البناء الفني للصيغ السردية في رواية أحلام مستغانمي"ذاكرة الجسد"

The artistic construction of narrative formats in Ahlam Mostaghanemi's novel "Dakirat Eldjasad "

د/ حكيمة سبيعي*

تاريخ الإرسال: 2019/05/07	تاريخ القبول:2020/04/23	تاريخ النشر:2020/12/30

الملخص:

ستحاول هذه الدراسة إبراز أحد أهم العناصر الفنية والجمالية في العمل الروائي وهو الصيغ السردية وطرائق اشتغالها في الرواية، وهذا بالتحديد ما سنقوم بتوضيحه وتتبعه من خلال أعمال الروائية الجزائرية أحلام مستغانمي وتم تسليط الضوء على رواية ذاكرة الجسد بهدف الوصول إلى كيفية اشتغال وتوظيف الصيغ السردية ذات البعد الجمالي في هذا النص الأدبي الفني عن التعريف.

الكلمات المفتاحية: الصيغة، الصيغة السردية، اشتغالها أنواعها، ذاكرة الجسد، أحلام مستغانمي.

Abstract:

This study will attempt to highlight one of the most important artistic and aesthetic elements in the narrative work, which is the narrative formulations and methods of its work in the novel. This is precisely what we will explain and follow through the work of novelist Ahlem Mostaganemi. The aesthetic dimension in this literary text about the definition.

***Keywords**: formula, narrative form, its types, body memory, Mostaganem Ahlem.*

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

المؤلف المرسل: حكيمة سبيعي، h.sebai@univ-biskra.dz

* جامعة بسكرة، h.sebai@univ-biskra.dz

1- مفهوم الصيغة السردية:

رغم ما يبدو على هذه المقولة النحوية من عدم تناسب مع ما هي مستعملة له في الخطاب النقدي الروائي، فإنها مع ذلك قد وطدت مكانتها وأصبحت أكثر تداولا بين المهتمين، الذين عملوا على إصباغها بحمولة دلالية استعارية إضافية، تجعلها تتلاءم ومجال استعمالها الجديد، وهكذا فإذا كانت مظاهر الحكي (**les aspects du récit**) تتعلق بالكيفية التي زكت بها الحكاية من طرف السارد فإن صيغ الحكي تتعلق بالطريقة التي عرضها علينا بها هذا السارد وقدمها لنا . فما هي الحدود المفاهيماتية للصيغة السردية؟.

إن التحليل البنيوي للحكي استوي في أواسط الستينيات ومنذ ذلك الحين، وهو يحقق تطورات هائلة في مجال البحث، ويمكن اعتبار العدد الثامن من مجلة (تواصلات[1]) سنة 1966 الخاص بالتحليل البنيوي للحكي، وهو المنطلق التأسيسي الذي تستند عليه كل الدراسات التي سترد في هذا المجال، وفي هذا الصدد نذكر دراسة "تودوروف" الهامة عن مقولات الحكي التي يتحدث فيها عن صيغ الحكي، رابطا إياها بجهاته وزمانه.

ويوضح أنه إذا كانت الجهات الروائية كما يسميها في (الأدب والدلالة)[2] 1967 تتعلق بالطريقة التي عبرها يتم إدراك القصة من قبل الراوي، فإن صيغ الخطاب تتعلق بالطريقة التي يقدم لنا بها الاروي القصة أو يعرضها، وإلى هذه الصيغة نشير عندما نقول: إن الكاتب يعرض لنا أشياء أو أن الآخر يقولها[3].

"ذلك أن الصيغتين الأساسيتين تبعا لهذا هما العرض والسرد، وأنهما يرتبطان بالقصة والخطاب، ويمكننا أن نفترض أن الصيغتين معا كما نجدهما في الخطاب الحكائي المعاصر تعودان في أصولهما إلى التاريخ والدراما[4]".

وفي نفس العدد من مجلة توصلات، يتحدث "جيرار جينيت" في حدود الحكي عن ثلاثة ثنائيات هي: المحاكاة أو الحكي التام، السرد والوصف وأخيرا القصة والخطاب، ومن خلالها يبين بدوره صيغيتي الخطاب: السرد والعرض وإن كان يستعمل ضمن السرد توازيا آخر مع الوصف، باعتبار ارتباطه وعلاقة به، بل أنه وهو يثير قضايا حدود الوصف الداخلية يميز بين الحكي والعرض المشهدي[5].

"إن الصيغة بتنويعيها (العرض والسرد)، لا يمكن أن يخلو منها أي عمل سردي، والتنويعان الأسلوبيان (العرض والسرد) لا يوجدان بشكل مستقل ومنفرد في الخطاب

الروائي، بل يخضعان لحالات ووضعيات تتابع أو تداخل، تبعا لموقع الراوي وطبيعة الرؤية السردية"[6].

"إن الصيغة بتنويعها (العرض والسرد)، لا يمكن أن يخلو منها أي عمل سردي، والتنويعان الأسلوبيان (العرض والسرد) لا يوجدان بشكل مستقل ومنفرد في الخطاب الروائي، بل يخضعان لحالات ووضعيات تتابع أو تداخل، تبعا لموقع الراوي وطبيعة الرؤية السردية"[7].

غير أن الحكاية الأحداث مهما كانت صيغتها، هي الحكاية دوما، أي نقل لغير اللفظي أو لما يفترض أنه غير لفظي إلى ما هو لفظي، ومن ثمة لن تكون محاكاته أبدا أكثر من إبهام، يتوقف كأي إبهام على علاقات متقلبة غاية التقلب بين الباحث والمتلقي، فالنص الواحد يمكن أن يتلقاه قارئ ما تلقيا محاكاتيا، ويتلقاه قارئ آخر وصفا مغاير، ويلعب، في هذا المقام، التطور التاريخي هنا دورا حاسما، إذ من المحتمل أن يكون جمهور الكلاسيكيات، الذي كان حساسا جدا للتصوير الراسيني[8]، قد وجد من المحاكاة في الكتابة السردية" أو نورية دورفي" أو "فرانسوا فنلون"[9]، أكثر مما نجد نحن فيها ولكن لا شك في أنه لم يجد الأوصاف الغنية جدا والمفصلة جدا في الرواية الطبيعية إلا تكاثرا مبهما وركاما غامضا، وبذلك غابت عنه الوظيفة المحاكاتية لتلك الأوصاف، فعلينا أن نأخذ بعين الاعتبار تلك العلاقة المتغيرة بتغير الأفراد والجماعات والعصور، والتي ليست حكرا على النص السردي وحده[10].

فما دامت وظيفة الحكاية ليست إصدار أمر أو التعبير عن ثمن أو ذكر شرط...الخ، وإنما فقط قص قصة، وبالتالي نقل وقائع واقعية أو خيالية، فإن صيغتها الوحيدة، أو الميزة على الأقل، لا يمكن أن تكون بكل دقة غير الصيغة الدلالية ومن ثم يكون كل شيء قد قيل عن هذا الموضوع[11].

كما أن الشكلانيين الروس طرحوا المشكل المتعلق بالصيغة إذ قدر "إيختباوم" صعوبة دراستها، ودعا إلى الاهتمام بها، كما أن النقد الأنجلو- أمريكي والإبداع جعلا حجر الزاوية في تقديرهم، وعلى أساس ذلك مواجهة صيغة السرد التي يهيمن فيها الراوي ورؤيته من الخلف، الشيء الذي يجعلنا أمام محاولة جديدة في النقد والإبداع تعطي لمفهوم الصيغة أبعادا جديدة تختلف عما كانت عليه سابقا[12].

أما أرسطو فقد جعل السرد والعرض مجرد تنويعين للمحاكاة، وعلى هذا بنى "جينيت" تصوره بتأكيده على أن ما ذهب إليه أرسطو هو الذي سينهض في نظرية الرواية في أمريكا وانجلترا في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين مع جيمس وأتباعه، تحت مفاهيم العرض والسرد، ويشير إلى النقد الذي وجهه (بوث booth) لهذا التقسيم الأرسطي للمحاكاة، ويوضح اتفاقه معه في كون استعمال العرض كمحاكاة، وهو مجرد وهم فعلى عكس العرض المسرحي لا يمكن لأي خطاب حكائي أن يعرض القصة التي يحكيها، ولا يمكن إعطاء المحاكاة أي شأن صغير كان أم أو كبير لأننا هنا لسنا إلا أمام المحاكاة السردية الوحيدة، ولهذا السبب، فإن الحكي شفويا كان أم كتابيا، هو حدث لغوي.

و"انطلاقا من صيغة العرض والسرد والرؤية السردية، يتمثل الخطاب الروائي في مستويين أساسين، الأول يخص نقل كلام المتكلم في الرواية بكل مميزاته وبحرفية تامية، والثاني يشتغل في نقل المعنى الموضوعي للمتكلم"[13].

من الذين تناولوا الصيغة أيضا نجد" ويللي وبورنوف" فيلا كتابهما "عالم الرواية" يتناولان في الفصل الخاص بالقصة والسرد، التمييز بين القصة والخطاب إذا تناولا مسألة الصيغة كعنصر أول بعنوان مشهد أم تلخيص؟ وتوضيح المزاوجة بين الصيغتين المحاكاة الشعرية والصيغة السردية، لأنه كي يعطي الكاتب الحياة للشخصيات، يمزج بين صيغتي المحاكاة الشعرية التي يرجعانها إلى أرسطو الذي يميز بين صيغة مباشرة تجري فيها الأحداث أمامنا من خلال المتكلمين، وصيغة سردية يتكلف بها الراوي، يؤكدان بدورهما على كون هذا التمييز عميق.

كما نجد "جيمس" و"لوبوك" من خلال حديثهما عن حكي مشهدي والتلخيص ويضيفان إليهما الوصف للحصول على سلم العمليات السردية التي يمتلكها الروائي[14].

وفي سنة 1971 تنشر " رايموند ديبري جينيت" دراسة حول الصيغة السردية في الحكايات الثلاث لـ " فلوبير" وتنطلق الكاتبة من كون الصيغة من أهم القضايا المطروحة وأكثرها غنى، باعتبار التنويعات الصيغة التي بواسطتها يمكن أن يتحرك الخطاب الروائي، أي التقديم السردي من خلالها.

ونشير في الهامش إلى ارتباط الصيغة بالجهة عند " تودوروف" على أساس كون الصيغة هي صيغة إدراك وصيغة عرض القصة بواسطة الراوي، لتؤكد على الدور الذي لعبه "لوبوك" و"جان روسي" والتأملات العملية لـ "هنري جيمس" في هذا الصدد[15].

وفي قراءة "ميك بال"[16] للمسافة تلاحظ "رايموند ديبري جينيت" في البداية أن فصل الصيغة ببعدية المسافة والمنظور، مقسم إلى قسمين غير متجانسين، إذا القسم الأول: المنظور يتعلق بمن يرى، أما المسافة فنجدها خاصة بالتمييز بين المحاكاة والحكي التام، وفي المسافة لا نجد حضورا للصوت السردي، وترى أن عدم تجانس هذا كامن في تعريف "بيتري" للصيغة[17]، فإذا كان "بيتري" يحمل البعد الأول وهو يتحدث عن تأكيد الشيء قوة وضعفا، درجة التأكيد ونوعيته، فإن "جيرار جينيت" وهو يميز بين المحاكاة والحكي التام، ويستعمل معيار كميا لتحديد كيفيات التأكيد، لذلك تعاين رايموند وتستخلص انزلاقا في تحديده درجة الكم إلى الكيفية وتنتهي إلى اعتبار حديثه عن الصيغة من خلال المسافة، زائدا، ومن خلال التبئيرات ناقصا[18].

ويعلق سعيد يقطين عن رأيها في مفهوم الصيغة فيقول: " في تحديدي للصيغة أجدني أنطلق من تحديد "تودوروف" إياها، حيث يراها تتعلق بالطريقة التي بواسطتها يقدم لنا الراوي القصة القصة وهذا التحديد يتوازى مع باقي المكونات الأخرى في تحديده إياها: الزمن، الرؤية والصوت وانطلاقا من هذا التحديد أجدني لا أشاطر "جينيت" في ما تدخله ضمنها من مسافة ومنظور، فالمنظور (التبئيرات) يمكن أن تناقش في مستوى آخر إلى جانب الصوت بسبب العلاقات الوطيدة بينهما، وسنحاول الإجابة عن السؤال: من أين يتكلم المتكلم؟ وفي الصوت يجيب عن السؤال، من يتكلم هنا؟ لذلك نرى أنهما مستويان متظافران، ونرى أيضا بضرورة الفصل بينهما وبين الصيغة التي نبحث فيها عن خطابات المتكلم وعلى مستوى ترتيب هذه المكونات أرى عكس " تودوروف" أن نأتي بعد الزمن بالصيغة وأخيرا بالرؤية والصوت لسبب بسيط يكمن في الصيغة وتراكم الخطابات الموجودة في الحكي ليأتي لنا بعد ذلك الجواب عن أسئلة الرؤية والصوت"[19].

ففي تحليلنا للصيغة لاحظنا، ان التشابه بين المفهومين لا يعني دائما الاتفاق أو الاشتراك المعنوي بينهما، وإن كنا نرى بإمكان التعامل معهما، واستغلالهما معا في تحليل غير مسند إلى الأرضية التي ننطلق منها في التحليل، ونستخلص إذا أن نقل الكلام يقحم في النص الأدبي، وفي الرواية على الخصوص، بطرق مختلفة والصيغة السردية هي الكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة، ويقدمها البحث في السرد وأنماطه؛ وهو بحث متعلق بالتساؤل عن كيفية نقل الرواية، وماهيتها وما يتعلق بها من أحداث، وأول من استخدام الصيغ بهذا المفهوم هو "تزفتان تودوروف" على أنها (الطريقة التي يتم بواسطتها تقديم الحكي).

وهذا ما دفعه إلى تغليب أهمية الطريقة التي يتم بها تقديم القصة في الخطاب على أهمية الأحداث في حد ذاتها، ما دام الحدث القصصي يستند إلى الجانب الفني الذي يعطيه وقعه الجمالي، فإذا فقد ذلك الجانب أصبح مجرد مادة إخبارية نفعية لا أكثر، لذا تبنت السرديات (narratologie) ما جاء به "تودوروف"؛ إذ يرى أن ميدان البحث فيها يهتم بطرائق اشتغال السرد، الذي يعني الطريقة التي تحكي بها القصة من طرف الراوي المؤطر و"الحديث هنا يقودنا إلى مسألة العلاقة بين القصة والرواية، والتي أطلق عليها "جيرار جينيت (G.Geneet) " Mode " الصيغة، والمراد بها صيغة الفعل، فهذه اللفظة مأخوذة من مجال النحو وبصفة خاصة نحو الأفعال.

وتعرفها بعض المعاجم أنها "اسم يطلق على الصور المختلفة للفعل، التي تستعمل لتأكيد شيء نحن بصدده، تأكيدا أكثر، أو تأكيدًا أقل، وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الحياة، أو إلى الحدث[20].

لم ينحصر ظهور السرد في بيئة عربية محددة، بل امتد ليشمل كل البلدان العربية، والسرد الروائي ما هو إلا نتيجة حتمية للكتابة الإبداعية التي لا تتوفر إلا من خلال الفصاحة، قصد خلق المتعة لدى القارئ، وتتجاوز تلك الهلهلة التي تطغى على بعض الأعمال الإبداعية[21]، ومن المزايا السردية الجديدة رفض التقاليد كما نجد فيها غياب للبطل أو الشخصية المحورية، وتبدي حساسية خاصة تجاه الزمن وتحاول كسره أو تجميده أو نفيه، وتنهض فيها اللغة بمهمات متعددة كالمستويات اللغوية المتنوعة واللغة المكثفة الموحية، وتجسيد المعنى... وصهر الأساليب القديمة والحديثة، وخلق أسلوب لغوي جديد يدهش القارئ ويصدمه، وتراكيب وصور شعرية تحل حركتها الإيقاعية محل حركات السرد والأحداث.

وعلى الرغم من كون الرواية على حد تعبير الناقد "مخائيل باختين" هي الجنس الأدبي الذي يبقى دائما قيد التشكل، فإنه يأخذ مفرداته من مميزات المبدع، هذا الأخير يودع في النص تلك الروح الخفية، وإذا استعرنا العبارة من "بوفون" (Boffon) "الأسلوب هو الرجل نفسه"[22].

فالنص الإبداعي تطبعه خصائص المبدع، هذا الإبداع السردي والكتابة حركة نقدية استطاعت بدورها أن تحقق تراكما على مستوى التنظير أو الممارسة، وحاول هذا النقد صياغة أسئلته استنادا إلى خلفيات نقدية غربية، وخصوصيات النص الروائي العربي.

ولا يخفى أيضا أن المصطلح السردي بتفريعاته مثل الراوي أو فاعل المعرفة أو فاعل الاعتقاد، لا يتنافى مع المورث السردي العربي أيضا، بمعنى أن التعريب أرقى من مجرد الترجمة الحرفية، وقد سعى "رشيد بن مالك" إلى اجتهاده في الترجمة أثناء وضعه لقاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، وصاغ معرفته للمصطلحات ضمن حدود الترجمة عن- السيميائيين- الفرنسيين أمثال: " جيرار جنيت"، و"اميل بنفست" و"غريماس" وغيرهم[23]، ونتوقف عند صياغته لمصطلح "سردية" (narrative)، فهو يميز بين الخطابات السردية والخطابات غير السردية... ويحتوي المروي من الخطاب عموما على أحداث حكاية أفعال بطولية أو غير بطولية، كانت الحكايات في وصفها للأفعال المطردة- حكايات فلكلورية، أسطورة، أدبية- مصدر التحليل السردي وفق "بروب دوميزيل"، "ليفي شترواس"[24].

والملاحظ في هذا المقام أن السرد يتداخل مع الخطاب بأبعاده المختلفة حسب "سومرز" و"جيبسون" الأنطولوجية، والعامة (public)، والمفاهيمية (conseptual) والشارحة أو ما وراء السرد (meta narratives)"[25].

ومع توالي الترجمات نضطر إلى تغيير المصطلحات تبعا للتغيير الحاصل في مصدرها ونغيرها على هوى ما نعتقد أنه الأجدى من دون أي تنسيق، ولكون النتيجة فوضى مصطلحات تولد أزمات النقد الروائي، فمصطلح "القص" (récit) ينقلب إلى "الحكي" و"المحكي" و"البنية السردية" (la structure narrative) إلى البنية الحكائية وبالتالي تنقلب السرديات إلى الحكائيات.[26]

إذن فالسرد هو فعل وعملية إنتاج النص السردي، كما تختلف أشكال المخاطبة في وجهات نظرها السردية، فقد تستخدم النصوص السردية (السرديات) المكتوبة، السرد بضمير الغائب، العالم بكل شيء (أي أسلوب الإبلاغ أو الحكي)، أو السرد بضمير المتكلم الذاتي (subjective) أسلوب العرض، ويعد السرد بضمير الغائب في الكتابات الأكاديمية عادة وعلى نحو تقليدي أكثر موضوعية وأكثر شفافية من السرد بضمير المتكلم، حيث يذكر النقاد أن هذا الأسلوب يعمل على إخفاء عمل المؤلف ووساطته مما جعل الحقائق والأحداث تبدو وكأنها تتحدث عن نفسها.[27]

ويرى الباحث "بسام قطوس" أن الاختلاف في ترجمة المصطلح النقدي الواحد من شأنه أن يفاقم الاختلاف ويعود ذلك إلى أسباب منها:

أ- عدم استقرار المصطلح، فهناك الكثير من المصطلحات المتعددة المعنى، والمفهوم عند النقاد فضلا عن تأرجح المعنى للمصطلح النقدي عند النقاد الواحد ولذلك فإنه من الصعب إرساء قواعد واضح للنظرية النقدية العربية دون توحيد المعنى والمفهوم للمصطلح النقدي العربي وتحديدهما.

ب- اختلاف النقاد في فهم المراد من المصطلح النقدي الواحد، مما يؤدي إلى تضارب الآراء واختلاف النتائج.

ج- إن مشكلة الاصطلاح مرتبطة ارتباطا وثيقا بإشكالية التعريب والترجمة.[28]

وبالإضافة إلى كل ما سبق ذكره لا يمكن تجاهل الجهود التي بذلها "سعيد يقطين" في تأصيل المصطلح السردي ضمن سيرورته الحداثية في كتابه (الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي)، ورأى المنطلق في تركيبة السرد والسرديات العربية اصطلاحا من خلال الانفتاح على السرد حيثما وجد لفظيا، أو غير لفظي وعلى الاختصاصات التي سبقتها إلى الاهتمام بالمادة الحكائية الأساسية، وأن توسع مدار اختصاصها لانتقال البحث في الخطاب وتفاعلاته المتعددة المتعددة من خلال التفريق بين سرديات القصة، وسرديات الخطاب، والسرديات النصية[29].

على أن النص السردي بنية مجردة أو متحققة من خلال جنس أو نوع محدد عند الاهتمام به من جهة نصيته التي تحدد وحدته، وتماسكه، واسجامه في علاقته بالمتلقي في الزمان والمكان[30]، ونموذج هذا النص الروايات الرومانسية.

أما النمط الثاني فيكون الكاتب مطلعا على كل شيء حتى أفكار السرية للأبطال ويكون الكاتب مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل لتفسير الأحداث وإنما ليصفها كما يراها ولذلك يسمى هذا السرد موضوعيا لأنه يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكي له ويؤوله ونموذج هذا الأسلوب الروايات الواقعية"[31].

وفي الأخير نقول إن السرد يكون إما موضوعيا وغما ذاتيا وما يحدد الذاتي أو الموضوعي في العمل السردي هو تلك العلاقة القائمة بين الراوي وقصته التي يرويها ومن ثم علاقته بالشخصيات.

وإذا تناولنا مفهوم الصيغة من الناحية اللغوية فإننا نجدها، وردت في لسان العرب كالآتي:

صوغ: الصوغ: مصدر صاغ الشيء يصوغه، صوغا، وصياغة، وصغته، أصوغه صياغة، وصيغة، ورجل صائغ، وصواغ، وصياغ في لغة أهل الحجاز، وأعدت صواغًا هو صواغ الحلي،

قال ابن جني: إنما قال بعضهم صياغ لأنهم كرهوا التقاء الواوين، لاسيما فيما كثر استعماله والشيء المصوغ ما صنع، وقرئ، قالوا رجل صواغ أي يصوغ الكلام ويزوره، وقالوا: يصوغ الكذب أي يتقنه، وصاغ فلان زورا، وكذبًا إذا اختلقه، وهذا شيء حسن الصيغة أي حسن العمل، وفي الحديث: أكذب الناس الصياغون، والصواغون، هم صياغو الثبات وصيغة الحلي لأنهم يماطلون بالمواعيد الكاذبة، يقال صاغ شعرًا وكلامًا أي وضعه ورتبه، ويقال صيغة الأمر كذا أي هيئته التي بني عليها[32]. وقيل في موقع آخر صيغ الطعام: نقعه في الأكل حتى تشبع به.[33]

أما من الناحية الاصطلاحية يؤكد بعض الباحثين وجوب التفرقة بين السرد والحوار، والتفرقة بين النص والحكاية، وهاتان الوسيلتان هما الأساس الذي ينبني عليه المنهج السيميوطيقي في تحليل النصوص الروائية وفك شفرتها[34].

والصيغة في العرف الاصطلاحي هي "الكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها لنا بها، والمراد هنا بالصيغة صيغة الفعل، فهذه اللفظة مأخوذة من مجال "النحو" وبصفة خاصة نحو الأفعال، الصياغة، السبك التصريف النمطي المنظم للأسماء، والأفعال لبيان الصيغ المختلفة التي تشتق من أصولها، حيث نجد الصيغ الصرفية، صيغ المبالغة، الصيغ البديعية، صيغة منتهى الجموع، الصيغة ذات المناسبة الواحدة، وهذه الأخيرة هي الكلمة أو العبارة التي يستعملها مؤلف ما في مناسبة خاصة، وم يستعملها أحد من قبل وقد يؤول أمرها فيما بعد إلى الاندثار، وهذا هو الغالب أو إلى بقائه مستعملة وذلك كما في عبارة "برمائي" التي ابتدعها المغفور له " سلامة موسى" ثم شاع استعمالها فيما بعد.[35]

وتعرف الصيغة في بعض المعاجم أنها اسم يطلق على الصور المختلفة للفعل التي تستعمل لتأكيد شيء نحن بصدد دراسته تأكيدا أكثر أو تأكيدا أقل، وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة، التي ينظر بها إلى الحياة أو إلى الحدث، ويعول "جنيت" على أهمية هذا التعريف والصيغة ببحثه في الرواية، فالمرء يمكنه ان يحكي الشيء نفسه أكثر أو يحكيه أقل، كما يمكنه أن يحكيه من وجهة نظره بعينها أو من سواها وهذا هو بالضبط ما تهدف إليه المقولة التي تقع تحت عنوان الصيغة الروائية.[36]

وربما كان من المستحسن أن نتبنى ما جاء به "تودوروف" كمفهوم للصيغة، على أن نستعين بمفاهيم أخرى غامضة، يقترحها بعض الباحثين، والأخذ بتعريف "تودوروف" يقودنا إلى ضبط العناصر والآليات التي تلخص طريقة التقديم في الحكي الروائي، الملاحظ في الخطاب

الروائي توزعه بين ما يخبر الراوي من خلال فعل السرد وما تخبر به الشخصيات من أقوال ضمن الخطاب الذي يؤطره الراوي دائما.

ومن هنا يتجلى لنا أن النص قد يستخدم صيغة المتكلم، ويلعب ضمير أمتكلم دورا مزدوجا من ناحية أنه يمثل الراوي، ومن ناحية أنه الذات الفاعلة المروي عنها والتي تنجز الفعل، أي يمثل الوصف والموصوف في الوقت نفسه، وقد يتضمن دور المتلقي أو المخاطب، كما في المناجاة للنفس، فيكون المروي له فيها هو الذات[37].

نستطيع التمييز بين ما ينتمي للسرد أي إلى اللغة وبين ما ينتمي إلى التشخيص أو النصوص الشفوية.[38]

2- البناء الفني للصيغ السردية في رواية أحلام مستغانمي:

2-1- اشتغال الصيغ السردية في ذاكرة الجسد:

لطالما تميز أسلوب أحلام مستغانمي الروائي بالجمالية؛ لأنها اتخذت من اللغة الشعرية سبيلا كتاباتها الروائية دون أن تترك مجالا للتقريرية المعتادة في كتابة الرواية، ويتضح ذلك جليا في روايتها "ذاكرة الجسد" والتي كانت تجربة تنوعت الصيغ السردية فيها وتداخلت في معالجتها للموضوع وبناء الحدث، والتعبير عما يجول في أعماق الأشخاص من مشاعر متباينة ومتناقضة، فكانت رواية رائعة شكلا ومضمونا بشخوصها المتواجدة، ولهذا استعانت المؤلفة بهذه الشخصيات فاتخذت البطل "خالد" شاهدا على هذا الإبداع، ومشاركا فيه، فأعطته السلطة في سرد الرواية، فكان المتحكم الأوحد في الصيغ السردية وطريقة عرضها، ضمن خطاب الرواية، وبما أننا بصدد دراسة الصيغة في هذه الرواية، فإننا حددناها متناوبة فيما بينها ومتداخلة، ابتداء من صيغتي المنقول والمحمول، ليدخل عليهما في مرتبة تالية الخطاب السرود كما يقر بذلك جينيت وتودوروف.

2-1-1- الخطاب المنقول وطرائق تشكله:

تشغل الخطابات المنقولة حيزا في الرواية، يأخذ الحوار جانبا منها والذي ينقل السارد أحد أطرافه نقلا مباشرا، وخاصة الحوار المتعلق بالشخصية الأخرى الذي يبين وجهة نظرها، وطريقة تفكيرها، ومستواها الاجتماعي والثقافي، ومن أمثلة ذلك في الرواية الحوار، الذي دار بين حياة خالد حول اللغة التي تكتب بها رواياتها وحول غلبة اللغة الفرنسية على كتابه الكتاب العرب من دول المغرب العربي، فينقل كلامها حرفيا قائلا: "استفزتك دهشتي، وربما أسأت فهمها حين قلت: "كان يمكن أن أكتب بالفرنسية، ولكن العربية هي لغة قلبي، ولا

يمكن أن أكتب إلا بها، نحن نكتب باللغة التي نحس بها الأشياء[39]، فكانت حياة دائما متمسكة بلغتها الأم، وقد نقل "خالد" كلامها حرفيا ليبرز هذا التعلق الذي تحمله أنفاس صدرها وتنهيدات قلبها.

وكان خالد دائما يحاول أن يعري الحقائق وكما يحاول أن يظهر الوجه الآخر للأنثى تلك المرأة التي لا يهمها الرجل لأنها أنانية بطبعها تسعى فقط للحفاظ على توازنها وتحقيق مآربها، ولا يهمها معاناة الآخرين، أو موتهم، بل تتعمد قتلهم، لأن ذلك يشفي غليلها، ويخمد نار حقدها، فيغوص في وصف ملامح "حياة" وينقل أقوالها: "كان لابد أن أضع شيئا من الترتيب الداخلي... وأتخلص من بعض الأثاث القديم إن أعماقنا أيضا في حاجة إلى نفض كأي بيت نسكنه، ولا يمكن أن أبقى نوافذي مغلقة هكذا على أكثر من جنة، إننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئا على حياتنا، فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم، وامتأنا بهواء نظيف[40]".

وفي نفس الوقت ينقل لنا حواره مع دواخله فيصف حالة اللذة التي خلفتها "حياة" في نفسه من نظرة واحدة فيقول "تزودت منك بآخر نظرة، وأنت تصافحيني قبل أن تنسحبي كان في عينيك دعوة إلى شيء ما .. كان فيهما شيء من الغرق اللذيذ المحبب، وربما نظرة اعتذار مسبقة عن كل ما سيحدث بي من كوارث بعد بسببها"[41].

وفي موقف آخر ينقل كلامه حرفيا فكان، بمثابة اعتراف عن ما سيقدم عليه وهو بوح عن ما يختلج نفسه، من حقد، وكره، فيخاطب نفسه وكأنه يحفزها ويدفعها لتحقيق الانتقام والأخذ بالثأر، فيحقق بذلك هزة في عالمه الداخلي، ويخفف بها التوتر والقلق الذي يراوده، ويرجع الثقة في نفسه، فيخدع نفسه بشموخ زائف عد أن تحطم فيقول "حان لك أن تكتب، أو تصمت إلى الأبد أيها الرجل فما أعجب ما يحدث هذه الأيام"[42]، ويقول أيضا:

"لكني قلت بصوت بطبيعي لا علاقة له بزلزالي الداخلي: "سأكون هنا بعد الظهر في أغلب الأحيان..."[43]

ويستحضر خالد الشخصيات حتى الغائبة منها بعملية استرجاع سريعة من الذاكرة بنقل حوارها، وكلاما حرفيا، والفصيلات الدقيقة الخاصة بالبيوت والحدائق والشوارع، وهي ذات صلة التي تربط بين المتحاورين ومستوياتهم الفكرية والتعليمية ومستوياتهم الحياتية الاجتماعية، فقد كانت هذه اللهجة المحكية بكل حمولاتها دالة على الوضع الاجتماعي، وعلى الموقع الجغرافي، ففي تحديد الوضع الاجتماعي يقول: " كان سي الطاهر هكذا أحيانا، يكون

موجزا حتى في فرحته، فكنت موجزا معه في حزني أيضا، سألني بعدها عن أخبار الأهل، وأخبار أما بالتحديد، فأجبته أنها توفيت منذ ثلاثة أشهر، وأعتقد أنه فهم، فقد قال وهو يربت على كتفي، وشيء شبيه بالدمع في عينه: "رحمها الله، لقد عانت كثيرا"[44].

وفي تحديد الموقع الجغرافي يقول على لسان سي الطاهر أيضا: " لقد وضعت في جيبك عنوان العائلة في تونس وشيئا من الدراهم..."[45].

وقد كان النقل على لسان شخصيات كثيرة لقي البعض منها رواجا عن باقيها ويتركز النقل على شخصية حياة وسي الطاهر، وحسان، وزياد، وسي مصطفى وسي الشريف، وذلك باعتبار أنها الشخصيات الأكثر حضورا في الرواية، فتداخلت الأصوات الروائية ضمن الخطاب المنقول، لتؤدي وظيفتها في تغير مجرى الأحداث وتبطئ عملية السرد، والوقوف على أهم الشواهد التعبيرية، التي تحمل الدلالات الإيحائية المتضمنة داخل السياق الثقافي والإيدلوجي للشخصيات العاملة في النص الروائي.

وفي حال إذا ما اعتبرنا أن رواية "ذاكرة الجسد" تدخل ضمن إطار السيرة الذاتية لخالد"، فسنجد أن الشخصية الأساسية فيها هي شخصية "حياة"، وتذكر باقي الشخصيات لعلاقتها بها لا غير، وهذا لأنها تكمل رسم الشخصية الأساسية فيجعل السارد "حياة" مركز ثقل باقي الشخصيات المتفاعلة داخل الرواية، ولهذا كان النقل جزء مكمل للحوار، ليوقف السرد عند أهم المحطات والشخصيات، هكذا طال الحوار (النقل فيه) في مواضيع، ليقصر في مواضع أخرى، كما جاء بين كاترين وخالد في حوارهما الحميمي، والذي وصف فيه المرأة وأنوثتها وحبها الأضواء والشهرة والحنان وعن كاترين التي تمنت أن يحبها خالد ذات يوم فيقول: "جاء صوت كاترين خافتا وكأنها تتحدث لي وحدي هذه المرة: "عجيب أنني أرى هذه اللوحات وكأني لا أعرفها، إنها هنا تبدو مختلفة..." كدت أجيبها وأنا أواصل فكرة سابقة: " إن اللوحات لها مزاجها وعواطفها أيضا... إنها تماما مثل الأشخاص. إنهم يتغيرون أول ما تضعينهم في قاعة تحت الأضواء!".

ولكنني لم لأقل لها هذا.

ويضيف قائلا: قلت فقط "اللوحة أنثى كذلك تحب الأضواء وتتجمل بها، تحت أن ندللها ونمسح الغبار عنها أن نرفعها عن الأرض ونرفع عنها اللحاف الذي نغطيها به، تحب أن نغلفها في قاعة لتتقاسمها الأعين حتى ولو لم تكن معجبة بها إنها تكره في الواقع أن تعامل بتجاهل لا غير".

قالت وهي تفكر: "صحيح ما تقوله، من أين تأتي بهذه الأفكار؟ أتدري أنني أحب الاستماع إليك؟ لا أفهم كيف لا نجد أبدا وقتا للحديث عند ما نلتقي".

قبل أن أعلق على سؤالها بجواب مقنع جدا، أضافت بنوايا أعرفها وهي تضحك "متى ستعاملني أخيرا كلوحة ؟".

قلت وأنا أضحك لسرعة بداهتها، ولشهيتها التي لا تشبع:

"هذا المساء إذا شئت"

وعندها أخذت كاترين مني مفاتيح البيت، وطارت كفراشة داخل فستانها الأصفر نحو الباب"[46]، وفي ومواضع أخرى قد يبلغ الحوار والنقل فيه عدة صفحات انطلاقا من أهمية الشخصية المحاورة عند السارد، كالحوار الذي دار بين "خالد" و"حياة" حيث أخذ مساحة ثلاثة عشر صفحة، حيث يصف خالد لقاءه الأول بـ"حياة" وتعمد نقل العبارات بالتفصيل، لأن هذه العبارات فعلت مفعول السحر، فمارست عليه كيدها النسائي وأثرت فيه بتلاعب لغوي حتى صار قلبه ملكا لها تعلق بها يومها، كما يتعلق الوليد بأمه وكانت في نفس الوقت له بمثابة اللغز الذي طالما كان يحاول فك طلاسمه، فبدا الحوار بـ:

"قالت:" مرحبا، آسفة أتيت متأخرة عن موعدنا بيوم.."

قلت: " لا تأسفي، قد جئت متأخرة عن العمر بعمر".

قالت: " كم يلزمني إذن لتغفر لي ؟".

قلت: " ما يعادل ذلك العمر من عمر !"..."[47]

ويستمر الحوار إلى أن ينتهي بـ:

"قلت متعجبة:

" أتتقن العربية ؟"

قلت" " طبعا، سترين ذلك بنفسك".

قلت: " سأحضره إذن.."

ثم أضفت بابتسامة لا تخلو من كيد نسائي محبب:

"ما دمت على معرفتي، لن أحرمك من هذه المتعة ! " وانغلق الباب خلف ابتسامتك تلك، دون أن أفهم ما كنت تعنينه بالتحديد"[48].

وشمل النقل الحوار باللهجة المحكية الدراجة الجزائرية التي تنظم في انزياح دلالي بأثر جمالي، ومن هذه المشاهد التي وظفت فيها اللغة المحكية الجزائرية المشهد الذي ذهب فيه

خالد بن طوبال مرسلا من قبل الوالد (سي الطاهر) الذي استشهد فيما يعد لزيارة أسرة حياة وعلى الباب الحديدي الأخضر كما يصفه: قابل "أما الزهرة" وبادرها بالتحية قائلا لها:

-واشك أما الزهرة ؟ زاد بكاؤها وتحتضني وتسألني بدورها.

-واش راك يا ولدي ...

ع السلامة، جوز يا ولدي جوز ..."[49]

إن إبراز خصوصية اللغة في استخداماتها المحكية كان يشكل ضرورة لازمة خاصة في الحوار بين الشخصيات، كما شكل هذا الاستخدام، كما شكل هذا الاستخدام بكل خصوصيته معجما للموروث الشفاهي، ذلك أن استخدام صيغ سردية مستمدة من التراث الشعبي وطرق الحكي الشفاهي، مما يجعل النص مجتلى لاستخدامات متنوعة من اللهجات الاجتماعية التي تنتج تأثيرا وتأثرا متبادلا بين الشفاهي والمكتوب، وتجعل النص ساحة لتفاعل صيغ لغوية تنحو إلى التخلص من حمولاتها الدلالية المسبقة والمستهلكة[50].

فتداخل أقوال الشخصيات الفردية مع حواراتها، يشكل الخطابات المنقولة بصفة عامة، والتي يدل على بدايتها أو توقفها علامات التنصيص الخاصة بها، لتعلن عند توقفها والانتقال إلى المسرود عموما، ومثال ذلك المكالمة الهاتفية التي دارت بين خالد وحياة فمجرد نهاية المكالمة، تنتقل الصيغة من المنقول إلى المسرود عموما "هل أيقظتك ؟

لا أنت لم توقظيني، أنت منعتني البارحة من النوم لا أكثر.

قلت بلهجة جزائرية بين المزاج والجد:

"علاش، إن شاء الله خير"

قلت:

"لأني رسمت حتى ساعة متأخرة من الليل..

- وما ذنبي أنا ؟

لا ذنب لك سوى ذنب، يا ملهمتي !

صحت فجأة بالفرنسية كعادتك عندما تفقدين السيطرة على أعصابك:

"ah..non !"

ثم أضفت: أتمنى أنك لم ترسمني، يا لها من كارثة معك !

وأين هي الكارثة إن رسمتك؟

واصلتني بصوت عصبي:

ISSN: 2352-9830 EISSN: 2600-6898

أأنت مجنون ؟ تريد أن تحولني إلى لوحة تدور بها القاعات من مدينة إلى أخرى يتفرج عليها من يعرفني ؟! .."[51]

ويتواصل التحاور حتى تنتهي المكالمة بسؤال خالد: "أين نلتقي ؟[52]

وقد نستدل على نهاية الخطاب المنقول بعلامات أخرى غير نهاية المكالمة حين يقر السارد بطرح أفكار داخل الحوار، فهو لا يلزم بالضرورة نهاية المكالمة، وهذا ما نلحظه في رواية "ذاكرة الجسد"؛ فالسارد "خالد" يتعمد نقل أفكاره أو محاولة الغوص في أفكار شخصيات الرواية حتى بقطعة للحوار، وهذا ينطبق على جميع حوارات الرواية، ذلك أن خالد يظهر في الرواية إلى جانب أنه السارد الرئيسي في مظهر المحلل النفسي، ولتوضيح أكثر، تنطلق نحو الخطاب المحمول وآليات تشكيله كعنصر مكمل للغة السارد وصيغ الرواية .

2-1-2- الخطاب المحول وطرائق شكله:

نجد في الرواية الخطاب المحمول متناثرا داخل الخطاب المنقول أين يعمد الراوي إلى تحرير كلام الأشخاص بأسلوبه الخاص، أو حتى كلامه الخاص، فيحاكي دواخلهم ويلعب دور المحلل لأقوالهم وعباراتهم، مثال ذلك قول خالد وهو يحمل رسالة زياد:

فأجأتني رسالته، أسعدتني وأدهشتني ذهبت بتفكيري إليك وقلت:

" طويل عمر هذا الرجل، ما كدت أذكره معك حتى حضر " ثم تساءلت تراك قرأت أشعاره ؟ وهل أعجبتك ؟ وماذا سيكون رد فعلك إذا قلت لك إنه سيحضر إلى باريس، أنت التي خفت أن يكون قد مات، وأبديت اهتماما بقصته ؟ "[53].

وفي حمل خالد لكلام زياد عندما قال:

"لم يبد عليه أي اهتمام خاص بكلامي، قال على طريقته الخاصة، وهو يعود لقراءة جريدته أنا أكره النساء عندما يحاولن ممارسة الأدب تعويضا عن ممارسات أخرى...

أتمنى ألا تكون صديقتك هذه عانسا، أو امرأة في سن اليأس، فأنا لا صبر لي على هذا النوع من النساء؟"[54].

ويقول "زياد" على لسان خالد وهو يحاور زوربا فيقول: "وكان زياد، آه كان يشبهك بعض الشيء لو رأيت ضحكته، لو سمعته يتحدث، يكفر، يلعن، يبكي .. يسكر، لو عرفتهما، لرقصت حزنا عليهما الليلة كما لم ترقص من قبل"[55].

ويقول السارد حاملا كلام حبيبة زياد "وكانت الفتاة التي أحبته تزوروني راجية أن أقنعه بالبقاء، وأنه مجنون ذاهب إلى حتفه المؤكد .."[56].

وخير مثال على التحويل ما قاله "زياد" لخالد: "لا تبتر قصائدي سيدي رد لي ديواني، سأنشره في بيروت"[57].

ليعاود خالد حمل هذه العبارة محللا إياها قائلا:

" تلقيت كلماته كصفعة أعادتني إلى الواقع وأيقظتني بخجل، لقد كان ذلك الشاعر على حق، كيف لم أكتشف أنني لم أكن شيئا منذ سنوات سوى تحويل ما يوضع أمامي من إنتاج إلى نسخة مبتورة مشوهة ؟ "[58]، وفي حمله للخطاب وضح المعاني التي تضمنتها عبارة زياد المختصرة، وأفصح عن التلميح الذي تضمنته العبارة ليظهر شجاعة زياد وجرأته على التحدي والمواجهة، وقوله الحق، وقوة تأثير عباراته على الآخرين فيستجيبون لها بكل أذن صياغة.

إن ما يميز صيغة الخطاب المحمول الذي يدور حول موضوع أو قضية ما أو شخصية معينة، هو انتهاؤه بمجرد انتهاء الحدث الوارد، والحوار القائم، فعندما يغلق الخطاب، يفتح حوار آخر وتبدأ أحداث جديدة ومثال ذلك الخطاب المحمول الذي دار بين "خالد" و "زياد" لينتهي بسفر زياد، وذلك في الصفحة 228، لينفتح خطاب محمول آخر عن سي الشريف ابتداء من الصفحة 229، لينتقل بعدها إلى الخطاب المسرود.

2-1-3- الخطاب المسرود وطرائق تشكله:

يحمل البطل "خالد" الخطاب المسرود على عاتقه في رواية "ذاكرة الجسد" فيعتمد على ذاكرته لسرد الأحداث وتفاصيل القصة من بدايتها، وكانت طريقته في تقديم الحكي ضمن الرواية تعتمد عدة آليات وهي:

2-3-3-1- الأخبار:

ويتعلق الإخبار في الرواية بسيرة البطل الراوي خالد في سردها من أحداث هامة وتفاصيل دقيقة، وخاصة أن الرواية تدخل ضمن راوية تيار الوعي، في نشطها للزمن وترتيبها غير المنتظم للأحداث، فيواكب الحاضر ويستدعي الماضي ثم يستشرف المتقبل ليرتد بعده من جديد إلى الماضي وكان هذا وفقا لمتطلبات القص الذي يحتم عليه العودة إلى مخلفات الماضي التي تؤثر على الحاضر والمستقبل.

والجدول التالي يقدم أهم الإخباريات التي وردت في الرواية:

الإخبار	موضوعه	الصفحة
كان الوطن في صيف 1960 بركانا يموت ويولد كل يوم، وتتقاطع مع موته وميلاده أكثر من قصة بعضها مؤلم وبعضها مدهش....	استرجاع لاحتلال الجزائر وسقوط قسنطينة وأزماتها أثناء الاستعمار ليبين صمودها وقوتها، وسرد معانات الشعب، ولهذا تقسو على أبنائها أيضا.	47
هنا وقفت جيوش فرنسا تسع سنوات بأكملها على أبواب قسنطينة فرنسا التي دخلت الجزائر سنة 1830، لم تفتح هذه المدينة الجالسة على الصخرة إلا سنة 1837".		292
وكان لعدة سنوات أيضا سر نشوتي السرية، وأحلامي المكبوتة أيام صباي، يوم كنت أحلم به. ولا أجرؤ على دخوله، ربما خوفا من ألتقي بأبي هناك ربما أيضا لأني كنت مكتفيا بمغامراتي العابرة المسروقة فوق السطح تارة، أو في غرفة المؤونة التي قلما يفتحها أحد...".	استرجاع أيام الصبا والطفولة الجميلة والرهيبة.	314
ها هو سجن (الكديا) أتأمله كما نتأمل جدران سجن أول، دخلناه كما تدخل حلما مزعما لم نكن مهيئين له".	دخوله سجن الكديا ولقائه بسي الطاهر والذي غير مجرى حياته بعدها. تعرف على زياد ووصف وحدته	322
في سجن (الكديا) كان موعوجي النضالي "الأول مع (سي الطاهر) كان موعدا مشحونا بالأحاسيس المتطرفة...		30
"كان في مصادقة وجودي مع (سي الطاهر) في الزنزانة نفسها.		32
لقد عرفت شاعرا فلسطينيا كان يدرس في الجزائر كان سعيدا بحزنه ووحدته،	تعرفه على زياد ووصف وحدته	145
ذات يوم من أكتوبر 88، جاء موته هكذا صاعقة يحملها خط هاتفي مشوش، وصوت عتيقة الذي تخنقه الدموع".	موت حسان وحزن خالد وتأمله	388
خمس وعشرون سنة، عمر اللوحة التي أسميتها دون كثير من التفكير "حنين" لوحة لشاب في السابعة والعشرين من عمره، كان أنا بغربته وبحزنه وبقهره".		63
"كان يوم لقائنا يوم للدهشة لم يكن القدر فيه الطرف الثاني، كان منذ البدء الطرف الأول".	وقفة على أول لقاء لنتحر بعده كل الأحداث بعد قصة حب عنيفة	51
"كان حبك يجرفني بشبابه وعنفوانه وينحدر بي إلى أبعد نقطة في اللامنطق ... تلك التي يكاد يلامس فيها العشق، آخر المطاف، الجنون أو الموت...		51

2-1-3-2- الوصف:

لقد شغل الوصف حيزا ملحوظا في الرواية، فاعتمد السارد الوصف ليستوقف القارئ امام مشاهد الرواية فيعايش لحظاتها ويتلذذ بمحسوساتها المتخلية أين يستطيع القارئ تخيل الأماكن وملامح الشخصيات ومعايشة اللحظة واستوقاف الزمن، إذ يعبر من خلالها عن الشعور الذي ينتاب دواخله فيحوله إلى لغة معبرة، يحس القارئ من خلالها بشعور السارد، والجدول التالي يرصد الملامح العامة لوصف بعض الشخصيات من خلال الرواية:

الشخصية	نص الوصف	سبب الوصف	الصفحة
خالد	"فيك شيء من زوربا .. شيء من قامته، من سمرته .. وشعره الفوضوي المنسق .. ربما كنت فقط وأكثر وسامة منه". أجبتك: "يمكن أن تصيفي كذلك، أنني في سنه، وفي جنونه وتطرفه، وأن في أعماقه شيئا من وحدته من حزنه انتصاراته التي تتحول دائما إلى هزائم".	أحد أسباب حب حياة خالد شبهه الكبير الذي طالما تمنت رجلا مثله.	121
حياة	"نقلت نظرتي من السماء إلى عينيك. كنت أراهما لأول مرة في الضوء، شعرت أنني أتعرف عليهما. ارتكبت أمامهما كأول مرة، كانتا أفتح من العادة، وربما أجمل من العادة، كان فيهما شيء من العمق والسكون في آن واحد، شيء من البراءة والمؤامرة العشقية.."	رسم مشاعر "خالد "عند تأثره بعيني حياة" لتبدأ معهما مسيرته العشقية.	160
كاترين	"ما الذي كان يزعجك في تلك اللوحة؟ هل وجودها في تلك اللحظة بيننا بحضورها الصامت الذي يذكرك بمرور امرأة أخرى في حياتي؟ أم شقرة تلك المرأة والإغراء الاستفزازي لشفتيها وعينيها المختفيتين خلف خصلات شعر فوضوي؟	السبب في إثارة غيرة حياة فدفعها إلى التعلق بخالد أكثر	167
زياد	"ما زال شعره مرتبا بوفوضوية مهذبة، وقيمصه المتمرد الذي لم يتعود يوما على ربطة عنق، مفتوحا دائما بزر أو زرين. وصوته المتميز دفنا وحزنا، يوهمك أنه يقرأ شعرا، حتى عندما يقول أشياء عادية فيبدو وكأنه شاعر أضاع طريقه وأنه يوجد خطا حيث هو:	السبب بإثارة الإعجاب شخصية جذابة تنادي المحبين بسرية تستلهم لا شعوريا قلوبهم وهو سبب إعجاب "خالد" به وحب "حياة" له.	195

ولم تقف الساردة عند وصف الشخصيات بل تجاوزتهم، لتصف الأماكن فتصف قسنطينة وجمالها وتصف باريس وتمدنها والجدول التالي نستحضر فيه بعض مواطن وصف الأماكن والأشياء في لرواية:

الواصف	الموصوف	نص الوصف	السبب	الصفحة
خالد	صينية القهوة القسنطينية	"فتنسحب لتعود بعد لحظات، بصينية قهوة نحاسية كبيرة عليها إبريق، وفنجانين، وسكرية، ومرش لماء الزهر، وصحن للحلويات".	الوقوف على التراث القسنطيني	8
خالد	باريس	"كانت كاترين تسكن الضاحية الجنوبية لباريس، وكانت المواصلات تتضاعف في نهاية الأسبوع، في تلك الطرقات الرابطة بين باريس وضواحيها، والتي يسلكها الباريسيون لقضاء الأسبوع في بيوتهم الريفية".	وصف باريس بين المدينة والريف	71
روجيه	وصف بيته في قسنطينة	"دعني أتوهم أن تلك الشجرة مازالت هناك، وأنها تعطي تينا كل سنة، وأن ذلك الشباك ما زال يطل على ناس كنت أحبهم .. وذلك الزقاق الضيق مازال يؤدي إلى أماكن كنت أعرفها".	تعلق حتى الأجانب بقسنطينة وحنينهم وشوقهم لها.	
خالد	قسنطينة	تمتد أمامي غابات البلوط، وتزحف نحوي قسنطينة ملتحفة ملاءتها القديمة وكل تلك الأدغال والجروف والممرات السرية التي كنت يوما أعرفها والتي كانت تحيط بهذه المدينة كحزام أمان فتوصلك مسالكها المتشبعة، غاباتها الكثيفة، إلى القواعد السرية للمجاهدين، وكأنها تشرح لك شجرة بعد شجرة، ومغارة بعد أخرى. إن كل الطرق في هذه المدينة العربية العريقة تؤدي إلى الصمود وإن كل الغابات والصخور هنا قد سبقتك في الانخراط في صفوف الثورة".	قسنطينة ذاكرة النضال والجمال والعروبة والصمود	25

وعلى مدار الرواية وقف السارد عند الوصف، وقد استعان بعلامات لكي يستدل بها على الانتقال إلى المنقول غالبا، أو المحمول والأسلوب غير المباشر الحر أحيانا، فكان دخول شخصية ينبئ بهذا الانتقال الصيغي، وقد ينعدم هذا الدليل أحيانا وكما ورد في مواضيع عدة، ومثال ذلك دخول شخصية "عبد القادر" الصحفي الجزائري الذي وعد خالد بإجراء مقابلة معه على معرضه في باريس، فكان دخوله نقلا من خطاب المسرود إلى الخطاب

المحمول بأسلوب غير مباشر فيه الفعل التصريحي، فينما كان خالد يسرد وحدته في غياب حياة، يأتي ذلك الاتصال الهاتفي الذي فيه يعتذر عبد القادر عن إجراء المقابلة، فيقول السارد:

"عبد القادر طلبني ليخبرني أنه اضطر للبقاء في الجزائر، لتغطية مهرجان ما من أحد المهرجانات التي ازدهرت هذه الأيام، لأسباب غامضة يعلمها الله .. وآخرون".[59]

ومن خلال سوق هذا الكم من الصيغ السردية يتبين مدى الخطابات في رواية "ذاكرة الجسد"، حيث نجد عند بداية الرواية هيمنة لصيغة الخطاب المسرود التي كانت تنجز من خلال الراوي، المتكلم، وفي أثناء هذا الخطاب تدخل على خذ السرد خطابات أخرى يقتضيها المقام، بدءا من صيغة المسرود التي تقدم من خلالها مساحات الاسترجاع، ومرورا بصيغة التي يتم فيها عرض النفس الذي تمارسه الشخصية المركزية إزاء ما يتجسد من أحداث، وانتهاء بصيغتي المنقول المباشر والمنقول غير المباشر، فتتشكل رواية "ذاكرة الجسد" من خلال عدة صيغ سردية تنسجم مع ذلك الفضاء الممتلئ لمشهد كوني إنساني حضاري عبرت جزئيات العمل، "فهي تجري أساسا على لسان سارد عليكم بكل شيء وهو الأسلوب البانورامي-بحسب- جيمس ولوبوك- والذي يعلو فيه صوت السارد على الشخصيات مسجلا كا ما يدور داخلها من توترات ومشاعر أو ما يدور خارجها عندما لا يقدم ذلك السارد سوى ما يستطيع أن يخبره بحواسه.

ويتنازل السارد العالم في وحدات سردية متعددة عن سلطته السردية، لشخصياته لتقدم نفسها من خلال أقوالها وأفعالها على مسرح السرد"[60]، ويتوازى مع نسق سرد الراوي العليم سرد مشهدي آخر، عندما ضمنت الكاتبة روايتها مذكرات كان قد كتبها إحدى شخصيات العمل (خالد بن طوبال)، وفي تلك الصيغة السردية يتحد صوت السارد مع إحدى الشخصيات التي تمثل في هذه الحالة زاوية الرؤية عبر تداعيات الشخصية الساردة المهيمنة على الخطاب وسائر تفاصيله الفنية بحد ذاتها، حيث إن صوت خالد بن طوبال كان على مدار الرواية يمارس استبداده اللغوي والفكري دون حضور أي صوت معارض أو مخالف، وخصوصا الاعتراض على رؤيته السياسية للأحداث التي عصفت بالجزائر.

إن هيمنة الراوي على السرد، كما قلنا في البداية، يحرم النص من تعدد الأصوات والنبرات، ويجعل من الراوية ذلك الفن (الأوركسترالي) مجرد عزف منفرد، لكن في رواية ذاكرة الجسد سمح الراوي بتعدد الأصوات فسمح لغيره من الشخصيات بالكلام بما يتناسب مع

منطوقها وكينونتها النفسية، والاجتماعية، والثقافية بالتنوع الذي يقارب الحقيقة النسبية مع مواقع مختلفة، ويترك ذلك مجالا للشك والالتباس والتأويل بما يسمح بتعدد القراءات والرؤى، والمواقف من أبطال الرواية وأحداثها، وبذلك تتعزز فنيتها، وأوجه الجمال والمتعة فيها.

ويظهر ذلك في صيغتين: الأولى، ضمير المتكلم والثانية ضمير المخاطب، وهذا التعدد في صيغ الراوي الذي ترافق مع تعدد صيغ السرد ما بين النقل والإخبار البانورامي في المشاهد الوصفية، والعرض المسرح في المشاهد الحوارية، أتاح للشخصيات حرية القول والتعبير عن نفسها أولا ونأى بالبنية السردية الكلية عن الرتابة المملة وأضفى عليها بعد دراميا شائقا أما الثانية: تكشف عن تنوع الأصوات والنبرات واللهجات والمرجعيات الاجتماعية والفكرية والإيديولوجية، وكل ذلك يصب في بلورة وتأصيل وعي بالجنس الروائي وبإمكانياته، وبآليات تحققه الفني.

وعلى مستوى الصيغ السردية، فقد غيب فيها –تماما-صوت المؤلف الحقيقي، أو أي صوت مهيمن آخر مع تلك التعددية "البوليفونية"، التي تتوافر على صيغ سردية عدة تتجاوز حتى الأنماط المتعارف عليها في أساليب السرد، إذ نجد في الرواية مزيجا هائلا، ومنسجما في اللحظة ذاتها من الأحداث الواقعية التقليدية التي تشكل المتن الحكائي –الخطاب الداخلي المضطرب للاوعي الباطن للشخصيات –خطابات وشعارات سياسية، وعلمية، ومثيولوجية متنوعة-أنماط حكائية تمتزج مع البنية الأساسية للسرد من أحلام، وروايات وأفلام سينمائية، وقصائد شعرية-سرد العرض الحواري لشخصيات يختلفون في لغاتهم وثقافاتهم، وأفكارهم، تشظي بانورامي حقيقي، أفضى إلى عالم روائي فني، كأن الذي صاغه مؤلفون عدة عبر أزمان عدة وعصور سحيقة.

كما أن بين عناصر البنية الروائية دائما علاقات حوارية، فكأنها –كما يقول "باختين" عن الفعل الروائي لدستوفسكي-قد "جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الأعمال في عمل موسيقي ضخم[61]، وما اللغة المستعملة في الراوية إلا وسيلة لإنتاج النسق الجمالي عبر السرد، ويؤكد أن مستويات اللغة المتقطعة من الفن ومن أفواه الناس في واقعهم هي التي تؤسس خطابا أدبيا متداولا ومفيدا، فيتبين لنا أن اللفظة الروائية منتسبة لا إلى الميراث الإنساني، ولكن إلى اللحظة الراهنة والقادمة وفق تفاعل يخلقه الروائي، وهو ما سنؤكده من خلال تطرقنا لاستعمال اللغة العادية في السرد

والحوار (المنولوج والديالوج) واللغة (الفصحى واللغة العامية) والتعرض لجماليات اللغة الشعرية في الرواية وذلك في محور التشكيل الفني للغة السردية في رواية "ذاكرة الجسد".

الهوامش:

[1]- سبق للناقد رولان بارط أن أشار إلى هذه الفكرة، ضمن مقالته المعروفة، مدخل للتحليل البنيوي للسرد، مجلة تواصلات، العدد 8، 1966.

[2]- الأدب هو أحد أشكال التعبير الإنساني عن مجمل عواطف و أفكاروخواطروهواجس الإنسان بأرقى الأساليب الكتابية التي تتنوع من النثر إلى النثر المنظوم إلى الشعر الموزون أما علم الدلالة هو دراسة المعنى، كلمة "دلالات" في حد ذاتها تدل على مجموعة من الأفكار التقنية، وعن أشكال الأدب وتجلياته، والتي تتنوع باختلاف المناطق والعصوروتشهد دوما تنوعات وتطورات مع مر العصوروالأزمنة.

[3]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، لبنان، 1997، ص 172.

[4]- المرجع نفسه، ص 172.

[5]- المرجع نفسه، ص 173.

[6]- عمرو عيلان، الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة منتوري، د.ط، الجزائر، 2001، ص 103.

[7]- عمرو عيلان، الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة منتوري، د.ط، الجزائر، 2001، ص 103.

[8]- جان راسين (g.racine)، هو شاعر وكاتب مسرحي فرنسي، ولد عام 1639 في البلدة الصغيرة فيرتي ميلون في مقاطعة فالواكتب المؤلف النشيط والطموح صاحب المسرحيتين التراجيديتين الرائعتي تينفيدرا و اندروماش خلال الأعوام العشرين الأخيرة من عمره مسرحيتين فقط، توفي جان راسين أواخر القرن السابع عشر مبرهنا أنه بالرغم من الصيغ الصارمة للمدرسة التقليدية فإنه يمكن تأليف اعمال تراجيدية سيكولوجية تجمع وضوح الفكرة والاختراق العميق لمكامن الروح البشرية، ومن أشهر تراجيدياته "أندروماك".

[9]- فرانسوا فنلون، (بالفرنسية: françois fénelon) (ولد 6 أغسطس 1651 وتوفي 7 يناير 1715) شاعر وكاتب فرنسي.

[10]- ينظر، جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد المعتصم عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، ط3، مصر، 2003، ص 181.

[11]- المرجع نفسه، ص 177.

[12]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 174.

[13]- عمرو عيلان، مرجع سابق، ص 104.

[14]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 183.

[15]- المرجع نفسه، ص 180.

[16]- ميك بال، (miek bal)، اعتبر علم السرد علم السردية (narrativité) أو هو العلم الذي يقبل صياغة النصوص السردية في بنيتها السردية وذهب " ميك بال" إلى أن النص القصصي يمكن أن يلحظ من خلاله ثلاثة أنواع: 1- النص السردي، 2- الحكاية، 3- القصة.

[17]- كارل آدم بيتري، ولد في 12 يوليو 1926 بلايبتسغ، توفي 2 يوليو 2010 بروفسور شرف بجامعة هامبورغ.

[18]- المرجع نفسه، ص 182.

[19]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 194.

[20]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 132.

[21]- ينظر، المرجع السابق، ص 139.

[22]- ينظر، سعيد بوعطية، النقد الروائي، مجلة الرافد الإماراتية، العدد 46، د.ط، الإمارات، 2001، ص 82.

[23]- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي، إنجليزي، فرنسي، مضمون، شك)، دار الحكمة، د.ط، الجزائر، 2000، ص 121.

[24]- المرجع نفسه، ص 121.

[25]- أوردت منى بيكر، أنماط السرديات، تر: حازم عزمي في مجلة فصول، العدد 66، 2005، ص 23.

[26]- علي نجيب إبراهيم، دور الترابط النظري في توحيد مصطلحات النقد الروائي العربي في كتاب قضايا المصطلح، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، 1988، ص 60.

[27]- على نجيب إبراهيم، مرجع سابق، ص 8.

[28]- بسام قطوس، إشكالية المصطلح النقدي المعاصر، السيمولوجيا، في كتاب قضايا المصطلح، اللغة العربية في مواكبة العلوم الحديثة، ط.د، د.ت، ص 324.

[29]- سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، د.ط، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص 223-226.

[30]- المرجع نفسه، ص 226.

[31]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 46،47.

[32]- ابن منظور، لسان العرب، مجلد 8، مادة "صوغ".

[33]- ابراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، مادة "صوغ".

[34]- سيد إبراهيم، نظرية الرواية، ص 102.

[35]- مجدي وهيبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 229، مادة "صاغ".

[36]- ينظر، سيد إبراهيم، نظرية الرواية، 132.

[37]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، ص 90.

[38]- سعيد يقطين، مرجع سابق، ص 198.

[39] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 91.

[40] - المصدر نفسه، ص 18.

[41]- ينظر، المصدر السابق، ص 69.

[42]- المصدر نفسه، ص 21.

[43]- المصدر نفسه، ص 68.

[44]- المصدر السابق، ص 33.

[45]- المصدر نفسه، ص 36.

[46]- أحلام مستغانمي، ذاكر الجسد، ص 74.

[47]- المصدر السابق، ص 85.

[48]- المصر نفسه، ص 98.

[49] - المصدر السابق، ص 112.

[50] - ينظر، رفقة محمد دودين، مرجع سابق، ص 504، 505.

[51] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 137.

[52] - المصدر نفسه، ص 139.

[53] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 192.

[54] - المصدر نفسه، ص 190.

[55] - المصدر نفسه، ص 395.

[56] - المصدر السابق، ص 146.

[57] - المصدر نفسه، ص 150.

[58] - المصدر نفسه، ص 150.

[59] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، ط16، بيروت، لبنان، ص 180.

[60] -http://www.nizwa.com/volume14/p151-154.html.2018/12/10 التاريخ: 14:20.

[61] -

htpp://www.albayan.co.ae/albayan/culture/2001/issue81/ofaque/2htm302018/08/08 التاريخ:

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊