تشكيل اللغة السردية في ثلاثية أحلام مستغانمي
(ذاكرة الجسد، فوضى الحواس،عابر سرير).

أ/طويل زهرة– جامعة زيان عاشور الجلفة
أ/د الأخضر بن السايح – جامعة عمار ثليجي الأغواط

مُلخّص البحث

لا يبتعد الخطاب الروائي – الحداثي– كثيرا عن تخوم الشعر ولغته ، ذلك أن الخطاب الروائي الحداثي يقوم على بناء لغوي/دلالي مشحون بالتّضاد والمفارقات والرؤى العاطفية والنبرة الغنائية وتعدّد المستويات الأسلوبية التي قربته من حدود الشعر، فالرواية الحداثية شعر غير منظوم ولا موزون ذلك أنّ الروائيين الجدد يعملون على رفع مستوى الخطاب الروائي، انطلاقا من تحسين الأسلوب والارتقاء باللغة إلى ذرى جمالية شعرية، تغيب عندها الحدود بين لغة الشعر ولغة النثر، ومما لاحظناه أثناء قراءتنا لثلاثية أحلام مستغانمي، أن الجانب الجمالي الفني كان حاضرا بقوة و قد تمثل خاصة في جانب اللغة الشعرية ، التي كتبت بها أكثر أعمالها الروائية . فرواياتها ، كما قال نزار قباني ، اغتسلت بأمطار الشعر، مما يعني أن لغة النثر عند أحلام مستغانمي ، قد امتزجت بلغة الشعر، الذي شكّل بداياتها الإبداعية.

مقدمة:

ارتقت روايات أحلام مستغانمي لمصاف الإبداع وعدت تجربتها في كتابة الرواية من التجارب الناضجة والجديدة التي نالت حضورا بارزا على مستوى الوعي الفني المتخصص ، والجماهيري المتذوق. أشـــاد بها الشاعر نزار قباني. وحصدت العديد من الجوائز، أهمها وأبرزها: جائزة نجيب محفوظ للرواية عام 1998م.وتُرجمت الرواية إلى عدد من اللغات الأجنبية: الإنكليزية والإيطالية والفرنسية .وظلّت سنوات عدة الرواية الأكثر مبيعاً. وبعد النجاح الكبير لرواية "ذاكرة الجسد"، أصدرت أحلام روايتها الثانية

، "فوضى الحواس" كجزء ثانٍ، ثم "عابر سرير" كجزء ثالث، وبذلك اكتملت عناصر الثلاثية. والبحث في هذه الكتابة الجديدة فنيا هو مطلب هذه الدراسة .

تعالج هذه المقالة القيمة الأساسية للفن،التي تتمثل في طريقة التعبير عنه ، وذلك من خلال اللغة التي تعتبر الأصل في تكون العمل الفني الأدبي والوعاء الذي ينقل المادة الفكرية والشعورية إلى المتلقي ، من خلال مقاربة النص على أنه فن قبل أن يكون فكر، وقد أثبت الدرس النقدي الحديث أنّ "النص الأدبي، ليس رسالة فقط ، ولكنّه فن، أي نسق من المواد التعبيرية والجمالية، التي تساهم في توصيل الرسالة" (1) خاصة إذا ما تعلق الأمر بروايات أحلام مستغانمي. تنطلق هذه المقالة للإجابة على الإشكاليات التالية:

- كيف تشكّل أحلام مستغانمي لغتها السردية؟، هل تستعين بلغة أقرب إلى اللغة الشعرية منها إلى النثرية؟ ما قيمة الكلمة داخل متونها السردية؟ هل تعتمد على الكتابة الإبلاغية الإخبارية أم البلاغية الإشارية؟.
- ما هي الخصائص الأسلوبية والتقنيات الفنيّة التي اتبعتها أحلام في بناء نصوص ثلاثيتها ؟ وهل يمكن أن ينهض مضمون العمل الروائي من غير شكله الفني؟ .

- **1- الجمع بين البنية السردية والبنية الشعرية:**

إنّ إشكالية الشعري والنثري، ليست وليدة اللحظة ولا العصر الحديث فقط "فمنذ أرسطو إلى عبد القاهر الجرجاني، و ياكبسون، حتى لوتمان، ثمة إصرار أن للشعر خصيصة تميّزه عن النثر هي قدرته على "دمج ما لا يندمج" من الأشياء وعلى "الجمع بين المتنافرات"(2) إلاّ أنّ الخطاب الروائي –الحداثي خاصة- تجاوز هذا المفهوم ووظّف ملامح –خصائص- هذا التجاوز بشكل مكثّف في متونه الروائية فأصبح "دمج ما لا يندمج" و"الجمع بين المتنافرات" والتوظيف الفني للأسطورة واستعمال لغة الرّمز وتوظيف تقنية القناع واللغة الشعرية من خصوصيات الخطاب الروائي الحداثي. وقد وجدنا كل ذلك التشكيل الشعري في متون أحلام مستغانمي إن لم نقل بداية من عناوين رواياتها التي تصلح أن تكون عناوين قصائد أو دواوين شعرية أكثر منها روائية.

1- أ- شعرية العنوان في ثلاثية أحلام مستغانمي :

لقد عنيت الدراسات الحديثة بالشكل الخارجي للرواية وذلك تأسيسا على غلافها الذي يعتبر من أهم "جوانب البناء الفني العام الذي تتضام فيه جميع العناصر المشكلة للأثر،لأن الشكل الخارجي للمكتوب يشير بطريقة أو بأخرى إلى عمل تقني سبق أو رافق عملية الإنجاز،علاوة على ما يضفيه كفضاء دلالي يشير أو يلمح إلى جملة من القيم يقصدها المؤلف"(3).

يعد العنوان من أهم عناصر الخطاب الإبداعي، باعتباره خطابا موازيا تتوزع مكوناته فيما يسبق النص. وباعتباره مدخلا أساسيا في قراءة الإبداع الأدبي والتخيلي بصفة عامة ، وتكمن أهميته في كونه يشكل قيمة دلالية عند الدارس ، حيث يمكن اعتباره ممثلا لسلطة النص وواجهته الإعلامية التي تمارس على المتلقي إكراها أدبيا ،كما أنه الجزء الدال على النص الذي يؤشر على المعنى ، فضلا عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص والمساهمة في فك غموضه(4)،ويعتبر أحد أهم " المفاتيح اللغوية لأنه يشكل نقطة الالتقاء الأولى بين القارئ والنص ،لذا يجدر بالباحث أن يحسن قراءته وتأويله لأنه"المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من الدلالات التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة" (5) ، وهنا يصبح الشروع في تحليل العنوان ، أساسيا عندما يتعلق الأمر باعتباره عنصرا بنيويا، وأي قراءة لا تدخل النص القصصي عبر عنوانه قراءة برانية مستترة بعيدة عن استكناه أغوار النص " (6) . وبذلك أمكننا القول أنه إذا كان لكل الأعمال الأدبية مفاتيح أولية تؤشر للعالم الدلالي في خطابها ،فإن أبرز مؤشرين لوظيفة اللغة في إنتاج دلالة الخطاب الروائي الواقعي يتمثلان في مؤشر العناوين"(7) فهو المفتاح الذي به تحل ألغاز الأحداث وإيقاع نسقها الدرامي وتوترها السردي،علاوة على مدى أهميته في استخلاص البنية الدلالية للنص،وتحديد تيمات الخطاب القصصي،وإضاءة النصوص . انطلاقا من كل هذا قد يكون بالإمكان تتبع عمل العنوان في النص والشروع في نمذجة تصنيفية (Typologies) للعناوين وفقا لعلاقاتها بالشرح الروائي بالذات عن طريق الاختزال إلى الحد الأقصى. فإما أن الرواية تعبر عن عنوانها" تشبعه وتفك رموزه وتمحوه،

وإما أنها تعيد إدماجه في جماع النص وتبلبل السنن الدعائي عن طريق التشديد على الوظيفة الشعرية الكامنة للعنوان، محولة المعلومة والعلامة إلى قيمة والخبر إلى إيحاء.

إن العنوان الذي يلتصق بالعمل الروائي قد يكون صورة كلية تحدد هوية الإبداع وتيمته العامة،وتجمع شذراته في بنية مقولاتية تعتمد الاستعارة أو الترميز .

إن فهم الصورة العنوانية وتفسيرها وتذوق جمالها وصيغ أساليبها مرتبط بمعانيها" ضمن" خطاطة المجموع"، أي السياق الكلي للرواية وتتجلى أهمية العنوان عندما نكون أمام عناوين رمزية ذات الشحنة الاستعارية والمجازية كروايات أحلام مستغانمي التي تلج رواياتها عبر عناوين تتشبّع وتتحلّى بروح الشعر حيث تتعالى نبضات الشعر مفرزة طاقة شعرية عبارة عن صور رمزية معقدة، يتماهى فيها البعد المرجعي مع البعد الإيحائي. أي تختلط خيوط التسمية العنوانية، وتتلاشى أضواء الحقيقة لتعوضها دلالات التضمين الرمزي.ليصبح العنوان نفسه رمزي ، فكل عنوان يلصقه الكاتب على روايته لاشك وأنه أفرغ فيه جهدا وتطلب منه اختياره؛ لأن صياغة عنوان أي عمل إبداعي جزء من الكتابة الفنية نظرا لما للعنوان من أهمية على المستوى الإعلامي (الإشهار) أولا، ثم على المستوى الفكري ثانيا، وعلى المستوى الجمالي ثالثا، ونظرا إلى كل هذه الاعتبارات فإن العنوان ذو أهمية خاصة بالنسبة للمؤلف والمتلقي على السواء؛ لأنه جماع النص وملخصه.

إن أول ما يستوقفنا في عناوين ثلاثية أحلام مستغانمي هو ذلك الخرق الدلالي الذي تحدثه عبارات العناوين فمنذ القراءة الأولى للعناوين تواجهنا اللغة الشعرية التي لا تفارقنا، إلا ونحن ننهي كامل الثلاثية فيجد القارئ نفسه مجبرا على الغوص في أبعاد لغتها وسر أدائها الشعري الذي تحمله هذه العناوين بما تشير إليه من بعد استفزازي كبير، فهي تشوش فكر القارئ و دعوة " لإثارته و تفعيل دوره من خلال اللبس والتضليل والحيرة ، التي يثيرها ذلك التشويش من أجل تأويل أكثر ثراء "(8).

ينفتح عنوان(ذاكرة الجسد) على مكنون شعري منبثق من العلاقة المتوترة بين كلمتين متنافرتين دلاليا، حيث ترتبط الأولى بالذهن وتحمل دلالة الماضي ، والألم في

الغالب ، في حين ترتبط الثانية بالحس، إذ من المعتاد أن ترتبط الذاكرة بالإنسان ولكن ارتباطها بالجسد يعد خرقا للمعتاد حيث إنّ ارتباط الذاكرة بالجسد هو ارتباط بما هو حسي، مرئي، وبما هو روحي جواني،والملفت للانتباه هو امتلاك الجسد ذاكرة خاصة به،لهذا كان اللجوء لعملية التأويل أمرا ضروريا لسد الفراغ الذي يحدثه استفزاز العنوان للقارئ فذاكرة الجسد عنوان قلق دلاليا يضع المتلقي أمام علاقة جديدة ومحيِّرة علاقة الجسد بالذاكرة فيجد نفسه أمام سؤال مفاجئ: كيف يكون للجسد ذاكرة وكيف يعبِّر عنها؟ إنّ شعرية العنوان–هنا– تكمن في كون ارتباط الذاكرة بالجسد مما ولّد رؤية جديدة للتعامل مع الجسد فلم يعد الجسد مجرّد معطى حسّي–مادي– إيروسي– وإنما تحوّل إلى فضاء تاريخي فكري روحي...، فقد تعالى حضور الجسد في خطاب الثلاثية بوصفه كيانا رؤيويا و"علامة المتعة وسيمياء الخصب"(9) وذاكرة الوطن والتاريخ...

لقد تجسدت العلاقة بين الذاكرة والجسد في الرواية خاصة في آخر صفحاتها من خلال قول السارد البطل "كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه ولكنه لم يقرأني"(10) مما يعني أن لليد الغائبة في الجسد دلالة ومن ثم للذاكرة الحاضرة والمرتبطة بالجسد دلالة يحسن القارئ قراءتها وتأويلها." فالذاكرة هي مفتاح هذا الجسد الذي يحملها وتبقى شاهدة على أحواله وتغيراته ،وهي القادرة على تفسير أغواره ومكنوناته خاصة حين يتوفر هذا الجسد على منبه يدق كهوف الذاكرة أن تتكلم وتسترسل في الكلام،هذا المنبه مرتبط بهذا الجسد الذي يحمل لغزا يتمثل في أحد الأعضاء المفقودة وهي اليد التي تعتبر جزءا لا يتجزأ منه .أي من الجسد الذي يحمل ذاكرته.(11)

والمتأمل لأحداث الرواية من أولها إلى آخرها يجدها وليدة هذه الذاكرة المرتبطة بالجسد،فكانت شاهدة عليه حافظة لأسراره وماضيه الطويل.(12)

فوضى الحواس عنوان يستوقف القارئ قبل أن يلج قراءة الرواية لتطرح أمامه جملة من التساؤلات عن معنى الفوضى المقصودة هنا ،عنوان يخرق أفق انتظاره إذ لم يكن يتوقع أن الفوضى مرتبطة بالحواس، لأن المتوقع سماعه وإدراكه أن تكون الفوضى مرتبطة بالأشياء أو بالأفكار لكن ما تلبث تتضح الإجابة داخل الرواية حيث تتحدد وظيفة التعالق بين النص والعنوان عبر مقاطع نصية تتضمنها الرواية وفي أقرب المقاطع شرحا

للعنوان وتلخيصا له ، نذكر قول الساردة: " وأذكر أن ديدرو الذي وضع سلما شبه أخلاقي للحواس ،وصف النظر بالأكثر سطحية،والسمع بالحاسة الأكثر غرورا ،والمذاق بالأكثر تطيرا،واللمس بالأكثر عمقا ، وعندما وصل الشم .جعله حاسة الرغبة ،أي حاسة لا يمكن تصنيفها لأنها حاسة يحكمها اللاشعور وليس المنطق.

" المخيف مع هذا الرجل ، أنه جعلني أكتشف حواسي ،أو على الأصح ،خوفي النسائي من هذه الحواس. بل أنه وضعني في حالة فوضى الحواس (13).

يحيل مضمون الروية إلى حالة الفوضى العارمة التي تحياها البطلة الساردة، لأن من أحبته كان شخصا آخر غير الذي تبحث عنه تقول معبرة عن هذا الموقف " الآن أعي أنني يومها أخلفت ، بفرق كلمة ولون ، قطار الحب الذي كنت سآخذه. فلحقت في حالة فوضى من الحواس بذلك اللون الأسود،وأخطأت وجهتي"(14)، فوضى وهي في المقهى تنتظر "عبد الحق" عندما قرأت خبر موته في الجريدة ،فأخذت تتذكر لقاءها الأول في نفس المقهى أين دخل صديقه الذي تقرب منها ، فوقعت في فوضى من الحواس، وبما أن الحواس تخدع أحيانا أعجبت بصديقه بعد أن خدعتها حاسة الشم تقول:"أذكر فاجأني عطره ،أعادني إلى ذلك العطر الذي...". فأغرتها تلك الكلمات وكان خداع حاسة السمع لها تقول (فرحت اختبره بكلمات اعتذار، وإذا به يجيبني بتلك الكلمات الصغيرة التي... ولحظتها أفلتت حواسي مني.وأخذته مأخذ وهمي به. لم أكن أدري أن الحب كان يسخر مني (15).

فبعد أن خدعتها حاسة السمع و حاسة الشم ،وتأكد لديها الأمر بأنه نفس الرجل الذي التقته في السينما،كان بديهيا أن تخدعها حاسة النظر هي الأخرى تقول (فلحقت في لحظة من فوضى الحواس بذلك اللون الأسود ،وأخطأت وجهتي .....لقد أصابني الحب يومها بعمى الألوان وأربك أيضا حاسة النظر"(16). من هنا كان اختيار العنوان "فوضى الحواس" .

تتبنى أحلام مستغانمي في تشييد عالمها الروائي في روايتها الثالثة "عابر سرير" إستراتيجية تقوم تارة على المخاتلة – انطلاقا من العنوان الذي يشي بنوع من الكتابة

المفعمة بالغرائزية ، ولكن هذه الغرائزية سرعان ما تتلاشى وتضمحل عندما يجد القارئ نفسه داخل عالم روائي يسكنه العنف بمظالمه وفواجعه،حيث يتسنى للكاتبة أن تمارس نوعا من الشهادة المجازية عن الحب في زمن الموت ، وذلك من خلال كتابة روائية شاعرية بالغة العنف والابتهاج.

يشكل عنوان "عابر سرير" عتبة لعبور مجازي نحو عالم الرواية أين يكون بإمكان المتلقي تجاوز مواربة العنوان ، وتفادي الوقوع في حبائل الخداع والغواية الموصولة به،حيث يمارس العنوان لونا من ألوان الاستهواء المضل ، ولذلك فإن الخداع الذي تمارسه أحلام مستغانمي على القارئ باختيارها لهذا العنوان المجازي الموارب وما يترتب عليه من إيهام يصل إلى حد الاستفزاز والريبة المعنوية ؛والريبة في هذا المقام ضرورية ، فهي تحفز على القراءة والتلقي وتدعو إليهما،وتجعل المتلقي/قارئا أو مستمعا يترك التحفظ ويتخلى عن مراقبته لذاته ويقبل على كل ما يتعجب منه، وبذلك يكون العنوان قد حقق بلاغته وأنجز شعريته بخرقه وتجاوزه .ويبدو أن أحلام مستغانمي تتعمد في اختيارها لعناوين مجازية ملفتة للانتباه (ذاكرة الجسد)،(فوضى الحواس)،(عابر سرير) إثارة فضول القارئ وترغيبه ، تقول : " إن ما يهم بالنسبة لي هو الأحاسيس التي تتركها الرغبة ، أنا كاتبة الرغبة ولست كاتبة المتعة ، وهي بذلك تصر على إتباع طريقة في السرد العربي تقوم على الاستهواء والترغيب أتقنتها شهرزاد ، واعتمدتها أحلام مستغانمي إستراتيجية في الحكي والسرد ، تقوم على العدول والتحريف والخرق والتجاوز(17).

والملاحظ أن ما يتميز به العنوان من اختصار وتقنيع مجازي يدفع بنا إلى تجاوز خرافة المعنى الخاص والبحث عن معان مصاحبة يمكن أن يفترضها هذا العنوان أو يستتبعها ويستدعيها على امتداد النص الروائي ، وربما كان هذا الجانب الإيحائي هو الذي جعل أحلام مستغانمي تسارع إلى تحديد الهوية الأجناسية لهذا النص بوضع كلمة "رواية" وباللون الأحمر في مقدمة عبارة العنوان للتقليل من تضليل هذا العنوان الذي يبدو أقرب للعناوين الشعرية ، لما يتميز به الشعر من نزوع نحو التشكيل والتكثيف اللغوي الذي يفرغ الشعر من المعنى أو يجعله مدركا بصعوبة، وقد يعود هذا إلى أن

الشعر لم يترك أحلام مستغانمي على الرغم من احترافها كتابة الرواية واعتبارها ، الرواية ، الشكل الأكثر مرونة واستيعابا لتعقد وشمولية التجارب الإنسانية (18).

وإذا ما حاولنا رصد تكرار عبارة العنوان"عابر سرير"وتردد صدى معانيها داخل النص الروائي كعلامة مهاجرة من فضاء المناصصة إلى فضاء النص،فإننا نجد أن هذا التوسع الدلالي الذي يحاول العنوان أن يجسده ويحققه داخل النص ،انطلاقا من كون النص يمكن أن يكون امتدادا للعنوان أو توسيعا له ،لا يتجاوز الإحالة على الإحساس بالفقد وعدم الاستقرار والوجود المؤقت في المكان والزمان والاستعداد للرحيل ،وهي حالات متعلقة ببعض الذوات المتكلمة في الرواية وبخاصة الراوي وزيان الرسام الجزائري المهاجر الذي لم يقر له قرار منذ أيام الثورة وكأن كل الأسرة لم تكن بالنسبة إليه إلا محطات مؤقتة تشبه محطات التحويل والانتقال في المطارات حيث كان سرير المرض بأحد مستشفيات باريس آخر سرير انتقل منه إلى سرير الأبدية "قصدت مكتب الممرضات في الطابق ،أسأل عن مريض الغرفة (11)، كنت أثناء ذلك أهدئ من روعي ،فقد يكونون قد اصطحبوه لإجراء فحوصات أو التصوير الإشعاعي ،أو ربما غيروا غرفته ليس أكثر، ذلك أنني تذكرت أنه قال لي مرة منذ أكثر من أسبوعين (قد لا تجدني في هذه الغرفة ، قد أنقل إلى جناح آخر، قبل أن يعلق مازحا " أنا هنا عابر سرير"(19) وهذه الحالة النفسية هي نفس الحالات السيكولوجية التي مر بها الراوي والمصور والصحفي الذي يقاسمه الاسم "خالد بن طوبال" وأشياء حميمية أخرى كحبهما المشترك للبطلة "حياة" وانشغالهما بهموم الوطن وبالفنون التشكيلية وانتمائهما إلى قسنطينة ،حيث كانت الأسرة بالنسبة إليه محطات عبور لم يستطع أي منهم أن يشده ويمنحه الإحساس بالاستقرار حتى سرير الزوجية، ولذلك فإنه يعد نفسه عابر سرير منذ أن غادر سرير أمه رضيعا إلى حضن جدته تتلقفة الأسرة واحدا بعد الآخر حتى السرير الأخير، "وإنّ مثل هذه الحالات لا يمكن أن يعبر عنها إلا شعرا أو بواسطة نثر ينفلت من مواضعات النثر وينقلب عليها،إذ الشعر وحده القادر على التعبير عن تمزق الوجود والتحول إلى علامة ذات إيقاع منسجم مع إيقاع الوجود ، والشعر أقرب

فنون القول من جميع الفنون الأخرى ، كونه يعبر عن حالة شعرية أكثر مما يقول ".(20).

1– ب– بلاغة السرد وشعرية اللغة:

لقد امتزجت اللغة السردية في متون ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد ،فوضى الحواس،عابر سرير) باللغة الشعرية لتشكلا إيقاع الخطاب الروائي. فحين نقرأ:

"ولم تقتله قناعاته هذه المرة...قتلته هويته فقط!.

نخب ضحكته سكرت ذلك المساء.

نخب نبرته المميّزة التي لا يشبهها صوت.

نخب حزنه المكابر أيضا.. ذلك الذي لا يعادله حزن.

نخب رحيله الجميل .. نخب رحيله الأخير.

بكيته ذلك المساء..(21)

نلاحظ أن هذا المقطع يعكس لغة مشحونة بطاقة انفعالية منبثقة من طبيعة التجربة الروائية لأحلام مستغانمي وينسجم مع ميولاتها الروحية وأفكارها الثائرة والمتمرّدة فلاءمت بين اللغة وطبيعة المفاهيم المجرّدة التي "تستطيع اللغة أن تمجدها، لكنّها تظلّ عاجزة عن التعبير عنها"(22) لأنّ الحزن والسعادة والحب والجمال والحرية والوطن...الخ،مصطلحات لا تقبض عليها اللغة العادية بمعياريتها وغايتها التوصيلية، بل إنّها لتتسرّب مخاتلة بين الكلمات، لذلك نجد الروائية تقف في بعض المقاطع عاجزة تعاني من فيضان داخلها وما يختلجها من توتّر وتناقض في مقابل اللغة العادية بمعياريتها ومنطقيتها– فكلّما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة– تقول الروائية :

" في مساء الولع العائد مخضبا بالشحن. يصبح همك كيف

تفكك لغم الحب بعد عامين من الغياب، وتعطّل فتيله الموقوت

دون أن تتشظى بوحا.

بعنف معانقة بعد فراق، تودّ لو قلت "أحبك، كما لو تقول "مازلت مريضا بك"

تريد أن تقول كلمات متعذّرة اللفظ، كعواطف تترفع عن التعبير .

كمرض عصي على التشخيص"(23) .

جاء السرد – في هذا المقطع– مشحونا بوهج الشعر مستعيرا لغته وصوره ودلالاته، جامعا بين الحكي وطبيعته الاسترسالية النثرية والشعر وطابعه الوجداني الغنائي التكثيفي. حاولت الروائية أن تكشف من خلاله ،ومن خلال ثلاثيتها عموما "عما في النثر من تفجيرات خفية، وقدرة ممتازة، على التعبير المكتنز الخاطف"(24) وهذا ما يشير إلى حاجة الخطاب الروائي إلى إمكانات شعرية كبيرة لكونه ينهض في جانبه الفني اللغوي على تضافر النثري/الشعري. ذلك ما جعل روايات أحلام مستغانمي تتصف ببلاغة السّرد وشعرية اللغة وثراء الأسلوب.لأن"الرواية الشعرية ذروة الرواية بمعناها المطلق."(25) وعلى الروائي–حسب نبيل سليمان–أن يجدد إمكاناته التركيبية والأسلوبية.. ولا يبقى حبيس القوالب الجامدة.(26)

2– سلطة اللغة ومفعول المجاز والسرد وإحياء الاستعارات الميتة :

تنبني 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 الراوة عبر الثلاثية ،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 الأدبية أو اللارواية كما يحلو لـ"بارت " وأتباعه تسميتها(27).

إن التوظيف المكثف للاستعارة في الثلاثية هو مظهر من مظاهر الحداثة في الرواية الجزائرية،حيث لاحظ النقاد أن لغة الخطاب الروائي الجزائري المابعد حداثي تنزاح عن تقريرية الرواية التقليدية وبساطتها إلى لغة إيحائية مليئة بالمجازات والاستعارات،فالرواية التقليدية وإن كانت" لغتها قائمة على التشبيهات والاستعارات فإنها من قبيل الاستعارات الميتة التي يحيا بها الناس العاديون وتبدو ولو أنها من حديثهم اليومي "(28) مما يؤدي بالمتلقي إلى عدم الشعور فيها بالفرق بين الموضوع والصورة ،أي لا يشعر القارئ بوجود أي صورة استعارية لأن هذه الصورة قد اختفت نتيجة الاستعمال المتكرر،وهي بذلك تختلف عن الاستعارة الحية التي يتقبلها المتلقي محتفظة بتحقيق

بعدها المجازي ،وبطرائقها وجدّتها ،ومن ثم تكمن صعوبة تحويلها إلى لغة أخرى عن طريق الترجمة(29).

تراهن أحلام على سلطة اللغة ، فهي تحسن لعبة المجاز والسرد حين تتعامل مع اللغة ،بوصفها مجازا محبوكا ومشفرا ،توظف المجاز الذي يكاد يهيمن على أفق نصوصها السردية، لمناسبته الخطاب التأملي الوجداني حيث نجد الرؤيا الرامزة المحملة بالتأويل والتي طرحت نصوصا تحمل مضاعفات دلالية عدة،وسياقا يحمل دلالات شتى ،وجملة تحمل جملا متعددة ،وسردا يحمل حركية وحيوية، إذ نلاحظ – منذ البداية–كثرة استعمال المجاز والاستعارات، الحافلة بالدهشة والطرافة . " يسلّم علي جار، تسلقت نظراته طوابق حزني، وفاجأه وقوفي الصباحي، خلف شرفة الذهول " (30)" هي ما تعودت أن تخلع الكعب العالي لضحكتها"(31)جاءت الصورة في هذا المثال مخالفة للعادي والمألوف والمنطقي ،ذلك لأن مفهوم الكعب العالي مرتبط في دلالته المنطقية السائدة بالأحذية إلا أن الكاتبة كسرت هذه العلاقة المنطقية وشكلت علاقة أخرى بين الكعب العالي والضحكة (علاقة مجازية)،مولدة رؤية شعرية مفارقة لما هو نمطي، فالبعد التلميحي الذي تقوم عليه المجازات والاستعارات تتعمده مستغانمي"حتى تجعل القارئ مشدودا إلى النص بنية البحث عن مقاصد السارد(المرسل) وفي هذا السياق يرى كل من "جاك ولسون"و"جان سيرل"أن الاستعارة تجسد مثالا جوهريا لاستعمال اللغة،إذ يدرك منها،عادة،معنى مقصودا يقع وراء البنية المنجزة للملفوظ أوالجملة(32).

"ضحك البحر لما رآني أبحر على زورق من ورق وأرفع الكلمات أشرعة في وجه المنطق ،عساني أعرف ...كيف كل هذا حصل.يغلق البحر قميصه،يتفقد ليلا أزرار الذكرى يغلقها أيضا بإمعان"(33).

شبهت الكاتبة البحر بالرجل وعلاقة المشابهة بينهما هي " الضحك" فذكر المشبه"البحر"، وحذف المشبه به "الرجل" ، وتركت لازمة من لوازمه تدل عليه وهي "الضحك"، والقرينة المانعة من إيراد المعنى الحقيقي هي إثبات الضحك للبحر وليس للرجل على سبيل الاستعارة المكنية . يسمي "امبرتو ايكو" هذا النوع من الاستعارات

بالاستعارة الشعرية وبسند لها وظيفة معرفية إذ يقول "بهذا المعنى يتسنى للاستعارة الشعرية أن تصير أداة للمعرفة"(34) وذلك لأنها تعمل على توليد وحدة معجمية جديدة أي دلالات جديدة.

تمثل العبارة الثانية من المقولة ذاتها(يغلق البحر قميصه، يتفقد ليلا أزرار الذكرى ، يغلقها أيضا بإمعان) جملة من الاستعارات المكنية التي يكمل بعضها بعضا ، تشبه من خلالها السارد البحر بالرجل يغلق قميصه يحذف المشبه به "الرجل" وتبقى صفة من صفاته تدل عليه وهي"إغلاق القميص" إذ إغلاق القميص للرجل وليس للبحر على سبيل أن تكون الاستعارة مكنية.

جاءت الاستعارة الثانية مكنية لأن (التفقد) صفة من صفات الرجل وليس للبحر كما ورد في المثال السابق. وكذا فعل الإغلاق للإنسان وليس للبحر.

تخلق مستغانمي أنظمة لغوية متغيرة ومتعددة الدلالة تولّد من اللفظ العادي دلالات مجنحة لدرجة تكاد تشكل اللغة الشعرية بانزياحاتها واستعاراتها اللغة الموضوع في كامل الثلاثية ، وهو ما يؤكده قول "بارت" " ليس الأسلوب سوى استعارة "(35)، ولأن لغة الروائية "أحلام مستغانمي" تختلف عن بنية اللغة التقليدية ، فهي تتميز بخاصية لغوية تجعلنا نشتم رائحتها داخل كتاباتها ونميز كتاباتها عن كتابات غيرها، فلغتها لغة تنبني في السياق المجازي للكلام الذي يقرب لغة النص من لغة الأنواع الشعرية وقيام البنية اللغوية على الاستعارة والمجاز يجعل من الخطاب الروائي يأخذ خصوصيات الخطاب الشعري، فمستغانمي لا تهتم باللغة كوسيلة كتابية بل تعتبرها غاية في ذاتها وبذلك تصبح فضاء واسعا للإبداع، فلم تعد اللغة كما كانت قديما " مجرد أدوات ،أو وسيلة يعبر بها المبدع ومن خلالها عن أفكاره وأغراضه(36)، بل تعتبر عند الكتاب الحداثيين مرآة للنظر ولإعادة النظر في شؤون كثيرة، وذلك ما يبرر دعوتهم للمزج بين الأجناس: شعر،نثر،أسطورة،وأجناس أخرى.

3- اللغة ومخزونها البلاغي وقدراتها التعبيرية والدلالية:

إنّ الخطاب الروائي "حين يتوسّل باللغة فإنّما لإعادة كتابة محتويات العالم الخارجي، إعادة كتابتها وفق قدرة الإنسان الإبداعية، في الخلق.ثم في استغلال رموز اللغة وصولا نحو الهدف المنشود"(37) حيث تتحوّل اللغة من إشارية، إبلاغية، إلى إيحائية، رمزية، تحيل على الواقع ومشاكله وتناقضاته، بقدر ما تحيل على عالم خيالي له وجوده اللغوي/الدلالي.

يمتاز خطاب الثلاثية عند مستغانمي بخصوصيته الأسلوبية واستثماراته البلاغية وقدراته التعبيرية والدلالية ونزعته نحو التكثيف والاقتصاد اللغوي، حيث نجد للكلمة في الثلاثية قانونها الخاص وإيقاعها المتميز لأن « استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها خروج الكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة»(38) مما يدعو بشكل واضح إلى هيمنة الوظيفة الشعرية على سائر الوظائف التي تنهض بها الرواية عادة. بدليل أن كل نصوصها الإبداعية تعلن تمردها على القوانين والقوالب التقليدية الجاهزة التي عرفت بها الكتابة الروائية وتتجاوزها – شكلا ومضمونا –،وهو ما عبر عنه نزار قباني على أن نصوصها خارجة عن القانون،« بداية بإعادة النظر في النظام اللغوي، والإمساك بما يتضمنه من قوانين توليدية تسمح بتمزيق ذلك النظام اللغوي المتعارف نفسه قصد خلق ذرى تعبيرية جديدة» (39) و إمكانات وقدرات تعبيرية لا محدودة تعتريها دلالات مختلفة يعجز القارئ البسيط على فك رموزها ، وفي ذلك قلب وخرق لموازين الخطاب الروائي. فهل يمكن عدّ هذا الخرق من الكاتب تطعيما للخطاب الروائي ، أم هل هو مجرد خرق اعتباطي لا يسعى الروائي من ورائه إلا إلى«الاستجابة لأنانية الذات، وغرور الطموح، وشطحات الرغبة،وارتعاشات الجسد» (40)–على حد تعبير عبد الملك مرتاض– بكل ما تحمله هذه العبارات من دلالات . "أم من حق الروائي أن يبتكر، ويبتكر بحرية تامة دون تقيد بنموذج أو مثل"(41)، وذلك إذا سلمنا أنّ الكتابة في حقيقتها خرق. وأنّ قوة الروائي الحقيقية تكمن في قدرته على الخلق والابتكار.

إن لغة مستغانمي في ثلاثيتها لغة تخالف كل معقول ومعهود من القول،تستجمع فيها ومن خلالها الروائية كل قدراتها اللغوية والبلاغية والتعبيرية؛–كما أسلفنا– لتبدع من

ألفاظها جملا يصعب القبض على أسرار مدلولاتها واحتواء جمال معانيها ، إنه الهروب باللغة إلى قمم الأدب التي لا يرتقيها إلا القليلون ، فلم يعد المبدع « يقنع باستخدام اللغة في حدود المتعارف عليه من دلالاتها الاصطلاحية أو الاحتمالية، وإنما أصبح يطمح دائما إلى استخدامها بدلالات جديدة مع كل تجربة جديدة،وأصبحت مهمته الأولى تكمن في تحرير اللغة من دلالاتها الما قبلية وذلك بفك الارتباطات القديمة التي كانت تربط الدوال بالمدلولات،وتحويلها من علامات لها دلالة ثابتة ومدلولات معينة،إلى مجرد إشارات متحررة، يمكنها أن تشير إلى عدد لا حصر له من المدلولات دون أن تتقيد بمدلول محدد »(42) وفي ذلك توليد لأنساق وأساليب سردية جديدة تسمح بتعدد المعنى للكلمة الواحدة وتساهم في تنمية السرد وحركيته . « فمن يقرأ ثلاثية أحلام مستغانمي يقرأ لغة عاشق مولّه بمعشوق ليس هو إلا هذه اللغة العربية الأخّاذة بمجازاتها واستعاراتها. لغة عشق قرأناها سابقاً في "ذاكرة الجسد" عندما زاوجت الكاتبة بين شكل الأحرف العربية وروحها وإيحاءاتها وقيمها التشكيلية والتزيينية الرقشية. وما تزال هنا منجذبة إلى جماليات اللغة ومخزونها البلاغي وقدراتها التعبيرية والدلالية» . (43)

اعتمدت أحلام مستغانمي لغة تتداعى فيها الكلمات من اللاوعي ، وتتدفق سلسة عبر مجرى اللاشعور أو اللاوعي ، دون أن يحدها المنطق أو يوجهها الفكر وعقلانيته ، هي لغة شعرية أخَاذة تعطي للكتابة الروائية الجدة والجمال، وتبعدها عن الجمود و الابتذال. هي لغة الإيحاء والرمز التي يتأثث بها جسد الثلاثية، وتتعمق بها الدلالات محدثة شرخا من الانزياحات التي تحفر فجوات غائرة في ثنايا النص تخرج باللغة عن الحياد وتحلق بالقارئ بعيدا و تستعصي عليه أحيانا ، وهي دلالات تنم عن لحظة شرود ذهني شغلتها التداعيات وصورها الحوار الباطني مع الذات . وجاءت الألفاظ والعبارات إشارات حرة تسبح في فضاء النص دونما كابح محمَّلة برسائل شعرية جمالية منحت لغتها على طول ثلاثيتها خصوصية أسلوبية قرَّبتها من كثافة التعبير الشعري —كما سبق وذكرنا–.حيث تطالعنا البداية الشعرية التي تنم عن قدرات تعبيرية وكثافة دلالية منذ

بداية الفصل الأول من ثلاثية "ذاكرة الجسد " ، إن لم نقل منذ اختيارها لعناوينها الشعرية في جميع أعمالها " ذاكرة الجسد، فوضى الحواس،عابر سرير ، كما أسلفنا،تقول الروائية المختبئة خلف ساردها : " الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث"

فما أجمل الذي حدث بيننا ...ما أجمل الذي لم يحدث ...ما أجمل الذي لن يحدث(44).

لا تكاد فقرة من فقرات النص تخلو من مثل هذا التعبير المكثف الذي يشي بقدرة مستغانمي على إخراج اللغة من وظيفتها الإبلاغية إلى وظيفة بلاغية شعرية ، من الوظيفة الإخبارية إلى وظيفة إشارية تنعتق بها الألفاظ من سلطة المدلول الواحد،وتنتقل إلى فضاء الدلالات المفتوحة التي تنعدم معها علاقتها بعالم الواقع والمألوف ، كيف لا وهي من اعترف لها البطل في ذاكرة الجسد قائلا : "..كنت تتلاعبين بالكلمات كعادتك، وتتفرجين على وقعها علي، وتسعدين سرّا باندهاشي الدائم أمامك ، وانبهاري بقدرتك المذهلة ، في خلق لغة على قياس تناقضك.(45)،هذه اللغة التي تعكس جانبا منسيا من عالم مستغانمي ألا وهو انصرافها لكتابة الشعر في فترة مبكرة من حياتها ،وأغلب الظن أن روح الشاعرة بداخلها قد وهبتها – على مستوى السرد– لغة ترقى إلى مستوى النص الشعري « فالشعراء يكتبون السرد جيدا لأنهم يمتلكون اللغة، فنحن لا نكتب بالأفكار بل بالكلمات كما كان يردد دائما مالارميه»(46).

خاتمة:

تكتب أحلام مستغانمي للرفع من مستوى الخطاب الروائي ، ذلك أنها أبدعت في تشكيل لغة السرد داخل الثلاثية. فلم تكن اللغة فيها مجرد وسيلة تعبيرية،بل أنها تعدت ذلك إلى اعتبارها ريشة خطت بها ملامح لوحاتها الروائية معمارا نقيضا للبناء الكلاسيكي، حيث عبّرت من خلاله عن رؤية جديدة متطورة فنيا،تميزت أساسا على مستوى تشكيلة الثلاثية التي جاءت مترابطة الأوصال ، غنية بالدلالات، مليئة بالشفرات والإشارات والرموز نحتت فيها العبارات والألفاظ تلاعبت باللغة، مخرجة إياها من وظيفتها الإخبارية الإبلاغية إلى وظيفة بلاغية تعتمد الإيحاء بالمعنى عبر

عبارات تكون في كثير من الأحيان تمتح من الشعر أكثر من النثر .

الهوامش :

(1)- حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية- الحضور والغياب- ،منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001، ص 19-20.

(2)-كمال أبو ديب، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ط1 ، 1987 ، ص 125.

(3)- باديس فوغالي ، بنية الخطاب الروائي في تجربة رابح خدوسي من خلال روايتيه الضحية والغرباء (دراسة)،منشورات دار الحضارة ، دط ، دت ص52 .

(4)- ينظر شعيب حليفي ، هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، مطبعة النجاح الجديدة ، ط 1، 2005،ص 25.

(5)- جميل حمداوي ، السيميوطيقا والعنونة ، عالم الفكر ، مج 25 ، ع23، جانفي- مارس ، 1997 ،ص97.

(6)- حسن فيلالي ، السمة والنص السردي ، (مقاربة سيميائية في شفرة اللغة) ، رابطة أهل القلم ، ط1،دت سنة،ص38.

(7)- عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي عند نجيب محفوظ ، موفم للنشر ، وحدة الرغاية ، الجزائر ،2000، ص18.

(8)- بشرى البستاني ، قراءات في النص الشعري الحديث ، دار الكتاب العربي ، ط1 ، 2002، ص33.

(9)- حمادي الزنكري، الجسد ومسخه في الفكر العربي الإسلامي، حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع 39، 1995، ص65.

(10)-أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، دار الآداب للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط27 ، 2011 .، ص404.

(11)- الأخضر بن السايح ، جماليات المكان القسنطيني(قراءة في رواية ذاكرة الجسد) ، دراسة نقدية تحليلية ،منشورات دار الأديب ، وهران ، 2007 ، ص7 .

(12)- المرجع نفسه ، ص8 .

(13)- أحلام مستغانمي ، فوضى الحواس ، ANEP (المؤسسة الوطنية للنشر والإشهار)،الأبيار،الجزائر، 2004 ، ص219 .

(14)- المصدر نفسه ، ص347 .

(15)- المصدر نفسه ، ص347 .

(16)-المصدر نفسه ، ص347 .

(17)- الطاهر روابنية ، شاعرية الخطاب الأنثوي في رواية عابر سرير، لأحلام مستغانمي ، قراءة في خطاب المناصصة ، ملتقى دولي "الكتابة النسوية: التلقي ،الخطاب ، التمثلات"18و19 نوفمبر 2006، المركز الوطني للبحث في الانتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية ،2010، ص181.

(18)- المرجع نفسه ، ص 182.

(19)- أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، منشورات ANEP (الديوان الوطني للنشر والإشهار) ، الأبيار، الجزائر ، 2004 ، ص231 .

(20)- الطاهر روابنية ، مرجع سابق ، ص183 .

(21)- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مصدر سابق ، ص248 .

(22)- ينظر ، سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية ، دراسة للزمن في القرن العشرين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 ، 1980، ص31.

(23)- أحلام مستغانمي، عابر سرير، مصدر سابق ، ص09.

(24)-علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشروق ، عمان الأردن ، ط1 ، 2002 ، ص42.

(25)- سليمان، نبيل : فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا، ط2، 2000، ص105.

(26)- سليمان نبيل نفسه، ص127 .

(27)- حسينة فلاح ، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي(ذاكرة الجسد، فوضى الحواس ، عابر سرير) ، منشورات مخبر تحليل الخطاب ، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ،2012 ، ص123 .

(28)- ينظر آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، 2006، ص45.

(29)- عيد بلبع ،الرؤية التداولية للاستعارة ،علامات،مكناس،المغرب،العدد23 ، 2005، منتديات نخاطب ، ملتقى للسانيين واللغويين والمثقفين والفلاسفة يوم : الثلاثاء14سبتمبر2010،18:39، ص1.

(30)- أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص19.

(31)- أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ، ص 273 .

(32)- حسينة فلاح ، مرجع سابق ، ص 133 .

(33)- أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، مصدر سابق ،ص 71.

(34)- أمبيرتو ايكو، القارئ في الحكاية(التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية) ، ترجمة أنطوان أبوزيد،المركز الثقافي العربي ، ط1، الدار البيضاء ، 1996 ، ص15 .

(35)- عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، جويلية 2004 ، ص57 .

(36)- أمبيرتو إيكو ، مرجع سابق ، ص 166 .

(37)- صدوق نور الدين ، السردي والشعري ، حدود التمفصل والتمازج، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع 38 ، آذار 1986، ص57.

(38)- ينظر كمال أبو ديب ، مرجع سابق ، ص38.

(39)- محمد لطفي اليوسفي ، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، 1985، ص24 .

(40)- عبد الملك مرتاض، سؤال الكتابة ...ومستحيل العدم، الموقف الأدبي،اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، العدد 417 ، جانفي ، 2006 .

(41)- لحسن كرومي، حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة ، تجليات الحداثة، وهران، العدد الثالث، جوان 1994، ص127 .

(42)- الربيعي بن سلامة ، تطور البناء الفني في القصيدة العربية ، دار الهدى ، 2006 ، ص188 .

(43)- 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، ماي 2003 ، ص36 .

(44)- أحلام مستغانمي ، ذاكرة الجسد ، مصدر سابق ، ص7.

(45)- المصدر نفسه ، ص19.

(46)- مريم الجابر،كتاب السرد الحقيقيون هم شعراء في العمق لأنهم يمتلكون قوة اللغة، مجلة الرياض الأربعاء 2 سبتمبر 2009م - العدد 15045، موقع:http://www.alriyadh.com/456425 .