الشعري في روايات أحلام مستغانمي

Poetic In Ahlam Mosteghanemi's novels

سعاد طويل[1] نوال أقطي*

[1] جامعة محمد خيضر بسكرة، إيميل الباحث الأول naouel.naouel.agti@gmail.com

[2] جامعة محمد خيضر بسكرة ، إيميل الباحث الثاني Souadtouil07@yahool.com

تاريخ الاستلام: 2021/05/30 تاريخ القبول: 2021/06/25 تاريخ النشر: 2021/09/27

ملخص:

يشكل الشعري في روايات أحلام مستغانمي، علامة من علاماتها البارزة والمتميزة، حيث لعبت–اللغة الشعرية– داخل المتن الحكائي بعناصرها المتعددة كالتقديم والتأخير والتشبيه والاستعارة والكناية، والتكرار والغموض إلى جانب الغنائية دورا بارزا تجلت من خلاله مظاهر الإبداع في رواياتها.

وبالتالي تهدف هذه الدراسة إلى مقاربة عناصر الشعري المذكورة في الروايات واستنباط جماليتها الفنية.

كلمات مفتاحية: الشعري، اللغة الشعرية، التكرار، الغموض، الغنائية.

Abstract:

In Ahlam Mosteghanemi's novels, poetic is one of her prominent and distinct signs, as poetic language played within the narrative body with its multiple elements such as introduction, delay, simile, metaphor, repetition and ambiguity as well as lyricism, a prominent role in which aspects of creativity were evident in her novels.

Accordingly, this study aims to approach the poetic elements in novels and derive their aesthetics.

keywords; poetic; poetic language repetition; ambiguity; lyricism.

* **المؤلف المرسل:** نوال أقطي، سعاد طويل: Souadtouil07@yahoo.com/naouel.naouel.agti@gmail.com

1. مقدمة:

لقد استطاعت الرواية أن تأخذ من الشعر بعض آلياته ومظاهره في تداخل وتلاقح بائن، يصعب معه أحيانا تبين حدود كل منها، الأمر الذي يؤكد مرونة جنس الرواية، وانفتاحه على لغات وأجناس عدة وتفاعله مع ثقافات مختلفة وتميزه بطابع الحوارية، فتأتي موصولة بأشكال ثقافية متعددة، لأن النص الروائي اليوم أصبح وجوده الفعلي الذي يكرس فعل الإبداع لا يظهر إلا في علاقته بالخطابات المختلفة.

ولعل أبرز أنموذج أمثل لتلاقح الروائي والشعري، روايات أحلام مستغانمي التي تنفرد ثلاثيتها (ذاكرة الجسد، عابر سرير، فوضى الحواس) بقدر هائل من الاشتغال على اللغة الشعرية، وهي الشاعرة قبل الروائية[1]، و(الشاعر عندما يكتب غير الشعر، يتعمَد أن يكتب الرواية وفق ما يعيه مسبقا من افتراق قوانين الكتابة الشعرية عن سواها من أشكال الكتابة الأخرى. ولكن عندما يسترسل الكاتب . الشاعر. في الكتابة، وتتنحى عملية الرقابة الواعية التي يمكن أن تتدخل لوضع الكتابة في قوالبها الموضوعة والمقررة مسبقا، من الطبيعي أن تطل التجربة الشعرية برأسها كلما أتيح لها)[2]، لذلك تنقل أحلام مستغانمي تجربتها الشعرية إلى عالم الرواية وتواصل لغتها امتداداتها في صلب البلاغة الشعرية، وتعدّ هذه الخصيصة أهم ما يميز الخطاب الروائي لأحلام، شكلت اللغة فيه أبرز سماتها الحداثية. وقد حققت بها قيمتها الفنية المتفرّدة وبرزت قدرتها على احتضان الشكل الشعري، متجاوزة عتبة المألوف، سعيا منها لخلق خطاب إبداعي متميز يمنحها فرادة المضمون وجمالية التشكيل، حتى إنها شكلت لغة روائية خاصة بها، ولكأنّها غدت الرواية معها قصيدة نثر طويلة.

يقوم عنصر الشعري في الروايات على تتبع عناصر الشعري واستنباطها داخل النص الروائي، من حيث هي عناصر تتجلى في حيز الفعل الشعري أكثر، وقد سعت الروائية لاستنباطها من النص الشعري وإدراجها ضمن الرواية فكانت اللغة الشعرية والتكرار الغموض والغنائية أهم العناصر التي تحكم الشعرية.

2. اللغة الشعرية

تمثل اللغة الشعرية (كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار المألوف)[3] ، وتتجلى أكثر من خلال **الانزياح التركيبي** القائم على خرق القاعدة النحوية لاسيما في **التقديم والتأخير**،

ومن جهة الانزياح القائم على خرق منطق السرد متمثلا في الصور المجازية من **تشبيه وكناية** وخاصة **الاستعارة**، أين تتحول فيه اللغة بفعل ما تحمله من تكثيف وتوتر إلى مجموع من الدلالات المتوهجة والمعاني اللانهائية عبر صور بلاغية تمنحها حضورا جماليا.

سنتناول اللغة الشعرية من ناحية التركيب فيما يخص **التقديم والتأخير** ومن جهة **الصور المجازية**، بحيث لا نأخذ ونفصل كل صورة لوحدها، بل نقدمها وفق ما أتت عليه في المقطع، كون المقطع الواحد يحتوي على جملة من الصور المتداخلة، تصنع مجتمعه شعرية المقطع، وكل ذلك تحت عنصر الانزياح.

لقد كانت نصوص أحلام مستغانمي بالتحديد، ذات لغة شعرية تطفح بالمجاز، وهي تسعى عبر المجاز بناء لغة حداثية وتدمير السياق اللغوي الكلاسيكي وتفجيره بالخروج عن نمطية السائد وتحطيم البنية اللغوية للنثر، بغية التعبير عن مكنونات الذات وتصوير همومها وعواطفها التي تعد محور نصوصها الروائية.

تقول في مقطع يكتنز شعرية: (شهيتين شفتاك كانتا، كحبات توت نضجت على مهل، عبق جسدك كان كشجرة ياسمين تفتحت على عجل. جائع أنا إليك..عمر من الظمأ والانتظار عمر من العقد والحواجز والتناقضات. عمر من الرغبة ومن الخجل، من القيم الموروثة، ومن الرغبات المكبوتة. عمر من الارتباك والنفاق. على شفتيك رحت ألملم شتات عمري في قبلة منك اجتمعت كل أضدادي وتناقضاتي. واستيقظ الرجل الذي قتلته طويلا مراعاة لرجل آخر، كان يوما رفيق أبيك. رجل كان يمكن أن يكون أباك. على شفتيك ولدت ومت في وقت واحد. قتلت رجلا وأحييت آخر.)[4]

يصنع هذا المقطع فضاء شعريا يحيل إلى جمالية التصوير الفني، حيث يشهد كثافة عالية، عبر توظيفه أساليب مختلفة، فنلمح مثلا في السطر الأول تشبيها بأداة التشبيه" الكاف" فيه من الشعرية والجمالية ما للشهية التي يحدثها اكتمال نضوج حبات التوت، وما لنشوة عبق رائحة الياسمين حين يتفتح لأول وهلة، ولكن اللغة تبين بجماليتها أكثر في نوع من الإبداع لصنع الدلالة، يشكل خلالها الطباق بين كلمتين(مهل/ عجل) وجه آخر للتراكم الفني المكتنز به المقطع.

يقع الاكتمال بين المتناقضات (**مهل/عجل**) لخلق جمالية ظلت متمايزة حتى في تناقضها، وقد ربط الأشياء المتباعدة لصنع دلالة اكتمال الجسد، فحبات التوت لا قيمة لها ولا شهية تثيرها

إذا لم تكن مكتملة النضوج والذي لا يتم بصورة سريعة، فهي تنضج على مهل من البياض إلى الصفار يتدرج لونها حتى الأحمر القاني، فتثير شهية الأكل وبالأحرى شهوة السارد خالد المرتبط بالشفتين، وذلك لعلاقة المشابهة المرتبطة باللون الأحمر لكليهما (التوت والشفاه)، فالاكتمال في النهاية هو مبعث بداية الحب واللذة. والياسمين في تفتحه للوهلة الأولى تكمن قوة رائحته عبقا وهي لحظة تمر في عجالة، لا يطالها أي أحد، ولو تفتحت على مهل لزالت الرائحة تدريجيا ولخرجت باهتة باردة لا تجذب أحدا، ولا تكون بالقوة ذاتها في تفتحها الأول، كما أنها تصبح في أيدي الكثيرين دون عناء.

ولا يخلو النص من مفارقة تصنعها الصورة العامة للمعنى الذي أراد السارد أن يوصلها عن حسن جسد البطلة أحلام، وهو يجمع في صورة مفاجئة بين المتباعدات، التي تتضافر مكتملة لخلق علاقة وطيدة بين القارئ والنص، فالتشبيه في المقطع القائم جماليا على الطباق "انتهاء بنضوج الفاكهة وابتداء بتفتح الزهور" يؤكد في مستوى ثان على براعة أحلام مستغانمي لغويا.

وكما اكتسب المقطع شعرية عن طريق **التشبيه**، اكتسبها كذلك عن طريق **التقديم والتأخير**، وهو وجه آخر من أوجه الشعرية فيه وجه يجعل القارئ يعجب بالنص ويروقه(ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطفك عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان)[5]، فهو يحدث جانبا جماليا في النص بغض النظر عن أهمية المتقدم والعناية به.

ونجد في الجملة الآتية "شهيتين شفتاك كانتا"، تقديم الخبر"شهيتين" على الناسخ "كان" وعلى اسمها "شفتاك" لتعميق الإيحاء، والأصل: كانت شفتاك شهيتين، وأيضا تقديم المشبه به "حبات توت" على الفعل نضجت في قوله: "كحبات توت نضجت على مهل"، وأيضا "عبقا جيدك كان"، فقد قدم الخبر عبقا على الناسخ كان واسمها جيدك. وكذلك تقديم المشبه به " شجرة ياسمين" على الفعل تفتحت في قوله: كشجرة ياسمين تفتحت على عجل. فتقديم الخبر هنا وجعله في الصدارة له وظيفة دلالية قائمة على الصفة المشبهة التي تحتل دلاليا المرتبة الأولى عند السارد من باب العناية والاهتمام، لتأكيد حالة الإغراء التي يمارسها الجسد الأنثوي لأحلام على الرجل "السارد خالد"، وتوضيح مدى التأثير الذي وقع عليه من قبلها جعله لا فكاك منها.

إن النص يمضي في تفجير شعور خالد عبر تقديم الخبر لإبرازه دلاليا ومن ثمة إبراز سر وجع خالد ومعاناة الذات من المحبوب المستهتر، وهذا لأهمية الحدث ورغبة خالد في الإفصاح عن وجعه وما يؤرقه، من باب الشكوى والألم لوقوعه في حب يراه في لحظات مخجل، عليه كبته كونه صديق والدها، وهو من سجلها أول مرة في البلدية. فالتقديم والتأخير هنا أثر في صنع الدلالة وتقوية المعنى، إلى جانب خلق(إبداع) لغة جمالية، تتسم بالعدول والانزياح من اللغة الشائعة والمألوفة إلى اللغة الشعرية.

ويؤدي التقديم والتأخير هنا وظيفة جمالية تضفي مزيدا من الملامح الشعرية فلو قلنا: "كانت شفتاك شهيتين، نضجت كحبات توت على مهل، كان جيدك عبقا، تفتح كشجرة ياسمين على مهل، لافتقد النص جماليته وشاعريته، فهذا التركيب يذهب بجمالية النص مقارنة بالتركيب الأول، فبالتقديم والتأخير حَسُن المقطع وجَمُل وطرب سمعه عند القارئ لإحداثه نغما موسيقيا متجانسا تناغمت فيه الأصوات نتيجة توازي التركيب في الجملتين الناتج عن التقديم والتأخير.

تتكاثف اللغة في المقطع تشبيها وإيقاعا وتتناسل لصنع الدلالة، حيث يمضي النص في تفجير شعور خالد المنقسم بين حبه لأحلام وبين كبريائه، تبدأ معاناته ومكابدته بإدراكه عدم مبالاة أحلام به وقد أوقعته في حبها، فلا هو ينعم بحبها ووصالها ولا هو قادر على تركها، فهو لا يروي ظمأه إلا بمزيد من العطش، وينتهي حلمه بالضياع والانطفاء والموت على شفتيها بعد أن ولد وهو بعمر ربع قرن، عبر هذا الصراع النفسي الذي ولد صراعا في التركيب وتقابل الصور الشعرية، أصبحت الملفوظات تعيش صراعا داخل النص كما هي ذات السارد وأكثر(فلا تعود اللغة وسيلة لنقل التجربة، بل تصبح هي التجربة نفسها بكامل غرابتها وجنونها وخروجها عن المنطق)[6]، بهدف إثارة لذة أدبية داخل النص.

وتمضي روايات أحلام مستغانمي إلى ما لا نهاية في استخدام الأساليب الشعرية، وذلك عبر حشد مكثف للمجازات وتدمير الدال والانزياح به إلى مدلول آخر يُقوض ويحبط أفق توقع القارئ، ليمارس النص شعريته القصوى عبر تلك الصور البلاغية المكثفة التي تمنح النص دلالة وإيحاء، إذ إنها(ليست مجرد زخرف زائد، بل إنها لتكون جوهر الفن الشعري نفسه، فهي التي تفكّ إسار الحمولة الشعرية التي يخفيها العالم، تلك الحمولة التي يحتفظ بها النثر أسيرة لديه)[7].

من ذلك مقطع من رواية عابر سرير:(قبلها لم أكن خبرت الرقص الذي يضرم الحزن، صامتا كنت، جالسا قبالتها، طربا لفرط حزني، حزينا لفرطي طربي، منتشيا بها لفرط جوعي إليها، دمائي تصهل تجاهها دوما، تنتهي كرما يعتصر تحت قدميها)[8].

إنه تداع مكثف للصور، وهذا ما يتطلبه الفعل الشعري من فن التصوير، وهو يحرر العبارة من موقعها العادي ويجعلها تعيش توترا قائما بين جمع مفرداتها المتجاورة، عبر الطباق والمقابلة للإخبار بحالة البطل (طربا لفرطي حزني، حزينا لفرط طربي)، ويجمع شتات الصورتين بين الفرح والحزن، تقوم على القلق والتوتر بفعل سلوك محبوبته المتناقض الذي يجمع بين الوصال والهجر، التمنع والرغبة والتهرب من جهة، تستدرجه لتوقعه وتتركه غارقا في حزنه وخيبته وانكساراته، إنها امرأة لعوب تتلذذ بعذابه وحبه لها، وتعبر على مسافة حزنه دون اكتراث مما يعمق نغمة الألم ويولد لغة شعرية مكتنزة دلالة ومتفجرة إيحاء تدغدغ حزن خالد و(ما يتخلل تلك اللغة من اختراقات وتجاوزات للطبيعي المألوف، يناظر ما تتعرض له التجارب الإنسانية من انتهاكات واعتداءات فلا تعود اللغة وسيلة لنقل التجربة بل تصبح هي التجربة نفسها بكامل غرابتها وجنونها وخروجها عن المنطق)[9].

يخرج هذا التركيب في شق آخر من المألوف ويدخل في باب اللغة الشعرية، التي كسرت بها أحلام ضوابط الكتابة النثرية، وأصبحت تمثل عندها نمطا أسلوبيا متواترا، وانحرفت عن خط مسارها المعتاد وعن قواعد اللغة العادية عامة، فيطفو على تشكيل المقطع جاهرا بسفوره دونما حياء حيث تعالقت الكلمات تعالقا مجازيا لصنع الدلالة عن طريق الاستعارة، ذلك أن (المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات، هو الاستعارة القائمة على تجاوب الحواس أو المجابهة الانفعالية)[10].

إنها صورة لذات مكلومة عشقا، دماؤها في حضرتها تجري، وتزداد خفقات قلبه، ويتدافع الدم في العروق حقيقة ويصهل كالحصان مجازا، وهي تعصرها بلا إحساس غير مبالية بعذابه وحبه، وهي العارفة بحاله وتتفنن في التلاعب والتخفي والمراوغة وعدم الفهم، مما يجعل البطل يغرق في مزيد من التعاسة ويقف حائرا أمام وضعه الذي تترجمه الاستعارة وتبين عن حاله، لأن أكثر (تجارب المعاناة تنكتب باللغة الاستعارية)[11]، فالصورة تترجم الحالة النفسية للسارد المنعكسة داخل المتن السردي والحزن الذي يختلج النفس ويؤرقها، وهو يصارع نفسه ويخرج ما تضمره، محققة بذلك شعرية السرد بكل صوره، حيث يمارس لعبة المراوغة اللغوية.

وفي مقطع آخر يَتَسّم بالخرق في بناء الجمل، والخروج عن الشائع في الاستعمال المألوف، نجد في رواية عابر سرير تعدد الصور وتكاثفها ما يخلق شعرية في اللغة (هي ما تعودت أن تخلع الكعب العالي لضحكتها، لحظة تمشي على حزن رجل. لكنها انحنت ببطء أنثوي، كما تنحني زنبقة برأسها، وبدون أن تخلع صمتها خلعت ما علق بنعلها من دمي، وراحت تواصل الرقص حافية مني، أكانت تعي وقع انحنائها الجميل عن خساراتي، وغواية قدميها عند ما تخلعان أو تنتعلاني قلب رجل؟)[12].

ثم يضيف:(في حضرتها كان الحزن يبدو جميلا وكنت لجماليته، أريد أن أحتفظ بتفاصيله متعه في ذاكرتي. أمعن النظر إلى تلك الأنثى، التي ترقص على أنغام الرغبة، كما على خوان المنتصرين حافية من الرحمة بينما أتوسد خسارات عمري عند قدميها)[13].

ينفتح هذا المقطع المكثف والمحمل بالدلالة على عالم اللغة الشعرية في الرواية، كما عودتنا عليه أحلام مستغانمي في ثلاثيتها، وكأنها(لم تكتب إلا من أجل تمجيد اللغة والاحتفال بها)[14]، فقد ابتعد عن لغة تقاليد الكتابة السردية الكلاسيكية الشائعة والمألوفة إلى لغة شعرية حققت علامة جمالية، فلغة المقطع ذات صور بلاغية مكثفة وهي (ليست مجرد زخرف زائد، بل إنها لتكون جوهر الفن الشعري نفسه، فهي التي تفك إسار الحمولة الشعرية التي يخفيها العالم، تلك الحمولة التي يحتفظ بها النثر أسيرة لديه)[15]. حيث يغدو للضحكة كعب عال يُخلع، والحزن طريق يُمشى عليه بغير رحمة في كناية عن تعالي محبوبة خالد " أحلام" والاعتداد بنفسها حدّ التلذذ بعذابات خالد، يقترب المقطع من النسيج الشعري، إذ يحضر بصوره لصنع الدلالة الشعرية بطاقاتها الإيحائية، إنه سياق مجازي يعمل على إسناد الفعل إلى غير فاعله في الجمع بين المتباعدات، جمع غير متوقع يكسر أفق توقع المتلقي، بتحويل المعنوي إلى محسوس، ورد المسموع إلى مرئي.

وينقلب الصمت إلى لباس يُخلع، ويغدو القلب حذاء يُنتعل، وتتحول الخسارات إلى وسائد يتوسد بها، وتمضي العلاقات المتشابكة في إلحاح على الحضور، وحركة دلالية لا تتوقف انزياحاتها لتصل قلب الرجل النابض بالحياة فتحوله إلى شيء ثابت بل إلى "حذاء" يُنتعل من قبل المرأة الغاوية والمتلاعبة والقاهرة، تلبسه قدماها وتنتعلانه متى شاء لها. وكله في كناية عن تعالي أحلام واعتدادها بالنفس، فهي لا تأسف عليه، ولا ترحم قلبه.

لقد كانت اللغة المجازية في المقطع وجها آخر لعذاب خالد وألمه، وجه يصنع المفارقة، حيث يغدو حزن السارد وألمه جميلا، وهو يتوسد خساراته عند قدميها ليتفرج على هزائمه وخساراته وينعتها بصفة الجمال، إنه شعور المحب للمحب حتى في عذابه.

إن التراكم المجازي المكثف ناجم عن إفراغ شحنة متّقدة في باطن السارد داخل الملفوظات بطريقة متداعية، لتقديم صورة شكلية بصرية لبنية النص متفاعلة مع دواخل البطل خالد، فيتحول المجاز إلى صورة إشعاعية كاشفة عن باطن السارد الذي يحركه اللاوعي فيفيض بتلك الصور، ويعمل القارئ على نقلها من منطقة اللاوعي إلى الوعي حتى تصبح مدركة، وذلك بربط متناقضاتها والكشف عن المتباعدات، ثم يعمل المقطع من جهة أخرى على ربط حركة إيقاع أفعال البطلة أحلام دون انقطاع عبر كلمات(تخلع، تمشي، انحنت، راحت تواصل الرقص، انحناءها، تنتعلان، ...) بموازاة الحالة النفسية للذات المتلفظة، فهي تستجيب لمقتضى حالته وتمضي به إلى التغني بخساراته وفجائعه، في صورة حركية انبثق منها جو إيحائي يتكئ على مجموعة من الصور التي تفرغ الدوال من مدلولاتها المعجمية وتكسبها مدلولات جديدة خاضعة لتوتر الذات وانفعالها، وخيبتها العاطفية، وكأن الجمل والألفاظ تعيش صراعا مكثفا هو صرا ع ذات البطل خالد.

2- التكرار:

تلجأ الكاتبة في روايتها إلى التكرار تعزيزا للأسلوب الشعري فيها، لأنه يحدث داخل المقاطع نغما معينا وإيقاعا من شأنه أن يجعل الكلمة أكثر دلالة ويشحنها بإيحاءات. فهو يؤدي (رسالة دلالية غير صريحة لا تحملها الأبيات مباشرة ولا تؤديها مفردة بعينها، فالتكرار يقوم بدوره الدلالي عبر التراكم الكمي للكلمة أو للجملة أو للحرف وعبر الإلحاح على هذا الموضع أو ذاك ينبه المتلقي إلى غاية دلالية أرادها الشاعر وارتأى تأديتها عبر التكرار)[16]، كما يترك في نفس المتلقي انطباعا خاصا، يعكس الحالة الشعورية للسارد أو تجربته السردية الخاصة به، وإن كان كائنا من ورق، ويطبعها في ذات السامع أو القارئ فيولد عنده تأثيرا معينا يظهر مدى تأثره بالأصوات من جهة ومن جهة أخرى مدى قدرتها في تشكيل المعنى ونقل دواخل النفس وبعث الأحاسيس المختلفة، فهو (أسلوب تعبيري يصور اضطراب النفس ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر، وهو منبه صوتي يعتمد الحروف المكونة للكلمة في الإشارة إلى الحركات أيضا، إذ بمجرد تغيير حركة يتغير المعنى ويتغير

النغم)[17]. نظرا للأهمية التي يمتلكها التكرار في إنتاج المعنى وتحقيق دلالة لا يجوز إهمالها والتغاضي عنها.

(والقاعدة الأولية في التكرار، أنَ اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة، لا سبيل إلى قبولها، كما أنه لا بد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية، فليس من المقبول مثلا، أن يكرر الشاعر لفظا ضعيف الارتباط بما حوله، أو لفظا ينفر منه السمع، إلا إذا كان الغرض منه دراميا، يتعلق بهيكل القصيدة العام)[18] .

يحضر التكرار في روايات أحلام مستغانمي بصورة مكثفة، يجبرنا على التوقف لتنوعه داخل المقطع الواحد كما في هذا المقطع من رواية ذاكرة الجسد الذي يشيع فيه الهذيان: (ستعودين أخيرا.. كنت أنتظر الخريف كما لم انتظره من قبل، كانت الثياب الشتوية المعروضة في الواجهات تعلن عودتك. اللوازم المدرسية التي تملأ رفوف المحلات والريح والسماء البرتقالية.. والتقلبات الجوية، كلها كانت تحمل حقائبك.ستعودين.. مع النوء الخريفي، مع الأشجار المحمرة، مع المحافظ المدرسية. ستعودين الأطفال العائدين إلى المدارس مع زحمة السيارات مع مواسم الاضطرابات، مع عودة باريس إلى ضوضائها، ستعودين مع الحزن الغامض.. مع المطر مع بدايات الشتاء.. مع نهايات الجنون ستعودين لي يا معطفي الشتوي.. يا طمأنينة العمر المتعب.. يا أحطاب الليالي الثلجية)[19].

يصنع المقطع فضاء شعريا صارخا، يقدمه البطل(خالد) الذي يعيش في هذيان مستمر لخيبته المتواصلة في حبه، وهو(الهذيان) يشيع بدوره طاقة شعورية ذات دفق شعري(فالهذيانات أحيانا، طاقة إشعاعية، لا نجدها في الأنساق السردية المعتادة والطاقة على الإشعاع، هي من مستلزمات القول الشعري)[20]، حيث تعمل فيه الدفقات الهذيانية على خضوع الملفوظ لضروب من التكرار اتخذت نسقا شعريا أضفت عليه أنغاما موسيقية نتيجة تردد أصوات، تتكرر مثلا اللازمة ستعودين ثلاث مرات، حيث نجد السارد ينتظر بأمل تحقق عودة حبيبته برغبة ملحة مع كل البدايات والنهايات يؤكدها تكرار حرف الجر "مع" (12 مرة)، أربع منها في بداية بعض الأسطر كاستهلال وسبع في وسطها، وقد جر الحرف معه بتواتره المستمر عذابات السارد، ما تولد عنه إيقاعا حزينا متثاقلا مهزوما ومنكسرا.

إن عودتها تبدو بعيدة التحقق، وإذا ما حضرت فهي عاصفة مدمرة، تأتي على كل أحلامه وأمانيه، لذلك جعل حضورها يتلازم مع الطبيعة الثائرة ليعكس طبيعة حبها له، إنه يقترن بالبرد والثلج ومعاطف الشتاء والخريف الذي يتساقط فيه الأوراق، كما هو خريف عمره (ربع قرن) يحتاج لمن يريحه من التعب ويطمئن إليه، لقد أصابه الوهن وأتعبه طريق حياته طيلة ربع قرن مليء بالأحزان وبرودة مدن الغربة، والخيبات المتتالية.

لا شك أن تكرار حرف الجر يسمح بتوالد الصور وتناميها دفعا إلى الأمام في بداية السطر، كما يعطي دفقا آخر للإيقاع الذي بدأ يتراخى في السطرين الأخيرين في ظل غياب تكرار حرف الجر، والأمر الذي يوحي بالتراخي أكثر مع النجوى والمناجاة في يأس واستسلام حرف النداء(الياء) المكرر ثلاث مرات، وقد جاء للاستغاثة بما يتوافق مع حسرة السارد وعمقها وبعد حبيبته عنه، فليس غرضها النداء عليها، بل النداء على خيبته، فهو يستغيث بها من برودة الشتاء فهي معطفه في الليالي الباردة، وراحته وطمأنينته، يناديها من الأعماق لفرط ما ألم به من حزن وخيبة في الحياة، ويستغيث بها استغاثة البعيد لأنه يدرك استحالة ذلك، فهو كالمستجير من الرمضاء بالنار.

كما يتدعم الإيقاع الناتج عن تكرار حرف الجر، بتكرار المركبات النعتية (النوء الخريفي، الأشجار المحمرة، المحافظ المدرسية)، هذه المركبات النعتية المتتالية تحدث عذوبة منحها النغم الإيقاعي المتماثل. كما يلحظ القارئ في المقطع نفسه إيقاعا آخر ناجم عن تكرار المركبات الإضافية (زحمة السيارات، مواسم الإضرابات، بدايات الشتاء، نهايات الحزن).

ولعل تكرار المركبات مسبوقة بتواتر حرف الجر يحدث حركة إيقاعية في المقطع وتحقق بذلك وظيفته الشعرية، فضلا عن تكرار الأسلوب الإنشائي المتمثل في النداء (يا معطفي الشتوي، يا طمأنينة العمر..) الذي عمل على إبطاء الإيقاع ومنه إبطاء حركة المقطع، ليدل على الحزن في بطئه، وأمكن بذلك إدراك حجم الحزن واليأس الملم بخالد.

لقد حفل المقطع بتكثيف إيقاعي، استثمرت الكاتبة فيه التنويعات التركيبة، أين تناغمت الأصوات لتعزز من شعرية الرواية.

ويحضر التكرار بنسب متفاوتة في الروايات محدثا إيقاعا معينا، تتجاوب معه مفردات المقطع وتراكيبه. كما في المقطع الآتي من الرواية الثانية لأحلام مستغانمي "فوضى الحواس":

(هو رجل الوقت ليلا، يأتي في ساعة متأخرة من الذكرى. يباغتنا بين نسيان وآخر. يضرم النار في ليلها.. ويرحل.

تمتطي إليه جنونها، وقدري الرغبة صهيل داخلي لا يعترضه منطق. فتشهق، وخيول الشوق الوحشة تأخذها إليه.

هو رجل الوقت سهوا. حبه حالة ضوئية. في عتمة الحواس يأتي. يُدخل الكهرباء إلى دهاليز نفسها. يوقظ رغبتها المستمرة. يشعل كل شيء في داخلها.. ويمضي.فتجلس، في المقعد المواجه لغيابه. هناك.. حيث جلس مقابلا لدهشتها. تستعيد به انبهارها الأول.هو .. رجل الوقت عطرا. ماذا تراها تفعل بكل تلك الصباحات دونه؟ وثمة هدنة مع الحب. خرقها حبه. ومقعد للذاكرة، ما زال شاغرا بعده، وأبواب مواربة للترقب. وامرأة.. ريثما تأتي، تحبه كما لو أنه لن يأتي. كي يجيء. لو يأتي.. هو رجل الوقت شوقا، تخاف أن يشي به فرحها المباغت، بعدما لم يش غير الحبر بغيابه.)[21].

ويلتقي التكرار هنا لتكثيف المستوى الصوتي في كلمات(ليلا، سهوا،عطرا، شوقا)، حيث تكون وحدة نغمية متكررة، ويحدث بذلك تناغما موسيقيا على المستوى البصري والسمعي عن طريق تكرار أصوات بعينها ناتجة عن هذه الكلمات التي أصبحت وكأنها تشكل قافية مستقلة بذاتها، تعمل على تكثيف المقطع واحتوائه لتحقيق وحدة المبنى والمعنى،- كما في القصيدة الحرة- فجاءت بديلة عن الوزن في وسط المقاطع تقريبا تتكرر مع كل جملة، وتكرارها أنشأ سنفونية منتظمة الإيقاع، يطرب السامع لذلك الصوت المتردد، وهذه الكلمات منحت إيقاعا للجملة ككل وعمّقت دلالة الجملة المكررة قبلها (هو رجل الوقت) وولدت صورا متباينة ومتعددة بين كل تكرار وآخر، لا سيما والساردة تتغنى بحبيبها، وقد زاد غموض هذه الكلمات وتجريدها غموضا يعكس حيرة حياة في هذا الرجل وموقفه الغامض دوما والمبهم في كل لقاءاتها معه، وانعكس هذا الغموض في دلالة الكلمات، فجاءت مجردة مبهمة غامضة محيرة لا يمكن القبض عليها، فهي عصية على الإمساك بها كما هو ذلك الرجل العصي على الفهم.

إن تكرار العبارة (هو رجل الوقت) أربع مرات كلازمة في البداية، منح للمقطع ككل وحدة متماسكة تصب كلها وتتمحور حول الشخصية (هو) الرجل المجهول، وتلقي هذه العبارة (المركز)

بظلالها على المقطع ككل، ويتأسس النص عليها ثم يتفرع على وحدات مختلفة كلها تشكل تجربة الساردة العشقية.

وتكرار المقطع (هو رجل الوقت) إلى جانب المقاطع الطويلة التابعة لكل مقطع قصير مكرر (هو رجل الوقت) يوحي بامتداد حيرة البطلة ودهشتها في غموض هذا الرجل وتزداد كلما قابلته.

إن ترتيب المقاطع المكررة وتوزيعها بشكل معين في المقطع، يجعلها في بنية متماسكة وعلاقة وشيجة بين بنى المقطع ككل، كما أن حركة الفعل التي يَعُج بها المقطع المرتبطة بهذا الرجل الغامض ومجهول الاسم وكل شيء، وإن كانت في الأصل دلالة على الحركة وعدم الثبات، فإنه يقمعها غموضه وضبابيته فتخبو على سكون مشاعرها وجبروتها.

لقد ولّد تكرار المنعوتات في المقطع ترددا عالي الكثافة، عبر انتقاله من معان مختلفة شكلت معادلة تجمع كل متناقضات الحياة و أقطابها، وكل ذلك كان منشأه تجربة السارد، التي اتصلت اتصالا مباشرا بصدمته.

وبتنوع التكرارات تنوعت معها الأصوات والإيقاعات الناجمة عن تكرار كلمة أو جملة أو حرف تبعا لحالة السارد، فبعض المظاهر الصوتية الناتجة عن تكرار معين نجدها مستنفرة، قوية صاخبة في مواضع، ونجدها هادئة طروبا في مواضع أخرى، الأمر الذي يدل على عدم استقرار الحالة النفسية للشخصية. وقد توزع استخدام التكرار وفق الحالة الشعورية لذات السارد، فجاء التباين وفق أحداث معينة لتتضافر إيحاءاتها مع الموقف وتغنيه دلالة.

3- المعجم:

إن المتأمل في معجم أحلام مستغانمي يلحظ أن الكاتبة تكرر ألفاظا بعينها وبشكل بارز، تنتمي ألفاظ رواياتها في معظمها إلى معجم الوجدان، مثل، الحب، والعشق، والحزن، والموت، وكأن الرواية تحكي حكاية الحب والموت. فهي تبنى على لفظتي (الحب والموت) حيث حضرتا في الثلاثية بصورة تقابل أحدهما الأخرى.

في رواية "ذاكرة الجسد" يحب السارد خالد البطلة أحلام وهي كذلك تبادله الحب، كما تحب صديقه زياد، لكن الموت يقضي عليه. أما في رواية فوضى الحواس، فتذهب البطلة لملاقاة حبيبها في شقته متحدية الموت. تتسلل بين المتظاهرين في تحد صارخ للقتل والرصاص، بل وتشبه نفسها بالمناضلة "جميلة بوحيرد"، وكأنها تقوم بعمل بطولي وهي تعبر مقهى (ميلك بار)- الذي فجرته

المجاهدة جميلة إبان الثورة التحريرية- متجهة إلى حبيبها، في صورة رمزية للشجاعة والتضحية، ومفارقة واضحة فحياة تقوم بعملية عظيمة(الحب) متحدية الموت الذي تواجهه في الشارع بفعل احتقان المظاهرات من جهة، ومن جهة أخرى متحدية ردة فعل وجها إن علم بخيانتها، ومع ذلك تتحدى الكل، وتتستر بعباءة وشال وتنفذ مهمتها وترجع سالمة غانمة.

ومن جهة فهذا الاسم يحمل نقيضه و(يعني عكسه كعادة العرب في تسميتهم ما يرون فيه شرا بنقيضه)[22]، فأينما حلت حل الموت، وكانت مهمتها ككاتبة قتل أبطالها ولاسيما الذكور منهم.

وفي عملها الثاني، تبحث في عملية متواصلة ومحفوفة بالمخاطر عن بطلها الورقي الذي صنعته ثم أحبته، في الشوارع وعلى الجسور أين يموت سائقها من قبل الإرهاب للاشتباه في أمره، ثم تقع في حب عبد الحق وتقيم معه علاقة دون علمها باسمه ظنا منها أنه الشخص الذي تبحث عنه. ولا تعرف ذلك إلا يوم موته برصاصة إرهابي.

ثم في روايتها الثالثة "**عابر سرير**" يذهب البطل الذي لا نعرف له اسما حقيقيا سوى اسمه المستعار (خالد بن طوبال)، الذي اختاره لنفسه هربا من الموت وتنكرا به، يذهب إلى باريس لنيل الجائزة، فيلتقي بالبطلة التي أحبها منذ قرأ روايتها الأولى، يعيش معها بعض اللحظات ليعود محملا بجثة "خالد بن طوبال" الحقيقي إلى موطنه قسنطينة.

إن الحب والموت في الثلاثية حضرا ندا لند في صراع متواصل ومستمر وهما لفظتان تتواتران بنسبة كبيرة، كلمة بعينها أو باشتقاقاتهما اللغوية. وتتكرر اللفظة الواحدة أكثر من مرة في الصفحة الواحدة، فلفظة **الحب** تتكرر في **ذاكرة الجسد** 384 مرة، فمثلا في الصفحة 140 والصفحة 236 تتكرر لفظة الحب باشتقاقاتها 6 مرات، و5مرات في الصفحة 373، وكذلك في الصفحة 308، ويصل التكرار إلى أقصى حد له في الصفحة 237، أين تتكرر اللفظة 10 مرات.

في حين كلمة "**الموت**" تتواتر165 مرة، تتكرر 8 مرات في الصفحة 246، و7مرات في الصفحة 318، و5 مرات في صفحة 250، وتوجد في الصفحة نفسها أكثر من هذا الكلمات تحيل إلى حقل الموت (قبر، دفنت، مقابر، مذبحة(2) جثث، جثتها، يبكي، البكاء، جثة، حزننا (2) وكذلك في الصفحة 322، و5مرات في الصفحة 388.

وفي رواية **فوضى الحواس**، تتواتر لفظة "**الحب**" بكثرة، حتى لا تكاد تخلو صفحة من صفحاتها من هذه الكلمة، فتتكرر395 مرة، ففي الصفحة 10 تتكرر 5 مرات، وكذلك في الصفحة 349 أين توزعت على مساحة نصية قدرها ثلاثة أسطر فقط. ففي الفصل الخامس والأخير على سبيل المثال والمعنون بـ"قطعا". على طول صفحاته من(239 إلى 375) نجد أن لفظة الحب تتكرر 132 مرة تقريبا، بمعدل مرة في الصفحة الواحدة. أما لفظة "**الموت**" فنجد تواترها يقل عن لفظة الحب، أين نجدها تتكرر 184 مرة.

أما رواية "**عابر سبيل**" التي تمتد على مساحة ورقية تقدر بـ319 صفحة، فتتكرر لفظة الحب فيها 258 مرة. تتكرر 5 مرات في كل صفحة من الصفحات الآتية:(25–87–187–192–315) وتزيد عليه بمرة في الصفحة 288، وتتواتر 7 مرات مثلا في الصفحتين (89–186) في حين يبلغ مدى تواترها إلى 9 مرات في الصفحة 212.

في حين تتكرر كلمة موت 307 مرة في الرواية، وتتواتر أكثر من مرة في الصفحة الواحدة وأحيانا بنسبة كبيرة، فمثلا تبلغ أقصى حدها 11 مرة في الصفحة 260، و8 مرات في الصفحتين 22 ، و 244، كما تحضر بصيغ تنتمي إلى حقل الموت في الصفحة 22 مثل (مقبرة– وفاة– جثث– حداد يبكي– رفات– قبر– فراق– دفن مقابر). تتكرر خمس مرات في الصفحة الواحدة وذلك في الصفحات(25–28 –42– 43–128 –238 –259– 290).

وتتواتر 6 مرات في الصفحة الواحدة من الصفحات الآتية: (31–247 –263)، كما تتكرر 7 مرات في صفحة الواحدة في الصفحات الآتية :(163– 164–262).

والملاحظ أن كلمة الموت هنا في (عابر سرير) أكثر تواترا منه في روايتي ذاكرة الجسد وفوضى الحواس، ذلك أنها تتطرق لبعض الأحداث التي اقترفتها الجماعات المسلحة كمجزرة بن طلحة ومقتل ابن أخ البطل زيان (خالد)، وقد تطرقت فيها صاحبتها لبعض الأحداث الدموية على لسان راويها المصور كمجزرة بن طلحة، وكذلك حادثة مقتل ابن حسان أخ خالد بن طوبال على يد الإرهاب، كما توفي فيها خالد بن طوبال.

وتسود روايات هذه الفترة لغة سوداوية بفعل القتل بأبشع صوره والتهديد والوعيد في كل لحظة.

4- الغنائية:

وجه آخر من أوجه الشعري في الروايات وهو الغنائية، ونلمحها من خلال التغني بالذات المكلومة حدّ الإفراط في المشاعر العاطفية والوجدانية الحزينة والجياشة،

حيث تسم بعض الروايات الإغراق في الذاتية الحزينة وهي تعبر عن انفعالاتها وتأوهاتها ترجمة للعواطف والأحاسيس، وهي تنحو بذلك منحى رومانسيا، ما يفتح الباب على الشعرية فيها، ولا سيما حين يسيطر عليها ضمير المتكلم ذلك أن ضمير المتكلم هو الأقدر على (التوغل إلى أعماق النفس البشرية فيعريها بصدق، ويكشف عن نواياها بحق، ويقدمها للقارئ كما هي، لا كما يجب أن تكون)[23]، فكثيرا ما يتوقف السرد ليفسح المجال للذات المتألمة لتتغنى بفجائعها.

يختزل المقطع الآتي المتوثب بالحزن والأسى، هزيمة" خالد" في حب أحلام وتخليها عنه مرتين، الأولى حبها لصديقه الوحيد زياد والثانية زواجها من صديق عمها.

(كنت في الواقع امرأة زوبعة، تأتي وترحل وسط، الأعاصير والدمار.

كنت معطفا لغيري وبردا لي.

كنت الأحطاب التي أحرقتني بدل أن تدفئني.

كنت. أنت)[24].

إن ذات البطل مهمومة بالحبيبة تؤرقها تلاعبها، وتحرقها آلام الفراق والهجر. قبلها كان يصارع على كل الجبهات قسوة الوطن، ويتمه، وصقيع الغربة، ليطبق على قلبه في الأخير خيانة حبيبته.

ويقوم هذا المقطع المجتزأ على تنامي قهر البطل وتكثيفه، مقطع يفيض بغنائية حزينة يأخذ فيها سلوك محبوبته غير العابئة به مركز الثقل والكثافة، إنه يدور ضمن بنية مغلقة منبعها ونهايتها الذات المكلومة، ومدارها عذابات السارد، بصورة المطعون والمتوجع واليائس.

إن استبطان ذات الساردة وانفعالاتها الوجدانية ينبثق عنه كثير من الخيبة والحسرة والألم، يؤكده تكرار الفعل وتاء الفاعل المقترنة به (كنت)، مع بداية الأسطر الأربعة، ويتعداه في الرابع منها إلى الضمير الظاهر(أنت)، رغبة في تعميق التأكيد والإصرار على أن حياة مصدر عذابه، ويضعها بذلك موضع المتهم غير البريء، وقد ولّد تكثيف التكرار المرتبط بوضع خالد العاطفي إيقاعا عزّز الطاقة الغنائية، وحمل معه توترا فجر مكبوتاته إلى أقصاها.

وهكذا، يتخذ الإلحاح (بواسطة التكرار) موضعا خطابيا ملونا بالشكوى والحنين إليها.

تعود دلالة الخيبة والألم والعجز عند خالد لتحمل هالة من الانكسار الرجولي، حدّ البكاء تنأى بالنص عن واقع الفحولة العصية عن الدمع:

(يوم اكتشفت وأنا أذرف دمعة رجالية مكابرة: إنه يحدث للرجولة أيضا أن تنكس أعلامها وترفض حتى لعبة المجاملة.. أو منطق الكبرياء الرجالي.. وأننا في النهاية أسياد أجسادنا كما نعتقد [...] أذكر أنني لعنتك.. وحقدت عليك آنذاك، وشعرت بشيء من المرارة المجاورة للبكاء.. أنا الذي لم ابك حتى يوم بترت ذراعي، كان يمكن أن أبكي يومها وأنت تسرقين مني آخر ما أملك. تسرقين رجولتي)[25]. إن حبه لأحلام يوقفه عاجزا منهزما، وهو الذي صمد أمام كل الصعاب و يكسرها، يقدم صورة للشعور بالعجز والخيبة والإهانة، يقتضيها الإفصاح المؤلم بتحطيم كبريائه ورجولته لدرجة صار يبكي ذليلا، لقد غزت المقطع دلالة الحزن والأسى والانكسار بانفعال وحقد شديدين، ما جعل خطاب الرواية ككل يتأثث بالانكسار والشكوى والحنين والحب الذليل والاستعطاف، ومن ثم الحقد والكره.

وتتواصل رحلة الحزن و الكآبة عند خالد، لتخرج من مأساة الذات إلى مأساة الوطن، من ماض أليم إلى حاضر أشد ألما، حيث تمتد غارقة في الحزن وتنحو إلى العنف أحيانا. مقدمة صورة عن الوطن، والقتل، والغدر، والرصاص، والإرهاب، والدم، والذبح، والحزن، والدمع، والرعب، والخوف، والاختطاف، والاغتصاب، فيتضاعف حزن الذات، أكثر و يمضي النص في تفجير اللغة.

يسود الواقع يأس و تشاؤم بفعل خيانة الحبيبة والخوف والتهديد بالقتل في كل لحظة، تتبدد الأحلام وتتبخر وينطفئ الأمل في المستقبل ويدخل البطل في حالة الاضطراب والكآبة والحزن في صورة تفيض مأساوية، واقع مر، وحقيقة تبعث على اليأس والموت المبكر، فيهرب من الذات إلى الوطن، عزاء وأنسا وحنينا ودفئا وماضيا :

(قسنطينة

كيف أنت يا أميمة.. واشك؟

أشرعي بابك واحضنيني.. موجعة تلك الغربة.. موجعة هذه العودة..

بارد مطارك الذي لم أعد أذكره. بارد ليلك الجبلي الذي لم يعد يذكرني.

دثريني يا سيدة الدفء والبرد معا.

أجلي بردك قليلا.. أجلي خيبتي قليلا.

قادم إليك أنا من سنوات الصقيع والخيبة، من مدن الثلج والوحدة.

فلا تتركيني واقفا في مهب الجرح.)[26].

يمتد المقطع بأفق الملفوظات وينفتح بها على أزمة الذات الساردة، الوحدة والغربة ومن ثمة أزمة الوطن بأكمله لتمتلئ الملفوظات وتعيش وتحيى في ظل استخدامها الحزين هذا، وعبره تكتسب صفتها الحضورية، ووقعها الجمالي وتوقيعها الشعري عبر التغني بها، ومن ثمة تبرز عنصرا أساسا لتحقيق شعرية الخطاب.

كما ينفتح خطاب الغنائية على هموم الغربة والوقوف على معاناتها حدّ الحكمة في ذلك (الغربة ليست محطة.. إنها قاطرة اركبها حتى الوصول الأخير، قصاص الغربة يكمن في كونها تنقص منك ما جئت تأخذ منها، بلد كلما احتضنك، ازداد الصقيع في داخلك، لأنها في كل ما تعطيك تعيدك إلى الزمان الأول، ولهذا تذهب نحو الغربة لتكشف شيئا فتنكشف باغترابك)[27].

تُشكّل الذَّات عصب الغنائية وحافز انبنائها داخليا، حيث ساعد الإغراق في الذاتية على انتشار الجو الشعري في النص.

-5-الغموض:

تتحقق الشعرية في النصوص أحيانا عن طريق الغموض، وذلك بخروجها في بعض أحداثها عن المنطق، فتظهر عصيّة عن الفهم والاستيعاب وهي بكامل غرابتها، ما يمنحها معطى شعريا، مستجيبة في ذلك إلى متطلبات الحداثة، التي أصبح الغموض أحد معاييرها.

فعلى سبيل المثال ثلاثية أحلام مستغانمي، كانت كبطلتها (تحب الصيغ الضبابية، والجمل الواعدة ولو كذبا، تلك التي لا تنتهي بنقطة، وإنما بعدة نقاط انقطاع)[28]، فالبطلة (حياة / أحلام) تظهر في الروايات، شخصية غائبة الملامح لا نجد لها صورة واضحة غير التي يقدمها خالد والصحفي بدافع ذاتي تأثري انفعالي، ما طبع كثيرا من الحالات طابع الخيال والأسطورة على حضورها، تارة تُقدم امرأة وأخرى فكرة وثالثة وطنا، وهي مثل أغلب الشخصيات تظهر أحيانا بلا اسم (هو، هي، صاحب المعطف، اللون الأبيض، اللون الأسود...) هلامية ضبابية لا تكاد تظهر الشخصيات ونعرف أمورا عن حياتهم اليومية حتى تغيب نهائيا غيابا غامضا.

إلى جانب ذلك، تبدو رواية "فوضى الحواس" رواية غريبة عجيبة تتجاوز أفق توقع القارئ، حين تجعل الكاتبة القارئ يعيش معها (تلك الحياة الوهمية)[29]، فالساردة تنهض ببطلها الحبري في القصة التي تكتبها(صاحب المعطف) من بين السطور، وتذهب بفضول أنثوي لتلقاه في قاعة السينما(اولمبيك)، عوضا عن امرأة كما سطرت لهما في قصتها(صاحب المعطف) التي ستكون نواة الرواية وتبنى عليها الأحداث، وتجد القاعة فعلا حيث كان يعرض بها فيلم أمريكي بعنوان" حلقة الشعراء الذين اختفوا"، تتداعى الأفكار لدى البطلة وتستحضر أبطال قصتها (أتراهما كان سيلتقيان حقا؟ وبماذا كانت ستجيبه لو أنني تركت لها حرية الجواب)[30]، تقع في حب بطل أنتجته سرديا تصدق ذلك وتعيشه تقول:(كنت في الواقع مأخوذة بمقولة "أندريه جيد، إن أجمل الأشياء هي التي يقترحها الجنون ويكتبها العقل". مأخوذة بها إلى درجة أنني، عندما اقترح علي الجنون أن أذهب إلى موعد ضربه بطل في قصتي لامرأة أخرى، أخذت اقتراحه مأخذ الجد، وقررت أن أذهب بذريعة كتابة شيء جميل)[31]. تبحث عنه في الواقع، وتقع في حبه، وتبدأ فصلا جديدا من حياتها مع رجل كان مجرد شخصية ورقية في قصتها. يوهمنا السرد أنها عثرت عليه خارج كتابها، وتعيش معه قصة حب مبهمة لا تخضع لرابط منطقي مبعثرة الملامح كما هي ملامح بطلها الذي لا تعرف عنه شيء، وتكتشف في النهاية أنه ليس الذي تبحث عنه وأن من عاشت مغامراتها معه لم يكن إلا صديقه الصحفي عبد الحق، وذلك بعد الإعلان عن خبر وفاته في الجرائد مع صورته. لترى ملامحه بكل وضوح لأول مرة.

إن الروابط غير المنطقية هي التي تحكم نسيج هذه الرواية، يختلط فيها السرد بالواقع والخيال بالحياة في حياة الساردة، حيث تستدل على تحركاتها مع البطل في الواقع بالأدب، وتتبع مسار سير أحداثها. ثم إن هذا الشخص هو قارئ روايتها الأولى "وهو قارئ جيد"، قد وقع في حبها بعد اطلاعه على الرواية، وهو بالمستشفى نتيجة إصابته برصاصتين في يده اليسرى أثناء تغطيته أحداث 5 أكتوبر 1988، وقد شلّت يده إثر ذلك. وجه شبه بينه وبين بطل روايتها ذاكرة الجسد: "خالد بن طوبال"، يريد تقمص هذه الشخصية و يستعير اسمه لتوقيع مقالاته، بل ويذكر البطلة بأحداث في روايتها الأولى ذاكرة الجسد، الأمر الذي يوقعها في حيرة من أمرها.

لا شك أن القارئ يلحظ ذلك الخلط العجيب بين ذاكرة الجسد وفوضى الحواس وأيضا عابر سرير، التي ما هي إلا تكملة لروايتيها السابقتين، إذ تعود فيه الكاتبة إلى السارد الرجل كما في

ذاكرة الجسد، ويظهر أن البطل هو نفسه صديق الصحفي عبد الحق في رواية فوضى الحواس الذي أصيب برصاصتين في يده اليسرى، ولكنه يبقى شخصية غامضة ودون ملامح كما يطلعنا عليه السرد في أكثر من موقع:

-(... فقد صادف صدور كتابك مع تلك الحادثة التي شلّت فيها ذراعي. وهو ما جعلني أقضي فترة النقاهة في قراءتك أذكر أن صديقي عبد الحق. جاءني بكتابك إلى المستشفى، وقال لي وهو يمدني به:" جئتك بكتاب سيعجبك.." تصورى: خفته قبل أن أقرأه.. ثم خفته لفرط ما قرأته. أذهلني أن أعثر على بطل يشبهني إلى هذا الحد. كان بيني وبينه مدينة مشتركة واهتمامات وخيبات مشتركة، وعاهة وذوق مشتركان. ووحدك كنت الشيء الذي لم يكن مشتركا بيننا. فقد كنت حبيبته وحده)[32]

-(يوم التقيت بك، أصبح عندي يقين بأن حياتي ستطابق بطريقة أو بأخرى قصتك معه. حتى إنني خفتك وكثيرا ما راودتني رغبة في عدم الاتصال بك، لو تدرين كم أحببتك.. وكم حقدت عليك بسبب كتاب!)[33].

-(أذكر، يوم انفتحت حقيبة تلك المرأة أمامي لأول مرة، 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 تلقيتهما في ذراعي اليسرى، وأنا أحاول التقاط صور للمتظاهرين أثناء أحداث أكتوبر 1988)[34].

(أعن قصد، أم عن مصادفة جاءني عبد الحق بذلك الكتاب. أكان ذلك الكتاب هدية القدر؟ أم رصاصة الأخرى. أكان حدثا أم حادثا آخر في حياتي؟ ربما كان الاثنان معا)[35].

ثم كيف يعجب قارئ بكاتبة ويخبرها بحقيقته من خلال كتاب لها قرأه مرة، وإعجابه بكتاب يدفعه إلى تقمص شخصية بطل من أبطالها يجد فيه شبها غريبا به؟ يقول ذلك الرجل بينما قرر إخبار حياة بحقيقة في آخر الرواية (عندما قرأت كتابك منذ ثلاث سنوات، تساءلت كيف يمكن لقصتي أن تبدأ حيث انتهت قصة "خالد"، في السنة والأحداث نفسها؟ تراني فقدت ذراعي فقط لأمنح الحياة ترف مطابقتها لرواية، أم لأمنح الأدب زهو مواصلة قصة في الحياة؟ أدركت الجواب عندما التقينا. لقد تواطأ الأدب والحياة، ليهديا إلينا قصة الحب التي هي من الجمال بحيث لم يحلم بها قارئ وكتابه قبل اليوم)[36].

لا نعرف عن اسم الشخصية شيء ولا عن حياته، فهي مضمرة غائبة في رواية فوضى الحواس كما في عابر سرير، يُغيّب السرد كل ملامحها، يظهر جزء بسيط من حياته عن طريق تذكر والده المجاهد، وحديثه عنه في الإقامة الخاصة بالصحفيين إبان الأزمة لاسيما بعد أن طال الإرهاب الصحفيين.

منذ البداية، يطلعنا السرد على الصحفي المصوّر وفوزه بجائزة عن أحد صوره في فرنسا لطفل بجانب كلب ميت في مجزرة "بن طلحة". يذهب لفرنسا لأخذ هذه الجائزة، وهناك يلتقي بحياة وأخيها ناصر وبخالد بن طوبال الحقيقي، وبفرنسواز، أين يوهمنا السرد في كثير من الحالات أنه خالد بن طوبال، وذلك حينما يستعين بأحداث في ذاكرة الجسد تخرق به الكاتبة أفق توقع القارئ. حيث تظهر الفرنسية عشيقة خالد فرانسواز في ذاكرة الجسد باسم كاترين، وخالد بن طوبال الحقيقي باسم زيان ما عدا الاسمين (زيان، كاترين) فكل شيء يوحي أنهما الشخصين نفسهما في رواية ذاكرة الجسد، حتى شقة كاترين هي نفسها كما يستدل ذلك المصور من خلال ما ورد في ذاكرة الجسد .

يعيش في الرواية بهذا الاسم مختفية ملامحه الفيزيولوجية ويقدم به نفسه لكل من يتعرف عليه حتى لزيان (خالد الحقيقي)، يعود في نهاية الرواية "عابر سرير" إلى قسنطينة محمّلا بجثة خالد بن طوبال وتنتهي الرواية.

لا تحكم الرواية أحداث بارزة ومتوالدة، بقدر ذلك الغموض والمجاز في بنائها ما يقربها من الشعر، فهي لم تعن بتحديد ملامح شخصياتها مما يجعل بناءها يقترب من الشعر، فهي تقريبا لا صور واضحة لها، تنزاح عن منطق السرد. لم تكن الرواية خاضعة في حكايتها وفي بنائها السردي للمنطق، تفتقد لذلك الرابط المنطقي وتسلسل الأحداث، ليس لها صورة واضحة يقدمها السرد بها، فهي تُوسَمُ بضروب الخرق و انتهاك القواعد الكلاسيكية.

إنها رواية خاضعة لفكرة ذاتية متلونة بألوان المشاعر، مثل الحب، والحزن، والألم. ما جعلها تغرق في الغنائية الذاتية.

غموض هذه الروايات وبناؤها السردي المبهم المعالم، وخضوعها لفكرة ذاتية، كلها عناصر تنعطف بها إلى عتبات الشعرية.

4. خاتمة:

- تعمل أحلام مستغانمي على تطويع اللغة لحساب روايتها، بعد أن أصبحت اللغة الحداثية مولعة بالتناقض لخلق جماليتها بما تعمل على تحقيق قدر من الشعرية في النص، تصنع فضاء شعريا صارخا، يشيع بدوره طاقة شعورية ذات دفق شعري.

- إن العدول عن المنطق بتقويض الأشكال السردية التقليدية، وسم لغة الروايات سمات شعرية، حيث انحرفت الدوال عن مدلولاتها وحبلت بمدلولات جديدة، تصنعها الكناية، والاستعارة والتشبيه، ويكسر السرد فيها أحادية الملفوظ لصنع شعرية النصوص ككل.

يجتمع التكرار في المقاطع السردية للروايات ليحدث تناغما، تكون اللغة فيه غريمه الأول فيخترق حجبها وحدودها ويجعل من عالم الشعر فضاءه المستقر، كل ذلك له أهمية فعالة في تشكيل الدلالة، كما من شأنه تعزيز شعرية الرواية

غموض بعض الأحداث في الروايات وبناؤها السردي المبهم المعالم، وخضوعها لفكرة ذاتية، كلها عناصر تنعطف بها إلى عتبات الشعرية.

تأتي روايات أحلام مستغانمي لتؤكد حضورها كما وكيفا، بما هي عليه من جمالية ومآخذ فنية وموضوعية ولغوية، وتحقيقا للذات الأدبية، وإسهاما في إثراء المشهد الثقافي في الجزائر والعالم العربي ككل.

5- الهوامش والإحالات:

1- لها ديوان أول "على مرفأ الأيام" سنة 1972، وثان "الكتابة في لحظة عري" سنة 1976.

2- صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 220.

3- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1981، ص 35.

4- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 16، 2007، ص 173.

5- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر، دمشق، سورية، ط1، 2007، ص 77.

6- عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2005، ص 219.

7- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 46.

8- أحلام مستغانمي: عابر سرير، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 6، 2007، ص 213، 114.

9- عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري، ص 219.

10-جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1981. ص 170.

11-عالية محمود صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري، البناء السردي في روايات إلياس خوري، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2005، ص219.

12-أحلام مستغانمي: عابر سرير ، ص 11.

13-المصدر نفسه، ص 12.

14-عبد الله محمد الغذامي: المرأة و اللغة، ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، بيروت، لبنان، ط 3، 2006، ص 193.

15-جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 46.

16-كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية و الفنية، دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية، ط 1، 2006، ص.390.

17-- عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص 194.

18-نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط 3، 1967، ص 231.

19-أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 193.

20-صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، ص 238.

21-أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 10.

22-أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 234.

23-عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، العدد 240، ديسمبر، 1998، ص 185.

24-أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص 194.

25-المصدر نفسه ، ص 239.

26-المصدر نفسه ، ص 284، 285.

27-أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 110.

28-أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ص 18.

29-المصدر نفسه ، 373.

30-المصدر نفسه، ص 35.

31-المصدر نفسه ، ص 44.

32-المصدر نفسه ، ص 294.

33-المصدر نفسه، ص 295.

34-أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص 18.

35-المصدر نفسه، 19.

36-أحلام مستغانمي: فوضى الحواس ص 324.

6. قائمة المراجع:

صلاح صالح، (2003)، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

جان كوهين،(1981)، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب.

أحلام مستغانمي ، (2007)، ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

عبد القاهر الجرجاني،(2007)،دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر، دمشق، سورية.

عالية محمود صالح،(2005)، البناء السردي في روايات إلياس خوري، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان الأردن.

أحلام مستغانمي،(2007)،عابر سرير، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

عبد الله محمد الغذامي،(2006)،المرأة واللغة، ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، بيروت، لبنان.

كاميليا عبد الفتاح،(2006)،القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية.

عبد الرحمن تبرماسين،(2003)،البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة.

نازك الملائكة،(1967)، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة.

عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية،(1998)، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، العدد 240، ديسمبر.