الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

الرقم التسلسلي: ...../.....

رقم التسجيل: D.ET/3C/02/16

شعرية الخطاب السردي في الرواية المغاربية

ـذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير لأحلام مستغانمي ـ أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه LMD في الأدب العربي

تخصص: أدب مغاربي حديث

إعداد الطالبة:

- منال عطوي

تاريخ المناقشة: 2020/02/27

- أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة: .

الرقم	الاسم و اللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
01	مفتاح خلوف	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	رئيسا
02	عمار بن لقريشي	أستاذ	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
03	أسماء غجاتي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	ممتحنا
04	نسيمة بغدادي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	ممتحنا
05	سليم سعدلي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة برج بوعريريج	ممتحنا
06	بوعلام رزيق	أستاذ محاضر "أ"	جامعة برج بوعريريج	ممتحنا

السنة الجامعية: 1440-1441هـ 2019/2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

تعد الرواية الفن الأدبي الأهم ضمن فنون السرد التي ظهرت في الساحة الثقافية فهي تحتل –في العصر الحديث– الصدارة الأدبية سواء على مستوى الكم أو الكيف، وذلك نظرا للقيمة الفنية للخطاب السردي، وخصوصيته التي ينفرد بها.

حيث أضحت الرواية المرآة العاكسة لهوية المجتمع وانتمائه، مواكبة تطوراته وتغيرات الحياة المعاصرة بشتى مجالاتها، مما استقطب اهتمام القراء على مختلف خلفياتهم بمصراعيها الثقافية والإيديولوجية، وفتح دائرة النقد الأدبي قراءة وتحليلا، كما أنتج اتساعا في المفاهيم والنظريات وظهرت مناهج عديدة لم تكن معروفة من قبل، هذه الأخيرة أعادت النظر في الإبداع الأدبي والموروث السردي، وذلك من خلال البحث فيه بآليات أكثر دقة ووضوحا وفاعلية، هذا ما يغني الممارسة النقدية ويفتح آفاقا جديدة للتعامل مع الخطاب الإبداعي.

ويأتي الاهتمام بالخطاب السردي من أولويات هذه الدراسات التي تعنى بالرواية، لأنّ أحكام البناء الفني في الرواية هو الباب الرئيس الذي من خلاله يحكم على روائية العمل الفني من دونه، وهذا ما أكسب الخطاب الروائي قابلية للتحليل.

وقد شهدت الرواية العربية منذ نشأتها مراحل تطور مختلفة أهلتها للتربع على عرش الآداب العربية والوصول إلى مصاف العالمية، فاتحة المجال لتجارب أدبية تنوعت بمضامينها وآلياتها السردية.

وقد ظهرت العديد من الدراسات النظرية والتطبيقية التي تهتم بالخطاب السردي وتبحث في مفاهيمه وجوانبه الشكلية والضمنية، في محاولة منها تتبع البنيات التي اتخذها المؤلف استيراتيجية لبناء عمله الروائي ومنحه الانسجام والتآلف بين مختلف العناصر التي يسعى من ورائها إلى خلق نص روائي مميز.

والرواية المغاربية كغيرها من الروايات العربية التي مرت بهذه التجربة، حيث منحت فيها اللغة أهمية كبيرة، بل صارت المكوّن الأول لأي عمل سردي، لترتقي بذلك من اللغة العادية التسجيلية إلى اللغة الشعرية.

كما مثلت الرواية المغاربية الفن الأدبي الأكثر احتواء للأجناس الأدبية الأخرى كالشعر والمسرح والخطاب الديني، مشكلة بذلك أرضية خصبة تلتقي فيها العديد من الأشكال الفنية، وهذه ما جعل بنيتها السردية فسيفساء شعرية.

وبالعودة إلى الإنتاج الروائي المغاربي الذي ارتبط فيه الخطاب الروائي بشعرية سردية عالية نجد الكثير من الروائيين المغاربة يصوغون خطابهم الروائي تحت ما يسمى بالشعرية السردية، حيث ظهرت العديد من الأعمال الفنية لروائيين غرفوا من ينبوع البراعة السردية باستخدامهم أساليب شعرية تطمح بالإبداع وتتضح بالإمتاع .

وكمثال على هذه التجربة الروائية المغاربية نجد الروائية الجزائرية "أحلام مستغانمي" تجلت ملامح الشعرية في رواياتها بشكل كبير خاصة ثلاثيتها الشهيرة (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) .

من هنا جاء موضوع دراستنا موسوما ب" شعرية الخطاب السردي في الرواية المغاربية" متخذين من ثلاثية "مستغانمي" (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) كعينة لهذه الدراسة، بهدف الكشف عن مختلف المكونات الشعرية التي شكلت منها الروائية خطابها السردي.

وكانت هذه الظاهرة تمثل في حد ذاتها دافعا لمحاولة تقديم دراسة في هذا المجال، من خلال شغفنا بقراءة الإنتاج الروائي لأدبنا الجزائري والدخول إلى أعماق عالمه السردي، أمّا اختيارنا لثلاثية "أحلام مستغانمي" فيعود إلى الإعجاب الشديد بأسلوبها ولغتها بعد قراءتنا لروايتها "الأسود يليق بك"، ليقع اختيارنا على ثلاثيتها، في محاولة منا تسليط الضوء على واحدة من أبرز كتاب الرواية المغاربية وحتى العربية، وذلك لما تتمتع به أعمالها من_هواجس شعرية، فهي تكتب بروح الأديب المتكامل الذي لا يقف عند حدود الفن الذي يكتب فيه، وإنّما يستهل كل طاقاته الإبداعية ليخرج أفضل ما عنده في قالب فني مميز، كل هذا دفعنا لخوض غمار هذه التجربة العلمية والخوض في بحر هذه الأديبة.

مرامٍ لن تتأتى إلا بالمرور على إشكالية رئيسة فإشكاليات ثانوية تردفها، لتتشكل على النحو التالي :

- هل فعلا حقق الخطاب الروائي المغاربي شعرية سردية؟
- بأيّ آليات فنية تشكلت الشعرية في ثلاثية "أحلام مستغانمي" ؟ وما مدى مساهمتها في تكوين معمارية العمل الروائي؟ وهل أفلحت "مستغانمي" في تشكيل ذلك؟
- كيف تعاملت الثقافة الغربية النقدية وكذلك العربية مع الشعرية ومصطلحاتها المتعددة؟

وللإجابة على هذه التساؤلات اعتمدنا على المنهج البنيوي بما يقتضيه من تحليل وموازنة في تتبع ظاهرة الشعرية كما جاءت في الثلاثية مع الاستدلال بنماذج روائية وتحليلها، إذ سخرناه للكشف عن البنية السردية في الثلاثية.

وبما أنّ المصدر الأم المعتمد في هذه الدراسة هو نتاج الروائية "أحلام مستغانمي" (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) فقد تصدرت قائمة المصادر، بالإضافة إلى بعض الدراسات النظرية والتطبيقية التي نذكر منها:

- الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب لعبد الحميد عقار.
- بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي لعبد القادر بن سالم .
- خطاب الحكاية لجيرار جينت.

كما استعنا بأطروحة الدكتوراه الموسومة ب"شعرية اللغة الروائية في ثلاثية أحلام مستغانمي" للباحث "العماري أمحمد"، والتي ركز فيها على شعرية اللفظ وشعرية الأسلوب والتركيب مع تقديم إحصائيات للتراكيب والأساليب المكررة في الثلاثية، هذا بالإضافة إلى الاستعانة بالدراسة المعنونة ب"الشعري في روايات أحلام مستغانمي" للباحثة زهرة كمون التي تطرقت فيها إلى شعرية المعجم واللغة والحكاية، متخذة روايتين فقط من روايات "مستغانمي" (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس) كعينة دراستها.

ولأنّ موضوع الشعرية السردية موسع ومطول بحيث لا نستطيع الإحاطة به من كل مفرداته، فقد اقتصرت دراستنا على بعض منها ليتناسب وحجم الرسالة، حيث قسمنا البحث إلى مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

فجعلنا المدخل عتبة للولوج إلى عالم الرواية العربية والمغاربية.

أمّا الفصل الأول فجاء نظريا يختص بالشعرية السردية، موضحين مفهومها ونشأتها في النقدين الغربي والعربي وعلاقتها بالخطاب السردي.

بعد ذلك رسمنا خطوات الفصل الثاني الموسوم ب"شعرية السرد في ثلاثية أحلام مستغانمي"، إذ مزجنا فيه بين الدراسة النظرية والتحليلية لنصوص الثلاثية، فقمنا بدراسة بنية الزمن من خلال التمفصلات والمفارقات الزمنية، ثم تطرقنا إلى المكان وذلك من خلال تقديم نظري لأهم القضايا المتعلقة بالمكان، مبينين تجلياته في الثلاثية، وفي الأخير تناولنا بنية الشخصية من خلال بيان مفهومها وأهم طرق عرضها في الروايات.

أمّا الفصل الثالث فهو الآخر جاء فيه النظري ممزوجا بالتطبيقي، وقد عنوناه بـ"شعرية اللغة في الثلاثية"، وانتهجنا فيه مسار شبيه بالفصل الثاني، من خلال عرض الجانب النظري وإتباعه بالتحليل والاستدلال الروائي، فقمنا بدراسة التناص وحددت أنواعه وتجلياته الروائية، بالإضافة إلى الانزياح والتكرار والاستفهام والتضاد، مع استخراج كل النماذج السردية الدالة عن ذلك من متون الثلاثية.

وأنهينا البحث بخاتمة ذكرنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها، مردفين ذلك بثبت المصادر والمراجع وفهرس الموضوعات.

ولا يكاد يخلو بحث من الصعوبات التي تعترضه من حين لآخر، وتتمثل أساسا في تشعب الموضوع وتبعثر المادة العلمية بين الكتب التي تتحدث عن الشعرية والخطاب مما ولد صعوبة في فرزها، وفي مقابل ذلك نجد ندرة في المراجع التي تتحدث عن عنصر نشأة الرواية المغاربية خاصة الليبية والموريطانية، ورغم كل ذلك إلا أنّنا قمنا بإنجاز هذه الدراسة المتواضعة بفضل الله وعونه، وبفضل الأستاذ المشرف على هذه البحث

الأكاديمي الدكتور"**عمار بن لقريشي**" الذي رعاه حتى نهايته فكل الشكر والامتنان له على كل التوجيهات والنصائح وطول صبره ودقة ملاحظاته، فجزيل الشكر له.

كما أتقدم بالشكر لكل أساتذتي الكرام الذين ساعدوني على إنجاز هذا البحث، الذي أتمنى أن يضيف شيئا ولو بسيطا إلى خزانة العلم والمعرفة.

مدخل

الرواية المغاربية بين النشأة والتطور

أولا- الرواية في الوطن العربي

ثانيا- الرواية المغاربية (النشأة والتطور)

أولا- الرواية في الوطن العربي:

تعدُّ الرواية من أهم الأنواع الأدبية التي حظيت بشعبية كبيرة، وحضور واسع لدى القرّاء والنقاد في الوطن العربي، وهي من أبرز التعبيرات الفنية والجمالية التي توحي بنضج التجربة الإبداعية العربية، ومدى ارتباطها بالشخصية القومية والواقعية للمجتمع، باعتبارها مرآة عاكسة لحياة الأفراد وواقعهم، فهي شكل فني يصوِّر ملامح الشخصية العربية ويبرِّز ملامحها.

ولقد تعددت مفاهيم الرواية وتنوعت تعريفاتها من باحث لآخر، إذ تتفق معظم هذه التعريفات على كون الرواية "عملاً تخييليًا نثرياً طويلاً نسبيًّا وتوسع بعضهم فجعل المفهوم يشمل السرد قديما أيضا، فهي في نظرهم سرد قصصي نثري طويل يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من القصص والأحداث والأفعال والمشاهد".[1] أي أنّها جنس أدبي محدد الأطر والقواعد، يشمل مجموعة من العناصر الفنية والمكونات السردية التي تتكامل مع بعضها البعض لتشكل بنيتها العامة.

تتّخذ الرواية لنفسها ألف وجه وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل للقارئ تحت ألف شكل مما يصعب تعريفها تعريفا دقيقا[2]، لكن جل تعريفات الباحثين تصب في قالب واحد وهو أنّ الرواية "بنية لغوية دالة أو تشكيل لغوي سردي دال يصوغ عالما موحدا خاصا، تتنوع وتتعدد وتختلف في داخله اللغات والأساليب والأحداث والأشخاص والعلاقات والأمكنة والأزمنة"[3].

أما فنيا فيعرفها العديد من النقاد على أنّها "تشكيل للحياة في بناء عضوي يتفق وروح الحياة ذاتها، ويعتمد هذا التشكيل على الحدث النامي الذي يتشكل داخل إطار وجهة

---

[1]- حسن علي المخلف، التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2010، ص 15.

[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص 11 .

[3]- حسين المناصرة، ثقافة المنهج، الخطاب الروائي أنموذجا، دار المقدسية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، حلب، 1999، ص 24.

نظر الروائي وذلك من خلال شخصيات متفاعلة مع الأحداث والوسط الذي تدور فيه الأحداث"[1].

وبما أنّ الرواية في العالم العربي هي لبُّ السردية العربية الحديثة فلا بد من الوقوف عند أهم الإرهاصات الأولى التي مهدَّت لنشأة هذا الفن، وكيف كان تطوره؟ وما هي المراحل التي مرَّ بها ؟

إنَّ تطوُّر الرواية العربية المعاصرة هو نتاج عملية طويلة الأمد، فقد كانت عبارة عن رحلة مغامرات غربية وعربية ذات أبعاد زمانية ومكانية بطيئة الخطى أحيانا وسريعة أحيانا أخرى، إذ يرى جابر عصفور أنّ "زمن الرواية العربية يعود إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر حيث أخذت تتوافر الشروط التاريخية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية لفعل التوالد مقترنة بميراث من القيم الإيجابية التي أنتجتها تطورات القرن الثامن عشر"[2].

حيث كان نشوء الرواية في الأدب العربي مواكباً لبداية عصر النهضة، إذ كثر الحديث عنها بين النقاد العرب والمستشرقين حول بدايتها الأولى وجذورها التاريخية، فوقفوا إزاء مواقف متباينة، فهناك "من ينكر على الموروث السردي القديم إمكانية أن يكون أصلا من أصولها، وآخر يراه حضناً ترعرعت بذورها في أوساطه، وغيره يؤكد أنه الأدب الشرعي لها وثمَّة آراء تراها مزيجا بين مناهل عربية وغربية، وهناك رأي أخير شائع يرى أنّ الرواية مستجلبة من الأدب الغربي وأنها دخيلة على الأدب العربي"[3].

---

[1]– السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 2009، ص 5.

[2]– جابر عصفور، الرواية العربية ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008، ج1، ص 144.

[3]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص5.

فإذا كان بعض الدارسين يعتبرون الرواية عنصرا من عناصر الفن القصصي، ويعدونها شكلا من أشكال القصة والحكاية، فإنّ ذلك يؤكد القول بأنّ الرواية لها جذور في التراث العربي ودليلهم في ذلك:

01- ما وصل إلينا من إبداعات قصصية.

02- ما صرَّح به الغربيون أنفسهم من أنّهم أخذوا من تلك القصص العربية القديمة.

03- اتِّفاق كثير من النقاد على أنّ ما وصل إلينا يحمل جذوراً عربية. ورد أصحاب نظرية القصة العربية على من خالفهم هو أنَّ القصة العربية موجودة، وإنكارها نابع من إخضاع الإبداع العربي لمقاييس أجنبية حديثة[1].

ولقد بدأت الجهود الروائية الأولى للسرد العربي في القصص والسير، كسيرة "عنترة" وقصص سيف بن ذي يزن أو "بني هلال" و"الزير سالم" وغيرها من القصص التي كانت عبارة عن أخبار بطولية كانت تقص أثناء الاجتماعات وحلقات الأسمار، بهدف التسلية. هذا بالإضافة إلى "النوادر والصور القلمية الموجزة، والحكايات ذات المغزى الأخلاقي وقصص الهروب العجيبة والأنماط المتشابهة"[2].

وما يؤكد أيضا اتصال الرواية بالتراث وأنّها ذات جذور عربية ما جاء في كتب "الجاحظ" و"ابن المقفع" ومقامات "بديع الزمان الهمذاني" و"الحريري" التي كلها تثبت صلة الرواية بالتراث.

وفي مقابل ذلك يوجد باحثون آخرون ينكرون الجذر العربي للرواية، ويعتبروها فنّا غربيا مستوردا، بدليل "أنّ العرب برعوا في الشعر ولم يكن لهم نصيب في الفنون النثرية... فكل ما وصل إلينا من قصص التراث لا قيمة فنية مؤثرة له"[3]، إذ كان لاتصال العرب بالغرب أثر كبير في انتشار هذا الفنّ في الوطن العربي.

1- حسن علي المخلف، التراث والسرد، ص30.

2- روجر آلن، الرواية العربية، تر: إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص32.

3- حسن علي المخلف، التراث والسرد، ص34.

ويرجع ظهور الرواية حسب العديد من الدارسين والمهتمين بنشأتها إلى عاملين أساسين هما: الصحافة والترجمة ويكون" رفاعة الطهطاوي الذي ترجم رواية وقائع "تليماك" وهي أول رواية مترجمة فتحت أعين العرب وبخاصة المصريين إلى فن جديد وفد إليهم من أوربا"[1] إذ كان له الفضل في شق الطريق أمام عدد كبير من تلاميذه الكتَّاب فيما بعده كترجمة تلميذه "محمد عثمان جلال" سنة 1998 أعمالا أدبية فرنسية مثل: أعمال "موليير" وأقاصيص "لافونتان".

كما لا ننسى الدور الهائل الذي لعبته الصحافة في بعث الوعي الثقافي بالوطن العربي في القرن الماضي، حيث أنّ العديد من تلك الصحف "كُرِّست لنشر الآداب السردية... فقد دأبت الصحيفة على نشر الروايات على حلقات مسلسلة كذات الحذر التي كتبها سعيد البستاني وقد نشرت هذه القصة في صحيفة الأهرام عام 1884"[2]، وبذلك يؤكد أصحاب هذا الاتجاه على أنّ للرواية جذور غربية على حدٍّ قولهم: "إنّ الرواية العربية عموما ارتبطت بالصحافة وبالرواية الغربية تحديدا، ممَّا جعل كثير من الكُتَّاب العرب يُعرِّبون روايات غربية لتتلاءم مع البيئة العربية، لذلك انتشرت الروايات المُعرَّبة العاطفية والتاريخية والبوليسية والتعليمية..."[3] هذا الاتصال ربمّا هو الذي جعل الرواية العربية تعاني من التبعية للرواية الغربية في العديد من التقنيات والفنيات .

ويرجع مطلع الفن القصصي والروائي في الأدب العربي الحديث إلى المحاولات الأولى لكل من "المويلحي" و"جورجي زيدان" من خلال الجهود الروائية الأولى لهم المتناثرة بالتراث العربي، وهذا ما يظهر بشكل جلي في الرواية التاريخية، التي أعطت أهمية كبيرة للتاريخ العربي وعملت على استدعائه في المضمون الروائي والتركيز على أحداثه البارزة كأعمال "جورجي زيدان" و"علي الجارم".

[1]– شجاع مسلم، الرواية العربية والحضارة الأوربية، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، 1979، ص5–6.

[2]– روجن آلن، الرواية العربية، ص45.

[3]– حسين مناصرة، مقاربة الرواية، قراءة في نقد النقد، 2008، ص 6.

هكذا بدأت الرواية العربية تشق طريقها متخذة مسارات عديدة ومتطورة، فظهرت رواية زينب "لمحمد حسين هيكل" عام 1914م التي عُدَّت أول رواية واقعية في الأدب العربي، حيث امتازت الفترة الواقعة بين الحربين العالميين الأولى والثانية وما تلتها بوجود روائيين عرب عملوا على تطوير الفن الروائي في الوطن العربي فأنتجوا العديد من الروايات والقصص كتوفيق الحكيم (عودة الروح) طه حسين (الأيام) المازني (إبراهيم الكاتب) محمد تيمور وغيرهم من الكتاب الذين يضيق المجال لذكرهم، حيث أسهم كل منهم في دفع عجلة هذا الفن.

وغدت الرواية في هذه المرحلة جنسا أدبيا قائما بذاته، إذ تخلصت ممّا كان يشوبها شكلا ومضمونا وأخذت تغنى وتتنوع، ولأنّ مصر كانت أكثر تطورا من ناحية الإمكانيات الفكرية والصحفية مقارنة ببقية بلدان العالم العربي، فقد ظهر عدد من الروائيين الذين ساهموا في إثراء هذا الفنّ وتطويره والوصول به إلى العالمية، على غرار صاحب جائزة نوبل للآداب "نجيب محفوظ" الذي "أجمع الباحثون والنّقاد كافة على أنّه أب الرواية العربية الحديثة ومؤسسها الأول...فهو الذي أرسى دعائمها ووضع قواعدها، حتى أوصلها إلى المكانة التي تستحقها في الثقافة العربية، وبعد أن كانت النظرة إليها سلبية لأنها كانت تعد جنسا أدبيا طارئا ودخيلا"[1].

هكذا شيئا فشيئا بدأت الرواية العربية تكسب ملامح متميزة ليظهر جيل جديد من الرواد ساهم في تطوير هذا الفن من ناحية السرد والأسلوب والتخلص من الأسس السردية التي عرفها هذا الفن قديما كالعرض والعقدة والحل، لتتقدم الرواية أشواطا كبيرة في التّصوير والبناء الفنّي، وأصبحت تعبِّر عن حال الواقع العربي وتكون مرآة عاكسة للمجتمع مُحاولة في نفس الوقت التخلص من التبعية الغربية.

[1] – فائق مصطفى أحمد، سحر السرد، دراسات في القصة والرواية العربية، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015، ص142.

"وإذا كانت الرواية الأوربية قد انتهكت شكل الرواية الغربية بتنوعاتها الواقعية والوجودية وصيغتها الكلاسيكية أيضا عبر إلغاء حضور الشخصية الروائية أو إلغاء الحركة في الزمن أو جعل المكان هو الشخصية الفاعلة في النص الروائي فإنّ الرواية العربية الجديدة حملت الرغبة ذاتها لانتهاك شكل قارٍ ثابت"[1]، ومن أعلام الرواية العربية في هذه الفترة وما بعدها نجد: "الطيب صالح باوية"، "سهيل إدريس"، "غسان كنفاني"، "غادة السمان"، "حنا مينا"، "عبد الرحمن منيف"، "جبرا إبراهيم جبرا"...

وفي النهاية وكمجمل لما سلف ذكره يمكن تصنيف المسار الذي مرَّت به الرواية العربية إلى مراحل ثلاث هي: الرواية التقليدية، الرواية الحديثة، والرواية الجديدة.

01- الرواية التقليدية: وتشمل الإرهاصات الأولى التي حاولت رسم الخطوط الأولية للرواية، فهي مرحلة النشأة والروايات والتي اختلفت في الوطن العربي من بلد لآخر، وانطوت على دلالة أدبية مهمة تتمثل في وعي الذات الجماعية بضرورة البحث عن أشكال تعبيرية تكون قادرة على تجسيد حساسية جديدة أو ذوق فني جديد فقد أسهمت في:

- إلانة اللغة: أي أسهمت في تخليص اللغة من قيود السجع والبلاغة الشكلية المطلوبة لذاتها ومالت بها إلى لغة نثرية عادية ولكنها قادرة على الوصف والتجديد والتحليل.
- خلق قاعدة من القرَّاء أي تأسيس جمهور.

وما ميّز الرواية في هذه الفترة هي أنّها أصبحت وسيلة لنقل الأفكار والعِبر والعظات، لا تصويرا لتجربة متكاملة، فالأفكار بارزة يمكن استخلاصها بيسر وسهولة وهي أفكار جاهزة أو شبه جاهزة تسقط داخل الشكل الروائي[2]، أي أنّ هذه المرحلة ساهمت في تطوير بنية الرواية سواء على صعيد اللّغة أم على صعيد تشكيل قاعدة من

1- فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2009، ص11.

2- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008، ص11.

القرَّاء، فحتى وإن كانت مجرد رؤية تقليدية للفن والعالم والإنسان لكنّها ببنائها هذا أعادت إنتاج الوعي السائد في الوطن العربي .

02- الرواية الحديثة: ويأتي ظهورها إلى مجموعة من العوامل الجمالية والاجتماعية المستجدَّة، فحتى وإن ظهرت الرواية في هذا الوقت واستحدثت آليات فنيّة جديدة إلا أنّها لم تغفل عن التراث بل ظلَّت متمسكة به مع محاولة مزامنة التّطور الفكري والنقدي والجمالي في العالم.

في هذه الفترة انتقل هذا الفنّ من مرحلة التّقليد والبساطة إلى مرحلة النّضج الفنّي وصارت "الرواية الحديثة تعبير عن وعي فنّي متطور، وتجسيد فعلي لمفاهيم أدبية ونقدية جديدة تتصل بوظيفة الرواية الحديثة وماهيتها وصلتها بالواقع وعلاقتها بالمتلَّقي، فهي بنية أدبية متميزة"[1]. وباختصار هي مجموعة من التفاعلات الذاتية والموضوعية التي وُضِعت في قالب فنّي مترابط الأحداث والشخصية والزمان والمكان لتعبير عن وعي متطور ومرتبط بالتراث من ناحية والمؤثرات الأجنبية من ناحية أخرى.

03-الرواية الجديدة: أصبحت الرواية العربية في هذه المرحلة تعبيرا فنّيا عن الأزمات المصيرية التي تعصف بالإنسان العربي، مما استدعى إعادة النّظر في البناء السّابق للرواية الذي أصبح غير ناجح في تحليل الواقع وفهمه والتّفاعل معه، لذلك لا بد من استحداث أدوات فاعلة في هذا المضمار.

انطلاقا من هذا سعت "الرواية الجديدة إلى تأسيس ذائقة أو وعي جمالي جديد ... فالرواية الجديدة تثير الأسئلة الفنيّة التي تصطدم بقارئ أكثر ما تجذبه وتهزّ وعيه الجمالي أكثر ممّا تدغدغ عواطفه... فالرواية الجديدة بُنية فنية دالة على الاحتجاج العنيف والرفض لكل ما هو مُتداول ومألوف وهي تجسيد لرؤية لا يقينية للعالم"[2].

---

[1] – شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 12.

[2] – المرجع نفسه، ص 17-18.

وفي نهاية تتبع مسار الرواية العربية بعد أن تأسست في شكلها التقليدي منذ القرن التاسع عشر والتي أخذت تتطور شيئا فشيئا على يد كبار الروائيين العرب حتى بلغت في مرحلة المعاصرة إلى ما بلغت إليه واكتملت بنياتها وصارت على الشكل التي هي عليه الآن، نجدها كانت متأثرة بالتراث العربي القديم من ناحية المادة والمضمون لكن هذا لم يعزلها عن الثقافة الغربية لأنّه "مهما حرصنا على إيجاد أصول للرواية في التراث السردي العربي، فإنّ مفهومها الحديث يظل مقترنا بالتبدلات العميقة التي طرأت على المجتمعات الأوربية"[1].

ولقد برهن الكثير من الكتَّاب من خلال مقارنة نشأة الرواية العربية على خصوصية هذه الأخيرة فوجدوا "بدايات القصص العربي لا تختلف كثيرا عن بدايات الرواية العربية ولكنها تمتلك خصوصية المضمون ونقله"[2] هذا ما ذهب إليه أصحاب اتجاه أنّ رواية العالم العربي ذات جذور عربية متأثرة بالرواية الغربية.

وما تجدر الإشارة إليه ونحن بصدد الحديث عن أصل الرواية، أنّ للتاريخ دور مهم في صناعة هذا الجنس الفني، لأنّ "الحكاية والتاريخ يشكلان قلب الكتابة العربية ويصنعان العمود الفقري لها، وهو ما نقل الكتابة الروائية العربية على آفاق جديدة وجعلها تعيد النظر في مسلمات بدت في يوم من الأيام راسخة يصعب التحول عنها..وهو ما جعل الرواية العربية قابلة للانتشار وحتى الترجمة إلى اللغات الأخرى"[3].

واعتبارا لما تقدم فإنّ الرواية في الوطن العربي نشأت نشأة اقتدت فيها بالسير والمقامات ثم تلمست سبلا جديدة للتواصل والتطور، وما إن أسعفتها البيئة بالجديد حتى تطورت وانفتحت على عوالم فنية وجمالية لتشكل رؤى جديدة وبنى فنية ساهمت في تطورها .

---

[1] – محمد برادة، الرواية العربية، ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين، ص16.

[2] – حسين علي المخلف، التراث والسرد، ص 36.

[3] – فخري صالح، دراسات في الرواية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010، ص 15.

ثانيا: الرواية المغاربية (النشأة والتطور)

مما شك فيه أنّ الرواية قد احتلت موقعا متميِّزاً في الأدب المغاربي المعاصر، فقد استطاع هذا الفن الحديث النشأة خلال مدة زمنية قصيرة أن يوسّعَ دائرة مخاطبيه إلى حد أصبح ينافس الشعر، وأحيانا يتقدم عليه في بعض الأقطار المغاربية، بعدما كان الشعر هو ديوان العرب وهرمًا عاليا لا يصل إليه أي فن أدبي آخر ويكفينا لإثبات هذا الرأي أو الإدّعاء للشهرة الواسعة الذي يحظى بها الروائيون العرب عموما والمغاربة على وجه الخصوص، ما شهده المغرب العربي من غزارة الإنتاج الفني.

وبالعودة إلى نشأة الرواية في المغرب العربي نجدها متأخرة نسبيا مقارنة بالمشرق، لكن تطورها كان سريعا "إذ أن فترة السبعينيات من القرن العشرين كانت فترة تشكل التجربة المغاربية التي تحطمت معها مقولة المشرق "بضاعتنا ردت إلينا " بل صرنا أمام تطور فعلي في مجال السرديات إبداعا ونقدا من جهة، وإبداعا وتلقِّيا من جهة أخرى"[1].

ولقد كان للرواية المغاربية "الحظ الأوفر كي تتفاعل بشكل جلي مع حركة تطور هذا الجنس السردي في أوربا نظرا للظروف السياسية التي مرّت بها المنطقة في تاريخها الحديث والمعاصر مما أثَّر في بنية شعوب المنطقة من خلال ازدواجية اللغة والاشتغال على أجناس القصص الغربي"[2].

إنّ الإنتاج الروائي المغاربي له خصوصية يتميز وينفرد بها شكلاً وموضوعًا عن الأدب العربي ككل، فهو يصدر عن بيئة محلية متقاربة في اللهجات والمرجعيات الثقافية، بمعنى أنّه توجد قواسم مشتركة بين أقطار المغرب العربي ساهمت في تشكيل المخيلة الروائية، ومن هذه القواسم نذكر:

---

[1] – صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، بسكرة، ص12-13.

[2] – عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013، ص 32.

– ارتباط نشأة هذا الأدب في مراحله الأولى قبل الاستقلال ببروز الحركات الوطنية وحركات الإصلاح والتجديد .

– غنى الموروث الثقافي العربي واستمرار تأثيره في الذاكرة والوجدان والتربية.

– قوة حضور التراث الشعبي وعمق التفاعل والتواصل مع الحركة الثقافية والأدبية في المشرق العربي، وكذا تأثيرات المثاقفة والحاجة إلى الانفتاح الإيجابي على الآخر ثقافة ولغة.[1]

وعلى الرغم من أنّ الأدب المغاربي يشمل (الجزائر، المغرب، تونس، ليبيا، موريطانيا) فإنّ البلدان الثلاثة الأولى هي التي تعطى لها السمة الأدبية ومأخوذة بعين الاعتبار عند الدارسين، مستندين في ذلك إلى نتاجها الإبداعي والثقافي، وفيما يلي تفصيل لأهم الملامح الروائية كما تقدمها تجارب الكتابة في كل قطر على حدة :

01–الجزائر :

إنّ الحديث عن الأدب الجزائري جزء من كل هو الأدب المغاربي، نظرا للجذور المشتركة في العمق رغم وجود بعض الفروق الشكلية بين أقطار المغرب العربي، إلاّ أنّ هذه الفروق والاختلافات لا تلغي طبيعة التداخل والتكامل، فكرًا وفنًّا في مختلف الأنواع الأدبية.

وبما أنّ الرواية هي أكثر الأجناس الأدبية قدرة على تقديم الملامح الأساسية للحياة المعاصرة بمختلف مجالاتها السياسية والاجتماعية والثقافية وحتى الإنسانية، فقد مثلت الرواية الجزائرية التي اتخذت اللّغة العربية أداة للتعبير عن ثقافة هذا المجتمع.

وما يميّز الأدب الجزائري عموما أنّه كان أشد التصاقا بالأرض "وقد تجلت هذه الحقيقة في النثر الجزائري بعامة والرواية بخاصة، ذلك أنّ ظروف الجزائر بعد الحرب العالمية الأولى قد ساعدت على ظهور المذهب الواقعي الذي وجد فيه الكتّاب على

---

[1]– عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص19– 20.

اختلاف ميولهم وثقافاتهم مجالا للتعبير على واقع البلاد بما فيه من متناقضات وعزلة وحرمان"[1].

وبما أنّ الأدب الجزائري جزء من الأدب العربي فقد تأثرت الرواية الجزائرية بالرواية العربية لأنّها لم تكن مفصولة عنها ولا عن جذورها العربية والإسلامية، ومن هنا ظهرت الرواية في الجزائر التي كانت منذ ظهورها تعبيرا على هموم المجتمع وأحزانه وانتصاراته "فنشأة الرواية العربية ومنها الجزائرية لم تأت من فراغ، فهي ذات تقاليد فنية وفكرية في حضارتها، كما أنها ذات صلة تأثرية ما بهذا الفن كما عرفته في العصر الحديث"[2].

لقد استأثرت مسألة نشأة الرواية اهتمام العديد من النّقاد والدارسين الجزائريين، وهذا ربّما راجع إلى حداثة عهد الإنتاج الروائي في الجزائر، حيث ذهب بعض هؤلاء الدارسين إلى أنّ أول عمل في الأدب الجزائري قد بدأ ينحو منحى روائيا، وتعد أول بذرة قصصية كتبت في الأدب الجزائري "تدخل في إطار جنس الرواية هي حكاية العشاق في الحب والاشتياق لمحمد مصطفى بن إبراهيم الذي يدعى الأمير مصطفى سنة 1849م"[3]، ليتبع هذه القصة محاولات أخرى "أما المحاولة الثانية فكانت من تأليف عبد المجيد الشافعي بعنوان الطالب المنكوب، ثالثها الحريق لنور الدين بوجدرة، رابعها صوت الغرام لمحمد منيع ثم رمانة للطاهر وطار"[4].

إلاّ أنّه يوجد هناك فريق آخر من الدارسين من يعتبر نص "غادة أم القرى" للكاتب "محمد رضا حوحو" الصادر عام 1947م فاتحة لجنس الرواية في الجزائر، وفي المقابل يوجد من يرفض ذلك جملة وتفصيلا ويرى بأنّ النّشأة الجادَّة للرواية الفنية الناجحة

---

[1] – أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص 56.

[2] – عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 196.

[3] – أحلام معمري، نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، مجلة الأثر، العدد 20، 2014، ص57.

[4] – عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ص 197-198.

والانطلاقة الفعلية للعمل الروائي بالجزائر ارتبطت برواية "ريح الجنوب للكاتب عبد الحميد بن هدوقة" ويعتبرونها "أول رواية جزائرية جادة متكاملة كتب باللغة العربية إذ أنّ المحاولات التي سبقتها (غادة أم القرى، الطالب المنكوب، والحريق...) على الرغم من أهميتها بصفتها البداية الأولى لفن الرواية في الجزائر فإنها لا تعدو أن تكون مجرد محاولات أولى على درب هذا الفن"[1]. ورواية "ريح الجنوب" التي كتبها الروائي "عبد الحميد بن هدوقة" عام 1970م يدور موضوعها حول تصوير العلاقات الاجتماعية في ضوء مؤسسة الزواج القصري وحول صورة الريف الجزائري بعد الاستقلال، متخِذاً الروائي من شخصية "نفيسة" بطلة رئيسية تقوم عليها أحداث الرواية.

أما الناقد "عبد الله الركيبي" فيرى أنّ ظهور هذا الفن في الجزائر جاء متأخرا نسبيا لأنّه "يحتاج إلى تأمل طويل وإلى صبر وأناة كما يتطلب ظروفا ملائمة تساعد على تطوره وعناية الأدباء به... ثم إن الرواية تتطلب لغة طيِّعة مرنة قادرة على تصوير بيئة كاملة وهذا ما لم يتوفر لها سوى بعد الاستقلال وفوق هذا فإن كتّاب الرواية في الجزائر، لم يجدوا أمامهم نماذج جزائرية يقلّدونها أو ينسجون على منوالها كما كان الأمر بالنسبة للكاتب باللغة الفرنسية الذين وجدوا تراثا غنيًا ونماذج جيدة في الأدب الفرنسي"[2].

هكذا كان الجو الذي تشكلت فيه الرواية الجزائرية والتي شهدت تطورا كبيرا في فترة السبعينات، تطور وتنوع لم يعرف له مثيل من قبل، ونجد من أقطاب الرواية الجزائرية في هذه الفترة : "الطاهر وطار"،"عبد الحميد بن هدوقة"،"رشيد بوجدرة" وغيرهم من الروائيين الذين انفتحوا على الكتابة العربية المعاصرة ولجؤوا إلى هذا الفن للتعبير عن الواقع الجزائري بكل تفاصيله وتعقيداته سواء بالعودة إلى زمن الثورة أو بالغوص في التعبير عن الحياة الجديدة بعد الاستقلال.

[1]– مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة، الجزائر، 2000، ص7.

[2]– عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث 1830–1974، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص237–238.

والمتتبِّع للأدب الجزائري الحديث يلاحظ بأنّه "أدب ثوري عايش الثورة بكل أبعادها ومفاهيمها، الثورة المسلحة ضد الاستعمار الفرنسي والثورة ضد الاستغلال، والثورة في مرحلة البناء والتحول الاجتماعي وهذا يعني أنه لم يكن أدبا محايدا أمام واقعه، بل عمل على تغيير الواقع من خلال الالتزام بقضاياه"[1].

بعد ذلك لم تستطع الرواية الجزائرية تجاوز هذا الواقع، بل بقيت الثورة التحريرية النبع الأصيل والمادة الخام للإنتاج الروائي، كما شكل ذلك الواقع مادة غنية ساعدت الأدباء في عملية الإبداع والتكوين واستفادوا من أحداث هذا الواقع ومستجداته، وهذا ما يجعلنا نقول: "إن الحديث الروائي في الجزائر ذات أصول واقعية، ولا نقصد بها هنا التصوير الفوتوكوبي، وإنما العمل الإبداعي المجسد بالتكوين الذي يوازي التصوير بنوعيه الحسي والفوتوغرافي في معايشته لمجريات الواقع".[2]

أما الروائي والباحث الجزائري "واسيني الأعرج" الذي يعد أحد رموز هذا الفن في الجزائر فقد أرجع ظهور الرواية الجزائرية إلى مجموعة من العوامل السياسية، وبناء على ذلك كان من الضروري اللجوء إلى بعض العمليات التبسيطية التي يمليها البحث الأدبي، حيث قسم مراحل تشكل الرواية إلى فترات مترابطة في سلسلة واحدة هي التاريخ، ويمكن أن نوردها موجزة على النحو التالي :

– أولاها مرتبطة تحديدا بثورة الفلاحين سنة 1871م التي كانت لها مساهمات عظمى في تشكل الفكر الاشتراكي في الجزائر وتكريسه، من خلال الإسهامات التي قدمتها بشكل مباشر، أو غير مباشر (كومونة باريس) بتراثها الثوري .

– أما الفترة الثانية فهي ذات صلة مباشرة بانتفاضة 1945م الجماهيرية التي أيقظت الحس القومي لدى الشعب ودفعته إلى الاقتناع من خلال الحياة اليومية بأن الاستعمار مهما كان حضاريا فسيظل استعمارا يستهدف تذليل الشعب وتركيعه، وتصادف هذه

[1] – أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1996، ص86.

[2] – أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، ص 86.

المرحلة ظهور أول رواية جزائرية مكتوبة باللغة العربية للكاتب "أحمد رضا حوحو" سنة 1947م كتعبير عن تبلور الوعي الجماهيري بالرغم من آفاقها المحدودة.

– أما الفترة الثالثة والأخيرة فهي دخول الحركة الوطنية في نهج جديد أدى بها في النهاية إلى تجميع كل قواها الممزقة، هذا التمزّق الذي استثمره الاستعمار للتفرقة بين الجماهير الشعبية والحركة الوطنية لسنوات عديدة، والفترة الأخيرة شهدت قفزة نوعية وكمية في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، في وقت لم تظهر فيه إلا روايتان باللغة العربية "الطالب المنكوب" 1951 و"الحريق" 1957.[1]

ولم تقتصر الرواية الجزائرية على لغة واحدة، فقد كانت الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية سابقة لنظيرتها المكتوبة باللغة العربية، ويرجع تاريخ الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية إلى "ما بعد الحرب العالمية الثانية وحتى سنوات 1963"[2] كأدب يمثل مرحلة تاريخية من حياة الشعب الجزائري.

حيث ظهرت العديد من النصوص الروائية الناطقة بلغة العدو، واستعملوها كأداة للتعبير، وما دفعهم إلى ذلك "الظروف الاستثنائية التي عاشتها الجزائر في فترة الاستعمار الفرنسي وانتشار الأمية واقتصار التعليم على اللغة الفرنسية ثم فرض اللغة الفرنسية وآدابها وحضارتها على الجزائريين كل ذلك ساعد على ظهور تلك الظاهرة الخاصة بالجزائر وبأدب المستعمرات"[3].

أما الباحثة "عايدة أديب" فتُرجع سبب تفوق الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية على الرواية المكتوبة بالعربية إلى الخلفية الثقافية للكتاب "فبينما وجد الكتّاب بالفرنسية مجالا رحبا للاحتكاك بالثقافة الغربية التي تزخر بالروايات القيِّمة افتقر الكتاب

---

[1]– واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص17-18.

[2]– سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، دراسة أدبية نقدية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1983، ص125.

[3] – المرجع نفسه، ص 125.

بالعربية إلى مثل هذه التجربة لأن الروائيين العرب أنفسهم اتجهوا وبدورهم نحو الرواية الغربية لينهلوا منها"[1].

هكذا نجحت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية في أن تخطو خطوات متقدمة متميزة على يد ثلة من الكتّاب الجزائريين أمثال: (مولود معمري، مولود فرعون، الكاتب ياسين، محمد ديب) وغيرهم من الأدباء الذين تفاعلوا مع ذاكرة المجتمع واستوحوا من تاريخه وصوروا واقعه، ودافعوا عن هوية شعبه وكيانه ووجوده، فكانوا الصوت الناطق باسم الشعب، صوت مطالب بالاستقلال وحق تقرير المصير، وصيانة الدين واللغة العربية، والحفاظ على المقومات الأساسية عن طريق "تطويع لغة المستعمر ليبدعوا بواسطتها أعمالا يُشهد لها بالتفوُّق الفني"[2].

بهذا التتبع التاريخي لهذا الشكل الفني الجديد في الأدب الجزائري يكون اكتمل نضجه واستطاع أن يشُّق طريقه ويفرض نفسه على السّاحة الفنية، ويصبح وسيلة التعبير عن الذّات الجزائرية وخصوصيتها بعدما كان السند القوي لمسيرة التوعية وبلورة الوعي الوطني ومساندة الحس الثوري الذي كان يدعو إلى التحرر ومناهضة الاستعمار، فحتى وإن كان بغير اللغة العربية إلا أنّ الكثير من هؤلاء الروائيين الجزائريين خصوصا والمغاربة عموما "من كتب الرواية باللسان الفرنسي لكن بروح مفعمة بالثقافة العربية المغاربية الأم".[3]

من خلال ما تم التطرق إليه نخلص إلى أنّ الرواية الجزائرية لم تنشأ من فراغ وإنّما هناك مجموعة من الظروف الاجتماعية والثقافية والسياسية التي تضافرت ودفعت بالأديب الجزائري إلى إنتاج أعمال أدبية تحاكي واقع المجتمع وتُظهر معاناته وويلات الاستعمار وما خلفه، ولم يكن بيد هذا المبدع بحيلة إلا أن يفرغ حقده وسخطه على هذا

[1] – عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري 1925–1967، تر: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 62.

[2] – مخلوف عامر، مراجعات في الأدب الجزائري، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012، ص65.

[3] – أمين عثمان، فصول في الرواية المغاربية، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2012، ص08.

الواقع الذي عاشه في قالب فني انبثق من الواقع الفنّي الجزائري كثورة فنية تعبيرية تركت أثره في الحياة الأدبية والفكرية والثقافية الجزائرية واستطاعت أن ترتقي إلى رُتب فنية عالمية لفتت أنظار الدارسين والنّقاد.

02- المغرب:

يشكل الإنتاج الروائي المغربي أحد المكونات الأساسية لبنية الثقافة المغربية، عموما والمغاربية خصوصا، مستمدا أهمية حضوره من عدّة اعتبارات وعوامل ثقافية واجتماعية وتاريخية ساهمت في بنائه وضمنت بقائه في الساحة العالمية.

تؤكد مختلف الدراسات والأبحاث المتعلقة بسيرورة الرواية المغربية تأخر ظهور هذا النوع الأدبي في المغرب الأقصى، وفي هذا الإطار نجد هذا القول الذي يؤكد على أنّه "لا يتعدى التاريخ الأدبي للرواية المغربية سبعين سنة، فقد دخلت العالم الأدبي للمغرب بفعل تأثيرات النهضة الأدبية والفكرية التي عرفها المشرق وبفعل التحولات الاجتماعية والنفسية التي عرفها المغرب والإنسان المغربي بُعيد الاستقلال، والتي كان لها أثر على تغيير أشكال التعبير"[1].

فالأشكال التقليدية التي عُرفت في المغرب كالشعر والمقامة والخطابة لم تعد تستوعب التّطور الحاصل في مختلف المجالات، ولم تعد قادرة على الإحاطة بتمظهرات الحياة، الأمر الذي دفع بالمبدع المغربي إلى اللجوء إلى الرواية باعتبارها جنسا أدبيا قادرا على استلهام مستجدات العصر.

ويأتي ظهور الرواية في المغرب متأخرا مقارنة بالمشرق حيث "يكاد يلتقي الذين عرضوا الأدب القصصي المعاصر على أنه بعيد الفترة التي استكمل فيها نضجه في المغرب العربي والأسباب إلى ذلك واضحة... وهي العزلة التي عاشها المغرب قبل الاستقلال وما فرضته ظروف المغرب الداخلية وما استحدثه الاستعمار من إقامة الحواجز

---

[1] – وانغ جينغ، الفن الروائي بالمغرب من التأصيل إلى التجريب (1942–2009)، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 2013، ص43.

بين الإفادة من الأدب العربي في المشرق ومن التأثر بالآداب الأوربية"[1] كما يوجد من يربط هذا التأخر بمحددات سوسيو ثقافية تتجلّى خصوصا في "غياب شروط خلق نخب جديدة تمتلك وعيا جديدا بالزمن"[2].

بهذا تعد الرواية نوعا مستحدثا في الإنتاج الثقافي المغربي المعاصر وقد ظهرت خلافات كبيرة حول نقطة بداية الفن السردي، فهناك من يحصرها في رواية "الزاوية عام 1942 كما ذكرها بعض الأدباء المغاربة، حيث ترتبط بعقد الأربعينيات، الذي عرفت خلاله الثقافة المغربية انفتاحا كبيرا على الضفة الشمالية، وخصوصا إسبانيا وفرنسا، وقد جسدت الزاوية هذا الانفتاح"[3]، أمّا الباحث "عبد الحميد عقار" فيؤرخ للرواية من خلال" دفنا الماضي 1966 لعبد الكريم غلاب وهي أول رواية بالمعنى الأوربي"[4].

وهناك من يذهب إلى أبعد من ذلك ويعتبر" الرحلة المراكشية 1932 عند ابن المؤقت أول عمل روائي في المغرب...وهناك من يفضل "وزير غرناطة" 1950 لعبد الهادي بوطالب كبداية للرواية المغربية وهناك من يرى "في الطفولة" سنة 1957 لعبد المجيد بن جلون في الخمسينات وهي سيرة ذاتية، هي الانطلاقة الحقيقية للرواية المغربية، وهناك من يعتقد أن البداية الحقيقية للرواية بالمغرب كانت في الستينات مع "سبعة الأبواب" سنة 1965 و"دفنا الماضي"سنة 1966 لعبد لكريم غلاب و"جيل الظمأ" 1966 لمحمد عزيز لحبابي"[5].

---

[1] – عبد الحميد يوسف وفتحي حسن المصري، في الأدب المغربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط1، ص142-142.

[2] – حسن الوزاني، الأدب المغربي الحديث، 1929- 1999 دراسة وبيوببليوغرافيا، دار الثقافة، ط1، المغرب، 2002، ص 36.

[3] – وانغ جينغ، الفن الروائي بالمغرب من التأصيل إلى التجريب 1992-2009، ص 52.

[4] – عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 24.

[5] – وانغ جينغ، الفن الروائي بالمغرب من التأصيل إلى التجريب 1992-2009، ص51.

وبالرغم من حداثة الرواية المغربية، إلا أنّها حققت تراكمًا كميًا ونوعيًا لافتا خلال فترة زمنية قصيرة ونجحت في أن تقوم ككيان أدبي خلق أساليب جديدة للكتابة والتّلقي في السردية المغاربية.

وإجمالا يمكن اختصار المراحل الفنية والتاريخية التي مرت بها الرواية في المغرب في ثلاثة مراحل أساسية هي :

01- مرحلة التأسيس: ساهمت التحولات الاجتماعية التي طبعت فترة منتصف الأربعينات من القرن الماضي والمصادفة لنهاية الحرب العالمية الثانية في انبثاق الرواية بالمغرب حيث "مثَّلت مجموعة من أعمال البدايات الروائية علامات داخل مسارات الرواية المغربية، بشكل يجعل العودة إلى نصوص كنصي "الزاوية" و"سليل الثقلين" للتهامي الوزاني الصادرين في مرحلة مبكِّرة، بالمقارنة مع الأعمال الأخرى نوعا من الاكتشاف الأدبي"[1].

وعلى هذا الأساس علينا القول أنّ الرواية المغربية في بداياتها الأولى انطلقت من سيرة الكتاب، وفي نفس الوقت ارتبطت بالواقع الاجتماعي والرجوع إلى التاريخ في محاولة للتعبير عن ما مرّت به وما تمرُّ به، وبهذا يكون الخطاب الروائي المغربي مُنبعِث من المخيِّلة المغربية الباحثة عن الهويَّة الثقافية والناطق باسم المجتمع المغربي.

أمّا بخصوص الملامح الفكرية والفنيّة الأساسية المميّزة للرواية المغربية في مرحلة التأسيس يمكن أن نوجِزها فيما يلي :

أولا/ ظاهرة امتزاج الروائي بالسير الذاتي: فأبرز الروايات المغربية في مرحلة التأسيس ثلاثة منها روايات سير ذاتية أي "الزاوية" و"في الطفولة " وسبعة ألوان"... والتي غالبا ما ينهلُ كاتبها من تجربته محاولا الاستفادة من ماضيه كما هو، أو محورا بصياغة فنية تختلف من كاتب لآخر.

[1] – حسن الوزاني، الأدب المغربي الحديث، 1929- 1999 دراسة وبيوببليوغرافيا، ص 115.

ثانيا/ حضور الغرب والاستعمار: أصبحت ظاهرة الاستعمار والمطالبة بالاستقلال والتناقض بين المغرب والغرب والتحدّي الحضاري عناصر مهمّة ذات حضور قوي في كتابة هذه الروايات، حيث ما جُسِّد في روايتي" دفنا الماضي" و"في الطفولة" يبرز هذا الرأي، فكانت الكتابة تتعلق بالتاريخ والواقع تعلُّقا عميقا في هذه المرحلة.

ثالثا/ الالتزام بقواعد الكتابة : كانت الرواية المغربية في مرحلة التأسيس تلتزم بقواعد الكتابة الكلاسيكية حيث تجري القصة حسب البداية والعقد وحل العقد والنهاية... فالملاحظ أنّ أغلبها يستمدّ رصيده من مقوّمات الرواية الكلاسيكية والمعروفة بهيمنة الحكاية، والاهتمام الكلِّي بالحبكة الروائية، بالإضافة إلى المحافظة المطلقة على خطية السرد واعتماد السارد الكلّي المعرفة فضلا عن كثافة التدخلات المباشرة[1].

2-مرحلة الانتشار: تمتّد هذه المرحلة زمنيا من نهاية مرحلة التأسيس إلى منتصف السبعينيات حيث شهدت هذه المرحلة تطورا ملحوظا في الرواية المغربية مقارنة بالمرحلة السابقة التي كانت تتّصِف بالتقليد شكلا ومضمونا، إلى أن جاءت هذه الفترة التي أصبحت تعرف نوعا من التشبُّع الذي يقوم "في جوهره على التقليد إضافة إلى تأثير عوامل خارجية... قد انتهى إلى تكوين وعي جديد بالرواية حاول أن يحررها من الموضوعات والأشكال التي ظلت رهينة طيلة الفترة السابقة... نحو أُفق يمكن من مقارنة الواقع من زوايا أخرى أكثر شمولا وعمقا"[2].

ويمكن أن نلخص الملامح الفنية المميزة لهذه الفترة – الانتشار– فيما يلي:

- تكريس هيمنة السياسة على الثقافة.
- إعلاء الجوانب الفكرية على الفنيّة.
- إعطاء الأولوية لوظيفة الأدب على حساب طبيعته.
- اعتبار الاجتهادات الفنية مجرد محاولات إبداعية شكلية فجة.

[1] – وانغ جينغ، الفن الروئي بالمغرب من التأصيل إلى التجريب 1992-2009، ص 54-56.

[2]– المرجع نفسه، ص 56.

- حضور بعض القضايا القومية (كالقضية الفلسطينية مثلا).
- حضور التاريخ المغربي الحديث والمعاصر كتيمة روائية بارزة.
- الحضور المكثّف لبعض الظواهر الاجتماعية التي تمسُّ الفئات المحرومة.
- ظهور البطل الإشكالي.
- إسناد البطولة لمثقفي البورجوازية الصغيرة والمتوسطة.
- استخدام اللغة البسيطة الخالية تقريبا من كل ملامح البيان العربي الكلاسيكي.
- اعتماد الشروط الموضوعية في تحريك الأحداث الروائية واستبعاد الصدف والمفاجئات المعمول بها سابقا.
- استمرار حضور موضوعي السيَّر الذاتية والغرب.

هكذا إذن تميّزت فترة الانتشار في الرواية المغربية التي اتسّمت بالواقعية وتأثرت بالأوضاع السياسية، ممّا انعكس على مخيّلة المبدعين وظهر جليّا في إبداعاتهم الروائية أمثال أعمال: (محمد زفزاف، مبارك رفيع، عبد الكريم غلاب ومحمد شكري) وغيرهم ممّن أعطوا للرواية المغربية خصوصيتها وساهموا في انتشار الرواية وتقدُّمها بالمغرب.

3- مرحلة التحوُّل: وتسمَّى أيضا مرحلة التجريب، باعتبارها مرحلة هامّة في تاريخ الرواية المغربية، وتغيير مسار الأدب والفكر المغربي عموما، وتحويله بعيدا عمّا كان عليه سابقا، وتبدأ هذه المرحلة من "منتصف السبعينات على يد بعض الكتّاب الطلائعيين الذين تبنوا الثورة على الموروث والأشكال العتيقة في الفهم والممارسة والكتابة أساسا، ورغبوا في أن يكونوا في اللحظة، لحظة الرواية الجديدة عالميا وعربيا"[1].

حيث ظهرت تصورات أدبية جديدة تدعو للتجريب وتحديث الكتابة الروائية المغربية، من خلال خوض غمار التجريب واستخدام أشكال وتصورات وتقنيات سردية حديثة تتجاوز البناء السردي التقليدي، ففي هذه المرحلة "انطلق التحرّر من الإيديولوجيا، ولم يعد النظر إلى الأدب على أنه مجرّد وعاء يحمل موقفا إيديولوجيا سابقا على الكتابة والإبداع ...

[1] – محمد الدغمومي، الرواية المغربية والتغيير الاجتماعي، دراسة سوسيوثقافية، إفريقيا الشرق، 1991، ص 50.

وانطلقت كتابة تجريبية تبني عوالمها من تفجير الواقع وتعدّد زوايا النظر والاحتفاء باللغة والتّخييل والانفتاح على عوالم الحلم والفانطاستيك والمحكي الشعبي"[1].

هذا التحول الذي مسّ الرواية المغربية جعلها تنزاح عن مسارها التقليدي الذي عرفته سابقا سواء من ناحية الشكل أو الموضوع، وتفتح مسار جديدة باحثة فيه عن الريادة، آملة في الوصول إلى آفاق جديدة تطلبتها روح العصر دون أن تنسى التمسُّك بالتراث العربي الإسلامي، إذ برزت العديد من الأعمال التي تلامس الواقع وارتباطها العميق ببنيته، مترجمة في قالب فني جديد واكب التقنيات الفنية للرواية العالمية، ومن بين الروايات التي ظهرت في تلك الفترة نذكر: "الفريق"1987م، "والأوراق" 1989م لعبد الله العروي، "الجنازة" 1987م لأحمد المديني، "المباءة" 1989م و"دم الوعول" 2005م لمحمد علي التازي، "مجنون الحكم" 1990م و"العلامة" 1997م لبنسالم حميش و"أحلام بقرة" 1988م و"ديك الشمال" لمحمد الهرادي، و"عين الفرس" 1988م و"مسالك الزيتون" 1990م عند الميلودي شغموم، "لعبة النسيان" 1987م و"الضوء الهارب" 1993م لمحمد برادة و"جارات أبي موسى" 1997م و"السيل" 1998م أحمد التوفيق..."[2] وغيرهم ممّن طبع التجريب أعمالهم الروائية، فجاءت نصوصهم مختلفة عن أعمال سابقيهم، حيث تداخل فيها الشكلي بالدلالي والبنائي بالمعنوي والنسقي بالسياقي، ويمكن أن نوجز أهم الملامح التجريبية لهذه الفترة في التالي :

- حضور الوعي النظري بالكتابة وإشكالاتها، هذا الحضور يبرز في التعامل مع الكتابة باعتبارها قيمة في ذاتها، وبوصفها أُفقا للمحتمل والمتخيّل.
- توظيف الذاكرة بشكل طاغٍ واستدعاء العجائبي والخرافي.
- الاشتغال على اللغة بأفق البحث لإغنائها وتطويعها وتجديدها.
- حضور المكوِّنات السيرذاتية بوصفها عناصر تكوينية بالخطاب الروائي.

---

[1] - وانغ جينغ، الفن الروائي بالمغرب من التأصيل إلى التجريب 1992-2009، ص60.

[2] - وانغ جينغ، الفن الروائي بالمغرب من التأصيل إلى التجريب 1992-2009، ص61.

- ابتعاد الخطاب الروائي عن تسجيل الأحداث ووصفها إلا في القليل النادر[1].
- الجهر بالموقف الاحتجاجي تجاه الواقع والسياسة.
- تعويم الشخصية داخل الرواية وجعلها مجرد تجلّيات وأصوات غير قابلة للوصف الدقيق[2].

هكذا إذن كانت نشأة الرواية في حيث مرَّت بثلاث مراحل أساسية، بداية بمرحلة التأسيس الذي حاولت وضع الأسس الأولية لهذا الفن مرورا بمرحلة الانتشار وما حققته من ذيوع كبير وصولا إلى مرحلة التجريب وما أنتجه هذا الأخير من تقنيات وبنى سردية ساهمت في النهوض بالرواية متجاوزة الحدود المغربية وصولا إلى العالمية .

03- تونس :

تعددت وجهات النظر واختلفت لدى النّقاد والباحثين حول تاريخ ظهور الفن الروائي التونسي وحول أول رواية تونسية ظهرت في القرن الماضي، فهناك من يعتبر بأنّ مرحلة التأسيس لهذا الفن تعود إلى ثلاثينيات القرن الماضي "ويمكن أن تمتد إلى أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين بما في ذلك نصوص "محمد قبادو" الذي وظف فيها أسلوب المقاومة، لكن الأثر الأعمق في السردية وتشكُّل ملامح الوعي الفني بدأ مع "جماعة تحت السور" وتحديدا مع نصوص "علي الدوعاجي التي تميزت بخصائصها الفنيّة وعمق مقاومتها للواقع الاجتماعي وصدق تمثلها للشخصية التونسية".[3]

أمّا الباحث "عبد الحميد عقّار" فيعتبر مدونة "زمن الضحايا 1956 لمحمد العروسي المطوي أول رواية تصدر بتونس بالمعنى الأوربي للكلمة، وهي ذات نزعة تاريخية

---

[1] – عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، ص 25.

[2] – محمد الدغمومي، الرواية المغربية والتغيير الاجتماعي، دراسة سوسيوثقافية، ص 51.

[3] – محمد الجابلي، تطور الكتابة السردية في الرواية التونسية، أرشيف الشارخ للمجلات الأدبية والثقافية والعربية، ص59.http//:Archivebeta.sakhrit.com 2018-01-25 14:30

تسجيلية وذات طابع تعليمي وتعالج قضايا الصراع من أجل استرجاع الأرض المغتصبة من الإقطاعيين".[1]

ويرجع الفضل الكبير لنشر هذه النماذج الروائية للصحافة والتعريف بها وبأصحابها كجريدة "الأسبوع" ومجلة "الندوة" ومجلة "الفكر" ومجلة "التجديد"، حيث استقطبت هذه المنابر الإعلامية دعم العديد من الأسماء الفنية التي عُرِفت بانتاجاتها في هذا المجال وشهّرت بهم وبأعمالهم.

أمّا خلال فترة الستِّينيات فتوفر الأدب التونسي على "فن سردي اتّسم بالاختلاف عن مصادر الرواية العربية، ونزع أصحابه نحو الرجوع بالحكي إلى الأصول العربية، أي بنية الخبر، وفضاء المروي الشفوي، وبعض طرائق محكيات الأدبيات"[2].

وإجمالا يمكن تقسيم المراحل التي مرّت بها الرواية التونسية إلى ثلاثة مراحل وهي :

- مرحلة ما قبل الاستقلال (1947-1955) ونعرفها بمرحلة الخضرمة الأدبية.
- مرحلة ما بعد الاستقلال (1956- 1964) ونعرفها بمرحلة التوجه الاجتماعي.
- مرحلة التوجه الاشتراكي (1964-1969) ونعرفها بمرحلة النقد الاجتماعي والبحث الشكلي.[3]

وخلال هذه الفترات التي مرت بها الرواية التونسية ظهرت مجموعة من الاتِّجاهات والتوجهات التي تنوعت بين التاريخي والوطني والاجتماعي، وهي على النحو التالي:

- **الاهتمام التاريخي :** حيث تم التركيز على الحدث التاريخي كعنصر أساسي في الرواية واستدعاء شخصيات تاريخية، أو هي مسندة إلى أحداث تاريخية كما يظهر في رواية "برق الليل" للبشير حريق" ورواية "الدقلة في عراجينها " للبشير حريق و"يوم من أيام

[1] - عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ص 22.

[2] - أحمد المديني، تحولات النوع في الرواية العربية بين مشرق ومغرب، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012، ص 109.

[3]- مجموعة من الباحثين، تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، 1993، تونس، ص 66.

زمرا" لمحمد صالح الجابري و"حليمة" لمحمد العروسي المطوي، هذه الروايات وإن كانت ذات توجه تاريخي إلا أنّها لا تخلو من الاهتمام الاجتماعي، كما أنها كانت تعليمية في أهدافها.

– **الاهتمام الوطني** : يقوم هذا الاتجاه على مفهوم الصراع من أجل التحرر، كرواية "التوت المر" لمحمد العروسي المطوي، ورواية "حب وثورة" لعبد الرحمان عمار، ولقد تميز هذا النوع من الرواية التونسية بالجانب التسجيلي مع التركيز على عرض الأحداث، إذ أنّ هذه الرواية النضالية ظرفية في حياة المجتمع التونسي حيث اقترنت أحداثها بالمرحلة التحررية، وهذا ما ساعدها على البروز بكثافة نسبية وإن كانت تقنياتها تشكو الكثير من الضعف.

– **الاهتمام الاجتماعي** : تتراوح الرواية الاجتماعية من خلال ما كُتِب أثناء هذه المرحلة بين التسجيلية والنقدية المبطنّة، حيث سعى هذا النوع من الرواية لإبراز الصراع الاجتماعي أو نقد التوازن الطبقي الجهوي، وكنماذج تسجيلية للرواية الاجتماعية تبرز روايات "المنيف" 1958، "الحمزاوي" 1962، "عطية" 1967 التي رصدت عادات المجتمع التونسي وتحولاته، أمّا النماذج النقدية لهذا النوع فكانت أكثر تحليلا للمواقف وأكثر توفقا في اختيار الأصناف الاجتماعية كرواية " الدقلة في عراجينها"[1].

هكذا كانت الرواية التونسية خلال فترة الخمسينيات والستينيات حيث شكل الصراع الوطني والاجتماعي التيمة الكبرى المميِّزة لهذه الفترة، أما خلال الثمانينيات فقد" اتجَّهت نحو التجريب وتفجير الأشكال التقليدية في الكتابة الروائية، وتبلور هذا النزوع التجريبي والحداثي في سياق عودة الكتاب إلى الاهتمام بالبحث عن الذات وإعادة بناء الهوية عبر محاورة الأنا والآخر تراثا كان أو غربا"[2]، ومن أهم الأعمال الروائية التي ميزَّت هذا الاتجَّاه نذكر :

[1] – مجموعة من الباحثين، تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، ص70–72.

[2] – عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ص 23.

"الرحيل إلى الزمن الدامي" 1981 لمصطفى المدايني، و"ن" 1983 و"أعمدة الجنون السبعة" 1985 لهشام القروي، و"النفير" و"القيامة" 1985 لفرج الحوار، و"مراتيج" 1985 و"تماس" 1995 لعروسية النالوتي[1].

04- ليبيا وموريتانيا :

ما يزال الخطاب الروائي في كل من ليبيا وموريتانيا حديث النشأة يحاول البحث عن موقع مميز له ضمن الخطاب السردي المغاربي خصوصا والعربي عموما، وتعتبر سنة 1961م في ليبيا "تاريخ صدور أول عمل يحمل اسم الرواية بعنوان "اعترافات إنسان" لمحمد فريد سيالة إلى منتصف الثمانينيات، صدرت عدة نصوص نشر مؤلفوها باعتبارها روايات تطغى عليها نزعة التقليد"[2].

ثم توالت بعد ذلك روايات أخرى كانت بمثابة المحاولات التي مهدت للانطلاقة الحقيقية مع بداية السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين ونخص بالذكر" قصة أقوى من الحرب 1962 ، وحصار الكوف 1964 لمحمد علي عمر، غروب بلا شروق 1968 لسعد عمر الغفير سالم".[3]

كل هذه الأعمال ساهمت في تطوير المجال الثقافي الليبي خاصة الروائي منه، الذي تطور أكثر واكتمل مع أحمد إبراهيم الفقيه في رواية "حقول الرماد" 1985 وخماسية إبراهيم الكوني "الخسوف1989، التبر 1990، والمجوس 1991 ومن خلال ثلاثية إبراهيم الفقيه 1991"[4].

وإجمالا يمكن تقسيم مراحل نشأة الرواية في ليبيا إلى:

- **مرحلة التأسيس:** شملت فترة الستينيات التي غلب عليها الجانب القصصي مع ظهور بعض الروايات القليلة أمام الكم الكبير من القصص.

---

[1] - عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ص23.

[2] - المرجع نفسه، ص 22.

[3] - صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، ص15.

[4] - عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ص 22.

- **مرحلة التطور:** وشملت فترة السبعينات التي بدأت برواية " الصادق النهيوم"، وامتدت إلى نهاية الثمانينيات، ومن أشهر روادها "محمد صالح القمودي" و"خليفة حسين مصطفى".
- **مرحلة الازدهار:** تبدأ هذه المرحلة من منتصف الثمانينات، وتستمر حتى وقتنا الحالي ومن أعلامها " أحمد إبراهيم الفقيه" و "إبراهيم الكوني"[1].

أمّا بالنسبة للرواية الموريتانية فتكاد تخلو الدراسات التي تتحدث عن نشأتها وتطورها، وهذا ربما راجع إلى قلة كتَّاب الرواية في هذا البلد مقارنة ببقية الأجناس الأخرى كالشعر والقصة، ومن أبرز نصوصها "الأسماء المتغيرة" 1981، و"القبر المجهول" أو "الأصول" 1984، لأحمد ولد عبد القادر و"مدينة الريا"ح 1996 لموسى ولد أبْنُو الرواية التي تؤرخ لانتفاضة موريتانيا ضد الاستعمار ولصراعاتها الفكرية والإيديولوجية بعد الاستقلال"[2].

هكذا تشكلت الرواية في المغرب العربي، وتباين ظهورها من قطر لآخر، إذ كانت بدايتها بالجزائر في السبعينيات من القرن الماضي، ومنتصف الخمسينيات في كل من المغرب وتونس لتصبح فنًّا قائما بذاته تنافس بقية الفنون الأخرى خاصة الشعر، بتنوع مواضيعها واختلاف خطاباتها وبنياتها الفنية المشكِّلة لها، فغدت الرواية العربية عموما والمغاربية على وجه الخصوص تشهد "على جودة من التنوُّع والغِنى، بعد أن أثبتت الرواية قدرة فائقة على أن تُولد وتلِدَ في كل مكان من عالمنا العربي"[3].

وكنتيجة يمكن القول أنّ الإنتاج الأدبي المغاربي هو نتاج فني متعدِّد اللغات والخلفيات الثقافية، فهو وإن لامس التجريب واتَّسم بنزعته الحداثية إلا أنّه ظل متمسّكا بخلفياته التاريخية والدينية والتراث العربي القديم من شعر وحكاية ومقامة، ليصبح هذا الفنُّ حلقة هامة أسهمت في بناء وتكوين السلسلة الثقافية العربية .

---

[1] - محمد علي البنداق، الرواية في ليبيا – قراءة في النشأة والتطور – ، كلية الآداب، جامعة الزاوية، ليبيا، ص 4.

[2] - عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ص 25.

[3] - أحمد أبو مطر وآخرون، أفق التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص9.

من هذا المنطلق استطاعت الرواية المغاربية أن تجعل لنفسها فضاء مميزا في الساحة الروائية العربية والعالمية، لأنّ روادها تمكنوا من تحقيق جماليات خاصة في الشكل الراوئي وتكريس تجربة روائية متكاملة ، قاطعة أشواطاً مهمة في مسيرة الرقي إلى مصاف الأعمال الخالدة، وذلك على يد جيل طموح أثبت هويته وأكد ذاتيته من خلال كتابات روائية لمبدعين أتقنوا الفن السردي أمثال الكاتبة الجزائرية "أحلام مستغانمي".

الفصل الأول

الشعرية السردية بحث في المفاهيم والتصورات

أولا- مفهوم الشعرية

ثانيا- الرؤية الشعرية في الفكر الغربي

ثالثا- الرؤية الشعرية في الفكر العربي

رابعا- الشعرية والخطاب السردي

أولا: مفهوم الشعرية:

1- لغة:

إنّ البحث عن الأصل اللغوي لأي كلمة يساهم لا محال في توضيح مفهومها وجذور نشأتها ودلالتها الأصلية قبل أن تدخل في الميدان الأدبي الذي انتقلت إليه، ومن هذه المصطلحات نجد "الشعرية"، والتي قبل التطرق إلى معناها الاصطلاحي لا بد أن نشير إلى جذرها اللغوي.

ولقد تناولت الكثير من المعاجم العربية الأصل اللغوي لمصطلح الشعرية، حيث تكاد تتفق معظم هذه المعاجم على أنّ لفظة الشعرية مشتقة من الفعل "شعر"، وهو في اللغة عند ابن منظور "شَعَرَ بِهِ وشَعُرَ يَشْعُرُ شِعراً... ولَيْتَ شِعْرِي أَيْ لَيْتَ عِلمِي، أَوْ لَيْتَنِي عَلِمْتُ ... وأَشْعَرَهُ الأَمْرَ: أَعْلَمَهُ إِيَّاهُ، وشَعَرَ بِهِ : عَقَلَهَ... والشِّعْرُ: مَنْظُومُ القَوْلِ، غَلَبَ عَلَيْهِ لِشَرَفِهِ بِالوَزْنِ والقَافِيَةِ"[1].

ومن هذا المنطلق سمّى العرب الشعر بهذا الاسم، فهو بالنسبة لهم: "القَرِيضُ المَحْدُودُ بِعَلامَاتٍ لاِ يُجَاوِزُهَا، والجَمْعُ أَشْعَارٌ وقَائِلُهُ شَاعِرٌ؛ لأَنَّهُ يَشْعُرُ مَا لاَ يَشْعُرُ غَيرُهُ أَيْ يعْلَمُ "[2].

أما في معجم الصحاح فقد جاء عن لفظة "شعر" : "وشعرتُ بالشيء بالفتح أشعُرُ بهِ شِعْرًا: فَطِنْتُ له. ومنه قولهم: ليْتَ شِعْرِي، أي ليتني علمت "[3].

هكذا شرح كل من "ابن منظور" و "الجوهري" لفظة الشعرية وأرجعوا سبب تسميتها إلى لفظة الشعر والذي يعني عندهم العلم والفطنة بالشيء، وهو ما أكده "ابن فارس" في معجمه "مقاييس اللغة" حين قال: "الأصلُ قولهم شَعَرْتُ بالشّيء، إذا علمته وفطِنْتُ له... وسمّي الشّاعر لأنّه يفطِن لما لا يفطن غيرُه، قالوا: والدليل على ذلك قول عنترة:

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، مج 4، ج 26، ص 2273.

[2]- المرجع نفسه، ص 2274 .

[3]- الجوهري، الصحاح، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت ، لبنان، ط4، 1990، ج 2، ص699.

هَل غَادَرَ الشّعَراء مِن مُتَرَدّمِ أَمْ هل عَرَفْتَ الدَّارَ بَعد توهُّم.

يقول: إنّ الشّعراءَ لم يُغادِرُوا شيئاً إلاّ فطِنُوا له"[1].

كل هذه الاقتباسات اللغوية تدل على أنّ مصطلح الشعرية يشير في اصطلاحه اللغوي إلى الجنس الأدبي الشعري.

ب: اصطلاحا:

إنّ الحديث عن الشعرية كمفهوم اصطلاحي أمر متشعب الأطراف وصعب التحديد كون الشعرية تعد من المفاهيم التي شابها الغموض، خاصة في بيئتنا النقدية العربية، فهي من المفاهيم والمصطلحات التي أتتنا من خلال تفاعلنا مع النقد الغربي، الذي أدى إلى تعالق مصطلحي وتضارب مفاهيمي لهذا المصطلح على مستوى الساحة الأدبية والنقدية العربية.

وقبل التطرق إلى الشرح لا بد أن نشير إلى أنّ ظهور هذا المصطلح "قد ولد في مطلع النهضة اللسانية الحديثة، مع الفكر البنيوي في طوره الشكلاني، ولكن اتساع ضفاف "الشعرية" جعل منافذها متعددة وانشغالاتها تكاد تكون مختلفة، من حيث زاوية النظر والاشتغال"[2].

هذا ما جعل البحث في مفهوم الشعرية يستند إلى النظرة الغربية أوّلا تجنبا للخلاف والجدل حول مفهومها الصحيح، ثم الحديث عن الإرهاصات الأولى لمفهومها عند القدامى أمثال: "عبد القاهر الجرجاني" كحديثه عن نظرية النظم، مع الإشارة إلى الشعرية عند "حازم القرطاجني" والحديث عن تطور الشعر العربي ومفهومه.

ولقد تناولت العديد من الأعمال الأدبية والنقدية العربية منها والغربية هذه الظاهرة اللغوية التي أسهمت بشكل كبير في توضيح مفهومها وعلاقتها بالشعر والنثر، كما نتج

---

[1]- ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج3، ص 194.

[2]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 271.

عن هذا التداخل والتفاعل بين النقدين العربي والغربي تعدد المسميات اللغوية للشعرية، والتي تعبر كلها عن مصطلح واحد وتصب في ذات المعنى، كما بينت هذه الدراسات مدى ارتباط الشعرية ببقية الفنون والعلوم الأخرى.

لذلك تستند دراستنا هنا إلى البحث عن مفهوم الشعرية وارتباطها بمفهوم الشعر، حيث يتبادر لذهن القارئ أنّ هذا المصطلح يتعلق بالشعر فقط، لكن الدراسات والبحوث النقدية تؤكد غير ذلك، فهي تولي اهتماما بالعديد من الأشكال الأدبية الأخرى على غرار الشعر.

والشعرية حسب "جون كوهن John Cohen" تنحصر في الشعر وحده، ليقف بذلك موقفا رافضا لشعرية مفتوحة تتعلق بالأدب كله، فالشعرية عنده هي التي تبحث عن الخصائص الأدبية في العمل الأدبي (أدبية الأدب)، والقوانين العلمية التي تتحكم في العملية الإبداعية، وبهذا يكون الشعر موضوعا للشعرية[1].

ومن هنا تتغير وتتعدد مفاهيم الشعرية حسب تغير مفهوم الشعر عبر العصور كونه غير ثابت، فهي مجرد مكون من بنية مركبّة تتجلى في بنية الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي [2]، فالشعريات عديدة منها:

- الشعرية الكلاسيكية.
- الشعرية الرومانسية.
- شعرية العصر الحديث.

وتتفق كل هذه الشعريات في جوهرها إلاّ أنّ الاختلاف يتجلّى في تفريعاتها، كما تربطها خصائص عامة، فالشعرية الكلاسيكية تتميز باستعمال النظم أمّا الشعرية الرومانسية مرتبطة بالإحساس الجمالي الخاص الناتج عن القصيدة الشعرية.

---

[1]– جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص9.

[2]– رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص19.

في حين تعد الشعرية الحديثة أكثر توسعا بحيث تبحث في المواضيع التي تثير الإحساس الجمالي[1].

غير أنّ الحديث عن الشعرية الحديثة امتاز باتساع مفهوم الشعر في العصر الحديث بخلافها عند الكلاسيكيين والرومانسيين، لتشمل كل موضوع فني أو طبيعة خلابة ساحرة تثير إحساسنا الجمالي وانفعالنا الإيجابي بها.

وفي المقابل هناك من يوسع موضوع الشعرية ولا يحصرها في الجنس الشعري فحسب، بل ترتبط بالأجناس الأدبية كلها، إذ أنّ موضوعها "ليس الذي يُنظّر له بشكل مفرد بل النص الجامع أو إذا أرادت صفة انتماء النص لنص آخر... أي هي مجموعة كاملة من الفئات العامة والمبهمة، وهي أنواع الخطابات وأنماط النطق والأجناس الأدبية التي يخرج منها كل نص"[2].

وتتخذ الشعرية من اللغة وسيلة لها، سواء أكان الموضوع الحامل لخصائص الشعرية شعرا أم نثرا، فقد شملت كل الفنون ذات الأبعاد الزمانية والمكانية، والمتتبع لهذه الخصائص يجد ملامحا مشتركة بين الموضوعات الفنية أو الطبيعة المثيرة لانفعالنا الشعري أو إحساسنا الجمالي[3].

وما يهمنا هنا هو شعرية الفنون التي تتخذ من اللغة وسيلة لها للوصول بها إلى شعرية السرديات، التي يعتبرها الناقد "صلاح فضل" بمثابة معيار نستطيع من خلاله أن "نختبر درجات الصدق الفني في الأعمال الأدبية، ونقيس مستوى كفاءاتها الدلالية وطرائقها في الترميز والتكثيف، وهو ما نعنيه بالشعرية"[4]، هذه الأخيرة تتجلى حسبه –

---

[1]– بسام قطوس، استراتيجيات القراءة– التأصيل والإجراء النقدي–، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2005، ص177.

[2]– جراهام آلان، نظرية التناص، تر: باسل المسالمه، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص 138– 139.

[3]– بسام قطوس، استراتيجيات القراءة– التأصيل والإجراء النقدي–، ص178.

[4]– صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، 1995، ص 4.

صلاح فضل- في أطراف القص والقصيد وهي التي تمكِننا من تحديد الدلالة المركزية للعلامة الأدبية، وبؤرتها الفاعلة ومركز ثقلها المهيمن على الخطاب الأدبي، وهذا ما كشفت عنه العديد من المقابلات والمداخل السيميولوجية، التي توصلت إلى أنّ الأدبية هي الأداة الأولى لطريقة التحليل الاجتماعي للأدب وتحديد وظيفته السيميولوجية باستخدام اللغة.

لتصبح بذلك الشعرية لصيقة بالأدبية "خاصة في الأهداف وكيفيات المعالجة، إلا أنه يصعب ضبط العلاقة بينهما كما يصعب رسم حدودهما، فالأدبية قد تتخلى عن كونها مفهوما نظريا لتغدو موضوعا لعلم الأدب، كما قد تكون من ناحية أخرى موضوعا للشعرية نفسها"[1].

ومنه فالشعرية تسعى إلى تشخيص الأدبية داخل الخطاب الفني، باعتبار النص الأدبي فضاءً لغويا يضم نسيجه اللغوي مجموعة من المعاني والأفكار، والتي لا نستطيع الوصول إليها إلا بواسطة رصدنا للعناصر الشعرية المكونة لهذا الخطاب الأدبي.

لتصبح بذلك الشعرية مجالها نقل الرسالة، وهدفها ليس السعي وراء تسمية المعنى بل معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، والبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، واستنطاق خصائص الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي[2].

كما يوجد هناك من يربط الشعرية بالأسلوبية، انطلاقا من أن الخطاب الأدبي يسعى بقصد منه إلى إيصال الرسالة الدلالية وما تحمله من أبعاد فنية وجمالية للمتلقي "ومن هنا يتضح أن الشعرية تشمل الأسلوبية، باعتبار هذه الأخيرة إحدى مجالات الأولى، فالأسلوبية وصف لخصائص القول في النص من دون العناية بالمتلقي، كما أنها تقتصر

[1]- عبد القادر عمش، شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، دار الألمعية، الجزائر، ط1، 2011، ص 9.

[2]- تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المخبوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص 23.

على الشفرة من دون السياق، وعلى العكس تسعى الشعرية إلى دراسة الشفرة لتأسيس السياق"[1].

أمّا حديثا وفي النقد الغربي فقد تبلورت الشعرية عند العديد من النقاد الغربيين أمثال "تودوروف **Tzvetan Todorov**" و"جاكبسون **Roman Jackobson**"، وهناك من يقر أن لها جذور عميقة ترجع إلى العصر الإغريقي عند "أفلاطون **Plato**" و"أرسطو **Aristotle**" الذي أطلق عليها مصطلح (البويطيقا)، ويوجد رأي آخر يرجع ظهور مصطلح الشعرية إلى العرب القدامى. وسنتناول في الصفحات الموالية بالتفصيل كلا من الرؤية الغربية والعربية لهذا المصطلح.

ويمكن اعتبار تعريف "رومان جاكبسون" للشعرية بمثابة التعريف الشامل والجوهري في قوله: هي "ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهم الشعرية –بالمعنى الواسع للكلمة–، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنّما تهتم بها أيضا خارج الشعر"[2].

من هنا تكون الشعرية هي الدراسة النسقية للأدب كأدب، وتبحث في الخصائص الشعرية العامة المشتركة بين جميع الفنون الأدبية الإبداعية، من مجازات وانزياحات وتصويرات وأخيلة، وبهذا تكون شعرية السرد هي دراسة الخصائص الشعرية الفنية العامة والخصائص الثانوية للخطاب السردي.

---

[1]– عبد القادر عمش، شعرية الخطاب السردي، ص 10–11.

[2]– رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص35.

ثانيا: الرؤية الشعرية في الفكر الغربي:

1- الشعرية في التصور الفلسفي:

1-1- عند أفلاطون:

يعد "أفلاطون" من الفلاسفة البارزين الذين تطرّقوا إلى موضوع الشعرية فقد عدّها محاكاة، وهو المبدأ الذي بُنيت عليه جل دراساته، ومن قبله "سقراط Socrates"، وهو مصطلح ميتافيزيقي عند هؤلاء الفلاسفة، فالرسم والشعر والموسيقى والرقص والنحت كلّها تقاليد، والتقاليد عندهم أنّ الوجود ينقسم إلى ثلاث دوائر:

1 _ عالم المثل .

2 _ عالم الحس.

3 _ عالم الظلال والصور والأعمال الفنية.

وقد ربط أفلاطون كل الأعمال الفنية بتقليد التقليد من خلال الدوائر الثلاث المكونة للوجود وأنّه بحاجة إلى شعراء في جمهوريته، حيث عرف أفلاطون الجمال بأنّه "الشيء الذي تكون به الأشياء الجميلة جميلة "[1].

ويمثل تعريف "أفلاطون" بمثابة نقطة الارتكاز التي قامت عليها ماهيات الشعرية في أطروحات النقاد العرب والأجانب، كما تأثر الشعراء بهذا التعريف في تحديدهم لمفهوم الشعر، وأصبح حديث الشعراء عن الشعرية حديثا مغابرا لأطروحات الفلاسفة، لكن مهما كانت طبيعة هذا التغابر فإنّ التعريف الأفلاطوني يظل بمثابة الشمعة التي أضاءت ليل الشعرية بمفهومها الحداثي.[2]

---

[1]- بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص12.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

فنجد أفلاطون تناول قضية الشعر التقليدي مستندا في ذلك إلى أنّ الشعر عبارة عن محاكاة، فالمحاكاة الأولى تكون لعالم المثل، بينما الثانية هي محاكاة الشيء الذي يقلّد عالم المثل[1].

ومن هنا انتقد أفلاطون الشعر التقليدي كونه يُلحق ضررا بسامعيه، وخاصة الذين لهم حب في معرفة طبيعة الشعر، بالإضافة إلى حديثه عن قضية موسيقى الشعر والإيقاع كونه أهم عنصر في النتاج الشعري[2].

وبهذا يكون الشعر عند أفلاطون قد اعتمد على الصيغة الموسيقية، أمّا الشعرية بالنسبة له فارتبطت بالمحاكاة.

1-2- عند أرسطو:

يتوجب على كل متلق ودارس للنص الأدبي مهما كان نوعه عدم الانفلات من القيود التي وضعها الأوائل قبله، لأنّ كل علم أو خطاب أدبي يعتمد على ما جاء به القدامى الذين سبقوه إلى دراسة هذا العلم، فمثلا عند دراستنا لقضية الشعرية وكل ما يتعلق بها يستلزم علينا الرجوع إلى الجهود الأولى لليونانيين وإسهاماتهم البحثية والفلسفية في مختلف الميادين والمواضيع الأدبية.

ويعد كتاب "فن الشعر" لأرسطو الأرضية الصلبة التي انبنت عليها جل الدراسات النقدية والأدبية، كما يعتبر هذا الكتاب النواة الأولى الذي من خلاله انبثق مصطلح "الشعرية" وشاع في الدراسات التي تلت هذا الكتاب.

غير أنّ "تودوروف" يرى أنّ كتاب فن الشعر لأرسطو ليس موضوعه الأدب أو نظريته، وإنّما هو كتاب في التمثيل أو المحاكاة عن طريق الكلام[3].

---

[1]- عز الدين المناصرة، علم الشعريات،(قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص31.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

[3]- تودوروف، الشعرية، ص12.

أمّا "نور ثروب فراي **Northrop Frye**" فيرى أنّ مصطلح "البويطيقا" عند "أرسطو" يعني نظرية النقد، إذ عالج في هذا المؤلف الشعر وتناوله مثل عالم الأحياء، كما تناول أنواعه وصاغ قوانين التجربة الأدبية العامة، وآمن بوجود فكرة الكيان المعرفي القابل للفهم الذي يُكتشف من البويطيقا[1].

وفي كتاب أرسطو نجده أيضا قد عالج جملة من المواضيع من بينها مبدأ المحاكاة بالرغم من أنّه لم يكن السبّاق إلى مصطلح المحاكاة، إلاّ أنّه كان أول من صرح بأنّ الفن محاكاة.

وتعتبر المحاكاة عند "أرسطو" تحويرا لمحاكاة أستاذه "أفلاطون"، هذا الأخير يعتبر أنّ كل قصيدة هي عبارة عن سرد، وتتحقّق المحاكاة بصفة تامة في النص المسرحي لأنّه يحوي السرد والمحكي الخالص، أمّا عند "أرسطو" فيرى أنّ المحكي الدرامي والمحكي الملحمي في التراجيديا والملحمة هما صيغتان للمحاكاتي.

ونجد "أرسطو" في تناوله للقضايا النقدية ضمن كتابه يؤكد أنّ المحاكاة شكل تتجلى في سائر أنواع الفنون مهما اختلفت وسائلها، وهذه الأنواع تتمايز عن بعضها إمّا بـــ:

1- المادة أو الوسيلة

2- الموضوع

3- الطريقة[2]

وقد أكد "أرسطو" أنّ الوزن العروضي وحده لا يضع الشاعر، فلا بدّ من توفر مبدأ المحاكاة كي يكون العمل شعرا، فذلك هو الفرق بين الشاعر والناظم[3].

---

[1]- نور ثروب فراي، تشريح النقد، تر: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، 1991، ص16.

[2]- أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ص55.

[3]- المرجع نفسه، ص57.

أمّا عن اختلاف الموضوع فيتجلّى في محاكاتهم للشخصيات التي تصنع عملهم الفني، وذلك باختيار الشخصيات التي تناسب الشخصيات التي يحاكونها، أمّا عن اختلاف الطريقة فتكون:

1- استخدام السرد، حيث تتقمص الشخصية شخصية أخرى وتتحدث عن لسانها.

2- وقد يكون أسلوب الحكي مباشرا.

3- وإمّا أن تعرض الشخصيات أثناء تأديتها لأفعالها دراميا[1].

ومنشأ الشعر عند "أرسطو" يرجع إلى سببين رئيسيين :

الأول: المحاكاة الفطرية التي يكتسبها الإنسان منذ طفولته، والتي تعينه على تحصيل المعارف، فهي المميزة للإنسان عن الحيوان.

الثاني: المتعة التي يحصل عليها الفرد عن طريق جودة تنفيذه للأعمال المحكية.

ومن هنا فالمحاكاة تعد فطرية إلاّ أنّ الإنسان يطورها لتولد له شعرا عظيما.

والشعر عند "أرسطو" يقسّم إلى اتجاهين وفقا لمبدأ المحاكاة، وهذا هو ما جعل الشعر صنفين:

أ- شعراء ذو طباع نبيلة يحاكون الأشياء الجميلة.

ب- شعراء ذو طباع فاسدة يحاكون الأشياء القبيحة[2].

وبهذا تعد المحاكاة هي روح الشعر وجوهره، وهي الخاصية التي تميزه عن النثر متمثلة في الوسائل الثلاث: (الإيقاع، اللغة، الانسجام)، والشاعر الموهوب والمتفنن عنده هو الذي يمتلك آلية التنبؤ والاستشراف.

أمّا عن القضايا التي عالجها في كتابه، فقد عالج بعض جماليات الأجناس الأدبية المنتشرة في عصره مثل: الملحمة، والتراجيديا، والكوميديا، بالإضافة إلى موضوع الشعرية كما ذكرنا سابقا.

---

[1]- أرسطو، فن الشعر، ص72.

[2]- المرجع نفسه، ص79-80.

فالشعرية عنده مرتبطة كل الارتباط بعملية الإبداع الفني الناتج عن الكلام المعتمد على التركيب والتشكيل، وتحديد بناء العمل الفني.

وبهذا يكون "أرسطو" قد ربط الشعرية بمبدأ المحاكاة التي ورثها عن أستاذه "أفلاطون" واعتبرها هي روح الشعر وجوهره وهي التي تميزه عن النثر، كما شحن هذا المصطلح بأبعاد ودلالات جديدة أعطت للشعر وللفن عموما تلك القيمة والمكانة التي حرم منها في جمهورية "أفلاطون"[1]، كما ربط بين الشعر والنفس البشرية أو الإنسانية في تحديده لمصطلح الشعرية، لترتبط بذلك هذه الظاهرة اللغوية من حيث نشأتها بالفكر اليوناني.

2-الشعرية في التصور الألسني والنقدي:

2-1- عند رومان جاكبسون:

لقد اهتمت الشعرية بقضايا البنيات اللسانية، مثلما اهتم الرسم ببنياته، وبما أنّ اللسانيات هي شاملة للبنيات اللسانية، فمفاد ذلك أنّ الشعرية تعد جزءا لا يتجزأ من اللسانيات[2].

ومن هنا فقد عرفت الشعرية عند "رومان جاكبسون" بما يسمى بنظرية التواصل التي تتألف عنده من ستة عناصر أساسية، وهي موجودة في كل فعل تواصلي لفظي وهي كالآتي:

- المرسل.
- المرسل إليه.
- الرسالة.
- السنن.

[1]- عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2011، ص125.

[2]- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص24.

- المرجع.
- القناة.

1- المرسل :

يعد المرسل عنصرا حركيا في العملية التواصلية اللفظية، وهو مصدر الخطاب والمسؤول المباشر على إنشاء الخطاب الموجه إلى المرسل إليه في شكل رسالة[1].

وتختلف طبيعة الخطابات باختلاف الوضع التخاطبي للمرسل والقيود المتعلقة به بالإضافة إلى الخطاب الموجه إلى المرسل إليه، فالخطاب السياسي مثلا ليس بالضرورة أن يوظف فيه السياسي كل الأنظمة اللسانية التي تفرض على المتلقين التداول مع الخطاب.

وتختلف الخطابات باختلاف أنواعها، فالخطاب العادي يكون بسيطا وغير متكلف فيه مقارنة بغيره من الخطابات، أما الخطاب الشعري فيكون فيه الانزياح والانفلات من الواقع أو من نظام اللغة المستعمل فتتحطم أمامه كل القيود لأنّه وليد تلك اللحظة[2].

2- المرسل إليه:

وهو العنصر المقابل للمرسل ضمن العملية التواصلية اللفظية التخاطبية، ومهمته تفكيك أجزاء الرسالة سواء أكانت كلمة أم جملة أم نصا[3].

وللرسالة صنفين من المستقبلين حسب رأي "أوريكيوني **C.K-Orecchioni** " وهما:

أ- المرسل إليه المباشر

ب- المرسل إليه غير مباشر

وتتحدد المسافة في العملية التواصلية من خلال البعدين الزماني والمكاني، ونحدّد من خلالهما طبيعة الخطاب ومميزاته[4].

---

[1]- الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2007، ص24.

[2]- المرجع نفسه، ص24-25.

[3]- المرجع نفسه، ص25.

[4]- المرجع نفسه، ص26.

3- الرسالة:

هي الصورة الملموسة في عملية الخطاب، وهي المترجمة لأفكار وأحاسيس المرسل وقد تكون بصورة مسموعة لمّا يكون الخطاب مشافهة، أمّا إذا كان الخطاب مكتوبا فتكون على شكل علامات خطية[1].

أمّا "عبد السلام المسدي" فيصطلح عليها اسم "الخطاب الأصغر"، وهي الحاملة لمحتوى الإرسال، ولها مرجع خاص، ونظام لغوي مقنن[2].

4- السنن:

وهو القانون المنظم للعملية التخاطبية بين المرسل والمرسل إليه، ويعتمد على الرمز بين الباث والمتلقي، فالرسالة عبارة عن رموز يرسلها الباث ويستقبلها المتلقي.

ويرى "جاكبسون" أنّ الأنظمة الذهنية تعد بمثابة العنصر الأساس في النشاط اللساني للأفراد والجماعات[3].

5- السياق:

وهو الظروف والملابسات التي تصاحب الرسالة، فلكل رسالة مرجع وسياق ولا نستطيع أن نفككها إلاّ بالإحالة على الملابسات التي أنجزت فيها تلك الرسالة لفهم وإدراك قيمتها الإخبارية[4].

ويتفق "جاكبسون" مع العالم الأمريكي اللساني "إدوارد سابيرEdward Sapir" في الأنماط الأساسية للمراجع على أنّها تصلح كأساس طبيعي لأقسام الخطاب، فالموجودات مع تعبيرها اللغوي (الاسم) والأحداث المعبّر عنها بواسطة الفعل، وكيفيات الوجود والحدوث المعبّر عنها في اللغة تماما بواسطة الصفة والحال[5].

---

[1]- الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، ص27.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

[3]- المرجع نفسه، ص30.

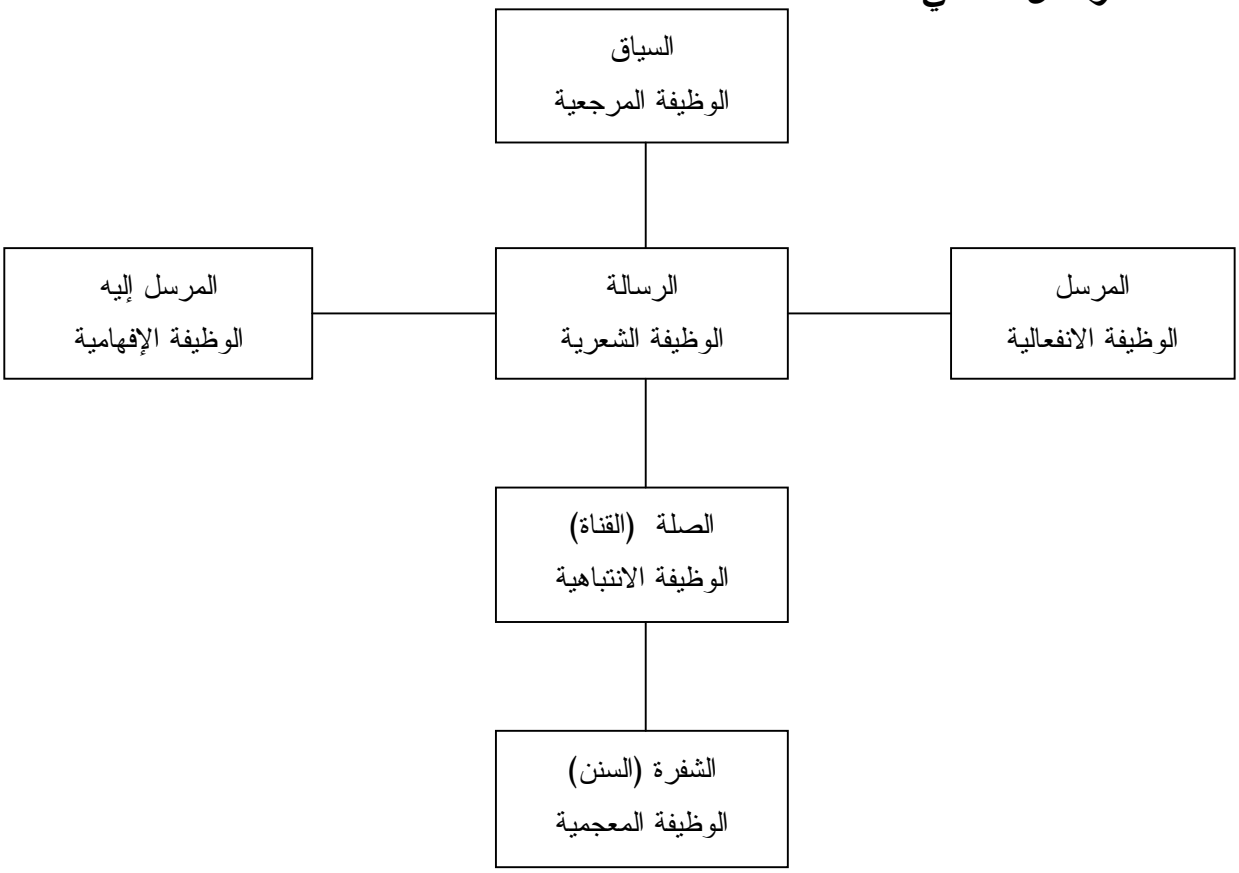
[4]- المرجع نفسه، ص ن.

[5]- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص64.

6- القناة:

وهي الاتصال الفيزيائي للرسالة بين الباث والمتلقي الناتج عن إقامة العملية التخاطبية التي تمر عبرها الرسالة بين المرسل والمرسل إليه[1]، وهذه العناصر لا يمكن الاستغناء عنها في عملية التواصل اللفظي[2]، ويمكن تمثيل الدورة التخاطبية عند "جاكبسون"على المخطط الآتي[3]:

مخطط التواصل اللفظي:



[1]- الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، ص33.

[2]- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص27.

[3]- يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، قسنطينة، الجزائر، 2006، ص19.

وسنعرض لوظائف التواصل على النحو الآتي:

1- الوظيفة التعبيرية:

وهذه الوظيفة تركز على المرسل لأنّ هدفها التعبير بصفة مباشرة عنه تجاه حديثه فهي تعبّر عن موقف الذات المتكلمة بانفعال معين[1].

وتنقسم هذه الانفعالات إلى قسمين:

1- التعبير الانفعالي الخالص، وهو مرتبط بالذات المنتجة للخطاب.

2- التعبير الانفعالي للأحداث التي يسجل تجاهها المرسل موقفا مميزا[2].

ومظاهر التركيبية هي: التعجب، ضمير المتكلم (أنا)[3].

2- الوظيفة الإفهامية:

وهذه الوظيفة مرتبطة بالمرسل إليه أثناء توجيه الرسالة له، وتظهر أكثر في النداء والأمر أكثر من ظهورها في المقولات الاسمية والفعلية الأخرى[4].

والرسالة في عملية التواصل ذات طابع لفظي وتبرز في الأمر والنداء، بالإضافة إلى ارتباطها بالبلاغة القديمة التي تحول دون قبولها للقيمة الإخبارية[5].

وتتجلّى هذه الوظيفة في أدب الالتزام والروايات العاطفية وتتبني على مبدأ التأثير[6].

3-الوظيفة الانتباهية:

وتعتمد هذه الوظيفة على إثارة انتباه المتلقي، وتستخدم اللغة في إقامة الاتصال مثلا(هل أنت معي، ركز جيدا...)[7] وفي هذه الوظيفة يشترك كل من الباث والمتلقي في

---

[1]- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 28.

[2]- الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، ص35.

[3]- المرجع نفسه، ص38.

[4]- المرجع نفسه، ص39.

[5]- المرجع نفسه، ص ن.

[6]- المرجع نفسه، ص ن.

[7]- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص30.

عملية التواصل[1]، كما أنها الوظيفة التي تشترك فيها كل الكائنات الإنسانية الناطقة، وهي أول وظيفة يكتسبها الطفل[2].

4-الوظيفة المرجعية:

لها عدة مصطلحات، لكنّها في الأغلب تشير إلى الوظيفة المهيمنة عندما تتجه الرسالة إلى السياق وتركز عليه، وتتلون كل رسالة بهذه الوظيفة عندما يكون محتواها مؤيدا للأخبار الواردة فيها.[3]

5- الوظيفة المعجمية (ما وراء اللغة):

وتهدف هذه الوظيفة إلى الاستعمال الصحيح لأدوات التواصل وتقوم هذه الوظيفة بعملية الشرح فتصف اللغة وتشرح مفرداتها[4].

6- الوظيفة الشعرية:

تظهر هذه الوظيفة بصفة مطلقة في الفن الشعري، أمّا في فنون القول الأخرى فهي الوظيفة الغالبة[5].

وفي هذه الوظيفة تتمحور اللغة في الرسالة نفسها[6]، لتتجاوز بذلك الوظيفة الشعرية حدود الفن الشعري، وتخترق خطابات فنية أخرى.

وهذه الوظائف لا تكون بدرجة واحدة في كل الخطابات، بل تختلف من خطاب لآخر، فمثلا الشعرية يكون حضورها قويا في الخطاب الأدبي، ومنه فالنص الأدبي عبارة عن رسالة لغوية تهيمن عليها الوظيفة الشعرية.

---

[1]- الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، ص43.

[2]- المرجع نفسه، ص30-31.

[3] - المرجع نفسه، ص 35.

[4]- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص31.

[5]- المرجع نفسه، ص31.

[6]- الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، ص52.

وبهذا تكون الشعرية عند "جاكبسون" هي دراسة الوظائف الشعرية من منظور لساني سواء أكان ذلك في الشعر أم في بقية فنون القول الأخرى.

وفي النهاية يمكن استنتاج مجموعة من النقاط التي ترتبت عن تحديد "جاكبسون" للشعرية، وهي كالتالي :

- اعتبار الشعرية فرعا من فروع الدراسة اللسانية التي تهتم بتنوعات البنية اللغوية خاصة التنوع الذي تهيمن فيه الوظيفة الشعرية.
- التركيز على القيمة المستقلة للأثر الفني مع انفتاحها على الأنساق الدلالية الأخرى.
- اعتماده نظرية متفتحة لمجالات اشتغال اللسانيات.[1]

2-2- عند تودوروف:

انطلق "تودوروف" في تحديده لمفهوم الشعرية من نقده لـ"جون كوهن" فيما أسماه بـ(علم الشعراء)، حيث عدّ هذا الجنس شكلا خاصا للغة، وخصّه بدراسة الصور الشعرية للغة.

غير أنّ "تودوروف" علّق على هذا العمل ورآه بأنّه مستحيل كونه لم يختص بشعر معين في الدراسة.

حيث إنّ "كوهن "يرى أنّ الأشياء تدرس باختلافها عن غيرها إلاّ أنّ "تودوروف" عارضه في ذلك كون أنّ تعريف الشعر لا يكفي أن نقول أنّه يختلف عن النثر في كذا وكذا، لأنّ الشعر والنثر يجمعهما قالب واحد ألاّ وهو الأدب.

والمتتبع لنقد "تودوروف" يجد أنّه لا يخالف كليا "جون كوهن"، وإنّما هو في نظرته أوسع من "كوهن"، خاصة فيما يتعلق بالشعرية، فهو يقرّ بنفسه أنّ البحث حول هذه القضية لا يزال مستمرا والنقاش دائم حول قضاياها وعلاقتها بمختلف الأجناس الأدبية.

وقد عرض "تودوروف" مفهوم الأدب مركزا في ذلك على أمرين هما:

[1] – عبد القادر الغزالي، اللسانيات ونظرية التواصل، رومان جاكبسون أنموذجا، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2013، ص 45.

1- اللذة: وهي تلك المتعة الظاهرة على السامع أو القارئ من خلال تلقيه الكلام.

2- تميّز لغة الخطاب الشعري عن الخطاب العادي. فالنص عنده يحقق فنية من خلال لغته الخاصة التي تؤدي إلى تلك اللذة[1].

وهناك فريق من الباحثين من يعتبر أنّ المعيار الأساس الذي اعتمده "تودوروف" في تمييز النصوص بعضها عن بعض هو معيار الشفافية والثخونة، فالشفافية هي الصفة التي تحيلنا على المدلول مباشرة، وهذا يظهر في الخطابات العادية، فالقارئ أو السامع يتلقى النص ويفهمه ويعيه جيدا، وتكون كلماته واضحة.

أمّا مصطلح الثخونة فهو النقيض لمصطلح الشفافية، أي الحاجز الذي يمنع من الوصول إلى المعنى الفعلي والدقيق، وهو ما نصطلح عليه في الدراسات الأدبية بالغموض.

حيث نجد الباحث "عبد السلام المسدي" يؤكد هذا الزعم الذي جاء به "تودوروف" والذي عرف الخطاب الأدبي بانقطاع الشفافية عنه، معتبرا أنّ الحدث اللساني "العادي" هو خطابٌ شفاف"[2].

وبعد تقديمنا لمفهوم الأدب عند "تودوروف" ننتقل إلى مفهوم الشعرية عنده، والتي "تتحدد من خلال نتاجه في النقد التنظيري والتطبيقي، وتأسيسه لموضوع الشعرية في النصوص الأدبية ينبع أساسا من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي وخصائصه ومكوناته البنيوية والجمالية"[3].

ويعد "تودوروف" من أهم النقاد الذين أصّلوا ونظّروا لمفهوم الشعرية في النقد الأدبي الحديث، ويظهر ذلك في توظيفه لهذا المصطلح في جل مؤلفاته[4].

---

[1]- تودوروف، الشعرية، ص10.

[2]- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3، ص116.

[3]- بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص 34.

[4]- فاضل تامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص102.

فالناقد "تودوروف" كان قد فصّل في مفهومها وتاريخها من خلال كتابه المعنون بـــــ: "الشعرية"، حيث قسّم الخطاب الأدبي إلى فرعين أساسين هما: التفسير والنظرية.

1- التفسير: وهو الشرح والتوضيح والتأويل للموضوع، وله شكلين:

أ- التفسير الحرفي: ومهمته شرح الكلمات والمعاني والتراكيب، ونجده لم يحقق تطورات.

ب- التفسير المجازي: وهو البحث في أقصى الإيحاءات التي يذهب إليها النص للوصول إلى معناه الحقيقي.

2- النظرية: ومهمتها استنباط المقولات العامة، وخصائص النصوص غير أنّ هذه المقولات متغيّرة.

وقد ظهرت مجموعة من الأفكار التي دفعت بهذه النظرية إلى الأمام من أهمها:

- نظرية وحدة الفنون: وتجلّى ذلك في الشعر والرسم، وظهور ما يعرف بـ(مقولة الفن).

- النزعة الرومانسية الألمانية: التي دعت إلى استقلالية الأدب من خلال تغيير مفاهيم بعض المصطلحات ومنها: الجميل، والبديع عوضا عن التمثيل والتقليد.

فبروز هذه الأفكار أدى إلى طرح جملة من التساؤلات حول خصائص الأدب، وكانت الإجابات تميل إلى الفلسفة المتأثرة بعلم الجمال والأفكار الرومانسية، ولم تظهر نظرية الأدب بمعنى دقيق إلاّ على يد الشكلانيين في بداية القرن العشرين.

ومن خلال هذا العرض نجد أنّ مصطلح "الشعرية" مصطلح قديم فقد أخذ في البداية اسم "نظرية الأدب" بداية من "أرسطو" إلى أن وصل إلى الرومانسيين الذي أطلقوا عليه اسم "الشعرية".

وشعرية "تودوروف" تبحث عن القوانين العامة التي تكوّن المعنى ولا تعتمد التأويل فالملاحظ أنّها متأثرة بالبنيوية، أي البحث عن أدبية الأدب[1].

حيث يعتبر أنّ العمل الأدبي "ليس في ذاته هو موضوع الشعرية، فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا

[1]- تودوروف، الشعرية، ص11-13.

تجلياً لبنية محددة وعامة"[1]. أي أنّ الشعرية الحقيقية هي التي تستنطق خصائص العمل الأدبي وتبحث عن اللآلئ الجمالية، وهي التي تحدد خصوصية الأدب وتصنع فرادة الحدث الأدبي وتميزه .

وأهم خاصية تميز الشعر عن النثر هي النظم، حيث يرى "تودوروف" أنّ العروض مرادف لهذا المصطلح أو الخاصية، وهو ما نصطلح عليه في اللسانيات بالتوازي، الذي يعد ركيزة الشعر، حيث يتعالق المستوى الصوتي مع اللفظي والتركيبي.

وقد خالف "تودوروف" الشكلانيين في الفكرة التي اعتبروا فيها أنّ تتبع نشأة النص عملا خارج ميدان الأدب، وذلك من خلال المثال الذي قدّمه عن "تينيانوف" في دراسته لـــ: نظرية المحاكاة الساخرة وربطه لنصوص "غوغول" مع أعمال "دوستويفسكي" كي تفهم هذه الأخيرة فدراسة التحولية هي جزء أساس من الشعرية[2].

وقد دعا "تودوروف" إلى دراسة الخطابات باختلافها، دون الاقتصار على الأدبي والملفوظ منها فقط، وبذلك فالشعرية ستقوم بمهمة الكشف عن تلك النصوص بأشكالها الرمزية ككل.

وقد حدد مجالات الشعرية عنده في ثلاث وهي:

- تأسيس نظرية ضمنية للأدب.
- تحليل أساليب النصوص.
- تسعى الشاعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي[3].

2-3- عند جون كوهن:

حاول "جون كوهن" في مدخل كتابه المعنون بـ"بنية اللغة الشعرية" إعطاء تعريف مناسب لمصطلح الشعرية، فأكّد أنّ الشعرية موضوعها هو الشعر، وهذا ما جعل البنيويون

---

[1]- تودوروف، الشعرية، ص 23.

[2]- المرجع نفسه، ص76- 77.

[3]- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006، ص 23.

يبحثون عن العملية في العلوم الإنسانية ومحاولة مقاربتها وتشبيهها بالعلوم الطبيعية لكي تتحقق فيها الدقة فيسهل الوصول إليها.

وقد حاول الباحث تقديم مفهوم للشعر قديما وحديثا، ففي القديم عرّفه بأنّه ذلك الكلام الموزون المقفى، أمّا في العصر الحديث فقد اتسع هذا المفهوم ليشمل العاطفة والخيال والإحساس الجمالي وباقي الموجودات.

وأمام هذا الاتساع لمصطلح الشعر لم يجد "كوهن" حلاّ إلاّ أن يحاول إيجاد شعرية عامة تربط تلك الموضوعات بعضها ببعض سواء أكانت فنية أم طبيعية لإثارة الانفعال الشعري.

ويرى الباحث أنّ الدراسة لا بد أن تنحصر وتقتصر على الملامح الأدبية الخالصة وربطها بتحليل الأشكال الشعرية للغة وحدها، وهذا التحديد جعل بحثه مقتصرا على الأدب فقط.

أمّا عن اللغة عنده فلها مستويين:

الأول: صوتي

والثاني: دلالي

ومن هنا فقد ميّز"جون كوهن" بين أربعة أجناس هي كالآتي:

1_ القصيدة النثرية: وفي هذا اللون تنقص صفة الجمالية عن الشعر الخالص، ونسميها ب: القصيدة الدلالية.

2- النثر المنظوم: وهذا النوع يعتمد على الأصوات، وهو مصنف في محيط الأدب لأنّ الدلالة فيه غائبة، وهذا ما يسمّى ب: القصيدة الصوتية[1].

3- الشعر الكامل: وهو ما تحقق فيه المستويان الصوتي والدلالي، ويمكن أن نسميه بـــ: الشعر الصوتي الدلالي

[1]- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص09-12.

4- النثر الكامل: وهو المقابل للشعر الكامل، وهو ما يكون فيه المستويان الصوتي والدلالي يحملان صفة السلب، وهذا لا يدخل ضمن دراسة الباحث، وهذا لا يعني التضييق في البحث.

فالشعرية من خلال هذا الطرح لا تهتم بالشعر وحده فقط، بل تتناول النثر كذلك، وهذا الحصر يعود لأسباب منهجية ذكرها "جون كوهن"، حيث إنّ للشعر خصائص يتميّز بها عن غيره من الفنون، وقد حدّد هدف الشعرية في البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف كل نص في هذه الخانة أو تلك، وتسعى الشعرية بأن تكون علمية، وللوصول إلى ذلك قارن بين الشعر والنثر، والنثر العلمي تحديدا، واختار مجموعة من الشعراء على فترات متتالية:

1_ الفترة الكلاسيكية: مثّلها كل من: **كورني، راسين، موليير.**

2_ الفترة الرومانسية: ومثّلها: **لامارتين، هيغو، فنيي.**

3_ الفترة الرمزية: ونجد في هذه الفترة: **رامبو، فيرلين، ملارمي.**

أمّا النثر فتمثل في العلماء الثلاثة: **برتولو، باستور، كلود برنار.**

وحدّد مجال دراسته في الشكل، وهو المميّز بين الشعر والنثر بعيدا عن الدراسة التقليدية للشعرية التي يقرب بحثها من دراسته المادة[1].

ويتجلى تعريف "كوهن" بين الشعر والنثر في المستوى الصوتي والدلالي على حدّ سواء من خلال ظاهرة الانزياح دون إقصاء للدلالة، وتوجد سمات خاصة على المستوى المعنوي تعد رافدا آخر للغة الشعرية.

وللانزياح تركيز كبير عند "كوهن"، إذ يعطيه طابعا تعميميا على مستوى القصيدة ومكوناتها ككل، لتنحرف مكونات القصيدة عن القاعدة وتتمظهر في بنية اللغة الشعرية للنص، ومن ثم تصبح اللغة الشعرية واقعة أسلوبية بالمعنى العام.

[1]- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص13-28.

ويختلف "كوهن" مع "جاكبسون" في هذه النظرة كون الأول معروف بنظرية الانزياح، أمّا الثاني فمعروف بالوظيفة الشعرية[1].

كما يعتبر "كوهن" الغموض أحد الخصائص الجوهرية المميزة للغة الشعرية، لأنّ المكونات اللغوية للشعر حسب رأيه كلها عبارة عن غموض إيجابي يعطي للشعر قوة وسحر لغوي وشعرية فنية.

ونظرية "جوهن كوهن" المتمثلة في الانزياح تمرّ بمرحلتين هما:

1_ خرق قانون اللغة، ومناقضة النثر: وهذه المرحلة لا يمكن الوقوف عندها، كونها مرحلة سالبة.

2_ إعادة البناء: من خلال إعادة بناء ما خرق، وتعد هذه المرحلة موجبة عكس سابقتها ومن خلالها يحمل فهم وتقبّل الشعر ثم الإعجاب به، وهذا هو الموضوع الذي تدرسه الشعرية، ويتحقق هذا الانزياح عبر مستويات:

أ_ المستوى الصوتي: ويتجلى في الاختلاف بين الشعر والنثر من حيث القافية والعروض فالنص النثري ينشأ من الاختلاف بين الأصوات، بينما الشاعر ينشئ قصيدته من خلال التشابهات والتجانس الصوتي، وفي هذا المستوى يقر "كوهن" بأنّ النظم لا يتعلق بالنحو، بل إنّه انزياح بالقياس إلى القوانين المتعلقة والسائدة في أي نثر كان[2].

ب_ المستوى الدلالي: والانزياح في هذا المستوى له تمظهرات هي:

1_ الإسناد: وهو الناقرة بين المسند والمسند إليه، حيث إنّ الشعر يختلف عن النثر في خاصية هي أنّ الشعر لا يعترف بالدلالة الوضعية فهو عبارة عن لغة داخل لغة.

---

[1]– جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص15.

[2]– المرجع نفسه، ص55–69.

2- التحديد: وهو وضع الحدود للشيء عند تعريفه لتمييزه عن البقية، وهي ما يعرف بالفضلة في التركيب كالنعت والإضافة، الجملة الموصولة، ويعد النعت هو العنصر الذي اعتمد عليه "كوهن" واهتم به في إثبات فكرة الانزياح[1].

بهذا الشرح تتضح نظرة "جون كوهن" للشعرية، والتي كانت ذات اتجاه لساني، حيث اعتمد في تأسيسه لعلم الشعرية على مبدأ المحايثة، كما اعتمد في وصفه لها على أنّ لها صلة وثيقة بالأسلوبية، ليصل في النهاية إلى أنّ "الشعرية ليست سوى جنس لغوي، وأن الشعرية هي أسلوبية الجنس التي تبحث عن الخصائص المكونة للغة الشعرية".[2] واعتبر أنّ مسألة التفريق بين الشعر والنثر هي مسألة إيقاع لا غير.

[1]- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص107-136.

[2] - بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص 51.

ثالثا: الرؤية الشعرية في الفكر العربي:

01- الشعرية عند العرب القدامى:

1-1- عند حازم القرطاجني:

يعد "حازم القرطاجني" أحد الأعلام البارزين الذين تعرضوا لمفهوم الشعرية في نقدنا العربي القديم، وذلك من خلال التحديد والتفسير الذي ميّز به النص الأدبي وأعطاه خصوصية عربية رغم تأثره الشديد "بأرسطو"، ويتجلى ذلك من خلال قوله: "ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال، والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنًى، وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي إحكام مبانيها، واقترانها، ولطف التفاتهم وتنميماتهم، واستطراداتهم، وحسن مآخذهم، ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيّلة كيف شاءوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية"[1].

وهذا يعني أنّ الشعرية عنده مجموعة من القوانين والقواعد التي تضبط عملية الصناعة الشعرية، مما يكسبها خصائصها وسماتها المحدّدة، وكل من خالف هذه القوانين يعتبر كلامه لا يحمل من خصائص الشعر إلاّ الوزن والقافية، فالشعرية هي نظم ولفظ متفق موزون ومقفّى[2].

وهو بهذا يُخضع الصناعة الشعرية إلى قوانين وحدود تضبط حركتها، وهذه القوانين هي نابعة من جنس العمل الشعري وتُستنطق من داخله آخذة صورتها التجريدية، كي تضبط عملية إنتاجه وقراءته ونقده، ولكل نص شعري قوانينه وطرقه التي تسهم في نسج كلماته وتراكيبه، وصوره، وبناء أخيلته، ومن هنا يقوم علم الشعر بالجمع والمزج بين الأصل العربي واليوناني، مع مراعاة الإجمالي من القوانين، مع عدم التباعد بين

---

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص69.

[2]- المرجع نفسه، ص28.

الشعر نفسه، وصياغة القوانين وفق الأسس العلمية وخصائصها للوصول إلى أصالة الشيء[1].

والشعرية عند "القرطاجني" هي نتاج عمليتين أساسيتين هما:

- التخييل
- حسن التأليف

ويتجلّى ذلك من خلال قوله: "فليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النفوس وتحريكها، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها، وبقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر لها" [2].

فمن خلال هذه المقولة نجد أنّ "حازم القرطاجني" يعي حقيقة شعريته حيث إنّها تتجاوز القول الشعري إلى كثير من الأعمال الأدبية، ولكن بنسب متفاوتة، وما يميّز شعرية الشعر عن شعرية النثر هو أنّ الأولى فيها الوظيفة السائدة هي الشعرية، بينما في الثانية يبقى أسلوب الإقناع هو الوظيفة السائدة.

ومن هنا بنى "حازم القرطاجني" وأنتج شعريته، وحلّلها وكشف أبعادها، كما بين أثرها الجمالي في نفسية السامع أو المتلقي.

1-2- عند الجاحظ:

لقد تحدّث الجاحظ عن حقيقة الشعراء والشعر، وقسّم الشعراء حسب نظرته إلى نوعين هما:

- الشعراء العرب
- الشعراء المولدين

1- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص32.

2- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص121.

حيث رأى "الجاحظ" أنّ الشعرية الحقيقية تتجلّى أكثر عند الشعراء العرب، وذلك من خلال قوله: "القضية التي لا أحشم منها ولا أهاب الخصومة فيها، أنّ عامة العرب والأعراب، والبدو والحضر من سائر العرب، أشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى من المولدين والنابتة، ليس ذلك بواجب في كل ما قالوه"[1].

كما تحّدث كذلك عن قضية الألفاظ والمعاني والخلاف والقائم بينهما، فالمعاني حسب نظرته مبسوطة إلى غير غاية، وليست لها نهاية أمّا الألفاظ مقصورة ومعدودة ومحدودة، وهذا يعني أنّ المعاني معروفة وواضحة للجميع[2].

فالمعاني حسب قوله مطروحة في الطريق واضحة للعربي سواء أكان من البادية أم من المدينة، بالإضافة إلى وضوحها للعجمي، والشعر عنده صناعة ونسيج محكم وجنس من التصوير.

بالإضافة إلى حديثه عن وضوح المعاني نجده تكلم عن قواعد الشعر الجيد مثلما تجلى في العبارة السابقة، أمّا حديثه عن الشعرية فقد لخصه في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، هذه العناصر الثلاثة هي التي تتحقق من خلالها الجمالية الفنية.

1-3- عند عبد القاهر الجرجاني:

يعد "عبد القاهر الجرجاني" من الأعلام البارزين الذين تناولوا موضوع الشعرية في تراثنا العربي القديم، وذلك من خلال كتابيه المشهورين: "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" .

حيث ربط "الجرجاني" الشعرية بالمعنى، فالشعرية عنده لا تستقيم باللفظ وحده، بل مرهونة بالنص كلّه، أي الربط بين اللفظ والمعنى، ويتضح ذلك من خلال نظرية النظم التي جاء بها "الجرجاني" واعتبرها مصطلحا للشعرية، فنظرية النظم تعني عنده التأليف

[1]- عز الدين المناصرة، علم الشعريات، ص58.

[2]- الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط7، 1998، ج1، ص76.

والنسيج، ويتجلّى ذلك من خلال قوله: "أن ليس النظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه «علم النحو»، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها"[1].

فالنظم يعني الربط بين اللفظ والمعنى لإنتاج عبارة صحيحة.

وقد وقف "الجرجاني" موقف المعارض لعمود الشعر، إذ تخلى عن الوزن والقافية في تحديده للشعرية، وحرّرها من القيود الكلاسيكية المعروفة.

فالنص عنده عبارة عن بنية مترابطة ومتماسكة لا يمكن فصل إحداها عن الأخرى في إطار نظرية النظم المعروفة التي تمنح النص الترابط والتماسك.

وبهذا تكون الشعرية هي الاستعمال الخاص لألفاظ اللغة مع ربطها بنسق معانيها وفق النظرية المعروفة عند الجرجاني، والتي تسقط الخط المعجمي العمودي، وتعتمد على الخط النحوي الأفقي، وبهذا تنتج الدلالة الأدبية المعروفة بشعرية النظم والكتابة الخاصة بالشعر[2].

02- الشعرية عند العرب المحدثين:

2-1- عند عبد السلام المسدي:

لقد تناول "عبد السلام المسدي" موضوع الشعرية، وذلك من خلال ترجمة هذا المصطلح إلى الأجنبية بـ (**poétique**)، وفي هذه الترجمة هناك عودة للأصل اليوناني، وبذلك اقترح مصطلحا آخر يهدف من ورائه إلى الاتفاق مع المفهوم الغربي، وهو مصطلح "بويطيقا" الذي يراه هو الآخر مرادفا للشعرية.

ولقد كان "المسدي" في هذه الترجمة لم يتغافل الحقيقة لأنّ اللفظة لا تعني الوقوف عند حدود الشعر، بل تشمل الظاهرة الأدبية ككل والترجمة الدقيقة والصحيحة لها هي الإنشائية

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004، ص81 .

[2]- بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، (دراسة في الأصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص 284.

المنبثقة عن الدلالة الأصلية القائلة بنظرية الخلق والإنشاء، أي أنّ شعرية "عبد السلام المسدي" لا تتوقف عند حدود الفن الشعري بل تتجاوزه لتشمل جميع أنواع الأدب الأخرى.

بعد ذلك نجده يُفصِّل في مفهوم الإنشائية ليبين لنا هدفها، حيث إنّها تهدف إلى ضبط مقولات الأدب من خلال تعدّد أشكاله، وتتميز بأنّ لها مبادئ موحدة، فهي عبارة عن ممارسة لمقولات الأدب[1].

مع العلم أنّ "عبد السلام المسدي" من خلال هذه النظرة التي تدرس مقولات الأدب جعل من هذه الدراسة علما للأدب، بالإضافة إلى عدم تعصبّه إلى ترجمة مصطلح **(Poetics)** إلى الإنشائية وفقط، فقد ترجمه إلى الشعرية، غير أنّه ركّز على مصطلح الإنشائية[2].

في حين نجد الباحث "أحمد الجوة" يرى أنّ التماثل والتشابه بين مصطلحي الشعرية والإنشائية عند "عبد السلام المسدي" لا يحجب تداخلا بينهما، فالشائع أنّ مصطلح الشعرية في الثقافة النقدية العربية يمتاز بالتضييق عكس المصطلح الأجنبي الذي أسس له "أرسطو" في كتابه فن الشعر ليشمل الشعر بأنواعه الثلاثة:

- المأساة
- الملحمة
- الملهاة

وبهذا تكون الإنشائية عند "المسدي" هي العلم الذي يدرس مقولات الأدب سواء أكانت شعرا أم نثرا[3].

---

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص171.

[2]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص15.

[3]- أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، مفاهيم واتجاهات، صفاقس، تونس، 2004، ص13.

2-2- عبد الله الغذامي:

إنّ المتتبع لمصطلح الشعرية عند "عبد الله الغذامي" يجد فيها رؤية تختلف عن نظرة النقاد سواء أكانوا عربا أم غربا.

فمصطلح **(Poetics)** عنده تكون نتيجة لتوحد الأسلوبية مع الأدبية ليكونا مصطلحا يضمهما ويتجاوزهما بعد ذلك.

فالشعرية عند "الغذامي" هي نتيجة لتراكم علم الأسلوب والأدبية ليولدا علما للأدب هو الشعرية، لكن" الغذامي" يعطي لهذا العلم مصطلحا مخالفا لمن سبقه سماه "الشاعرية" بدلا من الشعرية التي تتميز بزئبقية وهي لفظة قريبة إلى الشعر منها إلى النثر، فيقول: "نأخذ بكلمة (الشاعرية) لتكون مصطلحا جامعا يصف (اللغة الأدبية) في النثر والشعر، ويقوم في نفس العربي مقام **(Poetics)** في نفس الغربي، ويشمل-فيما يشمل- مصطلحي (الأدبية) و(الأسلوبية)"[1].

فنجده يتحدث عن الترجمات العربية لمصطلح **(Poetics)**، ويركز على ترجمة "عبد السلام المسدي" التي لا تحمل روح المصطلح المذكور، إذ يعتبر مصطلح الإنشائية فيه الكثير من الجفاف في التعبير العادي.

ويرى كذلك أن ترجمة المصطلح إلى الشعرية لا يطمئن كثيرا، فقد ينصرف الذهن إلى الشعر، وبهذا يصعب تحليل ودراسة المصطلح والوقوف عند حقيقته.

فالشعرية عنده تتجاوز حدود الشعر لتشمل أنواعا أخرى، وبهذا فالترجمة العربية لمصطلح **(poetics)** تبقى قاصرة وغير مناسبة.

لذلك اقترح "الغذامي" مصطلح الشاعرية لتشمل جميع الأنواع الأدبية الأخرى من حيث المصطلح، أمّا عن مفهوم الشعرية عنده فهو يوافق كل من "رومان جاكبسون" و"تزيفيتان تدوروف" في مفهومهما للشعرية، حيث إنّه يجعل الرسالة عملا فنيا[2].

---

[1]- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 22.

[2]- المرجع نفسه، ص20-22.

و"الغذامي" من خلال هذه النظرة والدراسة حاول المزاوجة بين المفهومين الغربي المعاصر والعربي الأصيل لهذا المصطلح، ليحصل على دلالة عميقة وشاملة له، وتجلّى ذلك من خلال استناده إلى مقولات "حازم القرطاجني" في هذا المضمار، والتي يتحدث فيها عن كافة الأقاويل الأدبية[1].

وفي الأخير يتوصل إلى أنّ الشعرية لا تقتصر على النص الأدبي فقط بل تتجاوزه إلى نصوص غير أدبية "فهي ليست حكرا على النص الأدبي، ولكنها تستأثر به ويستأثر بها، لأنّها سبب تلقّيه كنص أدبي، وبدونها لا يحظى النص بسمته الأدبية"[2].

ويرى بأنّ النص الأدبي الذي يحظى بشعرية هو الذي تتفجر بداخله طاقات لغوية يلاحظها المتلقي من خلال دراسته للنص، فيكتشفها ويولد ما فيها من قدرات لغوية تنم عن شعرية أدبية.

وما تجدر الإشارة إليه في النهاية أن الشعرية عند "الغذامي" لها جذور عتيقة في تراثنا العربي القديم، غير أنّها لم ترفق بدراسة تطورها وتتبناها.

2-3- عند كمال أبو ديب:

يعد الناقد "كمال أبو ديب" من أهم الباحثين العرب في مجال الشعرية، من خلال دراساته النظرية والتطبيقية في هذا المضمار، وكانت نظرته غربية لسانية بنيوية، مع بلورتها بالنظرة التراثية العربية.

حيث تقوم رؤيته على مبدأ التحديد القائم على نظام العلاقات، لأنّ الظواهر لا تُدرس معزولة عن بعضها البعض، وهذا النظام أقرته جلّ الدراسات اللسانية سواء أكانت عربية قديمة أم غربية حديثة، فالظواهر المعزولة لا تؤدي إلى جعل معايير تقدّم لنا تحديدات دقيقة لفاعليات إنسانية معقدة كالشعر وطبيعة الشعرية[3].

---

[1]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص21.

[2]- المرجع نفسه، ص 24.

[3]- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص13.

والظواهر الفردية عند "كمال أبو ديب" من وزن وقافية وإيقاع داخلي أو انفعالات أو مواقف فكرية لا تحدّد لنا الشعرية بدقة، إلاَ إذا اجتمعت في شبكة من العلاقات، لتشكل بناء كاملا ومتكاملا قادرا على امتلاك طبيعة متميزة مقارنة ببنيات أخرى مغايرة لها.

والشعرية هي نشاط حركي يتشكل وينمو داخل النص بسرعة فائقة من خلال تشابك العلاقات بين مكونات خاصة، فقد تتشابك مكونات ولا تكون شعرية.

انطلاقا من هذا تكون الشعرية ذات خصيصة علائقية مجسّدة في النص لشبكة من العلاقات خاصيتها الأساس النمو كما ذكرنا آنفا، بالإضافة إلى وقوعها في سياقات أخرى دون أن تشكل شعرية، إلاّ أنها في السياق المذكور تتحول إلى خلق للشعرية ومؤشرا على وجودها[1].

وهي قابلة للتحليل والوصف كونها واقعة داخل النص، وتستند إلى بنيته اللغوية في مستوياتها المختلفة الدلالية والصوتية والتركيبية والإيقاعية وفق محوري النص النسقي والتراصفي مع حركة شاقولية نابعة من تلك التشابكات والتقاطعات للبنية الكلية، وهذا ما يجعلنا ندخل ونلامس عالم البعد الخفي للنص.

لذلك تعتبر الشعرية عند "كمال أبو ديب" وظيفة من وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، فالفجوة هي الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات اللغة أو العناصر التي تنتمي إليها، أو ما يسميه "جاكبسون" نظام الترميز في سياق تقوم فيه بينما علاقات ذات بعدين متميزين:

1- علاقات نابعة من الخصائص والوظائف، ومنتظمة في بنية لغوية تمتاز بالطبيعة والألفة.

2- علاقات لها خاصية اللاتجانس أو اللاطبيعية، أي أنّ تحديدها غير متجانس في السياق[2].

---

[1]- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص14.

[2]- المرجع نفسه، ص19-21.

وفكرة الفجوة أو مسافة التوتر مرتبطة بنظرية الانزياح عند "جون كوهن"، وبمفهوم الوظيفة الشعرية عند "جاكبسون".

من هنا نجد "كمال أبو ديب" يتقاطع مع "كوهن" في عدة مفاهيم، وذلك من خلال قوله: "إنّ استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتج الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة: مسافة التوتر"[1].

كما نجد "كمال أبو ديب" لا يفاضل بين الشعر والنثر، بل عدّهما أصلان متوازيان لأنّهما يشكلان مع بعضهما الأدب.

أمّا مفهوم الفجوة عند "جاكبسون" فهو نتيجة لنوعين من الاختبار الذي بني عليه "جاكبسون" نظريته في الشعرية، فالاختيار الأول على المحور الاستبدالي والاختيار الآخر على المحور السياقي[2].

و"كمال أبو ديب" يخالف "رومان جاكبسون" في هذه التقسيمات، فالخيارات عند الأول غير متناهية، أمّا عند الثاني فالخيارات عنده محدودة، وهذا ما يؤكد على أنّ شعرية "كمال أبو ديب" هي شعرية لسانية بنيوية.

وتطبيقها يكون وفق المقولة الآتية: "المكونات يمكن أن تكون عناصر لغوية، ويمكن كذلك أن تكون مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة أو بالتجربة أو بالبنية العقائدية الأيديولوجية أو برؤيا العالم بشكل عام"[3].

من هنا تعرف الشعرية عند النقد "كمال أبو ديب" تداخلا حادا بين تنظيراتها وتطبيقاتها.

---

[1]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص38.

[2]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص125.

[3]– كمال أبو ديب، في الشعرية، ص22.

2-4- عند أدونيس:

إنّ الحديث عن الشعرية عند "أدونيس" يعود إلى نوع من التأصيل عند العرب القدامى في إطار التنظير المنهجي لها، حيث إنّ العرب نظروا للشعر في الجاهلية، وذلك من خلال ما يمتاز به الشعر العربي من خصوصية بيانية وموسيقية تميّزه عن باقي أشعار الأمم الأخرى، وفي هذه الخصوصية وصيانتها وممارستها في الصناعة الشعرية هناك حفاظا وتمييزا لهذه الشعرية وهويتها، بالإضافة إلى المحافظة والتمييز لهوية الشاعر العربي[1].

أمّا عن الحيثيات التي ينطلق منها "أدونيس" ويربط بها شعريته تستند مباشرة إلى القرآن الكريم حيث كانت الشعرية الشفوية في الجاهلية تمثّل أوج الازدهار العربي وتقدمه وجاءت الدراسات القرآنية بعد ذلك لتصنع الأسس النقدية الجديدة لدراسة النص، وتجلّى ذلك من خلال ابتكار عالم للجمال جديدا خاصا بالعرب، ليمهدوا بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة تختلف عن الشعريات الخاصة بالأمم التي سبقتها.

ويعد الاهتمام بالقرآن الكريم ودراسته من خلال مجموعة من العلوم هو الدافع الأساس لظهور البوادر والإرهاصات الأولى للشعرية العربية عامة، والشعرية المعاصرة على وجه التحديد.

ونجد "أدونيس" في جانب آخر قد شكّل علاقة مغايرة بين الشعرية والفكر العربي وتجلت هذه العلاقة في ثلاث ظواهر، الأولى متصلة بالتقدّم الشعري، والثانية متصلة بالنظام المعرفي القائم على علوم اللغة العربية الإسلامية والثالثة تتصل بالنقد الفلسفي[2].

وحديث "أدونيس" عن شعرية الحداثة العربية يرتبط أساسا بالسياقات الخارجية، أي على كل ما يرتبط بإنشاء النص والقوى التي تنازعه، فالنص الأدبي تحكمه أبعاد اجتماعية

---

[1]- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص14.

[2]- المرجع نفسه، ص51-56.

وتاريخية وثقافية وسياسية، وهذا ما يجعل فهم النص فهما صحيحا لا يتأتى إلاّ من خلال إخضاعه إلى هذه السياقات.

وهذا ما يؤكد أنّ الشعرية العربية نشأت نتيجة تلاقح البيئتين العربية الأصيلة مع الحضارة الغربية، والتي في حقيقتها مخالفة للكلام العادي وتسمى العالم الذي حوله بمسميات جديدة لتكسب نوعا من الغرابة التي من شأنها أن تلفت الانتباه إلى اللغة في ذاتها[1].

من هنا يكون "أدونيس" قد قدم تصورا عاما عن واقع الشعرية في ماضيها الجاهلي والإسلامي وقدم نقدا عن مسار الشعرية العربية التي لم تنل رضا باله، ليقدم قراءة جديدة للنص الشعري باستخدام آليات وشفرات نقدية تقوم على التغيير، حيث تتميز هذه القراءة الشعرية بأنّها "قراءة التعدد لإثبات قراءة تقرأ الماضي في ضوء الحاضر وبآليات جديدة، هذا النوع من القراءة فرضته الطبيعة الجديدة للنص الشعري في قيامه على خصائص كثيرة تعرف بها شعرية النص"[2].

ومن جملة هذه الخصائص التي تصنع شعرية النص عنده نذكر:

- الغموض.
- الرؤيا.
- الفجائية أو الدهشة.
- الاختلاف.
- حركية الزمن الشعري.

[1]- أدونيس، الشعرية العربية، ص44-59.

[2]- بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحديثة عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2009، ص 18.

فقد دعا "أدونيس" إلى ضرورة انفتاح النص الشعري وتناسل معانيه، واعتبر أنّ الغموض الذي يميز اللغة الشعرية هو أمر إيجابي وهو من أهم خصائص الحداثة الشعرية كما انتقد القارئ العربي وطلب منه أن ينفتح ليكون بثقافة الشاعر المبدع.

ويمكن أن نوجز ما قدمناه عن شعرية "أدونيس" بأنّ "الشعرية في ضوء المحددات والعلائق السالفة الذكر هي مجموعات من الخاصيات الجمالية، لا يمكن للنص الشعري أن يكون شعرياً من دونها"[1].

[1] – بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحديثة عند أدونيس، ص 69.

رابعا: الشعرية والخطاب السردي:

1- مفهوم الخطاب:

1-1-لغة:

جاء في كتاب الصحاح للجوهري تفسيرا لمادة "خطب" :"الخَطْبُ سبب الأمر، تقول: ما خَطْبُكُ؟. وخَطبتُ على المنبر خُطْبَةً بالضم، وخاطبه بالكلام مُخَاطبةً وخِطاباً، وخَطَبْتُ المرأة خِطْبَةً بالكسر؛ واختطب أيضاً فيهما. والخطيبُ: الخاطب ُوالخِطِّيبَى: الخِطْبَةُ"[1].

أما ابن منظور في لسان العرب فقد شرح اللفظة قائلا: "الخِطابُ والمُخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مُخاطبَةً وخطاباً، وهما يتخاطبان".[2]

وقد ورد هذا المصطلح في القرآن الكريم، كما جاء في قوله تعالى: ﴿**وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ**﴾ **[ص:20]**

بهذا يحمل الخطاب معنى قوة الشعور والقدرة العالية على الإدراك، كما قد يدل على مراجعة الكلام.

1-2- اصطلاحا:

"يستمد مفهوم الخطاب قيمته النظرية، وفعاليته الإجرائية من كونه يقف راهنا في مجال النقد الأدبي الحديث في نقطة تقاطع/تلاقي بين تحليل النصوص والإجراءات التطبيقية التي تتخيلها عمليات التحليل، والأعمال الأدبية الإبداعية بصفة عامة"[3].

---

[1] – الجوهري، الصحاح، ص121.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، مج 2، ج13، ص 1194.

[3]– عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد كتب العرب، دمشق، سوريا، 2006، ص11.

ظهر مصطلح الخطاب في حقل الدراسات الأدبية عند الغرب، وأخذ في النماء والتطور بفضل التفاعلات التي عرفتها هذه الدراسات، وخاصة بعد ظهور كتاب "محاضرات في اللسانيات العامة" ل "فرديناند دي سوسير"[1].

وقد عدّ بعض الباحثين تعريف "دي سوسيرFerdinand de Saussure" للكلام بأنّ المقصود منه هو الخطاب، وهذا حسب ما جاء في قول "رابح بوحوش" في حديثه عن الخطاب: "تعود نشأة الخطاب الأولى إلى فرديناند دي سوسير...الكلام: هو نتاج فردي كامل يصدر عن وعى وإرادة، ويتصف بالاختيار الحر، وحرية الفرد الناطق تتجلّى في استخدامه أنساقا للتعبير عن فكره الشخصي"[2].

ولقد واصل الدارسون الغربيون اهتمامهم بهذا المصطلح، خاصة الأبحاث التي لها علاقة بالدرس اللساني.

فنجد "هاريسHarris" يعرفه بأنّه "ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"[3].

يتضح من هذا القول أنّ "هاريس" يعرف الخطاب من وجهة لسانية، ويجعله رهينة متتالية من الجمل تشكل بنية الملفوظ .

أمّا عند "إيميل بنفنيست **Emile Benveniste** " فهو: "كل مقول يفترض متكلّما ومستمعا تكون لدى الأول نية التأثير في الثاني بصورة ما"[4].

وفي الساحة النقدية العربية الحديثة تناوله العديد من النقاد العرب أمثال: "سعيد يقطين"، هذا الأخير يمثل الخطاب حسب قوله: "لتحديد الخطاب وتحليله التحديد والتحليل

---

[1]– إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص09.

[2]– رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر ص71.

[3]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997، ص 17.

[4]– إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص10.

المقبولين علينا أن نحدّد الاتجاه الذي ننتمي إليه والمجال الذي نشتغل فيه وفق أسئلة إبستمولوجية محدّدة"[1].

كما قام الباحث "سعيد يقطين" بجمع مقولات قيلت في الخطاب وذلك وفق منظور لساني، من خلال طرحه العديد من التوجهات التي حاولت أن تصل وتلامس المفهوم الصحيح للخطاب.

من هنا يأخذ الخطاب أكثر من مصطلح وتعريف "ومصطلح الخطاب يوحي أكثر من مصطلح النص، لأنّ المقصود ليس مجرد سلسلة لفظية (عبارة أو مجموعة من العبارات) تحكمها قوانين الاتساق الداخلي (الصوتية والتركيبية والدلالية الصِّرف) بل كل إنتاج لغوي يُربط فيه ربط تبعيةٍ بين بنيته الداخلية وظروفه المقامية (بالمعنى الواسع)"[2].
وكتعريف شامل يمكن أن نقول بأنّ "الخطاب كلام موجه يتكون من مجموعة متشابكة من الجمل يتواصل به طرفان من أجل تحقيق القصد من التواصل، أو وحدة متماسكة تعبر عن غرض تواصلي، أو خطاب يتواصل به أفراد المجتمع، ويتفاعلون به ويعبرون عن مقاصدهم"[3].

وما يمكن قوله بعد استعراض هذه المفاهيم المتعدّدة للخطاب، إنّ مصطلح الخطاب هو مصطلح متشعب ومتنوع، بين الدراسات الغربية والعربية، وتعدد تعريفاته ودلالاته بتعدد مجالات واتجاهات تحليل الخطاب.

---

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص26.

[2]– أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، 2001، ص 16.

[3]– محمود عكاشة، تحليل النص، دراسة الروابط النصية في ضوء علم اللغة النصي، مكتبة الرشد ناشرون، ط1، 2014، ص 15.

2- مفهوم السرد:

2-1- لغة:

وردت لفظة سرد في القران الكريم قال الله تعالى: ﴿أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾ **[سبأ:11].**

كما شرح "ابن منظور في معجمه لسان العرب مادة "سرد" حيث يقول: "السَّرْدُ في اللغة تَقْدِمَةُ شيءٍ إِلَى شيءٍ تأتي بِه مُتَّسِقًا بَعْضُهُ فِي إِثْرِ بعْضٍ مُتتابِعًا. سَرَدَ الحديث وَنَحْوَهُ يَسْرُدُهُ سَرْدًا إِذَا تَابَعَهُ، وفُلانٌ يَسْرُدُ الحَدِيثَ سَرْداً إِذَا كَانَ جَيِّدَ السِّيَاق لَهُ وَفِي صِفَةِ كَلاَمِهِ **صلى الله عليه وسلم:** لَمْ يَكُنْ يَسْرُدُ الحَدِيثَ سَرْدًا؛ أَيْ يُتَابِعُهُ وَيَسْتَعْجِلُ فِيهِ. وَسَرَدَ القُرْآنَ تَابَعَ قِرَاءَتَهُ فِي خَدْرٍ مِنْهُ"[1].

هذا التعريف للفظة "سرد" يقترب من شرح المعجم الوسيط، فقد جاء "سرد الشيء: ثقبه سرد الحديث: أتى به على وَلاء، جيِّد السِّياق...والسرد: اسم جامع للدروع وسائرِ الحَلَق، وشيء سردٌ: متتابع"[2].

2-2- اصطلاحا :

ارتبط لفظة السرد في الفكر العربي الحديث برواية القصص والحوادث التاريخية، وما إلى ذلك من الوقائع والأخبار الماضية

وقد يكون السارد لهذه الوقائع والأحداث شخصية حقيقية تنتمي إلى عالمنا الواقعي، كما أنه قد يكون شخصية متخيلة من صنع خيال المبدع .

وهناك تعريف آخر للسرد مفاده" أنّ السرد هو الكيفية التي يقوم من خلالها المحتوى أو المضمون الروائي، وهذه الكيفية تتكون من المكونات السردية لأي رسالة، فهي تتكون من:

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج 3، ج21، ص 1987 .

[2]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص 426.

- المرسل (الراوي).
- الرسالة (المروي).
- المرسل إليه (المروي له) [1].

فالسرد هو الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هدا الخطاب أي واقع روايتها بالذات.

ومصطلح السرد مرتبط بالحكاية، إنّه فعل الحاكي لقصة واقعية أو خيالية، فالحكي يقوم عامة على دعامتين أساسيتين هما :

1) أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثا معينة .

2) أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سرداً، وذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة [2]، لذا فالمؤكد أن السرد من مقوماته الأساسية التي يبنى عليها الحكاية.

ولئن كان الحكي بالضرورة قصة فإنّ هده القصة تقتضي شخص يحكي وآخر يُحكى له ولا يتم التواصل إلا بوجود هذين الطرفين، إذ يدعى الطرف الأول ساردا والطرف الثاني مسرودا له، والسرد هو الكيفية التي تروى بها أحداث القصة عن طريق قناة يمكن تصويرها على الشكل الآتي:

السارد ←ـــــــ القصة ←ـــــــ المسرود له[3]

لذلك يعد علم السرد والسرديات مجالا واسعا يتم من خلاله "تحليل مكونات وميكانزمات المحكي، فالسرديات تعمل على دراسة النّصوص الحكائية قصد استنباط مجموع الأجهزة الشّكلانية، التي تمثّل النّواة المولّدة لمختلف أشكال الخطابات القصصية"[4].

---

[1]– حسن علي المخلف، التراث والسرد، ص 207.

[2]– حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص 45.

[3]– عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، ص63.

[4]– نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2008، ص 29.

ويعد "رولان بارت **Roland Barthes**" السرد فعلا لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أم غير أدبية، فأنواع السرد في العالم لا حصر لها وهي قبل كل شيء تنوع كبير في الأجناس فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أو مكتوبة والصورة ثابتة كانت أو متحركة مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظم من كل هذه المواد[1].

كما قد يتعدى السرد النصوص الأدبية ليشمل أشكال أخرى كاللوحات الفنية والأفلام السينمائية والإيماءات والصور المتحركة وحتى الإعلانات أو الدعايات[2].

وكذلك كان السرد حاضرا في الأسطورة والحكاية الخرافية، وفي الأقصوصة التاريخ والدراما، وفي النقش على الزجاج، وفي الخبر الصحفي، وفي كل الأمكنة وفي كل المجتمعات، فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته ولا يوجد أي شعب بدون سرد ومن ثم لا يعير السرد اهتماما كبيرا لجودة الأدب أو لرداءته، إنّه عالمي عبر تاريخي إنّه موجود في كل مكان تماما كالحياة[3].

وقد سعى العديد من النقاد إلى تطوير النظام السردي أمثال: "تودوروف ورولان بارت وغريماس وجيرار جينت " وغيرهم، حيث انطلق هذا الأخير من الأساس البنيوي للتنظير للنص السردي من خلال العلاقة بين النظام الذي يحكم الأحداث كما يرويها النص، وترتيبها من حيث الحدوث التاريخي، ليركز بعدها على عملية السرد نفسها، على عكس "غريماس**Greimas**" الذي ركز على ما هو مسرود، أو ما يتضمنه النص من مادة[4].

ومع التطور ونضج الدراسات السردية اهتدى "رولان بارت" إلى استكشاف نمطين للسرد تصورهما على الشكل التالي:

---

[1] – عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، ص 73 .

[2] – ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص 174.

[3] – عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، ص73-74.

[4] – ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 175.

– إمّا أن يكون السرد عن تجميع بسيط لا قيمة فيه للأحداث وفي مثل هذه الحالة لا يمكننا الحديث عن السرد إلا بالاحتكام إلى عبقرية المؤلف أو الحاكي ومثال ذلك الشكل الأسطوري القائم على مبدأ الصدفة .

– وإمّا أن يشترك السرد مع سرود أخرى في البنية القابلة للتحليل لأنّه لا أحد بوسعه أن ينتج سردا دون الإحالة على نسق ضمني من الوحدات والقواعد[1].

أمّا الشكلاني الروسي "توماتشفسكي" فقد ميّز بين نمطين من السرد:

1– **سرد موضوعي:** ويكون فيه الكاتب مطلعا على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال.

2– **سرد ذاتي:** وهو الذي نتبع الحكي من خلال عينيْ الراوي (أو طرف المستمع)، متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه[2].

وفي نقدنا العربي الحديث نجد الناقد المغربي "سعيد يقطين" يعد السرد واحدا من القضايا والظواهر التي بدأت تستأثر باهتمام الباحثين والدارسين العرب، وأرجع السيطرة الفنية الحديثة للرواية بعد أن كانت منذ قرون للشعر، كما يرى أنّ العرب مارسوا السرد والحكي شأنهم في ذلك شأن الأمم الأخرى في أي مكان بأشكال متعددة[3].

ويستعير "سعيد يقطين" مفهوما للسرد يستخلصه من مجموعة القراءات في الدراسات الغربية، إذ يراه نقلا للفعل القابل للحكي من الغايات إلى الحضور كما جعله قابل للتداول سواء أكان هذا الفعل واقعيا أم تخيليا وسواء تم التداول شفاهة أو كتابة.

كما يعتبر السرد بأنّه فعل لا تضبطه حدود، بل هو منفتح "ويتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان"[4].

---

[1]– عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، ص 74.

[2]– حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 46.

[3]– سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997، ص 19.

[4]– المرجع نفسه، ص19 .

3- شعرية السرد:

تعدّدت الآراء واختلفت الرؤى حول تطور الظواهر الأدبية، فهناك من يعتبر أنّ الجنس الأدبي يحافظ على أصله وخصوصيته، وهناك من يرى أنّه خاضع لتطور الحياة بكل أشكالها من خلال التفاعل والتداخل بين الأجناس.

وتعد الرواية من الأجناس الأدبية التي تعرف وتعيش التطور من مرحلة لأخرى باحثة في الأساليب وتقنيات الكتابة، وهذا ما جعلها تقفز وتتفاعل لتتداخل مع الأجناس الأدبية الأخرى مثل السرد التاريخي والأساطير والسير، والحكاية والمسرح وحتى الشعر. وبهذا فالروية تعد الفن الأدبي الأكثر احتواء للأجناس الأدبية الأخرى، وهذا ما يجعلها تنقل أو تقلّد العناصر الموجودة في الإبداعات السابقة وتجسدها في الحاضرة.

وقد اقتحمت الشعر الرواية وتفاعلت معه، كما شكلت أرضية خصبة تلتقي فيها العديد من الأشكال الفنية، مما جعلها بنيتها السردية فيسفساء شعرية، لكن هذا التداخل لم يجرد الرواية من مكوناتها السردية، بل أصبح الروائي الذي يكتب سردا يُشْعَرِن هذا السرد متوسلا في ذلك بمميزات اللغة الشعرية[1].

انطلاقا من هذا أصبح في العصر الحديث "النص الروائي (السردي) بخاصة من أعقد النصوص (الخطابات) على مستوى الأدبية والإيحاء والتشخيص والتخيل، وما إلى ذلك من استقطاب أواليات الرمز والتسنين السيميائي، إلى جانب اعتماد أواليات الحكي والزمن والفضاء في الاشتغال والتلفظ"[2].

وعليه يكمن القول بأنّ شعرية السرد هي فرع أو جزء من الشعرية العامة، التي تطورت بفعل تطور الخطاب السردي الذي توسّع وشمل جلّ الأجناس الأدبية، ليتمتع بشعرية فنية قادرة على استنباط المسوغات الجمالية والفنية لهذا الخطاب.

---

[1]- يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، ص 129.

[2]- بشير القمري، شعرية النص الروائي، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 1991، ص 10.

فالرواية هي فن العبور حيث تسمح بدخول جميع الأجناس التعبيرية إلى كيانها وتشكل بنيتها من خلال تلك الأجناس، وهذا على مرّ العصور[1].

وبالعودة إلى الإبداع الفني العربي نجد الكثير من الروائيين العرب يسوغون أدائهم اللغوي تحت ما يسمى بالمناخ الشعري أو أسلوب روائي قريب من الشعر، لتحقيق أصالة العمل الروائي ودرجة إبداعيته، وذلك من خلال الحوارات الداخلية وما تحمله من خصائص للولوج إلى أعماقنا الباطنية بفعل القوى التي تنازعنا[2].

ومن هنا بدأت الرواية العربية المعاصرة في انتهاج تجربة الكتابة الشاعرية، وخير دليل على ذلك ما قام به العديد من الروائيين العرب أمثال: "أحلام مستغانمي" في ثلاثيتها (ذاكرة الجسد –فوضى الحواس– عابر سرير) فاتحة المجال لمن تلاها من الروائيين الجزائريين والعرب لما نسميه شعرية الرواية بوصفها تجسيدا لرؤية فنية.

وإجمالا يمكن أن نوجز تجليات مقومات شعرية الخطاب السردي في النقاط الآتية:

- تفكك المادة الحكائية بفعل انفراط حبكتها وتشظي أحداثها.
- انكسار الزمن الخطي للسرد، أو تحطيم عمود السرد، بفعل التداعيات الحرة في استرجاعاتها واستشرافاتها.
- تمفصل النص السردي إلى مقاطع جزئية تربطها خيوط رفيعة، وقد يستقل كل مقطع منها بعنوان فرعي خاص.
- الإغراق في المشاهد الوصفية.
- تعدد الرواة وتمازج الضمائر السردية.
- هيمنة السرد بضمير المتكلم، وتغليب الرؤية السردية.
- صعوبة الإحالة على مرجعية خارجية محددة.

---

[1]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص88.

[2]– جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001، ص120.

- انزياح اللغة السردية عن المألوف السردي، واحتفاؤها بلغة الشعر المنثور[1].

وما يمكن قوله: أنّ شعرية السرد تُعنى بدراسة الخطاب السردي لاستنباط العناصر الفنية التي جعلت منه عملا فنيا، ومهمتها دراسة الفنون القصصية بكل أنواعها، إلاّ أنّها تركّز على الخطاب الروائي أكثر من بقية الخطابات الأخرى.

وهي بذلك تستنبط القوانين التي يقوم عليها السرد من خلال دراسة أعمال نموذجية لتعمّم على النصوص الأخرى.

وعن علاقة الشعرية بالسرد وحسب دراسة "جيرار جينتGenette Gérard " فإنّ "السردية تشحن بدلالات الخطاب والصيغة والتعبير، التي تقابلها دلالات متنافرة لدى السيميائيين السرديين... وأنّ الخطاب السردي "بالمفهوم الشائع" يتبع هذا الأخير(السرد)، فهو الناتج عنه ذلك أن كل ملفوظ هو نتاج فعل تلفظ"[2].

أما الناقد "برنار فاليت Bernard valette" فيتحدث عن ذلك قائلا: "تتعلق الشعرية بالأحرى بتحليل البنى والتقنيات ... أما السردية narratologie فهي نوع من الشعرية المحدودة محصورة بالواقع الروائي"[3].

هكذا تتضافر الشعرية مع السرد، لتصبح الرواية الفضاء الشاسع والمفتوح لاحتضان مختلف الأجناس الأدبية وخلق جو من التعايش والتعالق الأجناسي، فتتناهى الحدود الفنية بين هذه الفنون.

---

[1]– يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، ص 133– 134.

[2]– سليمة لوكام، تلقي السرد في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، 2009، ص 152–153.

[3]– برنار فاليت، الرواية، مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته، تر: سمية الجراح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2013 ص 139.

الفصل الثاني

شعرية السرد في ثلاثية مستغانمي

أولا- بينة الزمن

ثانيا- بنية المكان

ثالثا- بينة الشخصيات

اهتمّت الدراسات الحديثة والمعاصرة بالسرد واتَّخذت من الخطاب الروائي مادة لأبحاثها، وهذا جعل التنظيرات حول الرواية ومكوِّناتها الفنِّية تعرف شيوعاً وتوسُّعاً يختلف من باحث إلى آخر.

وقد تعّددت التعريفات اللغوية والاصطلاحية لمصطلح البنية باعتباره مفهوما واسعا يرتبط بمختلف العلوم والحقول الأدبية، كالأدب والهندسة والرياضيات، لذلك من الصعب إعطاء "البنية" تعريفا حقيقيا، فقد جاء في لسان العرب لابن منظور"البِنَى نقيض الهَدْمِ: تبنى البناء البِنَاءَ بَنْيًا، وبِنَاءُ وبِنًى: مقصور، وبُنْيانًا وبِنْيَةً وبِنَايَةً"[1].

ولقد اهتمّ العرب منذ القديم بمعالجة المسائل اللغوية والصوتية والتركيبية فاستخدموا مصطلحات كثيرة تهتَّم باللغة ومكوِّناتها، كما اهتم المحدثون بذلك، وخير مثال ما قام به الناقد "صلاح فضل" حين عرف البنية بأنّها "ترجمة لمجموعة من العلاقات بين عناصر مختلفة، أو عمليات أولية على شرط أن يصل الباحث إلى تحديد خصائص المجموعة والعلاقات فيما بينها من وجهة نظر معينة... فبالبنية تتميز بالعلاقات والتنظيم بالتواصل بين عناصره المختلفة"[2].

من خلال التعريف السابق يتضِّح أنّ البنية لا توجد مستقلِّة عن سيّاقها المباشر الذي تحدد في إطاره، فهي مجموعة عناصر وجزئيات ملتحمة فيما بينها تشكِّل المعنى الكلِّي للنّص الإبداعي خاصّة الروائي منه، فالنصوص السرديّة بما في ذلك الرواية تنهض على مجموعة من المكوِّنات الفنيّة كالزَّمن والمكان والشخصيّة التي تتداخل فيما بينها لتشكِّل بنيتها الروائية المتكاملة.

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مج1، ج3، ص 365.

[2]– صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي، دار الشروق، مصر، ط1، 1998، ص 122.

أولا: بنية الزمن

1_ مفهوم الزمن:

يعد الزمن من العناصر الفاعلة في فن الرواية، لذا وجب تحديده وتبيان مساهمته في تشكل الخطاب السردي، فقد خضع (الزمن) لدراسات فلسفية ونفسية وأدبية حاولت تفسير ماهيته ووجوده وعلاقته ببقية العناصر الروائية الأخرى.

حيث ورد في المعاجم العربية لفظ الزمن فنجد "ابن منظور" يعرفه في لسان العرب بأنّ "الزَّمَن والزّمان اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المُحْكَمِ: الزَّمَنُ والزَّمَانُ العصرُ، والجمعُ: أَزْمُنٌ وأَزْمَانٌ وَأَزْمِنَةٌ وَزَمَنٌ زَامِنٌ: شَدِيدُ، وَأَزْمَنَ الشَّيءَ: طَالَ عَلَيْه الزَّمَانُ، وأَزْمَنَ بِالمَكَانِ: أَقَامَ بِهِ زَمَاناً"[1]. أي أن من دلالات الزمن عند "ابن منظور" الوقت والإطالة، وهو شرح يقترب من تعريف "الفراهيدي" للزمن حين قال: "الزَّمنُ من الزَّمَانِ والزَّمَنُ ذو الزَّمَانَة والفِعْل: زَمَنَ يَزْمُنُ زَمَناً وزَمَانَة والجميع: الزَّمَنُ في الذكر والأنثى"[2]. كان ذلك الشق اللغوي الذي نلاحظ من خلاله إحاطة المعاجم بهذا المصطلح ومحاولة وضع الخطوط اللغوية، أما الشق الآخر لمفهوم الزمن والمتعلق بالحد الاصطلاحي فنجده عند الكثير من الفلاسفة والمفكرين، حيث عرفه "إخوان الصفا" بأنّه "مرور السنين والشهور والأيام والساعات، وقد قيل إنّه مدة يعدها حركات الفلك، وقد يظن كثير من الناس أن الزمان ليس بموجود أصلا إذا اعتبر بهذا الوجه"[3].

هذا التصور فلسفي مبني على زمانيين هما: الماضي والمستقبل؛ فالماضي من خلال ما فات من أيام وشهور وسنين والمستقبل ما سيأتي، وهو تقسيم فلسفي غاب فيه الحاضر.

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مج 3، ج20، ص 1866.

[2] – الفراهيدي، كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ج2، ص 195.

[3] – نبيلة زويتش، تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي، دار الريحانة للكتاب، الجزائر، ص 71.

وقد سبق تصور إخوان الصفا التساؤل المحير للقديس "أوغسطين" الذي قال: "ما الزمن إذن إنني لأعرف معرفة جيدة ما هو بشرط أن لا يسألني أحد عنه، لكن لو سألني أحد ما هو، وحاولت أن أفسره لا ارتبكت"[1].

فمقولة الزمن أثارت جدلا عميقا وحيرة كبيرة للفلاسفة باعتباره الوجه الآخر للكون والحياة أو في محاولة بحثه في الوجود الإنساني وعلاقته ببقية الموجودات، وقد تراوح عند هؤلاء الفلاسفة بين التصور المثالي والتصور الحقيقي، فاعتُبر أنّه "كل مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق، كما اعتبره الأشاعرة بأنّه متجدد معلوم يُقدَر به متجدد آخر مهموم"[2]. ومن يمعن النظر في هذا التعريف الفلسفي يجد الزمن بأنّه هو ذلك الخيط المستمر من الماضي إلى الحاضر وصولا إلى المستقبل، وفي ظل هذه المدة يجرى التحول والحياة.

انطلاقا من هذا يظل مفهوم هذا المصطلح محل جدل بين الباحثين والنقاد سواء عند العرب منهم أو الغرب، وبالعودة إلى استعمالاته في القرن العشرين نجد "الشكلانيون الروس أنهم من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضاً من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة"[3]، وقد ذهب الغربيون إلى أبعد ذلك فاعتبروا أنّ "العمل الروائي كائنا يتحرك في الزّمن"[4].

كما كان لهؤلاء الباحثين فضل كبير في إعطاء التصورات الأولى للزمن حتى وإن لم تكن موحدة إلا أنها استطاعت أن تبرز العلاقة بينه وبين مختلف المكونات السردية

---

[1] – بول ريكور، الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2006، ج1، ص 27.

[2] – عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، ص 172.

[3] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء– الزمن– الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 107.

[4] – السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص 5.

الأخرى، وبيان أهمية داخل المتن المكاني، حيث "ظهر التركيز الجديد على أهمية الزمن إمّا بالتصريح المباشر عنه، أو بتجريب أساليب أعراف جديدة"[1].

هكذا غدا الزمن محورا مهما في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة، فأعطوه عناية خاصة من خلال الاشتغال عليه ومحاولة إعطائه تعريفا دقيقا، مع إبراز مستوياته وتجلياته باعتباره "ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبداً في مواجهة الحاضر، في حين نظر أحدهم إلى الزمن على أنه لا يتشكل إلا حين تكون الأشياء مهيأة على خط لا يكون إلا بُعدٌ واحد وهو الطول"[2].

أمّا العرب فقد حاولوا تقسيم ما قدمه الشكلانيون الروس من دراسات حول الرواية وذهبوا إلى أنّ عرض الأحداث في العمل الإبداعي يقوم بطريقتين: "إما أن يخضع السرد لمبدأ السببية فتأتي الوقائع متسلسلة وفق منطق خاص، وإما أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية بحيث تتابع الأحداث دون منطق داخلي ومن هنا جاء تمييزهم بين المتن والمبنى"[3].

حيث يرى الناقد "عبد المالك مرتاض" بأنّ كل عربي له طريقته الخاصة في فهم القضية الزمنية انطلاقا من مشاربه المعرفية وأبحاث سابقيه، وهذا ما تجلى في قوله: "إنّ الزمن خيط وهمي مسيطر على كل التصورات والأنشطة والأفكار، فإذاً لكل هيئة من العلماء مفهومها للزمن خاص بها وقفٌ عليها"[4]، فمثلا علماء النحو في اللغة العربية لا يتجاوز الزمن عندهم ثلاث أنواع: (ماضي، حاضر، مستقبل)، ولذلك نجد النقاد والروائيين المعاصرين يقرون بوجود ثلاثة أضرب من الزمن تتلبس بالحدث السردي وتلازمه ملازمة مطلقة وهي :

1_ **زمن الحكاية:** أو الزمن المحكى وهي زمنية تتمحص للعالم الروائي المنشإِ.

[1] – أ. أ مندلاو، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص 20.

[2] – عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، ص 172.

[3] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 107

[4] – عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، ص 174.

2_ **زمن الكتابة:** ويتصل به زمن السرد مثل سرد حكاية شعبية ما.

3_ **زمن القراءة:** وهو الزمن الذي يصاحب القارئ وهو يقرأ العمل السردي[1].

والزمن الروائي ليس في التشكيل فقط، بل هو تعبير عن نظرة الروائي ورؤياه تجاه الكون والإنسان والحياة بل والوجود ككل، وإحساس الإنسان الغربي بإيقاع الزمن يختلف عن إحساس العربي وفي كيفية التعبير عن ذلك الإحساس "فالإنسان الغربي ينطلق في رؤيته للزمن من منطلق القوي المتمكن، والمعتد بنفسه عسكريا واقتصاديا وحضاريا، مما دفعه مرة إلى الإعادة بأنه هو الذي منح القوة للزمن... بينما الإنسان العربي لم يكتسب بعد الثقة في نفسه، فظل يتلقى هجمات الغير وتهكماته بهالة من الحسرة والقلق"[2].

وإذا نظرنا إلى النقد الغربي الحديث نجد "جيرار جينت" اهتم بمسألة الزمن في كتابه "خطاب الحكاية" حيث اعتبر أنّ دراسة الزمن في الرواية تتم وفق محاور سماها "المفارقات الزمنية"، "إذ تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[3].

كما ميّز بين نوعين من الزمن انطلاقا من أنّ الحكاية مقطوعة زمنية، فهناك زمن الشيء المروي له وزمن الكتابة، وقد درس "جينت" العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكاية وتوصل في نهاية دراسته إلى أنّه بلغة الترتيب والسرعة أو المدة تترتب الأحداث، والتي تقع بترتيب وتُسرد بترتيب آخر.

---

[1] – عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، ص 179–180.

[2] – بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970– 1986)، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2002، ج1، ص 26.

[3] – جيرار جينت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص 47.

والترتيب الزمني عنده يضم الاسترجاع والاستباق، كما يسرد هذا الحكي بطريقة سريعة من خلال الحذف والخلاصة، أو يسرد ببطء من خلال الاعتماد على تقنيتي المشهد والوصف.

ووفقا لهذه المحاور الرئيسة لأشكال بناء الزمن داخل النص السردي سنحاول الاشتغال على أهم التمفصلات الزمنية الكبرى في ثلاثية "أحلام مستغانمي"، مع محاولة استخراج أهم تجليات هذه المفارقات الزمنية وبيان أهمية دورها في معمارية الروايات.

02- دراسة النسق الزمني في الثلاثية :

يشكل الزمن أحد الركائز الأساسية في الرواية التي تسهم في بناء المتن الروائي فنياً وجمالياً، فهو الرابط الحقيقي للأحداث باعتبار أنّ "الرواية تركيبة معقدة من قيم الزمن فلا غرابة في أن معظم الكتاب لعبوا دورا هاما في بناء القصة وقد أبانوا عن انشغال ذهني بالزمن وأطالوا عليه"[1]، وعليه لا يمكننا أن نلغي الزمن من السرد، لدرجة أنّ الناقد "مندلاو" اعتبره هو السبب الرئيس لتلقي الرواية "فهي لا تقرأ لأنها جديرة بالقراءة في حد ذاتها... وإنما لكونها تقدمت في الزمن"[2].

أمّا "بول ريكور Paul Ricoeur" فاعتبر "الزمن إنسانيا بقدر ما يتم التعبير عنه من خلال طريقة سردية، ويتوفر السرد على معناه الكامل حين يصير شرطا لوجود الزمن"[3].

ولما كان الزمن بهذه الأهمية فإنّ الروائيين في العالم العربي عموما وفي الجزائر خصوصا اهتموا بهذا المكون السردي بعد أن أصبحت الرواية العربية "وسيلة لرصد نبضات القلب العربي، ومخبراً تحلل فيه سلوكاتنا وتصرفاتنا تجاه الزمن، حيث لا نكاد نجد رواية واحدة تخلو من توظيف الزمن توظيفاً فنيا يخدم النص والوعي معاً"[4].

---

[1] – أ. أ. مندلاو، الزمن والرواية، ص 75.

[2] – المرجع نفسه، ص 19.

[3] – بول ريكور، الزمان والسرد، ص 95.

[4] – بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970– 1986)، ص 27.

وقد تطور مفهوم الزمن في النص الروائي الحديث "فإذا كان الزمن يعني في الرواية التقليدية الوقت الماضي، فإنه في الرواية الجديدة مدة التلقي أو القراءة"[1]، حيث لم تعد النصوص الروائية الحديثة والمعاصرة تلتزم بالترتيب التقليدي للزمن (ماضي، حاضر، مستقبل) بل تجاوزت هذا البناء وعملت على كسر خطية الزمن وتشكيل النسيج الروائي وفق قالب فني تتماهى فيه الأزمنة الثلاثة.

وغدت "البنية الزمنية للرواية الحديثة نادرا ما تمضي في خط مسطح مستقيم، بل تتخللها دائما انقطاعات واستراحات واستباقات بحيث تبدو متداخلة متعرجة بشكل يجعلها قابلة لأن تمثل في رسوم بيانية وهندسية كما تفعل السرديات الحديثة"[2].

ومع تطور الرواية في العصر الحديث كان حتما على الزمن أن يتطور، حيث تكسر زمن القص وتفرغ إلى أزمنة حديثة وتداخل مع بقية العناصر الروائية الأخرى فهو "زمن تكثيف وحذف وتقنيات يستخدمها الروائي لتجاوز التسلسل المنطقي للزمن الواقعي الموضوعي، إنّه زمن مرن يتحرر فيه من قيوده ويتسع ويتقلص"[3].

وثلاثية الروائية الجزائرية "أحلام مستغانمي" يقوم الفضاء الزمني فيها على مجموعة من التقنيات الزمنية التي حملت في طياتها دلالات اجتماعية ونفسية وتاريخية، فشكلت البنية الزمنية جزءا من اللعب الروائي، وذلك من خلال تكسير خطية السرد باستخدام الاسترجاع، الاستباق، والحذف، والتلخيص، وهذا ما سنحاول تفصيله واستخراجه في الصفحات التالية.

---

[1] – محمد عزام، فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1996، ص 121.

[2] – صلاح فضل، أدبيات أشكال التخييل، من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية، القاهرة، ط1، 1996، ص61.

[3] – مهدي عبيد، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص229.

2-1- الترتيب الزمني:

لجأ الروائي في العصر الحديث والمعاصر إلى نظام التناوب في سرد الأحداث داخل جسد الرواية، فلم يعد يلتزم بالترتيب الزمني كما هو في الرواية التقليدية، بل صار هناك تداخل في النظام السردي من خلال العودة إلى استباق حدث لاحق أو العودة إلى حدث ماضي وهو ما يسمى بالمفارقة الزمنية التي يعرفها "جيرار جينت" بأنّها: "مصطلح عام للدلالة على أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين"[1].

فالترتيب الزمني يتعلق بتتبع ودراسة العلاقة بين زمنين متنافرين على حد رأي "ج. جينت" وهما: زمن السرد وهو الذي جرت فيه أحداث الرواية، وزمن القص، فإذا كان زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيّد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي، ويمكن التمييز هنا بين الزمنيين على الشكل التالي:

لو افترضنا أن قصة ما تحتوي على مراحل حديثة متتابعة منطقيا على الشكل التالي:

أ ⟵ ب ⟵ ج ⟵ د فإنّ سرد هذه الأحداث في رواية ما يمكن أن يتخذ مثلا الشكل التالي: ج ⟵ د ⟵ ب ⟵ أ[2].

وعندما لا يحدث مطابقة بين زمن السرد وزمن القص فإنّها تحدث مفارقة زمنية anachronies marratives حيث يتلاعب الروائي بالنظام الزمني في السرد، فمرّة يلجأ إلى الاسترجاع ومرّة أخرى إلى الاستباق، وهكذا فإنّ "المفارقة إمّا أن تكون استرجاعًا لأحداث ماضية Réstropéction أو تكون استباقا لأحداث لاحقة Antréipation وكل مفارقة سردية يكون لها مدىً Portée واتساع Ampalitude فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة"[3].

---

[1] – جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص 51 .

[2] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 73.

[3] – المرجع نفسه، ص 74.

وهو ذات الرأي الذي ذهب إليه "ج .جينت" حين قال: "يمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب في الماضي، أو في المستقبل، بعيداً كثيرا أو قليلا عن اللحظة "الحاضرة" أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية"[1].

والترتيب الزمني في ثلاثية "مستغانمي" يعتمد على آلتين هما:

_ الاسترجاع.

_ الاستباق.

2-1-1- الاسترجاع (الاستذكار):

يشكل الاسترجاع في نظام السرد تقنية مركزية يعتمدها القص الروائي لإعطاء القارئ معلومات ماضية يمكن من خلالها فهم أحداث الرواية فهو "إخبار بعدي يعود فيه الروائي إلى الماضي لإلقاء الضوء على أحداثه، وبه ينقطع السرد مؤقتاً أو يسترجع شيئاً من الماضي ثم يعود إلى أحداث حاضرة"[2].

هذه التقنية الزمنية ذهب إليها "ج. جينت" حين عرف الاسترجاع بأنّه "كل ذِكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة "[3]، وقد قسمه إلى ثلاثة أصناف: الاسترجاع الداخلي، الاسترجاع الخارجي، الاسترجاع المزجي أو المختلط .

ولقد لجأ الروائيون المحدثون والمعاصرون إلى خلق نمط فني متميز ببنيته الزمنية نمط يقوم على تجاوز المألوف وخرق الضوابط التقليدية وإظهار رغبة في التجريب، بغية تجسيد رؤية فكرية وجمالية ترجمتها الرواية الحديثة على غرار ما نجده في روايات "أحلام مستغانمي" التي لا ينفصل فيها الماضي عن الحاضر ولا الحاضر عن المستقبل.

حيث لجأت "أحلام مستغانمي" إلى تقنية الاسترجاع، ووظفتها في رواية "ذاكرة الجسد" التي تتقاطع فيها الحاضر مع الماضي، لتسرد لنا قصة "خالد" مع الثورة وما تعرض له

---

[1]- جيرار جينت، خطب الحكاية، ص 59.

[2]- محمد صابر وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية "مدارات الشرق" لنبيل سليمان، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012، ص 207.

[3]- جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص 51.

من أضرار، وبما أنّ الحدث تاريخي كان على الروائية العودة إلى الوراء، فتقول متحدثة على لسان بطلها على ماضيه: "ذات يوم منذ أكثر من ثلاثين سنة سلكتُ هذه الطرق واخترت أن تكون تلك الجبال بيتي ومدرستي السرِّيّة التي أتعلَّم فيها المادة الوحيدة الممنوعة من التدريس، وكنت أدري أنّه ليس من بين خرِّيجيها من دفعة ثالثة وأنّ قدَري سيكون مختصرا في المسافة الفاصلة بين الحرِّيّة.. والموت"[1].

إنّ المقاطع الاسترجاعية تتفاوت نسبيا من حيث المدة الزمنية، وهذا ما يبدو واضحا في "ذاكرة الجسد"، وبالضبط عندما تذكر البطل "خالد" الطريق الذي كان يمر به ليعود بنا إلى الوراء بعقود من الزمن، في حديثه عن الثورة واسترجاع أول رصاصة للثورة "غداً ستكون قد مرّت 34 سنة على انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير، ويكون قد مرّ على وجودي هنا ثلاثة أسابيع، ومثل ذلك من الزمن على سقوط آخر دفعة من الشهداء"[2].

إنّ هذا المقطع السردي يعود بنا إلى أكثر من ثلاثين سنة إلى الوراء، وهي فترة تتجاوز بكثير نقطة انطلاق السرد الأصلي وذلك للحديث عن ماضي البطل "خالد" إبان فترة الاستعمار الفرنسي وعن تاريخ ثورة التحرير المجيدة بطريقة سردية حديثة تقوم على تكسير خطية الحكي وهو طريقة جديدة في السرد الحديث حيث "تجاوز الروائي العربي تسلسل الأزمنة إلى حالة تداخل الأبعاد مستخدما التقنيات الحديثة في تشكيل الزمن الروائي"[3].

فالتتابع الزمني في الرواية الحديثة يكاد ينعدم، حيث نزع بعض الروائيين المغاربة إلى محاولات تجريبية داخل النص السردي، وتجاوز البناء التقليدي للرواية من أجل التعبير عن رؤياهم ومنظورهم الفكري ومواكبة التحولات المختلفة .

---

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، نوفل، بيروت، لبنان، ط6، 2016، ص 23-24.

[2] – المصدر نفسه، ص 22.

[3] – مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 72.

لقد اعتمدت "مستغانمي" على الاسترجاع السردي، الذي مرّة يكون يعود إلى الماضي البعيد مثل ما سجلناه في المثال السالف ومرّة إلى الماضي القريب على نحو قول "خالد": "آخر مرة استوقفني فيها صحيفة جزائريّة، كانت منذ شهرين تقريبا عندما كنت أتصفّح مجلّة عن طريق الصدفة"[1].

من هنا شكل الاسترجاع بنية مركزية داخل الخطاب الروائي، فالراوي البطل عند "مستغانمي" نجده دائما متعلق بماضيه القريب والبعيد، إذ يقوم باستدعاء أحداث ماضية من حياته، حيث يتوغل في دهاليز الذاكرة ويسترجع في بداية الفصل الثاني من رواية "ذاكرة الجسد" أول لقاء جمعه بحبيبته "حياة" في معرض الرسم، فيستعيد ذلك الحديث والحوار الطويل الذي جرى بينهما، ويصف ذلك اللقاء وما تركه من أثر في ذاكرته، فيقول عن ذلك اليوم: "كان يوم لقائنا يوماً للدهشة.. لم يكن القدر فيه هو الطرف الثاني، كان منذ البدء الطرف الأوّل أليس هو الذي أتى بنا من مدن أخرى، من زمن آخر وذاكرة أخرى، ليجمعنا في قاعة باريس في حفل افتتاح معرض للرسم؟"[2]

يواصل السارد "خالد بن طوبال" الغوص في أعماق الذاكرة من خلال ما تبرزه فصول الرواية، فيعود بزمن السرد إلى الماضي بعدما كان في الحاضر، وبالضبط إلى أحداث الثورة عندما أراد أن يقص على"حياة" قصة والدها "سي الطاهر" الذي كان الأب البيولوجي ل"حياة" والأب الروحي والعاطفي "لخالد" فيقول: "أقصّ عليكِ أخيراً قصّة يومي الأخير في الجبهة، ذلك اليوم الذي لفظ فيه سي الطاهر اسمك أمامي لأوّل مرة، وهو يودّعني ويكلّفني إذا ما وصلتُ إلى تونس على قيد الحياة أن أسجّلك نيابة عنه.. وتلك الليلة التي عبرتُ فيها الحدود الجزائريّة التونسيّة بجسد محموم وذراع تنزف"[3].

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 14.

[2] – المصدر نفسه، ص 45 .

[3] – المصدر نفسه، ص 101.

لجوء الروائية إلى استدعاء أحداث ماضية لم يقتصر على الفصول الأولى من الرواية بل كان حاضرا إلى غاية نهايتها، حيث تتوقف أحداث الحاضر ليتم استدعاء الماضي من خلال ما عاشه البطل "خالد" أيام حرب التحرير وما مرّ به من قصص عاطفية، فهذه "الانقطاعات والاستطرادات والاسترجاعات التي تشق الحكاية تكسر خطية السرد وتخرق النظام الزمني وتفتّته على الدوام ولعل ذلك راجع بالأساس إلى أن الذّات وهي تحكي حكاية حبها المستحيل لا تحتكم إلا لانفعالاتها فتستسلم لتوارد خواطرها وللدّفق الغنائي التي يعتريها"[1].

انطلاقا من هذا البناء الزمني يتشكل الاسترجاع في رواية "فوضى الحواس"، لكنّه قليل مقارنة برواية "ذاكرة الجسد"، حيث غاب في الرواية التسلسل المنطقي للأحداث إذ "أن شعرية الزّمن في فوضى الحواس تجسدت في انعدام الربط المنطقي بين الأحداث"[2].
فتأتي أحداث رواية "فوضى الحواس" غير متسلسلة من الناحية الزمنية، إذ تحيلنا الساردة على أحداث سابقة من خلال توظيف مقاطع سردية تستدعي فيها الماضي الخاص بالشخصيات الروائية.

فقد مهد الجزء الأول من الثلاثية "ذاكرة الجسد" للجزء الثاني "فوضى الحواس"، إذ أنّ القارئ للروايتين يلاحظ أنّ الأحداث في الرواية الثانية جاءت مكملة للأولى، فالأحداث في "فوضى الحواس" جاءت متعاقبة في الزمن، وغير متسلسلة، حيث تداخل فيها "الواقع والوهم والحقيقة والخيال، والالتزام الحر الواعي بالديمقراطية"[3].

هذا التداخل ولد نوعا من الغموض واللبس لدى المتلقي، والذي من شأنه أن يخل بالترابط الزمني والمنطقي لأحداث الرواية، فإذا أدركنا أنّ "خالد بن طوبال" هو البطل في

[1] – زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، دار صامد للنشر والتوزيع، الجمهورية التونسية، ط1، 2007، ص249.

[2] – المرجع نفسه، ص 251.

[3] – عبد اللطيف الأرناؤوط، أحلام مستغانمي، مرافئ إبداعية في الثقافة والأدب، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 51.

"ذاكرة الجسد" والذي تولى تصويب وإيضاح الكثير من الحقائق بتقمصه دور الرسام، فإنّه في "فوضى الحواس" نجد هذه الشخصية تعاد تُبعث من جديد لكن بدور مختلف وهو دور الصحفي الذي حمل نفس اسم البطل في "ذاكرة الجسد"، لتستمر ذات الشخصية في "عابر سرير" لكن بدور مختلف أيضا.

ولقد كان لهذا التداخل العجيب بين الشخصيات وبين الحقيقة والوهم أثرا كبيرا على ذهن المتلقي وعلى البناء الزمني للأحداث الروائية، هذه الأخيرة تداخل في تشكيلها الحاضر مع الماضي، وغاب فيها التسلسل المنطقي للزمن، فبعد أن نسجت لنا الساردة نصا روائيا في الحاضر في رواية "فوضى الحواس" نجدها تعود إلى الوراء من خلال الاستذكار واسترجاع البطلة "حياة" ذلك الموعد الرومانسي الذي جمعها بصاحب المعطف "هي لم تنسَ قوله مرّة «الأسئلة توَرُّطٌ عشقيّ» تماماً كما تذكر ذلك الموعد الذي جمعها مرّة في سيّارته، بينما كان المطر يهطل بغزارة، اكتشفت يومها جمال أن يكون عاشقين، لا عنوان لهما سوى مسكن عابر للحبّ، له حميميّة سيّارة.. في لحظة ممطرة"[1].

ليتواصل الحضور الواضح للاسترجاع في الرواية ويرتبط فنيا بباقي المقاطع السردية ليكشف عن القدرة الإبداعية للكاتبة في نسج خطاب سردي تتجلى فيه مكونات الشعرية من خلال غياب الترتيب الزمني، حيث أنّ "شعرية الزمني في "ذاكرة الجسد" تمثلت في انعدام التسلسل الزمني بين الأحداث، في حين أنّ شعرية الزمن في "فوضى الحواس" تجسدت في انعدام الربط المنطقي بين الأحداث"[2].

وتعد اللحظة الحاضرة أهم محفزات الاسترجاع في "فوضى الحواس"، ويظهر ذلك من الحالة التي عاشتها "حياة" بعد عودتها إلى منزلها بعد قضاء يومها مع ذلك الرجل التي كانت تواعده سرا، وبعد العودة ترجع بها الذاكرة إلى الماضي القريب فتقول: "أغلق باب غرفتي.أخلع بسرعةٍ ثوبي الأسود، وكأنني أخلع تهمةً على عجل أجلس على طرف

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، نوفل، بيروت، لبنان، ط5، 2015، ص25.

[2] – زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، ص 251.

سريري منهكة، مبعثرةً، تائهة النظرات، أحاول أن أفهم ما حدث لي تماماً، أن أستعيد كل الذي قاله ذلك الرجل في ساعة ونصف، كل تفاصيل حوارنا الذي لم يسألني فيه سوى سؤال أو سؤالين"[1].

يلجأ الروائي في العصر الحديث إلى الاسترجاع الخارجي "للوقائع الماضية التي حدثت قبل بدء الحاضر السردي، حيث يستدعيها الراوي في أثناء السرد، وتعد زمنياً خارج الحقل الزمني للأحداث السردية الحاضرة في الرواية"[2].

فالمتأمل للرواية وبالضبط للمقطع السردي الذي استرجعت فيه الروائية حادثة ماضية متعلقة بتاريخ الجزائر وهي "«حادثة المروحة» الشّهيرة نفسها، التي صفع بها الدّاي وجه القنصل الفرنسي والتي تذرّعت لها فرنسا آنذاك لدخول الجزائر، بحجّة لرفع الإهانة، ليست إلا دليلاً على كبريائيا أو عصبيّتنا.. وجنوننا المتوارث"[3].

هكذا كان السرد الاسترجاعي في كل من روايتي "ذاكرة الجسد" و "فوضى الحواس"، إذ أنّ "البناء الزمني قد اكتسب شعريته من خاصية التفتت والحزن والغموض الذي وسمته"[4] على نحو ما نجده في الجزء الثالث من الثلاثية، المعنون ب"عابر سرير"، حيث جاء نسق الزمن في هذه الرواية متلاحقا مع الروايتين السابقين، وعدت الذاكرة وسيلة الكاتبة في استحضار واستدعاء ماضي الشخصيات وأحداثها، فكان الاسترجاع نقطة ارتكاز تفعّل من حركية الزمن في الرواية، إذ أنّ "كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد، استذكارا يقوم به لماضيه الخاص ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة"[5]. وقد أشارت "أحلام مستغانمي" في أكثر من موضع في رواية "عابر سرير" إلى ماضي الشخصيات وغاصت في ثنايا الذاكرة، ويظهر ذلك من خلال استدعاء شخصية "حسين"

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 76-77.

[2] – مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 195.

[3] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 121.

[4] – زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، ص 251.

[5] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 121.

لزمن الثورة الاشتراكية والحديث عن زيارته لإحدى القرى الجزائرية في السبعينيات، معبرا بذلك عن إعجابه بجمال القرى الجزائرية التي كانت دائما تستهويه بتصويرها "كانت القرى الجزائريّة أمكنة تغريني بتصويرها، ربّما لأنّ لها مخزوناً عاطفياً في ذاكرتي منذ كنت أزورها في مواكب الفرح الطلاَّبي في السبعينيّات مع قوافل الحافلات الجامعيّة، للاحتفال بافتتاح قرية تُدشّن غالباً بحضور رسميّ لرئيس الدولة، ضمن مشروع ألف قرية اشتراكيّة"[1].

في هذا المقطع عمل الراوي البطل على استرجاع ماض بعيد تمثل في استحضار حالة القرية الجزائرية أثناء السبعينيات وما ربطه بها من ذكريات، كما قامت الروائية في موضع آخر باستحضار ماضي إحدى الشخصيات العابرة، وهي شخصية جديدة في الرواية أرادت من خلالها "أحلام مستغانمي" العودة إلى الماضي "أذكر ذلك الصديق الذي قضى في سجن عربيّ ستّة عشر عاماً بتهمة الانتماء إلى حزب محظور، تزوَّج في الأعوام الأخيرة محاميَّة أحبَّته وانتظرته طويلاً... وذات يوم أُطلق سراح الرجل.هكذا، فجأة، ذات عيد قرَّروا أن يهدوا إليه الحرِّية"[2].

من خلال السياق الحكائي لهذا المقطع نعثر على استرجاع داخلي أدى وظيفة بنائية ساهمت في إعطاء لمحة مختصرة على حياة الشخصية الروائية، وفي بناء النص الروائي، مثل المقطع السردي الذي ضمنته الكاتبة في روايتها الأخيرة قصة لشخصية سياسية وتاريخية تمثلت في الرئيس السابق للجزائر "هواري بومدين"، حيث استرجعت وفاته وأعطت سيرة موجزة عن حياته في قولها: "ذات 29 ديسمبر بينما كان العالم يحتفل بأعياد الميلاد، كنّا نودِّع جثمان الرجل الذي ولدت على يده مؤسّسات الجزائر وأحلامها الكبرى، الرجل الذي كان لنزاهته لا يمتلك حتّى بيتاً، ولا عرفنا له أهلاً، أو قريباً"[3].

---

[1] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، نوفل، بيروت، لبنان، ط5، 2015، ص 27-28 .

[2] – المصدر نفسه، ص 75.

[3] – المصدر نفسه، ص 38.

من خلال قراءتنا للثلاثية نلاحظ أنّ السرد الاسترجاعي في رواية "عابر سرير" جاء قليلا مقارنة بروايتي "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس"، حيث اعتمدت "مستغانمي" على المشهد الاسترجاعي المرتبط بعودة شريط الذكريات إلى أفق الحدث، واستدعت شخصيات مرّت على وفاتها عقود من الزمن، والروايات التي درسناها اعتمدت أساسا على هذه التقنية، لما تحققه من مقاصد حكائية لعل أبرزها استدعاء الحدث التاريخي، سواء ما اتصل منه بالماضي البعيد الذي يقع خارج الحكاية أو القريب الذي يكون داخلها، لتؤكد علاقة التواصل بين الحاضر والمستقبل، مع حتمية الوقوف على عتبات الماضي لاسترجاع ما فات.

2-1-2- الاستباق (الاستشراف):

هو مفارقة زمنية تدفع بالسرد إلى الأمام على عكس الاسترجاع "أي القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحدث من مستجدات الرواية"[1].

وهو ذات التعريف الذي ذهب إليه "ج. جينت" حين عرّف السّرد الاستشرافي بأنّه "كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يُذكَر مقدما"[2]؛ أي أنّه آلية يوظفها المبدع في الخطاب الروائي، أو وسيلة يستخدمها كتمهيد، أو توطئة لأحداث ستحدث في المستقبل تمكِّن القارئ من المعرفة المسبقة لما ستؤول إليه الأحداث، هذا ما يجعله يعيش حالة انتظار وتوقع أثناء قراءته النص الروائي، ليصدر بعده حكما بخصوص هل حدث ما كان يتوقعه أم لا ؟

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132.

[2] – جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص 51.

"ولعل أبز خصيصة للسرد الاستشرافي هي كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله، وهذا ما يجعل من الاستشراف حسب فينريخ شكل من أشكال الانتظار"[1].

انطلاقا من هذا يصبح الاستباق تصوير مستقبلي يحدث "في لحظة زمنية قابلة للاستجابة لمتطلبات التوقف الزمني عندما يكون بمقدور الروائي بث شريط سينمائي عن أحداث قادمة ستقع فيما بعد"[2].

ولقد استطاع الروائي في العصر الحديث أن يتجاوز الترتيب الزمني التقليدي ليتجه نحو تجريب أنساق زمنية جديدة، فمثلا لو رجعنا إلى ثلاثية "مستغانمي" لوجدنا أنّ النص الروائي يقوم على السرد الاستشرافي للأحداث الروائية، وإن كانت قليلة مقارنة بالاسترجاعات إلا أنّها كانت حاضرة ولها تأثير في السرد الحكائي.

إذ تلجأ الكاتبة "أحلام مستغانمي" للاستباق كإعلان غالباً لحدث سيقع في الحاضر الروائي تسبقه قبل وقوعه، مما يثير فضول القارئ ويشوقه، كما تلجأ "مستغانمي" في أحيانٍ قليلة إلى استباقات تمهيدية على سبيل التوقع أو التمني.

ومن بين الاستباقات الواردة في رواية "ذاكرة الجسد" ما نعثر عليه في نهاية الفصل الأول عندما نصح "خالد" "حياة" بقراءة الرواية قائلا: "فاقرئي هذا الكتاب حتَّى النهاية، بعدها قد تكفّين عن كتابة الروايات الوهميّة وطالعي قصّتنا من جديد.. دهشة بعد أخرى، وجرحاً بعد آخر فلم يحدث لأدبنا التعيس هذا، أن عرف قصّة أروع منها"[3].

إنّ رؤية "أحلام" لمستقبل الحدث الروائي جسدتها في أفكار وأفعال شخصياتها، والتي قد تكون قابلة للتحقق، نحو ما جاء على لسان السارد البطل بمناسبة ذكرى أول نوفمبر تاريخ اندلاع الثورة التحريرية، حيث كان على علم مسبقا بطقوس هذا اليوم

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132– 133.

[2] – محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، ص 215.

[3] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 43– 44.

التاريخي وما سيحدث فيه قبل أن يأتي هذا اليوم حين قال: "سيكون الغد يوماً للحزن مدفوع الأجر مسبقاً، لن يكون هناك استعراض عسكري، ولا استقبالات، ولا تبادل تهاني رسميّة، سيكتفون بتبادل التُّهَم.. ونكتفي بزيارة المقابر. غداً لن أزور ذلك القبر، لا أريد أن أتقاسم حزني مع الوطن. أفضّل تواطؤ الورق، وكبرياء صمته"[1].

وإذا ما انتقلنا إلى استباق زمني آخر في رواية "ذاكرة الجسد" نجده يبرز لنا من خلال الوعد الذي قطعه "خالد" على نفسه بأن يخبر حبيبته بكل ما يملكه من معلومات حول ماضيه وعلاقته بأصدقائه وبمدينته قسنطينة "سأحدّثك عن كل الذين أحبّوك لأسباب مختلفة، وخنتِهم لأسباب مختلفة أيضا. سأحدِّثك حتَّى عن زياد...سأحدِّثك عن تلك المدينة التي كانت طرفاً في حبّنا"[2].

لقد اعتمدت "أحلام مستغانمي" في روايتها على بنية زمنية مزجت فيها الحاضر بالمستقبل، وذلك بما قدّمته من مقاطع سردية تدور أحداثها في الحاضر، ثم القفز عليها والتطلع نحو المستقبل، مثل تصور الرَّسام "خالد" عند زيارة "حياة" لمعرضه بأنّ لقاءه بها سيكون تاريخيا ونقطة تحول في حياته المستقبلية وهو ما حدث بالفعل، ليكون هذا التصور استباقا لأحداث لاحقة في الرواية، والقارئ لرواية "ذاكرة الجسد" يدرك هذا الاستباق الإعلاني الذي تحقق في الفصول الأخيرة من الرواية.

وقد يأتي الاستباق على شكل حلم، الذي قد يتحقق وقد لا، وكمثال على الاستباق غير المحقق ما جاء في قول "خالد": "لم يكن حلمي أن أكون عبقريًّا ولا نبيًّا ولا فنّاناً رافضاً ومرفوضاً، لم أجاهد من أجل هذا. كان حلمي أن تكون لي زوجة وأولاد، ولكنّ القدَر أراد لي حياة أخرى، فإذا بي أب لأطفال آخرين وزوج للغربة والفرشاة، لقد بتروا

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 22.

[2] – المصدر نفسه، ص 42.

أيضاً أحلامي"[1] السطر الأخير من هذا المقطع هو دليل على عدم تحقق أحلام البطل الذي عاش في غربة، بعيدا عن أرض الوطن، دون أن يتزوج وينجب أولاد كما كان يحلم.

لقد كانت ل"خالد بن طوبال" أحلاما كثيرة، حيث أنّ القارئ "لذاكرة الجسد" يلاحظ ذلك الحلم الذي جاء على إشارة استباقية تتوقع الأحداث قبل وقوعها، وهو ما نعثر عليه في رؤية خالد المستقبلية لكتاب ألفته "حياة" وأهدته نسخة منه، ظنّا منه أنّه بطل ذلك الكتاب، قائلا: "رحت أركض لاهثاً من صفحة إلى أخرى، وكأنّني أبحث عن شيء ما غير الذي أقرأه. عن شيء قد تكونين كتبته لي مسبقاً مثلاً قبل أن نلتقي"[2]، لكن رؤية "خالد" كانت عكس ما توقعه، ولم يعرف حقيقة ذلك الحلم إلا عندما قرأ الكتاب كاملا، ليكتشف بأنّه ليس المعنى من تلك القصة "كان ذلك محض أوهام..لم تخبِّئي لي في كتابك ذاك، سوى مرارة وألم وغيرة حمقاء، ذقت نارها لأوّل مرّة.غيرة جنونيّة من رجل من ورق"[3].

يأتي الاستشراف في الرواية كإعلان مسبق عندما يخبر الراوي "صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق".[4]

لقد شكل السرد الاستباقي بنية مركزية في رواية "ذاكرة الجسد"، وخلق للقارئ أفق توقع وانتظار، كما تنبأ بمستقبل شخصيات الرواية وأحداثها، الأمر الذي جعل القارئ يساهم في بناء النص السردي من خلال تأويلاته لما ستؤول إليه حركة الأحداث، ليجيب عن تساؤلات مطروحة في نهاية القراءة.

أمّا بالنسبة للحلقة الثانية من ثلاثية "مستغانمي" "فوضى الحواس" فجاءت الرؤية المستقبلية قليلة مقارنة برواية "ذاكرة الجسد"، كما أنّها جاءت مرتبطة بالرواية الأولى –

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 96.

[2] – المصدر نفسه، ص 144.

[3] – المصدر نفسه، ص ن.

[4] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 137.

ذاكرة الجسد– حيث تشابكت الأزمنة ممّا أدى إلى خلخلة السرد وكسير خطية الزمن، لتتشكل لنا بنية زمنية هي جزء من التقنيات الفنية للمعمار الروائي المستغانمي.

لقد تجلّى الاستباق في هذه الرواية –فوضى الحواس– من خلال عدة مقاطع سردية دلت على النظرة المتقدمة للروائية وما سيحدث في المستقبل وما سيتم إنجازه، ويظهر ذلك من خلال حديث البطلة عن ما ستقوم به خلال الأسبوع القادم بعد أن كانت تتحدث على قضية مقتل "عمي أحمد" وما تركه غيابه من ألم وحزن بداخلها لتنتقل بالحديث مباشرة إلى تخطيط مستقبلي، تقول فيه: "تنقّلاتي ستقتصر هذا الأسبوع على زيارة بيت عمّي أحمد، لتقديم التعازي لأهله...أمّا مشواري الثّاني، فسيكون لزيارة أمّي وتوديعها قبل ذهابها إلى الحجّ للمرّة الثالثة..أو الرّابعة"[1]. يأتي هنا الاستباق على شكل تمهيد ممثلا "في أحداث وإشارات أو إيحاءات أولية يكشف عنها الراوي ليمهد الحدث سيأتي لاحق"[2].

إنّ الرواية بما فيها "من هواجس وإشارات استفهام تنقلنا من راوٍ إلى آخر ومن واقع إلى آخر ومن طريقة إلى أخرى تتقاطع معها خطوط العرض لنجد عبرها أزمنة وأمكنة مختلفة لموضوع واحد"[3].

وبالعودة إلى الرواية السابقة، وبعد حديث البطلة عن قضاء أسبوعها بالذهاب إلى العزاء وعودتها لأمها الذاهبة إلى الحج، ونظرا للحالة النفسية التي مرّت بها جراء كل هذه الأحداث أرادت أن تتجاوز هذه الآلام وتنساها، حين قرّر زوجها أن يرسلها إلى مكان بعيد لترتاح "زوجي الذي لم يكن له من وقت، ليحاول فهمي... قرّر أن يبعث بي إلى العاصمة لأرتاح فبعض الوقت إلى شاطئ البحر حتّى مرور تلك الزوبعة"[4].

---

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 103.

[2] – مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 213.

[3] – أيمن الغزالي، لذة القراءة في أدب الرواية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص19.

[4] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 113.

وفي موضع آخر تمهد الكاتبة بإشارة استباقية تمهد لأحداث ستتحقق لاحقا، والمتتبع الجيد لحديث "ناصر" مع أخته "حياة" يلاحظ كيف مهد ذلك الحوار بينهما لعودة "أم ناصر" من الحج، وسفره إلى ألمانيا، إذ يقول ناصر لأخته: "حاولي أن تأتي لزيارتنا في البيت خلال اليومين المقبلين، إنّ أمّي ستعود بعد غد من الحجّ، إنّني أنتظر عودتها لأسافر. وأودّ أن أودّعك قبل سفري"[1] فهذا الاستباق التمهيدي كان قد تحقق من خلال زيارة البطلة لأمها وانتقال ناصر إلى الإقامة بالخارج.

إنّ القارئ لروايات "مستغانمي" يلاحظ أنّ أغلب الفصول والمقاطع السردية تختمها باستباق يشير إلى ما سيحدث في الفصل أو المقطع الذي يليه، وكأنّها تترك فرصة للقارئ ليؤول ما يضفي إليه الحدث الروائي.

تقول الساردة في نهاية الفصل الأول من "فوضى الحواس" الذي جاء بعنوان "بدءا": "رغم ذلك أمضي.. دون أن أدري أنّ الكتابة التي هربت إليها من الحياة، تأخذ بي منحنىً انحرافيًّا نحوها، وتزجّ بي في قصّةٍ ستصبح صفحة بعد أخرى، قصّتي"[2].

وغير بعيد عن هذا المقطع وما هي إلا صفحات من الرواية حتى تفصح الكاتبة عن صدق هذا الاستباق وتحققه في ثنايا الرواية، ليصبح توقعها السابق واقعا محققا، إذ زُجت بها الكتابة في قصة هي قصتها فعلا، على حد قولها: "منذ البدء أخذت بجماليّة تلك العلاقة الغريبة، والمستحيلة، وبذلك الحبّ الافتراضي الذي قد يجمع بين رجل من حبر وامرأة من ورق، يلتقيان في تلك المنطقة الملتبسة بين الكتابة والحياة، ليكتبا معاً، كتابا خارجاً من الحياة وعليها في آن واحد"[3].

أما عن الاستباقات الوارد في رواية "عابر سرير"، نذكر ما جاء على لسان الراوي وتخطيطاته المستقبلية التي يسعى لتجسيدها "أقصد في الغد الرواق لأشتري لوحة الأحذية

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 175.

[2] – المصدر نفسه، ص 34.

[3] – المصدر نفسه، ص 52.

كسباً لصداقة فرانسواز، ولأساهم في ذلك المعرض الخيريّ بشراء لوحة وجدتني أعشقها، في الواقع كان هذا مشروعي العلنّي، أمّا مشروعي الآخر فأن ألتقي فراسنواز مرَّة أخرى، وأواصل استنطاقها أكثر من ذلك الرسّام"[1].

وكمثال آخر عن السرد الاستشرافي ومن ذات الرواية نعثر على توقع "ناصر" بعدم سفر زوج أخته إلى باريس، فيقول: "لا أظنّه سيأتي.. يخاف إذا زار فرنسا أن يطالب أقارب بعض الضحايا السلطة الفرنسيّة بمنعه من العودة إلى الجزائر، ومحاكمته كمجرم حرب نظراً لجلسات التعذيب التي أشرف عليها، وبعض الاغتيالات التي تمَّت بأمر منه"[2].

2-2- المدة:

لقد أصبحت النقلات الزمنية في النص الروائي الحديث "من أهم التقنيات التي يستطيع الكاتب من خلالها إتقانها والتحكم فيها وأن يعطي للقارئ التوهم القاطع بالحقيقة"[3].

ولقد فصلنا في المبحث السابق الترتيب الزمني للحدث الروائي بنوعيه: الاسترجاع والاستباق، ووقفنا عند أهم تجلياته في ثلاثية "مستغانمي" مع إبراز كيفية بناء الروائية للنظام الزمني، وذلك من خلال تداخل الأزمنة وخلخلتها بتجاوز البناء التقليدي للزمن، وفي هذا الجزء سنعالج الزمن السردي من حيث مدته وعلاقته بزمن الحكاية واستخراج المقاطع السردية التوضيحية، مع محاولة الوقوف على وتيرة هذه المدة الزمنية من حيث السرعة والبطء وذلك عبر مظهرين أساسين:

1-تسريع الحكي: ويشمل الخلاصة والحذف.

2-إبطاء الحكي: ويشمل المشهد والوقفة.

ويسمي "ج. جينت" هذه التقنيات الزمنية بالحركات السردية فيطلق "الطرفان وهما الحذف والوقفة الوصفية، والوسيطان وهما: المشهد والمجمل"[4].

---

[1] - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 53- 54.

[2] - المصدر نفسه، ص 105.

[3] - سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، 2004، ص 38.

[4] - جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص 108- 109.

هذه الحركات الزمنية الأربعة هي التي تجعلنا نقف على البناء الزمني داخل النص الروائي ومعرفة علاقتها بزمن الحكاية، ومن خلالها أيضا نستطيع تلمس الإيقاع الزمني في الثلاثية لنحكم عليه بالسرعة أو البطء.

2-2-1- تسريع الحكي:

2-2-1-1- الخلاصة (التلخيص):

وهي "تقنية زمنية عندما تكون وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة تلخص فيها الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة"[1]، أي هي طريقة يتبعها الروائي لاختزال أحداث كثيرة لا يريد أن يذكرها بالتفصيل، فيلخصها في سطور قليلة توجز كل هذه الأحداث.

ويطلق "جيرار جيت" على هذه التقنية الزمنية مصطلح "المجمل"، الذي بالنسبة له "يشغل مكانة محدودة في مجموع المتن السردي بما فيه الكلاسيكي، وبالمقابل فمن الواضح أن المجمل ظل حتى نهاية القرن التاسع عشر وسيلة الأكثر شيوعا بين مشهد وآخر... وبالتالي النسيج الذي يشكل اللُّحمة المثلى للحكاية الروائية "[2].

فالخلاصة بمثابة النسيج الرابط بين أحداث الرواية، كما أنّها من إحدى تقنيات تسريع الحكي، إذ يلجأ إليها الراوئي حين يريد أن يعرض أحداثا ماضية امتدت لفترة زمنية طويلة لا تكفي صفحات الرواية لعرضها بالتفصيل، على غرار ما نجده في روايات "أحلام مستغانمي".

والمتصفح للسير السردي لرواية "ذاكرة الجسد" أول ملاحظة تشده هي حضور تقنية التلخيص، فمثلا قول البطل "خالد" الذي تحدث فيه باختصار عن حياة أخيه "حسان":

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 145.

[2] – جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص 110.

"هنا وُلد، وهنا تربَّى ودرس، وهنا أصبح مدرّسًا، لم يغادرها إلاّ نادراً في زيارات قصيرة لتونس أو لباريس"[1].

سطران كانا كافيين للسارد أن يلخص فيهما حياة "حسان" وعلاقته بمدينة قسنطينة التي كانت مسقط رأسه، ومركز تعلمه وتعليمه، وقد أعطت الروائية رؤوس أقلام لهذه الأحداث دون أن تتوغل في التفاصيل، وهذه وسيلة سردية تستعمل للدفع من وتيرة السرد وتلخص أحداثا يرى الروائي أنّ "إغفالها والتغاضي عن إيرادها أفضل من ذكرها وسرد تفاصيلها وخلفياتها، منعا للإطالة غير المحتملة في خاصية التشكيل السردي الجمالية أو إشعار القارئ بملل لا داعي منه "[2].

وبالعودة إلى الرواية السابقة "ذاكرة الجسد" وبالضبط إلى الفصل الخامس نجد تقنية الخلاصة حاضرة، وقد جاءت على شكل استرجاع خارجي لتاريخ سيرتا (قسنطينة)، حيث لخصت "مستغانمي" كل الحضارات التي مرّت وتداولت عليها "هنا أضرحة الرومان.. والوندال.. والبزنطييّن.. والفاطميّين.. والحفصيّين.. والعثمانيين.. وواحد وأربعين بايا تناوبوا عليها قبل أن تسقط في يد الفرنسيّين، هنا وقفت جيوش فرنسا سبع سنوات بأكملها على أبواب قسنطينة "[3].

ولعلّ أهم ما يميز تقنية التلخيص في رواية "ذاكرة الجسد" هو مجيء هذه التقنية في شكل أحداث تاريخية ماضية لفترة طويلة لخصتها الروائية في أسطر، كتلخيصها لأحداث الثورة الجزائرية التي دامت أكثر من قرن، التي وقفت فيها "مستغانمي"عند شجاعة المجاهدين ومرّت على أحداث 8 ماي 1945م وما شهدته السجون من فائض للمجاهدين "كان سجن «الكديا» وقتها ككلّ سجون الشرق الجزائري يعاني فجأة من فائض رجولة، إثر تظاهرات 8 ماي1945، التي قدّمت فيها قسنطينة وسطيف وضواحيهما أوّل

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 262.

[2] – محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، ص 219.

[3] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 268.

عربون للثورة، متمثِّلا في دفعة أولى من عدّة آلاف من الشهداء سقطوا في تظاهرة واحدة"[1].

وما يجسد علاقة القرابة بين الخلاصة والاستذكار عندما تقوم الروائية بسد الثغرات الحكائية التي يخلفها السرد وراءه، عن طرق استحضار ماضي الشخصيات التاريخية التي شاركت في حرب تحرير الجزائر، حيث نتعرف عبر الاستذكار على وضع بطل الرواية "خالد بن طوبال" قبل سفره إلى بيت قائده "سي طاهر" بتونس واستقبال أم هذا الأخير له، حينها لم يشأ خالد أن يخبرها عن الأحداث التي وقعت لهم، "لم أخبرها أنَّ المعارك تشتدّ كلَّ يوم وأنِّ العدوّ قرَّر أن يطوّق المناطق الجبليّة، ويحرق كل الغابات حتَّى تتمكن طائراته من مراقبة تحرّكاتنا.. وأنَّه أُلقى القبض على مصطفى بن بولعيد، ومعه مجموعة من كبار القادة والمجاهدين، وأنَّ ثلاثة منهم قد صدر في حقِّهم الحكم بالإعدام، وأنّني أتيت للعلاج مع مجموعة من الجرحى المشوّهين الذين مات اثنان منهم قبل أن يصلا"[2].

لقد جسد المقطع السابق العلاقة التي ربطت الخلاصة بالاسترجاع، إذ لخصت هذه الأسطر مجموعة من الأحداث الزمنية التي لو أرادت الساردة أن تفصل فيها لا استغلت صفحات كثيرة من الرواية، لكنّها لم تشأ ذلك، واستعرضت ملخصا سريعا تخبرنا فيه عن وقوع معارك في الجزائر وتضييف الاستعمار الخناق على المجاهدين وإلقاء القبض على المجاهد "مصطفى بن بولعيد"، وإصابة "خالد" في المعركة.

وفي رواية "فوضى الحواس" تعتمد "أحلام مستغانمي" أيضا على تقنية التلخيص بشكل لافت أمام تنامي الأحداث الروائية، مما استوجب إضاءة كافية لماضي الشخصيات التي تسهم في صناعة لما يستقبل من أحداث الرواية، حيث نتعرف عبر الاستذكار على حياة الرئيس السابق "محمد بوضياف"، فتخبرنا الساردة قائلة: "رجل في الثانية والسبعين من عمره، قضى نصف حياته في مكافحة الاستعمار، والنصف الآخر منفياً من وطنه،

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 28.

[2] – المصدر نفسه، ص 104.

رجل نُفِيَ حتّى من الذاكرة الوطنية، أُلغيَ حتّى من الكتب المدرسيّة، ثم جاء به التّاريخ رئيساً بعد ثمانية وعشرين عاماً من المنفى"[1].

قليلة هي نسبة حضور الخلاصة في رواية "عابر سرير"، حيث بالكاد نعثر عليها داخل الرواية ويمكن أن نورد أمثلة على هذه التقنية الزمنية، ما ورد في الفصل الثالث في سياق حديث الصحفي "خالد بن طوبال" عن حياة الصحفيين وتخصيص الدولة لهم فندقا يؤمن حياتهم، إذ يقول "خالد" عن هذه التجربة مختصرا إيّاها في أسطر: "في ذلك الفندق عاش البعض مشرّداً أربع سنوات، ولم يغادره البعض الآخر إلاّ للمستشفى بعد إضراب جوع دام اثني عشر يوماً احتجاجاً على طلب إخلائه، قضيت أنا فيه عاما ونصف العام"[2]. وكمثال آخر عن الخلاصة وتسريع الحكي ما نعثر عليه في الفصل الرابع واختصار الراوي "خالد" فترات زمنية طويلة من حياة صديق في سطور قليلة حين قال: "أذكر ذلك الصديق الذي قضى في سجن عربيّ ستّة عشر عاماً بتهمة الانتماء إلى حزب محظور، تزوّج في الأعوام الأخيرة، محامية أحبّته وانتظرته طويلاً"[3].

في هذا المقطع عمل التلخيص على كشف جوانب مختلفة من حياة ذلك الصديق في قالب استرجاعي التزمت فيه الروائية بتلخيص وتغطية أحداث لفترات زمنية ماضية من محطات العمر قافزة على سنوات لم تشأ ذكرها، وذلك بهدف تسريع الحكي وجعل القارئ لا يشعر بالملل.

هكذا عمل التلخيص في ثلاثية "مستغانمي" على كشف جوانب مختلفة من حياة الشخصيات وإضاءة بعض الثغرات المظلمة التي كانت ملتبسة في لحظة الحاضر السردي، لتعطي لنا معلومات حتى ولو كانت مختصرة لكنها استطاعت أن تثير للقارئ

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 272.

[2] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 60.

[3] – المصدر نفسه، ص 75.

وتوضح له أمور عديدة، عن طريق تسريع السرد وإعطائه حيوية، وهذا ما ساهم في التنويع الزمني داخل الثلاثية.

2-2-1-2- الحذف:

هو أحد التقنيات الزمنية التي تسهم في تسريع السرد ويعني "عدم الدخول في تفاصيل الأحداث التي تقع في فترة معينة والاكتفاء بالتلميح إليها"[1]، فيلجأ الراوي إلى "عدم ذكر أحداث يفترض أنها لا بعد أن تقع بين الأحداث المذكورة لكنه لا يشير إليها"[2] ليشترك الحذف مع التلخيص في تسريع وتيرة السرد وهو عند "جيرار جينت" نوعين:

- **حذف صريح:** وهو الذي يصدر "إما عن إشارة محددة أو غير محددة إلى ردح الزمن الذي تحذفه"[3]، كأن يقول الراوي: (مضت سنوات طويلة، انقضى زمن طويل) فهذه العبارات أو الإشارات هي التي تشكل الحذف، كما قد يكون هذا الحذف محددا بفترة زمنية كأن يقول الرواي (بعد مرور سنتين أو ثلاثة أشهر).

- **حذف ضمني:** وهو الذي لا يصرح به داخل النص الروائي بعبارة صريحة تدل على وجوده بالذات وإنّما "يمكن للقارئ أن يستدل عليه من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية "[4].

ولقد شكل الحذف بنوعيه في الرواية الحديثة والمعاصرة تقنية أساسية في بناء النص الروائي من أجل تسريع الحكي في عرض الأحداث والوقائع من خلال القفز على فترات زمنية طويلة، كانت أم قصيرة، وبشكل يضمن التسلسل المنطقي للأحداث على نحو ما نعثر عليه في "ذاكرة الجسد" من خلال حديث البطل "خالد بن طوبال" عن ذراعه المبتورة خلال الحرب، وما سببه له هذا البتر من شعور بالنقص والألم النفسي، إذ يقول

---

[1] – سمر فوزي حاج، مرايا جبر إبراهيم جبرا والفن الروائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص76.

[2] – صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2003، ص 19.

[3] – جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص 118.

[4] – المرجع نفسه، ص 119.

فاتحا قلبه "لحياة" عند زيارتها لمعرضه:" اكتشفتُ لحظتها أنّني خلال الخمس والعشرين سنة التي عشتها بذراع واحدة، لم يحدث أنّني نسيب عاهتي إلاَّ في قاعات المعرض... اليوم بعد ربع قرن.. أنت تخجل من ذراع بدلتك الفارغ الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك، وكأنّك تخفي ذاكرتك الشخصيّة، وتعتذر عن ماضيك لكلّ من لا ماضي لهم"[1].

في المقطع السابق جاء الحذف واضحا ومحددا بفترة زمنية وهي خمس وعشرون سنة حيث كان تحديد الروائية لهذه الفترة بمثابة إعلان صريح يستطيع القارئ من خلاله أن يحدد ما حُذف زمنيا من السياق السردي، وهي الفترة نفسها التي عاشها "خالد" في انتظار "حياة" بشوق للقائها، حيث صرح عن طول مدة هذه الفترة بعد أول لقاء جمعهما: "ربع قرنٍ من الصفحات الفارغة البيضاء التي تمتلئ بك، ربع قرن من الأيّام المتشابهة التي أنفقتُها في انتظارك. ربع قرن على أوّل لقاء بين رجل كان أنا، وطفلة كانت تلعب على ركبتيّ كانت أنت، ربع قرن على قبلة وضعتها على خدّك الطفولي، نيابة عن والد لم يرك"[2].

وكمثال آخر على هذا النوع من الحذف ما نجده في الصفحات الأخيرة من "ذاكرة الجسد" حينما قفزت الكاتبة بالزمن السردي سنوات، لتقول: "مرّت ستّ سنوات على ذلك السفر. على ذلك اللّقاء، ذلك الوداع "[3].

كما يوجد في الرواية حذف ضمني غير محدد بفترة زمنية ويظهر ذلك في العديد من المقاطع السردية من روايات "مستغانمي"، فمثلا في "ذاكرة الجسد" جاء الحذف في سرد أحلام لزيارة "سي مصطفى" للمعرض بعد غياب طويل وانقطاع الأخبار عنه "هاهو سي مصطفى بعد سنوات يتأمّل لوحة لي وأتأمّله، لقد مات فيه الرجل «الآخر».. فكيف راهنت يوماً عليه؟ "[4]

---

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 64.

[2] – المصدر نفسه، ص 90-91.

[3] – المصدر نفسه، ص 351.

[4] – المصدر نفسه، ص 74.

"بعد سنوات" هذه الجملة إشارة على حذف زمني غير محدد وواضح، فلا يستطيع القارئ أن يقر بالمدة الزمنية التي غاب فيها "سي مصطفى"، لأنّ الكاتبة قد قفزت بالزمن السردي سنوات، متجاوزة الأحداث الهامشية والوقت الفائض في السرد معتبرة إياها غير مهمة ولا داعي لذكر تفاصيلها.

إنّ الروائي لا يستطيع الاستغناء عن الحذف ولا عن توظيفه داخل النص، لأنّه من خلاله يستطيع التركيز على الأحداث المهمة في السرد وتجاوز الثانوية، وقد يتداخل الحذف مع تقنيات زمنية أخرى كالاسترجاع، وكمثال على هذا التداخل ما نعثر عليه في الفصل الثالث من "ذاكرة الجسد" عندما تذكر "خالد" "روجيه نقاش" صديق طفولته وغربته، وما عاشه معه من أيام جميلة، فيتذكره قائلا: "اليوم وبعد عدّة سنوات، أذكر كلامه فجأة– هو الذي لم يطرح معي ذلك الموضوع بعد ذلك أبداً"[1].

وإذا ما انتقلنا إلى الحلقة الثانية من الثلاثية فكثيرة هي المقاطع التي ورد فيها الحذف، هذا الأخير تنوع بين حذف بعيد، حيث ترجع الروائية بالزمن إلى سنوات للوراء، وحذف قريب تعود فيه إلى أيام وأشهر، لكن هذا النوع قليل الحضور مقارنة بالنوع الأول.

وكمثال عن الحذف البعيد ما نجده في الصفحات الأولى من رواية "فوضى الحواس" وبالضبط إلى سرد الروائية لحياة البطلة والعلاقة التي تربطها بأمها التي كانت دائما تلح عليها بزيارة الطبيب من أجل أن ترزق بأولاد، كما تطلب منها الذهاب إلى الأولياء للتبرك بهم، فكل هذه المحاولات كانت لا تقنع "حياة" وتراها غير مجدية تقول: "سنتان وأنا أرافقها دون اقتناع، وحتى دون رغبة حقيقية في «الشفاء» من عقمي"[2].

وغير بعيد عن هذه الصفحة التي وردت فيها هذه التقنية نجد "مستغانمي" توظفها مرة أخرى، لكن هذه المرة تأتي في حديث البطلة عن زواج والديها قديما ومعاناة أمها بعد

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 123 .

[2] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص81 .

وفاة والدها، فكانت دائما ترى أمها لا تفهم معنى الزواج كونها ترملت وهي في عز شبابها "كم مرّة تراها مارست الحب في حياتها؟ خمس سنوات من الزواج، كانت خلالها تسكن في بلد وأبي في آخر، ولم يكن يعود من الجبهة إلى تونس، إلاّ مرّة كل بضعة أشهر ليقضي معها بضعة أيام لا أكثر"[1].

الحذف "تقنية يلجأ إليها الروائي لصعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلسل دقيق لأنه من الصعب سرد الزمن الكرونولوجي، وبالتالي لا بد من القفز واختيار ما يستحق أن يروى"[2].

يمتد الحذف في "فوضى الحواس" حتى الصفحات الأخيرة من الرواية، ليرجع بنا الزمن إلى الوراء بعقود، فبعد توقف الروائية عند وصف الحمام التركي وما كان عليه سابقا، وبعد عشرين سنة كاملة ترى أنّه "لم تتغيّر الأشياء كثيرًا، صحيح أن السطل فرغ من محتوياته، وانتقل الآن من خزانة أمّي إلى الصّالون، ليتحوّل وعاءً فاخراً يحتوي نبتة خضراء تزيّن قاعة الجلوس..ولكن عقل أمّي لم يفرغ تماماً من محتوياته..ولا من عقليته الأولى"[3].

قفزت الروائية كل هذه المدة الزمنية (عشرين سنة) وما فيها من أحداث تراها الساردة غير مهمة لذلك لا تذكر تفاصيلها، وربّما لو ذكرتها فإنّ القارئ يحس بالملل من قراءة هذا الوصف الطويل، لذا كان الحذف تقنية ساعدت الكاتبة للقفز على كل هذه المدة الزمنية، وهو حذف لا يبعد كثيراً عن حذفها للمدة التي قضاها "محمد بوضياف" في الخارج بعيدا عن الوطن، إذ لم يتم التطرق إلى الوقائع الميتة التي تراها الساردة لن تؤثر على سير وتطور الأحداث الروائية "ثمانية وعشرون عاماً من الانتظار، وطائرة تحطّ على مطار. ورجل تجاوز الثانية والسّبعين من عمره، ينزل يمشي على سجّاد أحمر، مذهولاً من أمره... قبل التّاريخ بقليل. كان اسمه محمد بوضياف "[4].

---

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 85.

[2] – مها حسن قصراوي، بنية الزمن في الرواية العربية، ص 232.

[3] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 192.

[4] – المصدر نفسه، ص 201.

كل الحذوف السابقة الذكر، والمقتطفة من رواية "فوضى الحواس" كانت طويلة من الناحية الزمنية تعود إلى الوراء بسنوات وعقود، هذا الحذف يراه السارد ضروري كون الوقائع التاريخية في تلك السنوات لا تضيف شيئا جديدا يعمق دلالة الحدث الروائي.

وإذا كان الحذف في المقاطع السابقة بعيدا، فهذا لا يعني عدم وجود حذف قريب وإن كان توظيفه في الرواية قليلا، ممثلا في أيام قضتها زوجة الجنيرال في انتظار ذلك الرجل الغريب الذي أحبته ولا تعرف عنه شيئا، تقول مختصرة تلك المدة: "عشرة أيّام من الترقّب الصامت، حاولت خلالها أن أتجاهل أنني أنتظر شيئاً. ولكنني لم أستطع أن أفعل غير ذلك"[1].

رواية "عابر سرير" هي الأخرى جاء الزمن فيها مبنيا على جملة من الحذوف، حيث تحدثت الروائية عن المدة الزمنية التي لم يلتق فيها بطلي الرواية "سنتان من الانقطاع، تمدَّدت فيها جثة الوقت بيننا، وجوارها شيء شبيه بجثتي، فقد أحببتها لحظة دوار عشقيّ كمن يقفز في الفراغ دون أن يفتح مظلّة الهبوط"[2]. لم تشأ الروائية أن تخبرها عن الأشياء التي حدثت في تلك السنتين، وكأنها تريد القول بأنّ كل تفكير البطل كان منصبا حول تلك المرأة، حين كان ينتظر بفارغ الصبر لقاءها، كما كانت الروائية حريصة على تحديد مدة هذا الحذف في هذا المقطع، والذي حددته بسنتان.

وقد يقصر الحذف في الرواية مثل هذا المقطع الذي تقول فيه: "كنت بعد موت عبد الحقّ بأسبوعين صادفتها في مكتبة في قسنطينة تشتري ظروفاً وطوابع بريديّة لتبعث برسالة إلى ناصر في ألمانيا"[3].

---

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 82– 83.

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

[3] – المصدر نفسه، ص 82.

2-2-2- إبطاء الحكي:

2-2-2-1- الوقفة:

وهي إحدى التقنيات التي تعمل على إبطاء الزمن السردي، إذ تحيل على التغيرات التي تطرأ على إيقاع السرد ونسقه، حيث "يشير مصطلح الوقفة إلى مواضع في القصة يتعلق فيها السرد وتُعلق الحكاية، ليفسح المجال للوصف أو التعليق أو التأمل أو غير ذلك من الاستطرادات"[1].

ونفهم من هذا أنّ الوصف يشكل وقفة بالنسبة إلى السرد وهو ما يسميه "حميد لحمداني" (الاستراحة)، هذه الأخيرة يراها بأنّها "تُكوِّن في مسار السرد الروائي توقفات معينة يُحدِثها الراوي سبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها"[2]. وهذا يعني أنّ الحيِّز الذي تشغله الوقفة في الخطاب السردي لا يوافقه حيز آخر من مدة زمن الحكاية.

يتجلى الوقف في الوصف كما يتجلى في التحليل الداخلي للشخصيات الروائية وتأملاتها وفي الاستطردات، وفي ثلاثية "أحلام مستغانمي" يبرز استعمال تقنية الوقفة بشكل كبير خاصة في اللوحات الوصفية وفي استحضار حياة الأبطال وماضيها، حيث لا تخلو أي حلقة من الثلاثية من الوقفات الوصفية، إذ يحتوي النص الروائي الواحد نوعا أو أكثر من نوع، كما تعددت الأشكال الصيغية للوقف بتعدد السياق الروائي، وأمام هذا التميز المهم سنحاول رصد بعض تجليات تلك الوقفات الوصفية وطريقة اشتغالها كقيمة زمنية تعمل على إبطاء عملية السرد.

لقد شكلت مدينة قسنطينة للراوي ملجأه النفسي، أمّا جسورها فمثلت حافزا ملهمًا على تفريغ مكبوتات البطل "خالد" التي يترجمها إلى لوحات تشكيلية، مثل اللوحة المسماة ب"حنين"، فيتوقف به الزمن ليصف إحدى ليالي قسنطينة "يحسم البرد الموقف، ويزحف

---

[1] – محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 478.

[2] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 76.

ليل قسنطينة نحوي من نافذةٍ للوحشة، فأعيد للقلم غطاءه وأنزلق بدوري تحت غطاء الوحدة. مذ أدركتُ أنّ لكلّ مدينةٍ الليل الذي تستحقّ، الليل الذي يشبهها والذي وحده يفضحها، ويعرّي في العتمة ما تخفيه في النهار، قرَّرت أن أتحاشى النظر ليلا من هذه النافذة"[1].

كانت لهذه الوقفة الوصفية علاقة كبيرة بنفسية الراوي، حيث يرى "يوري لوتمان Yori Lotman " أنّ "الوسط الشفاف الممثل في النافذة المطلة على الخارج يتجسد في هذه الوقفة الوصفية التي تزاوج في فضاء المدينة وعلاقتها بالشخصية"[2].

وقد تأتي الوقفة على شكل وصف خارجي للشخصيات، من خلال محاولة الراوي "خالد" العودة إلى الذاكرة التي لا يستطيع تجاهلها ونسيانها، أو نسيان شخصياتها التي تعلم منها، حيث كان دائما معجب بقائده "سي الطاهر" الذي كان "يعرف متى يبتسم، ومتى يغضب، ويعرف كيف يتكلّم، ويعرف أيضا كيف يصمت، وكانت الهيبة لا تفارق وجهه ولا تلك الابتسامة الغامضة التي كانت تعطي تفسيرًا مختلفاً لملامحه كلّ مرّة"[3].

فكثيرا ما تربط "أحلام" الوقفة بالماضي والوقوف عنده، ويظهر ذلك في العديد من المقاطع السردية للثلاثية، لتشكل الوقفة الوصفية جزءا أساسيا من سياق السرد، كما أنّها تخدم النص الروائي من خلال إعطاء معلومات عن الشخصيات وماضيها، هذا ما يساعد القارئ على فهم واستيعاب الأحداث، كما تمثل استراحة للكاتب كون الوقفة تساهم في إبطاء وتيرة السرد، فسواء "أكانت للوقفة وظيفة تزينية أو وظيفة بنيوية أو رمزية، فإنها دائما تشكل بظهورها في النص وفي جميع الوجوه والحالات توقفاً للسرد وعلى الأقل

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 20.

[2] – رابح الأطرش، بنية المدة الزمنية في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مجلة العلوم الإنسانية، بسكرة، العدد 30و31، 2013، ص 293.

[3] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 27.

إبطاء لوتيرته، مما يترتب عنه خلل في الإيقاع الزمني للسرد ويحمله على مراوحة مكانه وانتظار أن يفرغ الوصف من مهمته لكي يستأنف مساره المعتاد"[1].

ولم تقتصر "مستغانمي" في روايتها "ذاكرة الجسد" على وصف الشخصية وأحوالها النفسية ووصف قسنطينة، بل برز الوصف كوقفة تأملية وقفت من خلالها على يوميات أبطالها كقولها: "طلع صباح آخر..وهاهو النهار يفاجئني بضجيجه الاعتيادي، وبضوئه المُباعِث الذي يُدخل النور إلى أعماقي غصباً عنَي، فأشعر بأنّه يختلس شيئاً منِّي"[2].

لقد لعبت المقاطع الوصفية السابقة دورا مهما في إبطاء الزمن السردي، وكشف عن أحوال الشخصيات الداخلية والخارجية، إذ يظهر الوصف الخارجي للشخصية في "ذاكرة الجسد" من خلال حديث الراوي في الرواية عن ذلك الشاعر الذي دام غيابه عن باريس مدة خمس سنوات، ورغم ذلك لم يتغير بل "مازال شعره مرَّتبًا بفوضويَّة مهذّبة، وقميصه المتمّرد الذي لم يتعوّد يوماً على ربطة عنق، مفتوحاّ دائماً بزرٍّ أو زِّرين، وصوته المميّز دفئاً وحزناً يوهمك أنَّه يقرأ شعرا حتى عندما يقول أشياء عاديّة"[3].

كما لا تخلو رواية "فوضى الحواس" من الوقفة والتي تنوعت بين وصف الأماكن والأشخاص والمأكولات، فتصف الساردة ذلك الرجل الذي تنتظره في المقهى بأنّه "مميّز المظهر، يرتدي قميصاً أسوداً ونظّارة شمس سوداء في العقد من عمره. له خطى واقفة، وأناقة رجولة في غنى عن أيّ جهد"[4].

إنّ وصف المظهر الخارجي لذلك الرجل المجهول، وإعطاء عمر تقريبي له، كان له أثرا على ذهنية القارئ حيث ساهم هذا الوصف في تخيل الشخص وإعطاء تصور له، مثله مثل الشخصيات التاريخية والسياسية التي توقفت عندها الروائية كشخصية "محمد بوضياف" التي هي الأخرى كانت لها وقفة في الرواية، من خلال ما تم إعطاؤه لهذه

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 176– 177.

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

[3] – المصدر نفسه، ص 178.

[4] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 57.

الشخصية من مواصفات شكلية لها ولعودتها من المنفى إلى الوطن الأم "طائرة تحطّ على مطار. ورجل تجاوز الثانية والسّبعين من عمره، ينزل يمشي. على سجّاد أحمر، مذهولاً من أمره... رجل نحيف، ومستقيم، وفارغ كما هو الحقّ، احدودب ظهره قليلاً، وخشنت يداه كثيرًا، وبانت عظام وجهه، وعظام أصابعه"[1].

هذا النوع من الوصف هو ما اصطلح عليه "حميد لحمداني" الوقفة الخارجة عن زمن القصة والتي تعد بمثابة استراحة للسرد حيث يتوقف مانحا مكانه للوصف.

ولم تقتصر "مستغانمي" في روايتها على وصف الشخصية فقط، بل أخذ المكان أيضا حيزا هاما من زمن الخطاب، فوصفت الأمكنة بما في ذلك المنزل الذي انتقلت إليه زوجة الجنرال للراحة، تقول واصفة إياه: "هندسته المعماريّة تعجبني، وحديقته الخلفيّة، حيث تتناثر بعض أشجار البرتقال واللّيمون، تغريني بالجلوس على مقعد حجريّ، تظللّه ياسمينة مثقلة"[2].

بهذا الوصف الجميل استمر حضور المكان الروائي عبر الزمن السردي من خلال إعطاء الساردة له لمسة فنية وجمالية تجاوزت المألوف وأكسبته شعرية الفضاء.

وبما أنّ "مستغانمي" مولعة بقسنطينة وبتراثها الشعبي وعاداتها وتقاليدها، فقد كان للأكلات الشعبية لهذه المدينة وقفة في رواية "فوضى الحواس" وبالضبط ما تسميه بالطمّينة فتشرح مكوناتها وسبب تسميتها بهذا الاسم قائلة :"الطمّينة هي صحن مكوّن من خليط من العسل والسمن وطحّين الحمّص، وهي تقدّم للنفساوات ليستعدن قوّتهن بعد الوضع. وتقدّم أيضاً للضيوف الذي يأتون ليطمئنوا إلى النفساء. وربما جاء اسمها من هذا"[3].

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 201.

[2] – المصدر نفسه، ص 118.

[3] – المصدر نفسه، ص 84.

ولقد كانت للوقفة الوصفية في "عابر سرير" حضورا لا يمكن تجاهله في فرض التنويع داخل الرواية، لإسهام هذه الأخيرة في تعطيل السرد والوقوف عند وصف الأشخاص والأماكن، ومن ذلك نذكر وصف "الرسام خالد بن طوبال" بطل الثلاثية الذي أرادته الروائية في رواية "عابر سرير" أن يكون ملازما للفراش بعدما أنهكه المرض، واصفة إياه "كان يرتدي همّ العمر بأناقة. كان وسيماً، تلك الوسامة القسنطينية المهرَّبة منذ قرون في جينات الأندلسيِّين، بحاجبين سميكين بعض الشيء وشعر على رماديّته، مازال يطغى عليه السواد، وابتسامة أدركت بعدها أن نصفها تهكُّم صامت، ترك آثاره على غمّازة كأخدود نحتها الزمن على الجانب الأيمن من فمه، وكانت له عينان طاعنتان في الإغراء، ونظرة منهكة لرجل أحبَّته النساء لفرط ازدرائه للحياة "[1].

هكذا جاءت الوقفة في روايات "مستغانمي" كجزء مكمل يستعان به لإيقاف سريان الحكي، مما يمنح فرصة التدفق والامتداد.

2-3-2- المشهد:

يشكل المشهد إلى جانب الوقفة أحد تقنيات إبطاء السرد في الرواية، ويقصد به "المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد"[2]. أي أنّه يتمثل في تلك الحوارات التي تجمع بين شخصيات العمل الروائي، فهو يملك وظيفة درامية تعمل على كسر رتابة السرد "فتختفي الأحداث وتظهر الشخصيات التي تقوم بتمثيل **Showing** الموضوع بينها كما في المسرح، ويكون المشهد غالباً حوارياً، يتوازى فيه زمن السرد وزمن القص"[3]، إذ بحضور الحوار "يتعادل الزمنان زمن الحكاية وزمن القول"[4].

---

[1] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 90.

[2] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 78.

[3] – سمر فيصل حاج، مزايا جبرا إبراهيم جبرا والفن الروائي، ص 77.

[4] – صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص 18.

ويتنوع المشهد في الرواية بين الحوار الداخلي والحوار الخارجي، حيث يعطي للقارئ فرصة للتعرف على الشخصيات وأحوالها الداخلية مع خلال حوارها مع ذاتها أو مع الآخرين، وقد كان للمشهد حضورا طاغ ضمن الحركة الزمنية لثلاثية "مستغانمي" من خلال الحوار التي من خلاله يتم إبطاء حركة السرد، فالشخصيات تتحاور فيما بينها في "ذاكرة الجسد" للتعبير عن رؤيتها ومواقفها، وكثيرة هي المشاهد التي وردت في الرواية والتي تنوعت بين مشاهد قصيرة وأخرى طويلة.

فعند التحاق "خالد" بالجبهة عام 1955م تم استقباله من طفل القائد "سي الطاهر" ليدور بينهما هذا الحوار" قال: جئت..!وأجبته بفرحٍ وبحزنٍ غامضٍ معًا: جئت!...سألني بعدها عن أخبار الأهل، وأخبار «امّا» بالتحديد، فأجبته أنّها توفيت منذ ثلاثة أشهر"[1].

لقد جاء هذا المشهد قصيرا نوعا ما، لكنّه ساهم في إثراء النص وإبراز الحالة الداخلية لشخصية "خالد" التي تداخل فيها الحزن مع الفرح، كما ساهم في امتصاص الحركة السردية السريعة وأعطى للحدث الروائي اتجاها آخرا ومنحه عمقا ودلالة، حيث كانت أحداث الرواية تدور في الحاضر وباقتحام هذا الحوار رجعنا إلى زمن الماضي[2].

ومن المشاهد الروائية التي يتخللها الحوار الطويل ما نعثر عليه في بداية الفصل الثالث من "ذاكرة الجسد"، حين افتتحت الروائية هذا الفصل بحوار طويل دار بين بطلي الرواية عند لقائهما "التقينا إذن..قلتِ: مرحباً.. آسفة، أتيت متأخرة عن موعدنا بيوم.. قُلتُ: لا تأسفي.. قد جئت متأخّرة عن العمر بعمر. قلتِ: كم يلزمني إذن لتغفر لي؟ قلتُ: ما يعادل ذلك العمر من عمر!"[3]

يمتد هذا الحوار الطويل على صفحات طويلة من الرواية والذي اكتسح المشهد فيه مساحة واسعة، وعمل على إبطاء السرد وكسر رتابته، ممّا سمح للقارئ المشاركة في

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 30.

[2] – رابح الأطرش، بنية المدة الزمنية في ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، ص 297.

[3] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 77.

الحدث الروائي وجعله يعيش هذه الأحداث وتفسيرها من جهة، ومن جهة أخرى سمح للساردة بالتعبير عن رؤيتها وعن وجهات نظرها باسم شخصيات الحكاية.

ويمكن التمييز بين نوعين من المشاهد الحوارية، فهناك المشهد الحواري الخارجي كالذي سبقه ذكره وإعطاء أمثلة عليه، والذي شكل نقطة انطلاق الشخصيات العامة للتفاهم فيما بينها، حين كانت الروائية "مستغانمي" هي المدير الفعلي لآليات التشكيل السردي في النص، ليصبح بذلك الحوار "قائم في الأسلوب والبناء وحاضر في المؤلف الذي يلتمس العون من الشخصيات التي خلقها فتولد العلاقات في الحوار وتسبح فيه"[1].

وهناك نوع آخر وهو المشهد الحواري الداخلي، فإذا كان الحوار الخارجي يعبر عن وجهات نظر الشخصيات تجاه مختلف القضايا وإبراز خصوصياتها، فإنّ الحوار الداخلي هو أيضا يشكل "جزءاً فنيا هاما من عناصر القصة لأنّه يوضح طبيعة الشخصية التي تفكر بها ومدى وعيها بالقصة أو المأساة التي تشكل حياتها المتخيلة"[2].

فالروائي عندما يورد مشهدا حواريا في الرواية، فإنّه يجعل لكل شخصية حوارا خاصا يميزها عن الشخصيات الأخرى، مما يساهم في توضيح طريقة التفكير بينهم وإبراز الفروق الفردية وتباين الحالات الداخلية.

ومن يتأمل "ذاكرة الجسد" يجدها ذات المشهد الحواري الداخلي الكثير الحضور، وكمثال على ذلك حديث "خالد"مع نفسه وتساؤله المحير عن مصير صديقه "زياد" قائلا: "عاد زياد إلى الذاكرة. ورحت أتساءل فجأة أين يمكن أن يكون في هذه الأيّام؟ في أيّ مدينة.. في أيّ جبهة.. في أيّ شارع وكل الشوارع مطوّقة، وكل المدن مقابر جاهزة للموت؟"[3]

---

[1] – فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999، ص 70-71.

[2] – طه وادى، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1994، ص 44.

[3] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 225.

إنّ الشخصية الروائية التي تتحاور مع نفسها قد تعطي لنا نظرة عن رؤيتها وموقفها تجاه الآخرين بعيدا عن وصاية المؤلف أحيانا، وأحيانا أخرى تضفي على السرد تعددا لغويا، ففي المقطع السابق استطعنا أن نتطلع على ما يدور داخل ذهن "خالد" من حيرة وقلق على صديقه، كل هذا بفضل المونولوج الذي جاء في شكل استفهامات داخلية "نتيجة لما تثيره اللحظة الآتية من تغيرات نفسية وذهنية، تدفع الشخصية إلى التأمل وحوار الذات"[1].

فلا يمكن أن تتصور حركة السرد الروائي من دون لغة تتخاطب بها شخصيات الرواية، التي تعبر عن واقع متخيل، والحوار المباشر كان له نصيبا أيضا في رواية "فوضى الحواس" بنوعيه الداخلي والخارجي، لكن الأخير هو الطاغي في النص الروائي، فكثيرة هي المشاهد الموجودة في الرواية والتي لا يمكن أن نقف عند كل مشهد نظرا لكثرتها.

يأتي الحوار باللغة الفصحى، كما يأتي باللغة العامة وبالأدق باللهجة القسنطنية، كالحوار الذي دار بين البطلة وسائقها الخاص في قولهما: "ودُرك وين نروحو؟ ... قلت: والله ماني عارفة يا عمّي أحمد.. راني شويه قلقانة إذا عندك بلاصَهْ تحبها أنت..ادِيني ليها. أجاب: أنا نحب كل شي في قسنطينة. راني ولد البلاد"[2].

كما احتل المشهد موقعا مميزا ضمن الحركة الزمنية لرواية "عابر سرير" فالروائية تجعل هذه التقنية في مقدمة البناء وهي الركيزة التي يبنى عليها الخطاب، للاقتراب من واقعية الحدث المحكي، من خلال إطلاع القارئ مباشرة على أفكار الشخصيات، فيغطي بذلك المشهد مساحة نصية كبيرة، تراوحت بين العربية والعامية وحتى الفرنسية، ومن هذه النماذج نذكر ذلك المشهد الحواري الذي جمع بين الصحفي "خالد" و "فرانسوار" في معرض الرسم بباريس:

قالت: *Bonjour. je suis Francoise. que puis- je pour vous ?*

[1] – مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 247.

[2] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 87.

فأجبتها: إنّي مهتم بهذه اللوحات، أتمنَّى لو أعرف شيئاً عن صاحبها.

ردّت السيِّدة بحماسة: إنّها لزيّان، أحد كبار الرسَّامين الجزائريّين.[1]

يستمر هذا الحوار عبر صفحات طويلة من الرواية مع بعض الوقفات والتدخلات للروائية التي تضفي على المشهد بعدا مميزا، حيث ساهم هذا الحوار في تمديد النص الحكائي وتبطيء وتيرة السرد من خلال تعدد الأصوات داخل النص الروائي، إذ أنّ "عملية التخيُّل وتكوين الرؤية والتعليق على الأحداث ووصف الشخوص هو الذي يحدد مدى شعرية النص"[2].

ومن خلال جولتنا البسيطة في رحلة المفارقات الزمنية في ثلاثية "مستغانمي" نخلص إلى أنّها تعددت وتضاربت في أولويات الحضور داخل النسيج الروائي بين ذاكرة معبأة بزخم هائل من الأحداث وحاضر واستباقات تتوه بنا في فضاءات الترقب، هذا ما استوجب خلخلة النظام الزمني في الثلاثية وغياب التسلسل الخطي للحكاية، مع تسجيل سيطرة للماضي على الحاضر.

[1] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 49.

[2] – صلاح فضل، أدبيات أشكال التخييل، ص 57.

ثانيا: بنية المكان

يعد المكان من أهم المكونات التي تشكل بنية الخطاب السردي، والذي بدونه لا يمكن لمعمار الرواية أن يكتمل ولا لبناء الأحداث أن تستقيم في ظل عرض الأحداث الروائية حيث عد المكان "جزءاً مكوناً من الهوية الشخصية والحضارية لشخوص الروايات وأنماط تفكيرهم وحياتهم"[1].

هذه المساحة التي تقع فيها الأحداث وتتحرك فيها الشخصيات لها دور كبير في تشكيل النص، لذلك عدت الرواية رحلة في الزمان والمكان على حد سواء، حيث ينتقل الروائي بالقارئ من موضعه إلى عوالم خيالية مختلفة[2].

ولقد كان الاهتمام كبيرا بهذا المكون الفني في علم السرديات خاصة بعد ظهور "بعض الأفكار والتصورات التي تنظر إلى العمل الفني على أنه مكان تُحدد أبعاده تحديدا معينا، هذا المكان الفني من صفاته أنه غير متناهٍ"[3]، والخطاب الروائي بحاجة ماسة إلى هذا العنصر الفني باعتباره إطارا تكميليا لوظيفة القصصية، إذ يعتبر "غاستون باشلار **Gaston Bachelard**" أنّ "العمل الفني حين يفتقد خصوصية المكانية فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته"[4].

وفي الرواية الحديثة لا يمكن أن يتشكل المكان خارج العناصر الفنية للرواية، بل صار عنصرا مهما داخل البنية النصية ومكونا أساسيا في البنية الحكائية "وفي هذا الاتجاه سارت الشعرية الجديدة للمكان بعد أن تخلصت من عجزها المنهجي والمعرفي"[5].

---

[1] – أحمد جاسم الحسين، الرواية العربية وخصوصية المكان، قراءة في روايات رجاء عالم، مجلة جامعة دمشق، مج 25، العدد 1و2، 2009، ص 145.

[2] – سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 103.

[3] – أحمد مطر حسين وآخرون، جماليات المكان، دار القرطبة، الدار البيضاء، ط2، 1988، ص 68.

[4] – غاستون باشلار، جماليات المكان، تر:غالب هلسا، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط6، 2006، ص 5– 6.

[5] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 27.

والرواية الجزائرية ليست بمنأى عن هذا التطور الفني للسرد سواء على مستوى الإنتاج الروائي أو على مستوى النقد والدراسة، لذلك سنحاول في جزءنا هذا اختيار ثلاثية "مستغانمي" كعينة بحثية، محاولين الوقوف عند شعرية المكان في هذه النصوص.

01- مفهوم المكان:

قبل الغوص في أعماق الدراسة لا بد من تعريج سطحي لمصطلح "المكان"، حيث جاء في لسان العرب لفظة المكان بمعنى "الموضعُ والجمع أمْكِنة وأماكنُ"[1] وفي المعجم الوسيط "المكان: المنزلة"[2].

أمّا اصطلاحا فقد تعددت التعريفات واختلفت المسميات بين الباحثين والنقاد بين (المكان، الحيز، الفضاء، الإطار، الفراغ، الموقع)، حيث استعمل الكلاسكيون كلمة المكان plase وlieu للدلالة على كل أنواع المكان بينما ضاق الفرنسيون بمحدودية lieu (الموقع) فبدؤوا في استخدام كلمة espace (فراغ)، أمّا الإنجليزيون فلم يرضوا بذلك وأضافوا كلمةlocation (البقعة) للدلالة عن المكان المحدد للحدث.[3]

في حين يرى "لاروسlarousse" أنّ المكان يندرج تحت الفضاء، ويعرف هذا الأخير بأنّه "هو المكان المحدد غير المحدود الذي يحتوي كل الأمكنة والأشياء أما المكان فهو الجزء المحدود من الفضاء"[4].

وقد صنف "غاستون باشلار" المكان إلى أربعة أنواع وهي:

01- المكان المجازي: وهو الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية.

02- المكان الهندسي: وهو الذي تعرضه الرواية بدقة وحيادة من خلال أبعاده الخارجية.

03-المكان كتجربة معاشة داخل العمل الروائي.

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مج6، ج45، ص 4249.

[2] – مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص 809.

[3] – سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 105-106.

[4] – حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2011، ص26.

04-المكان العادي: كالسجن والمنفى والطبيعة الخالية من البشر والطبيعة...[1]

هذا فيما يخص الرأي الغربي، أمّا عند العرب فقد تعددت المصطلحات المستخدمة في الدراسات العربية ممارسة وتطبيقا، فكان مصطلح المكان الأكثر توظيفا ويليه الفضاء، لكن "عبد المالك مرتاض" يفضل استخدام لفظة "الحيز" ويراه أوسع من المكان، فهو لا حدود له ولا انتهاء "إنه علم دون حدود وبحر دون ساحل...إنّه امتداد مفتوح على جميع المتجهات وفي كل الآفاق"[2].

ويتخذ المكان في الرواية الحديثة مفهوما أوسع، باعتباره "الخلفية التي تحتويها الأحداث وتقدم فيها الوقائع والمواقف والإطار الذي تتحرك فيه الشخصيات الإنسانية، وأسلوب تقديم الكاتب لهذا المكان هو الوصف"[3]، فهو بمثابة "العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض"[4] ومسرحا للقوى الفاعلة في الخطاب السردي خاصة الروائي منه .

02- دراسة المكان في الثلاثية :

يعتبر المكان من العناصر الفاعلة في العمل الروائي فهو الذي يؤطر المادة الحكائية وينظم الأحداث الروائية ومن خلاله تتحرك الشخصيات عبر عدة فضاءات، إذ لم يعد في الآونة الأخيرة "مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية كما لا يعتبر معادلاً كنائيا للشخصية الروائية فقط، ولكن أصبح ينظر إليه على أنه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني"[5].

---

[1] – محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، 2005، ص 67-68.

[2] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 135.

[3] – سمير الخليل، تقويل النص، تفكيك لشفرات النصوص الشعرية والسردية والنقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص 186.

[4] – عبد الرحمان أبو هيف، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، مج27، العدد1، 2005، ص 126.

[5] – حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000، ص 54.

وقد ركزت الرواية الحديثة على الاهتمام بالمكان، إذ لم يعد مجرد إطار أو وعاء للأحداث بل أصبح عنصرا رئيسا في بناء المعمار الروائي، وهذا ما طبع روايات "مستغانمي" التي انفردت ببناء فني خاص، حيث قدمت لنا الروائية مستويات متنوعة من الأماكن منفتحة في ذلك على عدة فضاءات، وهذا ما يلاحظه القارئ في ثلاثيتها (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير).

2-1-ذاكرة الجسد:

تتوزع الأحداث في هذه الرواية بين مدينتين أساسيتين هما: "قسنطينة" و"باريس"، والمتأمل لهذين المكانين يلاحظ "أن تحديدهما لم يكن تحديداً موضوعيا غايته تحديد إطار الأحداث والحكاية، بل إن تحديد المكان كان في أغلب الأحيان تحديداً ذاتيا مرتبطا أشدَّ الارتباط بحالة الذات"[1].

لقد شكلت "قسنطينة" مسرحا للأحدث، حيث مثلت مدينة البطل "خالد بن طوبال" التي فيها عاش طفولته وشبابه قبل أن يغادرها مرغما إلى تونس للعلاج وبعدها إلى فرنسا يعد أن قرر الإقامة هناك ويفتتح معرضا للرسم، يقول مخطابا لوحته: "اتّجهت نحو لوحتي الصغيرة «حنين» أتفقدها وكأنَّني أتفقّدك..صباح الخير قسنطينة..كيف أنت ياجسري المعلّق..ياحزني المعلّق منذ ربع قرن؟"[2]

كما قامت الروائية بتصوير هذه المدينة ووصف طبيعتها، حيث تقول على لسان بطلها: "تمتد أمامي غابات الغار والبلُّوط، وتزحف نحو قسنطينة ملتحفة ملاءتها القديمة، وكلّ تلك الأدغال والجروف والممرَّات السرِّية التي كنت يوماً أعرفها والتي كانت تحيط بهذه المدينة كحزام أمان"[3].

[1] – زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، ص 235.

[2] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 70.

[3] – المصدر نفسه، ص 23.

كما نجد المكان ارتبط بالشخصية الروائية، فكانت البطلة "حياة" بالنسبة ل"خالد" دائما تأخذ صورة مدينة "قسنطينة" "أنت تأخذين يوماً بعد يوم ملامح قسنطينة، تلبسين تضاريسها، تسكنين كهوفها وذاكرتها ومغاراتها السرِّيّة، تزورين أولياءها تتعطرين ببخورها"[1].

فكثيرة هي الإشارات الواردة في "ذاكرة الجسد" التي وردت فيها "قسنطينة" ككائن حي يمارس حركته داخل الخطاب السردي، وظفتها الروائية من منظور ذاتي عكس الحالة النفسية والانفعالات الذاتية للشخصيات الروائية.

وقد ولد عدم التطابق في الرواية بين المكان المرجعي والمكان اللغوي شعرية للمكان[2]، وما يدعم هذا الرأي قول "خالد بن طوبال": "قسنطينة التي..أغرتني بليلة حبٍّ وهميّة وقبلتُ صفقتها السرِّيّة، مقابل شيء من النسيان، فأين النسيان قسنطينة"[3].

يواصل السارد "خالد" حتى الصفحات الأخيرة في الوصف المبالغ لهذه المدينة ويبرز ما يربطه بها من أحداث كان لها تأثيرا كبيرا على وجدانه، فنجده مرّة يخاطبها باسم الحبيبة ومرّة أخرى بالأم التي فقد حنانه "قسنطينة كيف أنتِ يا أميمة..واشك؟ أَشرِعي باباك واحضنيني.. موجعة تلك الغربة.. موجعة هذه العودة... دثّريني يا سيِّدة الدفء والبرد معًا... قادم إليك أنا من سنوات الصقيع والخيبة من مدن الثّلج والوحدة"[4].

انطلاقا من هذا مثلت "قسنطينة" مدينة القلب والذكريات الجميلة والحزينة لشخصية "خالد"، أمّا "باريس" فمثلت مدينة الغربة والمنفى والبلد الثاني للبطل الذي مكث فيها مدة طويلة واحتوت جسده وعلمته الرسم، إذ أطلق العنان لموهبته في هذه المدينة وأقام معرضا للوحاته فيها، ليذيع صيته وينال شهرة واسعة، فكانت "باريس مدينة أنيقة، يخجل الواحد من أن يهمل منظره في حضرتها"[5].

---

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 129– 130.

[2] – زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، ص 236.

[3] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 292.

[4] – المصدر نفسه، ص 261.

[5] – المصدر نفسه، ص21.

"باريس" هي موطن الحاضر وموطن العشق للرسام "خالد"، كيف لا وهي التي شكلت نقطة التقائه بحبيبته وتعرفه عليها بمعرض رسمه، لتصبح "باريس" موطنا لذكريات الحب "كان يوم لقاءنا يوماً للدهشة..لم يكن القدر فيه هو الطرف الثاني، كان منذ البدء الطرف الأوّل. أليس هو الذي أتى بنا من مدن أخرى، من زمن آخر وذاكرة أخرى، ليجمعنا في قاعة بباريس، في حفل افتتاح معرض للرسم؟"[1]

احتضنت كل من "باريس" و"قسنطينة" أحداث "ذاكرة الجسد"، حيث مثلت هاتان المدينتان مكانين مفتوحين تحركت فيهما شخصيات الرواية وجرت فيهما الأحداث والوقائع، وبهذا يصبح للمكان أهمية معتبرة في بناء اللعبة الحكائية، لأنّ أحدث الرواية "تحتاج إلى إطار تدور فيه احتياجها إلى زمن تشغله، وكلّما كان المكان ضيّقا مغلقا ارتبط بمعان مستحبّة كالسجن والقبر والموت، وكلمّا اتسع وانفتح كان رمزاً للحرّية والحياة والانطلاق"[2] وهذا ما انطبق على ثلاثية "مستغانمي" التي تنوعت الأمكنة فيها بين مفتوحة ومغلقة.

يقوم المقهى في الرواية كمكان انتقال خصوصي، إذ توجد أسباب تدفع لجوء الشخصية إلى المقهى، كدافع الحب مثل ما حدث بين البطلين "خالد" و"حياة" إذ يقول: "قرّرنا أن نلتقي في أحد المقاهي المجاورة لبيتي والتي تقدّم وجبات غداء..لم أعد أذكر الآن، كيف أصبح ذلك المقهى العنوان الدائم لجنوننا"[3].

كثيرة هي الأماكن التي وظفتها الروائية والتي شكلت مبنى محوريا ومركزا تدور حوله مكونات السرد الأخرى في النص، كالسجن الذي شكل مكانا مغلقا فرضه الاستعمار على "خالد" كسجن "الكديا"، ولأنّ كل مكان له ذاكرة عند "خالد"، ذاكرة محفورة في أعماقه

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 45.

[2] – محمد نجيب العمامي، البنية والدلالة في الرواية، مطبوعات نادي القصيم الأدبي، السعودية، 2013، ص 55.

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

تذكره بشخصيات مرّت بحياته "حتّى تلك المقبرة التي ألقيتُ نفسي في سيارة أجرة رحت أبحث فيها عن قبر «امّا»"[1].

كانت هذه أبرز الأمثلة التي وردت في "ذاكرة الجسد" والتي لم نستطع ذكرها كلها واقتصرنا على بعضها، وبهذا يصبح للمكان "أهمية في صناعة الكائن سواء على مستوى الأفكار، التصورات، السلوك، العادات والتقاليد"[2]، وقد تحمل الأمكنة دلالة مكانية وجغرافية تدل على الأصل وتعكس الهوية وتمنح الحدث الروائي الثبات والدوام كما فعلته "قسنطينة".

2-2- فوضى الحواس:

لقد استحوذ المكان على الحدث الروائي منذ بداية الحكاية في رواية "فوضى الحواس" باعتباره البؤرة التي تدعم الحكي، والفضاء الذي يحتضن أحداث الرواية، حيث نلتمس أهمية كبيرة للمكان في الرواية إلى درجة أنّه يتقاسم دور البطولة مع بعض الشخصيات.

وعند قراءتنا لتمظهرات المكان في هذه الرواية نجد أنّ الروائية في بنائها قد زاوجت بين الأمكنة المفتوحة والأمكنة المغلقة، وكما هو المعروف "أنّ أدبية المكان أو شعريته مرتبطة بإمكانات اللغة على التعبير عن المشاعر والتصورات المكانية...ومكوناً من مكونات الرواية يؤثر فيها ويتأثر بها"[3]، وفيما يأتي تفصيل لمعالم البينة المكانية في الرواية.

يستمر حضور "قسنطينة" في الحلقة الثانية من ثلاثية "مستغانمي" كمكان مفتوح تتحرك فيه شخصيات الرواية، حيث أنّ تحليل الأمكنة في الخطاب السردي يساعدنا على معرفة المغزى الذي تريد الروائية إيصاله على نحو ما نجده في هذا المقطع الذي تقول

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 303.

[2] – ابن السائح الأخضر، شعرية المكان في الرواية العربية "ذاكرة الجسد نموذجا"، دار التنوير، الجزائر، 2012، ص11.

[3] – سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤيا، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003، ص 72.

فيه "مستغانمي": "كنت أعي تمامًا أنّني أرتكب حماقة غير مضمونة العواقب، بذهابي بمفردي لمشاهدة فيلم، في مدينة مثل قسنطينة، لا ترتاد فيها النساء قاعات السينما"[1].

فالقارئ للمقطع السابق يحمل نظرة عن "قسنطينة" بأنّها مدينة ذات تركيبة اجتماعية محافظة تحكمها العادات والتقاليد، وهذا ما ظهر في إحساس بطلة الرواية عند ذهابها إلى قاعة السينما لوحدها بأنّها ارتكبت مخالفة اجتماعية تجاوزت بها عرف المجتمع القسنطيني.

وبما أنّ بناء المكان في الرواية يمثل "مدخلا من المداخل المتعددة التي يتم من خلالها النظر في عالم الرواية والوقوف على مراميه ومدلولاته العميقة ورموزه وما فيه من جماليات الوصف"[2] فقد مثلت مدينة "قسنطينة" إلى جانب "الجزائر" قطبا أساسيا جرت فيه أحداث الرواية من بدايتها إلى نهايتها، فمرة نرى السادرة تحن إلى هذه المدينة وإلى ذكرياتها وإلى سحر طبيعتها وجمال جسورها "تفاجئني قسنطينة كما لم أرها يوماً من جسر: هوّة من الأودية الصخرية المخيفة، موغلة في العمق، تزيدها ساعة الغروب وحشة"[3]، ومرة أخرى تمثل لها ذاكرة سلبية ومنطقة غير آمنة، خاصة بعد مقتل السائق "عمي أحمد" في إحدى جسور هذه المدينة.

لقد شكلت "الجزائر" العاصمة القطب الثاني في الرواية، فمثلت مدينة الراحة النفسية تلجأ إليها بطلة الرواية هروبا من "قسنطينة" وضجيجها ومشاكلها، خاصة بعد حادثة مقتل السائق "عمي أحمد"، تقول بطلة الرواية متحدثة عن زوجها "قرّر أن يبعث بي إلى العاصمة لأرتاح بعض الوقت على شاطئ البحر، حتّى مرور تلك الزوبعة".[4]من هنا بدأت قصة "حياة" مع هذه المدينة التي تسافر إليها بهدف الاستجمام، ليلعب القدر معها مرة أخرى وتلتقي فيها بصاحب المعطف عند بائع الجرائد من دون موعد.

---

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 38.

[2] – نبيل سليمان وماجد رشيد العويد، خصوصية الرواية العربية، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2008، ص 186.

[3] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 89.

[4] – المصدر نفسه، ص 113.

من هنا مثلت العاصمة مكانا تلجأ إليه "حياة" للتنفيس عن مشاكلها وهمومها التي تعيشها في "قسنطينة"، هذه الأخيرة تعتبرها مكانا يحد من حريتها ويضيق عليها الخناق بما تفرضه عليها من التزامات أخلاقية على عكس العاصمة التي كانت مكانا مناسبا لممارسة رغباتها العاطفية بكل حرية في بيت سمته "بيت الحلم".

كما اختارت "مستغانمي" كل من (المقهى والمقبرة والبيت والسينما) ميدانا لحركة شخصياتها الرئيسة والثانوية، فمثل المقهى محطة لقاء الأصدقاء وفضاء للكتابة كما حدث للبطلة في مقهى الموعد، أمّا المقبرة فعكست دلالات نفسية وفكرية كما مثّلت أيضا فضاء للكتابة مثل ما حدث مع "حياة" التي أرادت أن تدفن موهبتها في هذا المكان، تقول: "برغم حزني غادرت المقبرة شبهَ سعيدة...كانت تسعدني فكرة التخلّص من هذا الدفتر.فقد أتعبني البقاء عاماً على قيد الكتابة"[1]، من هنا تحول هذا المكان من فضاء لدفن الموتى إلى فضاء لدفن المواهب، كما قد تتحول المقبرة إلى مكان يلتقي فيه عشاق المدينة، الذين ضاقت بهم الحياة فأصبحوا "يلتقون في المقابر، متنكرّين في زيّ الحزن، جالسين على أيّ قبر يصادفونه"[2].

وكما هو معروف أنّ البيت في المفهوم العام هو رمز للحياة المستقرة والانتماء والألفة لكن في رواية "فوضى الحواس" حمل دلالتين مختلفتين "البيوت أيضًا كالنّاس. هناك من تحبّه من اللحظة الأولى. وهناك من لا تحبّه، ولو عاشرته وسكنته سنوات"[3]، إذ نجد البيت الذي كانت تسكن فيه "حياة" مع زوجها الضابط كان يمثل لها فضاء مغلقا يتميز بعدم الاستقرار ويحد من حريتها ويعيقها في تأليف كتابها، وهذا ما قصدته حين قالت: "ثمة بيوت لا تستطيع أن تكتب فيها سطرًا واحداً، مهما سكنتها، ومهما كانت جميلة"[4] على عكس بيت الحلم الذي تعتبره فضاء للراحة، مليء بالدفء مثل قلب "صاحب المعطف"، فهو "بيت لا يغري سوى بالحبّ والكسل، وربّما بالكتابة"[5].

---

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 309.

[2] – المصدر نفسه، ص 300.

[3] – المصدر نفسه، ص 118.

[4] – المصدر نفسه، ص 22.

[5] – المصدر نفسه، ص 118.

2-3- عابر سرير:

يستمر حضور كل من مدينة (الجزائر و"قسنطينة وباريس) في الحلقة الثالثة والأخيرة من الثلاثية، بالإضافة إلى حضور أماكن أخرى مثلت جزءا مهما من البناء العام لرواية "عابر سرير".

من هذه الأمكنة انطلقت "مستغانمي" في بناء نسيج روايتها ورسم تنقلات شخصياتها بين هذه الأمكنة، حيت تبدأ أحداث الرواية من "الجزائر" انطلاقا من قصة الصحفي المصور "خالد بن طوبال" وحصوله على جائزة أحسن صورة للعام بفرنسا، يأتي ذلك بعد التقاطه صورة لطفل صغير يسند ظهره إلى جدار كتبت عليه شعارات بدم أهله، وعلى مقربة من جثة كلب، بعد حدوث مجزرة كبيرة في إحدى قرى الجزائر، إذ يحدث وهو في طريقه يصادف هذا المشهد، لأنّ "الصورة كما الحبّ، تعثر عليها حيث لا تتوقّعها. إنّها ككلّ الأشياء النادرة، هديّة المصادفة، المصادفة هي التي قادتني ذات صباح إلى تلك القرية، وأنا في طريقي إلى العاصمة، آتياً من قسنطينة"[1].

أمّا مدينة "باريس" فمثلت المكان الذي فيه استلم "خالد" جائزته التي فاز بها، وبقدر ما كان يشعر بالفرح بهذه الجائزة كان الحزن يلملم به جراء تكاليف إجراءات السفر، إذ يقول في بداية الفصل الثالث من الرواية: "باريس ذات أيلول!...لكأنّني في كلِّ سرير، كنت أعدّ حقائبي لأسفار كاذبة نحو صدرها، أتلملم في الحزن، بحثًا عن حزني أنثويّ أرحم، أستقرّ فيه برغم سعادتي بالسفر، كان الحزن حولي يفخّخ كل ما يبدو لغيري فرحًا، بدءا بتلك الجائزة التي تجعلك تكتشف بسخرية مرّة أخرى أنّك تحتاج إلى أسابيع من مهانة الإجراءات"[2].

على هذا النحو بدا المكان في ثلاثية "أحلام مستغانمي" "مكان توارت في تحديده الوظيفة المرجعية ونشطت في المقابل الوظيفة الانفعالية والوظيفة الشعرية فأضحى

[1] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 27.

[2] – المصدر نفسه، ص 45- 46.

المكان مقوما من مقومات استدعاء الشعري وحضوره في روايات مستغانمي"[1]، حاملا بذلك شحونات شعرية في علاقته بالزمن والشخصية والحدث الروائي.

وبالتالي يغدو المكان عنصرا فاعلا في الخطاب السردي، متفاعلا مع بقية العناصر السردية الأخرى التي تنتج بتفاعلها نصا إبداعيا ذو جمالية شعرية مميزة، واضعة القارئ في واجهة النص، ليكتشف بنفسه خصوصية المكان والصورة الشعرية التي ينطوي عليها.

[1] – زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، ص 245.

ثالثا: بنية الشخصية

01-مفهوم الشخصية:

إنّ النص الروائي من حيث كونه حكاية يفترض وجود ثلاثة عناصر هامة في بنائه وهي الزمن والمكان والشخصية، هذه الأخيرة تلعب دوراً مهماً وفعالا في العمل الروائي، إذ تمتد منها وإليها جميع العناصر الفنية الأخرى في النسيج الروائي، ولأنّها هي التي تصنع الأحداث وتؤطرها زمانا ومكانا "بحيث تبث الحركة فيها وتمنحها الحياة، فالشخصية هي الكائن الأساسي الذي يتحرك في سياق الأحداث"[1].

انطلاقا من هذا لا نستطيع أن نغفل دور هذا العنصر الفني في بناء الرواية، لدرجة أنّ بعض النقاد اعتبروا الرواية هي فن الشخصية، لأنّها هي التي "تدور حولها الأحداث وهي التي يجري على لسانها السرد، وهي التي تحمل الرموز والعلامات اللغوية الدالة على ما يريد الكاتب طرحه"[2].

ومع تطور الفن السردي في العصر الحديث كان لزاما على الشخصية الروائية هي الأخرى أن تواكب ذلك، حيث "تطورت بشكل دائم ومرت بعدة بمراحل وفق المراحل الأدبية والتاريخية التي عرفها الجنس الروائي وتغيرت في محتواها وفي تقنيات تصويرها خلال هذه المراحل التي انتقلت فيها من تقنية الوصف الخارجي إلى تقنية الوصف الداخلي"[3].

وقد ركزت الدراسات النقدية والسردية على الشخصية واعتبرتها من أهم مكونات العمل الحكائي، فهي العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال والتصرفات التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي، إذ تعرفها هذه الدراسات بأنّها "محض خيال يبدعه

---

[1] – عزيزة مريدن، القصة والرواية، دار الفكر، الجزائر، 1971، ص 26-27.

[2] – محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2007، ص 31.

[3] – محمد داود، الرواية الجديدة، بنياتها وتحولاتها، مقاربة سوسيونقدية، دار الروافد الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 203.

المؤلف لغاية فنية محددة"[1]، كما يشير "رولان بارت" إلى الشخصية الحكائية معرفا إيّاها بأنّها "نتاج عمل تأليفي"[2].

أمّا "فيليب هامون philippe Hamon" فيعتبرها بأنّها "تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص"[3] وهي –حسبه– وحدة دلالية قابلة للوصف والتحليل، وهي ثلاثة فئات :

01- الشخصيات المرجعية: مثل الشخصية التاريخية والأسطورية والمجازية.

02- الشخصيات الإشارية: مثل الشخصية الناطقة باسم المؤلف أو الشخصيات العابرة.

03- الشخصيات الاستذكارية: وهي التي تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من التداعيات والتذكير بأجزاء من ملفوظية ذات أحجام متفاوتة[4].

لقد عرفت الشخصية تقسيمات شتى من خلال تأثيرها في الحدث واستنادا على معايير تدور في مجملها حول طريقة بناء الشخصية ووظائفها داخل البناء السردي، فهناك التصنيف الكلاسيكي الذي يقسم الشخصية إلى: رئيسة وهي التي تؤدي الدور الأساسي في اللعبة الحكائية وهي ضرورية ولا يمكن الاستغناء عنها، وشخصية ثانوية وهي التي تقوم بدور فرعي ومساعد يساهم في تحريك عجلة الأحداث.

وهناك تصنيف حداثي: كتصنيف "فليب هامون" الذي سبق ذكره وتصنيف "فوستر Foster " الذي جعل من الشخصية نوعين: مسطحة (ثابتة) ومدورة (نامية)؛ فالشخصية المدورة هي التي "لا تفاجئ السرد وتكون جميع ردود أفعالها متوقعة تماماً، والقارئ يتذكرها بسهولة"[5] مما يجعلها تتسم بالجمود والثبات وتكون مكملة للحدث الروائي، أمّا الشخصية المدورة فيقصد بها تلك "المركبة المعقّدة التي لا تستقر على حال ولا تصطلي

---

[1] – محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص 85.

[2] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 50.

[3] – محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 11.

[4] – فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد وكيليطو عبد الفتاح، دار الكلام للنشر والتوزيع، المغرب، ص 29-31.

[5] – يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1999، ص 43.

لها نار، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقاً ما سيؤول إليه أمرها، لأنّها متغيرة الأحوال، ومتبدلة الأدوار"[1].

وما نخلص إليه هو أنّ الشخصية من حيث الدور ودرجة الأهمية تكون رئيسة تشكل محور السرد وثانوية تساعدها في ذلك، أما حيث النمو والثبات والتغير فتكون مسطحة ومدورة.

02- دراسة الشخصية في الثلاثية:

تقوم الرواية على مجموعة من الأحداث التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالشخصية، باعتبارها المحرك الأساسي لها، كما تكشف الشخصية عن قيم نفسية وسياسية واجتماعية وحتى إيديولوجية للواقع الاجتماعي ومنطلقاته، لأنّها في "حركتها وتلفظها داخل العمل الروائي تأتي للكشف عن خلفيات أسست سابقا...وتقدم من خلال فعلها إدراكها أو وعيها أو وجهة نظرها في السياق الذي تعيش فيه بتبايناته المختلفة"[2].

والرواية بصفة عامة موضوعها الشخصية، والروائي يلبسها كل ما يريد إيصاله لقارئه من أفكار وقيم، بشرط أن يختار الشخصية المناسبة لتقديم ذلك الموقف "فتشكيل شخصية في عمل روائي ما، يرتبط بالضرورة بموقف المؤلف منها، سواء أكان ذلك الموقف إيجابيا أو سلبيا"[3] وقد يقترب الروائي من تلك الشخصية كما قد يبتعد عنها.

وقد أولى الروائيون في العصر الحديث أهمية كبيرة لهذا المكون السردي واعتبروه نقطة التقاء الواقع مع النص الروائي، كما تدفع هذه البنية بالقارئ إلى البحث عن المماثل والشبيه لها في الواقع.

وأمام تعدد تصنيفات الشخصية الروائية لدى النقاد اقتصرنا في دراستنا لثلاثية "مستغانمي" على الفاعلية والأدوار التي تؤديها الشخصيات، وقسمناها إلى مستويين:

---

[1] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 88- 89.

[2] – عادل ضرضام، في السرد الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 40-41.

[3] – المرجع نفسه، ص 41.

- شخصيات رئيسة.
- شخصيات ثانوية.

2-1-ذاكرة الجسد:

تطل علينا رواية "ذاكرة الجسد" بشخصيات عديدة تنوعت بين رئيسة وثانوية، رجالية وأنثوية، عكست رؤية الكاتبة وموقفها من المجتمع ورفضها العديد من الظواهر المنتشرة في المجتمع الجزائري والعربي، فكانت "مستغانمي" الساردة الناطقة باسم شخصياتها في النص السردي، ومن الشخصيات الرئيسة التي قامت عليها أحداث الرواية: الرسام "خالد بن طوبال" وحبيبته "حياة" وقائدة "سي الطاهر وصديقه "زياد"، بالإضافة إلى شخصيات ثانوية كانت مساعدة ومؤثرة في الحدث الروائي، تظهر من حين لآخر كشخصية: "زوج حياة" و"ناصر" والدة "حياة"، والدة "خالد" وغيرهم.

***خالد:** هو من الشخصيات الوطنية المثقفة المكافحة التي ضحكت بنفسها من أجل الوطن إذ صورته الروائية تصويرا فيزيولوجيا ونفسيا، من معطوبي الحرب، فقد ذراعه في إحدى معارك الجزائر ليعيش بتشوه لازمه طوال حياته، هذه الإعاقة ولدّت فيه روح الإرادة ومواجهة الحياة بموهبة الرسم، حيث يقول: "كنت أفضّل لو بقيت رجلاً عاديّاً بذراعين اثنتين، لأقوم بأشياء عاديّة يوميّة، ولا أتحوّل إلى عبقري بذراع واحدة، لا تتأبَّط غير الرسوم واللوحات"[1].

بتر ذراع "خالد" هو بترٌ لأحلامه أيضا، فلم يكن يحلم بأن يكون فنانا مشهورا بقدر ما كان يتمنى أن يعيش حياة بسيطة ويكوِّن أسرة كعامة الناس "كان حلمي أن تكون لي زوجة وأولاد، ولكنّ القدَر أراد لي حياة أخرى فإذا بي أب لأطفال آخرين وزوج للغربة والفرشاة"[2].

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 96.

[2] – المصدر نفسه، ص 96.

قليلة هي المقاطع السردية التي تعكس للقارئ التشكيلة الفيزيولوجية للبطل "خالد بن طوبال"، إذ لا يوجد تحديد دقيق لهذه الشخصية عدا بعض الأسطر المتناثرة بين ثنايا النص الروائي، ومن ذلك ما جاء على لسان على لسان "خالد" نفسه وهو يستعيد "حياة" التي قالت له: "فيك شيء من زوربا. شيء من قامته.. من سمرته..وشعره الفوضويّ المنسّق. ربَّما كنت فقط أكثر وسامة منه"[1].

هذا الوصف الخارجي لا يمكن أن يحدد لنا تحديداً مباشراً ملامح "خالد"، ولا يتضح لنا إلا من خلال تتبع صفحات الرواية، لتتشكل في أذهاننا صورة ذلك البطل المبتور الذراع، الوطني الإحساس، الرومانسي، المثقف كما صورته "مستغانمي".

هذه الشخصية شكلت ذات فاعلة في "ذاكرة الجسد" من خلال تحركاتها وأفعالها، فهي شخصية محورية ذات مرجعية تاريخية باعتبار "خالد" رجل ثورة ونضال وتاريخ، هاربا من المناصب السياسية التي عرضت عليه في وقت كان الجميع يلهث وراءها "أكره الجلوس على القمم التي يسهل السقوط منها...كنت بعد الاستقلال أهرب من المناصب السياسية التي عُرضَت عليّ"[2]، ليعكس بذلك وجهة نظر الروائية للمجتمع ونقدها للسلطة الحاكمة .

***حياة:** هي المرأة والحبيبة التي يبالغ السارد "خالد" في وصفها والتغني بمفاتنها، غير أنّنا لا نجد في كل هذه المقاطع الوصفية صورة واضحة تعكس صفاتها وملامحها الخارجية، ومن ذلك قول الروائية: "شهيّتين شفتاك كانتا، كحبَّات توت نضجت على مهل، عَبِقاً جسدك كان كشجرة ياسمين تفتّحت على عجلٍ"[3]، حيث كانت "فتاة عاديّة ولكن بتفاصيل غير عاديّة بسرٍّ ما يكمن في مكان ما من وجهك..ربَّمَا في جبهتك العالية وحاجبيك السميكين والمتروكين على استدارتهما الطبيعيّة. وربَّما في ابتسامتك الغامضة وشفتيك المرسومتين بأحمر الشفاه...أو ربَّما في عينيك الواسعتين ولونهما العسليّ المتقلِّب"[4].

---

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 110.

[2] – المصدر نفسه، ص 135.

[3] – المصدر نفسه، ص 158.

[4] – المصدر نفسه، ص 48.

في المقطع السابق تسلط "مستغانمي"على الوصف الخارجي لشخصية "حياة"، وذلك من خلال وصف وجهها المغري بابتسامته وحاجبيها وعينيها، وحتى شعرها وصوتها الذي كان "خالد" مولعا به "آه صوتك كم كنتُ أحبّه ..."[1]

وفي موضع آخر تصبح "حياة" رمزاً للوطن وصورتها تحيل على مدينة "قسنطينة" لتتحول هذه الشخصية من امرأة إلى مدينة تسكن "خالد"، التي يقول عنها: "لم تكوني امرأة.. كنت مدينة بنساء متناقضات...كنتُ أشهد تحوّلك التدريجي إلى مدينة تسكني منذ الأزل.. كنت أشهد تغيّرِك المفاجئ، وأنت تأخذين يوماً بعد يوم ملامح قسنطينة، تلبسين تضاريسها، تسكنين كهوفها وذاكرتها ومغاراتها السرِّيّة"[2]، من هنا تتحول "حياة" من جسد بشري إلى مدينة تلبسها الروائية ثوب الوطن "يا امرأة على شاكلة الوطن"[3].

كما تمثل "حياة" النموذج المثقف الذي يملك موقفا تجاه المجتمع والسلطة، ويظهر ذلك في تعبير الروائية وتصويرها لبطلتها وامتلاكها لموهبة الكتابة، والتي ما هي في الحقيقة إلا تمثيل لرؤية الكاتبة نفسها، التي أسقطت على شخصياتها أبعاد تجربتها المعاصرة وعكست رؤيتها الفنية والنقدية لمختلف المجالات.

***زياد الخليل:** هو الآخر من الشخصيات المثقفة، وهو شاعر فلسطيني صديق "لخالد بن طوبال" عندما كان يدرس بالجامعة الجزائرية، يقول عنه واصفاً إيّاه: "كان سعيدًا بحزنه وبوحدته، مكتفياً بدخله البسيط كأستاذ للأدب العربي، وبغرفته الجامعيّة.وبديوانين شعريّين"[4]. وبعد تحسن أوضاعه المادية قرّر العودة إلى لبنان ليلتحق بعمله الفدائي، بالرغم من محاولة "خالد" إقناعه بالبقاء إلاّ أنّه رفض مؤمنا بوجود "عظمة ما، في أن نغادر المكان ونحن في قمّة نجاحنا"[5].

---

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 110.

[2] – المصدر نفسه، ص 129.

[3] – المصدر نفسه، ص 168.

[4] – المصدر نفسه، ص 133.

[5] – المصدر نفسه، ص ن .

لقد كان "زياد" رمزا للرجل الثوري الفدائي، صاحب الشخصية الفذّة والمثقفة، الذي تلبّي نداء وطنه، حاملاً هويته الفلسطينية التي لم يتخلى عنها يوما، وربما هذه هي النقطة المشتركة بينه وبين صديقه "خالد"، فهما يتقاسمان ذاكرة متقاربة مملوءة بالقناعة والتضحية وحب الوطن.

وبعد بعدهما عن بعض لسنوات يقرر القدر أن يجمعهما مرّة أخرى في "باريس" فالزمن لم يغير "زياد" حسب قول "خالد": "مازال شعره مرتَّباً بفوضويَّة مهذَّبة، وقميصه المتمرّد الذي لم يتعوّد يومًا على ربطة عنقه مفتوحاً دائماً بزرٍّ أو زرّين. وصوته المميّز دفئاً وحزناً"[1].

إنّ القارئ للمقطع السابق يلاحظ أنّ الروائية "مستغانمي" لم تصور شخصية "زياد" بصورة واضحة المعالم الشكلية كما يفعل الكثير من الروائيين، بل جاء تصويرها تصويرا ذاتيا مجازيا أكثر منه واقعيا، هذا ما أكسب النص السردي شعرية فنية ذات سمة جمالية .

"زياد" هو صاحب نظرة فلسفية في الحياة ذات رؤية شعرية يفسر الأشياء تفسيرا متعدد الدلالات، يظهر تارة ويختفي أخرى في اللعبة الحكائية من دون أن يؤثر غيابه على سيرورة الأحداث كما لاحظناه في الرواية، لتعلن "مستغانمي" فجأة عن رحيله "لقد مات شاعراً كما أراد.. ذات صيف كما أراد .. مقاتلاً في معركة كما أراد أيضاً"[2].

مات "زياد" لكن شعره وروحه والأشياء التي جمعته بصديقه "خالد" مازالت حية في ذاكرته.

***سي الطاهر:** هو القائد الثوري ل"خالد" ووالد "حياة"، هو رجل ثورة ونضال، شارك في الحرب تاركا عائلته من أجل تلبية نداء وطنه، "كان سي الطاهر استثنائيًّا في كلِّ شيء، وكأنّه يُعدّ نفسه منذ البدء، ليكون أكثر من رجل، لقد خُلق ليكون قائداً. كان فيه شيء من سلالة طارق بن زياد، والأمير عبد القادر"[3].

---

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 178.

[2] – المصدر نفسه، ص 227.

[3] – المصدر نفسه، ص 29.

"سي الطاهر" هو صاحب المهمات الصعبة، فقد قاد أكثر من معركة تجاه العدو ليصبح اسمه رمزا للنضال والكفاح والوطنية، حتى بعد مماته كان "خالد" يتذكره بنفس الانبهار والهيبة التي كان يحيا عليها، فكان لاسمه سلطة عليه، يقول: "هناك أسماء عندما تذكرها تكاد تصلح من جلستك، وتطفي سيجارتك"[1].

انطلاقا من مكانته الثورية رسمت لنا "مستغانمي" هذه الصورة التي ركزت فيها على الجانب الجهادي لهذه الشخصية، في غياب شبه تام للوصف الخارجي للشخصية وسماتها، باستثناء المقطع الذي دل على بسالة وشجاعة وابتسامة "سي الطاهر" الذي تقول فيه "مستغانمي": "كان سي الطاهر يعرف متى يبتسم، ومتى يغضب، ويعرف كيف يتكلّم، ويعرف أيضا كيف يصمت وكانت الهيبة لا تفارق وجهه ولا تلك الابتسامة الغامضة"[2]، ليموت في النهاية ولا شيء في يده سوى السلاح وعلى كتفيه وسام الشهادة.

هكذا لعبت كل من شخصية (خالد، حياة، زياد، سي الطاهر) دورا رئيسا ووظيفة فعالة في تحريك الأحداث، إلى جانب الشخصيات الفاعلة في إنجاز التحولات التي حدثت في الرواية.

أمّا الشخصيات الثانوية فهي الأخرى لعبت دورا مساعدا على الفعل الروائي، مثل شخصية (ناصر، حسان، كاترين، سي الشريف، سي مصطفى، عتيقة) وغيرهم.

لقد لعب "ناصر" دور الابن الوحيد "لسي الطاهر"، شخصية متشددة نوعا ما، قليلة الحديث، رافضة للواقع الجزائري، مهاجرة، إذ كان "ناصر" متردد بين الدراسة والعمل، وبصفته ابن شهيد منحته الدولة "محلاً تجارياً وشاحنة يعودان عليه بدخل كبير"[3]، ليقرر بعدها الدخول إلى ميدان التجارة، كما عُرف بمعارضته لزواج أخته "حياة" وخلافه مع

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 26.

[2] – المصدر نفسه، ص 27.

[3] – المصدر نفسه، ص 280.

عمه "سي الشريف"، إذ كان يتردد دوما على المسجد فهو" يفضّل أن يقضي يومه هناك بدل أن يقضيه مع هؤلاء"[1].

أمّا "حسان" فعكس حياة المواطن الجزائري البسيط الذي يفتقد لأدنى ضروريات الحياة، تميز بسذاجته في التفكير وعلو مستواه العلمي، ألبسته الروائية دور الأستاذ المحدود الدخل الذي أنهكته ظروف الحياة القاسية "يقضي يومه في شرح النصوص الأدبيّة وسرد سيرة الكتّاب والشعراء القدامى على تلاميذه وتصحيح أخطائهم النحويّة والإنشائيّة"[2]، فلم يكن يحلم إلا بوظيفة أخرى ليؤمن حياته ويحقق أحلامه، لكن القدر كان أسبق من ذلك ليرحل "حسان" وترحل معه أحلامه.

أمّا "كاترين" فهي صديقة "خالد" وزميلته في معرض الرسم، ترجمت أفعالها حياة المرأة الغربية في انفتاحها وحريتها التي لا يحكمها قيد "هي امرأة تعاني من عجز عاطفي، ومن فائض في الأنانيّة.. ولذا لا يمكنها أن تهِبَ رجلاً ما يلزمه من أمان"[3]، حيث كانت تمثل "لخالد" كيان جسدي لإشباع جوع عاطفي خلفته "حياة".

أمّا اسم "سي" في "ذاكرة الجسد" فأطلقته "مستغانمي" على أربعة شخصيات وهي: سي الطاهر(قائد خالد) وسي شريف(عم حياة) وسي مصطفى (صديق خالد) وسي (زوج حياة)، وقد حملت هذه اللفظة (سي) دلالتين مختلفين، ففي القديم كانت تطلق على صاحب الشخصية القوية والمكانة الرفيعة كما حدث مع "سي الطاهر"، أمّا حديثا –حسب الروائية– فقدت تغيرت الدلالة وأطلقت على أصحاب الجاه والمال والسلطة والمصالح الذاتية كما هو حال زوج "حياة".

---

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 313.

[2] – المصدر نفسه، ص 277.

[3] – المصدر نفسه، ص 68.

2-2- فوضى الحواس:

تقوم رواية "فوضى الحواس" على شخصيتين محوريتين هما: هي(حياة) وهو(خالد)، إلى جانب شخصيات ثانوية كان لها حضور في المتن الروائي مثل: عبد الحق، ناصر، عمي أحمد، فريدة، زوج حياة، وغيرهم، وما يلاحظه القارئ في هذه الرواية استمرار حضور شخصيات "ذاكرة الجسد"، فهي وإن ماتت ورقيا في هذه الرواية إلا أنّ الروائية أعطتها روحا جديدة، لتنال صفة الخلود الروائي، كما اجتهدت "مستغانمي" في رسم شخصياتها مع محاولة إعطائها صفات إنسانية واقعية، وفيما يلي تفصيل لبعض شخصيات الرواية:

***هي:** لم تشأ الروائية أن تفصح عن اسم بطلة روايتها واكتفت بإعطائها الضمير الغائب "هي"، لكن المتتبع لأحداث الرواية حتى نهايتها يستنتج أنّ البطلة "هي" هي الشخصية الناطقة باسم الروائية "هي أنثى التداعيات، تخلع وترتدي الكلمات عن ضجر جسدي..على عجل، هي ذي عارية الصوت"[1].

تكاد تنعدم المقاطع السردية التي تحدد الوصف الفيزيولوجي لهذه الشخصية، وهذا ربما يرجع إلى أنّ هذه الشخصية سبق التطرق إليها في "ذاكرة الجسد"، فغياب الوصف ربما راجع لعدم التكرار، حيث كانت علاقتها الزوجية غير مستقرة مع زوجها الضابط لانشغالها بصاحب المعطف، فهي امرأة "تقف على حافة الشكّ، ويحلو لها أن تجيب«ربّما»، حتى عندما تعني «نعم »، و« قد» عندما تقصد« لن». كانت تحبّ الصيغ الضبابية والجمل الواعدة ولو كذباً"[2].

ونظرا لاحترافها الكتابة وافتتانها بها اختارتها كسبيل للهروب من الحياة الفاترة التي تعيشها، محاولة في ذلك البحث عن بطل لروايتها القادمة، لتتوهم العثور عليه وتغرق بعدها في حبه وتفعل ما لم تستطع فعله مع زوجها، فتنزع الأفعال التي تقوم بها هذه

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 11.

[2] – المصدر نفسه، ص 16.

الشخصية عنها "الوهم المرجعي فتغدو صورة "حياة" لا صورة لامرأة معيّنة في الواقع بل مجرّد صوت من الأصوات، بنية لفظية أو شخصية مفرغة الدلالة"[1].

***هو:** لعبت هذه الشخصية دوراً رئيساً في الرواية، حيث يغيب اسمها في بداية الرواية وتشير إليه الروائية بالضمير الغائب "هو"، لتأتي الصفحات الروائية الأخيرة وتعلن عن اسمه المستعار من بطل رواية "ذاكرة الجسد" وتحمل هذه الشخصية اسم "خالد بن طوبال".

هو رجل "يقارب الأربعين، بشعر مرتّب، وهيئة محترمة...يرتدي معطفاً"[2]، هكذا يبدو "صاحب المعطف" الذي تغرف الروائية في وصفه وصفا شعريا "هو رجل الوقت سهوًا..هو رجل الوقت عطراً..هو رجل الوقت شوقاً..هو سيّد الوقت ليلاً سيد المستحيلات"[3].

كان صاحب المعطف شخصية مثقفة، له فلسفة خاصة في الحياة، يتمتع برؤية شعرية للحياة والعالم، يهوى المطالعة، فحدث له وأن قرأ رواية "حياة" ليعجب بها ويقع في حب الروائية على الورق حسب ما تقوله أسطر الرواية.

***عبد الحق:** هذه الشخصية لا تظهر إلا في الفصول الأخيرة من الرواية، لكن كان لها تأثيرا كبيرا في الحدث الروائي، يحدث لحياة وأن التقت ب"عبد الحق" في مقهى فتصفه قائلة: "رجل بقميص أبيض بدون ربطة عنق، منهمك في الكتابة...كان على قدر من الوسامة، وكنت أشعر بموّدة غامضة تجاه هذا الوجه"[4]، إذ كان كل مرة يتبادلان النظرات في ذلك المقهى ليأتي يوم وتلتقي بذلك الرجل في قاعة السينما وتقع في حبة وهي في حالة فوضوية من حواسها، لكن القدر يلعب معها مرة أخرى لتتبع شخصا آخر ظنا منها أنّه هو، ل"تكتشف في نهاية كلّ حبّ أنّنا في البدء..كنّا نحبّ شخصًا آخر!"[5]، وتعرف بحقيقة

---

[1] – زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، ص 219–220.

[2] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 42.

[3] – المصدر نفسه، ص 10–11.

[4] – المصدر نفسه، ص 55– 56.

[5] – المصدر نفسه، ص 290.

ذلك عندما قرأت مقالا بجريدة يحمل خبر وفاته متبوعا بصورته، وهذا ما آلمها أكثر لأنّها أرادت أن تدخل حياة رجل كان على وشك أن يغادر الحياة.

أمّا "**زوج حياة**" و"**ناصر**" فكانا دورهما في "فوضى الحواس" امتدادا لما جاءت في "ذاكرة الجسد"، حيث ارتبط "زوج حياة" بمهنته العسكرية، فكان دائما مأخوذا بقوته العسكرية، يقضي معظم أوقاته بين العمل والنوم، ولم يكن له من الوقت لمحاولة فهم زوجته "كان ضابطاً يحب الانتصارات السريعة حتى في سرير، وكنت أنثى تحب الهزائم الجميلة... كان رجلا يعيش خارج الزمن"[1]، أمّا "**ناصر**" فحمل صفة الشخص الانتهازي ذو المبادئ المتشددة التي تميل إلى التطرف "ناصر عمره سبع وعشرون سنة...تقاسم كلّ شيء مع الوطن يتمه..واسمه الذي لم يعد اسمه، ناصر عبد المولى كان الطفل المدلّل لذاكرة الوطن"[2]، فقد كان يعيش مشتتا بين الجزائر وألمانيا، هذا ما عكس في الرواية حياة الشباب الجزائري المهمش في وطنه والذي لم يشفع له حتى أصله الثوري للعيش في هناء، وهذا ما دفع "ناصر" كبقية الشعب الجزائري بالهجرة إلى الخارج.

المرأة الجزائرية هي الأخرى كانت حاضرة في النص الروائي، وذلك من خلال شخصيتي "**فريدة**" و"**أم حياة**"، هذه الأخيرة عاشت اليتم والترمل أثناء الثورة وهي في عز شبابها "في الثالثة والعشرين من عمرها، قلعت أمّي أحلامها. خلعت شبابها ومشاريعها، ولبست الحداد اسماً أكبر من عمرها ومن حجمها"[3]، فهذا القول يعكس حجم معاناة المرأة الجزائرية في تربية أولادها في غياب الأب وتحمل المسؤولية، كما عكست هذه الشخصية المرأة التي تعيش في ترف فكانت تتردد كثيرا على مكة، أمّا "**فريدة**" فهي صورة للمرأة المطلقة التي تعيش تحت حضانة أخيها الذي كان يأمرها بمرافقة زوجته في خرجاتها،

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 81 –83.

[2] – المصدر نفسه، ص 106.

[3] – المصدر نفسه، ص 85.

كانت امرأة محدودة الأحلام والذكاء "الحريّة لم تكن أكثر من حقها في الحلم"[1] غير مبالية في ذلك بهموم الحياة.

2-3- عابر سرير:

يستمر حضور شخصيات كل من روايتي "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس" في الحلقة الأخيرة من الثلاثية، والتي تنوعت شخصياتها بين محورية كالصحفي "خالد بن طوبال" و"حياة" و"زيّان"، وثانوية كشخصية "فرانسوز" و"مراد".

***الصحفي(خالد بن طوبال):** شخصية مستنسخة من شخصية الرسام "خالد"، اشتغل كصحفي مصور ليفوز بجائزة أحسن صورة بفرنسا بعد تغطيته لإحدى المجازر بالجزائر، ويقرر بعدها التبرع بجزء من مال الجائزة لذلك الطفل الذي يتمته الحرب، ويظهر هذا في قوله: "أخصِّص نصفه لمساعدة ذلك الصغير على الخروج من محنة يتمه، ونويت بيني وبين نفسي، أن أتكفَّل به ما دمت حيّاً، بالقدر الذي أستطيع"[2]، لتحمل بهذه الشخصية بعدا عاطفيا وإنسانيا امتد حتى لشخصية "زيّان" الذي كان يتردد عليه من حين لآخر بالمستشفى، ويجري معه مقابلات صحفية، فكان دائما يشعر بالحزن والأسى تجاه هذا الرسام الذي أنهكه المرض وألزمه الفراش، ليتكفل بجثمانه بعد وفاته آتيا به من فرنسا "قسنطينة، آ الميمة جيتك بيه. صغيرك العائد من برّاد المنافي، مرتعداً كعصفور ضمّيه"[3].

يمر الصحفي "خالد" بحالة عاطفية ويقع في حب "حياة" ليعاني بعدها من مرارة ذلك الحب، ومن شدة حبه لها قرر بعد حصوله على الجائزة أن يخصص جزءا من ماله لشراء فستان لها بثمن يعادل المعاش في الجزائر لشهور، معتبرا إياه ثوب الحب "هذا الثوب الأسود هو أحد الاستثمارات العاطفيّة التي أحببت أن أنفق عليها ما نلته من تلك المكافأة"[4].

---

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 122.

[2] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 31.

[3] – المصدر نفسه، ص 265.

[4] – المصدر نفسه، ص 14.

والمميّز لهذه الشخصية أنّ الروائية لم تفصح عن الاسم الحقيقي لها، فحمل طول اللعبة السردية الاسم المستعار للرسام "خالد بن طوبال" ووقع به مقالاته، يقول: "في معظم الأحيان اسمي خالد بن طوبال.. الاسم الذي يشبهني أكثر.. في الواقع أخذته من رواية"[1].

***حياة:** اسم يعكس دلالة البقاء، حيث استطاعت هذه الشخصية البقاء والصمود حتى الأسطر الأخيرة من الثلاثية، ولعبت دورا أساسيا ومحوريا في تحريك أحداث الرواية على طول ثلاثة أجزاء من الحبكة السردية لثلاثية "مستغانمي"، هذا ما أهلها بأن تكون سيدة الحب والعشق بامتياز"كان لها دهاء الأنوثة الفطريّ فتنة امرأة تكيد لك بتواطؤ منك. امرأة مغوية، مستعصية، جمالها في نصفها المستحيل الذي يلغي السبيل إلى نصف آخر"[2].

كانت "حياة" امرأة "سخيّة في كل شيء، في خوفها عليك، في انشغالك بك، في اشتهائك في إمتاعك.. وحتّى في إيلامك"[3].

***زيّان:** المتتبع لهذا الاسم في رواية "عابر سرير" يلاحظ أنّها ذات شخصية "خالد" في "ذاكرة الجسد" لكن الجديد في هذه الرواية أنّ "مستغانمي" أعطتها اسما جديدا كان "زيّان"، وهو من معطوبي الحرب، قرر الإقامة بفرنسا وأقام بها معرضا للرسم، معتبرا هذا الأخير وسيلة الضعفاء أمام الحياة.

لهذه الشخصية علاقة بعنوان الرواية، فقد ألزمته الروائية سريرا بمستشفى فرنسا بعد أن افتك به المرض "كان يرتدي هم العمر بأناقة، كان وسيماً تلك الوسامة القسنطينية المهرَّبة منذ قرون في جينات الأندلسيّين بحاجبين سميكين بعض الشيء، وشعر على رماديّته مازال يطغى عليه السواد، وابتسامة أدركت بعدها أنّ نصفها تهكُّم...وعينيان طاعنتان في الإغراء، ونظرة منهكة لرجل أحبّته النساء لفرط ازدرائه للحياة"[4].

---

[1]– أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 126.

[2] – المصدر نفسه، ص 160.

[3] – المصدر نفسه، ص 203.

[4] – المصدر نفسه، ص 90.

لعبت كل من شخصية (المصور، حياة، زيان) دورا رئيسا في النص الروائي، بالإضافة إلى شخصيات أخرى أشارت إليه الكاتبة تراوحت بين عربية وأجنبية كشخصية "مراد" و"فرانسواز"، حيث مثل "مراد" الصديق المقرب للصحفي "خالد"، تميز بصراحته الكبيرة وروحه المرحة، وبفضحه لرؤوس الفساد وممارساتهم، متخذا من قلمه وسيلة لإبراز ذلك، إذ "كان مراد مثقّفًا معروفا في قسنطينة باتّجاهاته اليساريّة، وتصريحاته الناريّة ضد المجرمين إضافة إلى دار النشر التي يديرها، كان يشارك في معظم النشاطات الثقافية، ويكتب أحيانًا في المجلات المحلِّيَّة والصحف"[1].

أمّا "فرانسواز" فهي امتداد لشخصية "كاترين" في "ذاكرة الجسد" التي كانت دائما تسعى إلى إشباع رغبتها العاطفية، فبالرغم من كونها طيِّبة، خدومة ومثقفة في حدود عالمها الذي كان يدور كله حول الرسم كان فيها شيء شهواني" كانت امرأة بفصلين يعاشر أحدهما الآخر أمامك: ربيع شعرها المحمّر، وخريف شفتيها الشاحبتين"[2]، هذا ما دفعها إلى إقامة علاقة مع "خالد".

ومن خلال دراستنا لعنصر الشخصية في ثلاثية "مستغانمي" نجد أنّ الروائية وظفت أنواعا مختلفة من الشخصيات التي تعددت أدوراها وتباينت أبعادها، كما تقاطع بعضها في عناصر هامة ومركزية، لتشمل في مجموعها القضية العامة التي سعت الروائية إلى طرحها ومعالجتها، لتتراوح هذه الشخصيات بين تاريخية (الأمير عبد القادر، مصالي الحاج، مصطفى بن بولعيد) وسياسية (هواري بومدين، محمد بوضياف) وامتدت حتى إلى الفنية (المفتش الطاهر وطار).إذ تتحدث في "ذاكرة الجسد" عن المجاهدين والقمع الذين تعرضوا له من طرف المستعمر"أُلقي القبض على مصطفى بن بولعيد، ومعه مجموعة من كبار القادة والمجاهدين"[3]، كما تتحدث عن إعدام "مصطفى بن بولعيد

[1] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 58.

[2] – المصدر نفسه، ص 73.

[3] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 104.

والطاهر الزبيري ومحمد لايفا وإبراهيم الطيّب رفيق ديددوش مراد وباجي مختار وآخرون"[1].

وفي "فوضى الحواس" و"عابر سرير" استدعت شخصية "هواري بومدين" ووفاته وحزن الجزائريين عليه، بالإضافة إلى"محمد بوضياف" و"الكاتب ياسين"، إلى جانب تدعيم نصها بشخصية "المفتش الطاهر وطار" "هو شخصية كوميديّة شعبيّة توفيّ في السبعينيّات"[2].

إنّ توظيف "مستغانمي" لهذه الشخصيات لم يكن اعتباطيا وإنّما كان بهدف تدعيم نسيجها الروائي وتأكيد الأفكار التي تهدف إلى إيصالها للقارئ، كونها شخصيات ذات معاني ممتلئة ومتبلورة في ذهن المتلقي.

وما يلفت القارئ لهذه الروايات أنّ الروائية قد سلبت عن الكثير من شخصياتها "سماتها الواقعية ولم تكن شخصيات محددّة السمات واضحة المعالم، وقد جعلتها غير قابلة للتعيين والتحديد وهذا مكمن الشعرية فيها"[3]، لأنّ هذا النوع من البناء الفني للشخصيات يجعل لها سمة رمزية شعرية تلفت انتباه القارئ وتمكنه من فك رموزها.

[1] – المصدر نفسه، ص 298.

[2] – أحلا م مستغانمي، عابر سرير، ص 108.

[3] – زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، ص 220.

الفصل الثالث

شعرية اللغة في ثلاثية مستغانمي

أولا- التناص

ثانيا- الإنزياح

ثالثا- الإيقاع

رابعا- التضاد

حظيت اللغة العربية بقسط كبير من النقد والتنظير في الدراسات الغربية والعربية، حيث كانت مسألة اللغة الروائية حاضرة في أغلب هذه الدراسات النقدية التي تناولت الخطاب السردي، باعتبارها "طريقة إنسانية خالصة وغير غريزية لتوصيل الأفكار والانفعالات والرغبات بوساطة نسق من الرموز المولدة توليدا إراديًّا"[1].

ومن الفلاسفة والنّقاد الغربيين الذين اهتموا باللغة نجد الفيلسوف الإيطالي "كروتشيه Croce. B" الذي لم تكن اللغة عنده "مجرد أداة للتواصل، إنها تولد بعفوية بالتمثيل المعبر عنه"[2]؛ أي أنّها (اللغة) لا تنفصل عمًّا تعبر عنه، بل ترتبط به ارتباطا وثيقاً، وفي نظر هذا الفيلسوف هي جزء من علم الجمال، ومع ربط الفن باللغة كان "كروتشيه" يرفض جميع المفاهيم التي تحصر الفن بأنّه رسالة في مضمونه فقط، وهو رأي يقترب بشكل واضح مع الرأي الناقد والمفكّر البنيوي "رولان بارت" الذي يقر بأنّ" الأدب ليس سوى لغة؛ أي نظام من العلامات، ووجوده ليس سوى في رسالته، بل في هذا النظام"[3]. وبهذا تصبح اللغة رمزية تُستخدم لتوصيل الأفكار وتبادل الرسائل.

فالكلمة أو اللغة هي المادة الأوّلية التي تعتمد في بناء النص الأدبي بما في ذلك الرواية، باعتبار هذه الأخيرة شكلاً فنيًّا مميزاً، يسعى دائما إلى توظيف اللغة القادرة على النّهوض بمهمة التوصيل، فالروائي يكون أميَل إلى أن تكون "مهمة الكلمات أن تنهض إلى حد كبير بدور أداة نقل التجارب والأفكار إلى القارئ خلال العالم القصصي"[4].

وفي السّرد المعاصر تنوّعت التقنيات الدالة على الافتتان باللغة واختلفت، وصارت اللغة بمثابة المادة الخام التي يستخدمها الروائيون في التعبير عن مشاعرهم وانفعالاتهم

1 – إدوارد سابير وآخرون، اللغة والخطاب الأدبي، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993، ص12.

2 – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص39.

3 – المرجع نفسه، ص42.

4 – روجر ب، هينكل، قراءة الرواية، مدخل إلى تقنيات التفسير، تر: صلاح رزق، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، ط2، ص280.

وأفكارهم واقعية كانت أم تخيلية، "فالرواية هي بناء لغوي وأي حديث نقدي أو تنظيري يتناول فن الرواية هو حديث يتناول هذا البناء اللغوي"[1].

وبما أنّنا في حقل الرواية المغاربية، فهذا يقودنا إلى الحديث عن خصوصية لغتها التي كانت "تسلك مذهب التجريب، بغية تحديد إمكاناتها الجمالية، من خلال الانزياح عن المستهلك من ملفوظها، والسائد في بنياتها، والمألوف من أساليبها"[2].

فقد أضحت الرواية المغاربية تسعى دائما إلى البحث والتجريب والانفتاح والسمو باللغة الروائية، ويظهر ذلك من خلال الإنجازات الإبداعية للكتّاب المغاربة الذين كانوا يتخذون من اللغة الركن الأساسي لتلمس مختلف التغييرات التي يشهدها المجتمع، فنجد الروائي دائما يسعى إلى التعبير عن هذه الأوضاع، وذلك من خلال ابتداع الكلمات وتلقيحها، لتأتي لغته الإبداعية ضمن اللغة السائدة والموروثة في المجتمع وترجمة لخطاباته ولثقافته وإيديولوجيته.

كل هذا سمح بأن يكون هناك إبداع حر لعناصر مجهولة تماما، من جانب تجريبية تلك اللغة، وبالتالي السمو بعناصر هذه اللغة ورموزها، كما منحت السِّياق السردي دوراً مهمّاً في الكشف عن وحدة وعي النص بذاتيته وبقُرَّائه، ممّا انعكس على البناء الكلي للعمل الفني "فأصبح الشكل الجديد بلغته المعاصرة يسعى إلى تحقيق أكبر قدر من المرونة والحركية والاتِّساع، حتى يستطيع كل صوت فيه أن يبلِّغ القارئ مضمونه"[3].

والكتابة الروائية المغاربية المعاصرة بهذا المفهوم وبحكم التجريب الذي تسعى إليه أصبحت نقطة اجتماع لخطابات فنية متنوِّعة، ممّا استوجب عليها تعاملا جديدا مع اللغة بحكم تعدُّد العناصر المشكَّلة للمادة الحكائية وعناصر التناص مع بقية فنون القول الأخرى هذا ما دفع الباحثين إلى عدم الاقتصار في تحليلها على مستوى واحد لأن ذلك إجحاف في

[1] – عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، ص 206.

[2] – المرجع نفسه، ص 206.

[3] – محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 38.

حق مجالها الفني الجمالي، ولأنّ "لغة الرواية هي نظام لغات تنير إحداها الأخرى حِواريًا، ولا يجوز وصفها ولا تحليلها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة، وعلى هذا فإن الأشكال اللغوية والأسلوبية تعود إلى نُظُم مختلفة في لغة الرواية"[1]، وبالتالي فلغة الرواية لا يجوز وصفها في مستوى واحد ولا أسلوب واحد بل على مستويات وأساليب عديدة، نظرا لتعدد وظائفها وتعدد مستويات الجمال الفنّي في النّص المكتوب.

من هذا المنطلق نجد الرواية المغاربية قد ساهمت في تشكُّلها خطابات ونصوص مختلفة تنوَّعت بين الشعري والديني والتراثي، فتداخلت وتماهت مختلف الأجناس الأدبية داخل النص الروائي المغاربي، وصارت الرواية جنسا أدبيا عابرا للأجناس بما انطوى عليه هذا الشكل الفني من قدرة فائقة على الاحتواء والانفتاح، وغدت الرواية الفن الأدبي "المتعدد الأشكال الدائم التحوُّل والذي لا تضبطه قواعد ثابتة ... فالرواية الحديثة لا قواعد لها ولا وازع مفتوحة على كل الممكنات وغير محددة من جميع الجوانب على خلاف الجنس التقليدي"[2].

وبما أنّ الرواية المغاربية جزء من الرواية العربية التي شهدت هذا التحول، والتي صارت في العصر الحديث من أكثر فنون القول الأكثر رحابة لتجميع مختلف الأصناف الفنية، هذا الانفتاح أكسبها جرأة على التجديد في مختلف المستويات، إذ استثمرت لصالحها الشعر والتاريخ، وأصبح الروائي ينجز نصا يحاول تطعيمه "بلغة الأسطوري واليومي والمشهدي والشعري، ومزاوجة الحكائي بالرمزي للخروج بالنص الروائي العربي من الإرهاق الجمالي الذي وصل إليه"[3].

والمتتبع لروايات "أحلام مستغانمي" يتجلى له بوضوح هذا التنوع الأدبي داخل نصّها الروائي، إذ آمنت هذه الروائية الجزائرية بأنّ التطعيم الجناسي يكسب مادتها

---

[1] – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص272.

[2] – السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2009، ص23.

[3] – فخري صالح، دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010، ص 214.

الحكائية أدبية فنية، فاستفادت من مختلف هذه الأجناس واستدعت ما فيها من تقنيات ووظفتها، لتعطي لنا عملاً فنيًّا روائياً، يتميز بشعرية سردية على غرار ما نجده في ثلاثيتها (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، والتي سنحاول الوقوف عند تجليات شعرية اللغة فيها من تناص وتكرار وانزياح.

أولا- التناص :

إنّ النّص الأدبي لا يُنتج من فراغ بل ينتج ضمن بنية نصية مشكَّلة سابقا، هي التي تُشكِّل الخلفية النصية للكاتب شاعرًا كان أم روائيًا، والتي يحاول من خلالها أن ينتج نصاً جديداً متفاعلاً مع بقية النّصوص التي سبقته، في محاولة من هذا النص البحث عن مكان يشفع له فرض نفسه على الساحة الإبداعية، انطلاقا من هذا يصبح "كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى يتجذر منذ ذلك في تناص"[1].

والرواية تتمتع بفضاء واسع قادر على استيعاب النصوص الأخرى وكذلك الأجناس الأدبية ما يجعلها فُسيفساء لهذه الأنواع، ولقد اهتم الفن القصصي خاصة الروائي منه بالاشتغال على النّصوص الجاهزة بمختلف مصادرها ومشاربها وجعلها آلية من آليات التشكيل الروائي.

هذا التداخل النصي هو ما يُصطلحُ عليه "بالتَّناص"، الذي هو ترجمة للمصطلح الفرنسي Intertxtuolite الذي شاع في الستِّينيات من القرن الماضي و"الذي يعني في اللغة البلوغ والاكتمال في الغاية... مشتق من Textus بمعنى النسجTissu المشتقة بدورها من Texere بمعنى النسج"[2].

وتشير أغلب الدراسات إلى أنّ ظهور هذا المصطلح يعود إلى عام 1966م مع الناقدة "جوليا كرستيفا Julia Kristeva" التي تأسس على يدها هذا المفهوم في مقالاتها عن

---

[1] – مجموعة من المؤلفين، آفاق التناصية، المفهوم والمنظور، تر: محمد خير البقاعي، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص78.

[2] – مصطفى السعدني، التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف، 1991، ص 73.

السيميائية والتناص، إذ تُعرِّفُ هذا الأخير بأنّه "تفاعل نصي داخل النص الواحد وهو دليل على الكيفية التي يقوم بها النص بقراءة التاريخ والاندماج فيه"[1].

"كرستيفا" نظرت إلى النص الأدبي واعتبرته أداة تحويل للنّصوص السابقة، "فكل نص يتشكل في صورة فسيفساء من الشواهد وكل نص هو تشرب لنص آخر وتحويل له"[2].

لقد شكل ظهور هذا المصطلح رمزا جديدا حرك دينامية القراءة والكتابة لدى العديد من الباحثين المهتمين بالنص، فبعد "جوليا كرستيفا" يأتي "رولان بارت" ليطوِّر مصطلح التناص ويعمِّقه قائلا: بأنّ "كل نص هو مزيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء... وكل نص (الذي هو يتناص مع نص آخر) ينتمي إلى التناص"[3].

كما نجد الناقد "مارك أنجينو **Marc Angenot**" الذي هو الآخر اهتم بنظرية النص والتناص وأعطاه مفهوما جديدا حين قال: "كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى، وبدلك يصبح نصًّا في نصٍّ تناصًا، وبذلك أيضًا تنتمي الكلمة إلى الجميع لكونها تؤشر على فكرة مبذولة في كل دراسة ثقافية"[4].

وفي عام 1982م جاء "جيرار جينت" بمصطلح آخر وهو "التعالي النصي" الذي يعني عنده "كل ما يجعل نصًّا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني، فالتعالي النصي يتجاوز إذن معمار النص"[5]، وقد حدد "جينت" خمسة أنواع من المتعاليات النصية وهي :

1-التناص : وهو حضور نصي في نص آخر، كالاستشهاد والسرقة وغيرها.

---

[1] – نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي، (التناصية، النظرية والمنهج)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010، ص 113.

[2] – محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص114.

[3] – أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص12.

[4] – المرجع نفسه، ص 13.

[5] – سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص96-97.

2-المناص: ويوجد في العناوين والعناوين الفرعية، والمقدّمات وكلمات الناشر والخواتيم والصور.

3- الميتانص: وهو علاقة التعليق الذي يربط نصًّا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره.

4- النص اللاَّحق: ويكمن في علاقة المحاكاة أو التحويل التي تجمع النص اللاحق بالنص السابق.

5- معمارية النص : وهي علاقة صمَّاء أكثر تجديدا أو تَضمّنًا وتأخذ بعدًا مناصيًا[1].

هذا التعالق النصي هو ما سماه "جراهام آلان Graham Robert Allan " بـ "تجاوز النص"، فالنص دائما "في علاقة سواء واضحة أو مخفية مع نصوص أخرى"[2].

أمّا بالنسبة للعرب فهم أيضا خاضوا في مسألة التناص منذ القدم وعالجوها من جميع نواحيها، تحت اسم "السرقات" التي تحمل معنى "التناص" في الفكر الحداثي، وتحدَّث عن هذه القضية العديد من المفكرين العرب: كالجاحظ، وابن طباطبا، وابن رشيق، وحازم القرطاجني، والجرجاني، وابن خلدون وغيرهم من العرب الأقدمين الذين كانت لهم جهود جبارة في ميدان النقد الأدبي.

حتى أنّ الغربيون أنفسهم اعترفوا بهذا المصطلح وتمثل ذلك في مقولة "جان جيرو Jean Giraud " حين صرَّح بأن" السرقة الأدبية هي أساس كل الآداب"[3].

فحتى وإن غاب المصطلح الواضح لهذه القضية إلا أنّ "ذلك النقد تعرف على ملامح المصطلح وإن لم يمسه وتفحص آلياته تحت مسميات مختلفة صبَّت كلها في مجرى مفاهيم التناص المعاصر"[4].

---

1 - عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، ص75.

2 - جراهام آلان، نظرية التناص، تر: باسل المساله، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص139.

3 - عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010، ص 282.

4 - فاضل عبود التميمي، حضور النص في الخطاب النقدي البلاغي عند العرب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص59.

من هذا المنطلق يتضح أنّ مفهوم التناص في الخطاب النقدي العربي يتقاطع بشكل كبير مع المفهوم العربي لهذا المصطلح، وما يدل على ذلك ما جاء به "عبد المالك مرتاض" في كتابة "نظرية النّص الأدبي" حين قال: "إن التناص هو خليط من نصوص أُخَر سابقة عليه بحكم الضرورة، فالنص يطوي في جوانبه نصوصا أخرى تتلاقي فيه على غير ميعادٍ، ودون تقصّد، ثم تتلاشى آخر الأمر عبر ذاتها لتُنتج من ذاتها لغة جديدة ينتسج منها نص محايد جديد"[1].

أمّا النص عند "عبد الله الغذامي" فيراه: "يُصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن، منسحبة من ثقافات متعددة، ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاورة والتعارض والمنافسة"[2].

إنّ النّص منذ تشكُّله يخضع لسلطة نصوص أخرى تفرض عليه عالمًا، حيث تتسرب هذه النصوص السابقة أو المعاصرة إلى النص الجديد بوعي من الكاتب أو دون وعي، ليعطينا في النهاية نصاً جديداً يحمل بصمته الخاصة و نظامه الدلالي الخاص.

بناءً على ذلك وفي ظل التغيرات الحاصلة في بنية المجتمع المغاربي ارتبطت الرواية المغاربية بمعطيات الواقع الثقافي والفكري وحتى الاجتماعي للمجتمع العربي عموما والمغاربي على وجه الخصوص، هذا التأثر بدا جليا في أهم الإنجازات الروائية لكتاب المغرب العربي، حيث أضحت الرواية تراهن على الانفتاح والتجديد .

والروائية "أحلام مستغانمي" من الكتّاب الذين يعيرون اهتماما كبيرا لبنية النص الروائي ولمسألة اللغة الروائية وعناصر تشكلها، فكانت "مستغانمي" من الروائيين الجزائريين الذين آمنوا واقتنعوا بأنّ التّطعيم الجناسي والتداخل الفنِّي في الرواية أمر ضروري للكتابة السردية الحديثة؛ لأنّه يعطيها بناءً فنياً جمالياً يسمو باللغة ويمنحها شعرية عالية.

---

[1] – عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص289.

[2] – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص291.

وعليه فقد جاءت أعمال "مستغانمي" تعبيراً وترجمةً لهذا الموقف التجديدي، فتلوَّنت ثلاثيتها بهذا التشابك، إيمانا منها بأنّ حياة النوع الأدبي مرهونة بمدى هذا التجاوب والتفاعل بين هذه الأنواع، وبذلك استفادت ثلاثيتها (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) من مختلف فنون القول الأخرى، واستخدمت ما فيها من تقنيات فنية كالخطاب الديني والشعري والتراثي، وفيما يلي إيراد وتفصيل لهذا التداخل مع :

- الخطاب الديني
- الشعر
- التراث الشعبي.

1- مع الخطاب الديني:

يلعب الخطاب الديني دورًا مهمًا في تشكيل الخطاب الروائي، حيث يساهم في تحريك الأحداث من خلال الاستشهاد بالنّصوص القرآنية واستدعاء قصص الأنبياء، وقد توزعت الثقافة الدينية على صفحات مختلفة من ثلاثية "أحلام مستغانمي"، وهذا ربما مؤشر على تشبع الكاتبة بالقيم الإسلامية وتعاليم الدين الإسلامي.

إذ نعثر في رواية "ذاكرة الجسد" على بعض المقاطع التي تتقاطع فيها الرواية مع القرآن الكريم وبالضبط مع قصة نزول الوحي على الرسول -عليه الصلاة والسلام- وحضور جبريل، إذ يقول البطل "خالد" وهو يتذكر صوت الطبيب الذي نصحه بالرسم وبدأ حياة جديدة متجاوزة الماضي: "يودِّعني وهو يشدّ على يدي: «ارسم». فتعبر قشعريرة جسدي غامضة وأنا أتذكّر في غفوتي أوّل سورة للقرآن. يوم نزل جبرائيل عليه السلام على محمّد لأوّل مرّة فقال له: «اقرأ» فسأله النبيّ مرتعداً من الرهبة: «ما أنا بقارئ» فقال جبريل: «اقرأ باسم ربك الذي خلق»، وراح يقرا عليه أوّل سورة من القرآن. وعندما انتهى عاد النبي إلى زوجته وجسده يرتعد من هول ما سمع. وما كاد يراها حتى صاح: «دثِّريني.. دثِّريني...»"[1].

---

[1] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 55.

استدعت مستغانمي هذه القصة الدينية لأنها تشترك في جوانب مختلفة مع قصة الرسام "خالد بن طوبال" الذي كان لا يعرف أي شيء عن الرسم، ليتذكر بحالته هذه النبي "محمد"-عليه الصلاة والسلام- الذي كان لا يعرف القراءة عندما أمره جبريل بها، ليجد من يحتمي إليها وتهتم به وهي زوجته، أمّا بطل الرواية "خالد" فلم يجد سوى مدينته قسنطينة "كدت أصرخ وأنا أتذكّر فراش طفولتي. وتلك «البطّانية» الصوفية التي كانت غطائي في مواسم البرد القسنطيني، كدت أصرخ في ليل غربتي «دثّريني قسنطينة.."دثّريني.. »"[1].

وفي المقطع الخامس من الرواية نفسها تستدعي "مستغانمي" جزءًا من قصة سيدنا آدم "عليه السلام"، حيث جاءت هذه القصة على شكل استرجاع جاء على لسان الشاعر الفلسطيني "زياد" حين قال: "أنا أكنّ احتراماً كبيراً لآدم، لأنَّه يوم قرّر أن يذوق التفّاحة لم يكتفِ بقضمها، بل أكلها كلّها، ربَّما كان يدري أنّه ليس هناك من أصناف خطايا ولا أصناف ملذّات .. ولذلك لا مكان ثالثًا بين الجنّة والنار"[2].

وغير بعيد على المقطع السابق، وما هي إلا صفحات من الرواية لنعثر على مقطع آخر يتناص فيه السرد مع القرآن الكريم وبالتحديد مع سورة آل عمران في قوله تعالى: ﴿**قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَن تَشَاء وَتَنزِعُ الْمُلْكَ مِمَّن تَشَاء وَتُعِزُّ مَن تَشَاء وَتُذِلُّ مَن تَشَاء**﴾[آل عمران، الآية 26].

أمّا الروائية فتتحدث في نصها السردي عن مدينتها "قسنطينة" مخاطبة إيّاها بنص مزجت فيه بين السرد والقرآن، لتقول :" تمنح الخلد لمن تشاء وتنزل العقاب بمن تشاء"[3].

رواية "فوضى الحواس" جاءت على عكس رواية "ذاكرة الجسد"، إذ تكاد تخلو من الخطاب الديني إلا في الصفحات الأخيرة من الرواية، عندما نعثر على مقطع حكائي

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 55.

[2] – المصدر نفسه، ص 240.

[3] – المصدر نفسه، ص 274.

يتشابك فيه السرد مع القول المأثور الذي يقول: "اعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا"، كما تقول الساردة في الرواية عن علاقتها بحبيبها "معك أوجدت فلسفة أجمل. أن أعمل لدنياي كأنّني سأراك غداً أو أعمل لآخرتي وكأننا سنموت معا! ولذا أنا أستعدّ كل يوم للقائك هنا.. أو هناك، بالتألّق والشّوق نفسيهما"[1].

إنّ المتأمل للنصوص الواردة سابقاً، والقارئ للثلاثية ككل يلاحظ أنّ الخطاب الديني والنّصوص القرآنية لم تستثمر بهدف الاستشهاد والتنصيص أو استحضار الوازع الديني لدى شخصيات الرواية، وإنّما هذا الاستثمار جاء لتوفره على حمولة بلاغية في ابتكار دلالة جديدة لها علاقة بالواقع السياسي والاجتماعي وحتى العاطفي المؤطر في هذه الأحداث الروائية.

كما شاعت اللغة القرآنية في راوية "عابر سرير" مما وسم لغتها بميسم قرآني، حيث تقول الساردة متحدثة عن نفسها: "أنا أحبّ قول الإمام عليّ رضي الله عنه: «أفضل الزهد إخفاؤه»"[2].

تضمن السرد في ذات الرواية الآية الكريمة التي تقول:" ﴿يَا أَيُّهَا الْمُدَّثِّرُ قُمْ فَأَنذِرْ﴾ [المدثر الآية1-2]، ففي الحادثة التي غطّاها المصوِّر "خالد بن طوبال" وتلك المجزرة التي كان لا يعلو فيها صوت غير صوت الموت، أراد أن يرسم لنا تلك الصورة قائلا: "هاهو ذا الموت ممدَّد أمامك على مدّ البصر. أيّها المصوِّر قم فصوِّر!"[3]

وفي الفصل السادس من الرواية نفسها، يحضر النص القرآني مرة أخرى، فتورد "مستغانمي" مقطعا سرديا يحمل دلالة دينية لتقول على لسان بطل روايتها: "سيدتي «يا حمّالة الكذب» لا يمكننا إنقاذ النار إلاّ بمزيد من الحطب"[4]. فالقارئ لهذا المقطع يرتد ذهنه

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص272.
[2] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 114.
[3] – المصدر نفسه، ص 28.
[4] – المصدر نفسه، ص 168.

مباشرة إلى المصدر القرآني والى سورة المسد على وجه الخصوص وقوله تعالى على زوجة أبي لهب : ﴿وَامْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ﴾ [المسد الآية 4-5].

كما استلهمت "مستغانمي" أقوال الصحابة، كقول علي بن أبي طالب وقول معاوية بن أبي سفيان" إنّ ثلث الحكمة فطنة، وثلثيها تغافل"[1].

بهذا تكون "أحلام مستغانمي" قد استثمرت عبر مجموعة من الأقوال السردية الخطاب الديني، الذي أسهم كعنصر رافد في تشكيل الفضاء اللغوي للرواية، نظرا لما يحتويه من بلاغة وفصاحة وقدرة على الإبداع الفنّي والتّصوير.

2- مع الشعر:

تتعدّد النّصوص التي يقتبس منها الأديب وتتنوع، فقد يتناص الروائي مع نص ديني أو نص أسطوري أو شعري، ويُضمّن المبدع هذا النص المقتبس مع نصه الجديد مستلهماً روحه ومضمونه، وهذا ما نجده عند كُتاب الرواية في العصر الحديث، حيث أصبح "الخطاب الروائي المعاصر يمارس هذه اللعبة بوازع الاستثراء والانفتاح من النصوص وعلى القراءات، وساعده على ذلك اتسّاع فضاء الجنس الروائي وقدرته البالغة على تغيير الشكل لاستيعاب كل جديد ووصله بجميع أبعاده وروافده"[2].

وبناءً على ذلك يتّكِئ الروائي في هذا العصر على رصيد معرفي وفكري وثقافي يساعده على كتابة نصه، ممّا يتوجب على القارئ لهذا النوع من النّصوص أن يكون على اطّلاع كبير وزاد معرفي من أجل إدراك التدخلات النصية والوقوف على دلالتها الجمالية، وبالتالي فهم المعنى الذي يرمي إليه المبدع من خلال استحضار هذه النصوص.

هذا التداخل والتعالق بين النصوص والأجناس يراه بعض النّقاد بأنه السبب الذي أدّى إلى خلق نوع من الفوضى المنظمة لحركة النصوص والمقتبسات في السرد المعاصر، وهذا بدوره أدّى إلى تماهي الحدود بين الأجناس الأدبية خاصة بين الشعر والرواية، وهذا ما

[1] - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص209.

[2] - محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 60.

عبَّر عنه "جاكبسون" حين قال: "إن الحدود بين الشعر والنثر أقل استقرارا من الحدود الإدارية للنص"[1]. أمّا "والت وايتمان Walt Whitman" هو الآخر نادى بضرورة كسر القواعد الفنية للأجناس الأدبية بقوله: "لقد آن الأوان كي نحطّم الحواجز الشكلية نهائيا بين الشعر والنثر"[2].

إنّ هذه اللغة الشعرية المُتحدَّث عنها في النص السردي المعاصر كانت قد مست الرواية المغاربية الحديثة، التي بدورها سعت "إلى تحديد أساليب التواصل مع النصوص الخارجة عن إطارها المحدد من منطلق الفهم الجيد لطبيعة تلك النصوص واستيعاب مضامينها الجمالية، إذ تحقق التجربة غناها واحترافيتها بدافع الموروث الجمالي الذي تشتمل عليه، نتيجة تفعيل تقنياتها الفنية"[3].

والرواية الجزائرية تزخر بممارسة شعرية كثيفة، تنوّعت بحسب الأفكار والرؤى التي أراد الروائيون منحها للخطاب السردي الجزائري ومن ثم للقراء، وعليه سنحاول في هذه الدراسة أن نُلقي الضوء على أهم ملامح اللغة الشعرية واستخراج مواطن التقاء الرواية مع الشعر في روايات "أحلام مستغانمي".

ونقف عند أوّل تناص شعري في "ذاكرة الجسد" مع قول الكاتبة:

أعدّ الليالي ليلة بعد ليلة وقد عشت دهراً لا أعد لياليا[4]

هكذا كان "خالد" يعُدُّ الليالي والأيام في انتظار الموعد الذي سيلتقي فيه "حياة"، حيث كانت تبدو له هذه الأيام طويلة وكأنّها لا تنتهي، فكان مشوّش التفكير، لأنّ جلَّ تركيزه منصب على تلك المرأة التي ينتظرها، وهذا ما جعل السارد يتذكر ذلك البيت السابق

[1] – محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 60-61.

[2] – شريف رزق، الأشكال النثرُشِعرية في الأدب العربي، مركز الحضارة العربي، القاهرة، ط1، 2017، ص 22.

[3] – فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسات في الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص319.

[4] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص63.

للشاعر "قيس ابن الملوح" المشهور بمجنون ليلى والذي أضرَّ به العشق ضراراً مثل "خالد" بطل الحكاية.

وفي موضع آخر يتخلَّل الشعر الحوار الذي دار بين البطلين السابقين(حياة وخالد) في إجابة "خالد" عن أسئلة "حياة" له، قائلا :

"وجدتُ الجواب في قصيدة، خفظت مطلعها ذات يوم:

عيناك غابتَا نخيل ساعة السحَر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

سألتِني مدهوشة:

أتعرف شعر السّياب أيضا؟ عجيب!

قلتُ في جواب مزدوج:

أعرف «أنشودة المطر»"[1]

كان "خالد" من حين لآخر يفاجئ "حياة" بأبيات شعرية للعديد من الشعراء، مثل ما لاحظنا في المقطع السابق حضور أسطر شعرية الشاعر العراقي "بدر شاكر السياب"، الذي اتخذ من موطنه العراق حبيبتة يتغنَّى بها في قصيدته "أنشودة المطر"، ويتمنَّى أن ينعم وطنه بالخير الخصب والنماء، متخذا من المطر رمزا واسعا قادرا على حمل هواجسه النفسية.

أمّا البطل "خالد" فتغنى بحبيبته "حياة"، وكان المطر يغريه بالحب، عكس "حياة" التي كان يغريها بالكتابة، وبذلك يصبح المطر عنصراً مشتركاً بين الشاعر وبطلي الرواية.

تواصل "مستغانمي" توظيف تقنيات النص الشعري في الكثير من المقاطع السردية، حيث تتخلل الأحداث السردية أبيات من الشعر العربي وحتى الأجنبي لتصبح الرواية شعرية بامتياز، وأوضح نموذج يمكن سياقته على ذلك قول "عبد الحميد بن باديس":

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص147.

"شعب الجزائر مسلم

والى العروبة ينتسبْ

من قال حادَ عن أصله

أو قال مات فقد كذبْ

أو رام إدماجاً له

رام محالا من الطلبْ...

يا نشء أنت رجاؤنا وبك الصباح قد اقتربْ"[1]

تستدعي "مستغانمي" هذه الأبيات من قصيدة "ابن باديس" التي ترى بأنّ صرخته التاريخية مازالت تحكم مدينته "قسنطينة" حتى بعد مماته؛ لأنّها تشمل العروبة والتحدِّي والعنفوان.

وكمثال آخر عن الشعر الأجنبي تذكر "أحلام" بيتا للشاعر "هنري ميشو"، فتردِّده قائلة: "

"Soirs, soirs. Que de soirs pour un seul matin..

أمسيات أمسيات. كم من مساء لصباح واحد"[2].

كما يلاحظ القارئ لرواية "فوضى الحواس" الحضور القوي للسند الشعري الذي تداخل مع النصوص السردية للرواية وأصبح جزءاً منها، ليعطيها سمة جمالية مميزة، فعندما "يشكل النسق الشعري استمراراً للسياق النصّي داخل الرواية ويشكل رفعاً للتوتر القائم، أو تنويعا إضافيا له، يصبح المتضمّن جزءاً لا يجوز فصله عن الشعرية العامة في الرواية، أو في أحد مقاطعها على حدّ سواء"[3].

تستحضر الروائية أبيات للشاعر "محمود درويش" في سياق سؤال الساردة حبيبها عن موعد لقائهما، فيجيبها بمقطع من قصيدة "العصافير تموت في الجليل":

---

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 293.

[2] – المصدر نفسه، ص20.

[3] – صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 240.

"سألته يوماً «متى نلتقي؟» كان يعد حقيبة حزن على عجل. فأجابني على طريقته ببيت لمحمود درويش:

نلتقي بعد قليل

بعد عام.. بعد عامين وجيل"[1].

يأتي هذا المقطع الشعري منسجما مع سياق الحدث الروائي الذي استُحضر فيه، مثله مثل المقطع الذي تستشهد فيه الساردة بأبيات "للإمام الشافعي"، في سياق حديثها عن الحياة الأسرية والاجتماعية ل"حسان"، وافتقاره للعديد من ضروريات الحياة ولمنزل يكون ملكه، بالرغم من كل هذا إلا أنه راض وسعيد بحياته مع زوجته، بإيمان منه أنّ الغنى غنى الروح وليس المادة، فتبرز لنا السارد تلك القناعة ببيت شعري تقول فيه:

"غنّي بلا مالٍ عن النّاس كلّهم   وليس الغنى إلاّ عن الشّيء لا به"[2]

كما تحفل الرواية بنصوص شعرية غير مباشرة مذابة داخل النص الروائي، مارستها الكاتبة بوعي أو دون وعي، تستحضرها أنا القارئ بناء على خلفيتها النصية القادرة على فك رموزه وشفراته من أجل فهمه واستيعابه، ويأتي هذا النموذج التناصي من خلال قول الساردة "النّساء أيضا كالشّعوب؛ إذا هنّ أردن الحياة فلا بدّ أن يستجيب القدر"[3]

فالبطلة "حياة" امرأة محكومة من طرف سلطة زوجها، لذلك كانت دائما تتوق إلى الحرية والتحرر من عبودية هذا الزوج الذي كان يعمل ضابطا. وربّما طبيعة عمله هي التي فرضت عليه هذا النوع التعامل.

والقارئ للمقطع السردي السابق يحيله ذهنه مباشرة إلى قول الشاعر التونسي "أبي القاسم الشابي" :

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 30.

[2] – المصدر نفسه، ص 267.

[3] – المصدر نفسه، ص 213.

إذا الشعب يوماً أراد الحياة   فلا بد أن يستجيب القدر[1]

التناص واضح إذا ما قارنا بين نص "مستغانمي" ونص "الشابي"، حيث تتقابل المفردات وتلتقي في النصين شكلا ومضمونا، وحسب قول الشاعر "الشابي" أنّ الشعب إذا أراد أن يعيش حرا فلا بد أن تجري الأمور وفق إرادته ويحقق مراده، وهنا يتقاطع هذا البيت مع قصة "حياة" التي تبحث دائما عن التنزه وتريد أن تحقق رغباتها العاطفية والجسدية.

يستمر توظيف "مستغانمي" للخطاب الشعري، وذلك بغرض التعبير عن حالات وجدانية عاطفية ورسم صورة موحية من خلال استخدام كل الطاقات الفنية المتاحة لتقوية النص الروائي، إذ استدعت الروائية هذه المرة النشيد الوطني الجزائري، فتقول:

قسماً بالنازلات الماحقات   والدّماء الزاكيات الطاهرات

والبنود اللاّمعات الخافقات   في الجبال الشامخات الشاهقات

نحن ثرنا في حياة أوممات   وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

فاشهدوا.. فاشهدوا.. فاشهدوا[2]

رواية "عابر سرير" هي الأخرى تزخم بتناص شعري كبير، متنوع بين الشعر الجاهلي والشعر المعاصر، ولعل من أبرز التناصات الشعرية لهذا النوع من التداخل ما جاء في أحد السياقات السردية للرواية، في محاولة من "مستغانمي" مشاركة القارئ دخول أجواء العصر الجاهلي، من خلال تشبيه نفسها ببعض الشخصيات الشعرية.

أقلّب طرفي في السماء لعلّه   يوافق طرفي طرفها حين تنظرُ[3]

أو قول السارد البطل:

ربّ هجر قد كان من خوف ما هجر   وفراق قد كان خوف فِراق[4]

---

[1] – ديوان أبي القاسم الشابي، دار الكتاب العربي، ط1، 1994، ص 25.

[2] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص304 .

[3] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص61 .

[4] – المصدر نفسه، ص 81.

إنّ البطل "خالد" في الرواية يميل إلى التخلي عن المرأة التي أحبها قبل أن تتخلى عنه، لأنّه يخشى من لقاء يكون وراءه هجر متعمد، لذلك يتعمد الابتعاد خوفا من فراق يكون أكثر إيلاما، ليكون الانسحاب من بداية الطريق أفضل سبيل يسلكه، فيصبح عكس العشاق الذين يستميتون في الدفاع عن مكاسبهم العاطفية.

كما استفادت "مستغانمي" من الشعر الحديث واستلهمت بعضا منه، إذ لم تخل رواياتها من هذا الشعر، فتضميناته الشعرية منتشرة في ثنايا السرد، حيث برعت الروائية في إذابة هذا الشعر داخل المنظومة السردي.

جاء في الفصل الخامس من ذات الرواية- عابر سرير- مقطع سردي تستشهد فيه الروائية بأسطر شعرية من قصيدة "ضد من" للشاعر "لأمل دنقل "، إذ جاء على لسان بطل الرواية المصور"خالد" الذي زار الرسام بطل رواية" ذاكرة الجسد"، يقول واصفا حالته وهو في المستشفى:

كان نقاب الأطبّاء أبيض

لون المعاطف أبيض

تاج الحكيمات أبيض

أردية الراهبات

الملاءات

لون الأسّرة

أربطة الشاش والقطن

قرص المنوِّم

أنبوبة المصل

كوب اللبن[1]

[1] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 89.

هكذا يتداخل الشعر مع السرد ليشكل تناصاً فعلياً في الخطاب الروائي ويحطم التراتبية الكلاسيكية في الأنساق التعبيرية للرواية، وتصبح بذلك الرواية فضاءً رحباّ يتسع لكل الأجناس الفنية، وتجنبها الوقوع في لغة التقارير المباشرة، "كما تنأى عن أن تكون لغة تسجيلية إسوةً بلغة المؤرخين، لذا فإن لغة الشعر هي أقرب اللغات إلى لغة الرواية، لأن لغة الرواية لست وعاءً لنقل الأفكار فحسب، بل تهدف إلى التعامل مع الإحساس البشري، فهي تجسيد فني لكيان مادي"[1].

نلتمس في الرواية السابقة آثار كل المكونات الشعرية، التي "عندما تتداخل مع البنيات الروائية تصبح لغة هذه الأخيرة هائجة مفاجئة مراوغة تعج بشهوة الجسد وفوضى الحواس"[2]، وهذا ما لاحظناه في النص المستغانمي، الذي ارتقت فيه اللغة الروائية من العادية إلى الشعرية.

بهذه العلاقات التناصية يُثرى النص الروائي، ويُفتح على الماضي والحاضر، كما يساهم النص الغائب مع النص الروائي الحاضر في رسم صورة موحية نابضة بالشعرية والجمالية، فتصبح الرواية "فضاء تتداخل فيه المكونات البنائية لأجناس مختلفة في نص جديد يتسم بظاهرة تداخل الأجناس الأدبية"[3]، وعبر هذه العلاقة التناصية استوعب السرد العربي الحديث بنية شعرية تسير على خط التوازي مع بنية الحكاية الأساسية وصارت جزءا من النص الروائي لا يمكن فصله عنها.

3- مع التراث الشعبي:

يعد التراث معلما بارزا للإبداع السردي المعاصر، لأنّه يضفي على الرواية ملامح الخصوصية والتميز الشعري، وممّا لا شك فيه أنّ المخيّلة الروائية المغاربية تتبنى

---

[1] – رشاد كمال مصطفى، أسلوبية السرد العربي، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2015، ص103.

[2] – محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 65.

[3] – محمد عروس، تداخل الأجناس الأدبية في النقد المعاصر، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد 14 و15، 2015، ص414.

بالأساس على نوع من الذاكرة الخاصة للمجتمع المغاربي، إذ استثمرت لصالحها التراث وكان ذلك بشكل كبير وملفت للنظر، كما شكل سمة بارزة وسمت الخطاب السردي المغاربي بسمات متعددة.

فشكلت الذاكرة الشعبية الأرضية الخصبة لطرح وبعث عناصر تراثية بارزة في المجتمع المغاربي، من خلال استثمار الحكم و القصص والأمثال الشعبية وإدراجها ضمن المخيال الروائي.

إنّ الذاكرة الشعبية المغاربية متعددة المراجع ومتنوعة الروافد، لذلك "اشتغل كتاب الرواية المغاربية على زحم تراثي يحضر فيه القومي والعربي العالمي الإنساني، الشيء الذي أسهم في تفجير العلائق السائدة بين المكان والزمان، بعد أن ضاعت الحدود بين الواقع والتخيل في الحكاية على إثر التحول الواقعي إلى خطة إبداع متخيل"[1].

ومن بين الروائيين المغاربة الذين احتفوا بالتراث "أحلام مستغانمي"، التي استقطبت ثلاثيتها التراث شكلا مضموناً، فكانت رواياتها متن سردي متعدد النصوص، اتسعت بنيتها لاستقبال نصوص مختلفة من خطابات شكلت الآليات التي أسهمت في بناء المادة الحكائية.

فمن الخطاب الديني واستضافة النصوص القرآنية و القصص النبوية إلى الخطاب الشعري و إذابته داخل المتن الحكائي لأمر يقتضيه منطق الرواية، بالإضافة إلى توظيف التراث الشعبي، الذي هو آخر كان له حضورا قويا في الثلاثية، وتجلي ذلك في المثل الشعبي والأغنية الشعبية وأسماء لبعض الأكلات التقليدية، التي تناثرت عبر صفحات الثلاثية سرداً وحوراً وبالأخص في رواية "ذاكرة الجسد" التي كثر فيها الاستدلال بالأمثال الشعبية، لتصبح الثلاثية بأحداثها وشخصياتها ولغة حواراتها تتسم باللون الشعبي.

---

[1] – عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، ص 87.

وعبر هذا الثراء المعرفي والتشبع الثقافي تشكلت الشبكة السردية للثلاثية، هذه الأخيرة سنحاول في الصفحات التالية دراسة كيفية استثمار الكاتبة للتراث الشعبي وتوظيفه في النص المستغانمي.

لقد استلهمت الروائية "مستغانمي" التراث الشعبي في نصها السردي، و تجلى ذلك في شكلين أساسين هما:

- المثل الشعبي.
- الأغنية الشعبية.

شغل المثل الشعبي حيزاً معتبراً في نص الثلاثية، فالروائية عمدت إلى توظيف بعض الأمثال الشعبية المستمدة من الإرث الاجتماعي المحلي واتخذتها وسيلة للتعبير عن آراء شخصياتها، وإيصال المعنى للقارئ.

فتعددت الأمثال المستحضرة وتباينت مضامينها تبعاً للسياق السردي الذي وضعت فيه، لتعكس بذلك البيئة الاجتماعية والطبيعية للرواية، كما عكست مهارة الكاتبة وقدرتها على المزج بينها وبين المقاطع السردية .

ومن الأمثلة الشعبية الواردة في رواية "ذاكرة الجسد" نذكر:

- "**الطير الحرّ ما ينحكمش، وإذا انحكم.. ما يتخبّطش**"[1]: بمعنى الطير الحرّ في الطبيعة لا يقع في فخ الصيادين، وإذا وقع لا يتخبط خوفاً مثل الطيور الصغيرة، بل يبقى رافعا رأسه لكبريائه. هذا هو المعنى العام للمثل الشعبي، أمّا في الرواية فكان "خالد بن طوبال" يعتبر نفسه مثل هذا الطائر المكابر الذي ينتسب إلى سلالة الصقور و النسور التي يصعب على الصياد الإمساك بها، فكان رجل له شهامة لا يعرف معنى الاستسلام ودون إبداء مقاومة للفشل، إذ كان محاربا في حبه لحياة.

- "**إنّ الذي مات أبوه لم يَتيتّم.. وحده الذي ماتت أمه يتيم**"[2]: يطلق هذا المثل على الإنسان الذي فقد أمه وفقد حنانها وعطفها، فاليتيم يتيم الأم و ليس الأب، وهذا ما ينطبق

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 209.

[2] – المصدر نفسه، ص 25.

على "خالد" و"أخيه" بعد وفاة والدتهما وانشغال والدهما بزواجه الثاني، مما ولّد فراغاً لهما، يقول البطل "خالد": "كنت الوحيد الذي لم يترك خلفه سوى قبر طريّ لأمٍّ ماتت مرضاً وقهراً، وأخٍ فريد يصغرني بسنوات، وأب مشغول بمطالب عروسه الصغيرة ... كنت يتيماً وكنت أعي ذلك بعمق في كلّ لحظة، فالجوع إلى الحنان شعوراً مخيفاً وموجع، يظلّ ينحر فيك من الداخل ويلازمك حتَّى يأتي عليك بطريقة أو بأخرى"[1].

- "**كي تجي تْجيبها شعرة .. وكِي تروح تقطّع السلاسل**"[2]: يضرب هذا المثل في وصف الدنيا التي لا تعترف بالمعايير الخاصة، أمّا في رواية "ذاكرة الجسد" فأطلق هذا المثل على حال "خالد" الذي حلّت به المصائب دفعة واحدة وتقضم سعادته، لتأتي تلك الشعرة وتجلب معها السعادة حينما التقي بحبيبته، لكن عندما رحلت قطعت كل خيوط الأحلام وسحبت من تحته سجّاد الأمن "كانت تلك عبثيّة الحياة، حيث يكفي لمصادفة رفيعة كشعرة أن تأتيك بالسعادة و الحبّ والحظّ الذي لم تكن تتوقَّعه. ولكن.. عندما تتقطع تلك الشعرة الرفيعة، فهي تكسر معها كلّ السلاسل التي كنت مشدوداً إليها، معتقداً أنَّها أقوى من أن تكسر شعرة ! "[3]

-"**واحد عايش في الدنيا.. وواحد يوانس فيه..!**"[4]: يدل هذا المثل على الطبقية في المجتمع، وفي الرواية جاء للدلالة على زوجة "حسان" التي تتحسر على فقرها وتقارن حالتها بحالة الأغنياء في منطقتها، خاصة المرأة التي جاءوا بجهازها من فرنسا، والتي تنعم بالترف والدلال، تقول "عتيقة" زوجة "حسان": "لو رأيتَ جهاز العروس وما لبسَته البارحة .. يا حسرة .. قال لك واحد عايش في الدنيا.. وواحد يواس فيه.. !"[5]

- "**يبقى زيتنا في دقيقنا**"[6]: في المفهوم العام يطلق هذا المثل على تبرير الزواج بين الأقارب بحجة الحفاظ على العلاقات الأسرية و تقوية أواصرها وديمومتها عن طريق

---

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص25.

[2] – المصدر نفسه، ص 223.

[3] – المصدر نفسه، ص ن.

[4] – المصدر نفسه، ص 285.

[5] – المصدر نفسه، ص ن.

[6] – المصدر نفسه، ص321.

زواج الأقارب ودعماً لفكرة القريب أولى من البعيد، لكن في الرواية جاء هذا المثل على لسان "سي شريف"، الذي أراد أنّ يزوج بنت أــخيه "حياة" برجل تربطه به مصالح مشتركة، لضمان مستقبله حتى وإذا كان هذا الزوج سارقاً وناهباً. وهنا تقييد لحقوق المرأة الجزائرية الذي يبقى الزواج أمراً مقدراً عليها ولا حرية لها في اختيار شريك حياتها.

-"**يؤخذ الحذر من مأمنه**"[1]: مثل عربي قديم، يقال بهدف التنبيه وأخذ الحيطة والحذر، أو للشخص الذي يصاب بغدر من جهة كان يثق فيها ثقة مطلقة، فيطلق هذا المثل على التيقظ وتجنب التسليم الكامل للأشخاص أو الظروف التي يعتقد الفرد أنّها آمنة، وهو ما ينطبق على "خالد"، الذي كان يثق في "حياة" وفي حبها له، وإذا به تغدره وتفاجئه بتزوجها رجلاً آخر غيره، ليندم "خالد" على تلك الثقة والأمل الذي أعطاها إياها. يقول: "كلّ الأمثلة الشعبية تحذّرنا من ذلك النهر المسالم الذي يخدعنا هدوؤه فنعبره، وإذا به يبتلعنا، وذلك العود الصغير الذي لا نحتاط له.. وإذا به يعمينا"[2].

- "**البلدي يفهم من غمزه !**"[3]: يطلق هذا المثل على الإنسان الذكي، سريع الفهم، وهو شبيه بالمثل الذي يقول: "اللبيب بالإشارة يفهم"، وهو ما حصل بين "خالد" و لوحته التي رسمها فكانت بمثابة صديقته الذي يتحدث إليها وتفهم عليه على حد قوله: "إنَّنا نفهم بعضنا أنا وهذه اللّوحة.. وهي كانت لوحة بلديّة مكابرة مثل صاحبها، عريقة مثله تفهم بنصف غمزه!"[4]

-"**ما تقول أنا.. حتَّى يموت كبار الحارة !**"[5] بمعنى أنّه يجب على الإنسان البسيط أن لا يظهر قوته و كبرياءه و قوته إلا إذاّ اختفى من هو أقوى وأجدر منه، ولقد رددت الكاتبة

---

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص89.

[2] – المصدر نفسه، ص ن.

[3] – المصدر نفسه، ص 70.

[4] – المصدر نفسه، ص ن.

[5] – المصدر نفسه، ص 327.

هذا المثل للسخرية من أصحاب النظريات الثورية، والكسب السريع وأصحاب السلطة من وزراء ومشاريع وزراء وعسكر متنكرون في ثياب وزراية، الذين جاؤوا لحضور عرس "حياة" .

-"**النار تلد الرماد**"[1]: مثل معروف في أوساط المجتمع الجزائري، كثير التداول، عادةً ما يطلق على الرجل الذكي والفطن والفحل، عندما يخلّف وراءه أبناء عديمي الإرادة والرؤية، يفشلون في مسيرة تميّز آباؤهم فيها، وفي رواية "فوضى الحواس" يرد هذا المثل حاملاً دلالة عكسية تخالف المفهوم المعروف، من خلال ما جاء على لسان الساردة حين قالت: "«النار تلد الرماد» وكثيرا ما تكذب هذه الأمثال! ها هو مسحوق الرماد، يلد كل هذا الجمر، كل هذه السيول النارية التي أحرقت في داخلي كل شيء، كل القناعات الجاهزة، كل الأكاذيب توارثتها النساء"[2].

-" **جِبت كَطّ يوانّسني ولّى يبرّك في عينيه**"[3]: ورد هذا المثل في رواية "عابر سرير"، إذ جاء على لسان "مراد" صديق الصحفي "خالد" عندما عرض عليه أن يقضي ليلة معه للمرح والترفيه عن أنفسهما، ليبدأ "خالد" في الحديث وسرد قصصه المخيفة، فيقاطعه "مراد" ويطلب منه أن يتوقف عن سرد الكلام المخيف قائلا: "جبت كطّ يوانّسني ولّى يبرّك في عينيه! قلنا لك اقعد يا رجل توانسنا ...ولّيت تخوّف فينا!"[4]

- "**عاش ما كسب مات ما خلّى**"[5]: يطلق هذا المثل على الرجل الفاسد الذي يضيع وقته وأيامه في الدنيا، كما قد يطلق على الإنسان الذي لا يساهم في المجتمع ولا يترك بصمته بعد مماته، وفي المتن الروائي جاء في سياق حديث "مستغانمي" عن حياة "زوربا" الذي لم يكن يعنيه أن يمتلك بقدر ما كان يعنيه أن يحيا.

---

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 86.

[2] – المصدر نفسه، ص ن .

[3] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 108.

[4] – المصدر نفسه، ص ن.

[5] – المصدر نفسه، ص 149.

بهذه الأمثال الشعبية نسجت "أحلام مستغانمي" شبكتها السردية للثلاثية، فتوسعت معالمها وتعالقت نصوصها من التراث الشعبي، إذ تضمنت الأمثال في أسلوبها ومعناها فلسفة بسيطة نابعة من الحياة اليومية للمجتمع الجزائري، وهو ما يبرر إدراكها بسهولة، لأنّها في دائرة التجربة الشعبية المصاغة لفن الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية.

كما دل توظيف المثل داخل النص السردي على الفهم الصحيح له من طرف الروائية وقدرتها على تمثيل تراث البيئة التي نشأت فيها وإذابته داخل النص الروائي، من أجل مشاركته للقارئ الجزائري وحتى العربي، وإظهار هذا الزخم المعرفي، لأنّه لا تكون "مشاركة الروائي العربي ذات بال إلا إذا تأسست على تراث الأمة، وبين يدي الروائي العربي كنوز ثروة من خوالد الموروثات الحية"[1].

وكصورة أخرى على التراث الشعبي نجد الأغنية الشعبية لها حضور في النص السردي المستغانمي، وهي نابعة من صميم المجتمع الجزائري وصورة معبرة عن المشاعر الاجتماعية والوجدان الجماعي للشعب الجزائري، إذ أنّ اهتمام هذه الأغنية الشعبية وارتباطها بطبقة الشعب هو الذي دفع بالروائية إلى توظيفها واستثمار معانيها في نصها السردي الثلاثي.

ومن الأغاني الشعبية التي جاء توظيفها في الرواية توظيفا جزئيا بحسب حاجة الروائية لها وما يخدم نصها، ما نجده في رواية "ذاكرة الجسد" في قول "مستغانمي" التي تتغنى قائلة: "يا التّفاحة.. يا التّفاحة.. خبّريني وعلاش الناس والعة بيك.."[2]

جاء هذا المقطع الغنائي كصوت عابر سمعه "خالد" متسللا غرفته عبر النافذة، نابعا من مذياع إحدى شوارع مدينة باريس، لتستوقف هذه الأغنية بسذاجتها "خالد" وتذكره بالوطن وتضعه وجها لوجه معه.

---

[1] – ماجد مصطفى، في الأدب العربي الحديث والمعاصر، دار الكرز للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005، ص 100.

[2] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 11.

كما ساقت "مستغانمي" قطعة غنائية شعبية من التراث الفرقاني، الذي كان حاضرا في عرس "حياة" .

"يا ديني ما أحلالي عِرسُو.. بالعوّادة..

الله لا يقطعلُو عادة..

وانخاف عليه .. خمسة والخمسين عليه".[1]

لقد جاء توظيف "مستغانمي" للأغنية الشعبية جزئيا كما لاحظنا في المقاطع السابقة، فهي لم توظف الأغنية الشعبية بكل مقاطعها في الثلاثية، بل عمدت إلى إدخال جزء معين، هذا الجزء كان كافيا لتعبر به عن نفسيات أبطال روايتها ومسايرة أحداثها.

كما أنّ القارئ للنص الروائي يلاحظ محافظة الروائية على اللفظة العامية للأغنية، لتوصيل دلالتها الإيحائية وقوتها التعبيرية بلغتها الخاصة والمميزة.

تقول "مستغانمي" في الفصل الأخير من روايتها" ذاكرة الجسد":

"إذا طاح الليلْ وينْ انباتُو

فوق فراش حرير ومَخدّاتُو..

أمان.. أمان...

ع اللّي ماتوا.. يا عين ما تبكيش ع اللّي ماتوا.. أمان.. أمان".[2]

تستحضر الساردة هذه الأغنية في خضم حديثها عن طقوس الاحتفال بعرس "حياة" وعلو صوت الزغاريد والموسيقى والأغاني التراثية الشعبية، فبينما كان الكل سعيد بهذا الفرح والزواج كان "خالد" يتألم وغير راض به، لأنّ العروس هي حبيبته "حياة" التي لم تكن من نصيبه، فكان كلّما تقدم به الليل تقدّم به الحزن واشتد ألمه، ليتذكر قائده "سي الطاهر" وصديقه "زياد" اللذان رحلا وتركاه يتألم وحده في هذه الحياة، ورغم هذا الألم وشدته إلا أنّه لم يسمح لدموعه بالنزول، معتبرا هذه الليلة ليست للشهداء ولا للعشاق، بل هي ليلة

---

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 326.

[2] – المصدر نفسه، ص 330– 331.

صفقات يحتفل فيها بالموسيقى، فجاءت الكاتبة بهذه الأغنية للتعبير عن الوضع النفسي للبطل "خالد".

كل الأغاني الشعبية الواردة في الروايات معروفة ومنتشرة في بلادنا، ارتبطت بالوسط الجزائري، وقد كان الدافع من وراء توظيفها من طرف الساردة في نصها الروائي ربّما لإحياء التراث الغنائي الشعبي، وتعزيز الرابط الذي يصل القارئ بواقعه حتى ينسجم معه، أو ربّما للتذكير بالإنجازات والأخذ بالعبر، كما في هذه الأغنية التي تقول فيها:

"كانوا سلاطين ووزراء

ماتوا وقبلنا عزاهمْ

نالوا من المال كُثرةْ

لا عزّهم .. لا غناهُمْ

قالوا العرب قالوا

ما نعطيوْ صالح ولا مالوْ.. "[1]

جاءت هذه الأغنية الشعبية الطربية لتذكر بقصة "صالح باي" وخدعة الحكم، ولتذكر بالجاه الذي لا يدوم لأحد مهما كان.

ففي السابق كانت هذه الأغنية تُغنّى للحزن، لكن اليوم صارت تغنّى للأفراح والمناسبات، دون أن يستوقف تاريخها وكلماتها أحداً.

لقد أبدعت الروائية عندما وظّفت هذه الأغاني توظيفا ملائماً للنص والحكاية، محافظة في ذلك على روحها الشعبية ومؤدية جملة من الوظائف الحيوية التي ساهمت في خدمة شكل ومضمون النص الروائي، وإعطائه صبغة شعبية شعرية.

إنّ المتطلع الجيد للجزأين الثاني والثالث من ثلاثية "أحلام مستغانمي" يلاحظ أنّ الأغنية الشعبية لها حضور نسبي في هذه النصوص الروائية مقارنة مع رواية "ذاكرة الجسد"، بل

---

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 327.

تكاد تنعدم، باستثناء المقطع الغنائي الذي استحضرته "مستغانمي" في سياق وصفها للسهرة التي جمعت "مراد" وأصدقاءه حول تراث "قسنطينة"، ورقصهم على وقع الدفوف والفرقاني، وبالضبط على أغنية:

باسم الله نبدَ كلامي قْسنطينةْ هي غْرامـــــــــتي

نتفكركْ في مْنامِي إِنْتِيَ والوَالدينْ..

على السويقة نبكي وانّوح رحبة الصوف قلبي مجروح

باب الواد والقنطرة رحتِ يا الزين خسارة[1]

وكشكل آخر من أشكال توظيف التراث الشعبي، نجد حضور بعض الأكلات الشعبية والألبسة التقليدية: كالطمينة، والكسكسي، والبوزلوف، والمقياس.

بهذا تكون النصوص الروائية للثلاثية غنية بالأمثلة والأغاني الشعبية، مما أكسبها ثراء دلالياً وإيحاءً جمالياً وبعداً رمزياً عميقاً، عكس القدرة الإبداعية للروائية في المزج بين نصوص سردية حديثة ونصوص تراثية شعبية، مع تلوينها بلغتها الخاصة التي زادت العمل الأدبي جمالية فنية وأعطته شعرية عميقة، نادرا ما تحضر في الأعمال الفنية السردية.

---

[1] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 110.

ثانيا: الانزياح

لا يمكن الحديث عن الشعرية السردية دون الحديث عن الانزياح، لأنّه من أدوات الصورة الفنية التي يستعملها المبدع في تشكيل كلمات نصه الإبداعي وتوسيع معانيه وتجاوز المألوف والسائد، ليعطي لنا عملاً أدبياً مبتكراً، والأداة التي يستخدمها لتحقيق ذلك هي الانزياح[1].

هذا الأخير يعد من الموضوعات التي أحدثت جدلا واسعا في الدراسات الأسلوبية والبلاغية والنقدية واللسانية الغربية والعربية، وإذا غصنا في لج الشعرية الغربية وجدنا عدة مصطلحات تقابل الانزياح، كالشناعة والانحراف .

ومن جملة التعريفات التي أوردها البلاغيون لهذا المصطلح نذكر: "ريفاتير Riffaterre" الذي يصف الانزياح بأنّه "خرقا للقواعد حينا ولجوء إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر. فأما في حالاته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة، وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة"[2].

هذا الخرق للكلام العادي أو المعياري هو ما يصطلح عليه بالانزياح، الذي يشكل اللغة الشعرية حسب "ريفاتير"، وهو تعريف يقترب من شرح "موكاروفسكي Mokaroyovsky" عندما كتب بحثاً عن اللغة المعيارية واللغة الشعرية، وتوصل إلى التمييز بين هاتين اللغتين قائلا: "السمة التي تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية هي انحرافها عن اللغة المعيارية وخرقها لها، فضلا عما تمتاز به من معجم خاص وصيغ نحوية"[3].

أمّا "كوهن"، فتشير العديد من الدراسات بأنّه المؤسس الأول لمصطلح الانزياح، وهو الذي أرسى القواعد الأساسية لهذه النظرية في كتابه "بنية اللغة الشعرية"، إذ يرى أنّ الشعر بمثابة انزياح عن معيار هو قانون اللغة، ويحصر الشعرية في علم الأسلوب، هذا

---

[1] – دانا عبد اللطيف حمودة، شعرية النثر، طوق الحمامة أنموذجا، دار زهدي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص 47.

[2] – المرجع نفسه، ص 53.

[3] – دانا عبد اللطيف حمودة، شعرية النثر، طوق الحمامة أنموذجا، ص 53.

الأخير يعتبره هو الآخر انزياحا، فيقول: "الأسلوب هو ما ليس شائعا ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار العام المألوف... ويحمل قيمة جمالية. إنه انزياحُ بالنسبة إلى معيار"[1].

أمّا في الثقافة العربية فيعد الانزياح من المصطلحات الوافدة إلى النقد العربي، الذي احتضنه بشيء من الاختلاف المفهومي والاصطلاحي، ومن تلك المصطلحات المرادفة له نذكر: الضرورة الشعرية، العدول، الالتفات...

وبالرغم من اختلاف المسميات، إلا أنّها كلها تدور حول بعد مفهومي واحد، إذ يعرفه الباحث "منذر عياشي" قائلا: "أما الانزياح فيظهر إزاء هذا على نوعين: إنه إما خروج عن الاستعمال المألوف للغة وإما خروج عن النظام اللغوي نفسه"[2].

هذا التعريف يتناسب مع شرح "حميد لحمداني" حين قال: "الانزياح انحراف أسلوبي عن اللغة المألوفة"[3]، وهو رأي يقترب بشكل كبير مع رأي الناقد "صلاح فضل"، الذي يعتبر العالم الفكري الإبداعي هو علم انحرافات لأنّ العديد من الباحثين "أرادوا أن يربطوا بشكل ما بين مفهوم الأسلوب كانحراف عن قاعدة عامة والتصور القديم له باعتباره طبقة زخرفية تضاف إلى أصل التعبير المجرد لتجميله بوسائل المحسنات البديعية، مما يجعلنا نميز في النص الأدبي بين طبقة المحسنات هذه والأساس العادي للغة المستخدمة"[4].

وتراثنا العربي قسم الانزياح إلى ثلاثة أنواع وهي:

- **الانزياحات العروضية والصوتية:** وتضم الضرورة الشعرية والتغيرات الصوتية، ولزوم مالا يلزم، وانحراف الموشحات .
- **الانزياحات التركيبية:** وتضم مبحثي التقديم والتأخير، والالتفات.

[1]- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص15.
[2] – منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص77.
[3] – حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 62.
[4] – صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص209.

- **الانزياحات الدلالية:** وتضم كل أشكال المجاز العقلي واللغوي والالتفات[1].

إنّ الوسائل التي يستخدمها المبدع من لغة وعاطفة وموسيقى وخيال واسع كلّها تتخذ من أجل إخراج عمل فني نثري أو شعري، إذ نجد الروائي في العصر الحديث يخرج عن المسار التقليدي للبناء الكلاسيكي للرواية، من خلال توظيف آليات أسلوبية جديدة لم يشهدها الفن الروائي قبل هذا العصر، ليرتقي بذلك باللغة السردية طارقا باب الشعرية وما احتوته من انزياحات.

لقد أصبحت في العصر الحديث "السرديات كثيراً ما تخترق وحدة النظام المركزي، وتشوش وحدة النسق بما تقيمه من اختراق معتمد في البناء الروائي"[2].

وشكل الانزياح في الرواية الجديدة علامة بارزة من علامات الشعرية السردية، حيث استخدم الروائي المعاصر مجموعة من المكونات الجمالية التي تسمو باللغة وتمنح النص الروائي شعرية وصورة فنية يبنيها ذهن المبدع ويحركها تصويره وخياله، فخاضت الرواية الجديدة "مغامرة كبيرة لحسابها من خلال البحث عن طرائق جديدة ولغة مخالفة لما هو معروف، وهذا ما جعل منها نوعا أدبيا متفرداً تمتزج فيه اللغة المتداولة باللغة الشعرية"[3].

وعلى هذا الأساس اشتغلت "أحلام مستغانمي" في ثلاثيتها على البناء اللغوي المبني على التشكيل الفني والشعري، الممزوج بالانزياح، إذ سعت الروائية في رواياتها إلى ملامسة الإبداع الفني في حده الجمالي وتشكيلاته الفنية وجوهره التاريخي، كما استطاعت أن تبني صورًا فنية روائية، تقوم على تيمات عديدة: كتيمة الحب والحرب والوطن والذاكرة وغيرها من التيمات الأخرى.

---

[1] – دانا عبد اللطيف حمودة، شعرية النثر، طوق الحمامة أنموذجا، ص55.

[2] – عالي القرشي، الرواية في المملكة العربية السعودية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 16.

[3] – محمد أودادا، الشعري في الروائي مستويات التجلي وطرائق التحليل، مجلة علامات، العدد 12، 1999، ص33.

وبين شتات هذا التنوع يغدو تحليل الصورة ذا قيمة إضافية جمالية للمشهد الروائي المستغانمي، لأنّه تحليل يلامس عمق النص الروائي وصفاته اللغوية وانزياحاته التركيبية والدلالية .

لقد عرضت "مستغانمي" في نصوص ثلاثيتها الواقع الجزائري والعربي من مختلف جوانبه التاريخية والسياسية والاجتماعية في قالب فني ورؤية أدبية وجمالية خاصة، هذا ما جعلها تهتم بالشكل الفني وتمنحه صبغة شعرية، من خلال خرق وتجاوز النمط التعبيري المتواضع عليه في الرواية التقليدية، وهو ما يعرف بالانزياح. هذا الأخير سنركز في دراستنا عليه كظاهرة أسلوبية ميزت النصوص الروائية التي نحن بصدد دراستها، إذ نعثر على نوعين من الانزياح، وهما:

- الانزياح الدلالي.
- الانزياح التركيبي.

01- الانزياح الدلالي:

يعد هذا النوع من الانزياح من أكثر الأساليب اللغوية استخداما في الأعمال الفنية وأكثرها مرونة، وهو خرق لنظام اللغة وانحراف لحدودها، لأنّ هذا النوع من الانزياح "يخرج عن قواعد الاختيار للرموز اللغوية مثل وضع المفرد مكان الجمع أو الصفة مكان الموصوف أو اللفظ الغريب بدل المألوف"[1]، كما قد يشمل المجاز العقلي وما يندرج تحته من استعارات وكنايات.

وبالعودة إلى المتن السردي للروايات التي نحن بصدد دراستها واستجلاء الانزياح فيها، نجد الروائية "أحلام مستغانمي" وظفت هذا النوع من المجاز من خلال استخدام العديد من الصور البيانية بمختلف أنواعها من: استعارة وكناية وتشبيه.

لقد اتصفت لغة الثلاثية ببلاغة سردية، ولغة شعرية، وثراء أسلوبي، هذا الاحتفاء باللغة في الكتابة السردية عند "مستغانمي" يتبدّى في كل المقاطع الروائية، حيث يصطدم

---

[1] – صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص 211- 212.

القارئ وهو يقرأ رواياتها بالعناوين المغرية بألفاظها وشعريتها، إذ لا يمكن فهمها واستكناه معانيها إلا بعد قراءة المتن الروائي، ليدرك أنّ الروائية لم يكن اختيارها للعناوين عبثا أو محض صدفة، وإنّما كان انتقاؤها لهذه التراكيب (ذاكرة الجسد- فوضى الحواس- عابر سرير) مدروسا ومقصودا.

فنجد مثلا لفظ "ذاكرة" أضيف إلى "جسد"، فالذاكرة تمثل شيء معنوي مجرد، والجسد شيء مادي ملموس، ليحمل العنوان دلالة محورية، ويحدث خرق دلالي مما يصطدم القارئ، كونه لم يألف مثل هذه التراكيب، وهذا ما يغريه ويجذبه لتتبع ما يجري في ثنايا الرواية، رغبة منه في التوصل إلى المعنى المقصود من العنوان والدلالة العميقة المتضمنة داخليا.

والمتتبع لأحداث رواية "ذاكرة الجسد" حتى الأخير، يستطيع أن يفهم الدلالة التي ترمي إليها الروائية من العنوان، وبما أنّ الرواية تتعلق بأحداث ماضية من تاريخ الجزائر، فيصير لفظ "الذاكرة" يشير إلى "تاريخ" ولفظ "الجسد" يقصد به "الجزائر"، فيكون عنوان الرواية "تاريخ الجزائر"، في حين أنّ مستغانمي فضلت استعمال عنوانا يحمل بعدا مجازيا ودلالة شعرية، فاستخدمت "ذاكرة الجسد"، وهنا تظهر شعرية العنوان، مما يجعله انزياحا وخروجا عن المعتاد والمألوف من اللغة.

أمّا العنوان الثاني من الثلاثية، فيتشكل هو الآخر من كلمتين، "فوضى" الذي يشير إلى الاختلاط العقائدي الإسلاموي الممزوج بالسياسة، وفترة العشرية السوداء التي شهدتها الجزائر في تسعينيات القرن الماضي وانقسام المجتمع الجزائري آنذاك إلى فئات مختلفة، لتأتي كلمة "حواس" وتترجم تلك الحركة السائدة في تلك الفترة التي أشرنا إليها سابقا، بتعبير من الكاتبة" مستعانمي" عن تلك الفوضى التي ربطتها بالحواس، ويتشكل العنوان المجازي "فوضى الحواس" كعنوان له دلالة شعرية مجازية، كما قد يعكس العنوان الحالة الداخلية لبطلة الرواية "حياة" التي كانت حواسها تعيش في فوضى بسبب اختلاط مشاعرها

وتشتت ميولاتها جراء حالة الحب التي خلفها لها القدر عندما تتبعت رجلا بالغلط ظنا منها أنّه ذات الرجل الذي بحثت عنه وحلمت به .

رواية "عابر سرير" هي الأخرى جاء عنوانها حاملا انزياحا دلاليا، مكتسبا شعرية وإيقاعا موسيقيا خاصا، إذ تشير لفظة "عابر" إلى الهجرة والسفر والتنقل الذي أصبح يلجأ إليها شباب الجزائر، ولفظ "سرير" تشير إلى "الوطن" وهو الجزائر، فتربط "مستغانمي" لفظة العبور بالسرير، ويتشكل لنا العنوان "عابر سرير".[1]

كما قد يشير عنوان "عابر سرير" إلى دلالة أخرى تخالف تماما المعنى السابق، وهي أنّ بطلي الرواية ونظرا للقصة العاطفية التي تجمعها، فقد مثّل السرير مكانا جمعهما وترجم حبهما، ولكون "حياة" امرأة متزوجة من رجل آخر، فلم يكن السرير بالنسبة لها إلا مكانا عابرا وموطنا جمعها بحبيبها، فتترجم لنا "مستغانمي" تلك العلاقة بجملة أرادتها أن تكون عنوانا للجزء الأخير من ثلاثيتها، متجاوزة به المألوف من الكلام، كوننا اعتدنا على أنّ لفظة "عابر" مقترنة في كثير من الأحيان بلفظة "سبيل"، إلا أنّ "مستغانمي" تجاوزت ذلك وربطتها ب"سرير".

أمّا بخصوص الحديث عن التراكيب الفنية للروايات الثلاث فقد لجأت فيه الروائية إلى اللغة الشعرية المكثفة وما حملته من تصوير فني قوي الدلالة وعميق المعنى.

فالقارئ لنص الثلاثية يلاحظ أنّ الروائية استطاعت أن تتلاعب بالألفاظ والعبارات بقدرة لغوية أكسبت النص إيقاعا فريدا من نوعه، والذي بدوره حقق شعرية النص وجماليته الفنية، ومن الأمثلة الدالة على ذلك ما ورد على لسان البطل "خالد بن طوبال" حين قال:

"لم أكن أعرف أنّ للذاكرة عطراً أيضاً.. هو عطر الوطن.

مرتبكاً جلس الوطن وقال بخجل:

عندَك كأس ماء ..يعيّشَك؟

---

[1]- العماري أمحمد، شعرية اللغة الروائية في ثلاثية أحلام مستغانمي ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير، دراسة أسلوبية، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2011-2012، ص 55.

وتفجّرت قسنطينة ينابيع داخلي"[1].

هنا تتحاز لفظة "الوطن" من معناها الحقيقي إلى معنى مجازي، من خلال توظيف الاستعارة المكنية، وذلك من خلال تشبيه الوطن بالإنسان الذي يتزين ويتعطر ويجلس ويتكلم بخجل، فذكرت "مستغانمي" المشبه وهو "الوطن" وحذفت المشبه به وهو"الإنسان" مع إبقاء على عدة لوازم تدل عليه (التزين- التعطر- الجلوس- الكلام) على سبيل الاستعارة المكنية.

"الذاكرة" هي الأخرى ربطتها الروائية بالاستعارة، وجردتها من صفاتها المعنوية لتعطيها صفات مادية حركية يختص بها الإنسان، والأمثلة الدالة على ذلك كثيرة نذكر منها:

- "صفحات أخرى فقط.. ثم أعرّي أمامك ذاكرتي الأخرى..." [2]
- "ها أنا أسكن ذاكرتي وأنا أسكن هذا البيت، فكيف ينام من يتوّسد ذاكرته؟ "[3]
- " من يوقف نزف الذاكرة الآن؟"[4]
- " يحدث للذاكرة ...أن ترفض الجلوس في الكراسي الخلفيّة"[5]
- " تمشي إلى جواري الذكريات البعيدة .."[6]

قامت الروائية في هذه الأمثلة باختراق القواعد التعبيرية المتعارف عليها، وذلك باعتمادها على الصور البيانية وبالضبط على الاستعارة المكنية، حيث شبهت الذاكرة بالإنسان الذي يغيّر ملابسه ويتعرى، وفي الرواية الشيء الذي أراد "خالد" أن يعريه ويفصح عنه هو ذاكرته وذلك عندما كان يتحدث للبطلة "حياة" عن أمور حياته الخاصة ويكشف لها عن أشياء كانت تجهلها عنه وعنها أيضا عندما كانت صغيرة، الأمر الذي دفعه لحجب الستار

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 77.
[2] – المصدر نفسه، ص 37.
[3] – المصدر نفسه، ص 264.
[4] – المصدر نفسه، ص 261.
[5] – المصدر نفسه، ص 259.
[6] – المصدر نفسه، ص 287.

عن ذاكرته ويخبر "حياة" بكل ما كان تحتويه ذاكرته، هذه الأخيرة كان يعتبرها بمثابة بيت يسكنه ويسكن أسراره أحيانا، وأحيانا أخرى يراها كالسياج الذي يحميه من خطر ويلتصق به أينما حل وارتحل، لكنّه في أوقات أخرى يمل من هذه الذاكرة لأنّها تحمل له قصص مؤلمة، وكلمّا تذكرها نزف دماً من شدة الحزن والألم.

ترد استعارة "عندما تنتهي العاصفة.. يشعل البحر سيجارة. يدخّن متّكئاً على الأسئلة"[1] في رواية "فوضى الحواس"، إذ تصور لنا "مستغانمي" البحر كأنّه إنسان يدخن ويتكأ، إلا أنّ الجلوس والاتكاء سمتان مرتبطتان بأفعال الإنسان، لذلك لا يمكن أن تكونا من سمات البحر، باعتبار هذا الأخير شيء مجرد العقل، ومن خلال هذا المجار يكتسب البحر دلالة استعارية، مثل ما اكتسب المشي في قول السارة: "أعود برفقة البحر مشيا على الأقدام. أمشي وتمشي الأسئلة معي، وكأنّني أنتعل علامات الاستفهام"[2].

إلى جانب هذا المثال نجد مقطعا آخر يشمل على توظيف الاستعارة، فكان الندم هو الآخر مثل البحر يدخن إذ تقول: "كلّ صباح كان الندم الجميل يأخذ حمّاماً، يُدخِّن سيجارة، يضع قبلة على الشفتين الشاحبتين... كان يلهو باختيار سرير جديد، كما ليُكذِّب ندمه. فمن عادة الندم أن يثرثر قبل الحبّ وبعده"[3].

هنا يفقد الندم سمته المعنوية المجردة ليكتسب صفات لازمة في الإنسان كالتدخين والغسل واللهو والتقبيل وغيرها من الصفات الإنسانية الأخرى، وهذا ما حقق الدلالة المجازية لكلمة "الندم"، وأعطاها قيمة تأثيرية في المتلقي.

تلجأ "أحلام مستغانمي" إلى الاستعارة كأداة فنية تعبيرية أرادت من خلالها منح النص الروائي صبغة شعرية، فأخرجت الكلمات من دلالتها الحرفية المعروفة إلى دلالات

---

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 243.

[2] – المصدر نفسه، ص 273.

[3] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 84 .

أعمق وأوسع، وجردتها من صفاتها المعنوية لتكسبها حزمة من المعاني والصفات التي يختص بها الإنسان.

فالاستعارة تستطيع حمل رؤية المبدع وهمومه النفسية وتتعدى إلى خرق المألوف والخروج عليه فتكون أسلوبا يستثير القارئ ويدفعه إلى تلك المعاني التي تقف وراء النص[1].

واللافت للنظر أنّ "مستغانمي" قد تحايلت في ثلاثيتها بالصيغة البيانية، فعلى غرار ما سبق نجد بين ثنايا الروايات السابقة نصوصا وتعابيرا خارجة عن المألوف، حيث نعثر على العديد من المقاطع للكناية، ومن هذه النصوص نذكر قول الروائية: "أكان يمكنني أن أجد نفسي وجهاً لوجه مع قسنطينة، دون سابق إنذار، دون أن تتفجر داخلي الدهشة شلاّلات شوق وجنون وخيبة .. فتجرفني الكلمات إلى حيث أنا!"[2]

في هذا المقطع تساؤل داخلي حضر فيه المجاز بنوعيه "الاستعارة والكناية"، إذ تتخيل الساردة مدينة "قسنطينة" بأنّها إنسان تريد أن تراه وتقابله وجها لوجه ومن دون موعد، هذا الشوق والرغبة في اللقاء ولّد داخلها نوعا من الدهشة، فتختلط داخلها مجموعة من الأحاسيس الغير متوقعة، فيمتزج الشوق بالجنون وبالخيبة، وتصف الروائية حال هذه الشخصية بجملة مجازية كنائية " تنفجر داخلي الدهشة شلالات..."

إنّ القارئ للنص الإبداعي والروائي منه لا يستطيع فهم الصورة أو تحليلها دون الاستعانة بالمكونات النّصية والسياقية واللغوية والبلاغية والذهنية، فجميعها تدخل في نسيج الصورة بشكل مندمج ومتفاعل[3].

تشكل هذه المكونات في النهاية نصا فنيا يعكس قدرة الروائي في بناء المتن السردي، كما يعكس تحكمه في زمام العناصر اللغوية المشكلة لهذا البناء، والتي قد

[1] – دانا عبد اللطيف حمودة، شعرية النثر، طوق الحمامة أنموذجا، ص 61.

[2] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 243.

[3] – حسين عمارة والعيد جلولي، الصورة الروائية في إبداعات الحبيب السايح رواية "تلك المحبة أنموذجا"، مجلة الأثر، العدد 30، 2018، ص 102.

تتجاوز العادي لتنزاح إلى غير المألوف والشعري، مثل ما ورد في العديد من المقاطع السردية من نصوص الثلاثية.

قامت الروائية "أحلام مستغانمي" بالإفراط من استعمال الكناية، حيث نجد العديد من التعابير الخارجة عن معناها الحقيقي والتي تلبسها الروائية المعنى المجازي كما في "ذاكرة الجسد"، ومن ذلك قولها: "مشياً على جرحي الأخير أعود إليه على عجل".[1]

هذا المثال يتضمن كناية عن صفة القوة التي سببها الحزن؛ فالبطل "خالد بن طوبال" في الرواية يعود إلى وطنه الأم وإلى مدينته "قسنطينة" من ديار الغربة "باريس" عودة مستعجلة وزيارة مفاجئة لم تكن ضمن حساباته، يعود ليحضر زفاف المرأة أحبها والتي كاد أن يكون هو زوجها لولا سلطة القدر التي جعلته يتألم ويحزن، لكنّه رغم ذلك لم يمنعه الجرح الذي سببته له الأيام من الحضور، بل تجاهل كل ذلك وعاد من فرنسا وهو يدوس على جراحه وآلامه ليكون ضمن الحضور.

تتواصل الكناية وهي تشق التركيبات اللغوية للجزء الثاني من ثلاثية "مستغانمي" في رواية "فوضى الحواس" بحضور قوي يعادل أو يفوق حضورها في رواية "ذاكرة الجسد" ومن ذلك :

- "ها هو ذا يواصل المشي على جسدي وجسدها، على أحلامي وأحلامها "[2]: تعود لفظة "ذا" في الرواية على الوطن "الجزائر"، هذه الأخيرة يعتبرها "خالد" جزء من أحزانه وآلامه، فبعد أن أخذ منه الوطن والده وهو لا يزال طفلا صغيرا ليجرده من طفولته ويجعله يعيش في يتم، ويرملّ والدته وهي لا تزال في ريعان شابها ويكسبها حدادا أكبر من عمرها وحجمها، ها هو مرة أخرى يواصل المشي بأحزانه على "خالد" و "والدته" ليعيشان تحت سلطة أصحاب المال والتسلط وفخ الرموز الكبرى للبلاد.

---

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 259.

[2] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 85.

-"كانت عواطفي تلوي عنق قلمي نحو الماضي، وتوقظ داخلي رجلاً آخر"[1]: تصور هذه الكناية الحالة الشعورية لحالة الساردة البطلة "حياة" عندما أرادت أن تكتب عن حاضرها وحاضر وطنها، فتصف اندهاشها وهي تقابل الرئيس الجزائري السابق "محمد بوضياف" الذي كان بالنسبة لها يأتي :"مشيا على الأقدام مشيا على الأحلام"[2]، لكن عواطفها كانت تسيطر عليها وإذا بها ترجعها للوراء وتذكرها بحبيبها السابق، فكانت كلما فتحت دفترها للكتابة فإذا بذاكرتها تستعيده وتستعيد كل ما يتعلق به حتى "عطره الذي اخترق حواسّي، أعادني إلى العطر الذي شممته في السينما"[3].

-"بذرائع العشّاق، أذهب على خيوط الشكّ الهزيلة، صوب بيت هو بيته..."[4]: ترد هذه الكناية في الرواية الأخيرة من الثلاثية، في سياق حديث الروائية عن زيارة "حياة" ل "خالد بن طوبال" في بيته بدافع فضول عشقي أخذها إليه وزرع داخلها الشك تجاه ذلك الشخص الذي لا تعرف عنه أي شيء سوى أنّه التقت به صدفة ذات مرة في قاعة السينما.

- تمثل كناية" وإذا بي حتّى هنا في باريس، كمن لفرط جوعه، لا يعرف الجلوس إلى مائدة الحياة العامرة"[5] نوعاً من الانزياح الدلالي الخارج عن المعتاد، وهي كناية عن صفة الغربة والشعور بالوحدة والانطواء، وهذا ما حدث لبطل الرواية وهو في "باريس"، الذي كان يعيش بذاكرة ملؤها الفقدان والحرمان، حيث كان يعتبر نفسه مثل الشخص الجائع الذي لا يعرف كيف يتربع على مائدة الأكل.

-"نمت متوسّداً ذراع موعد"[6]: تأتي هذه الجملة كخاتمة للفصل الثاني من رواية "عابر سرير"، وهي كناية تحمل في مضمونها التفاؤل والأمل في ما هو قادم، وهذا ما يجعل

---

1 – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 206.
2 – المصدر نفسه، ص 204.
3 – المصدر نفسه، ص 59– 60.
4 – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 70.
5 – المصدر نفسه، ص 86.
6 – المصدر نفسه، ص 152.

القارئ يتوقع أحداثا، ويدفعه الفضول لمواصلة القراءة للوقوف على مدى تحقق هذه الآمال والوعود التي كانت تحلم بها البطلة.

- "قرَّرت أن أذيب الفرحة في فنجان قهوة، أن أبدا النهار بإقامة علاقة جميلة وكسولة مع الحياة، أن أفكّ ربطة عنق الوقت، وأترك قميصي مفتوحاً لرياح المصادفة"[1]: هي كناية يُشبه معناها مضمون الكناية السابقة، فهي تدل على المزاج الجميل المليء بالأمل والفرح مع ترك مجريات الحياة تمشي كما شاءت، مع الرضا بالقدر وما سيعلن عنه.

التشبيه أيضا يعد من ضمن التقنيات الأسلوبية التي اعتمدتها الروائية وأعانتها على تصوير الكثير من المعاني والأفكار وإيصالها إلى المتلقي لتثير انفعاله وتأسره، وعلى قلة هذه الصورة في الثلاثية إلا أنّها اختزلت الشيء الكثير، ومن صور التشبيه، نذكر على سبيل المثال لا الحصر قول الروائية في هذا التصوير البياني:

بطيئة .. ثمّ سريعة كنوبة بكاء .

خجولة .. ثمّ جريئة كلحظة رجاء.

حزينة.. ثمّ نشوى كتقلُّبات شاعرٍ أمام كأس.

متردِّدة .. ثمّ واثقة كأقدام عسكر.[2]

جاءت هذه الصورة في رواية "ذاكرة الجسد" فكانت أكثر توكيدا للمعنى في النفس، وقوة في الوصف، ومبالغة في التقديم.

بهذا تكون "أحلام مستغانمي" ارتقت بالصورة الواقعية إلى أبعاد خيالية جمالية، وذلك من خلال إضفاء صفات الحياة والحركة والممارسة الجسدية والتفاعل الوجداني على مكوناتها التجريدية المعنوية، باستخدام معجم لغوي متشبع بالمعاني الشعرية، مما منح المتن الروائي جمالية وسحر فني جذب القارئ وخلق فيه نوعا من الشغف الذي يدفعه لمواصلة القراء، فاتحا باب التأويل والتحليل، ومرتقياً بالنص إلى مستوى فني لافت.

---

[1] - أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 129.

[2] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 361.

02-الانزياح التركيبي:

إنّ من أهم تميز الخطابات السردية وارتقاء شعريتها هو طريقة تركيبها، وقدرة مبدعها على إعطاء الكلام السردي خصوصية تختلف عن الكلام العادي، في محاولة منه إيجاد تراكيب جديدة وطرق خاصة قائمة على تشكيلات علاقات بين الألفاظ والجمل.

هذه الطرق المميزة التي ينسجها المبدع في الربط بين الأبنية اللغوية هي جوهر ما يجسد الانزياح التركيبي، هذا الأخير يعرفه "صلاح فضل" بأنّه هو كل ما يتصل "بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج عن نظام النظم والتركيب، مثل الاختلاف في تركيب الكلمات"[1].

ولكل مبدع معجم لغوي وثروة لغوية ينتقي منها ألفاظه وعباراته، ويختار منها ما يتلاءم مع أسلوبه ونصه وموضوعه، وقد يتعدى هذا الاختيار المألوف والعرف اللغوي المتداول وينحرف إلى ما هو غير عادي، والروايات التي نحن بصدد دراستها مليئة بهذا النوع من الانزياح، لذا سنقتصر على ذكر بعض الأمثلة فقط، ومن ذلك:

-"إحساس غامض انتابني وهو يقترب منّي"[2]: في هذه المثال جاء تقديم ما أصله فاعل (إحساس) مع المضاف إليه، فأصبح مبتدأ، وبذلك انتقلت الجملة من الفعلية إلى الاسمية، وهنا موطن الانزياح.

-"مدهش أن يصل الإنسان بفجائعه حد الرقص"[3]: تقديم الحال (مدهش) على غير أصله ليصبح مبتدأ، ونقل الجملة من الفعلية إلى الاسمية، بالإضافة إلى تقديم الجار والمجرور على المفعول به والمضاف إليه، وتقدير الكلام (أن يصل الإنسان بفجائعه حد الرقص مدهشا).

---

[1] - صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص 211.

[2] - أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 59.

[3] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 358.

-"موجعاً كان لقائي معك ذلك الصباح"[1]: هنا تم تقديم خبر كان (موجعا) عن الناسخ واسمه، وكذلك تقديم الجار والمجرور على اسم الإشارة والمضاف إليه، ليتصدر الخبر صدارة الكلام مع الحفاظ على العلامة الإعرابية، وأصل الكلام (كان لقائي موجعاً ذلك الصباح معك).

-"الآخرون لن يروا غير انتصاراتي"[2]: هنا جاء الفاعل (الآخرون) متصدرا الجملة قبل الفعل (يرى)، وهذا غير عادي، لأنّ التركيب النحوي في الإسناد يقتضي في الجملة الفعلية أن يتقدم المسند (الفعل) على المسند إليه (الفاعل)، أما في الجملة الاسمية فيجب تقديم المسند إليه (المبتدأ) على المسند (الخبر).

والروائية في هذا المثال أخرت المسند إليه والذي هو الفعل (يرى) على المسند إليه الفاعل (الآخرون)، فكان المراد من ذلك التقديم تسليط الضوء على ظاهرة في المجتمع الجزائري، وهي انشغال الناس بخصوصيات الآخر وما يحققه من انتصارات، في تجاهل منهم المصائب والانهزامات.

وكمثال آخر على هذا التقديم الوارد في الجملة الاسمية، قول الروائية: "على حافة العقل والجنون .. في ذلك الحدِّ الذي تلغيه العتمة والذي يفصل بين الممكن والمستحيل.. كنت أقترفك"[3]: إنّ الأصل في المبتدأ أن يأتي متقدما على الخبر، لكن في هذا القول جاء مخالفا للأصل المفترض، إذ انزاحت الروائية في بنائها عن التركيب المعياري المفروض، فقدّمت شبه الجملة (على حافة) الذي هو خبر كان على المبتدأ "تاء المتكلم في لفظة (كنت) التي هي اسمها، لتبين مدى اختلاط الأحاسيس على الشخصية المقصودة من القول، وتقدير الكلام هو"كنت أقترفك على حافة العقل والجنون"، فانتهكت "مستغانمي" هذه التراتبية وعدلت عن المألوف ووقع التقديم للاهتمام بالخبر.

---

[1] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 306.

[2] - المصدر نفسه، ص 166.

[3] - المصدر نفسه، ص 164.

-"لقاؤنا الأخير، كان في عيد الفطر الماضي"[1]: تقدم اسم كان (لقاؤنا) قبل الأداة، لأنّ "مستغانمي" كانت تريد أن تركز على ذلك اللقاء السابق الذي جمع بين بطلة الثلاثية "حياة" وأخوها "ناصر"، وعلى طول الفترة الزمنية لذلك اللقاء.

تواصل الروائية "أحلام مستغانمي" التمتع بنوع من الحرية في التعامل مع اللغة، فتتصرف في قواعد اللغة والتركيب وفق ما يخدم نصّها، لتخرج عن النظام اللغوي وتنتهك السائد والمألوف عبر سلسلة من الانزياحات، ومن ذلك قولها:

-"صامتاً يأتي سي الطاهر الليلة"[2]: سبقت الحال (صامتاً) في هذا المقطع الفعل (يأتي)، رغم أنّها تأتي في الأصل بعده، إذ كان من المفروض القول: "يأتي سي الطاهر صامتا"، لتبدأ الجملة حينئذ بالفعل ثم الفاعل ثم المفعول به لتأتي الحال في الأخير، لكن "مستغانمي" انحرفت عن هذا الترتيب وتصدرت الحال التركيب، بهدف التأكيد على المعنى.

-"رويداً.. يضمحلّ قلبك العاطل عن الحبّ"[3]: هنا ينزاح التركيب عن الترتيب المألوف في الرواية، حيث قدمت الروائية اسم فعل الأمر(رويدا) عن الفعل (يضمحل) والفاعل (قلبك) والمفعول به والصفة والجار والمجرور، وذلك للفت الانتباه والتمهل.

ساهم التقديم والتأخير في الأمثلة السابقة في إعطاء وإضفاء دلالة معنوية كالاهتمام والتنويه وقلب تراكيب الجملة من الفعلية إلى الاسمية ليزيدها توكيدا وتوضيحا، باعتبار أنّ الجملة الاسمية أوكد وأثبت من الفعلية.

-"سريري لم يخلُ منها"[4]: يأتي هذا الخرق اللغوي في رواية "عابر سرير"، وهو بناء انزاحت فيه الروائية عن التركيب العادي، إذ قدمت المفعول به (سريري) على الفعل والفاعل، وكان القصد من رواء هذا تركيز اهتمام القارئ على المفعول به، لأنّه أحق بالانتباه في نظر الروائية، فالسرير الذي يتحدث عنه البطل هو سرير وهمي، حيث كان

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 105.

[2] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 27.

[3] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 76.

[4] – المصدر نفسه، ص 112.

يتوهم كل يوم تأتيه "حياة"، إذ لم يحدث له أن قضى ليلة واحدة في غيابها وهو يتخيلها، وهذا ما يظهر في قوله: "كنت أواظب على اشتهائها كل ليلة. وأستيقظ، كلّ صباح، وعلى سريري، آثار أحلام مخضّبة بها"[1].

من أشكال انزياح التركيب في الثلاثية، تقديم أشباه الجمل على الفعل، هذا النوع من الانتهاك اللغوي ورد بكثرة في النصوص الروائية، ومن أمثلة ذلك :

-"على فراشها الأرضيّ، بدأت مشواري في الحياة كعابر سرير"[2].

-"اليوم لا شيء يستحقّ كلّ تلك الأناقة واللياقة"[3].

-"في اليوم التالي، فاجأني صوتك في الساعة التاسعة تماماً"[4].

-"عندئذٍ نظرتِ إلى السماء وكأنَّك تصلِّين لتمطر"[5].

-"أمام مقهى البيت أوقف سيارة أجرة"[6].

جاءت هذه الأمثلة محملة بأنواع مختلفة من حروف الجر وظروف الزمان والمكان وأدوات التشبيه، حيث يتقدم الجار والمجرور وأدوات الظرف على الفعل، ليتبين لنا اهتمام الكاتبة بالتحديد الزماني والمكاني، وهذا بهدف التفصيل والتركيز على ضبط الأزمنة والأمنكة التي تجري فيها الأحداث الروائية.

هذا التقديم والتأخير ساهم في إضفاء شعرية دلالية وميزة جمالية وفنية برزت كظاهرة لغوية انزيايحة ميزت الخطاب السردي لروايات "مستغانمي"، مثله مثل الحذف الذي يعد هو الآخر انزياحا أو خللا في التركيب، نكتشفه من خلال ملاحظتنا نقص في

---

[1] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 112.

[2] – المصدر نفسه، ص 42.

[3] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 21.

[4] – المصدر نفسه، ص 125.

[5] – المصدر نفسه، ص 146.

[6] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 61.

التركيب أو عدم اكتماله، كما تدل عليه النقاط المتتابعة في قول الروائية: "هذه عليها آثار جير وأخرى آثار وحل وثالثة ... ماذا ترى كان يعمل صاحبها؟"[1]

حيث ندرك أثناء القراءة وتتبع الأحداث الروائية وجود نقص في التعبير تملأه تلك النقاط، فيتسع خيال القارئ ويفكر في تركيب مناسب يملأ به تلك الفراغ، حسب معرفته وإمكاناته التأويلية التي تتوقف على درجة فهمه للنص الحكائي.

قد يأتي الحذف في بداية الكلام على شكل استفهام، مثل ما ورد في هذا القول: "... يا إلهي أنت كاترين أليس كذلك؟"[2]، أو يأتي كنقص في أحد الأسماء المركبة للشخصيات، مثل الاسم الناقص والمجهول على طول الرواية، الذي أعطته الروائية لزوج "حياة"، "(سي...) الجنرال الذي كان بنجوميته الكثيرة يصنع الصفاء والأعاصير في سماء قسنطينة. و(سي ...) هذا، ليس سوى زوج تلك الكاتبة التي، كما يمتهن زوجها تدبير الاغتيالات، تتسلّى هي بقتل أبطالها في الرّوايات"[3].

يصبح هنا القارئ عنصرا أساسيا مشاركا في إنتاج النص الروائي، من خلال عملية تركيب وملأ الفراغات التي تتركها الروائية، فيسترجع الكلمات الغائبة، ليبحث عن دوال أو عبارات تناسب التركيب وتتلاءم مع السياق العام للنص الروائي.

استطاعت الروائية "أحلام مستغانمي" أن ترصّع نصوصها بشاعرية جمالية راقية، بتنوع انزياحاتها اللغوية، التي كسرت بها الأنظمة الدلالية للغة، وخرق نسقها، لتفجر طاقاتها اللغوية، وتوسّع دلالتها بخلق أساليب وتراكيب غير مألوفة، جعلت المتلقي يسبح في فضاء من الإبداعات الفنية.

---

1 – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 53.

2 – المصدر نفسه، ص 55.

3 – المصدر نفسه، ص 59.

ثالثا: الإيقاع :

1-التكرار:

يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تساعد الروائي على إبراز طاقته الفكرية وإظهار لغته الشعرية التي يعتمدها في بناء شبكته السردية ونسيجه اللغوي، لأنّ التكرار له خصوصية وصيرورة خاصة في الخطاب السردي، كما له "دور كبير في جمالية الصورة والأسلوب، وفي تنميق جمل الفقرات أو الفقرات برمتها"[1].

لذلك يعد التكرار إحدى البنى الأساسية في بناء النص الروائي، فهو من الأساليب التعبيرية التي تعمق الدلالة وتقوي المعنى في الرواية العربية الحديثة، إذا صار حتمية لا مناص منها في أي عمل أدبي، وبخاصة السردي منه، لأنّه مظهر من مظاهر الشعرية السردية الحديثة.

والقارئ لثلاثية "أحلام مستغانمي" يلاحظ أنّ الروائية قد جعلت من نصها الروائي فضاء لتكثيف ممكناتها التعبيرية، ومساءلة اللغة الشعرية، حيث قامت "مستغانمي" باستثمار هذه التقنية في عالمها السردي، ليتخذ التكرار أشكالا عديدة، بين تكرار لفظة وضمير وصوت وحتى تكرار جملة بأكملها.

ومن المقاطع السردية التي ورد فيها التكرار نذكر قولها :

صامتاً يأتي سي الطاهر الليلة
صامتاً كما يأتي الشهداء
صامتاً.. كعادته [2]

تأتي هذه القطعة الروائية على شكل أسطر شعرية، تتكرر فيها لفظة "الصمت" ثلاث مرّات، مما أعطى للرواية إيقاعا شعريا دلالياً، فالروائية كانت تريد من وراء هذا التكرار التأكيد على صفة في شخصية البطل "سي الطاهر" وهي الصمت، هذه الشخصية

[1] - إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014، ص 199.

[2] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 27.

علمتها مدرسة الحياة أن تكون هكذا، كما علّمتها الظروف إلزام السكوت في زمن طغى فيه الباطل على الحق، والمادة على الروح، وقمعت فيه حرية التعبير والمطالبة بالحقوق، وهو ما عبرت عنه "مستغانمي" حين قالت: "يقضي الإنسان سنواته الأولى في تعلّم النطق، وتقضي الأنظمة العربية بقيّة عمره في تعليمه الصمت!"[1]

يواصل التكرار في الرواية حاملا بنية صوتية ودلالية منبثقة من إعادة الكلمات أكثر من مرّة في الفقرة الروائية الواحدة، لكن هذه الإعادة غير منفرة للقارئ، بل محببّة، كون التكرار يأتي ليكسر رتابة السرد، ويجعل المتلقي لا يشعر بالملل من القراءة وهو يبحر العالم القصصي، فيتسرب التكرار مانحا السرد موسيقى شعرية، كما في هذا المثل:

كنت أرسم بشفتيّ حدود جسدك

أرسم برجولتي حدود أنوثتك

أرسم بأصابعي كلّ ما لا تصله الفرشاة..[2]

وأيضا قول "خالد" متحدثا عن ذاته :

ما أصعب الرقص بذراع واحدة يا ربِّي، ما أبشع الرقص بذراعٍ واحدة يا ربِّي! ولكن..

ستعذرني أنت الذي أخذت ذراعي الأخرى.

ستعذرني.. أنت الذي أخذتهم جميعاً.

ستعذرني.. لأنَّك ستأخذني أيضاً[3]

جاءت المقاطع السردية السابقة لتفجّر دلالة شعرية نابعة من التكرار الناشئ عن إعادة ثلاث كلمات وهي: (أرسم) (ستعذرني) (أنت الذي).

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 26.

[2] – المصدر نفسه، ص 167.

[3] – المصدر نفسه، ص 360.

فالروائية عندما تركز على كلمة ما وتكررها فهو تريد أن توصل للقارئ معنى معينا، فتكرار كلمة "أرسم" في المقطع السابق تدل على تمسك "خالد" بموهبة الرسم وعشقه لها، وافتتانه بجمال "حياة" هذا ما يبدو في ظاهر القول، لكن المضمون يحيل إلى معنى آخر وهو أنّ خالد لم يرسم حياته على ورقه، بل نقشها ورسمها في قلبه وعلقها على جدران ذاكرته، ليعترف لها بأنّ رجولته وعمره بدأ على جسدها.

أمّا لفظة "ستعذرني" فهي الأخرى تكررت ثلاث مرات، وهي تعود على الخالق "الله" الذي يبتلي عباده المؤمنين، مثلما ابتلي "خالد" بفقدان ذراعه في حرب الجزائر، فهو راض بقضاء الله وبقدره، رغم إحساسه معنويا بذلك النقص .

أرادت الكاتبة أن تحرك ذهن القارئ نحو إدراك قيمة الصبر والابتلاء وتحمل المصائب، وإيقاظ شعوره بالرضا والقناعة، وهو ما جعل "مستغانمي" تستخدم التكرار كتقنية أساسية في إيصال الأفكار وترسيخ العبر.

فالروائية تشكل نصوصها قصدياً عبر سلسلة من المقاطع التكرارية، التي لها طاقة تركيبية إيقاعية قادرة على طرح ما يدور في نفسيات الشخصيات، والتي تتأرجح ما بين حزن وألم وسعادة وشوق "أن تنتظر دون أن تنتظر، دون أن تعرف بأنّك تنتظر، إذ ذاك تأتي الصورة مثل حبّ، مثل امرأة.. مثل هاتف"[1].

لقد كان كل ما في داخل "خالد" مهيأ للانتظار ولاستقبال صوت "حياة" أو اللقاء بها، فهو لا يمل من هذا الانتظار ولا يفقد الأمل في ذلك، لأنّه مؤمن بأنّه في أي لحظة من لحظات حياته قد يتحول الحلم إلى حقيقة واقعية.

ليست المقاطع السالفة سوى جزءا من النماذج التكرارية الكثيرة التي ميّزت الثلاثية، والتي تنوّعت بين تكرار الكلمات والحروف وحتى الجمل، وهذا ما يدل على تكثيف الدلالة الإيحائية وتحريك ذهن القارئ نحو اكتشاف المنشود من وراء ظاهرة التكرار اللفظي.

---

[1] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 167.

يقول الراوي في رواية "فوضى الحواس": "يسألونك مثلاً ماذا تعمل.. لا ماذا كنت تريد أن تكون.. يسألونك ماذا تملك .. لا ماذا فقدت .. يسألونك عن أخبار المرأة التي تزوّجتها.. لا عن أخبار التي تحبّها.. يسألونك ما اسمك.. لا ما إذا كان هذا الاسم يناسبك. يسألونك ما عمرك .. لا كم عشت من هذا العمر.. يسألونك أيّ مدينة تسكن .. لا أيّ مدينة تسكنك .. يسألونك هل تصلّي .. لا يسألونك هل تخاف الله"[1].

في الفقرة السابقة تكررت كلمة "يسألونك" ثمانية مرّات، وهي تدل على الأسئلة الفضولية التي يطرحها الناس، حيث إنّهم لا يسألونك عن ماضيك وأحلامك التي كنت تريد أن تبلغها، بل يسألونك عن الحاضر وما تعيشه، متجاهلين الماضي الأليم الذي عشناه، إذ ترى الساردة في الرواية أنّ أفضل طريقة للرد على هذا النوع من الأسئلة هي مقابلتها بالصمت، فتقول: " لذلك تعوّدت أن أجيب عن هذه الأسئلة بالصمت، فنحن عندما نصمت نجبر الآخرين على تدارك خطئهم"[2].

يعتبر تكرار الكلمات بمثابة كاشف عن جوانب عميقة من نفسية الشخصية الروائية وأبرز مثال على ذلك ما جاء على لسان "خالد" في رواية "ذاكرة الجسد" :

ستعودين أخيراً.. كنت أنتظر الخريف كما أنتظره من قبل...

ستعودين..

مع النوء الخريفيّ، مع الأشجار المُحمرّة، مع المَحافظ المدرسيّة.

ستعودين ..

مع الأطفال العائدين إلى المدارس، مع زحمة السيّارات مع مواسم الاضطرابات، مع عودة باريس إلى ضوضائها.

مع الحزن الغامض.. مع المطر.

مع بدايات الشتاء .. مع نهايات الجنون.

---

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 67.

[2] – المصدر نفسه، ص ن.

ستعودين لي .. يا معطفي الشتويّ.. يا طمأنينة العمر المتعب.[1]

تكرار لفظة "ستعودين" وحرف الجر"مع" يدل على الحالة الشعورية "لخالد"، التي كلها ثقة بعودة حبيبته "حياة"، فقد كان في حالة ترقب ورصد لهذه العودة ، ليصبح التكرار هنا ذو وظيفة تأكيدية.

كما يأتي تكرار الجملة أو العبارة في الثلاثية كجزء تكميلي لظاهرة التكرار اللغوي بعد تكرار الكلمات والحروف، فقد بنت الروائية تقنية تكرار الجملة في نسيج النص السردي على مجموعة العبارات والجمل التي ترددت في مساحة المتن الروائي، لتجسد من خلالها بعض المواقف والتصورات الخاصة بالشخصيات، ومثل هذا التوظيف ما جاء في قول الكاتبة في رواية "ذاكرة الجسد":

"ربع سنوات من الصفحات الفارغة البيضاء التي لم تمتلئ بك.

ربع قرن من الأيّام المتشابهة التي أنفقتُها في انتظارك.

ربع قرن على أوّل لقاء بين رجل كان أنا، وطفلة تلعب على ركبتيّ كانت أنت.

ربع قرن على قبلة وضعتها على خدّك الطفولي، نيابة عن والد لم يرك"[2].

لقد تكررت جملة "ربع قرن" في الأسطر الروائية السابقة أربع مرّات متتالية، وهي تحمل في مضمونها طول المدة الزمنية التي لم ير"خالد" فيها "حياة "، ربع قرن قضاه وهو ينتظر لقاءها، فمنذ ولادة "حياة" التي كان "خالد" شاهدا عليها وأعطاها ذلك الاسم لم يحدث وأن التقى بها، لتكون خمسة وعشرون سنة كلها شوق وانتظار لن تملأه إلا هي، فتستعمل "مستغانمي" التكرار كتقنية أرادت من خلالها التعبير على طول هذا اللقاء والتأكيد عليه، وما خلفه من فراغ وشوق لدى "خالد".

كررت الروائية أيضا جملة أخرى بذات التركيب في رواية "فوضى الحواس" حين قالت:

" سألته أهو فيلمٌ عاطفي .. أجاب «لا»

---

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 176-177.

[2] – المصدر نفسه، ص 90- 91.

سألته أهو فيلم ضاحك .. أجاب «لا».[1]

تعيد الروائية نفس العبارة مع اختلاف في كلمة واحدة فقط، لتعكس لنا فضول البطلة التي تريد معرفة نوع الفيلم الذي يريد حبيبها مشاهدته، كما تدل إجابة البطل بحرف النفي "لا"عن صمت ذلك الرجل وطريقة كلامك المختصرة، والذي تراه "حياة" بأنّه غريب الأطوار ولا يعرف كيف يتدبّر أمور الحبٍّ.

من هذا المنطلق يمكننا القول بأنّ ظاهرة التكرار اللغوي في ثلاثية "أحلام مستغانمي" (ذاكرة الجسد- فوضى الحواس- عابر سرير) جاءت كتنسيق جمالي للغة الروائية، حيث ساهمت بشكل كبير في تزويد اللغة بطاقة إيحائية دلالية، تنم عن رغبة الروائية في الاتكاء على شحنة الكلمات والعبارات التي تتكرر لتثري المعنى وتؤكده من جهة وتعمل من جهة أخرى على إعطاء جمالية للنسيج اللغوي وإيقاع موسيقي، ليصبح بذلك التكرار أداة فنية لها وظيفتها في تشكيل الصورة الشعرية عن طريق التركيز والإعادة لمواقف معينة.

[1]- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس ص 12.

01-السجع والجناس:

تواصل جماليات القناع الشعري البلاغي السيطرة على الفضاء الروائي المستغانمي، إذ لم تقتصر الروائية في بناء لغتها السردية على المجاز والاستعارة والكناية فحسب، بل تجاوزت ذلك ووظفت جملة من الأدوات الفنية الأخرى ذات الطبيعة الجمالية، التي انعكست على التشكيل النصي ككل.

وأصبحت الروايات الثلاث على الرغم من جنسها النثري وطبيعتها السردية تتضح بشعرية عالية تقترب كثيرا من روح الشعر، إذ استعارت "مستغانمي" الكثير من الخصائص الجمالية التي طبعت النص ومنحته سمة فنية، وقيمة بلاغية عالية المستوى، مما يجعلها تتميز بخصائص تنفرد بها عن بقية النصوص الروائية الأخرى.

والمتتبع الجيد لنصوص "مستغانمي" التي نحن بصدد دراستها يلاحظ لا محال أنّ رواياتها تنم عن محسنات بديعية ارتقت باللغة الروائية من الدور السردي الوظيفي المعتاد إلى الدوري الفني الشعري، الذي عادة لا يرتقي إليه إلا الكلام المنظوم، ومن أمثلة ذلك نذكر:

-"بين فلان وفلان مات حسان"[1] : تأتي هذه الجملة السردية السجعية كإعلان من الروائية عن وفاة إحدى الشخصيات الروائية وهو "حسان"، الذي كان سبب وفاته الظلم والقهر، وذلك عندما ذهب للجزائر العاصمة من أجل تحقيق أحلامه البسيطة، لكن القدر كان أسبق من أن يحقق ما أراد، ليرحل نهائيا، بعد أن تلاعبت به أيادي أصحاب المناصب القوية الذين لا يبالون بأبناء الشعب البسيط، "فحسان" حسب الروائية لم يكن إلا عيِّنة من ذلك الشعب الجزائري البسيط المقهور الذي يعاني في صمت ليرحل في صمت، فتعبر "مستغانمي" عن هذا الوضع بجملة موسيقية أعطت للنص إيقاعا أطرب المتلقي وشد انتباهه.

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 357.

سجل السجع حضورا واضحا في رواية "فوضى الحواس"، من بداية الرواية إلى نهايتها، فتقول الرواية واصفة بطل روايتها بأنّه: "سيّد الوقت ليلاً. سيّد المستحيلات، والهاتف العابر للقارّات. والحزن العابر للأمسيات"[1].

تواصل الوصف في الرواية عن ذات الشخص، قائلة: "كسول الكلمات، مربك اللّمسات، مباغت القبلات، متناقض الرّغبات"[2].

لم تقتصر الكاتبة في الرواية على الجانب التعبيري التقليدي فحسب، بل اعتمدت على الجانب الصوتي الإيقاعي، الذي بطاقته الموسيقية يعطي للنص الروائي شعرية لغوية، وذلك من خلال استخدام السجع الذي يسمك بحواس المتلقي ولا يجعله يشعر بملل السرد، لتقول "مستغانمي" عن ذات الرجل دائما بطل رواياتها: "رجل نصفه حبر، ونصفه بحر، يجرّدني من أسئلتي، بين مدّ وجزر يسحبني نحو قدري، رجل نصفه حياء.. ونصفه إغراء"[3].

وما تجدر الإشارة إليه ونحن بصدد الحديث عن المحسنات البديعية في الرواية، أنّ الروائية "أحلام مستغانمي" لم تجعل من السجع هاجسها المهيمن على المتن السردي، بل وظفت مجموعة من المقاطع الموسيقية الأخاذة التي كانت تعترض القارئ وهو يتصفح ما في الرواية من حوار ووصف وسرد وأحداث.

تتحدث الساردة عن الرئيس الجزائري السابق "محمد بوضياف" وعودته إلى أرض الوطن، بعد غياب طويل دام ثمانية وعشرون سنة وهو في المنفى، ليعود إلى أرض الجزائر ويمشي بحرية وأمان، بعد أن ذاق الويل من الاستعمار ومطاردة فرنسا له أرضا وجوا، ليأتي به القدر بعد طول هذه المدة، وتصف الروائية فرحة تلك العودة حين تقول: "ها هو ذا.. بوضياف يأتينا مشياً على الأقدام، مشياً على الأحلام، فتخرج لاستقباله الأعلام الوطنيّة"[4].

---

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 11.

[2] – المصدر نفسه، ص 152.

[3] – المصدر نفسه، ص 240.

[4] – المصدر نفسه، ص 204.

هذا المقطع السردي المزخرف بالسجع أعطى للرواية جمالية تعبيرية وتشكيلة سردية خاصة طبعت الرواية وابتعدت فيها عن السرد المطوَّل، وهذا سر جمالية الرواية، الذي عكس قدرة الكاتبة بالتحكم في عناصر البناء القصصي الروائي، والمزاوجة بينها وبين العناصر البلاغية.

وحين نتأمل اللغة في رواية "عابر سرير" نجدها جاءت محملة بكلمات موسيقية أعطت للرواية إيقاعاً خاصا، وجرسا موسيقيا يطرب أذن السامع، فتقول "مستغانمي" عن بطلة حكايتها: "كان لها دهاء الأنوثة الفطريّ... امرأة مغوية مستعصية... هي المجرمة عمداً، الفاتنة كما بلا قصد"[1].

تتحرّى الروائية في نصوصها القيمة الجمالية للمحسنات البديعية والظواهر الأسلوبية التي ترتقي بالنص إلى مرتبة جمالية أعلى وشعرية سردية، وهذا ربّما راجع لكونها شاعرة تجيد التحكم في اللغة وتتقن بناءها، الأمر الذي دفعها إلى الاشتغال على جماليات التعبير والتشكيل الأدبي في نصوصها الأدبية ومقاربة العديد من النصوص الشعرية.

الجناس هو الآخر تخلل العديد من المقاطع السردية لثلاثية "مستغانمي"، لكنّه جاء نسبيا مقارنة بالسجع، ومن النصوص السردية الوارد فيها نجد المقاطع التالية:

- "أتدري أنَّك مغرور؟ أجبتُه : أنا مغرور لكي لا أكون «محقوراً»[2].
- "لم يصبني يوماً هَلَعُ من ولَعٍ مقبل كإعصار"[3].
- "كان بوضياف في وقفته الأخيرة تلك مولياً ظهره إلى ستار القدر.. أو «ستار الغدر»[4].
- "هكذا حدثت الأشياء في تلك الرواية التي أحفظها عن ظهر قلب، عن ظهر مقلب!"[5]

---

[1] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 160.

[2] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 166.

[3] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 37.

[4] – المصدر نفسه، ص 180.

[5] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 130.

رابعا: الاستفهام

تعتبر الرواية الفن الأكثر تأثيراً وتعبيراً عن تجليات الكتابة، وجنس أدبي متعدد الأصوات واللغات، في محاولة من كتاب العصر الحديث الاهتمام بالبناء الروائي الشكلي لهذا الفن الذي أخذ يتناغم مع المعطيات الحديثة للنص، وذلك من خلال إمساك الروائي بأدواته الفنية، والاعتماد على ذائقته الأدبية والمراهنة على مستويات اللغة في الإيقاع والتشكيل، من أجل إثراء لغة العمل الأدبي .

ولقد تميزت ثلاثية "أحلام مستغانمي" بكثرة الاستفهامات التي انبنى عليها السرد الروائي، لما يعكسه من دلالات نفسية داخلية ودلالات فكرية، وإبرار وجهة نظر الشخصيات لمتراكمات هذا العالم في وعيه الثقافي ومخزونه الفكري، وزوايا رؤيتها لما يتصل بعالمها الداخلي.

فكثيرة هي الاستفهامات الواردة في النص الروائي والتي لا تسعنا صفحات الأطروحة لذكرها كلها، لذلك سنقتصر على إعطاء أمثلة فقط، ومن جملة هذه الاستفهامات ما ورد في الحلقة الأولى من الثلاثية "ذاكرة الجسد."، يقول "خالد" مخاطبا نفسه: "متى بدأ جنوني بك؟ يحدث أن أبحث عن ذلك التاريخ الطويل وأتساءل.. ترى أفي ذلك اليوم الذي رأيتُك فيه أوّل مرّة؟ أم في ذلك اليوم الذي انفردتُ بكِ فيه أوّل مرّة؟ أم ترى يوم وقفت بعد عمر من الغربة، لأرسم فيه قسنطينة.. كما لأوّل مرّة ! ترى يوم ضحكتِ أم يوم بكيتِ.. أعندما تحدَّثتِ .. أم عندما صمتِّ. أعندما أصبحا ابنتي .. أم لحظة توّهّمتُ أنّك أمِّي؟ أيُّ امرأةٍ فيك هي التي أوقعتني"[1].

يأتي هذا الاستفهام على شكل حوار داخلي ممتد لأسطر طويلة من رواية "ذاكرة الجسد"، عندما اختلطت على "خالد" مشاعره وتداخلت داخله أحاسيس السعادة والحزن، وهو يسترجع قصة حبه "لحياة"، لتعبره عاطفة جارفة وتزرع في نفسه تساؤلات على تاريخ تلك العلاقة ونقطة بدايتها، وتبقيه في دهشة دائمة من حالته، وحالة تلك المرأة التي أحبها،

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 128–129.

والتي كانت كثيرا ما تفاجئه بتصرفاتها، وتحسه بامرأة أخرى تسكنها، لكنها في المقابل كانت بالنسبة له مدينة بنسائها المتناقضات أخذت عنده ملامح كل النساء.

يحدث "لحياة" أن زارت معرض "خالد" للرسم، فتقع عينها على لوحة رسمها صاحب المعرض لامرأة أخرى غيرها، لتسرق نظرها وتستوقفها، محدثة لها نوعا من الغيرة النسائية، فتصف الروائية تلك الموقف وتلك الصورة في استفهام: "ما الذي يزعجك في تلك اللّوحة؟ هل وجودها في تلك اللحظة بيننا بحضورها الصامت الذي يذكّرك بمرور أخرى في حياتي؟ أم شُقرة تلك المرأة، والإغراء الاستفزازي لشفتيها وعينيها المختفيتين خلف خصلات شَعر فوضويّ؟ أكنتِ تغارين من اللوحة أم من صاحبتها؟ وكيف يكون من حقّك أن تعاتبيني على لوحة رسمتُها لامرأة، دون أن يكون لي الحق في أحاسبك على كلّ ما كتبتِه قبلي، وعلى ذلك الرجل الذي عذّبتِيني به صدقاً أم كذباً؟"[1]

يواصل البطل "خالد" في الرواية محاورة نفسه في مونولوج خاص، في محاولة منه فهم ما يحدث له من أحداث مفاجئة، وبالضبط عندما فاجأه صديقه "زياد" برسالة، بعد صمت طويل وانقطاع التواصل بينهما لمدة سنة، ليبعث له برسالة يخبر فيها بقدومه لباريس، في انتظار تأكيد "خالد" له بتواجده هناك. كانت هذه الرسالة القادمة من بيروت تفاجئ "خالد" وتسعده في الآن ذاته، كما تخلق له تساؤلات في نفسه، قائلا: " كنت أتساءل كلّ مرّة كيف وصلت هذه الرسالة إلى هنا؟ من أيّ مخيّم أو من أي جهة، تحت أيّ سقف مُدمَّر يكون قد كتبها؟ أيّ صندوق أَوْدعَها. وكم ساعي بريد تناوب عليها حتَّى تصل هنا، داخل صندوق بريدي.. في الحيّ السادس عشر بباريس؟"[2]

لقد شكلت هذه الاستفهامات أحد مكونات الخطاب الروائي وشغل حيزاً كبيراً من المتن السردي، وعكست الأفكار الداخلية للشخصيات واضطراباتها النفسية وصورت ذاتها

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 153.

[2] – المصدر نفسه، ص 175.

وواقعها، ولقد تفاوتت الأساليب الاستفهامية التي تشكل منها النص الروائي بين طويلة ومتوسطة أحيانا وصغيرة أحيانا أخرى.

ومن المقاطع السردية التي يرد فيها الاستفهام بشكل متوسط، ما جاء في رواية "فوضى الحواس"، في قول البطلة "حياة" عن صاحب المعطف: "كلّ أسئلتي كانت تدور حول ذلك الرجل. لماذا يعنيني أمره إلى هذا الحدّ؟ ولماذا يثير فيّ هذا القدر من الأسئلة؟ وهل الأسئلة حقًّا.. تورّطٌ عشقيّ؟ أهو الذي قال هذا.. أم أنا؟ هو الذي لم يطرح سوى سؤال واحد «هل أراك غداً؟»"[1]

نوّعت الروائية في المثال السابق في أدوات الاستفهام، فوظفت (لماذا- هل- همزة الاستفهام- أم) وذلك بحسب ما يقتضيه نص السؤال، لتبرز الاشتغال الكبير للبطلة بصاحب المعطف، والحيرة الكبيرة التي تركها لها عندما صادفته في قاعة السينما، لتلتقي به مرة أخرى في المقهى: "بدت منه لحظتها، ابتسامة مربكة، لم أفهمها تماماً؛ أكان يسلم عليّ بها؟ أم يشفق عليّ من وحدتي؟ أم يسخر ممّا أقرأ؟ .. أم يقول لي فقط إنّه تعرّف إليّ!"[2]

يواصل الاستفهام سيطرته على المادة الحكائية، ليأتي هذه المرة ويعكس قلق "حياة" وحيرتها تجاه ذلك الرجل الذي لا تعرف عنه أي شيء، وهو استفهام لا تنتظر منه إجابة، بل هو تعجب وتوتر لا يمكن أن نعرف سببه ولا محتواه ولا نقترب من دلالاته إلا إذا استحضرناه في الإطار العام للأحداث الروائية واكتشفنا مضمونه وإجابته من خلال مواصلتنا الحكاية إلى نهايتها "من هو هذا الرجل؟ هل تعرّف إلي؟ بل كيف أتعرّف إليه؟ وهذه المرأة التي سطوت على هويّتها، ما شكلها؟ ما لون شعرها؟ ما هي عاداتها في السلام.. عاداتها في الكلام.. عاداتها في الانتظار؟ وهذا الرجل الذي بادرني بالسلام ومضى، تراه يعرفني؟ أم يعرف أخي.. أو زوجي؟ أم تراه يعرفها؟ ولماذا يتأمّلني هكذا؟

---

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 29.

[2] – المصدر نفسه، ص56.

تراني أشبهها؟ تراه كان ينتظرني أم كان ينتظرها؟ أم تراه كان موجوداً هنا للتحدّث إلى هذا الصديق لا أكثر.. وماذا لو كان «هو»؟"[1]

فالقارئ لهذه المقطوعة السردية الاستفهامية لا يستطيع أن يفهم محور القصة ولا الإجابة على هذه التساؤلات إلا بتتبع الأحداث الروائية، ليتوصل في النهاية أنّ الرجل الذي التقت لم يكن هو الذي تبحث عنه، وتسير أحداث الرواية كلها على رجل أخطأت فيه، لتفصح الكاتبة في النهاية عن البطل الحقيقي للقصة.

يتضمن الجزء الأخير من الثلاثية "عابر سرير" بدوره طائفة من الاستفهامات تشترك في العديد من الأدوات والدلالات التي دعمت وقوت المتن الحكائي، كما حملت سمة أسلوبية بالغة الأثر في معرفة خواص تركيب الكلام، وكشف خبايا النفس، والنفوذ إلى أعماقها وتصوير شخصيات المشهد الحكائي في صورة تبين ما عليها من تعجب أو توتر أو اضطراب، ومن ذلك نذكر قول الساردة: "من أيّ علوٍّ هوى ذلك الحب؟ في أي مكان بالذات؟ في أيَّة غرفة تبعثرت شظايا المحبِّين؟ وهل نجا من تلك الكارثة العشقيّة غير ذلك الكتاب؟"[2]

وقولها أيضا في نفس الرواية: "أيمكن أن تأخذ قسطاً من النسيان عندما تنام أرضاً على فراش الحرمان، تماما عند أقدام ذاكرتك؟ أين أنجو من امرأة تطاردني حيث كنت؟ وماذا أتسلّق للهروب منها ولا جدران لسجنها؟"[3]

– "ساحرة، لا تدري أأخرجت من بين يديها ثريّاً أم فقيراً؟ سعيداً أم تعيساً، أتراك أنت أم غيرك؟ أأخرجت من قبّعة خدعتها حمامة بيضاء، أرنباً مذعوراً، أم مناديل ملوّنة بالدموع؟"[4]

---

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 57.
[2] – أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص 72.
[3] – المصدر نفسه، ص 112.
[4] – المصدر نفسه، ص 195.

السياق النصي مليء بمثل هذه الاستفهامات التي هي محكومة بمؤثر نفسي ينبع من وعي أو لاوعي الشخصيات، حيث ساهمت هذه الاستفهامات في رصد وتتبع الحالة النفسية لأبطال الرواية ونظرتهم إلى الحياة والواقع والحب، كما عكست نظرة الروائية وموقفها تجاه مختلف القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية.

والأمثلة السابقة الذكر تدل على صراع مجموعة من الأسئلة في ذاتي البطلين "حياة" و"خالد"، والملاحظ على الحوار الداخلي الذي استعملته "مستغانمي" أنّ الروائية نوعت في أساليب الاستفهام وذلك لأغراض كلامية حسب ما يقتضيه سياق السرد.
كما تضافرت الجمل الاستفهامية مع الأساليب الفنية الأخرى كالحوار والمجاز والوصف، بغرض الكشف عن المعاني الموحية والمؤثرة التي زادت الأسلوب الروائي ثراءً وخصوبة وقدرة على التأثير في نفوس المتلقين، مما أخرج الاستفهام من معناه الحقيقي إلى معاني بلاغية أخرى.

هذا ما يدل على أنّ الاستفهام عنصر تكويني مهم في البناء السردي، ووسيلة بيد المبدع المقتدر لتجسيد رؤيته للعالم وإحساسه بالحياة، ومهارة تساعده في رسم أبعاد شخصياته الرواية وإمكاناته الفكرية.

خامسا: التضاد

لقد أصبحت الرواية في العصر الحديث عملا فنيا شديد التركيز، محكم البناء، يلعب فيه الأسلوب دوراً دلالياً كبيرا، ليرتكز البناء السردي على التضاد وتشكل المتناقضات، إيمانا بأنّ "التفكير الدرامي هو ذلك اللون الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائما في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يختفي وراءه باطن، وأن المتناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب، وإن كانت الحياة نفسها إيجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات"[1].

إنّ المتأمل لبنية شكل النص الروائي لثلاثية "أحلام مستغانمي" يجذب انتباهه للوهلة الأولى نمطية النص المميّزة والمنفردة على غيرها من الأعمال القصصية المعاصرة والمؤسسة في جل فصولها الروائية على الثنائيات التضادية، التي تنوعت مستوياتها وتجلت كسمة بارزة عكست شعرية الروايات.

لقد حاولت "مستغانمي" اعتمادا على هذه الثنائية إبراز حجم التناقضات الحاصلة في المجتمع وترجمة الواقع المتناقض والمتصارع، كما استخدمت التضاد لكونه تعبيرا عن حالات نفسية وأحاسيس غامضة مرّت بها الشخصيات الروائية، الأمر الذي دفعها إلى توظيف عدة مدونات لغوية قائمة على علاقات تضادية دلالية بين الملفوظات المختارة وبأشكال متعددة ومتنوعة.

ويتجلى التضاد في الثلاثية التي هي موضع الدراسة عبر مجموعة من الثنائيات التضادية التي أسهمت في إضفاء شعرية خاصة، ترتبط ارتباطا وثيقا بين بنيات النص ودلالتها التي تتجاوز البنية السطحية إلى البنية العميقة، ومن ذلك نذكر ما جاء في رواية "ذاكرة الجسد" في قول "حياة" :"يهمّني أن أعرف شيئا عن أفكاره.. بعض تفاصيل

[1] – أحمد زهير رحاحلة، تجليات التضاد في ديوان محمود درويش الأخير "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج 41، العدد 2، 2014، ص 484.

حياته.. عيوبه وخصاله.. طموحاته وهزائمه السرِّيّة... أريد أن أكون ابنة لرجل عادي بقوّته وبضعفه، بانتصاراته وبهزائمه"[1].

تريد "حياة" أن تعرف كل ما يتعلق بوالدها الذي رحل وتركها صغيرة، فهي تتمنى أن تكون على علم بكل انتصاراته وهزائمه السياسية والاجتماعية السابقة، بقناعة منها وإيمان أنّه في حياة كل شخص خيبة وهزيمة التي قد تكون سببا في انتصار لاحق قد يحدث، وللتعبير على هذا الرأي وظفت الكاتبة التضاد في المقطع السابق بين ثنائيتي (الهزيمة، الانتصار) (عيوب، خصال) (قوة ، ضعف).

وفي موضع آخر من الرواية، تتحدث المبدعة على لسان "خالد" مبدية وجهة نظره لتقول: "الذي خلق لا يمكن بحكم منطق الإبداع نفسه، أن يكون إنساناً عاديًّا بأطوار عاديّة وبحزن وفرح عاديّ. بمقاييس عاديّة للكسب والخسارة.. للسعادة والتعاسة"[2]، وقولها أيضا: "أرسم بيدي الموجودة وبتلك المفقودة. أرسم بكلّ تقلّباتي، بتناقضي وجنوني وعقلي، بذاكرتي ونسياني"[3].

تأتي هذه الأمثلة غنية بالتضاد، فقد وظفت "مستغانمي" حزمة من التقابلات اللغوية بين عدة ثنائيات: (حزن، فرح)، (الكسب، الخسارة)، (السعادة، التعاسة)، (الموجودة، المفقودة)، (جنوني، عقلي)، (ذاكرتي، نسياني) .

فالصراع النفسي والفكري للشخصيات يتجلّى على المستوى النصّي في بنيات لغوية تعبر عنه بطريقة واضحة، ليصبح البناء اللغوي أحد تمظهرات الثنائيات التضادية، التي تصور المشاهد الروائية المتنوعة والمصرحة بالمواقف ذات التوجهات المتنافرة والآراء المتضاربة.

---

1 – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 94.

2 – المصدر نفسه، ص 132.

3 – المصدر نفسه، ص 174.

يقول السارد في الرواية في ذكرى عيد الحب: "فيا عيدي وفجيعتي، وحبّي وكراهيّتي، ونسياني وذاكرتي، كل عيد وأنتِ كلّ هذا .."[1]

تتجلى تقاسيم الثنائية التضادية في هذا المقطع على مستوى الأحاسيس والرغبات التي تتصارع وتتداخل في نفسية الشخصية، ليمتزج بداخلها الحب بالكراهية والذاكرة بالنسيان، فبينما كان كل المحبون والعشاق يحتفلون بعيد الحب بالفرح وتبادل البطاقات والتهاني والأشواق، كان "خالد" يبحث عن عيد للنسيان، عيد ينسيه كل الأحزان التي عاشها، والألم الذي سببته له.

إنّ شعرية التضاد عند الروائية "أحلام مستغانمي" تقوم في الظاهر على بنيات تضاد صغرى وثنائيات عديدة تنتشر على مساحة السرد الروائي، إلا أنّ هذه البنى الصغرى المشكلة في النص تجتمع في بنى كلية وثنائيات ضدية مركزية، تقوم على تحقيق نظرة الروائية ورؤيتها للحياة.

حيث يظهر جانب من هذه الصورة في المقطع الذي تقول فيه: "كيف لنا أن نعرف وسط تلك الثنائيّات المضادّة في الحياة، التي تتجاذبنا بين الولادة والموت.. والفرح والحزن.. والانتصارات والهزائم.. والآمال والخيبات .. والحبّ والكراهية.. والوفاء والخيانات.. أنّنا لا نختار شيئا ممّا يصيبنا.. وأنّنا في مدّنا وجزرنا، وطلوعنا وخسوفنا محكومون بتسلسل دوريّ للقدر"[2].

لعلّ الإحساس بثقل المتناقضات التي لا تستطيع الساردة تغييرها والتخلص منها، باعتبار أنّ الأمور التي تحدث للإنسان محكومة بتسلسل قدري ثابت، هو الذي يتحكم فينا ولا نستطيع أن نصنع أقدارنا أو نغيرها إلى ما نريده، بل نذهب طوعا أو حتما إلى قدرنا ولا يمكن الهروب من هذا القانون الكوني المعقّد، الذي تحكمه تقلباته الكبيرة، والتي

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 217.

[2] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 17.

تنحصر بين (الولادة، الموت) (الفرح، الحزن) (الانتصار، الهزيمة) (الأمل، الخيبة) (الحب، الكراهية) (الوفاء، الخيانة).

لقد نوّعت الروائية في توظيف الثنائيات التضادية التي تنهض بشعرية السرد وتكشف عن قدرة الروائية في الجمع بين النقيضين وثراء معجمها اللغوي، حين تقول متسائلة عن صاحب المعطف، وتغيير وجهة نظرها تجاهه، ليسحرها بكلامه بعد الحديث معه: "ترى تواطأت معه اللغة؟ أم العتمة؟ أم كان هذا المكان الملتبس بين الوهم والحقيقة. بين الليل والنهار. بين الحلم والواقع. بين الأدب والحياة؟"[1]

كل الثنائيات الواردة في الأمثلة السابقة وفي الثلاثية ككل جاءت لتحمل دلالات مقصودة ونظرة رؤيوية متضادة في ذات الشخصيات الروائية، والتي عبرت عنها الكاتبة في العديد من المقاطع السردية، لتعلي من القيمة الدرامية للأفكار التي تشحن بها نصوصها، ولتكسر نمطية ورتابة السرد المسيطر على الحكاية، وذلك عبر توظيف التضاد الذي ساهم في السمو بشعرية النص وإثراءه بالتوتر والعمق، وكذلك الكشف عن الصراع والتقابل بين ما هو موجود في ثنايا المتن، وهذا ما يسهم في الوصول إلى البنية الكلية للنص، القائمة على شبكة من العلاقات القادرة على النهوض برؤية واضحة للروائية.

ليكون بذلك التضاد عنصرا أساسيا من عناصر البناء الفني للنص الروائي، الذي وظفته الروائية "أحلام مستغانمي" على نحو متسق ومتوازن ومضبوط التركيب، مشحون بطاقة تعبيرية قادرة على ابتكار الصور والمعاني التي تتكامل بثنائيتها المتضادة.

[1] – أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص 47.

الفصل الثالث:ـــــــ

الخاتمة

قاربت هذه الدراسة بالشرح والتحليل شعرية الخطاب السردي المغاربي وبالتحديد ثلاثية "أحلام مستغانمي"، بما حملته هذه الأخيرة من تقنيات سردية عديدة أسهمت في ارتقاء رواياتها وعلو شأنها الفني، فاستحقت على إثر ذلك الدراسة والتحليل.

وقد توصلنا من خلال هذه الدراسة إلى عدة نتائج بعد سبر ملامح الشعرية فيها وهي كالآتي:

- الثلاثية الروائية تملك خصوصية وتميزا على مستوى استثمارها للبنيات السردية بنائيا ودلاليا.

- يظهر في الثلاثية اهتمام بالغ بعنصر الزمن، فقد وظفت الروائية أغلب التقنيات الزمنية التي تتماشى وطبيعة الرواية.

- يتميز البناء الزمني في المتن الروائي بكسر خطية الزمن وعدم الحفاظ على التسلسل المنطقي له (ماضي، حاضر، مستقبل) من خلال التلاعب بهذا الترتيب وفقا لمقتضيات السياق.

- نوّعت ومزجت مستغانمي بين الاسترجاع والاستباق وحالات إبطاء السرد وتسريعه، إلا أنّها تكثر من الاسترجاعات كون النص الروائي يتضمن أحداث ماضية من تاريخ الجزائر، كما وظفت الاسترجاع بهدف إعطاء معلومات عن بعض الشخصيات، وقد تباينت هذه الاسترجاعات بين طويلة وقصيرة المدى.

- اعتمدت "مستغانمي" على الحذف والتلخيص كتقنيتين زمنيتين أرادت من خلالهما تقليص مسار الزمن الروائي والقفز على أحداث غير مهمة من السرد، كما وظفت الوقفة والمشهد بهدف إبطاء الزمن وإيقافه، وهذا ما خلق فسحة توقفت فيها الأحداث، مما منح الخطاب فرصة للتدفق والامتداد.

- شكل المكان في الثلاثية عنصرا مهما في بناء معمارية العمل الروائي، إذ توارت في تحديده الوظيفة المرجعية ونشطت في المقابل الوظيفة الانفعالية والوظيفة الشعرية، ليغدو المكان مقوما من مقومات استدعاء الشعري.

– حمل المكان الروائي شحونة شعرية من خلال علاقته بالشخصية وبالأحداث وزمانها، حاملا دلالات وأبعاد مختلفة، واضعا القارئ في مواجهة النص لمعرفة خصوصيته ودلالته، والتي تنوعت بين أماكن مفتوحة وأخرى مغلقة .

– لعبت الشخصيات دورا أساسيا في التواصل بين الخطاب السردي والمتلقي، وبينها وبين مختلف العناصر السردية المساهمة في اللعبة الحكائية.

– وما يمكن ملاحظته على الشخصيات الروائية هو أنّ الأسماء المسندة لها مخطط لها تخطيطا دلاليا محكما لا مجال للصدفة والاعتباطية التي تخضع لها غالبا الأسماء في الحياة العادية وخارج العمل الروائي.

– نزع السمة الواقعية والتخلي عن الوهم المرجعي وغياب السمات المحددة عمل على جلب الانتباه إلى البنية الشعرية المشكلة للثلاثية.

– تحولت اللغة الروائية من كونها ناقلة لمحتوى الأحداث الروائية إلى كونها مادة الأديب وأداة تعبير له يتحكم فيها مثل ما أراد.

– آمنت "مستغانمي" بأنّ التطعيم الجناسي والتداخل الفني في رواياتها أمر ضروري، فجاءت الكتابة السردية في ثلاثيتها فسيفساء لغوية جمعت بين الخطاب الديني والشعري والشعبي، حيث توزعت الثقافة الدينية على صفحات مختلفة من الروايات، وتخلل السند الشعري الأحداث الروائية، كما شكل التراث الشعبي عنصرا رافدا وملحما بارزا في تشكيل الفضاء اللغوي، الذي تنوع بين الأمثال الشعبية والأغاني التراثية، مما أكسب الخطاب السردي ثراء دلاليا وإيحاء جماليا شعريا وبعدا رمزيا.

– الانزياح بنوعيه الدلالي والتركيبي أسلوب لغوي ميز الثلاثية ومنحها فائدة لغوية وأخرى جمالية، مرتقيا بالصورة الواقعية إلى أبعاد تخييلية، ليكسر بذلك النظام الدلالي للغة ويخرق نسقها، مما يسمح للروائية بتفجير طاقاتها اللغوية وتوسيع دلالتها، هذا ما يجعل القارئ يسبح في فضاء من الإبداعات الفنية على نحو ما لاحظناه في مدونات "مستغانمي".

– جاء كل من التكرار والسجع والجناس في الثلاثية كتنسيق جمالي للغة الروائية لتزويدها بدلالة إيحائية، تنم عن رغبة الكاتبة في الاتكاء على شحنة الكلمة والعبارة التي تثري المعنى وتؤكده.

– كما لعب الاستفهام والتضاد دورا مهما في البناء السردي والكشف عن المعاني الموحية والمؤثرة التي زادت الأسلوب الروائي ثراء وخصوبة.

وفي الختام نقول أنّ هذا العمل الروائي يظل مجرد ورقة بحثية بسيطة، كما أننا لا ندعي أن يكون هذا البحث قد غطى كل ما يتعلق بشعرية الخطاب السردي، لأنّ أفق البحث فيه يبقى مفتوحا أمام المزيد من الإسهامات والقراءات الجديدة والموسعة، والتي تتجاوز الحدود التي توقفنا عندها لتنفتح على آفاق واسعة لدراسات مستقبلية تكون أكثر عمقا وإلماما بهذا الموضوع.

قائمة

المصادروالمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

المصادر:

1- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، نوفل، بيروت، لبنان، ط6، 2016.

2- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، نوفل، بيروت، لبنان، ط5، 2015.

3- أحلام مستغانمي، عابر سرير، نوفل، بيروت، لبنان، ط5، 2015.

المعاجم:

4- الفراهيدي، كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

5- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.

6- ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة.

7- ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج 3.

المراجع العربية:

8- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999.

9- أحمد أبو مطر وآخرون، أفق التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2003.

10- أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، مفاهيم واتجاهات، صفاقس، تونس، 2004.

11- أحمد الرغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000.

12- أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية، دار الآمان للنشر والتوزيع، الرباط، 2001.

13- أحمد المدني، تحولات النوع في الرواية العربية بين مشرق ومغرب، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012.

14- أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، دمشق، 1996.

15- أحمد مطر وآخرون، جماليات المكان، دار القرطبة، الدار البيضاء، ط2، 1988.

16- إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014.

17- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989.

18- إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1990، ج2.

19- أمين عثمان، فصول في الرواية المغاربية، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2012.

20- أيمن الغزالي، لذة القراءة في أدب الرواية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2001.

21- بسام قطوس، استيراتيجيات القراءة- التأصيل والإجراء النقدي، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2005.

22- بشير القمري، شعرية النص الروائي، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 1991.

23- بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(1970- 1986)، دار الغرب للنشر والتوزيع، ج1، 2002.

24- بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2008.

25- بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحديثة عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2009.

26- بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية-دراسة في الأصول والمفاهيم-، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010.

27- جابر عصفور، الرواية العربية ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسة لمهرجان قرين الثقافي الحادي عشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ج1، 2008.

28- الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط7، 1998، ج1.

29- جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، اتحاد كتاب العرب، دمشق،2001.

30- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981.

31- حسن الوزاني، الأدب المغربي الحديث(1929- 1999)، دراسة وبيوببليوغرافيا، دار الثقافة، المغرب، ط1، 2002.

32- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،(الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

33- حسن علي المخلف، التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، 2010.

34- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

35- حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000.

36- حسين المناصرة، ثقافة المنهج، الخطاب الروائي أنموذجا، دار المقدسية للطباعة والنشر والتوزيع، حلب، ط1، 1999.

37- حسين المناصرة، مقاربة الرواية، قراءة في نقد النقد، 2008.

38- حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، منشورات سال، الدار البيضاء، ط1، 1989.

39- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.

40- حورية الظل، الفضاء في الرواية العربية الجديدة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، 2011.

41- دانا عبد اللطيف حمودة، شعرية النثر، طوق الحمامة أنموذجا، دار زهدي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016.

42- ديوان أبي القاسم الشابي، دار الكتاب العربي، ط1، 1994.

43- رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر.

44- رشاد كمال مصطفى، أسلوبية السرد العربي، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2015.

45- زهرة كمون، الشعري في روايات أحلام مستغانمي، دار صامد للنشر والتوزيع، الجمهورية التونسية ، ط1، 2007.

46- ابن السائح الأخضر، شعرية المكان في الرواية العربية "ذاكرة الجسد نموذجا"، دار التنوير، الجزائر، 2012.

47- سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1983.

48- السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتب، ط1، 2009.

49- سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997.

50- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997.

51- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

52- سليمة لوكام، تلقي السرد في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، 2009.

53- سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤيا، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003.

54- سمر فوزي حاج، جبرا إبراهيم جبرا والفن الروائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

55- سمير الخليل، تقويل النص، تفكيك لشفرات النصوص الشعرية والسردية والنقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016.

56- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، 2004.

57- شجاع مسلم، الرواية العربية والحضارة الأوربية، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، 1979.

58- شريف رزق، الأشكال النثرُشعرية في الأدب العربي، مركز الحضارة العربي، القاهرة، ط1، 2017.

59- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008.

60- صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، بسكرة.

61- صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

62- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.

63- صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، 1995.

64- صلاح فضل، أدبيات أشكال التخييل، من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية، القاهرة، ط1، 1996.

65- صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

66- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي، دار الشروق، مصر، ط1، 1998.

67- صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2013.

68- الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2007.

69- طه وادى، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1994.

70- عادل ضرضام، في السرد الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

71- عالي القرشي، الرواية في المملكة العربية السعودية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

72- عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000.

73- عبد الحميد يوسف وفتحي حسن المصري، في الأدب المغاربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط1.

74- عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2011.

75- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3.

76- عبد القادر الغزالي، اللسانيات ونظرية التواصل، رومان جاكبسون أنموذجا، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2013.

77- عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013.

78- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الروائي وقضايا النص، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2006.

79- عبد القادر عمش، شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، دار الألمعية، الجزائر، ط1، 2011.

80- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004.

81- عبد اللطيف الأرناؤوط، أحلام مستغانمي مرافئ إبداعية في الثقافة والأدب، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

82- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

83- عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1974، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009.

84- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط6، 2006.

85- عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

86- عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ط2، 2010.

87- عز الدين المناصرة، علم الشعريات،-قراءة مونتاجية في أدبية الأدب-، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2006.

88- عزيزة مريدن، القصة والرواية، دار الفكر، الجزائر، 1971.

89- عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

90- فاضل تامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

91- فاضل عبود التميمي، حضور النص في الخطاب النقدي البلاغي عند العرب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

92- فائق مصطفى أحمد، سحر السرد، دراسات في القصة والرواية العربية، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015.

93- فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسات في الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

94- فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2009.

95- فخري صالح، دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010.

96- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999.

97- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007.

98- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

99- ماجد مصطفى، في الأدب العربي الحديث والمعاصر، دار الكرز للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005.

100- مجموعة من الباحثين، تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، تونس، 1993.

101- محمد الدغمومي، الرواية المغربية والتغيير الاجتماعي، دراسة سوسيوثقافية، إفريقيا الشرق، 1991.

102- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

103- محمد برادة، الرواية العربية، ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرين.

104- محمد داود، الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، مقاربة سوسيونقدية، دار الروافد الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

105- محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2008.

106- محمد صابر وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012.

107- محمد عزام، فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1996.

108- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، 2005.

109- محمد على سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2007.

110- محمد علي البنداق، الرواية في ليبيا، قراءة في النشأة والتطور، كلية الآداب، جامعة الزاوية، ليبيا.

111- محمد نجيب العمامي، البنية والدلالة في الرواية، مطبوعات نادي القصيم الأدبي، السعودية، 2013.

112- محمود عكاشة، تحليل النص، دراسة الروابط النصية في ضوء علم اللغة النصي، مكتبة الرشد ناشرون، ط1، 2014.

113- مخلوف عامر، مراجعات في الأدب الجزائري، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012.

114- مصطفى السعدني، التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف، 1991.

115- مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة، الجزائر، 2000.

116- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002.

117- مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

118- مهدي عبيد، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.

119- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط4، 2005.

120- نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2008.

121- نبيل سليمان وماجد رشيد العويد، خصوصية الرواية العربية، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2008.

122- نبيلة زويتش، تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي، دار الريحانة للكتاب، الجزائر.

123- نهلة فيصل الأحمد، التناص التفاعلي (التناصية النظرية والمنهج)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010.

124- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

125- وانغ جينغ، الفن الروائي بالمغرب من التأصيل إلى التجريب(1942-2009)، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 2013.

126- يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1999.

127- يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، قسنطينة، الجزائر، 2006.

128- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

المراجع الأجنبية:

129- أ. أ مندلاو، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر ، بيروت، ط1، 1997.

130- إدوارد سابير وآخرون، اللغة والخطاب الأدبي، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993.

131- أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر.

132- برنار فاليت، الرواية، مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته، تر: سمية الجراح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

133- بول ريكور، الزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2006.

134- تزفيطان تودروف، الشعرية، تر: شكري المخبوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

135- جراهام آلان، نظرية التناص، تر: باسل المسالمه، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 2011.

136- جورج لوكاش، الرواية، تر: مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

137- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

138- جيرار جينت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.

139- روجر آلن، الرواية العربية، تر: إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

140- روجر ب هينكل، قراءة الرواية، مدخل إلى تقنيات التفسير، تر: صلاح رزق، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، ط2.

141- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988.

142- عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري 1925-1967، تر: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

143- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط6، 2006.

144- فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصية الروائية، تر: سعيد بنكراد وكيليطو عبد الفتاح، دار الكلام للنشر والتوزيع، المغرب.

145- مجموعة من المؤلفين، آفاق التناصية، المفهوم والمنظور، تر: محمد خير البقاعي، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

146- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

147- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1982.

148- نور ثروب فراي، تشريح النقد، تر: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان الأردن،1991.

المجلات:

149- أحلام معمري، نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، مجلة الأثر،ع20، 2014.

150- أحمد جاسم الحسين، الرواية العربية وخصوصية المكان قراءة في روايات رجاء عالم، مجلة جامعة دمشق، مج 25، ع 1و2، 2009.

151- أحمد زهير رحاحلة، تجليات التضاد في ديوان محمود درويش الأخير "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، ع2، مج 41، 2014.

152- حسين العمارة والعيد جلولي، الصورة الروائية في إبداعات الحبيب السايح "تلك المحبة أنموذجا"، مجلة الأثر، ع 30، 2018.

153- رابح الأطرش، بنية المدة الزمنية في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مجلة العلوم الإنسانية، بسكرة، ع 30و 31، 2013.

154- عبد الرحمان أبو هيف، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، مج 25، ع1، 2005.

155- محمد الجابلي، تطور الكتابة السردية في الرواية التونسية، أرشيف الشارخ للمجلات الأدبية والثقافية htt//: Archive beta.sakhrit.com

156- محمد أوداد، الشعري في الروائي-مستويات التجلي وطرائق التحليل-، مجلة علامات، ع 12، 1999.

157- محمد عروس، تداخل الأجناس الأدبية في النقد المعاصر، مجلة كلية الآداب واللغات، ع 14و15، 2015.

الرسائل:

158- العماري أمحمد، شعرية اللغة الروائية في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) دراسة أسلوبية، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2011-2012.

فهرس المحتويات

فهوس المحتويات	الصفحة
مقدمة	أ-ه
مدخل: الرواية المغاربية بين النشأة والتطور	
أولا: الرواية في الوطن العربي	07
ثانيا: الرواية المغاربية(النشأة والتطور)	15
01- الجزائر	16
02- المغرب	22
03- تونس	28
04- ليبيا وموريطانيا	31
الفصل الأول: الشعرية السردية – بحث في المفاهيم والتصورات-	
أولا: مفهوم الشعرية	34
01- لغة	34
02- اصطلاحا	35
ثانيا: الرؤية الشعرية في الفكر الغربي	40
01- الشعرية في التصور الفلسفي	40
1-1- عند أفلاطون	40
1-2- عند أرسطو	41
02- الشعرية في التصور الألسني والنقدي	44
2-1- عند رومان جاكبسون	44
2-2- عند تودورف	50
2-3- عند جون كوهن	54
ثالثا: الرؤية الشعرية في الفكر العربي	58
01- عند العرب القدامى	58
1-1- عند حازم القرطاجني	58
1-2- عند الجاحظ	59

1-3-عند عبد القاهر الجرجاني	60
02- عند العرب المحدثين	61
2-1- عند عبد السلام المسدي	61
2-2- عند عبد الله الغذامي	63
2-3- عند كمال أبو ديب	64
2-4-عند أدونيس	67
رابعا: الشعرية والخطاب السردي	69
01- مفهوم الخطاب	69
1-1-لغة	69
1-2-اصطلاحا	70
02- مفهوم السرد	72
2-1- لغة	72
2-2- اصطلاحا	72
03- شعرية السرد	76
الفصل الثاني: شعرية السرد في ثلاثية مستغانمي	
أولا: بنية الزمن	82
01- مفهوم الزمن	82
02- دراسة النسق الزمني في الثلاثية	86
2-1- الترتيب الزمني	88
2-1-1-الاسترجاع	89
2-1-2- الاستباق	96
2-2- المدة	102
2-2-1 تسريع الحكي	103
2-2-1- 1- الخلاصة	103
2-2-1- 2- الحذف	107

2-2-2- إبطاء الحكي	112
2-2-2-1- الوقفة	112
2-2-2-2- المشهد	116
ثانيا: بنية المكان	121
01- مفهوم المكان	122
02- دراسة المكان في الثلاثية	123
2-1- ذاكرة الجسد	124
2-2- فوضى الحواس	127
2-3-عابر سرير	130
ثالثا: بنية الشخصيات	132
01- مفهوم الشخصية	132
02- دراسة الشخصية في الثلاثية	134
2-1- ذاكرة الجسد	135
2-2- فوضى الحواس	141
2-3- عابر سرير	144
الفصل الثالث: شعرية اللغة في ثلاثية مستغانمي	
أولا: التناص	152
01-مع الخطاب الديني	156
02-مع الشعر	159
03-مع التراث الشعبي	166
ثانيا: الانزياح	176
01-الانزياح الدلالي	179
02-الانزياح التركيبي	188
ثالثا: الإيقاع	193
01-التكرار	193

02-السجع والجناس	199
03-الاستفهام	202
رابعا: التضاد	207
خاتمة	212
قائمة المصادر والمراجع	216
فهرس المحتويات	

الملخص :

يسعى هذا البحث إلى تتبع مواطن الشعرية التي حملتها الرواية المغاربية بعنوان "شعرية الخطاب السردي في الرواية المغاربية ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير لأحلام مستغانمي أنموذجا" والتي تدخل ضمن الدراسات السردية التي تسعى إلى تحليل مكونات العمل الفني والبحث في خصائصه الشكلية والضمنية.

والرواية المغاربية كغيرها من الروايات العربية الأكثر احتواء للأجناس الأدبية الأخرى كالشعر والمسرح والخطاب الديني، وهذا ما جعل بنيتها السردية فسيفساء شعرية.

ويتوزع البحث على عدة محاور تشكل في مجملها أهم محركات الإشكالية التي استدعت معالجتها الاعتماد على توليفة من المناهج للوصول إلى النتائج المرجوة.

الكلمات المفتاحية: الشعرية– الخطاب– السرد– الرواية– الزمن– المكان– الشخصية.

Résumé :

La présente recherche tend à suivreles habitats poétiquesportésparleromanmaghrébinintitulé"Lapoésiedudiscourspoétiquedansleromanmaghrébin, mémoires de la chair,chaosdessens, passager d'un lit d'AhlemdeMosteghanemycommemodèle",quis'inscritdansdesétudesnarrativestendant àanalyserlescomposantesde l'œuvre d'artet à et mettre en relief sespropriétésformellesetimplicites.

Il est bien évident que leromanmaghrébin, commed'autresromansarabesquicontiennentlesgenreslesplus littéraires, à l'instar delapoésie, duthéâtreetdudiscoursreligieux, etc'estcequi a faitdesastructurenarrativeunemosaïquepoétique.

Cette recherche estdiviséeenplusieursaxesconstituant en l'ensemblelesproblématiques primordialesdontletraitement a nécessitéde mettre l'accentsurunecombinaisond'approchesen vue d'atteindrelesrésultatssouhaités.

Mots clés : poésie - discours - narration - romain - temps - lieu - personnalité

Abstract:

The followingresearchtriestofollowthepoetic habitats carriedbytheMaghrebnovelentitled"Thepoeticdiscoursepoetryintheghrebnovel, memoryofthebody, chaosofthesenses, bed hopper ofAhlemMosteghanemyas a model" whichis considered as a part ofnarrativestudiesthattrytoanalyzethecomponentsofartworkandto elucidate itsformalandimplicitproperties.

Therefore, theMaghrebnovel, likeotherArabnovelsthatcontainthemostliterarygenres suchaspoetry, theaterandreligiousdiscourse, andthisiswhatmadeitsnarrativestructure a poeticmosaic.

This researchisdividedintodifferentaxesthattogetherconstitutethemostcrucialproblematicwhosetreatmentnecessitatedrelyingon a combinationofapproachestoreachthedesiredresults.

Keywords: poetry - discourse - narration - roman - time - place - personality.