مجلة آفاق علمية ISSN: 1112-9336
المجلد: 14 العدد: 02 السنة 2022 ص 428 - 446

تاريخ الإرسال: 2022/02/01 تاريخ القبول: 2022/04/14
تاريخ النشر: 2022/04/24

مستويات الإيقاع في خطاب ثلاثية أحلام مستغانمي

Levels of rhythm in the speech of Ahlam Mosteghanemi's trilogy

د. يعقوبي قادوية[1]
جامعة تيسمسيلت (الجزائر)، yakoubi.kadaouia@cuniv-tissemsilt.dz [1]

الملخص:

يتجلى إيقاع ثلاثية أحلام مستغانمي من خلال اعتمادها في بناء صورتها الموسيقية على الإيقاع الذاتي والانفعال العاطفي والشحنة الثورية المتمرّدة على المألوف والسائد لغة ودلالة، مما ساعد على تعميق الأبعاد الفكرية والإنسانية والوجودية للخطاب، والحديث عن الإيقاع الروائي في الثلاثية معقّد، كونه يتناول الروايات الثلاثة في نسيجها العلائقي المترابط من صور ومعان ورموز ودلالات، ولذلك سنحاول رصد أهمّ مظاهر الإيقاع الروائي المشتركة بين الروايات، بعوالمها وفضاءاتها الذهنية والتخيلية والزمانية المكانية والتاريخية..ترى ما هي إستراتيجية توظيف الإيقاع في متن الثلاثية؟

الكلمات المفتاحية: ثلاثية أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير، الإيقاع، الإيقاع الروائي.

Abstract:

The rhythm of writing emerges in AhlamMosteghanemi's trilogy through its reliance in building the musical image on self-rhythm, emotional emotion, and the revolutionary charge rebellious against the usual and prevailing, in terms of language and semantics, which helped to deepen the intellectual, human and existential dimensions of the narrative discourse. The narrative rhythm in the trilogy is complex, and we will try to study examples of it in the three novels in their interconnected relational fabric through images, meanings, symbols and connotations. Therefore, we will try to monitor the most important aspects of the common narrative rhythm between the novels, with their worlds and their mental, imaginative, temporal, spatio-historical and temporal spaces.. Starting from the question: What is the strategy of employing rhythm in the narrative text of the trilogy?

key words:AhlamMosteghanemi trilogy, Memory of the Flesh, Chaos of the Senses, Passing a Bed, Rhythm, Narrative Rhythm.

د. يعقوبي قادوية yakoubi.kadaouia@cuniv-tissemsilt.dz

1.مقدمة:

لا تكتسب الظاهرة الإبداعية الأدبية أهميّتها وفعاليتها إلاّ في إطار تفاعل عناصرها الثلاثة الكاتب، النص، المتلقي، فالنص كواقعة لغوية معزولة ومستقلة لا وجود لفعاليّته ولا لشعريته إلاّ في إطار تلقيه وتذوُّقه وتحليله ومحاورته.

ومن الظواهر الإبداعية التي وسمت مسيرة الكتابة الروائية الجزائرية والكتابة العربية على العموم، الثلاثية التي خرجت بها أحلام مستغانمي في تسعينات القرن الماضي ومطلع الألفية الثالثة، وبالبرغم الدراسات والنقود التي أجرت عليها لا يمكن حصرها، إلا أننا نعتقد أن لنا قراءتنا الخاصة ومنظورنا لجوانب من هذا العمل

الإبداعي الذي يطفح في بالأسرار الجمالية، الأمر الذي يخول لنا مشروعية بحثه ودراسته مرة أخرى.

تجسد ثلاثية أحلام مستغانمي نمطاً من الكتابة الروائية مغتسل بأمطار الشعر كما عبر نزار قباني، وبرغم اتكائها على السرد وتقنياته إلا أن النص في جزئياته وجمله يأسر المتلقي، حتى أن بعض الدارسين جهروا بأنها قصيد نثرية طويلة، فيها كل عناصر الدهشة الشعرية، بدءاُ من الأسلوب الأنيق، إلى العبارة الأدبية المكثفة، ودفقات التصوير التي يحتفي بها الشعر، ناهيك عن كونها مفعمة بالإيقاع، الإيقاع اللفظي الظاهري، وكذا الإيقاع الداخلي الذي يرتكز على المعطيات الموضوعاتية.

2-إيقاع البدايات:

ابتدأت الروائية ثلاثيتها بمقاطع مشحونة بالعواطف المتأججة والانفعالات الشعرية تقول الروائية في بداية " ذاكرة الجسد" : " مازلت أذكر قولك ذات يوم: "الحبّ هو ما حدث بيننا. والأدب هو كلّ ما لم يحدث"يمكنني اليوم بعدما انتهى كلّ شيء أن أقول.هنيئا للأدب على فجيعتنا إذن فما أكبر مساحة ما لم يحدث. إنّها تصلح اليوم لأكثر من كتاب. وهنئيا للحبّ أيضا...

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

إنّ هذه البداية الاستذكارية للبطل والارتداد منذ البدء نحو الماضي، ماض تمثله (حياة أحلام) بكل ما تحمله هذه المرأة من دلالات؛ الحبيبة، الأم، الابنة، قسنطينة، الوطن، التاريخ، الذاكرة...، إنّ هذا الارتداد يحمل ضمنيا رفض الحاضر بكلّ ألمه، خيباته ولا معقوليته والمثير هنا هو أنّ الأشياء التي حدثت وتحدث لا

يمكن أن تتحوّل إلى أدب فالواقع يحمل إيقاع الحضور والموجود المتحقّق، والأدب يحمل إيقاع الغياب والاحتمال الممكن.

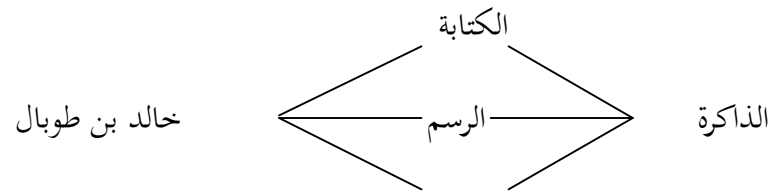
كما أنّ الروائية توظّف لغة شعرية بإيقاع متكرّر، مختلف في الآن ذاته (الذي حدث، الذي لم يحدث، الذي لن يحدث) هذا الإيقاع المتدرّج هرميا من الحدوث إلى المستحيل، يمنح للقارئ فضاء دلاليا يجسّد فيه فعاليته كمشارك في إنتاج المعنى.

إلى أن تصل الروائية إلى القول:

" نحن لا نشفى من ذاكرتنا

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

يجسّد هذا المقطع إيقاع معادلة الإبداع كالتالي:



إنّ كلّ ما حدث للراوي منبثق من الذاكرة فحياته بماضيها وحاضرها ومستقبلها مبنية على إيقاع الذاكرة وبهذا يتدحرج واقع الأبطال عبر متن الثلاثية من الرسم إلى الكتابة إلى الموت، فالروائية ومنذ البداية حدّدت إيقاع الأحداث هذا من جانب، ومن جانب آخر استعملت البناء الحدثي والعلائقي المتقارب لغويا ودلاليا عبر متن ثلاثيتها حيث يبدأ النّص بالتذكّر لينتهي بالذاكرة.

أما في "فوضى الحواس" فتبدأ الروائية بـ:

" بدءا. عكس الناس، كان يريد أن يختبر بها الإخلاص أن يجرّب معها متعة الوفاء عن جوع، أن يربي حبّا وسط ألغام الحواس.هي لا تدري كيف اهتدت أنوثتها إليه. هو الذي بنظرة يخلع عنها عقلها، ويلبسها شفتيه كم كان يلزمها من الإيمان كي تقاوم نظرته!كم كان يلزمه من الصمت كي لا تشي به الحرائق".[3]

تبدأ الرواية الثانية بمقطع شعري تتقارب فيه أجراس الكلمات ومخارج الحروف (الناس، الإخلاص، الحواس..) ،كما أنّ أفعال المقطع كلّها مضارعة (يريد، يجرب، يربي، يختبر...)، مما أضفى على السرد إيقاعا متسارعا، موّلد انسجاما وتناغما داخل المقطع.

أما في "عابر سرير" تقول الروائية في البدء:

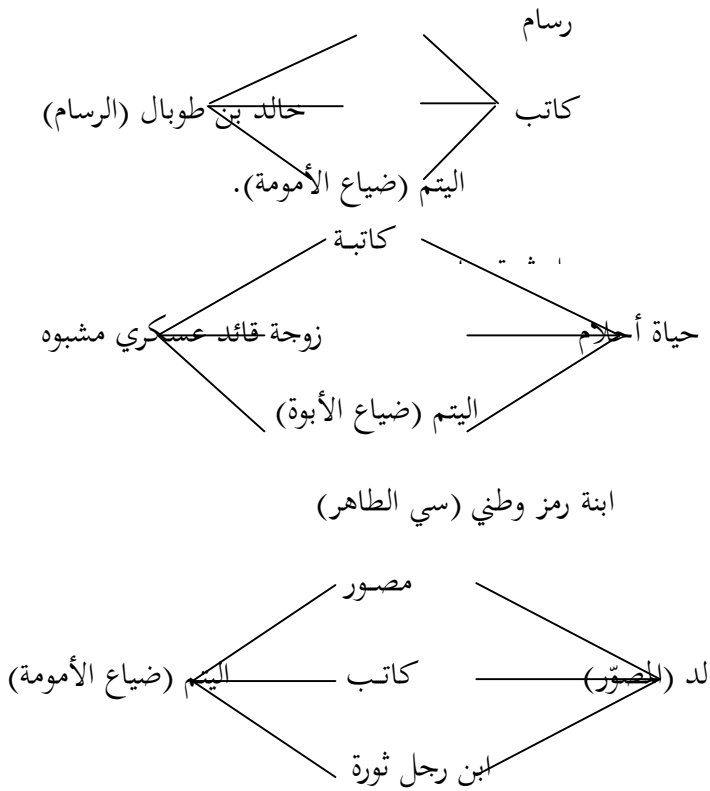
"كنا مساء اللهفة الأولى عاشقين في ضيافة المطر، رتبت لهما المصادفة موعدا خارج المدن العربية للخوف.

نسينا لليلة أن نكون على حذر، ظنّا منا أنّ باريس تمتهن حراسة العشاق".[4]

يقترب المقطع من إيقاع البوح الانفعالي المشحون بعاطفة (الحبّ/الخوف)، (الحبّ/الغربة)، (المدن العربية الخوف/ باريس /الحب) ويرتفع إيقاع هذا التوتّر الانفعالي والبوحي إلى أن يصل إلى "في مساء الولع العائد مخضبا بالشحن، يصبح همّك كيف تفكّ لغم الحبّ بعد عامين من الغياب، وتعطّل فتيله الموقوت، دون أن تتشظى بوحا"([5]) تتعالى في هذا المقطع نبرات البوح والانفعال لتصل إلى أوّج شعريتها وتشترك الروايات الثلاثة في كون بداياتها تنبثق من عاطفة انفعالية وجدانية، جوانية تتعلّق بالراوي، تتسم بلغتها الشعرية المتعالية وتجسيدها لرؤى متعددة (الذاكرة، الحبّ، الكتابة، الموت، الخوف).

-إيقاع الذاكرة والواقع:

يعيش أبطال الثلاثية جدلية الذاكرة والواقع ففيما تحمل الذاكرة لكلّ منهم صفة القداسة والنقاء والطهارة والأجمل، يحمل الواقع ذاك التشوّه والانحراف والبشاعة والتعفّن، فالذاكرة تمثل لكلّ واحد منهم ثنائية (الثورة/اليتم)، وهذا ما ساهم في الحفاظ على إشاعة إيقاع التناغم على طول متن الثلاثية، فحرّك هذا الاشتراك أحداث المتن على إيقاع تفاعلي مثير.



لقد جسدت الروائية عبر متن ثلاثيتها إيقاعا ثنائي التناغم (الذاكرة/الواقع)، (ضياع الأبوة/ضياع الأمومة)، (الكتابة/الرسم)، (الموت/الحياة)، (الغربة/الوطن)، (الرجل/المرأة)، (الأنا/الآخر).

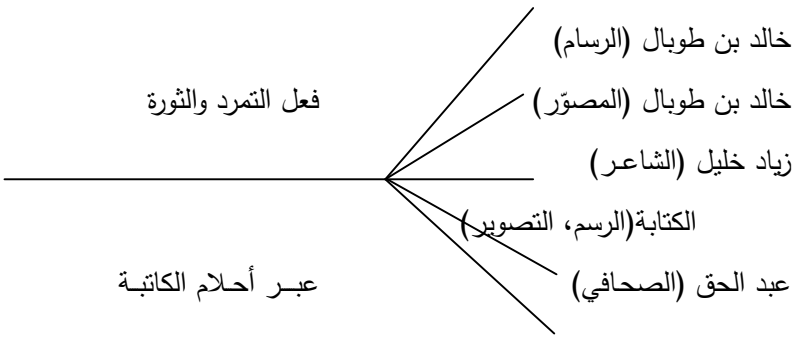
3- إيقاع التمرّد والثورة:

تقوم الثلاثية على إيقاع الرفض والحلم والتمرد والجنون والثورة فخالد بن طوبال (الرسام) اختار الغربة والرسم والكتابة للتعبير عن تمرّده ورفضه لهذا الواقع المشوّه وخالد (المصوّر) اختار الصورة والكتابة، وأحلام (حياة) تختار الكتابة في الأخير إنّ الكتابة بمظاهرها المتعدّدة (التصوير، الرسم...) هي الطريقة المثلى للتمرّد عن الواقع ورفضه عند أبطال الثلاثية تقول الروائية:

"...فنحن لا نكتب كتابا من أجل أحد، بل ضدّه".(6)

فالكتابة رفض، وتمرّد وطهارة أيضا.

تقول الروائية:"...إنّ الكتابة تطهّر ممّا يعلق بنا منذ الولادة ...ابحث عن القذارة حيث لا يوجد الأدب!".(7)



-إيقاع الغربة والوطن:

انبنى خطاب الثلاثية على جدلية (الغربة النفسية الداخلية، اللاانتماء/ و الغربة المكانية الخارجية فرنسا) ليبقى الوطن بمفهومه المتعالي هو هاجس الوجود والرسم والتصوير والكتابة.

تقول الروائية:

"ها هي ذي الكارثة! فتفضل أيّها العربي المثقل بحمولتك، تركة أخرى في انتظارك، فماذا ستفعل بهذه الغربة الفضفاضة لرجل ضاق به الوطن، وترك لك ما خاله وطنا كتبا في الشعر وأخرى عن تاريخ الجزائر، صور أخذها مع أناس قد يكونون أهلا أو أصدقاء، ربما ماتوا أو مازالوا أحياء، نسخة قديمة لمصحف .."[8].

الوطن هو دائما بؤرة الاهتمام ودافع الاستمرار وسبب الحزن والغربة ويقوم إيقاع الوطن، في الثلاثية على ثنائية التضاد الوطن (الحلم/الخوف، القاتل/المقتول/،...) لكنّه يبقى الوطن ولا بديل عنه.

تقول الروائية:

"أثناء تفصيلك لوطن بديل، تصبح الغربة فضفاضة عليك، حتى لتكاد تخالها برنسا. غربة كوطن، وطن كأنّه غربة. فالغربة يا رجل فاجعة يتّم إدراكها على مراحل، ولا يستكمل الوعي بها، إلاّ بانغلاق ذلك التابوت على أسئلتك التي بقيت مفتوحة عمرا بأكمله، ولن تكون هنا يومها لتعرف كم كنت غريبا قبل ذلك، ولا كم ستصبح منفيا بعد الآن!".[9]

كما تحاول الروائية تبرير كشفها لجراح الوطن، قائلة:

"ماذا تقول لوطن يهينك بنيّة صادقة في الاحتفاء بك؟

إحدى الصور التي تمنيت لو التقطتها، هي صورة حقيبة الكاتب، مرميّة أرضا في مرحاض الطائرة بعد أربع ساعات من الطيران، بينما تسافر بضائع المهربين الصغار مصونة محفوظة في الخزائن الموجودة فوق رؤوس أصحابها.

لو نشرت صورة كتلك، لجاء من يقول إنني أهين وطني أمام الغرباء، وأعطاني درسا في الوطنية، ذلك أنّ الوطن وحده يملك حق إهانتك، وحق إسكاتك، وحقّ قتلك، وحق حبّك على طريقته بكلّ تشوهاته العاطفية"[10].

ورغم أنّ الروائية لجأت إلى تعرية وكشف الحجاب عن جراح الوطن، إلاّ أنّها أبقت على قداسته.

تقول:"لا أدري إن كان هذا الرجل ملاكا أو شيطانا. لا اعتقد أنّه يختلف عن الآخرين، سوى بكونه ضابطا ساميا تقع على أكتافه مسؤوليات الدفاع عن الوطن، هذا الوطن الذي أؤمن به أكثر من إيماني بالملائكة ...والشياطين"[11].

4-إيقاع التوتر النفسي:

يعيش أبطال الثلاثية(خالد الرسام، أحلام، خالد المصور، زياد وعبد الحق)، تمزّقا وتوترا داخليا ينبع من وعيهم العميق ورفضهم الأعمق لهذا الواقع، فاختار كلّ واحد منهم أسلوبه الخاص، ليفرغ فيه هذه الشحنة العاطفية التمرّدية الجنونية، إنّ هذا الصراع النفسي الذي يعيشه أبطال الثلاثية، نابع من عمق إحساسهم بالضياع والغربة والقهر واليتم، فأبطال الثلاثية متشابهون في أحلامهم وفي جنونهم وفي كبريائهم ومبادئهم مختلفون في طريقة التعبير عن هواجسهم وأحزانهم وأفراحهم.

خالد بن طوبال (الرسام) ← الرسم (طريقة للرفض والمقاومة)

أحلام (الكاتبة) ← الكتابة (وسيلة لتمرير الأفكار الخطرة)

خالد بن طوبال (المصوّر) ← التصوير والكتابة للكشف عن المأساة

زياد (الشاعر) ← الشعر لصبّ غضبه

عبد الحق (الصحافي) ← الكتابة لمواجهة الموت.

←

إنّ جميع هؤلاء الأبطال يعيشون سجن الغربة النفسية والضياع، يقينهم الوحيد هو الكتابة فيها يفجرون غضبهم وحلمهم وجنونهم وتمرّدهم.

5-إيقاع الجسور:

يتأسّس إيقاع الجسور على عمق الحركة النفسية الوجدانية للأبطال وعلاقتها بالأماكن والجسور، فلكلّ مكان وجسر روح وحضور وقداسة خاصة وقد استحوذت قسنطينة بجسورها على المساحة الأكبر من الفضاء المكاني للثلاثية، فقسنطينة هي الجسور وهي الوطن والأم والحبيبة والجلاد والملاذ.

تقول الروائية:

"يا مغبون...لا تحبّ امرأة تحبّ الجسور. الجسر لا يصلح لتعمر بمحاذاته بيتا. هو لا يصلح سقفا لمأواك. أن تبني على طرف جسر، كأن ترفع الكلفة بينك وبين الهاوية!".[12]

فالجسر في الثلاثية ليس مجرد مكان وإنّما " هو ذا الجسر يزرع فيك الفتنة: يشطرك، يحرّض الشطر الآخر: كلّ يصرخ في وجه أخيه: كلاّ، لم تكتمل بعد، ولا تكتمل أبدا. يعري نقصك ويعرّيك أمام نقصك، يضعك وجها لوجه أمام عريك. في الفراغ المخيف الجميل الآخذ بالامتلاء ولا يمتلئ "[13].

إنّ إيقاع الجسور في خطاب الثلاثية، هو حركة للتغيّر والتحوّل واسم آخر يربط بين الحياة والموت، بين السعادة والحزن، بين الغربة و الوطن وبين التاريخ والذاكرة.

إنّ الجسر في خطاب الثلاثية هو رمز "اللغة. الأم هي الجسر الأوّل الذي يصل بين الإنسان والعالم والجسر إذن لغة ثانية داخل اللغة، وطبيعة ثانية داخل الطبيعة"[14].

حاولت الروائية أن تكتب جسور قسنطينة متحايلة على اللغة، أوى " ليس التحايل على الجسور هو الهدف الأزلي الأوّل للإنسان الذي يولد بين المنحدرات.. والقمم؟".[15]

ولكن " هل تستطيع أن تكتب مسرحيّة شخوصها كلّهم– أمس، والآن وغدا؟ هل نستطيع أن نكتب الجسر؟"[16].

تقول الروائية:

"أمصادفة إذا كانت الجسور مبنية من الإسمنت، المادة التي تضمر في قتامتها غضبا مكتوما وشرا صامتا، كمن يدبّر لك مكيدة؟ طالما شككت بنوايا الجسور، مذ اكتشفت في كلّ هارب شبهة جسر، لا أحد يدري لأي الطرفين ينتمي".[17]

إنّ كلّ جسر في متن الثلاثية يحمل جسورا من الأسئلة لا تحصى، إنّه جسر بين الحوّاس، وفي الوقت نفسه بين الختام والاستهلال، إنّه إيقاع الارتياب والمخاتلة والموت...

6- إيقاع الجسد:

الجمال والحبّ والجنس ثلاث إشكاليات متداخلة تكمن في لغز واحد هو الجسد، وقد بدا الجسد في متن الثلاثية، محورا سرديا، فلم يعد الجسد بجماله أو تشوّهه حاملا للبعد الإيروسي الجنسي، الشهواني فقط وإنّما تحوّل في خطاب الثلاثية إلى ذاكرة وتاريخ وفعل انفضاح وحزن.

تقول الروائية:

"كنت تحمل ذاكرتك على جسدك، ولم يكن ذلك يتطلب أيّ تفسير.

اليوم بعد ربع قرن...، أنت تخجل من ذراع بدلتك الفارغ الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك. وكأنّك تخفي ذاكرتك الشخصية، وتعتذر عن ماضيك لكلّ من لا ماضي لهم"[18].

فالجسد تحوّل إلى واجهة للتاريخ وللألم، وهاجس للمكابرة والجنون والإبداع تقول الروائية:"ها أنت أمام جدليّة عجيبة...

تعيش في بلد يحترم موهبتك ويرفض جروحك، وتنتمي لوطن يحترم جراحك ويرفضك أنت. فأيّهما تختار...وأنت الرّجل و الجرح في آن واحد...وأنت الذاكرة المعطوبة التي ليس هذا الجسد المعطوب سوى واجهة لها؟"[19].

وقد أبقت الروائية على الإيقاع الجنسي الشهواني للجسد في ثلاثيتها حيث أصبح للجسد لغته الخاصة تقول:"...يقول وهو يسحبني إلى جواره.

أحب رائحتك ..لقد أحببت دائما لغة جسدك!ثم يواصل وكأنّه يطمئنني.

إنّ جسدا لا رائحة له..هو جسد أخرس!أقول وأنا اجلس على مقربة منه.

أخاف أن يأتي يوم يصبح فيه جسدي أكثر بلاغة مني!يردّ:

في جميع الحالات هو أكثر صدقا منك...فوحدها حواسنا لا تكذب"[20].

وكما أنّ الجسد يكون صادقا فقد يكون كاذبا أيضا.

تقول الروائية:"لتنجو من أسئلتك، عليك في الجنس أن تتغابى أحيانا، حتى لا تتنبه إلى كونك تذهب نحو المتعة، لأنّك تحتاج إلى وجع يلهيك عن وجع أكبر، وأنّك تحتاج إلى خيبة صغيرة تلهيك عن خيبات أكبر.

ولذا أنت تحتاج إلى أكاذيب الجسد، إلى غبائه وفسقه وتناسيه، كي تقصد النزوات المسروقة من دون الشعور بالذنب"[21].

راوحت الروائية في تسريدها للجسد بين إيقاع الذاكرة والتاريخ والعطب وبين الشهوة والجنس والمتعة. والمثير في الثلاثية أنّ الروائية عمدت إلى تشويه الجسد الذكوري، حيث يتحوّل العطب فيه إلى جمال واشتهاء.

7-الإيقاع الفني للتاريخ:

ينطلق خطاب الثلاثية محمّلا بزخم من الأوجاع والأحزان والمآسي الماضية والحاضرة، ولأنّ التاريخ ميراث مشترك فهو البوابة الأولى التي يلج عبرها القارئ إلى النّص، فلا نكاد ندلف إلى خطاب الثلاثية حتى يتكشّف لنا التاريخ مندسا وماثلا في ثناياها، ولأنّ "الرواية- أية رواية- هي في الواقع تاريخ تخييلي"[22] فلكلّ منها طريقتها في استعراض هذا التاريخ ولكن يبقى التاريخ في منطلقه الحقيقي يمثّل لحظة الانبثاق التي يولد منها عالم الرواية.

احتفت "أحلام مستغانمي" بالكشف عن المسكوت عنه في التاريخ والثورة والسياسة العربية- الجزائرية- العالمية.

وفي قراءة "ما بعد الحداثة بدت إشكالية الفصل والوصل بين الرواية والتاريخ، فكلاهما يستمد مشروعيته من الواقع حتى ولو لم يكن موضوعيا، وكلاهما له بنيته السردية حتى لو اختلفت درجة أدبيتهما، و لا يمكن أن يدعي أحدهما اليقين الكامل، ولا ينفض دون أن يلفت انتباهنا إلى قيمة بعينها"[23].

ولأنّ الرواية هي فن التخييل والتحويل والتحايل والكشف، فهي لا تنقل التاريخ كما هو، وإنّما تحوّله إلى موضوع فني جمالي " فبمجرّد دخول الحدث التاريخي في العمل الأدبي يتحوّل العنصر التاريخي إلى عنصر أدبي"[24].

إنّ الرواية باعتبارها نصّا لغويا تخييليا مركّبا من مرجعيات و أفكار وتيارات مختلفة "لا يمكن أن تحيا وتتطوّر وتستمر دون مدّ جسورها عموديا وأفقيا، في علاقات مفتوحة، وأحيانا سوريالية مع كل شيء لغوي ورمزي لذلك فإنّ النّص

الروائي يرتبط على الأقل بمجموعة عناصر تعمل على تشكيل متخيّله والتنويع عليه، فالآخر والذات والتاريخ والمجتمع واللغة، عناصر يتحكّم فيها الاصطدام وبناء الصورة و المثاقفة ومساءلة الذات والأنساق التاريخية والمعطيات والتبدلات الحاصلة في القيّم والسلوكات والعلاقات والرؤى داخل المجتمع، وما رافق كل ذلك من تطويع للغة ودلالاتها"[25].

لم تعد "أحلام مستغانمي" إلى التاريخ لتوظيفه كمادة خام وإنّما من أجل تحويل بنيات الأحداث والحقائق التاريخية من سياقها التأريخي الجامد إلى عالم اللغة الشعرية والبنيات الرمزية وبهذا يأخذ الخطابين الروائي/التاريخي مسارا واحدا متداخلا يهفو إلى تحقيق الشعرية والجمالية الفنية.

لم تعتمد الروائية التاريخ ككّل وإنّما كان اختيارها لبعض الوقائع التاريخية مدفوعا برغبة فنية فهي لا تهدف إلى إعادة كتابة التاريخ، وإنّما تحاول توظيف الأحداث والوقائع التاريخية وفق رؤيا ووعي فنّي جمالي، ممّا جعلها تتلقى التاريخ وفق رؤية معينة فحاولت توظيفه ضمن متن ثلاثيتها بتحويله إلى موضوع فني وِفق مُوجِّهات أسلوبية وبلاغية، وبالتالي تفعيل وظيفته الفنية داخل نسيج دينامي تخييلي ومرجعية روائية واعية بالجنس الأدبي وأفق توقعه، مما أعطى للروائية القدرة على تحرير بعض الوقائع التاريخية من قيود السياق والتأويلات الماضية وربط تأويلاته بما هو حاضر ومستقبل.

إنّ التاريخ في خطاب الثلاثية ليس مجرد وسيط و"لكنّه جزء من أدوات المرآة الروائية للتعرُّف والرصد وأحيانا للثأر من سيرة التمزّق والمحنة وصيرورتهما"[26].

تقول الروائية:"نعم..في زمن سابق، كان الجزائريون يصّرون على كتابة التاريخ بغرورهم !

"حادثة المروحة" الشهيرة نفسها، والتي صفع بها الداي وجه القنصل الفرنسي، والتي تذرّعت بها فرنسا آنذاك لدخول الجزائر، بحجة رفع الإهانة، ليس إلا دليلا على كبريائنا أو عصبيتنا..وجنوننا المتوارث.

وربّما كغمزه للتاريخ، تفنّن الجزائريون غداة الاستقلال في هندسة هذا المرفأ، وبنوه على شكل قلعة عصرية جاعلين برج (سيدي فرج)، ومنارته، ذوي علوّ شاهق أو هكذا يبدوان وكأنّ هناك من لا يزال يتوقع قدوم عدوّ من البحر.. ولكنّ العدو منذ ذلك الحين لم يعد يأتي من البحر..ولابالضرورة من الخارج !"[27].

يمكن تلمُّس وعي فني مغاير للتاريخ وترتيباته في خطاب الثلاثية حيث أصبحت اللغة فضاء يحتضن التاريخ في تصريحاته وتلميحاته و"نعتقد أنّ الرواية العربية المعاصرة، ظلّت تبحث عن صيغة جديدة، تثبت بها وجودها، فهي تذهب بعيدا في التاريخ لكي تقدم موقفا من الواقع المعيش...، فالخطاب الروائي العربي ضمن قراءته، يتنوّع ويختلف من روائي إلى آخر، على اعتبار أنّ لجوء الكاتب إلى التاريخ، ليس المقصود منه إعادة كتابة التاريخ وإنّما هو قراءة الواقع، انطلاقا من رؤيتنا وموقفنا من التاريخ..."[28].

تعاملت الروائية مع التاريخ وفق رؤية انتقائية حيث سلّطت الضوء على بعض النقاط المعتّمة كما ولجت إلى عمق تاريخ الثورة الجزائرية وحاولت استكناهه واستنطاق المسكوت عنه.

تقول:"فوحده تاريخ الشهداء قابل للكتابة، وما تلاه تاريخ آخر يصادره الأحياء. وسيكتبه جيل لم يعرف الحقيقة ولكنّه سيستنتجها تلقائيا...فهناك علامات لا تخطئ.

مات (سي طاهر) طاهرا على عتبات الاستقلال. لا شيء في يده غير سلاحه، لا شيء في جيوبه غير أوراق لا قيمة لها..لاشيء على أكتافه سوى وسام الشهادة.

الرموز تحمل قيمتها في موتها..ووحدهم الذين ينوبون عنهم، يحملون قيمتهم في رتبهم وأوسمتهم الشرفية، وملأوا به جيوبهم على عجل من حسابات سرية"[29].

إنّ ثلاثية "أحلام مستغانمي" ليست سيرة ذاتية ولا توثيقا تاريخيا بالنظر إلى الأحداث والوقائع التاريخية المبثوثة بين ثناياها، فمقصدية الثلاثية "تجاوزت سيّم الواقعة التاريخية والتعبير عنها إلى مقصدية أخرى سنظلّ عاجزين على القبض عليها وعلى تحديد هويتها، وذلك هو التجاوز بعينه، تجاوز الوقائع، تجاوز الغريزة، تجاوز الزمن، تجاوز المعيقات، تجاوز الكبت، وتجاوز التجاوز..."[30] إنّ التوظيف الفني للتاريخ في خطاب الثلاثية هو فعل كشف وانفضاح وتمجيد في الآن ذاته.

تقول الروائية بعد سردها للعملية الفدائية التي قامت بها "جميلة بوحيرد" بطريقة موضوعية تسجيلية:

"بعد أربعين سنة، ها أنا الوريثة الشرعية لجميلة بوحيدر. أمرّ بهذا المقهى نفسه، متنكّرة في ثياب التقوى، بعد أن اكتشفت النساء –هذه المرة أيضا– أنّ ثياب التقوى قد تخفي عاشقة. تخبئ تحت عباءتها جسدا مفخخا بالشهوة.

بخوفها نفسه، بتحديها وإصرارها نفسه، أمشي هذا الشارع بعد أن أصبح الحبّ هو أكبر عملية فدائية تقوم بها امرأة جزائرية"[31].

يضعنا هذا المشهد السردي المؤقّع بإيقاع تاريخي مُمَجِّد للبطلة "جميلة بوحيرد" في مواجهة واقع مشوه، فبين الثورة والواقع الحاضر تغيّرتالأهداف والتضحيات والصدور والقناعات...ولهذا يرى "ميلان كونديرا" "أنّه ليس عليه الاهتمام بكلّ الأحداث التاريخية ولا حتى الهامّة منها، وإنّما عليه اختيار أفضل الظروف الممكنة لوضع شخصياته أمام مواقف قادرة على كشف تصرفاتها تجاه المشاكل

الرئيسية للحياة والوجود سواء من حيث حرية الاختيار والمسئولية والالتزام وغير ذلك من الاختيارات التي تعرض حياتنا للخطر"[32].

عالجت الروائية وبصورة جريئة ومتمرّدة المرجع الثوري والتاريخي والواقعي ولا يعني هذا أنّها تنتقد الثورة في حدّ ذاتها ولا التاريخ ولكنّها تسلّط الضوء على المساحات المعتّمة المهمّشة.

تقول:

"وحدك تعتقد أنّ التاريخ جالس مثل ملائكة الشر والخير على جانبينا، ليسجل انتصاراتنا الصغيرة المجهولة.. أو كبواتنا وسقوطنا المفاجئ نحو الأسفل. التاريخ لم يعد يكتب شيئا إنّه يمحو فقط!"[33].

لم تكتفي الروائية بوضع القارئ أمام التاريخ والواقع الجزائري فقط، وإنّما عرّت الواقع العربي أمامه بكل تشوُّهاته.

تقول:"ولكن انتهى زمن الموت الجميل. لم يعد بإمكان أحد الآن حتى في رواية. أن يموت في معركة كبيرة. لقد أفلست جميع قضايانا.ولذا أحببت أن يموت زياد أثناء الاجتياح الإسرائيلي لبيروت. تصوّر هو الذي كان يحلم بالعودة إلى غزة. لو عاش لدخل اليوم مباشرة إلى سجونها. أو انتهى به الأمر شرطيا فيها، يقوم بسجن وتعذيب فلسطينيين آخرين بتهمة المس بأمن إسرائيل. كم من الأوهام ماتت معه. فبعده لم يعد ثمة شيء اسمه فلسطين...سعيدة أنا من أجل الذين سيأتون بعدنا: لقد وفرنا عليهم أعمارا لن ينفقوها في أوهامنا"[34].

وبهذا تحوّل التاريخ في خطاب الثلاثية إلى فعل كشف وتجاوز وشحنة ذاتية جماعية، تشيع إيقاع انسحاق وانبعاث الذات العربية وفي الأخير كما تقول الروائية:

"وحده التاريخ يضحك. فهو وحده كان يدري ما لم يتوقعه أحد"[35].

تنعطف الروائية بالتاريخ في ثلاثيتها نحو مسار تحوُّلي جذري في طبيعة التوظيف الفني للوعي التاريخي، فرؤيتها الناقدة للواقع والتاريخ والثورة الجزائرية أشاعت هواجس التشكُّك والتمرّد والتواطؤ، فتحوّلت الكتابة إلى فعل خلخلة وكشف ومساءلة وانفضاح، وبالتالي إدخال القارئ إلى عالم يُضيِّع فيه مسلّماته ويقينياته ليتجاذبه النص بين الظاهر والباطن، بين المعروف والمجهول، بين المضاء والمعتّم...

8- الهوامش:

1- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.07.
2- أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد. ص.07.
3- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.09.
4- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص.09.
5- المرجع نفسه، ص. 09.
6- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص.97.
7- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.335.
8- أحلام مستغانمي: عابر سرير، ص.242.
9- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص.243.
10- المصدر نفسه، صص.302-303.
11- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.205.
12- أحلام مستغانمي، عابر سرير، صص.146-147.
13- أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، صص.263-264.
14- أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص.262.
15- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.135.
16-المصدر نفسه، ص.265.
17- أحلام مستغانمي، عابر سرير، صص.234-235.
18- حلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد، ص.72.

19- المرجع نفسه، ص.73.
20- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.182-183.
21- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص.76.
22- رينيه ويلك ووستن وارين، نظرية الأدب، تر، محي الدين صبحي، دمشق، ص.185.
23- ليندا هتشيون، رواية الرواية التأريخية، تر. شكري مجاهد، فصول مج/12، ع:2، 1993، ص.46. نقلا عزت جاد، سيميوطيقا التاريخ في ثلاثية غرناطة فصول، ع:66، 2005، ص.145.
24- شعيب حليفي، المتخيّل والمرجع سيرورة الخطابات، فصول ع:66، 2005، ص.234.
25- المرجع نفسه، ص. 232.
26- شعيب حليفي ، المتخيل و المرجع،ص.237.
27- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، صص.143-144.
28- مشري بن خليفة، سلطة النص، صص.103-104.
29- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، صص.44-45.
30- محمد بشير بويجرة، المتن الروائي، المخيال والمرجعية، دراسات جزائرية، مرجع سابق، ص.162.
31- أحلام ستغانمي، فوضى الحواس، ص.171.
32- محمد الكردي، فن الرواية عند ميلان كونديرا، فصول، ع:66، ص.123.
33- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.277.
34- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص.303.
35- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس،ص.241.