاوي بعلي ، أثر الأدب الأمريكيّ في الرّواية الجزائريّة باللّغة الفرنسيّة ، ص 159

2 - (أخ الطّاووس) ظهرت عام 1925 ويعتبرها النّقاد أوّل محاولة روائيّة ، ثمّ (زهراء زوجة عامل المنجم) عام 1926 . أمّا (مريم وسط النّخيل) فظهرت عام 1936 ،و (الزّنبقة السّوداء) و (ليلى فتاة الجزائر) فظهرتا عام 1947 .أمّا (لبّيك) فنشرت عام 1948 . يُنظر عايدة أديب بامية ، تطوّر الأدب القصصيّ الجزائريّ ، ص 60-61

3 - جون ديجو ، وضعيّة الأدب المغاربيّ المكتوب باللّغة الفرنسيّة . - Jean Dejeux ,Situation de la littérature Maghrébine de la langue française ,O.P.U , ALGER , 1982 , p .28

" "Charles Bonn" مرحلة الرّواية الاثنوغرافيّة * [1]. فيها ظهرت الرّواية في شكلها ومعاييرها الفنّية المعروفة عام 1950 مع (ابن الفقير) لـ " مولود فرعون"[2] . وفي هذه المرحلة حاول الكتّاب الجزائريّون إثبات الذات ومواجهة الآخر/ المستعمر، ومحاولة نسف مركزيّته . يظهر ذلك في أعمال " محمّد ديب" الأولى و " مولود فرعون " و " مولود معمري" . لتأتي بعدها مرحلة الأدب الثّوريّ، التي واكبت الثّورة التّحريريّة الكبرى ويظهر ذلك في روايات " مالك حدّاد " و " كاتب ياسين" .

ـ في الأخير تأتي مرحلة ما بعد الاستقلال، وكانت في معظمها امتدادا للفترة التي تسبقها بطابعها الثّوريّ . و ظهر ذلك في أعمال " محمّد ديب" و " مولود معمري " و " كاتب ياسين" . فيما خصّص آخرون روايات لمعالجة مشاكل ما بعد الاستقلال . وجّهوا من خلالها نقدا عنيفا للمسؤولين الجزائريّين بسبب الأخطاء التي وقعوا فيها . يظهر ذلك من خلال رواية (رقصة الملك) لـ " محمّد ديب" و رواية (المؤذّن) لـ " مراد بوربون" وكذا (الطّلاق) لـ " رشيد بوجدرة" .

غير أنّ تحوّلات كبيرة تعرّضت لها الرّواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسيّة كانت سببا لأفول نجمها، ليسطع محلّها نجم الرّواية ذات التّعبير العربيّ.

إنّ الأوضاع السّياسيّة التي عاشتها الجزائر المستعمَرة ، وحدها تبرّر لجوء الكتّاب الجزائريّين إلى استخدام اللّغة الفرنسيّة أداة للتّعبير، فهم << ضحيّة لهذه الأوضاع ، وبذلك لا يمكن وضعهم في قفص الاتّهام أو أن يُعتبروا مذنبين ؛ لأنّهم أسهموا إلى حدّ كبير في إثارة قضيّة بلادهم >>. [3] أجل الكتابة بلغة المستعمر، ذلك هو المخرج الوحيد الذي تلمّسه الكاتب الجزائريّ ليخرج من صمته . فكان أن خرج من مأزق إلى آخر دون أن يشعر. فلم يدرك – في وقت مبكّر – أنّ اللّغة

---

* - الاثنوغرافية : Ethnographie : علم يبحث في خصائص الشّعوب ، من حيث العادات و الطّباع و التّراث . سمير حجازي ، المتقن ، معجم المصطلحات اللّغويّة و الأدبيّة الحديثة ، دار الرّاتب الجامعيّة ، بيروت ،لبنان ، د ط ، د ت ، ص 77

1 - شارل بون ، الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة . - Charles Bonn , Le roman Algérien de la langue française , L , Harmattan ,Paris , 1985 , p . 10

2 - عايدة أديب بامية ، تطوّر الأدب القصصيّ الجزائريّ ، ص 61

3 - عايدة أديب بامية ، تطوّر الأدب القصصيّ الجزائريّ ، ص 54

ليست ذلك النّاقل للعواطف والأفكار فحسب ، بل هي الاستعمال الفكريّ الذي يميّز أمّة عن باقي الأمم . غير أنّ الوعي الذي تشكّل عند الأدباء المتأخّرين ، كان بمثابة الصّفعة التي نبّهتهم إلى تلك الهوّة السّحيقة ، التي تفصل بين تعبيرهم الفرنسيّ وبين تفكيرهم العربيّ ، بالرّغم من اقتناعهم برسالتهم الاجتماعية .

هذا الإحساس القويّ في دواخلهم ، بضرورة ارتباط أفكارهم ومشاعرهم باللّغة العربيّة ، التي تستطيع وحدها التّعبير عن هذه الأفكار والرّؤى ، ولّد لديهم إحساسا بالغربة والتّمزّق وفقدان للهويّة ، داخل سجن اللّغة الفرنسيّة و << هذا الانفصام يرجع إلى أنّ هؤلاء وُلدوا في بيئة عربيّة ، و لُقِّنوا في طفولتهم لغتهم القوميّة.. فأثّرت في تفكيرهم وإحساسهم . وكلّما تعمّقوا في الثّقافة الأجنبيّة نسوا ما لقنوه في صغرهم من جهة، واتّضح لهم الفارق بين هذا الماضي وبين ما تعلّموه بلغات أجنبيّة، فأثّر هذا أيضا في تفكيرهم وطرائقهم في التّعبير>>.[1] وهكذا بدا كيف أنّ هؤلاء الأدباء يعيشون في عالمين متصارعين، وثقافتين متباعدتين إلى أقصى الحدود، فوقعوا بين قُطبيْ الرّحى وأدركوا أن على أحد العالمين أن يترك المجال للآخر، ولكنّهم علقوا وبقوا مُمزّقين غير قادرين على اختيار عالم . فاتّخذوا اللّغة الفرنسيّة كأداة للتّعبير عن ثقافتهم وهويّتهم وأصالتهم، فزادهم ذلك توتّرا وشعورا بالضّياع.

هذه الأزمة العنيفة التي اعتبرها البعض (مأساة)، عبّر عنها معظم الكتّاب الجزائريّين ذوي التّعبير الفرنسيّ، وممّا زاد الطّين بلّة هو السّؤال الذي أرّق الكتّاب : لمن نكتب ؟ لشعب لا يفقه لغتنا ، أو لقرّاء أوروبيّين غرباء لا يفقهون ثقافتنا وعاداتنا . فحقّ بذلك عليهم وصف " مالك حدّاد" بأنّهم يتامى محرومون من القرّاء الأصلاء ، وهو القائل :<< إننا نكتب بلغة لا شكّ أنّها رائعة ، ولكنّها ليست لغة أجدادنا>> .[2] وفي موضع آخّر يقف عاجزا ، ناقما على اللّغة الفرنسيّة فيقول : << اللّغة الفرنسيّة حاجز بيني وبين وطني، أشدّ وأقوى من

[1] - عبد الله الركيبي ، القصّة الجزائريّة القصيرة ، ص 241

[2] - ولد يوسف مصطفى ، مع محمّد ديب في عزلته ، دار الأمل للطّباعة و النّشر و التوزيع ، الجزائر ، د ط ، 2002 ، ص 22

حاجز البحر الأبيض المتوسّط ، أنا عاجز عن أن أعبّر بالعربيّة عمّا أشعر به بالعربيّة . إن الفرنسيّة لمنفاي >> .[1] لقد شكّل الاستعمار واللّغة همّا مزدوجا، رافق الكاتب طيلة حياته، يقول متوجّعا: << لقد شاء لي الاستعمار أن أحمل اللّكنة في لساني...أن أكون معقود اللّسان... لو كنت أعرف الغناء لتكلّمت العربيّة >>[2]

إذا كان التّعبير باللّغة الفرنسيّة قد دفع بعض الكتّاب الجزائريّين إلى الإحساس بالغربة الخانقة ، التي حوّلت الكتابة لديهم إلى مأساة ، فإنّ البعض الآخر لم يشعر بهذه المأساة شعورا قويّا ؛ لأنّه يرى أنّ الكاتب لكي يتمكّن من إخراج إبداعه إلى النّور، فهو مضطرّ إلى الكتابة بأيّة لغة كانت حتّى وإن كانت أجنبيّة . وإن كان المستعمر قد حبس هؤلاء الكتّاب في وعاء اللّغة الفرنسيّة، فهو لم يستطع أن يسجن أفكارهم ومعتقداتهم ، ولا أن يحرمهم حقّ التّعبير عن عواطفهم ورؤاهم وعن آلام شعبهم. ليصل الكتّاب الجزائريّون ذوي اللّغة الفرنسيّة إلى تقرير حقيقة مهمّة عبّروا عنها كما يلي << نحن نكتب بلغة فرنسيّة لا بجنسيّة فرنسيّة >> .[3]

فاللّغة- حسب رأيهم – ليست ملك أحد فهذا " مراد بوربون" يدافع عن رأيه قائلا: << إنّ اللّغة الفرنسيّة ليست مُلكا خاصّا للفرنسيّين... بل إنّ أيّة لغة إنّما تكون ملكا لمن يسيطر عليها و يطوّعها للخلق الأدبيّ ، أو يعبّر بها عن حقيقة ذاته القوميّة.>>[4] وتقول " آسيا جبّار" : << إنّ مادّة قصصي ذات محتوى عربيّ وتأثري بالحضارة العربيّة والتّربيّة الإسلامية لا يُحدّ ، فأنا إذن أقرب إلى التّفكير بالعربيّة الفصحى منّي إلى التّفكير بالفرنسيّة ، دون إنكار لفضل هذه اللّغة >>.[5]

أمّا " مولود معمري" فيُبدي غبطته بوجود ثقافتين في الجزائر، مُعتبرا إيّاها ثروة للكتّاب الجزائريّين، فيقول :<< أكاد أقول أنّ ذلك حظّ ، وربّما تكون قيمة

---

[1] - المرجع نفسه ، ص 22
[2] - واسيني الأعرج ، اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر ، ص 74
[3] - المرجع نفسه ، ص 74
[4] - المرجع نفسه ، ص 70
[5] - المرجع نفسه ، ص 71

الكاتب الذي يعزف على وترين أفضل من قيمة من يكتفي بأن يُعبّر عن شعوره بلسانه الخاصّ، ويجب اعتبار ذلك ثروة تُغني الثّقافة الجزائريّة >> .[1]

حقّا إنّ الأدب الجزائريّ المكتوب بالفرنسيّة ، لم يتطوّر ولم يستطع الأدباء الجزائريّون أن يفرضوا حقيقتهم إلاّ بعد أن استطاعوا أن يسيطروا تماما على اللّغة الفرنسيّة، ويُعبّروا بها عن هويّتهم وقيمهم وأفكارهم << وبدلا من أن تكون أداة لتشويه تلك القيم والتّقاليد ، أصبحت لهم لغة قادرة على التّعبير عن تلك الشّخصيّة وعن تلك القيم والتّقاليد الجزائريّة نفسها >> .[2]

ينبغي الإشارة هنا إلى الإشكالية المطروحة حول هويّة هذا الأدب المكتوب باللّغة الفرنسيّة؛ فقد اعتبره بعض النّقاد و الدارسين أدبا أوروبيّا، باعتبار اللّغة التي كُتب بها . في حين اعتبره آخرون أدبا قوميّا أو إفريقيّا بالنّظر إلى الرّوح التي تسري في عروقه . بينما قال آخرون بأنّه << أدب بلا هويّة ، لا تصحّ نسبته إلى البلد الذي ينتمي إليه الكاتب ؛ لأنّ ذلك الأدب غريب عنه لغة وقُرّاء ، كما لا تصحّ نسبته إلى البلد الذي تنتمي إليه لغة الكتابة ؛ لأنّه غريب عنه واقعا وانتماء ولا يربطه به أيّ رابط ، سوى رابطة اللّغة التي كُتب بها >> .[3]

ورغم هذه الحملة الشّرسة على الأدب الجزائريّ المكتوب باللّغة الفرنسيّة ، وبكونه لا ينتمي للفعل الإبداعيّ الجزائريّ، إلاّ أنّ الذي يخفّف من حدّة هذا الاتّهام اعتبار أنّ اللّغة في حالة هذا الأدب ما هي إلاّ وسيلة، عبّر من خلالها الرّوائيّون عن الذات الجزائريّة ، فجاء أدبهم يحمل هموم وآمال شعب بسيط ، أراد أن يفلت من سجن المستعمر جسدا وفكرا وروحا . والذي تحوّل بحقّ أثناء الثّورة التّحريريّة إلى أدب معركة ، فكان سلاحا في وجه المحتلّ . فكيف لنا إذن أن نتجاهل ذلك الزّخم والفيض الكبير من الرّوايات، التي اكتسحت السّاحة الأدبيّة بعد الحرب العالميّة الثّانية إلى غاية فترة ما بعد الاستقلال؟ أوَ ليس جديرا بنا أن نتذكّر

---

[1] - عايدة أديب بامية ، تطوّر الأدب القصصيّ الجزائريّ ، ص 55

[2] - سعاد محمّد خضر ، الأدب الجزائريّ المعاصر ، ص 86

[3] - أحمد منوّر ، ملاحظات حول وضع الأدب الجزائريّ المكتوب بالفرنسيّة في الوقت الرّاهن ، مجلة الموقف الأدبيّ ، الصّادرة عن اتّحاد الكتّب العرب ، دمشق ، سوريا ، العدد 253 و 254 أيار وحزيران / ماي وجوان ، 1992 ، من موقع الانترنت : www.awu-dam.org

رواية (ابن الفقير) ، (الأرض و الدّم) ، و(الدّروب الوعرة) لـ " مولود فرعون" و كذا (الهضبة المنسيّة) و (العصا و الأفيون) لـ " مولود معمري" و (الدّار الكبيرة) ، (الحريق) ، (النّول) ، (صيف إفريقي) ، (من يذكر البحر) و (رقصة الملك) لـ " محمّد ديب" ، ثمّ (نجمة) لـ " كاتب ياسين" و(رصيف الأزهار لم يعد يجيب) و (الثّقاء في خطر) لـ " مالك حدّاد" , (العطش) و(أطفال العالم الجديد) لـ " آسيا جبّار" ، رواية (التّطليق) لـ " رشيد بوجدرة" و (شرف القبيلة) لـ "رشيد ميموني" ... وغيرهم .

وربّما يكون هذا الاعتراف الصّدر من ناقد فرنسيّ – استقرأ إحدى روايات " كاتب ياسين" – أفضل دليل على الرّوح الجزائريّة لهذا الأدب ، يقول : << يجب علينا أن نعدّ هذا الكتاب رواية عربيّة مترجمة إلى اللّغة الفرنسيّة ، لا لأنّ أبطالها عرب ولا لأنّ أحداثها تجري في أرض عربيّة... بل أوّلا وقبل كلّ شيء لأنّ العقل الذي أنجبها عقل عربيّ ، له أسلوبه الخاصّ في كلّ شيء في النّظر إلى الأمور وفي الإحساس بالمشكلات وفي معاناة الحياة>> .[1]

5 – الأدب النّسويّ الجزائريّ

لن نبرح هذا الفصل دون الالتفات إلى قضيّة الأدب النّسويّ الجزائريّ، و الذي كان أسوأ من سابقه .

وللحديث عن وضع الأدب النّسويّ الجزائريّ، لابدّ من الإشارة إلى وضعيّة الأديبة التي هي قبل كلّ شيء امرأة . ووضع المرأة في المجتمع الجزائريّ وضع معقّد قليلا ؛ إذ أنّ المرأة الجزائريّة كانت - فيما سبق – وضعا منغلقا ، فلا يُسمح لها بأن تشارك ولا أن تؤثّر في الحياة الاجتماعيّة ، ناهيك عن السّياسيّة و الثّقافيّة .

[1] - أحمد سيّد محمّد ، الرّواية الانسيّابيّة ، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب ، الجزائر ، د ط ، 1989 ، ص 91

كما ضُيِّق الخناق على الأديب و المثقّف؛ فلا يتناولها ولا يتحدّث عنها سواء شعرا أو نثرا، حتّى أنّ جمعيّة العلماء المسلمين الجزائريّين << اعتبرت الحديث عن الحبّ و المرأة ترفًا محظورا، يُفسد أخلاق الشّباب ولذلك يحسن اجتنابه>>.[1]

وهكذا فإنّ الظّروف القاسيّة قد فرضت على المرأة عزلة قاتلة ، فحتّى " زهور ونيسي" التي تمكّنت من اختراق جدار العزلة ، وأتاحت لها الظّروف أن تشارك في الحياة الثّقافيّة ، لم تتعرّض لقضايا المرأة إلاّ في النّزر اليسير من كتاباتها .

وفي زحمة تحدّيات الثّورة المباركة - التي قدّمت الجزائر من خلالها التّضحيّات الجِسام من أجل الظّفر بالنّصر- تعالت أصوات العديد من الأدباء، التي سارع المستعمر إلى خنق أنفاسها ، وبالرّغم من ذلك فقد << ارتفع صوت " قسمًا " معلنا أنّ الكلمة هي الرّافد الحقيقيّ للنّضال، بل هي سلاح يخافه المستعمر... ويحسب له ألف حساب ؛ لأنّه تعبير صادق عن إرادة الشّعوب>>.[2]

وإذا كانت المرأة الجزائريّة قد أثبتت وجودها ، من خلال نضالها وجهادها أثناء الثّورة، فإنّ الأدب الجزائريّ في تلك الفترة، قد حُرم الصّوت النّسائيّ عدا بعض المحاولات التي بادرت بها " زهور ونيسي" من خلال مجموعتها القصصيّة (الرّصيف النّائم) * . واستمرّ الحال إلى ما بعد الاستقلال.

هذا ما دفع أحد النّقاد إلى القول بأنّ << هذا الأدب وليد السّتينات، و بصورة أدقّ هو من مواليد السّبعينات، عدا الرّواية...التي ظلّت غائبة حتّى عام 1979 ، لتُطلّ علينا رواية (من يوميّات مدرّسة حرّة) >>.[3]

إنّ المفارقة الملفتة للانتباه والمثيرة لأكثر من تساؤل، هو أنّ الكتب التي تناولت الأدب الجزائريّ الحديث ، لم تهتمّ بالأدب النّسويّ المكتوب بالعربيّة

---

[1] - أحمد طالب ، الالتزام في القصّة القصيرة الجزائريّة المعاصرة في الفترة ما بين (1931 - 1976) ، ديوان المطبوعات الجامعيّة ، الجزائر، د ط ، 1989 ، ص 48

[2] - أحمد دوغان ، الصّوت النّسائيّ في الأدب الجزائريّ المعاصر ، الشّركة الوطنيّة للنّشر و التّوزيع ، الجزائر ، د ط ، 1982 ، ص 07

* - قصص (الرّصيف النّائم) لـ " زهور ونيسي" كُتبت قبل الاستقلال، غير أنّ طباعة هذه المجموعة القصصيّة جاء فيما بعد (1967) بالقاهرة ، أحمد دوغان ، الصّوت النّسائيّ في الأدب الجزائريّ المعاصر ، ص 08

[3] - أحمد دوغان ، الصّوت النّسائيّ في الأدب الجزائريّ المعاصر ، ص 08

كثيرا ، فلم تُشر إلاّ إلى الكاتبة " زهور ونيسي" ، رغم وجود أقلام نسائيّة عديدة ، ذات التّعبير العربيّ أمثال : " زينب الإبراهيمي" ، " ليلى بن سعد اليعقوبيّة" ، " ليلى بن دياب" ، "زليخة السعودي" ، " جميلة زنير" ، " خيرة بغدود" ... وغيرهنّ .*

في حين أسهبت تلك الكتب في تناول الأدب النّسوي باللّغة الفرنسيّة ، فحظيت "آسيا جبّار" و " نادية قندوز" ، " صفيّة كتو" ... وغيرهنّ من الاهتمام ما لم تحظ به مثيلاتهنّ من الأديبات ذوات الأقلام العربيّ ؟ ولا يخفى ما في ذلك من إجحاف كبير.

هكذا شاء القدر أن يولد الأدب النّسويّ متأخّرا عن الأدب (الرّجوليّ) إن صحّ التّعبير. و كأنّه يتّبع في ذلك ناموس الحياة الذي قضى بأن يُخلق الرّجل قبل المرأة وما في ذلك من حكمة في الخلق ، فلا شكّ أنّ نواميس الإبداع الأدبيّ بالنّسبة للرّجل والمرأة لا تحيد عن ناموس الخلق ؟

ويمكن القول أنّه مع الولادات المتأخّرة و العسيرة للأدب النّسويّ الجزائريّ ، و مع الحواجز التي شكّلت عقبات في طريق إبداعها ، والتي لازمتها إلى سنوات متأخّرة كان من الطّبيعيّ أن تتعثّر هذه المسيرة ، و أن تمشي المرأة الأديبة على استحياء ، تتلفّت يُمنة ويُسرة لا يستقرّ لها حال، تتربّص بها العادات والتّقاليد ، ويرمقها الجاهلون شزرًا ، وقد طوّقوها من كلّ جانب بأسوار عالية ، لا ينبغي لها أن تتجاوزها ، وإلاّ أصبحت من المنبوذين، و حلّت عليها لعنات اللاّعنين، و إلاّ فكيف نفسّر هذا الكلام لأديبة شابّة في بداية الثّمانينات تقول : << كانت دروبي في هذه المدينة الجميلة جيجل كلّها أشواكا وعقبات ، كانت عذابا و

* - تحدّث أحمد دوغان عن أدب الأديبات المذكورات أعلاه وعن غيرهنّ من خلال كتابه ، الصّوت النّسائيّ في الأدب الجزائريّ المعاصر ، ص 10 - 145

اضطهادا...خاصّة عندما بدأت الكتابة ؛ فقد غصت في دوّامة من القيل والقال ، لكنّني لم أستسلم قاومت في هدوء وما زلت إلى أن أنتصر لوجودي >>.[1]

إذن فالأديبة الجزائريّة – كاتبة كانت أو شاعرة - كانت وما زالت تبحث عن طريقة لفرض وجودها وإسماع صوتها، لا في الجزائر فقط ، بل تسعى لأن يتردّد صداه في العالم أجمع . و أن يُنظر إلى أدبها بعين جدّية، ترى فيه إبداعا بغضّ النّظر عن جنس من أبدعه. وقد أثبتت بعض الأصوات النّسائيّة ذاتها وأرغمت غيرها على الإنصات إليها وعلى تقدير أدبها ، رغم ما يثيره ذلك الإبداع المتميّز من زوابع تشير بأصابع الاتّهام إلى هذا الأدب ، و بأنّه من غير الممكن أن يكون صادرا عن امرأة ، وكأنّ كلّ إبداع أدبيّ هو حكر على الرّجال فقط ؟ وخير مثال على ذلك ما ثار حول رواية (ذاكرة الجسد) لـ " أحلام مستغانمي" **من جدل كبير ، و كأنّها قد أجرمت بإظهار إبداعها ذاك إلى النّور ؟

وبهذا فإن كان الأدب الجزائريّ – بصفة عامّة – يعاني من أزمة فإنّ الأدب النّسويّ منه على الأخصّ يعاني أزمة مضاعفة : أزمة الازدواجيّة لغةً وثقافةً وأزمة المجتمع وسيطرة الرّجل ونظرته القاصرة تجاه أدب المرأة .

ونافلة القول أنّ الرّواية الجزائريّة قد مارست تبادل الأدوار بين شقّيها : المكتوبة منها بالعربيّة، وذات التّعبير الفرنسيّ ، ليكون البقاء للأقوى؛ فإن كانت مرحلة الخمسينات والسّتّينات قد أفرزت لنا تجارب روائيّة ناضجة باللّغة الفرنسيّة فإنّ مرحلة السّبعينات قد نضبت ولم تنجب إلا تجارب نادرة كان أهمّها تجربة " رشيد بوجدرة" . فذلك يشير إلى أنّ اللّغة العربيّة بدأت منذ تلك الفترة تسترجع مكانتها الطّبيعيّة في مختلف الأشكال التّعبيريّة بما فيها الرّواية، وكأنّ نبوءة " مالك حدّاد" يوما قد تحقّقت حين قال: << إننا نحن جيل الاستعمار سوف ننتهي بانتهاء الاستعمار>>.[2] وذلك ما حدث بالفعل فقد توقّف " مالك حدّاد" عن الكتابة

---

[1] - أحمد دوغان ، الصّوت النّسائيّ في الأدب الجزائريّ المعاصر ، ص 09

[*] - "أحلام مستغانمي" ولدت عام 1953. كاتبة جزائريّة من مواليد تونس، ترجع أصولها إلى مدينة قسنطينة ، عملت في الإذاعة الوطنيّة ما خلق لها شهرة كشاعرة. انتقلت إلى فرنسا في السّبعينات، نالت شهادة الدّكتوراه من جامعة السّربون، و هي حائزة على جائزة نجيب محفوظ للعام 1998 عن روايتها (ذاكرة الجسد). من مؤلّفاتها (على مرفإ الأيّام)، (الكتابة في لحظة عري) ، (ذاكرة الجسد) ، (فوضى الحواس) ، (عابر سرير). منابر ثقافية من موقع الإنترنت www.manabr.com

[2] - ولد يوسف مصطفى ، مع محمّد ديب في عزلته ، ص 23

إيمانا منه بأنّ دور الأدب المكتوب بالفرنسيّة قد انتهى. في حين اتّجه " كاتب ياسين" إلى المسرح ودعا إلى الكتابة باللّغة العربيّة العاميّة. أمّا "مولود معمري" فلم ينشر بعد الاستقلال سوى عملين أو ثلاثة. أمّا "محمّد ديب" فقد آثر العزلة والغربة فمال أدبه إلى الرّمزيّة. في حين اتّجه معظم الأدباء الآخرين إلى ممارسة الكتابة باللّغة العربيّة ، مقدّمين أعمالا روائيّة يمكن أن تكون لبنة في صرح حركة الحداثة الرّوائيّة في الجزائر ، كتجربة " رشيد بوجدرة" و " أحلام مستغانمي" على سبيل المثال. وتجربتهما هذه تُعدّ بمثابة برهان على أنّ اللّغة كالكائن الحيّ، قد تتطوّر وقد يصيبها الجمود والاندثار، وما على الأمّة التي تنشد إثبات وجودها إلا أن تلتفت إلى لغتها ، إحدى أهمّ مقوّمات شخصيّتها << فتُحْييها و تتشبّث بها ، ولاسيّما إذا كانت لغة حضاريّة كالعربيّة. وإلاّ.. لن يكون لها شأن في التّاريخ، إذا راحت تبحث عن نفسها في لغات غيرها>>[1] ؛ لكون تلك اللّغات مشحونة بطاقةِ من الإرث الفكريّ والحضاريّ الذي لا يمكن تجاهله. ومهما بدت لغة (الآخر) طيّعة فهي حتما لن تكشف عن كلّ أسرارها لغريب عنها، وأنّ الإبداع الحقيقيّ يكمن في اللّغة الأمّ، في تفجير طاقاتها الإيحائية والأهمّ من ذلك الإحساس بها .

---

[1] - عبد الملك مرتاض ، نهضة الأدب العربيّ المعاصر في الجزائر ، ص 28

الفصل الأوّل

الشّعريّـــــــة LA POéTIQUE

1 - من البلاغة إلى الشّعريّة

2 - إرهاصات الشّعريّة

3 - مفهوم الشّعريّة

4 - الشّعريّة اللّسانيّة: عودة البلاغة من جديد

5 – الشّعريّة الأسلوبيّة

6 – الشّعريّة العربيّة :

أ - عند القدامى

ب – عند المحدثين

1 - من البلاغة إلى الشّعريّة

أعتقد أنّ الدّراسة المنهجيّة تفرض وقفة تأريخية قصيرة ، للتّعرّض للنّقلة التي عرفتها الدّراسات الأدبيّة الحديثة ، ابتداء من البلاغة إلى الأسلوبيّة وصولا إلى (الشّعريّة). فالنّظرة الفاحصة لمسار هذا التّطوّر تُنبئنا بأنّ (الشّعريّة)- التي حملت على عاتقها مسؤولية إبراز (أدبيّة الأدب) ، أو ما يبني الأدب في خصوصيّته - لا يمكننا فصلها عن النّشاط الآخر المتمثّل في الأسلوبيّة stylistique * ؛ لاشتراكهما في القول بكون الأدب موضوعا لغويا و ينبغي دراسته على هذا الأساس.

إذا كانت البلاغة في عهد " أرسطو" (384-322 ق م) تركّز اهتمامها - في دراستها للأنماط الخطابيّة المختلفة **- على وسائل إقناع المخاطَب بصحّة قضيّة ما، فإنّ هذه الخاصيّة ما فتئت أن زالت ، بعد أن أصبح الخطاب الأدبيّ - بالأخصّ الشّعريّ منه – موضوعا أثيرا للبلاغة. واستمرّ تقليص مجال اهتمامها شيئا فشيئا لتهتمّ بكيفيّة تركيب الكلمات في الجملة ، أو بتعبير آخر فقد تركّزت البلاغة في الأسلوب ، لتختفي بعدها حينما تحوّلت إلى مجرّد إحصاء لصور زخرفيّة.

إنّ المثير للانتباه في المسار التّطوّري للبلاغة هو << أنّ الأسلوبيّة قد تولّدت بالذّات من نوع من القطيعة السّجاليّة مع البلاغة في بداية القرن العشرين. وقد اختصّت بملامح الموهبة والتّفرّد والإبداع في الخطاب الأدبيّ؛ أي دراسة فنّ التّعبير عن حساسيّة الأديب باللّغة وأثر هذه اللّغة على حساسيّة الأديب تلك >>.[1] وذلك يعني اهتماما خاصّا بالإمكانيات الأسلوبيّة للّغة.

---

* - الأسلوبيّة ، stylistique : مجال من مجالات البحث المعاصر التي تدرس النّصوص الأدبيّة باصطناع منهج موضوعيّ ، يحلّل على أساسه الأساليب لتبرز جميع الرّؤى التي تنطوي عليها أعمال الكاتب ، فتكشف عن القيم الجماليّة لهذه الأعمال ، انطلاقا من تفكيك الظّواهر اللّغويّة و البلاغيّة للنّصّ . رابح بوحوش ، الأسلوبيّات وتحليل الخطاب ، منشورات جامعة باجي مختار ، عنّابة ، الجزائر، د ط ، 2006 ، ص 02

** - تتمثّل هذه الأنماط في الخطاب التّداولي و القضائي و الإشاري . جان ماري كلينكينبرغ ، من الأسلوبيّة إلى الشّعريّة ، تقديم وترجمة فريدة الكتّاني ، مجلّة فكر ونقد ، رئيس التّحرير محمّد عابد الجابري ، الرّباط ، المغرب ، ع 15 ، يناير/ جانفي 1999 ص129

[1] - جان ماري كلينكينبرغ ، من الأسلوبيّة إلى الشّعريّة ، ترجمة فريدة الكتّاني ، مجلّة فكر ونقد ، ع 15 ، ص 129

يذكر تاريخ الأسلوبيّة أنّه كان يُنظر إليها كمادّة لسانيّة، قبل أن تجنح إلى اتّخاذ الأدب موضوعا لها، مع الاستعانة – من حين لآخر- ببعض خصائص الخطاب المنتَج حول هذا الأدب ، أي ما يُسمّى بالنّقد.

ويظهر أنّ هذا العلم كان يحمل بذور فَنائه في تكوينه << فقد واكبت كلَّ خطوة خطتها الأسلوبيّة شكوكُ تتّصل بحدودها الخاصّة، بل بوجودها نفسه. والأكثر من ذلك هذا النّزوع ، في السّنين الأخيرة ، إلى إعادة توزيع ما تمّ اعتباره إلى حينئذ أبحاثا أسلوبيّة ضمن خانات مستحدثة في حقل المعرفة. هذا في الوقت الذي كانت فيه الشّعريّة تتخلّق بخطابها النّظريّ ومقتضياتها المنهجيّة >>.[1]

وقد تنبّه أحد النّقاد إلى هذه القضيّة فقال عن الأسلوبيّة << إذا تذكّرنا ما حدث سابقا لبرج بابل، الذي حال اختلاط اللّغات دون اكتمال بنائه أمكننا إدراك الأخطار الحقيقيّة التي تُحدق بهذا العلم الذي ما يزال في مهده >>.[2] و ذلك ما حدث بالفعل إذ لم يتأتّ للأسلوبيّة المحافظة على وحدة كيانها ، فتشظّت إلى مباحث لسانيّة مستقلّة (علم الأصوات،علم الدّلالة..) وما تبقّى من هذا المشروع ذي الطّابع العلميّ تحوّل إلى نقد انطباعيّ تأثّري، أو تأمّلات جماليّة.. ممّا أفضى بها إلى أزمة عنيفة، لتهبّ عليها رياح الفناء مُؤذنة بموتها، غير أنّ << الإعلان عن موت هذا العلم... لا يعني القول بميتة احتقار أو لامبالاة ، فالأسلوبيّة إنّما تموت اليوم من عدم تحقّقها. ونحن نعرف ما الذي حثّ ويحثّ على هذه الثّورة ، إنّه اللّسانيّات التي وسّعت، منذ عقود، نطاق نفوذها بأن أدرجت ضمن اهتماماتها القضايا الدّلاليّة، ورفضت النّظر إلى الجملة بما هي الوحدة النّهائيّة القابلة للتّحليل ، وطرحت إجمالا مسالة علاقتها بالسّيميولوجيا كما التمسها دو سوسير de saussure * >>.[3]

---

[1] - المرجع السّابق، ص 130

[2] - المرجع نفسه ، ص 130-131

[*] - فرديناند دو سوسير f.De saussure (1857-1916) عالم لغوي سويسري، قام بنشر محاضراته في علم اللّغة بعض تلاميذه عام 1916 بعد وفاته ، استنادا إلى مذكّراته ،إليه يعود الفضل في ظهور المنهج البنيوي في دراسة الظّاهرة اللّغويّة. من أهمّ أعماله (دروس في اللّسانيّات العامّة) . سمير حجازي ، المتقن ، معجم المصطلحات اللّغويّة و الأدبيّة الحديثة ، ص 194

[3] - جان ماري كلينكينبرغ ، من الأسلوبيّة إلى الشّعريّة ، ترجمة فريدة الكتّاني ، ص 131

ممّا يستوقف النّظر هنا مسألة اللّغة الأدبيّة، التي تمّ إقصاؤها من طرف الأسلوبيّة منذ البداية. وقد كان لمفهوم (الانتقاء)(le choix) - الذي أشاعه " جول ماروزو" "Jules Marouzeau" [*] ، والذي يدلّ على موقف المتلفّظ من المادّة المقدّمة له من طرف البنية الاستبداليّة paragmatique للّغة - الفضل في التّقرّب من الأسلوب الذي يُعدّ أساسا مفهوما أدبيّا. غير أنّ تحوّلا هامّا قد عرفه البحث الأسلوبيّ مع الدّراسة الأسلوبيّة الوصفيّة التي أنجزها " مارسيل كريصو" " Marcel Cressot" [**] في كتابه (الجملة والمفردات المعجميّة لـ" جوري كارل هيسمانس") (la phrase et le vocabulaire de Joris-karl huysmans) ليعمد بعدها إلى إفراد كتاب للّغة الأدبيّة عنونه بـ (الأسلوب و تقنياّته) (le style et ses techniques) ولعلّ << الفضل الأساس لـ " مارسيل كريصو" هو تأكيده ، ومن ثمّ إيحاؤه الصّريح إضفاء وحدة منهجيّة على ذلك العلم ، المركّب حتما ، الذي سيهتمّ بهذا المجال ، وستكون هذه المشكلة الدّقيقة... إيذانا بنشوء الشّعريّة >>.[1]

بهذه الطّريقة تمّ اتّصال الأسلوبيّة بالأدب،وقد أسهم التّقليد الفيلولوجي [***] philologique في الخلط بين الاهتمام بالنّصوص الأدبيّة و كذا باللّغة.ويمكن القول بأنّ أبحاث " شارل برونو" "Charles Bruneau" [****]مكّنت من الحديث عن أسلوبيّة لسانيّة محضة بالموازاة مع الأسلوبيّة المطبّقة على اللّغة الأدبيّة ، ولذلك نجده يدعو إلى<< ضرورة حصر موضوع الأسلوبيّة التّطبيقيّة في لغة مؤلّف مخصوص باعتبارها نموذجا للّغة الشّاملة ، ومن ثمّ إلى ارتهان وصف عمل أدبيّ ما بمدى مناقضته ومفارقته

---

[*] - جول ماروزو J. Marouzeau (1878- 1964): ناقد فرنسي، اهتمّ بدراسة الفيلولوجيا اللاتنيّة و تدريسها في جامعة السّربون.أصبح عضوا في أكاديميّة الكتابات و الآداب. من مؤلّفاته (نظام الكلمات في الجملة اللاتينيّة)، (مقدّمة في اللاتينيّة). من موقع الانترنت www.wikipedia.org

[**] - مارسيل كريصو M. Cressot(لغوي و ناقد ألسني فرنسي، من أهمّ مؤلّفاته (الأسلوب و تقنياته)، (الجملة و المفردات المعجميّة لـ"جوري كارل هيسمانس"). من موقع الإنترنت السّابق الذكر.

[1] - جان ماري كلينكينبرغ ، من الأسلوبيّة إلى الشّعريّة ،ترجمة فريدة الكتّاني ، ص 132

[***] - الفيلولوجي : الفيلولوجيا philologie فقه اللّغة ، وهو مصطلح يستخدم للدّلالة على مجال دراسيّ يتناول اللّغة من الزّاوية التّاريخيّة و المقارنة .سمير حجازي ، المتقن ، معجم المصطلحات اللّغويّة و الأدبيّة الحديثة ، ص 160

[****] - شارل برونو CH. Bruneau (1883- 1969): عالم لغة فرنسي و مهتمّ بالفيلولوجيا ، استأنف أعمال أستاذه "فردينان برينو" "F. Brunot" بعد موته، و المتّصلة بتاريخ اللّغة الفرنسيّة، مع التّحليل المعمّق. من موقع الإنترنت السّابق الذكر.

لهذه اللّغة- النّموذج . وهذا يذكّرنا بمفهوم (الانتقاء المركزي)، الذي سرعان ما سيقترن بمفهومي(المعيار)(la norme) والانزياح (l'ecart) اللّذيْن كانا رايتين باسمهما تحارب كثير من الأسلوبيّين والشّعريّين >>.[1] لتتوالى الأبحاث من طرف "كريصو" " "Cressot" و "كوهن" "Cohen" و " شيرير" "Schérér" [*]...والتي سمحت بالكشف عن مفاهيم و تمييزات مفيدة ، من بينها التّمييز الواجب مراعاته بين اللّغة المكتوبة واللّغة الأدبيّة.

إذن فقد كان لزاما على الأسلوبيّة – في مواجهة إشكالية الأسلوب- أن تسلك إحدى السّبيلين : فإمّا أن تفقد هويّتها وتذوب في مباحث لسانيّة أخرى ، وإمّا أن تتحوّل إلى مبحث أدبيّ، وكما قال " تودوروف" "Todorov" [**] فإنّ << دور الباحث الأسلوبيّ كان لمدّة طويلة هو دور الرّائد الذي يضمّ إليه مناطق جديدة ، و لكنّه لا يستغلّها بجدّ ، إلاّ بعد قدوم التّقنيّ المجهّز، أي اللّسانيّ >>.[2] ، كما يحدّد مجال الأسلوبيّة قائلا:<< إذا سلّمنا باحتواء كلّ ملفوظ لغويّ على عدد من العلاقات والقوانين والإكراهات، التي لا يمكن تفسيرها بإوالية اللّغة ، وإنّما بإوالية الخطاب وحدها...فمن الممكن حينئذ الحديث عن تحليل للخطاب يُعوّض البلاغة القديمة بما هي علم عام للخطابات، ومن شأن هذا العلم أن تكون له فروع عموديّة كـ (الشّعريّة) التي تهتمّ بصنف خطابيّ واحد هو الأدب وفروع أُفقيّة مثل الأسلوبيّة التي لا يتألّف موضوعها من كلّ القضايا المتعلّقة بكافة الخطابات >>.[3]

---

[1] - جان ماري كلينكينبرغ ، من الأسلوبيّة إلى الشّعريّة ، ترجمة فريدة الكتّاني ، ص 13

[*] - كوهن Jean Cohen (1941- 2004) عالم لغة فرنسي، من أهمّ أعماله (بنية اللغة الشّعريّة). اشتهر بنظريّة الانزياح(l'écart).
- شيرير René S hérer (1922 /): فيلسوف فرنسي، و أحد المفكّرين المشاركين في تجديد الفلسفة المعاصرة. يعالج في مؤلّفاته الاتّصال والفينومينولوجيا ، و موضوع الطّفولة. من موقع الإنترنت www.wikipedia.org .

[**] - تودوروف Tzvetan Todorov (1939 /)عالم لساني ، سيميائي ، فيلسوف و منظّر فرنسي من أصل بلغاري، عُرف أوّلا بترجمته لأفكار الشّكلانيّين الرّوس و بخاصّة ما يتّصل بالشّعريّة. أبحاثه الأدبيّة و الدّلاليّة جعلت منه أحد مُمهّدي الطّريق أمام بعث البلاغة من جديد. من مؤلّفاته (نظريّة الأدب، نصوص الشّكلانيّين الرّوس)، (الشّعريّة)، (شعريّة النّثر)، (المعجم الموسوعي لعلوم اللغة). من موقع الإنترنت المذكور سابقا.

[2] - تزفيتان تودوروف و أوزوالد ديكرو المعجم الموسوعي لعلوم اللغة. -T-Todorov ,O-
Ducrot.,dictionaire encyclopédique des sciences du langage ,Ed du seuil,Paris ,p. 103-104

[3] - المرجع السّابق ، ص 104

ومـع هذا التّحوّل في مسار الأسلوبيّة واقترابها من مجال الأدب، لم يعد موضوع الأسلوبيّة الأدبيّة ، دراسة البنيات ذات التّحقّقات الإفتراضيّة ، بل كان النّصّ الأدبيّ في حدّ ذاته هو موضوعها.

هكـذا و<< بعيـدا عـن كونـها علما للأدب ، اعتبـرت الأسلوبيّة الأدبيّة نفسـها ، منذ البداية ، فرعا من فروع النّقد وحتّى إذا رفض كثيـر من الأسلوبيّيـن هـذه الصّـلة ، فإنّ بعضهم نظـر إلى الأسلوبيّة بما هي نشاط مساعد للنّقد ، و بعضهم الآخر عدّها شرطا لازما له . وفي أحوال كثيرة فقد ظلّت ممارسة تابعة له. هذا إذا لم يتمّ اعتبار الممارستين متماثلتين >>.[1]

فيما يبـدو- و كما ذكـرنا سابقا- فـإنّ الأسلوبيّة قد أصـابها انفجار وتشظٍّ في فروعها وفـي مختـلف الأبحاث الأخرى ؛ فكما ذابـت الأسلوبيّة الأدبيّـة في النّـقد ، فقد ذابت مثيلتها أي الأسلوبيّة اللّغويّة في مختلف المباحث اللّسانيّة. كلّ ذلك قد أمطرها بوابل من الشّكوك والانتقـادات ، المتّصلة أساسـا بعجـزها عـن اتّخـاذ موضوع معـرفيّ خاصّ بها ، وكذا حـول مدى قدرة هذا الفرع من الدراسات على تقديم إضافات إلى دراسـة الأدب. في وقـت اتّجه بعض الأدبـاء والنّقّـاد والفلاسفة إلى بلـورة خطاب علمـيّ حول الأدب. كـلّ ذلك كـان إيذانا بأفـول نـجم الأسلوبيّة وظهور (الشّـعريّة) بكونـها تحمل رؤية جديدة إلى النّصّ الأدبيّ.

وهنا يفرض التّساؤل نفسه حول ما إذا كانت هـذه هـي الأسباب الأساسيّة لـ (موت) الأسلوبيّـة وظهـور (الشّعريّة)؟ أم أنّ هنـاك عـوامل أخـرى قـد ساعدت على ذلك ومهّـدت الطّريق أمـام (الشّعريّـة) ؟ ومـا (الشّعريّـة) ؟ ولم كانت هـي البديـل عـن الأسلوبيّـة ؟ وما علاقتـها بالمناهج اللّسانيّـة؟ ثـمّ ما مـدى جدّيـة هـذه الرّؤية الجديدة؟ وهل تـمّ علـى يـد (الشّعريّـة) تحقيـق ما لـم تستطعه الأسلوبيّـة فيما يتّـصل بالأدب؟ ذلك ما ستحاول الصّفحات التّاليّة الإجابة عنه .

[1] - جان ماري كلينكينبرغ ، من الأسلوبيّة إلى الشّعريّة ، ترجمة فريدة الكتّاني ، ص 135

2 – إرهاصات الشّعريّة

إذا كـانت (الشّعريّة) تمثّـل تحوّلا في حقـل الدّراسات الأدبيّـة ، بما تكون قـد أضْفته من جديد في هذا الحقل. فإنّ هذا التّحوّل لا شكّ و أنّه قد تشكّل نتيجة تضافر عدّة تأثيرات ، يُرجعها بعض الدّارسين إلى ثلاثة عوامل هي :

أ - إرهاصات (الشّعريّـة) التي أفرزتها مدرسة الشّكلانيّين الرّوس بصفة أساسيّة. إذ يتّـفق الدّارسون على أنّ الشّكلانيّين الرّوس - في أواخر القرن العشرين - هم أوّل من نبّه إلى أدبيّة الأدب،إذ كـانت الدّراسات الأدبيّة قبلاً خليطا من الفلسفة والتّاريخ وعلم الاجتماع وعلم الجمـال...لِما كانت تهتـمّ بـه مـن إظهار صلة الأدب بالمؤلّف والبيئـة والعصـر... فجـاءت الشّكـلانيّة الرّوسيّـة بـفروعهـا المختلفـة ، وابتـداء من جماعة (أُبويـاز)(Opoyaz) أي (جمعيّة دراسة اللّغـة الشّعريّـة) * فكانـت لها نظـرة مغايـرة لما كان سائدا حول الأدب ؛ إذ أصبح النّصّ الأدبيّ << معطى منفصلا عن القارئ، معزولا عـن السيّـاق التّاريخيّ الأدبيّ، الذي هو جزء منه >>.[1] لتطرح هذه الجمعيّة - فيما بـعد – تصوّرات جديدة تقوم على التّركيز على الظّاهرة الأدبيّة في حدّ ذاتها. و يظهر ذلك جليّا من خلال أعمال "يوري تينيانوف" " Y. Tynyanov"(1894-1943) الجادّة المتميّزة * والتي يرفض من خلالها التّعريف التّجريديّ للأدب قائـلا: << إنّ وجـود واقعـة أدبيّـة متعلّـق بنوعيّتها المميّزة (أي بارتباطها سـواء مع السّلسلة الأدبيّة أو مع السّلسلة غير الأدبيّة) و بعبارة أخرى متعلّق بوظيفتـها >>.[2]

وبالموازاة مـع جمعيّة (أبويـاز) الأدبيّـة النّقديّـة ، بـرزت (حلقـة موسكو اللّغويّة) التي كانت تطمح - بحكم تخصّصها اللّغويّ- إلى توسيع نطاق اللّسانيّات

---

* - وتضمّ هذه الجمعيّة إلى جانب زعيمها " شكلوفسكي" كلّ من " تينيانوف" ،" بوريس إيخنباوم"،"أوسيب بريك" وغيرهم ، و هم طلاب أدب جمع بينهم استياء من أشكال الدّراسة الأدبيّة السّائدة ، و اهتمام إيجابيّ بشعر المستقبليّين الرّوس على حدّ سواء . آن جيفرسون و ديفيد روبي ، النّظريّة الأدبيّة الحديثة . تقديم مقارن ، ترجمة سمير مسعود ، منشورات وزارة الثّقافة ، سوريا ، د ط ، 1992 ، ص 17

[1] - إلرود إبش و د ، و ،فوكيما ، نظريّة الأدب في القرن العشرين ، ترجمة و تقديم محمّد العمري ، أفريقيا الشّرق ، الدار البيضاء، د ط ، 1996 ، ص 27-28

* - خاصّة مقالتيه (الواقعة الأدبيّة) الصّادرة سنة 1924 ، و (من التّطوّر الأدبيّ) الصّادرة سنة 1927 . محمّد القاسمي ، الشّعريّة الموضوعيّة والنّقد الأدبيّ ، مجلّة فكر و نقد ، رئيس التّحرير محمّد عابد الجابري ، الرّباط ، المغرب. من موقع الانترنت : www.fikrwanakd.aljabiabed.net

[2] - إلرود إبش و د،و ، فوكيما ، نظريّة الأدب في القرن العشرين ، ترجمة محمّد العمري ، ص 28

لتشمل اللّغة الشّعريّة. وكان من أبرز أعضائها المنظّر اللّغويّ البارز" رومان جاكبسون" "Roman Jakobson" **، الذي ركّز في دراسته لعلم الأدب على (الأدبيّة)، أي على طرق التّأليف والصيّاغة و آليّات التّركيب، والخصائص الدّاخليّة للمادّة الأدبيّة بشكل مستقلّ وبعيدا عن المؤثرات الخارجيّة، فنجده يؤكّد أنّ << موضوع علم الأدب ليس هو الأدب ولكنّه الأدبيّة، أي ما يجعل من عمل معطى عملا أدبيّا >>[1]

ولفهم أعمق لآراء الحركة الشّكليّة الرّوسيّة، لابدّ من الوقوف عند أهمّ مبادئها النّظريّة، والتي كان لها التّأثير الواضح في تطوّر النّقد الأدبيّ – فيما بعد- وكذا في مسار حركة مدرسة النّقد الجديد، والنّقد الألسنيّ البنيويّ الأوروبيّ ، وخاصّة النّقد الفرنسيّ منه.

بدْءًا يستوقفنا رأي مهمّ لأحد الشّكليّين، فيبرز في تعريفه بمبادئ الشّكليّة الرّوسيّة أنّ << كلّ ما تتميّز به هو محاولتها إنشاء علم مستقلّ للأدب، مهمّته دراسة المادّة الأدبيّة، بالمعنى الدّقيق للكلمة، والسّؤال بالتّالي فيها ليس كيف يُدرس الأدب ؟..وإنّما هو ما هي الماهية الفعليّة لموضوع بحث الدّراسة الأدبيّة >>.[2] هذا التّعريف يجنح إلى إظهار الخصوصيّة الأدبيّة، و تحديد ما هو أدبيّ وما هو غير أدبيّ.

وهكذا فإنّ من أبرز مبادئ هذه الحركة ما يتّصل بتعريف الأدب في حدّ ذاته ؛ فقد لجأ الشّكلانيّون إلى استبعاد تلك التّعاريف التي تصف الأدب بأنّه (تعبير) أو (محاكاة)، وبدل ذلك فهم يعرّفون الأدب بأنّه << يتكوّن من الفروق التي بينه وبين نظم الواقع ، وأنّ علمه و دراسته هي مجموعة من (الفروق) . هي كما يقول " إيخنباوم" "Echenbaum" (1886- 1956) (الخاصّيات) التي تميّز الأدب عن أيّة

** - " رومان جاكبسون"" R. Jakobson" (1896-1982م) ، ناقد و منظّر روسيّ بارز ينتمي إلى المدرسة الشّكلانيّة الحديثة. أسس (نادي موسكو الألسني) ، وعاش في تشيكوسلوفاكيا من 1920 إلى 1939 ، وكان أحد أبرز أعضاء (حلقة براغ اللّغويّة) . هاجر إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة خلال الحرب العالميّة. اتّجهت أغلب أعماله نحو دراسة الشّعر.من أهمّ أعماله (قضايا الشّعريّة) و(من أجل علم اللغة العام).سمير حجازي ، المتقن ، معجم المصطلحات اللّغويّة و الأدبيّة الحديثة ، ص 199-200

[1] - رومان جاكبسون ، ثمانية قضايا في الشّعريّة . R-Jakobson ,Huit questions de poétique ,Collection Poelats , 1977 , p.16

[2] - آن جيفرسون و ديفيد روبي ، النّظريّة الأدبيّة الحديثة ، ترجمة سمير مسعود ، ص 37

مـادّة أخـرى>>.[1] وما هـذه الفـروق إلاّ مـا يظهر مـن تعارض بين اللّغة العاديّة واللّغة الشّعريّة، وبخاصّة وأنّ << الشّعر من طبيعته يعمل على (التّغريب) * أي رفـع الألفـة التي بيننا وبيـن الأشياء. ولا يمكن تعريـف الشّعر من الدّاخل ، إذ ليس ثمّة مواضيع متميّزة ، حتّى المواضيع الرّومانطيقيّة تراجعت مؤخّرا أمام المواضيع العاديّة ، والمبتذلة، كما أنّه لا يمكن تعريفه بأدواته ، إذ هي في تطوّر مستمرّ، و لا بدّ بالتّالي من مقاربته بما ليس شعرا>>.[2]

و من أهمّ مبادئ الشّكلانيّة كذلك مفهوم (الأدبيّة)، الذي اكتسب أهمّية كبرى عند "جاكبسون" " Jakobson" بصفة خاصّـة ، فقد أصبحت (الأدبيّة) أو (علم الأدب) يُعنى بالخصائص التـي تجعل مـن الأدب أدبـا ، وقد أفضى ذلك بالشّكلانيّين إلى الاهتمـام بالخصائص الشّكليّة، وبالأدوات خاصّة كالمفردات والبنيـات والقافيـة والإيقاع والجرس واللّغة ، بصفة عامّـة ، وهـي فـي نظـرهم الوسيلة الأساسيّـة لتحقيق التّغريب. ومن هنا ، وكما يقول " جاكبسون" " Jakobson" :<< فإذا كان لعلـم الأدب أن يغـدو علما حقيقيّـا ، فإنّ عليه أن يعترف بالطّريقة (الأداة) باعتبارها شخصيّته الوحيدة >>.[3]

وجملة القـول فإنّ " جاكبسون" " Jakobson" ينظر إلى الأدب بوصفه عملا لغويّـا بالـدّرجة الأولـى << فأنماط الخطاب أو ما يُـعرف عـادة بالأجنـاس الأدبيّـة تتأسّس عند " جاكبسون" بالنّظر إلى امتداد بعض العناصر والمقولات اللّغويّة فـي الخطـاب الأدبـيّ عللا حسـاب مـقولات لغويّـة أخـرى >>.[4] والملاحـظ أنّ اهتمـام

---

[1] - المرجع نفسه ، ص 36

[*] - التّغريب مفهوم يُقصد منه نزع الألفة مع الأشياء التي أصبحت معتادة، أي هو مُضاد لما هو معتاد. في اللّغة العاديّة تُلفظ الكلمة بشكل عادي وآليّ ن في حين هي في الشّعر محرّفة. فاللّغة اليوميّة تتحوّل في الشّعر إلى لغة غريبة. عدنان بن ذريل ، النّصّ و الأسلوبيّة بين النّظريّة والتّطبيق. من موقع الانترنت www.awu-dam.org

[2] - عدنان بن ذريل ، النّصّ و الأسلوبيّة بين النّظريّة و التّطبيق. من موقع الإنترنت المذكور سابقا.

[3] - رومان جاكبسون ، ثمانية قضايا في الشّعريّة. - R.Jakobson, huit questions de poétique,p.17

[4] - محمّد القاسمي ، الشّعريّة الموضوعيّة والنّقد الأدبي ، مجلّة فكر ونقد ، من موقع الإنترنت www.fikrwanakd.aljabriabed.net

"جاكبسون" " Jakobson" انصبّ على الخطاب الشّعريّ دون غيره من أنواع الخطاب ؛ لكونه يتميّز بسيطرة إحدى الوظائف اللّغويّة عليه، والمتمثّلة في الوظيفة الشّعريّة ، دون إلغاء الوظائف

الأخرى* التي تنهض بدور ثانويّ ، لذلك ينبّه "جاكبسون" "Jakobson" ، إلى أنّه << ليست الوظيفة الشّعريّة هي الوظيفة الوحيدة لفنّ اللّغة بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحدِّدة ، مع أنّها لا تلعب في الأنشطة اللّفظيّة سوى دور تكميليّ وعرضيّ >>.[1]

ممّا سبق نستشفّ مبدأ آخر مهمّا من مبادئ النّظريّة الأدبيّة الشّكلانيّة ، ألا وهو (العامل المهيمن) أو (القيمة المهيمنة) على حدّ قول " جاكبسون" " Jakobson" والتي تُعدّ بمثابة محاولة علميّة لتحديد خصوصيّة الأدب. وفي نظر" تينيانوف" "Tynyanov" فإنّ << النّص الأدبيّ يتكوّن من عناصر ذات علاقة متبادلة،و تفاعل متبادل فيما بينها. فهناك (عوامل مهيمنة) و(عوامل عاديّة) في كلّ نصّ أدبيّ وأنّ النّصّ الأدبيّ يكتسب وظيفته الأدبيّة من خلال (العامل المهيمن) فيه فقط >>.[2]

فيما يبدو فإنّه على الرّغم من التّأكيد الدّائم للشّكلانيّين الرّوس على الأدبيّة ، إلاّ أنّهم لم يمنعوها من التّواشج مع عناصر غير أدبيّة ، شرط أن لا يجرّدها هذا الاتّصال من خصوصيّتها واستقلال الوظيفة الأدبيّة، والذي من شأنه أن يُقيم علما أدبيّا وبذلك عمدت الشّكلانيّة إلى إهمال دور المؤلّف والواقع وحتّى المعنى أو الدّلالة. فهذه جماعة (أبوياز) مثلا ترى أنّه<< لا يوجد شعراء أو شخصيّات أدبيّة بل هناك شعر وأدب >>. [3] فالمؤلّف والواقع *في نظرهم مجرّد أدوات بواسطتها

---

* - يكمن المعنى عند "جاكبسون" في عمليّة الاتّصال كاملة بعناصرها الستّة : المرسِل ، المستقبِل ، الرّسالة ، المجال ، الشّفرة ووسيلة الاتّصال. ولتوازن بين هذه العناصر غير متحقّق و من هنا كانت الصّيغة الاستبداليّة للعناصر السّابقة و التي تنتج عنها صدارة وظيفة على أخرى في كلّ مرّة. فإذا كان الاتّصال مُوجّها نحو المجال استحكمت الوظيفة المرجعيّة ، و إذا كانت مُوجّهة نحو المستقبِل تحكّمت الوظيفة المعرفيّة ، و إذا كانت مُوجّهة نحو المرسِل تحكّمت الوظيفة الانفعاليّة ، و إذا كانت مُوجّهة نحو الشّفرة تحكّمت وظيفة لغة اللّغة و إذا كانت مُوجّهة نحو الرّسالة في حدّ
ذاتها تحكّمت الوظيفة الجماليّة أو (الشّعريّة). نبيلة إبراهيم ، فنّ القصّ في النّظريّة و التّطبيق ، مكتبة غريب ، دار قباء للطّباعة ، مصر ، د. ط ، د.ت ، ص 15

[1] - رومان جاكبسون ، قضايا الشّعريّة ، ترجمة محمّد الولي و مبارك حنون، دار توبقال للنّشر، المغرب ، ط 1 ، 1988 ، ص 31

[2] - عدنان بن ذريل ، النّصّ و الأسلوبيّة بين النّظريّة و التّطبيق ، من موقع الإنترنت www.awu-dam.org

[3] - المرجع نفسه ، من موقع الانترنت السّابق الذكر

يتطـوّر الأدب. والمعنى مسألة غير مطروحة في عرف الشّكلانيّين ، لكونهم يتعاملون مع الحقائق اللّفظيّة وليس مع المعنى. ومن هنـا أتـتْ فكـرة عـدم التّمييـز بيـن (الشّكـل و المضمون) عندهم ؛ إذ أنّ الشّكل يظلّ هو الأساس وعليه يتوقّف المضمون.

والواقع أنّ العنصر المهيمن هو الذي يحدّد اتّجاه العلاقات لبقيّة المكوّنات في العمل الفنّي. وإذا كانت مقوّمات العمل الفنّي تتماثل في تآزرها فيما بينها، من أجل تشكيل البنية الشّعريّة، فإنّها تختلف في الوقت نفسه من حيث المركز الذي تحتلّه. وقد تنبّه " جاكبسـون" "Jakobson " إلـى هـذه المسألـة ؛ إذ أنّ العنـاصر << التي كانت في الأصل ثانويّـة في إطـار مجمـوع معيّـن مـن القواعـد الإنشائيـة العامّـة تغـدو - على العكس- أساسيّـة في المقـام الأوّل. وخلافـا لـذلك ، فالعناصر التي كانت في الأصل مهيمنة لا تعود لها سـوى أهمّيـة صغرى ، فتغـدو اختيّاريّة... إنّ سلّمية الأنسـاق الفنّية تتبدّل فـي إطـار نوع معيّن ، فيُؤثّـر هذا التّبدّل في سلّميّة الأنواع الإنشائية ، أو في الوقت نفسه، في توزيع الأنساق الفنّية فيما بين أنواع مختلفة >>.[1]

لننتقل الآن إلى عنصر له ثقله في الدّراسات النّقديّة وفي بلورة النّظريّة الأدبيّة عند الشّكلانيّـين الرّوس، ونقصد بذلك التّمييز بين اللّغة الشّعريّة و اللّغة النّثريّة أي (المعياريّة). إذ أصبحت هذه المسألة ضرورة ملحّة وبخاصّة بعد التّنبّه إلى إمكانية أن يكون الخطاب شعريّا دون أن يلتـزم بخصائص الوزن التي لم تعـد كافيـة لتحديد جوهر الشّعر. في الواقع هناك تصوّرات عدّة لمسألة اللّغة الشّعريّة ، غير أنّنا سوف نقتصر هنا - اختصارا- على عرض تصوّر أحـد أقطاب المدرسة الشّكليّـة ألا وهو " موكاروفسكي" "Mukarovsky" * ؛ لاعتقادنـا بمـدى أهميّة موقفه في التّفريق بيـن اللّغـة الشّعريّـة واللّغـة النّمطيّـة (المعياريّة).إذ يذهـب إلى أنّ سمـة (الانتهـاك) أو (الانحراف) عن قواعد اللّغة العاديّة هي ما يميّز اللّغة الشّعريّة عن اللّغة المعياريّة.

** - إنّ الواقع يفقد قيمته عند الشّكلانيّين الرّوس ؛ لكونهم يرون أنّ الأدب إنّما ينشأ من الأدب الذي يسبقه و ليس من مصدر غير أدبيّ كالواقع مثلا.إضافة إلى أنّ الأعمال الفنّية في نظرهم لا تستقي مبرّر وجودها من صفتها الواقعيّة ، بل تُفسّر وفق قوانين الفنّ ذاته. عدنان بن ذريل ، المرجع نفسه ، من موقع الانترنت السّابق الذكر.

[1] - نظريّة المنهج الشّكليّ . نصوص الشّكلانيّين الرّوس ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشّركة المغربيّة للنّاشرين المتّحدين ، مؤسّسة الأبحاث العربيّة ، ط 1 ، 1982 ، ص 85

* - موكاروفسكي "Jan Mukarovsky" (1891- 1975) ناقد تشيكيّ ، وأحد منظّري حلقة براغ اللّسانيّة .

ففي الوقت الـذي تلتـزم فيه اللّغة العاديّـة بمجموعة القـواعد النّحويّـة والتّركيبيّـة والصّرفيّـة المُتواضع عليها ، فـإنّ اللّغـة الشّعريّـة تؤسّس نظامـا خاصّا بـها على المستويات السّابقة الذّكر، منفلتة بذلك من قواعدها و محطّمة لها باستمرار. يؤكّد " موكاروفسكي" " mukarovsky" ذلك قائلا أنّ << انتهـاك قانـون اللّغـة المعياريّة - الانتهاك المنتظم - هو الـذي يجعـل الاستخـدام الشّعريّ للّغـة ممكنـا وبدون هذا الإمكان لن يُوجد الشّعر. و كلّما كان قانون اللّغة المعياريّة أكثر ثباتا في لغة ما كان انتهاكه أكثـر تنـوّعا ، ومن ثـمّ كثُرت إمكانات الشّعر في تلك اللّغة ، ومن ناحيّة أخرى كلّما قلّ الوعي بهذا القانون ، قلّت إمكانات الانتهاك ، ومن ثمّ تقلّ إمكانات الشّعر>>.[1]

تـلك كانت بعضا مـن أهـمّ المبادئ النّظريّة التـي ميّـزت الحركة النّقديّـة للشّكلانيّـة الرّوسيّة، وأثّـرت بشكل واضح على تطوّر حقل الدّراسات الأدبيّة، وعاملا فعّالا ساعد على ظهور(الشّعريّة). إضافة إلى عامل آخر يتمثّل في :

ب – ظـهور فئـة من النّقـاد والأدبـاء وحتّـى بعض الفلاسفة ، الذيـن يرجع إليـهم الفضل في التّمهيد لنشأة خطاب علميّ حول الأدب ، حيث استحوذ النّصّ ذاتـه على اهتماماتـهم ، فـراحوا يبحثون فيـه عـن علل وجـوده . فمـن الفلاسفـة نـجد " مـيرلو بونتي" " Merleau Ponty" * و مـن الكتّـاب "يـون بـاربو" "Ion barbou" الـذي << وفّق بيـن الريّاضيّات والشّعريّـة مـن منظـور كونهما يفترضـان تكثيفـا لوسائط التّعبير>>.[2]

---

[1] - يان موكاروفسكي ، اللّغة المعياريّة و اللّغة الشّعريّة ، تقديم وترجمة ألفت كمال الرّوبي ، مجلة فصول ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب،
مج 5 ،ع 1 ، أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ، 1984 ، ص : 42

[*] - " ميرلو بونتي" " M-ponty" (1908-1961) ، فيلسوف فرنسيّ اهتمّ بإجراء أبحاث حول الإدراك. أنشا مع " ج،ب، سارتر" مجلة (الأزمان الحديثة). من أعماله (الإنسانية و الذّعر)،(المعنى و اللامعنى)،(المرئي و اللامرئي). مأخوذ من قرص مضغوط La grande encyclopédie 2000

[2] - جان ماري كلينكينبرغ ، من الأسلوبيّة إلى الشّعريّة ، ترجمة فريدة الكثّاني ، ص 139

أمّا " جون بولان" " Jean Paulhan" فقد انصبّ اهتمامه على البلاغة ، و كذلك " مالارميه" " Mallarmé" و " فاليري" " Valéry" [**] و هذا الأخير يعدّه البعض << الأب الرّوحي للشّعريّة... حين أطلق مقولته التي توحد بين الشعر والنثر قائلا: << كلّ كتابة أدبيّة هي شعريّة >> >>.[1] فـ (الشّعريّة) عنده ليست عالقة بمجموعة قواعد ولا بفنّ الشّعر، بل هي مرتبطة بالاستعمال العام. و قد وجدت هذه المقولة صدى كبيرا لدى النّقّاد وعلى رأسهم الشّكلانيّون الرّوس.

ج – أمّا العامل الثّالث والذي يكتسي بدوره أهميّة كبرى، فهو تطوّر اللّسانيّات الحديثة ، بخاصّة (مدرسة براغ اللّغويّة) [*]التي كان من بين اهتماماتها التّركيز على أدبيّة الأدب.

تلك كانت أهمّ العوامل التي ساعدت في ظهور(الشّعريّة) كتصوّر جديد في حقل الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة، والتي تلحّ علينا - في هذا الموضع - بتقديم مفهوم لهذا المصطلح، والذي نُقرّ منذ البدء بأنّه تلفّه سحابة من الغموض والالتباس؛ نتيجة تعدّد معانيه وانتشار منافذه وامتدادات انشغالاته ، وهذا ما دفع بعض الباحثين إلى القول بأنّ << العثور على تعريف موحّد لهذا المصطلح هو أشبه بالعثور على حجر الفلاسفة >>.[2]

[**] - " جون بولان" " J,Paulhan" (1884-1968) ، أديب ، منظّر وناقد فرنسيّ. عُرف كنائب ثمّ مدير (المجلّة الفرنسيّة الجديدة) التي أنشأها " أندريه جيد" عام 1909. ثمّ أنشأ مجلّة (الآداب الفرنسيّة). مأخوذ من قرص مضغوط la grande encyclopédie2000

- " ستيفان مالارمي" " S,Mallarmé" (1842-1898) أحد أشهر الشّعراء الرّمزيّين في فرنسا. من أشهر قصائده (رؤيا)، (الشّبابيك). مأخوذ من قرص مضغوط la grande encyclopédie 2000

- " بول فاليري" " P,Valéry" (1871-1945) شاعر فرنسيّ ، اتّسم شعره الغنائيّ الرّمزيّ بالجودة العاليّة. من أهمّ قصائده (المقبرة البحريّة). مأخوذ من قرص مضغوط la grande encyclopédie 2000

[1] - نبيل راغب ، موسوعة النّظريّات الأدبيّة ، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر ، لونجمان ، مصر ، ط 1 ، 2003 ، ص 382

[*] - مدرسة براغ اللّغويّة (مدرسة البنيويّة الشّكليّة) من أعمدتها " رينيه ويلك" و" رومان جاكبسون". و هي الصّورة التي انتقلت إليها المدرسة الشّكليّة بعد أن حوربت في روسيا. تأثّرت بالأبحاث اللّغويّة على نحو حدا بها إلى الاهتمام بالبنية ، في الوقت الذي ظلّت فيه تُصرّ على التّركيز على أدبيّة الأدب ؛ أي على شكل النّصّ. نبيلة إبراهيم ، فنّ القصّ في النّظريّة و التّطبيق ، ص 11 و 13

[2] - سيهامي ، الشّعريّة . - H,Suhamy, La poétique , Que sais-je? N:° 2311 ,Puf ,Paris ,1986 , P. 101

3 – مفهوم الشّعريّة

تُعدّ (الشّعريّة) أو بتعبير آخر البحث عن الهويّة الجماليّة للخطاب، قضيّة متعلّقة بالفكر الإبداعيّ والنّقد ، وقد شغلت المفكّرين والفلاسفة منذ أمد بعيد فهو << حلم بدأ منذ عصر " أفلاطون" الذي أكّده في محاورة " أيون" في عام 532 ق م >>.[1] ليأتي بعده "أرسطو" من خلال كتابه (فنّ الشّعر) أو (البويطيقا) التي تعني (الشّعريّة) ، مُكرّسا معظم أبحاثه في محاولة لإيجاد قوانين علميّة تحكم هذا الإبداع ، وتحدّد عناصره عند الأديب. تبعا لذلك يمكن القول بدْءًا بأنّ (الشّعريّة) في مفهومها العام تعني ما يحكم الخطاب الأدبيّ من قوانين أو << هي مجموعة من المبادئ الجماليّة التي تقود المبدع في خطابه، والتي تُكسبه فرادته و تميُّزه عن غيره من الخطابات الأدبيّة >>.[2] و بتعبير آخر فـ (الشّعريّة) هي تلك التي << تدلّ على مجموعة من الاختيارات المُميّزة التي يقوم بها الكاتب بوعي أو بغير وعي في نظام التّأليف والأجناس والأسلوب والموضوعات>>.[3]

وهكذا فقد سعت مناهج النّقد الحديث المختلفة إلى الكشف عن جماليّات الخطاب الأدبيّ، وما يُحقّق له ذلك الانسجام وتلك الخصائص اللّغويّة، التي تمكّنه من أداء الوظيفة الجماليّة التّأثيريّة، متجاوزة الوظيفة الإخباريّة السّطحيّة، النّاتجة عن اللّغة المعياريّة. وبسبب التّركيز في الخطاب الأدبيّ على مظاهره اللّغويّة - من بُنى نحويّة وصوتيّة ودلاليّة – أصبح يُنظر إلى (الشّعريّة) على أنّها<< جزْء لا يتجزّأ من اللّسانيّات ، وهي العلم الشّامل الذي يبحث في البنيات اللّسانيّة >>.[4]

بدأ الاهتمام بقراءة الخطاب الأدبيّ على هذه الشّاكلة مع "جاكبسون" "jakobson" الذي اهتدى من خلال نظريّته اللّسانيّة التّواصليّة إلى كون الخطاب الأدبيّ رسالة << وما يمكن أن تولّده من دلالات كالوظيفة الشّعريّة التي تكون فيها

---

[1] - نبيل راغب ، موسوعة النّظريّات الأدبيّة ، ص 378

[2] - حسن ناظم ، مفاهيم الشّعريّة ، المركز الثّقافي العربيّ ، بيروت ، لبنان، الدّار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1994 ، ص 111

[3] - دافيد فونتان ، الشّعريّة. – David Fontaine, La Poétique, édition Nathan, Paris, 1993, P. 09

[4] - جون ديبوا و آخرون ، معجم اللسانيّات. –Jean Dubois, et autres, Dictionnaire de Linguistique(Poétique) , Paris , 1973 , P.381

الرّسالة غاية في ذاتها؛لأنّها العمل الفنّي المعنِي بالدّراسة >>.[1] فالرّسالة مع"جاكبسون" "Jakobson" أصبحت تتّجه إلى ذاتها ، أي ما يجعل من الخطاب خطابا أدبيّا ، وبتعبير آخر التّمييز بين ما هو أدبيّ وما هو غير أدبيّ ، بين اللّغة المعياريّة واللّغة الشّعريّة.غير أنّه لا ينبغي أن يُفهم من ذلك أنّ (الشّعريّة) تنحصر في الخطابات الشّعريّة فقط ، بل تشمل الخطابات الأدبيّة جميعا، والتي تهدف إلى معرفة وتحديد القوانين المشتركة التي تجعل الخطابات الأدبيّة تُؤدّي وظيفة جماليّة تأثيريّة إلى جانب وظيفة التّوصيل والإبلاغ.

وقد سعى " تودوروف" " Todorov" إلى حصر (الشّعريّة) في ثلاثة تعريفات هي :

<< 1-كلّ نظريّة داخليّة للأدب.

2 - مجموع الإمكانات أو الاختيار الذي يمارسه كاتب ما من بين كلّ الإمكانيات الأدبية الممكنة (في إطار النّظام الموضوعاتي، ونمط التّركيب والأسلوب...إلخ).

3 – السّنن أو القوانين المعياريّة (codes normatifs) المُؤسّسة من طرف مدرسة أدبيّة معيّنة ومجموع القواعد التّطبيقيّة التي يصبح استعمالها عندئذ إجباريا >>.[2]

يُفهم من التّعريفات السّابقة، و بخاصّة الأوّل منها، أنّ (الشّعريّة) هي الكشف عن المقولات والقوانين الجماليّة، التي تُمكّنها من القبض- في الآن نفسه – على وحدة وتنوّع كلّ الأعمال الأدبيّة الإبداعية. ومن ثمّ لن يكون كلّ عمل فرديّ إلاّ مساهما في إبراز تلك المقولات. ومن هنا فإنّ الأعمال المحتملة وكذا المتحقّقة على حدّ سواء سوف تتآزر من أجل تأسيس موضوع (الشّعريّة)، وكما قال "تودوروف" "Todorov" فـ << ليس العمل الأدبيّ في حدّ ذاته هو موضوع الشّعريّة، فما تستنطقه الشّعريّة هو خصائص هذا الخطاب النّوعيّ الذي هو الخطاب الأدبيّ . وكلّ عمل عندئذ لا يُعتبر إلاّ تجلّيا لِبنية محدّدة وعامّة وإنجازا من إنجازاتها الممكنة.

[1] - رومان جاكبسون ، قضايا الشّعريّة ، ترجمة محمّد الولي و مبارك حنّون ، ص 27

[2] - تزفيتان تودوروف و أوزوالد ديكرو ، المعجم الموسوعي لعلوم اللّغة. – T,Todorov. O,DUCROT, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage ,p.106

ولكلّ ذلك فإنّ هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقيّ بل بالأدب الممكن.وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص التي تصنع فَرادة الحدث الأدبيّ >>.[1]

ممّا سبق ندرك أنّ (الشّعريّة) << لا تتوخّى التّأويل الصّحيح للآثار الأدبيّة كعلم للأدب، مع أنّها تملك طموحا علميّا في التّناول. فليس موضوع علم ما هي الوقائع المعزولة وإنّما القواعد التي تعمل على تفسيرها >>.[2] ومعنى ذلك أنّ (الشّعريّة) عبارة عن مبحث نظريّ تُغذّيه الأبحاث التّجريبيّة ، بما تملكه من أدوات ووسائل وتقنيّات علميّة دقيقة.

وبذلك يمكن القول بأنّ (الشّعريّة) هي تلك الدّراسة المنهجيّة، المُتّخذة من علم اللّغة نموذجا تقوم عليها الأنظمة التي تنطوي عليها النّصوص الأدبيّة، فهدف (الشّعريّة) كما يبدو << هو دراسة (الأدبيّة) أو اكتشاف الأنساق الكامنة التي تحدّد أدبيّة النّصوص واكتشاف الأنساق الكامنة، التي توجّه القارئ في العمليّة التي يتفهّم بها أدبيّة هذه النّصوص>>.[3] وانطلاقا من كون الأدب فنّا لغويّا لفظيّا ، فإنّ (الشعريّة) تسعى إلى أن << تستنبط القوانين التي يتوجّه الخطاب اللّغويّ بموجبها وجهة أدبيّة >>.[4] ، فهي إذن تسعى إلى تشخيص قوانين (الأدبيّة) في أيّ خطاب لغويّ ، من أجل تأسيس علم الأدب. وكما ذكرنا سابقا ، فإنّ علميّة الأدب أو (الشّعريّة) لم تتحقّق إلاّ بفضل الدّراسات الشّكلانيّة من جهة ، والدّراسات اللّسانيّة من جهة أخرى ؛ إذ نبّه الشّكلانيّون من خلال أبحاثهم إلى (أدبيّة) الأدب ، تلك (الأدبيّة) التي تشكّل موضوع علم الأدب ؛ أي بمعنى الوقوف - في الأعمال الأدبيّة- على الخصائص التي تجعل من العمل أثرا فنّيا ، حسب ما يذهب إليه " جاكبسون" " Jakobson". كما دعوا إلى ضرورة استقلال علم الأدب بموضوعه ، وإلى القطيعة مع التّصوّرات السّابقة بل << ورفض تقليد عريق قوامه إمّا الاحتكام إلى

[1] - تزفيتان تودوروف ، الشّعريّة ،ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ، دار توبقال للنّشر ، المغرب ، ط 1 ، 1987 ص 23

[2] - المرجع نفسه ، ص 106

[3] - رامان سلدن ، النّظريّة الأدبيّة المعاصرة ، ترجمة وتقديم جابر عصفور ، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع ، القاهرة مصر ، ط 1 ، 1991 ، ص 113

[4] - حسن ناظم ، مفاهيم الشّعريّة ، ص 09

حيثيّات مجاوزة للنّصّ - كاعتباره تعبيرا عن حالة نفسيّة أو وضع تاريخيّ- وإمّا الاحتكام إلى حيثيّات ملازمة للنّصّ ، لكنّها تُؤدّي إلى أنواع من الإحراج أو تحصيل الحاصل ، كتعيين معنى النّصّ مع جهل هذا المعنى>> .[1]

غير أنّ المشكلة تتأتّى في كون الأدب موضوعا لكثير من العلوم والمعارف الإنسانيّة ، وليس حكرا على(الشّعريّة) ؛ لهذا فإنّ " تودوروف" Todorov" يرى أنّ (الشّعريّة) قد << تجد في كلّ علم من هذه العلوم عونا كبيرا مادامت اللّغة جزءا من موضوعها، وستكون العلوم الأخرى التي تعالج الخطاب أقرب أقربائها علما >> .[2] وعلى ما يبدو فالبلاغة بهذا المفهوم تكون أقرب العلوم إلى (الشّعريّة) لكونها تهتمّ بالخطاب أيضا ، وهذا ما دفع " جيرار جينيت" " G,Génètte" * إلى القول بـ << أنّ الشّعريّة ليست في أحد معانيها إلاّ بلاغة جديدة >> .[3]

أمّا اللّسانيّات فقد أسهمت بدورها في نجاح مشروع تأسيس(شعريّة) لدراسة النّصّ الأدبيّ، حين حقّقت تحوّلا هامّا في ميدان الدّراسات اللّغويّة ، بوصفها علما سعت الدّراسات الأدبيّة إلى اكتساب دقّته وطرائقه في التّحليل. وبذلك يمكن اعتبار اللّسانيّات البوّابة أو الجسر الذي عبر الأدب من خلاله نحو العِلميّة ، بعد أن ظلّت تلك العِلميّة تراوغ المتشيّعين لِعلميّة الأدب والمنادين بها ، منذ ساد التّجريبُ الفكرَ العلميّ ووصل إلى ذروته في القرن العشرين << كان ارتفاع نجم العلم وغلبة المذهب التّجريبيّ قد وضعا النّقد والدّراسات الأدبيّة في مأزق حقيقيّ ؛ بسبب التّناقض الأساسيّ في محاولات تطبيق المنهج التّجريبيّ العلميّ على حقيقة أدبيّة أو شاعريّة ، لا يمكن قياسها لإثبات صحّتها أو كذبها عن طريق الحواسّ وإعمال العقل ، إلى أن بزغ نجم الدّراسات اللّغويّة ، فوجد نقّادُ الأدب فيها وسيلة توفيقيّة تقضي على ذلك التّناقض وتحقّق علميّة الأدب في نفس الوقت >> .[4] وهذا ما ذهب إليه " جون كوهين" " Jean Cohen" حين يؤكّد أن على الشّعريّة – إن

---

[1] - جان ماري كلينكينبرغ ، من الأسلوبيّة إلى الشّعريّة ، ترجمة فريدة الكتّاني ، ص 141

[2] - تزفيتان تودوروف ، الشّعريّة ، ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ، ص 106

[*] -" جيرار جينييت " "Gérard Génètte " ناقد فرنسيّ و أحد أبرز ممثلي مدرسة النّقد الجديد. من أهمّ أعماله (الصّور) (الإلقاء والخيال) . مأخوذ من قرص مضغوط Dictionnaire Hachette encyclopédique 2001

[3] - جيرار جينيت ، الصّور I - G, Génètte ,Figures I , Seuil , 1966, p.261

[4] - عبد العزيز حمّودة ، المرايا المحدّبة ، من البنيويّة إلى التّفكيك ، عالم المعرفة ، مطابع الرّسالة ،الكويت ، ط 1 ، أبريل 1998 ع 232 ، ص 107-108

أرادت أن تكون علما - << تبنّي المبدأ نفسه الذي أصبحت به اللّسانيّات علما ، وهو مبدأ المحايثة - أي تفسير اللّغة باللّغة نفسها - وبذلك يكون الفرق بين الشّعريّة واللّسانيّات هو أنّ الشّعريّة تعالج شكلا من أشكال اللّغة ، أمّا اللّسانيّات فتُعنى بالقضايا اللّغويّة عامّة >>.[1]

حاول أحد الباحثين حصر أهمّ المحطّات التي مرّت بها (الشّعريّة) ، فوجدها أربعة وهي : << 1- شعريّة محاكاتيّة mimétique poétique

2- شعريّة تأثّريه réceptive poétique

3- شعريّة تعبيريّة expressive poétique

4- شعريّة موضوعيّة objective poétique >>[2]

وعلى ما يبدو فإنّ (الشّعريّة) الموضوعيّة – وبالأخصّ منها(الشّعريّة) الشّكليّة - تعتبر أهمّ المحطّات في تاريخ (الشّعريّة)، سواء فيما يتّصل بمنهجها أو بموضوعها. ولكونها تسعى إلى دراسة النّصّ الإبداعيّ دراسة داخليّة؛ إذ تعزله عن المؤثّرات الخارجيّة.

4 – الشّعريّة اللّسانيّة: عودة البلاغة من جديد

رغم أفول نجم البلاغة خلال القرن التّاسع عشر؛ لكونها قد أصبحت مجرّد ممارسة مبتذلة ، إلاّ أنّها استطاعت أن تُبعث من جديد وتعرف صحوة نوعيّة في السّتّينات بأثر من اللّسانيّات << وقد كان "رولان بارت" * من النّقّاد الأوائل الذين فطنوا إلى ضرورة بعث البلاغة من جديد ، ودراستها في ضوء مفاهيم حديثة ومناهج جديدة >>[3] ، وذلك ما قام به " جيرار جينيت" " G,Génètte" في

---

[1] - جون كوهين ، بنية اللغة الشّعريّة ، ترجمة محمّد الولي و محمّد العمري ، دار توبقال للنّشر ، المغرب ، ط 1 ، 1986 ، ص 40

[2] - دافيد فونتان ، الشّعريّة . - D,Fontaine , La poétique ,P 114

[*] - "رولان بارت" " Roland Barthes" (1915-1980) رائد من روّاد نقّاد الأدب المعاصرين ، جعل اللّغة تحتلّ مكان الصّدارة في كلّ تحليل نقديّ ، و الجديد لدى "بارت" أنّه أعطى الصّدارة لبنية العمل الأدبيّ على مضمونه ، و دعا إلى البحث في ماهية العلاقة بين الأثر الفنّي و لغته. من أشهر مؤلّفاته (درجة الصّفر للكتابة)، (ز/س). سمير حجازي ، المتقن ، معجم المصطلحات اللّغويّة والأدبيّة الحديثة ، ص 196-197

[3] - محمّد القاسمي ، الشّعريّة اللّسانيّة و الشّعريّة الأسلوبيّة ، دراسة من مجلة فكر ونقد ، الرّباط ، المغرب ، ع 58. من موقع الانترنت: www.fikrwanakd.aljabriabed.net

دراساتـه ، مـؤكّـدا أنّ النّـظام البـلاغي قـد تجدّد وأصبح أكثـر مرونة ، وأنّ بنيـة الخطاب البلاغي مرتبطة أساسا بمحاولة البحث في نظريّة الأدب بصفة عامّة.

وتأييدا لهذا الرّأي فقد برزت محاولات داخل الفضاء البلاغي، تُعرف بـ (الشّعريّة) اللّسانيّة أو البنيويّة ، كما يبدو في أعمال"جون كوهين"J,Cohen" و "تودوروف" " Todorov"...

إنّ الشعريّة كما يعرّفها أحد الألسنيّين << فـرع من فـروع اللّسانيّات ، باعتبارها العلـم الشّـامل للبنيـات اللّسانيّـة >>.[1] و" تودوروف" "Todorov" يرى أنّ الأدب نتـاج لغـويّ وهـذا مـا يجعـل اللّغـة ذات أهمّية كبرى للعمل الشّعريّ غير أنّ<< هذه العلاقة ، وقد صيغت على هذا النّوع ، لا ترتبط بين الشّعريّات واللّسانيّات بقدر ما ترتبط بين الأدب واللّغة ، وبالتّالي بين الشّعريّات وكلّ علوم اللّسان >>.[2]

وبهذا تبـدو هذه العلاقة بين اللّغة والأدب ذات أهمّية كبرى ، لدرجة أنّه << لم يعد بإمكاننـا اليـوم أن نعـالج المسألـة الشّعريّـة بمعزل عـن المسألة اللّغويّـة ، ليس لأنّ الشّعر نصّ مادّته اللّغة ، بل لأنّ ما قدّمته العلوم اللّسانيّة الحديثة من مفاهيم تخصّ اللّغة ترك أثره العميق والمباشر أحيانا على مفهوم الشّعر، وطبعا علـى الأجناس الأدبيّة الأخرى>>. [3] ولعلّ أفضل ما يُجسّد هذه العلاقة هو الطّرح الذي قدّمه "جاكبسون" " Jakobson" في بحثه إذ يقول << إنّ موضوع الشّعريّة قبل كلّ شيء الإجابة عن السّؤال التّالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظيّة أثرا فنّيا ؟ وبما أنّ هذا الموضوع يتعلّق بالاختـلاف النّوعـي الذي يفصل فـنّ اللّغـة عـن الفنـون الأخرى، وعن الأنواع الأخرى للّسانيّات اللّفظيّة ، فإنّ للشّعريّة الحقّ في أن تحتلّ الموقع الأوّل بين الدّراسات الأدبيّة >>.[4]

ولو عدنا إلى (الشعريّة) اللّسانيّة وموقفها من البلاغة القديمة ، لوجدناها ترى فيها قصورا كبيرا وذلك فيما يتّصل بتعاملها مع الأشكال التّعبيريّة ؛ كالاستعارة والقافية

---

[1] - جون ديبوا و آخرون ، معجم اللّسانيّات -J, Dubois..., Dictionnaire de linguistique,P 381

[2] - تزفيتان تودوروف ، الشّعريّة ، ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ، ص 27

[3] - يمنى العيد ، في القول الشّعريّ ، الدّار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1987 ، ص 09

[4] - رومان جاكبسون ، قضايا الشّعريّة ، ترجمة محمّد الولي و مبارك حنّون ، ص 24

والتّقديم والتّأخير والحذف ، بوصفها أنماطا معزولة وانزياحات فرديّة لـذا فـإنّ (الشعريّة) اللّسانيّـة << تسـعى إلى تجاوز استقلاليّة الانزياحات بعضها عن بعض(...) لتُـقيم مـا يسمّيـه " كـوهين" بـ (شكـل الأشكـال) ، مـن خلال البحث عن الأسـاس المشتـرك بيـن الأشكـال المختلفـة. تُفضي في النّهاية إلى نظريّة متكاملة تتضمّن مجمل العمليّات التي ينبني عليها الشّعر >>.[1]

ومـن جهـة أخـرى فـإن كانت البلاغة التّقليديّـة تنظـر إلى الشّـعر << على أنّه النّثر مضـاف إليـه الـوزن والقافية وعندما يتجرّد من الوزن والقافية ويتحوّل إلى نثر يعود إلى ما يستطيع القارئ أن يفهمه >> [2] ، ومعنى ذلك أنّ القول الشّعريّ - في نظر البلاغة القديمة - لا يتميّز عن النّثريّ إلاّ بما يُضاف إليه من محسّنات جماليّة. غير أنّ الشّعريّة اللّسانيّة ترى أنّ << الفـرق بين الشّعر والنّثر يتمّ من خلال الشّكل وليس المـادّة؛ أي من خلال المعطيات اللّغويّة الدّاخليّة وليس المضامين التي تُعبّر عنها تلك المعطيات >>.[3] وتلك الصّور البلاغيّة << ليست مجرّد زخرف زائد بـل إنّها لَتكون جوهر الفنّ الشّعريّ نفسه؛ فهي التي تفكّ إسار الحمولة الشّعريّـة التي يُخفيها العالم، تلك الحمولة التي يحتفظ بها النّثر أسيرة لديه >>.[4]

وتنبغي الإشارة هنا إلى أنّ (الشّعريّة) اللّسانيّة استمدّت قوّتـها ممّـا يُعرف بنظريّـة (الانزياح) *؛ لكونها تيارا قويّا احتضن اللّغة الفنّية باعتبارها انحرافا أو انزياحا عن المعيار، فـ<< الرّسالة لا تُعدّ شعريّة إلاّ إذا انزاحت عن سُنن اللّغة أو بتعبير"بارت" "Barthes" إنّ الأسلـوب يُحـدّد بالقيـاس إلى درجة الصّفر في الكتابة >>.[5] ويــؤكّد " كوهيـن" " Cohen" أنّ (شعــريّة) النـّصّ الفنّــي تمــرّ بمرحلتيـن، إذ

---

[1] - محمّد القاسمي ، الشّعريّة اللّسانيّة و الشّعريّة الأسلوبيّة ، مجلّة فكر و نقد ، ع 58 ، من موقع الإنترنت www.fikrwanakd.aljabriabed.net

[2] - محمّد حماسة عبد اللّطيف، منهج في التّحليل النّصّي للقصيدة، تنظير و تطبيق، مجلّ فصول، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب. مُج 15 ، ع 2 ، صيف 1996 ، ص 110

[3] - محمّد القاسمي ، الشّعريّة اللّسانيّة والشّعريّة الأسلوبيّة ، مجلّة فكر و نقد ، ع 58 ، من موقع الإنترنت السّابق الذكر.

[4] - جون كوهين ، بنية اللّغة الشّعريّة ، ترجمة محمّد الولي و محمّد العمري ، ص 64

* - الانزياح أو ما يسمّيه البعض بالعدول أو المجاوزة. استُعمل أوّل مرّة في الدّراسات الأسلوبيّة خاصّة عند " ريفاتير" و " بالي" و " سبتزر" ، و لكن " كوهين" أعطاه بعدا آخر و طوّره حتّى ارتبط باسمه. يمكن القول أنّ الأسلوب انزياح أي أنّ الأسلوب هو ما ليس شائعا ولا مألوفا ولا مصوغا في قوالب مستهلكة، فهو تكسير لبنية القواعد النّثريّة ثُمّ إعادة بناء الجملة من جديد. محمّد القاسمي ، الشّعريّة اللّسانيّة و الشّعريّة الأسلوبيّة، مجلّة فكر و نقد، ع 58. من موقع الإنترنت السّابق الذكر.

[5] - محمّد القاسمي ، الشعريّة اللسانيّة و الشّعريّة الأسلوبيّة ، مجلّة فكر و نقد ، ع 58 ، من موقع الإنترنت السّابق الذكر.

(الشّعريّة) << عمليّة ذات وجهين متعايشين متزامنين: الانزياح ونفيه ، تكسير البنية وإعادة البناء من جديد. ولكي تُحقّق القصيدة شعريّتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أوّلا ثمّ يتمّ العثور عليها ، وذلك في وعي القارئ >>.[1]

وقد قام " كوهين" " Cohen" – مستنيرا بذلك التّصوّر- بتحليل مجموعة من الصّور البلاغيّة باعتبارها انزياحا عن سنن اللّغة ، وهي عبارة عن صور أسلوبيّة تنتمي إلى مستويات لسانيّة مختلفة: صوتيّة ودلاليّة وتركيبيّة.

ونافلة القول أنّ البلاغة قد تخلّت عن تأويل النّصوص الإبداعيّة، لتكتفي بأن تصبح مجموعة من القواعد المعياريّة، في حين أنّ (الشّعريّة) قد ركّزت اهتمامها على كيفيّة إنتاج أدوات للوصف و التّحليل.

5 – الشّعريّة الأسلوبيّة

رغم أهمّية الوصف اللّسانيّ ، إلاّ أنّه لم يكن كافيا لتحديد خصوصيّة كلّ نصّ إبداعيّ – لتركيزه على القواعد الجماليّة العامّة التي تُنظّم النّصوص الفنّية- وذلك ما كرّس " ميشال ريفاتير" "M,Riffatèrre" * جلّ أعماله لتحديده ، ولهذا فقد دعا إلى ضرورة إيجاد << معايير خاصّة تميّز بين الوقائع العاديّة التي يشتمل عليها النّصّ ، والوقائع الأسلوبيّة المنافرة ؛ أي تلك التي تؤثّر في المتلقّي >>.[2]

وهذه الخصوصيّة للنّصوص الإبداعيّة لا تنكشف – حسب رأيه - إلاّ من خلال التّحليل الشّكلاني فـ << هو الكفيل وحده بملامسة الظّاهرة الأدبيّة في النّصّ ؛ لأنّه يهتمّ بما هو خصوصيّ في النّصّ الأدبيّ لا بغيره، ويرتكز على النّصّ نفسه،وعلى العلاقات الدّاخليّة المتبادلة بين الكلمات ، وعلى الشّكل أكثر من المضمون >>.[3]

وعلى الرّغم من استناد " ريفاتير" "Rifatèrre" على نظريّة الانزياح في أسلوبه إلاّ أنّه حاول تجنّب المطبّات التي وقعت فيها ، وبالأخصّ فيما يتّصل بتحديد المعيار

---

[1] - جون كوهين ، بنية اللغة الشّعريّة ، ترجمة محمّد الولي و محمّد العمري ، ص 173

[*] - "ميشال ريفاتير" "M.Riffatèrre" (1924- 2006) من أشهر النّقاد و منظّري الأدب الفرنسيّين، تابع في أعماله المقاربات البنيويّة العامّة. من أهمّ مؤلّفاته (سيميائيّة الشّعر) ، (مقالات في البنيويّة الأسلوبيّة) ، (إنتاج النّص). من موقع الأنترنت www.wikipedia.org

[2] - محمّد القاسمي ، الشّعريّة اللسانيّة و الشّعريّة الأسلوبيّة ، مجلّة فكر و نقد ، ع 58 ، من موقع الإنترنت (المذكور سابقا)

[3] - ميشال ريفاتير ، إنتاج النّصّ. – Michel Riffatèrre ,La production du texte ,collection poétique , Seuil , 1979 p.89

الخارجيّ الذي يتمّ الانزياح عنه ، فنادى بضرورة << تعويض القاعدة الخارجيّة بقاعدة داخليّة تكون مرتبطة بِبنية النّصّ الفنّي. فكلّ إجراء أسلوبيّ يتمّ تحديده من خلال علاقته السّياقيّة بإجراءات أسلوبيّة عاديّة داخل بنية النّصّ الفنّيّ نفسه ، فالسّياق وحده هو الكفيل بتحديد الوحدات اللّغويّة التي تقوم بدور وظيفيّ وإبلاغيّ في نظام العلاقات من جهة ، والوحدات التي تنهض بدور الإجراء الأسلوبيّ في النّظام نفسه ، من جهة ثانية >>.[1] على أنّه ينبّه إلى أنّ أيّ إجراء أسلوبيّ لا يتمكّن دوما من الاحتفاظ بمركز (الأماميّة) أو (الخلفيّة) ؛ لأنّه يخضع للتّأثيرات التي يمارسها السّياق من نصّ لآخر.

إضافة إلى ما سبق فإنّ ما يميّز أسلوبيّة " ريفاتير" "Rifatèrre " هو أنّ القارئ لم يعد متلقّيا ومستهلكا فقط للنّصّ الإبداعيّ ، بل مساهما ومنتجا في الإبداع ، لذلك فهو يرى ضرورة << ألاّ ينطلق المحلّل الأسلوبيّ من النّصّ مباشرة ، وإنّما ينطلق من الأحكام التي يُبديها مجموع القرّاء حوله لأنّ تلك الأحكام عبارة عن مثيرات أو استجابات نتجت عن منبّهات كامنة في صلب النّصّ >>[2]. فكلّ أسلوب لابدّ وأن يحتوي على سياق وعلى نقيضه، هذا السياق الذي تتحدّد دلالته داخل بنية النّصّ. وبين لدّة الانتظار وخيبة التّلقّي لدى المتلقّي يحدث التّوتّر الذي يُعدّ دعامة أساسيّة في الأسلوب.

أخيرا يمكن القول أنّه رغم هذا التّداخل بين (الشّعريّة) و(الأسلوبيّة) ؛ بسبب اهتمامهما - بخاصّة في الفترات الأخيرة - بالأسلوب ومفهوم الانحراف ، إلاّ أنّهما يختلفان في مسألة مهمّة << ففي الوقت الذي تبحث الشّعريّة عن البنيات المشتركة بين مختلف النّصوص الإبداعيّة ، تُصرّ الأسلوبيّة على أنّ لكلّ نصّ أدبيّ خصائصه ومظاهره الجماليّة، التي تحدّد أدبيّته والتي ينبغي أن تُعاين باستقلال عن النّصوص الأخرى>>.[3]

---

[1] - محمّد القاسمي ، الشّعريّة اللسانيّة و الشّعريّة الأسلوبيّة ، مجلة فكر و نقد ، ع 58 ، من موقع الإنترنت www.fikrwanakd.aljabriabed.net

[2] - المرجع نفسه ، من موقع الإنترنت السّابق الذكر.

[3] - محمّد القاسمي ، الشّعريّة اللسانيّة و الشّعريّة الأسلوبيّة ، مجلة فكر و نقد ، ع 58 ، من موقع الإنترنت السّابق الذكر.

وقبل الولوج إلى عنصر (الشّعريّة) العربيّة ، لابدّ من التّنبيه إلى نّ مصطلح (الشّعريّـة) قـد أوهـم المتلقّيـن، منـذ البـدء، أنّ موضوعها الشّـعر دون غيـره من الأجنـاس الأدبيّـة ، غيـر أنّ " جاكبسون" "Jakobson" قد سارع إلى إزالـة هذا اللّبس الذي نشأ عن هذه التّسمية ، عبـر تحديده للوظيفـة الشّعريّـة قائـلا: << تُعـالج الوظيفة الشّعريّة في علاقتها مـع الوظـائف الأخرى للّغة ، وتهتمّ الشّعريّة بالمعنى الواسع للكلمـة بالوظيفـة الشّعريّـة لا في الشّعـر فحسب ، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائـف الأخرى للّغـة ، وإنّمـا تهتمّ بهـا أيضـا خـارج الشّـعر حيـث تُعطي الأولويّة لهذه الوظيفة أو تلك تبعا للوظيفة الشّعريّة >>.[1] فموضوع (الشّعريّة) في رأيه ، وقبل كلّ شيء، هو الإجابة عن سؤال محوريّ يتمثّل في << ما الذي يجعل من رسالة لفظيّة أثرا فنّيا ؟ >>.[2]

وإلى هذا يجنح " تودوروف" " Todorov" حين يذهب إلى أنّ (الشّعريّة) ترتبط بمنظوم ومنثوره ، غير أنّ (شعريّته) لا تتأسّس على النّصوص الأدبيّة باعتبارها عيّنات فرديّة ،إذ لا يهمّها الأثر الأدبيّ في حدّ ذاته بقدر ما يهمّها الخطاب الأدبيّ.

وانطلاقا من كون (الشّعريّة) تبحث في الخطاب الأدبيّ و خصائصه، وترى أنّ تحليل (شعريّة) نصّ ما لا يتأتّى إلاّ بالكشف عن مادّتها الصّوتيّة والدّلاليّة ، أو ما يُعرف بنظام العلامات ، فذلك حتـما لا يعنـي أنّ (الشّعريّة) حكر على الشّعر دون النّثر ، وإن كانت معظم التّعريفات الحديثة تركّز على الشّعر ؛ فذلك لأنّها ترى في (الشّعريّة) << المعرفة الشّموليّة بالمبادئ العامّة للشّعر ، بعدِّه أنموذجا للأدب >>.[3]

---

[1] - رومان جاكبسون ، قضايا الشّعريّة ، ترجمة محمّد الولي و مبارك حنون ، ص 23

[2] - المرجع نفسه ، ص 24

[3] - رابح بوحوش ، الأسلوبيّات و تحليل الخطاب ، ص 61

6 – الشّعريّة العربيّة

أ – عند القدامى:

بدْءا لا مناص من التّذكير بكون (الشّعريّة) مفهوما تجريديّا غامضا ، يصعب تحديد ماهيته، وهو مصطلح قد أثاره الشّكلانيّون الرّوس، ثمّ أصبح متداولا في حقل الدّراسات و النّقد الحديث. لكن السّؤال الذي يفرض نفسه في هذا السّياق هو: هل عرف العرب القدامى هذا المصطلح ؟ أم كانت لهم مفاهيمهم الخاصّة ؟ وهل كان لهم ما يسمّى حداثة شعريّة أم هي وليدة العصر الحديث؟ و إن كانت لهم (شعريّة) فما وجه الخلاف بينها وبين (الشّعريّات) الحديثة؟

بداية فإنّ الدّراسات النّقديّة تبيّن أنّ (الشّعريّة) كمصطلح قد << عرفه العرب من قبل تحت أسماء مختلفة مثل الشّاعريّة وشعر شاعر والقول الشّعريّ والقول غير الشّعريّ والأقاويل الشّعريّة... >>.[1]

والملاحظ أنّه رغم ما كانت تدلّ عليه لفظة(شعر) من معايير نظم الشّعر وحده، إلاّ أنّ بعض النّقّاد العرب القدامى كان لديهم تقديرا شعريّا لأشكال التّعبير الأدبيّ ، التي تحمل بين طيّاتها خصائص شعريّة. وذلك ما حدا بالبعض منهم إلى أن ذهب إلى << عدّ كلّ متكلّم شاعر إلى حدّ ما، وعدّوا كلّ إنسان يتكلّم بلغة شاعرة في كلّ وقت >>.[2] ولا يخفى ما في هذه العبارة من مبالغة؛ كونها تسوّي بين الكلام الذي يسمو بجمال صيّاغته و دقّة صناعته، وبين الكلام العاديّ الذي لا فنّ فيه؟

من الواضح أنّه كان يُقصد بـ (الشّعريّة)، لدى القدامى في الغالب، تلك الخصائص التي تجعل من الشّعر شعرا، وهكذا فـ << إذا كان الشّعر فنّا لفظيّا والشّعريّة لا تتّخذ اللّغة، عامّة، موضوعا لها ، بل تقتصر على شكل من أشكال استعمالاتها الخاصّة ؛ أي صناعة الكلمات، و الصّناعة مصطلح شائع في النّظريّات

---

[1] - مولاي علي بوخاتم ، مصطلحات النّقد العربيّ السّيماءويّ ، الإشكاليّة و الأصول و الامتداد ، دراسة من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2005 ، من موقع الإنترنت www.awu-dam.org

[2] - المرجع نفسه ، من موقع الإنترنت نفسه.

الشّعريّة العربيّة ، ومجال بحثه هو الصّور البلاغيّة والبيانيّة التي تُكوّن جوهر الفن الشّعريّ فإنّ ذلك (...) يكشف عن اللّقاء بين النّظريّات الشّعريّة العربيّة القديمة والنّظريّات الشّعريّة المعاصرة في مفهوم الشّعر أو الشّعريّ: بنية ودلالة >>.[1]

وقد ذهب بعض الباحثين إلى أبعد من هذا حين اعتبر أنّ << الشّعريّة العربيّة تطرح قضايا لا تقلّ (حداثة) في رؤيتها عمّا تطرحه (الشّعريّات) المعاصرة. إن لم نقل إنّ القضايا نفسها يُعاد طرحها >>.[2] إذن فالجوهر هو نفسه والقضايا ذاتها تعاد ولكن بكساء جديد و بمصطلحات حديثة.

وكما يتراءى لنا فإنّ (الشّعريّات) بأنواعها ، العربيّة منها والغربيّة، تسعى إلى الإجابة عن السّؤال الذي طرحه " جاكبسون" " Jakobson" حول الشّيء أو الأمر الذي يجعل من رسالة لفظيّة أثرا فنّيا ؟

ممّا سبق، ومن القول أنّ (الشّعريّة) العربيّة تركّز أكثر على الشّعر، لا لأنّ << الشّعر كان النّتاج الوحيد لهذه الثّقافة ، ولكنّها تعني أنّ الشّعر كان نتاجها الأوّل ، وأنّه كان التّعبير الأكثر دلالة...والأكثر تمثيلا لأصالة عبقريّتها >>[3] ، فإنّ الكشف عن عناصر هذه الظّاهرة وكشف معالمها ، يستوجب العودة إلى ما احتواه النّقد العربيّ القديم من نظريّات ؛ للوقوف على البنية الذهنيّة للنّقّاد ومدى تطوّرها عبر المراحل ، التي مرّ بها النّقد ، وهل كانت مواكبة لحركة تطوّر الشّعر في حدّ ذاته ؟ في هذا الشّأن يبيّن النّاقد " الطّاهر الهمّامي" أنّه قد << اقترن توطّد البنية في

---

[1] - طراد الكبيسي ، في الشّعريّة العربيّة ، قراءة جديدة في نظريّة قديمة ، دراسة من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، سوريا 2004 ، من موقع الإنترنت www.awu-dam.org

[2] - المرجع نفسه ، من موقع الإنترنت نفسه.

[3] - جمال الدّين بن الشّيخ ، الشّعريّة العربيّة ، ترجمة مبارك حنون و محمّد الولي و محمّد أوراغ ، دار توبقال للنّشر ، الدّار البيضاء المغرب، ط 1، 1996 ، ص 05

أذهان الشّعراء – عدا عامل النّقلة الحضاريّة التي شكّلت الأرضيّة بتطوّر مفهوم الشّعر ومحدّدات الشّعريّة >> [1].

إنّ نظرة فاحصة للعصر الجاهليّ، تُنبئنا أنّ (النّظر) النّقدي في هذه المرحلة كان قليلا وبسيطا ، ساذجا ومشكوكا في صحّة بعضه .* وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ معظم النّصوص النّقديّة ، في هذه الفترة، هي نوع من المفاضلة بين شاعرين أو أكثر ، والملاحظ أيضا أنّ << النّقّاد يُحكمون الذوق في أحكامهم ، وعجزوا عن تحديد خصائص الجودة أو تعليلها بالوقوف على السّمات التي تميّز شاعرا عن آخر. وأنّ مقاييسهم في المفاضلة غالبا ما تكون خارج نصّية ممّا لا يساعد على تحديد مفهوم الشّعريّة عندهم ، بل لا نجد في نقدهم أيّة إشارة إلى العناصر الأساسيّة التي يُبنى عليها الشّعر كالموسيقى...والصّورة البلاغيّة... واللّغة >> [2]، وما يُفهم من ذلك أنّ هذه المصطلحات غير معروفة لديهم حينئذ.

وفي القرن الثّاني للهجرة يُطالعنا مصطلح ، يعبّر عن جودة الشّعر وهو (الفحولة) ، الذي تناوله كلّ من " الأصمعي"(122-216 هـ)/(740-831م) و"ابن سلاّم الجمحي"(ت 232هـ /847 م). وهي تكاد تقتصر عند " الأصمعي" على الجانب اللّغويّ فقط **، كما يحصرها على الشّعراء الجاهليّين والمخضرمين فحسب. وهذا - كما يبدو - مقياس غير كاف لتحديد جودة الشّعر. بعكس "ابن سلاّم الجمحي" الذي امتدّ بهذا المصطلح ليشمل شعراء بني أميّة ، كما عمد إلى وضع معايير

---

[1] - الطّاهر الهمّامي ، من شعريّة الشّعر إلى شعريّة الكلام عند القدامى ، مقال من مجلّة الموقف الأدبيّ ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب دمشق ، سوريا ، حزيران / جوان ، 2000 ، ع 350 ، من موقع الإنترنت www.awu-dam.org

* - من ذلك ما يُتداول مثلا حول احتكام " امرئ القيس" و " علقمة" إلى " أمّ جندب" ، زوجة " امرئ القيس" ففضّلت شعر " علقمة" على شعر زوجها من أجل بيت واحد حول الفرس . و كذا حكاية " المسيّب بن علس" و نقد " طرَفة" له بقوله << استنوق الجمل>> حينما أنشده هذا البيت :

و قد أتناسى الهمّ عند ذكاره بناج عليه الصّيعريّة مكدم

لكون الصّيعريّة توصف بها إناث الإبل. و كذا احتكام " الأعشى" و " الخنساء" و " حسّان بن ثابت" إلى " النّابغة"... و غيرها من نماذج النّظر النّقديّ السّاذج . زكريّا صيام ، دراسة في الشّعر الجاهليّ ، ديوان المطبوعات الجامعيّة ، الجزائر ، د ط ، 1984 ص 202 و ص 236 و ص342

[2] - حسين مزدور ، الشّعريّة العربيّة في التّراث النّقديّ ، مجلّة الموقف الأدبيّ ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، دمشق ،سوريا . تشرين الأوّل / أكتوبر ، 2004 ، ع 402 ، من موقع الإنترنت www.awu-dam.org

** - لغة الشّاعر يجب أن تكون لغة نجديّة ، و أن يكون الشّاعر بدويّا و من أصل عربيّ ، و أن يكون له عدد من القصائد الجياد و أن يكون لشعره حلاوة... حسين مزدور ، الشّعريّة العربيّة في التّراث النّقديّ ، مجلّة الموقف الأدبيّ ، ع 402 ،من موقع الإنترنت السّابق الذكر.

أخرى في توزيع الشّعراء على الطّبقات [*] ، وهي فيما يبدو أكثر موضوعيّة في فهم جودة الشّعر. وإن كانت المعايير الخارجيّة لتصنيف الشّعراء << هي معايير- في مجملها - خارج نصّية، فهي تتعلّق بقدرات الشّاعر على غزارة الإنتاج وتنوّع الأغراض وفصاحة اللّسان، أكثر ممّا تتعلّق بتحليل النّصّ الشّعريّ والوقوف على جماليّاته >>.[1]

أمّا فيما يتّصل بالمعايير الدّاخليّة فهي << معايير داخل نصّية، وهي لذلك أكثر نجاحا في تحديد سمات الشّعريّة، حيث نلاحظ أنّ جلّ صفات الجودة عند الشّعراء...صفات تتّصل ببنية الشّعر...تتميّز بالقدرة على التّعبير بالصّورة... والتّعبير بالصّورة بخاصّة التّشبيهيّة من أكثر الجماليّات التي احتفل بها النّقّاد القدماء >>.[2] ورغم هذا القصور في المعايير إلاّ أنّه لا يمكن نفي فضل اللّبنات الصّغيرة في بناء صرح (الشّعريّة) العربيّة لدى القدماء. وهكذا يمكن القول بأنّ كتاب (طبقات فحول الشّعراء) قد فتح أعين النّقّاد على قضايا ومعايير تتّصل بحقيقة الشّعر وجماليّاته، ليظهر أكثر نضجا وإدراكا للشّعريّة العربيّة وبخاصّة في القرن الرّابع هجري وما يليه.

يُعتقد أنّ خلاصة ما توصّل إليه النّقد العربيّ القديم في تحديد (الشّعريّة) العربيّة مُجسّد في مصدرين و هما : تعريف الشّعر وعموده ، الذي صاغه " المرزوقي" (ت 421 هـ) صيّاغة جديدة وحدّده بقوله: << إنّ هم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحّته وجزالة اللّفظ واستقامته، والإصابة في الوصف. ومن اجتماع الأسباب الثّلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات والمقاربة في التّشبيه والتحام أجزاء النّظم والتِئامها، على تخيّر من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه

---

[*] - قسّم " الجمحي" في كتابه (طبقات فحول الشّعراء) الفحولة إلى قسمين: أوّلهما خاصّ بالجاهليّين و المخضرمين ، و ثانيّهما خاصّ بالإسلاميّين. و وزّع شعراء كلّ قسم على عشر طبقات ، مع وضع معايير فنّية في توزيع الشّعراء على الطّبقات و معايير أخرى داخل الطّبقة الواحدة. حسين مزدور ، الشّعريّة العربيّة في التراث النّقديّ ، مجلّة الموقف الأدبيّ ، ع 402 ، من موقع الإنترنت www.awu-dam.org

[1] - حسين مزدور ، الشّعريّة العربيّة في التراث النّقديّ ، مجلّة الموقف الأدبيّ ، ع 402 ، من موقع الإنترنت السّابق الذكر.

[2] - المرجع نفسه ، من موقع الإنترنت نفسه.

للمستعار له، ومشاكلة اللّفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية حتّى لا منافرة بينهما >>.[1]

وقد استقرّ عمود الشّعر في التّراث النّقديّ العربيّ على ما ورد عن "المرزوقي" دون أيّة محاولة لتعديله أو تطويره، على مرّ العصور اللاّحقة ، رغم دخول عناصر جديدة في تكوين بنية الشّعر العربيّ ، بحيث أصبح عمود الشّعر بتلك الصّيغة غير كاف لتحديد (الشّعريّة)العربيّة، وبالأخصّ فيما يتّصل بالعناصر الجماليّة المجسّدة في موسيقى الشّعر والتّعبير بالصّورة.

أمّا فيما يتّصل بالشّعر فإنّ الباحث في تراث العرب النّقديّ يدرك أنّ << نقّاد العرب قد بدأوا من نقطة صحيحة حين حرصوا على أن يفرّقوا بين عمل (فنّي) يتّخذ اللّغة أداته، وعمل (غير فنّي) يتّخذ اللّغة كذلك أداته... وبعبارة أخرى حين جعلوا التّفريق بين مستويات اللّغة نقطة انطلاقهم في الدّرس النّقديّ >>.[2]

يظهر ممّا سبق أنّ ثمّة سمات وخصائص معيّنة تنفرد بها اللّغة الأدبيّة عامّة ولغة الشّعر خاصّة. وانطلاقا من أنّ الشّعر فنّ قوليّ أداته اللّغة، فإنّ الأساس في تحقيق تميّز الشّعر وتحديد ذاتيّته << يتعلّق أوثق ما يتعلّق بأبعاد التّصرّف اللّغويّ في بنيته...ذلك التّصرّف الذي يرجع إلى وضعيّة اللّغة بحسب اختيار المتخيّر الماهر وانتقاء المبدع الصّانع ، ومدى إنجازها الدّلاليّ في السّياق الشّعريّ،وقيمة الإيحاءات التي تثيرها في نسيج تشكيل فنّي من شأنه أن يحقّق متعة جماليّة وقيمة حيويّة >>.[3]

والشّعر إضافة إلى كونه فنّا لفظيّا، فهو ثمرة تجربة شعوريّة وجدانيّة وعقليّة مسيطرة على الشّاعر؛ بمعنى أنّ للشّعر وظيفة وغاية، وإن كان بعض النّقّاد

---

[1] - المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة ، نشر أحمد أمين و عبد السّلام هارون ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1991 ، ص 09

[2] - صلاح رزق، أدبيّة النّصّ، محاولة لتأسيس منهج نقديّ عربيّ ، دار غريب للطّباعة و النّشر و التّوزيع ، القاهرة ، مصر ، د ط ، 2002 ، ص 52

[3] - صلاح رزق، أدبيّة النّصّ، ص 58

العرب القدامى يساندون الغاية الجماليّة لـ(الشّعريّة) إلاّ أنّه << يمكن القول بتضافر الغاية الجماليّة والغاية النّفعيّة المعنويّة للشّعر في إطار واحد، تتشكّل داخله مهمّة الشّعر ووظيفته >>.[1]

لعلّه يمكن اعتبار " قدامة بن جعفر"(ت 337هـ/ 948 م) من أوائل النّقّاد العرب القدامى الذين أسّسوا جماليّة عامّة للشّعر، ولذلك يمكننا القول أنّه << ليس من قبيل الصّدفة أن يسجّل " قدامة بن جعفر" المعايير ضمن جماليّة عامّة للشّعر.ويعتبر ... منظّرها الأوّل، وهو في الحقيقة أوّل من يطرح (علم الجيّد والرّديء) كموضوع للتّحليل >>.[2] و" قدامة" يميّز في تحليله بين المستويات:النّحويّة والدّلاليّة واللّذيْن لا يمكنهما إقامة جماليّة خاصّة بالشّعر؛ لكونهما يتعلّقان بالشّعر والنّثر على حدّ سواء. أمّا المستوى الثّالث فهو المستوى العروضيّ المختصّ بالأوزان والقوافي. غير أنّه يؤكّد أنّه لا يمكن لأيّ مستوى من هذه المستويات تحقيق (الشّعريّة) على حِده إذ << لا يستطيع النّحو وحده ولا الدّلالة ولا العروض وحدهما تحديد الجميل في الشّعر. إنّ خاصّية القيمة الشّعريّة كامنة وراء قواعدها التي يُعتبر تطبيقها ، بطبيعة الحال، أمرا بديهيّا . يحتوي علم الذوق كلّ هذه المعارف >>.[3]

ويُعدّ كتاب (نقد الشّعر) لـ" قدامة بن جعفر"، فيما يرى " طراد الكبيسي"[4]، من الكتب الأولى التي تُؤسّس- إضافة إلى كتب أخرى- * لما يمكن أن نسمّيه كتبا في (الشّعريّة) العربيّة. ويذكر الباحث - مدافعا عن " قدامة"- أنّ الباحثين المعاصرين قد أساؤوا فهمه في تعريفه للشّعر بأنّه (قول موزون مقفّى يدلّ على معنى) ؛ حيث نظروا إليه نظرة فيها بعض التّقصير. وكان عليهم أن يتنبّهوا أنّ << " قدامة" حدّ الشّعر باعتبار ما هو متحقّق من النّصوص. ويتّفق القدماء والمحدثون على أنّ

---

[1] - صلاح رزق ، أدبيّة النّصّ ، ص 65

[2] - جمال الدّين بن الشّيخ ، الشّعريّة العربيّة ، ترجمة مبارك حنون و محمّد الولي و محمّد أوراغ ، ص 24

[3] - جمال الدّين بن الشّيخ ، الشّعريّة العربيّة ، ص 24

[4] - طراد الكبيسي ، في الشّعريّة العربيّة ، قراءة جديدة في نظريّة قديمة ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، 2004 ، من موقع الإنترنت www.awu-dam.org

* - من الكتب التي شملتها الدّراسة أيضا (عيار الشّعر) لـ "ابن طباطبا "و (إعجاز القرآن) لـ " الباقلاني" ,(العمدة) لـ " ابن رشيق" . (دلائل الإعجاز) و (أسرار البلاغة) لـ " الجرجاني" و (منهج البلغاء) لـ " القرطاجنّي". يُنظر دراسة طراد الكبيسي ، في الشّعريّة العربيّة ، قراءة جديدة في نظريّة قديمة ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ،2004 ، من موقع الإنترنت السّابق الذكر.

أركان الشّعر أربعة: قول (لفظ)، ووزن، وقافيـة، ومعنى. وبعضهم يُنقص منـها (الوزن) أو (القـافيّة) أو كلاهـما مـعا، ولكن لا أحـد زاد عليها شيئـا فجعلها خمسة مثلا >>.[1] ويبدوهذا الرّأي على جانب كبير من الأهمّية، لكونه قد أعاد الاعتبار لبعض النّظريّات العربيّـة القيّمـة التي ألف الباحثـون التّقليل من شأنـها والنّظر إليها بعين قاصرة.

وليـس هذا فقط بل يبدو أنّ " قدامة" سبق المحدثين في القول بكون الشّعر صنـاعة. ومـا (الشعريّة) إلاّ ذلك العلـم الذي يتـمّ به تمييـز جيّـد هذه الصّنـاعة مـن رديئها ، أو على حدّ تعبير "كوهين" "Cohen" << تمييز الشّعر من النّثر بوضعهما في طرفين متضادّين مثـل خـطّ مستقيـم ، أحـد قطبيْه يمثّـل الشّـعر الذي بلـغ أقصى درجة من الانزياح عن اللّـغة المعياريّة ، والطّرف الثّـاني يمثّل النّثـر الخالي مـن كلّ انزياح ، وبين القطبين تتراوح أقدار الأنماط التّعبيريّة اللفظيّة الأخرى>>.[2]

أليس هذا الكلام - على حداثته - شبيها بما ورد عند " قدامة" قبل قرون خلت، حينما قـال : << ولمّا كان للشّعر صناعة ، وكان الغرض في كـلّ صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بهـا على غـايـة التّجويـد والكمـال... لـه طرفـان : أحدهمـا غـاية الجودة والآخر غاية الرّداءة ، وحدود بينهما تُسمّى الوسائط >>.[3]

نافلة القول أنّ " قدامة" كان يمتلك من النظرات النّقديّة ما جعله ناقدا متمرّسا،فهو << نـاقد يولي الشّـكل اهتماما متميّزا، ويردّ علـّة الجمال في الشّعر إلى ما ينطوي عليـه الشّـعر مـن تجانس بيـن العناصر والأجزاء وهـو يحاول – بالتّركيز على الصّنـاعة - تبرير قيمة الشّـعر. تلك القيمـة التي ترتـدّ إلـى صـورة القصيدة التي لا يمكن أن تُفهم منفصلة عن عناصرها، والتي يحدّدها، أخيرا، (علم) يميّز الجيّد من الـرّديء في الشّـعر >>.[4] فالشّـعر عنـد أهـل العلـم ما هـو إلاّ اختيار الكلام وحسن التّأتّي وقرب المأخذ، وتلك صفات تلتصق بالمبنى والتّشكيل.

---

[1] - طراد الكبيسي ، في الشّعريّة العربيّة... ، دراسة من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، 2004 ، من موقع الإنترنت www.awu-dam.orgt

[2] - جون كوهين ، بنية اللّغة الشّعريّة ، ص 34-35

[3] - قدامة بن جعفر ، نقد الشّعر ، تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، مصر ، د ط ، 1963 ، ص 16

[4] - طراد الكبيسي ، في الشّعريّة العربيّة ... دراسة من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، 2004 ، من موقع الإنترنت www.awu-dam.org

يـرى بعض الـدّارسيـن أنّ << النّـزعـة التـي سيطرت علـى النّـقد العربيّ منـذ " قدامـة " إنّـما هـي نزعـة الفـنّ للفنّ إذا أردنا أن نعبّر بصيغة معاصرة عن تصوّر عربيّ قديم للعمل الشّعريّ >>.[1] فقيمـة الشّـعر تتأتّـى من داخل النّصّ ، وما يجمع بنياته من علاقات تنتظم لتشكّل نصّا ، لا من المعاني ؛ أي أنّ الأولويّة كانت للبنية على حساب المرجع.

بـعد كتـاب (نقد الشّـعر) يُطـلّ علينـا كتاب آخـر، لـه وزنه فيما يمكن تسميّته بـ (الشّعريّـة)العربيّـة ، ألا وهـو كتـاب (عيـار الشّعر) لـ " ابن طبـاطبا" (ت 709هـ/ 1309م) ، الذي حـاول من خلاله صاحبه << أن يُـؤسّس للشّعر (عيـارا) – قيـاسا – يميّز به الشّـعر مـن اللاّشعر من جهة والشّعر من حيث كونه شعرا، من جهة ثانيّة... وأوّل تأسـيس الشّعريّة بوصفها (علمـا موضوعـه الشّـعر) >>. [2] ومـن هنا تظهر أهمّية الطّرح النّقديّ وتظهر جِدّة النّظريّة (الشّعريّة) العربيّة، والتي تتقـاطع مع النّظريّات الحديثة بخاصّة نظريّة " جاكبسون" " Jakobson" حـول (الشّعريّـة) التي خصّها بكونها تلك المميّزات والخصائص التي تجعل من الأدب أدبًا.

عُدّ (عيار الشّعر) من بيـن أهـمّ الكتب التي تعرّضت لقضيّة مهمّة ، ألا وهي مـا يمكن تسميّتـه بمفهوم (الحداثـة) في الشّـعر ، والذي تجسّـد في المعـارك التي دارت حـول " البحتـريّ" و " أبي تمّـام" و " المتنبّي" وخصومـه ، وقبلـهم (الشّـعراء المولّدون)، وما يمكن أن نطلق عليهم – تجـاوزا – لفظـة (المحدثيـن) كـ " بشّـار" و " أبي نواس"... و بين علماء اللّغة و البلاغة. ومحنة هؤلاء الشّعراء تتجسّد في كونهم قـد سُبقـوا إلى كـلّ معنى بديـع و لفظ فصيح، وذلك ما دعـا بعض النّقّـاد إلى الاعتقاد بأنّ القدمـاء ما تركوا بقيّـة لمستزيد، فسقط (المحدثون) في التّكلّف وغلبـت على شـعرهم الصّنعة. بهـذا يمكـن القـول بـأنّ << محنة المحدثين تكمن فيما يُسمّى

[1] - أمجد الطّرابلسي ، نقد الشّعر عند العرب حتّى القرن الخامس للهجرة ، ترجمة إدريس بلمليح ، دار توبقال للنّشر ، الدّار البيضاء المغرب ، د ط ، 1993 ، ص 122

[2] - طراد الكبيسي ، في الشّعريّة العربيّة... دراسة من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، 2004 ، من موقع الإنترنت السّابق الذكر.

بالتّناص>>.[1] ومعنى ذلك أنّه << لا خيار أمام المحدث سوى محاكاة القدماء. هكذا تقوم جماليّة التّأبيد >>.[2] فلم يُترك للشّاعر الاختيار في الخروج على ما رُسم له من حدود.

من اللاّفت للانتباه في كتاب (عيار الشّعر) هو تأكيد " ابن طباطبا" على البنية الكلّية للقصيدة ، ومعناه كما قال : << أن تكون كلّها ككلمة واحدة في اشتباه أوّلها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ، ودقّة معان ، وصواب تأليف >>.[3] ولعلّ ذلك الوصف للبنية الكلّية للقصيدة ، بتلك الطّريقة ، يضعه في مصاف البنيويّين الحداثيّين. لكن، وعلى ما يبدو، فإنّ << مشكلة " ابن طباطبا" أنّه لم يستطع تصوّر ولادة البني اللّغويّة مادّة وشكلا. ولا ولادة وحدة القصيدة هذه، مرّة واحدة، وليست ولادة (بالتّقسيط) !، وبالفصل بين المعنى والصّورة >>.[4]

من الإنصاف القول بأنّ إدراك مثل هذه الأمور، وبهذه الطّريقة يتأتّى بمدى تطوّر البني الذهنيّة للنّقّاد، وللنّقلة الحضاريّة أيضا. ويكفي " ابن طباطبا" أنّه رسم معالم الطّريق للنّقّاد ، الذين يستحيل عليهم البدء من العدم.

أمّا كتاب (إعجاز القرآن) لـ " الباقلاّني" (338-402هـ/ 950-1013م)، فيرى بعض الباحثين أنّه يجسّد خصائص (الشّعريّة) عند " الباقلاّني" ، التي من بينها: التّأكيد على مفهوم (القصد) في تجنيس الكلام ، الذي يقال ، شعرا. بهذا التّصوّر سوف << يخرج من مفهوم الشّعر كلّ ما جاء موزونا، أو مقفّى في القرآن وعلى لسان الرّسول(صلّى الله عليه و سلّم) أو في كلام العوام (الكلام المنثور) >>.[5] كما يؤكّد على ضرورة وحدة الوزن والقافيّة والرّويّ كمقوّمات أساسيّة في كون الشّعر شعرا ، وذلك يعني القول بصنعة الشّعر. ولا أحد ينكر ما للقصديّة والصّنعة من أثر في تصنيف الشّعر وتمييزه عن باقي الأجناس.

---

[1] - طراد الكبيسي ، في الشّعريّة العربيّة ، دراسة من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، 2004 ، من موقع الإنترنت www.awu-dam.org

[2] - جمال الدّين بن الشّيخ ، الشّعريّة العربيّة ، ترجمة مبارك حنون ... ، ص 29

[3] - محمّد بن أحمد بن طباطبا ، عيار الشّعر ، تحقيق طه الحاجري و محمّد زغلول سلام ، المكتبة التّجاريّة ، القاهرة ، مصر ، د ط 1981 ، ص 124

[4] - طراد الكبيسي ، في الشّعريّة العربيّة ، دراسة من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، 2004 ، من موقع الإنترنت السّابق الذكر.

[5] - طراد الكبيسي ، في الشّعريّة العربيّة ، دراسة من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، 2004 ، من موقع الإنترنت www.awu-dam.org

من الكتب المؤسّسة للشّعريّة العربيّة أيضا كتابا (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة) لـ " عبد القاهر الجرجاني"(ت 471هـ/1078 م) ، في القرن الخامس للهجرة. وإن كانا في ظاهرهما يتناولان قضيّة الإعجاز القرآنيّ، إلاّ أنّهما يغوصان في التّنظير لأدبيّة الكلام الفنّي أيضا. وتتمثّل قضيّتهما في << التّفرقة بين (مستويات الكلام) ، تلك المستويات التي تبدأ من مستوى الكلام العاديّ إلى مستوى الكلام المعجز (القرآنيّ) ، وبينهما مستوى الكلام الأدبيّ >>.[1] الذي وقف " الجرجاني" أمامه طويلا محدّدا خصائصه ومميّزاته. وانطلاقا من فكرة الإعجاز القرآنيّ يصل إلى توضيح مهمّ لمفهوم البلاغة. ومن أهمّ ما توصّل إليه هو نظريّة (النّظم) وهي كما يحدّدها بقوله :<< ليس النّظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النّحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرّسوم التي رسمت لك فلا تخلّ بشيء منها >>.[2] فـ"الجرجاني" لم ير النّظم في الألفاظ لوحدها ولا في الصّور لوحدها ولا في الإيقاع لوحده ولا في أيّة جزئيّة فرديّة ، بل يرى النّظم في التّأليف والتّركيب بين هذه الجزئيّات من أجل تشكيل بناء موحّد وهو النّصّ. كما تطرّق إلى قضيّة (معنى المعنى)، إذ نجده << يفرّق بين المعنى الشّعريّ، الذي يقترن بصورته الفنّية لا ينفكّ عنها والمعنى العامّ، أو بين المعنى حين يشكّل وحدة في بنية العمل الفنّي ومطلق المعنى>>.[3]

إنّ الملفت للانتباه في القول السّابق لـ "الجرجاني" هو استعماله لعبارة (مقتضى علم النّحو وقوانينه و أصوله) ومن خلال ذلك تقترب نظريّته من المناهج العلميّة الحديثة في دراسة الأدب.

وعلى ما يبدو فإنّ أفكار "الجرجاني" النّقديّة ورؤيته البلاغيّة الواعيّة قد وجدت صداها عند الدّارسين والمفسّرين فما بعد ، لتتجسّد كدرس تطبيقيّ ناضج ، زاخر

---

[1] - المرجع نفسه ، من موقع الإنترنت نفسه.

[2] - عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، طبعة محمّد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، د ط ، 1978 ، ص 64

[3] - صلاح رزق ، أدبيّة النّصّ ، ص 39

بصور التّحليل الجماليّ للنّظم ،على يد "الزّمخشري"(467-538هـ/1075-1144م) في الرّبع الأوّل من القرن السّادس للهجرة.

أخيرا ومن خلال ما سبق استعراضه من آراء نقديّة، نرى أنّها تمثّل، فيما نعتقد، لبنة في بناء صرح نظريّة في (الشّعريّة)، رغم النّقائص التي تعتريها، وهذا أمر طبيعيّ، يعود إلى الظّروف المواكبة والمتحكّمة في تطوّر البنية الذهنيّة للنّقّاد. فالنّقّاد العرب القدامى وإن كانت لهم معرفة بـ (الشّعريّة) إلاّ أنّهم لم يسمّوها باسمها، إضافة إلى اعتماد بعضهم - وخاصّة في البدايات الأولى للنّقد - على الذوق في تعاملهم مع الأدب والشّعر خاصّة. وإن ظهرت مبادرات تعتمد على المنطق وهي أقرب إلى نظريّة علميّة منها إلى تحكيم الذوق، بخاصّة ما ظهر لدى "الجرجاني" ومسألة (النّظم).

ب – عند المحدثين

أمّا في العصر الحديث ، فنجد النّقّاد العرب قد أخذوا المصطلح عن (الشّعريّة) الغربيّة(Poétique) ، لكنّهم اختلفوا ولم يتّفقوا على تسميّة واحدة << من ذلك أنّ بعضهم سمّاه (الإنشائيّة) أو (الأدبيّة) ، والبعض الآخر سمّاه (الشّعريّة) وهناك من أطلق عليه مصطلح (الشّاعريّة) >>.[1] إضافة إلى (البويطيقا) و(علم الأدب) وكذا (صناعة الأدب)...وغيرها من المصطلحات المبثوثة في كتب النّقد، رغم الميل الظاهر إلى استخدام لفظة (الشّعريّة) بصيغتها المؤنّثة. ومردّ اختلاف اللّغويّين العرب في النّقل والتّعريب، هي المنطلقات الفلسفيّة والمدارس التي ينتمي إليها كلّ باحث، وكذا إلى طبيعة (الشّعريّة) ذات التّكوين المتحوّل؛ لكونها مفهوما تجريديّا. ويبدو أنّ هذه الاختلافات قد << مزّقت... جوانب العلم،

[1] - رابح بوحوش ، الأسلوبيّات و تحليل الخطاب ، ص 57

وأضـاعت الغاية المرجوّة، فاختلف القرّاء في فهم كُنَهه وأعرض عنه المبتدئون>>.[1]

على ما يبدو فإنّ أبرز النّظرات النّقديّة لـ(الشّعريّـة) العربيّـة، في العصر الحديث مـا نجده لـدى "كمـال أبو ديب" مـن خـلال كتـابه (في الشّعريّـة) ، الذي يرى أنّ كلّ تحديد لـ (الشّعريّة) لابـدّ أن يمتـاز بدرجة عاليّـة مـن الدّقّـة والشّموليّة. و(الشّعريّة) عنـده << خصيصـة علائقيّـة ؛ أي أنّـها تجسّد في النّصّ شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكوّنات أوّليّة بنيتُها الأساسيّة أنّ كُـلاّ منهما يمكن أن يقع في سيّاق آخر دون أن يكون شعريّا ، لكنّه في السيّاق الذي تنشأ فيه العلاقات ، وفي حركته المتواشجة مع مكوّنات أخرى، لها السّمـة الأساسيّة نفسـها ، يتحـوّل إلـى فاعليّـة خلـق الشّعريّـات ومؤشّـر على وجـودها >>.[2] ينطلـق "أبو ديب" مـن كـون اللّغـة هي المادّة التي يطرحها النّصّ الشّعريّ للتّحليل ، ومن ثـمّ فإنّ إمكانيّة تحليل (الشّعريّة) في النّصّ لا تتأتّى إلاّ بالكشف عن طبيعة المادّة الصّوتيّة والدّلاليّة ؛ أي نظام العلامات. وهـذا الجهـد الـذي أبـداه "أبو ديب" يُشيـر إلى نـوع مـن التّقاطـع بيـن (شعريّتـه) و(الشّعريّة) الغربيّة ، التي تحاول إحياء مفهوم البلاغة ، وفي كون (الشّعريّة) هي تلك المعرفة الشّموليّة بالمبادئ العامّة للشّعر باعتبارها نموذجا للأدب.

وجملة القول أنّه على الرّغم من أنّ (الشّعريّة) لم تتبلور كنظريّة أدبيّة ونقديّـة إلاّ في العصر الحديث، إلاّ أنّ لها تاريخا موغلا في القدم، سواء فيما يتّصل بالغرب أو عنـد العـرب ؛ لأنّ الـتّأمّل النّظريّ في الأدب لا يمكن ، بـأيّ حـال ، فصله عـن الأدب نفسه.

[1] - رابح بوحوش ، الأسلوبيّات و تحليل الخطاب ، ص 57
[2] - المرجع نفسه ، ص 60-61

الفصل الثاني
شـــعريـــــــّة السّـــــــرد

I - المقاربة الجينيّة (مفردات "جيرار جينيت")
أوّلا: الصّوت
ثانيا: ترتيب الأحداث
ثالثا: المدّة
رابعا: التّواتر (معدّل التّردّد)
II - فضاء المكان
أوّلا: أهمّية المكان
ثانيا: الفضاء الجغرافي
1 - المكان الهندسي
2 - المكان كتجربة مُعاشة داخل العمل
3 - المكان المُعادي
III - الشّخصيّة الحكائيّة
أوّلا: تصنيف الشّخصيّات
ثانيا: شخصيّات (ذاكرة الجسد)
1 - الشّخصيّة المُدوّرة (شخصيّة المثقّف)
2 - الشّخصيّات المسطّحة (الثّانويّة)
3 - شخصيّة الحاكم

تمهيد

يذهب النقّاد إلى أنّ الحكي، بصفة عامّة، يستدعي احتواءه على حكاية ما تضمّ أحداثا معيّنة ، ثمّ الطريقة التي تُحكى بها تلك الحكاية. وتلك الطّريقة هي ما يُسمّى السّرد. بهذا يمكننا تعريف السّرد بأنّه << طريقة الرّاوي في "الحكي" أي في تقديم الحكاية >> .[1] وبعبارة أخرى فهو << العمليّة التي يقوم بها السّارد/ أو الحاكي/ أو الرّاوي وينتج عنها النّصّ القصصيّ المشتمل على اللّفظ (أي الخطاب) القصصيّ والحكاية (أي الملفوظ) القصصيّ >> .[2]

إذا كان الحكي هو قصّة (حكاية) تُروى ، فإنّ ذلك يستدعي - حتما- وجود طرفين في هذه العمليّة تربطهما عمليّة التّواصل: الطّرف الأوّل يمثّله الشّخص الذي يحكي ويدعى (الرّاوي) أو(السّارد)(narrateur). والطّرف الثّاني هو الشّخص الذي يُحكى له ويُدعى (المروي له) (narrataire).

وبهذا فإنّ << الرّواية أو القصّة باعتبارها محكيّا أو مرويّا تمرّ عبر القناة التّالية:

الرّاوي ـــــ القصّة ـــــ المروي له

وأنّ "السّرد" هو الكيفيّة التي تُروى بها القصّة عن طريق هذه القناة نفسها ، وما تخضع له من مؤثّرات ، بعضها متعلّق بالرّاوي والمروي لـه ، والبعض الآخر متعلّق بالقصّة ذاتها >> .[3]

يُفهم ممّا سبق أنّ القصّة ومنه الرّواية أيضا ، لا ينبغي أن يُنظر إلى مضمونها وما تحويه فقط ، بل يجب أن يُشرك معه شكلها وطريقة عرض تلك المادّة الخامّ (القصّة المحكيّة) ، وما يلجأ إليه الرّاوي من وسائل لإيصال القصّة إلى الطرف المستقبِل(القارئ/ المروي له). إذن فـ << الرّواية لا تكون مميّزة فقط بمادّتها، ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصيّة الأساسيّة المتمثّلة في أن يكون لها شكل ما، بمعنى أن

---

[1] - صالح إبراهيم، الفضاء و لغة السّرد في روايات عبد الرّحمن منيف ، المركز الثّقافي العربي ، الدّار البيضاء ، المغرب ، بيروت لبنان ، ط 1 ، 2003 ، ص 124

[2] - سمير المرزوقي ، جميل شاكر ، مدخل إلى نظريّة القصّة ، الدّار التّونسيّة للنّشر ، ديوان المطبوعات الجامعيّة ، الجزائر ، د ط ، د ت ، ص 77-78

[3] - حميد لحمداني ، بنية النّصّ السّردي من منظور النّقد الأدبيّ، المركز الثّقافي العربي ، الدّار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان. ط 3 ، 2000 ، ص 45

يكون لها بداية ووسط ونهاية >>.[1] فالمادّة الخام لا يمكنها أن تتشكّل دون إضافات محوريّة تساعد على بناء الشّكل التّام للرّواية ورسم ملامحها بوضوح.

I - المقاربة الجينيّة للمحكي (مفردات "جيرار جينيت"G,Génette")

أوّلا: الصّوت (علاقة السّارد/ الرّاوي بالحكاية)

1- زاوية الرّؤية:

يرى "جيرار جينيت" "G.Génette" أ نّ الرّواية نوعان << رواية لا يوجد الرّاوي في القصّة التي تحكيها باعتباره أحد شخصيّاتها. ورواية يوجد الرّاوي في القصّة التي تحكيها باعتباره أحد هذه الشّخصيّات >>.[2] فالرّاوي لا يلتزم وضعية واحدة في جميع الرّوايات ، فيظهر في روايات ويغيب في أخرى حسب حاجة الرواية أو بالأحرى الرّوائي له. ثمّ إنّه يميّز في النّمط الثّاني من الرّواية بين << كون الرّاوي هو البطل ، أو كونه ليس له دور فيها إلاّ دورا سطحيّا أو ثانويّا هو دور المراقب أو المشاهد أو المتفرّج على الأحداث لا غير دون مشاركة فيها >>.[3]

ممّا سبق ندرك أنّ هويّة السّرد تتحقّق تبعا لطبيعة علاقة السّارد/ الرّاوي بالحكاية. والسّارد قد يرد غريبا عن الحكاية، وهو ما يُطلق عليه مصطلح (narrateur hétéro diégétique). أو أن يكون السّارد متضمّنا في الحكاية وهو ما يُسمّى (narrateur homodiégètique)[4].

وعلى ما يبدو فإنّ هذه الأنماط هي التي تحدّد مواقع الرّواة وزوايا النّظر، أو ما

---

[1] - حميد لحمداني ، بنية النّصّ السّردي ، ص 46

[2] - السيّد إبراهيم ، نظريّة الرّواية ، دراسة لمناهج النّقد الأدبي في معالجة فنّ القصّة ، دار قباء للطّباعة و النّشر و التّوزيع ، القاهرة د ط ، 1998 ، ص 161

[3] - المرجع نفسه ، ص 161

[4] - للاطّلاع أكثر يُنظر سمير المرزوقي ، جميل شاكر ، مدخل إلى نظريّة القصّة ، ص 106-107

يُطلق عليه تسمية (التّبئير)(focalisation) *.

إنّ زاوية الرّؤية عند الرّاوي، كما يرى أحد النّقـّاد << متعلّقة بالتّقنية المستخدمة لِحكي القصّة المتخيَّلة. وأنّ الذي يحدّد شروط اختيار هذه التّقنية دون غيرها هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الرّاوي >>.[1] وبتعبير آخر فزاوية الرّؤية هي المنظور الذي تُسرد من خلاله القصّة.

وفي مقاربة سرديّة لرواية (ذاكرة الجسد) ندرك أنّ السّارد/ الرّاوي "خالد" يعتبر أحد شخصيّات قصّة الرّواية ، بل إنّه يحتلّ الوضع الأوّل فيها ويتبوّأ مكانة البطل في سرده، إذ يجد القارئ نفسه أمام نظام السّرد الذاتي، فيتتبّع الحكي من خلال عيني الرّاوي، البطل "خالد" ، فهو الشّخصيّة الرّئيسيّة في الرّواية ، ومن منظوره نرى الشّخصيّات و الأحداث.

يبدو أنّ "أحلام مستغانمي" فضّلت - شأنها شأن أغلب الرّوائيّين المعاصرين- السّارد المتضمّن في الحكاية وهي بذلك << تُيسّر للقارئ تقمّص شخصيّة البطل >>[2]،وذلك ما من شأنه أن يجعله أكثر تقبُّلا لأحداث الرّواية ، بالشّكل الذي وردت عليه. وبهذا يمكننا القول بأنّ السّارد المشارك يقوم بوظيفة (التّرميم)، بما يُضيفه من بنيات حكائيّة كبِنية(الاستذكار) و(الاسترجاع)، إضافة إلى التّأثير على المتلقّي وكذا << تحويل السّرد من المنطقة الصّفر(الحياد) إلى منطقة أكثر حيويّة وتحوّلا وفاعليّة (الحكي السّير ذاتي) أو الانتقال من ضمير "هو" إلى ضمير "أنا" >>[3] وذلك ما يتجسّد في (ذاكرة الجسد).

---

* - التبئير في الأعمال القصصيّة هو تحديد زاوية الرّؤية ضمن مصدر محدّد ، و هذا المصدر إمّا أن يكون شخصيّة من شخصيّات الرّواية أو راويا مفترضا لا علاقة له بالأحداث. يُنظر حميد لحمداني ، بنية النّصّ السّردي ، ص 46-47

[1] - حميد لحمداني ، بنية النّصّ السّردي ، ص 46

[2] - سمير المرزوقي ، جميل شاكر ، مدخل إلى نظريّة القصّة ، ص 172

[3] - محمّد معتصم ، المرأة و السّرد ، دار الثقافة للنّشر و التّوزيع ،الدّار البيضاء، المغرب ، ط 1 ، 2004 ، ص 242

2 - وظائف السّارد/ الرّاوي

يحدّد"جينيت" "Génette" وظائف الرّاوي في الأعمال الرّوائيّة في خمسة وظائف *هي:الوظيفة الرّوائيّة fonction narrative أي وظيفة السّرد ، وبها يتحدّد دور الرّاوي/ السّارد. ثمّ وظيفة التّوجيه f.de direction، حيث يقوم السّارد بالتّنظيم الدّاخليّ للخطاب القصصيّ(تذكير أو ربط بين الأحداث أو سبق لها). أمّا الوظيفة الثالثة فهي ما يُطلق عليها بوظيفة التّواصل f.de communication وتتجلّى في اهتمام الرّاوي بإبلاغ رسالته وبتأسيس صلة ما أو حوار مع المروي عليه. والوظيفة الرّابعة هي وظيفة التّوثيق f.d'attestation أو قد يُطلق عليها الوظيفة الاستشهاديّة f.testemoniale ،وتتجلّى في علاقة الرّاوي بحكايته ودوره فيها ، وتظهر في إثبات السّارد في خطابه المصدر الذي استمدّ منه معلوماته أو درجة دقّة ذكرياته.أمّا الوظيفة الخامسة فتتمثّل في الوظيفة الإيديولوجيّة f.idiologique ، ويدخل فيها النّشاط التّفسيريّ للرّاوي عن طريق تعليقاته على الأحداث التي تكتسي سمة مرجعيّة.[1]

إنّ نظرة فاحصة لرواية(ذاكرة الجسد) يوحي بتحقّق وظائف السّارد المتواجد في النّصّ القصصيّ. غير أنّه ينبغي الإشارة إلى أنّ هذه الوظائف لا توجد منفصلة بعضها عن بعض، ولا يمكن لأيّ مؤلّف أن يتحاشاها ، غير أنّ الاختلاف بين المؤلّفين يكمن في الدّرجة. وهذا نابع من زاوية الرّؤية التي ينطلق منها المؤلّف والتي تجعله يركّز أكثر على وظيفة دون أخرى، كأن يركّز على الوظيفة الإيديولوجيّة على حساب وظيفة السّرد مثلا.

---

* - بينما قد حدّدها آخرون في ثمانية وظائف ، استنادا إلى مصطلحات "جاكبسون" و هي: وظيفة السّرد (و هي نفسها الوظيفة الرّوائيّة) ، وظيفة التّنسيق (أي التّوجيه) ، وظيفة الإبلاغ (أي التّواصل) ، ثمّ وظيفة استشهاديّة (أي التّوثيق) ، و الوظيفة التّعليقيّة (أي الإيديولوجية) ، إضافة إلى ثلاثة وظائف أخرى هي: الوظيفة الانتباهيّة (f.phatique) ، و الإفهاميّة (f.conative) أو التّأثيريّة (f.imressive) و أخيرا الوظيفة الانطباعيّة أو التّعبيريّة(f.expressive). يُنظر سمير المرزوقي، جميل شاكر ، مدخل إلى نظريّة القصّة ، ص 108- 109- 110

1 - للاطّلاع أكثر يُنظر السّيد إبراهيم ، نظريّة الرّواية ، ص 165-166-167

وتبعا لذلك يمكن القول بأنّ السّارد "خالد" في (ذاكرة الجسد) ، ونظرا لكونه الشّخصيّة الرّئيسيّة أي بطل الرّواية، فإنّه قد أخذ على عاتقه مهمّة السّرد ، وذلك يرجع إلى أنّ أوّل أسباب تواجده هو سرده للحكاية(القصّة)، ومن ثمّ تنظيم الخطاب القصصيّ وفق زاوية رؤيته. ويبدو أنّ هذه الوظيفة برزت في الرّواية حينما برمج السّارد عمله مسبّقا ، كما يمثّله المقطع التّالي:

<< مازلتُ أذكرُ قولكِ ذات يوم:"الحُبّ هو ما حدث بيننا.
و الأدب هو كلّ ما لم يحدث".
يمكنُني اليوم ، بعدما انتهى كلّ شيء أن أقول:
هنيئا للأدب على فجيعتنا إذن، فما أكثر مساحة ما لم يحدث.
إنّها تطلع اليوم لأكثر من كتاب. و هنيئا للحبّ أيضا..
فما أجمل الذي حدث بيننا..>>[1]

فالسّارد "خالد" قد برمج مسبّقا الوضع الابتدائي للحكاية ومآلها، وأظهر لنا جانبا من كيفيّة تسلسل الأحداث الذي يكتفي بِملئِه فيما بعد.

يلي هاتين الوظيفتين - حسب الأهمّية - فيما نرى، وظيفة التّواصل(الإبلاغ)؛ فالرّسالة التي أراد السّارد تمريرها إلى المتلقّي، من خلال حكايته (قصّته) هذه ذات دلالة واضحة، هي صرخة استغاثة للوطن المتوجّع المثخن الجراح. هي دعوة مزدوجة للتّحرير؛ تحرير الوطن من سجنه وتخليصه من آلامه، وتحرير اللّغة من سجن (الفحولة). والمجتزآن التّاليان يجسّدان ذلك بوضوح:

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 07

<< الآن نحنُ نقفُ جميعًا على بُركان الوطن الذي ينفجر، و لم يعد في وسعنا ، إلاّ أن نتوحّد مع الجَمر المُتطاير مِن فُوهَته، و نَنْسَى نَارَنَا الصّغيرة >>[1]

و في موضع آخر:<< هل اللّغة أنثى أيضا ؟ امرأة نَنحَازُ إليها دون غيرها ، نتعلّم البُكاء و الضّحك.. و الحبّ على طريقتِها. و عندما تَهجُرنا نَشعُر بالبَردِ و باليُتم دُونَها ؟ >>[2]

غير أنّه لا ينبغي أن نغفل عن وجود الوظيفتين الأخريين في النّصّ، وهما وظيفة التّوثيق والوظيفة الإيديولوجيّة، وذلك ما يلائم الطّبيعة التّأريخيّة لجانب من الرّواية التي تستدعي من الرّاوي "خالد" التّثبّت من دقّة ذكرياته حول الثّورة والمحطّات الكبرى التي مرّت بها الجزائر عبر مسارها التّاريخيّ. يقول "خالد":

<< و كانَ سِجن (الكُديا) وقتَهَا ، كُلّ سجون الشّرق الجزائريّ يُعاني فجأة من فَائِض رُجولة، إثر مظاهرات 8 ماي 1945 التي قدّمَت فيها قسنطينة و سطيف و ضواحيها أوّل عُربون لِلثّــورة ، متمثــّلا في دُفعة أولى من عِدّة آلاف من الشّهداء سَقطُوا فِي مُظاهرة وَاحِدة ، و عَشرات الآلاف مِن المَسَاجِين الذين ضَاقَت بِهم الزّنزانات >>[3]

ونتيجة للوعي الكبير الذي يتمتّع به السّارد، فقد كان من الطّبيعيّ أن يُبدِي تعليقاته ذات الصّبغة المرجعيّة على أهمّ الأحداث التي مرّت بها الجزائر ، بخاصّة ما يتّصل بتعفُّن الأوضاع في المجتمع الجزائريّ في فترات الثّمانينات. يصف "خالد" هذا

[1] -أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 23
[2] - المصدر نفسه ، ص 219
[3] - المصدر نفسه ، ص 30

الوضع متألما: << نَحمِلُ الوطنَ أثَاثًا لغُربتِنا ، نَنسَى عندما يضعُنا الوطن عند

بَابــه ،عِندما يُغلِق قلبهُ في وجهِنا ، دون أن يُلقي نظرة على حقائِبنا..

و عندما نَعودُ إليه.. نعودُ بحقائِب الحَنين.. و حفنَة أحلام فقط. نعود بأحلام وَرديّة.. لا "بأكياس وردّية"، فالحلم لا يشتورد من محلّات "تاتي" الرّخيصة الثــّمن.

عَارٌ أن نَشتري الوطن و نَبيعَهُ حُلما في السّوق السّوداء. هناك إهانات أصعب على الشّهداء مِن ألمِ عُملة صَعبة !>>[1]

3 - مستويات السّرد

المقصود بالمستويات الرّوائيّة هو ذلك << الفرق بين قصّتين تُروى إحداهما داخل الأخرى>>.[2] و في هذا الصّدد نجد "جينيت" "Génette" يُفرّق بين مستويين من مستويات القصّ: مستوى أوّل هو ما يُسمّى بالسّرد الابتدائي أو السّرد من الدّرجة الأولى narration primaire أو n.au premier degré. و السّرد من الدّرجة الثّانية n. au second degré.[3]

و بهذا فإنّ المؤلّف حينما يكتب رواية أو قصّة فهذا العمل يُمثّل سردا ابتدائيّا للحكاية. أمّا السّرد من الدّرجة الثّانية فيحدث حينما تأخذ الشّخصيّة أو حتّى الرّاوي نفسه الكلمة داخل هذه الرّواية أو القصّة ، ليقصّ حكاية أخرى. يُطلق "جينيت" "Génette" على عمليّة القصّ من المستوى الأوّل مصطلح extradiégetique وعلى الأحداث فيه – بما فيها عمليّة القصّ التي تتولّد عنها القصّة الثّانية – لفظة intradiégetique أو diégetique وعلى أحداث القصّة الثّانية metadiégetique.[4]

---

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 283

[2] - السّيد إبراهيم ، نظريّة الرّواية ، ص 156

[3] - للاطلاع أكثر يُنظر سمير المرزوقي ، جميل شاكر ، مدخل إلى نظريّة القصّة ، ص 104

[4] - السّيد إبراهيم ، نظريّة الرّواية ، ص 156 إلى 160

ولو رجعنا إلى رواية (ذاكرة الجسد) لأمكننا الحديث عن مستويين من مستويات القصّ (السّرد)، فيمكن التّمييز داخل هذه الرّواية بين شقّين، إذ جعلت الرّوائيّة القصّة الأساسيّة تُروى داخل القصّة الثّانوية.فالقصّة الأساسيّة هي قصّة عشق جامح بين البطل "خالد" وابنة زميله في الكفاح ، التي يكبرها بخمس وعشرين سنة حين التقائهما صُدفة بباريس ثم انتهاء هذا الحبّ بالفشل لأسباب عدّة. أمّا القصّة الثّانويّة فهي حكاية "خالد" فيما مضى، حينما التحق بصفوف الجيش لتحرير الجزائر وتعرّفه على "سي الطّاهر" وبتر ذراعه ، ثمّ انتقاله إلى فرنسا أين أصبح رسّاما عبقريّا بِيَدٍ واحدة.

هذا ما يُخوّلنا تصنيف القصّة الثّانويّة ضمن السّرد من الدّرجة الأولى. أمّا السّرد من الدّرجة الثّانية فيحدث حينما نقف في القصّة الثّانية إزاء الرّاوي "خالد" الذي هو في الأصل شخصيّة من شخصيّات القصّة الأولى، محتكرا الكلمة داخل الرّواية لكونه الرّاوي والبطل في الآن ذاته. وعمليّة القصّ التي تتولّد عنها القصّة الثّانية هي في حدّ ذاتها حادثة تحكيها القصّة الأولى.

ولو بحثنا عن نمط العلاقة بين المستويين (الأوّل و الثّاني) للسّرد في رواية (ذاكرة الجسد) لأمكننا تصنيفها ضمن النّمط الأوّل*، الذي يرجع إلى علاقة السّببيّة المباشرة بين الأحداث في القصّة الثّانية والأحداث في قصّة الدّرجة الأولى. فقصّة الدّرجة الثّانية هنا لها وظيفة تفسيريّة ، فهي تُجيب على سؤال من هذا القبيل: ما الأحداث التي أفضت إلى الوضع الحالي؟ لِمَ هذا الفشل في الحبّ الذي نشأ عنيفا بين "خالد" و "أحلام" ؟ . وعلى العموم فإنّ الانتقال من مستوى روائيّ إلى آخر لا يتحقّق إلاّ عن طريق القصّ.

* - هناك ثلاثة أنماط للعلاقة بين الرّواية من الدّرجة الثّانية و الرّواية من الدّرجة الأولى التي تقحم الأخرى عليها: فالنّمط الأوّل يرجع إلى علاقة السّببيّة.. و النّمط الثّاني علاقة الرّوايتين فيه علاقة (تيمة) ، وهي إمّا علاقة تضاد (contrast) أو مشابهة(homology) و لها حين يدركها الجمهور تأثير على الأحداث. و النّمط الثّالث لا ينطوي على أيّة علاقة واضحة بين المستويين ، و أظهر مثال لذلك حكايات (ألف ليلة و ليلة) ، حيث تلجأ شهرزاد إلى حكايات متجدّدة لتجنّب الموت. السّيّد إبراهيم ، نظريّة الرّواية ، ص 157

4 - زمن السّرد

يبدو أنّه من الضّروريّ ضبط الوضع الزّمنيّ للسّارد/الرّاوي بالنّسبة لزمن الحكاية (السّرد)؛ إذ لا يمكن تصوُّر قصّة خالية من زمن يتحدّد بالنّظر إلى لحظة القصّ ، سواء كان ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا بالنّسبة لتلك اللّحظة(لحظة القصّ). وفي هذا الصّدد يمكننا أن نميّز أربعة أنماط من السّرد القصصيّ على المستوى النّظريّ:[1]

أ- السّرد اللاّحق (التّابع) للحدث:narration ultérieure

وهنا يكون زمن القصّ (السّرد) تاليا لزمن القصّة المحكيّة. في هذا النّوع من السّرد يقوم الرّاوي بذكر أحداث حصلت قبل زمن السّرد ، في صيغة الماضي.

ب - السّرد المتقدّم (السّابق) على الحدث: n.antèrieure

وهو عكس النّمط السّابق، فهو عبارة عن سرد استطلاعيّ، يرد غالبا بصيغة المستقبل.

ج - السّرد الآنِيّ(المصاحب للحدث): n.simultanèe

هو ذلك السّرد الذي يأتي في صيغة الحاضر المعاصر لزمن الحكاية، وذلك يعني أنّ أحداث الحكاية تدور مع عمليّة السّرد في الآن ذاته.

د - السّرد المُدرَج(المُقحَم) بين أجزاء الحدث: n.intercalèe

هذا النّمط الأخير هو الأكثر تعقيدا ؛ إذ تتخلّل اللّحظات المختلفة للقصّة في الزّمن المضارع قَصّ على مستوى الزّمن الماضي، فينتج عنه اختلاط القصّة و القَصّ (السّرد) معا. يظهر ذلك في الرّواية الرّسائليّة غالبا.

وتجدر الإشارة إلى أنّ القاصّ ليس مُلزما بالتّقيّد في روايته بنمط واحد من أنماط السّرد السّابقة، بل قد نجده يمزج بين نمطين أو أكثر، وذلك حسب ما تقتضيه ضرورة السّرد لديه. وهذا ما يتراءى لنا أثناء تفحّص رواية (ذاكرة الجسد)؛ إذ نجد أنّ الرّوائيّة لجأت - فيما نرى - إلى استخدام ثلاثة أنماط من السّرد القصصيّ. وإن

[1] - للاطّلاع على هذه الأنماط بشكل موسّع يُنظر: السّيّد إبراهيم ، نظريّة الرّواية ، ص 152- 153-154 . و كذا سمير المرزوقي ، جميل شاكر ، مدخل إلى نظريّة القصّة ، ص 100 - 104

كان الأغلب هو النّمط الأوّل المتمثّل في السّرد اللاّحق، التّابع للحدث.فالسّارد أو الرّاوي "خالد" قد عمد إلى سرد أحداث القصّة (الحكاية) بعد انتهاء زمنها، فكان حصولها سابقا لزمن السّرد الذي أتى بصيغة الماضي. مثلما يمثّله المقطع التّالي:

<< كانَ يَوم لِقائِنا يومًا للدّهشة.. لم يكن القدَرُ فيه هو الطّرفَ الثّـاني، كانَ مُنذ البَدءِ الطّرَفَ الأوّل. أليسَ هو الذي أتَى بِنَا مِن مُدُن أخرى، مِن زمَن آخَر و ذاكِرَة أخرى. لِيَجمَعنا في قاعة بِبَاريس في حَفل افتِتاح مَعرض للرّسم ؟ يومَها كُنتُ أنا الرّسّام و كُنتِ أنتِ زائرة فُضوليّة على أكثر من صَعِيد >>[1]

والملاحَظ أنّ القصّ اللاّحق يمثّل الكثرة الغالبة في النّصّ. إذ يكفي فيه استعمال صيغة الماضي للفصل بين لحظة القصّ (السّرد) عن لحظة القِصّة.

على أنّه يحدث أحيانا الإبانة عن نوع من المعاصرة الزّمنيّة بين اللّحظتين، وذلك باستعمال صيغة المضارع (الحاضر) ، المعاصر لزمن الحكاية، وبذلك تصبح أحداث الحكاية دائرة مع عمليّة السّرد في الوقت نفسه. وذلك هو الرد الآنيّ أي المصاحب للحدث، ويظهر ذلك في السّرد الابتدائيّ أي السّرد من الدّرجة الأولى. يبرز هذا بصفة خاصّة في أوّل الرّواية. وعلى ما يبدو فـ << هذه المعاصرة بين اللّحظتين- على أيّ حال - حادثة بصفة خاصّة في الرّواية التي تُروى بضمير المتكلّم ، فالرّاوي داخِل فيها باعتباره أحد شخصيّات القصّة >>.[2] وليس ذلك فقط فـ "خالد" في (ذاكرة الجسد) ليس شخصيّة ثانويّة، بل هو الشّخصيّة الأساسيّة ، هو البطل الرّاوي: << أتُريدُ قهوة ؟

يأتي صوتُ غَتِيقة غائِبا، و كأنّهُ يطرحُ السّؤالَ على شَخص غَيري. مُعتذِرا دون اعتذار، على وجهٍ للحُزن لم أخلعهُ مُنذُ أيّام. يخذُلني صَوتِي فجأة.. أجِيبُ بإشارة من رأسي فقط. فتنسحِبُ لِتعود بعد لحظاتٍ، بِصينيّة قهوة نُحاسيّة كبيرة ، عليها إبريق

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 51

[2] - السّيّد إبراهيم ، نظريّة الرّواية ، ص 154

و فَناجين و سُكّريّة ، و مَرَشّ لِماء الزّهر، و صحن للحلويات.
في مدن أخرى تُقَدّم القهوة جاهزة في فنجان، وُضِعت جِواره مُسبَّقا
قِطعةُ سُكّر. و لكن قسنطينة مدينة تكره الإيجاز في كلّ شيء.إنّها تُفرِدُ
ما عِندها دائما، كما تلبسُ كلّ ما تملِكُ، و تقول كلّ ما تعرفه...
أجمعُ الأوراق المُبعثرة أمامي، لأترُكَ مكانا لفنجان القهوة، و كأنّني
أفسحُ مكانًا لكِ >>[1]

أمّا النّمط الثّالث من السّرد فيتمثّل في السّرد السّابق،المتقدّم على الحدث والمتنبّئ بما سيحدث مُستقبلا. من ذلك ما قاله "خالد" عن "سي الطّاهر":

<< كانَ الفرنسيّون الذين عذّبوه و سجنوه لِمُدّة ثلاث سنوات
يعرِفون ذلك جيّدا. و لكنّهم كانوا يجهلون أنّ سي الطّاهر
سيأخُذُ بثأرِه منهم بعد ذلك بسنوات و يُصبح الرّأس المطلوب
بعد كلّ عمليّة يقوم بها المجاهدون في الشّرق الجزائريّ >>[2]

يرى النّقاد أنّ روايات السّيرة الذاتيّة تُقلّص المسافة بين الرّاوي والبطل، وتنشُد التقاءهما - عادة - في نهاية الرّواية، فهما << يتحرّكان نحو يوم تنتهي فيه مسيرة البطل خلال حياته إلى المائدة التي يدعوه الرّاوي - الذي لم يعد منفصلا عنه بأيّ مسافة زمنيّة ولم تعد صلته به قائمة من خلال الذاكرة - إلى الجلوس إليها بجواره ليتمكّنا من الكتابة معا ، وتلك هي الخاتمة >>.[3]

والأمر في رواية (ذاكرة الجسد) أنّ المسافة التي تفصل البطل بالرّاوي غير واردة. إنّها تتلاشى حتّى تصل إلى "درجة الصّفر"، بالتّطابق بين البطل والرّاوي.

إنّ (ذاكرة الجسد) تتوقّف عند النّقطة التي يكتشف فيها البطل"خالد" حقيقة حياته ومعناها ، فيُقرّر هجر الرّسم والشّروع في الكتابة :

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 08
[2] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 32
[3] - السّيّد إبراهيم ، نظريّة الرّواية ، ص 155

<< هَا هو ذَا القلمُ إذن.. الأكثر بَوحًا و الأكثر جرحًا.
هَا هو ذا الذي لا يُتقِنُ المراوغة ، و لا يعرفُ كيف تُوضع الظّلال
على الأشياء. و لا كيف تُرشّ الألوان على الجُرح المعروض للفُرجة >>[1]

فالكتابة نوع آخر من إثبات الذات وإظهار التّحدّي؛ تحدّي العاهة من جهة وتحدّي الآخرين وفضح سلوكاتهم من جهة أخرى. إنّه جهاد بـِ(الكلمة):

<< ماذا لو كانت الرّوايات مُسدّسات مَحشوّة بالكلمات القاتلة لا غير؟
و لو كانت الكلمات رصاصًا أيضًا ؟
... لا يُمكِنُ لِرجل يحملُ السّلاح بعد هذا العمر، أن يأخُذ كلّ هذه
الاحتياطات. أريدُ لموتكِ وقعًا مُدوّيا قدر الإمكان..
فأنا أقتُلُ معكِ أكثر من شخص ، كان لابُدّ أن يجرُأ أحد على إطلاق
النّار عليهم يوما >>[2]

إنّ ما يلفت الانتباه في هذه الرّواية أنّ صوت السّارد واضح لا غبار عليه، إذ اختارت الرّوائيّة لروايتها السّارد القويّ الحضور في النّصّ والمتحكّم في سير وترابط الأحداث. ومن هنا يبدو تأكيد الدّراسات النّقديّة العربيّة والغربيّة على التّلازم بين السّرد عند المرأة الكاتبة والكتابة السّير ذاتيّة.

ثانيا: ترتيب الأحداث

1- زمن السّرد و زمن القصّة

لم تعد النّصوص الإبداعيّة الحديثة والمعاصرة تلتزم بالتّرتيب التّقليديّ للزّمن: ماضي ، حاضر ثمّ مستقبل، بل نجدها تلجأ إلى خلطها في نسيج فنّي رائع، تتماهى خلاله حدود الأزمنة.

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 10

[2] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 48- 49

وفي رواية (ذاكرة الجسد) لم يكن النّسيج مركّبا [*]، بل ورد بسيطا و متدفّقا من أصل واحد لا فروع له أو تكاد ؛ إذ نجد بها قصّة محوريّة تتقاطع أو تتداخل معها قصّة أخرى وبعض الحكايات. وقد لجأت الرّوائيّة إلى نظام التّناوب في سرد القصّتين داخل جسد النّصّ. فتسرد قصّة "خالد" مع الثّورة المظفّرة وحكاية بَتر ذراعه واختياره الغربة كحلّ وحيد حينما لفظه الوطن. لتأتي القصّة الثّانية (المحوريّة) و هي قصّة "خالد" وما ربطه من علاقة حبّ عنيفة مع "حياة/أحلام". و يبدو أنّ الخيط الذي يربط القصّتين والقاسم المشترك بينهما هو "حياة/أحلام" التي تمثّل امتدادا للماضي إلى زمن الحاضر، وحتّى إلى زمن المستقبل. لذا كان اهتمام الرّوائيّة مُنصبّا على شخصيّتي البطلين"خالد" و"حياة"، بتركيز السّرد حول الشخصيّتين، سواء من الدّاخل أو الخارج. متعمّدة التّعمّق والتّوغّل إلى نفسيهما وفكرهما للكشف عمّا يعتمل داخلهما.

ولعرض هاتين القصّتين فالرّوائيّة لم تعتمد على التّوالي الحكائي والتّسلسل السّردي، الذي يخضع إلى منطق التّوالي والتّصاعد الدرامي الموروث من البداية إلى النّهاية، مرورا بالعقدة. فـ(ذاكرة الجسد) تقوم على لعبة الزّمان السّرديّ، تعمد إلى تكسير خطّية الحكي أو المتوالية الحكائيّة. إذ لم يعد من الضّروريّ أن يتطابق تتابُع الأحداث في الرّواية مع التّرتيب الطّبيعيّ لأحداثها. وذلك - على ما يبدو - واحد من نتائج جماليّات التّجريب وهو من << نتائج التّحوّلات التي جاءت بعد الهزيمة والضّربات التي تعرّض لها العقل العربيّ حتّى يستفيق من الأحلام الورديّة. وامتدّ ذلك إلى الرّاوي والشّخصيّة الرّوائيّة المحوريّة، والحبكة ونمط الحدث. وامتدّ إلى الوظائف والمقاصد وكسر نمطيّة اللّغة >>.[1]

يُمكن حسب "جينيت" "G.Génette" التّمييز بين زمنين في كلّ رواية:

[*] - النّسيج المركّب هو الذي يحوي قصّة محوريّة أساسيّة، و هذه القصّة تتضمّن قصصا أخرى متواترة. يُنظر محمّد معتصم، المرأة و السّرد، ص 58

[1] - محمّد معتصم ، المرأة و السّرد ، ص 32

- زمن السّرد
- زمن القصّة[1]

إذا كان لِزاما على زمن القصّة أن << يخضع بالضّرورة للتّتابع المنطقيّ للأحداث، بينما لا يتقيّد زمن السّرد بهذا التّتابع المنطقيّ. ويمكن التّمييز بين الزّمنين على الشّكل التّالي: لو افترضنا أنّ قصّة ما تحتوي على مراحل حَدَثيّة متتابعة منطقيّا على الشّكل التّالي: أ ← ب ← ج ← د فإنّ سرد هذه الأحداث في رواية ما، يمكن أن يتّخذ مثلا الشّكل التّالي: د ← ج ← ب ← أ >>.[2]

بهذا يمكننا القول بأنّه << عندما لا يتطابق نظام السّرد مع نظام القصّة، فإنّنا نقول إنّ الرّاوي يُولّدُ مُفارقات سرديّة anachronies narratives >>.[3]

ولو رجعنا إلى (ذاكرة الجسد) لوجدنا أنّ النّصّ يفتتح على نهاية الحكاية ثمّ يهوي إلى مستوى أعمق في الذاكرة، ليعود إلى حاضر النّصّ. وقد يتوهّم القارئ أنّ زمن الرّواية هو الماضي فقط ، غير أنّ المتأمّل سيدرك أنّه رغم احتلال الماضي للجزء الأكبر من النّصّ، إلاّ أنّه لم يتمكّن من إلغاء باقي الأزمان. فأبعاد الزّمن الثّلاثة تتلاقى في نقطة تقاطع تجمعها وتوزّعها حسب أهداف الرّواية وزاوية رؤية الرّوائيّة، هذا التّقاطع يتمثّل في الحاضر الذي يحتلّ وسط المسار، فمنه تكون العودة إلى الماضي واستذكاره، ومنه الانطلاقة نحو المستقبل. فهو البؤرة وهو الخيط الذي يجمع أشتات الزّمنيّة المتناثرة والمتباعدة و المتضاربة. ويمكننا تمثّل بنية السّرد (ترتيب الأحداث) في(ذاكرة الجسد) كما يلي:

---

[1] - جيرار جينيت ، الصّور III - Gérard Génette , figures III , seuil , 1972 , p. 77

[2] - حميد لحمداني، بنية النّصّ السّردي، ص 73

[3] - المرجع نفسه ، ص 74

فإن كانت الوقائع (الأحداث) في زمن القصّة قد وردت وفق التّرتيب التّالي:

أ ← ب ← ج ← د ← هـ ← و ← ي

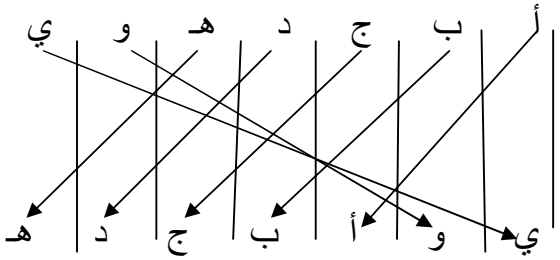
بداية الحكاية ← تطوّر أحداثها ← نهايتها ← بداية الحكاية الثّانية ← تطوّر أحداثها ← نهايتها ← الحاضر

الأولى(ماضي بعيد) (الماضي القريب)

فإنّ زمن السّرد قد أتى على الشّكل التّالي:

ي ← و ← أ ← ب ← ج ← د ← هـ

و يمكن توضيح هذه المفارقة السّرديّة بالرّسم البياني التّالي:



وعلى ما يبدو لم يكن من السّهل أن تفلت الرّوائيّة - شأنها شأن معظم الرّوائيّين الجزائريّين – من أسْرِ التّراث، ولا أن ترى عالمها بعيون مجرّدة من قيد الماضي. و لذلك فقد تميّز النّصّ بسيطرة استرجاع الزّمن الماضي وجعله يختلط بالحاضر.

ما يُلاحظ على الشّكل السّابق هو تلك الإمكانيات الكبيرة التي يُتيحها التّلاعب بالنّظام الزّمنيّ للرّاوي؛ فقد مكّنتهُ من استباق الأحداث في السّرد، بحيث جعلت القارئ يتعرّف إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطّبيعيّ في زمن القصّة. من ذلك الاطّلاع على ما آلت إليه علاقة "خالد" البطل/الرّاوي بـِ "أحلام" من فراق محزن.

إضافة إلى إمكانية استباق الأحداث اللاّحقة، التي تولّدها المفارقة السّرديّة، فهناك استرجاع لأحداث ماضية، كاستعادة "خالد" لوقائع من الثّورة، لمّا كان مجاهدا في صفوفها.

2 – السّرد و الذاكرة (الاسترجاع و التّذكّر)

من الواضح أنّ (الاسترجاع) و(التّذكّر) أو (الاستذكار)* يساعدان على تكسير زمنيّة الحكي التّقليديّ، و بالتّالي تنكسر معه منطقيّة الحكي (الحبكة).

ويمكن اعتبار(الاسترجاع) و(التّذكّر) بِنيتان مركزيّتان في رواية (ذاكرة الجسد) فمن خلالهما << تتمُّ المقارنة بين ما كان والذي صار... التّحوّل في القيم ، وفي العلاقات وفي سلوك الإنسان >>.[1]

فالرّاوي/ السّارد "خالد" يسترجع أحداثا من ماضي شبابه، لمّا كان مجاهدا في صفوف الثّورة المباركة، ويستعيد صورة المجاهدين والشّهداء، بخاصّة صورة الشّهيد "سي الطّاهر"، الذي كان القائد و (الأب الرّوحي) للبطل في شبابه. وهذا الاسترجاع أتى بصورة عفويّة، استدعتهُ الأحداث الرّوائيّة التي وخزت ذاكرة"خالد":

<< ... و أنا أستمعُ إلى الأخبار هذا المساء و أكتشفُ ، أنا الذي فقدتُ علاقاتي بالزّمن، أنّ غدا سيكونُ أوّل نوفمبر.. غدا ستكونُ قد مرّت 34 سنة على انطلاق الرّصاصة الأولى لِحرب التّحرير ... كلّ شَيء يستفزُّني اللّيلة.. يستيقظ الماضي اللّيلة داخلي.. مُربِكا. يستدرجُني إلى دهاليز الذاكرة ...

أغلق بابَ غُرفتي و أشرع النّافذة.. أحاولُ أن أرَى شَيئا آخر غير نَفسِي. و إذا النّافذة تُطِلّ عَليّ >>[2]

وهكذا اندفع شلاّل الذاكرة بقوّة بحيث لم يستطع "خالد" أن يقاومه فكان الاسترجاع:

<< تَمتدّ أمَامِي غابَاتُ الغَار و البَلّوط، وتزحفُ نحوي قسنطينة ... و كلّ تِلك الأدغال و الجُروف و المَمرّات السّريّة التي كنتُ يوما أعرفها. ذَاتَ يَومٍ مُنذُ أكثر مِن ثلاثِين سَنة سلكتُ هذه الطّرق، و اخترتُ أن تكون تِلكَ الجبال بَيتِي و مَدرستِي السّريّة >> [3]

---

* - الاسترجاع يأتي بصورة بسيطة في سياق تداعي الأحداث الرّوائيّة و القصصيّة. أمّا الاستذكار فإنّه يستدعي متعمّدا الأحداث لِتأثيث الفضاء النّصّي و الرّوائيّ. يُنظر محمّد معتصم ، المرأة و السّرد ، ص 12

[1] - محمّد معتصم ، المرأة و السّرد ، ص 155

[2] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 24- 25

[3] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 25

إنّ هذه الأحداث المسترجعة من الماضي هي بمثابة شُموس، يُعلّقها "خالد" لإضاءة عتمة الرّحلة ومسالك الطريق الحاليّة المظلمة.

أمّا التّذكّر(الاستذكار) فيحدث حينما يعمد الرّاوي إلى استدعاء أحداث بعينها عن قصد ، والمتعلّقة بعلاقة "خالد" بـ "حياة"، واستعراض لكيفيّة اللّقاء الأوّل وما ترتّب عنه ثمّ الفراق. والغرض من استدعاء الأحداث المقصودة هذه هو الرّغبة في تأثيث الفضاء الرّوائيّ.

3 - السّرد بطريقة الحوار الدّاخليّ

يظهر من خلال (ذاكرة الجسد) مدى استجابة الرّوائيّة للإغراء الذي يُقدّمه تيار الوعي، بما يمنحه إيّاها من حرّية واسعة في عمليّة السّرد، وذلك عبر قصر عملها هذا على شخصيّة واحدة تسردُ نفسها وتسرد سواها. شخصيّة نَهَشتها المِحنُ وغرزت أنيابها عميقا، فظلّت صامتة أمدًا بعيدا إلى أن حدث الانفجار، فصارت تقذف حِمَمًا تفضح من خلالها سلوكات اجتماعيّة وسيّاسيّة، فكان الاسترسال في السّرد التّلقائيّ للتّداعيات باعتماد ما يُسمّى بـ (تيار الوعي)، بعد أن وُخِزت الذاكرة وَخزًا شديدا. يقول "خالد" مخاطبا نفسه:

<< ارتشفتُ قَهوتِي مُرّة كما عوّدَنِي حُبّكِ. فكّرتُ في غَرَابةِ هذا الطّعم العذبِ للقهوةِ المرّة. و لحظَتَها فقط، شعرتُ أنّني قادر على الكِتابة عنكِ فأشعلتُ سيجارة عَصَبيّة، و رُحتُ أطاردُ دُخَانَ الكلِمَات التي أحرَقَتْنِي منذُ سنوات، دون أن أطفئ حَرَائِقَها مرّة فوق صفحة. هل الورق مطفأة لِلذّاكِرة؟ نتركُ فوقهُ كلّ مرّة رَمادَ سيجارة الحَنِين الأخيرة، وبقايا الخيبة الأخيرة. مَن مِنّا يُطفئُ أو يُشعِل الآخر ؟ لا أدري فَقَبْلكِ لم أكتُب شيئا يستحقّ الذّكر.. >>[1]

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 08 - 09

يتخلّل الرّواية - إلى جانب المونولوج - الحوار الخارجيّ الذي يجري بين الشّخصيّات: بين "خالد" و"حياة" و"زياد" و بين"خالد" و"حسان" وبينه وبين "كاترين" ... وغيرهم.

ويمكن القول بأنّه إن كان للسّرد قيمة كبرى في الخطاب الرّوائيّ، فإنّ الحوار لا يقلّ أهمّيّة عنه، بشقّيه الدّاخليّ والخارجيّ. << فالسّرد يدفع بالأحداث نحو النّهاية فيساعد على توالدها ، وعلى تراكُم المتواليات السّرديّة ، وعلى خلق الانسجام بين فقرات النّصّ أو بين فصول الرّواية أو بين مشاهد القصّة. بينما الحوار يُضفي على الخطاب القصصيّ طابع السّجال >>[1]

ثالثا: المُـــدّة

تُصادفُنا في هذه المفردة (المصطلح) صعوبة مرجعها إلى استحالة قياس المدّة في الرّواية؛ لأنّ الأمر يتعلّق بالتّفاوت النّسبيّ بين زمن القصّة وزمن السّرد، وكما يبدو فليس هناك قانون واضح لذلك[2]، هذا ما حدا ببعض النّقّاد إلى الدّعوة إلى التّخلّي عن مقارنة من هذا النّوع.

غير أنّه ومع صعوبة قياس المدّة وكونها غير ممكنة، فقد اقترح "جيرار جينيت" "G,Génètte" دراسة من نوع آخر، تُلاحق الإيقاع الزّمنيّ من خلال أربع تقنيات لمعدّل السّرعة وهي: الخلاصة(sommaire)، الاستراحة(pause) ، القطع(l'ellipse) المشهد (scène).

[1] - محمّد معتصم ، المرأة و السّرد ، ص 185

[2] - للاطّلاع أكثر يُنظر حميد لحمداني ، بنية النّصّ السّرديّ ، ص 75-76 ، و كذا السّيّد إبراهيم ، نظريّة الرّواية ، ص 113 إلى 116

1 – الخلاصة (التّلخيص)

تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يُفترض أنّها جرت في سنوات أو في أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التّعرّض للتّفاصيل.[1]

يمكن أن نلمح في (ذاكرة الجسد) التّلخيص في مواضع عدّة، حيث نجد فقرات قليلة أو صفحات معدودة عن أيّام كثيرة أو شهور أو حتّى سنين، بغير أن يكون ثمّة تفاصيل. ويمكن الاستدلال على ذلك بالمقبوس التّالي على سبيل المثال لا الحصر:

<< غدًا ستكونُ قد مرّت 34 سنة على انطلاق الرّصاصةِ الأولى لِحربِ التّحرير، و يكونُ قد مرّ على وُجودي هُنا ثلاثة أسابيع ، و مِثلُ ذلكَ من الزّمن على سُقوط آخر دُفعةٍ من الشّهداء >>[2]

فالملاحَظ أنّ الزّمن الممتدّ في الرّواية قد انكمش وانضغط أثناء السّرد ، مولّدا نوعا من التّكثيف. وكأنّي بالرّوائيّة تعرض الخطوط العريضة لِتُنشّط الذاكرة بوقائع من الثّورة، وهي على يقين بأنّها قد أحدثت ثقوبا، سوف تنزف تفاصيل كثيرة في ذهن كلّ قارئ؛ لأنّ تفاصيل الثّورة ودقائقها راسخة في الأذهان.

2 - الاستراحة (الوقف)

وهي بمثابـة << توقُّفات معيّنة يُحدثها الرّاوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السّيرورة الزّمنيّة، ويعطّل حركتها >>.[3] وتعطيل الحركة السّرديّة ناتج عن انقطاع في (الفعل).

كثيرة هي التّوقّفات التي نُصادفها في رواية (ذاكرة الجسد)، وذلك راجع إلى كثرة استطرادات الرّوائيّة، كوصفها لمدينة قسنطينة و جسورها، وجسر ميرابو ونهر السّين، ووصفها لملامح الشّخصيّات... وغيرها. مثلما نجد في هذا المقطع، الذي يصف من خلاله "خالد" مدينة غرناطة أثناء زيارته لها، فنراه يمزج جمال تلك المدينة بجمال "حياة/ أحلام" فيُثير فيه الشّوق والحنين:

---

[1] - جيرار جينيت ، الصّور III

[2] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، 24 ص

[3] - جيرار جينيت ، الصّور III

– G,Génètte , figures III ,p.130

– G, Génette , figures III , p. 94

<< فَهَل يُمكنُ أن أنساكِ في مدينة اسمها..غرناطة ؟ كان حبّكِ يأتي مع المَنَازل البَيضَاء الواطئة، بسُقوفها القرميديّة الحمراء، مع عَرائِش العِنبِ.. مع أشجار الياسمين الثـّقيلة.. مع الجداول التي تعبُر غرناطة.. مع المياه.. مع الشّمس.. مع ذاكرة العرب. كان حبّكِ يأتي مع العُطور و الأصوات و الوجُوه، مع سمرة الأندَلُسيات و شَعرهنّ الحالك. معَ فَسَاتِين الفَرح.. مع قيثارة محمُومة كجسدكِ.. مع قصائد لوركا الذي تُحبّينَهُ.. مع حُزن أبي فِراس الحمداني الذي أحبُهُ >>[1]

غير أنّ هذه الوقفات، التي تتشكّل أثناء مسار السّرد الرّوائيّ، لا تُؤدّي - فيما نرى - إلى إبطاء إيقاع الرّواية، فالرّواية لا تتوقّف عند شيء إلاّ وكان هذا التّوقّف يُناظره توقّف آخر على مستوى التّأمّل الذي يقوم به البطل نفسه. ذلك ما يُؤكّده المقطع السّابق.

ومن ثمّ يمكننا القول بأنّ المقطع الوصفيّ لدى الرّوائيّة في (ذاكرة الجسد) لا يتحاشى أبدا الزّمن الذي مرجعه إلى القصّة.

3 - القطع (الحذف)

يحدث القطع عادة حينما يلجأ الرّوائيّون إلى تجاوز بعض المراحل من القصّة دون الإشارة إليها بشيء، مكتفين بعبارات منها "انقضى عام أو سنتان أو ثلاث..." أو " مرّ زمن طويل..." الخ.

ممّا سبق ندرك أنّ الحذف إمّا أن يرد صريحا واضحا أو ضمنيّا، يُدرك فقط << بمقارنة الأحداث بقرائن الحكي نفسه >>[2] ؛ أي أنّ القارئ يستنبطه من خلال تَفطّنِه لِوجود ثغرات في التّسلسل الزّمنيّ أو فجوات في اطّراد الرّواية.

وعلى ما يظهر فالقطع (الحذف) يُعدّ أداة أساسيّة في الرّواية المعاصرة << لأنّه يسمح بإلغاء التّفاصيل الجزئيّة التي كانت الرّوايات الرّومانسيّة والواقعيّة تهتمّ بها كثيرا،

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 216

[2] - جيرار جينيت ، الصّور III - G,Génette , figures III , p. 140

ولذلك فهو يحقّق في الرّواية المعاصرة نفسها مظهر السّرعة في عرض الوقائع، في الوقت الذي كانت الرّواية الواقعيّة تتّصف بالتّباطؤ >>.[1]

يُطالعنا الحذف في رواية (ذاكرة الجسد) بصورتيه: الصّريح والضّمني. فمن المحذوفات الصّريحة التي تدلّ عليها الرّواية بوضوح هذا القول الصّادر عن"خالد":

<< عِندما قرأتُ ذلك الخَبر منذُ شهرين >>.[2] و في موضع آخر: << مازلتُ

أتساءل بعد كلّ هذه السّنوات أين أضعُ حبّكِ اليوم ؟ >>.[3]

ومن المحذوفات الضّمنيّة تلك الفترة الممتدّة ما بين حضور "خالد" زفاف "حياة" في قسنطينة، وعودته إلى باريس ثمّ رجوعه لحضور جنازة أخيه "حسان". يُعدّ هذا الحذف إحدى الطّرق التي بواسطتها يمكننا تنظيم سرعة الرّواية، هذه السّرعة القصوى التي تبدو في مواطن الحذف، حيث مقاطع روائيّة ليس لها وجود على مستوى الرّواية (السّرد)، ولكن لها على مستوى القصّة مدّة زمنيّة. هذا الحذف الذي يخضع لغايات جماليّة ووظيفيّة، تُقصي التّفاصيل الجزئيّة الكثيرة التي تُبطئ من سرعة العرض، وتفلت من زمنيّة القصّة.

4 - المشهـــــــد

أو الحوار،غالبا، الذي يسكن بين طيّات السّرد. وعلى العموم فالمشهد يمثّل << اللّحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السّرد بزمن القصّة من حيث مدّة الاستغراق>>.[4] ففي المشهد يتكوّن نوع من المطابقة بين الزّمنين.

ولو تتبّعنا المشهد أو الحواري رواية (ذاكرة الجسد) لأمكننا القول أنّ النّصّ يتقاطع فيه التّلخيص مع المشهد، أو بتعبير آخر يتناوب فيه السّرد والحوار. وهذا << التّباين في إيقاع الرّواية بين المشهد التّفصيليّ والتّلخيص يعكس دائما تبايُنا بين الدراميّ

---

[1] - حميد لحمداني ، بنية النّصّ السّرديّ ، ص 77
[2] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 20
[3] - المصدر نفسه ، ص 14
[4] - حميد لحمداني، بنية النّصّ السّرديّ، ص 78

وغير الدراميّ >>.[1] والجانب الدراميّ المتمثّل في المشهد (الحوار) له دور كبير وحاسم على الأحداث.

اللاّفت للانتباه أنّ المشهد عند "أحلام مستغانمي" في روايتها هذه ، بمثابة القطب المغناطيسيّ الذي يجذب نحوه ما يُصادفه من معلومات شتّى ووقائع عابرة. فيتضخّم المشهد بما يُضاف إليه من أنواع الاستطرادات والاسترجاعات والتّوقّعات ، والجمل الوصفيّة والتّكراريّة...وغيرها، مثلما يظهر في النّموذج التّالي:

<< التَقَينا إذن..

قالت: مرحبًا..آسِفَة أتيتُ مُتأخّرة عن موعدنا بيوم..

قلتُ: لا تَأسَفي..قد جئتِ مُتأخّرة عن العمر بِعُمْر.

قالت: كم يلزمُني إذن لِتغفِر لي ؟

قلتُ: ما يُعادل ذلك العمر من عُمر !

و جلس الياسمين مُقابلا لي. يا ياسمينة تفتّحت على عجل..عِطرًا أقلّ حَبِيبَتي عطرًا أقلّ ! لم أكُن أعرف أنّ للذاكرة عِطرًا أيضا..هو عطر الوطن.

مُرتبكًا جلس الوطن، و قال بخجل: عندك كأس ماء.. يعيْشَك ؟ و تفجّرت قسنطينة ينابيع داخلي. ارتوي من ذاكرتي سيّدتي..فكلّ هذا الحنين لكِ.. و دَعي لي مكانا هُنا مُقابلا لكِ..

احتسيتُكِ كما تُحتسى، على مهل، قهوةُ قسنطينة >>[2]

رابعا: التّواتر (معدّل التّردّد)

يُعرّف التّواتر في القصّة على أنّه << مجموع علاقات التّكرار بين النّصّ والحكاية >>.[3] وعلى ذلك يمكننا أن نلمح ثلاثة ضروب من علاقات التّواتر:

---

[1] - السّيّد إبراهيم ، نظريّة الرّواية ، ص 120

[2] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 85

[3] - سمير المرزوقي، جميل شاكر ، مدخل إلى نظريّة القصّة ، ص 86

1 - السّرد المفرد

وهو الأكثر شيوعا في النّصّ الرّوائيّ الذي بين أيدينا ، ومعناه << الإخبار مرّة واحدة بما حدث مرّة واحدة >>[1] ، ويدخل في هذا الباب ما << يُروى أكثر من مرّة ما حدث أكثر من مرّة >>.[2] فالمهمّ إذن هـو تطابق المقاطع النّصيّة مـع تكـرار الأحداث في الحكاية.

وأمثلة ذلك كثيـرة في الرّواية منها حادثة ذهاب "خـالد" إلى غرنـاطة، فنجد أنّ الرّاوي لم يُكرّر الحديث عنه ، بل اكتفى برواية وحيدة عن هذا الحدث في الرّواية. وعدم إعادة الحديث عنه قد يُفهم منه أنّه لا يُمثّل بالنّسبة لـ "خالد" سوى مكان لا يختلف عن بقيّة الأماكن ، فلا تربطه به واشجة قويّة تستدعي إعادة روايته مرّات. أو أنّه يُريد نِسيانه ؛ لكونه المكان الذي أبعده عن حبيبته أيّاما، وكان السّبب في تقريب المسافة بين "حياة" و "زياد".

2 - السّرد المكرّر

هو أن << يُروى أكثر من مرّة ما حدث مرّة واحدة >>.[3] ولا شكّ أنّ التّكرار يمـدّ النّصّ والخطاب الرّوائي بطـاقة إيحائيّة كبـرى . والأحـداث لا تُعاد إلاّ إذا انغرست في الذاكرة ، سواء المؤلمة منها أو السّارّة.

أمّا بالنّسبة للرّاوي في (ذاكرة الجسد) فقد قبعت في ذاكرته أمور، وإن حدثت في حياته مرّة واحدة إلاّ أنّها تُمطر في كلّ مرّة وتعيد الكَرّة مرّات عدّة. فنجده يُحدّثنا كثيرا عن حبّه لـ "حياة/ أحلام" وعن فشل ذلك الحبّ. ويُحدّثنا بألم ومرارة عن السّجن الذي زُجّ فيه عقب الاستقلال، فها هو يقول مرّة:

<< فَقَد كان في ذاكرتي... ذِكريات مُوجِعة ... آخرُها حُزيران 1971 الذي قضيتُ بعضهُ في سِجنِ للتّحقيق و التّأديبِ، يُستضافُ فيه بعضُ الذين لم يبتلِعوا ألسنتَهم بعدُ >>[4]

---

[1] - المرجع نفسه ، ص 86-87
[2] - السّيّد إبراهيم ، نظريّة الرّواية ، ص 122
[3] - سمير المرزوقي ، جميل شاكر ، مدخل إلى نظريّة القصّة ، ص 87
[4] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 243

و في موضع آخر يقول عن نفس التّجربة:

<< مرّت سَنَوات كثيرة قَبل أن أدخُل سِجنا آخر، كان جَلّادُوهُ هذه المَرّة جزائريّين لا غير، و لم يكن له من عُنوانٍ مَعرُوف >>[1]

و نفس الحدث يتكرّر ذِكرُه تارة أخرى:

<< هل توقّعتُ يومَ كُنتُ شابّا بِحَماسه و عُنفوانِه و تطرّف أحلامه أنّه سيأتي بعد رُبع قرن، يوم عجيب كهذا ، يُجرّدني فيه جزائريّ مِثلي من ثيابي.. و حتّى من ساعتي و أشيائي، لِيزُجّ بـي في زنزانة (فرديّة هذه المرّة)، زنزانة أدخُلُهَا باسم الثّـورة هذه المرّة..>>[2]

ولا يخفى ما لهذا التّكرار من فائدة ؛ إذ يمدّ النّصّ بِطاقةٍ دلاليّة مكثّفة ، كما يُسهم في تكثيف الخطاب الرّوائيّ وفي إيصال رسالته إلى المتلقّي ليقرأ ما بين السّطور.

3 - السّرد المؤلّف

أي << الإخبار مرّة واحدة بما حدث على مستوى القصّة أكثر من مرّة >>.[3]

وفي هذا النّوع من النّصوص << يتحمّل مقطع نَصّي واحد تواجُداتٍ عديدة لنفس الحدث على مستوى الحكاية >>[4]، فهو عكس النّوع السّابق؛ إذ يميل إلى الاقتصاد.

ومن أمثلة هذا النّوع في (ذاكرة الجسد) مايلي:

<< تعوّدتُ أن تطلبيني هاتفيّا كلّ صباح في السّاعة التّاسعة ، و أنتِ في طريقك إلى الجامعة >>.[5]

و في موضع آخر: << و إذا بي كمجنونٍ أجلسُ كلّ ليلةٍ لأكتُبَ لكِ رسائل كانت تولدُ من دَهشتي و شَوقي >>.[6]

فالمقاطع السّابقة تُعبّر عن حدثٍ من الحكاية يتكرّر مرّات ، لكنّه لا يستقطب أكثر من مقطع نصّيّ واحد على مستوى النّصّ القصصيّ. وعلى ما يبدو فإنّ الهدف من

---

[1] - المصدر نفسه ، ص 322- 323
[2] - المصدر نفسه ، ص 243- 244
[3] - السّيّد إبراهيم ، نظريّة الرّواية ، ص 123
[4] - سمير المرزوقي ، جميل شاكر، مدخل إلى نظريّة القصّة ، ص 87
[5] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 140
[6] - المصدر نفسه ، ص 217

اللّجوء إلى السّرد المؤلّف << يكمن في البحث عن الصّيغة المُثلى لِتجاوز العَرَضيّ. لِذا يضغط المقطع النّصيّ عدّة أحداث في جملة واحدة ناقلا الواقعيّ إلى المتخيّل>>[1] والهدف من ذلك كلّه هو تحقيق "الاقتصاد السّرديّ" [2] الذي يهتمّ بتجميع الأحداث المماثلة وتجاوزها على عجلٍ إلى أمور أخرى أكثر أهمّية ووظيفيّة، وعدم التّخبّط في جزئيّات ثانويّة لا طائل من ورائها.

***- السّـــــرد الذاتي**

لقد شكّلت قضيّة الذاتيّة والموضوعيّة في الإبداع الأدبيّ إشكاليّة أدبيّة كبرى. ومَرَدُّ ذلك اعتبار الذاتيّة نقيض الموضوعيّة، ومنه نشأ التّعارض بين الكتابة الإبداعيّة والذاتيّة. غير أنّ النّظرة المعاصرة للسّرديات لم تبقَ رهينة الصّورة القديمة ، بل حاولت المزج بين الذاتيّ والموضوعيّ ، وأكثر من ذلك فقد جنحت الفنون السّرديّة إلى الذاتيّة من خلال التّجريب ، الذي يميل إلى الإسقاط الذاتيّ، وتيار الوعي والاعتراف والغوص في أعماق الذات واستكناه خباياها ، أو بتعبير أدقّ (الكتابة السّيريّة)، وتلك أهمّ الخصائص التي تميّز كتابات المرأة التي تقترن بالحداثة وبالتّجريب. فنتج عن ذلك إشكاليّة أخرى حول الكتابة السّرديّة السّيريّة:

أوّلا لكون ذلك النّوع من الكتابة يتّصل << بالذات الكاتبة، وبالمناطق الحميميّة والخصوصيّة التي ترتبك في معالجتها الأقلام وتُختبر فيها الذاكرة، ويتمّ فيها مُجابهة الثّقب السّوداء التي تُعدّ ميزة كلّ ذاكرة ؛ سواء أكانت ذاكرة الإنسان الفرد أو ذاكرة التّاريخ >>.[3]

وثانيّها أنّ القارئ العربيّ لا يفصل - في الغالب - بين الكاتبة وبين ما تكتبه،وكأنّ كلّ ما يصدر عن المرأة من كتابة سرديّة هي سيرة ذاتيّة،عكس ما يصدر عن الكاتب

---

[1] - السّعيد بوطاجين ، السّرد و وهم المرجع، مقاربات في النّصّ السّرديّ الجزائريّ الحديث ، منشورات الاختلاف ، ط 1 ، 2005 ، ص 88

[2] - المرجع نفسه ، ص 89

[3] - محمّد معتصم ، المرأة والسّرد ، ص 157

(الرّجل). فمثلُ تلك الموضوعات القائمة على البوح والاعتراف هي بمثابة منطقة مُحرّمة على المرأة.

وكأنّ ذلك ما جعل "أحلام مستغانمي" تحاول إبعاد (تهمة) السّيرة الذاتيّة عن الرّواية وعن نفسها ، بأن أسندت دور البطولة لِـ (رجل)، فجعلته الرّاوي والبطل في آن واحد. غير أنّ المتأمّل لـ (ذاكرة الجسد) يـدرك جيّـدا أنّ الرّوائيّـة قـد جعلـت البطـل (الرّجل) ناقصا ، مبتور الذراع ، لا حول له ولا قوّة ، تحدّد الظّروف والتّيارات وجهته ، وبتعبير آخر جعلته (مفعولا به) بالمفهوم النّحويّ، عاجزا عن الفعل. على عكس البطلة "حياة" (المرأة) التي مكّنتها من إدارة دفّة الأحداث، توجّهها عن ثقة مفرطة. فبدت محرّكة للأحداث في الرّواية، وبتعبير النّحويّين هي (الفاعل)، وإن كانت هي الأخرى - شأنها شأن البطل - تستسلم للظّروف وللأشخاص في النّهاية. ويظهر أنّ الذات حينما تتورّط في الكتابة ، يُصبح مجال التّخييل ضيّقا محاصرا بالمرجعيّة الواقعيّة في ذهن المتلقّي فـ << تصبح الأحداث والأقوال والأفعال الكلاميّة عموما سجينة المرجع الواقعيّ ، وتتحمّل من الإسقاطات أكثر لأنّ مجال التّخييل يضيق >>.[1]

غير أنّه رغم الخيوط الدّقيقة التي تشدّ هذه الرّواية بالسّيرة الذاتيّة للرّوائيّة، إلاّ أنّـه - فيما نرى - لا ينبغي أن نجعل المرجع يطغى على نظرتنا ويُوجّهنا توجيها سلبيّا. علينا أن ندرك أنّ الإبداع إبداع ، سواء صدر عن رجل أو عن امرأة . وأن لا نقف كـ (شرطة نوايا) نحاسب المرأة المبدعة على كلّ كلمة ، ونُؤوّل كلّ لفظة وكلّ مشهد بأنّه يتّصل بحياتها ؟!

---

[1] - المرجع السّابق ، ص 229

II - فضـــــاء المكـــــان

أوّلا : أهمّية المكان

بدءًا ينبغي الإشارة إلى أنّ دراسة الفضاء الرّوائي/ الحكائي تُعَدّ حديثة العهد إذ لا يمكن العثور على نظريّة متكاملة حول هذا الشّكل الفنّي، فمعظم الدّراسات التي تناولت موضوع الفضاء لا تكاد تُجمع على رأي واحد؛ إذ اتّخذ الفضاء أشكالا متعدّدة ، لعلّ أبرزها - كما حصرها النّاقد حميد لحمداني - مايلي:

1 - الفضاء الجغرافي: وهو مقابل لمفهوم المكان ، ويتولّد عن طريق الحكي ذاته. إنّه الفضاء الذي يتحرّك فيه الأبطال ، أو يُفترض أنّهم يتحرّكون فيه.

2 - فضاء النّصّ: وهو فضاء مكانيّ أيضا ، غير أنّه متعلّق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الرّوائيّة أو الحكائيّة - باعتبارها أحرفا طباعيّة - على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثّلاثة للكتابة.

3 - الفضاء الدّلاليّ: يشير إلى الصّورة التي تخلقها لغة الحكي، وما ينشأ عنها من بُعد يرتبط بالدّلالة المجازيّة بشكل عام.

4 - الفضاء كمنظور: يُشير إلى الطّريقة التي يستطيع الرّاوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائيّ، بما فيه من أبطال يتحرّكون على واجهة تشبه واجهة الخشبة على المسرح.[1]

وتجدر الإشارة إلى أنّ مفهومي فضاء النّصّ والفضاء الدّلاليّ لها علاقة بمباحث أخرى، سوف يأتي الحديث عنها في موضع لاحق من هذا البحث، في معرض الحديث عن عنصر اللّغة. أمّا الفضاء كمنظور فقد تمّ تناوله أثناء دراسة زاوية النّظر عند الرّاوي.

بِناء على ما سبق، يتّضح أنّ الفضاء الأوّل هو المعنيّ بالدّراسة في هذا العنصر والمتمثّل في فضاء المكان الرّوائيّ << من حيث هو بنية معماريّة في الواقع >>.[2]

---

[1] - حميد لحمداني ، بنية النّصّ السّرديّ ، ص 62. و يُنظر أيضا محمّد عزّام ، شعريّة الخطاب السّردي، دراسة من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2005 ، من موقع الإنترنت www.awu-dam.org

[2] - إبراهيم عبّاس ، الرّواية المغاربيّة ، تشكّل النّصّ السّرديّ في ضوء البعد الإيديولوجي ، دار الرّائد للكتاب ، الجزائر ، ط 1 ، 2005 ، ص 217

فالفضاء بهذا المفهوم يعني المساحة المكانيّة، بخاصّة وأنّ الأبحاث المختلفة في هذا المجال لم تميّز بشكل دقيق بين الفضاء و المكان.

إنّ تطوّر الأحداث يفترض وجود أمكنة عديدة، تتقلّص وتتّسع حسب موضوع الرّواية، لهذا لا يمكن الحديث في الرّواية عن مكان واحد، بل عن صور شتّى له إذ تختلف حسب زاوية النّظر التي يُلتقط منها. ومجموع هذه الأمكنة هي ما ذهب "حميد لحمداني" إلى تسميّتها بـ (فضاء الرّواية)؛ لأنّ << الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان. والمكان بهذا المعنى هو مكوّن الفضاء >>.[1]

فالفضاء الرّوائيّ إذن هو ذلك المفهوم الواسع الذي يجمع بين الأمكنة المتعدّدة ويلفّها جميعًا، فالفضاء << ... شموليّ، إنّه يشير إلى "المسرح" الرّوائيّ بكامله. والمكان يمكن أن يكون فقط متعلّقا بمجال جزئيّ من مجالات الفضاء الرّوائيّ>>.[2] يُفهم من ذلك أنّ الفضاء الرّوائيّ أوسع وأشمل من المكان، فهو يشمل مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الرّوائيّة. هذه العلاقة بين المكان والفضاء الرّوائيّ توحي إلى أهمّية المكان، كمكوّن أساسيّ للفضاء الرّوائيّ، إذ أنّ << تشخيص المكان في الرّواية هو الذي يجعل من أحداثها بالنّسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيّتها ، أنّه يقوم بالدّور نفسه الذي يقوم به الدّيكور والخشبة في المسرح . وطبيعيّ أنّ أيّ حدث لا يمكن أن يُتصوّر وقوعه إلاّ ضمن إطار مكانيّ معيّن،لذلك فالرّوائيّ دائم الحاجة إلى التّأطير المكانيّ >>.[3]

وهذا شبيه بما ذهب إليه أحد النّقاد ، حينما اعتبر<< المكان مؤسّس الحكي؛ لأنّه يجعل القصّة المتخيّلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة >>.[4] ذلك أنّه لا وجود لأحداث ولا شخصيّات يمكن أن تلعب دورها في الفراغ دون مكان. فالمكان إذن لم يعد ذلك الوعاء الرّوائيّ، أو تلك الخلفيّة للأحداث فحسب ، بل أصبح يُؤدّي دوره في

---

[1] - حميد لحمداني ، بنية النّصّ السّرديّ ، ص 63

[2] - المرجع نفسه ، ص 63

[3] - المرجع نفسه و الصّفحة نفسها

[4] - هنري ميتيران ، خطاب الرّواية. – Henri Mettirand , Le discours du roman , P.U.F , 1980 , p. 194

الرّواية كأيّ ركن آخر من أركانها ، بل وكعنصر حكائيّ قائم بذاته إلى جانب العناصر الفنّيّة الأخرى المكوّنة للسّرد الرّوائيّ.[1]

إذا كانت الرّواية الكلاسيكيّة قد جعلت المكان في المحلّ الثّاني من اهتمامها، فإنّ الرّواية الجديدة قد أحلّتهُ محلّ الشّخصيّة الرّوائيّة، أحيانا، حيث نجدها تستعيض عن وصف الشّخصيّات بالوصف المبالغ للمكان، الذي يُؤدّي دور الإيهام بالواقع حينما يُصوّر أماكن واقعيّة. مثلما يظهر في رواية (ذاكرة الجسد)، حيث نتلمّس فيها أهمّية كبرى للمكان،إلى درجة أن جعلته يتقاسم دور البطولة مع الشّخصيّات.فبدت قسنطينة بجسورها (بطلة ثانية) سارت جنبًا إلى جنب مع البطل "خالد"، بل ومارست عليه سحرها فأصبح مهووسا بها ، فهي مصدر إلهامه ومفجّرة ينبوع إبداعه الفنّيّ. فـ (ذاكرة الجسد) حديث طويل عن المكان(قسنطينة) بدقائقه وجزئيّاته. الذي اتّخذت منه الرّوائيّة محورًا للصّراع الدّائر في النّصّ، فيرتفع أحيانا إلى درجة (الأنْسَنَة).

ويمكننا القول بأنّ "أحلام مستغانمي"- شأنها شأن الرّوائيّين الجدد - ترى أنّ << النّصّ الرّوائيّ يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليّا، له مقوّماته الخاصّة وأبعاده المتميّزة، ذلك أنّ الوصف تصوير ألسنيّ مُوح ، يتجاوز الصّور المرئيّة ، حيث ينقل عالم الواقع إلى عالم الرّواية، فيصبح المطلوب ليس وصف الواقع ، بل خلق واقع

---

[1] - لعلّ دراسة (شعريّة الفضاء) 1957 لـ"غاستون باشلار" "G, Bachelard" هي التي نبّهت النّقّاد و الباحثين إلى أهمّية المكان في الإبداع الرّوائيّ ، فكان "غالب هلسا" هو أوّل الدّارسين للمكان ، و ذلك في كتابه (المكان في الرّواية العربيّة). درس فيه التّأثير المتبادل بين المكان و السّكّان . و قد صنّف المكان في أربعة أنواع:

أ – المكان المجازيّ: و هو الذي نجده في رواية الأحداث المتتاليّة، حيث نجد المكان ساحة للأحداث و مكمّلا لها، وليس عنصرا مهمّا في العمل الرّوائيّ، إنّه مكان سلبيّ مستسلِم، يخضع لأفعال الشّخصيّات.

ب – المكان الهندسيّ: و هو المكان الذي تعرضه الرّواية بدقّة و حياد ، من خلال أبعاده الخارجيّة.

ج – المكان كتجربة معاشة داخل العمل الرّوائيّ: و هو قادر على إثارة ذكرى المكان عند المتلقّي

.

د – ثمّ أضاف "هلسا" المكان المعادي: كالسّجن و المنفى و مكان العربة. محمّد عزّام ، شعريّة الخطاب السّرديّ، دراسة من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، 2005 من موقع الإنترنت www.awu-dam.org

شبيه بهذا الواقع >>[1] ، وذلك ما يعنيه "الإيهام بالواقع" الذي تنشده الرّواية وليس التّصوير الفوتوغرافي للمكان. وعلى هذا يمكن القول بأنّ الأماكن التي وصفتها "أحلام مستغانمي" ليست واقعيّة بَحتَة ؛ فقسنطينة الرّواية هي غير قسنطينة الواقع ، وباريس الرّواية غير باريس الواقع... وهكذا. يقول "خالد" في وصف قسنطينة:

<< هَا هي ذِي قَسنطينة ..

بَارِدَة الأطرافِ وَ الأقدام، مَحمُومة الشّفاهِ ، مَجنُونة الأطوار.
هَا هي ذِي.. كُم تُشبهِينَها اليوم أيضا.. لو تَدرين ! >>[2]

لم يعد المكان كما كان في السّابق، أصبح أشبه بالإنسان فيه نفخة من روح. وهكذا مع بقيّة المدن والأحياء والأماكن التي صنعها خيال الرّوائيّة، وإن اعتمدت في إبداعها على الواقع. فالوصف لديها يقوم على مبدإ الانتقاء من الواقع ، والاكتفاء ببعض المشاهد الدّالّة، مستقصيّة مشاهد عديدة،تاركة للمتلقّي مجالا للإيحاء. فـ "أحلام مستغانمي" في وصفها للمدن والأحياء والبيوت وغيرها من الأماكن إنّما تعكس القيم الاجتماعيّة التي يريد الرّاوي الإشارة إليها ، مُعبّرة من خلالها عن الطّبيعة الاجتماعيّة التي تنتمي إليها شخصيّات الرّواية.والمجتزأ التّالي يجسّد ذلك:

<< أتريدُ قَهوة ؟

يأتي صَوتُ عَتيقَة خَائبًا، و كأنّه يطرحُ السّؤال على شخصٍ غيري..
أجِيبُ بإشارةٍ مِن رَأسي فقط.
فتنسحِبُ لِتعودَ بَعد لَحظاتٍ ، بصينيّة قهوة نُحاسيّة كبيرة عليها إبريق و فناجين و سكّريّة ، و مرشّ لِماء الزّهر، و صحن للحلويّات. في مُدُن

[1] - محمّد عزّام ، شعريّة الخطاب السّرديّ ، دراسة من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، 2005 ، من موقع الإنترنت السّابق الذكر.

[2] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 13

أخرى تُقدّمُ القهوة جاهزة في فنجان، وُضعت جواره مُسبّقا ملعقة و قطعة سكّر. و لكن قسنطينة مدينة تكرهُ الإيجازَ في كلّ شَيء >>.[1]

وهكذا انطبع أبناء قسنطينة بطابعها ، فتراهم يُفردون ما عندهم ويجعلون من الاقتضاب عدوّا لهم. فهذا "خالد" يُسهبُ في حبّه لقسنطيتة إلى حدّ الهوس. وفي رسمه لجسر قسنطينة لا يكتفي بلوحة واحدة، إنّما يُسقط حنينه على عشرات اللّوحات، التي تُجسّد منظر جسر واحد ، لكن بتفاصيل جزئيّة مختلفة. وفي حبّه لوطنه إلى حدّ التّضحيّة ، وفي حبّه لـ "حياة" إلى حدّ الهاوية، وحتّى ذاكرته أبى أن تُختزل في ذهنه فحفرها وشمًا على جسده !

ثانيا: الفضاء الجغرافيّ

وهو المكان الذي يتحرّك فيه الأبطال، أو يُفترض أنّهم يتحرّكون فيه.

تزخر رواية (ذاكرة الجسد) بالفضاءات (الأماكن) التي تتوزّع إلى فئات ذات تنوّع من حيث الوظيفة و الدّلالة.ويمكننا أن نُميّز في هذه الرّواية بين ثلاثة أنواع للمكان:

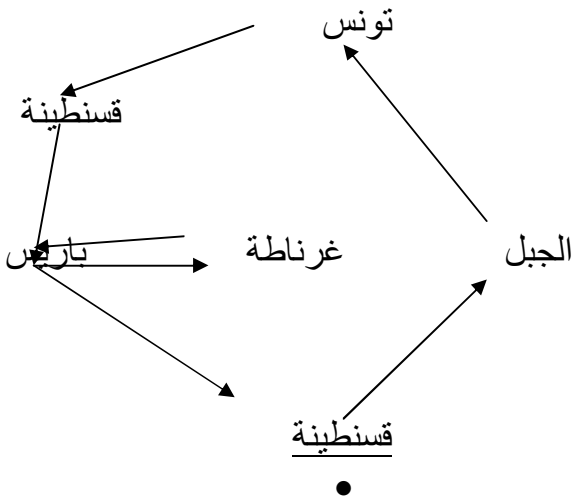
1 - المكان الهندسيّ

تعرض الرّواية أمكنة عدّة من خلال أبعادها الخارجيّة ، كمدينة قسنطينة بِدُورها وأزقّتها وجسورها والجبال المحيطة بها ، ومناطق من تونس، ونهر السّين وجسر ميرابو، وغرناطة... وغيرها

هذا المكان الهندسيّ في (ذاكرة الجسد) قد ساعد على تشكيله وتبلوُره رحلة البطل

"خالد" و تنقّلاته من مكان لآخر، لِتتّسع الأمكنة مُشكّلة فضاء الرّواية، الذي ورد على الشّكل التّالي:

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 08



(قسنطينة) هذا المكان الذي لقي اهتماما بالغا من طرف الرّوائيّة، وشغل حيّزًا كبيرا من الرّواية . وذلك ما جعل أحد الدّارسين"عمّار زعموش" يرى أنّه << يمكن اعتبار قسنطينة المكان المحوريّ للأحداث ، باعتبار الأماكن الأخرى لا تُشكّل سوى نقاط عبور في التقاء الشّخصيّات وتطوّر الأحداث >>.[1] ولهذا فليس من الغريب أن تُطالعنا الرّواية بأوصاف عديدة خارجيّة لمدينة قسنطينة ، وسرد لتاريخها. مثلما يُبيّن المقبوس التّالي:

<< كانَ اسمُهَا يوما "سيرتا"... من هنا مَرّ صيفاكس..ماسينيسا..
و يوغورطة..و قبلهم آخرون..تركوا تماثيلهم و أدواتهم
و صُكُوكُهم النّقديّة ،أقواس نَصرهم و جسورا رومانيّة..ورحلوا..
هُنا أضرحة الرّومان .. و الوندال.. و البيزنطيّين.. و الفاطميّين..
و الحفصيّين.. و العُثمانيّين.. و واحد وأربعين بايًــا تناوبوا عليها
قبل أن تسقط في يد الفرنسيّين ... فرنسا التي دخلت الجزائر
سنة 1830، لم تفتح هذه المدينة الجالسة على صخرة إلاّ سنة 1937

[1] - صالح مفقودة ، قسنطينة و البعد الحضاري للمكان في رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي ، دراسة من موقع الإنترنت www.mosteghanemi.com

سالكة مَمرًّا جبليّا تركت فيه نصف جيشها ، و تركت قسنطينة خيرة رجالها >>.[1]

إلى غير ذلك من الأوصاف التي وُصفت بها هذه المدينة، سواء فيما يتّصل بموقعها وأماكنها أو بتاريخها.

أمّا الجسر فقد حَدّد ارتفاعه كمايلي: << هذا الجِسر المعلّق على ارتفاع مِئة و سبعين مترا من جوف الأرض >>.[2] أمّا أسفله فوهَادٌ عميقة و أنفاق صخريّة يشطرها نهر الرّمال.[3]

وفي موضع آخر يصف لنا "خالد" شقّته في باريس، فهي شقّة شاهقة مؤثّثة بكثير من الذوق، يتسلّل الضّوء إليها من شرفتها المطلّة على نهر السّين و جسر ميرابو.[4]

2 - المكان كتجربة مُعاشة داخل العمل

هذا النّوع من الأمكنة هي التي لا يُلتزم فيها الحياد أثناء الوصف، إذ يُعالج بنوع من الخصوصيّة التي تصل إلى درجة الحميميّة بين الرّاوي والمكان، بخاصّة إن كان هو الشّخصيّة الرّئيسيّة، كما في حال "خالد" الشّخصيّة البطلة في الرّواية. فإدراكه الأماكن والإحساس بها يفوق إدراك الإنسان العاديّ ، إنّه إدراك وإحساس فنّـان لا يكتـفي بالإطار الخارجيّ العامّ للأماكن والأشياء ، بل يتوغّـل إلى اللّـبّ والأعماق، يستنطق الجزئيّات الصّغيرة التي تغفل عنها العين العاديّة، وتقتنصها عين الفنّـان / الرّسّام.

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 290-291
[2] - المصدر نفسه ، ص 294
[3] - المصدر نفسه ، ص 295
[4] - المصدر نفسه ، ص 159

هذا التّناول (الحميميّ) للمكان من طرف السّارد، من شأنه أن يثير ذكرى المكان عند المتلقّي، فيحسّ بِدَبيب الرّوح في أوصال تلك الأماكن، وكلّ ذلك يصبّ في إيهام المتلقّي بواقعيّة الأحداث.

حينما يكتب الأديب عن مدينته << فإنّه يأخذنا في ثلاث جولات في آن معًا. جولة في روح المكان، وجولة موازية في دروب روحه هو، ومن ثمّ نجد أنفسنا - عبر كلّ ما يوقظه فينا من شجون وفنون - نجول في حنايا أرواحنا نحن ، فكأنّنا نتعرّف على المكان وعلى الكاتب وعلى أنفسنا في ضوء جديد >>.[1]

وقد حاولنا أن نتوغّل في رواية (ذاكرة الجسد) عبر الدّروب الثّلاثة السّابقة، فكانت لنا جولة في روح المكان، وأخرى في دروب روح الرّوائيّة نفسها، وما يجمعها بالأماكن المختلفة:

أ - قسنطينة: أسفرت جولتنا عن إدراك أنّه رغم أنّ فضاء الرّواية يقوم على عدّة أمكِنة كقسنطينة، تونس، وباريس...وغيرها. غير أنّ مدينة قسنطينة كانت قد استأثرت بمعظم الجولة عبر البساط السّردي للرّواية، فكانت المكان المحوريّ للأحداث والفضاء الأمثل للذاكرة. لقد فجّرت "أحلام مستغانمي" ذاكرة المكان ينابيع من حنين من خلال هذه الجولة، وجعلت القارئ يقف متأرجحا معها على الجسور المعلّقة، ويحبس أنفاسه طيلة 404 صفحة من السّرد.

إنّ "خالدا" شديد التّعلّق بمدينته التي حُرم منها سنين طويلة، فلجأ إلى تعويض ذلك الحرمان عبر تجسيدها بكلّ ما يملك من طاقة ألوانا سحريّة على بياض لوحاته. إنّه يعيد هندستها بريشة فنّان متغرّب، متعطّش لضمّ تُربتها، فيترك قبسا من روحه عند كلّ لوحة حتّى غدا المكان نابضا بالحياة.

[1] - جمال الغيطاني ، قاهرة الغيطاني ، مجلّة العربي ، الصّادرة عن وزارة الإعلام بالكويت ، مطابع الشّروق ، القاهرة، ع 524 يوليو/ جويلية ، 2002 ، ص 37

(قسنطينة) تلك المدينة المتلحّفة بلحاف التّاريخ والأسطورة تتضخّم وتصبح بؤرة مستقطبة بحجم وطن:

<< فَهَل هذا هو الوطن ؟

قسنطينة.. كيف أنتِ يا امّيمة.. واشك ؟

أشرعِي بابكِ و احضُنيني.. موجعة تلك الغربة.. موجعة هذه العَودة..

بَارد مطاركِ الذي لم أعُد أذكُره.. بَارد ليلُكِ الجبليّ الذي لم يعُد

يذكرُني ... قادم إليكِ أنا من سنوات الصّقيع و الخيبة ، من مدن

الثــّلج و الوحدة. فلا تترُكيني واقفا في مهبّ الجُرح >>[1]

بهذا تصبح قسنطينة مكانًا << ترحل إليه الذاكرة عن طريق الاستذكار والحلم. و هكذا تُصبح المدينة معادلا للوطن الكبيــر >>.[2] وترتـقي شيئا فشيئا لتصير كالبشر، يُصيبها ما يُصيبهم، تنحو دربهم فتعرف النّفاق والخداع فهي:

<< مُنافقة لا تعترف بالشّهوة و لا تُجيزُ الشّوق. إنّما تأخذ خِلسَة كلّ

شَيء، حِرصًا على صَيتِها ... و لذا فهي تُبارك مع أوليائها

الصّالحين.. الزّانين أيضا.. و السّرّاق! >> [3]

وبذلك تحوّل المكان(قسنطينة) إلى إنسان يكره ويحبّ، ينافق ويصدق، يقرّب أبناءه و يسخط عليهم فيُبعدهم عنه. يقول "خالد" متألّما شاكيا ظلم هذا المكان:

<< اليوم.. بَعْدَ كلّ هذا العُمر، بَعد أكثر من صدمة و أكثر من

جُرح ، أدري أنّ هُناك يُتْمُ الأوطان أيضًا. هُناك مذلّة الأوطان،

---

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 284- 285

[2] - علال سنقوقة ، المتخيّل و السّلطة ، في علاقة الرّواية الجزائريّة بالسّلطة السّياسيّة ، السّلسلة النّقديّة كريتيكا (2)، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة ، ط 1 ، 2000 ، ص 220

[3] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 142

ظُلمُها و قسوتُها، هُناك جبرُوتُها و أنانيّتُها. هناك أوطان لا أمُومَةَ لها.. أوطان شبيهة بالآباء >>[1]

ممّا سبق يمكننا القول بأنّه << تُعدّ أنْسَنَة المكان بدل تَشَيُّئِهِ منبعا ثريّا للإضفاء على المكان جماليّة وشعريّة خارقة لم تُعطِها له هندستُه ولا مِعماريّته >>.[2]

ب - الجسـر: إن كانت قسنطينة قد حظيت باهتمام الرّوائيّة، فإنّ الجسر لم يكن أقلّ اهتماما من المدينة ذاتها. وهنا يُلحّ علينا التّساؤل حول سرّ الاهتمام بالجسر وما دلالته في الرّواية ؟

تقول "أحلام مستغانمي" << ذاكرة الجسد هي رواية الوجدان والحنين والخيبات و الشّوق، وبالتّالي يجب أن تكون متداخلة وشَرسة وعنيفة. نحن مسكونون بذاكرة الأمكنة والعلاقة بالمدينة علاقة عشقيّة >>.[3] وتلك العلاقة العشقيّة التي جمعت الرّوائيّة بالمكان، تجسّدت في الرّواية في شخصيّة البطل "خالد"، وما يربطه بقسنطينة من روابط وثيقة وبجسورها من وشائج تتزايد قوّتها مع مرور الأيّام والسّنين.

يُنظر إلى الجسر على أنّه << وسيلة العبور في المكان انتقال (من- على- إلى).إنّه تحقيق لحركة تُنجَزُ بين طرفين مُتضادّين بوساطة ما ، ويبقى للدّلالة التّضمينيّة دلالة العبور والانتقال من طرف إلى آخر، من القائم إلى ضدّه ، على مختلف المستويات >>.[4] وعلى هذا كان الجسر في (ذاكرة الجسد) يجمع الأطراف المتباعدة والأشلاء المتناثرة لمدينة بُنيت على طرفيْ صخرة ، فيصبح الجسر في هذه الحالة حاملا لدلالة التّواصل.

---

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 289

[2] - علي خفيف ، سيميائيّة المكان في رواية ذاكرة الجسد ، مجلّة التّواصل ، جامعة عنّابة ، الجزائر، ع 08 ، جوان 2001 ، ص 229

[3] - أحلام مستغانمي لجريدة البيان ، كنّا نكتب لقارئ مجهول فصارت كتابتنا لقاتل مجهول ، الأربعاء 9 سبتمبر 1998

[4] - نبيل أيّوب ، الشّفرات و دلالات المختلف "نشيد الجسر" لخليل حاوي ، مجلّة كتابات معاصرة ، بيروت ، لبنان ، مُج 8 ، ع 30 ، آذار / مارس 1997 ، ص 92

إنّه الجسر الذي فُتن به "خالد" منذ أن انتبه إليه أوّل مرّة حينما بُترت ذراعه، وطلب منه الطّبيب رسم أحبّ وأقرب الأشياء إلى قلبه ، يقول: << وقفتُ كَمَجنُون على عجلٍ أرسُم قنطرة الحبال في قسنطينة >>.[1] فراح يرسمه في كلّ مرّة وفي كلّ لوحة، وكأنّه يرسمه أوّل مرّة ، بنفس الانبهار والدّهشة والشّغف. لقد أعاد اكتشافه من جديد، واقترنت دلالته بتحدّي عاهته والتّغلّب عليها،مثلما تحدّت الجسور المستحيل وجعلت الجبال تلتقي. هذا الإصرار على رسم الجسر من قِبل "خالد" يحمل بين طيّاته رغبة مكبوتة في إيجاد التّواصل بين زمنين متناقضين للمجتمع الجزائريّ: بين الماضي المشرق الواضح، الذي يعُجّ بالقيم ، والحاضر المتأزّم الذي انقلبت فيه الموازين و تشوّهت المبادئ.

هذه العلاقة الحميميّة التي جمعت "خالدا" مع الجسر، تظهر في رسم لوحة (حنين). غير أنّ هذا (الجسر اللّوحة) يتجاوز دلالته المألوفة والتّاريخيّة << لترتبط بالمرأة أحلام أو حياة لنجد أنفسنا أمام هذه الثّلاثيّة: اللّوحة "حنين" الفتاة أحلام - الجزائر. فالحديث عن اللّوحة "حنين" هو حديث عن طرفي الجسر، عن الحياة الماضية والحاضرة، هو حديث عن أحلام الشّهداء، وما آلت إليه في الحاضر، وهو حديث عن الوضع في البلاد وعن المستقبل >>[2] ، وإلى هذا يشير كلام "زياد" في الرّواية حينما قال: << في اللّوحة الأخيرة لا يظلّ بادياً من الجسر سِوى شَبَحِه البَعِيد، و كأنّه فَقَدَ هَبأة وَظِيفَتَهُ الأولى كجِسر >>.[3]

هذا الجسر الذي لازم "خالدا" في مسيرته الفنّية، ما هو إلاّ تجسيد لوضع"خالد" نفسه الذي يقول:

---

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 63

[2] - صالح مفقودة ، قسنطينة و البعد الحضاري للمكان في رواية "ذاكرة الجسد"، دراسة من موقع الإنترنت www.Mosteghanemi.com

[3] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 207

<< لقد كنتُ أعتقدُ، و أنا أرسُم تلك الجسور، أنّني أرسُمكِ، و لم أكُن في الواقع أرسمُ سِوَى نَفسِي. كان الجسر تعبيرًا عن وَضْعِي المعلّق دائمًا و منذُ الأزل. كنتُ أعكسُ عليه قَلَقِي و دواري دون أن أدري>>.[1]

غير أنّه يمكن النّظر إلى هذه الجسور من زاوية أخرى، فنجدها تحمل تناقضًا صارخًا في دلالتين متنافرتين؛ فكما أنّ الجسر رمز للبعث والحياة والتّواصل، فقد يرمز بالمقابل إلى الموت وانقطاع التّواصل. فكما جمع الجسر بين ضِفّتي الصّخرة وسهّل عمليّة التّواصل، فإنّه قد يُصبح المكان الأمثل للموت والانتحار، حينما لا يكون هناك اختيار آخر، و تنقطع الأسباب والحلول. يقول"خالد":

<< قِصّة جَدِّك البَعِيد الذِي رَمَى بِنَفسِهِ يومًا من جسرِ رُبّما كان هذا .. بعدما تعوّدهُ أحدُ البَايَاتِ بِالقَتل.. عِندَما جاءهُ خبر خيّانته و تآمُره عليه مع بعضِ وُجَهاء قسنطينة للإطاحَةِ به ... كان جدّي يومها أضعفهُ من أن يقفَ بمُفردِه في وَجهِ ذلك الأمر القاطع بالقتلِ. و كان أيضًا أكبر من أن يُقَادَ لِيقفَ بين يَدي ذلك الباي ذليلاً >>.[2]

كما يحمل الجسر دلالة أخرى، يَشِي بها كلام "خالد":

<< هُنا القنطرة .. أقربُ جسر لِبيتي و لِذاكرتي. أعبُرها تِلقائيًا و كأنّني أرسمها، مشيًا على الأقدام، بين الدّوار و التّذكار أعبُر حياتي، أجتاز العُمر من طرف إلى آخر >>.[3]

أصبح الجسر تعبيرا عن مسيرة الحياة، حياة الإنسان في حدّ ذاتها، بماضيها وحاضرها، وكأنّها هي أيضا تستوجب أن تُمَدّ الجسور بينها؛حتّى يستطيع الإنسان أن يقف على أرض صلبة و يُواصل مسيرته نحو المستقبل.

---

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 208
[2] - المصدر نفسه ، ص 293
[3] - المصدر نفسه ، ص 292

3 - المكان المُعادي

إذا كان النّوع السّابق يُشير بِحَمِيميّته إلى نوع من (الإقامة الاختياريّة) السّارد (الرّاوي)، التي تثير نوعا من الحنين لتلك الأماكن، فإنّ هذا النّوع يُثير نوعا من السّلبيّة النّاشئة في فضاء السّجون والمنفى ومكان الغربة، وهي ما يمكن أن يُشير إلى (الإقامة القسريّة/الإجباريّة) التي تثير في النّفوس نُفورا، فالجامع بينهما هي علاقة (المعاداة). وذلك ما من شأنه أن يساهم في توتّر الشّخصيّات لإحساسها بفقدان الحرّية والسّيطرة، فيصبح المكان هو المسيطر والفاعل، وتصبح الشّخصيّة مستسلمة، سلبيّة ، تخضع لإرادة المكان فتصير (مفعولا به) بدل أن تكون (الفاعل). ليس بإمكان المكان أن ينفصل عن روح الرّواية، أو أن يتخلّى عن دوره التّأثيريّ في الشّخصيّات التي تسكنه. فلم يعد المكان مُسطّحًا أملس، خاليا من الدّلالات والمعاني وليست تجمعه بالإنسان علاقة تبعيّة، بل أصبح هو المسيطر على الأشخاص- غالبا- يُحدّد مسارهم أثناء السّرد.

أ - السّجـــن: أوّل مكان مارس تأثيره على الشّخصيّة، فانكمش وضيّق الخناق على البطل "خالد"، هو السّجن الذي دخله و هو ابن ستّة عشرة سنة:

<< في سِجن (الكديا) كان موعدي النّضاليّ الأوّل مع "سي طاهر".

كان مَوعِدًا مَشحُونا بالأحاسِيس المُتطرّفة، و بِدَهشة الاعتقال الأوّل.

بِعُنفوانه.. و بِخوفه. و كان "سي طاهر" الذي استدرجني إلى

الثّـورة.. يَدري أنّهُ مسؤول عن وُجودي يومها هُناك، و ربّما كان

يُشفقُ سِرّا على سنواتي السّتّ عشرة، على طفولتي المبتورة >>.[1]

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 30

غير أنّ هذا السّجن، ورغم الإقامة الجبريّة فيه والشّعور بالخوف والدّهشة والإرادة المسلوبة، إلاّ أنّه لم يُشعِر الشّخصيّة بفقدان الحرّية مثلما أشعره السّجن الذي زجّهُ فيه إخوته (الجزائريّون) بعد الاستقلال، تلك كانت ضربة أفقدت الشّخصيّة "خالدا" توازنها؛ إذ ضاق عليه المكان وكاد يقضي عليه، فنجده يصف ذلك المكان بمرارة:

<< هل توقّعتُ يومَ كنتُ شابّا بِحَمَاسِه و عُنفوانه و تطرّف أحلامه أنّه سيأتي يوم بعد رُبع قرن، يوم عجيب كهذا، يُجرّدني فيه جزائريّ مثلي من ثيابي.. و حتّى من ساعتي و أشيائي، ليزجّ بي في زنزانة (فرديّة هذه المرّة) أدخلها باسم الثّـورة هذه المرّة .. الثّـورة التي سَبقَ أن جَرّدَتْنِي من ذراعي!>>.[1]

هذا المكان الذي استحال غُصّة لا تُفارق حلق "خالد"، جعله يُفضّل العيش مغتربا والفرار من هذا الوطن(المكان) الذي لا يُقدّر التّضحيات.

ب - المنـفى (مكان الغربة): تظهر المعاداة كذلك لأماكن في فرنسا. منها ما يتّصل بالموروث التّاريخيّ المؤلم، كـ**نهر السّين** الذي ابتلع جُثث الجزائريّين الأبرياء. فتوارث البطل "خالد" تلك النّظرة إلى النّهر. وبالرّغم من كونه فضاءً مفتوحًا إلاّ أنّه يثير اشمئزازه.فنجده يصفه قائلا:

<< كانت زُرقتُه الصّيفيّة الجميلة تستفزّني ذلك الصّباح دون مبرّر. تُذكّرني فجأة بالعيون الزّرق التي لا أحبّها. أتُرى لأنّه لا نَهْرَ في قسنطينة.. أعلنتُ العَداء على هذا النّهر ؟ >>.[2]

[1] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 243- 244
[2] - المصدر نفسه ، ص 189

أمّا **باريس** فهي مدينة الغربة – ذلك الفضاء المفتوح أيضا- كانت بمثابة بديل عن مدن الوطن بالنّسبة لـ"خالد"، حاول من خلالها التّخلّص من حمولة الذاكرة التي ترهقه، لكن الأيّام تُذكّره كلّ حين بأنّ باريس مَنْفَى، فيضيق به المكان رغم رحابته والحرّية التي وجدها بها، مدينة لا حياة فيها فباريس << **مدينة فارغة إلاّ من السّوائح و الحَمَام** >>.[1]

وعلى ما يبدو فالمكان في رواية (ذاكرة الجسد) مبنيّ على شكل محوريّ؛ إذ يمثّل المركز الذي تحوم حوله الأدوات البنائيّة الأخرى في النّصّ، كالزّمن مثلا.
الملاحَظ أنّ مسار الحدث يتوزّعه زَمَنان(الماضي والحاضر).هذا الحاضر الذي << يُريد أن يُقدّم لنا صورة للحياة في المكان أو بالأحرى صورة لحياة المكان >>[2]
والمكان في هذه الرّواية يتّسع ليشمل دائرة الوطن، الذي يشير إلى تعقّد الواقع الجزائريّ في فترة التّمانينات، وتأزّمه الشّديد. فيصبح هذا الزّمن المتأزّم المعقّد زمن الحاضر(حاضر المكان) في حاجة ماسّة إلى ماضيه المشرق؛ حتّى يمدّه بطاقة خلاّقة للمُضيّ قُدُما، وخلق فضاءات أوسع وأرحب مُستقبلا، للخروج من الحاضر المتأزّم .

غير أنّ ذلك الماضي (الماضي القريب للمكان"الجزائر") لم يكن مشرقا كلّه؛ إذ يكشف النّصّ عن منغّصات حادّة في الفترة التي تلت الاستقلال،فأصبح حينئذ تغيير المكان واستبداله بمكان آخر- في الماضي القريب- أكثر إلحاحا وبَدا أكثر إيجابيّة واستشرافا للمستقبل، وذلك ما حدا بالبطل "خالد"- المجاهد المبتور الذراع، الذي ضاق به المكان(الجزائر)- إلى التّوجّه نحو باريس، علّها تُعوّضه حنان الوطن. وعلّه يتمكّن من الإمساك بخيط الحاضر وكذا المستقبل، اللّذيْن كان يحلم بهما أيّام

[1] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 190
[2] - إبراهيم عبّاس، الرّواية المغاربيّة ، ص 232

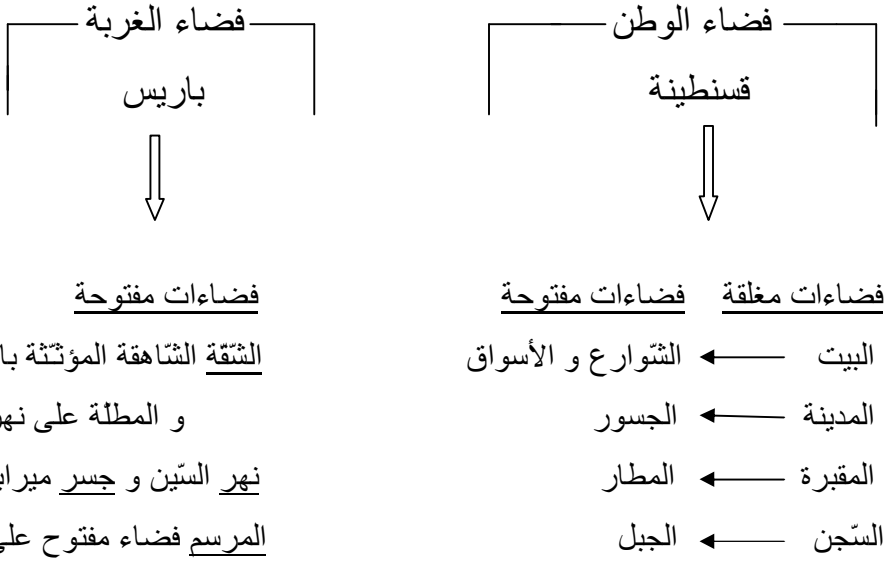
الثّـورة التّحريريّة، دون أن ينفرط منه الماضي الذي يحمله وشما على جسده.

ويُمكِنُنا القول بأنّ المكان في هذا العمل الرّوائيّ لا تتّضح معالمه إلاّ بما يقابله خارج الوطن، وبالذات في فرنسا- باريس بالأخصّ- وذلك قصد إعطاء رؤية واضحة عن طبيعة الواقع الاجتماعيّ والفكريّ في المكانين، من خلال زاوية نظر الرّاوي البطل المهاجر إلى أوروبا، التي تمثّل مكان (الآخر).

أوّل ما يسترعي انتباهنا في الرّواية هو مجيء التّشكّلات المكانيّة على شكل ثنائيّة:

فضاء الوطن ⟸ فضاء الغربة

ويندرج ضمن هذين الفضاءين الشّاسعين أمكنة شتّى، تشكّل بدورها ثنائيّات متقاطبة:



هذا التّوزيع التّقابليّ للأمكنة(الفضاءات) يكشف عن كثرة الأمكنة المغلقة، التي تحدّ من الحرّية في فضاء الوطن، يقابلها تحرّر وانفتاح في فضاءات الغربة. ومعنى ذلك أنّ الفضاءات الأولى تشكّل عنصرا سلبيّا، يمارس تأثيره على الشّخصيّة "خالد" فيُعلن تمرّده على المكان الأوّل، مفضّلا الفضاءات الأوسع والأرحب التي لا تحدّه

لـذا قـرّر- عـن وعي- الانتقـال إليـها واتّـخاذها بديـلا عن السّابقة. وكمـا يبـدو فـإنّ << الفضاء الرّوائيّ لا يتشكّل إلاّ عبر رؤية ما، بل ويمكن القول بأنّ الحديث عن المكان في الرّواية هو حديث محور عن رؤية ذلك المكان، وزاوية النّظر، فالرّؤية التي ستقودنا نحو معرفة المكان وتملُّكِه من حيث هو صورة تنعكس في ذهن الرّاوي، ويُدركها وعيُه قبل أن يعرضها علينا في خطابه >>.[1]

غير أنّ تلك الفضاءات التي أعلن "خالد" العداء لها، فيما مضى، قد استحال عداؤه لها و الهرب منها حنينا جارفًا. إنّه التغيّر في زاوية الرّؤية للرّاوي البطل، بتأثير من تغيير المكان.

كما نلحظ أنّ الرّوائيّة حاولت ، من خلال عملها هذا، أن تكشف عن أثر المكان في تشكّل الوعي لدى شخصيّاتها؛ فبينما يزداد "خالد" وعيا بما تلقّنه في الجبل من مبادئ، وما علّمته السّجون والغربة من دروس، في حين ظلّت الشّخصيّات الأخرى أمثال "حسان" و"ناصر" تحمل قدرا من الوعي على المستوى الفكريّ، لكنّها عاجزة على المستوى العمليّ وعلى القدرة على التّغيير، فازدادت انكماشًا.

ممّا سبق ندرك ما للمكان من أثر ودور واضح في بَلوَرَة وعي الشّخصيّات في (ذاكرة الجسد)، حيث أصبح مُساهما في خلق المعنى داخل الرّواية، فتحوّل إلى وسيلة تُعبّر عن مواقف الأبطال والشّخصيّات من الوضع العامّ للجزائر، في فترة من فترات اضطرابها.

ولا يقف المكان عند هذا الحدّ في (ذاكرة الجسد)، بل يتحوّل إلى طاقة فعّالة على المستوى الدّلاليّ، وذلك حينما ينتقل من مجرّد شكل هندسيّ وجغرافيّ إلى عنصر بنائيّ، يعجّ بالشّخصيّات وبالرُّؤى، بل المسيطر والموجّه لحركة الشّخصيّات. محدثا قطيعة مع المفهوم القديم الذي يرى فيه قطعة ديكور لا غير.

[1] - حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ "الفضاء، الزّمن، الشّخصيّة" ، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، الدّار البيضاء، المغرب ، ط 1 ، 1990 ، ص 100- 101

III - الشّخصيّة الحكائيّة

تمهيد

ليس من السّهل إيجاد تعريف جامع للشّخصيّة [*]، لهذا يجدر بنا، منذ البدء ، التّفريق في دراسة الشّخصيّة بين دراستها من وجهة نظر الفلسفة وعلم النّفس، وبين دراستها في الإطار الفنّي. والمنهجيّة تقتضي منّا عدم الجُنوح إلى النّظريّات غير الفنّيّة، رغم إقرارنا بقوّة التّواشجات بين الفلسفة والفنّ.

لو تتبّعنا مسار الفنّ الرّوائيّ، لألفيْنا أنّ مقاربة الشّخصيّة الرّوائيّة قد اتّسم بالاختلاف والتّنوّع والتّشعّب، يصل إلى حدّ التّضارب أحيانا. ومَرَدّ ذلك الاختلاف إلى تنوّع المصادر والمنابع الثّقافيّة والأدبيّة التي نهل منها الكتّاب والنّقّاد.

وبهذا تطالعنا الشّخصيّة في الرّواية التّقليديّة على أنّها << كائن حيّ له وجود فيزيقيّ. فتوصفُ ملامحها وقامتها وصورتها وملابسها، وسُحنتُها وسِنُّها وأهواؤها وهواجسها وآمالها وآلامها... ذلك بأنّ الشّخصيّة كانت تلعب الدّور الأكبر في أيّ عمل روائيّ يكتبه كاتب رواية تقليديّ... ويبدو أنّ العناية الفائقة برسم الشّخصيّة، أو بنائها في العمل الرّوائيّ، كان له ارتباطه بهيمنة النّزعة التّاريخيّة والاجتماعيّة من وجهة، وهيمنة الإيديولوجيا من وجهة أخرى >>.[1] وبهذا نجد أنّ الإعلاء من قيمة الشّخصيّة من طرف الرّوائيّين والنّقّاد على السّواء، جعل حضورها يطغى على باقي المكوّنات السّرديّة الأخرى << فلا تكون العناصر الأخرى إلاّ مُظاهِرة لها، أو راكضة في سبيلها أو دائرة في فلكها، فلا الزّمن زمن إلاّ بها ومعها، ولا الحيّز حيّز إلاّ بها، حيث هي التي تحتويه >>.[2]

ولهذا راح الرّوائيّون التّقليديّون يتهافتون وراء الشّخصيّة الحكائيّة، ويتفنّنون في رسم ملامحها. و هذا ما اصطلح على تسْمِيَتِه بـِ (رواية الشّخصيّة)، التي تسعى إلى

---

[*] - فقد أحصى "ألبورت" "Alport" في كتابه (الشّخصيّة) سنة1937، ما يقارب خمسين تعريفا أو معنى مختلفا للشّخصيّة، فبعض هذه المعاني لاهوتي و بعضها اجتماعي و بعضها الآخر سيكولوجي. يُنظر سيّد محمّد غنيم ، سيكولوجيّة الشّخصيّة ، دار النّهضة العربيّة ، القاهرة ، د ط ، د ت ، ص 45

[1] - عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّواية. بحث في تقنيّات السّرد، المجلس الوطنيّ للثّقافة و الفنون و الآداب، سلسلة عالم المعرفة الكويت ، د ط ، 1998 ، ص 86

[2] - عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي.معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركّبة لرواية (زقاق المدق)، سلسلة المعرفة ، ديوان المطبوعات الجامعيّة ، الجزائر، د ط ، 1995 ، ص 127

تضخيم البطل. و قد أكسب اهتمام الكتّاب بالشّخصيّة نُفوذا وسيطرة ، وجعلها تتماهى مع شخوص الواقع، ممّا أحدث إيهاما بواقعيّتها، ومنه الوقوع في مَطَبّ نقديّ خطير، ألا و هو الخلط بين الشّخصيّات الرّوائيّة/ الحكائيّة personnage والشّخوص الواقعيّة (personne)، وهذا ما دفع أحد النّقّاد إلى التّمييز بين الاثنين قائلا: << إنّ بطل الرّواية هو شخص(personne) في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشّخص>>.[1]

ومعنى ذلك أنّ الشّخصيّة الرّوائيّة ما هي إلاّ علامة فقط على الشّخصيّة الواقعيّة وليست هي ذاتها.

إلى هذا يشير "عبد الملك مرتاض" قائلا: << الشّخصيّة لدينا كائن حركيّ حيّ ينهض في العمل السّرديّ بوظيفة الشّخص دون أن يكونه. و حينئذ تُجمع "الشّخصيّة" جمعًا قيّاسيّا على "الشّخصيّات" لا على "الشّخوص" الذي هو جمع لـ "شخص". ويختلف الشّخص عن الشّخصيّة بأنّه الإنسان، لا صورته التي تمثّلها الشّخصيّة في الأعمال السّرديّة >>.[2]

غير أنّ هذه النّظرة التّقديسيّة للشّخصيّة الحكائيّة مافَتِئَت أن زالت مع القرن العشرين بتأثير من الحربين العالميّتين، التي كان لهما أثر سلبيّ تمثّل في زعزعة القيم الاجتماعيّة، ومعه اضطربت مكانة الشّخصيّة الرّوائيّة وبدأ يُنظر إليها من منظور جديد. فكان أن برز التيّار الوجودي القائم على عبثيّة الحياة، وعدميّة الفعل الإنساني. وواكب ظهور الوجوديّة التيّار الشّكلاني والبنيوي بعده.

فالنّقد الشّكلانيّ- بخاصّة ما يتّصل بأبحاث "بروب" "Propp"(1895- 1970) و"غريماس" "Greimas" (1992/1917) – قد حاول تحديد هويّة الشّخصيّة الحكائيّة من خلال مجموع أفعالها؛ أي التّركيز على جانب الوظائف التي تقوم بها الشّخصيّات في الحكي. وقد قدّم "غريماس" "Greimas" فهما جديدا للشّخصيّة الحكائيّة حينما

---

[1] - ميشال زرافا ، الشّخص و الشّخصيّة. ; Michel Zeraffa , Personne et Personnage; ed, Klincksieck – 1971 , p.470

[2] - عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي، ص 125- 126

ميّز بين (العامل) و(الممثّل)، إذ << ليس من الضّروريّ أن تكون الشّخصيّة هي شخص واحد، ذلك أنّ العامل يمكن أن يكون مُمَثَّلا بممثّلين متعدّدين. كما أنّه ليس من الضّروريّ أن يكون العامل شخصا مُمَثِّلا، فقد يكون مجرّد فكرة كفكرة الدّهر أو التّاريخ، و قد يكون جمادًا أو حيوانا >>.[1] وذلك ما عبّر عنه "غريماس" "Greimas" بقوله:<< إنّ الشّخصيّة مجرّد دور ما يُؤَدّى في الحكي بغضّ النّظر عمّن يُؤدّيه >>.[2]

أمّا البنيويّة - التي ركّزت اهتمامها على المقاربات الدّاخليّة للنّصوص الأدبيّة- فنجد أقطابها قد أبدوا اهتماما خاصّا بالشّخصيّة، ولكن من منظور التّغيّر الذي طرأ عليها. فهذه "ناتالي صاروط" "Nathalie Sarraute"(1900/1999) في كتابها (عصر الشّكّ) (l'ére du soupçon) ترى أنّ البطل في الرّواية << كائن بِلا شكل خارجيّ، غير معرّف، لا يمكن القبض عليه، وغير مرئيّ. عبارة عن ضمير "أنا" غير مُسمّى، هو كلّ شيء وهو لاشيء >>.[3]

إنّه اعتقاد يعصف بالقيم التّقليديّة السّائدة حول الشّخصيّة الرّوائيّة، ويَنْسِفُ المكانة التي احتلّتها بفضل ما حظيت به من عناية النّقّاد والرّوائيّين التّقليديّين قبلاً. وهذا "عبد الملك مرتاض" يكشف عن الواقع المتأزّم للشّخصيّة في الرّواية الجديدة، إذ يرى أنّ << مضايقتها داخل النّصّ السّرديّ تبلغ في بعض الأطوار حدّ الاضطهاد>>.[4]

إنّه انتقال من النّقيض إلى النّقيض؛ من الاهتمام المبالغ فيه إلى اللاّمبالاة ؟ !

إذا كان التّصوّر التّقليديّ للشّخصيّة يعتمد أساسًا على الصّفات، فإنّ التّصوّر الشّكلانيّ يحاول تحديد هويّة الشّخصيّة في الحكي من خلال مجموع أفعالها.وقد صار يُنظر إليها من وجهة نظر التّحليل البنائيّ المعاصر، على أنّها (علامة/دليل) (signe) لها وجهان: (دال)(signifiant) و (مدلول)(signifié). غير أنّ هذه العلامة لا تظهر إلاّ حين بنائها في النّصّ << وتكون الشّخصيّة بمثابة دال من حيث أنّها تتّخذ

---

[1] - حميد لحمداني ، بنية النّصّ السّرديّ ، ص 51- 52

[2] - غريماس، علم الدّلالة البنيوي. , A.J.Greimas , Sémantique structurale, recherche de methode , Larousse – 1966 , P.181

[3] - ناتالي صاروط ، عصر الشّكّ. – Nathalie Sarraute, L'ére du soupçon, P.58

[4] - عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّواية ، ص 63

عدّة أسماء أو صفات تُلخّص هويّتها. أمّا الشّخصيّة كمدلول، فهي مجموع ما يُقال عنها بواسطة جُمل متفرّقة في النّصّ أو بواسطة تصريحاتها،وأقواله وسلوكها >>.[1] وذلك ما عبّر عنه "رولان بارت" "R.Barthes" حينما عرّف الشّخصيّة الحكائيّة بأنّها << نِتاج عمل تأليفيّ >>[2] ؛ بمعنى أنّ هويّتها تتحدّد من خلال تكرار وحدات دلاليّة ثابتة مرّات عدّة، وإسنادها لاسم علم واحد يتكرّر ظهوره في الحكي.

بهذا أفلت النّصّ الرّوائيّ من سيطرة الشّخصيّة، إذ سرعان ما انقلب(البطل المتضخّم)، الذي استحوذ على الرّواية والنّقد التّقليديّيْن إلى مجرّد(بطل من ورق) تحت وطأة النّقد المعاصر، وهذا ما يميل إليه "رولان بارت" "R.Barthes" حينما يرى بأنّ << الشّخصيّات في الأساس كائنات ورقيّة >>[3] ؛ فالشّخصيّة قد أصبحت مجرّد عنصر شكليّ وتقنيّ للّغة الرّوائيّة، لا أثر لها خارج حدود مملكة اللّغة.

وعلى ما يبدو فإنّ هذه النّظرة البنائيّة المعاصرة للشّخصيّة مستمدّة، في عمومها، من مفهوم الوظائف في اللّسانيّات، فالشّيء الأساسيّ الذي يبيّن هويّة الشّخصيّة في النّصّ الحكائيّ هي ما تقوم به من أدوار داخل النّصّ، وليس ما تتّصف به من سمات ومظاهر خارجيّة.

على أنّ هويّة الشّخصيّة في الرّواية - فيما نرى- تتحدّد من خلال أفعالها وسلوكاتها وكذا من خلال سماتها ومظهرها الخارجيّ، إضافة التّفاعل النّاتج عن علاقتها مع باقي الشّخصيّات التي يحويها النّصّ الحكائيّ. وذلك ما تدعو إليه السّيميائيّة، حينما ترفض كون الشّخصيّة مجرّد كائن لغويّ معزول، بل ترى ضرورة دراستها في إطار دلاليّ بوصفها علامة ذات مرجع خارجيّ تنهض على التّشكيل الفنّيّ.

---

[1] - حميد لحمداني، بنية النّصّ السّرديّ ، ص 51

[2] - رولان بارت ، س/ ز. – Roland Barthes , S / Z . Seuil , 1976 , P.74

[3] - رولان بارت ، مدخل إلى التّحليل البنيويّ للقصص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للتّراسة و التّرجمة و النّشر سوريا ، ط 1 ، 1993 ، ص 72

ورغم محاولات الرّواية الجديدة والنّقد الحديث نَسْفَ كيان الشّخصيّة، وحبسها في غياهب سجن اللّغة، إلاّ أنّها لازالت تُطالعنا كإحدى المقوّمات الحيويّة في البناء الحكائيّ إلى جانب العناصر الفنّيّة الأخرى، فهي من البنيات الأساسيّة التي لا يمكن بحالٍ الاستغناء عنها فـَ << ليس ثمّة قصّة واحدة في العالم من غير شخصيّات>>.[1] فلازالت الشّخصيّة توقّع حضورها،رغم اختلاف طرق تناولها، بصفاتها ومظاهرها الخارجيّة تارة،إلى الأعمال التي تصدر عنها تارة أخرى. وحتّى أكثر من ذلك حينما يُنظر إليها على أنّها مجرّد رقم أو حرف أو رمز لا اسم له * على سبيل المغالاة. ويمكن الذهاب إلى أبعد من ذلك، والقول بأنّ اعتماد بعض الرّوايات المعاصرة على بعض تقنيّات الرّواية الكلاسيكيّة في بناء شخصيّاتها لم يمنعها من تحقيق النّجاح. ومثالنا على ذلك رواية (ذاكرة الجسد)، التي تطرح تساؤلاً مهمّا ألا وهو: كيف تمكّنت الرّوائيّة من تحقيق الأدبيّة وإبداع رواية جيّدة بالاستناد على بعض مقوّمات الرّواية الكلاسيكيّة (أي الشّخصيّات)، والتي دعا النّقّاد الجدد إلى نَسْفِها لأنّه قد عفا عنها الزّمن ؟ !

أوّلا: تصنيف الشّخصيّات

عرفت الشّخصيّة تقسيمات شتّى، اختلفت باختلاف المعايير المعتمدة في تصنيفها. تلك المعايير التي تدور في مجملها حول طريقة بناء الشّخصيّة ووظائفها داخل العمل السّرديّ. وفيما يلي إشارة لأهمّ تلك التّقسيمات:

1 - التّصنيف الكلاسيكيّ:

أ - الشّخصيّات الرّئيسيّة: وهي تلك التي لا يمكن الاستغناء عنها في الأحداث. والتي تقوم بالدّور الأساسيّ الهمّ في العمل الفنّيّ.

ب - الشّخصيّات الثّانويّة: تقوم بدور فرعيّ ومساعد في الأحداث، وهي أيضا ضروريّة للحدث.

---

[1] - رولان بارت ، مدخل إلى التّحليل البنيويّ للقصص، ترجمة منذر عياشي، ص 64

* - مثال ذلك تجربة الرّوائيّ التشيكيّ "كافكا" الذي اصطلح على بطله رمزا هو الحرف K

2 - التّصنيفات الحداثيّة: يُطالعنا النّقد الحداثيّ بطائفة من التّصنيفات الجديدة.نذكر منها:

*** تصنيف "فورستر""E.M.FORESTER":** هو التّصنيف الذي اهتدى إليه هذا النّاقد الإنجليزيّ في كتابه (مظاهر الرّواية الجديدة) (ASPECTS OF THE NOVEL):

أ - الشّخصيّة المدوّرة: PERSONNAGE ROND : تشكّل عالما كلّيا معقّدا، تشعّ بمظاهر كثيرًا ما تتّسم بالتّناقض. إنّها متبدّلة الأدوار والأحوال << لا تستقرّ على حال ولا تصطلي لها نار، ولا يستطيع المتلقّي أن يعرف ماذا سيؤول إليه أمرها >>.[1] وهي ما يعادل مفهوم (الشّخصيّة النّاميّة) (P.dynamique).

ب - الشّخصيّة المسطّحة: p. plat :هي شخصيّة بسيطة، تُنعت بالجمود والثّبات. تولد مكتملة، ذات سلوك واحد، لا تكاد تتغيّر ولا تتبدّل في عواطفها ومواقفها وأطوارها. وتعدّ مكمّلة للحدث، وغير فاعلة فيه. لكنّها في بعض الأحيان قد تنهض بدور حاسم. وهي ما يعادل مفهوم (الشّخصيّة الثّابتة)(p.statique).

*** تصنيف "فيليب هامون" "PH.Hamon":** في دراسته حول سيميائيّة الشّخصيّة:

أ - الشّخصيّة المرجعيّة: p.referentiel : ويُنظر إليها << كإرساء مرجعيّ يُحيل

[1] - عبد الملك مرتاض ، في نظريّة الرّواية، ص 101

على النّصّ الكبير للإيديولوجيا، الكليشيهات، أوالثّقافة >>.[1] وهي بدورها تنقسم إلى أربعة أنواع:

- شخصيّات تاريخيّة (نابليون، خالد بن الوليد...).
- شخصيّات أسطوريّة (زوس، بروميثيوس...).
- شخصيّات رمزيّة (الحبّ، الكراهيّة...).
- شخصيّات اجتماعيّة (العامل، المتشرّد...).

ب - الشّخصيّة الواصلة:(الإشاريّة) (p.embrayeur): و تمثّل علامات وجود المؤلّف والقارئ أو ما ينوب عنهما.[2] إنّها الشّخصيّات النّاطقة باسم المؤلّف كالشّخصيّات العابرة والرّواة.

ج – الشّخصيّة التّكريريّة (الاستذكاريّة) (p.anaphore): يعتمد هذا النّوع من الشّخصيّات على الحلم والذكرى والاعتراف، والكشف عن السّرّ والاسترجاع.

ثانيّا: شخصيّات رواية (ذاكرة الجسد)

· قصديّة أسماء الشّخصيّات

من الواضح أنّ اختيار أسماء الشّخصيّات في الرّواية الحديثة(المعاصرة بالأخصّ) لا يأتي اعتباطيّا وبصفة عشوائيّة، كما أنّه لا يعكس الواقع بالضّرورة، بل يخضع للتّجربة الوظيفيّة فـ << التّسمية غير بريئة، بل تخضع بدقّة إلى الوظيفة التي أوكِلت إلى الشّخصيّة المقصودة بها. وهذا الصّنيع في حدّ ذاته جزء من البناء العامّ لملامح

[1] - فيليب هامون ، سيميولوجيّة الشّخصيّات الرّوائيّة ، ترجمة سعيد بلكراد ، دار الكلام ، الرّباط ، المغرب ، د ط ، 1990 ، ص 24

[2] - المرجع نفسه و الصّفحة نفسها.

الشّخصيّات وتحديد إطار حركتها عبر الخطاب السّرديّ >>.[1]

وعليه يمكننا القول بأنّ الأسماء المعطاة للشّخصيّات مبنيّة على القصديّة، التي ترمي إلى خلق توازن بين اسم الشّخصيّة وما رُسم لها من دور في الرّواية. إنّ هذه الأسماء تُوظّف توظيفا خاصّا، بحيث ينقلها كعلامات لغويّة من الاعتباطيّة إلى القصديّة. وذلك ما ذهب إليه "تودوروف" "Todorov" وغيره من الرّمزيّين.*

وهذا ما حدا بالشّعريّين إلى الدّعوة إلى ضرورة الاهتمام بأسماء الأعلام في النّصوص الإبداعيّة. **

ويرى السّيميائيّون أنّ هناك مقصديّة جماليّة من وراء اختيار أسماء الشّخصيّات في الأعمال الأدبيّة، ولهذا نجد "فيليب هامون" "Ph. Hamon" يذهب إلى اعتبار أنّ حضور أسماء الشّخصيّات في الجنس الرّوائيّ غالبا ما يتحوّل إلى إشارات مبرمجة وفق توجّهات اللّعبة السّرديّة، والاختيارات الجماليّة والإيديولوجيّة للكاتب.[2]

ولندع الآن المجال النّظريّ لنلتفت إلى رواية (ذاكرة الجسد)، التي تستوقفنا باهتمام الرّوائيّة الواضح بأسماء شخصيّاتها، بما حمّلتها إيّاها من دلالات ورموز ثريّة. وسنحاول الكشف عن تلك الدّلالات التي تبوح بها أسماء الشّخصيّات من خلال وظيفتها في السّرد.

1- الشّخصيّة المدوّرة (شخصيّة المثقّف)

شخصيّة البطل المثقّف: بَدْءًا ينبغي الإشارة إلى نقطة هامّة تتّصل بالبطل؛ إذ لا يمكننا الحديث عن مفهوم البطل بشكله التّقليديّ، الذي يجعل منه مثالا عاليا وصاحب أعمال عجائبيّة خارقة، لقد فرض الواقع المتأزّم نفسه فدعا الأدباء والقرّاء إلى

---

[1] - عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّرديّ ، ص 135

[*] - اعتبر التيّار الرّمزي أسماء الأعلام فضاء واسعا، تنكشف من خلاله الطّاقة الإيحائيّة للأدب ، و تُتاح للمبدع تحقيق هويّته الفنّيّة عن طريق توظيف هذه الأسماء توظيفا خاصّا ينقلها كعلامات لغويّة من الاعتباطيّة إلى القصديّة، فتصبح ذات قيمة رمزيّة. يُنظر محمّد مفتاح ، تحليل الخطاب الشّعريّ. استراتيجيّة التناص ، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان، ط 3 1992 ، ص 64

[**] - إذ تناول "جيرار جينيت" "G.Génette" شعريّة أسماء الأعلام عند "بروست" (L'onomastique Proustienne) ، و خصّ "فرانسوا ريغولو" "François Rigolot" أسماء الأعلام بدراسة مستفيضة...إلخ. يُنظر محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعريّ، ص65

[2] - فيليب هامون ، سيميولوجيّة الشّخصيّات الرّوائيّة ، ص 55

التّجاوب معه. وبهذا فالبطل في عصرنا هذا << بطل بالمعنى المجازي؛ لأنّ عصرنا عصر الهزائم واللاّبطولات، كما أنّه بطل تعويضيّ؛ أي أنّه يحاول أن يملأ فراغ البطولات المتحقّقة بالبطولات الفنّيّة >>.[1] فالتسمية نفسها لكن المحتوى يختلف.

وقبل المُضيّ، يُلحّ علينا تساؤل حول طبيعة المثقّف في حدّ ذاته. المثقّف كما يُنظر إليه هو<< رجل العلم والمعرفة والموقف الحضاري العام تجاه عصره ومجتمعه، وتَمثُّل المثقّف أو إدراكه للعمليّات المعقّدة من التّفاعل بينه كإنسان علم ومعرفة، وبين المواقف والموضوعات الاجتماعيّة والحضاريّة والمتطوّرة بصفة عامّة ومستمرّة. في هذا التّمثُّل تكمن الفروق المميّزة بين الإنسان العالم أو المتعلّم وبين الإنسان المثقّف. فهناك الكثير من العلماء وأصحاب المعارف الخاصّة، ولا يمثّل أحد منهم في العادة شخصيّة المثقّف >>.[2]

إنّ أوّل ما يسترعي انتباهنا أثناء تتبّع الشّخصيّات في رواية (ذاكرة الجسد)، هو كون معظمها شخصيّات لها حظٌ وافر من الثّقافة، ولابدّ أنّ اختيار شخصيّات عدّة من الطّبقة المثقّفة يخضع لغاية سرديّة ما، تنبع من زاوية رؤية الرّاوي، والتي ما هي في الحقيقة إلاّ تمثيل لرؤية الكاتبة نفسها، ولموقفها من المجتمع، برفضها للظّواهر المتعفّنة في المجتمع الجزائريّ بصفة خاصّة، والعربيّ بصفة عامّة. وذلك ما ذهب إليه "عمّار زعموش"، إذ يرى أنّ "خالدا" البطل والرّاوي في نفس الوقت << يتّخذ في الرّواية صورة المعادل الموضوعيّ لتجربة الكاتبة "أحلام مستغانمي"

[1] - حسن عليان ، البطل في الرّواية العربيّة في بلاد الشّام ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات و النّشر، ط 1 ، 2001 ، من موقع مكتبة النّيل و الفرات على الإنترنت www.neelwafurat.com

[2] - عبد السّلام محمّد الشّاذلي ، شخصيّة المثقّف في الرّواية العربيّة الحديثة (1882- 1952) ، دار الحداثة ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1985 ، ص 27- 28

، حيث تُسقط على شخصيّته كلّ أبعاد تجربتها المعاصرة >>.[1]

أ - خـــــالد

أ - 1 - الوصف المورفولوجي: إنّ ما ميّز البطل "خالد" عن غيره من الشّخصيّات من النّاحية الفيزيولوجيّة، كونه مبتور الذراع. هذا التّشوّه وإن ملأه فخرا وامتلاء خلال سنوات الثّورة والسّنوات الأولى من الاستقلال، إلاّ أنّ تلك الدّلالة الإيجابيّة للذراع المبتورة، مافتئت تتلاشى شيئا فشيئا، إلى أن كشّرت الحقيقة المرّة عن أنيابها ، فتحوّلت من الفخر إلى الضّياع، ومن القوّة إلى الضّعف والإحساس بالعجز. فتلاشت الدّلالة الإيجابيّة لتزحف الدّلالة السّلبيّة المميتة. وهذا ما توضّحه صرخات "خالد" من حين لآخر، كأن يقول:

<< كنتُ أفضّلُ لو بقيتُ رجلا عاديًّا بذراعين اثنتين، لأقومَ بأشياء عاديّة يوميّة، و لا أتحوّل إلى عبقريّ بِذِرَاع واحدة >>.[2]

وفي موضع آخر أكثر فظاعة وسوداويّة، حينما لا يقدّر الآخر ولا يقرأ هذا الوشم المشعّ على جسد "خالد"، ولا يكشف عن هويّته، بل الأدهى والأمرّ أن يقرأه قراءة مِلؤُها الخطأ، وكأنّه بذلك يطلق رصاصة على هذا الجسد، لكنّها هذه المرّة رصاصة تصيب البطل في روحه فتقتله. إنّه مشهد الجمركيّ الجزائريّ، من الجيل الجديد الذي لا يقيم وزنا لمهابة الماضي، ولا يلتفت إليه البتّة بل يتمادى في إهانته

<< يسألُني جُمركِيّ عَصَبيّ في عُمر الاستقلال لم يستوقِفهُ حزني، و لا استوقفتهُ ذراعي.. فراح يصرخ في وجهي، بلهجةِ مَنْ أقنعوهُ أنّنا نغتربُ فقط لِنَغتني، و أنّنا نُهرّبُ دائما شيئا ما في حقائب غُربتنا. بماذا تصرّحُ أنت..؟ . كان جسدي ينتصبُ ذاكرة أمامه، و لكنّه لم يقرأني. يحدث للوطن أن يصبح أمّيا.

[1] - عمّار زعموش ، دراسات في النّقد و الأدب ، دار الأمل ، الجزائر ، د ط ، 1998 ، ص 158
[2] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 105- 106

كان آخرون لحظتها يدخلون من الأبواب الشّرفيّة بحقائب أنيقة ديبلوماسيّة. و كانت يداه تنبشان في حقيبة زياد المتواضعة و تَقْعَانِ على حزمة من الأوراق. فتكاد دمعة مكابرة بعيني تجيب لحظتها.. أصرّح بالذاكرة يا ابني.. >>.[1]

والظّاهر أنّ الرّوائيّة كانت ترمي من وراء هذا التّشويه إلى غاية أخرى، إلى جانب ما سبق، ألا وهي الرّغبة في تحقيق التّساوي بين الرّجل "خالد" والمرأة "حياة / أحلام"، فكلاهما محمّل بدلالة الضّعف. يقول "خالد":

<< كان جرحي واضحا و جرحُكِ خفيّ في الأعماق. لقد بَتَرُوا ذراعي و بَتَرُوا طفولتكِ. اقتلعوا من جسدي عضوا.. و أخذوا من أحضانكِ أبًا.. كنّا أشلاء حربٍ.. و تِمثاليْن مُحطّمين داخل أثواب أنيقة لا غير>>.[2]

إضافة إلى أنّ استقراء هذا النّقص في الرّجل، يشي بتزعزع مركزيّة الكتابة التي احتكر الرّجل مملكتها طويلا، لِتُعلن الأنوثة حضورها وبقوّة لتقضّ مضجعه وتشاركه هذه المملكة، إن لم تتفوّق عليه. إنّه ميلاد الأدب النّسويّ. ويظهر ذلك التّفوّق حين يعترف "خالد" بهزيمته وبتحوّله من (فاعل) إلى (موضوع للكتابة)

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 404
[2] - المصدر نفسه ، ص 102

<< و لا بُدّ أن أعثُر أخيرًا على الكلمات التي سأكتبهُ بها، فمِن حقّي أن أختار اليوم كيف أكتبهُ. أنا الذي لم أختر تلك القصّة>>.[1]

يمكننا القول بأنّ (ذاكرة الجسد) قد حاولت ردّ الاعتبار الفنّيّ للمرأة المبدعة،فمن الواضح أنّ << رؤية الكاتبة كانت مشحونة بغيظ كبير إزاء حال المبدعة في العالم العربيّ، إلاّ أنّها نجحت في مداراته، محتكمة إلى الهدأة الفنّيّة العميقة، التي جعلت السّرد يسير وفق خطّة محكمة، فلا يظهر الرّأي إلاّ بكياسة فنّيّة، تستقي من الاختيار الدّقيق لمواقف شخصيّة "خالد" وحسن توليف اعترافاته مع مجريات الحكي >>.[2]

وبهذا يبدو أنّ الرّوائيّة قد أخذت بثأر المرأة المبدعة من الرّجل/ الكاتب، و أسدلت السّتار عن فصل طويل من العبوديّة ومن النّظرة التّقديسيّة، ويتجلّى ذلك في<< أنّ طبيعة البناء المورفولوجي للبطل "خالد" تنأى في هذه الرّواية عن النّمطيّة المورفولوجيّة المعهودة له في الرّوايات النّسويّة، التي غالبا ما تعزف على أوتار القوّة والصّلابة والوسامة >>.[3]

أ - 2 - وظيفة الشّخصيّة: إنّ شخصيّة "خالد" الرّاوي والبطل، هي الشّخصيّة الأكثر حضورا على البساط السّرديّ لـ (ذاكرة الجسد)، فهي (الذات الفاعلة) من

---

[1] - أحلام مستغانميّ ذاكرة الجسد ، ص 09

[2] - هند سعدوني ، ذاكرة الزّمن المتأزّم بين الواقع و المتخيّل في الرّواية الجزائريّة العربيّة المعاصرة.(داكرة الجسد) و (ذاكرة الماء) نموذجا، مذكّرة لنيل درجة الماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة ، 2003- 2004 ، ص 85

[3] - المرجع نفسه ، ص 87

المنظور العامليّ [*]، وظيفتها بعث الذاكرة المطموسة من جديد، والانطلاق منها لتصحيح الأوضاع في المجتمع الجزائريّ.إنّها الجسر الذي يصل الحاضر بالماضي.

وحسب تصنيف "هامون""PH.Hamon" السّابق الذكر، فإنّه يمكننا القول بأنّ شخصيّة البطل "خالد" تتوزّعها الوظائف الثّلاث: إذ تطغى عليها الوظيفة المرجعيّة باعتباره رجل التّاريخ والثّورة، محمّل بدلالات الماضي وبتصوّراته ورؤاه.

إضافة إلى ذلك فهو يؤدّي وظيفة واصلة/ إشاريّة، التي تحمل علامات تنبئ بوجود الكاتبة وبحضورها. فهذه الشّخصيّة المحوريّة تجسّد بجلاء أفكار وإيديولوجيّة "أحلام مستغانمي" ذاتها، وموقفها من الماضي المشرق الذي تقدّسه، وثورتها على هذا الحاضر المتعفّن، الذي لا يقيم وزنا لتضحيّات السّابقين.

أمّا الوظيفة الأخرى، التي تؤدّيها شخصيّة البطل"خالد"، فهي الوظيفة التّكراريّة/ الاستذكاريّة التي تتجسّد في بعث ذكرى الماضي واسترجاعه، بل واستدعائه كشاهد يفضح السّلوكات والمعاملات المشبوهة في الحاضر.

أ - 3 - سيميائيّة الاسم: لو تصفّحنا معجم (لسان العرب) لألفينا اسم "خالد" قابع بين طيّاته، فهو اسم فاعل مشتقّ من الفعل << خَلد يخلد خلْدا وخُلودا: بقي و أقام... وخَلَدَ يخلِدُ ويخلُدُ خَلْدا وخُلودا: أبطأ عنه الشّيب كأنّما خُلِق ليخلُد... والخوالد: الجبال والحجارة والصّخور لطول بقائها بعد دروس الأطلال >>.[1]

هذا معجميّا أمّا تاريخيّا فنجد أنّ "خالد" عبارة عن اسم عربيّ، عُرف قبل الإسلام

---

[*] - يُنظر إلى العامل على أنّه القائم بالفعل أو متلقّيه بعيدا عن أيّ تحديد آخر من وجهة نظر "Tesniere". أمّا "Greimas" فيراه في ستّة عوامل تنتظم العوالم و الأفكار و القيم. يُنظرالسعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي.دراسة سيميائيّة (غدا يوم جديد) لـ"ابن هدّوقة" عيّنة ، منشورات الاختلاف ، ط 1 ، 2000 ، ص 14

[1] - أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم بن منظور، لسان العرب ، دار صادر للطّباعة و النّشر، بيروت ، لبنان، طبعة جديدة محقّقة ، ط 3 ، 2004 ، مُج 5 ، باب (خ / د) ، ص 124

واستمرّت هذه التّسمية بعد مجيئه * وإلى يومنا هذا. وإن كانت التّسمية قد لازمت أكثر شخصيّة "خالد بن الوليد"، التي تقفز إلى الذاكرة بقوّة كلّما ذكِر اسم "خالد"، مُقصِية الشّخصيّات الأخرى التي تحمل نفس الاسم.

ممّا سبق ندرك أنّ تسمية الشّخصيّة المحوريّة في رواية (ذاكرة الجسد) بـ"خالد" لا تخلو من مقصديّة واضحة، فاختيار أسماء الشّخصيّات في الرّواية الحديثة لم يعد اعتباطيّا - كما سبق وأشرنا- فنظرة متفحّصة لهذا الاسم في علاقته بمعناه المعجميّ وبدلالته التّاريخيّة، تنبئ بوجود علاقة وطيدة بينهما. وعلى ما يبدو فإنّ "خالدا" يمثّل المعادل الموضوعيّ للدّوام والبقاء على المبادئ التي رضعها من ثدي الثّورة المباركة، والإصرار على مواصلة الدّرب بنفس الموقف ورفض المساومة. هذا العناد الذي كلّفه الكثير، كدخول السّجن عقب الاستقلال، ورفض البقاء في منصب هامّ في وزارة الثّقافة كمسؤول عن قسم المنشورات؛ نظرا لتعفّن الوضع. وكي لا يبيع مبادئه قرّر الهجرة، وحتّى في بلاد الغربة وقف شامخا، رغم محاولات بعض الجزائريّين، المُمتصّين لدماء وطنهم، جرّه إلى بؤرة الفساد السّياسيّ المتعفّنة، إلاّ أنّه ظلّ صامدا. أوَ لَيْسَ لهذه الدّلالات كلّها علاقة وطيدة مع الصّخر والجبال وبطول صمودها ؟ وما هذه الصّخور والجبال إلاّ رمزا لقسنطينة، وما "خالد" إلاّ ابن قسنطينة.

ثمّ أنّ في اختيار"خالد" شخصيّة تاريخيّة لا يخلو من ظلال. وظلاله التّاريخيّة تتجذر- لا محالة - في الثّقافة العربيّة؛ إذ يبدو تقاطع الثّقل التّاريخيّ لهذا الاسم مع عراقة تاريخ "خالد" وماضيه الموشوم على جسده. إنّ حنين الرّوائيّة إلى ماضي هذا الوطن الجريح، الذي تعصف به رياح الفناء، جعلها تختار اسم "خالد" دون سواه و تحمّله كلّ هذا الموروث التّاريخيّ. إنّه الحارس الذي يسلّط (سيفه) على العابثين و المنتهزين. وما ذلك السّيف إلاّ سيف الذاكرة الذي لا يرحم.

* - إذ نجد على سبيل المثال لا الحصر "خالد بن سعيد بن العاص"(ت 635 م) ، و "خالد بن الوليد بن المغيرة"(ت 641 م) ، و "خالد بن يزيد بن معاوية الأموي" (ت 704 م) ، و كذا "خالد بن عبد الله القسري" (742 م)...إلخ.

إضافة إلى ما يحمله اسم "خالد" من تـنَاص خفيّ مع الشّخصيّة التـّاريخيّة المُمَثّلة في "خالد بن الوليد"، وما اكتسبه من دلالات ثريّة، نلحظ أنّ هذه التّسمية تحمل تناصّا آخر، ليس مع شخصيّة تاريخيّة هذه المرّة، بل مع شخصيّة روائيّة مُبتدعة إنّها شخصيّة "خالد بن طوبال"- الصّحفيّ والكاتب الجزائريّ المنفيّ إلى فرنسا- في رواية (رصيف الأزهار لم يعد يجيب)(Le Quai aux fleurs ne répond plus) لـ "مالك حدّاد" << أنا خالد بن طوبال، رجل يحمل قلبا وحجما صغيرا لا أتوهّم، في هذه اللّحظة، أنّ فرنسا تستطيع أن تصبح أختا لأمّي. أختـًا ليست بالكبرى، ولا بالصّغرى، ليست بالأكثر غنى ولا بالأكثر فقرًا... >>.[1]

ولكن لم استعارت "أحلام مستغانمي" هذه التّسمية بالذات من عند الرّوائيّ "مالك حدّاد" ؟ وما دلالة ذلك ؟ فيما نرى فهذه القصديّة في اختيار اسم "خالد" تعود أساسا إلى الإحساس بمعاناة "مالك حدّاد" ،و موته مقهورا بأزمته(اللّغة الفرنسيّة) التي قضت عليه، وعدم مقدرته على التّعبير بلغته الأمّ (العربيّة) وما عتبة الإهداء إلاّ دليلا واضحا على ذلك: <<إلى مالك حدّاد..

ابن قسنطينة الذي أقْسَمَ بَعْدَ استقلال الجزائر ألاّ يكتب بلغة ليست لغته.. فاختالته الصّفحة البيضاء.. و مات متأثّرا بسلطان صمته ليصبح شهيد اللّغة العربيّة >>.[2]

يبدو وكأنّ "أحلام مستغانمي" قد نذرت روايتها هذه لإحيائه من جديد والثّأر له عن طريق بعث بطله "خالد"، هذا الاسم غير البريء عن دلالة الخلود والإصرار على مقاومة التّلاشي والنّسيان. وكأنّها قد أحسّت بأزمة "مالك حدّاد"، فأرادت أن تعبّر عن رغبته في انتقال جيل الكتّاب الجزائريّين من اللّغة (السّجن)؛ أي اللّغة

[1] - مالك حدّاد ، رصيف الأزهار لم يعد يجيب. – Malek Haddad , Le Quai aux fleurs ne répond plus ,Média-Plus , Constantine , 2004 , P.112

[2] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 05

الفرنسيّة/ لغة الاستعمار إلى اللّغة (الأمّ)؛ أي العربيّة التي طالما حلم بها الكتّاب الجزائريّون ذوو الثّقافة الفرنسيّة. فيمثّل حينئذ "خالد" الانتقال من مرحلة (سلبيّة) إلى مرحلة (إيجابيّة)، وكأنّه يجسّد ما يسمّيه الهنود بـ (مبدإ تناسخ الأرواح)؛ فرُوح "خالد" في رواية (رصيف الأزهار لم يعد يجيب) لـِ "مالك حدّاد" قد فارقت إهابها القديم، المتمثّل في (اللّغة الفرنسيّة) لتحلّ في الجسد الجديد(اللّغة العربيّة).إنّ "خالدا" هو تلك العنقاء التي تولّدت من رماد رواية "مالك حدّاد" وبعثتها "أحلام مستغانمي" في (ذاكرة الجسد) لتمنحه حياة جديدة.

ب حيـــــاة/ أحـلام

ب - 1 - الوصف المورفولوجي: أوّل ما يلاحظ على هذه الشّخصيّة هو كونها مشاركة لشخصيّة "خالد" في البطولة. إنّها تلك التي أودعت لها مهمّة تفجير الذاكرة، حينما تلتقي بالبطل. يقول "خالد": << **كيفَ أنتِ أيّتُها الزّائرة الغريبة التي لم تَعُد تعرفُني، يا طفلة تلبس ذاكرتي، و تحمل في معصمها سوارا كان لأمّي** >>[1]

وقد أوردت الرّوائيّة وصفا مورفولوجيّا لـ"حياة/ أحلام" ، وصف عمد الرّاوي من خلاله إلى تسليط الضّوء على الوصف الخارجيّ الجسديّ لهذه الشّخصيّة وراح << ينقشها في صورة خياليّة، تواترت عليها الأزمنة، حتّى ترسّخت و كأنّها هي الشّيء الطّبيعيّ . في هذه الصّورة جرى تضخيم الجانب الحسّي في المرأة، إلى أن تحوّلت إلى مجرّد جسد شبقيّ، ليس له من وظيفة سوى إثارة الرّجل وإغرائه >>[2] وليس أدلّ على ذلك من هذه الأوصاف المتراكمة في النّصّ السّرديّ: جسد "حياة" عبق << **كشجرة ياسمين تفتّحتْ على عجل** >>.[3] أمّا الشّفتان فصوّرتا بأنّهما محمومتان[4] . وبأنّهما مرسومتان مسبّقا للحبّ .[5] و << **أنّهما شهيّتان كحبّات توت**

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 66
[2] - عبد الله الغذامي ، المرأة و اللّغة ، ص 29
[3] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 173
[4] - المصدر نفسه ، ص 172
[5] - المصدر نفسه ، و الصّفحة نفسها

نضجت على مهل >>.[1] أمّا العينان فجميلتان[2] ، واسعتان ذواتا لون عسليّ متقلّب[3] << فيهما شيء من الغرق اللّذيذ المحبّب >>[4] وتحملان شيئا من الإغراء المتعمّد.[5] أمّا الشّعر فأسود طويل يغري البصر حين يمتزج باللّون الأبيض فيوقظ فيوقظ رغبة "خالد" الرّجل لإمساكها منه بشراسة العشق الممنوع.[6] وأمّا الصّوت فشلاّل حبّ وموسيقى، يتدحرج قطرات لذة.[7] وفي موضع آخر أصبحت"حياة/ أحلام " فاكهة مُحرّمة. يقول "خالد"<< أيّتُها الفاكهة المحرّمة.. أمَامَ كلّ شجرة أمرّ بها أشتهيكِ.. >>.[8]

إنّ "حياة" امرأة تحمل تفاصيل خاصّة:

<< كنتِ فتاة عاديّة، و لكن بتفاصيل غير عاديّة، بسرّ ما يكمُنُ في مكان ما من وجهك.. ربّما في جبهتكِ العاليّة و حاجبيكِ السّميكين و المتروكين على استدارتهما الطّبيعيّة و ربّما في ابتسامتكِ الغامضة و شَفَتيكِ المرسومتين بأحمر شفاه فاتح كدعوة سرّية

---

[1] - المصدر نفسه ، ص 173
[2] - المصدر نفسه ، ص 17
[3] - المصدر نفسه ، ص 54
[4] - المصدر نفسه ، ص 69
[5] - المصدر نفسه ، ص 87
[6] - المصدر نفسه ، ص 172
[7] - المصدر نفسه ، ص 184
[8] - المصدر نفسه ، ص 218

لِقُبلة. أو ربّما في عينيكِ الواسعتين و لونهما العسليّ المتقلّب >>[1]

ممّا سبق نلحظ أنّ "أحلام/ حياة" قد تحوّلت إلى قيمة جسديّة حُدّدت أهمّيّتها وفق معايير ذوقيّة ، بحسب ما يحلو للرّاوي (الرّجل،خالد) في المرأة و << بخلاف احتفاء الرّاوي الكبير بوليمة الجسد ، اقتضب اقتضابا شديدا في الإشادة بقدراتها العقليّة و الأدبيّة ، وكان أحرى به أن يُسهب ويتبسّط في هذه النّاحية، خاصّة و أنّ "أحلام" في الرّواية امرأة مثقّفة ، وكاتبة روائيّة متميّزة >>.[2]

وليس ذلك فقط بل إنّ الرّاوي تصيبه الدّهشة حين يُعلن هذا الجسد الأنثويّ عن ثقافته [3]، فيحرم بذلك "أحلام" المرأة الكاتبة المثقّفة عن دورها الفكريّ والاجتماعيّ، ولسان حاله يؤكّد أن لا التقاء بين الجسد الجميل وبين الثّقافة والإبداع ؟ !

غير أنّنا نجد الرّاوي- في بعض الأحيان- يجرّد هذه المرأة من صفتها الإنسانيّة ليخلع عليها ثوب الوطن << يا امرأة على شاكلة وطن >>.[4]

ولإثبات الوجود وإرغام الطّرف الآخر على الاعتراف بها، ظهر الصّراع بين الجبلين "أحلام/ حياة" و "خالد"، فتجلّت مظاهره في تناقض العواطف و تقلّبها فـ << في ذاكرة الجسد تشتغل الضّمائر السّرديّة المتعدّدة في بوتقة ذات مفردة"أنا" في صيغة المؤنّث قلقة ، متوتّرة ، عنيفة ، متقلّبة ، شديدة الهوس بهويّتها المزدوجة كذات كاتبة و كذات مؤنّثة، تعلن معاركها على واجهتين: مع ذاتها (الدّاخل) و مع الآخرين (الخارج)، ويكون معجم رواية الذات حافلا بمصطلحات "العنف" و"الجريمة" و"الصّراع" و "القتل" و "العشق" والكره والمرض والعلاج و خطوط

---

[1] - أحلام مستغانميّ ذاكرة الجسد ، ص 54

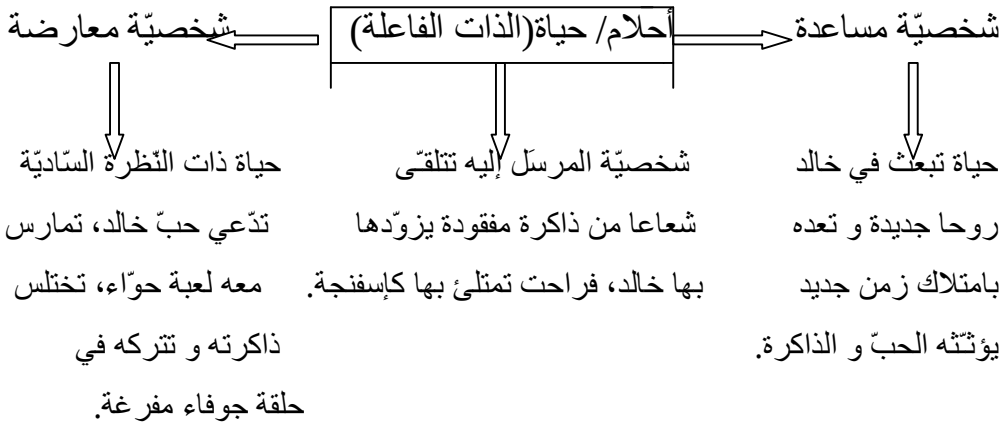
[2] - آمال بوعطيط ، استراتيجيّة الشّخصيّات في رواية "ذاكرة الجسد"، مقاربة سيميائيّة، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة العقيد الحاج لخضر ، باتنة ، 2001 ، ص 92

[3] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 125

[4] - المصدر نفسه ، ص 281

النّار والهدنة >>.[1] إنّه صراع الأنثى الحادّ على جبهتين؛ من أجل إثبات الذات وتحقيق (الأنا) وإجبار الآخر على الاعتراف بها.

ب - 2 - وظيفة الشّخصيّة: لو تفحّصنا الوظيفة التي تؤدّيها شخصيّة "أحلام/ حياة" في النّصّ الرّوائيّ،لوجدنا أنّها تتوزعها وظائف شتىّ، إذ نجدها تارة تمثل شخصيّة المرسَل إليه، وتارة أخرى تتّخِذ شخصيّة المساعد(P.Adjuvante)، ولا تكتفي بذلك بل تفاجئنا،في بعض الأحيان،بكونها الشّخصيّة المعارضة (P.Opposante).



ب - 3 - سيميائيّة الاسم: أوّل ما يطالعنا حول هذه الشّخصيّة، هي تلك الازدواجيّة في الاسم "حياة"/ "أحلام". وكأنّ الرّوائيّة تقصد من وراء ذلك إلقاء المتلقّي في يمّ من الإرباك، أو ممارسة لعبة لغويّة من أجل شحذ ذهن القارئ، وإدخاله في دهاليز اللّعبة المشفّرة عن قصد.

فكان الاسم الأوّل، اسم الطّفولة وهو "حياة" الذي يقول عنه "خالد" << **الاسم الذي مُنحتِهِ لِتعيشي و لِيمنحكِ اللّه الحياة، و الذي قتلتُهُ أنا ذات يومٍ** >>.[2]

[1] - زهرة الجلاصي، النّصّ المؤنّث ، سلسلة عناصر، دار سيراس Cérès للنّشر ، مارس ، 2000 ، ص 93

[2] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 42

إنّها النّهاية المناقضة للاسم(القتل ≠ الحياة)، وذلك ما تحمله الدّلالة المعجميّة للاسم << حَيَا: الحياة: نقيض الموت >>.[1]

أمّا "أحلام" فجمع حُلم وهو كما يعرّفه "ابن منظور"، مشتقّ من الفعل << حَلُم: الحُلْم والحُلُم: الرّؤيا، والجمع أحلام. يُقال حَلَم يحلُم إذا رأى في المنام >>.[2]

هكذا وقف البطل حائرا بين مفارقتين، يجمع بينهما قاسم مشترك: بين "حياة" التي تشير إلى الواقع بِحُلوِهِ و مرّه ، و بين "أحلام" التي تشير إلى السّراب والضّبابيّة وإلى انعدام الأمان.

في البداية ينحاز "خالد" إلى الاسم الأوّل، مبرّرا ذلك بقوله:<< و برغمِ ذلك أحِبُّ أن أسَمّيكِ "حياة"؛ لأنّي قد أكون الوحيد مع والدتكِ الذي يعرف هذا الاسم. أريدُ أن يَكُونَ بينَنَا كَكلمة سرّ >>.[3]

ولا يقف الأمر عند هذا الحدّ بل نجده يعشق حروف هذا الاسم، فنجده يفكّ ألغاز الحروف المكوّنة لاسم "حياة" حرفا حرفا، حتّى النّقاط لم يغفل عنها. يقول:

<< رُحتُ أنحاز لِلحُروف التي تشبهكِ..لِتاء الأُنوثة.. لِحاء الحُرقة.. لِهاء النّشوة.. لألف الكبرياء.. للنّقاط المُبَعثرة على جسدكِ خالاً أسمرًا>>.[4]

على ما يبدو فإنّ "خالدا"كان يفضّل لو بقي اسمها على ما كان عليه "حياة" للدّلالة على الواقع الذي كان بإمكانه أن يعيشه، وكأنّ في تغيير الاسم إلى "أحلام" انتقال من عالم الواقع إلى السّراب المخادع ، الذي أخذ بيده إلى عوالم سحريّة بعيدة، ثمّ أسقطه من علوّ شاهق على أرض صلبة، لتنكسر أحلامه، وينكسر الرجل "خالد". وهنا يلحّ علينا تساؤل آخر حول الغاية التي من أجلها صُرِّح بالاسم الأوّل، الاسم الطّفوليّ للشّخصيّة "حياة"، رغم كونه يدخل في طيّ النّسيان، وأن لا أحد يتذكّره

[1] - ابن منظور ، لسان العرب ، مج 4 ، باب الحاء ، ص 292
[2] - المرجع نفسه ، مج 4 ، باب الحاء ، ص 209
[3] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 110
[4] - المصدر نفسه ، ص 219

سوى "خالد" ووالدة "حياة" نفسها. وبالمقابل لمّحت الرّواية إلى الاسم الثّاني للبطلة و هو "أحلام"، وغيّبتهُ طيلة السّرد ؟

بدْءًا يذكر "خالد" أنّ هذه التّسمية قد جاءت نزولا عند رغبة والدها "سي الطّاهر" الذي بدا وكأنّه أراد تسجيل أحلامه رسميّا بدار البلديّة. ومن هنا تنبع دلالة التّفاؤل بالمستقبل الزّاهر، تحت ظلّ الحرّية التي دفع ثمنها غاليا. أمّا الدّلالة الأخرى فمرتبطة بالبطل "خالد"، فهي تمثّل الذاكرة المفقودة و المستقبل الواعد. إنّه الامتداد عبر حرف المدّ عبر فضاءات واسعة وعجائبيّة. إنّه الأمل بالحبّ. وبهذا اكتسب اسم "أحلام"معاني النّار والخطر، واللّذة والألم في الآن ذاته والمغامرة << بَينَ أَلِفِهِ الأَلم و مِيمِه المُتعة كَان اسمُكِ، تشطُرُه حاءُ الحُرقة.. و لام التّحذير. فكيف لم أحذر اسمكِ الذي وُلِد وسط الحرائق الأولى، شُعلة صغيرة في تلك الحربِ. كيف لم أحذر اسما.. يحمل ضدّه.. >> .[1]

أمّا الدّلالة الأهمّ التي تلقي بظلالها على الرّواية، فتتّصل بالرّوائيّة "أحلام مستغانمي" في حدّ ذاتها ؛ إذ توحّدت الوظيفة السّرديّة لـ"أحلام" (الشّخصيّة الورقيّة) قد اتّحدت مع "أحلام" (الكاتبة). وليس أدلّ على ذلك من اتّحاد اسم البطلة "أحلام" مع اسم المؤلّفة "أحلام"، حيث كسرت بذلك إحدى المقولات الأساسيّة للثّقافة، والمتمثّلة في (موت المؤلّف). * وقد ذهب "الغذّامي" إلى تفسير إسقاط مقولة (موت المؤلّف) << بأنّه مفهوم يصدق على ثقافة الفَحل، من حيث إنّ رفع اسم المؤلّف عن النّصّ لا يُلغي ذكوريّة النّصّ بما أنّ الثّقافة اللّغويّة هي في

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 37

* - هذا المفهوم تبنّاه النّاقد الفرنسيّ "رولان بارت"، و عنى به الابتعاد في تفسير النّصوص الأدبيّة على السّياقات الخارجيّة، بما فيها الحياة الشّخصيّة للمؤلّف ، و آراؤه في المجتمع و الحياة. يُنظر رولان بارت ، نقد و حقيقة ، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري ، سوريا ، ط 1 ، 1994 ، ص 15- 25

الفحولة وفي الموروث الذّكوريّ، أمّا في حالة المرأة، فحضور المؤلّفة حضورا عضويّا يصبح أمرا مصيريّا، به تتقرّر أنوثة النّصّ وأنوثة اللّغة >> .[1]

ويظهر أنّ "أحلام مستغانمي" كانت تحاول من خلال عملها هذا إلى ردّ الاعتبار للكاتبة الجزائريّة - بصفة خاصّة - وفرض كينونتها في عالم الكتابة، التي احتكرها الرّجل طويلا. وذلك ما تفضحه الإشارات المبثوثة على بساط الرّواية، من ذلك قولها: << **نحنُ نكتُبُ لِنستعيدَ ما أضعناهُ و ما سُرِق خِلسةً مِنّا** >> .[2]

وهي إلى ذلك تنتقد رؤية النّقد و النـّقـّاد إلى الأدب النّسائيّ، وبخاصّة حينما يتناول مسألة حسّاسة، ألا وهو موضوع الحبّ. تلك المنطقة التي تحرم على الكاتبات، بما أحاطها الرّجل من ألغام، وغرسها في التّفكير العربيّ لتتأصّل فيه. هذا الواقع الثـّقافيّ الجزائريّ يدين المبدعة إدانة شديدة حينما توسوس لها نفسها التّعريج على هذه المنطقة، فيُلفّق لها التـّهمة ، غير معترف بالحدود الفاصلة بين حياة المبدعة وبين ما تكتبه، مُصرّا على أنّ كلّ ما تكتبه المرأة ما هو إلاّ سرد لتفاصيل حياتها ، أو بتعبير أدقّ عرض لسيرتها الذّاتيّة. فتتهافت الأقلام لتجريمها ولفضحها في كلّ نادٍ **!؟**

فتردّ "أحلام" مستهزئة وساخرة:

[1] - عبد الله الغذّامي، المرأة و اللغة ، ص 192
[2] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 105

<< عجيبٌ إنّ في روايات "أغاثا كريستي" أكثر من 60 جريمة، و في روايات كاتبات أخريات أكثر من هذا العدد من القتلى، و لم يرفع أيّة مرّة قارئ صَوتهُ ليحاكمهنّ على كلّ تلك الجرائم ، أو يُطالب بِسجنهنّ. و يكفي للكاتبة أن تكتب قصّة حبّ واحدة ، لتتّجه كلّ أصابع الاتّهام نَحوها ، و لِيَجِد أكثر من محقّــق جِنائيّ أكثر من دليل على أنّها قصّتها. أعتقد أنّه لابدّ للنّقــّاد أن يَحسِمُوا يوما هذه القضيّة نهائيّا. فإمّا أن يَعترِفُوا أنّ للمرأة خيالا يَفُوقُ خَيالَ الرّجال ، و إمّا أن يُحاكِمُونا جميعا >>.[1]

إنّ هؤلاء يتناسون أنّه يحدث للمرأة الكاتبة أن تبدع أيضا، وأن تتقن اللّعبة الفنّيّة بما تملكه من مقوّمات الإبداع !

ج - زيـــــــاد

ج -1 - الوصف المورفولوجي: على خلاف شخصيّة "خالد" التي ظهرت متردّدة في أكثر من مرّة في الرّواية ، بسبب تأثير عاهته (بتر ذراعه)، و كذا بالإحساس بتقدّم سنّه، بدا "زياد"- الذي يصغره باثنتي عشرة سنة-[2] حاسما في قراراته، لا يُثنيه عنها شيء << كان زياد يَكرهُ أنْصافَ الحُلول في كلّ شيء ، كان مُتطرّفا كأيّ رَجُلٍ يَحمِلُ بُندقيّة. و لِذا كان يَكرهُ ما يُسمّيه سَابِقا"أنصاف الملذّات" أو "أنصاف العقوبات"! كان رجلَ الاختيارات الحاسِمة >>.[3]

وليس أدلّ على ذلك من قراره التّخليّ عمّا اكتسبه في الجزائر من مكتسبات مادّية ومعنويّة، فحينما << تحسّنت أحواله المادّية و حصل على شقّة و كان على وشك الزّواج من إحدى طالباته التي أحبّها بجنون، و التي قبل أهلها أخيرا تزويجها منه ، عنــدما قــرّر فجأة أن يتخــلّى عن كلّ شيء، و يعود إلــى بــيروت ليلتحق بالعــمل

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 126
[2] - المصدر نفسه ، ص 203
[3] - المصدر نفسه ، ص 226

الفدائيّ >>.[1] ، إنّه نداء الهويّة الفلسطينيّة الذي اخترق أذنيْ "زياد"، فسقط القناع ونهض مُلبّيا النّداء، إنّها الرّوح الثّوريّة التي لا يهدأ لها بال.

إضافة إلى وصف "زياد" بالثّوريّة التي لا تهادن أبدا، فقد راحت الرّواية تصوّر هذه الشّخصيّة تصويرا مورفولوجيّا كما يلي: إنّه شخص يقارب من العمر ثمانٍ وثلاثين سنة، حسبما يصرّح به "خالد" البالغ من العمر خمسين سنة : <<

كيف يمكن أن أضع أمامكِ رَجلا يصغرني باثنتي عشرة سنة ، و يفوقُني حضورا و إغراء>>.[2]

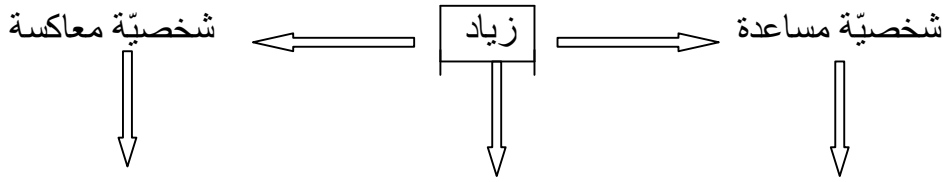
وهذا الحضور وذلك الإغراء قد تحقّقا لـ"زياد" نتيجة تجمّع صفات خاصّة مُمثّلة في: طول قامته وامتلاء جسمه، حيث أصبح أكثر رجولة مع العمر. ومن شعره المرتّب بفوضويّة مهذّبة. و صوته المميّز دفئا و حزنا، الذي يحمل نبرة مميّزة في صوته. إنّها الوسامة الغامضة التي لا تُفسّر.[3] إضافة إلى ذلك فـ"زياد" شاعر ساحر<< فيه شيء من بُوشكين، من السّيابي ... من الحَلّاج ، من مِيشِيما.. من غَسّان كَنَفاني.. من لُوركا و تيودوراكيس >>.[4] و هو إلى ذلك شبيه بـ"خالد" في كونه << محمّلا بالذّاكرة >>.[5] ذاكرة الشّعب الفلسطينيّ.

ويبدو أنّ هذا الإصرار والعناد والرّوح الوثّابة، والصّدق في المساعي تجاه الوطن، هي ما أهّلت "زياد" لأن يتبوّأ مكانة رفيعة عند "خالد"،و لأن يصبح صديقه الوحيد الذي يرتاح إليه. غير أنّ "زياد" يختلف عن "خالد"- كما أسلفنا - في كونه حاسما في قراراته، فهو نموذج المثقّف الواعي، الذي يرسم دربه بدقّة. يعرف ما يريد ويتّبع قناعاته دون خوف أو تهيّب. وهذه الشّخصيّة كانت استثنائيّة حتّى في موتها << مات

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 145
[2] - المصدر نفسه ، ص 203
[3] - المصدر نفسه ، ص 195
[4] - المصدر نفسه و الصّفحة نفسها
[5] - المصدر نفسه و الصّفحة نفسها

زياد ... مات شاعرا كما أراد. ذاق صيفه كما أراد.. مقاتلا في معركة كما أراد أيضا>> .[1]

ج - 2 - وظيفة الشّخصيّة: رغم هذا الحضور المكثّف لـ"زياد" على مستوى الدّلالة، إلاّ أنّ حضوره على البساط السّرديّ كان ضئيلا قياسا بوظيفته، فنجده يختفي أحيانا كثيرة ثمّ يظهر في ومضات قصيرة ليغادر مخلّفا وراءه ألغازا وأحجيات جمّة. ولو تأمّلنا شخصيّة "زياد" على مستوى الوظائف العامليّة لوجدناها أشبه بشخصيّة "حياة"، فتارة نراها شخصيّة مساعدة و أخرى معاكسة/ معارضة.



زياد صديق خالد الوحيد الذي يرتاح إليه. شكّل دفعٍ لخالد للمُضيّ دون عقد فيما مضى.	عنصر فاعل في علاقته مع خالد	زياد يشكّل عقبة بين خالد و أحلام . دخل في علاقة حبّ ثلاثيّة معقّدة مصدر إنّه المنافس الأكثر حضورا و إغراء في حياته مارس تأثيرا كبيرا على أحلام و جعلها تتوقف عن حبّها لخالد و تخوض تجربة عشقيّة معه.

ج - 3 - سيميائيّة الاسم: "خالد" اسم عربيّ مشتقّ من الفعل << زيد ، الزيادة: النّموّ وكذلك الزّوادة. والزيّادة خلاف النّقصان. وزاد الشّيء يَزِيدُ زَيْدًا وزيدًا وزيادة ومَزادًا: أي ازداد >>.[2]

---

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 237- 238

[2] - ابن منظور ، لسان العرب ، مج 7 ، باب (ز / س)، ص 86

إنّها تسمية تحمل دلالة الزّيادة المستمرّة وكذا الامتلاء، وذلك ما ينطبق على شخصيّة "زياد" التي تملك فائضا في الصّرامة وحسم الأمور، وتمتلئ ثقة بالنّفس امتلاء لا حدّ لهما. وليس أدلّ على ذلك من قراره التّخلّي عن المحبوبة التي عشقها بجنون، وعن المكتسبات المادّية المغرية في الجزائر، في سبيل الدّفاع عن وطنه. إنّها قناعة شاعر مثقّف فريد، ذي رسالة ساميّة، تُبعده عن دائرة النّقص وتمنحه صفات غير عاديّة. رجل عانق قضيّته وتشبّث بها حدّ التّطرّف أحيانا، وشاعر تقرأ في شعره هويّته وكينونته.

د - سي الطّاهر

بالنّسبة إلى لفظة (سي) فهي اختصار لكلمة(سيّد)، تستعمل لمخاطبة مَن هو أعلى شأنا وأرفع منزلة، وذلك ما ينطبق على شخصيّة "الطّاهر"، رجل الثّورة الذي لم يكن مجاهدا عاديّا، بل كان ما وصفه "خالد" لـ"أحلام":

<< كان والدكِ رفيقًا فوق العادة. و قائدا فوق العادة ... لم يكن من المجاهدين الذين ركبوا الموجة الأخيرة ليضمنوا مستقبلهم ... كان مِن طينة ديدوش مراد ، و من عجينة العربي بن مهيدي، و مصطفى بن بولعيد ، الذين يذهبون إلى الموت و لا ينتظرون أن يأتيهم ... مات "سي الطّاهر" طاهرا على عتبات الاستقلال، لا شيء في يده غير سلاحه، لا شيء في جيوبه غير أوراقه لا قيمة لها .. لا شيء على أكتافه سوى وِسام الشّهادة >>.[1]

إنّه الحضور المتميّز لشخصيّة استثنائيّة، تُلزم كلّ من يعرفه أن يقدّم التّبجيل لشخصه، إذ << هناك شيء اسمه "سلطة الاسم"، و هناك أسماء عندما تذكرها تكاد تُصلع من جلستك و تطفئ سيجارتك، تكاد تتحدّث عنها و كأنّك تتحدّث إليها بنفس تلك الهيبة و ذلك الانبهار الأوّل >>.[2]

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 32
[2] - المصدر نفسه ، ص 28

ولذا ظلّ لاسم "سي الطّاهر" هيبة حتّى بعد مماته. ذلك الاسم المشتقّ من الطّهر، الذي يعكس سلوك الشّخصيّة التي حافظت على نقائها، وهذا ما يتناسب مع طبيعة وظيفتها في السّرد. إنّه نموذج للمثقّف، ولكن ثقافته تختلف قليلا عن ثقافة "زياد" و"حياة" ، إنّه وعي وثقافة الجهاد.

2 - الشخصيّات المسطحة (الثّانويّة)

أ - الشّخصيّات الثّانويّة الرّجوليّة

أ - 1 - نـــاصر: ابن "سي الطّاهر" ووريثه وأمله بمستقبل زاهر. ورث من والده شيئا من شخصيّته، من إبائه، طهره، نقائه وإصراره.ولكنّه شبّ في وضع مختلف عن وضع والده، فبدا شابّا حائرا بين ماضي والده المجيد النّاصع، وبين حاضر تلاشت فيه القيم وتغيّرت المفاهيم << لقد أعطوه ، بصفته ابن شهيد ، محلاّ تجاريّا و شاحنة تعودان عليه بدخلٍ كبير، و لكنّه مازال ضائعا متردّدا، يفكّر أحيانا في مواصلة دراسته، ثمّ أحيانا أخرى في التّفرّغ للتّجارة >>.[1]

هذه الحيرة الحادّة التي جثمت على أفكاره، جعلته يبحث عن حل للخروج منها ولم يجد أمامه غير الصّلاة، ليختفي بعدها. تقول "أحلام/ حياة":

<< أن يكون أبي قد أورثني اسما ثقيلا، هذا لا يعني شيئا. لقد أورثني مأساة في ثقل اسمه، و أورث أخي الخوف الدّائم من السّقوط والعيش مسكونا بهاجس الفشل، و هو الابن الوحيد للطّاهر عبد المولى، الذي ليس من حقّه أن يفشل في الدّراسة و لا في الحياة، لأنّه ليس من حقّ الرّموز أن تتحطّم. و النّتيجة أنّه تخلّى عن دراسته الجامعيّة، و هو يكتشف عبثيّة

[1] - المصدر نفسه ، ص 304

تكديس الشّهادات، في زمن يكدّس فيه الآخرون الملايين >>.[1]

فكانت النّهاية عكس ما تمنّى "سي الطّاهر". إنّه السّقوط و الفشل و الانكسار؟!

أ - 2 - حســـــان: إنّ اسم "حسان" المشتقّ من الحُسن والإحسان، لم يشذّ عن المسار المحدّد للعبة الأسماء، فشخصيّته بعيدة عن الإساءة للآخرين حقّا، إنّها شخصيّة بسيطة تحمل سذاجة في التّفكير، كما أنّها بعيدة عن إشكال التّأويل الثّقافيّ. إنّها مرآة لطبقات المجتمع البسيطة ومعاناتها التي لا تنتهي. لا يملك وعيا كافيّا للتّغيير، غير أنّها تعتمد على فلسفة سطحيّة تقنع بالرّضوخ للواقع. إنّ "حسان" هو ابن (قسنطينة الواقع) لا (قسنطينة الحلم) كما تتراءى في ذهن أخيه "خالد" المغترب

<< و هل كان حسان غير تلك المدينة نفسها، غير حجارتها.. قرميدها و جسورها و مدارسها..و أزقّتها و ذاكرتها؟ هنا وُلد ، و هنا تربّى و درس، و هنا أصبح مدرّسًا لم يغادرها إلاّ نادرا >>.[2]

إنّه مدرّس أنهكته متاعب الحياة وهمومها، فشَلّتْ قدراته على التّفكير.

<< فَبِمَ يمكن أن يحلم أستاذ للعربيّة، يقضي يومه في شرح النّصوص الأدبيّة، و سرد سيرة الكتّاب و الشّعراء القدامى على تلاميذه.. و تصحيح أخطائهم اللّغويّة و الإنشائيّة، و لا يجد متّسَعا من الوقت -أو الجرأة- لشرح ما

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 104
[2] - المصدر نفسه ، ص 285

كان يحدث أمامه، و تصحيح أخطاء أكبر تُرتكب على مَرأى منه >>.[1]

شخصيّة "حسان" تلفّها ، حقّا، جماليّة تلتقي مع اسمه، لكنّها جماليّة سلبيّة قزّمت أحلامه وأهدافه، فكانت ساذجة فارغة. وحتّى موته كان مثل حياته عبثيّا، لا يحمل أيّة دلالة أو رسالة، موت عبثيّ برصاصة طائشة في العاصمة، التي قصدها من أجل تحقيق أحلام ساذجة لا قيمة لها. إنّ الحياة لا تحترم الضّعفاء، فحتّى القدر اختار لمثل هذه الشّخصيّة موتة تلائم طموحها الصّغير.

أ - 3 - سي الشريف ، سي مصطفى: كلا الاسمين مصدّر بهذا اللّقب التّقديريّ. إضافة إلى أنّ الاسمين في حدّ ذاتهما يحملان دلالة الشّرف والعلوّ والاصطفاء والنّقاء. وإن كانت التّسميّة تنسجم مع ما كانت عليه الشّخصيّتان في الماضي، من نقاء السّريرة ونبل الأهداف، وانتمائهما إلى نوعيّة نادرة من الرّجال أثناء الثّورة. فإنّ هذه التّسمية لم تعد تلائم الشّخصيّتين بعد الاستقلال؛ إذ استسلمتا لإغراء الكرسيّ ولسلطة المال والجاه. وبهذا تكون المهمّة السّرديّة لشخصيّتي "الشريف" و"مصطفى" قد وردت على عكس الدّلالة البارزة للاسميْن، اللّذين يحملان دلالة إيجابيّة، تتعارض مع ما آلَ إليه وضع "سي الشريف" و "سي مصطفى" من عقد صفقات تجاريّة مشبوهة، فتلوّث الماضي المشرق لِكِلا الشّخصيّتين. فحدثت بذلك الفجوة بين الوظيفة السّرديّة وبين التّسميتين.

ب - الشّخصيّات الثّانويّة الأنثويّة

ب - 1 - أمّا الزّهرة – أمّ خالد – أمّ أحلام – عتيقة

إنّ ما يسترعي الانتباه أثناء تصفّح قائمة الأسماء في (ذاكرة الجسد) هو تلك الخصوصيّة المتعلّقة بنوعيّتها، إذ نلمح هيمنة الأسماء المذكّرة، حتّى أنّ الرّاوي نفسه كان رجلا. غير أنّ الأسماء المؤنّثة كانت تطلّ باستحياء، وذلك ما لم نعهده في الرّواية النّسويّة قبلا. غير أنّ ذلك لا يعني عدولا عن مسار الإبداع النّسويّ، إذ أنّ

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 301

المتأمّل لرواية (ذاكرة الجسد) يدرك تماما أنّها رسالة نسويّة قدّمتها "أحلام مستغانمي" ببراعة، تتماشى مع روح الكتابة التّجريبيّة الجديدة التي تنشد الخلود.

ولعلّ أهمّ ما يجمع الشّخصيّات الثّانويّة الأنثويّة في (ذاكرة الجسد) هو اشتراكها في صفة (الأمومة) من جهة ، وافتقارها الوعي الكافي من جهة أخرى. لذا ارتأينا أن نضع كلاً من "أمّا الزّهرة"، "أم خالد"، "أم أحلام" و "عتيقة" في خانة تحليليّة واحدة؛ لأنّ ما يصدق على إحداهنّ يكاد يصدق على الأخريات.

إن كانت الرّواية قد صرّحت باسمين هما "أمّا الزّهرة" و "عتيقة"، فقد أحجمت عن ذكر اسمي الشّخصيّتين الأخريين وهما "أمّ خالد" و "أمّ أحلام"، و اكتفت بوصفهما بدَور الأمومة، بما يمتلكه من طاقة قويّة، تهاوت أمامها كلّ إمكانيّة لتسمية أخرى. وحتّى الشّخصيّتان اللّتان صُرّح باسمهما "الزّهرة" و "عتيقة"، فقد التصق بهما دور الأمومة بما تصدّرهما من مؤشّر دالّ على ذلك. فوُصفت "عتيقة" بـ (أمّ الأولاد السّتّة) و "الزّهرة" بـ(أمّا الزّهرة). و لا يخفى ما للفظة (أمّا) من دلالة الأمومة،حتّى و إن أطلِقت على المرأة المُسِنّة سيكون ذلك من باب الاحترام والتّقدير لسنّها ولأمومتها أيضا.

ولكن ما الغاية من كون معظم الشّخصيّات الأنثويّة في (ذاكرة الجسد) تدور في فلك الأمومة ؟

ممّا لا شكّ فيه أنّ الأمومة تشكّل أنبل عاطفة إنسانيّة، بما تمتاز به من صدق وقوّة وفائض حنان. من هذا المنطلق فقد رأت الأمّهات في تجربة الأمومة المنفذ الوحيد لإثبات الذّات وتوقيع الحضور في المجتمع الجزائريّ، وبخاصّة إن كانت أمّا لذكور. وعلى ما يبدو فـ(ذاكرة الجسد) تشير إلى فكرة أنّ الأمومة تفسح المجال للمرأة حتّى تتقلّد سلطة ما. يتجسّد ذلك مثلا في شخصيّة "أمّا الزّهرة" التي أصبحت الآمرة النّاهية في البيت، في غياب الرّجل (ابنها سي الطّاهر)، وما يدلّ على ذلك هذا المشهد الذي يرويه "خالد":

<< ثمّ أعادت و هي تسبقُني "جوز..جوز.." بصوتٍ عالٍ كإشارة موجّهة لأمّكِ التي ركضت عند سماع هذه الكلمات، و لم أرَ غير ذيل ثوبها يسبقُني، و يختفي خلف بابٍ مُغلقٍ على عجل >>.[1]

غير أنّ هذه الأمومة بحاجة إلى محيط يسوده الحبّ، حتّى تتمكّن من القيام بدورها. وإنّ الطّفل الذي يمثّل رجل الغد، مرتبط بشدّة إلى أمّه ، وإن تأدّت أو أحسّت إهمالا لها أو طمسا لشخصيّتها، نشأ الطّفل مضطرب الشّخصيّة، ضعيف النّفس. وما تَضَعْضُعُ نفسيّة "خالد" و تفكّك بنائه النّفسيّ إلاّ انعكاسا لحرمانٍ موجعٍ من حنان الأمّ. وبتعبير آخر فإنّ تضرّر المرأة اليوم يعني تضرّر الرّجل غدا لا محالة. ومن جهة أخرى فإنّ الرّواية تشي من طرف خفيّ، باستحسان المجتمع الجزائريّ ممارسة المرأة نوعا وحيدا من الحبّ، وهو الذي من حقّها أن تجهر به ، هو حبّ أولادها. أمّا حبّ الزّوج لها والجهر به فيعدّ ضربا من (المحرّمات)، التي ينبغي على الزّوجة أن تدفنه في أعماقها، فلا يُسمع له صوت ولا يظهر له أثر! أمام هذه الرّقابة المضروبة على مشاعر المرأة، لم تجد دربا آخر غير حبّ الأولاد بجنون وتطرّف، كعملٍ تعويضيّ على الجانب الآخر من الحبّ (الممنوع). ومن ذلك ما وصف به "خالد" أمّه:

<< "أمّا" التي كدتُ لا أعرفُها عندما غادرتُ السّجن بعد ستّة أشهرٍ، و التي أمام انشغال أبـــي عنّي و عنها بتجارته و عشيقاته، أصبحت لا

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 112

تطلب من اللّه إلاّ عودتي لها. و كأنّني الشّيء الوحيد الذي يمكن أن يُبرّر وجودها . و الشّاهد الوحيد على أمومتها و أنوثتها المسلوبة >>.[1]

ب - 2 - شخصيّة الأنثى الغربيّة:

كـــاترين : لم يكن لهذه الشّخصيّة أن تظهر لولا ما جمعها من علاقة بالبطل "خالد"، ذلك المثقّف الجزائريّ الذي عاش ويلات حرب التّحرير، ليختار الدّخول في بوتقة الغربة هروبا من واقع مرير، بعد الاستقلال. وفي فرنسا وتحت ضغوط الغربة المقيتة والوحدة القاتلة ونداء الجسد ، أقام علاقة جنسيّة مع امرأة فرنسيّة تدعى "كاترين". وقد كان من الطّبيعيّ أن تسترعي تلك المرأة الشّقراء[2] انتباه "خالد". والشّقرة علامة دالّة تحيل على الذّاكرة الغربيّة المعاكسة للذاكرة العربيّة. وهكذا كانت "كاترين" شقراء ذات جسد نحيل [3] وشعر قصير[4] ، وذات شفاه

---

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 326- 327

[2] - المصدر نفسه ، ص 167

[3] - المصدر نفسه ، ص 238

[4] - المصدر نفسه و الصّفحة نفسها

الحمرة الكثيرة.[1] غير أنّ وراء تلك الشّفاه مذاق الغربة. يؤكّد "خالد": << باردة تلك الشّفاه الكثيرة الحمرة و القليلة الدّفء >>.[2] ويظهر أنّ "خالد" لم يحسّ ببرودة تلك الشّفاه إلاّ حينما قبّل "أحلام" وضمّ جسدها الدّافئ. ومن هذا المنطلق أصبحت التّجربة الجسديّة محورا فنّيّا، يوضّح بجلاء استمرار تصادم الذّاكرة العربيّة (والتي تعبّر عنها فنّيّا بجسد أحلام) مع الذّاكرة الغربيّة (المجسّدة في جسد كاترين).

الملاحظ أنّ "كاترين"- شأنها شأن المرأة الغربيّة بصفة عامّة - اقتنعت بأنّ الجسد هو رأسمالها ، وظنّت بأنّ استثماره جنسيّا يحقّق لها حرّيتها، لذا راحت تطالب باستمرار باللّذّة الشّبقيّة، تحاول أن تروي جوعها الجنسيّ. يقول "خالد" عن جسدها:

<< ... كان يرفض أن يفهم. جسدها يخرج عن الموضوع دائما. جسدها موظّف فرنسيّ يحتجّ دائما، يطالب دائما بالمزيد... يفرط في حرّية التّعبير. في حرّية الإضراب >>.[3]

وهكذا فإنّ "كاترين" لا تأتي إلى"خالد" إلاّ بجوع ونَهَم جنسيّ، وهمّها الوحيد من لقائها به هو تحقيق أكبر قدر من التّلذّذ الجنسيّ ؛ ولذا لم يُكتب النّجاح لعلاقتها بـ "خالد"، و لم تتمكّن من إرساء دعائم حبّ صادقة ، رغم طول المدّة التي جمعتهما (سنتان). إنّها امرأة نجحت في أن تكون عشيقته وفشلت في أن تكون حبيبته؛ لأنّها لم تفهم "خالدا" أبدا:

<< إنّها امرأة كانت دائما على وشك أن تكون حبيبتي ، و أنّها هذه المرّة- كذلك- لن تكونها! إنّ امرأة تعيش على السّندويتشات" هي امرأة تعاني من عجز عاطفيّ، و من فائض في الأنانيّة.. و لذا لا

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 93
[2] - المصدر نفسه ، ص 173
[3] - المصدر نفسه ، ص 399

يمكنها أن تهب رجلا ما يلزمه من أمان>>.[1]

و يضيف "خالد" << في الحقيقة .. لقد كانت "كاترين" دائما تعيش على هامش حزني >>.[2] و كانت النّهاية المتوقّعة لمثل هذه العلاقة، المتمثّلة في مغادرة "كاترين" فراش "خالد" ؛ لأنّه لم يعد يشبع نهمها الجنسيّ.

غير أنّه ومن زاوية أخرى فإنّ علاقة "خالد"بـ "كاترين"، اتّخذت من خلال الرّواية أبعادا رمزيّة، انطلقت من واقع العلاقات الحضاريّة بين (الشّرق) و (الغرب). فلازال (الغرب) الممثّل في شخصيّة "كاترين" ينظر إلى (الشّرق) بعين الاستصغار؛ إذ يُصرّ على أنّه الأقوى والأحسن، ويتجسّد ذلك في رفض "كاترين" الظّهور مع "خالد" في الأماكن العموميّة وما يفهم من ذلك من تعالٍ وغرورٍ غربيّ، رغم اعترافها بعبقريّته في الفنّ ، إلاّ أنّ ذلك لم يشفع له أن يُساوَى بها في المرتبة.

3 - شخصيّة الحاكم

الحاكم في (ذاكرة الجسد) ليس واحدا، إنّما متعدّد، أسقط عليهم "خالد" جملة من النّعوت السّلبيّة ، فهم << أصحابُ البطون المنتفخة.. و السّبائر الكوبيّة.. و البدلات التي تُلبسُ على أكثر من وجه. أصحاب كلّ عهد و كلّ زمن..

أصحاب الحقائب الدبلوماسيّة، أصحاب المهمّات المشبوهة، أصحاب السّعادة و أصحاب التّعاسة، و أصحاب الماضي المجهول. هَا هُوْ هُنَا.. أصحاب النّظريّات الثّـوريّة، و الكسب السّريع. أصحاب العقول الفارغة و الفيلات الشّاهقة، و المجالس التي يتحدّث فيها الفرد بصيغة الجمع.

---

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 76

[2] - المصدر نفسه ، ص 397

هَا هُمْ هُنَا .. مجتمعون دائما كأسماكِ القرش، مُلتَفّون دائما حول الولائم المشبوهة >>.[1]

إنّ هؤلاء الحكّام قد جعلوا بينهم وبين البطل قطيعة؛ لأنّه يمثّل مصدر خطر عليهم، إنّه صاحب الذّاكرة غير المزيّفة التي تفضحهم، ممّا اضطرّهم إلى محاولة كَمّ فمه وأفواه سائر الشّعب، بما يملكونه من سلطة. يقول "خالد":

<< هل توقّعتُ يوم كنتُ شابّا بحماسِ و عُنفوانه و تطرّف أحلامه أنّه سيأتي بعد ربع قرن، يوم عجيبٌ كهذا ، يجرّدني فيه جزائريّ مثلي من ثيابي ... ليزُجّ بي في زنزانة (فرديّة هذه المرّة) زنزانة أدخلها باسم الثّورة هذه المرّة >>.[2]

ثمّ يضيف بسخرية لاذعة، فيها وخز للأنظمة العربيّة << لا أذكر من قال "يقضي الإنسان سنواته الأولى في تعلّم النّطق، و تقضي الأنظمة العربيّة بقيّة عمره في تعليمه الصّمت" >>.[3]

والظّاهر أنّ نزوع الرّواية هذا المنحى كان طبيعيّا، بسبب انْبنَاء إيديولوجيّتها على التّنافر مع إيديولوجيّة السّلطة، لذا فقد تناثرت التّلميحات السّاخرة من المسؤولين عبر البساط السّرديّ.

ومن بين الشّخصيّات الحاكمة سلّطت الرّواية الضّوء على شخصيّات الجيش

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 354- 355
[2] - المصدر نفسه ، ص 343- 344
[3] - المصدر نفسه ، ص 28

باعتبارها القوّة الأعظم في السّلطة، ورمز العنف والدّمويّة. وقد وصفتهم بأصحاب النّجوم.[1] ولكن الملاحظ - واتّقاء للمواجهة مع السّلطة - فقد أسقطت الرّواية ذكر أسماء في الجيش، بل مالت إلى وصف مظهرهم و زيّهم وما يتّصل بحدود مهنتهم. ولاشكّ أنّ الرّوائيّة تشير من طرف خفيّ إلى فقدان هذه الطّائفة من السّلطويّين لقيمتهم خارج حدود وظيفتهم، ومن ثمّ فقد فضّلت الرّواية السّكوت عن أسماء الشّخصيّات العسكريّة، ممّا أسهم في تشكيل فراغات مقصودة. من ذلك شخصيّة (زوج أحلام "سي...")، الذي جرّدته الكاتبة من أيّة دلالة تبيّن ماهيته ماعدا لفظة (سي) متبوعة بنقاط ثلاث مرسومة على بياض فضاء النّصّ، وهو بياض << يتخلّل الكتابة ذاتها للتّعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر>>.[2] و كأنّ هذا البياض والفراغ قد قُصِد به تفريغ زوج أحلام هذا من كلّ هويّة فرديّة. يقول "خالد" في حفل زفاف "أحلام/ حياة":

<< ألأنّي أدري أنّ مُباركتي قضيّة شكليّة، لن تقدّم و لن تُؤخّر في شيء، و أنّه لو لم يُزوّجكِ من (سي...) لكنتِ من نصيب (سي...) آخر من السّادة الجُدُد، فماذا يُهمّ في النّهاية أيّ اسمٍ من أسماء الأربعين لِصــّاً ستحملين! >>.[3]

ونافلة القول أنّ الشّخصيّة باعتبارها من أهم العناصر وأقواها حضورا في أيّ نصّ سرديّ؛ لكونها تضطلع بمختلف الوظائف داخل الرّواية، من القيام بالحدث إلى وصفه، ومن إنتاج اللّغة... وغيرها، فلا عجب أن أولتها الرّوائيّة عناية خاصّة وأعادت لها بريقها و دورها الفعّال في عملها هذا.

---

[1] - المصدر السّابق ، ص 362
[2] - حميد لحمداني ، بنية النّصّ السّردي ، ص 58
[3] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 273

إنّ أهمّ ما يتّصل بشخصيّات (ذاكرة الجسد)، أنّ الرّوائيّة التزمت الوصف المورفولوجي الخارجيّ للشّخصيّة، والتي تُعدّ إحدى البنى الهامّة للشّخصيّة في الرّواية التّقليديّة. فراحت تنفخ الرّوح في إهاب قديم، لينتفض حياة وحيويّة وجمالا متجاوزة بذلك دعوة الرّواية الجديدة إلى اعتماد الوصف الخلاّق، المعتمد على لوحات جماليّة.

لقد تآزرت عدّة عوامل وتفاعلت لتشكيل شخصيّات هذه الرّواية، من وصف خارجيّ لها إلى استنطاق أفكارها وعواطفها، وكذا في علاقتها مع محيطها ومع الآخرين.

الفصـــــل الثّـــالـــث

شـــــعريّة اللّـــــغة

تمهيد
1 - الوظيفة الشّعريّة للّغة
2 - شعريّة العنوان (ذاكرة الجسد)
3 - شعريّة اللّغة في (ذاكرة الجسد)

تمهيـــــــــد

انطلاقا من كون (الشّعريّة) تسعى إلى دراسة الأعمال الأدبيّة، واكتشاف أبنيّة الخطاب الأدبيّ والوقوف على قوانينه التي تحقّق الأدبيّة، فـ(شعريّة)الرّواية، على ما يبدو، تشمل تلك المحاولات التي تقوم بوصف تقنيّات التّأليف القصصيّ ثمّ تُصنّفها. وإذا كان النّقد ينظر إلى البنية الرّوائيّة من زوايا عدّة فينظر إليها حيناً من زاوية نحويّة ، معتمدا على علم قواعد الرّواية ، وحينًا آخر يلجأ إلى تحليلها تحليلا بلاغيّا ، وهو الذي يتّجه إلى البنية السّطحيّة للفنّ القصصيّ ؛ للكشف عن كيفيّة تحدّد المعنى من خلال التّعبير اللّغويّ الظّاهر، فإنّ (شعريّة) أو (بويطيقا) * الرّواية كما يراها "السّيد إبراهيم" << تقع موقعا وسطا بين البنية العميقة والبنية السّطحيّة ، فهي تتعلّق ببحث التّقنيات في العمل الأدبيّ وتصنيفها. وهذه لا تبلغ في عمقها الدّرجة التي يبلغها نحو الرّواية وهو البنية العميقة، ولا تبلغ في سطحيّتها المبلغ الذي يبلغه التّعبير الظّاهر، وهو البنية السّطحيّة >>.[1]

ومادامت (الشّعريّة) تقتضي بحث التّقنيات في العمل الأدبيّ، وكنّا قد تعرّضنا إلى بعض هذه التّقنيات في فصل سابق، فقد ارتأينا أن نخصّص هذا الفصل لدراسة تقنية اللّغة ، وهي الأهمّ - فيما نرى- إذ تشكّل حجر الزّاوية في بناء رواية (ذاكرة الجسد) ، وهذا يعود إلى سببين : أوّلهما أنّنا ننطلق من رؤية تجعل الرّواية وجودا لغويّا قبل أيّ اعتبار آخر ، فالأحداث و الموادّ المسرودة لا يمكنها أن تصير رواية قبل تجسيدها لغويّا . وذلك ما ذهب إليه "فاليري" "valéry" حينما قال:<< ليس الأدب، ولا يمكن أن يكون إلاّ توسيعا لبعض خصائص اللّغة واستعمالا لها >>.[2]

أمّا السّبب الثّاني فيتمثّل - فيما نرى- في أنّ الإبداع في رواية (ذاكرة الجسد) يكمن و يقبع في لغتها قبل كلّ شيء.

---

* - ورد مصطلح (الشّعريّة) في بعض المعاجم الأجنبيّة الفرنسيّة باسم (البويطيقا) (poétique) ، التي تُعدّ المنظومة الشّعريّة لكاتب ما أو لشاعر ما ، لعهد أو لبلد ما ، كما تُعتبر أيضا الانتقاد الذي يسلّط الضّوء على عمل الكتابة الشّعريّة (أي آليّة الكتابة الشّعريّة). يُنظر مولاي علي بوخاتم ، مصطلحات النّقد العربيّ السّيماءويّ ، الإشكالية و الأصول و الامتداد ، دراسة من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، 2005 ، من موقع الإنترنت www.awu-dam.org

[1] - السيّد إبراهيم ، نظريّة الرّواية ، ص 96

[2] - سعيد الغانمي ، اللّغة و الخطاب الأدبيّ، مقالات لغويّة في الأدب، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت، لبنان ، الدّار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1993 ص 41

1 – الوظيفة الشّعريّة للّغة

بدْءًا نُشير إلى أنّ الشّيء الملاحظ على لغة الرّوايات الحديثة(المعاصرة)، أنّها قد نفضت عنها سِمة البساطة ، التي عهدناها في الرّوايات التّاريخيّة والبوليسيّة... لتعتمد لغة مركّبة معقّدة بل ومكثّفة، مقتربة بذلك - في معظمها - من لغة الشّعر. وبذلك أصبحت الرّواية تتقاطع مع القصيدة في كونهما يمثّلان (وجودا لغويّا) بالدّرجة الأولى، مع ما بينهما من اختلافات تفرضها طبيعة الانتماء الجنسيّ، وإن كان تداخل الأجناس الأدبيّة حاول أن يزيل معظم هذه الفروق، وينبذ تلك الحدود.

وإذا كانت القصيدة كما يرى "تودوروف" "Todorov" << نظام ثانويّ يستعمل نظاما موجودا قبله هو اللّغة >>،[1] فهذا قد ينسحب على الرّواية أيضا ، وذلك ما يشير إليه قول أحد النّقّاد بأنّ << الرّواية شكل يملك قدرة الشّعر على طرق الموضوعات ذات الجدّية العالية، و ينبغي أن نطبّق على الرّواية نوع النّقد الذي تعوّد الشّعر أن يتمتّع به >>.[2] من هنا بدأت الحدود بين الجنسين الأدبيّين في الذوبان ودخلت الرّواية حلبة الصّراع.

إنّ اللّغة لم تعد وسيلة اتّصال فقط ، بل اكتست في العمل الفنّيّ بُعدا آخر مكّنها من أن تكون << أكثر من مجرّد حامل محايد للمعنى، إنّها جزء من المعنى، فمعلومات العمل الفنّيّ إذن يمكن أن تنتقل فقط عبر ذلك التّرتيب الخاصّ للّغة ، وهذا التّعدّد النّظاميّ في النّصّ المتفرّد المحطّم لآليّات الإدراك هو الذي ينتج المضمون الإعلاميّ العالي، غير العاديّ للنّثر الفنّيّ >> .[3]

ورغم إقرارنا بأنّ لغة الرّواية كانت تختلف تماما عن لغة القصيدة ، من حيث تعدّد مستوياتها اللّغويّة ، وكذا تعدّد وظائفها داخل النّصّ الرّوائيّ، وكون لغة القصيدة غاية في ذاتها ،مستأثرة بالوظيفة (الشّعريّة) << التي رأى "جاكبسون" أنّها الوظيفة الأرقى بين وظائف اللّغة الستّ: التّعبيريّة أو الانفعاليّة ، والنّدائيّة ، ووظيفة إقامة

---

[1] - تزفيتان تودوروف ، الشّعريّة ، ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ، ص 31

[2] - جون هالبرين و آخرون ، نظريّة الرّواية ، ترجمة محي الدّين صبحي، وزارة الثّقافة ، دمشق ، سوريا، ط 1 ، 1981 ، ص 16

[3] - رمضان الصبّاغ ، في نقد الشّعر العربيّ المعاصر ، دراسة جماليّة ، دار الوفاء للطّباعة و النّشر و التّوزيع ، الإسكندرية ، مصر ط 1 ، 1998 ، ص 134

الاتّصال،ووظيفة ما وراء اللّغة،والوظيفة المرجعيّة،وأخيرا الوظيفة الشّعريّة>>.[1] ورغم التّمييز الذي وضعه "جاكبسون" "Jakobson" بين لغة الشّعر ولغة النّثر في كون الأولى لغة استعاريّة أساسها الانتقاء ، والثّانيّة كنائيّة أساسها الرّبط ، فإنّ هذا التّمييز يحتاج إلى وقفة تأمّل وإعادة تشكيل على ضوء المستجدّات في حقول الأجناس الأدبيّة ؛ إذ نرى أنّ هذا الرّأي لم يعد من المسلّمات، وإلى مثل هذا تشير النّاقدة "نبيلة إبراهيم" مؤكّدة أنّ << هذا التّقسيم لم يعد اليوم صالحا للتّمييز بين لغة الشّعر ولغة القصّ، فاللّغة في كليهما أساسها الاختيار المتعمّد ، بحيث يكون للكلمة ثقل وقيمة في حدّ ذاتها ، كما أنّ أساسها تأكيد ذاتيّتها ، بحيث يدرك القارئ في النّهاية أنّه إزاء بناء جديد للّغة،وبناء جديد لعالمه >>.[2]

إنّ تأمّلا فاحصا للغة الرّواية ينبئ عن البروز الواضح لوظيفتين هما : << الوظيفتان الشّعريّة والاستعماليّة (البراغماتيّة) * التي وضعها "جاكبسون" تحت عنوان(إقامة الاتّصال) ، فتحت الوظيفة الشّعريّة يندرج كلّ ما ينحو منحى فنّيا داخل الرّواية و يتبدّى تحت الوظيفة الاستعماليّة ذلك النّزوع إلى إقامة الاختلاف والتّضادّ بين مختلف الأطراف بواسطة اللّغة الواحدة >>.[3] وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ هذا لا ينفي اشتمال لغة الرّواية على بقيّة الوظائف، التي ذكرها "جاكبسون" "Jakobson" وإن كان بنسَب أقلّ.

فمن الطّبيعيّ إذن إيلاء الجانب اللّغويّ للرّواية أهمّية كبرى، و البحث عمّا يجعل من هذه الرّسالة اللّفظيّة عملا فنّيا على حدّ تعبير "جاكبسون" "Jakobson" . ورغم كون المادّة اللّغويّة مشتركة تتغذى بها جميع الأجناس الأدبيّة، إلاّ أنّها تختلف في الطّريقة التي يخضع لها ترتيب الكلمات من أديب لآخر، وبالقدرة على تفجير طاقاتها الكامنة، و بدرجة عشق الأديب لها، إن جاز لنا التّعبير.

---

[1] - صلاح صالح ، سرد الآخر ، الأنا و الآخر عبر اللّغة السّرديّة ، المركز الثّقافي العربيّ ، الدّار البيضاء ، المغرب و بيروت لبنان ، ط 1 ، 2003 ، ص 48

[2] - نبيلة إبراهيم ، فنّ القصّ في النّظريّة و التّطبيق ، ص 245

* - البراجماتيّة pragmatisme : مجموعة من الأسس و المعايير ، تعتمد على فكرة مؤدّاها أنّ معيار صدق الفكر يتمثّل في احتكاكه بالواقع. و أنّ المنفعة هي العنصر الحقيقيّ للقيمة. سمير حجازي، المتقن ، معجم المصطلحات اللّغويّة و الأدبيّة الحديثة ص 166

[3] - صلاح صالح، سرد الآخر، ص 49

ستحاول هذه الدّراسة سبر أغوار رواية (ذاكرة الجسد) لـ"أحلام مستغانمي" للكشف عمّا يجعل منها عملا فنّيا متميّزا ، نتلمّس من خلالها جماليّات الخطاب لديها خصوصا لغتها. و سنتوقّف بدءًا لتفحّص العنوان للوقوف على ما استتبّ لها من (شعريّة) العنونة.

2 – شعريّة العنوان

إنّ أبرز ما أفرزته المنهجيّات الحديثة في مجال تقديم الآليّات واختيار المنطلقات التي تندفع منها القراءة نحو ميدان النّصّ، إنّما يتمثّل في << الالتفات إلى الموجّهات الخارج- نصيّة *، ودورها المهمّ في دعم الفعاليّات الدّاخل- نصيّة ، وتطوير مستويات اشتغالها وقدرتها على الإسهام في كشف ثراء النّصوص >>.[1]

والظّاهر أنّ العنوان يتربّع على رأس هذه الموجّهات والعتبات المستقطبة لفضول القراءة. فلم يعد العنوان مجرّد حِلية تقبع أعلى النّصّ، بل أصبح يُنظر إليه على أنّه << أفق من التّعبير واكتناه الدّلالة وتساوق تكوينيّ مع النّصّ ومنجزه القيميّ والجماليّ >>.[2] فالعنوان - كما يبدو- يمثّل فاعليّة كتابيّة مصاحبة للنّصوص، يتواشج دلاليّا معها. ولاكتناه قيمه فإنّه يستجيب - كما يستجيب النّصّ - لعمليّة التّفكيك وإعادة البناء. وهكذا يصبح العنوان رسالة متبادلة بين (المرسِل) و(المرسَل إليه)، وهي رسالة مُحمّلة بشفرة لغويّة يقوم الطّرف المستقبِل بتفكيكها. أو لِنقل أنّه (بُؤرة) تستقطب عناصر النّصّ و مستوياته.

ومن هنا يمكننا التّأكيد على علاقة النّصّ بعتباته، التي من شأنها توجيه كلّ قراءة توجيها، إمّا منسجما مع (أفق انتظار) المتلقّي أو مخيّبا له.

بعد هذا التّمهيد النّظريّ الموجز، نحاول الآن ملامسة عنوان رواية " أحلام مستغاممي" ، المتمثّلة في (ذاكرة الجسد) ،في مقاربة تطبيقيّة نحاول من خلالها استكناه (شعريّته).

---

* - كالعنوان ، الإهداء ، صورة الغلاف ، العناوين المتخلّلة و التّوطئات... و غيرها

[1] - محمّد صابر عبيد ، إشكاليّة العنونة بين القصد و جماليّة التّلقّي ، مجلّة الموقف الأدبيّ ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، دمشق سوريا ، ع 374 ، حزيران/ جوان ، 2002 ، من موقع الإنترنت www.awu-dam.org

[2] - علي حدّاد ، العين و العتبة ، مقاربة لشعريّة العنونة عند البردوني ، مجلّة الموقف الأدبيّ ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب . دمشق ، سوريا ، ع 370 ، شباط / فيفري ، 2002 ، ع 370 ، من موقع الإنترنت www.awu-dam.org

أ – الدّلالة المعجميّة و اللّغويّة

لو تصفّحنا المعاجم العربيّة لوجدنا لفظة (ذاكرة) مشتقّة من الفعل << ذكر: الذّكر : الحفظ للشّيء. والذّكر أيضا: الشّيء يجري على اللّسان ... وقوله تعالى: واذكروا ما فيه ... معناه ادرُسوا ما فيه >>[1] ، والذّكر كذلك هو << الصّيت والثّناء ... و الشّرف ... والذّكر الصّلاة للّه والدّعاء إليه والثّناء عليه >>.[2]

وكما هو ملاحظ فإنّ (ذاكرة) اسم فاعل على وزن (فاعل) من الفعل الثّلاثيّ(ذكَر) ويُنظر إلى (الذّاكرة) على أنّها << قوّة نفسيّة تحفظ الأشياء في الذّهن وتحضرها للعقل عند الاقتضاء >>.[3]

لو تأمّلنا أحد معاني (الذّكر) و(التّذكّر)، كما أوردها "ابن منظور" لوجدنا << الذّكر والذّكرى ، بالكسر: نقيض النّسيان ... و (التّذكّر) تذكّر ما أُنسيته. و ذكرتُ الشّيء بعد النّسيان. و ذكرتُه بلساني و بقلبي . وتذكّرتُه وأذكرتُه غيري. وذكّرتُه بمعنى .قال تعالى: وادّكر بعد أُمّة ، أي ذكر بعد نسيان >>.[4]

إذا كانت الأشياء لا تُعرف إلاّ بأضدادها، في أحيان كثيرة، فإنّ الذّاكرة هنا تمثّل أحد قطبيْ الثّنائيّة، التي تضمّ معها قطبا آخر مخالفا و معاكسا لها، ألا وهو النّسيان الذي يمثّل نقيض الحفظ و التّذكّر، وهما سمتان للذّاكرة. و كأنّ "أحلام مستغانمي" حينما لجأت إلى نبش الذّاكرة كانت تسعى ، بفعل الكتابة هذا، إلى كسر جدار الصّمت ومحاربة النّسيان ، ومطاردة أوراقه البيضاء لتفريغ حمولة الذّاكرة الثّقيلة و ملء الفراغ المميت.

إنّها معركة مزدوجة للقلم: شقّها الأوّل ضدّ النّسيان ؛ نسيان الماضي بثقله و بهيبته وقداسته. والشّقّ الثّاني ضدّ الصّمت على الواقع المرّ الذي عانت منه الجزائر في إحدى الفترات. وعن ذلك تقول "أحلام مستغانمي": << لقد شعرتُ بمسؤوليّة الكتابة عن الحدث، وشعرت بأنّه يلزمني وقت لأرى ما يحدث بوضوح ، من ناحيّة أخرى

---

[1] - ابن منظور ، لسان العرب ، مُج 6 ، باب (ذ / ر) ، ص 36
[2] - المرجع نفسه ، ص 37
[3] - بطرس حرفوش ، المنجد في اللّغة و الأعلام ، جزء اللّغة ، دار المشرق ، بيروت ، لبنان ، ط 28 ، 1986 ، ص 236
[4] - ابن منظور ، لسان العرب ، مُج 6 ، ، باب (ذ / ر) ، ص 36

فالصّمت يعادل الجريمة. فإمّا أن تصمت و تصبح متواطئا مع القتلة أو تكتب ويكون لك حقّ الخطأ. هذا يستلزم وقتا، ولكنّك تشعر أنّك لا تملك حياتك. هذه هي لعبة التّورّط مع التّاريخ >>.[1] بهذا تصبح الذّاكرة قوّة ضدّ النّسيان ، ضدّ الصّمت و حتّى الموت.

أمّا الشّقّ الثّاني من العنوان والمتمثّل في لفظة (الجسد) فإنّها تعني<< الجسد: جسم الإنسان ولا يُقال لغيره من الأجسام المغتذية... والجسد: البدن ... والجسد هو الذي لا يعقل و لا يميّز، إنّما معنى الجسد معنى الجثّة فقط >>.[2]

ممّا سبق نلحظ أنّ لفظة (الجسد) تنضح بدلالة الصّمت ، ذلك الصّمت الذي يُعدّ أبلغ من الكلام ؛ إذ يلجأ إلى الإشارة ، وإشارة الجسد هنا هو وشمه الذي يحمله أينما حلّ ، فيبلّغ خطابه من خلال هذا العضو(الذراع) المبتور، دونما عناء ولا حاجة للكلام الكثير. لتتحقّق بذلك عمليّة التّواصل، من خلال هذه الرّسالة التي يبعث بها المرسِل (الجسد) إلى المرسَل إليه (المجتمع) المستقبِل للرّسالة.

ب – الدّلالة التّركيبيّة و النّحويّة

لم تأتِ كلمة (ذاكرة) منفردة ، بل وردت مرفوقة بكلمة (الجسد) من أجل تحديد ماهيّتها ، فبعدما صارت جزءًا من العمل الأدبيّ كان لزاما عليها أن تطرح كساء المعنى المعجميّ، لتلبس حلّة جديدة من خلال استعمالها والرّسالة المراد تبليغها. هذا العنوان المتكوّن من جزأين (ذاكرة) و(الجسد) عبارة عن جملة اسمية خبريّة تخلو من الفعليّة تماما ، وذلك ما يسمح لنا بالقول بأنّها << تتمسّك بإسميّتها لتخلق تكوينا دلاليّا ذا طبيعة ثبوتيّة مستقرّة عند ما تبثّه من (شفرات) المعنى القابع في كينونة الاسميّة... التي تختلف عن الفاعليّة وهي تحمل سماتها الزّمانية والحركيّة >>.[3] وهكذا يصبح العنوان بمثابة هويّة للرّواية، غير قابلة للتّغيير مرتبطة أشّد الارتباط بقيمتها الدّلاليّة. والملاحظ أنّ عنوان الرّواية قد بُدئ باسم نكرة تمّ تعريفه

[1] - أحلام مستغانمي ، كنّا نكتب لِقارئ مجهول فصارت كتابتنا لقاتل مجهول ،جريدة البيان ، الأربعاء ، 9 سبتمبر ، 1998 ص 12

[2] - ابن منظور ، لسان العرب ، مُج 3 ، باب (ج) ، ص 145

[3] - علي حدّاد ،العين و العتبة ، مقاربة لشعريّة العتْونة عند البردوني، مجلة الموقف الأدبيّ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، ع 370

من موقع الإنترنت www.awu-dam.org

لاحقا بالإضافة (ذاكرة)،(الجسد)، وهذا النّسق التّعبيريّ المنطلق من التّنكير يوحي بأنّ الدّلالة تستلهم قيمتها من خلال هذا التّنكير الذي يفتح مجالات تأويليّة واسعة، كما يحقّق مستوى من الإثارة والجموح الذي لا يحدّهما إلاّ بتواصل هذه النّكرة مع ما أُضيفت إليه من معرفة، و المتمثل هنا في لفظة (الجسد). والأمر الآخر المتصل بقضيّة التّنكير كونه يجعل نظام جملة العنوان فيه أكثر حيويّة فهو<< يصنع بناءه الخاصّ على أفق من الانزياح عن التّعقيد النّحوي المتّبع؛ إذ يكسر تراتبيّة الجمل وانتظامها في ذلك على أفق التوقّع عند القارئ الذي سيأتي بما يجعل سياق العبارة متّسقا في نحويّته >>.[1] فيصبح الاسم النّكرة في هذا العنوان (ذاكرة) خبرًا لمبتدأ محذوف يسمح لنا، و نحن نتأمّله، أن نتخيّله اسم الإشارة (هذه) على سبيل المثال.

وانطلاقا من كون الاسم النّكرة يُفضي إلى تشتّت الدّلالة، فإنّه لا يمكن أن يشكّل رسالة تامّة؛ لكونها مُشفّرة و مُلغّزة لا يتأتّى للمتلقّي/ المستقبِل فكّ شفرتها لكونها نكرة مجهولة، وذلك ما من شأنه أن يمنع من حصول الوظيفة الانفعاليّة؛ لانعدام حصول الوظيفة التأثيريّة أصلا . ومنه كان من الأجدى، لتحديد ماهيّة خذا الاسم النّكرة و إزالة الإيهام عنه، إرْدافه بجزء آخر أو بلفظة أخرى وردت اسما مُعرّفا بالإضافة؛ إذ أُسندت الذاكرة إلى الجسد.

بهذا يُصبح العنوان مُمارسة ذهنيّة، يُدخلنا في عالم جديد من التّركيب اللّغويّ الذي يسعى من خلاله صاحبه إلى << كسر رتابة الأشياء و إدخالها في حالة من التّجاوز للمألوف في التّشكّل والعلاقات ونسقيّة العبارة التي تذهب بالعنْونة إلى أقصى حالات الانزياح الدّلاليّ >>[2]

ج – الدّلالة الدّلاليّة

إنّ الجزء الأوّل من العنوان (ذاكرة) يختزن حمولة دلاليّة لا حدود لها، كما أنّ الجزء الثّاني منه (الجسد) يكتنز بالكثير من المعاني والدّلالات. وإذا ما تمثّلنا مقولة

[1] - المرجع نفسه و الموقع نفسه.

[2] - علي حدّاد ، العين و العتبة ، مقاربة لشعريّة العنونة عند البردوني ، مجلة الموقف الأدبيّ ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، ع 370 ، من موقع الإنترنت السّابق الذكر.

"جيرار جينيت" "G,Génètte" في أنّ العنوان (نصّ موازٍ)[1] ، فإنّ الاطّلاع على المتن القصصيّ مع نظرة فاحصة للعنوان، تُنبئ بأنّ العنوان يستلهم مكامن المتن النّصّي، ويدلّ دلالة واضحة على التّفاعل المثمر بين أفق العنوان وفضاء المتن. فالعنوان (ذاكرة الجسد) المُنتج لدلالة التّحدّي الصّارخ للصّمت ومواجهة النّسيان، يستند في المتن النّصّي إلى تقنيّة (الفلاش باك) عند الرّاوي الذي يعود من خلاله إلى الذاكرة إثر تحفيز خاصّ من واقع الحادثة القصصيّة. وتتجلّى تلك الدّلالة في الوصف السّرديّ للشّخصيّتين الأساسيّتين: الرّجل "خالد" والفتاة "أحلام". الرّجل بكونه يحمل تشوّها من الماضي، مُمثّلا في بتر ذراعه اليسرى، والفتاة تحمل نوعا آخر من التّشوّه في ماضيها أيضا ، يتمثّل في بتر طفولتها بحرمانها من والدها ، الذي استشهد أثناء الثّورة التّحريريّة. و يلتقي الجبلان فيُحدث ذلك هزّة عنيفة مزّقت سكون الصّمت. يقول البطل "خالد" :

<< و إذَا بِنَا نَحمِل ذاكرةً مشتركةً ، طُرقًا و أزقّـةً مشتركةً ، أفراحًا مُشتركة كذلك. فقد كنّا معطوبيْ حرب، وضعتْنا الأقدار في رحاها التي لا ترحم ، فخرجْنا كلّ بجرحه. كان جُرحي واضحا و جرحكِ خفيًا في الأعماق. لقد بتروا ذراعي، و بتروا طفولتكِ. اقتلعوا من جسدي عُضوا..و أخذوا مِن أحضانكِ أبًا..كنّا أشلاء حرب..و تِمثالين مُحطّميْن داخل أثواب أنيقة لا غير>>[2]

وإذا كانت لفظة(ذاكرة) قد وسمت العديد من عناوين الأعمال الأدبيّة *، فكانت مُحمّلة بدلالات الماضي وأحداثه وجروحه في الغالب ، وكذلك الشّأن بالنّسبة للفظة (الجسد) **. فإنّ التّساؤل الذي يُلحّ علينا هنا هو: لماذا (ذاكرة الجسد)؟ وهل يملك الجسد ذاكرة ؟

---

[1] - جميل حمداوي ، السّيميوطيقا و العنونة ، مجلّة عالم الفكر ، مُج 25 ، الكويت ، 1997 ، ص 03

[2] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 102

* - مثل (ذاكرة للنّسيان) لـ"محمود درويش" ، رياض الريس للكتب و النّشر ، ط 8 ، 2007 . و (ذاكرة الرّماد) لـ "ابتسام التريسي" ، دار الحوار للنّشر و التّوزيع ، ط 1 ، 2007 . و (صهيل الذاكرة) لـ "عبد السّلام فزازي" ، الدّار العربيّة للعلوم ، ط 1 ، 2006 .و (جروح الذاكرة) لـ "تركي الحمد" دار السّاقي للطّباعة و النّشر ، ط 2 ، 2002 ... و غيرها كثير. مكتبة النّيل و الفرات ، بيروت لبنان ، من موقع الإنترنت www.neelwafurat.com

** - من ذلك (رمال لإناء الجسد) لـ "راجح الخوري" ، دار النّهار للنّشر ، ط 1 ، 2005 ، و (غيبوبة الجسد) لـ "نواف أبو الهيجاء" ، دار الشّروق للنّشر و التّوزيع ، ط 1 ن 2005 ، و (خارج الجسد) لـ "عفاف البطاينة" ، دار السّاقي للطّباعة و النّشر ، ط 1 ، 2004 ...إلى غيرها من الأعمال الأدبيّة. مكتبة النّيل و الفرات ، بيروت ، لبنان ، من موقع الإنترنت www.neelwafurat.com

أوّل ملاحظة هو أنّ << كلمة (ذاكرة) وردت مضافة، تابعة، بصيغة المؤنّث. أمّا كلمة (الجسد) فوردت معرفة، مضافا إليها، متبوعة، بصيغة المذكّر..وهل للنّكرة سلطة في ظلّ المعرفة؟ أم للمؤنّث سلطة في ظلّ سلطة المذكّر؟ >>.[1]

والملفت للانتباه كذلك هو هذا التّواتر الظّاهر لمفردة (ذاكرة) نفسها داخل حركة السّرد أيضا، التي تتردّد بلفظها أو باشتقاقاتها اللّغويّة المختلفة في كلّ صفحة من صفحات الرّواية أحيانا ، ولأكثر من مرّة في الصّفحة الواحدة أحيانا ثانية ، إلى حدّ تكاد تبدو معه مكوّنا أساسيّا من مكوّنات الجملة السّرديّة. وكأنّ "أحلام مستغانمي" تسعى بذلك إلى إثبات حضور (الذاكرة) ، بشكل ملحوظ وبارز كأسلوب تعويض عن محاولة تَناسيها وتغييبها قسرًا. وفي هذا التّكرار جانب من (الشّعريّة) لديها. لنتأمّل هذا المقطع مثلا من صفحة واحدة :

<< ولكنْ هل يُصبحُ السّجنُ شيئًا آخر لِمُجرّد أنّنا نَنْظر إليه منَ الخارج، و هلْ يُمكن للعين أن تُلغِيَ الذّاكرة اليوم، وهل يُمكن لذاكرة أن تلغي أخرى؟ كان سجنُ (الكُديا) جزءًا من ذاكرتي الأولى التي لن تمحوَها الأيّام.

و هاهي الذّاكرة تتوقّف أمامهُ و تُرغِم قدميّ على الوقوفِ، فأدخُله من جديد كما دخلتُه ذات يوم مِن سنة 1945 مع خمسين ألف سجين أُلقيَ عليهم القبضُ بعد مظاهرات 8 ماي الحزينة الذّكر >> .[2]

وإذا كانت الذاكرة قد يخالطها نوع من الضّعف الأنثويّ أحيانا، فإنّ الجسد يُبدي مقاومته و يُعلن تمرّده حتّى و إن أصابه تشوُّه أو بَتْر. غير أنّ الذاكرة راحت تُعلن بدورها عن رغبتها في مُمارسة سلطتها. ولنتأمّل هذا المقطع على لسان البطل "خالد": << نحن لا نُشفَى من ذاكرتنا

و لهذا نحنُ نَكتُب، و لهذا نحنُ نرسُم، و لهذا يَموتُ بعضُنا أيضًا >>.[3]

---

[1] - علي خفيف ، سيميائيّة المكان في رواية (ذاكرة الجسد) لـ"أحلام مستغانمي " ، مجلّة التّواصل ، جامعة عنّابة ، جوان 2001 ع 8 ، ص 228

[2] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 319

[3] - المصدر نفسه ، ص 07

ويبدو أنّ هذه الذّاكرة هي ذاكرة الوطن بين ماضيه وحاضره فـ << ذاكرة الجسد عمل روائي متميز و هو أوّل مغامرة للسّفر في ذاكرة رجل جزائريّ والإقامة في عالمه الحميميّ ومُقاسمته عمرًا من النّضال والخيبات الوطنية والتّناقضات الذاتيّة وجوعًا (جزائريًّا) للحبّ...>> [1]. وعلى ما يبدو فهذا الجسد المشوّه المبتور للبطل "خالد" ما هو إلاّ رمز لذاكرة مُشوّهة عبثت بها أيادي الزّيف، وذلك ما يُفهم من كلام "خالد" حينما يقف حائرا أمام جدليّة عجيبة:(وهو بديار الغربة):

<< تَعيشُ في بلد يحترم موهبتكَ ويرفُض جُروحكَ. وتَنتمِي لوطن، يحترم جِراحكَ ويرفُضكَ أنتَ. فأيّهُمَا تختارُ .. وأنتَ الرّجلُ والجرحُ في آنٍ واحدٍ.. وأنتَ الذّاكرةُ المعطوبةُ التِي ليسَ هذا الجسدُ المعطوبُ سِوى واجهةٍ لها؟>> [2].

إنّ المقولة التي يُقدّمها المتن القصصيّ، في هذه الرّواية، تُفضي إلى أنّ للجسد ذاكرة أقوى من الذّاكرة العاديّة التي قد يُخالطها النّسيان أو يُصيبها التّلف، فلا يمكن لأحدٍ قراءتها والإطلاع عليها حينئذٍ. أما ذاكرة الجسد فتبقى وشماً بارزًا ما بقيَ الجسدُ، تستفزّ النّسيان و تصرعُه. وذلك التّشوه الذي أصاب الجسد يبقى مُؤشّرًا لِما هو مُعاند للمحو، وذلك ما مِن شأنه أن يخلُق توجيها دلاليّا جديدا في تلقّي العنوان . وتجدر الإشارة هنا إلى أن"أحلام مستغانمي" قد أهملت عَنْونَة فصول روايتها،و قد يكون السّبب في ذلك- وفق تصوّرنا- تأثير الشّعر على كتابتها الرّوائية، وأنّها لم تستطع أن تتخلص نهائيّا من الرّوح الشّعرية المسيطرة عليها. تقول"أحلام مستغانمي" << محطّاتي الأدبيّة الأولى كانت شعريّة، وانتقالي إلى الرّواية تَمّ دون أن أدري، فّالشعر مُرتبط إلى حدّ ما بالمراهقة الأولى. إذا فقدنا حبيبًا(نكتب شعرا) لكن عندما نفقد وطنا (نكتب رواية)..>> [3] وبهذا وجدت المؤلفة نفسها تؤلف سردًا ولكن على بحر الشّعر.

[1] - أحلام مستغانمي،ذاكرة الجسد ،موفم للنشر ،الجزائر، د ط ،1993، صفحة الغلاف الخارجي
[2] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغانمي ، ط ،17 ، ص 73
[3] - رانيا يونس،أحلام مستغانمي للبيان، القصيدة للحبيب و الرواية للوطن، السبت 3 يوليو / جويلية 1999 ، ص 07

3 – شعريّة اللّغة في (ذاكرة الجسد)

3 - 1- لغة الخطاب الرّوائيّ

على ما يبدو فإن "أحلام مستغانمي"لم تكتب روايتها (ذاكرة الجسد) إلاّ من أجل تمجيد اللغة العربيّة،التي حُرم منها الكتّاب الجزائريّون كثيرا- ومنهم الكاتبة نفسها- فلجأوا إلى مُمارسة عشقهم السّري لها ، لتأتي هذه الرواية فتعلن هذا العشق الأبديّ للحرف العربي واللغة العربية. وأوّل دليل يستوقفنا هو عتبة النص الثّانية بعد العنوان،و نقصد بذلك الإهداء الذي يُعدّ عتبة نصّية لا يخلو من قصديّة في اختيار المهدى إليه/إليهم، وكذا في اختيار عبارات الإهداء. وكما هو واضح فإنه المُهدى إليهم في هذا العمل الروائيّ هما "مالك حدّاد"، تلك الشّخصيّة الأدبيّة المشهورة حيث تُبدي المؤلّفة نحوه- بواسطة إهدائها- علاقة ذات رابط ثقافيّ، و والدها مُبديّة علاقة ذات رابط أبوي حميميّ وُجدانيّ. و ذلك لا يعني- البتّة- تغييب طرف ثالث هو المتلقّي،و الذي يأخذ نصيبه من الإهداء ذي القصد العُمومي، بسبب ما يملكه من قدرة على السّباحة في يَمّ المتن القصصيّ واستكْنَاه عوالمه الدّاخليّة المتصارعة. وهذا ما يجعل عتبة الإهداء تكتسي أهمّية قصوى؛ لكونها تستحضر قصديّة عنوان العمل، منتقلة من البعد التخيّلي الذي قد يشمل عليه العنوان إلى بُعد واقعي مرجعيّ تتضمّنُه صيغة الإهداء في العمل ، التي حدّدتها"أحلام مستغانمي" كما يلي:

<< إلى مالك حدّاد..ابن قسنطينة الذي أقسم بعد استقلال الجزائر ألاّ يكتب بلغة ليست لُغته..فاغتالته الصفحة البيضاء..و مات متأثّرا بسلطان صمته ليُصبح شهيد اللّغة العربيّة ، وأوّل كاتب قرّر أن يموت صمْتا و قهرًا وعشقا لها.

وإلى أبي..عساه يجد (هناك) من يُتقِن العربيّة ، فيقرأ له أخيرا هذا الكتاب ..كتابه >>.[1]

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ط 17 ، ص 05

إنّ نظرة فاحصة لعبارات الإهداء تشي بقصد المؤلفة، وكون عملها هذا يتمحور حول تقديس اللّغة العربيّة والاحتفاء بها، يجعلها بؤرة عملها القصصيّ، وكأنّها تُشيّع بذلك روح شهيد اللّغة العربيّة وعاشقها"مالك حداد" وإلى الذي مات بغُصّته(والدها) وتروى ظمأهما للعربية بهذه الرواية .كما أنها تريد أن تأخذ بثأر"مالك حداد" من الصفحة البيضاء ومن الصمت اللّذان أرديا قتيلا.

إنّ ما يهمّنا في هذا الجزء من البحث هو الوقوف على لغة الكاتبة من خلال روايتها (ذاكرة الجسد)، والتي تمثّل،بحقّ،تجربة فَذّة في عالم "الكتابة النسائية" * رغم معارضتها على هذا المصطلح، ورغبتها في أن يُنظر إلى أدبها من حيث كونه خلق أدبيّ دون اعتبار لجنس كاتبه قائلة :<< أنا أريد أن أُحاكَمَ ككاتبة بدون تاء التّأنيث ، و أن يُحاكم نَصّي منفصلا عن أنوثتي، و دون مراعاةِ أيّ شيء >>.[1]

غير أن المتأمّل لرواية (ذاكرة الجسد) يدرك أنّها نابعة من أعماق أنثى،وأنّ شاعريّة المتن القصصيّ وعشق اللغة بل الحرف العربيّ بهذه الطريقة هو عشق أنثويّ.

إنّ العناية الفائقة التي أولتها "أحلام مستغانمي"للغتها، يجعلنا نعتقد أنّ لغة الخطاب الرّوائيّ عندها هو موضوع النّصّ ذاته. وتلك - على ما يبدو- سمة من سِمات الرّواية النّسويّة ، إذ أنّ المتصفّح لها << سيجد أنّ بعض النّصوص ذاتها قد ناقشت مسألة اللّغة و تجلّياتها في الكتابة من خلال متنها السّرديّ ، وأنّ هذه المناقشة قد انطلقت...من موقف أنثويّ داع إلى تفكيك السّائد والبحث عن أفق الاختلاف والمغايرة النّسويّ فيما يتعلّق بتوظيف اللّغة في النّصوص السّرديّة >>.[2]

---

* الكتابة النّسائيّة:تعتبر حقلا دلاليا محمّلا بالتناقضات،من حيث التنوّع المفهومي الذي يحيل عليه أوّلا مصطلح "الكتابة "،ثانيا: "النسائية" ومن حيث أن الجمع بين المصطلحين يحقق للمرأة كتابة خاصة بها. يُحيل على مقاربة حقيقة ما تكتبه المرأة عن الرجل. الأدب النسائي شكل تاريخ صراع و مقاومة من طرف النساء قصد الحصول على الحق في الوجود والمعرفة و الكينونة. الكتابة النّسائيّة ارتبطت في وعي الكتابة النقدية بإقصاء النّساء من الحقل الإجتماعيّ والسّياسيّ والثّقافيّ كحقيقة مضمرة ينتجها لا شعور المنطق الذكوري. عبد النّور إدريس، ماهية الكتابة النّسائيّة، مقالة من موقع الأديب عبد النور إدريس،الثلاثاء،10 جانفي،2006 من موقع الإنترنت www.abdennour.over-beog.net.

[1] - أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط 7 ، 1999 ، ص 32

[2] - رفقة محد دودين ، اللّغة و السّياق الثّقافي في الكتابة النّسائيّة ، مجلّة الموقف الأدبيّ ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، دمشق سوريا ، ع 415 ، تشرين الثّاني / نوفمبر ، 2005 ، من موقع الإنترنت www.awu-dam.org

وقد ذهبت الرّوائيّة في الاحتفاء باللّغة إلى حدّ جعلها (بطل) النّصّ ، كما يذهب إلى ذلك "عبد الله الغذّامي"[1] ، الذي يشير إلى ظهور علاقة جديدة بين المؤلّفة واللّغة إذ << لم تعد المرأة مجرّد مادّة من موادّ اللّغة و لكنّها صارت المؤلّفة و البطلة.ليست مجرّد فتاة غلاف و إنّما هي جوهرة النّصّ و نسغ الخطاب اللّغويّ >> .[2] ومن الواضح أنّ هذه العلاقة لم تتمّ إلاّ بعد كسر سلطة الرّجل على اللّغة التي رضخت له طويلا . تلك السّيطرة الذّكوريّة على اللّغة قد جعل الأنثويّ يهبّ لمواجهة النّظام المفروض والمُهيمن، باستخدام اللّغة نفسها و بذلك << تغدو اللّغة حقلا للمواجهة ومساحة للصّراع ، تنسرب اللّغة في فراغاتها ، وتضخّ محتواها في المُمكن من قنواتها ، لتُطهّرها من العنف الأبويّ الذي يسكنها ، وهذا الفعل الذي يهدف إلى إعادة بناء اللّغة و الوعي على نَحو مُغاير ، يحمل معه وَعدًا بالتّأنيث >>.[3] ومن هنا فإنّنا كثيرا ما نجد النّقد النّسويّ يُصرّ على << الانطلاق من كون النّساء مُسقطات من اللّغة و من الرّبطة الاجتماعيّة ، ليصبح جوهر الإيديولوجية النّسويّة الجديدة هو عن طريق أسلوبِ أكثر قُربا من الجسد ومن العاطفة >>.[4]

وبذلك يظهر التّحوّل في تعامل المرأة مع اللّغة << من كونها موضوعا أو مجازا لغويّا أي مجرّد مفعول به إلى كونها فاعلة... حيث تقلب المرأة أوراق اللّعبة فتُدخِل الرّجل معها في سجن اللّغة، ويتقابل المسجون والسجّان >>.[5]

في هذه اللّعبة القاتلة جعلت الرّوائيّة الرّجل "خالد" معلّقا على الجدران البيضاء لروايتها، و حاصرته بين قوسين يحويان جملتين << **الحبّ هو ما حدث بيننا والأدب هو كلّ ما لم يحدث** >>.[6] وكأنّهما حارسان يمنعان هذا الرّجل "خالد" من الفرار

---

[1] - عبد الله محمّد الغذّامي ، المرأة و اللّغة ، ص 191

[2] - المرجع نفسه ، ص 192

[3] - وفيق سليطين ، خطاب الأنوثة . تفكيك المُطلق و نقض جوهر الهويّة ، مجلة الموقف الأدبيّ ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب دمشق ، سوريا ، تشرين الأوّل / أكتوبر ، 2002 ، ع 378 ، من موقع الإنترنت www.awu-dam.org

[4] - رفقة محمّد دودين ، اللّغة و السّياق الثّقافي في الكتابة النّسائيّة ، مجلة الموقف الأدبيّ ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، ع 415 من موقع الإنترنت السّابق الذكر.

[5] - عبد الله الغذّامي ، المرأة و اللّغة ، ص 180

[6] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 07 و 403

من سجنه والذي ما هو إلاّ سجن اللّغة. لتجعل منه << كائنا ورقيّا، رجلا من ورق. لقد اصطادته بمَجازها الأبيض وكتبته داخل هذا البياض لتتجعله (حرفا) أسود على ورقة بيضاء >>[1] ، فتغتاله الصّفحة البيضاء ويُصبح ضحيّة للّغة ذاتها. فتنكسر بذلك سلطته عليها وتهوي قلعته و تقتحمها الكاتبة (المرأة)، فتعلو وجه الرّجل حيرة ودهشة، ويختلط عليه الأمر في هذه اللّعبة، فلا يملك إلاّ أن يتساءل: << **نسَينا في هذه اللّعبة مَن مِنّا القِطّ و مَن الفأر.. و مَن سيلتهم مَن** >>.[2]

هكذا فإنّ اللّغة - حسبما يُفهم من خطاب "أحلام مستغانمي"- تنْتقِم لنفسها من هذا الرّجل الذي أصبح عاجزا عن سجنها والسّيطرة عليها . هذا الذي<< لم يتمكّن مِن إدراك المتغيّر الإبداعيّ في اللّغة، إذ تأنّثت و صارت تعبيرا عن ذات إنسانيّة وليست خطابا غزليّا عن جسد شَبقيّ >>[3]، لِتتسرّب من بين أصابعه الخشنة، مُعلِنة تمرّدها ومُفضّلة عنها الأصابع ذات الملمس النّاعم. ليس لِتُعلن عُبوديّتها مرّة أخرى، بل لتتّحد معها فيتمّ بذلك تحرُّرها، تاركة الرّجل في حيرته << **هل اللّغة أنثى أيضا ؟** >>.[4]

حاولت إحدى النّاقدات تلمُّس جماليّات خاصّة للرّواية النّسويّة مُلخِّصة إيّاها في أربعة محاور هي (الجنس، إدراك الجسد ، التّجربة الحياتيّة ، اللّغة) << ولا شكّ أنّ المحاور الثّلاثة الأولى لا تتجسّد إلاّ بفضل المحور الأخير (اللّغة)، الذي هو محور جماليّات الرّواية >>[5] ، باعتبار أنّ الأدب ومنه الرّواية ما هي إلاّ اشتغال باللّغة و اللّعب بها ، وذلك كلّه ينمّ عن الدّور الكبير الذي تُؤدّيه اللّغة في العمل الأدبيّ.

---

[1] - عبد الله الغذّامي ، المرأة و اللّغة ، ص 197
[2] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 280
[3] - عبد الله الغذّامي ، المرأة و اللّغة ، ص 200
[4] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 219
[5] - ماجدة حمّود ، الخطاب القصصيّ النّسويّ ، نماذج من سورية ، دار الفكر ، دمشق ، سورية ، ط 1 ، كانون الثّاني / جانفي 2002 ، ص 09

إذا كان النّقد – و اعتمادا على وظائف "جاكبسون" "Jakobson" – يُؤكّد حضور الوظيفة اللّغويّة fonction phatique * في الكتابة النّسائيّة عموما، حيث يكون التّركيز على القناة كوسيلة للتّواصل في حدّ ذاته، التي تبرز في الكتابة على شكل إطنابات و تكرارات. ويُمكن تفسير هذه الوظيفة في القصص النّسويّ << بِرغبة الكاتبة في الخروج من العزلة و فتح الحوار مع الآخر، لكن في إطار الحدود التي يسمح بها حجم اللّغة المُتاح لها استخدامه >> .[1] فالمشكلة لا تكمن في أنّ اللّغة لا تكفي للتّعبير عن الوعي النّسائيّ، بل في كون النّساء قد أُجبِرن على الصّمت أو الأطناب في التّعبير أو التّلطّف فيه ، فلم يتمكّنّ من استغلال المصادر اللّغويّة كما يحلو لهنّ .

ورغم أنّنا لا نُنكر حُضور الوظيفة اللّغويّة في رواية (ذاكرة الجسد)، إلاّ أنّ الوظيفة التي طغى حُضورها على الخطاب الرّوائيّ هي الوظيفة الجماليّة أو بتعبير آخر الوظيفة (الشّعريّة)، التي تُركّز على الرّسالة في حدّ ذاتها. وتتمثّل في البُعد الفنّيّ والجماليّ للرّواية، مُجسّدة عن طريق لغة "أحلام مستغانمي" وأسلوبها الخاصّ، وما يتمتّع به نصُّها من فنيّة وجماليّة تُمكّنه من تحقيق الأدبيّة. ويمكننا القول بأنّ الرّوائيّة حاولت في لغتها وأسلوبها التّجريبيّ كسر القوالب الجامدة للكتابة القصصيّة، عن طريق بعث اللّغة ونفخ الرّوح في أوصالها، والتّعامل معها ككائن حيّ حسّاس نابض بالحياة والحيويّة والإشراق.

لعلّ أكثر ما يُحدّد قيمة وطبيعة الخطاب الأدبيّ، يتمثّل في أسلوب التّعامل مع اللّغة التي وصلت إلى مستوى الحميميّة l'intimité في رواية (ذاكرة الجسد)، إذ مارست من خلالها الرّوائيّة عشقا خاصّا للّغة ؛ حيث أصبح للكلمة مذاقا جديدا و<< اختلط هاهُنا حبّ اللّغة بحبّ الجسد، وصارت اللّغة جسدا للمُغازلة و المُلامسة والاحتفاء، صارت اللّغة والكلمات موضوع عشق ومحبّة ومصدر مُتعة وروعة وجمال ونشوة، بِجَماليّة لا نجدها إلاّ عند كبار من قالوا بالدّهشة والغرابة في الأدب، وذلك

* - تظهر هذه الوظيفة حسب "جاكبسون" عندما تكون الإرسالية اللّغويّة لها هدف التّثمين و التّمديد و المراقبة من أجل الإبقاء أو توقف الاتّصال. يُنظر رشيدة بنمسعود ، المرأة و الكتابة. سؤال الخصوصيّة / بلاغة الاختلاف ، أفريقيا الشّرق ،المغرب ، ط 2 ، 2002 ، ص 94

[1] - رشيدة بنمسعود ، المرأة و الكتابة ، ص 95

في تراث الشّكلانيّين الرّوس. في بحث مُضن عن الأدبيّة والشّعريّة والجمال في الخطاب الأدبيّ >> .[1] تلك (الشّعريّة) التي تُؤكّد حضور اللّغة الأدبيّة إذ أنّ << الشّيء النّوعيّ بالنّسبة للّغة الأدبيّة - ما يُميّزها عن أشكال الخطاب الأخرى- هو أنّها (تُشوّه) اللّغة العاديّة بطرق متنوّعة. فَتَحْتَ ضُغوط الأدوات الأدبيّة ، تتكثّف اللّغة العاديّة و تتركّز(...) و تنضغط و تتمدّد ، وتنقلب على رأسها. إنّها لغة جُعلت غريبة ، و بسبب هذا الإغراب يُصبح العالم اليوميّ بدوره غير مألوف فجأة >>[2] ، ويكفينا أن نتأمّل هذا المقطع ذي الصّياغة اللّغويّة المكثّفة، التي تكسِر المألوف وتُدخله في باب الإغراب الذي يُحقّق اللّذّة الأدبيّة حتّى نُدرك سِرّ هذه اللّغة:

<< نَحمِل الوطنَ أثاثًا لِغُربتنا ، نَنْسى عندما يَضعُنا الوطن عند بابه ، عندما يُغلقَ قلبَه في وجهِنا ، دون أن يُلقي نظرة على حقائبنا ، دون أن يستوقفهُ دمعُنَا..

ننسى أن نسأله من سيُؤثـّثه بعدنا.

و عندما نعود إليه..نعود بحقائب الحنين..و حفنة أحلام فقط. نعود بأحلام وردّية..

لا "بأكياس وردّية" ، فالحلم لا يُستورد من محلاّت "تاتي" الرّخيصة الثـّمن >> .[3]

إنّها لغة تفرض نفسها << تكتب نفسها ، تنقش صورتها على الورق >>[4]، وهذا ما يجعل من (ذاكرة الجسد) << صياغة لخطاب العشق من وجهة نظر المعشوقة ، ومن هنا فإنّ الأحداث لا تكون محور النّصّ بقدر ما تتقدّم اللّغة ذاتها لتكون مركز الخطاب وتتصدّر الحبكة >> .[5] فالرّواية - على ما يبدو- خطاب لعاشق وعاشقة يشتركان في عشقهما للّغة العربيّة ، وفي استكناه عوالم سحرها. فتكون هي اللّغة و الذّاكرة وهي الوطن:

<< اسمعي.. لن نتحدّث إلى بعض إلاّ بالعربيّة..سأغيّر عاداتكِ بعد اليوم..

سألِتني بالعربيّة : _ هل ستقدِر؟

---

[1] - عبد السّلام صحراوي ، الأناقة و الإغراء في لغة أحلام مستغانمي ، دراسة من موقع الإنترنت google.www.arabworldbooks.com

[2] - تيري إيجلتون ، مقدّمة في نظريّة الأدب ، ترجمة أحمد حسان ، القاهرة ، ط 2 ، 1972 ، ص 11

[3] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 283

[4] - عبد الله الغذّامي ، المرأة و اللّغة ، ص 181

[5] - المرجع نفسه ، ص 183-184

أجبتُكِ : سأقدِر..لأنّني سأغيّرُ أيضًا عاداتي معكِ..

_ سأطيعكَ..فأنا أحِبّ هذه اللّغة..و أحبّ إصرارك..

و كنتُ أرتكِبُ لحظتها أجمل الحماقات ، و أنا أجعلُ تلك اللّغة التي كان لي معها أكثر من صلة عشقيّة ، طرفا آخر في قصّتنا المُعقّدة..

عُدتُ لأسألكِ بالعربيّة : عَمَّ كنتِ تتحدّثين مُنذ قَليل ؟.. >> .[1]

على ما يبدو من خلال المتن القصصيّ لـ (ذاكرة الجسد)، فإنّ اللّغة العربيّة هي الكفيلة بتحقيق كينونة الإنسان بوصفِه (أنا). فيكون بذلك اللّجوء إلى استخدام اللّغة الفرنسيّة ما هو إلاّ انسلاخ عن الذّات وعن الذّاكرة. يقول "خالد" :

<< ها أنتِ تدخلين في فستان أبيض..

و تتلعثمُ الكلماتُ التي تُرحّبُ بكِ بالفرنسيّة(لماذا بالفرنسيّة؟)..

أسألكِ: هل وجدتِ البيتَ بِسُهُولة، فتأتي الكلماتُ بالفرنسيّة (لماذا أيضا بالفرنسيّة ؟) تُراني كنتُ أبحثُ عن حرّية أو جُرأة أكثر داخل تلكَ اللّغة الغريبة عن تقاليدي و حواجزي النّفسيّة ؟ >> .[2]

إنّ المتأمّل للنّصّ الرّوائيّ في (ذاكرة الجسد) المُمتلئ سردًا وشعرًا، يلحظ تلك الأهمّية القُصوى التي أولتْها الرّوائيّة لِلُغتها، وتلك الظّلال الشّاعريّة التي تحضُن نصّ الرّواية حتّى ليبْدُو << و كأنّه حالة نزيف لُغويّ ظلّ البطل فيه ينزف دماء لغته وذاكرته عبر هذا الخطاب الضّارب في قوّته التّعبيريّة و تدفُّقاته الوجدانيّة وتكسّراتِه العاطفيّة ، وفي تفريغه للذّاكرة من مخزونها البيانيّ والنّفسيّ والانفعاليّ >> .[3]

إنّنا لَنقِفُ مَبْهورين أمام ذلك التّكوين اللّغويّ الدّال ، حيث أعادت"أحلام مستغانمي" تركيب اللّغة بلمستِها الخاصّة، وراحت (تلعب) بسياقاتها الدّلاليّة والبلاغيّة بطريقة مُلفتة ومُغرية ، تجعل المتلقّي إذا ما تلمّس النّصّ شَعرَ بنبض الكلمات فيه، وفي ذلك تكمن (شعريّة) لغتها.

---

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 92

[2] - المصدر نفسه ، ص 158-159

[3] - عبد الله الغذّامي ، المرأة و اللّغة ، ص 201

تلك اللّغة المكثّفة التي يُحاكي بها القصّ لغة الشّعر، والتي من أهمّ سِماتها - كما يظهر- أنّها << لم تعد لغة سرد وظيفتها الحَكْي ، بل أصبحت لغة التّركيز على الأشياء >> .[1] والسّبب في تحوّل وظيفة لغة القصّ الحديث إلى أنّ هذه اللّغة << تُلحّ على وجهة النّظر وتجعلها في الصّدارة، كما تُلحّ على تقديم المشاعر و التّجربة الدّاخليّة... إنّ الكاتب المعلّق على الأحداث يختفي في مثل هذا النّوع من الكتابة ، ويبقى الكاتب الذي يشُدّ الانتباه إليه وإلى لغته >>.[2]

وهذا ما شدّ انتباهنا في (ذاكرة الجسد)، حيث لا تهمّنا الأحداث في حدّ ذاتها بقدر ما تهمّنا شخصيّة الرّوائيّة و تأسرنا لغتها.

كما تظهر سمات اللّغة الشّعريّة في هذه الرّواية ،من خلال نقل النّصوص من شكل كتابتها النّثريّة المسترسلة إلى هذا الشّكل ، الذي تتوزّع فيه جُمل النّصّ على أسطر. كما يبيّنه النّموذج التّالي: << التقت الجبالُ إذن..و التقينا.

ربع قرن من الصّفحاتِ الفارغةِ البيضاء التي لم تَمتلِئ بكِ
ربع قرن من الأيّام المُتشابهة التي أنفقتُها في انتظاركِ
ربع قرن على أوّل لقاء بين رجل كان أنَا،
و طِفلة تلعبُ على رُكبتيّ كانت أنتِ. >>.[3]

ولعلّ هذا الشّكل الجديد للكِتابة النّثريّة يُشخّص البُعد الشّعريّ البصريّ المُغيّب الذي تشِي به طريقة رصف الكلمات أو بالأحرى نظمها ، فتظهر (الشّعريّة) في اللّغة والإيقاع ؛ أي في البُعد النّظميّ الكامن بين طيّات هذا النّصّ، بما يكتنز به من حمولة صوتيّة ودلاليّة مُنبثِقة من الكلمات والعبارات التي تعُجّ بها هذه الرّواية :

<< كيفَ حالكِ ؟
يا شجرةَ تُوت تلبسُ الحِدادَ وِراثيًا كلّ مَوْسِم

[1] - نبيلة إبراهيم ، فنّ القصّ في النّظريّة و التّطبيق ، ص 245
[2] - المرجع نفسه ، ص 245
[3] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 99

يا قسنطينيّة الاثوابِ..

يا قسنطينيّة الحبّ..و الأفرَاح و الأحزَانِ و الأحبَابِ.

أجِيبِي أينَ تَكُونِين الآنَ ؟ >> .[1]

ومن مظاهر التّجريب القصصيّ و استلهام بعض تقنيات الشّعر كذلك، اللّجوء إلى النّقاط الكثيرة التي تمتلئ بها صفحات الرّواية ، والتي تُمثّل الفاصل بين الجُمل بل و أحيانا بين كلمات الجُملة الواحدة :

<< تَسَاءَلتُ لَيلَتها و أنا في فِراشي عَن ذُنُوبِي. حاولتُ أن

أُلَخّصَها ، أنْ أحصُرَها.. فلم أجِدها أكبر من ذُنُوب غَيري

بل رُبّما وجدتُها أقلّ بِدَرجات..

لم أكُن مُجرِمًا.. و لا مُقامِرًا.. و لا كَافِرًا.. و لا كَاذِبًا.. و لا

سِكّيرًا.. و لا خائنًا.. >> .[2]

يبدو أنّ هذه النّقاط تُسهِم في زيادة مساحات البياض على الصّفحة ، وكأنّ الرّوائيّة تعمد إلى توسيع الفضاء النّصيّ، و تُحمِّل الفراغ بُعدا دلاليّا ثريّا. وذلك ما يتطلّب من المتلقّي جهودا لفهم مدلولاته، ويتأمّل ما بين السّطور أو(المسكوت عنه)، فيعيد إنتاج النّصّ على ضوء تعدّدِ الدّلالات التي توحي بها تلك الفراغات.

من ناحية أخرى يمكننا تأويل تلك المساحات البيضاء، التي تُخلّفها النّقاط بدلالة رمزيّة ضمنيّة، تجعل دلالة البياض والفراغ موازيا لدلالة النّسيان، الذي يقف مواجها و متحدّيا حضور الذّاكرة.

كما أنّه يُمكن النّظر إلى تلك النّقاط على أنّها ثقوب في الذّاكرة، التي أصابها التّشوّه. تلك الثّقوب تشي بالنّزيف الذي أصاب الذّاكرة ، فَسَالَتْ لُغة.

إذن فالرّوح الشّعريّة تسيطر على رواية (ذاكرة الجسد) ، وذلك ما لا سبيل إلى نُكرانه. فالمتأمّل لهذا النّصّ يُدرك جيّدا أنّه << نصّ فيه توهّج الانفعال، واكتظاظ

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 13

[2] - المصدر نفسه ، ص 307

الصّور وتكثيف العبارة ، وانتقاء المفردة الموحيّة الدّالّة و المازجة بين الحُلم والواقع، أو الخيال والحياة >>.[1] وتلك ميزات كلّها توافرت في المتن القصصيّ للرّواية، فتضامّت وتعانقت حتّى برزت إلينا بصورة سيمفونية متناغمة الأجزاء. ويكفي أن نطّلع على هذا النّموذج حتّى نرى صِحّة ذلك :

<< دَعيني أتَزَوّد منكِ لِسَنواتِ الصّقيع. دعيني أخبّئُ رأسي في عنقكِ أختبئُ طِفلاً حزينًا في حضنكِ.

دعيني أسرقُ من العُمرِ الهاربِ لحظةً واحدةً، وأحلمُ أنّ كلّ هذه المساحات المُحرقةِ .. لي.

فاحرقيني عشقًا ، قسنطينة ! ...

جائعٌ أنا إليكِ.. عُمر من الظمأ و الانتظار. عُمرٌ من العُقَدِ و الحواجز و التّناقضات. عُمر من الرّغبة و من الخجل ، من القيم المَورُوثة ، و من الرّغبات المكبوتة. عُمر من الارتباك و النّفاق >>.[2]

وعلى هذه الوتيرة يمضي سائر النّصّ، بحيث يُصبح إيراد الشّواهد على (شعريّة) النّصّ الرّوائيّ هذا، أشبه بالاستشهاد على (الشّعريّة) في قصيدة شعريّة؛ و ذلك لكون معظم النّصّ يُمكن - فيما نرى - النّظر إليه على أنّه شاهد شعريّ واحد، يقف الدّارس حائرًا أمام اختيار جزء منه على سبيل المثال.

وإنّ "أحلام مستغانمي" نفسها لا تنكِر طغيان الرّوح الشّعريّة على كتاباتها النّثريّة. إذ جاءت هذه الرّواية باعتبارها الخطوة الأولى نحو عالم السّرد، بعدما تمركزت المؤلفة طويلا في عالم الشّعر؛ لذا نجد هذه الرّواية ذات مذاق وأريج شعريّ، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ الرّواية الحديثة كثيرا ما تطمح إلى ولوج عالم الشّعر. وقد تمّ لها ذلك على يد كثير من الأدباء ومن بينهم "أحلام مستغانمي". لِما يُشكّل من ثراء لهذا الجنس الأدبيّ.

---

[1] - عادل فريجات ، مرايا الرّواية. دراسات تطبيقيّة في الفنّ الرّوائيّ ، دراسة من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، سوريا 2000 ، من موقع الإنترنت www.awu-dam.org

[2] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 173

إنّ اللّغة الفنّيّة تختلف اختلافًا واضحا عن لغة الحياة اليوميّة، وذلك ما تُجسّده رواية (ذاكرة الجسد)، إذ تتعامل من خلالها الرّوائيّة مع الكلمات تعامُلَ شاعرة بالدّرجة الأولى. والشّاعر هو ذلك المُرهَفُ الإحساس الذي<< تُؤذيه الكلمة التي تنتقل من يد إلى يد كأنّها قطعة النّقد الصّغيرة ، إلاّ أنّها تسقط فجأة على الأرض مُحدثة رنينًا ، فهي لم تَعُد قطعة عُملة ، بل مجرّد قطعة معدن، ورنينها يُثير في النّفس انفعالات دُفنت منذ أمد طويل، تحت أعباء اللّغة المتداولة في الحياة كلّ يوم>>. [1] فالكلمة لدى الشّاعر والأديب تختلف عن الكلمة المستخدمة في الحياة اليوميّة ، والاختلاف لا ينشأ في حروفها وشكلها ، وإنّما في طبيعة تداولها والتّعامل معها ، بما يُحمّله إيّاها الأديب والشّاعر من معان عميقة وسحريّة. إنّه المسيطر عليها والمُشكّل لها.

فاللّغة الشّعريّة، كما هو مُتداول،هي << انحراف عن مسار اللّغة في التّعبير المباشر>>.[2] ولا نقصد باللّغة الشّعريّة لغة الشّعر فقط، بل أيضًا لغة الرّواية الحديثة المُحمّلة بمثل تلك الشّحنة التي يتميّز بها الشّعر، حيث لبست مَسُوحه فأدارت ظهرها لتلك النّظرة القديمة التي ترى في اللّغة موضوع معرفة، لتصبح اللّغة << كلمات مُودعَة بصمت وحذر على بياض ورقة، حيث لا صوت لها ولا مُخاطب، حيث لا شيء تقوله إلاّ ذاتها ، ولا شيء تفعله سوى أن تتلألأ في سُطوع كينونتها>>.[3]

إنّها اللّغة التي تجد قيمتها في ذاتها فتُصبح ، على حدّ تعبير"رولان بارت" "R.BARTHES" << دعاء لقيثارة تتطاير منها جميع إمكانات اللّغة.إنّ اللّغة الشّعريّة هنا تتأسّس داخل نصّ مليء بالثّقوب ومليء بالأضواء ، مليء بالغياب وبالإشارات الدّسمة >>.[4] وكلّ ذلك يُؤكّد انتقال اللّغة الأدبيّة من مُجرّد وسيلة إلى غاية في حدّ ذاتها.

---

[1] - إرنست فيشر ، ضرورة الفنّ ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ، القاهرة ، د ط ، 1971 ، ص 220

[2] - رمضان الصّبّاغ ، في نقد الشّعر العربيّ المعاصر ، ص 136

[3] - ميشيل فوكو ، الكلمات و الأشياء ، ترجمة مطاع صفدي و آخرين ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، لبنان ، د ط ، 1990 ص 50

[4] - رولان بارت ، درجة الصّفر للكتابة ، ترجمة محمّد برادة ، دار الطّليعة للطّباعة و النّشر ، بيروت ، ط 1 ، 1981 ، ص 63

غير أنّ هذه الوظيفة الشّعريّة للّغة، في اعتقادنا، لا تُلغي أو لا تتعارض مع كون اللّغة تحمل بين طيّاتها حُمولة دلاليّة ، ذات بُعد اجتماعيّ أو سياسيّ أو غيره. و أنّ الأديب يُمكنه تحقيق (الشّعريّة) متى ما زاوج في اللّغة بين وظيفتيْها: (الشّعريّة) و الاجتماعيّة، أي بين كونها غاية بالدّرجة الأولى ووسيلة بالدّرجة الثّانية.

فليس على الأديب أن يختبئ وراء شعار (الشّعريّة) فينزوي عن مُحيطه وما يربطه به من علاقات ، فمن المفروض أن يحدث تلاق وتلاقُح بين داخله وبين محيطه فينعكس ذلك بطريقة أو بأخرى في نصوصه. ولهذا فإنّ << الوسيلة الفنّية في تطويع (الخارج) لطريق فنّي هو الوظيفة الأساس للمبدع في توجيه مُمارسته الإبداعيّة... إنّ ما يُضعف أدبيّة النّصّ ليس الحدث السّياسيّ أو الحزبيّ أو الاقتصاديّ، لكنّه التّوظيف في عمليّة الدّمج التّفاعليّ مع النّصوص من الدّاخل وليس من الخارج>>.[1]

لقد كانت "أحلام مستغانمي" من الكتّاب الذين أدركوا هذه الحقيقة ، فلم ترْضَ بذلك الانفصام بين المبدع والوعي السّياسيّ والاجتماعيّ، لذا فهي ترى أنّه << من الصّعب أن تكون كاتبًا دون إضافات ، لا كاتبًا ثوريّا ولا رجعيّا ، ولا كاتب مناسبات، بل كاتبًا فقط . فعظمتُك في ألاّ تكون أكثر من ذلك. والأكثر صعوبة هو أن تكون كاتبا جزائريّا تنتمي إلى وطن يرفض أن يُبقيك على مسافة وسطيّة من الأحداث >>.[2] و يمكننا القول بأنّ "أحلام مستغانمي" استطاعت تحقيق (الشّعريّة) في روايتها هذه ، دون أن تَنْأى بذاتها بعيدا عمّا يحيط بها من الأحداث الصّاخبة ، من جهة ، ومن جهة أخرى فإنّها قد ابتعدت عن الانحياز والوقوع تحت تأثيرها ، الذي قد يجعل عملها الإبداعيّ ذا غرض استهلاكيّ ، فلا يتمّ لها تحقيق (الشّعريّة) التي تنشدها والتي << ينبغي أن تُراعيها النّصوص لِتؤكّد انتماءها لِذاتها أوّلا ثمّ الانتماء إلى نوعها الأدبيّ وجَدَلِها مع العصر ورُؤية الحداثة >>.[3] وذلك ما استطاعت الرّوائيّة تحقيقه من خلال (ذاكرة الجسد)، وهذا ما دفع بأحد النّقّاد إلى

---

[1] - فاتح عبد السّلام ،الانزواء لا ينتج إبداعا و نقص المعرفة لا تبرّرها شعريّة اللّغة ، مقال بجريدة الزّمان، ع 1296 ، 27.08 . 2002 ، من موقع الإنترن www.azzaman.net

[2] - عادل فريجات ، مرايا الرّواية ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، 2000 ، من موقع الإنترنت www.awu-dam.org

[3] - فاتح عبد السّلام ، الانزواء لا ينتج إبداعا ، جريدة الزّمان ، من موقع الإنترنت www.azzaman.net

الاعتراف بأنّنا << أمام أثر روائيّ امتلك رُؤية وطنيّة ، ولبس لبوسا فنّيا وتنزّل تنزُّلا شعريّا ، عوّض فيه رُقيّ اللّغة عن فقْر الحدث... إنّها كاتبة ، قلبها في الجزائر، وعقلها في تاريخها ، وقلمها رُمح وتِرْس مُسخّران لِدفع الموت والفَناء عنها و عن بَنِيها >>.[1]

على ما يبدو فإنّ "أحلام مستغانمي" قد لجأت إلى (شعريّة) النّصّ الرّوائيّ - شأنها شأن معظم الرّوائيّين - << للتّخلّص من نثريّة عالم الواقع ، هذه النّثريّة التي تعني الملل والغثيان ، وكذلك يلجأ إليها ليُكثّف العالم الخارجيّ - خارج ذات المبدع والقارئ - وهذا بالضّرورة ما يخلق تكثيفا للعالم الدّاخليّ لهما >>.[2]

إنّ من أهمّ سمات اللّغة الشّعريّة لدى "أحلام مستغانمي" - إضافة إلى الإيقاع والموسيقى الدّاخليّة التي أشرنا إليها فيما سبق – التّصوير الفنّي وكذا التّكثيف. فما مدى تطبيق الرّوائيّة لهاتين التّقنيتين في روايتها ؟

3 - 2 - التّصوير الفنّي

حاولت "أحلام مستغانمي" من خلال (ذاكرة الجسد) خَلق معادل لغويّ يتحمّل كمّا شعوريّا موازيا للكمّ الشّعوريّ الذي تحمله الشّخصيّة في ذاتها ، وهذا ما استدعى بالضّرورة اللّجوء إلى لغة الشّعر، وإلى أهمّ ما فيها من تصوير فنّي ولغة شعريّة مُكثّفة.

إنّ المتأمّل لنصّ الرّواية يلحظ أنّه يحوي بين طيّاته أنواعًا شتّى من التّصوير. منها: الصّورة البسيطة ، وهي تلك التي تلجأ من خلالها المؤلّفة إلى استخدام طرفين من أطراف علاقة صوريّة يجمعهما التّماثل. والهدف من هذا التّصوير هو نقل الحالة الشّعوريّة و الذّهنيّة في أبسط مستوياتها. وتشيع هذه الصّورة كثيرا في السّرد، كما يمثّله هذا المقطع :

<< أهلاً سي خالد .. واش راك اليوم..؟

---

[1] - عادل فريجات ، مرايا الرّواية ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، 2000 ، من موقع الإنترنت www.awu-dam.org

[2] - سليمان حسين ، الطّريق إلى النّصّ ، مقالات في الرّواية العربيّة ، دراسة من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، دمشق، سوريا 1997 ، من موقع الإنترنت www.awu-dam.org

يُسلّم عليّ جار ، تَسلّقتْ نظراتُهُ طوابِقَ حُزني ، فاجأهُ وُقوفي الصّباحيّ خَلفَ شُرفة لِلذّهول >> .[1]

وغيرها من المقاطع التي يعجّ بها النصّ الرّوائيّ.

أمّا الصّورة الأخرى التي نعثر عليها في المتن القصصيّ للرّواية ، فتتمثّل في ما يُسمّى بالصّورة المتوالدة و<< تنشأ هذه الصّورة بسيطة ذات بُعديْن للتّماثل وتتكئ عليها ، وهكذا إلى أن تنتهيَ بأداء التّماثُل المنشود ، وهي تتميّز بعمليّة الإفضاء والتّوالد ، فكلّ صورة تُفضي إلى أخرى بعدها >>.[2] كما يظهر في هذه الصّورة:

<< نحنُ لا نُشفَى من ذاكرتنا.

و لهَذَا نَحنُ نكتُبه ، و لِهَذا نحنُ نرسُم ، و لهذا يموتُ

بعضُنا أيضًا >> .[3]

ممّا سبق يتوضّح المقصود بالصّورة المتوالدة ؛ إذ تتشكّل دائرة لغويّة مُحمّلة بدلالات شُعوريّة قُطباها : ابتداء الصّورة بـ (عدم الشّفاء من الذّاكرة) وانتهاؤها بـ(الموت). وبين البداية و الإغلاق تتولّد الصّورة مُكوّنة وحدة عضويّة متواشجة.

3 - 3- التّكرار

من المعروف أنّ التّكرار يُعدّ من صميم (شعريّة) القصيدة، في مستوياتها الإيقاعيّة والدّلاليّة. وقد استثمرت الرّوائيّة هذه التّقنية الشّعريّة ووظّفتها في روايتها توظيفا جيّدا.

أوّل مظهر نُصادفه هو تكرار لِمقطع الافتتاحيّة نفسه في نهاية الرّواية << الحُبّ هو

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 12

[2] - سليمان حسين ، الطّريق إلى النّصّ ، دراسة من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، 1997 ، من موقع الإنترنت السّابق الذكر.

[3] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 07

ما حَدَثَ بَيْننا، و الأدَبُ هو كُلّ ما لم يَحدُث >>[1]،ومن هنا تبدأ (شعريّة) الصيّاغة.

إضافة إلى تكرارات عديدة تملأ النّصّ ، مضفية نوعا من (الشّعريّة) على المتن القصصيّ ، وتكسر رتابة الإيقاع الواحد للسّرد ، إضافة إلى ما تعمل عليه من تعميق الدّلالة. من ذلك :

<< صَامِتًا يأتي "سي طاهر" اللّيلة .

صامتًا كما يأتي الشّهداء.

صامتًا .. كعَادَتِه.

و هَا أنتَ ذا مُرتَبك أمَامَه كعادتِكَ. >>[2]

إنّ هذا المقطع ليتفجّر (شعريّة)، نابعة عن التّكرار النّاشئ عن ثلاث كلمات: (صامتا) التي تُثير الخشوع والهيبة، وكذا (يأتي) الموحية بتأكيد الحضور، وعبارة (كعادته/ك) الدّالة على تكرار الفعل وإتيان نفس السّلوك في كلّ مرّة.

وما يُقوّي (شعريّة) التّكرار كونه يتواشج ويتقاطع في المقطع السّابق مع تقنية أخرى، تُغذّيه وتمدّه بطاقة أكبر، وهي شكل كتابة الكلمات المتوزّعة على أسطر والتي هي من سمات الكتابة الشّعريّة. إضافة إلى تلك الحمولة الصّوتيّة والدّلاليّة المنبثقة من الكلمات. ومثلُ هذا المقطع وغيره كثير ممّا يشتمل على التّكرار الفنّي المُحبّبِ، قد أسهم في بروز (شعريّة) هذا النّصّ.

3 -4 - الثّنائيات الضّدّية

تظهر السّمة الاستعاريّة ، التي تُميّز الشّعر، بوصفِها السّمة الأثر بُروزا في رواية (ذاكرة الجسد) ، ويظهر ذلك من خلال الثّنائيات الضّدّية التي تعُجّ بها الجملة السّرديّة. نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 07 و 403

[2] - المصدر نفسه ، ص 29

<< متى بَدأ جُنُوني بكِ ؟..

تُرى يومَ ضَحِكتِ أم يومَ بكيتِ

أم عِندما تحدّثتِ.. أم عِندَما صَمَتِّ

أعِندَما أصبحتِ ابنتي.. أم لحظةَ توهّمتُ أنّكِ أميّ ؟! >>[1]

ويبدو أنّ هذه التّضادّية هي ميزة خاصّة بالكتابات الجديدة بحيث << تصطدم اللّغة بدلالاتها المتضاربة ، فتمدّ الخطاب بجماليّات إضافيّة عبر التّناقض>>.[2]

3 - 5 - التّناص

يُعرّف "جابر عصفور" التّناص* قائلا: << يُشير المصطلح إلى الفاعليّة المتبادلة بين النّصوص، فيُؤكّد مفهوم عدم انغلاق النّصّ على نفسه وانفتاحه على غيره من النّصوص >>.[3]

إنّ أوّل ملاحظة تستوقفنا أثناء قراءة رواية (ذاكرة الجسد) ، هو استدعاء الرّوائيّة لاقتباسات وتضمينات وإشارات كثيرة ، التي تكتظّ بها الرّواية. وكأنّ "أحلام مستغانمي" تتمثّل بذلك مقولة "رولان بارت" "R.Barthes" مفادُها << إنّ النّصّ ما عَادَ نشاطًا بريئًا ، أو بئرًا معزولة عن هواء العالم. إنّه نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء واللّغات القديمة والمعاصرة التي تخترقه بكامله >>.[4]

ووفقا لما سبق فإنّ النّصّ الذي بين أيدينا أصبح صدى لكتابات ونصوص ثقافيّة سابقة تتخلّله وتحتلّه، لذا جاء النّصّ حافلا باستشهادات واستدعاءات لأقوال كتّاب وفنّانين وشعراء وفلاسفة وغيرهم ، وإشارات دسمة إلى آراء وثقافات مُنبثّة هنا وهناك.

---

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 140

[2] - عبد القادر بن سالم ، مكوّنات السّرد في النّصّ القصصيّ الجزائريّ الحديث. بحث في التّجريب و عنف الخطاب عند جيل الثّمانينات ، دراسة من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2001 ، من موقع الإنترنت www.awu-dam.org

* - تُعتبر "جوليا كريستيفا" أوّل من وظّف هذا المصطلح توظيفا مُحدّدا ، متجاوزة بذلك أعمال "باختين" ، و مطوّرة لها في نفس الوقت . يُنظر حسين خمري ، فضاء المتخيّل. مقاربات في الرّواية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط 1 ، 2002 ، ص 100

[3] - حسين خمري ، فضاء المتخيّل ، ص 100

[4] - عادل فريجات ، مرايا الرّواية ، دراسة من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، 2000 ، من موقع الإنترنت السّابق الذكر.

غير أنّ التّناص لا ينبغي أن يُفهم على أنّه مجرّد ضمّ للنّصوص والشّواهد والإشارات ، بعضها إلى بعض فقط << و لكنّه يعمل على إدخالها في شبكة من العلاقات الحيّة التي تربط الأوشاج المختلفة لثقافة معيّنة أو ثقافات متباينة ، وهكذا يصير التّناص في مفهومه الواسع صيغة من صيغ التّحوّل >>.[1]

وعلى العموم فقد استطاعت "أحلام مستغانمي" توظيف تلك الاقتباسات و الشّواهد ببراعة، على نحو يُنبئ بانبثاقها من داخل حركة السّرد ذاته، وليس بوصفها تضمينات جامدة فيه. يتجلّى ذلك في مثل:

<< لم يَكُن لأحَدِنَا وَعي كَامِل لِيَنتَبِهَ إلى أنّ العشقَ اسم ثُنائيّ لا مَكان فيه لِطرف ثَالِث. و لِذا عِندما حوّلناهُ إلى مُثلّث ، ابتَلعَنا كما يَبتلِع مُثَلّثٌ "بِرمُودا" كلّ البواخِر التي تَعبُره خَطأ >>[2]

و مرّة تستشهد الرّوائيّة بقول "برنارد شو" << تعرِفُ أنّكَ عاشِق عِندما تَبدأ في التّصرّفِ ضِدّ مَصلحتِكَ الشّخصيّة ! >>[3]

و نلتقي بـ "مالك حدّاد" في قوله << المَرءُ يفتحُ شبّاكهُ لِينظرَ إلى الخارج.. و يَفتح عَينيهِ لِينظرَ إلى الباطن.. و ما النّظرُ سِوى تَسلّقكَ الجِدار الفاصِل بَينكَ و بَينَ الحُرّية.. >>[4]

و في موضع آخر تُصادفنا أبيات شعريّة لـ "ابن باديس" :

---

[1] - حسين خمري ، فضاء المتخيّل ، ص 102
[2] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 212
[3] - المصدر نفسه ، ص 98
[4] - المصدر نفسه ، ص 189

<< شَعْبُ الجَزَائِرِ مُسْلِـمٌ وَإِلَـى العُرُوبَةِ يَنْتَسِبْ
مَنْ قَالَ حَادَ عَنْ أَصْلِهِ أَوْ قَالَ مَاتَ فَقَدْ كَذَبْ >>[1]

ومن المقتبسات يُصادفُنا المثل الشّعبيّ التّالي: << الطّير الحُرّ مَا يَنْحَكْمْشْ ، و اذا انحكم.. ما يتخبّطشْ ! >> [2]

إنّ وفرة هذه المقبوسات في المتن القصصيّ تُؤكّد << أنّ الرّوائيّ المعاصر في مقدوره أن يكون كاتب ثقافة وخالق فنّ في الوقت ذاته ، يقدر على المراوغة و الإيهام ، كما يقدر على إغناء أثره بمُنكّهات فكريّة و فنّية و نفسيّة ، تجعل منه وجبة دسمة.. وتُحيله عملا كثيفا فيه بعد ثقافيّ وبعد نفسيّ، يتجلّيان من خلال السّرد والحوار والمناجاة >>.[3]

ورغم البراعة التي أظهرتها الرّوائيّة في توظيف التّضمينات في المتن السّرديّ، إلاّ أنّنا نُحسّ، في بعض الأحيان،أنّها تسعى إلى إظهار واستعراض مقدرتها ومخزونها الثّقافيّ ، والذي تتحوّل إلى هدف تسعى إليه في حدّ ذاته.

إنّ التّجريب الذي خاضت غماره الرّوائيّة - على مستوى المتن القصصيّ- لا ينبغي أن يُفهم منه التّمرّد والخروج عن أسُس الممارسة الإبداعيّة، إنّما هو بَثُّ روح جديدة في اللّغة، حتّى تتمكّن من التّوالد وكسْبِ أبعاد ودلالات جديدة عبر الخَلق(الإبداع) الفنّي. وهكذا كانت الانطلاقة من اللّفظ الذي أوْلتْهُ الرّوائيّة عناية فائقة، فنجدها تُودعه في "صمت" و"حذر" على بياض الورقة. ولكن مع ضآلة وبساطة اللّفظة فقد حمّلتها "أحلام مستغانمي" بدلالات ومحمولات فكريّة ونفسيّة

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 318

[2] - المصدر نفسه ، ص 228

[3] - عادل فريجات ، مرايا الرّواية ، دراسة من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، 2000 ، من موقع الإنترنت www.awu-dam.org

وسياسيّة وفنّية. وذلك ما يُنبئُ عن ثراء رصيدها اللّغويّ المفرداتيّ، وبذوقها الرّفيع في اختيار الأمثل منها للتّعبير عن المواقف و المشاعر التي ترسمها بدقّة.

فلم يعد الخطاب عندها وصفا قواعديّا للمفردات المعجميّة ، بل إنّ هذه الألفاظ تُفارق دلالاتها المعجميّة الصّرف بمجرّد استقرارها في ذهن الرّوائيّة، التي تعمد إلى اختيار ملفوظاتها الخاصّة و انتقائها من معجمها الخاصّ ، بما تجده مناسبا للحالة

النّفسيّة والفكريّة التي تودّ التّعرّض لها ، فتخرج تلك الألفاظ وقد اكتست كساء جديدا وتلوّنت بلون يلائم المواقف، فيصبح حتّى مذاقها مختلفا. لتخرج للقارئ وكأنّه يصادفها لأوّل مرّة، على اعتبار << أنّ الألفاظ تُخلقُ كما يُخلقُ كلُّ شيء وهي تكتسب بمرور السّنين جُمودا يَسْبغهُ عليه التّكرار، فتفقِد معانيها ، ويُصبح لها معنى واحدا محدودا يشُلّ عاطفة الأديب ويحول دونه والأدبيّة >>[1] ، ولهذا فقد لجأت "أحلام مستغانمي" إلى كسر ذلك المألوف من معاني اللّفظة ، وكسر نمطيّة الدّال والمدلول ، بتفجيرها للطّاقة التّعبيريّة الكامنة فيه ، فتمكّنت من إخراجه من عالمه المعجميّ إلى عالم الوجود اللّغويّ الفنّي، لِتُدخله في باب الإغراب ونزع الألفة وتعدّد التّأويلات ، وذلك ما حقّق لِلُغتها مستوى من (الشّعريّة).

تقول "أحلام مستغانمي" على لسان بطلها "خالد":

<< ..و رُحتُ أطاردُ دُخَان الكَلِمات التي أحْرَقَتْنِي مُنذ سَنوات ، دُون أن أطفِئ حَرائِقها مَرّة فَوق صَفحة .

هل الوَرقُ مِطفأة للذّاكرة ؟

نَترك فَوقهُ كلّ مرّة رَمادَ سِيجارة الحَنِين الأخِيرة،و بَقايا الخَيبة الأخِيرة مَنْ مِنّا يُطفِئُ أو يُشعِل الآخر ؟ >>[2]

[1] - عبد القادر بن سالم ، مكوّنات السّرد في النّصّ القصصيّ الجزائريّ الحديث ، دراسة من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ،2001 من موقع الإنترنت السّابق الذكر.

[2] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 09

إنّ هذا التّشكيل الجماليّ، من خلال هذا المقطع القصصيّ، لم يكن لِيُثير فينا هذا الإحساس باللّذّة الجماليّة، لولا تلك البراعة التي تملكها الرّوائيّة في القدرة على التّعامل مع هذه الألفاظ و تشكيلها تشكيلا إبداعيّا،مع وعيها التّام بطُرق توظيفها فنّيا.

غير أنّ اللّفظ رغم كونه اللّبِنَة الأساسيّة في تكوين النّصوص، إلاّ أنّه لا يستطيع - حينما يُعزل عن سياقه - أن يُؤدّي الدّلالات نفسها التي يكون فيها قادرًا على الإيحاء بها حينما ينتمي إلى سياقه. وذلك ما تفطّن إليه "عبد القاهر الجرجاني" ورصده ضمن (نظريّة النّظم)، التي تُولي الأهمّية الكبرى للتّرتيب والسّياق اللّغويّ المنتظم وِفْقَ علاقات لغويّة خاصّة.

والقارئ لرواية (ذاكرة الجسد) يرى كيف أنّ المؤلّفة، رغم اهتمامها باللّفظة،إلاّ أنّها لم تكتفِ بقيمة اللّفظة في حدّ ذاتها ، بل سعت إلى العناية أكثر بقيمتها السياقيّة ولهذا نجدها تعتمد في توالد اللّغة على مجموعة من التّقنيات التي تزيد من عمق أدبيّة النّصّ، وهي وإن كانت في مجملها أساليب لغويّة مطروقة ، إلاّ أنّ الرّوائيّة حاولت تلوينها بملوّناتها المُميّزة. من ذلك:

3 - 6 - الاستفهام

يُعدّ بمثابة خاصّية أسلوبيّة للرّوائيّة، وهو سِمة الحوار سواء كان داخليّا (مونولوج)، مثلما يبرز في المقطع التّالي، أين يخاطب البطل "خالد" نفسه متسائلا عن كتاب ظهر للبطلة "حياة/أحلام":

<< مَتَى كَتبتِ ذَلِك الكِتاب ؟

أقَبل زَواجِك أمْ بعده ؟ أقَبْل رَحِيل زِياد.. أمْ بَعده ؟ أكتبتِه عَنّي

..أم كَتبتِه عَنه ؟ أكتبتِه لِتقتُليني به.. أم لِتُحييه هو ؟

أم لِتنتهي منّا معًا ، و تَقتُلينا معًا بِكتاب واحد.. كما تَركتِنا معًا مِن أجل رَجُل واحد ؟ >>[1]

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 20

إنّها مجموعة تساؤلات مشحونة بدلالة القلق والحيرة وقمّة الضّياع . تساؤلات قصيرة، موجزة، شديدة التّركيز،متسارعة النّفَس،تُشيع جوّا من الضّيق والاختناق. كما يُنظر إلى الاستفهام على أنّه وسيلة تواصل بين الشّخصيّات، أثناء الحوار الخارجيّ (ديالوج). وهو المحرّك الذي يدفع بالأحداث إلى التّنامي والتّصاعد.

3 - 7 - المحسّنات اللّغويّة

يُعدّ الجناس من بين التّقنيات التي تستخدمها "أحلام مستغانمي" بِوَعْيٍ. واستخدام الجناس هنا يلعب دورا موسيقيّا جماليّا من جهة، ومن جهة أخرى فهو يقوم بمحاولة إيجاد شكل من العلاقة بين الأشياء، التي قد لا يربطها رابط غير هذه العلاقة اللّغويّة. ومن أمثلة ذلك:

<< أكنتِ زَلّةَ قَدَمٍ.. أم زَلّةَ قَدَرٍ ؟ >>[1]

و في موضع آخر << ..رُؤُوس أقلام .. و رُؤُوس أحلام >> [2]

وكلاهما إضافة إلى الموسيقى النّابعة من تجانسهما ، وإلى العلاقة اللّغويّة التي تربطهما ، فهناك مبدأ السّخريّة الذي يجمعهما.

3 - 8 - شعريّة الجُمل (شعريّة لغة الوصف و الحوار)

تشيع في لغة "أحلام مستغانمي" الرّوائيّة رهافة واضحة ، ناتجة عن وسائل شتّى من شأنها أن تحقّق النّشاط الجماليّ للنّثر، حيث تبدو من خلاله الجملة السّرديّة أقرب إلى الشّعر الغنائيّ، من حيث احتواؤُها على التّصوير الفنّي والثّراء الصّوتيّ والإيقاع وغيرها ممّا أتينا على ذكره فيما سبق.

لعلّ من أهمّ ما يُميّز الجملة السّرديّة في رواية (ذاكرة الجسد)،هو تلك القدرة على إنجاز نصّ مُنفتح على التّأويل، فهي لا تحجز نفسها ضمن سجن الكتابة التّاريخيّة الذي تفرضه عليها طبيعة بعض الأحداث ، التي تُؤرّخ لذاكرة الثّورة الجزائريّة .

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 14
[2] - المصدر نفسه ، ص 404

بل تنطلق إلى عالم أرحب وأشمل وهو فضاء الكتابة الإبداعيّة، وهنا يتضاءل التّأريخ والتّوثيق أمام سيطرة العنصر الأدبيّ الفنّي، الذي صهر هذه المادّة التّاريخيّة الخام ، لِيُخرج منها مُنجَزًا إبداعيّا. وهذا ما يُجسّده النّموذج التّالي:

<< غَدًا سَتكُون قَد مَرّت 34 سنة على انطِلاق الرّصاصةِ الأولى لِحربِ التّحرير

بَيْن أوّلِ رصاصةٍ، و آخرِ رصاصةٍ، تَغيّرتِ الصّدُور، تغيّرتِ الأهْداف..

و تغيّر الوَطن.

و لِذا سَيكونُ الغَدُ يَومًا لِلحُزن مَدفُوعَ الأجرِ مُسَبّقا.

لن يَكُون هُناك مِن استعراض عسكريّ، و لا مِن استقبالاتٍ، و لا مِن

تَبادُل تَهانٍ رَسميّة.

سيكتفُون بِتَبادُل التّهَمِ .. و نَكتفي بزيّارة المقابر.

غَدًا لن أزُور ذلك القبر. لا أريدُ أن أتقاسَمَ حُزني مع الوطن.

أفضّلُ تواطُؤَ الورق. و كبرياءَ صَمْتِه >>[1]

3 - 9 - لغة الحوار

يرى "باختين" "Bakhtin" (1895- 1975) أنّ << على اللّغة كي تُصبح صورة فنّية أن تُصبح كلاما على شفاهٍ مُتكلّمة ، و تقترن بصورة الإنسان المتكلّم >> .[2]

يُفهم ممّا سبق أن على الرّوائيّ أن يُنطِق شخصيّاته بما يتناسب وإمكاناتها المعرفيّة والفكريّة ، حتّى لا يكون هناك نشاز بين الشّخصيّة وما تنطق به.

وبذلك فإنّ لغة الحوار تُشكّل تحدّيا جليّاً من بين العديد من التّحدّيات التي تواجه الرّواية.

إنّ المتأمّل في المَشاهد الحواريّة لرواية (ذاكرة الجسد) ، يلحظ عناية في رسم المشهد الحواريّ، فمُلاءمة الحوار للشّخصيّة و لمستواها الفكريّ بادٍ في النّصّ. فحينما أدارت "أحلام مستغانمي" الحديث على لسان البطل "خالد" والبطلة "حياة" جعلتهُ في مستوى مرتفع من الفكر والثّقافة والوعي، باعتبار البطل من الفنّانين

---

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 24

[2] - نضال الصّالح ، شعريّة اللّغة في رواية "الأسوار" ، مجلّة الموقف الأدبيّ ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ، دمشق، سوريا ع 368 ، كانون الأوّل / ديسمبر ، 2001 ، من موقع الإنترنت www.awu-dam.org

ومن النّخبة المثقّفة في الجزائر، وكونه رئيس قسم المنشورات عقب الاستقلال. أمّا البطلة فطالبة في الدّراسات العليا وروائيّة ممتازة. ويشترك مع هذه النّخبة المثقّفة الشّاعر الفلسطينيّ "زياد"، و كذا الطّبيب اليوغوسلافي الذي عالج"خالد" في تونس. ومن شاكلة حديث هذه النّخبة، حوار "خالد" مع "حياة":

<< وَ رَغْمَ ذلك أبديْتُ للكِ دَهشتي. قلتُ :

- كُنتُ أعتقدُ أنّ الرّواية طريقة الكاتبِ في أن يعيشَ مرّة ثانية قصّة أحبّها.. و طريقته في مَنْعِ الخُلودِ لِمَن أحبّ.

و كأنّ كلامي فاجأكِ فقلتِ ، و كأنّكِ تكتشفين شيئًا لم تَحسَبي له حسابًا :

-و رُبّما كان هذا صحيحًا أيضًا ، فنحنُ في النّهاية لا نقتلُ سِوَى مَن أحبَبْنا ، و نَمنحهُم تَعويضًا عن ذلك خُلودًا أدَبِيًا. إنّها صَفقةٌ عادِلة.. أليْس كذلك ؟! >> [1]

وكما نطقت الشّخصيّات المثقّفة بلغتها، فكانت موائمة لها ولِمستواها الفكريّ وجسّدت شخصيّاتها، فقد وُفّقت الرّوائيّة أيضا في تجسيد روح البيئة وخلق جوّ شعبيّ من خلال لغة بعض الأفراد، أمثال "أمّا الزّهرة" و"عتيقة"...الخ

يقول "خالد":<< قرّرتُ حالَ استيقاظي أنْ أهرُبَ مِن البيتِ ، و مِن حَديثِ عَتِيقَة الذي لا يَنقطِع عن مَراسِيم الحَفلِ ، و عن أسماء الشّخصيّات و العائلات الكبيرة التي جاءت خِصِّيصًا لِتَحضُرَ ذَلِكَ الحَدَث ، الذي لم تَشهَد قسنطينة مِثلَهُ مُنْذُ سَنَوَاتٍ.و لكنّها لَحِقَت بِـي حَتّى البَابِ لِتُواصِل حَدِيثَها :

- على بَالَكْ.. يقال إنّهم أحضروا كلّ شَيْء مِن فرنسا.. منذ شهر و الطّائرة تَنقل لوازم العرس.. لو رأيت جهاز العروس و ما لِبِسَتْهُ البَارِحة..يا حسرة

[1] أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 19

.. قال لك"وَاحَدْ عَايَشْ فِي الدَّنْيَا.. و وَاحَدْ يوَانَسْ فيه" ! >>[1]

كما نجد الكاتبة ، أحيانا ، تستخدم اللّغة السّاخرة ، ويتجلّى ذلك الحسّ التّهكّميّ في إشاراتها السّياسة ، خاصّة حينما تتحدّث عن أولئك الذين أساؤوا إلى الماضي. تلك الطّبقة التي تمكّنت من التّحكّم في زمام الأمور، أصحاب السّلطة الجشعين، الذين يبيعون دماء الشّهداء ويعقدون الصّفقات المشبوهة ويمتصّون دماء الشّعب. ولعلّ في هذا المقطع دلالة واضحة على مِثل تلك اللّغة وذلك الحوار الذي يفضح تلك السّلوكات :

<< ..يُقالُ إنّهُمْ أحضَرُوا كلَّ شيء مِن فرنسا..مُنذُ شَهر و الطّائرة تنقُل لوازم العُرس...يا حَسرة..قال لك"وَاحَد عَايَشْ في الدَّنْيَا..و واحَد يوَانَسْ فِيه"!

أجبتُها و أنا أغلِقُ خَلفِي البابَ ، و كأنّي أغلِقُ بِعُنفٍ أبْوابَ قلبي :

[1] - المصدر نفسه ، ص 309- 310

- ما عْليهْشْ.. البَلد لَهُم و الطّائرات أيضا. و يُمكِنُهُم أنْ يَجلُبُوا إليه كما أخذوا مِنه ما شاءوا ! >>[1]

3 - 10 - اللّغة المحكيّة (العامّية)

ممّا يميّز كتابات المرأة،عموما، لُجوءُها إلى ما له علاقة بالمُهمّش، وإلى استعراض التّفاصيل الكثيرة والدّقيقة ، بِحُكم انتمائها إلى فضائها الخاصّ الذي يُحتّم عليها ارتباطا عائليّا واجتماعيّا. ومن ذلك تنشأ خصوصيّتها في استخدام اللّغة. ومن بين تلك الخصوصيّات الاهتمام باللّهجة المحكيّة العامّية. وهذا ما يظهر من خلال رواية (ذاكرة الجسد)، حيث نلحظ استلال الرّوائيّة لِجُمل وتعبيرات من الموروث المحكيّ الجزائريّ. ومن هذه المشاهد:

<< - وَاشْكْ أمّا الزّهرة ؟...

- وَاشْ رَاكْ يَا وَلْدِي...

- يَ السْلاَمَة..جُوزْ يا وَلْدِي جُوزْ...

- اقْعد يا وَلْدِي.. اقْعد ..

قالتها وهي تأخذ منّي عُلبة الحلوى..

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 310

- يَعطِيكْ الصّحّة يا وْلِيدِي.. وَعْلاشْ عَيِّيتْ رُوحَكْ يا خالد يَا بْنِي جمَاكْ يَكْفِينَا..>>[1]

و في موضع آخر:

<< - شَفْتِ شْكُونْ جَبْتَلكْ مْعَايَ ؟

صِحتُ و أنا أنْتَقِلُ مِنْ دَهْشَة إِلى أُخْرَى:

- أَهْلاً سِي مَصْطفى وَاشْ رَاكْ.. وَاشْ هَاذْ الطّلّة..

قَالَ بِمَوَدّة و هُوَ يَحتَضِنُنِي بِدَوْرِه:

- وَاشْ آسِيدِي.. لُو كَانْ مَا نْجِيوَكش ما نْشُوفُوكْشْ وَالاّ كِيفَاشْ؟ >> [2]

إنّ استخدام اللّهجة العامّية يُفضي إلى إبراز خصوصيّة اللّغة، بخاصّة في الحوار بين الشّخصيّات ؛ لأنّ ذلك كفيل بتمييز مستويات المتحاورين الفكريّة والتّعليميّة و حتّى الاجتماعيّة.

كما يُشكّل هذا الاستخدام للعامّية الجزائريّة مُعجما للموروث الشّفاهي، ذلك أنّ استحضار تلك الصّيغ المستمدّة من التّراث الشّعبيّ وطرق الحكي الشّفاهي << يجعل النّصّ مُجْتلى لاستخدامات متنوّعة من اللّهجات الاجتماعيّة، التي تُنتج تأثيرا وتاثُّرًا متبادلاً بين الشّفاهي والمكتوب. وتجعل النّصّ ساحة لتفاعل صيغ لغويّة تنحو إلى التّخلّص من حمولاتها الدّلاليّة المسبقة والمستهلكة >>.[3]

فاستخدام اللّهجة العامّية لا شكّ أنّه سيُساعد على تجسيد روح البيئة وخلق جوّ شعبيّ ولمسة واقعيّة على الخطاب الرّوائيّ . كما أنّه يُغني المتن القصصيّ بما يكتنز به مِن حمولات دلاليّة ثريّة.

---

[1] - أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، ص 112- 113

[2] - المصدر نفسه ، ص 80

[3] - رفقة محمّد دودين ، اللّغة و السّياق الثّقافيّ في الكتابة النّسائيّة ، مجلة الموقف الأدبيّ ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ،ع 415 من موقع الإنترنت www.awu-dam.org

3 - 11 – اللّغة و اللّون

ممّا يُلاحظ على النّصّ الرّوائيّ لِـ(ذاكرة الجسد) هو هذا التّفنّن في استغلال الألوان، وتحميلها برموز ودلالات ثريّة. من شأنها أن تُحقّق تكثيفا وتعميقا للنّصّ.

فاللّون الأبيض الذي استخدمته الرّوائيّة كثيرا في روايتها هذه، لم يعد محتفظا بدلالته التّقليديّة القديمة فقط، والتي تعني الطّهارة والنّقاء والسّعادة والصّدق. بل نجد "أحلام مستغانمي" قد حمّلتها بمدلولات أخرى أكثر خصوبة، حتّى أنّ هذا اللّون قد اكتسب من خلال النّصّ دلالة مُضادّة ، في بعض الأحيان،لدلالته التّقليديّة فأصبح دالاً على الموت بدل الفرح، إذ يبدو أنّ لقاء "حياة" << كان قاتلا... حينما جاءت إلى رجُلها بفستان أبيض وهو فستان مجازيّ يُحيل إلى الصّفحة البيضاء >>.[1]

غير أنّ ممارسة القتل لم يستأثر بها اللّون الأبيض، بل حدث ذلك بالتّآمر والتّواطؤ مع لون آخر قد مارس حضوره في النّصّ بقوّة هو الآخر ، إنّه اللّون الأسود. لقد استطاعت "أحلام مستغانمي" أن تمزج بين اللّونين وتنظر إليهما بعيني فنّان يعشق مزج الألوان، وما ينجرّ عنها من تماوج جماليّ، من شأنه أن يصهر التّناقض القائم بينهما.

<< كانَ وجهُكِ يطارِدُني بينَ كُلّ الوجوه، و ثوبكِ الأبيض المُتنقِّـل مِن لوحَة إلى أخرى ، يُصبغُ لونَ دَهْشَتِي و فُضولي..

و اللّون الذي يُؤثّـثُ وحدهُ تلكَ القاعة المَلأى..بأكثرَ من زائِر و أكثرَ من لون.

هل يُولدُ الحبّ أيضًا من لون لم نكُن نُحبُّه بالضّرورة !

و فَجأة اقتربَ اللّونُ الأبيضُ مِنّي، و راح يتحدّثُ بالفرنسيّة مع فتاة أخرى لم ألاحِظهَا من قبل..

رُبّما لأنّ الأبيض عِندما يلبَسُ شَعرًا طويلاً حالِكًا ، يكونُ قد غطّى على

[1] - عبد الله الغذّامي ، المرأة و اللغة ، ص 197

كلّ الألوان..

قبل ذلك اليوم لم يَحدُث أن انجذبتُ للّون الأبيض..

و لكِنّني انجذبتُ إليكِ دون تفكيرٍ. >>[1]

وإذا كان اللّون الأبيض << يُمثّل "نَعَم" في مقابل "لا" الموجودة في الأسود >>[2] فإنّ موت البطل "خالد" (موت معنويّ) يبدو أنّه حدث في هذه المنطقة الوسطى الفاصلة بين "نعم" و بين "لا". بين "نعم" الدّالّة على الرّغبة و "لا" الموحيّة بالتّمنّع. وفي إظهار الرّغبة تارة والتّمنُّع تارة أخرى يكمُن ما يُمكِن أن نُطلق عليه(غنج الأنثى). بين البياض والسّواد ، وبين "نعم" و "لا" كان الإغراء فـ<< انساق الرجل وراء هذا الجمال وهذا الإغراء ومارس خبرته الفحوليّة في قراءة النّصّ المؤنّث على أنّه جسد شبقيّ، يُقدّم لغته على أنّها مجاز جنسيّ، تنحصر الدّلالة فيه بين الرّغبة والشّهوة >>[3] ، وهكذا لم يُدرك الرّجل "خالد" أنّه وقع، و أنّ دعوة البياض مِن تحت السّواد ما هو إلاّ فخّ ، ما إن استجاب له ودخل في البياض حتّى انطبق عليه اللّونان: الأبيض والأسود، ووقع بين فكّيْ المِصْيَدَة ، فبقي سجينًا على مدى أربعمائة صفحة مدّة أكثر من سبع سنين ، لِيتحوّل إلى حروف سوداء. وبهذا يتّحد السّواد مع دلالته، إذ أنّه << رمز للحزن والألم و الموت، كما أنّه رمز الخوف من المجهول..يدلّ على العدميّة والفناء >>.[4] فما تلك الحروف السّوداء إلاّ سجينة للورقة البيضاء، قد أصابها الفناء في المجهول.

بعد هذه الجولة القصيرة في عالم "أحلام مستغانمي" اللّغويّ ، ندرك كيف أنّ الرّوائيّة قد وظّفت ، من خلال (ذاكرة الجسد) كلّ طاقاتها اللّغويّة والفنّية ؛ لتؤسّس

---

[1] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، ص 52

[2] - أحمد مختار عمر، اللّغة و اللّون، عالم الكتب للنّشر و التّوزيع، القاهرة ، مصر ، ط 2 ، 1997 ، ص 185- 186

[3] - عبد الله الغذّامي ، المرأة و اللّغة ، ص 198

[4] - أحمد مختار عمر ، اللّغة و اللّون ، ص 186

عالمًا جماليّا تستعير بعض عوالمه من فضاء الشّعر. وعلى ما يبدو فإنّ الرّوائيّة سعت إلى تجريب إمكانيّة تداخل اللّغتين: لغة الشّعر ولغة النّثر الفنّي.

ولعلّ الميل الذي أظهرته نحو محاورة اللّغة واستغلال أبعادها الإيحائيّة والانزياحيّة ، و تكسير البنية التّقليديّة للخطاب القديم ، هو ما جعل المتن القصصيّ

عندها خطابًا تتغلّب فيه الوظيفة (الشّعريّة) على باقي الوظائف. تلك (الشّعريّة) التي تؤكّد << أنّ اللّغة ليست ذلك البناء الهندسيّ المنتظم الذي يُقيمه عالِم اللّغة ، بل هي الحياة بكلّ تناقضاتها وفوضويّتها >>.[1] وذلك ما يظهر من خلال المجاز اللّغويّ والتّلاعب بالألفاظ ، وهو ما يعدّه أحد النّقّاد << مظهرا من مظاهر العُنف الذي يُوقعه المتكلّم باللّغة، وتتقبّله اللّغة بسُرور ، فهو كما يصفه الفرنسيّون ، ذلك "العنف اللّذيذ" الذي يُبهج النّفس؛ لأنّه يستجيب لدواعٍ مخبوءة في العقل الباطن>>[2]

غير أنّه رغم الرّوح الشّعريّة المتوهّجة في رواية (ذاكرة الجسد) ، ممّا يجعلنا نقرأ ، في بعض الأحيان ،نصّا شعريّا حافلا بأدوات النّصّ الشّعريّ. رغم ذلك فقد استطاعت "أحلام مستغانمي" أن تحتفظ بكيان الرّواية وهويّتها القصصيّة. بما تملكه من وعي تامّ بالأدوات و التّقنيّات التي تستخدمها، فاستطاعت أن تُجاور اللّغة النّثريّة بشكل مُتقن مع اللّغة الشّعريّة، في روايتها هذه.

[1] - جان جاك لوسركل ، عنف اللّغة ، ترجمة و تقديم محمّد بدوي ، مراجعة سعد مصلوح ، الدّار العربيّة للعلوم ، لبنان ، ط 1 شباط / فبراير ، 2005 ، ص 24

[2] - المرجع نفسه ، ص 26

خاتمة

تستوقفنا المحطة الأخيرة من البحث، لنحاول من خلالها أن نلملم شتات أفكارنا وشوارد آرائنا حول شعريّة النّص الرّوائي لرواية (ذاكرة الجسد)، للوقوف على أهمّ النّتائج التي قادتنا إليها دراستنا، ومن أهمّها مايلي:

- أنّ أهمّ المحاور التي انطوت عليها الكتابة السّردية في هذه الرّواية هي: السّرد والقضايا الاجتماعيّة و السّياسيّة / السّرد و الذاكرة / السّرد والكينونة.
- إذا كانت القراءة السّيميائية، وانطلاقا من النّموذج العاملي والأدوار المحوريّة، كما يقدّمها "غريماس" تحدّد ملمحا أساسيا من ملامح الكتابة النّسائية ،المتمثّل في الحضور القلق للبطل الأنثوي، العاجز عن تحقيق التّجاوز؛ لكونه يفتقر إلى عنصر القدرة والفعل، فإنّ (ذاكرة الجسد) قد تجاوزت تلك الرّؤية ،بل قد قلبت الدّور فكانت تنطلق من موقف الثّقة بالنّفس، والقدرة على الفعل- على الأقلّ في جزء كبير من الرّواية – بعكس الرّجل الذي ظهر متردّدا، مضطهدا وقلقا .
- بروز خاصية الثّورة بوصفها هاجسا محوريا يحرّك عمليّة الكتابة لدى "أحلام مستغانمي"، إذ بدا خيط الوطن متينا و أساسيا في الرّواية
- ومن جماليات السّرد البادية في النّص، حفر الرّوائيّة في داخل النّفس البشريّة وفي ثنايا الذاكرة ، لتحتلّ هذا الموقع كردّة فعل على احتكار الرّجل / المبدع للعالم الخارجي، ولذا كان صوت الذاكرة واضحا في السّرد. ويمكن القول بأنّ "أحلام مستغانمي" قد عمدت إلى تفجير الذاكرة وإظهارها للسّطح من أجل التّعبير عن جدليّة الواقع المعيش، متّخذة من المرجعيّة التّاريخيّة منطلقا حرصت الرّوائيّة في بناء جزئياته لتصل في النّهاية إلى إصدار حكم على الزّمنين: الماضي النّاصع ، المشرق النّزيه ، والحاضر الأسود المخادع الفاقد للقيم. وتهدف الرّوائيّة من ذلك إلى إعادة بناء واقع جديد ، اعتمادا على معطيات ثقافيّة محدّدة كبديل للواقع القائم بالفعل. وقد كان الارتداد إلى الماضي في أعماق "أحلام مستغانمي" مرتكزا للموازنة والنّقد ، فضلا عن كونه حيلة فنّية لتكسير

التّسلسل الواقعي والتّنويع في زمن السّرد، فلم يعد الخطاب الرّوائي يحترم التّسلسل التّاريخي للأحداث ، بل صار تكسير البناء الخطّي سمة من سمات التّجديد والتّجريب الرّوائي. لكن هذا التّجريب في الرّواية لم يعن التّمرّد على كلّ القواعد المشكّلة لهذا الجنس الأدبيّ، بل هو تجريب متّجه بقوّة وشراسة وجماليّة لا حدّ لها نحو اللّغة بصفة أساسيّة ، مقتحمة بذلك أسوار قلعة الشّعر بما تكتنزه من دلالات ومن قوّة التّكثيف؛ لكون لغته تتّسم بالصّفة الاستعاريّة التي تجعل اللّغة غاية في حدّ ذاتها.

- والملمح الأساسي في (شعريّة) (ذاكرة الجسد) يتّصل بلغتها ، إذ أنّ الاقتصاد في أدوار الشّخوص وقصور تنامي الحدث، قد استعاضت عنها بقوّة وجسارة اللّغة وجماليّتها الفائقة. حيث استطاعت "أحلام مستغانمي" أن تبدع في تهذيب اللّغة وتطويعها ، لتصير حاملة لفكرها ورؤيتها كمبدعة، وأن تقبض على نبضها الحسّاس،وفي استحواذها عليها تمكّنت الرّوائيّة من إبداع عالم لغوي فذ.

- إذا كان الرّجل / المبدع يذوب في العالم ، فإنّ "أحلام مستغانمي"/ الرّوائيّة/ المبدعة قد أذابت العالم وصهرته في تجربتها الإبداعيّة هذه (ذاكرة الجسد) بطريقة غير معهودة،عن طريق لغتها وشخصيّتيْها الأساسيّتين "خالد" و"حياة/ أحلام". هي مغامرات تحبس الأنفاس، ولكنّها مغامرات من نوع آخر غير الحركة والتّرحال، إنّما هي سجال وحوار لغةٍ، والغالب والمغلوب من ورق ، وجعلت الغلبة للمبدعة ، لتقلب بذلك موازين القوّة والضّعف ، وقضت على مصطلح (الفحولة) في الكتابة العربيّة. رغبة منها في إعادة النّظر في كتابات المرأة، وأن تكون هي المفصحة عن حالها والمتكلّمة بلسانها، لا أن تبقى سجينة الأوراق؛ أي أن تكون الفاعلة والمعبّرة عن كينونتها بواسطة هذه الأداة السّحريّة المتمثّلة في (القلم).

فـ(ذاكرة الجسد)، في اعتقادنا، أبداع جديد يبعث نوعا من الأمل في العمليّة الفنّية الجزائريّة، بكونه بذرة خَلقٍ تتحدّى فصول العقم الطّويلة.

قائمة المصادر و المراجع

أوّلا: المصادر:

1 - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد ، منشورات أحلام مستغانمي، ط 17 ، 2001

2- أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، موفم للنّشر، الجزائر ، د ط ، 1993

ثانيا: المراجع العربيّة:

1 - إبراهيم عبّاس ، الرّواية المغاربيّة، تشكّل النّص السّردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرّائد للكتاب ، الجزائر، ط 1 ، 2005 .

2 - أبو القاسم سعد الله ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، دار الآداب، بيروت ، ط 2 ، 1977.

3 - أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس، دار الآداب ، بيروت ، ط 7 ، 1999 .

4 - أحمد دوغان ، الصّوت النّسائي في الأدب الجزائري المعاصر ، الشّركة الوطنيّة للنّشر و التّوزيع ، الجزائر، د ط ، 1982 .

5 - أحمد سيّد محمّد ، الرّواية الانسيابيّة ، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، د ط 1989 .

6 - أحمد طالب ، الالتزام في القصّة القصيرة الجزائريّة المعاصرة، في الفترة ما بين (1931- 1976)، ديوان المطبوعات الجامعيّة ، الجزائر، د ط ، 1989 .

7 - أحمد مختار عمر ، اللّغة و اللّون ، عالم الكتب للنّشر و التّوزيع ، القاهرة ، مصر ، ط 2 ، 1997 .

8 - السّعيد بوطاجين الاشتغال العاملي ، دراسة سيميائيّة "غدا يوم جديد"لابن هدّوقة عيّنة ، منشورات الاختلاف ، ط 1 ، 2000 .

9 - السّعيد بوطاجين ، السّرد و وهم المرجع ، مقاربات في النّص السّردي الجزائري الحديث ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط 1 ، 2005 .

10 - السّيد إبراهيم ، نظريّة الرّواية ، دراسة لمناهج النّقد الأدبيّ في معالجة فن القصّة ، دار قباء للطّباعة و النّشر و التّوزيع ، القاهرة ، د ط ، 1998.

11 - المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة ، نشر أحمد أمين و عبد السّلام هارون، دار الجيل ، بيروت ، ط 1 ، 1991.

12 - حسن بحراوي ، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء، الزّمن ، الشّخصيّة) ، المركز

الثقافي العربي، بيروت ، لبنان/ الدّار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1990.
13- حسن ناظم ، مفاهيم الشّعريّة ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان/ الدّار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1994.
14 - حسين خمري ، فضاء المتخيّل، مقاربات في الرّواية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2002.
15 - حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان/ الدّار البيضاء ، المغرب ، ط 3 ، 2000.
16 - حنفاوي بعلي ، أثر الأدب الأمريكي في الرّواية الجزائريّة باللّغة الفرنسيّة ، دار الغرب للنّشر و التّوزيع ، الجزائر ، د ط ، 2004.
17 - رابح بوحوش، الأسلوبيّات و تحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنّابة ، الجزائر ، د ط ، 2006.
18 - رشيدة بنمسعود ، المرأة و الكتابة ، سؤال الخصوصيّة / بلاغة الاختلاف ، أفريقيا الشّرق ، المغرب ، ط 2 ، 2002.
19 - رمضان الصّباغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر، دراسة جماليّة ، دار الوفاء للطّباعة و النّشر و التّوزيع ، الاسكندريّة ، مصر ، ط 1 ، 1998.
20 - زكريا صيام ، دراسة في الشّعر الجاهلي، ديوان المطبوعات الجامعيّة ، الجزائر، د ط ، 1984.
21 - زهرة الجلاصي ، النّص المؤنّث ، دار سيراس (Cérès) للنّشر، 2000.
22 - سعاد محمّد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصريّة، صيدا ، بيروت ، د ط ، 1967.
23 - سعيد الغانمي ، اللّغة و الخطاب الأدبي، مقالات لغويّة في الأدب ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان/ الدّار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1993.
24 - سمير المرزوقي ، جميل شاكر ، مدخل إلى نظريّة القصّة، الدّار التّونسيّة للنّشر، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر ، د ط ، د ت .

25 - سيّد محمّد غنيم ، سيكولوجيّة الشّخصيّة، دار النّهضة العربيّة، القاهرة، د ط ، د ت .
26 - صالح إبراهيم، الفضاء و لغة السّرد في روايات عبد الرّحمن منيف، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان/ الدّار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2003.
27 - صلاح رزق، أدبيّة النّص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب للطّباعة و النّشر و التّوزيع ، القاهرة ، د ط ، 2002.
28 - صلاح صالح ، سرد الآخر، الأنا و الآخر عبر اللّغة السّرديّة، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان/ الدّار البيضاء ، المغرب، ط 1 ، 2003.
29 - عبد السّلام محمّد الشّاذلي، شخصيّة المثقّف في الرّواية العربيّة الحديثة (1882-1952)، دار الحداثة ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1985.
30 - عبد العزيز حمّودة ، المرايا المحدّبة ، من البنيويّة إلى التّفكيك ، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع الرّسالة ، الكويت ، ط 1 ، أبريل 1998.
31 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، طبعة محمّد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت ، د ط ، 1978.
32 - عبد اللّه خليفة الركيبي، القصّة الجزائريّة القصيرة، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، د ط ، 1983.
33 - عبد اللّه محمّد الغذامي ، المرأة و اللّغة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان/ الدّار البيضاء ، المغرب ، ط 3 ، 2006.
34 - عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي، معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركّبة لرواية "زقاق المدق"، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، د ط ، 1995.
35 - عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّواية ، بحث في تقنيات السّرد ، المجلس الوطني للثّقافة و الفنون و الآداب ، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ، د ط ، 1998.
36 - عبد الملك مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر(1925 – 1954)، الشّركة الوطنيّة للنّشر و التّوزيع ، الجزائر ، ط 2 ، 1983.

37 - عبده دياب ، التّأليف الدرامي، دار الأمين ، ط 1 ، 2001.
38 - علال سنقوقة، المتخيّل و السّلطة، في علاقة الرّواية الجزائريّة بالسّلطة السياسية، السّلسلة النّقدية (كريتيكا 2)،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2000.
39 - عمّار زعموش، دراسات في النّقد و الأدب،دار الأمل، الجزائر، د ط،1998
40 - قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق، كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، د ط ، 1963.
41 - ماجدة حمّود ، الخطاب القصصي النّسوي ، نماذج من سوريا ، دار الفكر العربي، دمشق، سوريا ، ط 1 ، 2002.
42 - محمّد معتصم ، المرأة و السّرد ، دار الثقافة ، الدّار البيضاء، ط 1 ، 2004.
43- محمّد مفتاح ، تحليل الخطاب الشّعري، استراتيجيّة التّناص، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان/ الدّار البيضاء ، المغرب ، ط 3 ، 1992.
44 - مصطفى فاسي، دراسات في الرّواية الجزائريّة، دار القصبة للنّشر، الجزائر، د ط ، 2000.
45 - نبيلة إبراهيم ، فنّ القصّ في النّظريّة و التّطبيق، مكتبة غريب ، دار قباء للطّباعة، مصر ، د ط ، د ت .
46 - واسيني الأعرج ، اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، بحث في الأصول التّاريخيّة و الجماليّة للرّواية الجزائريّة، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، د ط ، 1986.
47 - ولد يوسف مصطفى، مع محمّد ديب في عزلته ، دار الأمل للطّباعة و النّشر و التّوزيع ، د ط ، 2002.
48 - يمنى العيد ، في القول الشّعري،الدّار البيضاء ، ط 1 ، 1987.

ثالثا: المراجع المترجمة:

49 - أمجد الطّرابلسي، نقد الشّعر عند العرب حتّى القرن الخامس للهجرة ، ترجمة إدريس بلمليح ، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء ، المغرب ، د ط ، 1993.
50 - آن جيفرسون و ديفيد روبي، النّظريّة الأدبيّة الحديثة، تقديم مقارن ، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا ، د ط ، 1992.

51 - إرنست فيشر، ضرورة الفنّ ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب ، القاهرة ، د ط ، 1971.
52 - إلرود إبش و و، د، و، فوكيما ، نظريّة الأدب في القرن العشرين، ترجمة و تقديم محمّد العمري، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء ، د ط ، 1996.
53 - تزفيتان تودوروف ، الشّعريّة ، ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنّشر، المغرب ، ط 1 ، 1987.
54 - تيري إيجلتون، مقدّمة في نظريّة الأدب ، ترجمة أحمد حسان، القاهرة، ط 2، 1972.
55 - جمال الدّين بن الشّيخ ، الشّعريّة العربيّة، ترجمة مبارك حنون و محمّد الولي و محمّد أوراغ ، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1996.
56 - جون كوهين، بنية اللّغة الشّعريّة ، ترجمة محمّد الولي و محمّد العمري، دار توبقال للنّشر، المغرب ، ط 1 ، 1986.
57 - جون هالبرين و آخرون، نظريّة الرّواية ، ترجمة محي الدّين صبحي، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط 1 ، 1981.
58 - رامان سلدن، النّظريّة الأدبيّة المعاصرة ، ترجمة و تقديم جابر عصفور، دار الفكر للدّراسات و النّشر و التّوزيع ، القاهرة ، ط 1 ، 1991.
59- رولان بارت ، درجة الصّفر للكتابة ، ترجمة محمّد برادة ، دار الطّليعة للطّباعة و النّشر، بيروت ، ط 1 ، 1981.
60 - رولان بارت ، مدخل إلى التّحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدّراسة و التّرجمة و النّشر، سوريا ، ط 1 ، 1993.
61 - رولان بارت ، نقد و حقيقة ، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدّراسة و التّرجمة و النّشر، سوريا ، ط 1 ، 1994.
62 - رومان جاكبسون، قضايا الشّعريّة ، ترجمة محمّد الولي و مبارك حنون، دار توبقال للنّشر، المغرب ، ط 1 ، 1988.

63 - عايدة أديب بامية، تطوّر الأدب القصصي الجزائري(1925-1967)، ترجمة محمّد صقر، ديوان المطبوعات الجامعيّة ، الجزائر، ط 2 ، 1982.
64 - فيليب هامون، سيميولوجيّة الشّخصيّات الرّوائيّة ، ترجمة سعيد بلكراد ، دار الكلام ، الرّباط ، د ط ، 1990.
65 - مجموعة من المؤلّفين، نظريّة المنهج الشّكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشّركة المغربيّة للنّاشرين المتّحدين، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، ط 1 ، 1988.
66 - ميشيل فوكوه ، الكلمات و الأشياء ، ترجمة مطاع صفدي و آخرين، مركز الإنماء القومي، بيروت ، د ط ، 1990.

رابعا: المراجع الأجنبيّة :

67 – A.J.Greimas, Sémantique Strucyurale, rechèrche de méthode, Larousse, 1966.
68– Charles Bonn , Le roman Alde la langue Française, L,Harmattan,Paris,1985.
69 – David Fontaine, La poétique, édition Nathan, Paris, 1993.
70 – Gérard Génètte, Figures I, Seuil, 1966.
71– Gérard Génètte, Figures III, Seuil, 1972.
72 – H.Suhamy, La Poétique, Que sais-je? N:˚2311, P.u.F, Paris, 1986.
73 – Henri Mitterand, Le Discours du roman , P.U.F, 1980.
74 – Jean Dejeux, Situation de la littérature Maghrébine de la langue Française, O.P.U, Alger, 1982.
75 – Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique (Poétique), Paris, 1973.
76 – Malek Haddad, Le Quai aux fleurs ne répond plus, Media-plus, Constantine, 2004.
77 – Malek Haddad, Les zéros tournent en rond, In, écoute et je t'appelle, Paris, 1961.
78– Michel Riffatèrre, La production du texte, collection Poétique, Seuil, 1979.
79 – Michel Riffatèrre, Essai de Stylistique Structurale, présentation et traduction de Daniel Delas, Flammarion, 1971.

80 – Michel Zeraffa, Personne et Personnage, Ed, Klincksiek, 1971.

81– Roland Barthes, S/Z , Seuil, 1976.

82 – Roman Jakobson, Huit Questions de Poétique, collection Poelats, 1977.

83 – Tzvetan Todorov, Oswald Ducrot, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ed du Seuil,Paris,1972

خامسا: الدوريات:

84- جريدة البيان:

- أحلام مستغانمي، كنّا نكتب لقارئ مجهول فصارت كتابتنا لقاتل مجهول، الأربعاء 9 سبتمبر 1998.
- رانيا يونس، أحلام مستغانمي القصيدة للحبيب و الرّواية للوطن، السّبت 3 يوليو/ جويلية 1999.

85 - مجلّة التّواصل، جامعة عنّابة ، الجزائر:

- علي خفيف، سيميائيّة المكان في رواية (ذاكرة الجسد) لـ"أحلام مستغانمي"، العدد 8 ، جوان، 2001.

86 - مجلّة العربي، وزارة الإعلام - الكويت،مطابع الشّروق - القاهرة

- جمال الغيطاني، قاهرة الغيطاني، العدد 524 ، يوليو/ جويلية ، 2002.

87 - مجلّة المجاهد الثّقافي، الجزائر

- عبد الملك مرتاض، المقوّمات العامّة للأدب العربي الحديث في الجزائر، العدد 17 1971.

88 - مجلّة الموقف الأدبي، اتّحاد الكتّاب العرب ، دمشق، سوريا

- أحمد منور، ملاحظات حول وضع الأدب الجزائري الحديث ، العدد 253 / 254 أيار و حزيران/ ماي و جوان، 1992.
- الطّاهر الهمامي، من شعريّة الشّعر إلى شعريّة الكلام عند القدامى، العدد 350 ، حزيران / جوان، 2000.
- عادل فريجات ، مرايا الرّواية ،العدد نفسه.
- عدنان بن ذريل، النّص و الأسلوبية بين النّظريّة و التطبيق، العدد نفسه.

- نضال الصّالح، شعريّة اللّغة في رواية (الأسوار)، العدد 368، كانون الأوّل / ديسمبر، 2001.
- عبد القادر بن سالم ، مكوّنات السّرد في النّص القصصي الجزائري الحديث، العدد نفسه.
- علي حداد ، العين و العتبة ، مقاربة لشعريّة العنونة عند البردوني، العدد 370، شباط/ فيفري ، 2002.
- محمّد صابر عبيد ، إشكالية العنونة بين القصد و جمالية التلقي، العدد 374 ، حزيران / جوان ، 2002.
- وفيق سليطين،خطاب الأنوثة، العدد 378، تشرين الأوّل / أكتوبر، 2002.
- حسين مزدور، الشّعرية العربية في التّراث النّقدي، العدد 402 ، تشرين الأوّل / أكتوبر، 2004.
- طراد الكبيسي، في الشّعرية العربيّة، العدد نفسه.
- رفقة محمّد دودين، اللّغة و السياق الثقافي في الكتابة النّسائيّة،العدد 415 ، تشرين الثّاني/ نوفمبر، 2005.
– مولاي علي بوخاتم ، مصطلحات النّقد العربي السّيماءوي، العدد نفسه.
89- مجلّة عالم الفكر ، الكويت:
- جميل حمداوي، السّيميوطيقا و العنونة المجلّد 25 ، 1997.
90 - مجلّة فصول، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب:
- محمّد حماسة عبد اللّطيف، منهج في التّحليل النّصي للقصيدة، تنظير وتطبيق، المجلّد 5 ، العدد 1 ، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر ، 1984.
- يان موكاروفسكي، اللّغة المعياريّة و اللّغة الشّعريّة، تقديم و ترجمة ألفت كمال الروبي، العدد نفسه.

91 - مجلّة فكر و نقد ، الرّباط ، المغرب:
- جان ماري كلينكينبرغ، من الأسلوبيّة إلى الشّعريّة، تقديم و ترجمة فريدة الكتاني، العدد 15 ، يناير/ جانفي ، 1999.
92 - مجلّة كتابات معاصرة ، بيروت، لبنان:
- نبيل أيّوب، الشّفرات و دلالات المختلف "نشيد الجسر" لخليل حاوي، المجلّد 8 ، العدد 30 ، آذار، نيسان / مارس، أفريل ، 1997.

سادسا: الرّسائل الجامعيّة:

93 - آمال بوعطيط ، استراتيجيّة الشّخصيّات في رواية (ذاكرة الجسد)، مقاربة سيميائيّة ، رسالة ماجستير، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة ، 2001.
94 - هند سعدوني، ذاكرة الزّمن المتأزّم بين الواقع و المتخيّل في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، (ذاكرة الجسد) و (ذاكرة الماء) نموذجا،رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2003 – 2004.

سابعا: المعاجم و القواميس و الموسوعات:

95 - ابن مظور أبو الفضل جمال الدّين بن مكرم ، لسان العرب ، دار صادر للطّباعة و النّشر، بيروت، لبنان،طبعة جديدة محقّقة، ط 3، 2004، المجلّد(4،5،7)
96- بطرس حرفوش، المنجد في اللّغة و الأعلام ، دار المشرق، بيروت ، لبنان ، ط 28 ، 1986.
97 - سمير حجازي، المتقن، معجم المصطلحات اللّغويّة و الأدبيّة الحديثة ، دار الرّاتب الجامعيّة ، بيروت ، لبنان، د ط ، د ت .
98 - نبيل راغب ، موسوعة النّظريّات الأدبيّة ، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان، ط 1 ، 2003.

ثامنا: الأقراص المضغوطة:

99 – Dictionnaire Hachette encyclopédique 2001, Hachette Multimédia.CD Rom.

100– La grande encyclopédie 2000.CD Rom.

تاسعا: مواقع الأنترنت:

101 - www.Abdennour.over-beog.net

102 – www.Arabworldbooks.com

103 – www.Awu-Dam.org

104 – www.Fikrwanakd.Aljabriabed.net

105 – www.Mosteghanemi.com

106 – www.Neelwafurat.com

107 – www.wikipedia.org

فهرس الموضوعات

مقدّمة: ..... ب- د
فصل التمهيدي:
الرّواية الجزائريّة الحديثة 9- 31
1 – خصوصية الأدب الجزائري الحديث 10
2 – الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة 14
3 – مرحلة النّضج : رواية السّبعينيات 18
4 – مأزق اللّغة في الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة...20
5 – الأدب النّسوي الجزائري 28
الفصل الأوّل:
الشّعريّة 32–67
1 – من البلاغة إلى الشّعريّة 33
2 – إرهاصات الشّعريّة 38
3 – مفهوم الشّعريّة 44
4 – الشّعريّة اللّسانيّة: عودة البلاغة من جديد 49
5 – الشّعريّة الأسلوبيّة 52
6 – الشّعريّة العربيّة:
أ – عند القدامى 55
ب – عند المحدثين 65

الفصل الثاني:
شعريّة السّرد ..... 68 - 114
تمهيد 69
I - المقاربة الجينيّة للمحكي(مفردات جيرار جينيت) 70
أوّلا: الصّوت (علاقة السّارد بالحكاية)
1 – زاوية الرّؤية 70
2 – وظائف السّارد/ الرّاوي 72
3 – مستويات السّرد 75
4 – زمن السّرد 77
ثانيا: ترتيب الأحداث
1 – زمن السّرد وزمن القصّة 81
2 – السّرد والذاكرة (الاسترجاع و التذكّر) 85
3 – السّرد بطريقة الحوار الدّاخلي 86

ثالثا: المدّة
1 – الخلاصة (التلخيص) 88
2 – الاستراحة (الوقف) 89
3 – القطع (الحذف) 90
4 – المشهد 91
رابعا: التواتر (معدّل التردّد)
1 – السّرد المفرد 93
2 – السّرد المكرّر 93
3 – السّرد المؤلّف 95
* السّرد الذاتي 96
II – فضاء المكان 98
أوّلا: أهمّية المكان 98
ثانيا: الفضاء الجغرافي
1 – المكان الهندسي 102
2 – المكان كتجربة معاشة داخل العمل 104
3 – المكان المعادي 110
III – الشّخصية الحكائية 115
تمهيد 115
أوّلا: تصنيف الشّخصيات 120
ثانيا: شخصيات رواية (ذاكرة الجسد)
قصديّة أسماء الشّخصيات 122
1 – الشّخصية المدوّرة (شخصيّة المثقف) 123
أ – خالد 124
ب – حياة / أحلام 130
ج – زياد 137
د – سي الطّاهر 140
2 - الشّخصيات المسطّحة (الثانوية)
أ – الشّخصيات الثانوية الرّجولية
أ - 1 – ناصر 141
أ - 2 – حسان 142
أ - 3 – سي الشريف ، سي مصطفى 143
ب – الشّخصيات الثانوية الأنثوية
ب - 1 – أمّا الزهرة، أم خالد ، أم أحلام ، عتيقة 144
ب - 2 – شخصية الأنثى الغربية (كاترين) 146
3 - شخصية الحاكم.....148

الفصل الثالث:

شعريّة اللّغة 152- 191
تمهيد 153
1 – الوظيفة الشعريّة للّغة 154
2 – شعريّة العنوان 156
أ – الدّلالة المعجميّة واللّغويّة 157
ب – الدّلالة التركيبيّة والنّحويّة 159
ج – الدّلالة الدّلاليّة 160
3 – شعريّة اللّغة في (ذاكرة الجسد)
3 - 1 – لغة الخطاب الرّوائي 164
3 - 2 – التّصوير الفنّي 176
3 - 3 – التّكرار 177
3 - 4 – الثنائيات الضّدية 178
3 - 5 – التّناص 179
3 - 6 – الاستفهام 183
3 - 7 – المحسّنات اللّغويّة 184
3 - 8 – شعريّة الجمل (شعريّة لغة الوصف والحوار).. 184
3 - 9 – لغة الحوار 185
3 - 10 – اللّغة المحكيّة (العامية) 187
3 - 11 – اللّغة و اللّون 188
خاتمة: 192
قائمة المصادر و المراجع 195
فهرس الموضوعات 206