حسيـــنة فـــلاح

الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي

(ذاكرة الجسد – فوضى الحواس– عابر سرير)

دار الأمل

Tél fax: 026 21 07 21
Email: Contact@editionelamel.com
www.editionelamel.com

مخبر تحليل الخطاب

Tél fax: 026 21 32 91
Email:elxitaab.lad@gmail.com
منشورات مخبر تحليل الخطاب
2012

جميع الحقوق محفوظة

الإيداع القانوني: 118 – 2012

ردمك: 6 – 2 – 9069 – 9931 – 978

Tél fax: 026 21 32 91
Email:elxitaab.lad@gmail.com

إهداء

إلى الوالدين العزيزين.....بدءا

إلى إخوتي وأخواتي.....دوما

إلى كل الأقارب دون استثناء.....طبعا

إلى جميع الأصدقاء والصديقات.....قطعا

إلى الذين وقفوا إلى جانبي منذ بداية البحث

إلى الدكتورة آمنة بلعلى

أهدي ثمرة جهدي

حسينة ✍

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

إن الاهتمام الذي ارتبط بتجربة **أحلام مستغانمي** الروائية من خلال ثلاثيتها المعروفة (**ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير**) كان لا بد أن يجد له صدى مختلفا عند الباحثين الجامعين الذين عكفوا على مساءلة بنيتاتها ودلالاتها ومواضع الشعرية فيها، وكانت في كل مرة تثير أسئلة إشكالية أخرى تبعا للمناهج المتبناة والمقاصد التي يرومها كل باحث من قراءته لهذه النصوص.

ومخبر تحليل الخطاب ومنذ تأسيسه عكف على توجيه الباحثين وخاصة مجموعة تحليل الخطاب إلى المدونة الجزائرية وتحليلها لاستنطاق مواطن الأدبية فيها من جهة، والوقوف عند الأنساق التي تحكّمت في إنتاجها، من جهة أخرى. والباحثة **حسينة فلاح** التفتت إلى الجزء الطريف في هذه المدونة وهو **الخطاب الواصف** باعتباره يشكل أحد تجليات البعد ما بعد الحداثي في هذه المدونة، حيث تمكنت من خلال طرحه إلى إثارة سؤال يعد اليوم إشكاليا في علاقة المبدع بما يكتبه، والمتعلق بثنائية الدور التي تجعل الكاتب ناقدا ومنظرا في الوقت نفسه، وهو سؤال ينطوي على مجموعة من الاعتبارات والمقاصد التي تجعل من الكتابة وسيلة وفي الوقت نفسه موضوعا للكتابة، وتصبح الرواية موضوعا للرواية أو ما اصطلح عليه **باليتا رواية**.

وعلى الرغم من أن إشكالية الخطاب الواصف لم تكن حكرا على **أحلام مستغانمي** لأنه ظاهرة موجودة في الأدب عامة منذ **أوركيوس** صاحب **الحمار الذهبي** إلى الآن، فإن الذي يميّز طبيعة هذا الخطاب عندها، هو أنه شكّل عندها جوهر العملية الإبداعية حيث يفصح الكاتب عن انشغاله الإشكالي باللغة في الوقت الذي يشتغل بها، ويكون ذلك لمقاصد معينة قد لا تسفر عن نفسها إلا بتأويل للبنيات اللغوية ودلالاتها وتجعل القارئ أمام فيض من ضمنيات ومضمرات تجعله يتلقّى النصوص وهو يتابع منطق إنجازها باعتبارها أفعال

كلام تطالبه بردود أفعال وتفرض عليه تأثيرات مختلفة، ويدرك بعد تأويلها أن طبيعة الملفوظات في النصوص يمكن النظر إليها باعتبارها مكوّنات ذهنية تظل في كل الحالات موضوعات قصدية، ومن هذا المنطلق تطرح مشروعية معاينة الحالات التي يصاغ بها منطق تلك الملفوظات وقواعد اشتغالها وطبيعة السّلوكات والآثار التي تنتج من خلالها عند المتلقين وفي الظروف المختلفة.

إن إشكالية **الخطاب الواصف** في روايات **أحلام مستغانمي** وبالطريقة التي تناولته به الباحثة سيفتح المجال إلى الاهتمام المفيد ببنيات المتتاليات النصية والفعل النظري المصاحب لها، من أجل الوقوف عند الوظائف التداولية للنصوص ومن ثم الوصول إلى رؤية محدّدة للأدب بوصفه تمثيلا رمزيا للعالم.

لقد قطعت **حسينة فلاح** مرحلة أولية من أجل الوصول إلى هذه الرؤية لتكتمل الإجابة أو تستمر عندها ولدى أعضاء **مجموعة تيزي وزو لتحليل الخطاب** من أجل جعل الأدب يعرف عن العالم أفضل مما يعرفه العالم عن نفسه، و يبيّن أن الذين يدعون معرفته من الكتاب أو القراء هم مجرد بشر يجاهدون بتواضع أو بإصرار لمعرفته وهم لا يعرفونه حقا.

والخطاب الواصف في روايات **أحلام مستغانمي** هو سعي لاكتشاف العالم وتكوين عوالم ممكنة من خلال عمل أجرته على الخطاب الاجتماعي والتاريخي و الصحفي، الفلسفي، السياسي، الدعائي، والديني، لتؤكد أن وظيفة الأدب والحقيقة فيه تتجلى من خلال إثارة السؤال وفضح الأنظمة الفكرية الشمولية والدوغمائية الإيديولوجية وذلك من خلال تقديمها بوصفها "رؤى للعالم " فيها كثيرا من التناقض وبعض الحقيقة أما ما بعضها الآخر فمتفرق بين الأشخاص والأزمنة والأمكنة.

د. آمنة بلعلى

مديرة المخبر

المشرفة على مجموعة تحليل الخطاب

مقدمة

عرف مسار الرواية العربية تحوّلا مهما في النّصف الثاني من القرن العشرين على يد مجموعة من الرّوائيين الجدد الذين تأثروا بالتيار الغربي، الذي يتزعمّه روّاد الرّواية الجديدة: جان ريكاردو، آلان روب غرييه، ناتالي ساروت...وآخرون جمعوا بين النقد والأدب، أمثال: رولان بارث، جوليا كريستيفا، جاك دريدا. وقد دعا هؤلاء إلى تحديث تقنيات الكتابة الرّوائية وتجديد آليات انكتابها، استناد على خصوصيات التجريب. وفي الربع الأخير من القرن نفسه تزايد اهتمام المبدعين بهذا النوع من الكتابة الحاملة لأدوات المراجعة الذاتية.

من هنا كانت عناية الرّواية بذاتها وبأدواتها الإجرائية، من لغة ونقد وآليات الكتابة، حيث جعلت من ذاتها موضع مساءلة وحوار؛ وسبيل ذلك تجربة الرواية داخل الرواية، أو ما يعرف بالخطاب الواصف. وهذه الظاهرة، أو بالأحرى الإشكالية، التي تطرحها الرواية ما بعد الحداثية ليست وليدة الأدب العربي الحديث؛ بل هي ظاهرة موجودة ومتجذّرة في تاريخ الكتابة منذ أرسطو(384 ق.م- 322ق.م)، وأبوليوس(125م- 180م)، وكذا التوحيدي (922م- 1023م) إلاّ أنّ الاهتمام الجاد بطروحاتها لم يحدث إلاّ بعد الخمسينيات من القرن الماضي.

لقد كانت إشكالية الخطاب الواصف من بين القضايا التي ارتبطت بتطوير الشكل الروائي، إذ أسهمت إلى حد كبير في خلق نوع من التعايش بين الكاتب/الناقد والقارئ/الناقد، فتحقق من جرّاء ذلك فعاليّة نقدية مرتبطة بتجديد آليات الممارسة الرّوائية(الإبداعية) من خلال التنظير لها.

من هذا المنطلق، انصبّ اهتمامنا على تجربة إبداعية ذاع صيتها في الساحة الإبداعية العربية والجزائرية على وجه الخصوص، وهي تجربة الشاعرة والروائية الجزائرية **أحلام مستغانمي** المتبلورة عبر ثلاثيتها (ذاكرة الجسد-

فوضى الحواس- عابر سرير)، وهي الثلاثية التي جعلت فيها كل رواية من رواياتها خطابا واصفا للأخرى.

إنّ الأهمية التي تكتسيها هذه الثلاثية في مسار الحركة الإبداعية النثرية والشعرية، على حد سواء، هو ما دفعنا لاتخاذها مدونة عمل باعتبارها أنموذجا صالحا في اعتقادنا للبحث في الخطاب الواصف، كما أنّنا نروم استنطاق الدلالات الأخرى التي تزخر بها المدونة، بعد أن تعذر علينا الإلمام بقدر كاف منها في مذكرة الليسانس، فغالبا ما تشدّ تلك الدلالات الكثيرة انتباه القارئ مع كل قراءة وتدعوه لمزيد من البحث والتنقيب.

أما دافع اختيار الموضوع، فإنّنا نرجع الفضل فيه إلى الأستاذة: آمنة بلعلى التي اقترحته علينا، إيمانا منها بضرورة الخوض في مدوّنة جزائرية لم يسبق أن نُظر إليها من حيث إنّها فضاء أدبي قاعدته الخطاب الواصف.

إنّ قراءة أولية لهذه الثلاثية، تظهر أنّ الخطاب الواصف يشكل إحدى المهيمنات، إن لم يكن المهيمن الأساس، ورغبة منا في دراسة هذه الظاهرة بعمق سعينا أولاّ لطرح مجموعة من التساؤلات النابعة من صميم تلك التجربة الإبداعية، التي يصلح أن تعد أنسب تجربة للخطاب الواصف (الميتارواية) في الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية. وكان ذلك على نحو:

- كيف تنظر الرّواية ما بعد الحداثية إلى أدوات واستراتيجيات انكتابها؟ وما علاقة تلك الاستراتيجيات بمضامين الروايات؟
- ما مدى استجابة الميتارواية لطروحات النّقد الجديدة؟
- ما وضع روايات "أحلام مستغانمي" بين ثنائية الممارسة والتنظير؟ أي تنظير الممارسة و/أو ممارسة التنظير؟
- ما مدى التزام "أحلام مستغانمي" بآليات الكتابة في ممارستها الإبداعية؟

بغية الإجابة عن هذه الأسئلة، وأسئلة أخرى رأينا ضرورة تقسيم البحث إلى مدخل نظري وفصلين:

أما في **المدخل النظري** فنسعى فيه لتقديم حوصلة عن تاريخ الخطاب الواصف والإشكالات التي قابلت ظروف ترجمة المصطلح إلى العربية.

في **الفصل الأول الموسوم:** " استراتيجيات الخطاب الواصف"، فسنبيّن فيه آليات الخطاب الواصف وتقنياته. وسيخصّص مبحثه الأول لإبراز دور العتبات في تشكيل الفضاء النقدي الذي يربط بين النصّ ومناصه. في حين سيخصص المبحث الثاني منه لإبراز أهم الآليات التي يستند عليها الخطاب الواصف ليؤسس وجوده.

أما **الفصل الثاني الموسوم:** "مستويات الخطاب الواصف"، فسنبيّن فيه مدى تعايش المستويين الإبداعي والنقدي. وسنسعى في المبحث الأول لإظهار الأبعاد الرمزية لفعل الكتابة وعلاقتها بانشغالات الحياة. أما المبحث الثاني منه فسنبيّن فيه دور الكاتب والقارئ واسهامها في تشكيل الخطاب الواصف.

سيتم اعتمادنا في هذا البحث على بعض أدوات المنهج البنيوي كمفهوم "اللّغة الواصفة" لـ"جيرار جينيت"، و"ميتا- أدب" لـ"بارث"؛ كما لن نحصر أنفسنا في حدود دراسة الجملة الواحدة، بل سنأخذ بوحدة أكبر هي الرواية كفضاء أوسع لتجلي الدلالات. وهو ما يتيح لنا مجالا أوسع للاستفادة من بعض المبادئ السيميائية والتداولية المرتبطة بآلية استنباط دلالات الكتابة قصد تأويلها.

من جملة الصّعاب التي واجهتنا في بحثنا هذا، صعوبة إيجاد المراجع باللغتين العربية والفرنسية التي تتناول هذا الموضوع بالدّراسة، ومردّ ذلك باعتقادنا إلى طبيعة الإشكالية المعقّدة التي طرحها المصطلح في البداية، إلى جانب تداخل الممارسة الإبداعية بالنقدية في أفق الكتابة الروائية، ما أسهم في خلق نوع من الصدام بين التوجهين: الإبداع كممارسة والنقد كتنظير.

في الأخير، أوجّه كامل الشّكر والامتنان للأستاذة المشرفة "الدكتورة آمنة بلعلى" على قبول إشرافها على هذا البحث الذي لم يكن في الأصل سوى اقتراحها. كما أشكرها على نصائحها وتوجيهاتها القيّمة. وأشكر كل من ساعدني على إتمام البحث ودعمّني بتشجيعاته وأخص بالذّكر: الأساتذة: بوطاجين، عبدوش، ملوك، خياط، يحياوي، بن سالم. ولا أنسى أن أشكر أمناء مكتبة اللّغة العربية والفرنسية، وكذا أعضاء العلبة الإلكترونية وأشكر أيضا لجنة المناقشة على تحملها عبء قراءة المذكرة، وعلى الملاحظات التي استفدت منها في تقويم البحث.

والله ولي التوفيق

تيزي وزو في: 2012.01.24

مدخل نظري

إشكالية الخطاب الواصف

«تجسّد اللّغة الواصفة مظهرا لسلوكنا اللّغوي، يضارع مظهر اللّغة– الموضوع وهي بهذا تشكّل قضية لسانية».

ر.جاكبسون، محاولة في اللسانيات العامة، ص69

اهتمت الدراسات النقدية الحديثة في العقود الأخيرة من القرن العشرين بمجال اللّغة والنقد الأدبي، إذ قامت بمراجعة اللّغة وقواعد اللغة الأولى، المسماة "باللّغة الطبيعية"، بلغة أخرى وهي المستوى الثاني أو الدرجة الثانية من اللّغة التي تتخذ لغة أخرى موضوعا لدراستها ليست وليدة العصر الحديث، إنما هي قديمة قدم الدراسات اللغوية والنحوية وسميت بـ"اللّغة الواصفة". وقد كان هذا المصطلح منذ ظهوره محل اهتمام العديد من الاتجاهات الفلسفية و اللغوية، إذ سيطر مفهوم اللغة الواصفة على«اهتمام عدد كبير من المفكرين والمفسرين والنحاة والفلاسفة (...) وقد أنجز أوغستين Augustin (ق4 - 5) نظرية سيميائية للدليل اللغوي، وتوغل بعيدا في تحليل العلامات اللغوية»[1].

فيما يخص الدراسات اللغوية العربية القديمة، فإنّها عرفت هذا النوع من الإشكالات ذلك أنّ التوحيدي اعترف في "كتاب الإمتاع والمؤانسة" قائلا: «إنّ الكلام على الكلام صعب... فأمّا الكلامُ على الكلام فإنّه يدور على نفسه ويلتبس بعضُه ببعضه»[2]، وهو ما يبيّن مقدار الصعوبة التي يعانيها المتحدث أثناء حديثه عن الكلام، أي عند شرح الكلام والتعليق عليه كلما لزم الأمر.

1- الطرح اللساني لإشكالية الخطاب الواصف:

استطاع مصطلح اللّغة الواصفة أن يبتعد شيئا فشيئا عن ميدان المنطق والرياضيات ليستقر مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين في مجال اللسانيات والدراسات النقدية، و«برز في اللغة الفرنسية حوالي 1960»[3] وكانت البداية مع مجموعة من النقاد البنيويين، وأبرزهم: رومان جاكبسون (R.Jakobson) الذي عدّ وظيفة اللغة الواصفة واحدة من وظائف اللغة الستة

---

1 – Josette Rey- Debove : **Le métalangage, étude linguistique du discours sur le langage,** collection l'ordre des mots, Le Robert, Paris, 1978, P5.

2– أبو حيان التوحيدي: **كتاب الإمتاع والمؤانسة**، المجموعة الكاملة، ج2، منشورات المكتبة العصرية، بيروت– صيدا، د. ت، ص131.

3 – Josette Rey- Debove: Op.Cit. P7.

وهي وظيفة أساسية في دورة التخاطب، تُعنى بقواعد اللّغة وتسمح للمرسل باستعمال اللّغة للحديث عن اللّغة؛ وتساعده كذلك في تعلّم اللّغة. ويرى جاكبسون أنّ هذه الوظيفة باعتبارها لغة واصفة تجسّد «مظهرا لسلوكنا اللغوي يُضارع مظهر اللغّة - الموضوع وهي بهذا تشكل قضية لسانية»[1]، تهتم باللّغة التي تتخذها موضوعا للدراسة.

لابد أن نشير إلى أن هذا المصطلح (اللّغة الواصفة) قد ارتبط منذ الستينيات والسبعينيات مع الناقدين "جيرار جينيت"(Gerard Genette) و"رولان بارث" (Roland Barthes) بالنقد البنيوي، وقد أفرد له جينيت فصولا كاملة في بعض كتبه: (مقدمة لجامع النص) (Introduction à l'architexte) 1979 و(أطراس) (Palimpsestes) 1982، و(عتبات) (Seuils) 1987... وعدّه وظيفة ضرورية وأساسية لتحقيق شعرية النّص، إذ عرّفها في كتابه "أطراس" بالميتانصية (Métatextualité) وذلك من خلال حديثه عن «العبر-نصية (Transtextualité) (وميّز فيها) خمسة أنماط هي: التناص (Intertextualité)والنص الموازي (Paratexe) والتعالي النصي (Hypertexte) وجامع النص (Architexte) إضافة إلى الميتانصية، التي رأى أنّها هي ببساطة علاقة التعليق (Commentaire)، التي تجمع نصا بنص آخر يتم التحدث عنه دون الإحالة إليه أو استحضاره بالضرورة، بل دون أن تسميه على الأقل [...] إنّها علاقة نقدية بامتياز»[2]، وهذا النوع الأخير هو اللّغة الواصفة، حتى وإن اختلفت المفاهيم عن بعضها البعض. فالميتانص واللغة الواصفة يجسدان شيئا واحدا على أساس سعيهما لخلق علاقة نصيّة تهدف إلى ربط نصٍّ بآخر بالتعليق عليه سواءً

---

1 – R.Jakobson: **Essai de linguistique générale**, Tome 1, Les éditions de minuit, Paris, 1963, P69.

2 – Gérard Genette: **Palimpsestes, La littérature au second degré**, Collection poétique, Seuil, Paris, 1982, P7-11.

بذكر النص السابق (المعلَّق عليه) أو دون ذكره؛ ليكون لهذه الوظيفة دور إنشاء علاقة نقدية بالدرجة الأولى وعلاقة تناصية بالدرجة الثانية.

وعليه نستنتج أن العلاقة الرابطة بين اللّغة الواصفة والنص، ليست علاقة " تعلّق" فحسب وإنما علاقة " تعليق" أيضا، وهي العلاقة التي تسمح للّغة الواصفة أن تتداخل وتتفاعل مع المتعاليات النّصية، ذلك لأنها وسيلة تحققها داخل النص.

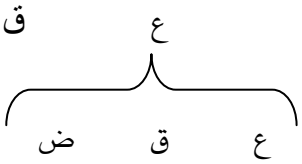
ثمّة علاقة وثيقة وانصهار كامل حاصل بين التفاعلات النّصية بعضها ببعض من جهة، وثمّة خطاب ثان للنّص الأصل من جهة ثانية. فيتشكل من جرّاء ذلك خطاب لاحق لخطاب "سابق" هو النّص، ويبقى الميتانص أقوى هذه التفاعلات من حيث تعامله الصارم مع النّص: من خلال تقنيات المعارضة، والنقد الذاتي لأدواته.

يرى "جينيت" في هذا الخصوص أنّه «إذا كان العمل لغة والنقد لغة واصفة، فإنّ تقريره يكون بالضرورة شكليا، ولا شأن للّنقد بالرسالة، بل بالتشفير، أي أنّ النظام الذي يجب أن تتواجد فيه البنية، لا لفك تشفير معنى الجملة بل لتثبيت البنية الشكلية التي تسمح لهذا المعنى بإمكانية التّحوّل»[1] ذلك أنّ النقد واللّغة الواصفة عند "جينيت" شيء واحد؛ ومن هنا يمكن أن نستخلص العلاقة القائمة بين اللّغة الأولى (العمل المنقود) واللّغة الواصفة والميتانص من جهة، وبين اللّغة الواصفة والميتانص من جهة ثانية،مع ضرورة التأكيد على التناص باعتباره علاقة نقدية بالدرجة الأولى.

عبّر "رولان بارث" عن هذين المستويين في كتابه "مبادئ في علم الأدلّة"، إذ يُشكّل المستوى (النظام) الأول (مستوى اللّغة العادية) صعيد التقرير (Dénotation) ويُشكّل المستوى الثاني (مستوى اللّغة الثانية) صعيد الإيحاء

1 − Gérard Genette, **Figures I**, Editions du seuil, Paris, 1996, P187.

(Connotation)، الذي يشكل توسعا للأوّل[1]، ويقصد به اللّغة الواصفة، وهو ما بيّنه من خلال الشكل[2] التالي:



يظهر صعيد الإيحاء بصفة جلّية في الخطاب الشعري، بحيث تقوم الانزياحات الأسلوبية بإنتاج إيحاءات وتأويلات غير منتهية، تعمل اللّغة الواصفة على التفاعل والتجاوب معها، من خلال إضفاء الشروح والتعليقات على الخطاب الاستعاري المولّد داخلها، لكن لابد من مراعاة مستوى اللّغة الواصفة التي من شأنها أن تصبح قاعدة أو لغة موضوع للغة واصفة أخرى.

2- إشكالية مصطلح اللّغة الواصفة بين الترجمة والتعريب:

استنادا على المصطلحين اللسانيين (Méta –récit) و(Méta-Littérature) اللذين طرحهما "جيرار جينيت" وعلى مصطلح (Méta-langage) المستعمل عند "رومان ياكبسون" لدى حديثه عن وظائف اللّغة، وعند "بارث" لدى حديثه عن وظائف النقد، تولّدت مصطلحات[*] أخرى من قبيل (Méta-linguistique)، (Méta-critique)، (Méta-discours)، (Méta-roman)...الخ ما دفع النّقاد ولغويو العرب إلى محاولة للإرساء على مصطلح جامع وموّحد يختزل كل هذه المصطلحات الأجنبية، لكنهم حالوا دون بلوغ الهدف، فراح البعض يترجم مباشرة (Meta-langage) بـ "اللّغة الواصفة"، على أساس وصف اللغة لنظامها اللغوي ، وراح البعض الآخر يترجمه بـ"لغة اللّغة" أو"ما فوق اللّغة".

1- ينظر: رولان بارث، **مبادئ في علم الأدلة**، ترجمة وتقديم: محمد البكري، د. ط، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، 1986، ص135.

2- م. ن، ص. ن.

*- يفصل بعض النّقاد شقي المصطلح بشرطة (-) (Méta-critique) وبعضهم يفضل عدم فصلهما (Métacritique).

من الدارسين من اكتفى بتعريب السابقة "Méta"، وترجمة الجزء المتبقي من المصطلح على نحو: ميتاخطاب، ميتالغة، ميتاحكي، ميتاسرد، ميتارواية. ومنهم من استحدث كلمات أخرى كالحكاية التالية للحكاية. والحق أنّ كل هذه التسميات المتعددة مرتبطة بمصطلح واحد، ذي وظيفة محدّدة ودقيقة فالميتاروائي «هو سرد واصف Méta-recit على حد تعبير جيرار جينيت، أي مروي في الحكاية أو حديث الرّواية عن الرّواية، أو الحكاية عن الحكاية كما استعمل من قبل رولان بارث في استعماله لمصطلح ميتا- أدب Méta-littérature أي حديث الأدب عن الأدب»[1] ومهما كانت صيغة المصطلح، فإنّ المفهوم يدور في حدود اللغة الواصفة (Métalangage)، لذلك «يتحدث رولان بارث عن الأدب واللّغة الواصفة، ويتحدث فيليب هامون (Philipe Hamon) عن النص الأدبي واللّغة الواصفة»[2].

فيما يخص مصطلح ميتارواية (Métaroman)، فهو مصطلح مرتبط بالخيال أكثر من ارتباطه بالحكي، إذ نجد "باتريسيا ونغ" تخصص بحثا بكامله تسميه الميتاتخييلي (Métafiction)[3]. أما "بارث" فقد استعمل هذا المصطلح من خلال حديثه عن كيفية تحضير الرواية " comment préparer le roman" باعتبار حديث الرواية عن الرواية خطابا واصفا، فالأدب الواصف (Métalittérature) عنده هو كل الكتابات التي يفصح فيها المؤلف عن مخططاته ومشاريعه وكل انشغالاته المتعلقة بالكتاب الذي سيقوم بكتابته:

1- آمنة بلعلى، **المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف**، د.ط، دار الأمل للطباعة والنشر والاختلاف، تيزي-وزو، 2007، ص157.

2- محمد الباردي، **سحر الحكاية، المروي والراوي والميتاروائي في أعمال إلياس خوري**، ط1، مركز الرواية العربيةCRA ، صفاقس، 2004، ص162.

3- سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي والسياق**، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2001، ص97.

مثل المراسلات والمذكرات الخاصة[1]، وهو ما يعني إصرار بارث على توفر شرط الوعي (المراجعة) الذاتي عند كل مبدع، بحيث أولى اهتماما خاصا بالبعد النقدي الذي تقوم عليه عملية المراجعة الذاتية.

فاللغة الواصفة عنده تعني لغة النقد، لأنّ التحدث عن اللّغة أو وصفها معناه انتقاد قواعدها أو تركيبها، وقد عبّر عن ذلك بقوله: «أما موضوع النقد فبالغ الاختلاف فهو ليس العالم وإنّما خطاب هو خطاب الآخر، النقد هو خطاب حول خطاب الآخر، وهو قول ثان أو لغة واصفة métalangage (مثلما يقول المناطقة) يمارس على قول أول (أو اللغة- الموضوع langage-objet)»[2].

فضلا عن كون اللّغة الواصفة ذات أهمية بالغة في مجال الأدب، فإنّها لغة نقد أيضا، فهي أشبه بالسيميائيات في موت وميلاد مستمرين، وإن كانت تسمى عند البعض اللّغة الشارحة، فلأنّها تشرح أسباب انتهاجها لقواعد وأسس معينة، وتشرح أيضا اللّغة الموضوع (أي الموضوع الذي تتناوله)، فإن «لم يكن النقد سوى قول واصف فذاك معناه بأنّ مهمته ليست، مطلقا اكتشاف "الحقائق" وإنّما الصلاحيات فقط. إنّ القول في ذاته، ليس حقيقيا ولا مزيفا، وإنّما صالح أم غير صالح: صالح بمعنى أنه يشكل نظاما متوافقا من العلامات»[3]، يقوم بشرح آلياته.

---

1 - Roland Barthes**, La préparation du roman I et II cours et séminaires au collège de France (1978-1979-1980)**, présenté par : Nathalie Leger, Edition de Seuil, Paris, novembre 2003, P187.

2- رولان بارث، **النقد والحقيقة**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مراجعة: محمد برادة، ط1، الشركة المغاربية للناشرين المتحدين، دار البيضاء، 1985، ص8. وقد استبدلنا ترجمة قول وهو الصحيح.

3- م. ن، ص ن.

من مميزات الخطاب الواصف أو اللغة الواصفة أنه في أثناء اشتغاله على ذاته يسمح «للمتكلم في أية لحظة أن يعلّق على تلفظه الشخصي داخل هذا التلفظ»[1]، فالخطاب الواصف (مثله مثل اللغة الواصفة) بإمكانه إعادة النظر فيما قيل، وذلك باستخدامه بعض أدوات التصحيح الذاتي مثل: «{كان علي أن أقول... إن جازلي،..}، أو تصحيح الآخر {في الواقع تريد أن تقول} أو للاعتذار(دلني على العبارة، إن جاز ليس أن..)، وإعادة صياغة الكلام (بمعنى آخر، بعبارة أخرى)»[2]، وهذا النوع من الخطاب لا يتعلق بالتفاعلات العفوية، وإنما يمسّ جلّ الخطابات، شفوية كانت أو مكتوبة، وذلك عندما تصبح اللّغة موضوع اللّغة (موضوع الحديث)، سواء كانت لغة طبيعية أو لغة اصطناعية فالمهم أن ندرك ما طبيعة القضية التي يُتحدث عنها بمعرفة خصوصية كل واحدة منها.

تشكل اللغة الموضوع langage -objet موضوعا وصفيا للغة الواصفة، فهي التي تشتغل عليها اللّغة الواصفة، وتكون لغة طبيعية، وقد تكون لغة اصطناعية (لغة الرياضيات التي تشتمل على رموز)، وحسب "رولان بارث" فإنّ «المنطق يُعلّمنا تمييز اللّغة - الموضوع عن اللّغة الواصفة، فاللّغة- الموضوع هي المادة نفسها التي وضعت للبحث المنطقي الواعي، أمّا اللّغة الواصفة، هي لغة اصطناعية بالضرورة (langage forcement artificiel) تقوم بالبحث الواعي وعلى نفس الدلالة المنطقية الذاتية، التي تسمح بالانعكاس نحو ذاتها، ذلك أنّه - ولمدة عصور طويلة- لم يدرك كُتابنا أنّه بالإمكان أن نعدّ الأدب (كلمة أدب نفسها) كسائر اللّغات الأخرى، وأنّه بإمكان الأدب أن يتحدث عن ذاته وينقسم إلى موضوع ناظر ومنظور إليه في الوقت نفسه»[3] وهو ما يبيّن أنّ اللّغة الواصفة لا تمتلك «وظيفة واحدة فقط للحديث عن اللّغة التي تنتمي إليها، إنّما

1- دومينيك مانقونو، **المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب**، ترجمة: محمد يحياتن، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص78.

2- نفسه، ص79.

3 - Roland Barthes**, Essais Critique**, Edition du seuil, Paris, 1964, P110.

تمتلك قدرة للحديث عن أي دليل لغوي، وأية لغة، سواء كانت طبيعية أو اصطناعية»[1]، أي أنّ اللّغة الواصفة في هذه الحالة تتحدث عن نظام لغوي دال لا عن أي نظام طبيعي كان، حيث تطرح على سبيل المثال قضية غموض العلامة اللغوية الخاصة باللغة- الموضوع.

- **دلالة السابقة Méta:**

نظرا للإشكالات التي خلقتها السابقة "Méta" اللّصيقة بالمصطلح، والتي كانت عاملا في إضفاء اللبس عليه رأينا ضرورة العودة في دراستنا هذه إلى بعض القواميس والدراسات المختصة لتقديم بعض التعاريف والآراء الخاصة ببعض النقاد والباحثين في هذا المجال قصد تأكيد مبدأ تعدد الترجمات:

- **اللّغة الواصفة (Métalangage)**: وضع المصطلح على «أساس السابقة اليونانية الأصل، وتعني "المتجاوز" و"الجامع"، و**(**Métalangage**)** هي لغة تتحدث عن نفسها (لغة تتحدث عن لغة)، تسمح بتمييز وتحليل بنياتها (بنيتها) وطرائق توظيفها: اللّغوية، التركيبية والمفردات المتعلقة بها»[2]. وتعني كذلك: «"ما بعد" أو "ما وراء"، وهي أيضا عنصر نحوي يحدد ما فوق خلفه، وفوقي للّغة»[3].

وقد عبّر عنها "جيرار جينيت" بقوله: « "ميتا" (Méta) : تعبّر عن عمليتين متزامنتين هما: التجاوز والتضمين»[4]. **و**التجاوز: فهو مجموعة من القواعد أو الطروحات التي يتم تجاوزها بالخرق من طرف الكتّاب، وهم بذلك « يبتكرون

---

1 - Josette Rey-Debove, **le métalangage**, P4.

2 - Daniel Berg, Violaine Géraud, Jean-Jacques Robieux, **Vocabulaire de l'analyse littéraire**, Edition mise à jour DUNOD, Paris, 1994, P 133.

3- مولاي بوحاتم، **مصطلحات النقد العربي السيمياءوي الإشكالية والأصول والامتداد،** 2004/2003، منشورات اتحاد الكتّاب العربي بدمشق، 2005، http://www.awu-dam.org

4- حسن يوسفى، **المسرح والمرايا، شعرية «الميتا مسرح» واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي**، 2003، موقع اتحاد كتّاب المغرب http://www.unecma.Net

قوانين جديدة للكتابة»[1]، يقول الدارس خضر الأغا شارحا المفهوم. أما التضمين: هو أن تتوفر الرواية أو اللّغة عن حكاية أخرى داخلها، أو خطاب الآخر الذي تتناص معه، قصد ممارسة عمليتها النقدية (الميتانصية)، أو محاكاته.

ويقول حسن يوسفي: «ميتا ايتيمولوجيا هي "ما يتضمن" و"يتجاوز" أيضا[2].

إنّ هذا الإشكال المتوّلد عن ترجمة المصطلحات ترجمات مختلفة، أدى إلى تعدد التعاريف ونحن نفضّل أن نستعمل مصطلحات دون أخرى، حرصا على عدم وقوع خلط والتباس في ثنايا بحثنا، إضافة إلى اعتقادنا بمقدار أهمية المصطلحات التي تشترك بمجملها في الدلالة المنسوبة إليها، ويمكننا التأكد من كل ذلك بالوقوف عند كل مصطلح على حدة: **اللّغة الواصفة** (وهي استعمال اللغة قصد التحدث عن اللغة أو عن الجملة بصفة عامّة)، و**الخطاب الواصف** (مصطلح مرتبط بفضاء أوسع من اللّغة أو الجملة، وهو السّرد أو الخطاب الأدبي)، و**الميتارواية** (مصطلح مرتبط بالرواية وبكل حديث يخص آليات انكتابها).

من المصطلحات التي كثر استعمالها من قبل الباحثين وشاع تداولها في مجال النقد الأدبي نجد:

- **لغة اللّغة:** هي من المصطلحات اللسانية «الأكثر شيوعا، وجاء كذلك نحو نقد النقد métacritique الذي نجده عند تودوروف وسامي سويدان على شاكلة قراءة القراءة métareading ونص النّص»[3].

---

1 – خضر الأغا، **اللّغة عند الماغوط**، مجلة الموقف الأدبي– مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 432، نيسان 2001. موقع اتحاد الكتّاب العرب http://www.awu-dam.org

2– حسن يوسفى، **المسرح والمرايا، شعرية «الميتا مسرح» واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي**، 2003، موقع اتحاد كتّاب المغرب http://www.unecma.Net

3 – مولاى بوحاتم، **مصطلحات النقد العربي اليسمياءوي الإشكالية والأصول والامتداد**، 2004/2003، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005. موقع http://www.awu-dam.org

- **وظيفة ما وراء اللّغة:** هي تسمية على غرار المصطلحات السابقة تحمل نفس المفهوم وضعت لنفس الهدف «وقد تسمى أيضا وظيفة تعدي اللّغة أو اللّغة الواصفة ومحورها السنّة اللغوية، فهي الحديث عن اللّغة بواسطة اللّغة»[1].

ويبقى السؤال مطروحا دائما: كيف لا تتعدد المصطلحات والمفاهيم ما دام الناقد أو اللغوي ذاتهما لا يستقران على تسمية واحدة؟! إذ نلحظ استخداما لمصطلح "اللّغة الواصفة" في كتاب فى حين يتم استعمال مصطلح "لغة اللّغة" في كتاب آخر، والأمر نفسه يقال بخصوص توظيف مصطلح "ما وراء اللّغة". وتعد هذه المصطلحات الثلاثة أكثر تداولا مقارنة بمصطلحات أخرى كـ"اللّغة الشارحة"، "ما فوق اللّغة"، "اللّغة الانعكاسية".

لأجل هذا، يأمل الكثير من الباحثين، أن يُمنح لمصطلح "اللّغة الواصفة" مزيدا من الشيوع وذلك لأنه لم يخرج عن قواعد اللغة العربية في ترجمة المصطلحات، ولأنه مقابل خالص للمصطلح الأجنبيMétalangage .

سنقوم كذلك باستعراض آراء وتعريفات السيميائيين واللسانيين الغربيين، التي لا تختلف كثيرا عما أشير إليه في الآراء السابقة:

يقول بنفنست: «اللّغة الواصفة هي لغة النحو»[2].أما غريماس: فيرى أنه «لا يمكن أن تكون اللّغة الواصفة إلاّ خارجة عن إطار اللّغة/الموضوع وبالتالي فإنها لغة اصطناعية تحتوي في مضامينها على قواعد بنائها الخاصة»[3].

استعمل المصطلح نفسه في معجم اللسانيات والدراسات السيميائية بتسميات أخرى، إذ ورد في معجم اللسانيات الحديثة بمصطلح

1- نور الهدى لوشن، **مباحث في علم اللّغة ومناهج البحث اللغوي**، د.ط، المكتبة الجامعية الأزاريطة، مصر، 2000، ص355.

2- رشيد بن مالك، **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص**، عربي- انجليزي- فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص107.

3- م. ن، ص.ن

«**Métalinguistics**: اللسانيات الشارحة/لسانيات شرح اللّغة، يعني المصطلح أننا لا نستخدم اللّغة للتواصل والحديث عن العالم وعما نريد أن نقوله فقط، وإنما نستعملها أيضا للحديث عن اللّغة، ويمكن أن نحدد هذه اللّغة الشارحة Métalangue بمصطلح خاص يعني استخدام اللّغة لوصف اللّغة التي تستعملها للتواصل وتحليلها»[1]، ومراجعتها على أساس أنّ الأولى هي القاعدة، والثانية هي البناء المُقام عليها.

3- من الرّواية إلى الميتارواية:

إنّ الحديث عن انتقال وظيفة اللّغة الواصفة إلى داخل الرواية - التي ستصبغها لاحقا بالوظيفة الميتاروائية- يستدعي أولا اطلاعا على مراحل وظروف تطوّر فن الرّواية بدءا بالرواية الكلاسيكية إلى غاية الرواية الجديدة وصولا إلى الرواية ما بعد الحداثية التي تلت –أو واكبت- الرواية الحداثية. ذلك أنّ الرّواية قطعت شوطا كبيرا في مدّة زمنية قصيرة، من خلال مسيرة قوامها رفض مستمّر للقواعد التقليدية، وقد تجسد ذلك الرفض في النصف الأوّل من القرن العشرين مع "مارسيل بروست" Marcel Proust و"وليام فولكنير "William Faulkner وغيرهما، إلى غاية بداية النصف الثاني من القرن نفسه (الخمسينيات) مع رواد الرّواية الجديدة الذين نادوا بخلق فضاء جديد للتعدد والحوار، والذي أفرز فيما بعد ميلاد الرّواية ما بعد الحداثية التي توجت مسار الرفض، وكسرت القيود التي منعت الرّواية من التطور لمدة طويلة، وذلك بفتح أفق للمساءلة سامحة بالتجدّد المستمر.

وقد عرفت الرواية تغيّرا ملحوظا مقارنة بما كان عليه الحال قي السابق حيث بزغت الرّواية ما بعد الحداثية، التي سعت لتجاوز النماذج التقليدية في الكتابة، والمتمثلة في التاريخية والتسجيلية المفرطة الحاصلة في الواقعية

1- سامي عيّاد حنا، زكي حسام الدين، ونجيب جريس، **معجم اللسانيات الحديثة، انجليزي-عربي**، مكتبة لبنان ناشرون لبنان، 1997، ص87.

والتأثيرية، فضلا عن اهتمامها بالشخصية والزمن إلى جانب قضايا جديدة أفرزتها روح العصر. فطرحت سؤال الكتابة الرّوائية بعد أن وعت «ضرورة تغيير الكتابة الروائية، ولم يكن اللجوء إلى التراث وحده كافيا للتعبير عن هذا الطموح في التغيير وإنّما هناك سعي إلى تكريس كتابة جديدة جعلت كل روائي يتفرد بمشروع خاص»[1]، فأضحى الهامش مركزا والمركز هامشا واللّغة محورا للعملية الإبداعية وأساسا لها، وأصبح لزاما على الكاتب إتقان المراوغة واللّعب بالكلمات.

كان هذا الانفلات للرواية ما بعد الحداثية إلى ذاتها، محاولة لتصحيح وإنماء بعض مقترحاتها ومفترضاتها، إذ كانت تصف نفسها في الوقت الذي كانت تصف فيه العالم، حيث لجأت إلى تقنية أقل ما يقال عنها إنها تقنية تقوم على الهدم والبناء، وتسمح بإعطاء البديل من خلال الانتقادات والتعليقات التي يقدمها الروائي أو الكاتب لمثل هذه الرّواية، وذلك بالاعتماد على الاستشهادات والاقتباسات الخاصة بكبار النقاد والروائيين في غالب الأحيان. ولئن كانت الوسيلة المتبعة في هذه الكتابة والغاية المرجوة منها هي نفسها عند كافة المبدعين النقاد، أي "الوصول بالرّواية والكتابة الروائية إلى أرقى درجاتها"، فإنّ الاختلاف المنجر عن تسمية هذه التقنية مازال يثير نقاشا فعالا وحادا.

اهتمت الرّواية ما بعد الحداثية، بدراسة مفترضاتها ومقترحاتها، مستندة في ذلك على آليات خاصة في نقد ذاتها، وهي التي يسميها النقاد بالظاهرة الميتانصية (الميتارواية)، التي وجدت «جذورها عند أبوليوس في الحمار الذهبي حين نقل لنا معاناته من اللّغة التي يكتب بها»[2]، فهو لم يكتف بالحديث عن الرواية التي يكتبها وإنما كان يقدم التعليقات والشروحات عن الصعوبات التي يواجهها مع اللغة التي يكتب بها ومع القارئ أيضا، ويقول في مقطع من كتابه:

1- آمنة بلعلى، **المتخيل في الرّواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف**، ص153.

2- م. ن، ص157.

« ... وتنبأ لي حينا آخر بأن حادثة كبيرة وقصة غريبة ستقع لي وسأقوم بتاليف كتاب أكون أنا نفسي محوره»[1]، ويضيف قائلا: «أريد أن أظفر لك بأسلوب مليزي باقة من الحكايات المتنوعة تدغدغ أذنك الصاغية برنين عذب –إذا كنت ممّن لا يأنف في أوراق البردي المصرية، التي كتبتها بقصب النيل- إلى درجة أنك ستعجب كيف يتخذ بعض الناس أشكالا غريبة ثم يستعيدون صورهم الأصلية على وجه مغاير»[2].

لقد سمحت هذه الآلية التي وظفها أيوليوس بامتزاج الإبداعي مع النقدي في فضاء إبداعي واحد وذلك من خلال تداخل آرائه حول اللّغة والكتابة، إذ لم يعد أبوليوس كاتبا فقط بل منظرا في الوقت ذاته، وهذه الإشكالية تكررت كثيرا في نصوص أخرى، وما يستدعي التأمل إليها هو «حضور ظاهرة التفكير الواعي في النص ذاته حتى ضمن السرود القديمة، وكذا ضمن السرود الحديثة التي حافظت بصيغ متفاوتة على الموروث الحكائي. ومن هذه السرود العمل الخالد "ألف ليلة وليلة" الذي تُحاكي فيه شهرزاد المحاكاة ذاتها، من خلال حكايات تُروى عن عملية القص»[3]. ويرجع "كمال الرياحي" النواة الأولى لهذا النوع من الكتابة السردية المنشغلة برسم ذاتها «إلى قرون خلت بل يمكن القول إنّها خصوصية رافقت الرّواية الحديثة منذ نشأتها، فقد لمسناها في رواية "دون كيشوت" لسرفانتس، تلك الرّواية التي تروي قصة انكتابها ويدخل راويها في نزاع مع مزوّر أحد أجزائها ليعزم في النهاية على أن يختم المغامرة بوفاته»[4].

1- لوكيوس أپوليوس، **الحمار الذهبي، أول رواية في تاريخ الإنسانية**، ترجمة: أبو العيد دودو، الطبعة الثانية، منشورات الاختلاف، أفريل 2004، ص66.

2- نفسه، ص41.

3- أحمد فرشوخ، **ورش الكتابة أنموذج السرد**، بحوث ومقالات، مجلة ميدوزا، موقع: http://www.midouza.org

4- كمال الرياحي، **الميتا سرد في رواية خشخاش لسميحة خريس**، موقع: http://www.doroob.com?comment.

في السياق ذاته، وفي إطار الحديث عن الكتابة الروائية، وعن توظيف هذه التقنية داخل الأعمال الإبداعية الأخرى كالرسم، والمسرح، وما إلى ذلك من فنون لها قدرة ممارسة النقد على ذاتها وفي ذاتها يتوقف «"ميخائيل باختين" عند هذه الخصوصية السردية في الجزء الثاني في كتابه "نظرية الرواية وجمالياتها" والذي وضعه تحت عنوان "الخطاب الرّوائي" أثناء حديثه عن "نقد الخطاب الأدبي"، وقد حددها بدقة من خلال عبارته "رواية عن الرّواية Le Roman Sur Le Roman" ليستشهد بأمثلة غير "دون كيشوت" مثل رواية "تريستدام شاندي Trisdam Shandy" لـ"توبياس سموليت Tobias Smolett" ورواية "وطن اللقالق La Patrie des cigognes" "لميخائيل بريتفن"»[1].

مع بداية الخمسينيات من القرن المنصرم، راحت مجموعة من الكتاب وروّاد الرّواية الجديدة من أمثال "آلان روب غرييه" و"نتالي ساروت" و"جان ريكاردو"... تعيد هذه التقنية إلى كتاباتهم، من خلال رفع شعار البحث عن أدب جديد، أو بالأحرى البحث عن أسلوب كتابي جديد يعمل على مساءلة أدواته، إذ «عمدوا إلى مزيد من تعميق تلك الظاهرة السردية التي وجدوا أنّها تتناغم مع مشروعهم الإبداعي ومع نظرتهم للرّواية وطرق كتابتها والأسئلة التي عليها أن تطرحها»[2] على ذاتها، وعلى القارئ أيضا قصد شدّ انتباهه إلى قضايا الكتابة، فلم يعد مجرد مستهلك، بل بات عليه لزاما امتلاك وعي نقدي يؤهله ليكون كاتبا وناقدا، مادامت القراءة تؤدي افتراضا إلى الكتابة حسب طروحات بعض النقاد الجدد. وهو ما عبر عنه "جان ريكاردو" بقوله إنّ الرّواية

1-كمال الرياحي، **الميتاسرد في رواية خشخاش لسميحة خريس**، موقع: http://www.doroob.com.

2- م. ن.

قد «تحولت من كتابة مغامرة إلى مغامرة كتابة»[1]، بحيث نتج عنه كذلك تحول القراءة من قراءة مغامرة إلى مغامرة القراءة[2].

أمّا في المشرق العربي، فإنّ الحداثة الروائية بدأت مع "نجيب محفوظ" بعد النصف الثاني من القرن العشرين من خلال ثلاثيته، حيث نهج "نجيب محفوظ" سبيلا جديدا في الكتابة، إذ سعى من خلالها إلى مساءلة الكتابة، وفتح آفاقا جديدة لم نعهدها في كتاباته السابقة، وبرزت بعده أسماء أخرى ذاع صيتها من بينها "إدوار الخراط" في روايته "حريق الأخيلة"، و"الياس خوري" في روايته "أبواب المدينة"، و"سميحة خريس" من الأردن في روايتيها "الصحن" و"الخشخاش" و"صنع الله إبراهيم" في "تلك الرائحة"..وغيرهم من الروائيين الذين نحوا هذا النحو «بيد أنّ التجديد لم يكن في أذهان هؤلاء الكتاب إلاّ عبر التجريب، فهو قوام التجاوز والتمرد إذ عرّفته بعض القواميس المختصة بقولها إنه "يشخص فترات القطيعة في التواصل الإبداعي ويوافق بالنسبة إلى الكاتب والقارئ تحررا من المصطلحات السائدة وهو إذ يرصد أزمة في الأدب يؤكد لنا أن كل شيء يمكن أن يكون أدبا*وأنّ الأدب يعرف ذاته.... باستعداده للتشبث بأي شيء»[3].

ولا يستثن الأدب المغاربي من هذه الظاهرة، إذ نجد "محمد الباردي" و"عز الدين التازي" من تونس، ومن الجزائر نجد "مالك حداد" و"كاتب ياسين" في الستينات، ثم جاء "الطاهر وطار"، "واسيني الأعرج"، "بن هدوقة"، "الحبيب السائح"، "رشيد بوجدرة"، و"أحلام مستغانمي" مع بداية المرحلة ما بعد الحداثية وهي كما قلنا، تجربة سبق في الإبداع إليها كل من «نتالي ساروت في روايتها

1- حسن يوسفى، **المسرح والمرايا، شعرية "الميتا مسرح" واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي**، 2003، موقع اتحاد كتاب المغرب http://www.unecma.net

2- م. س.

3- محمد الباردي، **سحر الحكاية، المروي والراوي والميتاروائي في أعمال إلياس خوري**، ص6.

الفواكه الذهبية، وعند "أمبرتو إيكو في "اسم الوردة". وفي العربية نجدها في رواية "سمر قند" لأمين معلوف، وفي الرّواية الجزائرية عند مالك حداد في روايتيه "سأهبك غزالة" و "رصيف الأزهار لا يجيب"، حيث يلحظ القارئ اهتماما وصفيا بفضاء الكتابة، وما يتصل ببواعثها الداخلية وأدواتها النقدية، فضلا عن هواجسها الإبداعية والنقدية التي تخص أجواء النشر والاستقبال والنقد»[1]، وهو نفس ما طرحته - كذلك- الأديبة والكاتبة الجزائرية "أحلام مستغانمي" بصورة ملفتة للنظر في ثلاثيتها الروائية (ذاكرة الجسد- فوضى الحواس- عابر سرير) من خلال أبطالها الذين لا تحيد انشغالاتهم واهتماماتهم عن مجال الكتابة الإبداعية، فـ"خالد بن طوبال" بطل "ذاكرة الجسد"، رسام ومسؤول عن النشر لفترة معينة بالجزائر، و"حياة/أحلام" بطلة "فوضى الحواس" كاتبة وقاصة وكذلك بطل "عابر سرير" الصحفي المصور. حيث إنّ وظيفة الكتابة المنوطة بهذه الشخصيات جعلتهم يهيمون بمساءلة الكتابة من خلال وصف آلياتها المهترئة، التي لابد من إعادة النظر فيها، وجاء ذلك عبر استعمال لغة شعرية رصينة واصفة لهذه الأنماط المتنوعة من الكتابة.

مكّنت هذه الميزة الرّواية العربية، خاصة الجزائرية منها تجاوز أفق اللّغة الواحدة لبلوغ أفق آخر للحوارية والتعدد اللغوي الذي سهل لها سبل إدراج ومراجعة ذاتها من منظور نقدي بحت، حيث برزت «الكتابة كموضوع إشكالي يعكس تمزّق الروائي بين واقع معقد وأشكال جديدة لا تمهل، وتراث كتركيبة لغوية وجمالية وكبنية ذهنية يضغط عليه بكل قوة، وثقافة جديدة

1- عمار كحلي، **الموضوعة في كتابة مالك حداد**، الاختلاف عين على الكتابة والنقد والاختلاف، دورية ثقافية تصدر عن رابطة كتاب الاختلاف، العدد1، الجزائر، 2002، ص18-19. نقلا عن: آمنة بلعلى، **المتخيل في الرّواية الجزائرية**، ص155.

يتحرك فيها»[1]. وبشكل عام فإنّ هذه الظاهرة ولكثرة تجليها في الرّواية الجزائرية ساعدت في توليد وإنتاج نوع جديد من القراءة النقدية، التي عملت على تقويم العملية الإبداعية، وذلك من خلال التعليق على آليات يتم تجديدها باستمرار مع كل قراءة وكتابة جديدتين محاوِلةً تمثّل الأزمة عن طريق نقد الكتابة، وهي ما تمّ تحديده بالخطاب الواصف أو الرّواية داخل الرّواية، التي نفترض أن تكون حاملة لبعد نقدي أكثر من حملها لبعد جمالي حيث يعمد السارد في كثير من الحالات إلى إعادة صياغة خطاب الآخر أو خطابه هو من خلال شرحه وتفسيره أو تأويله، ويأتي في الغالب على صيغة الخطاب المنقول، المسرود والمعروض، والمباشر. وفي «هذا السياق يتحدث بيارفان دن هوفل Pierre Van Den Heuvel عن الخطاب المنقول والميتاخطاب (الخطاب على الخطاب) ويفرعه إلى ثلاثة أنماط: **الخطاب على خطابي:** ويعني به الخطاب المنقول النّصي الذاتي discours rapporté autotextuel أي عندما يستعمل الخطاب الأدبي سواء كان شعرا أو نثرا وسائل من باب اللّغة الواصفة تمكّن المتكلم من التفكير في خطابه الذاتي ومن إعادة تأويله ويكون كذلك عن طريق الالتجاء إلى المعقفين أو القوسين. **الخطاب على خطابه:** ويعني به الخطاب المنقول التحليلي Le discours Commentatif، ويعني به التعليق الميتالغوي الذي يقوم به السارد الرئيسي على خطاب الآخر المتعلق بفعل التلفظ أو بوضعيته ناقدا إياه وموجها تأويل القارئ له. **خطابه على خطابي:** ويعني به الخطاب المنقول الانعكاسي وهو نمط ينتمي مباشرة إلى السرد ذلك أنّ بعض الملفوظات المنقولة تمثل حكايات داخل الحكاية تخبر عن الخطاب السردي في كليّته بواسطة أثر مرآوي، وهو ما تحدثنا عنه بمصطلح الحكاية المرآوية»[2]. وما يهم أكثر في الأنماط

1- حسين خمري، **فضاء المتخيل**، مقاربات في الرّواية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص234. نقلا عن: آمنة بلعلى، **المتخيل في الرّواية الجزائرية**، ص149.

2- محمد الباردي، **سحر الحكاية**، ص163-164.

الخطابية المقدَمة آنِفا هما النمطان الأول والثاني[1]، لأنّهما يسمحان للكاتب أو للمؤلف بإبداء آراء ذاتية وتأويلها من خلال الطروحات الجديدة والشروحات والتفسيرات التي يحاول أن يقنع بها القارئ، معتمدا بعض الحجج والبراهين التي تعود إلى كتاب وروائيين آخرين، سواء تعلق الأمر بمجال الكتابة والإبداع، أو بالخطاب الذاتي فقط، فكأنّ به يقوم بهدم الخطاب الأول ليبني عليه خطابا آخر أو نظرية أخرى، عن طريق طرح إشكاليات جديدة، هي في أصلها من صميم العملية النقدية، وهو يضعنا وجها لوجه مع أسئلة أخرى لا تقل أهمية وشأنا عن إشكالية البحث، وهي أسئلة تهتم بوضع القارئ والكاتب في مثل هذا النوع من الكتابة، وما موقف كل منهما إزاء الإبداع/ النقد الجديد؟ فهل كل ناقد هو قارئ مميز لأعمال الآخرين؟ أم أن النقد لا يعدو أن يكون حالة لغوية بإمكان أيا كان ممارستها مادامت أنّ الكتابة نتيجة حتمية للقراءة؟

من هنا تنشأ علاقة مباشرة بين القارئ والناقد، بحيث يصبح القارئ مشاركا في العملية الإبداعية والنقدية معا من خلال فتح باب التأويل، وسعيه لإعطاء البدائل المقنعة لخلق فضاءٍ آخر للمساءلة والحوار. وآن لنا إذن أن نتساءل عن وظيفة القراءة ودورها؟

4- أهمية القراءة الواصفة:

تُظهر لنا الدراسات النقدية الحديثة أهمية اللغة الواصفة التي تولّد قراءة واصفة تقوم بإعادة بعث النّص المشرف على الموت، فالقراءة بهذا المفهوم انبثاق للدلالة وانعتاق لها، وهذه الدلالة تجدد حيوية النّص كلما قربت نهايته، ويؤكد "صلاح فضل" أهمية الكلمة الشعرية التي «تتضمن موت اللّغة وبعثها في آن واحد»[2]، تلك اللغة ذات الهيولى المتحركة. غير أنه لابد من الانتباه لمواصفات

1- محمد الباردي، **سحر الحكاية**، ص164.

2- نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي**، د.ط، ج1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997، ص44.

النّص ما بعد الحداثي، التي تستوجب قارئا ذكيا، لأن المقصود ليست القراءة الخطية إنّما القراءة العمودية التي تتبنى على الوعي النقدي، ذلك أنّ عملية القراءة «ليست عملية سكونية مغلقة، بل هي ديناميكية .. وكل قراءة لاحقة إضاءة للقراءة السابقة»[1]. أما موت المؤلف الذي تحدث عنه بارث في العديد من كتبه لا يعني البتة الموت الدال على الفناء، بل إنّ المؤلف يمتلك حيلة أخرى تسمح له بالانخراط في روايته مباشرة، كأن يظهر ثانية في شكل قارئ، ويزعم أنّ له سلطة القراءة والتحكم في مسار السرد وتوجيهه بآرائه وتعليقاته «فالمؤلف لم يعد محروما من الانخراط المباشر في عمله والتعبير عن أرائه إزاء مسار الحكي وتشكلاته اللغوية بكيفية تسمح باستحضار القارئ وإشراكه في هذه العملية. ويتميز وضع القارئ في الميتارواية بطابع المفارقة لأنه مرغم عليه أن يكون مندمجا ومبتعدا في آن واحد. يتمثل الاندماج في مشاركته في صنع متخيل النّص، أما الإبعاد فيتجلى في ضرورة جعله واعيا بطابع اللغوي والتخيلي للعمل الروائي وكذا المسافة الفاصلة بينه وبين الكائنات الورقية»[2]. ومن هنا، يصبح هم القارئ هو البحث عن شظايا وبقايا نصوص عابرة تسمح له بجس نبض النّص، باحثا عن ثغرات يتسلل منها إلى الداخل لتتبع انحرافات النّص بالنقد والتقويم، لاجئا إلى القراءة الواصفة كحل نهائي لإرضاء رغباته. والمعروف أن الرواية العربية الجديدة قد «سعت لتوظيف الميتارواية في سياق مجاورة الحكي التقليدي واستعارة بعض التقنيات السردية للرواية الغربية الحديثة، والتحرر من المفهومات القديمة للأدب والإبداع، وإنشاء وعي ذاتي

1- آمنة بلعلى، **نحو بديل تأويلي لنقد الشعر**، مجلة الخطاب، دورية أكاديمية محكمة تعني بالدراسات والبحوث العلمية في اللّغة والأدب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، ع2، الجزائر، ماي 2007، ص23.

2- حسن يوسفى، **المسرح والمرايا، شعرية«الميتا مسرح» واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي**، 2003، موقع اتحاد كتّاب المغرب http://www.unecma.net

يزاوج بين الحكي والنقد، ويؤزم منطق المحاكاة الجامدة..ومن ثم تتغير العلاقة بين الإنتاج الروائي والتلقي النقدي، فيغدو النّص فضاءً مفتوحا لتبادل المواقع وتشييد العوالم الخيالية المبتكرة المشخّصة لنوع من المسافة مع المراجع والسياقات الكاشفة عن قلق الإبداع الذي يصنع نشوة القراءة وألمها أيضا»[1] ويتحقق كل ذلك للرواية عبر انتقالها من كتابة مغامرتها إلى مغامرة كتابتها لاجئة بنفسها إلى طرح آليات انكتابها.

5- علاقة القراءة الواصفة بالميتارواية:

إنّها علاقة القراءة بالكتابة، فهي نتيجة لكتابة واصفة، والعكس صحيح، إذ إنّ وجود إحداهما دليل على ميلاد الأخرى، فهي نتاج القارئ الذّكي، أو لنقل إنها نتاج القراءة الذكية ذلك أنّ «تمثل بارث الكتابة في درجة الصفر قادنا إلى إدراك آخر، ونعني به الكتابة في درجة الموت، أي أن عمودية الكتابة فور اختفائها تؤول إلى نقطة الصفر، لتنتهي أفقيتها وبالأحرى لتموت لا لنفاذ كلماتها، ولكن لنهاية رسالتها أو بلاغها، لكن ليس الموت الدال على الفناء بل الموت الدال على التحوّل ميلاد القراءة كجنس لقيط ينتهز فرصة اختفاء عملية الكتابة»[2].

إنّ أيّ نصّ يستدعي كاتبا يكتبه، وبعدها يستسلم ذلك الكاتب للموت من خلال تحوّله إلى قارئ يُسهم في فك شفرات النّص عبر عدد لا منته من التأويلات والاقتراحات، إلى أنْ يجد نفسه أمام سيرورة دلالية تستوجب منه كتابة نصّه المفترض فيتحوّل ثانية إلى الكتابة، وهكذا دواليك حيث ينتقل بين فعل الكتابة وفعل القراءة منتجا بذلك خطابه الواصف دون سابق إشعار.

1- أحمد فرشوخ، **ورش الكتابة أنموذج السرد**، بحوث ومقالات. مجلة ميدوزا، http://www.midouza.org

2- عبد الجليل مرتاض، **الظاهر والمختفي، طروحات جدلية في الإبداع والتلقي**، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005، ص115.

إنّ الرّواية ما بعد الحداثية تهدّم وتفكك خطابها القبلي (الرّواية الحداثية)، فهي من ثمة تتبنى خطابا ميتاروائيا آخر محمّلا بالدلالات، وهذا ما يجعل القارئ منهمكا بين التفكيك والتركيب، أي بين فك التشفير والتشفير، الذي استساغته له إستراتيجيات الكتابة ما بعد الحداثية داخل أعمالها الإبداعية « وبهذه الكيفية سيجد القارئ نفسه فيما يمكن أن يسمى القراءة الواصفة Metalecture أسوة في اللسانيات بـ Métalangage أي مثلما يستعمل اللغوي اللّغة للحديث عن وصف اللّغة نفسها خلافا كما لو كنا نتحدث مثلا عن علم الاجتماع أو التاريخ،..يستعمل المتلقي كذلك القراءة للحديث عن القراءة نفسها بحيث تغدو القراءة المتحدث بها قراءة واصفة للقراءة التي نتحدث عنها»[1].

يبدو مما سبق أنّ الكتابة ما بعد الحداثية، التي تسمح للغة أن تدور حول ذاتها والقراءة حول القراءة، هي كتابة ذاتية أو نرسيسية كما تسميها "لندا هتشون" لأنّ «هذا المستوى من الوعي الذي تعبر عنه الميتارواية لم يأت، في الحقيقة، إلاّ تتويجا لمسار قطعته الرواية عبر تاريخها الطويل جعلها - في نظر "لندا هتشون"- شبيهة "بنرسيس Narcisse" فهذا الأخير مر بمراحل قبل أن يكشف صورته في الماء وينبهر بجماله، إلاّ أنّ الفرق الموجود هو في كون التغير النرجسي في الرواية تغير في الدرجة وليس في النوعية. فالرّواية كانت دائما واعية بمساراتها، إلاّ أنّ الجديد في الميتارواية، هو أنّ هذا الوعي أصبح قضية مركزية واختيارا جماليا أملته شروط سوسيو ثقافية»[2].

1- عبد الجليل مرتاض، **في عالم النص والقراءة**، د. ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص75.

2- حسن يوسفى، **المسرح والمرايا، شعرية "الميتا مسرح»" واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي**، 2003، موقع اتحاد كتّاب المغرب http://www.unecma.net

لا تنتظر الميتارواية من هذا المنظور من الحقول النقدية أن تتناولها بالدراسة، إنما خلقت من نفسها ولنفسها مجالا للنقد والمراجعة، باستعمال أدوات داخلية خاصة بها تتمثل في القراءة والكتابة، وإن «كان هذا هو الهدف من عملية التأمل الذاتي، فإنّ موضوع التأمل يتمثل في المكونين الأساسيين للرواية وهما: المحكي واللّغة، لذا نجد "هتشون" تستحضرهما في تعريفها للميتارواية حين تقول:"الميتارواية[...] هي الرّواية عن الرّواية، أي الرّواية التي تدمج داخلها تعليقا حول هويتها السردية وهويتها اللغوية"»[1].

وبصفة عامة فإن الميتارواية ظاهرة من جملة الظواهر الميتانصية التي استأثرت اهتمام النقد والنقاد العرب. فهي - كما قلنا- لا تنتظر من النقد أن يكون مرآتها التي تنظر بها إلى دواخلها، بل استحدثت أدوات نقد ذاتية تتجاوز بها المستوى السطحي للنقد بصفة عامة، إلى مستوى أعمق من خلال عملية توليد الدلالات، حيث «ترتكز على خرق الدال والمدلول اللذين يبدوان عائمين على سطح الكتابة التي لا ترى إلاّ نسقا سيميوطيقيًا وهميًا وموهمًا للمتلقي الذي ربما لا يأخذ هذا النسق بمأخذ الجّد ليغوص فيما بعد البنية الماقبلية»[2]. ليتأكد معه للرّواية ما بعد الحداثية ضرورة مواصلة السّير صوب كل الأنحاء صعودا ونزولا باختراق كل قوانين النقد القديمة، وتشكيل فضائها الخاص، دون الاكتراث بما تتركه وراءها من إشكالات فنية ومصطلحية.

تجدر الملاحظة في النهاية إلى أن الخطاب الواصف أو الميتارواية، هما في الحقيقة ليس سوى إعادة قراءة لأقوالنا وطروحاتنا، فهي على نحو ما قراءة لقراءة وقد تصلح لنقد انتقاداتنا، وقد صاغ "عبد المالك مرتاض" مفهوم القراءة (méta-lecture) على غرار ما هو الحال مع مصطلح نقد النقد «كمفهوم تنسج

1- حسن يوسفى، **المسرح والمرايا، شعرية "الميتا مسرح»" واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي**، 2003، موقع اتحاد كتّاب المغرب http://www.unecma.net

2- عبد الجليل مرتاض، **الظاهر والمختفي، طروحات جدلية في الإبداع والتلقي**، ص91.

حوله قراءة سبقتها: تصفها وتحللها وتبلورها وستضيئها، وتبث فيها روحا جديدة لتغتدي منتجة مثمرة»[1]، فهي بمثابة بذرة تنمو بطريقة عمودية ومتفرعة بدلالات كثيرة لا أفقية خطية، إذ « يذهب بارث إلى أنّ الكتابة تنمو بذرة وليس مثل خط وكأننا به يقول بعموديتها لا بأفقيتها أي ينفي عنها الصفة التاريخية»[2] التي تلغي الجوانب الدلالية المنتجة في اللّغة، فاللّغة أو الكتابة الميتاروائية هي كتابة مكثفة متكاثرة ومتمرّقة يعجز النّقاد عن تصنيفها، فقد صنعت لنفسها أهدافا وآليات لا تحدّها حدود، واستدلت على ذلك بإدانة التعسف والفوضى الحاصلين داخل الكتابة الروائية بسبب غياب النقد الصارم، لذا رأت ضرورة مراجعة نفسها بنفسها وطرح الداء والدواء معا.

ولأجل توضيح أهم ملامح وآليات وأبعاد اللّغة الواصفة، (ونخص بالذكر الكتابة الميتاروائية) التي تجعل من الخطاب الواصف أسلوبا جديدا للتقويم وإصلاح الذات، من خلال احتضانها لأجناس متعددة ومختلفة كالرواية (الرّواية داخل الرّواية) والأسطورة والنقد (التعليقات) والشروحات والتفاسير (التأويل)، سنبيّن بعضا من مساعي الكتابة ما بعد الحداثية التي قامت باستحداث تقنيات كثيرة كالتجريب والخلط والمزج بين الأجناس والتهجين (الخلط بين اللغات واللهجات)، وتوظيف مكثف للّغة الشعرية (المجاز الاستعارة)، واستثمار لعبة الضمائر، وكذا استعمال الرموز والإشارات: كالمزدوجتين، وعلامات الوقف والاستفهام، التي تلعب دورا خاصا ومهمًا في تدعيم رؤى ومساعي التجديد في الكتابة الروائية، بخلقِ فضاء يساير العالم في كل الاتجاهات يتسم بالشمولية التي تبلغ حد جعل الحضور إقصاءً والإقصاء حضوراً وهو ما يلخّصه "مارك غونطار Marc Gontard" في مقولته المجسّدة لسعة أفق الرواية ما بعد الحداثية التي تجمع بين «الانعكاسية الذاتية، التناصية، تداخل الأجناس، التهكم

1- مولاي بوحاتم، **مصطلحات النقد السيميادوي الإشكالية والأصول والامتداد** 2004/2003، منشورات اتحاد الكتّاب العربي بدمشق، 2005، www.awu-dam.org

2- عبد الجليل مرتاض، **الظاهر والمختفي، طروحات جدلية في الإبداع والتلقي**، ص28.

تعدد الأصوات، حصول اللاتجانس، عدم نقاء الشفرات، السخرية الميتافيزيقية عدم التحقق، تحطيم الوهم التقليدي، عدم التّعيين التفكيك، إبطال التاريخ والطوباويات، التحرّرية الكبرى، عودة المرجعية وذات التلفظ (في شكل متقطع وبذاتية مسرفة)، رفض الهوّة بين الذّات والموضوع، مشاركة القارئ في تقديم معنى للعمل، عودة الأخلاقي، خطاب سردي أكثر "وضوحا"، إعادة تحيين الأجناس القديمة ومواضيع الماضي، تهجين ثقافة النّخبة مع ثقافة الجماعات»[1].

هذا هو حال الروايات ما بعد الحداثية، ففي تشابهها يكمن اختلافها، ولا يمكن أن تكون رواية هذه الفترة بحال من الأحوال، إلاّ مواصلة لمسيرة قطعتها روايات أخرى قبلها، وهي بذلك لا تتبنى بالضرورة آراء وطروحات سابقة لها، إنّما قد تتخذها مجالا للنقد، من خلال تفكيك دوالها وخلق دوال جديدة عبر سيرورة لا متناهية قوامها الاختراقات والتجاوزات التي تدّعم تجربة الإبداع لدى الأديب بامتياز. ولمّا كان الأمر حكرا على المبدع بالدرجة الأولى، ولما كان خيارنا واقعا على الأديبة الجزائرية أحلام مستغانمي لأسباب ذكرناها في مقدمة البحث، فإننا نفترض أن تكون ثلاثيتها الروائية محل احتلال النقد لمساحة معتبرة منها باعتبارها عملا أدبيا مميزا صالحا لدراسة من هذا النوع.

يمكننا أن نستنتج من خلال كل ما قيل بخصوص الخطاب الواصف والكتابة ما بعد الحداثية، وعلى لسان بارث «أنّ النقد يعني وضع الشيء في أزمة»[2] وسنحاول أن نبيّن في الفصول الآتية حدود هذه الأزمة من خلال دراسة آليات الخطاب الواصف واستراتيجياته، مع إبراز مدى تفاعل الخطابات مع أنواعها النقدية والإبداعية في فضاء العمل الواحد.

---

1 –Marc Gontard, **le roman Français post moderne une écriture turbulente .**site: http://halshs.ccd.cnrs.fr.2005

– نقلا عن: عزيز نعمان، **جدل الحداثة وما بعد الحداثة في نص "سيمُرغ" لمحمد ديب**، مذكرة ماجستير، إشراف الدكتورة آمنة بلعلى، جامعة مولود معمري– تيزي وزو، الجزائر، 2009، ص34.

2– رولان بارث، **هسهسة اللّغة**، ترجمة: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، C. E. C، حلب، 1999، ص438.

الفصل الأوّل

استراتجيات الخطاب الواصف

«على كل روائي – في كل رواية – أن يخترع شكله الخاص»
ألان روب غرييه

جاءت ثلاثية "أحلام مستغانمي" خلاصة طويلة لمشوار إبداعي طويل حافل بالكتابة والإبداع، حيث اشتهرت بتقديم برنامج شعري ليلي بعنوان "همسات" سنة 1973، ثم صدر لها في الفترة ذاتها أول ديوان شعري "على مرفأ الأيام"، وبعدها بثلاث سنوات صدرت لها مجموعة شعرية أخرى بعنوان "الكتابة في لحظة عُري"، ثم تلتها مجموعة شعرية أخرى بعنوان "أكاذيب سمكة"، كما صدر لها كتاب تحت عنوان "الجزائر نساء وكتابات" سنة 1985. وإلى جانب ذلك فقد اختبرت الكتابة الصحفية لعدّة سنوات.

هذه الشاعرة، أي «هذه الكاتبة التي هي في صميمها شاعرة ارتدّت عن النظم واعتنقت السرد طريقة جديدة للتعبير عما لديها من أفكار ومشاعر ومواقف وأحوال. إلاّ أنّها لم تقطع صلتها بالشعر قطيعة بل توصلت إلى أسلوب خاص يمتزج فيه الشعر والنثر»[1]، ويمتزج النثر والنقد لتقتحم بكل ذلك عالم الرّواية وليتمخض عنه ثلاثية "ذاكرة الجسد" (1993)، "فوضى الحواس" (1998)، "عابر سرير" (2003).

إذا كان هذا الأسلوب الجديد الذي انتهجته الكاتبة سبيلا لترصيع أسس كتابة الرّواية ما بعد الحداثية، فإنّه ليس غريبا أن يحتل موضوع الكتابة قسطا كبيرا داخل الثلاثية، وليس مستبعدا أن تنتقي أبطالها انتقاء ذكيا من حقل الكتابة والإبداع لتتخذهم لسان حالها. لأجل ذلك حرصت على تسطير مجموعة من الإجراءات والمبادئ النقدية التي تعينها على تحقيق هدفها المتمثل في خلق أسلوب جديد في الكتابة الروائية، أسلوب يقوم على الحوار والمراجعة الذاتية. فاستعانت بآليات مختلفة استمدتها من خصوصيات الكتابة ما بعد الحداثية كاستثمار التجريب بأساليبه المختلفة، إذ سعت لخلق «أفق حداثي في هذا

1- فرنشيسكو ليجيو، **الترجمة بضمير الخائن**، الاختلاف عين على الكتابة والنقد والاختلاف، دورية ثقافية تصدر عن رابطة كتاب الاختلاف، العدد 3، الجزائر، ماي 2003، ص33.

النمط من الكتابة السردية»[1]، حيث مزجت بين الشعري والنقدي عن طريق التعليقات والتصريحات التي توردها في شكل خطابات واصفة تطعم بها نصوصها السردية.

لم تجد الكاتبة غير الرّواية الشعرية أداة مناسبة لاستيعاب كل الطروحات الجديدة الخاصة بالنقد والإبداع، فاختارت ضمير المتكلم قصد الإقناع والإيهام بالواقعية المطلوبة في مواضع المساءلة الجدّية. في حين أنّ الرّوايات الكلاسيكية عوّدت القارئ على صيغة ضمير الغائب الذي يضع مسافة بين السارد والأحداث التي يرويها، باعتبارها أحداثاً قد مضت، وهذا ما يجعله في حالة من اللامبالاة والسلبية. لذلك فانفراد الرّواية بصيغة دون غيرها من شأنه أن ينّمي طاقة الاستجابة والكفاءة النقدية عند القارئ، وأن يضعه - في اعتقادنا- في مصّف النّقاد المتميّزين.

بعد قراءتنا للثلاثية، رأينا أن نقف عند بعض وأهم الآليات التي استعانت بها الكاتبة لتبني بواساطتها جسر التواصل بين النقد والإبداع، وبين النّص ومناصه (خارجه) في فضاء الكتابة السردية، حيث يمتزج الحاضر بالغائب، والسؤال بالجواب، والشعر بالنثر، والتعلّق بالتّعليق. وهو ما يكفل لنا طرح سؤال الكتابة، وآليات انكتابها في الصيغة الإشكالية التالية: ما هي استراتيجيات الخطاب الواصف في ثلاثية "أحلام مستغانمي" ؟

ذلك ما نسعى للإجابة عنه في مبحثي هذا الفصل.

1- بوشوشة بن جمعة، **الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة، الاختلاف، والتلقي**، من كتاب المتلقي الدولي الثامن للرواية عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2005، ص62.

المبحث الأول

الوظيفة اللّغوية الواصفة للعتبات النّصية.

«فإنّ لابتداءِ الكتابِ فتنةً وعُجْبًا»

الجاحظ، الحيوان ، ج1، ص88

لاحظنا خلال مدخلنا السابق تداخل وظيفة اللّغة الواصفة أو الخطاب الواصف، بكل من التناص والميتانص، وكذا ارتباط السابقة "ميتا" بظاهرتي التجاوز والتضمين اللتين نعتقد أنّهما من صميم العملية النقدية، تلك العملية التي تسمح للخطاب الواصف، باعتباره خطابا ميتا نصيا بإعادة النّظر «في التقليد الذي دأب على إقامة تمييز صارم بين عالم النقد والإبداع»[1]، وذلك عن طريق علاقتي الشرح والتعليق، كأن يلجأ الكاتب أو السارد أثناء ممارسته عمليتي القراءة $\overset{1}{\underset{2}{\rightleftarrows}}$ الكتابة إلى تقديم إفادات بخصوص عملية الكتابة الروائية وآلياتها.

ولكي يدّعم السارد رأيه، أو قناعته يستعين بمجموعة من التضمينات كالاستشهاد بأقوال غيره من النّقاد أو الكتاب، أو بكلام اللّه، سواء بطريقة مباشرة، وهو ما يسمى بالتناص الاستشهادي (النقدي)، أو غير مباشرة، ويسمى هذا النوع من التناص تناصا تذكريا، وحسب "حسن يوسفي" فإنّ «هذه المصطلحات تؤكد أنّ التداخل بين الإبداعي والنّقدي ظاهرة عامة في كل الأجناس، إلاّ أنّ ما تجدر الإشارة إليه أنّ هذا التداخل خضع عبر تاريخ الممارسة

1- حسن يوسفى، **المسرح والمرايا، شعرية "الميتا مسرح" واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي**، 2003، موقع اتحاد كتّاب المغرب http://www.unecma.net

لتوجهين: أحدهما عفوي غير خاضع بالضرورة لوعي بآليات الظاهرة وأبعادها وثانيهما واع يترجم اختيارا جماليا تحكمه خلفية نظرية يمكن نعتها بالحداثة الأدبية والنقدية»[1]. لذا لم تجد النّصوص ما بعد الحداثية بُدا في انتظار المناهج النقدية لتدرسها، وإنّما سعت لخلق مساحة للتأمل الذاتي داخلها، ونقد مفترضاتها وشرحها والتعليق عليها كلّما دعت الضرورة لذلك، وهذا ما دفع "حسن يوسفي" للقول بأنّ لحظة اشتغال النّص على ذاته «أخصب لحظة، حيث تتخلل النّص تأملات نقدية، فتصبح الكتابة قراءة للكتابة والممارسة تنظيرا للممارسة»[2].

لاشك أنّ أي ممارسة تنظيرية تستدعي مجموعة من الآليات والاستراتيجيات التي تسمح للخطاب الواصف (الميتارواية) بتشكيل أسس نظرية نقدية تدّعم مسار النقد الروائي، ومن ثمّ توجّه المسار السردي. فقد استفادت الكتابة الميتاروائية بآليات جديدة في خدمة النّص وخدمة القارئ والناقد معا؛ ونعتقد أنّ الكاتبة "أحلام مستغانمي" قد وفّقت في استغلالها، إذ شكلت رواياتها الثلاث، نقطة تحوّل مهمة في مجال الكتابة الروائية والنقدية.

ولئن تحدثنا بما فيه الكفاية عن الخطاب الواصف في مسألة الإستراتجية المنتهجة في توظيف الضمائر، فإنّه يتوجّب علينا الكشف عن كيفية اشتغاله في ثلاثية "أحلام مستغانمي" من خلال دراسة آليات ذلك الاشتغال بدءا بما يسمى العتبات، وهو المفهوم الذي يجعلنا نفترض مسبقا بأنّه أول ما ينبغي اجتيازه قبل ولوج فضاء النّص الكثير والمتعدد الأبواب.

حدد "جيرار جنيت" في كتابه "عتبات" (Seuils) مجموعة من الخصائص والآليات التي عدّها أولى الخطوات المساعدة على اقتحام النّص. وقد جعل الموازي النصي (le paratexte) عنصرا لابد من إدراك كنهه لدى الإقدام على تحليل

1- بوشوشة بن جمعة، **الرواية النسائية الجزائرية أسئلة الكتابة، الاختلاف والتلقي**، ص62.

2- م. ن.

نصّ معيّن، على أساس كون السابقة «(para) التي تعني الموازي، المحاذاة والتفاعل معا»[1]، دلالة أساسية تُكسب المصطلح خصوصيته وتجعله من جملة العناصر المجسّدة لمبدأ المتعاليات النّصية (trantextualité)، وقد قسّم جينيت"النّص الموازي" في كتابه[2] السابق الذّكر إلى:

Paratexte = péritexte + épitexte

النّص الموازي = النّص الموازي الداخلي+ النّص الموازي الداخلي

يدل التقسيم السابق، من بين ما يدل، على انقسام الموازيات النصّية[*] إلى عتبات نصّية داخلية وعتبات نصّية خارجية، تعمل مجتمعة على تقديم النّص على أحسن ما يكون للقرّاء والنّقاد أيضا.

يعرّف "جينيت" النّص الموازي الداخلي (le péritexte) بأنّه «كل ما يحيط بالنصّ ويقع تحت المسؤولية المباشرة والرئيسية (دون أن يكون في ذلك احتكار) للناشر أو النشر بصورة أكثر دقة وتجريدا، بعبارة أخرى هو ما يتأتّى عن نشر كتاب أو احتمال إعادة نشره ومن ثمّ عرضه على الجمهور بشكل ما أو بأشكال متنوعة. ينم هذا العنصر عن ميزة فضائية ومادية: الغلاف، صفحة العنوان والملاحق والتحقيق المادي للكتاب (تقع مسؤولية تنفيذها على الطابع)، لكن الناشر هو من يتخذ قرار: المقياس المختار، الورق، التركيبة المنهجية»[3]. أمّا النصّ الموازي الداخلي (l'épitexte) فيعرفه بأنّه « كل عنصر محيط بالنّص بحيث لا يكون ملحقا بالنص بصفة مادية داخل المجلد الواحد لكنه يتحرك بالأحرى في الهواء الطلق داخل فضاء فيزيائي واجتماعي، لا يتحدد من وجهة نظر افتراضية. فمكان المحيط النصي

1- جميل حمداوي، **لماذا النص الموازي؟**، http://www.arabiancreativity.com/j-hamdaoui2.htm

2 - Gérard Genette, **Seuils,** Collection poétique, Seuil, Paris, Février 1987, P11.

*- اعتمدنا في ترجمة المصطلحات على مقال جميل حمداوي، **لماذا النص الموازي؟** وذلك لتجنيب المصطلحات الكثيرة والترجمات المختلفة لمصطلح واحد ،http://www.arabiancreativity.com/j-hamdaoui2.htm

3- Gérard Genette, **Seuils**, P20.

إذن كائن في أي مكان خارج الكتاب (....): أنظروا مثلا إلى الاستجوابات الأصلية التي يتم إلحاقها بالطبعات المنشورة بإحكام بعد وفاة المؤلف، أو إلى المقتطفات التي لا تعد ولا تحصى من المراسلات والمذكرات التي يتم ذكرها في البيانات النقدية. ولا يفتقر هذا التحديد الفضائي الصّرف بالمقابل إلى أصداء تداولية»[1].

يذهب "جميل حمداوي" إلى أنّ « عتبات النص الموازي عبارة عن ملحقات تحيط بالنص من الناحية الداخلية والخارجية. هي تنسج خطابا ميتاروائيا عن النّص الإبداعي وترسل حديثا عن النّص والمجتمع والعالم»[2]. ومهما بدت مستقلة أو محايدة، فإنّها شديدة الارتباط بالنّص الروائي الذي تقف في بوابته ومداخله في شكل شروح وتفاسير تمهّد للدخول إلى عالم النص، كما يحدث ذلك مع عتبة العنوان، وعتبة المؤلف....الخ، فـ« منذ أن طرح "رولان بارث" سؤاله التأسيسي من أين نبدأ؟ حتى جعله الدارسون السؤال المفتاحي لدراسة العتبات النصّية، لكونه الإشارة الأولى التي ستملأ بحضور النص»[3].

لذلك جاء قول "جيرار جينيت" «في شكل حكمة = احذروا العتبات»[4] لما يكتسيه من أهمية في حقل النقد الأدبي.

1-Gerard Genette, Seuil, P316.

2- جميل حمداوي، **لماذا النص الموازي؟**، http://www.arabiancreativity.com/j-hamdaoui2.htm

3- جليلة طريطر، **في شعرية الفاتحة النّصية**، مجلة علامات في النقد، ج 1، مج 29، مطبعة الفلاح للنشر والتوزيع، بيروت، سبتمبر1998، ص 145، نقلا عن: عبد الحق بلعابد ، **شعرية الفاتحة النصية (في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة)**، كتاب الملتقى الدولي التاسع، عبد الحميد هدوقة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريج، 2006، ص32.

4- م. س.

1- العتبات الخارجية للنّص:

ترتبط العتبات الخارجية أو المناصات الخارجية بكل ما يحيط بالنّص الأصل من عوامل خارجية، وتتجلى أهميتها من خلال فضاء التواصل الإعلامي بمختلف وسائله، مثال ذلك المقال الذي يكتب في جريدة أو إعلان، وما شابه ذلك. إذ يُتيح للقارئ إمكانية التّعرّف على محتوى النّص قبل اللقاء به، عن طريق الومضة الإشهارية/الإعلانية أو النّقدية التي يهدف إليها واضع العتبة. ويذهب "جميل حمداوي" إلى القول إنّه «لا يوجد ماديا ملحقا بالنّص ضمن نفس الكتاب ولكن ينتشر في فضاء فيزيائي واجتماعي غير محدد بالقوة، وبذلك يكون موضع (النّص العمومي المصاحب) في أي مكان خارج الكتاب، كأن يكون منشورا بالجرائد والمجلات وبرامج إذاعية ولقاءات وندوات...الخ»[1] بمعنى أنّه بعيد عن مؤلف النّص ولا دخل له فيه.

نجد لمثل هذه العتبات الخارجية حضورا في رواية "ذاكرة الجسد" وعلامة ذلك المقال المنشور في الجريدة عن رواية "منعطف النسيان" إعلانا عن صدور تلك الرواية ودافعا لكتابة "ذاكرة الجسد"، وذلك حسب قول سارد الرواية (خالد بن طوبال): «آخر مرّة استوقفتني فيها صحيفة جزائريّة، كان ذلك منذ شهرين تقريبا. عندما كنت أتصفّح مجلّه عن طريق المصادفة وإذا بصورتك تفاجئني على نصف صفحة بأكملها، مرفقة بحوار صحافي بمناسبة صدور كتاب جديد لك. يومها، تسمّر نظري أمام ذلك الإطار الذي كان يحتويك. وعبثا رحت أفكّ رموز كلامك. كنت أقرأك مرتبكا، متلعثما، على عجل. وكأنّني أنا الذي كنت أتحدث إليك عني، ولست أنتِ التي تتحدثين للآخرين، عن قصة ربّما لم تكن قصتنا.

1- جميل حمداوي، **لماذا النص الموازي؟**، http://www.arabiancreativity.com/j-hamdaoui2.htm

أي موعد عجيب كان موعدنا ذلك اليوم! كيف لم أتوقّع بعد تلك السنوات أنّ تحجزي لي موعدا على ورق بين صفحتين، في مجلة لا أقرأها عادة»[1].

ويضيف "خالد بن طوبال" في موضع آخر من الرّواية متحدثا عن المصادفة التي جمعته بأحلام من خلال المقال نفسه، : «ها أنتِ ذي أمامي تلبسين ثوب الردّة. لقد اخترت طريقا آخر. ولبست وجها آخر لم أعد أعرفه. وجها كذلك الذي نصادفه في المجلاّت والإعلانات، لتلك النساء الواجهة، المعدّات مسبقا لبيع شيء ما قد يكون معجون أسنان، أو مرهما ضدّ التجاعيد.

أم تراك لبست هذا القناع، فقط لتروّجي لبضاعة في شكل كتاب أسميتها "منعطف النسيان" بضاعة قد تكون قصّتي معك.. وذاكرة جرحي؟

وقد تكون آخر طريقة وجدتها لقتلي اليوم من جديد دون أن تتركي بصماتك على عنقي»[2].

يمكننا ملاحظة مقدار استطاعة مقال صحفي، منشور في مجلة عادية أن يكون عتبة نصية خارجية تكشف عن نوايا إبداعية خاصة أو متعلقة بمؤلفة الرّواية، إذ مكّن المقال القارئ (خالد بن طوبال) من خلق خطاب واصف عن الرّواية التي لم يقرأها بعد، استنادا على تأويله الخاص، ومعرفة مسبقة بها، عبر المقال الصحفي والصورة المرفقة له.

كان ذلك المقال إذن دافعا ومنتجا لما سيوضع فيما بعد من تأويلات وتعليقات وشروحات بشأن الكتابة الروائية على وجه الخصوص، فقد كانت رواية "منعطف النسيان" التي تم الإعلان عنها عبر المجلة "لغة موضوع" للرّواية التي ستليها، وبذلك كانت "ذاكرة الجسد" خطابا واصفا لها؛ فقد أسهمت من ثمّ في

1- أحلام مستغانمي، **ذاكرة الجسد**، ط 18، منشورات ANEP، الجزائر، 2004، ص15.

2- **م. ن**، ص17- 18.

إنتاج خطاب ميتاروائي عن طريق مذكرات وشهادات "خالد بن طوبال" سارد "ذاكرة الجسد" ثاني رواية بعد "منعطف النسيان".

فالعتبات الخارجية، وإن كانت منفصلة عن النّص الأصل، إلاّ أنّها ما فتئت عن تقديم إفادات ومفاتيح بشأن العمل الذي تُصاحبه، من خلال وظيفتها التفسيرية/الشارحة للمصدر الذي انتزعت منه(ذاكرة الجسد) أو قامت عليه (منعطف النسيان)، وهو ما يوافق معنى «السابقة اليونانية (EPI) "على"، أي النص الموازي الخارجي أو الرديف أو النص العمومي المصاحب. وهو كل نص من غير النوع الأول مما يكون بينه وبين الكتاب بعد فضائي وفي أحيان كثيرة زماني أيضا ويحمل صبغة إعلامية مثل الاستجواب والمذكرات والشهادات والإعلانات»[1]. لأن العتبات النصية الخارجية، أو الموازيات النصية الخارجية أو المناص الخارجي – بمصطلحاتها المتعددة- ، ليست واردة بكثرة داخل العمل الروائي، لأنّ مكانتها تقع خارجا ولأنّها غير لصيقة ماديا بالعمل، نفضل الاهتمام أكثر بالعتبات الداخلية، لأنّها تشكل فاتحة الأعمال الإبداعية.

2- العتبات الداخلية للنّص:

إنّ العتبات الداخلية، أي النّص الموازي الداخلي (Péritexte)، من الفواتح النّصية التي يستهل بها القارئ عملية القراءة، فهي أوّل ما يقع على الأسماع وأوّل ما تقع عليه الأبصار. وتعني «السابقة اليونانية (Péri) حول، أو كل نص مواز يحيط بالنّص أو المتن (النص المحيط)، أو النّص الموازي الداخلي أو المصاحب أو المجاور»[2]. وقبل أن نتعمق أكثر في العتبات لابد من استعراض تعريف "جينيت" للنّص الموازي لأهميته وشموليته فيقول في كتابه "أطراس": «يرتبط النّص بما أسميه النّص الموازي: العنوان؛ العنوان الفرعي؛ العنوان الداخلي

1- جميل حمداوي، **لماذا النص الموازي؟**، http://www.arabiancreativity.com/j-hamdaoui2.htm

2- م. ن.

التمهيدات؛ التذييلات؛ التنبيهات؛ التصدير..الخ؛ الحواشي الجانبية؛ الحواشي السفلية؛ الحواشي المذيلة للعمل؛ العبارات التوجيهية؛ الزخرفة؛ أشرطة التزيين؛ الرسوم؛ نوع الغلاف؛ وأنواع أخرى من إشارات أساسها الملاحق والمخطوطات الشّخصية ومخطوطات الغير، التي تزوّد النص بحواش مختلفة وأحيانا بتعليق رسمي أو غير رسمي بحيث لا يستطيع القارئ الحصيف، والأقل اضطرارا للتنقيب خارج النص، التصرف دائما بالسهولة التي يظنها»[1].

فيما يخص العتبات الداخلية أو المصاحب النّصي، فيرى "جينيت" أنّه «يشمل بالضرورة كل خطاب مادي، يأخذ موقعه داخل فضاء الكتاب مثل العنوان أو التمهيد ويكون أحيانا مدرجا بين فجوات النّص مثل عناوين الفصول أو بعض الإشارات، وهذا ما أسميه المصاحب النّصي Péritexte»[2]، وهي كلها إشارات وعتبات مهمة، لا يخلو منها أي نص، فهي التي تخرجه في صورته النهائية، وتقدمه في شكل عمل كامل تحدّد جنسه (رواية كان، أم قصة، أم قصيدة،..)، إذ تساعدنا العناوين، وأسماء المؤلفين، وصور الغلاف على حصر أفكارنا وتنظيمها بخصوص العمل الذي ننوي قراءته. ويصلح كل ما قيل، في اعتقادنا، أن يفسّر سرّ الاهتمام الذي يوليه الدارسون للفواتح النّصية على غرار ما هو الحال في الشروحات المُقدمة بخصوص المضامين. فثلاثية أحلام مستغانمي لا تحيد عن هذا المبدأ وعتباتها الكثيرة والمتنوعة هي ما سيستوقف اهتمامنا فيما يلي:

2- 1- العناوين:

يعد العنوان أولى العتبات أو الفواتح النّصية التي تسترعي انتباه القارئ، نظرا لاحتلاله واجهة الغلاف، ودوره في نقل القارئ من عالم الواقع المنتمي إلى خارج النّص إلى عالم المتخيل الذي يعيده إلى داخل النّص، ويعرفه الناقد "أندري

---

1 − Gérard Genette, **Palimpsestes, la littérature au second degré**, P10.

2- Gérard Genette**, Seuils**, P10.

دال لنقو" بأنه: « نقطة نصّية تبدأ من العتبة المفضية إلى التخييل، وتنتهي بحدوث أولى قطيعة مهمة في مستوى النّص، فهي موضع استراتيجي في النّص»[1]. ورغم ذلك فقد أثيرت حول هذه النقطة جدالات كثيرة بين النقاد، إذ وقع الإشكال في إمكانية اعتبار العنوان خارجا عن النّص، أو داخلا فيه، ذلك لأنه يمثل أولى جمله، فهو « تارة جزء من النّص، أي المتوالية اللسانية الأولى فيه، وهو تارة أخرى مكون خارجي، أي العنصر الأكثر خارجية ضمن المصاحبات النصية المؤطرة للعمل. ويصير الأمر مدعاة للتأمل»[2]. غير أن بعض النقاد ومن بينهم ج.جاك (G. Jaques)، يرون أنه «إذا كان العنوان صادرا عن المؤلف، وليس عن السارد، فهو خارج عن النّص»[3].

يخالف التعريف السابق – إلى حدّ ما- تعريف "جينيت" الذي يجعل العنوان من العتبات الداخلية المصاحبة للنّص، دون أن يشير إلى الفرق بين المؤلف والسارد، ويحدده بقوله «عبارة عن نص ابتدائي أو سابق ينتجه المؤلف أو غيره والذي يعتبر كخطاب منتج للنّص يتبعه أو يسبقه»[4]، لذلك يكفي، في اعتقادنا، أن ندرك الأهمية القصوى التي يحتلها العنوان في توجيه القارئ نحو عملية فك تشفير النّص عبر تأويله، باعتباره خطابا ثانيا (خطابا واصفا) حول النّص، دون الاستهانة بالدلالة الشّعرية والإيحائية لعناوين الثلاثية التي تخرق أفق انتظار القارئ وتدفعه للغوص في ثنايا النّص دفعا قويا. فالعنوان عند "جينيت" بمثابة «عقد شعري بين الكاتب والكتابة من جهة، وعقد قرائي بينه وبين

1- جليلة طريطر، **في شعرية الفاتحة النّصية**، مجلة علامات في النقد، ج 1، مج 29، ص ص146-147، نقلا عن:عبد الحق بلعابد، **شعرية الفاتحة النصية في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة**، ص33.

2- نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص40.

3- م. ن، هامش، ص40.

4 -Gérard Genette**, Seuils**, P150.

جمهور قرائه من جهة، وعقد تجاري/إشهاري بينه وبين الناشر من جهة أخرى»[1].

إذا ما انطلقنا من عناوين الثلاثية (ذاكرة الجسد- فوضى الحواس- عابر سرير) فإنّ أول ما يستوقفنا فيها هو ذلك الخرق الدلالي الذي تُحدثه عبارات العناوين، التي تثير شكا عند القارئ وتخلق حالة من الحيرة لديه، فتدفعه لكشف أغوار النّص الذي يصبح في هذه الحالة شرحا للعنوان وليس العكس. كما يحدث أن يكون العنوان شرحا للنّص، بحيث تفرض الوظيفة الواصفة/الشارحة نفسها هاهنا فيتّم تبادل الأدوار بين النّص والعنوان المقترن به، وبين العنوان والنّص الملحق به، وهو ما يُفضي إلى تحوّل كل واحد منهما إلى خطاب واصف للآخر. لهذا يجد القارئ نفسه في ثلاثية "مستغانمي" مجبر على الغوص في أبعاد لغتها وسرّ أدائها الشعري والمنطلق في ذلك العنوان الذي يحمل بعدا استفزازيا كبيرا، إذ يُشوّش فكر القارئ ويُحدث حالة من القلق لديه. ومن أسباب ذلك مصادفته مثلا لكلمتين متنافرتين دلاليا، ترتبط الأولى بالفكر (الذهن) وتحمل دلالة الماضي، والألم في الغالب، في حين ترتبط الثانية بالحس، فلا تكاد تعرف تلك الذاكرة سوى عاطفتين متضادتين هما: نشوة الحب ومرارة الألم، و تصبح الذاكرة جرّاء ذلك الشاهد الوحيد على ما حلّ بالجسد من معاناة وألم. لكن الأمر الذي يُلفت الانتباه هو قدرة الجسد امتلاك ذاكرة خاصة به، لهذا كان اللجوء لعملية التأويل أمرا ضروريا لسد الفراغ الذي يحدثه استفزاز العنوان للقارئ، وسبيل ذلك فك تشفيره بواسطة الوظيفة الواصفة للعنوان.

تشكّل الملفوظات التالية "ذاكرة"، "فوضى"، "عابر" العناصر البارزة في عناوين الثلاثية وداخل النّص كذلك. فترتبط الذاكرة بالمتكلم (الأنا) وهو ما

1- عبد الحق بلعابد، **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، تقديم: سعيد يقطين، ط 1، الاختلاف، الجزائر، 2008، ص 71.

يسمح له بالتعبير عن حاله بأقوى العبارات الشعرية الممكنة التي تصف حالته النفسية واللغوية معا، داخل عمله. فلو قمنا مثلا بتغيير التركيب من "ذاكرة الجسد" إلى "جسد الذاكرة"، فإنّ هذا التغيير لن يخدم النّص مطلقا ولن تكون الصيغة الجديدة في صالح الجسد، الذي يحضر بصورة جلّية في العنوان لأن مركز الثقل سيتجه صوب الذاكرة لا الجسد، لذلك يشترط أن يكون العنوان في خدمة مضمون الرواية وهو ما عبّر عنه "جاك دريدا" في قوله « فاللّغة الواصفة (...) تسمح لنا بإدانة التّعسف الحاصل، تصوّر هذا الأخير باعتباره شرحا قصيرا للنّص، وإذا كان أخيرا للعنوان وظيفة إغرائية، فلأنه يتكفل بمهمة كسب القارئ، ويصبح حينئذ مثيرا لفضوله نحو النّص»[1]. فلا ينقطع القارئ يبحث في/ وعن مضامينه، وإحالاته، وإيحاءاته.

تجسدت تلك العلاقة الرابطة بين المفردتين بصورة قوية داخل نص الرّواية، ولم يأت العنوان مُكرسا لتلك العلاقة، إنّما نلمسها أكثر في قول خالد بن طوبال: «كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه.. ولكنه لم يقرأني»[2]. ويعني ذلك أنّ اليد الغائبة علامة كافية وصالحة لقراءة إيماءات الجسد، لأنّه في فترة ما بعد الاستقلال، يُعرف أبناء الثورة من عاهاتهم قبل أي شيء آخر، لكن في وقفة "خالد" أمام "الشرطي" أو لنقل "القارئ" ما دام أنّ البطل رمز لذلك بالقراءة، لم يحسن ذلك الشرطي (القارئ) قراءة دلالة اليد الغائبة، من ثمّ دلالة الذاكرة الحاضرة.

يحيل عنوان الرّواية الثانية "فوضى الحواس" إلى الفوضى العارمة التي تحياها بطلة الرّواية، إذ تتجاذبها في ذلك عاطفة الأبوّة، وهيبة الزوج الضابط،

---

1 – جوزيف بيزا كامبرولي، **وظائف العنوان**، ترجمة: عبد الحميد بورايو (منشور في سلسلة وقائع سيميائية جديدة صادرة عن مطبوعات الجامعية في ليموج، فرنسا، العدد82، 2002)، الجزائر، 2004، ص3.

2 – **ذاكرة الجسد**، ص404.

وبين عاطفة الحب إزاء حبيبها، وعاطفة الألم المتولدة جراء ما يحدث في الجزائر في فترة عمّت فيها فوضى الإرهاب والعنف، جاء خيار العنوان خيارا مقصودا وسابق التحديد، وذلك لهدف يخدم النّص والقارئ على حد سواء، فلا يمكن بحال من الأحوال أن نغير في تركيبة العنوان ونقول"حواس الفوضى" أو ما شابه ذلك، لأنّ صيغة العنوان كما تبدو عاكسة لنص الرواية، وهو ما نستشفه بعد قرائتها.

تدل كلمة "فوضى" في بعدها الدلالي والمجازي على الفوضى لحظة الخلق، أي خلق لغة داخل الرّواية، ذلك أن اللّغة حسب ما يُوحى للقارئ هي المعبّرة عن الفوضى والتشتت الذي تعيشه البطلة الكاتبة، لذلك كانت اللّغة هي الوسيلة التي تجمع شظايا تلك الفوضى والأحاسيس المبعثرة المُتولدة عنها، فهي التي تعيّن أسباب هذه الفوضى، ويتأكد ذلك من قول الساردة: «وكنت أنثى القلق، أنثى الورق الأبيض، والأسّرة غير المرتّبة، والأحلام التي تنضج على نار خافتة، وفوضى الحواس لحظة الخلق»[1].

استنادا إلى ما سبق، فإنّه يتبيّن لنا أنّ العناوين تأخذ دلالتها من مرجعية النصوص التي تُعنونها (من داخل النّص)، باعتبار العنوان آخر ما يختم به المؤلف نصّه، وأول ما يبدأ به القارئ قراءاته وتعليقاته حول النّص. فيكون العنوان بذلك خطابا واصفا وشارحا لنصّه.

يمكننا في هذا الموقف أن نرتاح إلى قول "جوزيت بيزا كمبروبي" (Josep Comprubi Besa) بخصوص الوظيفة الواصفة والتعليقية للعنوان فـ «ما دام، بوظيفته اللغوية، تعليقا على النّص، يفتح فضاء للتّقييم أو التقدير والذي لم يغلق، في أحسن الحالات، إلاّ في اللّحظة التي يقرأ فيها النّص في جميع امتداداته. على القارئ أن يقدر حينئذ إفادة هذا التعليق ونوعيته»[2] والمباشرة في

1- أحلام مستغانمي، **فوضى الحواس**، ط 16، دار الآداب، بيروت- لبنان، 2007، ص124.

2- جوزيت بيزا كامبروبي، **وظائف العنوان**، ص19.

اتخاذ الإجراءات اللازمة، لأن عنوانا كهذا لم يوضع بطريقة عشوائية، وذلك ما لا يفعله غالبية الروائيين والشعراء، فالوظيفة التعليقية للعنوان تستمد نسغها من داخل النّص، إذ لا يكتفي العنوان بالإعلان عن النّص، بل يتجاوز ذلك إلى وظائف أخرى «كاستدعاء القارئ إلى نار النّص، وإذابة عناقيد المعنى بين يديه. إنّ له طاقة توجيهية هائلة فهو يجسد سلطة النص وواجهته الإعلامية التي تمارس على القارئ ((إكراها أدبيا))»[1].

يخرق عنوان هذه الرّواية "فوضى الحواس" أفق القارئ، إذ لم يكن متوقعا أن تكون الفوضى مرتبطة بالحواس، لأن المعتاد سماعه وإدراكه عند العامة هو: فوضى الأشياء، أو فوضى الأفكار، أي تداخل الأفكار وتشابكها فيما بينها إلى الحد الذي لا يسع فيه ترتيبها أو تصنيفها لعدم تسلسلها من جهة وعدم وضوحها من جهة ثانية. غير أنّ عنوان "فوضى الحواس"، الذي يتداخل مع النّص معبّرا بذلك عن منحى الرّواية، يمهدنا بصفتنا قرّاءً لكشف خبايا الكتابة الميتاروائية – صفحة بعد أخرى- ، وذلك بفضل الوظيفين التفسيرية والتعليقية التي يمدّنا بهما.

تتحدد وظيفتا التعليق والتعالق بين العنوان ونصّه عبر مقاطع نصّية تتضمنها الرّواية شارحة العنوان من جهة ومفسحة المجال أمام القارئ من جهة أخرى للتواصل مع السارد، عن طريق التأويلات التي يُقدمها. ومن أقرب مقاطع الرّواية شرحا للعنوان وتلخيصا له، نذكر قول الساردة: « وأذكر أن ديدرو الذي وضع سلما شبه أخلاقي للحواس، وصف النّظر بالأكثر سطحيّة، والسمع بالحاسة الأكثر غرورا، والمذاق بالأكثر تطيّرا، واللمس بالأكثر عمقا. وعندما وصل إلى الشّم جعله حاسة الرّغبة، أي حاسة لا يمكن تصنيفها، لأنها حاسة يحكمها اللاشعور وليس المنطق.

1- علي جعفر العلاق، **الشعر والتلقي، دراسة نقدية**، ط 1، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 2002، ص173.

المخيف مع هذا الرجل أنه جعلني أكتشف حواسي. أو على الأصحّ، خوفي النّسائي من هذه الحواس.

بل إنه وضعني في حالة من فوضى الحواس أخاف أن يأتي يوم، لا أستطيع معها أن أصفه، أو أن أتعرّف إليه، بعد أن خرجت معرفتي به عن المنطق»[1].

والواقع أنّ الذات الساردة في هذه الرّواية قد أصيبت بفوضى الحواس، لأنّ من أحبته «كان شخصا آخر، غير الذي تبحث عنه»[2]، وتقول معبّرة عن هذا الموقف الخطير الذي وقعت فيه: «الآن أعي أنّني يومها أخلفت، بفرق كلمة ولون، قطار الحبّ الذي كنت سآخذه. فلحقت في لحظة من فوضى الحواس، بذلك اللّون الأسود، وأخطأت وجهتي»[3].

يبدو أنّ الساردة تعيش في حالة من فوضى الحواس منعتها من التمييز بين الأشياء والألوان، وأنها أخطأت الحب بسبب تلك الفوضى، التي وضعها فيها ذاك الرجل صاحب اللون الأسود، الذي يدّعي - يوقّع مقالاته- أنّه "خالد بن طوبال" بطل "ذاكرة الجسد"، وهي من أخطأ التمييز بين صاحب "اللون الأسود" (المصوّر) وزميله "عبد الحق" صاحب اللون الأبيض. ومن هنا إذن كان اختيارها لعنوان الرّواية "فوضى الحواس".

يدّل عنوان الرّواية الثالثة "عابر سرير" على العبور، فتدلّ كلمة "عابر" على المرور أو الانتقال من وضعية إلى أخرى، ويكتمل معنى العنوان من خلال لفظة "سرير"، إذ يوحي العبور من سرير لآخر إلى حالة عدم الاستقرار التي تطبع كامل الرّواية؛ فالقارئ يفترض مُسبقا أفق انتظار معيّن، حيث يلجأ عبر لغته الواصفة والتأويلية إلى فك وإبطال بعض الفرضيات التي كان قد توقعها.

1- **فوضى الحواس**، ص219.

2- حفناوي بعلي، **عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في "فوضى الحواس" و"عابر سرير"**، دراسات وابداعات الملتقى الدولي التاسع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007 ص135.

3- م. س ، ص347.

فالعنوان من هذا المنظور «عبارة عن رسالة، وهذه الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه بحيث يسهمان في التواصل المعرفي والجمالي، وهذه الرسالة مسنّنة بشفرة لغوية يفككها المستقبل، ويؤولها بلغته الواصفة (الماوراء لغوية) وهذه الرسالة ذات الوظيفة الشاعرية أو الجمالية ترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال. بيدَ أنّ وظيفة العنوان في الأدب لا يمكن أن تكون مرجعية أو إحالية فحسب، بل إن من واجب العنوان ألا يخفي أكثر مما يظهر، وأن يسكت أكثر مما يصرّح، ليعمل أفق المتلقي على استحضار الغائب أو المسكوت عنه الثاوي تحت العنوان»[1]. يمثل العنوان إذن بالنسبة للمتلقي ما هو حاضر، وما يشير إليه وهو كائن داخل النص، هو الغائب الذي يبحث عنه على امتداد صفحات الرواية من أولها إلى آخرها. وقد ورد في الرّواية مقطع على لسان المصوّر السارد نعتقد أنّه صالح لبيان العلاقة الوثيقة الرابطة بين العنوان ونص الرّواية من جهة، وهو صالح من جهة أخرى للتأكيد على فكرة سبق شرحها، مفادها أنّ ما في الرّواية مناسب للعنوان وشارح له ومُعلّق عليه أيضا. فيقول: «قصدت مكتب الممرضات في الطابق، أسأل عن مريض الغرفة رقم 11. كنت أثناء ذلك أهدئ من روعي، فقد يكونون قد اصطحبوه لإجراء فحوصات أو التصوير الشعاعي، أو ربّما غيّروا غرفته ليس أكثر، ذلك أنّني تذكّرت أنه قال لي مرّة منذ أكثر من أسبوعين ((قد لا تجدني في هذه الغرفة، قد أنقل إلى جناح آخر))، قبل أن يعلّق مازحا ((أنا هنا عابر سرير))»[2].

ويضيف في مقطع آخر معطيا دلالة أخرى للعنوان من خلال شرح موقفه أمام القارئ: «حتما، كان السرير في ذلك الموعد الأوّل مزدحما بأشباح من سبقوني إليه ووحدي كنت أشعر بذلك محاولا استنطاق ذاكرته. أسرّة

1- قطوس بسام موسى، **سيمياء العنوان**، ط1، عمّان عاصمة للثقافة، 2001، ص50.

2- أحلام مستغانمي، **عابر سرير**، ط 2، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت- لبنان، 2003، ص231.

تراكمت فيها الخطايا، تتوقع منها خرق قاعدة الكتمان. أحقا تريد لذلك ((المخدع)) أن يكسر قانون الصمت.وينطق؟ صمت الأسرّة إحدى نعم الله علينا، ما دمنا، حيث حللنا، جميعا عابري سرير»[1].

يقصد بلفظ "عابر" مجرد العبور من سرير لآخر، مثلما يبدو من خلال المعنى الحرفي الوارد في العبارات السابقة، بل القضية أعمق من ذلك بكثير في اعتقادنا، لأن العبور يبدأ من سرير الطفولة إلى سرير الحياة الزوجية، وبعدها إلى سرير الغربة والمنفى- بما تحتمل هذه الدلالة الأخيرة من ألم ووحدة- ومن ثمّ يليه العبور إلى سرير المستشفى وينتهي الأمر عند آخر عبور أي العبور نحو السرير الأخير الذي هو القبر، والعبور في التقاليد القديمة مرتبط بمعنى "طقوس العبور". ويقول السارد في الرّواية متحدثا عن "خالد بن طوبال" أي الرسام "زيان" واصفا لحظات عبوره الأخير: «ربما كان يحتاج إلى تلك الكلمات التي احتفظت بها خوفا عليه. كان يحتاج إلى الحقيقة، فأعفاني بموته من مزيد من الكذب. قرّر العبور إلى سريره الأخير بينما كنت أشغل سريره الأوّل»[2].

ويضيف في السّياق نفسه قائلا: «يا إله الجسور، يا إله العبور الأخير، لا توقظه. عاش عمره على سفر، حقّ له أن يستريح.

يا إلهة الأسرّة، عابر سرير هو حيثما حلّ، فأهده راحة سريره الضيّق الأخير.

وأنت يا إله الأبواب، لا قبور آمنة في انتظاره، فلا تدعهم يخلعون باب نومه»[3].

نستنتج مما سبق أن العناوين في روايات "أحلام مستغانمي" تحمل دلالات متعددة وتقوم بعدّة وظائف، كجلب القارئ ولفت انتباهه من خلال صبغته التعليقية والإغرائية وكذا الإيحائية، فهي ليست مجرد ملخصات للنّص، وإنّما أيضا

1- **عابر سرير**، ص87.

2- نفسه، ص233.

3- م. ن، ص284.

خطابات واصفة للروايات الأخرى، فعنوان "ذاكرة الجسد" كان خطابا تناصيا وميتانصيا لعنوان رواية «منعطف النسيان»، هذا إذا ما انتبهنا مسبقا لقيام العلاقة بين الروايتين. يشكّل العنوان إذن على الدوام البؤرة المركزية التي يسترق القارئ عبرها النّظر في إطار إستراتيجية انحراف مختلفة عن الصيغة الدلالية المعهودة. وهو ما يتيح مجالا واسعا للدراسة، ومن ذلك ما يقوله "جوزيت بيزا كمبروبي" بخصوص وظائف العنوان وخصائصه، على النحو الآتي:

– «**الوظيفة التعيينية**، التي تهدف إلى تحديد العنوان بوصفه اسما لمؤَلَف تتعلق بإسناد تسمية دون أن يحدث في ذلك أي التباس عند القارئ، ومن الواضح أنه قد يحدث ألا يؤدي العنوان الوظيفة التعيينية المناسبة عندما تشترك مجموعة من المؤلفات في عنوان واحد»[1].

– **الوظيفة الميتالسانية**، وفيها يتحدث العنوان من تلقاء نفسه عن مضمون النص[2]. وذلك من خلال تمثيل النص، إذ يكون العنوان في هذه الحالة مختصرا للنص، أو هو موجز يحيل إلى ما سيأتي في النص، وهو ما بيّناه في دراستنا لعناوين الثلاثية

– **الوظيفة الإغرائية**، فلأنه يعمل على استمالة القارئ وإثارة فضوله[3].

رغم اجتماع هذه الوظائف الثلاث في عنوان واحد، إلا أنّه تبقى الوظيفة الميتانصية أهم هذه الوظائف من الناحية الدلالية، والمعروف عن العنوان أنه دائما يطرح تساؤلا لا يُفك تشفيره إلاّ بعد الانتهاء من قراءة الرّواية، فهو كما يقول

---

1 – Josep Beza Comrubi, Les fonction du titre, in nouveaux actes sémiotiques, N° 82, Pulim, Université Limoges, 2002, P11-12.

– نقلا عن: رشيد بن مالك، **تحليل سيميائي لرواية الصحن للكاتبة سميحة خريس**، دراسات وإبداعات الملتقى الولي الثامن للرواية عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريج، الجزائر، 2005، ص141.

2 –Ibid, P11-12

3 –Ibid.

عنه "رولان بارث" «الوسيلة الأولى لإثارة شهية القراءة»[1]، إذ يستدعي العنوان في الغالب أسئلة وتعليقات يأتي الجواب عنها من داخل النّص. وهذا ما يجعلنا نعتقد أنّ المعنى الدلالي للعناوين لا يكتمل إلا بعد قراءة النّصوص التي تعنونُها.

يصلح- في اعتقادنا- أن نضم صوتنا إلى الذين يعتبرون العنوان "مصيدة للقارئ"، فهو ليس مجرد عنوان/اسم للنّص، بل هو نداء، وإغراء للقارئ، للولوج إلى عالم المتخيّل (داخل النّص).

2- 2- صورة الغلاف:

إذا ما أخذنا بعين الاعتبار مقولة "الرسم كتابة بالألوان"، فإنه من المهم اعتبار اللوحة "الفنية/التشكيلية" كتابة أو نصا يحتاج إلى تأويل وتفسير، مثله مثل أي عمل إبداعي. وقد اعتدنا أن نرى مع جيل الرّواية الجديدة والرّواية ما بعد الحداثية لوحات تشكيلية وصورا إبداعية ترافق غلاف الرّواية، لا لتحسّن من مظهرها وشكلها كما يعتقد البعض، ولكن لأنّ الصورة في السنوات الأخيرة تكاد أن تكون ضرورة أدبية ونقدية ملّحة، نظرا لبعديها الدلالي والنقدي اللذين يخدمان النّص دوما، فلتلك الكتابة اللّونية القدرة في أن تمارس ما بإمكان أي لغة ممارسته على لغة أخرى أو على ذاتها، من شرح وتفسير وتعليق أيضا، ذلك لأنّ الصورة في هذه الحالة تعد خطابا مراكما لمضمون الرّواية وخطابها، وقد تثير في ذهن القارئ العديد من التساؤلات. فهي أيضا نوع من التناص غير الاستشهادي، وإن كان اختيارها مدروسا تبعا لمضمون النّص ومنحى مسار السرد. ولا ينبغي في هذه الحالة أن نضع غلاف الرواية جانبا، لما يُوفره من عناصر صورة حاملة لمختلف الأبعاد: كاللون، واسم المؤلف، والعنوان، وشكل الكتابة....الخ. ولكن إذا ما كان الغلاف في هيئة لوحة فنية، فمن المؤكد أن يُلفت ذلك نظر القارئ ويسترعي انتباهه. من منطلق تلك الأهمية

1- واسيني الأعرج، محي الدين اللاذقي وآخرون، **نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة**، ط 1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1996، ص58.

سنأخذ بعين الاعتبار في تحليلنا لروايات "أحلام مستغانمي" "اللوحات التشكيلية" الموجودة على ظهر الغلاف عاملين بالطرح القائل بأنّ «بلاغة التحريض والإقناع من بلاغة الصورة المنشئة والمؤطرة للخطاب، هذه الحقيقة لا مشاحنة فيها في المشهد البصري لعالم اليوم، والصورة بهذا الفهم هي صنعة ليس بوسع أيا كان استعمالها بالسهولة المتصورة حتى وإن رغب في ذلك»[1].

سينصب تركيزنا إذن على الصّور التي طُبعت بها الروايات الثلاث عن منشورات "أحلام مستغانمي"[*]، أي منشورات المؤلفة، ذلك لأنّ اللوحات التشكيلية أو الصور الموضوعة على ظهر الغلاف في "فوضى الحواس" و "عابر سرير" تحمل توقيع "صوفيا"، وهي ليست سوى "صوفيا مستغانمي" قريبة أحلام مستغانمي، لذلك شعرنا بأهمية هذه الصور، فمن المحتمل أن تكون المؤلفة قد أوصت بصور (لوحات) تكون خادمة لموضوع الرّوايات الثلاث.

أخذنا هذه اللوحات أو الصور الأصلية الموضوعة على أغلفة الرّوايات الثلاث في مقابل أغلفة الرّوايات ذاتها والمنشورة أو التي أعيد نشرها في دار نشر أخرى (عربية أو أجنبية)، ونتوقع أن تكون من اختيار دار النّشر، حيث نلحظ أنّ لا علاقة واضحة تربط بين تلك اللوحات الموضوعة على الأغلفة ومضمون الأعمال الثلاثة، إذ تختلف الصور في مجملها من رواية لأخرى.

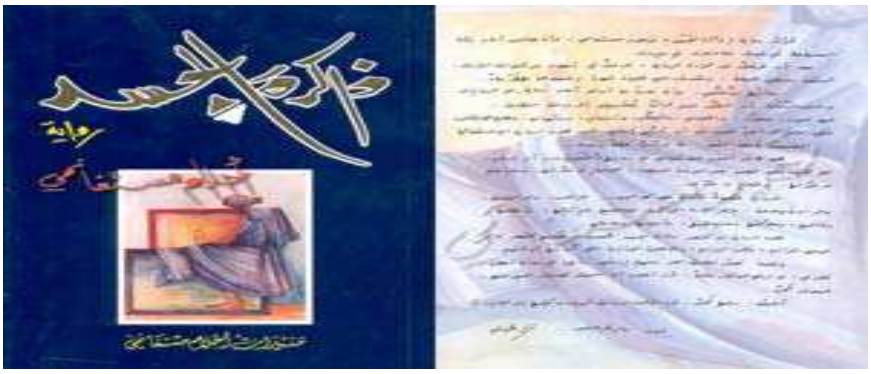
لسنا هاهنا بصدد المقارنة بين الصّور، إنّما نوّد فقط تبرير سبب اختيارنا للصّور الأولى – أي تلك الصادرة عن منشورات أحلام مستغانمي- دون الأخرى. ولأنّ ما تحمله تلك الصور من رموز ودلالات كبيرة، فلا يسعنا إلا أن ننضمّ إلى رأي الأغلبية القائل بأهمية ما تعطيه صور الغلاف من علامات، وهو ما يمنح

1- محمد بن يوب، **آلية قراءة الصورة البصرية**، دراسات وإبداعات الملتقى الدولي الثامن للرّواية عند الحميد بن هدوقة، الجزائر، 2005، ص78.

*- أخذت صور الغلاف من موقع أحلام مستغانمي، http://www.mosteghanemi.net/oeuvres.asp

للقارئ فكرة عن مضمون الرّوايات ويُهيئه لقراءة واعية أساسها خلفية رمزية تكونت من ذي قبل.

تمثل الصورة(اللوحة الفنية) فاتحة نصّية بصرية، يتداخل فيها نظام الأدلة والرموز مع فضاء النّص، إذ تكون اللغة بمثابة النظام الوحيد القادر على استنطاقها، ذلك لأنّ« الصورة لغة ثانية تروم اقتصاد الأدلة وانفتاحها "الأقصى" حتى تتخلص مما يسميه رولان بارث بفاشية اللغة الأولى، ذلك أن الفاشية لا تعني قمع التعبير ولكنها تعني أيضا الإرغام على التعبير باللّغة كسلطة تمارس العنف الرمزي التعسفي بتعبير بيير بورديو»[1]، وقد تحدث "رولان بارث" كذلك عن الصورة الإشهارية وما يمكن أن تحمله من دلالات، ونعتقد أنّ الشيء نفسه ينطبق على صورة الغلاف إذا ما اعتبرناها صورة إشهارية لمحتوى الكتاب، فهي تحمل دلالات إغرائية تكون دوما في خدمة القارئ، ولذلك يقول "بارث": «فإننا متأكدون إذن أنّ هذه العلامات، في مجال الإشهار، هي ممتلئة، ومشكلة بغرض القراءة الجيدة»[2].



ذاكرة الجسد «منشورات مستغانمي»

1- أحمد فرشوخ، **جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية"لعبة النسيان"**، ط 1، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، 1996، ص13.

2- رولان بارث، **قراءة جديدة للبلاغة القديمة**، ترجمة: عمر أوكان، د. ط، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1994، ص92.

يعرّف «"روبير Robert" الصورة بأنّها إعادة إنتاج طبق الأصل أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء»[1]، أما في «الاصطلاح السيميوطيقي فإنّ الصورة تنضوي تحت نوع أعم يطلق عليه مصطلح الأيقون(Icone)، وهو يشمل العلامات التي تكون فيها العلاقة بين الدال والمرجع، وهو قائم على المشابهة والتماثل»[2]، ما ينفي العلاقة الاعتباطية بين صور الغلاف ونص الرّواية عند "أحلام مستغانمي".

لم تأت صورة الغلاف في "ذاكرة الجسد" واضحة المعالم بما فيه الكفاية، ذلك أنها تحمل بعدا إيحائيا ورمزيا يشوبه كثير من الغموض والتساؤل، إذ نجد في الصورة لوحتين مرسومتين بصورة غير واضحة، أو أنّه مجرد انعكاس ألوان. حيث وُضعت إحدى اللوحتين بشكل عمودي في حين وُضعت الأخرى يشكل أفقي متخذة اللوحة الأولى سندا لها. ويجلس على جانب هذه اللوحة الثانية شخص لا تظهر أطرافه بوضوح، وكأنّه لا يملك سوى رجل واحدة تبدو تحت الرداء بجورب أحمر، ولا يمكن معرفة ما إذا كان رجلا نسائيا أو رجاليا؟

في أعلى الصورة، وعلى اللوحة العمودية التي يستند عليها ذلك الجسم وُضعت مزهرية بشكل أفقي، بشكل تبدو فيه ملامسة للجسم أو الرداء وكأنّها تشكل رأسا لذلك الجسد المغطى برداء أحمر، علما أنّ الجسم لا يحمل يدين، ولا يعبّر عن جسد شخص معين محدد الأوصاف فهو رداء موضوع بطريقة فوضوية ليس إلا. وهو ما يوصلنا إلى احتمال كون ذلك الرسم أو الجسد يقدّم بقايا إنسان قضى عمره بين اللوحات في المرسم، ما يعني أنه قضى عمره في الخفاء.

1- محمد العماري، **الصورة واللّغة مقاربة سيميوطيقية**، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد 13، نوفمبر 1998، http://www.membres.lycos.fr/abdjabri/n13-09omari.htm

2- م. ن.

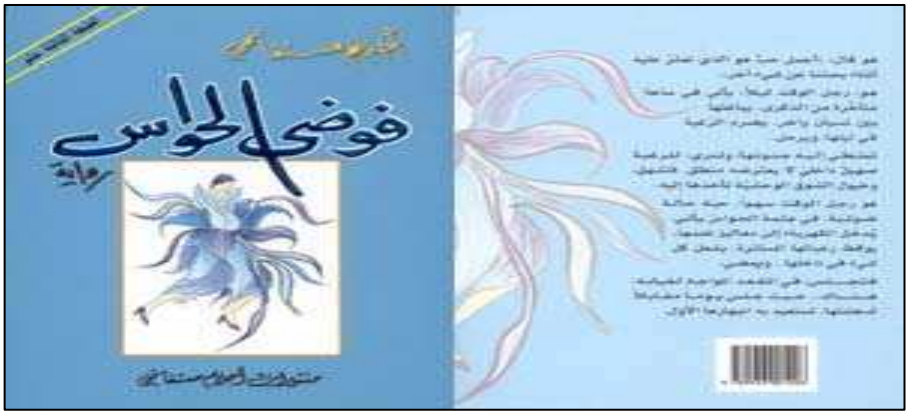
تحمل الصورة بعدا رمزيا آخر أشبه ما يكون بنغمة الألم، الذي لطالما سكنت "خالد بن طوبال"، وتدل اللوحات الفارغة من الرسم على أنه تعب من الرسم، وأنّه لم يعد هناك ما يستحق عنده الرسم، سوى انعكاس ألوان معدودة. إذ يصلح الأبيض والأحمر والضوء الخافت المنعكسة على أطراف اللوحات أن تكون أبلغ من أي كلام. فالأحمر على سبيل المثال قد يرمز إلى الدّم (فترة الثورة) وقد يرمز إلى الحب، كما قد يرمز إلى المعاناة من شدة تحمل مشاق الحياة.

إنّ الصورة هي أول ما يصادفه القارئ بعد العنوان، فلا غرو إذن في أن تكون سندا له و مكمّلة لدلالته وملخصة لمحتوى الرّواية، وقراءتنا للنّص قد تؤكد أنّه بإمكان الصورة أن تقول بكل صمت، ومن خلال لغتها الخفية أشياء كثيرة عن الرّواية، وتدفع القارئ دفعا لممارسة الخطاب الواصف على النص، عبر تقديم تعليقاته وتفسيراته للوحة فالصورة إذن نص كامل يستحق دراسة معمقة.

يمكن للصورة وفق هذا المفهوم، أن تعبّر عن محتوى النص وعن لغته أيضا وليس شرط أن ترافق برسالة لفظية كما يقر بذلك "رولان بارث"، إذ يرى أن العالم أخرس لا يتكلم إلاّ عبر اللّغة، والمادة البصرية تثبت مدلولاتها عن طريق مضاعفتها برسالة لفظية (وهو حال السينما والإشهار والتصوير الفوتوغرافي...(الخ)[1]. ويؤكد بعض النّقاد والشعراء وجود حركة كثيفة على مستوى الصورة، كما في اللّغة، تسهم في إثارة حواس كثيرة غير حاسة البصر إذ «يذهب بعض الشعراء مثل - رامبو- إلى أنّ للكلمات كيمياء خاصة بها وأنّ الكلمة يمكن أن توحي بالصورة والإيقاع والملمس والطعم واللون والرائحة، كذلك يرى المصورون- مثل الفنان حسن سليمان- أننا حين تمسح أعيننا صورة

1- محمد العماري، **الصورة واللّغة مقاربة سيميوطيقية**، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد 13، نوفمبر 1998، http://www.membres.lycos.fr/abdjabri/n13-09omari.htm

ما لا نرى ألوانا وخطوطا فقط، بل نشمّ رائحة ونسمع أصواتا تتفاعل في بوتقة الخلق لتصبح طاقة من الانفعال الذي يحدد لنا بدوره إيقاعا ونغما، نتّبعه بأعيننا على السطح المرسوم»[1]، ونستنطقه أيضا بكفاءتنا النقدية، على أساس تأويل مقنع، يرضي القارئ والكاتب معا فـ«ليست الصورة انفعالا فحسب، للصورة جوانب عدّة منها هذا الجانب التذكيري الذي يحيل على الماضي بمعناه الذاكراتي مستوحيا من الحساسية الزمنية التي تدعم إمكانية عبور الصورة الزمني»[2]. وهو ما نستشفه من صورة الغلاف في "ذاكرة الجسد"، والتي تقدم ملخصا إيحائيا لمحتوى الرّواية، وكلّ التعليقات والشروح والاستفسارات التي قد يمارسها القارئ على الصورة هي خطاب واصف لصورة الغلاف.



فوضى الحواس «منشورات مستغانمي»

1- محمد صابر عبيد، **حساسية الصورة السير ذاتية بين الكتابي والفوتوغرافي**، كلية التربية، جامعة تكريت، العراق، يناير 2008،
http://www.Tadween-naql.maktoobblog.com/date/2008/01/-35-

2- م. ن.

تمثل صورة الغلاف في "فوضى الحواس" امرأة ترتدي لباسا أشبه بـ" نبات" ذي أوراق كثيفة، زرقاء اللون، بعضها متجّه نحو الأعلى، وبعضها الأخر نحو الأسفل؛ ترتدي حذاءً بكعب عالٍ، وتحمل الصورة اسم راسمها (sofia). وتوحي الأوراق بلونها الأزرق المتراوح بين القاتم والفاتح، وأشكالها المتدلية الشبيهة بأرجل الأخطبوط، إلى الفوضى التي تتخبط فيها تلك المرأة (الذّات الساردة) جراء تداخل ما هو "وهم" مع ما هو "واقع"، وكذا جراء فوضى الحواس التي أوقعها فيها حب رجل لم يكن سوى كائنا حبريا خرج من عالم الورق (الخيال) إلى الواقع في زمن عمّت فيه فوضى القتل الهمجي. كما يرمز اللون الأزرق الذي ترتديه تلك المرأة إلى الحياة ولعل الحياة تُرادف أمل اللقاء بحبيب تبحث عنه الذات الساردة من بداية الرّواية إلى نهايتها، وقد يكون أملا مُتعلقا بتغيّر الأوضاع في الجزائر التي تعيش مرحلة عصبية.

وجدير بنا أن نقول مستنتجين إنّ «الصورة إذن، وفي ظل هذه القوة التعبيرية التي تنطوي عليها في تشكيل نصي في منظورها الرؤيوي، تحظى برعاية القراءة حيث تتعامل معها بوصفها نصا قابلا للقراءة وخاضعا لمعطياتها ومقاربتها، إذ هي تخترق مساحة اللوحة أو المشهد لتنفتح على قيم ومعان وأسئلة جمالية وثقافية تؤلف سلطتها في التواصل، وتفرض نموذجا على حساسية المجال القرائي في مستوياته كافة»[1]. فتكون القراءة قراءتين: قراءة للرّواية وقراءة للصورة، وكلاهما يعضد الأخرى في فضاء إبداعي رحب.

1- محمد العبد، **الصورة والثقافة والاتصال**، مجلة فصول، العدد 62، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع صيف 2003 http://www.almohallab.info/2008/kuwit08/kuwit-art2.htm

عابر سرير «منشورات مستغانمي»

تحمل الصورة في غلاف الكتاب الثالث (عابر سرير) "سريرا" لشخصين، وعلامة ذلك وجود وسادتين عليه، وتبدو فوقه ملاية زرقاء اللّون يتدلى جزؤها العلوي الأصفر على الأرض. أما في الزاوية اليمنى العلوية لإطار الصورة فثمّة ستار جُمع جزء منه على يمين السرير، بينما يبدو هيكل السرير أجوف مرسوما في الزاوية اليسرى العلوية لإطار الصورة في جهة محاذية للستار. ويبدو الهيكل أشبه بسرير المستشفيات.

تدل صورة السرير الفارغ على خلوّه من أصحابه، ذلك ما يمكن ملاحظته مع هيكل السرير الخالي من مستلزماته، وهو ما تؤكّده أيضا قراءة الرّواية عبر شخصية "زيان" الذي كلّما انتشله سرير إلا وتلقفه سرير آخر، بدءًا من سريره الأول، إلى سرير المنفي، وصولا إلى سريره الأبدي، فهو عابر سرير حيثما حل. والشيء نفسه يمكن أن يُقال حول الصحفي، الذي كان عابر سرير هو أيضا، فمن سريره الأرضي، ينتقل إلى سرير الزوجية، ثم إلى سرير "فندق مزفران" حيث توارى عن يد الإرهاب، بعدها سرير زميله الصحفي "عبد الحق" ثم سرير "زيان"، وإلى سرير آخر...

هكذا، إذن، كانت للأسّرة، حكاية مع كل من يمّر بها، وحكاية أخرى مع القارئ الذي تشغل فضوله، ذلك أنّ العادة، أن تحيط بكلمة"سرير"نوع من الحميمية، التي لا نكاد نصرح بها، لذلك قد يتساءل القارئ عن طبيعة العلاقة الجامعة بين نصّ الرّواية والسرير، خاصة وأنّه يُفترض أن توحي كلمة "سرير" إلى دلالة الاستقرار، غير أنّها ارتبطت في هذه الرّواية بالعبور. فيكون القارئ من ثمّ مُجبرا على إنتاج تأويلات وتعليقات حول الصورة و النص أيضا.

يتبيّن لنا انطلاقا من هذه الرؤية، أنّ للصورة «سلطة في التواصل الجمالي والتواصل التداولي جميعا، يقودنا إلى الارتفاع بقوتها التعبيرية وطاقتها الأدائية لتنمو أمام فعل القراءة بوصفها نصا تحمل التأويل»[1]، وهو ما يسعى الخطاب الواصف إلى تثبيته في ذهن القارئ عن طريق وظيفتي[*] الترسيخ (Ancrage) والتدعيم(Relais)، حيث يعمل أولا على ترسيخ بعض دلالات الصورة دون أخرى في ذهن القارئ، أي بانتقاء التأويلات التي تبدو أنها تناسب العنوان والنص. ثم يقوم بتدعيم هذه التأويلات عن طريق الدلالات اللغوية (شرح، تفسير)، فتتصهر كلّها في بنية واحدة توّسع من أفق ودور الصورة

نلحظ إذن تلازما بين صورة (لوحة) الغلاف والعنوان في ثلاثية "مستغانمي"، فيبدو العنوان جهازا لسانيا، والصورة أداة محركة لهذا الجهاز. ذلك أن وجودهما معا يُكثّف دلالات النص ويُوجّه مسار القراءة، ويُعين القارئ على فهم النص.

1- محمد صابر عبيد، **حساسية الصورة السير ذاتية بين الكتابي والفوتوغرافي**، كلية التربية، جامعة تكريت، العراق، يناير 2008،
http://www.Tadween-naql.maktoobblog.com/date/2008/01/-35

*- ترجم: عمر أوكان وظيفة الترسيخ بوظيفة الإرساء، وظيفة التدعيم بوظيفة الإبدال. ينظر: رولان بارث، **قراءة جديدة للبلاغة**، ص97.

2- 3- دور المؤشر الأجناسي: كلمة "رواية":

تعد كلمة "رواية" المكتوبة على غلاف كل رواية، والمصاحبة للعنوان بمثابة عنوان فرعي، وتعد أيضا مؤشر جنسي (indication générique)[1] يعمل على تحديد جنس العمل باستبعاد الأجناس الأخرى من شعر، وقصة ومسرح، فيذكرنا بتلك الأجناس في الوقت ذاته على أساس كون العمل المقروء لا ينتمي إليها، لا من حيث هي نصوص محدّدة ومتشابهة، بل من حيث السمات والتحديدات الأجناسية كما تقول كريستيفا متحدثة عن تداخل الأجناس فيما بينها، ذلك أنّ «.. مصطلح الرّواية، مثلا، ليس مفهوما نظريا يقابل تعريفا اسميا مقبولا من كل المنظرين الأدبيين في عصرنا، ولكنه أولا وقبل كل شيء مصطلح ألصقه، مؤلفون وناشرون ونقاد بنصوص متنوعة، في عصور مختلفة. وينطبق مثل هذا الأمر على أسماء عديدة للأجناس: هوية جنس ماهي بصورة أساسية، هوية مصطلح عام مماثل مطبّق على عدد من النصوص»[2].

جرت العادة عند القارئ خلال السنوات الأخيرة أن يصنّف الرّواية تبعا لمفهوم "بارث" و"كريستيفا"، إذ أصبح بمقدوره تمييز ذلك الجنس الأدبي عن غيره من الأجناس، حتى وإن لم يكن العمل مُرفقا بمصطلح "رواية ". غير أن وجود هذه العلامة الأجناسية[3] يُعد أمرا مستحسنا، إذ يُنظر إليها كعناوين فرعية ملحقة بالعناوين الأصلية (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، فهي تعبر «عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، في

1- عبد الحق بلعابد، **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ص89.

2- ماري شيفير، **ما الجنس الأدبي**، ترجمة: غسان السيد، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص 53-54.

3 -Gérard Genette, **Seuils**, P56.

هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة»[1] التي مهد لها صاحبها مسبقا متفاديا تضليل القارئ ومسهلا عليه تلقي العمل وتصنيفه.

إنّ هذا التحديد الأجناسي لنّصوص الثلاثية «ذو تعريف خبري تعليقي لأنه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل، أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك»[2] مشكلا بذلك خطابا واصفا للنص، مثلما يكون النّص بدوره خطابا واصفا للجنس. فبعد قراءة الروايات يتأكد للقارئ من خلال ما قدمته من معلومات، وطريقة بنائها والشروحات المقدمة فيها، بأن ما قرأه هو فعلا رواية وليس شعرا أو جنسا آخر. وهو ما يجعل الوظيفة الأساس للمؤشر الجنسي تتحدد في «وظيفة إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل/ الكتاب الذي سيقرأه»[3]، ما سيسمح له بإقامة علاقات نقدية على أساس تعليقاته واستفساراته التي تتيحها له عملية القراءة.

2- 4- الإهـداءات:

يُعد الإهداء من الموازيات النّصية المصاحبة، أي أنّه عتبة على غرار العتبات النّصية الخارجية، ويتموقع عادة في الصفحة الأولى قبل بداية النّص، أو في الصفحة الثانية بعد الغلاف، فهو من وضع كاتب النّص، لا من وضع الدّات الساردة، كما يشير إلى ذلك بعض النّقاد، فهو مثله مثل العنوان والحواشي الخارجية الموازية للنص الأصلي، يُصنّف ضمن العتبات التي توضع بعد انتهاء العمل الإبداعي.

يمثل الإهداء مشهدا «من مشاهد النّصية المتعالية بصرف النظر عن منزلتها النّصيّة ورتبتها داخل الهرم العام للنّص، وبخاصة إذا لم ترتق إلى مقام

1- عبد الحق بلعابد، **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ص89.

2- نفسه، ص.ن.

3- م. ن، ص90.

النص الواصف»[1] ذلك أنّ لكل واحد من تلك المتعاليات وظيفتها الخاصة والمستقلة، لكن لا يمكن أن يخلو كل منها من البعدين التناصي والميتانصي، اللذين يجعلانها تابعة للنص الذي صيغت من أجله. ونستثني من ذلك الإهداءات الكلاسيكية التي توجّه للوالدين والأقارب، ذلك أنّ الإهداء في أبسط تعريف له «هو أحد الأمكنة "الطريفة" للنص الموازي التي لا تخلو من "أسرار" تضيء النظام والتقاليد الثقافيين لمرحلة تاريخية محددة، فيما تعضد حضور النص وتُؤمن تداوليته. أسرار تصبح مضاعفة، عندما تتعلق بتحولات الإهداء ذاته، في علاقته بمحافل ثقافية (مرسل الإهداء والمهدى إليه). وبالسياق الثقافي والتاريخي لفعل الإهداء»[2]، مع مراعاة البعد الذي سطّره من قبل صاحب الإهداء.

سنحاول تتبع هذه العتبة في ثلاثية "أحلام مستغانمي"، علما أنّ الكاتبة خصّت بإهداءاتها شخصيات بعينها، أي أنّها شخصيات واقعية لا خيالية، على خلاف ما يحدث مع بعض الكتّاب الذين يهدون رواياتهم لشخصياتهم الورقية. فالشخصيات المعنية بالإهداء في الثلاثية تحتل نصيبا مهما داخل المتن، إلاّ أنّها حقيقية جاءت في صورة أبطال وهميين. ويفيدنا جينيت أنّ الإهداء يحمل دلالة «تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا، أو مجموعات (واقعية أو إعتبارية)»[3]، فالأمر متعلّق إذن بمن يشغل مكانة خاصة لديه، كما هو الحال مع إهداء الرواية الأولى[4].

إهداء..

إلى مالك حدّاد

1- أحمد يوسف، "**سيميائية العتبات النّصية، مقاربة في خطاب الإهداء**" **(شعر اليُتم في الجزائر أنموذجا)**، اللّغة والأدب، مجلة أكاديمية علمية يصدرها قسم اللّغة العربية وآدابها، ملتقى علم النص، جامعة الجزائر، العدد 15، الجزائر، أفريل 2001، ص171.

2- نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ص48.

3- عبد الحق بلعابد، **عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ص93.

4- **ذاكرة الجسد**، ص5.

ابن قسنطينة الذي أقسم بعد استقلال الجزائر ألا يكتب بلغة
ليست لغته.
فاغتالته الصفحة البيضاء..ومات متأثر بسلطان صمته.
ليصبح شهيد اللغة العربية، وأول كاتب قرر أن يموت
صمتا وقهرا وعشقا لها.
وإلى أبي ..
عساه يجد«هناك» من يتقن العربية فيقرأ له
أخيرا هذا الكتاب..كتابه.

أحـــلام

هذا الإهداء، في بساطته وفرادته، يقدّم لنا نشرة موجزة عن فضاء الرّواية وعن أسباب اختيار اللّغة العربية، دون غيرها، ويتيح لنا التساؤل عن سبب توجيه الإهداء لـ "مالك حدّاد" أولا ثم لـ"الأب" ثانيا، دون أن يحظى الأقارب والكتّاب الآخرون بذلك الإهداء. من شأن التأويل أن يفتح مجالا واسعا للقارئ في هذا المقام لطرح فرضيات وتعاليق متعددة منها ما يتعلق بالرّواية (العمل الإبداعي)، ومنها ما يخص الكاتب ذاته من حيث علاقته بأولئك الأشخاص، ثم إن إهداء كهذا لا يخلو من أغراض تلميحية تخرق أفق القارئ، وتدفعه لقراءة الرواية التي تقدّم احتمالات أخرى لتأويلاته وتعاليقه. أي أنّ الإهداء، بعبارة أخرى، قد لا تتّضح لغته التفسيرية بصفة مباشرة، فهو يدفع القارئ (المتلقي) على غرار العنوان وصورة الغلاف لإنتاج لغة أو خطاب واصف بخصوص الإهداء ذاته؛ وبخصوص الرّواية أيضا بحيث يتساءل عن علاقة الأشخاص المعنيين بالإهداء بالكائنات الحبرية داخل الرّواية،علما أنّها تتواطأ معها، على صعيد الإبداع، تواطئا مرتبطا بـ «الحب الشديد للغة العربية، فهذا الحب يمثل الغرض المنشود جهرا في إهداء الكتاب لوالد الكاتبة ومالك حدّاد حيث تمثل اللغة العربية هدية تتقدم بها أحلام مستغانمي لهذين الرجلين. إذن فالعربية شاغل

أو دافع منشود ما قبل النص يتطور في صفحات عديدة من الرواية حتى أنها تحتل مكانة بين المكونات الأسلوبية إذ لا تقتصر على الاضطلاع بدور الوسيلة التعبيرية بل تصبح موضوعا تتحدث عنه شخصية الرواية ويجمع أو يُفرق بينها»[1].

فـ"مالك حداد" ذلك الكاتب الذي كتب "سأهبك غزالة" و"رصيف الأزهار لا يجيب" و"الأصفار تدور حول نفسها"، استعارت "أحلام مستغانمي" من روايته الأولى "سأهبك غزالة" اسم شخصيتها الحبرية "خالد بن طوبال". ولأنه لا يكتب إلاّ بالفرنسية التي يرى أنها لغة العدو حيث قرر ذات يوم ألا يكتب بلغة المستعمر بعد أن استقلت الجزائر، وتأسف لأنه لا يتقن الكتابة بالعربية، لذلك اختار الصمت إلى أن مات بسلطان صمته، حاملا معه هموما لم يكتبها ولأن "الكاتبة واحدة من الفتيات المتخرجات من المدرسة العربية في دفعتها الأولى بعد الاستقلال، فإنّها شعرت بالامتنان إزاء ما تحمّله ذلك الكاتب من آلام داخل منفاه اللغوي (يقول مالك حداد: اللّغة الفرنسية منفاي) وفاء للغة العربية. جاء قرار "مستغانمي" إذن بأن تهدي له روايتها الأولى المكتوبة بالعربية من باب العرفان، ومن هنا يتفهّم القارئ أحد دوافع تحيّزها للّغة العربية، إلى جانب ذلك فإنّ ما دفعها لخلق لغة شعرية راقية، هو كون والدها أيضا عاش نفس العشق للّغة العربية فكان بمثابة ذاكرة عملها «ذاكرة الجسد»، من خلال ما كان يسرده لها عبر رسائله من وقائع عاشها أثناء الثورة التحريرية. فمن هنا جاءت فكرة التقريب بين الكاتب(مالك حداد) والذاكرة الثورية (الوالد)، ولأنّهما (الكاتب والأب) عاشا في فترة متقاربة فقد قررت الكاتبة أن تدرجهما سويا في نفس الخط وعلى نفس المستوى.

1- فرانشيسكو ليجو، **الترجمة بضمير الخائن**، الاختلاف عين على الكتابة والنقد والاختلاف، دورية ثقافية تصدر عن رابطة كتاب الاختلاف، العدد03، الجزائر، ماي 2003، ص33-34.

يأتي الإهـداء[1] في" فوضى الحواس" على صيغة ما هو عليه في" ذاكرة الجسد":

إهداء..

إلى محمد بوضياف.. رئيسا وشهيدا

وإلى سليمان عميرات، الذي مات بسكتة قلبية

وهو يقرأ الفاتحة على روحه، فأهدوا إليه قبرا جواره

وإلى ذلك الذي لم يقاوم شهوة الانضمام إليهما، فذهب

ذات أوّل نوفمبر، بتلك الدقة المذهلة في اختيار

موته، لينام على مقربة من خيبتهما

من وقتها.. ورجال أوّل نوفمبر قهرا يرحلون

من وقتها وأنا إلى أحدهم أواصل الكتابة

إلى أبي .. مرّة أخرى أواصل الكتابة.

أحــلام

يقدّم هذا الإهداء فكرة مختصرة عن مضمون الرّواية وشخصياتها، فالأشخاص المعنيون بالإهداء هم من رموز وطن الكاتبة، وهي رموز حاضرة داخل الرّواية وخارجها. وثمّة من الأقرباء والأحبة من لم تُوجّه إليهم الكاتبة إهداء بعينه ولا هدت لهم نسخة[2] محددة، بل راحت تهدي لهم في حقيقة الأمر عملا بكامله مثلهم مثل القرّاء دون أن تنتظر منهم ردّ الجميل، وهو ما يجعلها في اعتقادنا، ترفض أن تخصّ قارئاً بإهداء أوتوقيع من صنع يدّها، ويتأكّد ذلك في روايتها الأولى على لسان أحد قرائها(شخصياتها): «أتصفَّح الكتاب بسرعة، وكأني لا أعرفه. ثم أتذكّر شيئا.. وأركض إلى الصفحة الأولى بحثا

1- **فوضى الحواس**، ص5.

2- عبد الحق بلعابد، **عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ص101.

عن الإهداء، فتقابلني ورقة بيضاء.. دون كلمة واحدة. دون توقيع أو إهداء. فأشعر بنوبة حزن تشلّ يدي، وبرغبة غامضة في البكاء.

لمن منّا أهديت نسختك المزوّرة؟ وكلانا يملك منك نسخة دون توقيع؟

من منّا أوهمته أنّه يسكن الصفحات الداخلية للكتاب - كما يسكن قلبك- وأنّه ليس في حاجة إلى إهداء؟»[1]

القرّاء عند الكاتبة، مثلهم مثل الأقرباء، يسكنون الصفحات الداخلية للكتاب لا الصفحات الخارجية، ولئن لم يخص الإهداء المطبوع في الصفحات الأولى من الرّواية قارئا معيّنا، فلأنّه موجود ضمنيا داخل النّص، فالقارئ من ثمّ محل اهتمام الكاتبة، وبالتالي فعملُها مُهدى إليه افتراضا. ويمكننا أن نتأكّد من سلامة هذا الافتراض إذا ما دققنا الملاحظة مع شخصية "حياة / أحلام"، التي أحبّت في الرّواية الأولى مناضلا(مجاهدا)، وتزوجت ضابطا، وكلاهما عندها في مقام الأب الذي كان قائدا ورجلا ثوريا شجاعا. وتُعجب في الرواية الثانية بالرئيس"محمد بوضياف" ورفيقه في الدرب "سليمان عميرات"، لكونهما من الرموز التي صنعت مجد الثورة، "بوضياف" الذي جاء لإنقاذ الجزائر من الفوضى التي كانت تتخبط فيها مع بداية العشرية الدموية، قد غُدِر به. وبعد وفاة الرجلين تبعهما والد الكاتبة ذات نوفمبر، ذلك الأب الذي ما انفكت ذاكرته تُلهم فعل الكتابة عند الكاتبة على وجه الدوام.يتبيّن لنا من خلال المثال المقدم أنّ الإهداء، في تصوّر "مستغانمي" ليس إهداء للعمل بقدر ما هو إهداء لما فيه من قيمة، والقيمة المقصودة هاهنا هي القيمة المعنوية لا القيمة المادية.

تتكرر صورة الأب في إهداء[2] الرواية الثالثة:

إهداء..

1- **ذاكرة الجسد**، ص256.

2- **عابر سرير**، ص5.

إلى أبي دوما
وإلى شرفاء هذه الأمة ورجالها الرائعين، الذين يعبرون
بأقدارهم دون انحناء، متشبثين بأحلام الخاسرين
وإليك في فتنة عبورك الشامخ، عبورك الجامع، يوم
تعثر بك قدري...كي تقيم.

أحـــلام

تحضر صورة "الأب" بقوة في الرّواية الأخيرة، كلما ذكرت الكاتبة أحد أعمدة الثورة (شرفاء الوطن)، بما فيهم "زيان" وأمثاله، الذين تشبثوا بخسارتهم دون انحناء، وبالأخص إلى أولئك الذين ماتوا من صحفيين (بطل "عابر سرير") وكتّاب ضحوا من أجل الوطن.

إنّ الإهداء عند "أحلام مستغانمي" ذو قيمة متعالية، لا نجده مطروحا على كل صفحات الكتب، فثمّة إهداء النسخة، الذي تخص به الخاصة فقط، يقصد به الإهداء الذي يوقعه الكاتب بخط يده (إهداء النسخة) لا الإهداء المطبوع. ومن أمثلة ذلك ما نصادفه في المقطع الآتي من "عابر سرير": «.. كان كتابا صغيرا ليس على غلافه ما يلفت النظر، عنوانه:

« Les jumeaux de Nedjema* »[1]

تأملت العنوان: «ثم فتحت الكتاب تلقائيا على الصفحة الأولى، وإذا بي أمام إهداء بخطها»[2].

إنّ الإهداء، وإن كان عتبة خارجية، إلاّ أنّه يتفاعل مع النّص بإيحاء خفيّ ويكون المعني الضمني بالإهداء طرفا فاعلا فيه، ومنتجا لدلالاته، إذ «ينبغي

---

*- كتاب "توأما نجمة" les jumeaux de Nedjema رواية تروي حياة "كاتب ياسين" لكاتبها «بن عمار مديان»

1- **عابر سرير**، ص161.

2- م. ن، ص126.

الإشارة، في هذا السياق، إلى أنّه كيفما كانت طبيعة المهدى إليه، فإن غموضا معيّنا يظل عالقا بفعل الإهداء، خاصة من حيث توجهه. من هنا يمكن القول، بأن كل فعل إهداء يستهدف على الأقل، بالتوازي، نوعين من المرسل إليه:هناك المهدى إليه طبعا، وهناك القارئ أيضا الذي يكون حاضرا، بشكل ضمني في حدث الإهداء لفعل عمومي (acte public)، فالقارئ لا يكون فقط شاهدا بل معنيا أيضا»[1].

الإهداء حسب ما يؤكّد "جينيت"، هو نوعان، أو بالأحرى، له صيغتان مختلفتان، تختلف دلالة كل واحدة منهما عن الأخرى، على أساس الهدف، والشخص المهدى إليه، «أ: **صيغة خطاب رسمي مطبوع** يتّصل بطبيعة الكتاب ذاتها، **ب: صيغة خطاب ظرفي** (مخطوط)، موقع بخط المؤلف، ويتصل بنسخة واحدة من الكتاب المطبوع (أو المستنسخ في بعض الأحيان). هذا التمييز يسهل تسجيله في اللّغة الفرنسية، حيث تخصص بنية فعلية محددة لكل صيغة.

يقوم الكاتب بوضع إهداء آخر موقّع باسمه وبخط يده على غرار الإهداء المطبوع ويخص به شخصا معينا قريبا كان أم غريبا. وهذا النوع من الإهداء يرفضه (خالد بن طوبال) سارد "ذاكرة الجسد" وكاتبها ، إذ يجيب مسبقا داخل الرّواية نفسها وعبر صفحاتها عن سؤال لم يطرح عليه بعد: « ((إنّنا نخط إهداءً للغرباء فقط.. وأمّا الذين نحبّهم فمكانهم ليس في الصفحة البيضاء الأولى، وإنّما في صفحات الكتاب..)) »[2]. ويضيف السارد مكررا الصيغة ذاتها ومؤكدا ذاك التعليق مرة أخرى، مع تغيير طفيف في التركيب في صفحة أخرى

---

1 − Gérard Genette**, Seuils**, P126.

− ينظر: نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ص55.

2− **ذاكرة الجسد**، ص124.

من الكتاب:«نحن لا نكتب إهداءً سوى للغرباء وأما الذين نحبهم فهم جزء من الكتاب وليسوا في حاجة إلى توقيع في الصفحة الأولى..»[1].

تبيّن لنا من خلال الرّوايات الثلاث أهمية التساؤل عن وظيفة الإهداء ودوره، فهل «يشكل نصا أصغر لفهم النص الأكبر أم أنّه مجرد زخرفة لغوية وعرف فنّي جرت به العادة في مجال الكتابة؟ وما درجة اهتمام المؤلف به؟»[2].

إذا كان الإهداء في نظر البعض لا يقدّم أي إضافة للنص، فإنّه، في اعتقادنا، نظام رمزي يسمح بإنتاج عدد ممكن من التأويلات التي تقارب مستوى النص(الرّواية)، والتي يُفك أسرُها في الغالب مع قراءته؛ إذ يسمح لنا الإهداء بتحديد العلاقة الرابطة بين المهدي والمهدى إليه من خلال ما حدده جينيت باسم الوظيفة التواصلية[3] للإهداء، التي تتيح لنا «معرفة العناصر البانية لهذه العلاقة الإهدائية»[4]، فتحديد المهدى إليه (إليهم) يسهم في فك الغموض المحيط بالنّص بقدر ما يسهم النص بدوره في فك الشفرة المصاحبة للإهداء؛ فيصبح كل واحد منهما خطابا واصفا للآخر.

يمتلك الإهداء وظيفة أخرى تعرف بـ «الوظيفة التداولية، وهي وظيفة مهمة لأنها تنشط الحركية التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام، محققة قيمتها الإجتماعية وقصديتها النفعية في تفاعل كل من المهدي والمهدى إليه»[5]، إذ تساعد القارئ الواقعي[6] الذي يكون مشاركا ضمنيا في هذا الإهداء، أو مقصودا به في فهم العلاقة الرابطة بين الإهداء ونص الرواية من خلال جملة

1- **ذاكرة الجسد**، ص224.

2- أحمد يوسف، **سيميائية العتبات النصية، مقاربة في خطاب الإهداء (شعر اليتم في الجزائر نموذجا)**، ص172.

3- عبد الحق بلعابد، **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ص96.

4- نفسه، ص96.

5- م. ن، ص99.

6- م. ن، ص102.

التأويلات التي يتيحها له كل من الإهداء والرواية وكذا تحقيق وظيفة نعتقد أنها الأساسية في الإهداء، وهي وظيفة تفسيرية/شارحة تفيد القارئ بحديث مسبق عن الرواية وعن أبطالها.

من هنا قد يستنتج القارئ أن إهداء مستغانمي كُتُبها الثلاثة لوالدها لم يكن على أساس رابطة القرابة فحسب (ذلك لأنّ الأقارب والأشقاء هم جزء من العمل)، بل على أساس كونه رمزا من رموز الوطن على غرار "مالك حداد"، و"محمد بوضياف" و"سليمان عميرات" وآخرين.

من الضروري أن نشير أيضا إلى دور «الوظيفة الدلالية (...) الباحثة في دلالة الإهداء وما يحمله من معنى للمهدى إليه، والعلاقات التي سينسجها من خلاله»[1]، حيث لن نغالي إذا ما قلنا إنّ إحدى الافتراضات المسبقة للإهداء تتمثل في كون الكاتب ينتظر في المقابل، من الشخص الحاصل على النسخة المهداة التكرم بانجاز قراءة للعمل، وبذلك يصبح تملك العمل مقترنا بقراءته، وليس فقط بمجرد الحصول على نسخة منه[2].

مما تقدم نلحظ أن الكاتبة "مستغانمي" أرادت أن تختلق عادات معينة، خاصة بكتابة الإهداء، إذ سعت من خلال خطابها الواصف لأن تنظّر لكتابة الإهداء، بحيث حددّت لكل نوع من أنواع الإهداء وظيفة وهدفا لابد للكتّاب والقرّاء من مراعاتها. ذلك لأنّ الإهداء هوأول ما تتصدر به الرواية قبل أن تنفتح على تصديرات واستهلالات أخرى من شأنها أن تضئ النص أكثر فأكثر.

1- عبد الحق بلعابد، **عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)**، ص99.

2 -Gérard Genette**, Seuils**, P132-133.

- ينظر: نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة** ص56.

2- 5 - التصديـرات:

أولى الكتّاب والنقّاد أهمية كبيرة، لكل ما يرتبط بعرض الكتاب أو تصديره، على أساس كونها أوّل ما يُصادفه القارئ ويبدأ به نشاط القراءة، و«التصدير مصاحب نصي من جنس خطاب الاستشهاد، بل إنه "الاستشهاد بامتياز" على حد تعبير أنطوان كومبنيان. ويوضع على رأس عمل (نص أو مجموعة نصوص أو جزء من عمل متسلسل) لأجل توضيح بعض جوانبه. وهو بهذا المعنى يتموضع خارج العمل (النّص) ويكون محاذيا لحافته»[1]، وفي العادة يقع في موضع سابق للنّص، أي بعد عتبة الإهداء. وقد لا يكون التصدير لعمل واحد، بل لمجموعة من النصوص، أوالمؤلفات أو المجلدات. ويتخذ التصدير عدة أشكال، إذ يرد على شكل استشهاد: أبيات شعرية، أو مقطع نثري يتّم وضعه بين مزدوجتين، أو على شكل استهلال متّخذ شكل قصة قصيرة أو ما شابه ذلك، فتكون بمثابة مقدمة أو فاتحة نصّية للرّواية. وهو ما يلاحظ أكثر في الرّوايات ما بعد الحداثية التي تولي أهمية كبيرة للعتبات، وهو ما يمكن ملاحظته أيضا في ثلاثية "مستغانمي"، حيث تختلف مظاهر التصدير من رواية إلى أخرى تبعا لإستراتيجية سبق الحديث عنها في الفصل النظري من هذا البحث لدى تطرقنا لمسألة الكتابة وسنستدل على ذلك بما تسنّ لنا إيجاده في الثلاثية.

يُعدّ تصدير الكتاب حسب جينيت اقتباسا بجدارة[2] يأتي به الكاتب كمقدمة للنص يفتح به فضاء السرد، إذ يرد عادة في مستهل الرّواية، ويسمى أيضا «التصدير الاستهلاليl'épigraphe liminaire ويأتي على رأس عمل مفرد أو مجموعة من الأعمال المنتظمة في كتاب مفرد أو جزء من كتاب متسلسل. ولما كان هذا التصدير استهلاليا، فهو يسهم، بتضافر مع عناصر

1-Gérard Genette**, Seuils**, P 134.

- ينظر: نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ص58.

2- عبد الحق بلعابد، **عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ص107.

أخرى من النّص الموازي، في توجيه أفق انتظار القارئ، وتوسيع أفقه الثقافي في انسجام مع أفق النّص»[1]. ولا يكون الاستهلال دائما خارج نص الرّواية أي بعد الإهداء مباشرة، ولا يكون على نمط واحد في كل الرّوايات إنّما قد يكون قصة أو فقرة ينطق بها السارد أو يكتبها، كما هو الشأن في "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس"، بحيث استهلهما السارد بإيراد مقاطع ميتاروائية، تخص كتابة رواية سابقة، فابتدأ "ذاكرة الجسد" بحديث عن "منعطف النسيان"، وابتدأت "فوضى الحواس" بقصة قصيرة على مدى ثلاث وعشرين صفحة من الرّواية، أسمتها الساردة "حياة/أحلام" "صاحب المعطف"، وكانت كافية لطرح انشغالات الكتابة /الكاتبة، و«هذه الطريقة تسمى الرواية داخل الرواية - على طريقة المسرح داخل المسرح كما دشنها الإيطالي لويجي بيراندیلو- »[2]، وقد عرف "محمد طروس" الاستهلال بأنّه «جزء افتتاحي يستهدف به الخطيب الاستحواذ على انتباه السامعين، وتقديم التصميم العام لخطابه ويبدأ إما بجذب الأسماع إذا كان الدفاع عن القضية سهلا، أو كان الخطاب من النوع الفني وإما بتحريك الشعور إذا كانت غامضة أو عسيرة. وعادة ما تتبع هذا المقطع دفوعات لاعتراضات ممكنة أو محتملة»[3].

تساعد هذه التقنية المعتمدة القارئ – كثيرا- في فهم مضمون النّص، وتساهم أيضا في تحقيق ترابط بين الرّوايات الثلاث فيما بينها. إذ يُفيد الحديث عن قصة "منعطف النسيان" وعن ظروف إنتاجها في مستهل "ذاكرة الجسد" السارد والقارئ معا في تقديم تعليقاتهما الخاصة: فالنسيان يُقابل الذاكرة، ولـ "ذاكرة الجسد" بعد دلاليٌ ورمزيٌ أكبر مما قد يتوقعه القارئ لأول وهلة،

1- عبد الحق بلعابد، ص 107.

2- حفناوي بعلي، **عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في "فوضى الحواس" و"عابر سرير"**، ص139.

3- محمد طروس، **النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية**، ط3، دار الثقافة، مؤسسة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص20.

ويتجلى ذلك عبر تلك المقاطع الميتاروائية، التي أوردها السارد حينما يقول: «أي موعد عجيب كان موعدنا ذلك اليوم! كيف لم أتوقّع بعد تلك السنوات أن تحجزي لي موعدا على ورق بين صفحتين، في مجلة لا أقرأها عادة.

إنّه قانون الحماقات، أليس كذلك؟ أن أشتري مصادفة مجلّة لم أتعوّد شراءها، فقط لأقلب حياتي رأسا على عقب!

وأين العجب؟

ألم تكوني امرأة من ورق. تحبّ وتكره على ورق. وتهجر وتعود على ورق. وتقتل وتحي بجرّة قلم.

فكيف لا أرتبك وأنا أقرأك. وكيف لا تعود تلك الرعشة المكهربة لتسري في جسدي وتزيد من خفقان قلبي، وكأنّني كنت أمامك، ولست أمام صورة لك»[1].

قد يساعد هذا المقطع القارئ على تتبع مسار السرد من بدايته إلى نهايته، بحيث كان صدور كتاب تلك المرأة المُشار إليها دافعا جعل "خالدا" يشرع في كتابة كان يحلم بها منذ سنوات، فكان لإيراد ذلك المقطع الاستهلالي المرتبط بقصة "منعطف النسيان" دور كبير من شأنه أن يُتيح للقارئ فرصة معرفة المصدر الذي انبثقت منه رواية "ذاكرة الجسد" التي لم تأت فيما يبدو، إلا كرد فعل على الرّواية الأولى.

تنطلق رواية "فوضى الحواس" من «إيراد قصة قصيرة عن رجل وامرأة كانت تجمعهما علاقة، كانت الكاتبة الساردة سعيدة لكونها كتبت قصة بطلتها تختلف عنها ككاتبة»[2]، وهو ما جعلها تتصرف بعكس ما كانت

1- **ذاكرة الجسد**، ص15-16.

2- حفناوي بعلي، **عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في "فوضى الحواس" و"عابر سرير"**، ص138.

تريده وتتوقعه، لذلك تقول: «وتلك المرأة لا تشبهني. إنّها تنطق بعكس ما كنت سأقول، وتتصرف بعكس ما كنت سأفعل»[1].

تُعدّ هذه القصة التي افتُتحت بها الرّواية، بمثابة نشرة أو قصة موجزة عن الرواية الإطار "فوضى الحواس"، استندت إليها الساردة لتهيئ القارئ لفهم مجريات النّص. وتلك الحالة اللغوية بين أبطال القصة و«ما قدّم في هذه القصة الافتتاحية الاستهلالية، هو في الحقيقة جزء من الرواية سنجده مبثوتا في ثناياها، فهو تمهيد لها من جهة، وهو بمعنى أدق جزء من نسيجها»[2]، حيث اتّخذت الساردة من كلماتها القاطعة "بدءا، دوما، طبعا، حتما، قطعا" عناوين تصديرية استهلت بها فصول روايتها، وتبدو سعيدة بما فعلت كونها لم تفعل ذلك باعتبارها مؤلفة، وعن حالة الارتياح تلك تقول: «كتبت أخيرا نصا جميلا والأجمل أنه خارج ذاتي وأني تصورت فيه كل شيء، وخلقت فيه كل شيء قررت أن لا أتدخل فيه بشيء ولا أسرب إليه بعضا من حياتي»[3].

يمكن أن نعدّ هذه المقاطع الاستهلالية بمثابة تناص بين روايتي "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس" من جهة، وقصص أخرى ("منعطف النسيان" و"صاحب المعطف") من جهة أخرى.

في رواية "عابر سرير" يلتقي عشق الرّواية والكتابة على حدّ سواء، لدرجة يتداخل فيها فعل الكتابة بفعل الحب، ويصبح همُّ السارد هو سبيل الخلاص من وَهْم الواقع ووَهْم الرّواية (فوضى الحواس) التي قرأها، وقد عبّر عن ذلك بقوله:

1- **فوضى الحواس**، ص26

2- حفناوي بعلي، **عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في"فوضى الحواس" و"عابر سرير"**، ص139.

3- **م. س**، ص26

«أمام كل هذا الزخم العاطفي، لا ينتابك غير هاجس التفاصيل، متربصا دوما برواية. تبحث عن الأمان في الكتابة؟ يا للغباء»[1].

تتكرر لفظة الرّواية ثانية، إذ تصبح الدليل الذي يهتدي به السارد لبناء فضاء روايته الأخرى "عابر سرير"، حيث تصبح الرّواية المأمن الوحيد، الذي يجعله شاعرا بالارتياح فيقول: «ألأنك هنا، لا وطن لك ولا بيت، قرّرت أن تصبح من نزلاء الرواية، ذاهبا إلى الكتابة، كما يذهب آخرون إلى الرقص، كما يذهب الكثيرون إلى النساء، كما يذهب الأغبياء إلى حتفهم؟»[2].

تعد هذه المقاطع الاستهلالية بمثابة خطابات ميتاروائية تسمح لكل رواية بأن تعيد وجودها داخل رواية أخرى، أو بعبارة أخرى، كل رواية تستحضر خطابا ميتاروائيا عن رواية سابقة لها، فهي تقدّم بذلك تعليقا أو شرحا إيضاحيا مرتبطا بالرّواية الأولى، لتكون فضاء تستمد منه الروايتان المواليتان أحداثهما ومواضيعهما. فنلحظ مثلا تشابها في الموقف لدى استقبال "خالد بن طوبال" قصة "منعطف النسيان" في "ذاكرة الجسد" واستقبال الصحفي رواية "ذاكرة الجسد" في نص"عابر سرير". ويقول خالد: «آخر مرّة استوقفتني فيها صحيفة جزائرية، كان ذلك منذ شهرين تقريبا. عندما كنت أتصفّح مجلّة عن طريق المصادفة، وإذا بصورتك تفاجئني على نصف صفحة بأكملها، مرفقة بحوار صحافي بمناسبة صدور كتاب جديد لك.

يومها، تسمّر نظري أمام ذلك الإطار الذي كان يحتويك. وعبثا رحت أفك رموز كلامك. كنت أقرأك مرتبكا، متلعثما على عجل»[3].

وعن الفكرة ذاتها يُعبر الصحفي (المصوّر)، الذي انتحل اسم "خالد بن طوبال"، في "عابر سرير" قائلا: «أذكر، يوم انفتحت حقيبة تلك المرأة أمامي

1- **عابر سرير**، ص10.

2- **فوضى الحواس**، ص26.

3- **ذاكرة الجسد**، ص15.

لأوّل مرّة، كنت يومها على سرير المرض في المستشفى، عندما خطر على بال عبد الحق زميلي في الجريدة، أن يهديني ذلك الكتاب.. كتابها.

كنت أتماثل للشفاء من رصاصتين تلقيتُهما في ذراعي اليسرى، وأنا أحاول التقاط صور للمتظاهرين أثناء أحداث أكتوبر 1988»[1].

نلحظ أن الموقفين الاستهلاليين يتشابهان من حيث إنهما يتحدّثان عن استقبال أعمال إبداعية وعن سبيل حدوث ذلك، إلاّ أنّ الأمر بلغ نهايته (آخر مرة) عند السارد في الرّواية الأولى بينما كان في بدايته (المرة الأولى) عند السّارد في الرواية الأخيرة. ورغم ذلك ينبغي مراعاة البعد المعرفي المندرج ضمن الموقفين الاستهلاليين، أي ما يجعلنا ندرك سبب إقدام "خالد بن طوبال" على كتابة "ذاكرة الجسد" حين قدّم أراءه وقناعاته حول الكتابة، وعن ذلك الكائن الحبري الذي خرج من عالم الخيال إلى الواقع ليكتب رواية "عابر سرير".

يبدو إذن، أنّ الكاتبة وهي تمارس فعل الكتابة، قد راعت مجموعة من الآليات والتقنيات التي تعتبرها أساسية لنجاح أي عمل إبداعي، بحيث رأت ضرورة استباق أي ممارسة روائية بحديث عن الرّواية، وهو من بين ما تصبو إليه، حيث تبدو باحثة عن طرح جديد لممارسة إبداعية ممتزجة في الوقت ذاته مع ممارسة نقدية.

جاءت ثلاثية "أحلام مستغانمي" زاخرة بمجموعة من المقولات (Citations)، وهي في جوهرها استشهادات اقتبست من حقول معرفية متعددة، ورد بعضها بعد الإهداء مباشرة، كما هو الحال في "عابر سرير" وورد أكثرها مع بداية الفصول وداخلها. وقد استعان بتلك المقولات ساردو الرّوايات الثلاث، ليُظهروا بها قناعاتهم ويُدعموا طروحاتهم. وبدت المقولات في الغالب ملك غيرهم من الكتّاب والنقّاد. وعن مسألة إيراد الاستشهادات داخل العمل الأدبي يقول "فاليري لابرو" Valery labrau متحدثا عن تجربته الخاصة: «هذا

1- **عابر سرير**، ص18.

البيت، هذه الجملة الموضوعة بين مزدوجتين، تأتي في الحقيقة لتوسيع الأفق الثقافي الذي أسطّره للقارئ. إنّها نداء أو تذكير تواصل منجر: كل الشعر وكل الكنوز الأدبية المستدعاة فجأة، توضع في علاقة مع مؤلفي في فكر من يقرأه»[1]. وذلك ما يسهل تقريب الصورة إلى ذهن القارئ، ومن ثمّ ينهض الاستشهاد عنده «بوظيفة أساس في بناء الخطاب وتداوله الثقافي وهو حتى وإن كان "يمتلك قيمة استيهام" فإنّه "ينبغي أن يقرأ أو يفهم "كإذن". ومن ثمة فهو "يعطي تقديرا للمؤلف ويمنحه القدرة، بالمعنى القانوني، على القول والكتابة"»[2]. ولا يتوقف دور الاستشهاد عند هذا الحدّ بل يعمل أيضا على إبراز رأي (الآخر) مقابل رأي (الأنا)، الذي لن يكون مؤيدا لقناعة السارد في كل الأحوال، كما يبقى للاستشهاد ذا طبيعة نقدية تسهم في توسيع طموح السارد، وخلق أفق جديدة للممارسة الإبداعية.

ينفتح فضاء السرد في رواية "مستغانمي" الأولى باستشهاد أو مقولة، لم يشر السارد إلى صاحبها منذ الصفحة الأولى، لكن سيتّضح فيما بعد أنّ تلك المقولة، المبثوثة على طول الرّواية، أو الموظفة توظيفا يصلح أن نسميه توظيفا تناصيا غير معلن عنه، تعود لكاتبة قصة «منعطف النسيان». ويكاد الاستشهاد، بصورة عامة، يتصدر كل فصل من فصول رواية على حدة لا مستهلها فقط. ومثال ذلك ما يقوله "خالد بن طوبال" في بداية الفصل الأول من "ذاكرة الجسد": «مازلت أذكر قولك ذات يوم: ((الحب هو ما حدث بيننا. والأدب هو كلّ ما لم يحدث))»[3]. ومع بداية الفصل الرابع من الرّواية نفسها

1- نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، هامش، ص57.

2- م.ن، ص.ن.

3- **ذاكرة الجسد**، ص7.

يقول: « تحضرني جملة، تبدأ بها رواية أحببتها يوما.. ((ما أعظم الله! فهو عظيم بقدر ما أنا وحيد. إنّي لأرى المؤلّف فيبدو لي كلوحة...))»[1].

ثمّة إذن مجموعة من الاستشهادات في هذه النّصوص، يُفترض إذن أن تستدل على نفسها، حتى وإن لم يُذكر صاحبها(قائلها). على خلاف المزدوجتين اللتين تستعملان عادة لوضع فرق بين كلام السارد وكلام غيره، الذي استشهد به، ذلك أنّ «المزوجتين في الاستشهاد يمثلان، في الحقيقة، علاقة طوبوغرافية (وليدة القرن17) ابتدعت "لتؤطر خطابا محمولا بأسلوب مباشر أو استشهاد وهما تعبران في الاستشهاد تحديدا، عن "إعادة التلفظ" وعن "حقوق الكاتب"»[2]. غير أنّ الضرورة الإبداعية لا تقتضي دائما أن يكون الكلام الموضوع بين مزدوجتين معادا بصيغته (سياقه) الأولى التي قيل بها، إذ بإمكان الكاتب أن يتصرّف فيه أحيانا وفق سياقات الخطاب المنتج، لكن ليس من حقه، في اعتقادنا، أن يتصرّف دوما في تلك المقولة بأن يُغيّر فيها، لأنّه إن فعل ذلك لابد من إدخال بعض القرائن التي تشير إلى ذلك. ومن ذلك ما نلمسه في قول السارد مع بداية الفصل السادس متحدثا عن إعجابه باللون الأسود، وما يحمله من دلالات وأبعاد مستوحاة من قول مصمم أزياء ذاع صيته: « قرأت أيضا أنّه لون يحمل نقيضه. ثم سمعت مرة مصمّم أزياء شهيرا، يجيب عن سرّ لبسه الدائم للأسود قال: ((إنّه لون يضع حاجزا بيني وبين الآخرين)) »[3].

يجعل السارد من الاستشهادات دليلا يُعينه على إثبات أقواله، إذ لم يكن اللجوء إليها لمجرد استكمال صياغة لغوية فحسب، بل لهدف الإتيان بحجة قوية وكذا تبيان القيمة المعرفية المكتسبة جراء احتكاكه بميادين معرفية أخرى غير ميدانه(الأدب).

1- **ذاكرة الجسد**، ص179.

2- نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ص56.

3- **م.س**، ص351.

أما في الرّواية الثانية "فوضى الحواس"، رواية اللّغة الشعرية بامتياز، حسب ما أكده نقاد كثيرون، فإنّ الساردة تدعّم قصّتها التي افتتحت بها روايتها بمقولة: "لأوسكار وايلد"، حيث يحتفي باللّغة قائلا: «هو الرجل الذي تنطبق عليه، دوما مقولة أوسكار وايلد ((خلق الإنسان اللغة ليخفي بها مشاعره)) مازال كلما تحدث تكسوه اللغة، ويعريه الصمت بين الجمل»[1].

يبرز دور الاستشهاد إذن، من حيث الفائدة التي يضيفها لأفق القارئ، الذي ينبغي إقناعه بأي طريقة، ولا يتأتى ذلك، في اعتقادنا، إلا عن طريق دعم السرد بمقولات وتضمينات لكبار الكتّاب والنّقاد، الذين يشكلون خلفية معرفية للقارئ وقد «جاء في معجم le petit Robert ضمن مادة "استشهد" التحديد التالي للاستشهاد: "فقرة لكاتب مشهور يستشهد بها مؤلف ما لتوضيح قوله وتعزيزه"»[2]. ومن زاوية أخرى يشكّل الاستشهاد علاقة تناصية وميتانصية فيما بين النصوص وبين الكتّاب والنّقاد، إذ بإمكان أي استشهاد أن يدفع القارئ لإنتاج خطابات واصفة من خلال تأويلات يمارسها على الكاتب، وعلى القول المستشهد به، وقائله من حيث زمن ومكان ظهوره على سبيل المثال. وهكذا ينتقل القارئ من مجرد قارئ عادي (بسيط) إلى ناقد فعّال في فضاءي الإبداع والنقد على حدّ سواء، بحيث «يمكن أن نقرأ في الاستشهاد نوعا من الدوافع أو الرغبة المزدوجة وأثرها هو الاستشهاد ذاته باعتباره رغبة في القراءة والكتابة في آن. إنّه "يدير محرك آلة القراءة التي ينبغي أن تجهز للعمل، منذ أن يمثل للحضور، في استشهاد ما، نصان لا تكون العلاقة بينهما تماثلا ولا حشوا، وهو بهذا المعنى" يحاول من جديد أن ينتج داخل الكتابة شغف القراءة، كما يحاول إيجاد اللحظي المشع للالتماس، ذلك لأن القراءة الملتمسة والمثيرة هي وحدها التي تنتج الاستشهاد»[3].

1- **فوضى الحواس**، ص11.

2- نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ص56.

3- م.ن، ص56-57.

في الفصل الثاني من الرّواية، وأثناء الحديث عن علاقة الأدب بالواقع وعن وضع الكتابة تستشهد الساردة بمقولة كاتب ذاع صيته في ساحة الأدب العالمي، فتقول: «كنت، في الواقع مأخوذة بمقولة لأندريه جيد ((إنّ أجمل الأشياء هي التي يقترحها الجنون ويكتبها العقل)). مأخوذة بها إلى درجة أنّني، عندما اقترح عليّ الجنون أن أذهب إلى موعد ضربه بطل في قصّتي لإمرأة أخرى، أخذت اقتراحه مأخذ الجدّ، وقرّرت أن أذهب بذريعة كتابة شيء جميل»[1].

نلحظ من خلال هذه المقولة، مدى تأثير استشهاد بسيط لا يكاد يتجاوز طوله السطر أو السطرين، فهو تأثير يمكن أن يكون له وقع في ذهن القارئ، من منطلق تعبيره عن توجّه الكاتب في الحياة، والأدب وفي كل شيء، وهو ما قد يمهّد القارئ ليُصبح مبدعا هو أيضا.

تستهل الكاتبة رواية "عابر سرير" بمقولة لإيميل زولا(Emile Zola) (كاتب فرنسي: واقعي) وهي بمثابة تقديم للرّواية وتلخيص لها في الوقت نفسه، إذ تربط بين عنوان الرواية "عابر سرير" ومقولة "زولا" "عابر سبيل" علاقة، لما بين الكلمتين من تقارب على مستوى اللفظ وتداخل على مستوى المعنى، فكلاهما لا يعرف الاستقرار، حيث شبّه الأديب الفرنسي الحقيقة بعابر سبيل، ذلك لأنّها لم تعد تمتلك مستقرا في أذهان الناس وقلوبهم، مبدعين كانوا أم عاديين. يقول زولا: «عابرة سبيل هي الحقيقة.. ولا شيء يستطيع أن يعترض سبيلها»[2]، وعلى أساس دلالة العبارة عند زولا يقول السارد في مقطع من الرواية: «أنا الرّجل الذي يحبّ مطاردة شذى عابرة سبيل، تمر دون أن تلتفت»[3].

بامكاننا إدراج هذا النوع من الاستشهاد ضمن ما يسمى بـ «التصدير الغيري E.Allographe: وهو النموذج المهمين المنسوب إلى مؤلف غير مؤلف العمل.

1- **فوضى الحواس**، ص44.

2- **عابر سرير**، ص7.

3- م. ن، ص12.

وهو بهذا المعنى، وبموجب هذا القيد، يكون استشهادا. غير أن هذه النسبة، يمكن أن تكون صحيحة وحقيقية، فيكون التصدير بموجب ذلك مطابقا وحقيقيا، كما يمكن أن تكون خاطئة»[1]،لا ترتبط بصاحبها من حيث النسبة، ولا ترتبط سياق الرّواية الذي قيلت لأجله.

ينفتح فضاء السرد في الفصل الثاني من الرواية ذاتها (عابر سرير) على مقولة أو حكاية قصيرة مرتبطة بحياة "جان جنيه"، وقد أتى بها السارد حتى يبين للقارئ قيمة القراءة والكتابة وأهميتهما من جهة، وفائدة الاحتفاء بالشعر من جهة أخرى في فترة كان الشعر يحتل الصدارة على كافة الأصعدة. وعن كل ذلك يقول: «في مارس 1942، سُجن جان جنيه لسرقته نسخة نادرة لأحد دواوين بول فرلين، بعد أن تعذَّر عليه، هو الفقير المشرّد شراؤها. وعندما سئل أثناء التحقيق ((أتعرف ثمن هذه النسخة التي سرقتها؟)) أجاب جنيه الذي لم يكن قد أصبح بعد أحد مشاهير الأدب الفرنسي المعاصر: ((لا.. بل أعرف قيمتها))»[2].

يبدو إذن أنّ دور الاستشهاد غير منحصر في تعزيز قول المؤلف ودعمه، بل يتعدّاه ليصبح أداة ناجعة لتثمين و«توسيع الأفق الثقافي للقارئ»[3]، فلم يتوقف ساردو الثلاثية عند حدود ما ذهبنا إليه سابقا، بل دعموا فضاءهم السردي باستشهادات هدفها تدعيم مواقف أشبه ما تكون ساخرة بخصوص الأدب، والنقد والإبداع...الخ، وهي مقولات لكبار النقّاد الفرنسيين ورسامين عالمين خبروا الحياة، والفن بما في ذلك الإبداع والنقد. يقول "خالد بن طوبال" متحدثا عن الشّعراء مُعيدا إلى الذاكرة موت صديقه الفلسطيني الشاعر "زياد الخليل": «تذكّرت وقتها تلك المقولة الرائعة للشاعر والرسّام "جان كوكتو" الذي كتب

1- نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ص59.

2- **عابر سرير**، ص27.

3- م. س، ص57.

يوما سيناريو فيلم يتصوّر فيه موته مسبقا، فتوجّه إلى بيكاسو وإلى أصدقائه القلائل الذين وقفوا يبكونه، ليقول لهم بتلك السخرية الموجعة التي كان يتقنها: ((لا تبكوا هكذا .. تظاهروا فقط بالبكاء.. فالشعراء لا يموتون إنهم يتظاهرون بالموت فقط!))»[1].

في موضع آخر من الرّواية الثالثة، يقوم "خالد بن طوبال"(زيان) بقلب قصيدة "محمود درويش" التي يستشهد بها على سبيل السخرية من الأوضاع المُعاشة التي تحيط به، فهو يعكس ما فيها من منطق ظهور العدو في فلسطين، خلاف الجزائر، حيث يصعب تحديد العدو ومكانه؟ العدو الذي نقذف بأنفسنا نحوه. يقول "محمود درويش": «سقطت ذراعي فالتقطها وسقطت جنبك فالتقطني (..) واضرب عدوّك بي»[2].

يعكس "خالد بن طوبال" المقولة فيقول: «حتى وإن سقطت ذراعي...حاذر أن تلتقطها»[3].

يستشهد السارد، في موضع آخر، بمقولة لمفكر جزائري معروف بهدف وصف وضع المعلمين ومن ثمّ الثقافة في الجزائر، ولهول الأوضاع وتدهور حال المعلم الجزائري إثرها. يقول عاكسا ما اتفق عليه العامة: «لقد تغير الزمن الذي "كاد فيه المعلم أن يكون رسولا"..اليوم حسب تعبير زميل لي "كاد المعلم أن يكون(شيفونًا) وخرقة لا أكثر"»[4].

إنّ هذه الاستشهادات هي بمثابة تناصات تدّعم أقوال الساردين، وتشرح أفكارهم للقارئ وتبيّن مدى استيعابهم لما هو خاص بغيرهم من الكتّاب والنّقاد، وتصنع خطابا ميتاروائيا يهدف إلى تصحيح السرد وتقويم فضائه وممارسة الإبداع.

1- **ذاكرة الجسد**، ص248-249.

2- **عابر سرير**، ص169.

3- نفسه، ص169.

4- م. ن ، ص220.

ثمة مقولات أخرى للناقد الفرنسي البنيوي "رولان بارث"، التي استشهدت بها ساردة "فوضى الحواس"، وكان سياق استحضارها مرتبطا بموضوع المكتبة، التي ترى أنّها من الأشياء الحميمية والخاصة التي ينبغي ألا يطّلع عليها أحد، كيلا يتعرف على توجهنا أو تحزبنا حالها في ذلك حال الصيدلية التي تكشف للآخرين مرضنا الجسدي. يقول "رولان بارث": «على المرء أن يخفي عن الآخرين صيدلية بيته...ومكتبه!»[1].

في سياق المقولات أيضا نصادف مقولة أخرى لـ "نيتشه" يقول فيها: «إن أعظم الأفكار، هي تلك التي تأتينا ونحن نمشي»[2].

بالإضافة إلى هذه الاستشهادات المذكورة هناك مجموعة من المقولات الشعبية التي لا صاحب لها، وأصبحت بحكم العادة والتكرار ملكا للجميع. كما أنّ ثمّة ذكرا لأسماء ومقولات لرموز كبيرة من أمثال: بودلير، روسو، بروست، فان غوغ، بورخيس، هنري مشيو. وثمّة ذكر للشخصيات الأسطورية كشخصية "زوربا"، وشخصية بطل رواية "الغريب" حسب ما يبرزه "عادل فريجات" فإن «الإشارتين إلى (زوربا) (وبطل رواية الغريب) لم تكونا إشارتين يتيمين في هذا الأثر الفني البديع الحافل بالإشارات الثقافية والنصوص المقبوسة من المفكرين والروائيين، والفنانين، فقد كانت تلك االمقبوسات موظفة ببراعة لخدمة الفن السردي الأمر الذي يمكن من الزعم أنّ الرّوائي المعاصر في مقدوره أن يكون كاتب ثقافة وخالق فن في الوقت ذاته، يقدر على المراوغة والإيهام، كما يقدر على إغناء أثره بمنكّهات فكرية ونقدية وفنية ونفسية، تجعل منه وجبة دسمة، وتسمو به على أن يكون حكاية ساذجة لصبية صغار، وتحيله عملا كثيفا فيه بعد ثقافي وبعد نفسي، يتجليان من خلال السرد والحوار والمناجاة »[3].

1- **فوضى الحواس**، ص178.

2- م. ن، ص328.

3- عادل فريجات، **مرايا الرّواية-دراسة تطبيقية في الفن الروائي**، موقع اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص120.

يتعلق الأمر إذن في هذا المقطع بصاحب رواية "الغريب" وبطلها، الأمر نفسه يمكن قوله بخصوص الشخصيات الموظفة في الثلاثية، والتي استطاعت الساردة أن تثقل رواياتها بآرائها النّقدية المهمّة. أما بخصوص الرواية ما بعد الحداثية فإن "رولان بارث" يقول:«إن النّص ما عاد نشاطا بريئا، أو بئرا معزولة عن هواء العالم، إنه نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء واللغات القديمة والمعاصرة التي تخترقه بكامله»[1]، وتلكم سمة من سمات الرّواية ما بعد الحداثية خاصة الميتارواية، التي تجمع فسيفساء من الأجناس، والمقولات المتنوعة المأخوذة من ميادين مختلفة، قصد إغناء النص الروائي وإثرائه بجملة من الآراء النقدية.

تعمل هذه التصديرات بأنواعها المختلفة، استشهادات كانت أم اقتباسات، على فتح شهية القارئ في القراءة، بحيث تأتي كلها «لتنشيط أفق انتظار القارئ»[2] ... ليقدم تأويلات مبنينة من خلال قراءاته لدلالات النص، وهي بمثابة تعليق على العنوان والنص معا، إذ تعمل «كنص واصف شارح للنص الأصلي»[3]، كما تبيّن كذلك العلاقة الموجودة بين الاقتباس الذي يتصدر النص، والنص في حد ذاته إذ تؤكد على «ضمان القراءة الجيدة للنص»[4] من خلال بعدها الاستفزازي.

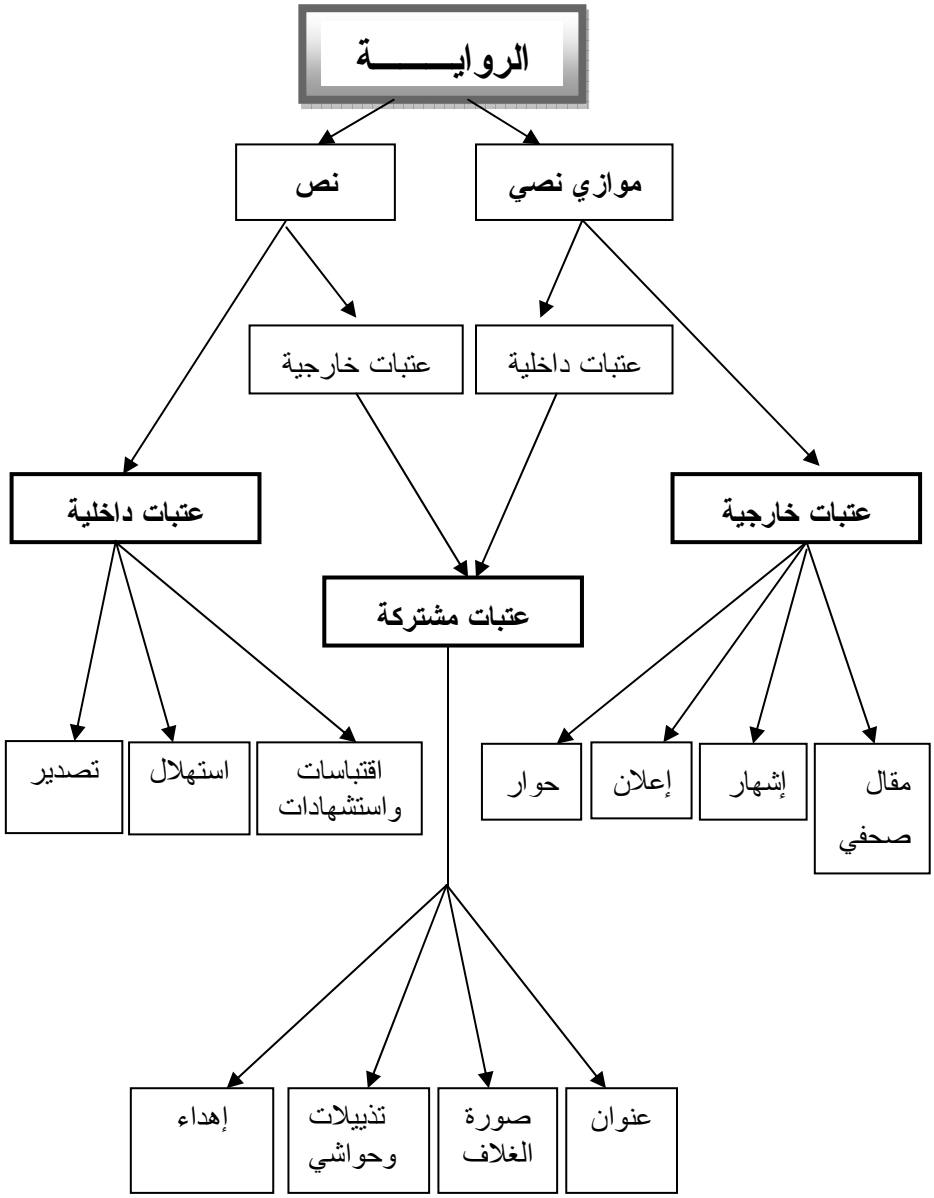
يمكن أن نلخّص هذه التقسيمات بالعودة إلى مفاهيم "جيرار جينيت" وغيره ممن أسهم في البحث عن موضوع العتبات النّصية من خلال المخطط التالي:

1- عادل فريجات، **مرايا الرّواية-دراسة تطبيقية في الفن الروائي**، ص123.

2- عبد الحق بلعابد، **عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ص108.

3- نفسه، ص115.

4- م. ن، ص118.



سنحاول أن نبيّن في مبحثنا الآتي، أهمية آليات الكتابة الرّوائية الجديدة ودورها في تحديث وتجديد أفق الرّواية ما بعد الحداثية عامة، وعند "أحلام مستغانمي" على وجه أخص.

المبحث الثاني

آليات الكتابة الميتاروائية من خلال لعبة الضمائر

«الناقد قارئ متطور غزا النص»

الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص6.

إنّ شغف "أحلام مستغانمي" بالوطن، والكتابة لهذا الوطن، هو شغف يتقاسمه الواقع المتخيّل، فبين القراءة والسرد، وبين الكتابة والنقد، وبين الثورة والإبداع، ينبثق جوهر السؤال وتنكشف أسرار الكتابة على ألسنة كائنات حبرية تعددت أدوارها في فضاء الثلاثية، فصنعت مجدها ومجد الكتابة على أكمل صورة ومثلت الكتابة أحسن تمثيل.

وعلى هذا الأساس تُطالعنا الرّوائية في ثلاثيتها على تقنية جديدة من تقنيات التبئير (Focalisation)، التي تحيل إلى المنظور الذي «قد يكون ثابتا حينما يستخدم منظورا واحدا أو متغيّرا حينما تستخدم عدة منظورات بالتوالي لعرض وقائع مختلفة، أو متعددا حينما تعرض الحوادث والوقائع نفسها غير مرّة ولكن في كل وقت من منظور مختلف»[1]، حيث سعت لإبراز موقعها داخل أعمالها الإبداعية بالتواري خلف ضمير المتكلم الخاص بساردي الثلاثية. فالكاتب يحتاج دائما لمن يمرّر أفكاره وقناعاته بدلا عنه، فليس هو سارد الرّواية وإنّما حسب "كيزر وولفغانغ Wolfgang Kayser" « السارد شخصية خيالية يتحول المؤلف من خلالها»[2] وهو ما يجعله يتماهى مع ضمائر الشخصيات

1- جيرالد برانس، **المصطلح السردي**، ترجمة:عابد خزندار، د. ط، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003، ص87.

2- عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، د. ط، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، يوليو 2004، ص314.

الأخرى الحاضرة داخل عملية السرد، التي تتراوح بين ضميري المتكلم (المفرد/الجمع) وضميري الغائب (المفرد/الجمع) وضمير المخاطَب، وذلك على مستويين من الخطاب: المسرود الذاتي والمنقول بصيغتيه المباشرة وغير المباشرة.

لكن رغم ذلك، فإنّ «المؤلف يظلّ حاضرا في العمل الرّوائي؛ فهو الذي يهندسه، وهو الذي ينسجه ويدبّجه... ولا نحسبه يتحوّل إلى مجرد شخصية خياليّة ... يتحول من خلالها إلى غير نفسه، وإلى غير ما هو، وإلى أي شيء؛ أي إلى لا شيء!..»[1]. فهو إذن يتحدث عن نفسه بضمير المتكلّم، ولا يتوقف الأمر عند هذا الحدّ بل يحدث وأن يتحدث، كما هو الحال عند "أحلام مستغانمي"، عن الكتابة والنقد بضمير المتكلم أيضا، وهو ما جعل النقاد والدارسين يصنفون أعمالها الروائية ضمن الرواية المونولوجية، كونها تعتمد الراوي العلِيم، الذي يسرد بضمير المتكلم ويؤطر جميع الشخصيات الثانوية، إلى حدّ يجعله المسيّر الوحيد لأحداث الرواية، فهو بمثابة الشخصية الرئيسية «التي تعكس آراء ومواقف الكاتبة نفسها من القضايا المطروحة في تلك الفترة التي تتحدث عنها الرّواية»[2]، واستنادا على تصوّر "ميخائيل باختين" حول الرواية «الرّواية المونولوجية»[3] أو المناجاتية، فإنّه ثمّة من الدارسين من عدّ الثلاثية من هذا النوع كونها، كما يقول الدارس "عمّار زعموش"، «تتسم بهيمنة (الرؤية الأحادية) أو الصوت الواحد على الأصوات والأفكار الأخرى المضادة التي يوظفها الكاتب لتوضيح رؤيته (...) فالرّواية المونولوجية تتمركز على الذات الفردية للكاتب لذلك كثيرا ما نجدها تلجأ إلى إقناع القارئ إلى خلق أسلوبها الخاص المتميز

1- عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، ص315.

2- عمار زعموش، **الخطاب الروائي في "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي من نقد الواقع إلى البحث عن الذات**، الثقافة، مجلة تصدرها وزارة الاتصال والثقافة، العدد114، السنة الثانية والعشرون، الجزائر، 1997، ص216.

3- م. ن، ص217.

بتكثيف حضور الطاقة الشعرية والتركيز على الوصف الدقيق للشخصيات والأماكن التي تجري فيها الأحداث، وذلك لتعويض غياب المساواة في الحوار بين الرؤى والأساليب المختلفة التي تولد الإقناع المنطقي لدى القارئ في الرّواية الديالوجية»[1].

والحق أنّ الثلاثية لم تنحصر في حدود ضمير المتكلم، الذي يطرح رؤاه وتعاليقه، بل استعانت بالضمائر الأخرى لأجل إقناع القارئ وإيهامه بمصداقية الطرح. فقد استدل السارد على نفسه من خلال استغلال هذه الضمائر لصالح الخطاب الواصف، الذي يسعى دائما لمراجعة مساره الإبداعي والنقدي على حدّ سواء، وذلك باستعراض مجموعة من الآراء المعارضة للسارد ذاته أو المساندة له.

1- ضمائر المتكلم في حوار مع الآخر:

➢ **ضمير المفرد (أنا):** ينطبق ضمير المتكلم المفرد "أنا" على الشخصية التي تنقل أحداث الحكاية أو ترويها، إنّه بتعبير آخر سارد الرواية، بعيدا عن الكاتب الذي يعدّ في هذه الحالة شخصا غريبا. فالسارد يقوم إذن داخل الرّواية بوساطة ضمير المتكلم بنقل السرد الاستذكاري إلى زمن الحاضر، فهو الأنسب لمثل هذا الحكي خاصّة في الرّواية الأولى "ذاكرة الجسد"، التي «تتخذ من شكل السيرة الذاتية ورواية الحدث في أبسط صورها أساسا في بنائها، معتمدة في ذلك على وسيلة التذكر في سرد أحداث وقعت فعلا فهي أقرب إلى السيرة الذاتية منها إلى الرّواية باعتبار ضمير المتكلم وباعتبار الموضوع نفسه»[2]، حيث تستمد الرواية نسغ خطابها الواصف، ذلك أنّ اعتماد أبطال (ساردي) الثلاثية: "خالد بن طوبال" في "ذاكرة الجسد" و"حياة/أحلام" في "فوضى الحواس" و"المصوّر" في "عابر سرير" ضمير المتكلم كفيل لإعطائها الشرعية اللازمة

1- عمار زعموش، **الخطاب الروائي في "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي من نقد الواقع إلى البحث عن الذات**، ص217.

2- م. ن، ص216.

لإبداء تعليقاتها الخاصة "فالأنا" (le je) يحمل دلالة الذاتية، لكنه لا يحيل بالضرورة على رواية السيرة الذاتية، بقدر ما يوحي بالفردانية، أي التوجه الخاص نحو قناعة معينة. يقول "خالد بن طوبال": «لا أدري.. فقبلك لم أكتب شيئا يستحق الذكر.. معك فقط سأبدأ الكتابة.

ولابدّ أن أعثر أخيرا على الكلمات التي سأنكتب بها، فمن حقّي أن أختار اليوم كيف أنكتب..أنا الذي لم أختر تلك القصة»[1].

إنّ ضمير المتكلم في هذه الرّواية يسمح بنسبة التعليقات إلى الشخص السارد "فخالد بن طوبال" الذي اختار هذا الضمير، كان على وعي تام بالسلطة التي يمارسها "الأنا" على القارئ إذ يجعله يحسّ براهنية الأحداث، وعدم وجود فاصل بين السارد وموضوعه المتمثل في الكتابة بحيث أصبح ذلك الموضوع موضوعا للانكتاب لا تنقصه سوى الكلمات لكتابة قصته التي لطالما أرّقته. ويصبح ضمير المتكلم هو المساعد على كشف طيّات نفسه وتعريتها أمام القارئ متخذا من ذاته ومن الكتابة موضوعا للسرد حيث «تنهض مسافة زمنية، هي مسافة التحول بين ما كان عليه وما غدا إليه، مسافة تنهض عليها الذاكرة ويسمح بإعادة النظر والتقييم لحياته الماضية، يكتب حكايته فيكشف فيها أشياء لم تخطر على باله من قبل»[2] ولم يكن على علم بها لكن ما أن يكتشفها حتى يبادر بالإعلان عنها بضمير المتكلم، مُضيفيا بذلك فعاليةً على طرحه وجاعلا القارئ على استعداد لتتبع مساره السردي على امتداد الصفحات، حيث تتكشف جلّ أسراره، كما هو حال "خالد بن طوبال" تُجاه جميع قرّائه، إذ يقول: «سأعتبر إذن ما كتبه حتى الآن، مجرد استعداد للكتابة فقط، وفائض شهوة.. لهذه الأوراق التي حلمت منذ سنتين بملئها ربّما غدًا أبدأ الكتابة حقّا.

1- **ذاكرة الجسد**، ص9.

2- أمل أحمد عبد اللطيف أبو حنيش، **السارد في رواية "يالو"**، http://www.diwanalarab.com

أحب دائما أن ترتبط الأشياء الهامة في حياتي بتاريخ ما..يكون غمزة لذاكرة أخرى.

كل شيء يستفزني اللّيلة.. وأشعر أنّني قد أكتب أخيرا شيئا مدهشا، لن أمزّقه كالعادة..»[1].

يعمل ضمير المتكلم على إرسال مجموعة من المثيرات التي تجعل القارئ متشوقا لمعرفة خبايا السارد، الذي لا يقدم له كل شيء دفعة واحدة، وإنّما يبعث إليه بإشارة تكون "غمزة لذاكرة أخرى" تصنع من القارئ تابعا لا متبوعا. وهو ما يبرز أهمية هذا الضمير في السرد الرّوائي، فـ « بمجرد أن نصادف عنصر ضمير المتكلم (un je)، في عمل سردي؛ فإننا ندرك أنّ روحا فعالة ستتولج ما بيننا، بما نحن قراء، وبين الحدث المسرود. وحين يتغيّب مثل "je" كما هو الشأن في رواية "القتلة" (les tueurs) لهيمنغواي؛ فإنّ القارئ، غير المستنير، قد يقترف خطأ باعتقاده أنّ الحكاية المحكية، إنّما تأتيه دون واسطة»[2]، وهو ما يجعله يتيه داخل النص، لهذا ينبه "بوث" إلى ضرورة إدراك «أسذج القراء وأدناهم إلماما بتقنيات الكتابة الرّوائية بأنّ حضور قوّة وسيطة ومحوّلة في كل حكاية انطلاقا من اللّحظة التي ينصب فيها المؤلف بوضوح، ساردا في الحكاية؛ حتى في الحال التي لا يكون فيها لهذا السارد أي طابع شخصي»[3].

وبالتقنية ذاتها يحضر السارد في "فوضى الحواس" و"عابر سرير" فاتحا بذلك كل باب للتأويل والشرح، لذلك «فإنّنا هنا نجده يتحدث إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام»[4]. فضمير السارد في الرّواية الأولى يرتبط بالأنثى لا

1- **ذاكرة الجسد**، ص23-24.

2- عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السرد**، ص124.

3- م. ن، ص. ن.

4- بوشوشة بن جمعة، **جماليات بنية الخطاب السردي في رواية: "تماسخت دم النسيان"**، عمّان مجلة ثقافية شهرية تصدر عن أمانة عمّان الكبرى، العدد 99، الأردن، أيلول 2003، ص63.

بالذكر، لكن يبقى الغرض من استعمال هذا الضمير نفسه في الرّوايتين، فهو ذو بعد استراتيجي وإيحائي لا يفتأ يجذب القارئ نحو النص. وتقول "حياة أحلام" في فوضى الحواس: «واستنتجت أن مشكلة الكاتب أنّه لا يقاوم أحيانا شهوة الخروج عن النصّ، والتورّط الأدبي مع الحياة، حتّى في سرير»[1]. يبدو أنّ هذه المقولة صادرة عن قناعة شخصية للساردة، توصلت إليها من خلال عمليتي القراءة والكتابة، ذلك أنّها أفضت بسر من أسرار الكاتب دون أن تستثني إبداعاتها ما دام أنّها كاتبة أيضا، ويكمن السرّ الذي تمّ إفشاؤه في عدم قدرة أي كاتب مقاومة شهوة الخروج من النص للالتباس بالحياة، وهو ما يشعرنا بتداخل الحياة والكتابة باعتبار الأولى استمرارا للثانية، والثانية وليدة الأولى. وعن هذه المسألة تقول حياة/أحلام: «كم مرّ من الوقت، قبل أن أكتشف حماقة خلطي عقدة الماضي... بالواقع المضاد.

.. تماما، كخلطي الآن، بين وهم الكتابة.. والحياة، وإصراري على الذهاب إلى ذلك الموعد الذي أقنعت نفسي عبثا بأنني لست معنية به، وأنّه سيتم بين كائنات حبرية، لا يحدث أن تغادر عالم الورق؟»[2].

يتبين لنا من خلال ما تقدم أنّ اصطناع ضمير المتكلم في الخطابات الواصفة، له أهداف ومزايا فنية كثيرة، لا تقتصر على خدمة السارد فقط وإنّما «تتيح للعمل السردي أن يتخذ له أبعادا دلالية وجمالية تفضي به إلى أبعد أشواطه»[3]، ومن ثمّ يتشكل موقف إزاء ما يحدث وتتبين واقعية السرد وأهميته، وهو ما عبّر عنه "ميشال بوتور" بقوله «إنّ الأمر يتعلق بشيء من التقدم

1- **فوضى الحواس**، ص308.

2- م. ن، ص39.

3- عبد المالك مرتاض، **تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"**، د. ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص194.

في الواقعية، وذلك بإدخال وجهة نظر معيّنة»[1] في لب العملية السردية (التخييلية) حتى تستدرج القارئ لتقديم التأويلات، والبقاء معه على مدى السرد.

يتواصل السرد من حيث توقف "الأنا" في "فوضى الحواس" مستفيدا من بعض الأقوال المنقولة عن الروايتين الأوليتين، فيغدو السارد في "عابر سرير" كائنا حبريا خارجا من عالم "فوضى الحواس" منتحلا ضمير المتكلم ليتحدث عن الكتابة وما يعرف عنها وليحدّث القارئ أيضا عن تلك الكاتبة التي منحته الحياة في روايتها، قبل أن يصبح الأنا المتكلمة: «ولذا، قلت لها يوما: ((لن أنتزع منك أعواد الثقاب، واصلي اللهو بالنار من أجل الحرائق القادمة))»[2].

ويضيف السارد، في موضع آخر، قائلا: «ترى لو لم أقدِّم نفسي على أنني خالد بن طوبال أكان سيتعرف علي مثلا من عاهة ذراعي اليسرى التي لا تتحرك بسهولة؟ أم كان سيعرفني لأنني كما في الرّواية مصوّر..ومن قسنطينة؟ ولأفترض أنني عندما زرته في المستشفى لم أقل له شيئا على الإطلاق، أكان سيتعرف علي بحدس المحبّ، وريبة الرجل؟

ثمّ، قد يكون تعرّف عليّ، وعرف من ذلك الكتاب كل شيء عن علاقتي بحياة، وهذا ليس مهما في النهاية»[3].

إنّ الضمير في هذه المقاطع جاء في خدمة السرد الواصف، بحيث مكّن السارد من الإشارة إلى العلاقة التناصية الموجودة بين هذا النص والروايتين الأخريين، كما أنّه يُعد إشارة وتلميحا لما يمارسه الكاتب من سطوة على شخصياته، فبإمكانه أن يلعب بالكلمات كيفما شاء وأن يسيّر حياة الآخرين مثلما أراد. إنّ "الأنا" يسمح للسارد بإبداء أرائه إزاء خالقه (المؤلف) وتلكم سمة

1- ميشال بوتور، **بحوث في الرّواية الجديدة**، ترجمة: فريد أنطونيوس، ط 2، منشورات عويدات، بيروت/باريس، 1982، ص64.

2- **عابر سرير**، ص17.

3- م. ن، ص 246-247.

من سمات الخطاب الواصف الذي يفتح مجالات للنقد والتأويل على وجه الدوام. ولأجل تدعيم آراء السارد الشخصية، فإنّه لجأ إلى ضمير "نحن" ليعطي الشّرعية الجماعية لأقواله.

➢ **ضمير الجمع (نحن):** يمثل ضمير الجمع "نحن" حالة لغوية، تجمع بين الكاتب والرّاوي (السارد) من جهة، وبمقتضى الخطاب الواصف، فإنه يعبر من جهة أخرى، عن توجه خاص بالكتابة ما بعد الحداثية، يسمح للسارد أن يضم إلى أناه ضميرا آخر قد يكون "هو" وقد يكون "أنت"، والجمع بين الضميرين هو ما يعادل ضمير المتكلم "نحن". وهدف ذلك تدعيم تعليقاته لتكون أكثر مصداقية وقبولا لدى القارئ فرأي الجماعة أفضل بكثير من رأي الواحد وبهذا الشأن يقول "بوتور" «إنّ الرّاوي في روايته لا يعتبر ضميرا متكلما محضا، وليس هو الكاتب بذاته، فيجب إذن ألاّ نخلط بين روبنسون وديفو، أو بين مارسيل وبروست. فالرّاوي هو نفسه شخص وهمي، ولكنّه بين هذه الجماعة من الأشخاص الوهميين وكلهم يعتبرون بالطبع من ضمائر الغائب، يمثل الكاتب وشخصه. وينبغي لنا ألا ننسى أنّه يمثل القارئ كذلك، ليتمكن من تقويم وتذوق تسلسل حوادث معينة ويستفيد منها»[1].

يستخدم السارد المفرد ضمير الجمع "نحن" ليعبّر بالضرورة عن قناعة شخصية، بأن يعظّم ضمير المتكلم فيصبح "نحن" بدلا من "الأنا"، فهو يلجأ لهذه الصيغة حتى يقنعك أنت القارئ أيضا، بأنّك حقًا توافقه الرأي، وأنّك حتما، لو كنت مكانه ستقول ما قاله الآن أو على وشك أن تقوله، فلجوء السارد إلى ضمير "نحن" دليل على إستراتجية مدروسة، ذلك أنّ ضمير المفرد قد يدل على نوع من الانطباعية التي لن تكون في صالحه وليس في صالح القارئ، فالخطاب الواصف بصفته خطابا ميتانصيا لابد أن يوحي بنوع من الجدّية والصرامة في اتخاذ القرار وتقديم التعليقات. يقول السارد: «إنّ المهمّ في كل ما نكتبه..هو ما

1- ميشال بوتور، **بحوث في الرّواية الجديدة**، ص65.

نكتبه لا غير، فوحدها الكتابة هي الأدب..وهي التي ستبقى، وأمّا الذين كتبنا عنهم فهم حادثة سير..أناس توقفنا أمامهم ذات يوم لسبب أو لآخر..ثمّ واصلنا الطريق معهم أو بدونهم»[1].

لقد نجح السارد، حين اختار صيغة "نحن" ليمرر فكرته تلك، بحيث يوهمك باشتراكه مع مجموعة من الكتاب، وربّما القراء والنقاد أيضا، في تعليقه هذا، فهو لا يذكر اسما واحدا لكاتب أو ناقد ما أو أولئك الذين سبقوه في تعريف الأدب، لكنه يتناص معهم بصورة خفية، دون استشهاد أو إشارة إلى ذلك، وكأنّه يقول لا يهم ماذا كتبنا، ولا الذين كتبنا عنهم وإنّما فعل الكتابة في حد ذاته هو الأدب، ولا التفاصيل الداخلية التي تتخلل أي عمل روائي، فالّذين كتبنا عنهم في رواية ما، قد نتخلى عنهم ونستبدلهم بآخرين في روايات أخرى، وبذلك فنحن الكتاب نعدّهم حوادث مرور دفعتنا ظروف الحياة للاصطدام بهم، وبعد أن شفينا منهم ما عادوا يحتلون مكانا في ذاكرتنا. ومن شأن هذه القراءة أن تلقى قبولا - في اعتقادنا- عند القراء أو النقاد على حد سواء، ذلك أنّه لو افترضنا أنّ الأدب هو من نكتب عنهم لا الكتابة، فماذا يسعنا فعله إذا لم يعد أولئك صالحين في أن يكون مواضيع للكتابة؟ أنعلن إثر ذلك عن إفلاس الأدب أم عن موته؟

وعن قضية الكاتب فإنّ للسارد رأيًا آخر بهذا الخصوص، بحيث يتّهم الكتّاب في أغلب الأحيان بالغرور لأنّهم في حالات عدّة لا يستجيبون لطلبات القراء أو النقاد والصحفيين، وهو أمر قد مسّ غير ما مرّة كاتبة هذه الثلاثية، فكان أن وجدت في ضمير السرد "نحن" وسيلة للإجابة عن الذين يتهمونها بالغرور. وقد عبّر السارد عن هذه الفكرة بقوله: «أنا مغرور لكي لا أكون

1- **ذاكرة الجسد**، ص125.

((محقورا)) فنحن لا نملك الخيار يا صاحبي. إننا ننتمي إلى أمة لا تحترم مبدعيها وإذا فقدنا غرورنا وكبرياءنا، ستدوسنا أقدام الأميّين والجهلة!»[1].

إنّ كلمة "صاحبي" التي استدل بها السارد قد تحمل دلالات كثيرة تدفع القارئ إلى تأويلها، أيكون المقصود بها هو (القارئ)؟ أم الناقد؟ أو هما معا؟ أم السارد بصفته قارئا وناقدا يتحول بموجب شروحاته وتعليقاته إلى كاتب؟ وهذا من ميزة ضمير الجمع "نحن" الذي «يظل إذا صوتا يخفي ملامح الذات الفردية ويحتويها، ليجعلها أكثر قوة، وتلك لعبة خطابية ذات دور في الحجاج، توهمنا بأنّ الناقد هو صوتنا نحن، واحد منا، وينطق بما نود النطق به ويرى ما نراه»[2].

وعن التباس الكتابة بالحياة تعبّر الساردة "حياة/أحلام" عن قناعتها على لسان الجماعة دائما، دون أن تشير إلى هذا ولا ذاك ممن يشاركونها نظرتها الجديدة للأدب حيث تقول: «نحن نأتي ونمضي، دون أن نعرف لماذا أحببنا هذا الشخص دون آخر؟ ولماذا نموت اليوم دون يوم آخر؟ لماذا نحن الآن؟ لماذا هنا؟ لماذا نحن دون غيرنا؟ ولهذا فإنّ الحب والموت يغذيان وحدهما كل الأدب العالمي. فخارج هذين الموضوعين، لا يوجد شيء يستحق الكتابة»[3].

تعبّر الساردة من خلال صيغتها الاستفهامية عن حيرة كتاب هذه المرحلة (الحداثية/ما بعد الحداثية) بخصوص ما يلاقونه من التباسات بخصوص موضوعي الحب والحياة إذ لا يكاد يخلو نص من نصوصهم من هذه المقاطع، لكنها تعترف في الأخير مع من يسيرون في دربها، أنّ الحب والحياة هما الموضوعان الجديران بأن يكتب عنهما ولا شيء آخر يستحق الكتابة. لهذا ولأجل تبرير تعليقها عن هذا الموقف الذي تساند فيه كل الكتاب والنقاد،

1- **ذاكرة الجسد**، ص181.

2- محمد الدغمومي، **نقد الرواية والقصة القصيرة بالمغرب(مرحلة التأسيس)**، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس/الدار البيضاء، 2006، ص289.

3- **فوضى الحواس**، ص195.

مشيرة إلى كليهما بصيغة "نحن نأتي (...) دون غيرنا"؟ لتنتهي بتعقيب حول هذا القول أيضا، وهو تعقيب آخر تضيفه إلى الأوّل الدال على موافقتها لجمهور الكتاب، لذا تقول: "ولهذا فإنّ الحب والموت يغذيان كل الأدب العالمي، فخارج هذين الموضوعين لا يوجد شيء يستحق الكتابة"، وهو تعليق على الشطر الأوّل من المقولة واستنتاج شخصي عمدت لإبرازه في الأخير.

وعن علاقة الكاتب بلغته التي يكتب بها، فإنّها تظهر تحيّزا واهتماما وربما حبا للغة التي تكتب بها إذ تولي أهمية كبرى للكلمات، لذلك لا تجد فرقا بين أن تختار كلمات جميلة تليق بمقامها لتعبر بها عن قناعتها، وأن تختار ثيابها حسب ذوقها ومزاجها. فاللّغة تفرض على مستعملها أن يتألق بالكلمات كما يتأنق بثيابه لهذا تقول: «ولكن أليس ثمة دائما أمر ما تخفيه الكلمات، حتى عندما تأتي بتلقائية مريبة؟ بل إنّ تدّفقها تلقائيا هكذا على نحو أو آخر، هو ما يجب أن يدعو إلى الرّيبة.

يحدث للغة أن تكون أجمل منا. بل نحن نتجمل بالكلمات نختارها كما نختار ثيابنا حسب مزاجنا، ونوايانا»[1].

إن ضمير الجمع الذي تتوارى خلفه الساردة لتقديم تعليقها هذا عن اللّغة، يجعل «القارئ وهو يتابع السرد من خلال الرّاوي المشارك، يطرح مجموعة من الأسئلة تتعلق بهوية هذا الرّاوي الحاضر لكنه غير المحدد، لأنّ الضمير (نحن) يتميز بخصوصية مرجعية في الدلالة على المتكلم، ذلك كون جمع الضمير يختلف عن جمع الأسماء و(نحن) ليست مضاعفة لمواضيع متشابهة بل هي ضم (أنا) إلى(لا أنا)»[2]. لذلك نعتقد أنّ الكتاب الذين اتخذوا هذه الصيغة في

1- **فوضى الحواس**، ص31-32.

2- عمرو عيلان، **الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية حمائم الشفق لجيلالي خلاص**، كتاب الملتقى الدولي الرابع للرّواية عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة والاتصال، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، دار هومه، الجزائر، 2001، ص271.

خطاباتهم، قد نجحوا في إيصال ما يسلّمونه به إلى القارئ، دون أن يرفع أي واحد في وجههم سؤالا أو تهمة تُدينهم بهذا الطرح الجديد. ويقول السارد في عابر سرير، متخذا دائما "نحن" أداة للتعبير: «إنّ حبّا نكتب عنه، هو حبٌّ لم يعد موجودا، وكتابًا نوزّع آلاف النسخ منه ليس سوى رماد عشق ننشره في المكتبات.

الذين نحبّهم، نهديهم مخطوطا لا كتابًا، حريقا لا رمادا. نهديهم ما لا يساويهم عندنا بأحد»[1].

وبنفس الضمير دائما يتحدث معبرا عن كل قناعاته ورؤاه حول الحياة، مقدما بذلك تفسيراته، فيقول: «عندما نراجع حياتنا نجد أنّ أجمل ما حدث لنا كان مصادفة، وأنّ الخيبات الكبرى تأتي دوما على سجّاد فاخر فرشناه لاستقبال السعادة»[2].

ينبني استخدام السارد للضمير "نحن" على لعبة تضليلية للقارئ لأنّه المستهدف دائما بهذه التعليقات، فهو يمثل المرسل إليه بالنسبة للمرسل السارد الذي يتخفى وراء ضمير الجمع "نحن" وعن هذه الصيغة يقول "بوتور" «أمّا الضمير "نحن nous" فليس هو تكرار للضمير "أنا je" إنّما هو جمع بين الضمائر الثلاثة، وهكذا عندما كان أحد النبلاء يقول "نحن" بدلا من "أنا" فذلك لأنّه كان يتكلم أيضا باسم الشخص الذي يوجه إليه الكلام»[3].

في الأخير، نخلص إلى أنّ ضمير "الأنا" يمثل قناعة شخصية، بينما يمثل "نحن" قناعة وتعليقات جماعية، يدخل فيها رأي القارئ، والكتاب الآخرين، حسب ما يظهره تعبير الساردين في الثلاثية، فالرّاوي بضمير"الأنا" يدلّ على أنّ «اصطناع هذا الشكل الفني ليس إلا محاولة من الكاتبة لاكتشاف الذات

1- **عابر سرير**، ص24.

2- م. ن، ص229.

3- ميشال بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، ص71.

والبحث عنها في زمن استعصاء التواصل مع الواقع، فالكاتبة وهي تقوم باستعادة جوانب من ماضي الشخصية الرئيسية في تداعيات جميلة تستند عليها في إبراز إحساسها العميق، تهدف من وراء ذلك إلى إثارة أسئلة في الحاضر، وعن الحاضر، فهي لا تؤرخ وإنّما تحاول أن تستكشف طريقة في قراءة ذاتها أولا والواقع الراهن ثانيا»[1]. ويأتي بـ"نحن" أو "نا" الدالة على هذا الضمير لتدعيم تعليقاتها. ومن هنا يبرز الدور الفعال للضمائر في عملية التلفظ حسب ما أقرّه "إميل بنفينست" الذي «يقيم مع العديد من اللسانين مفهوم "التلفظ" وهو يعني الفعل الندائي في استعمال اللّغة، إنّه فعل حيوي في إنتاج نص ما كمقابل "الملفوظ" باعتبار الموضوع اللغوي المنجز والمنغلق والمستقل عن الذات التي أنجزته، وهذا يتيح "التلفظ" دراسة الكلام ضمن مركز نظرية التواصل ووظائف اللّغة»[2]، على أساس كون اللّغة الواصفة أو الخطاب الواصف أهم تلك الوظائف التي تسمح بإبراز البعد النقدي والميتانصي للنص من جوانب عدة، كالجانب المرتبط بنظرة الكاتب والقارئ والناقد...الخ.

1- 1- ضمائر المخاطب:

➢**ضمير المفرد (أنتَ/ أنتِ):** لقد اعتمد الرّاوي صيغة المخاطب - إلى جانب ضمير المتكلّم- في كل خطاب، لأنها الصيغة الوحيدة التي تجعل القارئ يحس بالانتساب والانتماء إلى هذا النص، فضمير المخاطب هو ضمير القارئ إن صح التعبير، إنه الضمير «الذي يمكن أن يوصف في الرواية بأنّه الشخص الذي نروي له قصته»[3] التي لا يعرفها، بحيث يمتزج السرد بين ضمير المتكلم المرسل

1- عمار زعموش، **لخطاب الروائي في "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي من نقد الواقع إلى البحث عن الذات**، ص216.

2- نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردي)** د.ط، ج2، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1997، ص21.

3- ميشال بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، ص68.

لهذا الخطاب، وضمير المخاطب (المستقبل) المرسَل إليه ضمن إستراتجية تفاعلية تجعل القارئ متواطئا مع السارد تحت سلطة الضمير المركب (أنا/أنت). والسرد لضمير المخاطب أو بضمير المخاطب غير معتمد وغير معروف بكثرة لدى الكتّاب ما بعد الحداثيين على الرغم من أنّ أول من تمثّله هو "لوكيوس أپوليوس" في "الحمار الذهبي"، فقد كان يخاطب القارئ ويحاوره مباشرة، باعتباره مشاركا له في عملية الكتابة: «على أنّك قد تلومه بصفتك قارئا يقظ الضمير على قصّتي وتعترض عليها كما يلي: كيف استطعت أيّها الحمار الفطن، أن تعرف، وقد كنت مربوطا إلى الطاحونة، ما فعلته المرأتان خفية؟ فاسمع إذن كيف عرفت بصفتي إنسانا فضوليا تحت قناع حمار ما تسبب في هلاك سيدي الطحان»[1]، وفي موضع آخر من الرّواية فإنّ أپوليوس يوجّه أمرا جديًا للقارئ، وهو مستعين في ذلك بكاف الخطاب: «عليك الآن أن تعرف أيها القارئ الكريم أنّك تقرأ مأساة لا ملهاة، فتهيأ لما يسبب لك الألم ويبعثك على الرزانة والجدّ»[2]. وفي عصرنا الحالي هناك من يعتبر –حتى الآن- أن هذا الشكل السردي، الذي يعتمد ضمير المخاطب من «أحدث الأشكال عهدا؛ ومن أشهر من اصطنعه، غربًا، في الرّواية الجديدة ميشال بيطور في روايته "التحويل" (la modification). ولقد صرّح بيطور لجريدة "الفيقارو الأدبية" (le figaro littéraire) عن علة اصطناعه هذا الضمير بالذات: "الأنتَ" (le vous) بأنّه: لما كان الأمر يتعلق باستعادة الوعي فإنه على الشخصية الرّوائية أن لا تقول: (je). وكان عليّ إذن أن أعمد إلى اصطناع مناجاة تكون أدنى من الشخصية نفسها في شكل يقطع وسطا بين ضمير المتكلم وضمير الغياب. إنّ

1- لوكيوس أپوليوس، **الحمار الذهبي**، ص198.

2- نفسه، ص207.

الأنت (le vous) يتيح لي توصيف وضع الشخصية من وجهة، ورصد الكيفية التي تولد بها اللّغة في نفسها من وجهة أخراة»[1].

فهدف توظيف ضمير المخاطب إذن هو حمل القارئ على متابعة السرد، واستمالته نحو تأويل النص والإجابة عليه إن لزم الأمر، كما هو الحال في ثلاثية أحلام مستغانمي فبعد أن تفطن خالد إلى وجود هذا الضمير راح يكتب روايته مستعينا فيها بالضمير "أنت" ردا على الرّواية الأولى التي استهدفته، وهو تقريبا نفس ما فعله القارئ في "فوضى الحواس" إذ استهوته لعبة الضمائر هذه، فكتب رواية أخرى وردّ بالمثل، قاصدا الكاتبة التي صنعته أي القارئة التي يودّ أن يبث فيها الوعي «فشخصية خالد هي التي ترسل، وشخصية أحلام/ حياة هي التي تتلقى، فإن خالدًا يكون راويا، وأحلام/ حياة تكون مرويا له. أما المروي فهو الخطاب الإنشائي الذي يرويه ويعيد روايته خالد وهو ذاكرة الجسد»[2].

يحضر ضمير المخاطب في الثلاثية بطرق متعددة، فتارة يُصرح به مباشرة بـ"أنت" وتارة أخرى يرد بصيغ أخرى غير مباشرة "مستتر أو متصل". وهذا دليل على أهمية هذا الضمير، الذي يتكرر عبر مقاطع عدة داخل الروايات، ويقول السارد في "ذاكرة الجسد" موجها الكلام لحياة/أحلام، دون ذكر اسمها لكن لكاف الخطاب دورا في كشف وجود قارئ داخل النص مقصود بالسرد: «كانت تلك الصفحة البيضاء كافية لإدانتك. كانت تقول بالكلمات التي لم تكتب، أكثر ممّا يمكن أن تكتبي.. فهل كان مهمّا بعد ذلك ألاّ أجد أية رسالة في تلك الحقيبة؟

1- عبد المالك مرتاض، **تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق**، ص197.

2- عبد الله إبراهيم، **أحلام مستغانمي وثنائية الكتابة والجسد**، مختارات من مقالات المفكر عبد الله إبراهيم، http://www.abdullah-ibrahim.com

لقد كنتِ امرأة تتقن الكتابة على بياض..ووحدي كنت أعرف ذلك»[1].

ويحضر الضمير بنفس الطريقة في كل من "فوضى الحواس" و"عابر سرير"، ذلك أن المخاطب معروف ومحدد سلفا لدى الساردين، لهذا كان "الكاف" كافيا لجعل القارئ يتجاوب مع السرد، من خلال صيغ الخطاب "معك، إليك، عليك، لك". تقول حياة/ أحلام موجهة الكلام لقارئها، ذاك الكائن الحبري الذي تحول إلى قارئ جيّد لأعمالها: «صفحات أخرى فقط.. ثم أعري أمامك ذاكرتي الأخرى. صفحات أخرى لا بد منها، قبل أن أملأك غرورا..وشهوة..وندما وجنونا. فالكتب كوجبات الحب.. لا بد لها من مقدمات أيضا.. وإن كنت أعرف أن ((المقدمات)) ليست مشكلتي الآن بقدر ما يربكني البحث عن منطلق هذه القصة»[2]. ويقول السارد كذلك في عابر سرير: «تفاجئك ألفة الأمكنة، فتستأنف حياة بدأتها في كتاب. كأنك موجود لاستئناف حياة الآخرين» [3].

إنّ ضمير "الأنت"، لا يعني فقط الذي يقرأ النص، أو المرسل إليه، إنما - واستنادا على العبارة السابقة لسارد "عابر سرير"- فإنه يعود على المتكلم السارد في الوقت ذاته بحيث يوجه الكلام لنفسه باعتباره مرسلا إليه، دون أن يعلن عن ذلك مباشرة، فضمير المخاطب «يمكن أن يضاف إلى حالة ضمير المتكلّم، لا إلى حالة ضمير الغائب حيث ((أنت)) تستحيل إلى ضرب من الأنا الذي يصطنعه السارد رواية له ليتستّر وراءها، وذلك جريانا مع تصوّر الحداثيّين الغربيّين؛ وإلاّ فإنّنا، في الحقيقة، نرى السارد هو المؤلف، وهو الرّاوي وهو الشخصية نفسها»[4]. ولا ينتهي الأمر عند هذا الحد إذ إنّ ما ينطبق على السارد

1- **ذاكرة الجسد**، ص256.

2- **م. ن**، ص 41-42.

3- **عابر سرير**، ص83.

4- عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السرد**، ص361.

ينطبق أيضا على ضمائر أخرى من قبيل "هو" و"أنت"، سواء كانت حاضرة أم غائبة.

يصبح السارد إذن، وبموجب هذا الضمير، متداخلا ومتضامنا مع القارئ في ضمير واحد، تحت أو وفق ما يسميه "بن ظافر الشهري" بالإستراتيجية التضامنية، حيث «يصبح استعمال (أنت) دلالة على الإستراتجية التضامنية بين طرفي الخطاب المتكافئين، كما تفترض (لاكوف) في قاعدة التودد، متى تعامل المرسل مع المرسل إليه وكأنه مكافئ له في المرتبة ولا يتحقق هذا إلا إذا كان المرسل يعلو المرسل إليه درجة، أو مساو له في درجته أساسا»[1] وهو ما تطلّب وضعا متميزا في التعامل بين "خالد" و"حياة /أحلام"، وبين حياة/ أحلام والمصوّر(بطل عابر سرير) لكون هؤلاء قرّاء تحوّلوا بفعل القراءة إلى كتّاب. لذلك فالتكافؤ بين هذه الأطراف مطلوب بحكم كون كل قارئ كاتبا وكل كاتب قارئا متطوّرا.

يحضر ضمير المخاطب مرة أخرى وبصيغة مختلفة عن الأولى، بحيث يتكرر الضمير من خلال حضوره اللفظي الذي يرافق "كاف الخطاب"، يسبقه أو يليه، وهو أشبه بتوكيد لفظي يسعى السارد من خلاله إلى تخصيص القارئ أو المرسل إليه الحاضر داخل النص إذ يقول خالد لـ(حياة /أحلام): «تراه أبدع في حبّك حقا.. أم أنت أبدعت في وصفه؟»[2].

وتقول حياة/أحلام في "فوضى الحواس"، في حوار مع كائنها الحبري الذي تحول فيما بعد إلى أحد الشخصيات الرئيسية في روايتها: «لست في حاجة إلى خيبات أكثر لأحبك. أنا لا أملك غيرك.

1- عبد الهادي بن ظافر الشهري، **استراتجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية**، ص289.

2- **ذاكرة الجسد**، ص127.

بل أنتِ تملكين الكتابة، أي وهم التفوّق. ولن نتساوى إلاّ عندما تكتب قصتنا الحياة..لا أنتِ!»[1].

كان بإمكان البطلة أن تقول مباشرة "بل تملكين الكتابة"، أي دون ذكر"أنتِ"، لكنها حرصا على تخصيص المرسل إليه وإغواء القارئ لشدّه إلى النّص، عمدت إلى هذه الطريقة في التعبير، وهو ما يتردد كذلك على لسان السارد في "عابر سرير"، عندما يقول: «أنت من يتأمّل جثة حب في طور التعفّن، لا تحتفظ بحب ميت في براد الذاكرة، أكتب لمثل هذا خلقت الروايات»[2].

في هذه الحالة أيضا كان بإمكان السارد أن يقول: "يا من يتأمل جثة حب.."، لكنه لم يفعل لأنه بهذه الصيغة لن يخصص قارئا أو كاتبا بعينه، ف "ياء" النداء لا تدل على التخصيص، لذلك نعتقد أنّ لجوء السارد أو الكاتب إلى "أنت" يحمل من الدلالة والإيحاء ما قد لا يتوقعه أي قارئ. فالتعليق أو التفسير الذي يقدمه بشأن الكتابة له أبعاد كثيرة وعديدة، لابد من أخذها بعين الاعتبار خاصة إذا ما لاحظنا البنية التي أتت عليها العبارة، والتي يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أجزاء: الأول على شكل خطاب تقريري "أنت من يتأمل جثة حب في طور التعفن" وكأن به ينبّه القارئ إلى أمر ما. أما الثاني، فقد جاء في صيغة النهي "لا تحتفظ بحب ميت في براد الذاكرة"، أما الجزء الأخير فهو بمثابة أمر "أكتب، لمثل، هذا خلقت الرّوايات".

يقدّم هذا التعليق طرحا جديدا لا يعرفه القارئ أو لم ينتبه إليه على أقل تقدير، وهذا يمكن أن نصفه وفق ما يسميه "بن ظافر الشهري" "الإستراتجية التوجيهية" للخطاب الواصف حيث «يندرج صنف آخر من الاستراتيجيات هو الإستراتيجية التوجيهية التي تتجسد من خلال آليات صريحة تُسهم في توجيه المرسل للمرسل إليه، مثل أساليب الأمر والنهي الصريحين والتحذير

1- **فوضى الحواس**، ص 160.

2- **عابر سرير**، ص22.

والإغراء»[1]، وهو ما يدل على أن المرسل إليه قيد أوامر المرسل، وإلاّ كيف نفسر توّجه الخطاب في اتجاه واحد، من العالِم إلى غير العالِم. وهنا تبرز أهمية صيغة المخاطب في مقابل ضمير المتكلم، وهي الصيغة التي تشترط دائما راويا عليما وواعيا بأمور الكتابة وشروطها. فتأتي عبارة السارد المذكورة آنفا متبوعة بعبارة أخرى لا تختلف عنها مضمونا، حيث يحاول السارد إفادة القارئ بأمر لا يعلمه، وهو طرح ينبثق من قناعة شخصية عند السارد ليجعل القارئ مستسلما لأوامره وممتثلا لها، في حالة إذا ما فكَّر في الكتابة إذ يقول مخاطبا ذلك القارئ المفترض: «تعلّم إذن أن تقضي سنوات في انجاز حفنة من رماد الكلمات، لمتعة رمي الكتاب إلى البحر كما ترمى الورود لجثث الغرقى»[2].

يبدو السارد غير متوان عن إبهار القارئ بذلك الكم المعتبر من المعرفة التي يمتلكها وسبيله في ذلك الخطاب الواصف، الذي يتيح له إمكانية بث تعليقاته وشروحه داخل النص الروائي وعن النص الروائي، وذلك بنيّة إفادة القارئ والتضامن معه لإكسابه رصيدا معرفيا جديدا يسعى من خلاله لزرع قناعاته الجديدة فيه، وحينما «يستعمل المرسل (أنت) فإنه يعبّر عن درجة أقوى من التضامن والتقارب»[3] بين الطرفين، لأنّ ضمير (الأنت) يجعل القارئ يستشعر أنّ ثمّة نداء أو عقدا سريا يربطه بالرّواية، وأنها ملكه بعد موت مؤلفها على حد قول "بارث"، و«من هذا المنطلق، فإن الخطاب ذا الإستراتيجية التوجيهية يعد ضغطا وتدخلا، ولو بدرجات متفاوتة، على المرسل إليه، وتوجيهه لفعل مستقبلي معيّن»[4].

1- عبد الهادي بن ظافر الشهري، **إستراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية**، ص7.

2- **عابر سرير**، ص22.

3- م. س، ص90.

4- عبد الهادي بن ظافر الشهري، **إستراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية**، ص322.

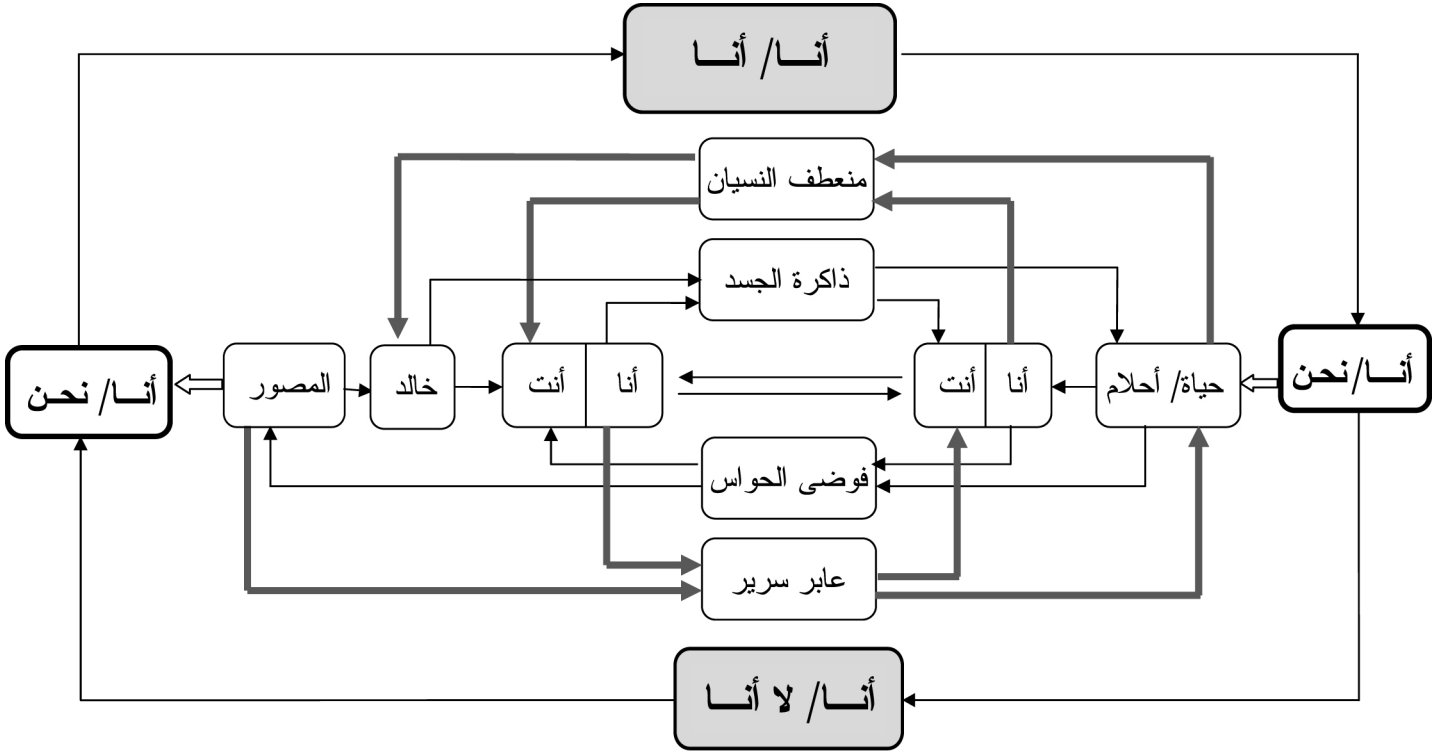
يحضر ضمير المخاطب المفرد، من خلال صيغ الماضي البسيط والناقص، التي تمثل البديل عن "أنت" وهي: "كُنتِ، كنتَ". ويأتي أحيانا أخرى متضامنا مع ضمير الجمع "نحن" وحسب "بوتور"، فإن «اصطناع ضمير المخاطب(...) يمثل أكمل الأشكال السردية وأحدثها»[1]، وهو ما يُكسب نص "مستغانمي" خصوصيته.

➢**ضمير الجمع (أنتم/أنتنّ):** فيما يخص ضمير الجمع أنتم، أنتنّ، يمكن أن نضيف إليهما ضمير المثنى"أنتما" باعتباره أكثر من واحد، وإن لم يرد ذكرها علنا داخل الرّواية ولا في التعليقات لا من باب السهو أو قلة التفطن، فبإمكان ضمير الجمع "نحن" أن يجمع معه كافة ضمائر الغياب، والمخاطب، والمتكلم، حتى وإن كانت غائبة لحظة السرد، إلاّ أنّها حاضرة، لأنّ "أنت" أو "نحن" وغيره قد تأخذ موضع الضمير الآخر وتعبر عنه، فهما في تضامن واندماج دائم في ضمير واحد هو ضمير السارد "أنا" وبالأخص "نحن"؛ و«عليه، فإن الإسناد إلى أنا وأنت أو نحن أو هو أو هم في كثير من الخطابات هو للتدليل على الإستراتيجية التضامنية»[2] وهو ما يصبو إليه السارد إذ يصبح همه كسب ودّ القراء والنقاد والكتاب أيضا، وجعلهم في صفّه، لذلك «يعد استعمال المرسل للضمير (نحن) دليل على حضور الطرف الآخر أو استحضاره، حتى ولو كان غائبا عن عينه»[3]. فالإيهام واللعب بالضمائر يجعل الخطاب الواصف ذا مصداقية لدى القراء، ذلك لأن القارئ قد فقد الثّقة في أقوال كثير من الكتّاب والمؤلفين بما في ذلك الرواة أنفسهم. لذلك كان لهذه الضمائر التي حضر بعضها عن طريق الاستشهاد دور مهم في تطوير مستقبل الممارسة الإبداعية، عن طريق الأخذ والرّد فيما بينها. وقد قمنا بتلخيص لعبة الضمائر من خلال المخطط المرسوم أدناه:

1- عبد المالك مرتاض، **تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق**، ص198.

2- نفسه، ص288.

3- م. ن، ص 292.



مخطط لعمليتي الإرسال والاستقبال عبر ضمائر التلفظ في ثلاثية أحلام مستغانمي

تجدر الإشارة إلى أنّنا حددنا ضمائر المتكلم في جميع الروايات بدءا من "منعطف النسيان" ثم "ذاكرة الجسد"، "فوضى الحواس" وصولا إلى "عابر سرير"، حيث لاحظنا تراوح ضمائر السرد فيها بين ضمير المتكلم المفرد وضمير المتكلم الجمع، فتبيّن لنا مقدار ما تلعبه هذه الضمائر من دور فعال في شد انتباه القارئ وتوجيهه، حتى أصبح لزاما على كل قارئ لرواية الآخر أن يرّد عليها بالمثل، فالأنا تبعا لهذا المخطط المشار إليه آنفا يمثل قناعة شخصية (أنا السارد)، بينما يجمع "نحن" بين السارد والقارئ، على أساس كون "نحن" عملية ضم (أنا) إلى (لا أنا).

ينطلق السهم من "أنا" كاتبة "منعطف النسيان" إلى "أنتَ" الذي يمثله "خالد"، ونفترض أنّ هذه الرواية التي ورد ذكرها في "ذاكرة الجسد" تقوم هي كذلك على "نحن"، من ثمّ ينطلق ضمير "أنا" العائد على "خالد" إلى "حياة/أحلام" (أنتِ) في ذاكرة الجسد، ثم ينطلق السهم في "فوضى الحواس" من أنا (الساردة) إلى الكائن الحبري "أنتَ" ثم من أنا "الكائن الحبري" إلى "أنتَ". ونخلُص إلى أنّ ضمير الجمع "نحن" هو حصيلة جمع "أنا" ← "أنا"، عندما ينطلق السهم من "أنا" السارد الأوّل ليتحول بعدها إلى "أنا" القارئ (السارد الثاني) هذا من جهة وهو حصيلة ضم "أنا" ← "لا أنا" أي قد يكون ضم "أنا" ← "أنت" ← "هو"← "هم"، وهو ما نستشفه مع الضمائر الأخرى من جهة ثانية.

أما دور الخطاب الواصف في كل هذا، فيتجلى في هذه العلاقة الحوارية والجدلية القائمة بين الضمائر، بحيث تتيح تلك العلاقة لكل سارد إبداء تعليقاته وتصريحاته إزاء الآخر، من منطلق فردي تصبغه روح الجماعة، ارتكازا على تقنية التخفي وراء ضمير المتكلم والتماهي مع ضمير الجمع الذي يتألف من الأنا والأنت.

تسمح هذه التعليقات (المنوطة بالخطاب الواصف) للقارئ بإدراك قناعة كل فرد وتوجهه على حدة بحسب تعدّد مناهل هؤلاء واختلاف مشاربهم، ما

يجعل الثلاثية تتدعم بمجموعة من الخطابات والثقافات المختلفة، التي من شأنها تنمية الذائقة الفكرية والنقدية لدى القارئ، من خلال تأويل هذه الدلالات والاستفادة من استراتيجيات الخطاب الواصف وتقنيات الكتابة ما بعد الحداثية.

1- 2- ضمائر الغائب:

➢**ضمير المفرد (هو/هي):** يحضر هذان الضميران في روايات مستغانمي بصفة ضمنية، وبأساليب متعددة ، ولئن كان ضمير السرد هو ضمير المتكلم فإنّ ضمير الغائب لا يمكن الاستغناء عنه بالضرورة، ولا يمكن قيام الرّواية دون حضوره، وذلك على نحو ما نجده في روايات (أغاتا كريستي)، حيث يختفي المجرم وراء ضمير المتكلّم (أنا)، بينما يفتش عنه القارئ وراء ضمير الغائب (هو).

إنّ ضمير الغائب حسب التعريف السابق حتمية سردية لا مناص منها، بحيث تأخذ تارة بعدا إيجابيا، من خلال الاستشهادات الحاضرة في عملية السرد والتي أتى بها السارد خدمة لقناعته، أو رفضه لها، ولا يذكر ضمير الغائب في هذه الحالة بصفة صريحة نظرا لحضور اسم الكاتب أو الناقد الذي نقلت عنه التعليقات، لأن «استعمال الأسماء هو انعكاس لاستعمال الضمائر»[1]. لذلك يكفي أن يدرك القارئ أنّ تلك الاستشهادات خاصة بـ "هو/هي" مالكها الشرعي، لا بضمير المتكلم "أنا" أو بـ "أنا" القارئ الذي ينقلها، ويقول "خالد بن طوبال" متحدثا عن صديقه "روجيه نقاش" مستعينا بضمير الغائب المتصل (الهاء)، حتى لا يُكرر اسمه كما هو الحال في مواضع كثيرة: «أذكر وقتها أنّه قال لي ((ما يخيفني ليس ألا يعرفني الناس هناك، بل ألاّ أعرف أنا تلك المدينة.. وتلك الأزقة.. وذلك البيت الذي لم يعد بيتي منذ عشرات السنين..)) »[2].

1- عبد الهادي بن ظافر الشهري، **إستراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية**، ص273.

2- **ذاكرة الجسد**، ص134.

في "فوضى الحواس" يحضر ضمير الغائب بصيغ متعددة فهو أحيانا ضمير مستتر وهو أحيانا أخرى ضمير متّصل، كما أنّه ضمير مستشهد به، وذلك ما نلمسه في قول الساردة:«اليوم عاد..

هو الرّجل الذي تنطبق عليه دوما، مقولة أوسكار وايلد ((خلق الإنسان اللغة ليخفي بها مشاعره)) مازال كلما تحدث تكسوه اللّغة، ويعرّيه الصمت بين الجمل»[1].

يفيدنا السارد في هذا التعليق باسم الكاتب المشهور "أوسكار وايلد" الذي ينوب عن ضمير الغائب "هو"، كما يفيدنا بتعليقه عن اللّغة كأداة أو نظام رمزي يستعمله الإنسان ليخفي مشاعره أو يعبر عنها. وإنّ إتيان السارد بمقولة "هو" دليل على قناعة ذاتية "الأنا"، حيث ينوب ضمير الغائب عن قناعة "أنا"، كما ينوب "الأنا" عن قناعة "هو" بدليل توافقه مع تلك الضمائر على أساس اللجوء إلى مقولته قصد الاستشهاد بها.

يقول السارد أيضا في عابر سرير: «من قال إنّ الأقدار ستأتي بها حتى باريس، وإنّني سأراه يرتديها؟

هاهي ترتديه. تتفتح داخله كوردة نارّية. هي أشهى هكذا، وهي تراقص في حضوري رجلا غيري، هو الحاضر بيننا بكلّ تفاصيل الغياب»[2].

تحضر ضمائر الغائب المفرد أيضا، من خلال صيغ الماضي البسيط التي لها في العادة علاقة بفعل التذكر. فإذا ما قال السارد مثلا: "كان... أذكر أنه قال..." فإن العبارة تحمل بعدا تناصيا مع نصوص وأقوال غائبة (متحوّلة)، أي علاقة غير مباشرة، بحيث يرد الضمير المستتر "هو" الدال على غياب الغائب في قول خالد بن طوبال" متحدثا عن الشاعر "زياد الخليل":«وكان يكذب.. كبطل جائز للرّواية.

1- **فوضى الحواس**، ص11.

2- **عابر سرير**، ص16.

كان يكابر ويدّعي أنّ فلسطين وحدها أمّة. ويعترف أحيانا فقط بعد أكثر من كأس، أن لا قبر لأمه، تلك التي دفنت في مقابر جماعيّة لمذبحة أولى كان اسمها (تلّ الزعتر)»[1].

في "فوضى الحواس" يحضر ضميرا المذكر والمؤنث "هو/هي" معا ، وذلك دليل على قدرة الساردة على الانتقال السريع بين ضمير وآخر، وقدرتها على التحكم فيهما: «كانت تحب الصيغ الضبابية. والجمل الواعدة ولو كذبا، تلك التي لا تنتهي بنقطة، وإنما بعدة نقاط انقطاع.

وكان هو رجل اللّغة القاطعة.

كانت جمله تقتصر على كلمات قاطعة للشك، تراوح بين "طبعا" و"حتما" و"دوما" و"قطعا"»[2].

في "عابر سرير" يقول السارد متحدثا عن "زيان"، ومعبرا عنه من خلال الفعل الماضي الناقص الذي يحمل دلالة "هو": «كان له ما أراد. أن يكون تمارَض كي يجد ذريعة للانسحاب المتعالي.. فسقط في بدائن المرض الحقيقيّ؟»[3].

إنّ اللجوء إلى هذه الصيغة في التعبير عن ضمير الغائب، له دلالة عميقة، بحيث «يفصل اصطناع ضمير الغائب زمن الحكاية، عن زمن الحكي من الوجهة الظاهرة الأقّل؛ وذلك حيث إنّ «هو»، في العربية، يرتبط بالفعل السردي العربي «كان» الذي يُحيل على زمن سابق، على زمن الكتابة» [4] فضلا عن تبعيته لضمير المتكلم الذي يقع حول السرد، حيث يصبح خطابه بمثابة اللّغة الموضوع لـ(الأنا) حسب ما تقتضيه استراتجيات الخطاب الواصف.

1- **ذاكرة الجسد**، ص249-250.

2- **فوضى الحواس**، ص 18.

3- **عابر سرير**، ص 81.

4- عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السرد**، ص 234.

يحضر هذان الضميران مرة أخرى من خلال صيغ جمع المتكلم، "فنحن" كما نعلم قد تكون جمعا لـ"أنا وأنت" وقد تكون تجميع لـ "أنا" و"هو" أو "هي" و"أنا" و"هم" و"أنتم" و"أنتن"...الخ. ويمكن أن يلحظ ذلك في قول السارد: « واليوم أصبحت الكتب تكذب أيضا..مثلها مثل الجرائد. ولذا تقلّص صدقنا.. وماتت فصاحتنا. منذ أصبح حديثنا يدور فقط حول المواد الاستهلاكية المفقودة»[1].

وحسب "جيرار جنيت"، فإنّ «هناك حكايات بضمير المتكلمين، قد يمكن أن تبدو حالتها أشدّ تعقيدا، ما دامت نحن= أنا+هو أو أنا+أنت... (الخ)، أي أنا+الغير»[2] وهو ما نجح الساردون في تبيانه، بحيث تعددت الأشكال والأساليب التي حضر بها الضمير، وإن كان ذلك الضمير لا يحتل سلطة السرد، فإنّه يكمّل السرد ويعمل على خدمته دائما كما هو الشأن فيما تقدمه الرّواية الاستهلالية في "فوضى الحواس"، من «صورة مشتركة على طرفي الرواية: هي/هو»[3]، بحيث تبرز أهميتها من خلال عملية الخرق اللغوي واللّعب بالكلمات؛ أضف إلى ذلك جملة التعليقات والشروح التي تسمح للكاتبة بتمرير أفكارها كيفما شاءت، بحجّة أن لا دخل لها فيما يقوله هذان الضميران (الساردان).

وهكذا وجدت الكاتبة طريقة للتنحّي عن مسؤوليتها أمام القارئ، إذ جعلت نفسها على مسافة من آرائهما، ذلك أنّ « هو/هي مجرد حالة لغوية أكثر منها تجسيدا لشخصية؛ إنّ استخدام هذين الضميرين، يمكّن الكاتبة من التواري خلف الضمير، فتمرر ما شاءت من الأفكار دون أن يبدو تدخلها صارخا

1- **ذاكرة الجسد**، ص 302.

2- جيرار جنيت، **عودة إلى خطاب الحكاية**، ترجمة: محمد معتصم، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص175.

3- حفناوي بعلي، **عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في "فوضى الحواس" و"عابر سرير"**، ص139.

ولا مباشرا، فالسارد يغتدي أجنبيا عن العمل السردي بفضل هذا اللهو العجيب"[1] الذي يمنع الكاتبة من التورّط في مشكل ما، ومن أي نوع كان ما يجعلنا نعتقد بانطباق قول الساردة عليها في" فوضى الحواس": «وهي مازالت أنثى التداعيات تخلع وترتدي الكلمات عن ضجر جسدي..على عجل»[2].

فالساردة كما لاحظنا ذلك، يحق لها أن تقول أو تدّعي ما شاءت دون أن توجّه لها تهمة بشأن ما طرحته وادّعته لاختفائها وراء ضمير السارد، بحيث تتحايل على القارئ دون جهد وهو ما صرح به السارد في عابر سرير:«هي التي يحلو لها التحايل على الجمارك العربية وعلى نقاط التفتيش، ماذا تراها كانت تخبئ في حقائبها الثقيلة، وكتبها السميكة؟»[3].

هكذا استطاعت الساردة أن توصل، ولو بقدر ضئيل، ما سعت إليه بفضل هذا الضمير وبفضل تماهيه مع ضمائر أخرى في بنية السرد.

➢**ضمير الجمع (هم/هن):** إن الهدف من اصطناع السارد والساردة لهذا الضمير هو أولا وضع النفس مقابل ذاك الآخر، أي الـ "لا أنا"، بحيث ينفرد "هم/هن" بقناعتهم الخاصة، كما ينفرد السارد بتعاليقه على خطاب "هو" وخطاب"هم". وهو ثانيا، صنع تحد وتهشيم الطرح النقدي لأولئك الآخرين قصد إعطاء البديل المقنع في نظره، فكأنّ به في موضع محاورة ومجادلة مع أولئك بحيث يعرض أولا أقوالهم في شكل خطاب منقول مباشر أو غير مباشر، ثم يعقب في نفس العبارة بصوته الخاص "أنا" سعيا منه لتغيير الرؤيا، وكذا شد القارئ نحو طرح بديل. بإمكان السارد نتيجة ذلك تغيير موقع أو زاوية النظر كل مرة، عندما يستدعي الأمر ذلك فيكون أحيانا "مع" مُصاحبا وينظر أحيانا

1- حفناوي بعلي، **عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في "فوض الحواس" و"عايد ستريير"**، ص139.

2- **فوضى الحواس**، ص12.

3- **عابر سرير**، ص17.

أخرى من الخلف، من خلال استحضار صيغة الماضي، «ذلك أن الماضي في الرّواية يعيش إلى جوار الحاضر، ومنها تنبثق التجربة الروائية التي تدفع الكاتبة إلى الإحساس بامتلاك شعور خاص ووعي بالقيمة الماضية للكفاح الوطني ومدى أهمية توفر عنصر التواصل بين التجارب والأفكار المختلفة للشخصيات الرئيسية في الرواية"[1]. وهو ما نستطيع أن نلمسه مع "خالد" السارد في "ذاكرة الجسد"، فلأنّه مجاهد ومشارك في الثورة التحريرية، لذلك نجد أن تعليقاته لم تستثن الكتابة في علاقتها بالشهداء "هم" إذ يقول: «وحدها أسماء الشهداء غير قابلة للتزوير، لأنّ من حقهم علينا أن نذكرهم بأسمائهم كاملة. كما من حقّ هذا الوطن علينا أن نفضح من خانوه وبنوا مجدهم على دماره، وثروتهم على بؤسه، ما دام لا يوجد من يحاسبهم»[2].

لا يمكن هذه المرة أيضا تجاهل دور ضمير الجمع في استحضار كافة الضمائر الأخرى ولو لم يذكر ذلك صراحة، فإنّ "هم/هن" منصهر داخل "نحن"، ما يدفعنا إلى تمييز مجموعة من الشخصيات المحورية: وهي صوت كل من "خالد/أحلام/المصوّر"، بحيث تطرح هذه الأطراف قناعتها وتعليقاتها بخصوص الكتابة قصد بناء منهجية جديدة لممارسة فعل الكتابة، وتحقيق رغبة هؤلاء في تغيير القيّم السائدة والتنظير لكتابة الرّواية من خلال تجربة الخطاب الواصف ساعية لإقناع الروائيين أنفسهم بضرورة التغيير والتجديد، وعن سذاجتهم تقول الساردة: «يا للروائيين، كما البحارة هم يموتون دائما في لحظة جهل!»[3].

1- عمار زعموش، **الخطاب الرّوائي في "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي من نقد الواقع إلى البحث عن الذات**، ص218.

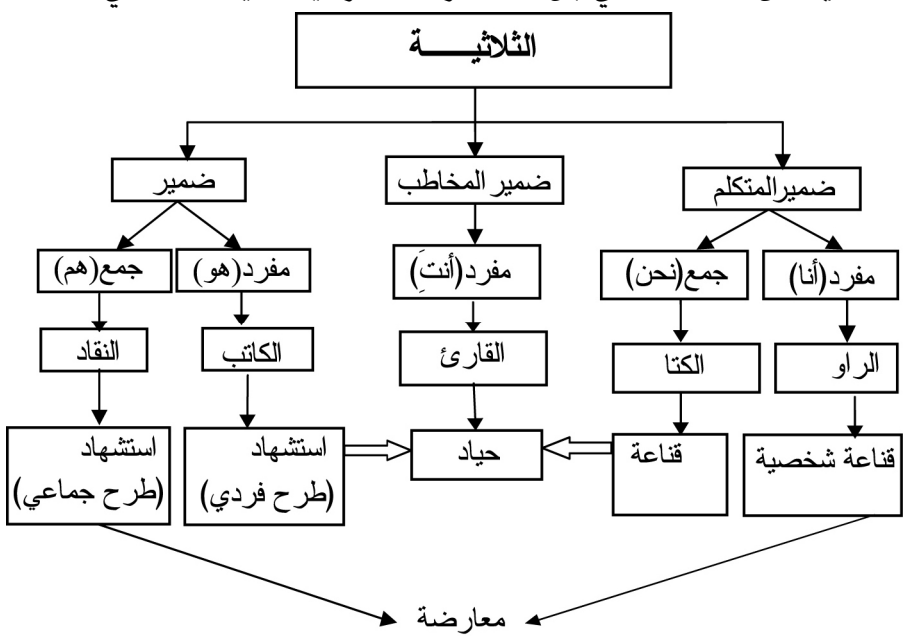
2- **ذاكرة الجسد**، ص386.

3- **فوضى الحواس**، ص329.

إنّ تعريفا كهذا من شأنه أن يغير من نظرة القارئ للروائيين، إذ يصبح شغله الشاغل هو كيفية التخلّص من هذا الروائي الساذج، في أية لحظة، وكذا الاستحواذ على نصه، دون أن يلتمس العذر منه ذلك لأنّ القراءة لحظة انفلات من السارد صوب القارئ.

ونجد أيضا مجموعة من الشخصيات المندرجة ضمن ضمير الجمع الغائب "هم" وكذا ضمير المتكلم "نحن"، ما دامت الثلاثية مزيجا من خطاب شخصيات متفاعلة ومتداخلة تحت سلطة الضمير "هم" لتشكل جانب آخر من التعليقات التي يصرح بها الرّواة والتي تمثّل في نظرهم، وفي كثير من الحالات، الوجهة المعاكسة لقناعتهم والتي لا بد أن تُبنى عليها تفسيرات أولئك وشروحاتهم الجديدة بخصوص عالم الإبداع الروائي.

يلخص المخطط الآتي جلّ الضمائر الحاضرة في ثلاثية مستغانمي:



يمثل هذا المخطط الجدلية القائمة بين الطرح الفردي المنوط بالراوي والطرح الجماعي (الاستشهادات)، حيث يتخذ السارد تارة صيغة ضمير المتكلم المفرد "أنا"

وصيغة "نحن" تارة أخرى، ليعطي المصداقية (الشرعية) والصفة الجماعية لأقواله. بالمقابل يضع السارد ضمير المتكلم الغائب نظيرا له، حيث يستشهد بأقواله ليتخذها سندا له. أما ضمير الجمع الغائب فإنّه يأتي في غالب الأحيان ليناقض السارد، وهو ما يشكل نوعا من المعارضة بين القناعة الذاتية للسارد مع الطرح الجماعي لهؤلاء النقاد والرسامين.. إلى غير ذلك ممن يستشهد بهم.

يلاحظ الكثير من النّقاد أنّ المعارضة هي السّمة المميزة للخطاب الواصف، ذلك لأنّ التناص والميتانص يقومان على معارضة الآخر علنا أو دون الإعلان عن ذلك، وسبيل فهم التلميح فقط، ففي "ذاكرة الجسد" مثلا اختارت الكاتبة "أحلام مستغانمي" أن تظهر بصيغة "الأنا" على لسان"خالد بن طوبال"، وفرقت بين قناعاته، وقناعات الآخرين من خلال: هو، هم، وأنت. وتمثل هذه القناعات والتعليقات التي تقدمها ضمائر الغائب عملية تناصية بامتياز وهي استشهادات ذات دلالة قيّمة، يتم بواساطتها تدعيم آراء "خالد" لتكون حججا مقنعة يعارض بها رأي الطرف الآخر(النقاد).

لقد عمد الساردون إلى هذه الحيلة التي مكنتهم من قول ما يريدون واكتفوا بالإشارة بـ "هم" إلى مجموعة من النّقاد، أي أولئك الذين يتفقون معهم في مذهبهم، وما ذلك إلا لتطويق القارئ، وكذا جعل الخطاب السردي في بؤرة واحدة تسمى الخطاب الواصف. وما القارئ في رأي هذه الكاتبة سوى قارئ جيّد لأعمالها، وكذلك فإنّ "الأنا" الذي يكتب النص ليس إلاّ كائن حبري أو "أنا"من ورق كما يسميه بارث الذي يرى أنّ «النص موجود وغير موجود في آن واحد. فهو موجود لأنه نص له مؤلف الذي لا يمكن إنكاره أو دحضه. وهو غير موجود لما يختفي هذا المؤلف - يتوفاه الله على حد قول بارث- بعد كتابته ويصبح هذا النّص ملكا للقارئ الذي يعيد كتابته من جديد، فتأتي بدل

الصيغة الواحدة صيغ متعددة ومتشعبة، حتى أنها تكاد تنفر من النص الذي انبثقت منه، لما تفرزه من رواسب دلالية كثيفة»[1].

هكذا إذن يتفاعل القارئ مع النّص، ويتبادل المواقع مع السارد، ويصبح نشاطه ضربا من"الأنا" المؤوّلة والناقدة والفاعلة في النّص. أما الكاتب، فهو ذاك المتواري بين "الأنا والأنت" أو ورائهما، والمفتعَل الشرعي للعلاقة بين الطرفين، دون أن يعطي لنفسه حق التدخل العلني في النص، بحجة أنّ لا علم ولا علاقة له بما يدور في النص، و«هذا هو"عمل الضمائر" الذي يتيح للأشخاص أن يتكلموا.إنه بناء يمكنه أن يتطور خلال سرد الرواية، وأن يتبادل، وأن يستهل أو يتعقد، وأن يمتد وأن يتقلص»[2] دون أن يضر بمضمون الثلاثية.

2- شعرية الخطاب الواصف:

تتبني الثلاثية على لغة شعرية قوية تقوم أساسا على هدم لغة وخلق أو بناء لغة جديدة تتناسب مع هموم الكتابة ما بعد الحداثية، التي تعيش التوترات النفسية والاجتماعية والسياسية التي يحياها الرّاوي. فالتغير الحاصل في الواقع فرض على الكتابة نمطا جديدا يقوم على شعرية السرد، وإحياء الاستعارات الميتة، بحيث تكاد الاستعارة والمجاز أن يشكلا موضوع الكتابة وهو ما يتناسب تماما مع ظاهرة تداخل الأجناس أو اللارواية كما يحلو لـ "بارث" وأتباعه تسميتها، إلاّ أنّ هذا يجعل القارئ يتساءل عن سر التوظيف الشعري؟ وما علاقة هذا بالخطاب الواصف أو الوظيفة ما بعد الشعرية[3].

1- بوشقرة نادية، **الكتابة السردية بين المؤلِف والمؤلَف**، أسئلة الكتابة، مجلة فصلية، العدد1، معهد اللّغة العربية وآدابها، المركز الجامعي بشار، الجزائر، 2004، ص103-104.

2- ميشال بوتور، **بحوث في الرّواية الجديدة**، ص76.

3- جابر عصفور، **رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر**، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2008 ص 364.

أليس من الغريب أن يجمع في رواية واحدة بين كتابة النقد(اللغة الواصفة) وشعرية اللغة، حيث إنّ النقد هو ما لا علاقة له بالوجدان والشعر تماما؟ فكيف تنظّر إذن بالشعر وهو ما قد يكون مانع في إقناع القرّاء إذا اعتبرنا الشعر وسيلة الضعفاء- على حد تعبير "أفلاطون"- أمام قواعد النّقد الصّارمة؟ ويأتينا الجواب غير متوقعا، ويضعنا وجها لوجه مع نظرة الرواة، ورواد الميتارواية، الذين يحاولون إقناعنا بلغتهم الواصفة عن جوهر الكتابة عندهم: «أليست الكتابة اليوم، نوعا من هذا التأويل- نوعا من ((الانحراف)) و((لخرق)) و((التجذيف؟))»[1] نحو آفاق المجاز، والصور الشعرية التي تجلت بصفة أكثر في الرواية الثانية "فوضى الحواس"، إذ لم يعد الحديث ممكنا عن استعارة الجملة، بعدما طغت عليها الاستعارة الخطاب، وشعرية السرد، ذلك أن الثلاثية من بدايتها إلى نهايتها عبارة عن لغة شعرية (نثر شعري)، ناهيك عن بعض المقاطع التي تتخلل النص الروائي، والتي استشهد بها الرّواة خدمة للّنص، فمن يقرأ الثلاثية «يقرأ لغة عاشق موله بمعشوق ليس هو إلاّ هذه اللّغة العربية الأخاذة بمجازاتها واستعاراتها. لغة عشق قرأناها سابقا في "ذاكرة الجسد" عندما زاوجت الكاتبة بين شكل الأحرف العربية وروحها وايحاءاتها وقيمها التشكيلية والتزيينية الرقشية. وما تزال هنا منجذبة إلى جماليات اللّغة ومخزونها البلاغي وقدراتها التعبيرية والدلالية»[2].

فمنذ القراءة الأولى للعنوان تواجهنا اللغة الشعرية التي لا تفارقنا، إلاّ ونحن ننهي كامل الثلاثية، إذ تغرقنا في شاعرية لا مثيل لها، وحسب الغذّامي فإنّ «الشاعرية بذا هي فنيات التحوّل الأسلوبي، وهي(استعارة) النص، كتطور

1- أدونيس، **النظام والكلام**، ط 1، دار الآداب، بيروت، 1993، ص 169.

2 - أحمد زين الدين، **فوضى الحواس لأحلام مستغانمي رواية الأنوثة المهدورة على أعتاب الوطن**، الاختلاف عين على الكتابة والنقد والاختلاف، دورية شهرية تصدر عن رابطة كتاب الاختلاف، العدد3، الجزائر، ماي2003، ص36.

لاستعارة الجملة، حيث ينحرف النّص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي»[1] ويصبح همّ القارئ هو فك هذا التشفير الذي خلقته تلميحات الاستعارة والمجاز والبحث عن تأويل مقنع لهذا الاستعمال الشعري. ويجدر بنا تأكيد هذه الفكرة بمقاطع من الثلاثية:

يقول خالد بن طوبال: «على حافّة العقل والجنون.. في ذلك الحدّ الذي تُلغيه العتمة

والفاصل بين الممكن والمستحيل..

كنت أقترفك..

كنت أرسم بشفتي حدود جسدك.

أرسم برجولتي حدود أنوثتك.

أرسم بأصابعي كل ما لا تصله الفرشاة..

بيد واحدة كنت أحتضنك.. وأزرعك وأقطفك.. وأعريك وألبسك وأغيّر تضاريس.

جسدك لتصبح على مقاييسي.

يا امرأة على شاكلة وطن..»[2].

يبين لنا هذا المقطع الخرق والسطوة التي يمارسها السارد على اللّغة متخذا الرسم أداة للكتابة والانكتاب، بحيث تصبح اللغة جسدا والجسد لغة ويتم إزالة الحدود الفاصلة بينهما، وهو ما أعطى للرواية صبغة تُميّزها عن روايات أخرى لكتّاب آخرين. فاللّغة الشعرية عند خالد هي نوع من الخطاب الشعري الواصف، أي لغة ثانية تحاول كسر قيود اللّغة الكلاسيكية، التي

1- عبد الله محمّد الغذّامي، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، (Déconstruction) قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية**، ط 1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985، ص25.

2- **ذاكرة الجسد**، ص183-184.

تنبني على مبدأ التقرير فقط، وتحاول خلق لغة أخرى مبدؤها الإيحاء وتكثيف الدلالة.

إنّ في الاستعانة بهذه اللّغة المكثفة أهدافا كثيرة، ذلك أنّها تستطيع أن تشدّ اهتمام القارئ وانتباهه، بمحاولة حصره في دوامة من الأسئلة التي يحاول بواسطتها تنمية وعيه بخصوص آليات الكتابة الجديدة، كضرورة تجديد لغة السرد، وذلك بعقد صلات مجازية بين الكلمات ومدلولاتها، ويشير "رولان بارث" إلى «أنّ كل نظام دلالي يحتوي على صعيد العبارة(ع) وصعيد المحتوى (أو المضمون) (ض)، وإنّ الدلالة تتطابق مع العلاقة(ق) الرابطة بين الصعيدين(ع ق ض). وسنفترض، الآن، أن نظاما (ع ق ض) يصير بدوره، مجرد عنصر في نظام ثان يصبح بهذه الكيفية توسعا وامتدادا له»[1]، وهو ما يؤدي إلى تشكّل سيرورة دلالية غير متناهية، تضع قارئ "خالد بن طوبال" وقارئ "أحلام مستغانمي" موضع مساءلة أمام نصوص اختلط فيها «حب اللّغة بحب الجسد وصارت اللّغة جسدا للمغازلة والملامسة والاحتفاء، صارت اللّغة والكلمات موضوع عشق ومحبة ومصدر متعة وروعة، وجمال ونشوة، بجمالية لا نجدها إلاّ عند من قالوا بالدهشة والغرابة في الأدب»[2]، وتتكرر نفس المواقف على امتداد الرّواية بحيث يظهر الاحتفاء باللغة والجسد صارخا، إذ تصير اللّغة العربية أنثى أيضا ننحاز إليها دون غيرها من اللّغات، وهو ما يقرّ به السارد في قوله «معك رحت أكتشف العربيّة من جديد. أتعلّم التحايل على هيبتها، أستسلم لإغرائها السرّي، لتعاريجها، لإيحاءاتها.

رحت أنحاز للحروف التي تشبهك.. لتاء الأنوثة.. لحاء الحرقة.. لهاء النشوة..لألف الكبرياء.. للنقاط المبعثرة على جسدها خال أسمر..»[3].

1- رولان بارث، **مبادئ في علم الأدلة**، ص135.

2-عبد السلام صحرواي، **الأناقة والإغراء في لغة أحلام مستغانمي**، http://www.arabworldbooks.com/Readers/articles/langages.htm2005

3- **ذاكرة الجسد**، ص 218-219.

راح السارد بعدها يطرح السؤال على نفسه، وكأنه وقع على مفاجأة الاكتشاف التي لم يكن يعرفها وما كان ليتوقعها، إذ تجسدت اللّغة في تلك المرأة الرمز والوطن واللّغة العربية التي اشتاق إليها واشتهاها بحرقة كبرياء دفعته لمغادرة الوطن. فيضيف قائلا: «هل اللّغة أنثى أيضا؟ امرأة ننحاز إليها دون غيرها، نتعلّم البكاء والضحك.. والحب على طريقتها، وعندما تهجرنا نشعر بالبرد وباليتم دونها؟»[1].

إنّ اللّغة حسب هذا الطرح تتعدى مستوى الاستعمال العادي الذي هو مستوى التقرير dénotation، حيث تكتفي الكلمة أو العبارة بربط العلاقة بين الدال والمدلول، حتى يتم المعنى إذ إنّ اللغة عند "خالد بن طوبال" هي لغة متعددة ومتحركة، تتخذ عدة صور، هي إذن لغة موحية لا تكتفي بالتأويل البسيط، بل تستلزم مستوى إيحائيا (Conotation) يؤدي إلى مستوى إيحائي آخر في سلسلة لا حدود لها، فهي على صيغة ما وردت عليه في المثال السابق أنثى بوظائف متعددة. فكل دلالة تحصدها اللّغة لصالحها، تستدعي دلالة أخرى وأخرى، وهو ما لا يمكن التحكم فيه خاصة أن نظام البناء في اللّغة الشعرية الإيحائية غير نظام اللّغة الواصفة حتى وإن كانت اللّغة الشعرية هي لغة واقعة في الدرجة الثانية من السرد، ولتوضيح كيفية اشتغال النظامين نستعين هاهنا بالشكلين[2] التاليين اللذين صاغهما "رولان بارث":

دا		م
دا	م	

الإيحاء

دا	م	
	دا	م

اللّغة الاصطناعية

1- **ذاكرة الجسد**، ص219.

2- رولان بارث، **مبادئ في علم الأدلة**، ص136.

وحسب "رولان بارث"، فإنّه «تتكون دوال النظام الثاني، في الدلائلية الإيحائية، من أدلة النظام الأوّل، والعكس يحدث في اللّغة الاصطناعية métalangage إذ إنّ مدلولات النظام الثاني هي المكونة من أدلة النظام الأوّل»[1]، بمعنى أنّ اللّغة العادية التقريرية تشكل موضوعا للغة الاصطناعية (اللّغة الواصفة) فـ « النظام الموحى connoté نظام يتكون مستواه التعبيري ذاته من نظام للدلالة، بديهي أن تتألف الحالات الإيحائية العادية من أنظمة معقدة تشكّل اللّغة المتمفصلة نظامها الأول (تلك مثلا هي حالة الأدب). أما الحالة الثانية للانفصال (المناقضة الأولى) فيصير النظام الأول(ع ق ض) فيها صعيدا مضمونيا أو مدلولا للنظام الثاني وليس صعيدا تعبيريا.. إنّها حالة كل اللغات الاصطناعية»[2].

ومن هذا المنطلق، يبدو لنا أنّ اللّغة الشعرية في الثلاثية تقوم على لغة أولى هي اللّغة الطبيعية، والتي شكّلت موضوع اللّغة الواصفة، وذلك من خلال استثمار تقنيات كثيرة كالشعرية والخرق، الاستعارة، المجاز، ليبدو الأمر أقرب إلى لعبة مُتعة وقد صرّحت بذلك "أحلام مستغانمي" في حوار صحفي لها إذ قالت: «إنّ الكتابة بالنّسبة لي، متعة و لا أمارسها إلا من هذا المنطلق»[3] وهو المنطلق الذي يجعل منها موضوعا للكتابة ذاتها، ويتأكد كلّ هذا أكثر ما يتأكد في مقطع من الرّواية يفضي فيه "خالد" بما له عن اللّغة، فيقول في لغة شعرية متميزة: «أكان يمكن أن أصمد طويلا في وجه أنوثتك؟ ها هي سنواتي الخمسون تلتهم شفتيك، وها هي الحمّى تنتقل إليّ. وها أنا أذوب أخيرا في قلبة قسنطينية المذاق، جزائرية الارتباك.

1- رولان بارث، **مبادئ في علم الأدلة**، ص138.

2- م. ن، ص135-136.

3- عبد السلام صحرواي، **الأناقة والإغراء في لغة أحلام مستغانمي**، http://www.arabworldbooks.com/Readers/articles/langages.htm2005

لا أجمل من حرائقك.. باردةٌ قبل الغربة لو تدرين. باردة تلك الشفاه الكثيرة الحمرة والقليلة الدفء. بارد ذلك السرير الذي لا ذاكرة له.

دعيني أتزوّد منك لسنوات الصقيع. دعيني أخبّئ رأسي في عنقك. أختبئ طفلا حزينا في حضنك.

دعيني أسرق من العمر الهارب لحظة واحدة، وأحلم أنّ كل هذه المساحات المحرقة..لي.

فاحرقيني عشقا قسنطينة!

شهيّتين شفتاك كانتا، كحبّات توت نضجت على مهل. عبقا جسدك كان، كشجرة ياسمين تفتّحت على عجل.

جائع أنا إليك.. عمر من الظمأ والانتظار. عمر من العقد والحواجز والتناقضات. عمر من الرغبة ومن الخجل، من القيم الموروثة، ومن الرغبات المكبوتة. عمر من الارتباك والنفاق. على شفتيك رُحت ألملم شتات عمري»[1].

إنّ هذا المقطع من "ذاكرة الجسد" «الذي يختلط فيه الشعر بالنثر واللّغة بالجسد جسد المرأة وجسد اللّغة، وقسنطينة المدينة، وذاكرة الوطن، والرغبة بالخجل، والحب بالحلم والحرائق والعشق والمقطع على لسان "خالد" بطل الرّواية»[2]، بمثابة تنظير لفنيات اللغة وشعريتها لا للكتابة في حد ذاتها باعتبارها وسيلة تسجيل ونقل. وإنّ ملامسة الكلمات بهذا القدر من الانزياح دليل على وعي السارد باللّغة وقواعدها، حتى وإن لم يتم التصريح بذلك مباشرة.

ويبلغ الاحتفاء باللّغة والكلمات مداه في "فوضى الحواس"، بحيث تكاد تصبح اللّغة موضوعا للرّواية وموضوع رغبة عند الساردة وقرائها، فتقول

1- **ذاكرة الجسد**، ص172-173.

2- عبد السلام صحرواي، **الأناقة والإغراء في لغة أحلام مستغانمي**، http://www.arabworldbooks.com/Readers/articles/langages.htm2005

حياة/أحلام بطلة الرواية: «يحدث للّغة أن تكون أجمل منّا. بل نحن نتجمّل بالكلمات نختارها كما نختار ثيابنا، حسب مزاجنا، ونواياانا.

هناك أيضا، تلك الكلمات التي لا لون لها، ذات الشفافية الفاضحة. كامرأة خارجة توًّا من البحر، بثوب خفيف ملتصق بجسدها. إنّها الأخطر حتما، لأنها ملتصقة بنا حدّ تقمّصنا»[1].

لا تتوقف الساردة بهذا الخرق، والطرح أو الاستعمال الجديد للكلمات عن إبهار القارئ وإدهاشه بحيث تشبّه اللغة بالمرأة دائما، وقد يكون ذلك مناسبا في هذا السياق لطرح "جاك دريدا" الذي يعقد صلة بين المرأة والمجاز من جهة، أي بين الجانب الإغرائي والمجاز، ويرى "حسين خمري" أنّ «الاشتغال على اللّغة –وباللّغة- في إطار النص الأدبي ضروري جدا، لأن كل إبداع، كما قال أحد فلاسفة اللّغة، يعتبر حدثا مهما في حياة هذه اللّغة لأنّه يعيد صياغة تراكيبها ويولد أنساقا تعبيرية جديدة ويخلق لألفاظها سياقات لم تعرفها من قبل، وفي نظر اللسانيات الحديثة يعتبر النص(أو الخطاب) واللّغة تجسيدا لعلاقة الدال بالمدلول»[2]، حيث يسمح الجانب الإيحائي والمغري في اللغة والناتج عن علاقة الدوال ببعضها البعض باستخلاص قواعد جديدة في مجال الكتابة وتشكيل اللغة السردية، التي يسعى الروائيون ما بعد الحداثيين للإشادة بها. هي إذن إعادة النظر في القواعد التقليدية للغة دون أن يتسبب ذلك في اختلال البنية العامة والقاعدية لقواعد الإعراب، «فالكتابة هنا حصنًا يحمي الكاتبة من ضعفها الأنثوي، أو وسيلة ناجعة لإقامة توازن نفسي ووجداني مع فضائها الاجتماعي، أو أنّ الكتابة ليست إلاّ ثمن أنوثة مهدورة، إن لم تستعاد واقعا

1- **فوضى الحواس**، ص32.

2- حسين خمري، **نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص266.

فتستعاد تخيّلا»[1] عن طريق هذه اللغة الشعرية والاستعارية إلى حد كادت فيه الكاتبة أن تنسى موضوع السرد وتنساق وراء ألاعيب اللّغة الشعرية التي أصبحت وسيلة تتراشق بها مع كائنها الحبري. فتقول: «أحيانا، كان يبدو لها طاغية يلهو بمقصلة اللّغة. كان رجلا مأخوذا بالكلمات القاطعة، والمواقف الحاسمة.

وكانت هي امرأة تجلس على أرجوحة "ربّما".

فكيف للغة أن تسعهما معا؟» [2].

إنّ رواية "فوضى الحواس" حسب ما يقّر به "نبيل سليمان" «قد عرفت ما عرفته الحداثة الروائية العربية بعامة من تأزم، جراء وهم اللّغة الشعرية - من الشعر- أو الغموض أو التتقين بعامة. غير أنّ منعطفا جديدا ابتدأ في الرّواية العربية- منها الجزائرية- منذ حين يروم أن يتجاوز ما أزّم اللحظتين السابقتين: التقليدية والحداثية»[3]، و هناك "ذاكرة الجسد" و"عابر سرير" أيضا، فكلها روايات لا تخلو من انزياحات واستعارات مكثفة، ف «هذا الانجاز اللغوي الشاعري للرواية، كان لابد من أن يأتي ليتحدى آلاف الصفحات من الحكي في الرّواية الجزائرية بعد المحنة، حيث ما إن لبثت الرواية الجزائرية، أن تخلصت من مركزية لفظوية وإيديولوجية السبعينات حتى وقعت في براثن مأساة التسعينات. الكتابة الروائية عند مستغانمي تنم عن وعي وإدراك للأزمة الجزائرية، من خلال تلك الانتقادات الموجهة للانتهازيين من السياسيين في الوقت الراهن، ويكون الانتقاد فاجعا لأصحاب الكسب السريع، والعقول الفارغة

1- حفناوي بعلي، **عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في "فوضى الحواس" و"عابر سرير"**، ص155.

2- **فوضى الحواس**، ص20.

3- نبيل سليمان، **الحداثة الروائية في الجزائر**، عمّان، مجلة ثقافية شهرية تصدر عن أمانة عمّان الكبرى، العدد99، الأردن، أيلول 2003، ص19.

والفيلات الشاهقة»[1]، دون أن تستثني اللّغة والكتابة الروائيتين الداعيتين إلى إعادة النظر في الدأب المعهود به عند بعض الروائيين. لذلك ليس الخرق والإنزياحات واللّغة الشعرية سوى دعوة من الكاتبة "أحلام مستغانمي" إلى تجديد اللّغة الإبداعية، وذلك ما ذهب إليه "الأخضر بن السايح" الذي نوافقه الطرح، إذ يقول: «وإذا كان النّص الإبداعي بهذه الاحتمالية لا يقدر النص الواصف أو اللّغة النقدية المحيطة أن تدّعي لنفسها نهائية النتائج، فالخطاب الشعري المعاصر بفعل الحمولات المعرفية المكثفة جعل النّص بناء لغوي معقد يسمح للنصوص الأخرى والأصوات بالنفوذ إلى الداخل كما ينعدم فيها المدخل والمنتهى وتنزل هكذا كسيل مفاجئ متحررة من كل شيء وتشحن فيها الإشارات بدلالات مشحونة بالمدلولات التي لا تستطيع القبض عليها فتحوّل النّص إلى جسد هلامي تستطيع تشكيله لاتجاهاته عدة، كما تفرض على القارئ جهدا لإعادة الأجزاء المبعثرة وإعادة ترتيبها وبهذا الجهد تجد القارئ نفسه قد أحيا النّص مرة ثانية»[2]، لأنّ القارئ لا يقطع مساره التأويلي الذي شرع فيه منذ الرّواية الأولى ولا يتجاهل شعرية الرّواية الأخيرة ولا تلميحاتها التي يرسلها السارد عمدا، والتي يهدف بها لتفعيل خطابه الواصف والنقدي. ويقول السارد في "عابر سرير": «كنت مع كلّ نشوة أتصبب لغة صارخا بها: ((احبلي..إنّها هنيهة الإخصاب)) .

وكانت شفتاي تلعقان لثما دمع العقم المنحدر على خدّيها مدرارا كأنه اعتذار»[3].

1- حفناوي بعلي، **عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في "فوضى الحواس" و"عابر سرير**، ص153.

2- الأخضر بن السايح، **الخطاب الأدبي وآليات تحليله**، ألواح، مجلة عربية تعنى بالفكر والثقافة، ع 20، 10 أكتوبر 2005، http://www.jozoor.net/main/mosules.phpname.

3- **عابر سرير**، ص20.

ويضيف في موضع آخر من الرّواية، متحدثا عن اللغة دائما مُصرّا على جعلها نشوة لا يمكن التخلص من أسرها فيقول: «كيف الفكاك من حبٍّ تمكّن منك حدّ اختراق لغتك، حتى أصبحت إحدى متعتك فيه هتك أسرار اللّغة؟

النشوة معها حالة لغوية. لكأنني كنت أراقصها بالكلمات، أخاصرها أطيّرها أبعثرها ألملمها. وكانت خطى كلماتنا دوما تجد إيقاعها منذ الجملة الأولى.

كنا في كل حوار راقصين يتزلجان على مرايا الجليد في ثياب احتفالية، منتعلين موسيقى الكلمات» [1].

تُعدّ اللّغة عند "أحلام مستغانمي" حسب رواياتها الثلاث، ذات أهمية كبيرة، وذات بعد نقدي مهم في مجال الكتابة الروائية، وقد « كانت اللّغة في القديم مجرد أدوات، أو وسيلة يعبّر المبدع، من خلالها عن أفكاره وأغراضه؛ ولكن اللّغة لدى الجاحظ، بصورة استثنائية هي التي تميّز كاتبا عن كاتب، وتعلو بمبدع على مبدع؛ فكانت اللّغة لديه أساسيّة المكانة في العمل الأدبي بحيث لم تكن مجرد أداة للتعبير عن الأفكار الخارجية»[2]. أما عند الكتّاب ما بعد الحداثيين فقد أصبحت مرآة للنظر ولإعادة النظر في شؤون كثيرة وذلك ما قد يُبرّر دعوتهم للمزج بين الأجناس: شعر، نثر، أسطورة، وأجناس أخرى.

إنّ البعد التلميحي الذي تقوم عليه الاستعارة والمجازات يجعل القارئ مشدودا إلى النص بنيّة البحث عن مقاصد السارد (المرسل)، وفي هذا السياق يرى كل من "جان ولسون" و"جان سيرل" أنّ الاستعارة تجسد «مثالا جوهريا لاستعمال اللّغة، إذ يدرك منها، عادة، معنى مقصودا يقع وراء البنية المنجزة للملفوظ أو الجملة. وبهذا، فإن الاستعارات تبدو مرشحات قوية للتحليل التداولي.

1- **عابر سرير**، ص 182-183.

2- عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السرد**، ص166.

اعتمادا على تفعيل بعض المبادئ التي تمكّن المرسل بموجبها من استعمال الإستراتيجية التلميحية، من خلال الاستعارة في خطابه، ليفهم المرسل إليه ما يقصده»[1]، وهو ما يدفع القارئ لمشاركة ذلك المرسل في تقديم التأويل والامتثال لسلطة خطابه. فيكون القارئ من ثمّ قد أنتج خطابه الواصف دون أن يدري، على نحو ما نلحظه في بعض المقاطع الشعرية والاستعارية المؤكدة على خصوصية اللغة العربية وتميّزها بمقدار الاختراقات والتجاوزات الحاصلة فيها والتي لا نجدها في لغات أخرى. فتعمل الساردة في "فوضى الحواس" مثلا على إبهار القارئ باستعمالاتها المميّزة للكلمات: «هو رجل الوقت سهوا. حبّه حالة ضوئية. في عتمة الحواس يأتي.

هو رجل الوقت عطرا. ماذا تراها تفعل بكلّ تلك الصباحات دونه؟..

لو يأتي.. هو رجل الوقت شوقا. تخاف أن يشي به فرحها المباغت، بعدما لم يشِ غير الحبر بغيابه» [2].

من الصعب جدا حصر مقدار المجازات والاستعارات الموظفة في هذه الثلاثية، لأنها تملأ كل صفحاتها. وبالأخص صفحات الرواية الثانية (فوضى الحواس)، وما يلاحظ أيضا داخل هذه الرّواية كثرة الثنائيات الضدّية التي تتخلل السرد في شكل استعارات ومجازات تؤكد دائما تقنيات اللّعب باللّغة التي مكنت الساردة من أن توحي إلى أشياء دون أن تصرّح بها. كما عمدت كذلك إلى قلب كلمات بعض الجمل رأسا على عقب، بحيث تعمّد ت تكرار تلك الكلمات بصفة معكوسة مركزة على عنصرا الترتيب (التقديم والتأخير)، وهو ما نلاحظه في قولها متحدثة عن أخيها ناصر: «كان الطفل

1- عبد الهادي بن ظافر الشهري، **استراتجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية**، ص411.

2- **فوضى الحواس**، ص10.

المدلل لذاكرة الوطن، ولكن ليس بالضرورة طفل الوطن المدلل»[1].وقولها أيضا «عن ظهر مقلب»[2]، بدل العبارة الجاهزة "عن ظهر قلب".

لقد كشفت الساردة لقارئها مدى ليونة اللّغة العربية مع كل استعمال ومدى كثرة أساليبها التي لا تفتأ تتجدد باستمرار، وذلك على نحو ما نجد في "فوضى الحواس" من ثنائيات «سواء أكانت ثنائية متآلفة أو متضادة، وتتجلى هذه الثنائية عبر مستويات مختلفة، سواء من حيث اللّغة، أو العناصر الروائية. وتتجلى في أشكال وصور عديدة، منها رد الكلام على بعضه»[3]. كما أكثرت من الاستعارات التصريحية والمكنية، والمجازات والتشبيهات دون أن تصاب بنية الرّواية بخلل على خلاف ما يدّعي البعض بأن «مادة الرّواية مكثفة إلى حد الحشو أحيانا، وتتميز بغلبة اللّغة الشعرية، سواء في الحوار أو في المناجاة، وحتى في السرد الروائي معظم الأحيان. وقد أثّرت هذه اللّغة أحيانا سلبا على الأداء القصصي، والحوار والحبكة، وكل ما يتعلق بالرّواية عموما. وحاولت الكاتبة التعويض عن ذلك، باقحام العديد من المواقف السياسية والثقافية والتاريخية. وكشفت الكاتبة بالمناسبة أنها تكتب عن الواقع الجزائري»[4]. ومن جملة ما استشهدت به الساردة نلحظ كثرة الاستعارات المكنّية، وتقول حياة/أحلام عن ذاك الرجل: «ضحك البحر لما رآني أبحر على زورق من ورق وأرفع الكلمات أشرعة في وجه المنطق. عساني أعرف... كيف كل هذا قد حصل.

1- **فوضى الحواس**، ص127.

2- **عابر سرير**، ص153.

3- حفناوي بعلي،**عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في "فوضى الحواس" و"عابر سرير**، ص140.

4- م. ن، ص151-152.

يغلق البحر قميصه. يتفقد ليلا أزرار الذكرى. يغلقها أيضا بإمعان، حتى لا يتسرب الملح إلى الكلمات»[1].

شبهت الساردة "البحر" بـ "الرجل"، والعلاقة المشابهة بينهما هي الضحك، فذكر المشبه "البحر"، وحذف المشبه به "الرجل"، وترك لازمة من لوازمه يدل عليه وهو "الضحك"، وترك إلى جانبه المشبه به، والقرينة المانعة من ايرادة المعنى الحقيقي هي إثبات "الضحك" للبحر وليس للرجل، ومن هنا جاءت القرينة معنوية على سبيل الاستعارة المكنية.

وإذا تأملنا اللفظ الذي جرت فيه الاستعارة وهو "البحر"، وجدناه اسما جامدا غير مشتق على سبيل الاستعارة الأصلية. وقد ذكرت حياة/أحلام مايتمم ويكمّل المستعار منه (الرجل) وهي الرؤية على سبيل الاستعارة المرشحة.

تمثل العبارة الثانية من المقولة ذاتها (يغلق البحر قميصه. يتفقد ليلا أزرار الذكرى. يغلقها أيضا بامعان) جملة من الاستعارات المكنية، التي تكمّل بعضها البعض. إذ تشبه الساردة "البحر" بـ "انسان" أو "رجل" يغلق قميصه، فحذف المستعار منه (الرجل) وأبقى لازم من لوازمه يدّل عليه هو "الإغلاق"، والقرينة المانعة من ايرادة المعنى الحقيقي هي إثبات فعل "الإغلاق" للبحر وليس للرجل على سبيل الاستعارة المكنية. وقد ذكر ما يتمم المستعار منه (الرجل) وهو القميص على سبيل الاستعارة المرشحة، إذ جاء اللفظ الذي جرت فيه الاستعارة اسما جامدا غير مشتق على سبيل الاستعارة الأصلية.

جاءت الاستعارة الموالية مكنّية، والقرينة المانعة من ايرادة المعنى الحقيقي هي إثبات فعل "التفقد" للبحر وليس للرجل على سبيل الاستعارة التبعية كون اللفظ الذي جرت فيه الاستعارة مشتقا لا جامدا. فهذا الخرق للغة هو ما يؤكد قول "رولان بارث" عن الرّواية، التي «ينصرف معناها أساسا إلى الأدب، إنها لغة انزياحيّة (...) في حين أنّ اللّغة، لغة الكتابة الأدبّية بعامة، هي لغة قلقة متحوّلة،

1- **عابر سرير**، ص329-230.

متغيّرة، متحفّزة، زئبقية الدلالة بحكم تعامل المبدعين معها تعاملا انزياحيا في كثير من الأطوار»[1].

تحضر كذلك اللّغة الشعرية الانزياحية في "عابر سرير"، وهي تتصدر الفاتحة الأولى من الرّواية، إذ يقول السارد، بدءا من الكلمة الأولى: « كنا مساء اللّهفة الأولى عاشقين في ضيافة المطر، رتّبت لهما المصادفة موعدا خارج المدن العربية للخوف»[2].

نلاحظ احتفاء "مستغانمي" باللغة الشّعرية، بانزياحاتها واستعاراتها المختلفة لدرجة تكاد تشكّل اللّغة الموضوع في كامل الثلاثية، وهو ما يؤكد قول "بارث": «ليس الأسلوب سوى استعارة»[3]، أو قصيدة كبرى.

خلصنا من خلال مبحثي هذا الفصل إلى استنتاج أولي يتمثل في:

– اعتماد الكاتبة في ثلاثيتها بعض الآليات المهمة التي أسهمت في تشكيل بنية الخطاب الواصف وشعريته، وقد استعانت بأربع استراتيجيات: الإقناع، التضامن، التوجيه، التلميح، وهي التي أسهمت في زرع الشكوك وتثبيت بعض القيم الجديدة في ذهن القارئ، وما ذلك إلاّ خطّة أو دعوة إلى قراءة النّص بكل تفاصيله بدءً بالعتبات إلى آخر كلمة من الثلاثية، وقد عمدت إلى:

– استغلال السلطة الرمزية للضمائر عن طريق الاستعانة بتعليقاتها واستشهاداتها وذلك باللجوء إلى المركزية التي تحتلها هذه الرموز كشخصيات فاعلة في: الثورة السياسة (السلطة)، الأدب، النقد، الرسم....

– اللجوء إلى تقنية التكرار لتؤكد على قناعات معينة، تحسب أنّها قارة وثابتة، لذلك تصرّ على إعادة صياغتها في مواضع أخرى، أو في روايات

1– عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، ص163.

2– **عابر سرير**، ص9.

3 – رولان بارث، **الكتابة في درجة الصفر**، ترجمة: محمد نديم خشفة، ط 1، مركز الإنماء الحضاري C.E.C، سوريا 2002، 18.

أخرى ولو بتغيير طفيف حسب سياق التكرار. وذلك على نحو ما فعلت بجمل وفقرات كاملة من الثلاثية، ما يستدعي تأويلها وتحليلها من زوايا نظر متعددة.

– اعتماد أسلوب المعارضة والسخرية أحايين كثيرة، وهي السمة المميّزة للخطاب الواصف كسبيل لتحقيق التأثير على القارئ بشكل ملفت للنظر، وهو من« أهم أهداف أحلام مستغانمي وإستراتجيتها السردية في الإرسالية الروائية حيث تعطي عدة وسائل لإنتاج فعل الخطاب انطلاقا من ذاكرة خالد والوطن والتاريخ... »[1]

– العتبات كما بينها جينيت، وكما تجلت لنا من خلال الموازيات النصية التي رافقت نصوص الروايات الثلاث تحمل بعدا دلاليا، لا يستهان به، تحتل واجهة العمل وهو ما يسترعي انتباه القارئ واهتمامه. وهي بذلك تمثل علاقة جدلية بينها وبين النصوص التي تمثلها، ما يجعلها خطابا واصفا لبعضها البعض.

سنحاول في الفصل الموالي أن نبين عمل المستويات النّصية الداخلية، أي الواجهة الداخلية للنصوص، (أي محتوى الروايات) مع بعضها البعض.

1– آمنة بلعلى، **قيل في أحلام وقد يقال عنها**، الاختلاف عين على الكتابة والنقد والاختلاف، دورية ثقافية تصدر عن رابطة كتاب الاختلاف، العدد3، الجزائر، ماي 2003، ص31.

الفصل الثّاني

مستويات الخطاب الواصف

«إنّ هدف العمل الأدبي هو جعل القارئ

منتجا للنص لا مستهلكا له» (بارث S/Z)

الغذامي: **الخطيئة والتكفير**، ص259.

خلُصنا في الفصل السابق إلى مدى أهمّية الموازيات النّصية، بما فيها من عتبات داخلية وخارجية، والدور الحساس المنوط بها، حيث تشكّل بؤرة مهمة من البؤر المكثّفة للنّص، وتعد أبوابا أولى يفتحها القارئ، لينتقل عبرها بين فضاءات داخلية وخارجية تبدو واقعية في ظاهرها إلى فضاءات أخرى لا تقل خيالا وسعة عن العالم الأدبي، فهي بذلك خطابا واصفا للنّص مثلما يعد النّص خطابا واصفا لها.

ولعل أكثر ما يلفت انتباه القارئ هو امتزاج المستويين الإبداعي والنقدي داخل الرواية الواحدة والثلاثية ككل، فالحديث عن الكتابة هو حديث عن النقد أيضا، وحديث عن الجدل والمعارضة كذلك، حيث يتولّد سؤال النّص انطلاقا من أجوبة يفترض أن تصاغ أسئلتها.

سنحاول في فصلنا الآتي الكشف عن كيفية اشتغال الخطاب الواصف داخل هذه الروايات، وعن أهداف ذلك الخطاب وأبعاده التي تسعى الكاتبة لتحقيقها عبر جملة من المعطيات النظرية والتطبيقية التي تقترحها نصوصها.

المبحث الأول

الكتابة بين جدلية الذاكرة والنسيان

«أنت من يتأمل جثة حب في طور التعفن، لا تحتفظ بحب ميت في براد الذاكرة، أكتب، لمثل هذا خلقت الروايات»

أحلام مستغانمي، "**عابر سرير**"، ص22

يعادل حضور ثنائية الذاكرة والنسيان في ثلاثية "أحلام مستغانمي" حضور ثنائية الحياة والموت: أن نتذكّر معناه أن نعيد للأشياء نصابها، أي أن نحييها؛ أما أن ننسى فمعناه أن نقتل الأشياء التي لم تعد في صالحنا أو في صالح الكتابة. وهي المسألة التي لها علاقة بالخطاب الواصف ذاته؛ فالكتابة مثلا في علاقتها بمفهوم النسيان، تسعى لنسيان (أو قتل) - ولو بصفة رمزية- بعض العادات والتقنيات المعتمدة هي الأدب(الكتابة) وتعويضها بأخرى، كتذكر بعض الممارسات الموجودة سابقا، وإعادة إحيائها بتجديدها وتحيينها.

لو حاولنا أن نحدد الخطاب الواصف في الثنائية السابقة الذكر، لقلنا بصورة مبسطة: (النسيان = الموت) و(الذاكرة = الحياة)، فالمحفّز على فعل الكتابة عند "حياة/أحلام" يكمن في البحث عن النسيان. ذلك أنها تنظر للأشياء بمنظور يومي، وأن ما مضى لابد أن ينسى، بينما يكتب "خالد" من أجل التذكر فينظر إلى الكتابة من منظور تاريخي، يستدعي منه التذكر أي إعادة الأشياء ثانية وإحيائها حتى لا تنسى.

فبين التجاوز والنسيان، ينبثق فعل الكتابة، ويصبح المستحيل ممكنا والممكن مستحيلا، إذ «تكتب أحلام/حياة كتابها من أجل النسيان، ويكتب خالد كتابه من أجل الذاكرة، فثمة نزاع ضمني يلفّ النصّ من أوله إلى آخره،

وهو يؤدي إلى مزيد من التعارض بين الشخصيتين الرئيستين في الرّواية: فأحلام/حياة تجد في النسيان حالة طبيعية، إنها تقرأ الآخرين عبر منظور يومي أما خالد فيجد في الذاكرة شاهدا على التباس المعايير، لأنّه يؤول أفعال الآخرين عبر منظور تاريخي»[1] يسعى من خلاله لتجاوز ذاكرته صوب النسيان، لكنه لا يستطيع ذلك، لأن ذاكرته ما تزال مرسومة على يده المبتورة، وهذا هو الفارق بينه وبين حياة/أحلام، فذاكرة خالد معلّقة بجسده، بينما ذاكرة أحلام معلقة بفعل الكتابة، لذا كان الحل بالنسبة لها هو كتابة رواية "منعطف النسيان"، بينما يدل عنوان "ذاكرة الجسد" على استفزاز الذاكرة لصاحبها دون أن تتجاوزه تماما.

وقد لاحظنا فيما سبق، أنّه كلّما حضر فعل النسيان حضر فعل التذكّر ولو بصفة ضمنية، كما يحدث أن تعوّض إحدى الكلمتين بما يدل أو يوحي إليهما ككلمتي (الحياة والموت)، حيث تشكّل هذه الثنائية لدى الطّرفين (خالد، حياة/أحلام) مصدر إلهام وإبداع، وإن بدا الأمر أقل من ذلك عند "خالد" في قوله: «كلمات فقط أجتاز بها الصمت إلى الكلام، والذاكرة إلى النسيان»[2]. فمن هذا القول يتضح، أنّ خالدا يكتب من أجل تجاوز جرحه بحيث يصبح الصمت عنده معادلا للذاكرة والكلام (الكتابة) معادلا للنسيان أي أنه بات لزاما عليه أن يتجاوز ذاكرته أو جرحه الذي سكت عنه طويلا إلى الكتابة، علّه ينسى بعدها هذا الألم، لهذا وجد في الكتابة مُعينا على النسيان، إذ أحيا تلك الذاكرة التي كانت خامدة ونائمة في أعماقه ليقتلها ثانية ونهائيا عن طريق الكتابة، لكن هل سيحقق ذلك حقا؟ لم يزد خالد أن تساءل بدوره تساؤل من لا جواب لديه: «((منعطف النسيان)) قلت....

1- عبد الله ابراهيم، **أحلام مستغانمي وثنائية الكتابة والجسد**، مختارات من مقالات الناقد والمفكر عبد الله إبراهيم، http://www.abdullah-ibrahim.com

2- **ذاكرة الجسد**، ص8.

من يأتي النسيان...أسالك»؟[1]

يبدو أنّ الكتابة لم تحقق لخالد ما كان ينتظره منها، فهو يريد أن يؤكد لـ"حياة/أحلام" وللقارئ أيضا أنّ الكتابة ليست كافية، وليست الدواء الأمثل للشفاء من جروح الذاكرة، وهي ربما كما قال في إحدى تعليقاته وسيلة تفريغ، وأداة مراوغة وترميم داخلي لا أكثر، أي أنّها أداة نسيان مؤقتة ليس إلا، إذ تصبح الكتابة عنده «هذا النسيان للذات، هذه الإحالة إلى الخارج ونقيض الذاكرة المُستبطنة أو المحيلة إلى الداخل، نقيض التذكّر «Erinnerung» الذي يفتح تاريخ الفكر. وهذا هو بالذات ما قاله "فيدروس": إنّ الكتابة هي، في آن معا، منشّط للذاكرة وقوّة للنسيان»[2]، ذلك إن تحقق النسيان فعلا. يقول "خالد" مبررا انصرافه للكتابة والرسم على حد سواء باعتبار أنّهما معينين على النسيان: « ولكن زياد أجاب ربما نيابة عني:

نحن لا نشفى من ذاكرتنا يا آنستي...ولهذا نحن نرسم...ولهذا نحن نكتب...ولهذا يموت بعضنا أيضا»[3].

وانطلاقا من هذا التعليق، يأتي سؤال "حياة/أحلام" في "فوضى الحواس"، بصورة مباغتة وقد وجهته إلى الصحفي الذي انتحل اسم "خالد بن طوبال"، والذي كانت تظن أنه رسام أيضا مثله: «وكيف يمكنك أن ترسم بهذه الأحاسيس الثّلجية؟»[4]، ويجيبها الصحفي قائلا: «ومن قال لك إنني أرسم؟ أن ترسم يعني أن تتذكر..أنا رجل يحاول أن ينسى»[5].

1- **ذاكرة الجسد**، ص229.

2- جاك دريدا، **الكتابة والاختلاف**، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم:محمد علال سيناصر، ط 1،دار توبقال للنشر، المغرب، 1988، ص127.

3- م. س، ص200.

4- **فوضى الحواس**، ص174.

5- م. ن، ص. ن.

يصلح هذا التعليق في إبراز الفرق الموجود بين الرسم والكتابة عند السارد "خالد"، فالرسم يعني التذكر، بينما تعني الكتابة النسيان؛ وهذا ما يبرر انتقاله في "ذاكرة الجسد" من الرسم إلى الكتابة، بعدما لم يفده الأول في النسيان، فقد «حاول خالد أن يكتب لكي يتجاوز ذاكرته طالما تحيله على إنسان كابوسه النقص، كما تحاول أحلام مستغانمي من خلاله أن تسائل هذه الذاكرة التي يشترك فيها مع جميع الجزائريين، وخالد فقط يحمل آثارها في جسده. وحدود هذه الذاكرة الثورة التحريرية، ثم تزيد عنها إلى ما بعد الاستقلال، ولكي تمحو الحدود بين التاريخ والحاضر، تفتح الرواية على نفسها من خلال خطاب الكتابة التي تجعله موضوع الرغبة والسعي بالنسبة لشخصيات الرواية خالد وزياد وأحلام»[1]، ولئن تحققت الرغبة عند "خالد" فهل تحقق الهدف المتمثل في النسيان؟ الملاحظ هو أن الكتابة لدى أبطال الثلاثية تصبح بمثابة اعتراف شبه سرّي، فـ"خالد" يكتب ليعري نفسه أمام نفسه، وليس بالضرورة من أجل الآخر، بحيث يكتب لكي ينسى ويرسم ليستعرض ذاكرته «فكيف يتعاضد الاعتراف بالنسيان؟ أليس الاعتراف فعل وجود مخصوص بالذات والذاكرة؟ وهل النسيان، هنا، نقيض الذاكرة أم هو البحث عن سبيل مختلف وذاكرة جديدة في زحمة الخراب المستبد بالكائن والكيان؟»[2]، أي زحمة التباس الكتابة بالذاكرة والنسيان.

يحضر النسيان في "عابر سرير" بصفة مستفزة للذاكرة، بحيث تتناوب لفظتي (النسيان والذاكرة) على قدر سعي الأبطال لممارسة فعلي الرسم أو الكتابة، وتجاوز ذواتهم وذاكراتهم لبلوغ فضاء تنعدم فيه الحدود بين الكتابة

1- آمنة بلعلى، **المتخيل في الرواية الجزائرية**، ص159.

2- مصطفى الكيلاني، **سؤال "النص الآخر" في عالم مؤنس الرزاز الروائي، كتابة"الاعترافات"**، عمّان، مجلة ثقافية شهرية تصدر عن أمانة عمّان الكبرى، العدد 104، الأردن، شباط، 2003، ص16.

والنسيان من جهة، وبين الكتابة والذاكرة من جهة أخرى، لهذا يقول خالد: «أيمكن أن تأخذ قسطا من النسيان عندما تنام أرضًا على فراش الحرمان تماما عند أقدام ذاكرتك؟»[1].

يبدو وكأنّ "خالدا" يُلبس الذاكرة كل أنواع التّهم، لأنّها وكما يقول هي السبب في كل ما يلحق بالإنسان من ألوان العذاب، لذا استوجب الحذر منها، فوحده النسيان (أي الكتابة) يجعل ذلك الإنسان أقوى، ويعينه على تجاوز ألمه، وبخصوص ذلك يضيف قائلا: «حقا؟ وما جدوى أن تتعذّب؟ لا تصدّق أنّ العذاب يجعلك أقوى وأجمل، وحده النسيان يستطيع ذلك. عليك أن تلقي على الذاكرة تحية حذرة، فكل عذاباتك تأتي من التفاتك إلى نفسك»[2].

من بين ما يثبته هذا القول أنّ «الرّواية كتاب لنسيان ما هو بالنسيان»[3]، لأنه لا يمكن أن نتحدث عن النسيان دون استدراج الذاكرة، أما الذاكرة قد لا نحتاج إلى النسيان للتحدث عنها، إذ تمتلك حيلا تجعلها دائمة الحضور. أن نكتب هو أن نتذكر أولا، ثم نكتب لننسى ثانيا؛ لذلك يصبح من المستحيل الفصل بين طرفي الثنائية (الذاكرة والنسيان). ومن بين ما يؤكّد هذا الطرح في الثلاثية قول السارد في "عابر سرير": «سبق لها أن قالت أنّ للذاكرة حيل إحداها الكتابة وكانت تعني أن للذاكرة أحابيل إحداهما الكذب، وكانت يومها توهمك بذلك لتهرِّب تلك الحقيقة في كتاب، هي التي تحب توثيق جرائمها العشقية»[4].

1- **عابر سرير**، ص132.

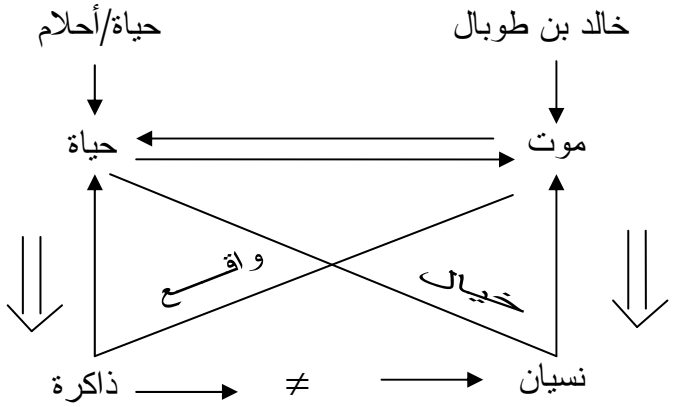
2- م. ن، ص161.

3- فيصل دراج، **نظرية الرواية والرواية العربية**، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، ص93.

4- م. س، ص196.

يؤكد هذا القول أنّ الذاكرة والكتابة معا هما فنَا التحايل بامتياز، حيث توهمنا الذاكرة بالنسيان، لكنها ستتحايل علينا في أي لحظة لتحضر حضورا شبيها بتداعيات الكتابة وتتربص بنا في أوّل منعطف نسيان.

مكّن الخطاب الواصف الساردين إذن من تقديم تعليقاتهم ورؤاهم بخصوص علاقة الكتابة بكل طرف من طرفي النقيض (الذاكرة والنسيان). إذ يلمس القارئ في كتابة "خالد" قتلا للأشياء (الذاكرة) بالنسيان، والنسيان يعني كما سبق وأن قلنا آنفا الموت. وإذا ما استعنا بمخطط مبسط فإنّ الخط الممثل لـ "خالد" ينطلق من كلمة "خالد" متخذا مسارا منعرجا بدايته كلمة "موت"، وسطه كلمة "نسيان" لتكون نهايته كلمة "حياة". وهي الكلمة التي ينطلق منها الخط الممثل لشخصية "حياة/أحلام"، حيث يكون مساره معاكسا لمسار "خالد"، فتكون البداية من كلمة "حياة" والوسط في كلمة "ذاكرة" لتكون النهاية مع كلمة "موت". وما يمكن استنتاجه من المخططين هو أنّ سعي "خالد" لقتل الأشياء يبوء بالفشل إذ تكون النتيجة دوما إحياء تلك الأشياء. كما أن سعي "حياة/أحلام" لإحياء الأشياء تكون نتيجته قتل تلك الأشياء ووسيلتها في ذلك الذاكرة، بذلك تكون "أحلام" قد حققت النسيان الذي كتبت من أجله كتاب "منعطف النسيان" بينما لم تحقق الكتابة لـ "خالد" أي شيء سوى الألم وإحياء الذاكرة من جديد دون تحقيق النسيان.



مخطط لسير عملية الكتابة عند خالد بن طوبال وحياة/أحلام

1- الكتابة والتأويل:

ينفتح فضاء السرد في ثلاثية "أحلام مستغانمي على تعليق "خالد" الذي يستهل به فضاء "ذاكرة الجسد"، وجاء في شكل تعليق موجّه لامرأة، حسب ما تبيّنه دلالة الكلمات فجاء من ثمّ خطابا معلقا على خطابها في صيغة مباشرة؛ ساعية لإعادة تشكيل خطاب الحب في علاقته بفعل الكتابة، مستعينا بأدوات الكتابة التي يمتلكها، فنقرأ تعليقه في مطلع الرّواية: «مازلت أذكر قولك ذات يوم: ((الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث)).

يمكنني اليوم، بعدما انتهى كل شيء أن أقول: هنيئا للأدب على فجيعتنا إذن فما أكبر مساحة ما لم يحدث. إنها تصلح اليوم لأكثر من كتاب.

وهنيئا للحب أيضا..

فما أجمل الذي حدث بيننا... وما أجمل الذي لم يحدث.. ما أجمل الذي لن يحدث»[1].

1- **ذاكرة الجسد**، ص7.

يأتي هذا التعليق واصفا ومكمّلا لقول تلك المرأة، وهو القول الذي ستنبثق منه لاحقا تعريفات وتعليقات أخرى. فبين الحقيقة والوهم وبين ما حدث وما لم يحدث، حدث الحب ولم يحدث ما كان منتظرا. وعليه، فالأدب في هذه المقولة معادل لفعل الكتابة، ما يعني أنّه لا أدب دون كتابة؛ وهذا يدفعنا إلى افتراض مفاده أنّ الأدب في منظور "خالد" يتخذ شكل المكتوب (المدوّن) فقط، أي أنّه يستبعد ما هو غير مدوّن (الشفوي مثلا) ما دام مروره بفعل الكتابة لم يتم بعد.

بانتهاء الحّب يهنئ السارد الأدب، فبإمكانه الشروع في الكتابة بعدما انتهى كل شيء (الحب)، ويرى "عبد الله إبراهيم" أن قول المرأة «الحب هو ما حدث بيننا.. والأدب هو كل ما لم يحدث، لابد أن يعاد النظر فيه، وفي ضوء ما يقدّمه السرد، فالعكس هو الصحيح»[1]، فكان من المفروض أن تقول «الأدب هو ما حدث بيننا، والحب هو كل ما لم يحدث»، ما دام أنها لم تفعل شيئا سوى الكتابة أمام غياب الحّب.

والحديث عن الأدب يفتح المجال لطرح أسئلة كثيرة، ويحرّض على طرح الإشكال الذي لا يفتأ يؤرّق القارئ: «ما هو الأدب؟ وماذا يعني؟»[2]، ولعل "خالد" قد أجاب مسبقا عن هذا السؤال المحيّر، كما قلنا، مقدّما وجهة نظره عن الأدب، متجاهلا بذلك تعريفات كتب الأدب القديمة، ويُعدّ تعريفه بمثابة طرح فردي أو قناعة شخصيّة مفادها أنّ: «الأدب يعلمنا أن نستعير من الآخرين حيواتهم وقناعاتهم، وهيأتهم الخارجية ولكن ليس السطو على أشيائهم

1- عبد الله إبراهيم، **أحلام مستغانمي وثنائية الكتابة والجسد**، مختارات من مقالات الناقد والمفكر عبد الله إبراهيم، http://www.abdullah-ibrahim.com

2- عبد السلام يخلف، **أحلام مستغانمي الحلم، أو حين تطلع أغنية أحراش الكلمات**، الاختلاف عين على الكتابة والنقد والاختلاف، دورية ثقافية تصدر عن رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، العدد3، ماي 2003، ص38.

الحميمية هو الأصعب. الأصعب عندما نغلق بعد ذلك دفاترنا، ونخلع ما ليس لنا، ونعود لنقيم في أجساد لم تعد تعرفنا لكثرة ما ألبسناها ثيابا لا تشبهها»[1].

يختلف تعريف الأدب/الكتابة في الثلاثية، من رواية لأخرى، ومن سارد لآخر حسب قناعات وموقع كل واحد داخل الحقل الإبداعي، وكذا موقعه وسط تعاريف غيره من النّقاد والمبدعين الكتاب، إذ يجد القارئ نفسه أمام إشكالات كثيرة، نذكر منها على سبيل المثال: ماذا يعني الأدب؟ لماذا نكتب؟ متى نكتب؟ لمن نكتب؟ ماذا تعني الكتابة وما هي أبعادها؟ ماذا تعني الرواية؟..وهذه أسئلة نجد الأجوبة عنها مبعثرة عبر صفحات الثلاثية.

في "ذاكرة الجسد" تعرّف الكتابة على أنّها وسيلة تفريغ وأداة ترميم داخلي، ونلمس ذلك حين يقول السارد: «عليك أن تختار ما هو أقرب إلى نفسك، وتجلس لتكتب دون قيود كل ما يدور في ذهنك. ولا تهمّ نوعية تلك الكتابة ولا مستواها الأدبي..المهم الكتابة في حد ذاتها كوسيلة تفريغ وأداة ترميم داخلي..»[2]. ويؤدي "التفريغ"، من بين ما يؤدي إلى الطمأنينة والارتياح وعلاج النفس، وذلك يُتيح للكاتب رؤية ذاته على صفحة الكتاب وهو ما يجعل الكتابة والرواية على وجه الخصوص تشبيه بمرآة تعيد إنتاج ذات الكاتب. ويضيف السارد مقدّما جوابا لسؤال معلّق: لماذا نكتب؟ فيقول: «نحن نكتب لنستعيد ما أضعناه وما سرق خلسة منّا..»[3]؛ وقد يدل "الضياع" في هذه العبارة على الانشغال بأشياء أخرى، كالحياة وما فيها من حب وماض وتاريخ (ذكريات)، فالكتابة إذن إصرار على استعادة ما هو مفقود وضائع.

قدمت الكتابة في "فوضى الحواس على أنّها مواجهة واعتراف صامت من قبل الساردة بما هو شبيه بالأشياء الحميمية، فتحدثت عن علاقتها وزوجها بفعل

---

1 - **ذاكرة الجسد**، ص189.

2- نفسه، ص 60-61.

3- م. ن، ص 105.

الكتابة التي تمثّل بالنّسبة لها حصنًا تحتمي به من هموم الحياة اليومية. فتقول واصفة سلوك الزوج: «زوجي مثلاً، لم يوفّق يومًا في تمييز ((الأثاث الحقيقي)) عن ((الأثاث المزيف)) في أيّ نصٍ كتبته. ولذا أصبح يُبدي انزعاجه من جلوسي لساعات أمام طاولة الكتابة، بدل تخصيص هذا الوقت لطفلٍ لا يأتي دون أن يعترف تمامًا بأنّ ما يزعجه هو الكتابة في حد ذاتها. كعمل مواجهة، ومراوغة صامتة. لم يستطع- برغم إمكانياته البوليسية التجسّس على مصداقيتها»[1] وهي الفكرة التي تطرح من خلالها قضية الصدق والكذب المفترضين في الكتابة، وبجعل التحايل هدفا يسعى الكاتب لتحقيقه، بيد أنّه يكون مستفزا للقارئ، ويجعله يتلذذ وهو يفك شفرات النّص. ويؤكد ذلك قول أحلام مستغانمي في شهادة لها عن الكتابة: «الكتابة بالنسبة لي مواجهة مع الواقع المضاد. إنّها نهب وسطو دائم. فأنا أسرق الوقت لأكتب،.. وأتحايل على من حولي لأخذ موعد مع الورق. وسأظل أنهب الكلمات كما ينهب بعضهم السعادة. ذلك أنّ الكتابة هي المغامرة النّسائية الوحيدة التي تستحق المجازفة وعليَّ أن أعيشها بشراسة الفقدان كمتعة مهددة»[2]، وإن لم يكن ذلك ممكنا، فلابد من الحذر منها، لأنها تجعل السارد مكشوفا أمام غيره، لهذا تقول الساردة التي أوكلت لها "مستغانمي" أمرا روايتها الثانية في تعريفها للكتابة: « أن يطالع أحد هواجسك في كتاب تركت عليه بعض آرائك، أو علّمت على بعض جمله، كأن يطالع شخصيتك في حقيبة يدك. أو يتلصص عليك من حيث لا تتوقّع.

الأشياء الحميمية، نكتبها ولا نقولها. فالكتابة اعتراف صامت، ولذا أشعر بشيء من الحرج أمام كتاب لم يكن مهيأً لي»[3]، فما هو مهيئ قد

1- **فوضى الحواس**، ص96.

2- أحلام مستغانمي، **شهادة في الكتابة**، مقال لأحلام مستغانمي، قدمت هذه الشهادة في معهد العالم العربي في باريس سنة 1997، http://www.mosteghaneni.net/pogesdes.osp

3- **فوضى الحواس**، ص221.

يكون لقارئ آخر، لذلك لابد أن يتقن السارد الكذب والتحايل على جميع القُراء حتى لا يجدوا منفذا يصلون عبره إلى الأشياء الحميمية والخاصة بساردهم. والكتابة هنا تحمل معنى الكشف، لأنّها تكشف وتفضح أسرار صاحبها، وتقول حياة/أحلام عن هذا الأمر: «طبعًا في منطق الأشياء كان يجب أن أعرف عنه أكثر مما يعرف عني، ما دام ليس إلاّ بطلاً في قصّتي.

ولكن، أصبح إبداعي الآن يقتصر على التحايل عليه، لاكتشاف قصتي الأخرى وهي تُروى على لسانه، كتلك اللحظة التي حدّثني فيها عن موعدنا الأوّل، وعن ثوب الموسلين الأسود الذي كنت أرتديه يومها. وكان يمكن أن أصدق احتمال لقاء كهذا..لو أنّه كان يوجد في خزانتي ثوب من الموسلين الأسود»[1]. وانطلاقا من هذه المقولة، تطرح "فوضى الحواس" «قضية الصدق والكذب في الكتابة الروائية، باعتبار الرواية: فن التحايل»[2] بامتياز، إذ تضلّل القارئ كما تضلّل كاتبها.

أما في "عابر سرير" فتعرّف الكتابة على أنّها «قطيعة مع الحب والعبور إلى المطّهر ونوع من الدخول في حالة حداد على أحد أو على شيء، فتكون في جوهرها حيلة من حيل الذاكرة»[3]، وهو ما يبينه قول السارد في الرّواية، ناقلا للقارئ حواره مع كل من "خالد" سارد "ذاكرة الجسد"، ومستذكرا في الوقت ذاته قول حياة/أحلام ساردة "فوضى الحواس"، بحيث يقدّم رؤية كليهما لفعلي الرسم والكتابة باعتبار خالد رساما وحياة/أحلام كاتبة. فيقول عن خالد: «قال وهو يتصفح مقالاتي: تدري؟ أحسد كل من يكتب. ((الكتابة هي

1- **فوضى الحواس**، ص92.

2- بوشوشة بن جمعة، **الرواية النسائية الجزائري، أسئلة الكتابة، والاختلاف، والتلقي**، من كتاب المتلقي الدولي الثامن للرواية عبد الحميد بن هدوقة، الجزائر، 2005، ص63.

3- حفناوي بعلي، **عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة الممنوعة في "فوضى الحواس" و"عابر سرير**، ص132.

التجذيف بيد واحدة)) وبرغم هذا هي ليست في متناولي. لقد فقدت الرغبة في الإبحار، ربّما لأنّك كي تبحر لابد أن يكون لك مرفأ تبحر نحوه، ولا وجهة لي. حتّى الرسم توقّفت عن ممارسته منذ سنتين.

أمدّني اعترافه هذا بموجز عن نشرته العاطفيّة، ذلك أنّني تذكّرت قول بيكاسو ((أن تعود إلى الرسم أي أن تعود إلى الحبّ)) فقد ارتبطت كلّ مرحلة فنّية عنده، بدخول امرأة جديدة في حياته.

وربّما كانت الكتابة عكس ذلك، فقد كانت حياة كلّما سألتها خلال السنتين اللتين قضيناهما معا لماذا لا تكتب؟ أجابت ((الكتابة إعمال قطيعة مع الحب وعلاج كيميائي للشفاء منه.. سأكتب عندما نفترق))»[1]. يعدّ هذا المقطع جوابا عن سؤال آخر، قد يستنتجه القارئ من تعريف السارد للكتابة ((تجذيف بيد واحدة))، وتوضيحه لهدفها: ((كي تبحر لا بد أن يكون لك مرفأ تبحر نحوه)) وهو ما قد يبرّر سؤال/جواب مناف للأول: لماذا لا نكتب؟ ذلك لأنّ المسألة مرهونة بالفراق، أي الألم: ((سأكتب عندما نفترق))، ويؤكد هذا الطرح قول السارد في عابر برسرير: «حب يحيلها إلى حب ولا وقت لديها للفقدان. الفقدان الذي هو مداد الكتابة»[2]. إلاّ أنّ في الكلام ما يثير سؤالا إشكاليا يتردد كثيرا على مسامع الكتّاب ويؤرق القرّاء أيضا، ألاّ وهو: متى نكتب عن جراحنا؟ هل عندما نشفى منها؟ أعندما نستطيع لمس جراحنا دون أن نتألم؟ أم لحظة النزيف؟ وهنا نصادف قول (استفسار) السارد: «قبل اليوم، كنت أعتقد أنّنا لا يمكن أن نكتب عن حياتنا إلا عندما نشفى منها.

عندما يمكن أن نلمس جراحنا القديمة بقلم، دون أن نتألم مرة أخرى.

عندما نقدر على النظر خلفنا دون حنين، دون جنون، ودون حقد أيضا.

1- **عابر سرير**، ص112-113.

2- م. ن، ص187.

أيمكن هذا حقا؟»[1]

ويأتي الجواب عن هذه الأسئلة في العبارة ذاتها، بحيث يُقدم السارد ردّه (تعليقه) قائلا: «نحن لانشفى من ذاكرتنا.

ولهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم، ولهذا يموت بعضنا أيضا»[2].

تعددت تعاريف الكتابة في هذه الرّواية، فلـ "خالد" (زيان) نظرة خاصة به لكونه مسؤولا سابقا عن النشر، ولأنّه رسام أيضا، فقد اختبر الرسم والكتابة كما اختبر الحياة. ومارست حياة/أحلام كتابة الرّواية كما مارست كتابة القصة أيضا، أما المصوّر الصحفي فله بدوره قناعاته الخاصة، إذ يجيب "زيان" الذي سأله فيما إن كان سيُعدّ كتابا عنه مادام استجوابه له كان طويلا: «لا أنا لست كاتبا، الكتابة تكفين الوقت بالورق الأبيض.. أنا مصور مهنتي الاحتفاظ بجثة الوقت، تثبيت اللّحظة.. كما تثبّت فراشة على لوحة»[3]. ويدل هذا التعليق من بين ما يدل، على أنّ الكتابة في نظر المصوّر عملية زيف ومراوغة هدفها التحاليل على الوقت ليس إلاّ، وهو ما يدّل على عدم ثباتها. أما الصورة فهي لحظة ثبات.

هي إذن، جملة التعريفات التي أدلى بها الساردون (الرواة) في الثلاثية حيث يكاد هؤلاء يتفقون فيها على أنّ الكتابة معادل الفقدان أو الغياب، وما يلخّص كل ما قلناه اعتراف "أحلام مستغانمي" في حوار لها، عندما سئلت: «...من كل هذه التعريفات هل لك أن تحددي لنا تعريفك للكتابة والرّواية كما تمارسينها وكما تنظرين إليهما؟»[4]، وكان لها أن أكّدت تعدد تعريفاتها التي

1- **ذاكرة الجسد**، ص7.

2 – م. ن، ص.ن.

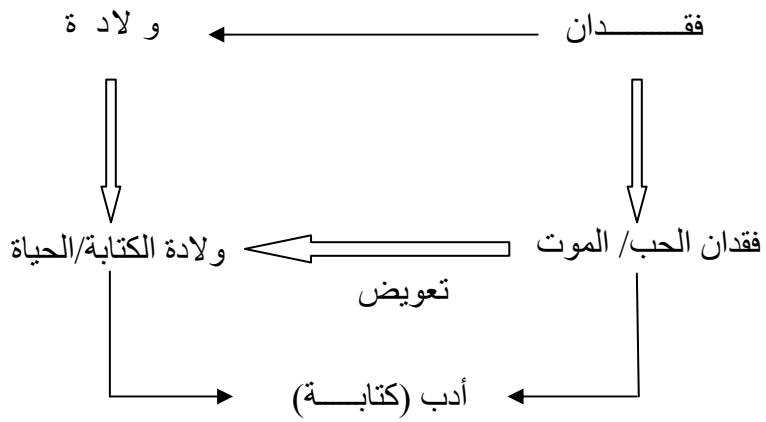
3- **فوضى الحواس**، ص116.

4- كارم الشريف، **حوار أحلام مستغانمي**، حاورها كارم الشريف، مجلة أنكيد والثقافية الحرة المواضيع، 25 أفريل2007، http://m.ankido.us/news.php?action=view&id=77

نطقت بها على ألسنة الشخصيات عبر كامل صفحات الثلاثية، فصرّحت قائلة: «صحيح هو كل هذا مع بعض، أكيد أنا بعثرته في الكتابة في كل الفصول لأنّ الكتابة أعتقد أنّها لا تحمل سطرا واحدا، في بداية الكتاب وفي السطر الأوّل عرّفت أيضا الكتابة والحب في نظري هو أنّ الحب هو ما حدث بيننا والأدب "أي الكتابة هو ما لم يحدث"، أنا أعتقد أنني لا أكتب عما حدث أكتب عن الأشياء التي مرت على حافتها بمحاذاتها، هذا هو الأدب بالنسبة إلي، أنا كاتبة الغياب، يعني الغياب الفقدان هو الذي يجعلني أكتب، أكتب عن الأشياء التي فقدتها فعلا، والدليل أنني كتبت عن قسنطينة وأنا لم أسكن قسنطينة إطلاقا وحتى إنني لم أزرها، زرتها فيما بعد. بعد أن كتبت الرّواية وكانت تلك فجيعتي الكبرى. فالكتابة أيضا هي استعادة ما فقدناه، أو أن نخترع مدنًا لا أدري كما قلت تسكننا ولا نسكنها، الكتابة هي أن نمتلك شخصا لم يعد لنا، الكتابة أن نعيش على حافة الحقيقة، هي مراوغة دائمة أيضا، أن تجرّب في كل لحظة ذكاء القارئ تتحايل على نفسك، الكتابة هي ما يمنعنا من الموت أو ما يعجّل موتنا أيضا، يعني أنّ الكتابة تحمل تعريفات كثيرة وأحيانا متناقضة لدرجة أنني أعتبر الكتابة مساحة الشك."أن تكتب أن تفكر ضد نفسك..." أنا كلما تقدّمت بي الكتابة غادرت القناعات ودخلت في الشك. فعلا لأنّ كل ما أعتقد أنّه بديهيا ومنطقيا كلما جلست لأكتب يصبح أمرا مشكوك فيه، وبالتالي هذا خطأ الكتابة، أنّها حالة شك ومساءلة دائمة وأسئلتها ليست دائما لصالحك وربما لهذا بعض الكتّاب جنّوا لأنّها تفضي بك إلى مساحات غير ثابتة إلى أرض متحركة، وعندما تعتقد أنّ الكلمات أصبحت أرضا ثابتة تكون قد انتهيت فقط لا أكثر»[1].

1- كارم الشريف، **حوار مع أحلام مستغانمي**، مجلة أنكيد والثقافية الحرة المواضيع، 25 أفريل 2007، http://www.m.ankido.us/news.php

إنّ تصريح "أحلام مستغانمي" الطويل هذا يجعلنا نفترض أنّ الفقدان الذي تتحدث عنه هو الذي يدفعنا للكتابة، أو كما قال السارد "هو مداد الكتابة" وبذلك يصبح فعل الكتابة تعويضا عن الفقدان، ما يجعلها تتراوح بين ثنائية الفقدان والتعويض. والتعويض أو ميلاد الكتابة يعني أيضا ميلاد النّص، ومهما يكن فإنّه لا أدب يخرج، في اعتقادنا، عن هذه الثنائية. ففي الثلاثية يقترن الفقدان بدلالات عديدة كالحب والموت، ... في حين يرتبط التعويض، كما سبق وأن قلنا بالولادة والحياة، والاستمرار، والبقاء. وهنا يكمن هدف الكتابة ومغزاها.



أسفر الفقدان عن ميلاد ثلاثية كاملة، حيث جاءت "ذاكرة الجسد" خطابا تناصيا وميتانصيا لـ "منعطف النسيان"، كما جاءت فيما بعد "عابر سرير" خطابا واصفا لـ"فوضى الحواس" و"ذاكرة الجسد". وقد شبّه النقاد الوضعية السردية التي ابتُدأت بها "ذاكرة الجسد" والتي أعيدت صيغتها في إحدى صفحاتها الأخيرة (ص: 403) بوضعية شهرزاد التي تروي حكايات للملك شهريار يوما بعد آخر مقابل حياتها، فالكتابة هي التي تقيها من الموت، وكلّما يدركها الصباح، تتوقف عن الكلام المباح «وهذا الكلام يغري بسرد

الحكاية وهو نفسه الذي تعيده الكاتبة عند خاتمة الرّواية: "الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث"(..) ويعلّق أحد الباحثين مشبّها أحلام بشهرزاد موحيا بما تُغري به شهريار من حكاية وسرد قصص ورواية، يقول: بين ما لم يحدث وما حدث يقع النص بين جملتين امتد الفاصل بينهما ما يقارب 400 صفحة، وامتد زمنيا على مدى سبع سنوات وستة أشهر، أي لمدة ألفين وسبع مائة وأربعين يوما (أو ليلة) مما يجعله يعادل ألف ليلة وليلة مرتين ونصف المرّة أو أكثر. إنّه النص الذي سينقض ليالي شهرزاد ليضعها مقابلها أيام أحلام»[1].

كان الفقدان/والميلاد[*] سرّ الحكي وهدفه عند شهرزاد، وهو كذلك عند أحلام، ما يجعل الكتابة عندها تخلص إلى ثنائيات الموت/الحياة الألم/الحلم العذاب/السعادة، إذ تعلن "أحلام مستغانمي" في «مقاطع متنوعة من ذاكرة الجسد عن إنشاء لغة واصفة تتمثل في تعليقات خالد على النص الذي يقرأه القارئ، فيشرح الهدف من الكتابة وطبيعة الرّواية التي يكتبها، وهو منذ البداية يربط الكتابة بالحياة»[2]، ونفس الصيغة عمل بها الساردان في الروايتين الثانية والثالثة مستندين على الحجج والبراهين في حالات عدة قصد إقناع القارئ وإغرائه، كما فعلت شهرزاد مع شهريار. وبهذا تتحدّد الكتابة في الثلاثية وتتّحد وفق منظورين اثنين، يتداخل فيهما تعريف الرّواية بهدف الكتابة باعتبار الأولى (الرّواية) أداة كشف تفضح للقارئ أسرار الثانية (الكتابة)، وذلكم ما يعبّر عنه تعليق حياة/أحلام: «وهل الرّواية سوى المسافة بين الزّر الأوّل المفتوح وآخر زّر قد يبقى كذلك؟»[3]. وما الزّر المفتوح، إلاّ إغراء للقارئ ودفعه لمعرفة ما تخبئه بقية الأزرار المقفلة، فإمّا أن تفتح كلها، أو تغلق كلها، وذلك هو فعل

1- عبد السلام صحرواي، **الأناقة والإغراء في لغة أحلام مستغانمي**، 2005، http://www.arabworldbooks.com/Readers2005/articles/language.htm

*- إن شهرزاد تولد-رمزيا- مع بداية ونهاية كل حكاية، ومع بداية ونهاية كل ليلة.

2- آمنة بلعلى، **المتخيل في الرواية الجزائرية**، ص160.

3- **فوضى الحواس**، ص36.

الكتابة، فقد تُميتك كما تحييك ولا ثالث بين الأمرين، فبين الحياة والموت يقبع عمر الكتابة وعمر كاتبها وقارئها.

1- 1- الكتابة كعملية قتل رمزية:

قالت أحلام مستغانمي ذات مرة: "عندما نفقد حبيبا نكتب قصيدة، وعندما نفقد وطنا نكتب رواية"، لأن حياة/أحلام في نظر خالد هي الحبيبة، هي قسنطينة، وهي الوطن بكل تفاصيل الفقدان، لذلك لم يتوان في تمثيل ذلك بشتى الوسائل: الرسم، الكتابة... لتتمخض عنها قصيدة مطولة تجسدت في رواية شعرية (ذاكرة الجسد).

والكتابة عند خالد هي التي تمكّنه من التواصل مع هذا الوطن (الحب)، فتصبح الكتابة من هذا المنظور أداة أو وسيلة رمزية لتحقيق موضوع القيمة لـ «تصبح بمثابة المساعد بمفهوم غريماس على تحقيق الذات لفعل الوجود»[1].

استنادا على مقولة فلوبير التي تنّص على أنّ «ما يعذب حياتك، يعذب أيضا أسلوبك في الكتابة»[2]، ندرك مدى العناء والعذاب الذي تعيشه كاتبة الثلاثية وكل سارد (كاتب) من ساردیها من جراء تداخل الحياة ووهم الكتابة، وهو ما نقرؤه في قول خالد بن طوبال: «من الجرح وحده يولد الأدب. فليذهب إلى الجحيم كلّ الذين أحبّوك بتعقّل، دون أن ينزفوا.. دون أن يفقدوا وزنهم ولا اتزانهم..»[3].

هكذا يحتفي خالد بالأدب (الكتابة) والجرح أيضا، فلا كتابة بمنأى عن الجرح، ذلك أنّ تحقق قيمة الأدب مرهون بمقدار الألم؛ حيث يكون الجرح (العذاب) المنجرّ عن ذلك الألم المحرك الأساس لفعل الكتابة، وهو ما يقرّ به

1- نفسه، ص171.

2- محمد العباس، **اليومي والميتالغوي بين أبناء وآباء القصيدة العربية**، ملتقى الشعراء الشباب العرب بصنعاء، http://www.sudanesoline.com.

3- **ذاكرة الجسد**، ص387.

السارد على لسان "توماس مان" الذي يقول أحد أبطال روايته "تونيو كروجر": «لا تولد الأعمال الجيدة إلا تحت ضغوط حياة سيئة...فمن يحيا لا يعمل...ينبغي أن يكون المرء ميتا كي يكون مبدعا حقيقيا»[1]. بمعنى أنّ الموت الذي كان يشكّل موضوعا بارزا في الرّواية التقليدية، أصبح في الفترة ما بعد الحداثية فكرة استعملها الكتاب لمواجهة صعاب الحياة، بل أضحت عند بعضهم موضوعا لا يمكن تجاهله حيث صار المثل بؤرة السرد وجوهره في أعماله. والموت المقصود هاهنا، هو الموت الرمزي الذي يمارسه الرّاوي/السارد حتى يكسب عطف القارئ وَوُدَّه اتجاه فعل القتل الرمزي، وهو يعدّ نوعا من القسوة المسرفة التي يتعمّدها السارد لجلب أكبر عدد من القراء، وقد اعتمد العديد من الكتاب هذه التقنية، نذكر منهم الكاتب الفرنسي مورياك «الذي سئل...مرة: لماذا تسرف في القسوة على أبطالك؟ فأجاب: ليزداد القارئ عطفا عليهم...والواقع هذا هو المفتاح، مفتاح الغرفة النفسية الكبيرة التي يضعنا فيها كل من مورياك»[2]، وأتباع هذا التصوّر، من أمثال "نجيب محفوظ" و"أحلام مستغانمي" وغيرهم كثيرون. وما هذه إلاّ وسيلة ابتدعها هؤلاء الكتّاب لتمرير أفكارهم كيفما شاءوا، فتصبح بذلك «الكتابة التي نسعى للحديث عنها ليست مسألة صياغة لغوية فحسب بل طريقة في التفكير والتحليل والوجود (النصّي على الأقل). إنّها تشكل حضور الذات في اللغة والفكر وعبرها»[3]، إذ تؤكد على دور اللّغة (الكتابة) باعتبارها أداة تأمل ذاتية تسعى لإبراز اشتغالها على صعيد تيمة الموت، بحيث يكون «التركيز (...) على نظام الترميز وليس على نظام

1- فيصل دراج، **نظرية الرواية والرواية العربية**، ص21.

2- أنور المعداوي، **كلمات في الأدب**، د. ط، المكتبة العصرية، بيروت، 1966، ص45.

3- فريد الزاهي، **النص والجسد والتأويل**، د. ط، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003، ص13.

المرموز إليه»[1]. بمعنى أن اللّغة الواصفة تظهر نظام اشتغالها على مستويات عدة وأسلوب تعاملها مع مواضيع عدة بصفتها ترمز لهذا الواقع من جهة، و«تحاور نفسها بالقدر الذي تحاور قارئها، لتتأمل مراوغة التوصيل التي تنطوي عليها، فتفض سرها لمن يتأملها»[2] من جهة أخرى.

ينطلق فعل القتل الرمزي من خلال استرجاع "خالد" أو استذكاره لقول تلك المرأة الذي لم يدرك بعده، إلا بعد مضي وقت من الزمن، وهو ما جعله يتحرك ويستجيب له فيقول: «يومها تذكرت حديثا قديما لنا. عندما سألتك مرة لماذا اخترت الرواية بالذات. وإذ بجوابك يدهشني.

... إنّنا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير، وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئا على حياتنا، فكلّما كتبنا عنهم فرغنا منهم.. وامتلأنا بهواء نظيف..»[3].

إنّ الكتابة وفق هذا المنظور، لم تعد مجموع تلك العلامات الخطية والحروف الدالة، في اجتماعها، على مدلول معين (أي علاقة اعتباطية بين الدال والمدلول)، وإنّما أصبحت وسيلة للقتل وفك الخلافات «ولو طرحنا هذا السؤال: أيّها الكاتب لماذا تكتب؟ لما سمعنا غير هذا الجواب: أكتب لكي ((أقتل)) خصمي. وهو جواب تنطق به حركة الكتابة ذاتها»[4] وهو ما يدل على أن الكاتب- في هذه الحالة- يكتب لنفسه لا لغيره، إذ بإمكاننا أن نتساءل عن علاقة قتل الأشخاص بالمرسل إليه، أي القارئ أو المتلقي؟ إذ يوحي سؤال كهذا إلى أنّ الكتابة الميتاروائية (الإبداعية/ النقدية) كتابة ذاتية، ونرسيسية، تسعى

1- جابر عصفور، **رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر**، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2008 ص365.

2- م. ن، ص364.

3- **ذاكرة الجسد**، ص18.

4- أدونيس، **النظام والكلام**، ص89.

لإرضاء ذاتها أولا، ثم غيرها، فـ «هل الموضوعات التي يعالجها المرسل يعالجها لأنّها استهوته شخصيا، فهو إنّما يكتب، قبل كل شيء لنفسه لا للذي يرسل إليه رسالته الأدبية أو لأنه يعتقد أنّها تحصد جمهورا عريضا من مستقبلي رسالته الأدبية المبثوثة عبر اللّغة»[1].

يتّضح لنا، تأثير القول السابق في القارئ (المتلقي)، الذي كان "خالد بن طوبال"، إذ لم يعد يقرأ من أجل القراءة فقط، وإنما أصبح يحس باستفزاز الرّاوي (المرسل) له، لذا سارع إلى خلق نوع من المناعة المتأتية عن كتابة "ذاكرة الجسد"، حتى يجاري الطرف الآخر المتمثل في كاتبة "منعطف النسيان" في فعل القتل، وذلك ما يبيّنه القول الآتي: «ستقولين: لماذا كتبت لي هذا الكتاب إذن؟ وسأجيبك أنّني أستعير طقوسك في القتل فقط وأنّني قررت أن أدفنك في كتاب لا غير. فهناك جثث يجب ألا نحتفظ بها في قلبنا. فللحبّ بعد الموت، رائحة كريهة أيضا خاصة عندما يأخذ بعد الجريمة»[2].

يرد القتل الرمزي للآخر بوضوح حينا، وبنوع من الغموض حينا آخر والسبب في ذلك غياب الفعل الجسدي، فما أن تنتهي حياة/أحلام مثلا من قتل "خالد"، ولو رمزيا في "منعطف النسيان"، إلاّ ويحاول "خالد" بدوره المغالاة في ممارسة قتل مضاد[3]. فلما لم يتمكن من قتلها بواسطة اللّوحة (الرسم)، لجأ إلى كتابة الرّواية «متبعا الأسلوب نفسه الذي اتبعته معه»[4]. جاعلا في مسألة المواجهة مبررا لإقدامه على تحويل فعل الكتابة إلى لعبة موت. فيعترف قائلا:

1- عبد المالك مرتاض، **سؤال الكتابة أو مستحيل العدم**، أسئلة الكتابة، مجلة فصلية، العدد الأول، معهد اللّغة العربية وآدابها المركز، الجامعي بشار، الجزائر، 2004، ص2.

2- **ذاكرة الجسد**، ص386.

3- عبد الله إبراهيم، **أحلام مستغانمي، وثنائية الكتابة والجسد**، مختارات من مقالات المفكر والناقد عبد الله إبراهيم، http://www.abdullah-ibrahim.com

4- م. ن.

«دعيني أعترف لك أنّني في هذه اللحظة أكرهك، وأنّه كان لابد أن أكتب هذا الكتاب لأقتلك به أيضا. دعيني أجرب أسلحتك..

فربّما كنت على حق.. ماذا لو كانت الروايات مسدسات محشوّة بالكلمات القاتلة لا غير؟ ولو كانت الكلمات رصاصا أيضا.

لكنني لن أستعمل معك مسدّسا بكاتم صوت، على طريقتك»[1]. وذلك ما قد يجعل القارئ يفترض أن امتزاج فعل الكتابة بفعل القتل إنما يتحقق «بواسطة وعي الأنا المتحدثة، لتعقل اللغة الواصفة شطط اللغة الموصوفة، أو تفهم سرها المراوغ»[2].

ماذا لو تساءلنا – نحن القراء- على غرار عبد المالك مرتاض عن البعد الجنائي للأدب ما بعد الحداثي، باعتبار الميتارواية نتيجة لهذه المرحلة التي عايشت وعرفت تقلبات كثيرة؟ أكان بوسع كل هذه المعطيات مجتمعة نشر العداوة بين القارئ والكاتب؟ أو بين الكاتب والناقد؟ «لا، بل هل الأدب جريمة؟ حتما لا. وهل الكتابة ممارسة شريرة؟ ربّما لا، وربّما نعم. وربّما لا تتصّف لا بهذه ولا بتلك. ولعل الأهم في كلّ الأطوار ليس الجواب عن هذا السؤال ولكن تشعيب أسس السؤال، وتركيم الكلام من حول هذا السؤال حتى يغتدي جوابا ولو لم يكن بجواب»[3]، وذلك ما قد يحدّد وظائف الكتابة وأهدافها من خلال ذلك الفعل الحامل لمعنى السِّلب، وهي الفكرة التي أشارت إليها "يمنى العيد" في قولها: «يبدع المثقفون الحقيقيون الجمالية لنقرأ فيه اللاجمالي. يخلقون لغة تقول المعاناة وتعبّر بأدوات خطابها النوعي عنها»[4].

1- **ذاكرة الجسد** ، ص48.

2- جابر عصفور، **رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر**، ص364.

3- عبد المالك مرتاض، **سؤال الكتابة أومستحيل العدم**، ص7.

4- يمنى العيد، **الكتابة تحول في التحول(مقاربة للكتابة الأدبية في زمن الحرب اللبنانية)**، ط 1، دار الآداب بيروت، 1993، ص28.

ولا تبدو الكتابة أداة لقتل الآخر فحسب، بل قد تنقلب لعبة القتل على صاحبها فتتسبب الكتابة التي يكتبها الكاتب في قتله، ففي جزائر التسعينيات، على سبيل المثال، وهي الفترة التي طغى عليها العنف والفوضى لم يكن من السهل أن يأتمن الكاتب حياته، وذلك ما عبرت عنه حياة/أحلام بقولها: «جميل كل ما يمكن أن يحدث لنا بسب كتاب. يمكن أن نكرّم، يمكن أن نسجن، يمكن أن نغتال (...) فلا يمكن أن نخرج بحكم البراءة من كتاب. البراءة في هذه الحالات ليست سوى شبهة ألا نكون في الواقع كتّابا»[1]. شكلت الكتابة بذلك خطرا، وباتت مصدر محنة على صاحبها، فغدت من جملة الجرائم التي لا تغتفر ومرد ذلك أنّ ثمّة فئة من القراء ممن لا تعجبهم الكتابة الموجهة إليهم، فيشعرون باستهداف الكتّاب لهم، وعوض أن يسلكوا اتجاه ذلك سلوكاً سويا، يلجأون إلى التطرف الذي يحملهم على الإساءة للكاتب. وتستدعي مسألة كهذه إعادة التساؤل مع "أدونيس" وصياغة أسئلته التي نعتقد بصلاحيتها على الطرفين (الكاتب والقارئ): «لماذا نكتب؟ ألكي نحوّل الأبجدية إلى أسلحة؟ ألكي يدحض كلٌ منّا رأيا يخالفه، أو من يكرهه، ألكي يقرأنا قارئ واحد، أو ألف قارئ، أو مليون قارئ، ألكي نجعل من الكتابة سلعة»[2].

قد يكون هدف "خالد"هو جعل الكتابة أو الرّواية آلة لإنتاج النقيض والمضاد، وهو ما من شأنه أن يبرر تحوّل الكتابة الرّوائية من كاشفة للمعرفة إلى قاتلة. وتعود دوافع اختيار الرّواية- دون الشعر والقصة- كوسيلة مثلى لممارسة فعل القتل الرمزي، إلى كونها أنسب الفضاءات لتحقيق مثل تلك الممارسات، ولأنّها أيضا فضاء مناسبا يمكّن الكاتب من تخزين آلامه ودفنها

1- **فوضى الحواس**، ص325.

2- أدونيس، **النظام والكلام**، ص89.

وكذا الآمال التي لا سبيل لتحقيقها على أرض الواقع، وعن ذلك يقول "خالد": «آ.. لأنك قادرة على أن تقتلي الماضي هكذا بجرة قلم؟

قلت وأنت تواصلين مراوغتك:

أي ماض؟..نحن قد نكتب أيضا لنصنع أضرحة لأحلامنا لا غير..»[1].

يمكن لشهادة كهذه أن تغير نظرة القرّاء والنقّاد إلى الرواية والأدب عموما، حيث يصبح الكاتب وفق منظور "خالد" هو القاتل لأحلامه، في حين تصبح الرواية ضريحاً للأحلام التي ما تزال أحلاما، أي أنّها بعيدة المنال، لذا فلا خيار سوى وأدها. وهي الفكرة التي تكررت بصيغة أخرى مع السارد في "عابر سرير"، حيث يقول هو كذلك- مؤكدا قول تلك الكاتبة: «وما خلقت الروايات إلاّ لحاجتنا إلى مقبرة تنام فيها أحلامنا الموؤودة»[2]. فما عادت الرّواية إذن نشاطا بريئا، كما يقول بعض النقاد، بل تعددت أوجهها وهي تارة أداة لقتل الآخر، وهي تارة أخرى أداة لقتل صاحبها، كما أنّها مقبرة لقتل هؤلاء جميعا بما في ذلك أحلامهم، إنّها مقبرة واسعة لكل قتلاها وتفتح أيضا باب المواجهة بين الكتّاب والقرآء أنفسهم، وتسمح لهم أيضا بتبادل الأدوار والمواقع «مما يتيح القول بأنّ الكتابة العربية تتحرك في غابة من الأسلحة. كأن هذه الكتابة خنادق يملؤها مسلحون يتصارعون حتى الموت. ولكلّ في هذا الصراع خططه وأحلافه. ولا ترتبط رسالة الكتابة هنا بإرادة الكشف المعرفي، بقدر ما ترتبط، على العكس، بإرادة التغلب والسيطرة.كأن هذه الكتابة بتعبير آخر حربٌ بين أشخاص وأحلاف وجبهات»[3].

وفي "ذاكرة الجسد" يميّز السارد بين نوعين من الرّواية: الناجحة والفاشلة، ويعطي لكل نوع ما يصلح أن يكون تعريفا يسهم في توجيه القارئ،

1- **ذاكرة الجسد**، ص126.

2- **عابر سرير**، ص21.

3- أدونيس، **النظام والكلام**، ص88.

وتحديد أفق توقعه، وفي كل الأحوال يظل القتل هو سمّة مصاحبة للكتابة. فيقول شارحا كل ذلك: « وأضفت بعد شيء من الصمت: في الحقيقة كلّ رواية ناجحة، هي جريمة ما نرتكبها تجاه ذاكرة ما. وربّما تجاه شخص ما، نقتله على مرأى من الجميع بكاتم صوت. ووحده يدري أن تلك الكلمة الرصاصة كانت موجهة إليه..

والروايات الفاشلة، ليست سوى جرائم فاشلة، لابدّ أن تسحب من أصحابها رخصة حمل القلم، بحجّة أنّهم لا يحسنون استعمال الكلمات، وقد يقتلون خطأ بها أي أحد.. بمن في ذلك أنفسهم، بعدما يكونون قد قتلوا القراء.. ضجرا!»[1].

ولكي يبلغ الخطاب الواصف مداه، يعطينا السارد تعريفا آخر يعدّ تأكيدا على تعليقه السابق، من شأنه أن يخرق أفق الانتظار عند القارئ، حيث يربط نجاح أي رواية بالجريمة فكأنّ به يقول أن الأدب يساوي الجريمة والرواية مقبرة جماعية شكّلت «عقد مع الكتابة بما هي موكب دفن»[2]. ولا يقف خالد عند هذا الحد، بل يصل إلى حدّ تقديم تعريف آخر للرّواية غير الناجحة، أي الرّواية الفاشلة، ويقصد بها تلك الروايات التي لا تحصد أكبر عدد من القراءات. يبدو السارد من كل هذا ساعيا لوضع حدود للقارئ تعينه على التمييز بين الجيّد والرديء من الرّوايات، ومن ثمّ الأعمال الأدبية الناجحة والفاشلة.

هكذا ينّبه "خالد" السارد الكتّاب من خطر الإساءة لإبداعاتهم فالرواية الفاشلة رواية ميّتة من لحظة خلقها، وينعكس ذلك سلبا على الكاتب والقارئ على حد سواء، ذلك أنّ أي خطأ في استعمال الكلمات يسبب نفور القرّاء منها وبذلك يكون الكاتب قد قضى على نفسه أولا، ثم على آمال وثقة

1- **ذاكرة الجسد**، ص18

2-جاك دريدا، **الكتابة والاختلاف**، ص208.

جمهوره وهو ما قد يظهر بالخسران المبين، إذ إنّ الإساءة للنّص تكون في الحقيقة الأمر إساءة للقارئ لأنه هو من يفسر ويؤول.

في "فوضى الحواس"، يحضر فعل القتل أيضا كلّما حضر فعل الكتابة، إذ لا يمكن الفصل بين طرفي هذه الثنائية في أي موضع من الرواية. وتقول حياة/أحلام: «العجيب في قصّتنا أنّ الحياة هي التي قرأتني وعاقبتي بتحويل ما كتبته إلى حياة. ربّما لأنّي كاتبة بنزعات إجراميّة تجلس كل مساء إلى مكتبها، ودون شعور بالذّنب، تقتل رجالا لا وقت لها لحبّهم، وآخرين خطأً أحبتهم، تصنع أضرحة فاخرة في كتاب، وتذهب للنوم»[1] وتضيف مستنتجة: «موت هذا الرجل جريمة قدر..؟ أم جريمة أدب، وبالتالي إلى أية درجة أنا مسؤولة عن موته؟»[2].

يتبين ممّا تقدّم أنّ الكاتبة لم تستطع تخطي هاجس الموت، الذي ظلّ يطارد كافة المبدعين، حيث أصبحت تيمة الموت والقتل موضع إعادة وتكرار في كل كتاباتها، فـ«لم يكن الميتاروائي عند أحلام مجرد وصفة مثلى للخروج من وطأة الظروف المأساوية التي حدثت في البلاد، ولكنه يعبّر عن موقف المثقف الذي أصبح يرى في الكتابة "التهمة الأولى (كما تقول) التي تفقد بسببها حياتك"»[3]، وهي العبارة التي حرصت "حياة/أحلام" على توظيفها في نصها حيث تقول: «أجل، كانت تسعدني فكرة التخلص من هذا الدّفتر فقد أتعبني البقاء عاما على قيد الكتابة، بحجة أنها وسيلتي الوحيدة للبقاء قيد الحياة.

1- **فوضى الحواس**، ص325.

2- م. ن، ص119.

3- آمنة بلعلى، **المتخيل في الرّواية الجزائرية**، ص167.

حتما.. ليس هذا صحيحا. ليس فقط لأن الكتابة هي الوصفة المثلى لإنفاق حياتك خارج الحياة، ولكنّها في هذا البلد بالذّات، هي التهمة الأولى التي قد تفقد بسببها حياتك»[1].

وتقول حياة/أحلام محاولة صياغة خلاصة للأدب (الكتابة)، في علاقته بالموت: «نحن نأتي ونمضي، دون أن نعرف لماذا أحببنا هذا الشخص دون آخر؟ ولماذا نموت اليوم دون يوم آخر؟ لماذا الآن؟ لماذا هنا؟ لماذا نحن دون غيرنا؟ ولهذا فإن الحب والموت يغذيان وحدهما كل الأدب العالمي. فخارج هذين الموضوعين لا يوجد شيء يستحق الكتابة»[2]. يبدو إذن، أنّ الموت محفّز على الكتابة لاقترانه بالحب من جهة وبالفقدان والألم من جهة ثانية، وأما الموت الملازم لفعل الكتابة والناتج عنها، فيبقى دوما في صالحها «إنّها الكتابة في درجة الموت ليس الموت الدال على الفناء بل الموت الدال على ميلاد القراء»[3]، ومن ثمّ النّص الجديد.

يتردد فعل القتل الرمزي مع كل كلمة يخطّها الكاتب في روايته، فيصبح همّه كيفية تحقيق أكبر عدد من القتلى، أي أكبر عدد من القرّاء، ودون شعور بالذنب يصبح أولئك القراء في "ثلاثية مستغانمي" محلّ عناية الكاتبة، حتى تكسب رضاهم وثقتهم. ويتأكد ذلك على سبيل المثال في قول السارد: «كنت أراها تكفّن جثّة حبيب في رواية، بذلك القدر من العناية، كما تلفلف الأم رضيعا بعد حمّامه الأوّل.

عندما تقول امرأة عاقر: ((في حياة الكاتب تتناسل الكتب))، هي حتما تعني ((تتناسل الجثث)) وأنا كنت أريدها أن تحبل منّي، أن أقيم في أحشائها، خشية أن أنتهي جثّة في كتاب»[4].

1- **فوضى الحواس**، ص371.

2- م. ن، ص195.

3- عبد الجليل مرتاض، **الظاهر والمختفي، طروحات جدلية في الإبداع والتلقي**، ص 33.

4- **عابر سرير**، ص20.

يصبح فعل الكتابة بديلا عن العقم، الذي يعني من بين ما يعني فقدان وموت أيضا، وهو حال المرأة المتكلَّم عنها في "عابر سرير"، التي تتخذ من الكتابة وسيلة تُلهي بها نفسها، ذلك لأنّ الكاتب يملك حرية الانتقال من جثة لأخرى كما ينتقل من موضوع لآخر، فغالبا ما يسطّر أهدافا للكتابة، من أهمِها - كما رأينا- قتل الآخر وتوثيق جرائمه في كتاب يكفل له التلاعب بالقارئ والناقد معا، دون أن يصرح بذلك علنا، وقد صيغت تلك الأهداف وغيرها في القول الآتي على سبيل المثال: «أذكر تلك الأجوبة الطريفة لكتّاب سئلوا لماذا يكتبون أجاب أحدهم "ليجاور الأحياء الموتى" وأجاب آخر"لكي أسخر من المقابر" ورد ثالث كي أضرب موعدا»[1].

ومَنْ مِنْ غير القارئ يضرب له موعدٌ بين الأسطر أو بين صفحات الكتب؟ علما أنّه ليس واحدًا بل متعدداً، فهو القاتل والمقتول، وهو الكاتب والناقد والرقيب أيضا في وقت استعصت فيه الكتابة، وأصبح الموت هو المستباح، فـ«منذ الأزل نكتب وندري أن في آخر كل صفحة ينتظرنا رقيب ينبش بين سطورنا، يراقب صمتنا وأنفاسنا، ويتربص بنا بين جملتين. كنّا نعرف الرقيب ونتحايل عليه. ولكن الجديد في الكتابة لا تدري من يراقب من.. وما هي المقاييس الجديدة للكتابة»[2]، بعد أن أصبح الموت هو المحرك الأساس لتلك الكتابة، وهو الموجّه لمسارها على حدّ قول السارد: «لتكتب، لا يكفي أن يهديك أحد دفترا وأقلاما، بل لابد أن يأذيك أحد حدّ الكتابة، وما كنت لأستطيع كتابة هذا الكتاب، لولا أنّها زوّدتني بالحقد اللازم للكتابة. فنحن لا نكتب كتابا من أجل أحد، بل ضدّه»[3] وفي السياق ذاته يقول: «إن كنت

1- **عابر سرير**، ص22.

2- أحلام مستغانمي، **أن تكون كاتبا جزائريا**، ألقيت هذه الشهادة في مؤتمر الروائيين العرب في القاهرة، 1998، أكتوبر، 2006 http://www.akhawia.net/archive

3- **عابر سرير**، ص97.

أجلس اليوم لأكتب، فلأنها ماتت بعدما قتلتها عدت لأمثل تفاصيل الجريمة في كتاب»[1].

هو إذن، وضع آلت إليه الكتابة عند "مستغانمي"، فبعدما هربت مما هو تسجيلي ويومي وجدت نفسها تلف حول نقد مفترضاتها التي لا تخلو مما هربت منه. فهي تعيش اليومي في اليومي، وذلك ما يشكل صنوّ استمرارها وحداثتها، وهو أيضا ما يلزمها التغيير في أدواتها وآلياتها لتعيش الحياة وتبتعد عن الموت، ف «سؤال الموت يورّط الخطاب الروائي في الذاتية والشعرية في آن»[2]، وهما عنصران كفيلان بمنحه قابلية على القراءة واستمرارية في الوجود.

1- 2 - الكتابة كعملية إحياء رمزية:

تصبح الكتابة في ثلاثية "مستغانمي"، الأداة التي يمتلكها السارد لتجاوز محنته وهمومه فهي تعويض عن الفقدان واستمرار لحياة الراوي، أو هي ما يسمح له أن يعيش بين حياتين واحدة وهمية وأخرى واقعية؛ إنّها حجتّه ليعيش أكثر من حياة، وبأي وسيلة ليُعِين ذاته ويحقق لنفسه سيرورة التجدد مع كل دورة حياة.

تنصهر الكتابة في اليومي وتتغلغل في جزئيات الأمور والأشياء، كلما تعلّق الأمر بتداخلها مع الحياة، فتغدو بذلك ممارسةً يوميةً يطرح السارد من خلالها معاناته مع الكلمة. وهو ما يبيّنه قول "خالد بن طوبال": «أجمع الأوراق المبعثرة أمامي، لأترك مكانا لفنجان القهوة وكأنني أفسح مكانا لك.

بعضها مسودّات قديمة، وأخرى أوراق بيضاء تنتظر منذ أيّام بعض الكلمات فقط.. كي تدّب فيها الحياة، وتتحوّل من ورق إلى أيام.

1- **عابر سرير**، ص21.

2- بوشوشة بن جمعة، **الرواية النسائية الجزائرية**، أسئلة الكتابة، الاختلاف، والتلقي، الملتقى، ص84.

كلمات فقط، أجتاز بها الصمت إلى الكلام، والذاكرة إلى النسيان، ولكن...»[1].

الكلمة عند"خالد" تحتل، فيما يبدو، مكانة مميزة، إذ يستعين بها لتحقيق رغبته التي طالما أرقته، وهي رغبة مرتبطة بكتابة رواية، لكن ولكي يحقق ذلك لابد من بعض الكلمات التي لم يستحضرها في المتن، لتبّث الحياة في النّص ولتجعله مفعما بالدلالة، فحريّ أن يقال إنّه «في البدء كانت الكلمة»[2] وكان السؤال سؤال الكتابة، وإنّ النّص على حد قول "أيزر" «لا تدّب فيه الحياة إلا إذا تحقق، كما أنّ عملية تحقيق النّص لا تتم إلاّ إذا أحيل النّص إلى حركة، عندما تتحول المنظورات المختلفة التي يقدمها للقارئ إلى علاقة دينامية بين مخططات النّص الإستراتيجية ووجهات نظر القارئ المخططة كذلك»[3]، لذلك فإن نص "خالد" لن تدّب فيه الحياة إلاّ باستكمال الكلمات الناقصة، والتي من شأنها أن تشدّ القارئ إليه، ذلك أنّ النّص لا يحيا إلاّ بحضور القارئ، فيكون السارد من ثمّ بإزاء مصدرين للحياة: الكلمات التي تحي النّص والقارئ الذي يحي النقد والتأويل.

تصبح الكتابة - من منظور السارد- أداة انتقام من القدر، إذ بإمكانها أن تخلّد صاحبها بعد فناء الجسد، فالروح تبقى مبثوثة بين رفوف المكتبات، وفي ذهن القرّاء أيضا، وهو ما عزم خالد على فعله حينما صرّح قائلا: «المهم.. أن تصدر هذه الخواطر الأخيرة لزياد. أن أمنحه عمرا آخر لا صيف فيه..فهكذا ينتقم الشعراء دائما من القدر الذي يطاردهم كما يطارد الصيف الفراشات..

1- **ذاكرة الجسد**، ص8.

2- حسين خمري، **فضاء المتخيل**، ص32.

3- سعيد حسين بحيري، **علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات**، ط 1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيـــع، القاهرة، 2004، ص154.

إنّهم يتحوّلون إلى دواوين شعر. فمن يقتل الكلمات؟»[1].

لقد جعل "خالد" من الكتابة حصنًا يحمي الشعراء والكتّاب من قدر الموت الذي ظلّ يطاردهم، خاصة إذا عرفنا أنّ الشاعر الفلسطيني"زياد الخليل" كان يعيش دائما بين الانتفاضة والحرب، إلى أن فقد حياته، لذلك وبعد أن مات "زياد" قرر خالد الذي استيقظت لديه بقايا من مهنة قديمة، هي مهنة "النّشر"، أن ينشر له آخر خواطره، وكأنّ به يحييه ثانية أو يجعله يخلد بدواوينه، فيمنحه بذلك حياةً ثانية بعد أن انتهت الأولى، وهو ما يتيح القول إنّ الكتاب أو الرواية بصفة خاصة طريقة لمنح الخلود لمن نحب، بعد أن كانت مقبرة لمن أصبح وجودهم يزعجنا، فبإمكان الكاتب (الروائي) أو الشاعر مواصلة الحياة داخل الكتابة؛ وعن هذا يقول خالد: «ورغم ذلك أبديت لك دهشتي. قلتُ:

كنت أعتقد أنّ الرّواية طريقة الكاتب في أن يعيش مرة ثانية قصة أحبهّا، وطريقة لمنح الخلود لمن أحبّ.

وكأن كلامي فاجأك فقلتِ وكأنّك تكتشفين شيئا لم تحسبني له حسابا:

وربّما كان هذا صحيحا أيضا، فنحن في النهاية لا نقتل سوى من أحببنا ونمنحهم تعويضا عن ذلك خلودا أدبيا. إنّها صفقة عادلة.. أليس كذلك؟»[2].

هكذا يبيّن السارد باعتباره قارئا ورساما أيضا وجهة نظره بخصوص الرّواية، ويعرض في المقابل رأي تلك الكاتبة باعتبارها روائية أيضا، وبناء على رأيهما ورأي محمد الباردي فإنّ «الكتابة.. هي التباس، قل لي من لا يعرف التباسات الحياة؟ إنها حالة بين حالة الموت والحياة؟»[3]. إننا نظّم صوتنا إليهم

1- **ذاكرة الجسد**، ص263.

2- م. ن، ص 19.

3- محمد الباردي، **سحر الحكاية**، ص178.

جميعا ونقول:هي كذلك الموت الدال على الحياة، فما مات وانتهى واقعا يستعاد إبداعا. وهنا يكمن جوهر السؤال الذي يجعل من الكتابة والحياة معا متلازمين تلازما عضويا، ويظل القارئ ضحية في كلتا الحالتين، سواء كان حيًا أو ميتاً، لهذا جاء رأي خالد في نهاية الرّواية بتلك الصيغة الإنشائية التي يختصر بها رأيه في الرواية: «ففي النهاية، ليست الروايات سوى رسائل وبطاقات، نكتبها خارج المناسبات المعلنة..لنعلن نشرتنا النفسية، لمن يهمّهم أمرنا»[1]. وقد عبّر كذلك بصيغة مشابهة لهذه الصيغة عن موضوع الرسم باعتباره إبداعا أيضا أو بديلا لفعل الكتابة، إذ تحدث عن تلك اللوحة التي رسمها منذ خمس وعشرين سنة، ولم يكن قد مرّ وقتها على بتر ذراعه اليسرى سوى ما يقارب الشهر: «لم تكن محاولة للإبداع ولدخول التاريخ، كانت محاولة للحياة فقط، والخروج من اليأس»[2].

يصبح الرسم وفق هذا المنظور بمثابة أمل مرتبط بتجديد الحياة، وخلق علاقة ودّ معها وحال الرسام كحال الكاتب غير أنّ «القاعدة هي أنّ الكاتب يكتب لغيّر العالم.. لكن عندما يفشل الكاتب في ذلك التغيير، فإنّه يتحوّل للكاتبة كي لا يموت ذلك التغيير في أعماق ذاته، لذلك يلجأ للكتابة عن عالم آخر من صنع مخيلته ويبقى بذلك باب الحلم بغد أفضل مشرعا...»[3]. والرسام يرسم لغيره، وينسى أن يحيا لذاته، إلاّ أنّ كليهما يعاني فالسارد في هذه الرّواية «يطرح معاناته مع الكلمة كما مع الريشة»[4]، إذ تأتي الريشة في مقابل الكلمة، بينما تكون اللوحة بمثابة الرواية التي يسعى خالد لكتابها، بحيث يمثل كل من فعل الرسم وفعل الكتابة وسيلة للعيش ومواجهة الحياة.

1- **ذاكرة الجسد**، ص11.

2- م. ن، ص59.

3- محمد سعيد الريحاني، **محراب الكتابة، غايات الكتابة وأدواتها**، http://www.arabrenewel.org/articles/4605

4- آمنة بلعلى، **المتخيل في الرواية الجزائرية**، ص162.

ينطلق الحديث في "فوضى الحواس" من نقطة التباس الكتابة بالحياة، بحيث تعترف "حياة/أحلام" بفجائية حدث الاكتشاف الذي وقعت عليه، وتعبّر عن ذلك بقولها: «دون أن أدري أنّ الكتابة، التي هربت إليها من الحياة، تأخذ بي منحنى انحرافيا نحوها، وتزجّ بي في قصّة ستصبح، صفحة بعد أخرى، قصتي»[1].

من بين ما يثبته القول السابق، الجدلية القائمة بين الحياة والكتابة، إذ من المستبعد أن تتجسد إحداهما دون الأخرى، فلابد أن تؤدي الواحدة منهما إلى الأخرى، ذلك لأنّ لا حدود بينهما، وهو ما نستشعره في تعليق الساردة: «تفاصيل، في حجم تينك الكلمتين[*] اللّتين على صغرهما، جعلتاني أصدّق أنّ الأحلام الأكثر جنونا قابلة للتحقيق، وأنّه لا حدود بين الكتابة والحياة»[2].

تؤكد الساردة، مرة أخرى، ما يمكن أن تُحدثه كلمة واحدة أو كلمتان في توجيه مسار الأحداث أو السرد، وما بالنا بالكتابة أو الرّواية، التي تتداخل مع الحياة لدرجة تصبح فيها الحياة هي الكتابة، والكتابة هي الحياة. فـ«منذ الصفحات الأولى تكشف لنا البطلة عن علاقتها بالكتابة من أجل أن تحمل المتلقي على تأويل النّص»[3].

واستنتاج العلاقات القائمة بين طرفي ثنائية الكتابة والحياة، وبين الكاتب وعمله مسألة ضرورية في اعتقادنا، ذلك لأنّ السارد عمد إلى تطعيم نصه بمجموعة من الدلالات والتعليقات التي من شأنها بثّ الوعي في فكر القارئ وتسمو التعليقات إلى رتبة النقد والتناص أحيانا فتبدو كل كلمة موظفة في هذا السياق مساهمة في تشكيل صرح الرّواية وبث الحياة بين كل طرف من

1- **فوضى الحواس**، ص39.

*- هما: قطعا، حتما.

2- م. ن، ص61.

3- م. س، ص163.

أطرافه، أي بين القارئ والكاتب والنّص. وتقول الساردة متحدّثة عن الامتياز الذي يحظى به الرّوائي: «في الواقع كنت أريد أن أكون ممثلا.. أو روائيا، كي أعيش أكثر من حياة.. إنّ حياة واحدة لا تكفيني. أنا أنتمي لجيل يعاني أزمة عمر، وأنفق حياته قبل أن يعيشها»[1]. وتضيف مؤكدة تداخل الأدب مع الحياة: «وقرأت أيضا.. أنّ الكتابة تغيّر ملامح علاقتنا مع الأشياء، وتجعلنا نرتكب خطايا، دون شعور بالذّنب، لأنّ تداخل الحياة والأدب يجعلك تتوهم أحيانا أنّك تواصل في الحياة نصا بدأت كتابته في كتاب، وأن شهوة الكتابة ولعبتها تغريك بأن تعيش الأشياء لا لمتعتها، وإنّما لمتعة كتابتها»[2].

يبرز هذا التعليق مقدار تداخل الحياة مع الكتابة، فشهوة الكتابة ولفرط انصهارها في اليومي تدفعنا لأن نعيش(نحيا) ثانية داخل الأدب (الكتابة) أشياء عشناها في الواقع، أو نواصل عيشها وتجريب متعتها مرة أخرى. أما عند القارئ فتصبح شهوة الكتابة مغامرة يقدم عليها، لا ليعيش متعة الأشياء، وإنّما لمتعة كتابتها ثانية كما يقول السارد. وربّما لمتعة نقدها والتعليق عليها، بحيث لا تتوقف المغامرة عند ذلك الحد، بل قد «تتمثل المغامرة في شدّ القارئ بأحاديث حول الرواية باعتبارها جنسا في الوقت الذي ينتظر أن يقرأ رواية. ولئن تحدث "جان ريكاردو" منذ سنوات عن التحوّل الذي شهدته الرّواية من كتابة مغامرة إلى مغامرة كتابة... لقد تحولت القراءة نفسها من قراءة مغامرة إلى مغامرة قراءة يُقدم عليها المتلقي مدججًا بأسلحة لا يعلم إن كانت ستنفعه في نزال التلقي أم ستتكسر في يديه منذ الهجمة الأولى كما حصل لرمح "كيشوت" أمام طواحين الريح»[3]. فتداخل الحياة مع الكتابة قد لا يعني البتة إعادة الأحداث نفسها، وإنّما تجعل القارئ على استعداد للكتابة، وتمنحه جرأة الانفلات منها بتحقيق

1- **فوضى الحواس**، ص83.

2- م. ن، ص308.

3- كمال الرياحي، **الميتاسرد في رواية خشخاش لسميحة خريس**، 8 مارس 2007، http://www.doroob.com

رغبته كقارئ أو كاتب يرغب في ممارسة الكتابة كأي نشاط يومي، كما يمنح لنفسه في ذلك حرية تغيير ما يجب تغييره.

وفي إطار التداخل الحاصل بين الكتابة والحياة دائما، أو بالأحرى في إطار لعبة التخييل والإيهام، عمدت الساردة في "فوضى الحواس" إلى خلق أبطال وهميين داخل قصّتها؛ وإذا بها تلتقي بهم في الواقع ليشاركوها همّ الحياة ووهم الكتابة، حيث تحوّلت تلك الكائنات الحبرية إلى قرّاء نموذجيين يحاورون كاتبهم في شؤون الكتابة. وعن أولئك الأبطال الذين تحوّلوا إلى قرّاء تقول الساردة: «إذا كان من المعقول أن تحب كاتبا، حتى تتوهّم أنّك بطل من أبطاله، فأين العجب في أن يحبّ كاتب بطلا من أبطاله، حتى يتوّهم بدوره، أنّه موجود في الحياة، وأنّه حتما سيلتقي به يوما في مقهى.. ويتبادلان الكثير من الأخبار والذكريات!»[1].

تحدّثت الساردة كذلك عن علاقة الأدب بالحب، فنتج عن امتزاج العنصرين ببعضهما ببعض قصّة مثيرة قد لا يتوقعها القارئ العادي بما في ذلك الساردة والكاتبة، وربما الناقد، فقد تجاوز الأدب فيها كلّ المقاييس المتوقعة، اللتين كانتا عاملين في ميلادها (أي القصة) وهو ما نلمسه في قول الساردة معيدة اعتراف الكائن الحبري: «لقد توطأ الأدب والحياة، ليهدي إلينا قصة الحب التي هي من الجمال بحيث لم يحلم بها أي قارئ وكاتبة قبل اليوم. أنت نفسك كروائية تجاوزتك قصتنا لأنها أغرب من أن تجرؤي على تصوّرها في كتاب»[2].

إنّ تداخل الأدب مع الحياة، ومع الحب خصوصا، يضيف إلى الخطاب الواصف معطيات كثيرة لابد من الانتباه إليها والاهتمام بها، إذ يتبين لنا على لسان الساردة حجم المسؤولية التي ينهض بها الأدب باعتباره خطابا ينفلت بذاته،

1- **فوضى الحواس**، ص310.

2- **م، ن**، ص224 -225.

ويتخذ من الأدب موضوعا له كما حدث مع رواية "فوضى الحواس" التي تحدثت بواسطة الكتابة عن فعل الكتابة وبواسطة الرّواية عن الرّواية لتصبح خطابا ميتاروائيا على "ذاكرة الجسد"، تلك الرّواية التي تطلّ من على فوق نوافذ صغيرة للحياة: الماضي (التاريخ) والحاضر؛ و«على هذا النحو تطرح أحلام مستغانمي بعض قضايا الكتابة عامّة والرّوائية على الخصوص في الروايتين، الأمر الذي يحوّل الرّواية الأولى إلى واقع، ويجعل الثانية خطابا على الأولى»[1] يحيط بها نقدا وشرحا وتعليقا من كل الجوانب وحينئذ «تقول الرّواية ذاتها وتنخرط في خطابها الذاتي وتنغمس في هواجسها الداخلية الخاصة بها»[2]، وبالأدب عموما، وهو ما حمل الساردة "حياة/أحلام" على تحقيق مشوارها وتجربتها الإبداعية والنقدية المتعلقة بفعل الكتابة الرّواية في نتيجة صغيرة، من شأنها أن تسهم في تغيير الفكرة المنغرسة عن الرّواية منذ أمد طويل. فتقول: «قبل هذه التجربة، لم أكن أتوقّع، أن تكون الرّواية اغتصابا لغويا يرغم فيه الروائي أبطاله عاى قول ما يشاء هو، فيأخذ منهم عنوة كل الاعترافات والأقوال التي يريدها لأسباب أنانية غامضة، لا يعرفها هو نفسه، ثم يُلقي بهم على ورق، أبطالاً متعبين مشوّهين، دون أن يتساءل، تراهم حقًّا كانوا سيقولون ذلك الكلام، لو أنّه منحهم فرصة الحياة خارج كتابه»[3].

يمكن أن نفهم من القول السابق، أنّ الساردة لم تكن تتوقع أن تكون الكتابة معاناة لها واغتصابا لحقوق أبطالها، لذا تقول: «أجل كانت تسعدني فكرة التخلّص من ذلك الدفتر فقد أتعبني البقاء عاما على قيد الكتابة، بحجة أنّها وسيلتي للبقاء على قيد الحياة»[4].

1- آمنة بلعلى، **المتخيل في الرّواية الجزائرية**، ص166.

2- محمد الباردي، **سحر الحكاية**، ص175.

3- **فوضى الحواس**، ص28.

4- م. ن، ص371.

هكذا إذن نثرت الكاتبة، قناعاتها عبر صفحات الرّواية، حيث جعلت منها فضاء تُلخّص فيه كل آرائها عن الكتابة والحياة والإبداع والحب، و«من أجل ذلك، ينبني المتخيّل في الرّواية على أساس تقاطعات الواقعي والخيالي، الكتابة والواقع (حياة أو موت)، أو الخلط بين وهم الكتابة والحياة كما تقول، حين تخلق البطلة شخصية تكتشف أنه خالد بن طوبال، فتعيدنا إلى ذاكرة الجسد في تماهٍ يجعل فوضى الحواس تتعلق نصّيا بالرّواية السابقة، وتكون بمثابة خطاب واصف لها، تضيف فيها أشياء وتختلق أحداثا وفضاءات أخرى وتستكمل ما بدأته في ذاكرة الجسد، فيكون النصّ منذ البداية موضوعا للتفعيل من قبل القارئ، الذي لابد أن يكون قارئا نموذجيا»[1] حتى يستطيع فهم الشفرات التي تبثّها الكاتبة وثمّ تفكيكها، لتحمله - دائما- على التأويل، عملا بالمعادلة التي تجعل من كل قارئ كاتبا أو ناقدا. لذا كان السعي منذ البداية لهذا التغيير الخلاّق، وإن كان ما تهدف إليه الكاتبة في نظرنا ونظر الكثير من الدارسين التغيّر هو إقناع نفسها أولاً قبل الآخر(القارئ) بهذه الأحكام والآراء التي أتت بها خدمة للكتابة والنقد، على امتداد صفحات الرّواية إذ «يبلغ الميتاروائي الذروة، عندما يكشف البطل أنه ليس خالد بن طوبال، بل هو مجرد قارئ جيد لرواية ذاكرة الجسد، وهو طبعا بطل روايتها الثانية»[2] الذي يصبح فيما بعد كاتب الرّواية الأخيرة.

تجعل الكتابة في الرّواية الثانية القارئ في حالة من الفوضى، إذ يصبح الفصل بين الواقع والمتخيّل، أو الحياة والأدب أمرا صعبا، فيتيه القارئ بذلك بين تأويلات متعددة عندما «يدفع النصّ بقرائن جديدة تضلّل القارئ وتتركه في حالة من الفوضى المرتبطة بفرضياته التي لم تستطع البنيات الحكائية أن ترشده إليها، لكن النصّ يوفر قرائن جديدة لإيجاد الفرضية الجيّدة حين

1- آمنة بلعلى، **المتخيل في الرّواية الجزائرية**، ص163.

2- م، ن، ص161.

يخبرها خالد المزيّف بأنّ صاحب المكتبة والكتاب هو لصديقه عبد الحق، ويعود النصّ إلى إثبات توقعات كانت قد نقضت من قبل، هي تلك التي تفرضها الكتابة، فيبدو للبطلة أنّها أخطأت الطريق، وأنّها لم تحب خالدا وإنّما أحبّت عبد الحق»[1] وكتبه وتعليقاته التي دوّنها داخل كتاب "هنري ميشو"، بكل ما يستلزمه الأمر من تحرش إبداعي يرافق فعل الكتابة والإحساس بالحب.

يتجدد فعل الكتابة مرة أخرى مع السارد في "عابر سرير" لمّا يبلغ التلاعب بتقنيات اللّغة مداه، وعندما يصبح تداخل الكتابة والحياة شبيها بالعبث والسخرية من صُنع القارئ والكاتب معا. فلّما يلتقي السارد (خالد بن طوبال/المصوّر) بـ(خالد بن طوبال/زيان) الرّسام في المستشفى، يواصلان معا أحاديث عن الحياة والأدب والكتابة، وهي أحاديث كانا قد بدآها في الروايتين السابقتين، وهو ما يجعل من رّواية "عابر سرير" خطابا ميتاروائيا حول روايتي "ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس". ومما لاشك فيه هو مواصلة السارد للكتابة في "عابر سرير" هو من اختبر تجربة الكتابة والحياة مع "حياة /أحلام" في "فوضى الحواس"، إذ استطاع أن يتنصل من مسؤوليته كقارئ ليتحول إلى كاتب مؤهل لتقديم تعليقات وشروحات بخصوص الكتابة الرّوائية، وقضايا أخرى لا تخرج عن مجال الإبداع ومرتبطة بالرسم مثلا، لأنّ السارد كما قلنا سابقا، مارسَ فعل القراءة وفعل الكتابة الصحفية أيضا، وهو ما قاده إلى الكتابة الرّوائية، فإنّ له نظرة عن الموضوع، ويتجلى ذلك في اعترافاته الآتية: «وكنت تظنّ أنّ الحياة تلفّقك كتابا، فإذا بكتاب يلفّق لك حياة، فأيّهما فيك الأحزن: القارئ الذي انطلت عليه خدعة الرّواية؟ أم العاشق الذي انطلت عليه خدعة مؤلفتها»[2].

1- آمنة بلعلى، المرجع السابق، ص164 - 165.

2- **عابر سرير**، ص83.

يصلح أن نقول إذن، إنّه لا يمكن أن نفصل الكتابة عن جوهر الحياة، فهي مرادفة أو مطابقة لها. ومن ثمّ ينبغي على القارئ أن يحترس أمام تقنية تبادل الأدوار التي تفاجئه به ثنائية (الحياة والكتابة) في كل مرة، لأن حالة الالتباس الحاصلة بينهما تجعله يتوقع العكس دائما فأغلب الظن أنّه يتوقع أنّ الحياة هي من تصنع رواية، لكن مع إفرازات تيار ما بعد الحداثة أصبحت الرّواية هي من تصنع للكاتب حياته وقدره؛ لذا تبدو الكتابة من منظور السارد نوعا من الخدعة، قد تنطلي على صاحبها وقد تفعل الشيء نفسه مع قارئها؛ فيقول السارد، على سبيل المثال، ناقلا إجابة "حياة/أحلام" عن سؤال كان قد طرحه عليها متحدثا عن قدرة الكاتب على اختراع أكاذيب تعينه على التنصّل من القارئ وواصفا الحيلة التي وضعتها "حياة/أحلام" لتنجو من سؤال أمّها وأخيها ناصر: «في مثل هذه الأكاذيب بذرت طاقتي الأدبيّة. لا يمكن لروائيّ أن يفشل في اختراع كذبة تنطلي على أقرب الناس إليه، أن ينجح بعد ذلك في تسويق أكاذيبه في كتاب. الرواية تمرين يومي!»[1].

يصبح الفصل بين كتابة الرّواية والحياة أمرا مستعصيا، فالكتابة بالنسبة للسارد منظار ينظر به إلى الحياة، حيث تظلّ شيئا ضروريا يمارسه يوميا ممارسته لكافة النشاطات الأخرى فتكشف الذات عن ميولاتها الإبداعية (الرّوائية)، مثلما تكشف في الوقت ذاته عن سرّ من أسرار الكتابة (الرّواية) على وجه التحديد، وهو أنّها تمرين يومي يعيش فيها السارد كل لحظاته من صدق وكذب، و«يتّضح أن الأدب يقوم بوظيفتين أساسيتين وهما: معرفة الذات ومحاولة تغييرها من الداخل. غير أن الأدب يجعل تغيير ذاته متقدما على تغيير الذات الإنسانية. ولا ينبغي إغفال الجدلية القائمة بين تغيير الإنسان والأدب

1- **عابر سرير**، ص200.

فعليهما ينهض تقدمهما معا»[1]، لأنّ تجدد الطاقة الأدبية لدى الذات الكاتبة أو الساردة يسهم بشكل مباشر أو غير مباشر في تطوير الأدب، سواء من ناحية المواضيع، أو من الناحية النقدية والإجرائية، حسب ما تقتضيه معرفته وتعامله مع الخطاب الواصف.

إلى جانب كل ما قيل، نلحظ أيضا ارتباط فعل الكتابة عند السارد بعمره، فقد تطيل من عمره كما قد تنقص منه، ويقول السارد عبر خطاب منقول عن صاحبته، لما سألها لِما لا تكتبتن ثانية بعد أن توقفت عن ذلك فترة من الزمن، فتقول مجيبة: «عدلت عن كتابة الروايات، إنّها كالقمار تعطيك وهْمًا كاذبا بالكسب. أثناء إدارتك للآخرين تنسى أن تدير حياتك، أقصد تنسى أن تحيا»[2]. ويضيف السارد قائلا: « كل رواية تضيف إلى عمر الآخرين ما تسرقه من عمر كاتبها. كمن يجهد في تبذير حياة بحجّة أن تدير شؤونها»[3].

يتبين لنا من خلال القولين السابقين أنّ الرّواية أو الكتابة بصفة عامة خدعة تجعل صاحبها يعتقد بكسبه رهان مقاربة الحياة بواسطة رواية يكتبها غير أنّ الخدعة منطبقة في نهاية المطاف عليه وحده، فهو ينشغل بحياة غيره ويقدّم لهم تعويضا لجعلهم يعيشون داخل الرّواية، وينسى أن يفعل الشيء ذاته لنفسه حين ينشغل بالرّواية وأسرارها وأسئلتها الذاتية. وهذا ما جعل بعض الدارسين من أمثال حفيظة طعام يرون في «لحظة الكتابة عالم مجهول بكل تداعياته بوضوحه وترفه وحزنه وببهجته مدسوس خلف مغاور وأقاصي وأحاسيس تسكن تلك العذوبة المستشرية في التساؤل عن الحقيقة مختفيا بألوان التّشظي والانفلات»[4]. فالرّواية إذن احتيال على الحياة كما هي احتيال على

1- فانسان جوف، **رولان بارث والأدب**، ترجمة: محمد سويرتي، ط 1، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1994، ص7.

2- **عابر سرير**، ص187-188.

3- م. ن، ص 188.

4- حفيظة طعام، **لحظة الكتابة**، 23 مارس 2008،
http://www.amolltaqa.com/vb/archive/index.php/t-13258.htm

القارئ وصاحبها أيضا، ويقول "زيان" عن الرسم، الذي يوليه نفس ما يولي الكتابة من أهمية فيجعل ما ينطبق عليه، ينطبق على الرّواية أيضا: «الرسم كما الكتابة وسيلة الضعفاء أمام الحياة لدفع الأذى المقبل. وأنا ما عدت أحتاجها لأني استقويت بخساراتي. الأقوى هو الذي لا يملك شيئا ليخسره. لا تنغش بهيأتي أنا رجل سعيد..»[1]، ويعني هذا التصريح أنّ "زيان" قد استغنى عن الكتابة والرسم، وأنّه استقوى بخساراته عملا بمقتضى ما قاله "سقراط" في «أنّ الحياة بلا عناء لا تستحق أن تعاش»[2] فالكتابة بلا عناء لا تستحق هي أيضا أن تمارس. والحياة في السياق الذي نريده ليست حياة البطولة، بل حياة الخلد المتأتية عن الكتابة التي تضمن حياة للمؤلف حتى بعد مماته.

إنّ الكاتبة وإن استفاضت في ربط الكتابة ومن ثمّ الرّواية بالذّات ومعطيات الحياة، إلاّ أنّها تستثني من سياق ما ألحقته بالرواية من دلالات الرّواية التي تتخذ التاريخ موضوعا لها، وهو ما سعت لتأكيده من خلال قول السارد: «فوحده تاريخ الشهداء قابل للكتابة، وما تلاه تاريخ آخر يصادره الأحياء. وسيكتبه جيل لم يعرف الحقيقة لكنه يستنتجها تلقائيا..فهناك علامات لا تخطئ»[3]. فهي بهذا القول تفصل بين الرّواية ذات الموضوعة التاريخية وموضوعة الحب والموت والحياة، إنّها من خلال هذا التمييز «لا تعطي للقارئ احتمالا أنّها تقصد الرّواية التي توظف التاريخ وخاصة تاريخ الثورة الذي تعتقد أنه لم يعد موضوعا صالحا للكتابة»[4] بعدما طغى الراهن على حياة الأفراد بما في ذلك راهن الكتابة وآلياتها.

1- **عابر سرير**، ص186.

2- محمد بن سعيد، **نقد المنهج التكاملي في النقد الرّوائي** (الجزء الثاني)، 2 ديسمبر، www.bac2univ.com

3- **ذاكرة الجسد**، ص44-45.

4- آمنة بلعلى، **المتخيل في الرواية الجزائرية**، ص161.

المبحث الثاني
الخطاب الواصف بين الممارسة والتنظير

«لأن الكلاك الجاهز لم يعد يقنع أحدا، اترك القارئ يتصرف في قناعاته..»
أحلام مستغانمي: **الكتابة في لحظة عُري**، ص63.

لعل أوّل ما يتبادر إلى ذهن القارئ، بخصوص الخطاب الواصف لا يعدو أن يكون تساؤلا عن طبيعة هذا الخطاب، أهو خطاب ممارسة وإبداع؟ أم هو خطاب نقد وتنظير للممارسة؟ أم هو الخطابان معا مندمجان تحت سلطة التجريب؟ ما يجعل الأسئلة تتشابك بين الكتّاب والقرّاء ضمن إستراتجية إعادة النظر والوعي الذاتي للأدب ما بعد الحداثي. ففي ثلاثية "أحلام مستغانمي" يبدو أن الكاتبة لم تتوقف عند حدود الممارسة الإبداعية، بل تجاوزت ذلك إلى نوع من النقد الساخر أحيانا، والتناص النقدي أحايين أخرى، بحيث جاءت روايتها الثلاث فسيفساء من المواضيع المختلفة، إذ تحدّثت عن الرسم وقدّمت شروحاتها وتعليقاتها حوله، وتحدثت عن الموسيقى مظهرة رأيها في هذا الفنّ كما تحدّثت عن الكتابة والموت والحياة مستثمرة في كل ذلك مجموعة من الاستشهادات والاقتباسات الخاصة بكتّاب ونقّاد حداثيين وما بعد الحداثيين وغيرهم ممّن ميّز الساحة الفنية بآرائه ومواقفه.

ولئن كانت الثلاثية عملا إبداعيا أخذ نصيبه الوافر من الشّعرية والخرق أيضا، فإنّه أيضا بلغ درجة من الوعي النّقدي، وهو ما يجعلنا نعتقد أن الخطاب الواصف وإن كان إنتاجا إبداعيا فإنّه أيضا إعادة إنتاج وتنظير للممارسة ونقصد بالممارسة كل التقنيات والآليات والاستراتيجيات التي لابدّ أن

يعيها السارد أو الكاتب قبل الشروع في إنتاج نصّه، ويصبح بذلك فعل الممارسة معادلا للتطبيق. أما التنظير فهو تقديم سابق لتلك الممارسة؛ أي تقديم جملة القواعد والتعليقات اللازمة لتجسيد فعل الممارسة. ومن النّقاد والكتّاب من يرى أنّ النّقد عملية إبداعية تكشف عن التجارب الإبداعية من كتابة وقراءة وعن سبل إشراك القارئ في إنتاج النّص وقراءته، وينسون أن «النّقد مسؤولية ومسؤولية كبيرة»[1] على حدّ قول محمد الدغمومي، تقوم على جهد معرفي وثقافي، ومنهجي أيضا، إذ يفترض أن تكون طروحات الكاتب/الناقد دقيقة وواضحة المعالم، وهو الجانب الذي ينفرد به النقد دون الإبداع.

إنّ الكاتب في توظيفه الخطاب الواصف لا يعني أنّه يمارس النّقد ممارسته للإبداع، ولئن كان العديد من الدارسين يذهبون إلى أن النّقد عملية إمتاعية يهدف بها الكاتب أو النّاقد إلى إمتاع القارئ لا غير، إلا أنّ الملاحظ في أعمال "مستغانمي" هو مزج كلي بين النقد والإبداع، ليصبح كل منهما في خدمة الآخر علما أن لكل منهما خصائص ومميزات ينفرد بها عن الآخر، فلا يصلح أن نجعل السرد نقدا ولا النقد سردا في كل الأحوال، باعتبار أنّ ثمّة فرقا بين القراءة[*] والنقد، فقد ميّز "بارث" بينهما بقوله أنّ «الانتقال من القراءة إلى النّقد فمعناه تغيير الشهوة، بحيث لا نعود نشتهي الأثر الأدبي، وإنّما لغتنا الخاصة. لكن، من هناك أيضا نعيد الأثر إلى شهوة الكتابة التي صدر عنها»[2]، بمعنى أن كل عملية قراءة تؤدي بنا إلى إنتاج النقد، والنقد يدفعنا لكتابة النص (الأثر)، حيث يكون القارئ بذلك قد عاد إلى نقطة البداية؛ إلاّ

1- محمد الدغمومي، **نقد الرواية والقصة القصيرة بالمغرب(مرحلة التأسيس)**، ص57.

*- هناك من يعتبر أن القراءة مرادفا للنقد، لكن حسب "رولان بارث" فالقراءة، هي فعل القراءة الذي يقوم به القارئ لفهم النص، من ثم تلي عملية النقد.

2- رولان بارث، **النقد والحقيقة**، ص86.

أنّ الشهوة التي تعتريه حين يقرأ النّص وحين ينقده تختلف باختلاف المهمة التي يقوم بها.

الفرق بين النقد والإبداع كائن إذن في المسافة الفاصلة بين الممارسة والتنظير، بحيث يُؤخذ على الكاتب إهماله وجهله لهذا الأمر، فيفترض عليه أن يموقع نفسه في زاوية نظر معيّنة محدّدا الرغبة التي تحركه وتوجّه مساره مستعينا في ذلك بمجموعة من المبادئ التي لابد أن يُسند إليها معارفه، لأجل تحقيق فعل الإقناع الذي يصبو إليه. ففي ثلاثية "أحلام مستغانمي" مثلا يلاحظ هيمنة النقد على السرد وذلك بتكثيف الكاتبة من إيراد جملة من التعليقات والطروحات التي تسعى من خلالها لدحض مجموعة من المسلّمات، وذلك بتقديم البديل، الذي يجعل هذه المسلّمات مجرد كلام عادي يمكن تجاوزه بطرح جديد.

1- تراجع الوظيفة السردية لحساب التنظير:

اهتمت الروايات ما بعد الحداثية - وتعدّ ثلاثية مستغانمي واحدة منها- إلى جانب احتفائها باللّغة بالجانب النقدي والتنظيري لفعل الكتابة الإبداعية (الرّوائية)، ما أدى إلى تقدّم (طغيان) النّقد وتراجع الوظيفة السردية؛ لكن رغم ذلك «يبقى الإبداع حرية بلا ضفاف بينما يفرض النّقد عددا من القيود على ممارسه فضلا عن كونه مسؤولية»[1] يتحمل صاحبها أعباءها ومشقّة تفسيرها وتأويلها. وقد استغلت " مستغانمي" هذه الخصيصة في رواياتها لطرح تعليقاتها بخصوص قضايا نقدية كثيرة، منها الكتابة النسوية، النقد، والشعر...الخ وهي بمثابة دعوة إلى إعادة النظر في الكثير من الآراء والمسلمات التي لم تراع

1- كمال الرياحي، **مع الناقد د. بوشوشة بن جمعة، في حوار شامل حول النقد الأدبي والإبداع الرّوائي المغاربي**، عمّان، مجلة ثقافية شهرية تصدر عن أمانة عمّان الكبرى، العدد94، الأردن، نيسان 2003، ص20.

شعور الكتاّب ولا تطوّر العصر والأدب، بحيث خلقت نوعا من المعارضة، الهادفة إلى لفت نظر النقّاد إلى مثل تلك القضايا النقدية:

قامت "مستغانمي" بتضمين ثلاثيتها خطابا واصفا (ميتانصيا) أعلنت من خلاله عن موقفها من الرّواية والنقد الروائي وكل ما يرتبط أو يتعلق بها من: كاتب/روائي، وقارئ/ ناقد... وهي بذلك تقترح (أو تفرض) موقفا نقديا مقابل القواعد والقيود الصارمة التي تمارس على الإبداع، والتي عدّت بمثابة دستور غير قابل للتغيير.

راحت الكاتبة في ممارستها الإبداعية تطرح مقاييس جديدة، هي حينا مكمّلة لما وجد سابقا ومعارضة لها حينا آخر ، وهي بذلك تسعى للتنظير من جديد، وترى "يمنى العيد" أنّ «التنظير هو طموح النقد، ولكن طموحه الذي يريد أن يصل إليه انطلاقا من معرفة النّص في دواخله، في نسيجه، في مادته التي هي اللغة، وفي ما هو في مادته من دلالات»[1] وما يمارس على النصّ من قواعد. إذ تبرز معاناة الكاتب مع الكلمة ومع القرّاء والنقّاد الذين لا يتوانون عن مراقبة أعماله وتأويلها.

لم يتوقف السارد في "ذاكرة الجسد" باعتباره - لسان حال أحلام مستغانمي- في حدود العرض والتضمين لأقوال منقولة عن النقاد وواصفة لتصوراتهم، بل تعدّى ذلك إلى حدّ السخرية من أولئك النقّاد ومن مقاييسهم النقدية المهترئة التي سطروها للأدب. فقام "خالد" بتقديم البديل المقنع في نظره على اعتبار أنه كان مسؤولا عن النشر في مرحلة ما بعد الاستقلال، ويقول بهذا الصدد: «سيقول نقّاد يمارسون النقد تعويضا عن أشياء أخرى، إنّ هذا الكتاب ليس رواية، وإنّما هذيان رجل لا علم له بمقاييس الأدب.

1- يمنى العيد، **في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)**، ط 4، دار الآداب، بيروت، 1999، ص17.

أؤكّد لهم مسبقا جهلي، واحتقاري لمقاييسهم. فلا مقياس عندي سوى مقياس الألم، ولا طموح لي سوى أن أدهشك أنتِ، وأن أبكيك أنتِ، لحظة تنتهين من قراءة هذا الكتاب..»[1].

يبدو السارد ساخرا من النّقاد الذين يدّعون معرفة بأمور النّقد، وهم بذلك يبتدعون قوانين وقواعد يحكمون بها على الأعمال الإبداعية دون مراعاة لجمالية الخلق الإبداعي (الأسلوب والصورة الفنّية)، ولهذا يعتقد "خالد" أنّ هؤلاء ليسوا بنقاد، إنّما يمارسون هذا العمل من باب التعويض ليس إلا، ومن منطلق تعذيب الكتّاب ومعاقبتهم لا غير، لذا كان تعليقه بمثابة نداء للتصّدي لأولئك النقاد ولمعاييرهم المهترئة، فالإبداع عند السارد لابد أن ينبع من لحظة شعورية معينة (فرح، ألم، حزن..) وهذا ما دفعه لأن يتّخذ الألم مقياسا لإبداعه، مثلما قد يكون الفرح مقياسا لكاتب آخر، لهذا يرى أنه لا يجب أن تطبّق نفس المقاييس على النّصوص ذاتها، فالنّقاد في نظره ما وجدوا إلا لتشويش أفكار الكاتب لا أكثر؛ وقد أجابت "مستغانمي" عن هذا التساؤل الذي يشغل "خالدا" بقولها: «أعتقد أن النّقاد وجدوا لمعاقبتنا ليس لتكريمنا. وأثق فعلا أن بعض النقاد أخطؤا طريقهم إلى الأدب ويكفّرون عن فشلهم بمعاقبة الكتاب»[2]. وعلى هذا الأساس يدعو"خالد" الكتّاب إلى مخالفة تلك المقاييس التي تجعل المبدع كاتبا أو شاعرا حبيس سجن الحيرة، إذ لا يجب أن نقيّد الإبداع بقواعد صارمة وإلا ما سمي إبداعا، وقد عبّر عن ذلك بقوله: «فالذي يخلق لا يمكن بحكم منطق الإبداع نفسه، أن يكون إنسانا عاديا، بأطوار عاديّة وبحزن وفرح عاديّ بمقاييس عاديّة للكسب والخسارة..للسعادة والتعاسة.

إنّه إنسان متقلب، مفاجئ، لن يفهمه أحد ولن يجد أحد مبرّرا لسلوكه»[3].

1- **ذاكرة الجسد**، ص386.

2- كارم الشريف، حوار مع أحلام مستغانمي، **مجلة أنكيد والثقافية الحرة المواضيع**، http://www.m.ankido.us/news.php?action=vie&id=77

3- **ذاكرة الجسد**، ص145.

يتكرر رفض خالد لمقاييس النقّاد، بحيث يرى أنّ للتعاسة نتيجتها في الخسارة، وللسعادة نتيجتها في الرّبح، لذلك لابد من أخذ هذه الظروف والحالات بعين الاعتبار، إذ لا ينبغي أن نطبّق على المبدع ما يطبّق على العالِم، أو غيره من قواعد علمية دقيقة(فللإبداع مقاييسه وللنقد مقاييسه أيضا). ولأن لا همّ للناقد سوى النقد، فإنه بدل تعويض ما يعتريه من نقص ينشغل بتتبع هفوات الكتّاب بدل الاستمتاع بأعمالهم، وقد اهتدى "فلوبير" إلى فكرة مهمة في هذا السياق، إذ يقول: «..إنّنا نمارس النقد عندما لا نستطيع ممارسة الفن. مثلما يتحول أحدهم إلى مخبر عندما لا يستطيع أن يكون جنديا»[1] وربما كان ذلك هو وضع "خالد" الذي كان مسؤولا عن النشر ومراقبا له بعد أن تعذر عليه أن يكون مبدعا، لكنه سرعان ما تخلى عن وظيفته تلك إذ كان مفروضا عليه - من الذين لا علم لهم بمقاييس النقد والإبداع- تتبع ومراقبة كل الكلمات والتجاوزات التي يرتكبها المبدعون بتهمة الإساءة للإبداع. ولأن خالدا كان ضد هذه الفكرة فقد قرر ترك عمله هذا بعد أن حزّ في نفسه قول الشاعر الفلسطيني "زياد الخليل": «لا تبتر قصائدي سيِّدي، ردّ لي ديواني سأنشره في بيروت»[2]، ولأن "خالد" كان مبتور اليد استشعر الإهانة التي وجّهها له الشاعر وتأكدّ لديه وقع قوانين النقد الصارمة على أعمال المبدعين، فتبيّن له ما فعله في حق "زياد" وأدرك أنّ الخطأ الذي يُرتكب في حق أعمال هؤلاء المبدعين هو خطأ في شخص الناقد نفسه، فما يعتقده تجاوزا في إبداعاتهم لا يعدوا أن يكون جزءًا لا يتجزأ منهم، كما هي يدّه المبتورة، لذا يرى في دفاع المبدعين عن أعمالهم وإبداعاتهم أمرا مشروعا. ولكونه لم يكن مقتنعا بأمر المراقبة الهادفة إلى الدفاع عن الإبداع تخلى عن منصبه نهائيا حتى يريح ضميره، وقد عبّر عن ذلك قائلا: «لأنني ذات يوم قررت أن أخرج من الرداءة، من تلك الكتب الساذجة

1- جاك دريدا، **الكتابة والاختلاف**، هامش، ص133.

2- **ذاكرة الجسد**، ص150.

التي كنت مضطرا إلى قراءتها ونشرها باسم الأدب والثقافة، ليلتهمها شعب جائع إلى العلم. كنت أشعر أنني أبيعه معلبات فاسدة مرّ وقت استهلاكها. كنت أشعر أنني مسؤول بطريقة أو بأخرى عن تدهور صحته الفكرية، وأنا ألقنه الأكاذيب بعدما تحولت من مثقف إلى شرطي حقير يتجسس على الحروف والنقاط، ليحذف كلمة هنا وأخرى هناك. فقد كنت وحدي أتحمّل مسؤولية ما يكتبه الآخرون»[1].

يطرح هذا التعليق قضية مهمة في مجال النقد، حيث يؤكد السارد فيه دور ومسؤولية أولئك النقاد أو السلطات التي اختصرها في كلمة "الثقافة" في تدهور الحالة الفكرية للقارئ (المثقف)، تلك الأجهزة والأنظمة التي تفرض ضغوطات هدفها إبقاء القارئ على حالة من التخلف، إذ تمنع عنه حرّية التعبير وتصّر على مدّه بأفكار فاسدة كيلا يتشبّع بالوعي ويطالب تلك الأنظمة بحقوقه في النشر والتعبير. ومن هذا المنطلق «تؤكد أحلام ضياع معنى الكتابة في مرحلة ما بعد الاستقلال، ويختزلها السارد في شكل مفارقة يعيشها بين ذاكرة بطولية من جهة وماض قريب ومخز شارك فيه، ولذلك لا يبدو غريبا أن جعلت الروائية خالدا الشخصية المهيمنة، من بداية النص إلى نهايته، ويؤدي دور الممثل والسارد في الوقت نفسه»[2]، بحيث جعلته يقول كل ما ترغب فيه هي حتى تتبرأ من كل نقد قد يطالها لكونها كاتبة لا ناقدة.

لقد أثار موقف الكاتبة تساؤل بعضا من الدارسين والنقّاد الذين لاحظوا اهتماما خاصا من قبلها بأمور النقد والإبداع معا، بحيث مزجت بين فعل الكتابة (الممارسة الإبداعية) وبين التنظير لها، وهذا "كارم الشريف" نفسه يطرح عليها تساؤلا في ذات السياق قائلا: «في هذا الكتاب ودائما في بعده الأدبي لأن أبعاده متعددة، تعريفك للأدب وللرّواية وللكتابة ولوظيفة النقاد يبعث

1- **ذاكرة الجسد**، ص 149.

2- آمنة بلعلى، **المتخيل في الرواية الجزائرية**، ص159.

على الصدمة»[1]، كما تبعث في اعتقادنا على الدهشة. لم تتكر الكاتبة هذا الطرح، بل أكّدته من خلال إجابتها: «صحيح أن النقّاد يتسلوا، أنا لا تعنيني وفعلا أنا أجبت مسبقا على كل شيء لسبب واحد هو أنني لا أريد أن أقول شيئا خارج هذا الكتاب، أنا أعتبر أنّ الكاتب لا يجب أن يتكلم أكثر مما يكتب، يعني ليس مضطرا لأن يقول أكثر مما قال ليشرح كتابا كتبه، كل ما يريد قوله يجب أن يقوله في كتاب»[2]. من هذا المنطلق راحت "مستغانمي" في ثلاثيتها تنظّر للشعر وللكتابة النسائية، فأعطت رأيها في الكتابة والنقد، وفي الكاتب والقارئ دون أن تستعين بعدها بوسيلة أخرى للتعبير، فقد كانت في وضع دفاع مسبق من النقد الذي سيطال أعمالها بلا شك، وقد أكدت ذلك بقولها: «التنظير للأدب والنقد والكتابة هو ردّ مسبق على ردود فعل توقعتها»[3]، وقد عبر عن هذه الفكرة المخرج السينمائي يوسف شاهين في قوله: «أنّ المبدع العربي يقضي 20٪ من وقته في الإبداع و80٪ منه في الدفاع عن هذا الإبداع»[4] مقابل كل ما يأتيه من القارئ والناقد والرقيب من أحكام تطال عمله. ولكي تضع "مستغانمي" نفسها موضع جدّ فإنّها لم تتوقف في حدود التنظير للكتابة الروائية، بل وكما قلنا سابقا راحت تمسّ جوانب عديدة من حقل الإبداع:

1- 1 التنظير للشعر:

ركّزت الكاتبة في الرواية الثانية "فوضى الحواس" على بعض الأبعاد المهمّة في تحليل الشعر، بالأخص ما يتعلق بالقواعد المنهجية والعلمية الصارمة التي تعتمد في تقسيم الشعر وتحليله. وتشير إلى التناقض الظاهر والحاصل بين

1- كارم الشريف، **حوار مع أحلام مستغانمي**، مجلة أنكيد والحرة المواضيع، http://www.m.aukido.us/news.php?action=vie&id=77

2- نفسه.

3- م. ن.

4- مؤيد صلاح، **لقاء مع أحلام مستغانمي**، أجرى الحوار مؤيد صلاح، http://www.jonon.deeran.com/ahlam.htm

تلك القواعد والشعر بصفته نتاج حالة شعورية مجردة لا يمكن الحكم عليها انطلاقا من هذه المبادئ. وقد استندت في ذلك على تعليق الأستاذ الذي أراد أن يبثّ الوعي في ذهن التلاميذ الصغار، خاصة وأنهم يمثلون جيل المستقبل. تقدّم الساردة في البداية تعليقا عن وضع الأستاذ وعن درسه الأوّل مع التلاميذ فتقول: «كان الأستاذ يلقي درسا في كيفيّة فهم الشّعر، حسب ما جاء في مقدّمة الكتاب المعتمد للتدريس. والتي كتبها أحد كبار المراجع المختصة في النقد، شارحا فيها كيف يمكن تقويم قصيدة، ومقارنتها بأخرى، معتمدين على خط عمودي وآخر أفقيّ يلتقيان ليشكلا زاوية مستقيمة، على كل خط فيها درجات نقيس بها عموديا المعنى، وأفقيًا المبنى. وهكذا بإمكاننا أن نكتشف ضعف الشاعر أو قوته، بين قصيدة وأخرى، ومقارنته بشاعر أو بآخر، حسب مقاييس حسابية دقيقة»[1].

يفهم من هذا القول أنّ الأستاذ يدعو التلاميذ ومن خلالهم القرّاء إلى عدم الإيمان بالمسلّمات، أي لابد أن يتعلموا أسلوب الرفض، فلا يجب التسليم بآراء الآخرين دائما، ويعطي من أجل ذلك مثالا مرتبطا بالشعر، وقد يكون الشعر القديم (الكلاسيكي)هو المقصود؛ ذلك الشعر الذي ابتدعت له أعمدة لقياس قوته وشدته علما أن الشعر غير المادة لا يمكن أن نطبّق عليه مقاييس علمية دقيقة. فـ«القشعريرة التي يضعنا فيها نصّ هي التي تجعل العدوى تنتقل من شخص لآخر»[2]. ولا يمكن أن نقيس تلك القشعريرة أو العدوى كما تسميها الكاتبة بعمودين أحدهما عمودي نقيس عليه المعنى والآخر أفقي نقيس عليه المبنى، كما أنّه لا مجال للقبض على شعرية شاعر ما في قصيدة ما بمجرد مقارنتها بقصيدة شاعر آخر.

1- **فوضى الحواس**، ص50-51.

2- كارم الشريف، **حوار مع أحلام مستغانمي**، مجلة أنكيد والحرة المواضيع، http://www.m.ankido.us/news.php?action=vie&id=77

يبدو الأستاذ مُعلّما التلاميذ كيفية التمرّد على ما لم يقتنعوا به من أشياء، حتى وإن كان واضعها أحد الكبار الموثوق في قدراتهم. إنّه يعلمهم كيف يثورون على تلك المسلّمات أو المحظورات التي لا سبيل للقارئ أو الكاتب في الحديث عنها، ذلك لأنّها أُدرِجت ضمن المقدسات وأيُّ نقض وخروج عنها هو بمثابة عصيان وتمرد على قواعد النقد والتحليل ولا يرتبط تعليق الأستاذ بالشعر فحسب، بل يمكن للقارئ أن يسقطه على الرواية وغيرها من الأجناس الأدبية. إذ لم يتوقف عند مسألة الرفض المشار إليها آنفا، بل راح أيضا يُفصّل في الأمر مقدّما ما يصلح أن يكون معيارا، ومن ثمّ بديلا لنقد الشّعر. فيواصل قائلا في صيغة تأكيد: «طبعا.. ليس هذا صحيحا. لا يمكن أن نقيس الشّعر طولا وعرضا وكأننا نقيس أنابيب معدنيّة..اندهاشنا، انبهارنا، انفعالنا، هو الذي يقيس الشّعر. أمام قصيدة، النّساء يغمى عليهن والآلهة تولد والشعراء يبكون كأطفال»[1].

تتحدث الساردة في هذه الرواية من مقام الشاهد والمشاهد، وتبيّن أن الشعر عاطفة وأحاسيس لا يمكن قياسها بخطوط وأعمدة كما تقاس الأنابيب المعدنية، فانفعال القارئ وانبهاره وتأثره بالشعر هو ما يصنع قوة الشعر، لذلك تتفاوت نسبة الاستقبال من قارئ لآخر فالنساء مثلا يغمى عليهن عندما ينشد الشعر على مسامعهن. أعطى الأستاذ إذن لتلاميذه آلية من جملة الآليات الناجعة في ولقراءة الشّعر، فالقراءة في تعدد وتجدد مستمرين، حيث لا يجب اسقاط معايير موجودة قبلا على نص لاحق، بل ينبغي أن يُصاغ من ذات كل عمل إبداعي منهجه و آلياته الخاصة الكفيلة بممارسة نشاطي القراءة والنقد فيه وعليه.

ما يلاحظ في حالة الأستاذ هو معارضته الطروحات الكلاسيكية التي تصنع للنصوص قوالب جاهزة يحتذى بها، ويُلتزم بمقاييسها. ويضيف ذاك

1- **فوضى الحواس**، ص51.

الشخص مستندا على طروحات أخرى عرضها في صيغة استفهام حتى يكون وقعها قويا عند القرّاء، وإن كان يعرف أنهم لن يجيبوه لتوّهم لكن المهم هو أن يدركوا حقيقة ذلك التساؤل العميق: «من يقيس دموعنا، فرحنا، وكل ما يمكن أن تفعله بنا قصيدة؟ أتدرون لماذا نقرأ أو لماذا نكتب الشعر؟ لأنّنا جزء من الإنسانية. كيف يمكن أن نقيس إنسانيّتنا بمقاييس حسابيّة؟ مزقوا كل ما كتبتموه على دفاتركم!»[1].

تعلّق "حياة/أحلام" على قول الأستاذ الذي ما فتئ يبث الوعي لدى التلاميذ: «إنّه لم يعطهم درسا في فهم الشعر. وإنّما درسا في فهم الحياة، وشجاعة التشكيك في كل شيء حتى يرونه مكتوبا في كتب مدرسية تحت توقيع اسم كبير»[2].

تؤكد هذه الأقوال أنّ جوهر النقد هو التشكيك في كل شيء، حتى لو كان موقعا باسم كاتب كبير، ذلك أنّ حالة الشك هي التي تجعل القارئ يؤول النص، يقبله أو يرفضه، فهو من «بين استراتجيات اقتحام المؤلف لروايته معبرا عن صوته الخاص، وذلك من خلال طرائق عديدة تستحضر التعاليق والهوامش ومخاطبة القارئ ومحاورة النقّاد والناشرين، وطرح التساؤلات وزرع التشكيكات»[3]، وذلكم ما يكفل للقارئ التساؤل حول ما تساءل عنه الكاتب، ومن ثم صياغة أجوبة افتراضية على أسئلة تليق بها.

هكذا إذن أسهمت الساردة والأستاذ معا من خلال استغلال تقنية الخطاب الواصف في خلق سبل التحليل، واستقبال النصوص الإبداعية، انطلاقا من تغيير زاوية النظر أو موقع الرؤية، فبإمكان القارئ، من هذا المنطلق، أن يرفع صوته على كاتب النص معلنًا التمرّد والعصيان عمّا أتى به، وبإمكان

1- **فوضى الحواس**، ص51.

2- م. ن، ص52.

3- أحمد فرشوخ، **ورش الكتابة، أنموذج السرد**، بحث ومقالات، 20 جوان 2005، http://www.midouza.org/md/

القارئ محاكمة كاتبه إن لم يقنعه بالطرح، لذلك يبقى الشك ضرورة من ضروريات النقد، فـ «ثمة تغيير العلاقة بين الإنتاج الروائي والتلقي النقدي فيغدو النّص فضاء مفتوحا لتبادل المواقع والسياقات الكاشفة عن قلق الإبداع يصنع نشوة القراءة وألمها أيضا»[1]، وعندما تمتزج النشوة بالألم في نشاط القراءة فإن ذلك النشاط يغدو إبداعا أساسه التساؤل الدائم والمستمر.

1- 2- التنظير للكتابة النّسائية[*]:

لم تحدّد "أحلام مستغانمي" آفاق ثلاثيتها الروائية في حدود التنظير للشعر والكتابة الروائية بصفة عامة، إنّما راحت أيضا تطالب بإعادة النظر في قضايا نقدية وإبداعية كثيرة لم يفصل النّقد فيها نهائيا. وقد أشارت بإلحاح إلى قضية الأدب النّسائي أو النقد النّسائي/الأنثوي، كما يحلو لكل واحد تسميته، إذ أثارت تساؤلات ما يزال النقاش حولها حادا منذ القرن التاسع عشر وقد ازدادت حدّته مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين، عندما طالبت العديد من النساء المبدعات بإعادة النظر في المبدأ أو المعيار الذي يجعل من الإبداع حكرا على الرجال لا يحق للمرأة أن تشارك فيه، وفي «السبعينات من القرن العشرين، بدأت تتبلور قراءات نقدية نسائية تتعامل مع ما كتبه الرجال عن النساء عامة من وجهة نظر نسائية (...) كما أنّه في فترة الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين، بلورت العديد من النساء الباحثات مناهج نقدية سعت إلى اختراق حدود النظريات الذكورية، التي بدأت في عصور النهضة والحداثة، بفرض التشكيك بها وهدم الفرضيات التي قام عليها، لكونها مغرقة في ذكوريتها

1- أحمد فرشوخ، **ورش الكتابة، أنموذج السرد**، بحث ومقالات، 20 جوان 2005، http://www.midouza.org/md/

*- استعملنا مصطلح "نسائية" بدل "نسوية"، لأنّ الأوّل لا يرد إلا بالمعنى الايجابي في القرآن الكريم (سورة النّساء مثلا)، بينما لا يرد الثاني إلا سالبا في القرآن الكريم (قال نسوة في المدينة..). استنادا إلى تحديد الأستاذ: الأخضر بن السائح، ملتقى تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، ماي 2009.

واستثنائها للآخر»[1]، ما أفرز إشكالية أكثر تعقيدا تضع الأدب النّسائي في مقابل ما يسمى بالأدب الذكوري/الرجالي.

من هذا المنطلق حاولت مستغانمي تحدّي كل تلك التعليقات والانتقادات التي تهمّش المرأة وكتاباتها وتجعلها كائنا سلبيا مثلها مثل شهرزاد لا شأن لها بأمور الكتابة. وقد كانت بداية التحدّي مع "ذاكرة الجسد" عندما استعارت ضميرا ذكوريا لتعبّر عن ذاتها كامرأة، ولتجعل الرجال يقرؤنها أو بالأحرى يقرؤون ضميرهم الذكوري، لذلك جعلت "خالد بن طوبال" البطل الأول والسارد لرواية هي روايتها، هذا مفترض من جانب ومن جانب آخر قد تكون استعارت ذلك الضمير لترد به على النقد الذي يصف المرأة بالقصور، وأنها غير قادرة على الإبداع، وقد تأكّد ما كانت تصبو إليه من خلال شهادة نزار قباني، الذي كتب على ظهر غلاف "ذاكرة الجسد" بعد أن أتمّ قراءتها، هذا التصريح: «روايتها دوّختني، وأنا نادرا ما أدوّخ أمام رواية من الروايات، وسبب الدوخة أن النّص يشبهني إلى درجة التطابق، فهو مجنون، ومتوتر واقتحامي، ومتوحش وإنساني، وشهواني.. وخارج عن القانون مثلي. ولو أنّ أحدا طلب مني أن أوقع اسمي تحت هذه الرّواية الاستثناية المغتسلة بأمطار الشعر.. لما تردّدت لحظة واحدة.

هل كانت أحلام مستغانمي في روايتها (تكتبني) دون أن تدري..لقد كانت مثلي تهجم على الورقة البيضاء بجمالية لا حد لها.. وشراسة لا حد لها..وجنون لا حدّ له»[2].

1- حفناوي بلعلى، **مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن (المنطلقات..المرجعيات..المنهجيات)**، ط 1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، 2007، ص114-115.

2- كتبت هذه الشهادة على ظهر غلاف "**ذاكرة الجسد**" في الطبعة الثانية لها، لندن، 1995/08/20.

من شأن شهادة كهذه أدلى بها شاعر كبير اتفق الجميع على شاعريته أن تعلي من قيمة كتابة نسائية رفعت لواءها كاتبة جزائرية، ومن بين ما يتأكد من خلال تلك الشهادة أيضا قدرة المرأة على التعبير عن الرجل أكثر من الرجل نفسه. وقد أسهم موقف نزار قباني - في اعتقادنا- في دعم موقف الكاتبة بخصوص الكتابة النّسائية، كما أسهم في دحض العديد من الآراء التي تنظر إلى إبداعاتها نظرة احتقار؛ وأثبت الموقف ذاته أنّ المرأة قادرة على منافسة الرجل في الإبداع وأنّها قد تملك خيالا أوسع من خياله، وهو ما جعل "مستغانمي" ترفض الرأي القائل بأنّها «وجدت التحدث بلسان الرجل يسهل عليها الكتابة ويساعد على السرد ويجعلها تقول ما تعجز عن قوله أنثى»[1]. فكأن بها تستعير صورة الرجل لتجعل صوتها يعلُو داخل المجتمع الرجالي. لكنّها تقرّ أنّ ذلك ما عاد ممكنا الآن ولا مستساغا في وقت يكاد فيه عدد النساء المبدعات يتجاوز عدد الرجال المبدعين، وقد عبرت "حياة/أحلام" عن هذه الفكرة قائلة: «منذ قرن، لكي تستطيع الكتابة تبنّت جورج صاند اسما رجاليا، وثيابا رجالية، عاشت داخلها كامرأة. ولأنّ هذا لم يعد ممكنا، فأنا أستعير كل مرة ثياب امرأة أخرى، كي أواصل الكتابة داخلها»[2].

تؤكد الساردة من خلال القول السابق عدم حاجة المرأة لذلك الضمير الرجالي الذي يضمن لإبداعاتها قرّاء ونقادا كثيرين، فهي لا تزال تطالب بعدالة النقد الموجه للكتابة النّسائية التي ما تزال مرهونة بحركات النساء المطالبة بالمساواة، والتي برزت فيها «العديد من النساء الكاتبات اللواتي فهِمن هذه المنظومات وطوّرن أدوات نقدية خاصة بهن، لتفكيكها ودحضها وفضح مراكز وعلاقات القوة المؤسسية لها، والتي تكشف تحيزا واضحا للرجل

1- عبد الله محمد الغذامي، **المرأة واللّغة**، ط 1، المركز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996 ص49.

2- **فوضى الحواس**، ص189.

وتهمش إن لم تستثن المرأة»[1] المبدعة بصفة نهائية. وقد طرحت أحلام هذا الموضوع بشكل مثير، إذ بيّنت الموقف الذكوري من الكتابة النّسائية من خلال رأي الشاعر "زياد الخليل": «أنا أكره النساء عندما يحاولن ممارسة الأدب تعويضا عن ممارسات أخرى.. أتمنى ألاّ تكون صديقتك عانسا أو امرأة في سنّ اليأس.. فأنا لا صبر لي على هذا النوع من النساء!»[2].

يلخص قول "زياد"، نظرة الرجال للنساء المبدعات من وجهة نظر ذكورية و إبداعية فزياد الخليل شاعر ومبدع يعكس موقفا نقديا معاكسا (مناهضا) للأدب النّسائي بصفة عامة، إن دلّ هنا على شيء إنّما يدل على أنّ الكتابة النّسائية مسألة ما تزال تثير الجدل والنقاش، وقد حاولت الكاتبة أن تجيب مسبقا على بعض الطروحات التي تدين المرأة بحيث أجابت "خالد بن طوبال" الذي راح ينقب في روايتها بحثا عن ذاكرة مشبوهة وفق ما يزعم، فقال مُعيدا صياغة إجابة الكاتبة: « قلتِ: ((لا تبحث كثيرا.. لا يوجد شيء تحت الكلمات. إنّ امرأة تكتب هي امرأة فوق كل الشبهات.. لأنها شفافة بطبعها. إنّ الكتابة تطهّر ممّا يعلّق بنا منذ لحظة الولادة.. ابحث عن القذارة حيث لا يوجد الأدب!))»[3].

إنّ الأدب في منظور الكاتبة يطهّر النفس مما يعلق بها من أذى وحقد وهو تأكيد لفكرة أرسطو الذي يحدد هدف المسرح في وظيفة التطهير، أي تطهير نفس المشاهد أو القارئ من الحقد الموجود داخله، بأن يجعله يتخلى نهائيا عن فكرة الانتقام بعد أن يلحظ ما آل إليه مصير البطل أو السارد.

تطرح "مستغانمي" مرّة أخرى أمر الإبداع النسائي من منظور علاقة ذلك الإبداع (الكتابة) بالسيرة الذاتية لصاحبته، فنراها تنكر الفكرة التي يربط

1- حفناوي بعلي، **مدخل في نظرية النقد الثقافي**، ص 112.

2- **ذاكرة الجسد**، ص197-198.

3- م. ن، ص335.

على أساسها بين الإبداع وحياة المبدع، خاصة لما يتعلّق الأمر بكتابة نسوّية. وتقول بهذا الشأن: «عجيب.. إن روايات ((أغاتا كريستي)) أكثر من ٦٠جريمة. وفي روايات كاتبات أخريات أكثر من هذا العدد من القتلى. ولم يرفع أيّ مرّة قارئ صوته ليحاكمهنّ على كل تلك الجرائم، أو يطالب بسجنهنّ، ويكفي كاتبة أن تكتب قصّة حب واحدة، لتتّجه كلّ أصابع الاتّهام نحوها، وليجد أكثر من محقّق جنائي أكثر من دليل على أنّها قصّتها. أعتقد أنّه لابد للنقّاد أن يحسموا يوما هذه القضية نهائيا، فإما يعترفوا أن للمرأة خيالا يفوق خيال الرجال، وإما أن يحاكمونا جميعا!»[1].

ترفض الكاتبة تماما فكرة الانعكاس التي يكون النصّ بمقتضاها انعكاسا لحياة الكاتب (المرأة)، علما أن هذا الموقف يضرّ بالكاتب، بحيث سيُجعل من قصة الرواية التي يقترحها على القرّاء قصّته هو، وثمّة من القرّاء من يقترح صدق ذلك الطرح، فيلصقون أي قصة مهما كان موضوعها وهدفها بصاحبها، ويتّخذون موقفا سلبيا منه ومن أدبه أيضا، خاصة إذا ما تعلّق الأمر بالقتل. ذلك أن القرّاء كثيرا ما يتأثرون بأبطال رواياتهم وبما يقرؤون.

تبدو الكاتبة أيضا من خلال التعليق السابق أنّها رافضة لفكرة الأدب النّسوي، بحيث تدعو النّقاد بأن يفصلوا في هذه القضية ويعترفوا بخيال المرأة الذي يفوق خيال الرجل، كما أنها ترفض فكرة أن تحاكم من منطلق"تاء التأنيث"، فقد صرّحت في حوار أجرته معها مجلة "زهرة الخليج" قائلة: «أنا أريد أن أحاكم ككاتبة بدون تاء التأنيث وأن يحاكم نصي منفصلا عن أنوثتي، ودون مراعاة أي شيء»[2]. وما يعكس المفارقة لدى أحلام التي رفضت أن يقترن

1- **ذاكرة الجسد**، ص126.

2- عبد السلام صحراوي، **الأناقة والإغراء في لغة أحلام مستغانمي**، http://www.arabworldbooks.com

أدبها بأنوثتها، هو أنّها حظيت بتفوّق وتقدير مرجعهما الأنوثة ذاتها، فقد بهرت القرّاء والنقّاد بطرحها الجديد الذي قلّما نجده عند امرأة أو رجل قبلها.

تحمّل الكاتبة النقّاد أيضا مهمّة تقديم الكاتب ونصّه على أحسن صورة أمام القارئ، فلا يجب الاستناد على الأحكام المسبقة التي تُنقص من قيمة العمل كأن يجعلوا الرّواية سيرة ذاتية، دون أن يراعوا قدرة المبدع على اختراع قصص مشابهة. وترفض الكاتبة كذلك أن تتّهم المرأة بقصور في الخيال، مع العلم أن الخيال والرّقة خاصية أنثوية مثلما تشهد على ذلك ميتولوجيا مختلف الأمم البدائية، بينما تبقى الذاكرة والصرامة خاصية رجالية.

في الرّواية الأخيرة "عابر سرير" يتحدث السارد عن قدرة المرأة وتفوقها داخل النص الروائي أكثر من ذكائها خارجه؛ ويصلح هذا الموقف في أن يؤكد التعليق السابق ويبطل التصور الزاعم بقصور المرأة حيث يقرنها بوظيفة واحدة هي(حفظ النسل) والاستجابة لرغبات الزوج، دون أن يكون لها في كل ذلك مجال لممارسة الأدب والتفوّق فيه، وقد عبّر السارد عن ذلك بقوله: «في الواقع كنت أحب شجاعتها عندما تنازل الطغاة وقطّاع التاريخ، ومجازفتها بتهريب ذلك الكمّ من البارود في كتاب. ولا أفهم جبنها في الحياة، عندما يتعلّق الأمر بمواجهة زوج.

تماما، كما لا أجد تفسيرا لذكائها في رواية، وغبائها خارج الأدب، إلى حدّ عدم قدرتها وهي التي تبدو خبيرة في النفس البشرية، على التمييز بين من هو مستعد للموت من أجلها ومن هو مستعد أن يبذل حياته من أجل قتلها. إنّه عماء المبدعين في سذاجة طفولتهم الأبدية[1].

لقد استطاعت المرأة أن تثبت وجودها داخل الأدب أكثر مما هو في الحياة، بحيث نقضت كل الآراء المُقامة ضدها منذ خوضها غمار الإبداع، واستطاعت أن تصنع من ذاتها ناقدة لأعمالها.

1- **عابر سرير**، ص17.

2- تجليات الخطاب النقدي:

يتبين لنا مما سبق سعي الكاتبة "أحلام مستغانمي" لإعادة النظر في الكثير من القضايا التي تتعلق بحقل الإبداع، وذلك بطرح البدائل التي تعتقد أنها الأصح والأنسب. وقد تجلى خطابها النقدي عن طريق التعليقات التي توردها على لسان الكاتب/الراوي حينا والقارئ/الناقد حينا آخر:

2- 1- الكاتب/ الراوي ناقدا:

اخترنا الصيغة السابقة للعنوان قصد التوفيق بين موقفين يضع كل منهما فروقا وتمييزا بين الكاتب والراوي، أما الموقف الأول فيجعل من مؤلف الرواية كاتبا، ومن السارد الذي يسرد القصة راويا، والراوي في «نظر "يمنى العيد" هو الذي يتوخى ممارسة لعبة الإيهام الفني بما يروي من موقع، ومن مسافة بينه وبين الشخصيات، فهو ليس تماما الكاتب، وإنّما تقنية "الراوي" تخوله دخول عالمه»[1] السردي أو الروائي فـ «الرّاوي يخلف عالمه من موقع له حيث يرى الكاتب فيه نفسه واحدا من سامعيه، وبالتالي يحاوره في حركة هذا الموقع على المستوى الإيديولوجي»[2]،ما يسمح له بالتواري والاختفاء خلف ذلك الرّاوي، ليمرر ما شاء من أفكار، مبعدا عن نفسه كل التّهم التي يمكن إدانته بها. إذ يجعل الراوي في موضع شك يسعى القارئ من بداية الرواية إلى نهايتها لتقفي أثره واكتشافه متلبسا بفعل ما، وبذلك يتنصل الكاتب نهائيا من المسؤولية المنوطة به.

1- لبحري جوهر، **المفهوم والمصطلح في النقد الروائي عند "يمني العيد"**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي، إشراف الدكتورة آمنة بلعلى، جامعة تيزي وزو، الجزائر، 2006، ص33.

2- يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط2، دار الفرابي، بيروت، 1999، ص184.

أمّا الموقف الثاني فإنّه لا يفصل بين الكاتب والراوي، وحجة أصحابه في ذلك أنّ الكاتب هو من أوجد ذلك الراوي كما أوجد الكتاب (الرّواية) الذي يحتويه، وإن كان الرّاوي يروي فإنّه يروي ما ألهمه به خالقه؛ ثم إنّه شخصية خيالية أو كائن حبري لا وجود له في الواقع، لذا يبقى الشخص المدان هو الكاتب بدرجة أولى وليس شخصا آخر.

يبدو أنّ "مستغانمي" قد حاولت المزج بين الموقفين أو الاتجاهين، سواءً كان ذلك بادراك منها أم لا، حيث استعانت في ثلاثيتها بروّاة أو بضمائر لرواة آخرين توارت خلفها، وذلك لتمرر ما شاءت من أفكار دون أن يبدوَ تدخلها بيّنا أو متعمدا، فاختارت مرّتين ساردا (راويا) مذكّرا في "ذاكرة الجسد" و"عابر سرير" واختارت مرة واحدة ساردة (راوية) في "فوضى الحواس". وهو ما يبرهن على أنها تضع فرقا بين الكاتب وراويه على امتداد الثلاثية. لكن تعليقاتها أو بالأحرى تعليقات الروّاة حول الكاتب/الراوي لا تضع حدود بيّنة بينها، فلا نجد في أي تعريف لها تمييزا بين الطرفين، ويبدو أن ما يقال عن الكاتب ينطبق أيضا على الراوي؛ إذ جاءت التعليقات خارقة وملفتة للانتباه، حيث نقضت كلّيةً ما كان معروفا عن الكاتب/ الراوي وإن كانت الكاتبة "مستغانمي" لم تشر إلى تلك الآراء السابقة المذكورة سلفا، فإن في لجوئها إلى التناص والميتانص ما قد ينوب عن ذلك الغياب. والجدير بالإشارة إليه هو أنّ القارئ يجد نفسه حائرا أمام هذا الطرح الجديد، ملتزما في الوقت ذاته بمراعاة ما اختلف فيه بخصوص ثنائية الكاتب/الراوي، وهو ما يجعل تأويله خاضعا في أساسه لذلك الاختلاف.

في الرّواية الأولى "ذاكرة الجسد" يأتي تعريف الراوي مرتبطا بموضوع الرواية (الذاكرة والنسيان)، والحقيقة التاريخية بين ماض صادق ومهذّب وحاضر كاذب وفضّ. فيقول "خالد بن طوبال" في أول تعليق له يخصّ به الرّوائي، وليس التعليق في حقيقة الأمر تعليقه هو، إنّما خطاب منقول على لسانه

لكاتبة "منعطف النسيان"، بحيث يورد قوله أولا ليبين سياق حديثهما والحوار الذي جمعهما، ثمّ يستشهد بقول تلك الكاتبة: «أجبتك بحماقة:

– ولكنني أحب أن أقرأك. ثم أنا لا أملك طريقة أخرى لفهمك.. أجبتِ:

– مخطئ.. أنت لن تفهم شيئا هكذا.. الكاتب إنسان يعيش على حافة الحقيقة، ولكنه لا يحترفها بالضرورة. ذلك اختصاص المؤرّخين لا غير.. إنّه في الحقيقة يحترف الحلم.. أي يحترف نوعا من الكذب المهذّب. والرّوائي الناجح هو رجل يكذب بصدق مدهش، أو هو كاذب يقول أشياء حقيقية.

– ثم أضفتِ بعد شيء من التفكير: أعتقد أنّ هذا هو الأصحّ ..!»[1].

يؤكد هذا القول، أن الكاتب ليس مضطرا لأن يقول حقائق تاريخية ويبرهن على صحّتها، فهذا ليس من اختصاصه، إنّما من اختصاص المؤرّخين. فالكاتب يقدم شيئا من الحقيقة ولا يكذب بالقدر الذي يجعل القارئ يفرّ من عمله، فهو يُجانب الحقيقة ويكون عمله على حافة من الكذب المهذّب، أي على نحو ما يجعله مغريا ومثيرا للتساؤل والجدل؛ وقد حدث ذلك مع قرّاء غبريال غارسيا ماركيز، هو الذي تمادى في كذبه وجعل القرّاء يصدّقون قوله عن "حرب الموز" بجنوب أمريكا؛ هو الذي جعل عدد القتلى يتضاعف من رقم بسيط إلى ضعفه عديد المرّات، ليفاجأ بعد سنوات بالصحافة، تقدم نسبة الإحصائيات، كما قدمها الروائي لا كما حدثت في أرض الواقع.

يشير الطرح الذي أتى به السارد في "ذاكرة الجسد" وما قدّمه "ماركيز" إلى قضيّة مهمّة قلما انتبه إليها أحد من ذي قبل، فثمّة تأكيد على ضرورة الاحتراس من الحقائق التي يقدمها السارد، مع وجود السارد ذاته في منطقة وسطى بين الحقيقة (الصدق) والكذب الروائي؛ لذا لا يحق أن يحاسب الروائي أو الكاتب على ما يقدّمه، لأنه ليس مؤرخا إنما راويا لا أكثر، ومن حقه أن

1– **ذاكرة الجسد**، ص127– 128.

يتصرّف كما يشاء في عمله وعلى القارئ الذّكي أن ينتبه لمثل هذا الفخّ الذي ينصبه له الراوي.

يبدو مما سبق أنّ التعريف الذي خُصّ به الكاتب، هو ذاته الذي ينطبق على الراوي بتجاهل التمييزات التي صاغها "فليب هامون" (Philippe Hamon) أما عند ساردي الثلاثية فيتأكد عدم وجود الفرق بينهما وإن بدا الثاني أنجح من الأول، وهذا لا حرج فيه إذا علمنا أن الراوي يأتي مُراكما للكاتب، أي أنّ (الروائي= الكاتب + الراوي)، بينما يبقى (الكاتب= الكاتب– الراوي) بمعنى أنّه لا يمكن أن يوجَد راوٍ دون كاتب يُوجِدُه أو يحرّكه، بينما يمكن أن يوجَد الكاتب دون أن يكون هناك راوٍ مباشر يحيل عليه، و« لعلّه يسهل على كل من قرأ كتاب بيرسي لبوك أن يكتشف أنّه استثمر بشكل شديد الفعالية الأصولية الأرسطية للدراما لفهم العنصر الدرامي في الرّواية وخصوصها في الحالة التي يكون فيها الراوي/ الكاتب محايدا، بحيث يجعل الشخصيات تظهر وكأنها تعبّر بتلقائية عن نفسها كما هو الشأن في المسرحية»[1]، ويندرج هذا المعطى ضمن زاوية نظر الكاتب (مع أو خلف) حسب الموقع الذي اختاره لنفسه. وحسب "أمبيرتو إيكو" فـ «إنّ الكاتب (أو الرسّام أو النّحات أو الملحّن) يعرف دائما ماذا يفعل وكم يكلّفه ذلك. إنّه يعرف أنّ عليه إيجاد حلول لقضيّة قد تكون المعطيات الأولى فيها غامضة وغريزية ولجوجة. فقد لا يتعلق الأمر في البداية سوى برغبة أو بذكرى. إلاّ أنّ المشاكل بعد ذلك تحلّ على الصفحة، من خلال مساءلة المادّة التي نشتغل بها»[2] ويحدث كل ذلك

1– حميد الحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط 2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص14.

2– أمبيرتو ايكو، **حاشية على "اسم الوردة"، آليات الكتابة**، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، مجلة علامات، مجلة ثقافية محكمة تصدر بالمغرب، تعنى بالسيميائيات والدراسات اللأدبية والترجمة، العدد 15، 2004، موقع سعيد بنكراد http://www.saidbengrad.free

دون أن يكلّف الكاتب نفسه تقديم حقائق دقيقة وإن رغب في إيجاد حلول لقضيّة معيّنة، حيث يُعنى الكاتب باللّغة عن طريق اللّغة.

من الدارسين من لا يضع فرقا بين الكاتب والراوي، وذلك ما نجده عند الدارس الجزائري "عبد المالك مرتاض" فهو يجعل في كتابه "بحث في نظرية الرواية"، الكاتب والراوي شخصا واحدا، حيث تترافق الكلمتان عنده كلما سعى للحديث عن أحدهما كقوله مثلا «إنّ استعمال ضمير الغائب يتيح للكاتب الروائي أن يعرف عن شخصيّاته، وأحداث عمله السردي كل شيء»[1]، ويطلق اسم السارد على الذي يتحدث داخل النصّ، ويحكي أحداثه. وإذا ما استندنا على طرح "مرتاض" في "ذاكرة الجسد" مثلا وجدنا أنّ "خالدا" لم يتوقف في حدود التعريف بالكاتب وطرح رأيه البديل، إنما أراد أن يقدّم حقائق أخرى خاصة بالكاتب، محاولا أن ينبّه القارئ إليها سعيا لإثارة قضايا مهمة غفل النقد عنها لسنوات طوال، ألا وهي علاقة الكاتب بملهمه شخصا كان أم شيئا. فيقول: « قلت: ولكن لا يمكن أن تكون علاقة الكاتب بملهمه مبّسطة إلى هذا الحد. إنّ الكاتب لا شيء دون من يلهمه.. إنّه مدين له بشيء..»[2].

أثار خالد قضية مهمّة تخص الكاتب وما يحيط به، فالكاتب لا بد أن يكون ممتنا لملهمه بالنّجاح الذي حققه، فلولاه لما عرف مستقبلا إبداعيا ناجحا. ومقابل هذا الرأي ثمّة من الكتّاب من يعارضه، ونلمس ذلك على سبيل المثال عندما راح السارد يعرض رأي الكاتبة التي تعارضه في موقفه، فيقول خالد: «قاطعتني.. مدين له بماذا..؟ إنّ ما كتبه ((أراغون)) عن عيون ((إلزا)) هو أجمل من عيون ((إلزا)) التي ستشيخ وتذبل.. وما كتبه نزار قبّاني عن ضفائر ((بلقيس)) أجمل بالتأكيد من شعر غزير كان محكوما عليه أن يبيضّ ويتساقط.. وما رسمه ليونارد ديفانشي في ابتسامة واحدة للجوكاندا، أخذ

1- عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السرد**، ص235.

2- **ذاكرة الجسد**، ص125.

قيمته ليس في ابتسامة ساذجة للمونوليزا، وإنّما في قدرة ذلك الفنّان المذهلة على نقل أحاسيس متناقضة، وابتسامة غامضة تجمع بين الحزن والفرح في آن واحد.. فمن هو المدين للآخر بالمجد إذن؟»[1].

تنكر الكاتبة طرح "خالد"، إذ ترى أنّ عكس ما قاله هو الأصح ففي حين يرى السارد (خالد) أنّ الكاتب مدين لملهمه بشيء لأنّه قدّم له موضوعا للكتابة و أفاض فيه مشاعر وأحاسيس وأفكارا لم يكن ليهتدي ليكتبها وحده، فإنّ الكاتبة ترى أنّ الملهم هو المدين للكاتب، لأنه استطاع أن يخلّده في نص أبد الدهر، ذلك أنه دون النّص سيحكم عليه بالموت والنسيان فيموت دون أن يتذكّر أحد وجوده، أما إذا ما تعهدّه نص بالعناية فإنه سينبعث انبعاثا أبديا، فالأدب من ثمّ هو ما يمنح خلودا للآخر، فهو إذن يُحيى بعضه بعضا.

إنّ هذا التعارض بين الكتّاب والنقاد أنفسهم بخصوص نقد ذواتهم أو أعمالهم يشكلّ قضية جوهرية في مجال النقد الأدبي، وكذا في الأدب ما بعد الحداثي بصفة عامة، ذلك الأدب الذي يسعى لمعارضة ذاته بذاته قصد إنتاج معرفة جديدة، أو بالأحرى قصد تحقيق سيرورة متجددة منطلقها وعيٌ ذاتيٌ بآليات الكتابة الإبداعية (الروائية، الشعرية، والنقدية)، فـ «الرّواية كانت دائما واعية بمساراتها، إلاّ أنّ الجديد في الميتارواية، هو أنّ هذا الوعي أصبح قضية مركزية واختيارا جماليا أملته شروط سوسيو ثقافية»[2] وسوسيو نقدية. لا يتوقف الأمر عند هذا الحدّ بل وبفضل استراتيجيات الخطاب الواصف (الميتارواية) أصبح من الممكن «اقتحام المؤلف لروايته معبّرا عن صوته الخاصّ وذلك من خلال طرائق عديدة تستحضر التعاليق والهوامش ومخاطبة القارئ

1- **ذاكرة الجسد**، ص125-126.

2- حسن يوسفى، **المسرح والمرايا، شعرية "الميتا مسرح" واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي**، 2003، موقع اتحاد كتّاب المغرب http://www.unecma.net

ومحاورة النقاد والناشرين، وطرح التساؤلات، وزرع التشكيكات»[1] بين الكتاب والرواة أنفسهم لدرجة تصبح فيها الكتابة أداة ارتياب ومنبر يشاد فيه بمبدأ الشّك.

الكاتب/الراوي في "فوضى الحواس" هو ذاك الذي لا يقول لنا الحقيقة دائما، فهو الذي يزوّر الحقائق ويلبس الحقيقة ثوبا آخر من الكذب لكنه وكما هو الحال في "ذاكرة الجسد" فإنه ذاك الذي يُتقن الكذب المهذب وتقول "حياة/ أحلام" عنه وعن ذاتها لكونها كاتبة روائية أيضا: «كيف لي بعد الآن، أن أكون الرّاوية والرّوائية لقصّة هي قصتي. والروائي لا يروي فقط. لا يستطيع أن يروي فقط. إنّه يزور أيضا. بل إنّه يزوّر فقط. ويلبس الحقيقة ثوبا لائقا من الكلام. ولذا، فإنّ كل روائي يشبه أكاذيبه، تماما كما يشبه كل امرئ بيته»[2].

ما يفهم من كلام "حياة/أحلام" هو أنّ الكاتب/الروائي بإمكانه أن يكون كاتبا وراويا لعمله هو، والروائي لا يسرد الأحداث أو القصة فحسب، بل يزوّر الحقيقة، والتزوير هو نوع من الكذب المهذّب، ومن شأن ذلك الكذب أن ينطلي على صاحبه (الكاتب) من خلال تزوير قصّته. ومن بين ما يبيّنه التعليق السابق أيضا حرّية الكاتب/الروائي في التعامل مع المواضيع؛ ليقترن الأدب وفق هذا الطرح بوظيفة تقديم العمل على أحسن صورة، أي كما ينبغي أن يكون لا كما كان، فالكاتب هو « الذي لا ننتظر منه أن يقدم لنا الحقيقة التي تتغير فينا ومعنا»[3] في كل عمل يقدّمه لنا.

بمقتضى هذا الطرح الجديد المحدّد للكاتب/الراوي في "فوضى الحواس" تندرج مجموعة من التعاريف والتحديدات التي من شأنها أن تغيّر عدة قناعات في

1- أحمد فرشوخ، **ورش الكتابة أنموذج السرد بحوث ومقالات**، 20 جوان 2005
http://www.midouza.org/md/

2- **فوضى الحواس**، ص95.

3- بوشوشة بن جمعة، **الرواية النسائية الجزائرية، أسئلة، الكتابة، والاختلاف**، ص63.

ذهن القارئ وكذا في حقل النقد، حيث يصبح الكاتب/الراوي صاحب صلاحيات في اعتماد الكذب والتّزوير. وعن تلك الصلاحيات تقول الساردة: «إنّه امتياز ينفرد به الرّوائي، متوهّما أنّه يمتلك العالم بالوكالة. فيعبث بأقدار كائنات حبرية، قبل أن يغلق دفاتره، ويصبح بدوره دمية مشدودة إلى الأعلى بخيوط لا مرئية. أو تحركه كغيره في المسرح الشاسع للحياة.. يد القدر!»[1].

تمنح الكاتبة/الروائية في "فوضى الحواس" لنفسها أحقيّة التّدخل في حياة تلك البطلة داخل القصة التي استهلت بها الرواية، كما كان من حقّ الكاتبة/الروائية "أحلام مستغانمي" التدخّل في مسار وقدر الساردة (الكاتبة) "حياة/أحلام" داخل الرّواية أيضا. ولم تكن "مستغانمي" في وضعيتها هذه موجّهة لمسار سرد الرّواية، وإنما كانت تسعى لإبراز الفاعليّة الإبداعيّة والنّقدية التي يتميّز بهما الرّوائي، إذ لا يتحكّم ذلك الروائي في مصير الأبطال فحسب، بل حتى في مسار الكتّاب والرّوائيين أنفسهم بما في ذلك ذواتهم، حيث تصبح أعمالهم وانشغالاتهم وتحركاتهم محل نقد. وننحو ههنا منحى محمد شكري حين يؤكد قائلا: «لا أعتقد أن الكاتب منفصل تماما عن نصوصه، ليس هناك حياد مطلقا. وأنا أعتقد أن المبدع مبثوث كناقد في إبداعاته طبعا هذا لا يعني ما يسمى بالرّقابة الذاتيّة بمفهومها السطحي»[2]، وإنّما هي نوع من النّقد ومراجعة الوعي الذاتي وإعادة توجيهه. وتقول "حياة/أحلام"، مبيّنة نظرتها للرّوائيين، وهي مقولة خاصّة بأحد الكتاب: «أذكر مقولة لروائي سُئل ((لماذا تكتب؟)) فأجاب ساخرا: ((لأن أبطالي في حاجة إليّ..إنهم لا يملكون غيري على وجه الأرض!))

طبعا كان يراوغ. ويقدّم اعترافا بيُتمِه دونهم. فكل روائي هو في النهاية يتيم.. ومخلوق عجيب، تخلى عن أهله، ليخلق لنفسه عائلة وهمية، وأصدقاء

1- **فوضى الحواس**، ص34.

2- يحي بن الوليد والزبير بن بوشي، **محمد شكري**، من فضاء محمد أسليم، http://www.alquma.net

وأحبّة، وكائنات حبريّة، يعيش بينها، مشغولا بهمومها، محكوما بمزاجها، حتى لكأنّه لا يملك على وجه الأرض غيرها!»[1].

وتكشف هذه المقولة سرا من أسرار الكاتب الذي يتّخذ ذريعة له في الكتابة هي كون أبطاله بحاجة إليه، فهم لا يملكون أحدا غيره، لذا لابدّ أن يكتب ليقف إلى جانبهم ويحميهم من خطر ما. غير أنّ ما يريد أن يصرّح به الكاتب – في اعتقادنا- هو شعوره باليتم دونهم (أبطاله).

يقدّم هذا الكاتب/الراوي اعترافا كاذبا فيه مراوغة، بحيث ينسب إلى غيره ما هو له، فهو من يحتاج إلى أولئك الأبطال، وهو من لا يودّ أن يقدّم اعترافا بيتمه ووحدته، لذا خلق لنفسه تلك العائلة الوهميّة التي ظلّ يستأنس بها وينشغل بهمومها وأفراحها، أي راح يخلق عالمه الخاص الذي يلقى ويحقق فيه كل ما يريده. فكأنّ به يبني عالمه المثالي ويحيا فيه وفق ما ينبغي أن يكون؛ وهذا الاعتراف لا يخص الكتّاب فقط، بل حتى الشعراء أيضا، إنّه يخصّ المبدعين بصفة عامة، إذ يعبّر عن هروبهم من عالم الواقع المرّ إلى عالم أسمى تتجلى فيه كل القيم الأخلاقية والجمالية.

ولكي تحدّد "حياة/أحلام" موقفها المدعّم أو المعارض للاعتراف السابق بخصوص الكاتب/الراوي راحت تستكمل في الأخير كلامها وتعطي حكمها ونظرتها حول الكاتب، وحول وضعه الذي لابد أن يعيه جيدا، وتستعين في ذلك بقول كاتب لا يقل شأنا عن غيره من الكتّاب، بحيث تجعله في موضع تقييم للكتّاب أنفسهم، فتقول على لسانه: «..ولكن لطالما صدّقت مقولة جبرا إبراهيم جبرا ((الكاتب..هو الذي يستطيع الصعود والنزول على سلم الحياة بسهولة تامة))»[2].

1- **فوضى الحواس**، ص274.

2- **م. ن**، ص372.

يصلح تعليق "جبرا إبراهيم جبرا" في أن يكون – في اعتقادنا- ذروة الخطاب الواصف حيث يلجأ الكاتب المصري لتقييم وضعية الكاتب ونقدها وتوجيه الرّأي العام إلى نظرة جديدة في الحكم على الكتّاب والمبدعين، إذ يرى أنّ الكاتب الحقيقي هو ذلك الذي يستطيع التعامل والتفاعل مع كل الظروف والوضعيات مهما كانت (مفرحة أو محزنة)، وليس الكاتب هو من يهرب من المشاكل إلى عالمه الخاص الذي هو أقرب ما يكون إلى عالم الخلاص (عالم مثالي) لا مشاكل فيه. ويناقض هذا القول إلى حد ما الاعتراف السابق الذي جاء به أحد الكتاب في الرواية ذاتها.

- **انشطار الذات بين النقد والإبداع:**

هكذا إذن يصبح الكاتب ناقدا لنفسه، أو لنقُل إن داخل كل مبدع حصّة من النقد، وداخل كل ناقد حصّة من الإبداع، فكليهما يساعد الآخر في تقييم مساره. وأي كاتب لا يمتلك شيئا من النقد يؤسس عليه عمله فهو سيقع في أغلاط نقدية، فعليه –في اعتقادنا- أن يمتلك آليات النقد الذاتي ليراجع نفسه أوّلا، ولا ينتظر الغير ليهدوا إليه عيوب عمله، كما ينبغي أن يمتلك أيضا الآليات التي توجه القارئ وترشده إلى تقاليد جديدة في القراءة.

أشار السارد في "عابر سرير" إلى فكرة مفادها أنّ على الكاتب/الراوي أن يتقن بعضا من الكذب الروائي الذي يرفعه إلى مقام الكاتب/الراوي المتميز عند القارئ، حتى ولو كان ذلك مع أقرب الناس إليه على أساس كون الرواية تمرينا يوميا. يقول السارد ناقلا كلام كاتبة "فوضى الحواس": « في مثل هذه الأكاذيب بدّرتُ طاقتي الأدبية. لا يمكن لروائي يفشل في اختراع كذبة تنطلي على أقرب الناس إليه، أن ينجح بعد ذلك في تسويق أكاذيبه في كتاب. الرواية تمرين يومي!»[1].

1- **عابر سرير**، ص200.

تتكرر فكرة الكذب على امتداد الثلاثية، بحيث يلح عليها كل سارد، فيجعلها أمرا ضروريا في الكتابة الرّوائية. وهو اعتراف الروائية نفسها التي مارست الكذب في روايتها ممارستها لمختلف أعمالها اليومية. فهي ترمي بتعليقها إلى حمل الكتاب الآخرين على العمل بها، وقد يكون ذلك نوعا من التنظير الذي تبحث عنه الكاتبة "مستغانمي" إذ قلّما عرف حقل الإبداع اعترافا كهذا، يُبيح للكتّاب ممارسة الكذب علنا. وإن كان الكتّاب يمارسون ذلك الكذب دون أن يعترفوا بذلك، إنما نسبوه إلى نوع من التخييل السردي لا غير.

تلخيصا لعنصري النقد والكذب المفترض تحققهما عند المبدع ارتأينا أن نعيد هاهنا نصّاً للدارس "بوشوشة بن جمعة" المكرّس لفكرة تلاقح الأدب والنقد، والتي تفترض أنّ « ظاهرة الروائيين/النقّاد، لا يجب النظر إليها والتعامل معها من زاوية ضيّقة تقيم فواصل/وحواجز بين الفعل الروائي والممارسة النقديّة وترى العلاقة بينها علاقة اختلاف أكثر منها علاقة ائتلاف وتكامل. بل لابد من إدراك هذه الظاهرة من زاوية منتجة ترى في الناقد رديفا إيجابيا تتأسس على الإبداع في تذوّقها للنص الإبداعي وهنا/النص الروائي. ثم إن امتلاك هذا الناقد لشروط الوعي النظري بالكتابة الروائية وآلياتها المتغيّرة والمتحوّلة، يمثل عاملا مُهمّا يسمح له إبداع نصّ روائي يستجيب - في الأغلب- لمقتضيات الجنس الروائي، النظرية منها والإجرائية الفكرية والجمالية وإن كان هذا الإبداع الروائي يبقى مرتهنا بمدى قدرة أصحابه على التحرر من سلطة النقد بغية ممارسة الكتابة الروائية بنوع من الحرّية التي تفرض كل أشكال القيود»[1] وهي القيود التي تمنعه من إحداث التغيير والتجديد في القيم الموجودة سابقا.

1- كمال الرياحي، **مع الناقد د. بوشوشة بن جمعة**، في حوار شامل حول النقد الأدبي والإبداع الروائي المغاربي، عمان، مجلة ثقافية تصدر عن أمانة عمّان الكبرى، الأردن، العدد 94، نيسان2003، ص13.

لم يتوقف السارد عند هذا القدر من التوجيهات، والإدلاء بآراءٍ تخصّ الكتابة والكاتب والراوي، إنما سعى لطرح قضايا أخرى لا تقل أهمية عن الأولى، قضايا من شأنها أن تنتج نصوصا جديدة يُفاخر بها كتّابا آخرين وكتابات سابقة وقيما ماضية ما فتئت تجعل الأدب لا يبرح مكانه. يقول السارد موجها بعض النصائح للكاتب/الراوي ومنتقدا بصفة غير مباشرة (تناصية) آليات معينة في الكتابة الإبداعية، وكذا الكتّاب أنفسهم: «فاكتب إذن، أنت الذي مازلت لا تدري إن كانت الكتابة فعل تستر أم فعل انفضاح، إذا كانت فعل قتل أو انبعاث.

من تكون.. لتحاول الثّأر لكل الدم العربي بكتاب. وحده الحبر شبهة أيها الجالس على الشّبهات. أُكتب لتنظيف مرآبك من خردة العمر، كما ينظّف محارب سلاحا قديما»[1]. ويضيف منبّها الكاتب إلى شيء لا يقل أهمية عما قيل سابقا، ويكمن هذا الشيء في مراعاة القارئ الذي نكتب له، أي القارئ الذي يقرؤنا: « لكن كيف لك أن تلاطف ورقة، وتجامل قارئا، عندما تكتب على إيقاع الموت لشخص ما عاد موجودا، مصرّا على إخباره بما حدث.

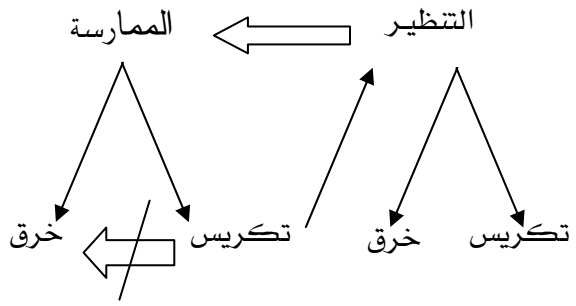
ما نفعُ العلم الذي يزيد الأموات حزنا!؟»[2].

يؤكّد السارد ضرورة مراعاة القارئ وذلك بكتابة المواضيع التي تعجبه هو وليس ما يعجب الكاتب ذاته، فالقارئ يجب أن تُروى أو تُكتب له الأشياء التي تشبهه لا أشياءه، فهل من سبيل في محادثة قارئ ما أو مريض ما عن مرضه الذي يعرفه جيدا، وهل من سبيل في محادثة إنسان ميت(موتا رمزيا) عن الموت؟ فلا فائدة من تذكيره (تكرار) بما كان، وإنما ينبغي إفادته بجديد لا يعرفه، والجديد عند كاتبة/ناقدة كـ "أحلام مستغانمي" لا يتمثّل أو بالأحرى لا يتحدّد في فعل الكتابة ذاتها بل في تجديد آليات الكتابة وآليات النقد عن طريق

1- **عابر سرير**، ص23.

2- م. ن، ص98.

تكريس بعض المبادئ النظرية، التي تتطلب –في نظر مستغانمي- خرقا. وذلك عن طريق استحضار القاعدة ثم القيام بخرقها؛ ويمكن أن نلخص ذلك في المخطط أدناه:



إنّ جمع الكاتب/الراوي في نصّ من نصوصه- كما هو الحال عند "مستغانمي"- بين النقد والإبداع، يدل على انشطار ذاته: إلى مستويين أو بالأحرى إلى ذواتين: ذات مبدعة، وذات ناقدة، وإن كان هذا الانشطار غير ظاهر بصفة جلية ذلك أنّ الكاتبة لم تكن تمارس النقد بعد انتهائها من الإبداع. بل تمتزج الوظيفتان معا وتتداخلان إلى حدّ يصعب فيه الفصل بين لحظة النقد ولحظة الإبداع. فالإبداع نقد في حدّ ذاته، لذا «لا يكتفي المبدع، غالبا، بإنجاز نصوصه الفريدة أو التغني بقيمها وانغلاقها البهيجين، فهو ليس كائنا من لغة فقط: يستثير جنونها الصافي، ويحرضها على العصيان الجميل. إن له صلة عميقة بها يلامس حقل نشاطه من ينابيع مجاورة، كالنقد مثلا»[1]، ولا يعني هذا أن الكاتب قد يبتعد من الإبداع إلى النقد، بل إنّ ثمة نيّة تدعيم للجانب الإبداعي وتقويته في الآن ذاته.

لخّص "موريس بلانشو" في بضعة أسطر هذا الصنف من الكتّاب/الرّواة النّقاد المنفعلين الساعين لتفعيل ثنائية الهدم والبناء لأجل تجديد أدوات الكتابة، فيقول في صيغة تأكيد: «كل كاتب يجعل من الكتابة مشكلته ومن موضوع

1- علي جعفر العلاق، **الشعر والتلقي، دراسة نقدية**، ص213.

هذه المشكلة موضوع قرار يمكن أن يغيره. لا يفترق الكتّاب فقط حسب اختلاف نظرتهم للعالم أو حسب ميزاتهم اللغوية، أو اتفاق الموهبة حسب قرائحهم وتجاربهم الخاصة. حالما ينظر إلى الأدب على أنه وسط يتغيرّ فيه كل شيء (ويصبح أجمل)، حالما تشعر أنّ الهواء ليس فراغا وهذا الضياء لا يضئ فقط، بل يغيّر الشكل بإلقائه على الأشياء نورا (غير طبيعي)، حالما ندرك أنّ الكتابة الأدبية–الأنواع، العلامات استعمال الماضي والضمير الغائب- ليست فقط شكلا شفافا ولكن عالما مستقلا تسود فيه المعبودات وتهجع الأحكام المسبقة، وتعيش غير مرئية، القوى التي تحرف كل شيء يكون من الضروري على كل منا أن يحاول الانفلات من هذا العالم، فهو إغراء لنا جميعا بتخريبه لإعادة بنائه نقيا من كل استعمال سابق، أو أحسن من ذلك بترك المكان فارغا، أن نكتب بدون الكتابة»[1].

ما عاد الكاتب وفق منظور "بلانشو" ذلك الشخص الذي يكتب أو يروي، بل أصبح قارئا وناقدا. وذلك ما يؤكد مرة أخرى وجود حاسة نّقدية عند كل كاتب/راو، أي عند كل مبدع بصورة عامة، وتلك هي إحدى المهام الأساس للخطاب الواصف.

1- موريس بلانشو، **أسئلة الكتابة**، ترجمة: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، ط 1، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2004، ص41.

2- 2- القـارئ /الناقد كاتبا:

حظي القارئ في ثلاثية "مستغانمي" بعناية خاصة، حيث تدّعم وجوده بمجموعة من التعليقات التي تخصّه أو بالأحرى التي تستهدفه. فمنذ اللحظات الأولى يبرز حضوره من خلال ضمير المخاطب الذي يلحّ على استحضار القارئ وضرورة استجابته لنداء السارد، فكما تقول "ناتالي ساروت" نفسها «تمثل جمل النص الروائي "نداء" موجها للقارئ، وتظل هذه الجمل ناقصة، ما لم يستكملها القارئ بـ"استجابة" من لدنه. الأمر الذي يورّط القارئ بحيث يضطرّه إلى التعاون باعتبار كونه مؤلّفا مشاركا (co-auteur) بغية الإسهام في عملية الإبداع»[1]، والإبداع كما تقدّم إنتاج لدلالة النّص المساهمة بدورها في تمظهر العمل الأدبي وتمفصله.

يتجلى حضور القارئ في الرواية الأولى- "ذاكرة الجسد"- باعتباره مشاركا للسارد في عمليتي استنطاق النّص واستهلاكه. إلاّ أن وظيفته - كما قلنا- لا تتحدّد عند هذا المستوى فقط إذ يصبح مرادفا للكاتب من زاوية أخرى للنّص الذي يشكل أداة تواصل وحوار بين الاثنين (قارئ/كاتب)، ما يجعل القارئ يجسّد فعاليّة إيجابيّة هيأها له النّص، وهو ما عبّر عنه على سبيل المثال "جويس" الذي « كان يكتب للجمهور، وهو كان يفكر في قارئ مثالي مصاب بأرق مثالي»[2]، أي قارئ قادر على تفكيك النّص واستقراء كل دقائقه وتعليقاته التي يرسلها الكاتب عمدا، ويفخخ بها صفحات الكتاب كي يوقعه في متاهاتها، وذلك ما لاحظناه مع "خالد بن طوبال" الذي كان قارئا جيّدا لرواية

1- هارالد فانريش، **من أجل تاريخ أدبي للقارئ**، ترجمة : محمد فكري، علامات، مجلة ثقافية محكمة تصدر بالمغرب، تعنى بالسيميائيات والدراسات الأدبية والترجمة، العدد28، 2007، موقع سعيد بنكراد http://www.saidbengrad.free.fr

2- أمبيرتو إيكو، **حاشية على"اسم الوردة" آليات الكتابة**، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، مجلة علامات، العدد15، 2004، موقع سعيد بنكراد http://www.saidbengrad.free

"منعطف النسيان"، وها هو ذا بعد أن استنفذ كل دلالات النص السابق يكتب نصّه "ذاكرة الجسد" رداً على النّص الأوّل واستكمالا له، وقد أجاب مسبقا عن قضيّة شغلت النّقاد لمدة طويلة، وهي القضية والتي تتمثل في علاقة القارئ بالكاتب أو القراءة بالكتابة، فيقول مزيلا الشّك المكتنف بمجموع الآراء والخلافات السابقة والحاضرة بل والمستقبلية، مستذكرا في ذلك قول "طبيبه" الذي قال له مرة وهو في سرير المستشفى بعد أن مرّ أسبوع على بتر يده: «وإذا كنت تفضّل الرّسم فارسم.. فالرّسمُ أيضا قادر على أن يصالحك مع الأشياء ومع العالم الذي تغير في نظرك، لأنك أنت تغيرت وأصبحت تشاهده وتلمسه بيد واحدة فقط..»[1]. ويعلق "خالد" على هذا الطرح قائلا: «وكان يمكن أن أجيبه ذلك اليوم بتلقائيّة.. إنّني أحب الكتابة، وأنّها الأقرب إلى نفسي، ما دمت لم أفعل شيئا طوال حياتي سوى القراءة التي تؤدي تلقائيا إلى الكتابة»[2].

انصبّ رد "خالد" على ربط القراءة بالكتابة، حيث جعلها ثنائية لا سبيل لفصل طرفيها إلا أنه في الوقت ذاته لم يختر الكتابة، لأنه لم يكن يبحث عن مصالحة ذاته، بقدر ما كان يبحث عن متنفس ينسيه يده المبتورة. لكن بعد سنوات وبعد أن شعر أن رواية "منعطف النسيان" كانت مشروعا إبداعيا موجها إليه، لم يعد بمقدوره الصمود أمام نداء الكتابة، فتحققت بذلك نبوّته، وأصبح الانتقال من فعل القراءة إلى فعل الكتابة أمرا ضروريا وملحا.

إنّ القراءة التي يتحدث عنها السارد ليست قراءة خطية لدوال ثابتة، إنّما هي قراءة واعية ونقدية، يسعى القارئ من خلالها لإعطاء آرائه و تعليقاته بخصوص النّص الذي قرأه وبخصوص آليات القراءة، لذا كان لزاما عليه أن ينتقل إلى الكتابة حتى يوصل معارفه إلى قراء آتين. حري بنا أن نقول مستنتجين إنّه « لا توجد شبهة اختلاف في أنّنا هنا أمام المفهوم الأساسي للتلقي والقائل إنّ

1- **ذاكرة الجسد**، ص61.

2- م. ن، م.ن .

القارئ لا يقوم بمجرد قراءة النّص بل بكتابته، وإنّه لا وجود حقيقي للنّص إلاّ داخل وعي المتلقي أو القارئ»[1] الذي استنزف دلالات النّص، وأصبح بمقدوره محاورة كاتبه وإطلاق أحكام تقييميّة وتعليقات من شأنها أن تسهم في توجيه الكاتب ذاته والقارئ الذي تقمّص دوره. فهذا "خالد" يستبدل الريشة بالكتابة ويدلي بتعليقاته وشروحاته في فائدة الأدب والإبداع، فما «من قارئ واع إلا ويطمح إلى أن يكون مشاركا للكاتب في إثراء النّص عن طريق الاستجابة لموحياته. وما من نص أدبي إلا وتحدث إعادة كتابته بواسطة قرّائه الذين يسبغون عليه روحا جديدة بتفسير جديد وهذا يحدث من غير وعي من القرّاء لأنه مفروض عليهم من ثقافتهم وعصرهم. أو - كما يقول تودوروف- إنه مفروض من نص أدبي آخر لأن كل استيعاب للأدب إنّما هو مواجهة بين نصين: أو حوار بين نصّ آخر»[2]، فالتفاعل مُتعدّد الأوجه إذن.

يعرض "خالد" مجموعة من التساؤلات والاقتراحات التي جمعته في حوار مع تلك الكاتبة، إذ يقول لها: « فربّما كنت أنا ضحيّة روايتك هذه، والجثّة التي حكمت عليها بالخلود وقررّت أن تحنطيها بالكلمات...كالعادة.

وربّما كنت ضحيّة وهمي فقط، ومراوغتك التي تشبه الصدق. فوحدك تعرفين في النهاية الجواب على كل تلك الأسئلة التي ظلت تطاردني، بعناد الذي يبحث عن الحقيقة دون جدوى»[3].

يتبيّن من القول السابق أنّ خالدا الذي قرأ "منعطف النسيان" وأصبح كاتبا يعرض في روايته (ذاكرة الجسد) انشغالاته بخصوص علاقة الكتابة بالقتل، وكذا علاقتها بالصدق والكذب بحيث يصبح القارئ دائما ضحيّة الكاتب الذي قد يتلاعب به على مدى صفحات الرواية دون أن يقدّم له حلولا

1- عبد الهادي بن ظافر الشهري، **استراتجيات الخطاب**، مقاربة لغوية تداولية، ص139.

2- عبد الله محمد الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، ص122.

3- **ذاكرة الجسد**، ص19-20.

وأجوبة مقنعة، لذلك تبقى مهمّة القارئ هي الكشف عن هذه الشفرات الموجودة داخل الرواية، والسعي لإنتاج معرفة جديدة بخصوص ما كان مجهولا، فيقدّمها لقارئه هو (باعتباره كاتبا داخل الرواية) تحت مسميات خطيرة، مستندا في كثير من الأحيان على لعبة الضمائر. وفي موضع آخر يستكمل "خالد" كلامه مقدّما اعترافا بما توصّل إليه عبر قراءاته وهو اعتراف يمس أو يستهدف المبدعين، وبصفة أخص الشعراء: « لماذا أطارده بكلّ هذه الشبهات، وأنا أدري أنّه شاعر يحترف الاغتصاب اللّغوي، نكاية في العالم الذي لم يخلق على قياسه، بل ربما خلق على حسابه، فهل أطلقُ النّار عليه بتهمة الكلمات؟»[1].

يستند النقد عند القارئ على مجموعة من النصوص التي قرأها وعلى النص الأخير الذي توقف عنده، ليكتب نصه الجديد هذا مدّعما آرائه بما اكتسبه من معارف عبر التجارب الإبداعية التي مرّ بها من رسم وقراءة وكتابة، لذا نراه يقدّم خلاصة تجربته، فيقول: «فالرسام مثل الكاتب لا يعرف كيف يقاوم النداء الموجع للون الأبيض، واستدراجه إياه للجنون الإبداعي كلما وقف أمام مساحة بيضاء»[2].

يتّضح مما سبق أنّ القارئ الجديد الذي أفرزته شروط الوعي الذاتي المرتبطة بآليات الكتابة، ما عاد ذلك المتلقي الذي ينتظر من الكاتب أن يقدم له كل شيء؛ بل له الحق في التعبير عن رأيه وتقديم خلاصة قراءته، فقد خولته تجربته في أن يضع الكاتب والرّسام في نفس الكفّة في مسألة ضعفهما في مواجهة بياض الورق. وهو ما يحدث للقارئ نفسه الذي لا يستطيع مقاومة إغراء الكلمات التي تستدرجه بصمت لفك شبهة الحبر التي يخفي الكاتب وراءها دلالاته. بإمكانه أيضا أن يحاور الكاتب وأن يعارضه ما دام لا يستطيع أن يكتب دونه، فالنّص لم ينتج إلا لتلبية رغبة قارئ ضمني بالدرجة الأولى، ثم

1- **ذاكرة الجسد**، ص262.

2- م. ن، ص163.

جمهور مكوّن من القرّاء الفعليين بالدرجة الثانية، وحسب "سارتر"، فإنّ «وجها واحدا فقط من هذا الإبداع هو ما يرجع إلى الكاتب، بحيث إن القارئ هو من يجلب الوجه الآخر، فهو بمثابة المبدع الثاني للعمل الأدبي. فمن الخطأ الاعتقاد أنّ بإمكان المؤلّف أن يكتب وحده من أجل القارئ، بل إنّ عملية الكتابة تجسّد بالضرورة نداء يصادق "ميثاق المروءة" المعقود بين المؤلف والقارئ، لأنهما يتمتعان بالحرية، أحدهما بحرية أن يكتب أو لا يكتب والآخر بحرية أن يقرأ وأن يمتنع عن القراءة»[1]. يمكننا على هذا الأساس أن «نلخّص مفهوم القراءة في الخطاطة الآتية: **القراءة: نقد/استجابة**»[2]. وهو ما يؤكّد أهمّية القراءة وفاعليتها، بحيث ينتج التواطؤ الحاصل بين كل من الكاتب والقارئ نصًا إبداعيا ونقديا جديرا باهتمام القراء والكتّاب أنفسهم.

بناء القارئ ودوره في تشكيل الخطاب الواصف:

في الروايتين الثانية والثالثة ووفق هذا الترتيب يعلن القارئ عن موت المؤلف، بحيث يتولى نفسه مواصلة السرد، بعد أن استحوذ على فعل الكتابة ليمنح للكاتبة "حياة/أحلام" الرتبة التي كان يشغلها، فيبادلها الدور ويجعلها تتمتع بنصّه بعد أن كان له ذلك.

ينطلق فعل الكتابة حين «.. يعلن القارئ في هذه الرّواية عن موت المؤلف/الكاتبة حياة ليحل محلها فيتلوى فعل الكتابة، من الحدّ الذي توقف عنده خالد بن طوبال/كاتب رواية ذاكرة الجسد، وساردها، وشخصياتها الرئيسية»[3] ليواصل هو كتابة وسرد ما شاهده واستنتجه لحظة القراءة، هو

1- هارالد قانريش، **من أجل تاريخ أدبي للقارئ**، ترجمة: محمد فكري، مجلة علامات، العدد28، 2007، موقع سعيد بنكراد http://www.saidbengrad.free.fr .

2- لبحري جوهر، **المفهوم والمصطلح في النقد الروائي عند"يمنى العيد"**، ص70.

3- حفناوي بعلي، **عوالم أحلام مستغانمي الممنوعة في "فوضى الحواس" و"عابر سرير"**، ص135.

الذي ما عاد بحاجة إلى كاتب يوجه خياراته، فقد تخلّص من الكاتب وأصبح النصّ ملكا له، فراح يروي بقية القصة. ويعبّر عن ذلك قوله الآتي: «تساءلت كيف يمكن لقصتي أن تبدأ حيث انتهت قصة خالد في السنة والأحداث نفسها»[1].

يُظهر لنا هذا التعليق دور الكاتب (خالد) في توجيه القارئ، حيث استفاد القارئ كثيرا من قصة "خالد" وروايته التي فتحت له أفقا للكتابة بعد أن منحته أفقا للتوقع والانتظار. وقد عبّر "أمبيرتوايكو" في مقاله الموسوم "حاشية على اسم الوردة" عما يسمى بـ"بناء القارئ" الذي يسهم الكاتب في تشكله، فيقول: «نحن نفكر في قارئ ما أثناء الكتابة، تماما كما هو حال الرسام الذي يفكر في المُشاهد أثناء رسمه للوحة، فبعد لطخة من لطخات الفرشاة يتراجع إلى الخلف خطوتين أو ثلاثة ليدرس الوقع. إنّه ينظر إلى اللوحة كما يجب أن ينظر إليها مُشاهد ما، ضمن شروط إضاءة مناسبة ويتأملها وهي معلقة على الحائط»[2] كأنّه هو المشاهد أو القارئ، بحيث يتحوّل من موضعه ككاتب إلى موضع القارئ، ليختبر وقع فعل التلقي على القارئ، فيضيف ما يجب إضافته و يحذف ما يجب حذفه مراعاةً للقارئ المنتظر أو المفترض حضوره، فيكون أوّل من يعتلي ذاك البناء المهيّأ للقارئ، فينصرف من ثمّ كلية من النص ويترك مكانه للقارئ، فـ «عندما يتم حوار بين النص وقارئه (المؤلف مستبعد من هذا الحوار)»[3]، فإنّ المؤلف يعود في صورة قارئ لا في صورة مؤلف. ويتعلق أمر القراءة عند "إيكو"، بالقارئ النموذجي الذي لا ينتظر من الكاتب أن يقدّم له كل شيء.

1- **فوضى الحواس**، ص324.

2- أمبيرتو إيكو، **حاشية على"اسم الوردة"**، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، مجلة علامات، عدد15، 2004، موقع سعيد بنكراد http://www.saidbengrad.free.

3- م. ن.

في "فوضى الحواس" تفاجئ الكاتبة بالقارئ الذي يحاورها حول أعمالها ويسألها عن أحوال الكتابة وآلياتها، ودون توقّع منها يخرج ذاك الكائن الحبري إلى الواقع لتواصل معه كتابة قصة بدأتها داخل الرّواية. إلاّ أنّ الأمر لا يتوقف عند هذا الحدّ، بل سينتقل ذلك القارئ من فعل قراءة الرّواية إلى كتابتها. وقد أشاد الاثنان بدور القارئ في إنتاج النصّ وذلك بتقديم شروحات وتعليقات لأجل حمل القارئ على الكتابة؛ فتعرض "حياة/أحلام" الحوار المطوّل الذي جمعها مع قارئها، في موضوع لا يكاد يبتعد عن الإبداع، وقد ارتأينا أن نلخص بعض ما جاء فيه: «رفعت التحدّي. وطرحت سؤالي الأوّل:

- أي اسم كنت تريد أن تحمل؟

وجاء جوابه مدهشا:

– الاسم الذي اخترتِه لي في كتابك.. إنّه يناسبني

كان يضحك وهو يجيبني.

ولم أصدّق ما سمعت. جوابه كان يعني أنّه يدري من أكون. ولكن من تراه يكون هو.. ليتحدّث إليّ وكأنه خارج توّا من قصتي؟

أجبته كمن يمزح:

– ولكن.. أنا لم أختر لكَ اسما بعد..

ردّ بالسّخرية نفسها:

– فليكن.. يناسبني تماما أن أبقى بلا اسم؟»[1]

لم تكن "حياة/أحلام" تدري أنها في كل ما كتبته كانت تبني مستقبل قارئ سيأتي يوما ما ويحاسبها ويحاكمها على كل ما اعتقدته أدبًا، لأن الحياة قد سبقتها في خلق أحداث الرواية نفسها، وقد استمتع قارؤها أولا بـ"ذاكرة الجسد" وأصبح يعي حيل الكاتب وأكاذيبه في تشكيل وتوجيه مسار أبطاله وقرائه، ما جعله يصرّ على رفع التحدّي أمام تلك الكاتبة؛ وتعلّل الكاتبة

1- **فوضى الحواس**، ص80-81.

موقفها مما حدث بينها وبين قارئها الذي ما فتئ يسرد عليها قصتها بما يلي: «طبعا، في منطق الأشياء كان يجب أن أعرف عنه أكثر مما يعرف عني، ما دام ليس إلا بطلا في قصّتي.

ولكن، أصبح إبداعي الآن يقتصر على التحايل عليه، لاكتشاف قصتي الأخرى وهي تروى على لسانه. كتلك اللحظة التي حدّثني فيها عن موعدنا الأول، وعن ثوب الموسلين الأسود الذي كنت أرتديه يومها. وكان يمكن أن أصدق احتمال لقاء كهذا..لو أنه كان يوجد في خزانتي ثوب من الموسلين الأسود»[1].

امتلّك القارئ إذن مفاتيح السرد فلم يترك لـ "حياة/أحلام" فرصة الدّفاع عن ذاتها، إذ راح يقنعها بأنّه يعرف أكثر مما تعرف، وهو الآن في وضع الذي يمتلك المعرفة بينما تنتظر منه أن يكشف لها عن قناعه الذي يتوارى خلفه، ويرى "الغذّامي" أنّ «الدخول في الأدب عمل يشبه حالة الفروسية. فهو غزو وفتح، يتّجه فيه القارئ نحو النّص، الذي هو المضمار له. وإذا ما كتب القارئ عن تجربته هذه مع النّص، فهو إذا(ناقد). وما الناقد إلا قارئ متطور غزا النّص وفتحه، ثم أخذ يروي أحداث هذه المغامرة»[2]، وحاله في احتراف النقد كحال الأديب في احتراف الأدب.

تعبّر "حياة/أحلام" عن فرحها بمثل ذلك القارئ الذي انتظرت ميلاده طويلا، حتى وإن كان الأمر على حسابها، لأن ميلاده يعني موتها نهائيا ككاتبة، وأنه سيحل محلها ويجردها من كل الأسئلة التي كانت ستطرحها عليه. فتقول: « عندما تعمّقت في منطقه، اكتشفت أن كل رواية ليست سوى شقّة مفروشة بأكاذيب الديكور الصغيرة، وتفاصيله الخادعة، قصد إخفاء الحقيقة، تلك التي لا تتجاوز في كتاب، مساحة أريكة وطاولة. نفرش حولها

1- **فوضى الحواس**، ص92.

2- عبد الله محمد الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، ص6.

بيتا من الكلمات منتقاة بنوايا تضليلية، حد اختيار لون السجاد.. ورسوم الستائر.. وشكل المزهريّة. ولذا.. تعلمت أن أحذر الروائيين الذين يكثرون من التفاصيل: إنهم يخفون دائما أمرا ما!

تماما، كما يحلو لي أن أتسلّى بقرّاء يقعون في خدعتها، بحيث لا ينتبهون لتلك الأريكة التي يجلسون فوقها طوال قراءتهم لذلك الكتاب، متربعين على الحقيقة.

منذ الأزل.. وأنا أبحث عن قارئ يتحدّاني، ويدلّني أين توجد ((الطاولة)) و((الأريكة)) في كل كتاب!»[1].

ونستشهد أيضا بحالة الكاتب الأرجنتيني "بورخيس" « الذي أصبح أعمى تدريجيا والذي كان عندما يصل إلى مكان يطلب من مرافقه أن يصف له لون الأريكة وشكل الطاولة فقط، أما الباقي، فكان بالنسبة إليه ((مجرد أدب)). أي بإمكانه أن يؤثثه في عتمته..كيفما شاء»[2].

استنبطت الكاتبة مبدأ عملها الذي سيكون لها عوناً في تحديد قارئها النموذجي، المتحدّي لها، والمحدّد لـ "الطاولة" و"الأريكة" في أي نص كتبته بمعنى أنّه سيكشف مواطن الصدق والكذب في أي عمل من أعمالها؛ فهي من كانت تصرّ على إزعاج القارئ بحيلها، ستجد من يباغتها باستعماله نفس الشفرة التي استعملتها، وتقول معترفة: «في الواقع، من كثرة ما قرأت اكتشفت أن مصيبتي هي في كوني لست أميّة. فكم من الأشياء تحدث لنا بسبب ما نقرأ..ذلك أنّ ثمّة قراءات تفعل بنا فعل الكتابة، وتوصلنا إلى حيث لا نتوقّع»[3].

تذهب الكاتبة في تعليقها هذا إلى شرح ما كانت تعنيه من ثنائية (قارئ/ كاتب) وفق هذا الترتيب، ذلك أن كل قراءة تؤدي إلى كتابة وليس العكس وإن كان ذلك العكس ممكنا فإنّ القراءة هي من يقودنا إلى الكتابة وتحقق

1- **فوضى الحواس**، ص95-96.

2- نفسه، ص95.

3- م. ن، ص308- 309.

ما لم يكن متوقعا. فلم تكن الكاتبة تتوقع أن يأتي يوم يفاجئها بطل من أبطالها وقارئ من قرائها بمواصلة الكتابة والسرد مكانها. ويبدو انطباق تصور "أحلام/حياة" مع فكرة "بارث" القاضية بموت المؤلف الذي سيفسح للقارئ مجال الاتصال بالنّص والعبث به كيفما شاء، ونلمس تلك المطابقة في قولها: «وأنا التي كنت أحلم بكتابة كتاب واحد، يمكنني بعده أن أموت ((كاتبة))، كتاب يتدّخل في حياة القارئ، حدّ منعه من النّوم وجعله يعيد النّظر في حياته، ها أنا وُفّقت على الأقل، مع قارئ واحد. من اندهاشه بكتاب تطابق مع بطلي حد اندهاشي، وقلب حياته وحياتي.. رأسا على عقب! وهكذا أصبحت خلاصتي في النهاية، أنّ على الكاتب أن يفكر كثيرا قبل أن يكتب قصته»[1].

هيّأت "حياة/أحلام" أرضية مناسبة للقارئ بحيث وضعته في موقع موازٍ مع الكاتب في مسألة إنتاج الخطاب الواصف، إذ نراه يحاورها ويستعمل أدواتها وآلياتها في انتقاد الكتّاب والقرّاء؛ لقد سلمته بذلك مفتاح الكتابة ليواصل الكتابة مكانها، بعد أن قررت الموت لمّا أدركت أنها حققت أمنيتها في إبهار القارئ بكتابها الذي كتبته لأجله، وله الآن أن يكتب ويدهشها هو بدوره حسب ما يقتضيه الأمر من ضرورة رد الاعتبار للكاتب الذي يعود ثانية – للحياة- بزيّ قارئ يمنع عن الكاتب راحة البال، ويدفع بالنقد والمساءلة إلى مداهما و« لئن كان النقد ممارسة ونشاطا، فإنه أيضا قراءة، ويحتاج إلى أدوات مفهومية، حتى يصير قادرا على المساءلة والتلقي، بمعنى، قادر على خلق حوار نقدي بين الناقد القارئ والنص»[2] بهدف الإجابة على انشغالات القرّاء والكتّاب والروائيين بصفة خاصة.

تنطلق الرّواية الأخيرة، باتخاذ القارئ فيها قرار الكتابة ليجيب على العديد من التساؤلات التي شغلته حين كان قارئا، لذا كان لزاما عليه أن يفيد

1- **فوضى الحواس**، ص309.

2- لبحري جوهر، **المفهوم والمصطلح في النقد الروائي عند "يمنى العيد"**، ص25.

قرّاءه الآتين بخلاصة تجربته التي خرج بها من القراءة إلى الكتابة، سعيا منه لبث وعيٍ مبكّرٍ في أذهان القرّاء، والتنظير لبعض الممارسات التي خفيت عنهم أو ظلت مجهولة لديهم إلى حين. لذلك يقول في أول تعليق له: «كنت سأبدو مجنونا لو أخبرتها أنّني سبق أن زرتها في رواية»[1]. ويتأكد فعل التّناص في هذه العبارة من خلال إشارة الكاتب إلى رواية "ذاكرة الجسد" حيث كان قارئا جيدا، فقد استثمر مدلولات تلك الرواية لبناء نصّه هذا علما أنّ هذا القارئ كان متواطئا مع الروايتين معا، وأنّه يعرف تفاصيلهما كما يعرف كاتبتها أيضا، ويعبّر عن هذه الفكرة قائلا: « تفاجئك ألفة الأمكنة فتستأنف حياة بدأتها في كتاب، كأنك موجود لاستئناف حياة الآخرين.

تدخله كبطل في رواية. تفتحه كما تفتح كتابا مكتوبا على طريقة ((برايل)) متلمسا كل شيء فيه، لتتأكد من أن الأشياء حقيقية، أو بالأحرى لتتأكد أنك تعيش لحظة حقيقية ولست هنا لمواصلة التماهي مع بطل وهمي. أشياء تومئ لك أنك تعرفها وهي ليست كذلك. لحظات تتوهم أنك عشتها وهي ليست كذلك»[2].

تصبح "عابر سرير" الفضاء الذي يشكل التجربة الإبداعية والنقديّة لذلك القارئ الذي لم يعد قارئا منذ أن انتقل من فعل القراءة إلى فعل الكتابة، ما يعني أن «العمل الأدبي هو نفسه تواصل هو حميمية في صراع بين لزوم القراءة ولزوم الكتابة»[3]. فقد كان ذلك القارئ رافضا التماهي مع بطل وهمي خلقته الكاتبة "حياة/أحلام" لذلك قرر أن يكتب حتى يشكّل عالمه الخاص ولا يبقى مجرّد مشاهد، ذلك أنّ « الكاتب بما أنّه إنسان حقيقي ويعتقد أنه ذلك الإنسان الحقيقي الذي يكتب، يعتقد كذلك أنه يخبئ في ذاته قارئا ما يكتب، يحس أن بداخله جزءا من القارئ، جزءا حيا وملزما. قسطا من القارئ الذي لم يوجد

1- **عابر سرير**، ص78.

2-م. ن، ص83.

3- موريس بلانشو، **أسئلة الكتابة**، ص51.

بعد. وفي كثير من الحالات وبتطاول لا يمكن التخلص منه، يأخذ ذلك القارئ المولد قبل الأوان، في الكتابة، بواسطته. وها نحن نفهم أن ذلك الوهم يأتي من التسرب للكاتب، في مرحلة الإنجاز، للحظات تعكس متطلبات القارئ»[1] الذي يلحّ بإصرار كبير على فعل الكتابة.

ولا تنحصر الكتابة التي يصبو إليها القارئ في الرواية الثالثة في عملية تسجيل وتدوين مغامراته، بل المقصود بها أيضا كتابة في فاعلية قراءة/كتابة أي القراءة التي تستنطق دلالات النّص عن طريق نقدها، وإعادة بنائها من جديد و«أن تصير القراءة التي نقدا معناه أن لا يبقى القرّاء على هامش ما يقرؤون، معناه أن يكون للقارئ حضور في الثقافة، ثقافة المجتمع الذي يعيش فيه ومعناه أيضا أن يتدخل القرّاء في إنتاج ثقافتهم، فلا تبقى نصوصها وحدها تقول نحن القرّاء طرف في علاقة طرفها الآخر هو النّص»[2] بكل ما له من دلالة. ولأجل تحقيق تلك الرّغبة المتمثلة في ممارسة فعل الكتابة يدعو ذلك القارئ/الكاتب كل القراء والكتّاب لكتابة نصوص تمنحهم فرصة التعبير عن انشغالاتهم، ولا يهم أن يعرف إن كانت الكتابة فعل تستر أو انفضاح ما يهمّ هو أنّ الكتابة في حد ذاتها عمل مواجهة ومراوغة كما قال "خالد" في "ذاكرة الجسد"، وقد عبّر عن هذه الفكرة بقوله: «فاكتب إذن، أنت الذي مازلت لا تدري بعد إن كانت الكتابة فعل تستّرٍ أم فعل انفضاح، إذا كانت فعل قتل أم انبعاث»[3].

يؤكد قول السارد أهمية الكتابة في فضح أسرار الكتابة ذاتها، إذ تصبح الكتابة كاشفة عن نفسها. ولا تكشف عن القارئ فقط؛ ولا تعني أيضا قتل ما يضرنا أو بعث ما نريده، فالكتابة في ذاتها تحمل أهدافا ودلالات كثيرة، وعلى القارئ أن يلتزم الحيطة بأن يستغلها في صالحه وليس فيما يضره.

1- موريس بلانشو، ص 55-56.

2- يمنى العيد، **في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)**، ط 4، دار الآداب، بيروت، 1999، ص15.

3- **عابر سرير**، ص93.

والكتابة على هذا الأساس هي التي تصالح القارئ مع ذاته ومع غيره أيضا، فهي مفيدة له بقدر إفادته لها، إذ لا يمكن أن يحيا أحدهما دون الآخر.

هكذا تتجلى لنا وللقارئ/الكاتب أيضا أهمية القراءة والكتابة التي يمكن لبعضنا أن يُمارسها والتي تكرّسها "مستغانمي" التي ما فتئت تذكر القارئ بدوره ومسؤوليته في تحقيق هذا المطلب، فـ «النّشوة الإبداعية في الرواية الجديدة متحققة على اختلاف مستوياتها، لكنها تظل دائما مقرونة بالحرقة، حرقة أسئلة الكتابة التي تلازم الروائي وتؤرقه، فالموضوع الميطاروائي يشكل بالتالي فضاءً بكرا وفسيحا في الرّواية العربية، فالقراءة المنتجة المعوّل عليها في مثل هذه النصوص، مدعوّة إلى استنفار كل المهارات والحواس باعتبار القارئ المبدع هو إستراتيجية نصّية موسومة بقدرات معرفية وتخييلية لها فعلها في ترهين المؤلف السردي وتحقيقه»[1] على كافة المستويات الإبداعية والنقدية، بما في ذلك الثقافية والاجتماعية.

يبدو لنا أنّ "مستغانمي" قد ردّت الاعتبار للقارئ و أعطت له المكانة التي يستحقّها وأكثر، إذ إنّ "حياة/ أحلام" تتنازل عن مهمّة الكتابة لقارئها فبإعلان "رولان بارث" عن موت المؤلف وميلاد القارئ حتى سارع الجميع للاحتفاء بالقارئ؛ فأُوكلت إليه مفاتيح الكشف عن أسرار النّص وخباياه، ولم يعد النّص ملكا لكاتبه بعد أن استحوذ القارئ على كل مواقع الانطلاق. ويقدّم "بارث" رؤيته الجديدة بخصوص العلاقة التي تربط بين الأطراف الثلاثة (المؤلِف، المؤلَف، القارئ) المشكلة لعملية القراءة، إذ يرى أنّ: «النّص مصنوع من كتابات مضاعفة. وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها في حوار، ومحاكاة ساخرة وتعارض. ولكن ثمّة مكانا تجتمع فيه هذه التعدّدية. وهذا المكان ليس الكاتب، كما قيل إلى الوقت الحاضر، إنّه القارئ. فالكاتب هو الفضاء

1- عبد المالك أشبهون، **حين تفكر الرواية العربية في قضايا الكتابة الروائية (حريق الأخيلة لادوار الخراط نموذجا)**، عمّان، مجلة ثقافية شهرية تصدر عن أمانة عمّان الكبرى، العدد104، الأردن، شباط، 2003، ص68.

نفسه، وفيه تكتب كل الاستشهادات نفيها دون أن يضع شيء منها. فالكتابة مصنوعة منها. وإنّ وحدة النّص ليست في أصله، ولكنها في القصد الذي يتّجه إليه غير أنّ هذا الاتجاه لا يستطيع أن يكون شخصّيا. فالقارئ إنسيٌ من غير تاريخ، ولا سيرة ذاتية، و لا تكوين نفسي. إنّه فقط ذلك الشخص الذي يجمع في حقل واحد كل الآثار التي تتكون الكتابة منها. ولذا، فإنّه لأمر سخيف أن نسمع إدانة الكتابة الجديدة باسم أنسنة صنعت من نفسها بطلة حقوق القارئ. فالنقد الكلاسيكي لم يعد يهتم فقط به. و بالنسبة إلى هذا النقد، لا يوجد إنسان في الأدب سوى ذلك الذي يكتب.

إنّنا لم نعد الآن ننخدع بهذه الأنواع من المعاني المقلوبة، فالمجتمع الراقي يعترض بها اعتراضا رائعا دفاعا عمّا يبعده تحديدا وما يتجاهله، ويخنقه أو يدمّره. ولقد نعلم أنّه لكي تسترد الكتابة مستقبلها، يجب قلب الأسطورة. فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القارئ»[1]. وانطلاقا من المبدأ "البارثي" يمكن أن نصوغ معادلة متساوية الأطراف وفق الشّكل الآتي: قراءة/كتابة = كتابة/قراءة.

إنّ القارئ لا يكف عن الحديث عن نصه من خلال استقرائه له وكشف أسرار انكتابه فهو بذلك يحاور نفسه بالقدر الذي يحاور به نصّه سعيا منه لبناء معرفته وتشكيل الخطاب الواصف حول النصّ الذي يقرؤه.

لقد تبين لنا من خلال مبحثي هذا الفصل أنّ روايات "مستغانمي" على غرار روايات التسعينات، تعدّ نشاطا نقديا يستدعي قارئا نموذجيا ناشطا يمارس التأويل لتنفتح الرواية على التنظير، وأساس ذلك إعادة النظر في بعض القضايا الروائية التي شاع توظيفها وحظيت بقبول قرّاء كثيرين؛ فذلك القارئ النموذجي هو من يعلن عن رؤية مغايرة لنظرة السارد، ما يجعله يكتشف تاريخ الرواية وكذا توترات الكتابة عبر فعلي النقد والإبداع.

1- رولان بارت، **هسهسة اللّغة**، ص83

خاتمة

«أحيانا يلزمك كتابة كتاب من هذا الحجم لتجيب
على سؤال من كلمة واحدة: "لماذا؟"»
أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص296

بعد قراءتنا وتحليلنا لثلاثية أحلام مستغانمي التي تمثل تجربة إبداعية جديدة في حقل الكتابة الميتاروائية (النقدية)، طرحنا مجموعة من الفرضيات المرتبطة بطبيعة بحثنا، محاولين معرفة واكتشاف ما حدّثتنا به الثلاثية؟ وما قدّمته لنا أو ما أضافته إلينا تجربتها الإبداعية؟ وما سرّ ذلك التوظيف؟ والآليات التي استعانت بها؟ وتطلّب الجواب منّا بحثا طويلا معمقا.

نجد أنفسنا في سياق يستدعي صيغة سؤال كما طرحه "ڤانسان جوف" عن "بارث"، قائلا: «لو أسقطنا من النظريات البارطية الاقتباسات المتعددة من جاكبسون وبريشت وهيلمسلف وكريستيفا ولاكان، فماذا تبقى من بارث نفسه؟»[1]، ولنقل نحن: لو أسقطنا كل الاقتباسات والاستشهادات المتعددة من روايات مستغانمي، فماذا يتبقى من طرحها؟

أما صيغة الجواب: «عبقرية بارط تتجلي بشكل دقيق (...) في صياغة الآراء النقدية المتعارضة حتى يومنا هذا على نحو خجول»[2]، فنحرفها نوعا ما لنقول: "هي التي تطرح الآراء النقدية المتعارضة على نحو جريء"، إذ دافعت وأجابت مسبقا عن أسئلة كانت على وشك أن تطرح، وذلك بعرض قناعاتها وآرائها عن الكتابة وما يرتبط بها من: لغة وقارئ وكاتب. كما طرحت ما له صلة بإشكالية الكتابة وغايتها: الرواية، النقد...

1- قانسان جوق، **رولان بارث والأدب**، ص119.

2- م. ن، ص، ن.

ولسنا بصدد مقارنة "مستغانمي" بناقد مثل "بارث" لكن لاحظنا أنّ ثمّة علاقة كائنة بين البنيوية كلغة واصفة، وبين هذه الكتابة التي استعارت مبادئ البنيوية لتمرر بها أفكارها عن الكتابة، من خلال المراجعة الذاتية لفعل الكتابة (اللّغة الواصفة). وقد لاحظنا تواطأ نصوصها مع المبادئ التي دعا إليها: جيرار جينيت، وبارث، وجاك دريدا ..وغيرهم، لأجل بلورة أسس ومبادئ منهجية في نقد الممارسة الإبداعية. ولتحقيق ذلك لجأت إلى استحداث مجموعة من الآليات التي كانت بمثابة الداء والدواء في الوقت ذاته، أي أنّها ممارسة وتنظيرا لتلك الممارسة التي نعتقد أنّها سبيل يسهم في تحقيق أهداف الخطاب الواصف، ومن تلك الآليات:

- العناية بالعتبات لأنّها البؤرة الأولى التي ينفتح بها السرد، وتتداعم بالتعليقات الحاضرة داخل النص.
- اعتماد التكرار والإطناب باعتبارهما يجسدان قصدية تداولية تستهدف القارئ، وذلك رغبة في إقناعه وشده إلى النّص وجعله يستشعر الأدوات الإقناعية التي يوظفها الكاتب لبلوغ غاياته.
- استغلال لعبة الضمائر، فتعددها يورط القارئ في غمار النقد. وتدل الاقتباسات والاستشهادات الكثيرة وضمائر المخاطب على تعدد الراوي والمروي له، وكأنها كلها موجّهة لقارئ واحد بأزياء مختلفة.

في ضوء ذلك لاحظنا اهتماما بالقارئ/الكاتب عبر استفزاز القارئ/الناقد بجملة من المعطيات والأدوار المنوطة به، كالمشاركة في كتابة النص والمساهمة في فك التشفير وتحدي الدلالات المكثفة باعتماد التأويل، فنلاحظ:

- التركيز على الذاكرة والتاريخ في الرّواية الأولى، بحيث شكلت الذاكرة عقدا شرعيا مع الكتابة لا تفارقها وتظل تستنطق تاريخها للقارئ عن طريق فعل الكتابة الموجه ضد النسيان.
- ارتكاز الرّواية الثانية على القارئ ودوره في بناء النص، بحيث استطاع أن يرث كاتبه ويستولي على عرش الكتابة ليعيد من خلاله إنتاج الرّواية الأولى. بينما ركزت الرّواية الثالثة على الكاتب باعتباره ناقدا لذاته.

تبيّن لنا أن نصوص مستغانمي تقوم على ما أسمته كريستيفا بثنائية هدم/بناء (نفي وإثبات)، وتتضح تلك الازدواجية في الخطاب الواصف من خلال ثنائية التنظير والممارسة (النقد/الإبداع) التي تنبني أساسا على تقنية المعارضة وتقديم البديل المقنع عن طريق إعادة إنتاج مقاييس نقدية وإبداعية سابقة. إذ سعت لهدم القوالب الجاهزة التي تقتل الإبداع وتضيق الخناق على المبدع، وتعويضها بأخرى تجعل الكتابة تقديسا للشك.

استطاعت الروائية أن تجيب على كثير من القضايا التي كانت ولازالت تشغل القرّاء والكتّاب معا، بحيث تحدَّت النّقاد مسبقا، لمّا استعانت بالاستشهادات والاقتباسات لتدعّم بها آراءها، وتثبت صحّة الحجّة التي يقوم عليها نقدها.

أخيرا فإن ما توصلنا إليه وما قدمناه بخصوص تجربة أحلام مستغانمي الروائية وما يتعلق بها من مرجعيات ورغبة في إعادة إنتاج مقاييس نقدية وإبداعية جديدة لا تَعْدُ أن تكون قراءة أو نظرة مبسطة لأعمال هذه الكاتبة التي حاولت أن تؤسس نظرية نقدية بخصوص فعل الإبداع الروائي باعتباره ممارسة يومية، بحيث جعلت من النّص إنتاجية أو سيرورة إنتاجية للقيم الإبداعية/النقدية، ولا يخص الكاتبة وحدها، بل إنّنا اتّخذناها فقط أنموذجا للكتابة الميتاروائية (الخطاب الواصف) في الفترة ما بعد الحداثية عامة، والعربية بصورة خاصّة، والجزائرية بشكل أخصّ.

ونصوص "مستغانمي" تستحق أن تصنف ضمن الميتا- أدب أو الخطاب الواصف لكونها تنظّر لفعل الكتابة، مما يعيد للأدب في نظرنا قيمته وقداسته.

لقد آثرنا ترك خاتمة هذا البحث مفتوحة، لما ينمّ به هذا البحث في الثلاثية من تساؤلات وإشكالات جديدة، لمن يريد مواصلة البحث في فضاء مستغانمي الإبداعي الرّحب...

المصادر والمراجع باللّغة العربية:

- أحلام مستغانمي، **ذاكرة الجسد**، ط18، منشورات ANEP، الجزائر، 2004.
- أحلام مستغانمي، **فوضى الحواس**، ط16، دار الآداب، بيروت- لبنان، 2007.
- أحلام مستغانمي، **عابر سرير**، ط2، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت- لبنان، 2003.
- أحمد فرشوخ، **جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية"لعبة النسيان"**، ط1، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، 1996.
- أدونيس، **النظام والكلام**، ط1، دار الآداب، بيروت، 1993.
- آمنة بلعلى، **المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف**، د.ط، دار الأمل للطباعة والنشر والاختلاف، تيزي- وزو، 2007.
- أنور المعداوي، **كلمات في الأدب**، د.ط، المكتبة العصرية، بيروت، 1966.
- جابر عصفور، **رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر**، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب 2008.
- جاك دريدا، **الكتابة والاختلاف**، ترجمة:كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، ط1، دار توبقال للنشر، 1988.
- جيرار جينيت، **عودة إلى خطاب الحكاية**، ترجمة: محمد معتصم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000.
- حسين خمري، **فضاء المتخيل**، مقاربات في الرواية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.
- حسين خمري، **نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.
- حفناوي بعلي، **مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن (المنطلقات.. المرجعيات.. المنهجيات)**، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، 2007.
- حميد الحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000.
- رولان بارث، **النقد والحقيقة**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مراجعة: محمد برادة، ط1، الشركة المغاربية للناشرين، دار البيضاء، 1985.

- رولان بارث، **مبادئ في علم الأدلة**، ترجمة وتقديم: محمد البكري، د.ط، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، 1986.

- رولان بارث، **قراءة جديدة للبلاغة القديمة**، ترجمة: عمر أوكان، د.ط، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1994.

- رولان بارث، **هسهسة اللّغة**، ترجمة: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، C.E.C، حلب، 1999.

- رولان بارث، **الكتابة في درجة الصفر**، ترجمة: محمد نديم خشفة، ط1، مركز الإنماء الحضاري C.E.C، سوريا 2002.

- سعيد حسين بحيري، **علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات**، ط1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، 2004.

- سعيد يقطين، **انفتاح النّص الرّوائي والسياق**، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2001.

- عادل فريحات، **مرايا الرواية - دراسة تطبيقية في الفن الروائي**، موقع اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

- عبد الجليل مرتاض، **الظاهر والمختفي، طروحات جدلية في الإبداع والتلقي**، د. ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005.

- عبد الجليل مرتاض، **في عالم النص والقراءة**، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.

- عبد الحق بلعابد، **عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ط1، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

- عبد الله محمّد الغذّامي، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، (Déconstruction) قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية**، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985.

- عبد الله محمّد الغذّامي، **المرأة واللّغة**، ط1، المركز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996.

- عبد المالك مرتاض، **تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"**، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

- عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد،** د.ط، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، يوليو 2004.
- عبد الهادي بن ظافر الشهري، **استراتيجيات الخطاب، الخطاب مقاربة لغوية تداولية،** ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2004.
- علي جعفر العلاق، **الشعر والتلقي، دراسة نقدية،** ط1، دار الشرق للنشر والتوزيع، الأردن، 2002.
- عمر أوكان، **اللّغة والخطاب،** أفريقيا الشرق، المغرب، 2001.
- فريد الزاهي، **النص والجسد والتأويل،** د.ط، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003.
- فيصل دراج، **نظرية الرواية والرواية العربية،** ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999.
- ڤانسان جوف، **رولان بارث والأدب،** ترجمة: محمد سويرتي، ط1، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1994.
- قطوس بسام موسى، **سيمياء العنوان،** ط1، عمان، عاصمة للثقافة، 2001.
- ماري شيفير، **ما الجنس الأدبي،** ترجمة: غسان السيد، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.
- محمد الباردي ، **سحر الحكاية، المروي والراوي والميتاروائي في أعمال إلياس خوري، ط1،** مركز الرواية العربيةCRA ، صفاقس، 2004.
- محمد الدغمومي، **نقد الرواية والقصة القصيرة بالمغرب(مرحلة التأسيس)،** ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2006.
- محمد طروس، **النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية،** ط1، دار الثقافة، مؤسسة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 2005.
- موريس بلانشو، **أسئلة الكتابة،** ترجمة: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، ط1، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2004.
- ميشال بوتور، **بحوث في الرّواية الجديدة،** ترجمة: فريد أنطونيوس، ط2، منشورات عويدات، بيروت/باريس، 1982.
- نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة،** دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2007.

- نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي**، د.ط، ج1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.
- نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث الأسلوبية والأسلوب**، د.ط، ج2، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1997.
- نور الهدى لوشن، **مباحث في علم اللّغة ومناهج البحث اللغوي**، د.ط، المكتبة الجامعية الأزريطة- الإسكندرية، 2000.
- واسيني الأعرج، محي الدين اللاذقي وآخرون، **نبيل سليمان أو ربع قرن من الكتابة**، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1996.
- يمنى العيد، **الكتابة تحول في التحول (مقاربة للكتابة الأدبية في زمن الحرب اللبنانية)**، ط1، دار الآداب، بيروت، 1993.
- يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط2، دار الفرابي، بيروت، 1999.
- يمنى العيد، **في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)**، ط4، دار الآداب، بيروت، 1999.

المقالات:

- أحمد يوسف، **سيميائية العتبات النّصية، مقاربة في خطاب الإهداء (شعر اليُتم في الجزائر أنموذجا)**، اللّغة والأدب، مجلة أكاديمية علمية يصدرها قسم اللّغة العربية وآدابها، ملتقى علم النص، جامعة الجزائر، العدد 15، الجزائر، أفريل 2001.
- آمنة بلعلى، **قيل في أحلام وقد يقال عنها، الاختلاف عين على الكتابة والنقد والاختلاف**، دورية ثقافية تصدر عن رابطة كتاب الاختلاف، العدد3، الجزائر، ماي، 2003.
- آمنة بلعلى، **نحو بديل تأويلي لنقد الشعر**، مجلة الخطاب، دورية أكاديمية محكمة تعني بالدراسات والبحوث العلمية في اللّغة والأدب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، ع2، الجزائر، ماي 2007.
- بلعابد عبد الحق، **شعرية الفاتحة النصية**، كتاب الملتقي الدولي التاسع، عبد الحميد هدوقة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريج، 2006.
- بوشقرة نادية، **الكتابة السردية بين المؤلِف والمؤلَف**، أسئلة الكتابة، مجلة فصلية، العدد1، معهد اللّغة العربية وآدابها، المركز الجامعي بشار، الجزائر، 2004.

- بوشوشة بن جمعة، **جماليات الخطاب السردي في رواية: "تماسخت دم النسيان"**، عمّان، مجلة ثقافية شهرية تصدر عن أمانة عمّان الكبرى، الأردن، العدد99، أيلول 2003.

- بوشوشة بن جمعة، **الرّواية النسائية الجزائرية، أسئلة الكتابة، الاختلاف والتلقي**، من كتاب المتلقي الدولي الثامن للرواية عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2005.

- جوزيف بيزا كامبرولي، **وظائف العنوان**، ترجمة: عبد الحميد بورايو (منشور في سلسلة وقائع سيميائية جديدة، صادرة على مطبوعات الجامعية في ليموج، فرنسا، العدد82، 2002)، الجزائر، 2004.

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

- رشيد بن مالك، **تحليل سيميائي لرواية الصحن للكاتبة سميحة خريس**، دراسات وإبداعات الملتقى الولي الثامن للرواية عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريج، الجزائر، 2006.

- عبد الحميد ختالة، **دلالات الجسد في عناوين ثلاثية أحلام مستغانمي**، دراسات وإبداعات المتلقي الدولي التاسع للرواية، عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2006.

- عبد السلام يخلف، **أحلام مستغانمي الحلم، أو حين تطلع أغنية أحراش الكلمات**، الاختلاف **عين على الكتابة والنقد والاختلاف، دورية ثقافية تصدر عن رابطة كتاب الاختلاف**، العدد3، الجزائر، ماي 2003.

- عبد المالك أشبهون، **حين تفكر الرواية العربية في قضايا الكتابة الروائية (حريق الأخيلة لادوار الخراط نموذجا)**، عمّان، مجلة ثقافية شهرية تصدر عن أمانة عمّان الكبرى، العدد104، الأردن، شباط، 2003.

- عبد المالك مرتاض، **سؤال الكتابة أو مستحيل العدم**، أسئلة الكتابة، مجلة فصلية، العدد الأول، معهد اللغة العربية وآدابها، المركز الجامعي بشار، الجزائر، 2004.

- عمار زعموش، **الخطاب الروائي في "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي من نقد الواقع إلى البحث عن الذات**، الثقافة، مجلة تصدرها وزارة الاتصال والثقافة، العدد114، السنة الثانية والعشرون، الجزائر، 1997.

- عمرو عيلان، **الضمائر ودلالة التعدد الصيغي في رواية حمائم الشفق لجيلالي خلاص**، كتاب الملتقى الدولي الرابع للرّواية عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الثقافة والاتصال، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، دار هومة، الجزائر، 2001.

- فرنشيسكو ليجيو، **الترجمة بضمير الخائن**، الاختلاف عين على الكتابة والنقد والاختلاف، دورية ثقافية تصدر عن رابطة كتاب الاختلاف، العدد3، الجزائر، ماي 2003.

- كمال الرياحي، **مع الناقد د.بوشوشة بن جمعة، في حوار شامل حول النقد الأدبي والإبداع الرّوائي المغاربي**، عمّان، مجلة ثقافية شهرية، تصدر عن أمانة عمّان الكبرى، العدد94، الأردن، نيسان 2003.

- محمد بن يوب، **آلية قراءة الصورة البصرية**، دراسات وإبداعات الملتقي الدولي الثامن للرّواية عند الحميد بن هدوقة، الجزائر، 2005.

- مصطفى الكيلاني،**سؤال "النص الآخر" في عالم مؤنس الرزاز الروائي، كتابة"الاعترافات"**، عمّان، مجلة ثقافية شهرية تصدر عن أمانة عمّان الكبرى، العدد 104، الأردن، شباط 2003.

- نبيل سليمان، **الحداثة الروائية في الجزائر**، عمّان مجلة ثقافية شهرية، تصدر عن الأمانة عمّان الكبرى، العدد99، الأردن، أيلول 2003.

الرسائل الجامعية:

- عزيز نعمان، جدل الحداثة وما بعد الحداثة في نص "سيمُرغ" لمحمد ديب، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، إشراف الدكتورة آمنة بلعلى، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2009.

- لبحري جوهر، **المفهوم والمصطلح في النقد الروائي عند "يمني العيد"**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللّغة والأدب العربي، إشراف الدكتورة آمنة بلعلى، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2006.

القواميس باللّغة العربية والفرنسية:

- جيرالد برانس، **المصطلح السردي**، ترجمة:عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

- دومينيك مانقونو، **المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب**، ترجمة: محمد يحياتن، الطبعة الأولى، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.

- رشيد بن مالك، **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص**، عربي- فرنسي- انجليزي، دار الحكمة، الجزائر، 2000.

- سامي عيّاد حنا، زكي حسام الدين، ونجيب جريس، **معجم اللسانيات الحديثة، انجليزي- عربي**، مكتبة لبنان، ناشرون، لبنان، 1997.

- Daniel Berg, Violaine Géraud, Jean-Jacques Robieux, **Vocabulaire de l'analyse littéraire**, Edition mise à jour DUNOD, Paris, 1994

المراجع باللغة الفرنسية:

- Gérard Genette, **Figures I,** Editions du seuil, Paris, 1996.

- Gérard Genette, **Palimpsestes, la littérature au second degré**, Edition du Seuil, Paris, 1982.

- Gérard Genette, **Seuils,** Collection poétique, Seuil, Paris, Février 1987.

- Josette Rey-Debove, **le métalangage**, **étude linguistique du discours sur le langage**, collection l'ordre des mots, Le Robert, Paris, 1978.

- R. Jakobson, **Essais de linguistique générale,** Tome 1, les éditions de minuit, Paris, 1963.

- Roland Barthes**, Essais Critique**, Edition du seuil, Paris, 1964.

- Roland Barthes, **La préparation du roman I et II cours et séminaires au collège de France (1978-1979 et 1979-1980),** Présenté par : Nathalie Leger, Edition de Seuil, Paris, Novembre 2003.

المواقع الالكترونية:

- أحلام مستغانمي، **شهادة في الكتابة**، مقال لأحلام مستغانمي، قدمت هذه الشهادة في معهد العالم العربي في باريس سنة 1997،
http://www.mosteghaneni.net/pogesdes.osp

- أحلام مستغانمي، **أن تكون كاتبا جزائريا**، ألقيت هذه الشهادة في مؤتمر الروائيين العرب في القاهرة، 1998، 06 أكتوبر، http : www.akhawia.net/archive

- أحمد فرشوخ، **ورش الكتابة أنموذج السرد**، بحوث ومقالات، مجلة ميدوزا، 20 جوان، http://www.midouza.org

- الأخضر بن السايح، **الخطاب الأدبي وآليات تحليله**، ألواح، مجلة عربية تعنى بالفكروالثقافة،ع10،20أكتوبر2005،نقلا عن:
http://www.jozoor.net/main/modules.phpname
- أمبيرتو ايكو، **حاشية على "اسم الوردة"، آليات الكتابة**، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، مجلة علامات، مجلة ثقافية محكمة تصدر بالمغرب، تعنى بالسيميائيات والدراسات الأدبية، عدد2004،15، موقع سعيد بنكراد
http://www.saidbengrad.free
- أمل أحمد عبد اللطيف أبو حنيش، **السارد في رواية "يالو"**.
موقع: http://www.diwanalarab.com
- جميل حمداوي، **لماذا النص الموازي؟** موقع:
http://www.arabiancreativity.com/j-hamdaoui2.htm
- جوزيت راي دوبوف، **اللّغة الواصفة، دراسة لسانية للخطاب القائم حول اللغة**، ترجمة: عبد الجليل غزالة، مجلة الموقف الأدبي، العدد 386، سنة 2003. موقع اتحاد الكتاب العرب:
http://www.awu-dam.org/Mokifadaby/386/mohf386-026htin
- حسن يوسفى، **المسرح والمرايا، شعرية «الميتا مسرح» واشتغالها في النص المسرحي الغربي والعربي**، 2003، موقع اتحاد كتّاب المغرب: http://www.unecma.Net
- حفيظة طعام، **لحظة الكتابة**، 23 مارس 2008،
http://www.amolltaqa.com/vb/archive/index.php/t-13258.htm
- خضر الأغا، **اللّغة عند الماغوط**، مجلة الموقف الأدبي- مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 432، نيسان 2001. موقع اتحاد الكتّاب العرب: http://www.awu-dam.org
- عبد السلام صحرواي، **الأناقة والإغراء في لغة أحلام مستغانمي**، 2005،
http://www.arabworldbooks.com/Readers2005/articles/language.htm
- عبد الله إبراهيم، **أحلام مستغانمي وثنائية الكتابة والجسد**، مختارات من مقالات الناقد والمفكر عبد الله إبراهيم. موقع:
http://www.abdullah-ibrahim.com
- كارم الشريف، **حوار مع أحلام مستغانمي**، مجلة أنكيد والثقافية الحرة المواضيع، 25 أفريل 2007، http://.m.ankido.us/news.php
- كمال الرياحي، **الميتاسرد في رواية خشخاش لسميحة خريس**، 8 مارس 2007. موقع: http://www.doroob.com

- كمال الرياحي ، **حوار مع الروائي الجزائري الحبيب السائح**، 5 أفريل2007. موقع: http://www.doroob.com
- مؤيد صلاح، **لقاء مع أحلام مستغانمي،** أجرى الحوار مؤيد صلاح، http://www.jonon.jeeran.com/ahlam.htm
- محمد العباس، **اليومي والميتالغوي بين أبناء وآباء القصيدة العربية**، ملتقى الشعراء الشباب العرب بصنعاء، http://www. sudaneseoline.com
- محمد العبد، **الصورة والثقافة والاتصال**، مجلة فصول، العدد 62، الهيئة المصرية العامة للكتاب، صيف ربيع2003، http://wwww.alohallab.inf/2008/kuwait08/kuwait-art20html2008
- محمد العماري، **اللّغة والصورة (مقاربة سيميوطيقية)**، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد، 13 نوفمبر1998، http://www.membres.lycos.fr/abdjabri/n13-09omari.htm
- محمد بنسعيد، **نقد المنهج التكاملي في النقد الرّوائي** (الجزء الثاني، مدونة الدرس الروائي، 2 ديسمبر2007 www.bac2univ.com
- محمد سعيد الريحاني، **محراب الكتابة: غايات الكتابة وأدواتها**، 06 أوت2007 http://www.arabrenewel.org/articles/4605
- محمد صابر عبيد، **حساسية الصورة السير الذاتية بين الكتابي والفوتوغرافي**، كلية التربية، جامعة تكريت، العراق، يناير2008، http://wwww.tadwen.naql.maktoobblog.com/date/2008/01/-35k-
- مولاي بوحاتم، **مصطلحات النقد العربي السيمياءوي الإشكالية والأصول والامتداد**، 2004/2003، منشورات اتحاد الكتّاب العربي بدمشق، 2005. موقع: http://www.awu-dam.org
- هارالد فانريش، **من أجل تاريخ أدبي للقارئ**، ترجمة: محمد فكري، علامات، مجلة ثقافية محكمة تصدر بالمغرب، تعنى بالسيميائيات والدراسات الأدبية، العدد28، 2007، موقع سعيد بنكراد http://www.saidbengrad.free.fr
- يحي بن الوليد والزبير بن بوشي، **محمد شكري**، من فضاء محمد أسليم. موقع: http://www.alquma.net

الفهرس

تقديم أ. د. آمنة بلعلى 5

مقدمة 7

مدخل نظري: إشكالية الخطاب الواصف

1-الطرح اللساني لإشكالية اللغة الواصفة..... 13

2- إشكالية مصطلح اللغة الواصفة بين الترجمة والتعريب..... 16

3-من الرواية إلى الميتارواية..... 23

4-أهمية القراءة الواصفة..... 30

5-علاقة القراءة الواصفة بالميتارواية..... 32

الفصل الأول: استراتيجيات الخطاب الواصف

المبحث الأول: الوظيفة اللّغوية الواصفة للعتبات النّصية..... 41

1-العقبات الخارجية للنّص..... 45

2-العقبات الداخلية للنّص..... 47

2-1-العناوين..... 48

2-2- صورة الغلاف..... 58

2-3- دور المؤشر الأجناسي: كلمة "رواية"..... 67

2-4- الاهداءات..... 68

2-5- التصديرات..... 78

المبحث الثاني: آليات الكتابة الميتاروائية من خلال لعبة الضمائر 93

1-ضمائر المتكلم في حوار مع الآخر..... 95

- ضمير المفرد (أنا)..... 95
- ضمير الجمع (نحن)..... 100

1-1- ضمائر المخاطب..... 105
➢ ضمير المفرد (أنتَ/أنتِ)..... 105
➢ ضمير الجمع (أنتم/أنتنّ)..... 112
1-2- ضمائر الغائب..... 115
➢ ضمير المفرد (هو/هي)..... 115
➢ ضمير الجمع (هم/هنّ)..... 119
2- شعرية الخطاب الواصف..... 123
الفصل الثاني: مستويات الخطاب الواصف
المبحث الأول: الكتابة بين جدلية الذاكرة والنسيان..... 142
1-الكتابة والتأويل..... 148
1-1-الكتابة كعملية قتل رمزية..... 158
1-2-الكتابة كعملية إحياء رمزية..... 169
المبحث الثاني: الخطاب الواصف بين الممارسة والتنظير..... 182
1-تراجع الوظيفة السردية لحساب التنظير..... 184
1-1-التنظير للشعر..... 189
1-2-التنظير للكتابة النسائية..... 193
2-تجليات الخطاب النقدي..... 199
2-1-الكاتب/الراوي ناقدا..... 199
➢ انشطار الذات بين النقد والإبداع..... 208
2-2- القارئ/الناقد كاتبا..... 213
➢ بناء القارئ ودوره في تشكيل الخطاب الواصف..... 217
خاتمة..... 227
قائمة المصادر والمراجع..... 230