اللغة الشعريّة في رواية ذاكرة الجسد
(العتبة، الفضاء، فن الرسم)

نادية ويدير/ جامعة تيزي وزو

الملخّص: إنّ الاهتمام باللّغة الرّوائية كفضاء للإبداع أصبح ظاهرة تتكرّر عند الرّوائيين الجزائريين ما بعد الحداثيين، ومن بينهم الرّوائية أحلام مستغانمي، ولعل سبب ذلك مرّده إلى كونها كانت شاعرة قبل أن تكون روائيّة، فعناية الكاتبة بلغتها الرّوائيّة يفوق كل توقّع حتى يخيّل للقارئ أنّ لغة الخطاب الرّوائي عندها هي موضوع النّص ذاته، وهذا الاحتفال والاحتفاء باللّغة في الكتابة الرّوائية عند مستغانمي يتبدى في كل مقاطع النّصوص التي يصطدم بها القارئ، ذلك أنّ الكاتبة يمتد بها اهتمامها باللّغة إلى جعلها «بطل» النّص، لهذا يمكننا القول أنّ اللّغة في ذاكرة الجسد هي الإستراتجية التي اعتمدتها أحلام مستغانمي في تحديد قارئ هذه الرواية.

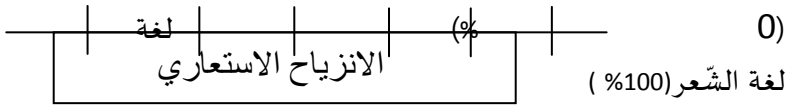
Abstract: The interest in romantic language as creative sphere is a recurring phenomenon for post modern Algerian novelists including “Ahlem Mostaghanmi”.

The reason may be the fact that she is a poet before becoming a novelist. The care given to language is so large that it seems to be the object of the Romantic discourse and the hero of the story. Thus we can say that the language in the "body’s memory" is the strategy adopted by the narrator to determine its reading.

اللّغة الشّعرية هي اللغة التي تتميّز عن لغة النّثر بكثافة شعريّة تتحقّق بالانزياح الذي يُعدّ (Ecart) مفهوماً أساسيّاً في التّصوّر البنيوي للغة الشّعر، وإذ كان الباحثون البنيويون يعتبرون الانزياحات الصّوتيّة والتّركيبيّة والدّلالية، ظاهرة تتجلّى في التّعابير الشّعرية، فإنّ أهم ما ركّزوا عليه هو الانزياح الاستعاري لأنّه يشكّل أرقى درجات بروز اللّغة الرّاقيّة[1].

يعمل الانزياح الاستعاري على إخراج اللّغة عن المعيار أو القاعدة، لذلك جاء في تعريف الاستعارة "إنّها قول مخرج غير مخرج العادة، وهو ما يجعل جماليتها كامنة في هذا الانزياح عن القول المألوف"[2]؛ وارتباط الاستعارة بالانزياح نجده في تصوّر جون كوهن(Jean Cohen) للاستعارة، فكوهن يعتبر كل انزياح تحقّقه اللّغة مهما كان شكله أو مستواه أو كيفما كانت صورته هو في حد ذاته تجلّ ما للاستعارة، ويقول في هذا الصّدد: "إنّ كل الصّور، وفي أي مستوى تتحقّق وتتم الاستعارة، إنّ القلب والمنافرة والقافيّة هي مجرد لحظة أولى ضمن ميكانيزم تشكّل فيه الاستعارة اللّحظة الثّانيّة"[3]. يؤكّد كوهن في هذه العبارة أنّ الانزياح الذي يتحقّق في لغة الشّعر يكمن في مدى حضور الاستعارة في هذه اللّغة –لا نقول هنا أن الانزياح يحدث فقط بالاستعارة– وبهذا يمثّل الانزياح الاستعاري المقياس الذي نقيس به درجة الجماليّة في لغة الشّعر، مقارنة باللّغة المعيار (Norme) في اصطلاح كوهن. واللّغة المعيار عند

كوهن هي لغة النّثر التي تختلف عن لغة الشّعر بالانزياح الذي تحقّقه الاستعارة (إلى جانب الأساليب الأخرى)، غير أنّه يذكر في موقع آخر في كتابه «بنية اللّغة الشّعرية» أنّ اللّغة المعيار هي لغة العلماء، وقد جاءت هذه الدّقة في التّحديد -حسب كوهن- نظراً لتعقيد مفهوم الانزياح، ويمكن تشخّيص الانزياح الاستعاري –انطلاقاً مما ورد عند كوهن– بخط مستقيم يمثّل طرفاه قطبين، القطب النّثري الخالي من الانزياح الاستعاري، والقطب الشّعري الذي يصل فيه الانزياح الاستعاري إلى أقصى درجة. ويتوزّع بينهما مختلف أنماط اللّغة المستعملة فعلياً، إذ تقع لغة الشّعر قرب الطّرف الأقصى أين يصل الانزياح الاستعاري إلى ذروته، كما تقع لغة العلماء قرب القطب الآخر إذ لا ينعدم فيها الانزياح الاستعاري إنّما يقترب من الصّفر[4] حسب الشّكل الآتي[5]:



يُبيّن هذا الشكل أنّ حضور الاستعارة ينقص تدريجياً من لغة الشّعر حيث يقارب حضورها درجة (100%)، إلى لغة العلم أو النّثر عموماً حيث يكاد أن ينعدم في لغة العلماء، ومن بين أنواع النثر التي تتوفر أو تُكتب بلغة شعريّة/ استعارية "الرّواية". وتوظيف الاستعارة في الخطاب الرّوائي هو مظهرٌ من مظاهر الحداثة في الرّواية الجزائريّة، حيث لاحظ النقاد أنّ لغة الخطاب الرّوائي الجزائري ما بعد الحداثي تنزاح عن تقريرية لغة الرّواية التّقليديّة وبساطتها إلى لغة إيحائية مليئة بالمجازات والاستعارات، فالرّواية التّقليديّة وإن "كانت لغتها قائمة على التّشبيهات والاستعارات، فإنّها من قبيل الاستعارات الميتة التي يحيا بها النّاس العاديون ويتداولونها وتشكّل جزءاً من حديثهم اليومي"[6]، بينما تشكّل الاستعارة في الرّواية الجزائريّة ما بعد الحداثيّة إحدى الدعائم اللّغويّة للخطاب. فمن المعروف أنّ "الخطاب الرّوائي بشكل عام هو بنية لغوية دالة، أو تشكيل لغوي سردي دال يصوغ عالماً خاصاً، تتنوّع وتتعدّد وتختلف في داخله اللّغات والأساليب والأحداث والأشخاص، والعلاقات، والأمكنة والأزمنة، دون أن يقضي هذا التّنوع والتعدّد والاختلاف على خصوصية هذا العالم، ووحدته الدّالة، بل يؤسّسها"[7]، وقيام هذه البنيّة اللّغوية على الاستعارة يجعل من الخطاب الرّوائي قريباً من الخطاب الشّعري ويأخذ بعض خصوصياته، من بينها الاهتمام باللّغة لا كوسيلة كتابية بل كغاية في ذاتها؛ أي أنّها تشكّل موضوعاً للكتابة، وبذلك تصبح فضاءً واسعاً للإبداع. والاهتمام باللّغة الرّوائية كفضاء للإبداع أصبح ظاهرة تتكرّر مع الرّوائيين الجزائريين ما بعد الحداثيين من بينهم الرّوائية أحلام مستغانمي، ولعل سبب ذلك – حسب رأينا – هو كونها شاعرة قبل أن تكون

روائيّة، فعناية الكاتبة بلغتها الرّوائيّة يفوق كل توقّع، حتى يخيّل للقارئ أنّ لغة الخطاب الرّوائي عندها هي موضوع النّص ذاته، ممّا يجعل رواياتها تتصف ببلاغة السّرد وشعريّة اللّغة وثراء الأسلوب، وهذا الاحتفال والاحتفاء باللّغة في الكتابة الرّوائية عند مستغانمي يتبدى في كل مقاطع النّصوص التي يصطدم بها القارئ وهو يقرأ روايتها «ذاكرة الجسد» مثلاً، ذلك أنّ الكاتبة يمتد بها سرورها باللّغة إلى جعلها «بطل» النّص، فاللّغة في «ذاكرة الجسد» قد أضحت بطلاً في الرّواية، خاصة وهي لغة شعريّة أقرب إلى الشّعر منها إلى النّثر، ويتّضح ذلك من خلال الاستعارات المكثّفة -والمجازات بصفة عامة- التي يستعملها البطل «خالد بن طوبال» في سرد الأحداث، والتي تتجلّى في الرّواية في مواضع مختلفة منها: العنوان، الفضاء، فن الرّسم.

1- شعريّة العتبة/ العنوان:

يندرج العنوان ضمن ما يعرف بالفواتح النّصيّة التي عرّفها أندري دال لنقو بأنّها نقطة تبدأ من العتبة المفضيّة إلى التّخييل، وتنتهي بحدوث أولى قطيعة مهمة في مستوى النّص، فهي موضع استراتيجي في النّص لأنّها البوابة التي تمكّن القارئ من ولوج عالم النّص الدّاخلي، حيث يمثّل العنوان أوّل لقاء مادي محسوس يتمّ بين القارئ والنّص ينتقل عبره القارئ من العالم الواقعي (خارج النّص) إلى العالم التخييلي (داخل النّص)، أي ينقله من فعل القراءة الخطي ليضعه مباشرة في فعل السّرد التخييلي[1].

ولم يكد رولان بارت (Roland Barthes) ينطق بسؤاله التّأسيسي من أين نبدأ؟ حتى جعله الدّارسون السّؤال المفتاحي لدراسة العتبات النّصيّة، لكونه الإشارة الأولى التي ستملأ بحضور النّص[9]، ومن بين هؤلاء الدّارسين جيرار جنيت (Gérard Genette) الذي يعتبر العنوان من العتبات النّصيّة الدّاخلية التي لا يجوز تخطيها أو تجاهلها لأنّها تساعد القارئ على فهم النّص وتحليله. يقصد جيرار جنيت بالعتبات النّصية الدّاخلية أو النّص المحيط (peritexte) ما يدور بفلك النّص من مصاحبات من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، وينقسم النّص المحيط عند جنيت إلى نوعين من النّصوص: النّص المحيط النشري (peritexte editorial) الذي يضم تحته كل من الغلاف، الجلادة، كلمة النّاشر، السّلسلة، والنّص المحيط التّأليفي (peritexte auctorial) ويضم تحته كل من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الدّاخليّة، الاستهلال، التّصدير، التّمهيد[10]، وبذلك يكون العنوان ضرورة تأليفيّة لا يخلو منه أي مؤلَّف مهما كانت نوع المادة التي يقدمها «شعر، رواية، سياسية، تاريخ».

يقدم لوي هويك (Loe Hoek) في كتابة الموسوم «سمة العنوان» تعريفاً أكثر دقة وشمولية للعنوان، جاعلاً إياه مجموعة العلامات اللّسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص،

قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعيّنه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف[11]، وتساهم في تحديد مسار القراءة وتوجيه القارئ الذي ينظر من خلاله إلى النّص، من منطلق أنّ العنوان حمولة مكثّفة للمضامين الأساسيّة للنص، وهو وجه النّص مصغراً على صفحة الغلاف، حيث يعمل العنوان على توجيه القارئ بحصر موسوعته في المجال الذي تحدّده دلالة الكلمات المشكّلة له، وبإمكان العنوان أيضا أن ينقل القارئ إلى عالم النّص دون تطرّقه إلى محتوى الكتاب، فمن خلال العنوان يستطيع القارئ أن يستشف نوع النّص وتركيبته ومحتواه خاصة إذا كان بينهما تطابق العنوان والنّص.

تصدق فكرة تطابق العنوان ومضمون النّص في حال ابتعاد العنوان عن اللّغة الشّعرية، أمّا إذا كان العنوان مكتوباً بلغة شعريّة فإنّه يخترق أفق انتظار القارئ، خاصة إذا كان "من نوع «العناوين القوليّة» أي العناوين الإيحائيّة، ويقصد بها الطّريقة التي يمارس بها العنوان وظيفة الإفهام"[12]، ويحيل على دلالات عديدة ومختلفة تحيّر القارئ وتدفعه لقراءة النّص الذي يصبح في هذه الحالة شارحاً للعنوان، مثل عنوان «ذاكرة الجسد» الذي يعدّ عنوان مراوغ لأنّه يوحي بكل الدّلالات الخاصة بالجسد والدّلالات الخاصة بالذّاكرة، لكنه لا يحيل على مدلول الثّورة والسّياسة والوطن الكامن في الرّواية، كما أنّه يطرح تساؤولات عديدة في ذهن القارئ من مثل: هل للجسد ذاكرة؟، لذلك لا يجد القارئ من حيلة أمام هذا العنوان إلاّ أن يتكأ على النّص لتفسيره.

إنّ اعتبار الباحثين العنوان رسالة لغويّة جعلهم يعاملونه معاملة النّص الكامل، لذلك تجري عليه وظائف جاكبسون هي: الانفعاليّة، المرجعيّة، الشّعريّة، الإنتباهيّة، الميتا لسانيّة، الإفهاميّة[13]كما تجري على أشكال الخطاب الأخرى؛ وإضافة إلى وظائف جاكبسون يحدّد جنيت أربع وظائف للعنوان هي[14]: الوظيفة التعيينيّة، الوظيفة الوصفيّة، الوظيفة الإحائيّة، الوظيفة الإغرائيّة. وعلاوة على وظائف جاكبسون والوظائف التي يسندها جيرار جنيت للعنوان، يخصّص أمبرتو إيكو وظيفة للعنوان نقترح أن نسميها الوظيفة التّشويشية[15] fonction (La parasitive) والمقصود بها "أنّ العنوان يجب أن يشوّش على الأفكار لا أن يحوّلها إلى قوالب مسكوكة"[16]، ويعني تشويش الأفكار مفاجئة القارئ وكسر أفق انتظاره بانتقاء عناوين تصدمه عند قراءة النّص، لذلك يرى إيكو أنّ الكاتب عند اختياره العنوان يجب أن يكون الكاتب لئيما بشكل نزيه كما فعل دوماس في روايته (les trois mousquetaires) التي هي في واقع الأمر قصة أربع شخصيات[17]، وقد يكون ذلك هو منطلق إيكو في اختيار عنوان «اسم الوردة» لروايته التي تتحدث عن جريمة وقعت في دير، يقول: "الصّدفة وحدها جعلتني أستقر على فكرة اسم الوردة. ولقد راقني هذا العنوان، لأنّ الوردة صورة رمزية مليئة بالدّلالات لدرجة أنّها تكاد تفقد

في نهاية الأمر كل الدّلالات: «الوردة الصّوفية»، «حرب الوردتين»، «إنّ الوردة هي الوردة هي الوردة هي الوردة»، «وردة الصّليب»، «أشكرك على هذه الوردة»، «الحياة الوردية»، وحينها لن يكون القارئ قادرا على اختيار تأويل ما"[18].

يندرج عنوان رواية «ذاكرة الجسد» ضمن العناوين التي تحقق الوظيفة التي قال بها إيكو، أي العناوين التي تشوش فكر القارئ، وتحدث نوع من الصّدمة لديه، وتجعله في حيرة وارتباك، وفي هذا السّياق يقول البّاحث عبد الحق بلعابد: "العنوان مجموع معقد أحياناً أو مربك وهذا التّعقيد ليس لطوله أو قصره، ولكن مردّه قدرتنا على تحليله وتأويله"[19]؛ فالمتلقّي لعنوان «ذاكرة الجسد» يجد نفسه في ارتباك وقلق لأنّ هذا العنوان يجمع بين كلمتين متنافرتين دلالياً: كلمة «ذاكرة» المتعلّقة بالذّهن، وكلمة «جسد» المتعلقة بكائن مادي معروف، ممّا يطرح عدة استفسارات في ذهن القارئ من مثل: كيف يكون للجسد ذاكرة؟ وهل يمكننا فعلاً أن نتذكّر بأجسادنا؟ وما هي العلاقة بين الذّاكرة والجسد؟، فينفتح العنوان على عدة احتمالات تندرج في مستوى التّأويل الذي يفعله المتلقّي، وذلك لأنّ أوّل عملية يحاول المتلقّي ممارستها عند تلقي هذا العنوان كعلامة، هي البحث في عناصره عن العلاقة السّببية بينها، كالعلاقة السّببية المنتفيّة بين كلمتي ذاكرة وجسد، وذلك نظرا للخرق الدّلالي الذي يحدثه الربط بين هاتين الكلمتين، والذي يتمثّل في التّناقض الذي يربط بين هاتين الكلمتين المتنافرتين دلالياً، إذ وردت البنيّة التّكوينيّة لهذا العنوان على شكل جملة اسمية «مركب اسمي» مكوّنة من كلمتين، الأولى «ذاكرة» وهي "كلمة مكتفية الدّلالة"[20]تحمل دلالات مختلفة مثل الماضي، الغياب، وتتعلّق بالذّهن، والثّانية «جسد» وهي أيضا كلمة مكتفية الدّلالة، فالجسد هو "جسم الإنسان"[21] المعروف، يحمل مجموعة من الدلالة من مثل الحضور، الحس، ويتعلق بكائن مادي وملموس، ممّا يجعل "علاقة تكوينية العنوان وفق هاتين الكلمتين لا تمت الواحدة منهما إلى الأخرى بصلة، ذلك أنّ الذّاكرة لا يمكن حصرها في الجسد- باعتباره كائن عضوي- لأنّها محصورة في الحيّز النّفساني"[22]، وهذا ما يجعل من «ذاكرة الجسد» عنوانا مغريا يجذب القارئ إلى أغوار النّص قصد الكشف عن دلالاته العميقة، فالعنوان عموماً "يعدّ نظاماً سيميائياً ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزيّة تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شفراته الرامزة"[23].

إنّ الخرق الدّلالي الذي تحدثه كلمتي عنوان «ذاكرة الجسد» يخرج هاتين الكلمتين من دلالاتها الحرفيّة، ويربط بينهما بعلاقة غير مألوفة كما يوضّح الجدول الآتي:

العنوان	الدّلالة الحرفيّة	الخرق الدّلالي	النّتيجة
ذاكرة الجسد	- الذّاكرة: قوة نفسيّة موجودة على مستوى الذّهن، تقوم بوظيفة التذكّر. - الجسد: كائن عضوي، مادي، ملموس، يرتبط بالحواس، لا يقوم بوظيفة التذكّر.	- إسناد وظيفة التذكّر للجسد. - قدرة الجسد على امتلاك ذاكرة خاصة به.	- الرّبط بين دلالة الذّاكرة ودلالة الجسد على سبيل الاستعارة (دلالة استعاريّة).

تعمل الدّلالة الاستعارية لـ «ذاكرة الجسد» على "جعل عنوان نص الرّواية استفزازي بدرجة كبيرة، ومدعاة للفضول لمعرفة محتوى النّص الرّوائي واكتشاف مضامينه الفكرية والأدبية التي تؤهّله لتلقي إيجابي وجمالي لدلالة هذا العنوان"[24]، حيث يلجأ المتلقي إزاء هذا العنوان إلى إعمال الفكر وإمعان النظر لمحاولة إيجاد إجابة للسؤال الذي يطرحه وهو: ما هي علاقة الجسد بالذّاكرة؟، فالمعروف عن العنوان أنّه يطرح دائما تساؤلا لا يفك تشفيره إلاّ بعد الانتهاء من قراءة الرّواية، وللإجابة عن هذا السؤال يجد المتلقّي نفسه مضطرا لأن يلجأ إلى تأويل استعارة «ذاكرة الجسد» بغية استنطاق ما سكت عنه هذا العنوان، فالمعروف أنّ العنوان من واجبه أن "يخفي أكثر ممّا يظهر، وأن يسكت أكثر مما يصّرح، ليعمل أفق المتلقّي على استحضار الغائب أو المسكوت عنه الثاوي تحته"[25]، والذي لا يصل إليه المتلقّي إلاّ بعد قراءة الرّواية من بدايتها إلى نهايتها.

ينفتح عنوان «ذاكرة الجسد» على دلالات مختلفة ومتعدّدة، لا يمكن للمتلقّي حصّرها إلاّ بالعودة إلى نص الرّواية حيث يتمكن من الوصول إلى دلالته العميقة، وذلك لأنّ العنوان بشكل عام هو "نظام دلالي رامز له بنيته السّطحية، ومستواه العميق"[26] الذي لا يدرك إلاّ بالغوص في أعماق النّص الرّوائي. حيث ترتبط كلمة «ذاكرة» بدلالة الماضي حيث جاء في تعريفها أنّها "قوة نفسيّة تحفظ الأشياء في الذهن وتحضرها للعقل عند الاقتضاء"[27] بصفة إرادية أو غير إرادية، ومن هنا تكتسب وظيفتها في استحضار الماضي، أي نقل أحداث وقعت في زمن ما ض إلى زمن حاضر فتكون بذلك شاهدة على تلك الأحداث، ومن خلال قراءتنا لرواية ذاكرة الجسد تبيّن لنا أنّ الذّاكرة حاضرة من بداية الرّواية إلى نهايتها، ويتضح ذلك من خلال توظيف الكاتبة تقنية الاسترجاع(flash back) التي عملت من خلالها على خرق التّسلسل الزمني أو خطيّة الزّمن التي عرفت به الرّواية التّقليدية.

يبيّن الزمن الاستذكاري أنّ الرّواية بأكملها تمثّل ذاكرة خالد، فخالد يقوم من بداية الرّواية بعملية استرجاع لماضيه فيسرد مسيرة حياته بكل تفاصيلها وما فيها من آمال وألام، وبكل ما حملته من نكسات تسبب فيها الوطن أو تسببت فيها المحبوبة، ولعل أهم ما يؤكّد أن الرّواية عبارة عن ذاكرة هي الجملة الأولى التي ابتدأت بها، إذ يقول خالد: "مازلت أذكر قولك ذات يوم"[28]، وهي عبارة تدلّ على أنّ بطل الرّواية بصدد استرجاع ذكرياته.فالذّاكرة في الرّواية ترتبط بدلالات الألم والمعانات، لذلك فهي تمثّل نسيج متراكب بين الماضي والحاضر، الماضي الإيجابي والحاضر السّلبي، حيث يتحدث خالد عن الحاضر الذي آل إليه استناداً إلى ما كان عليه في الماضي.

يُعرّف الجسد بأنّه كائن بيولوجي ذو بعد حسي، ترتبط دلالته بالحاضر، أما "في العرف الاجتماعي فإنّ كلمة «جسد» تأخذ شكل المحرمات والمكبوتات، إذ لا يتحرك إلاّ خفية ولا يظهر إلاّ رمزا"[29]مثل ظهوره في النّصوص الرّوائية التي تجعل من الجسد محوراً تتمركز حوله العلاقات الخاصة بالأحداث والوقائع والأفعال، ورمزا للتحدي. إنّ الجسد الذي تتمركز حوله الأحداث والوقائع والأفعال في رواية «ذاكرة الجسد» هو جسد البطل خالد بن طوبال، الذي يحمل في الرواية دلالات إيجابية من مثل: الشّجاعة، التّضحية، التّحدي، رفض الظّلم، الوفاء، الصّمود. تكمن شجاعة جسد خالد في انضمامه إلى صفوف جبهة التّحرير وهو في سن مبكرة، حيث قَبِل أن يُضَحى به في سبيل الحرية، فترك جزءا منه في إحدى المعارك عربون محبة للوطن، ورغم النّقص الذي أصبح يعرف به جسده قرر خالد أن يتحدى نقصه بممارسة فن الرّسم "ليأخذ بذلك مكانه الحقيقي في الفن وعبره يسترد علاماته المسلوبة"[2]، ثم يساوم هذا الجسد على مبادئه الثّورية في فترة ما بعد الاستقلال، فيقرّر أن يهاجر على أن يقبل بالمساومة السّياسية أو أن يعيش في بلد يحكمه النفاق والمصالح الذّاتية، ورغم التّهميش الذي أصبح يعاني منه هذا الجسد النّاقص في زمن الاستقلال -بعد ما كان محط احترام وتقدير الجميع لأنّه دلالة على المشاركة في الثّورة– إلاّ أنّه يرفض الخضوع ويصمد منتصباً حتى وإن تجاهله الوطن.

وفي ارتباط الذّاكرة بالجسد نقول إنّ الجسد في هذه الرّواية أصبح علامة على الذّاكرة، فكل من يرى يد خالد المبتورة يتوقّع أنّ هذا الشّخص ينتمي إلى فئة معطوبي الحرب، لأنّ في فترة ما بعد الاستقلال يعرف أبناء الثّورة من عاهاتهم ولخالد علامة كافية على انتمائه إلى هذه الفئة، ثم إنّ العنوان «ذاكرة الجسد» ورد على هيئة نكرة معرف بالإضافة "فالاسم الأوّل منه «ذاكرة» جاء نكرة ممّا استدعى تعريفه باسم ثان معرّف «الجسد» يضمن انسجامه اللّغوي والدّلالي"[31]، وهذا ما يعني أنّ الذّاكرة لولا ارتباطها بالجسد لبقيت مجهولة، كما يعني أيضاً أن الذّاكرة هي المركز والجسد جاء ليعرّف بها. كما يعني ارتباط الذّاكرة بالجسد أيضاً ارتباط المعنوي بالمادي، لأنّ هذا العنوان «ذاكرة الجسد» يشتمل على بعدين: البعد المعنوي والبعد المادي، فالذّاكرة شيء معنوي أضيف له شيء مادي وهو الجسد، وإسناد وظيفة المعنوي الغائب «ذاكرة» إلى المادي الحاضر والمتجسّد «الجسد» -حيث يصبح الجسد يقوم بوظيفة الذّاكرة ألاّ وهي استحضار الماضي.

2- شعرية الفضاء/ استعارة المكان:

يُعدّ المكان الرّوائي عنصراً من العناصر الفنيّة في الرّواية وهو عبارة عن "بناء لغوي، يشيّده خيال الرّوائي، والطّابع اللّفظي فيه يجعله يتضمن كل المشاعر والتّصورات التي

تستطيع اللّغة التعبير عنها"[32]، فالمكان في النّص الرّوائي مكان متخيل وبناء لغوي يعمل "الرّوائي على خلقه بطرق عديدة مثل الوصف، استخدام الصّور الفنيّة، توظيف الرّموز، ولكل من هذه الطّرق دورها الفعّال في النّص الرّوائي"[33]، وأهمية المكان لا تقتصر على اعتباره عنصرا فنيا في الرّواية، أو لأنّه المكان الذي تجري فيه الأحداث، وتتحرك خلاله الشّخصيات، بل تكمن أهميته في دوره الفعّال في النّص الرّوائي، إذ قد يتحول من مجرد خلفية مرتبطة بوقوع الأحداث إلى عنصر تشكيلي من عناصر العمل الرّوائي، فالمكان له دور مكمّل لدور الزّمان في تحديد دلالة الرّواية، كما أنّ له أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث، ويرتبط بخطية الأحداث السّردية، حيث يساعد إلى جانب الزّمان والحدث على نمو حركة السرد، كما يعدّ عنصراً أساسياً في تشكيل بنية الشّخصية الرّوائية ويحدّد مسارها، كما أن الشّخصيات تظهر في الرّواية من خلال المكان، وللمكان أيضا تأثيره خارج النّص الرّوائي، إذ قد يكون مصدر إلهام المبدع فيعبّر عن مقاصده ورؤيته للعالم.

ظلّ المكان في الرّواية التّقليدية، مجرد خلفية تتحرّك أمامها الشّخصيات أو تقع فيها الأحداث، ولا تلقى من الرّوائي اهتماما أو عناية، وهو محض مكان هندسي، لذلك يعدّ في إطار هذا المعنى بنية تحتية [34]لا تتفاعل مع مسار الأحداث ولا مع الشّخصيات الرّوائية، ولا تشارك في بناء العمل الرّوائي. وعكس ذلك يتجاوز المكان في الرّواية ما بعد الحداثية "كونه مجرد شيء صامت أو خلفية تقع فيها أحداث الرّواية، فهو عنصر غالب في الرّواية حامل لدلالة، ويمثل محوراً أساسياً من المحاور التي تدور حولها عناصر الرّواية"[35]، لذلك يدخل المكان في الرّواية ما بعد الحداثية "عنصراً فاعلاً، في تطوّرها وبنائها، وفي طبيعة الشّخصيات التي تتفاعل معه، وفي علاقات بعضها ببعضها الآخر"[36]، ومن هذا المنظور ينفتح المكان على مفهوم أوسع وأشمل وهو مفهوم الفضاء الذي "يتسع ليشمل العلاقات بين الأمكنة والشّخصيات والأحداث، ويصبح نوعا من الإيقاع المنظم لها"[37]، وإذا كان المكان في الرّواية هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث، فالفضاء "هو أمكنة الرّواية كلها، إضافة إلى علاقاتها بالأحداث ومنظورات الشّخصيات"[38] مما يكسبه صفة الشمولية والاتساع مقارنة بالمكان الذي يرتبط مباشرة بوقوع الأحداث في الرّواية. ويعدّ الفضاء الرّوائي عنصراً "ضروريا بالنسبة للسّرد الذي يحتاج لكي ينمو كعالم مغلق ومكتف بذاته إلى عناصر زمانية ومكانية، فكل قصة تقتضي نقطة انطلاق في الزّمن ونقطة اندماج في المكان"[39]، والفضاء يمكن أن ينشأ من وجهات نظر متعدّدة، لأنّه يعاش على عدة مستويات، بداية من طرف الرّاوي بوصفه مكاناً مشخّصاً وتخيلياً أساساً، ومن خلال اللّغة، ثم من طرف الشّخصيات الأخرى التي يحتويها المكان، وفي المقام الأخير من طرف القارئ الذي يدرج بدوره

وجهة نظر غاية في الدقة[40]، وهكذا يتجاوز المكان وظيفته الأوليّة كإطار هندسي تقع فيه الأحداث، ليتسع إلى فضاء يساهم في تشييد النّص الرّوائي والتّأثير فيه.

2-1- الفضاء العام: تكمن شعريّة الفضاء في اعتماد مستغانمي على لغة استعارية في وصفها الفضاء فيخرج المكان من الواقعيّة الجغرافية ويحضر في الرّواية حضوراً فنياً استعارياً، مثل الجسر، الكهف، النّهر.

أ- فضاء الجسر: استعارة/ "ولد أكثر من جسر حول تلك المدينة"[41].

تتحدّث الرّوائية في هذه الاستعارة عن الجسور الموجودة في مدينة قسنطينة، وذلك من خلال تشبيه الجسر بالإنسان الذي يولد، فذكرت المشبّه «جسر»، وحذفت المشبّه به «إنسان»، وأبقت لازمة من لوازمه، وهي: (الولادة)، فالعلاقة المشابهة هي: «الولادة»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الولادة للجسر وليس للإنسان على سبيل الاستعارة المكنية. تفقد كلمة جسر في هذه الاستعارة سماتها اللازمة، من مثل: [+مكان]، [+واقع]، [+حسي]، [+عبور]، [+طول]، [+عرض]، [+ارتفاع]، وتكتسب سمة عرضية [+ولادة] وهي اللازمة في الإنسان ممّا يحقّق الدّلالة الاستعارية لكلمة جسر. تصف هذه الاستعارة مدينة قسنطينة التي تضم أكثر من ثمانية جسور بعضها تحطم لانعدام التّرميم وبعضها مازال يصارع الزّمن، لذا سميت قسنطينة مدينة الجسور المعلّقة، حيث يمر واد الرّمال على مدينة قسنطينة القديمة وتعلوه الجسور على ارتفاعات تفوق 200 متر، وتتمثّل هذه الجسور في: جسر باب القنطرة، جسر سيدي راشد، جسر سيدي مسد، جسر ملاح سليمان، جسر مجازن الغنم، جسر الشيطان، جسر الشّلالات. إنّ تصوير الجسر(أو الجسور) على أنّه إنسان ولد حول المدينة ينقل الجسر من مكان واقعي إلى مكان روائي حضر عن طريق هذه الاستعارة مما يكسب هذا المكان دلالته الاستعارية.

ب- فضاء الكهف: استعارة/ "ها هي مدينة.. تحرسها.. كهوفها"42.

اعتمدت الكاتبة في وصفها لكهوف قسنطينة على الاستعارة حيث شبّهت الكهف بالإنسان الذي يحرس، فذكرت المشبّه «الكهف»، وحذفت المشبّه به «إنسان»، وأبقت لازمة من لوازمه، وهي (الحراسة)، فالعلاقة المشابهة هي: «الحراسة»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الحراسة للكهف وليس للإنسان على سبيل الاستعارة المكنية. تصّور هذه الاستعارة الكهف على أنّه إنسان يقوم بحراسة مدينة قسنطينة فتفقد كلمة «الكهف» سماتها اللازمة، من مثل: [+مكان]، [+واقع]، [+حسي]، [+جبل]، وتكتسب إحدى السّمات اللازمة في الإنسان، وهي: [+تحرس] التي تصبح سمة عرضية في الكهف، واسناد فعل الحراسة للكهف «مكان» يكسب هذه الكلمة دلالتها الاستعارية، لأنّ فعل الحراسة مرتبط بـ [+عاقل]، والكهف

[-عاقل]، وعليه لا يمكنه أن يحرس المدينة، وهذا ما يكسب الدّلالة الاستعارية الكهف. تصف هذه الاستعارة الكهوف الموجودة في مدينة قسنطينة مثل كهف الدّببة الموجود بالصّخرة الشمالية لقسنطينة، وكهف الأروى الذي يقع قرب كهف الدّببة، حيث يعتبر الكهفين محطّتين لصناعات أثرية تعود إلى فترة ما قبل التّاريخ، وتصوير الكهف بالإنسان الذي يحرس ينقل هذا المكان من واقعه الجغرافي ويحضره استعاريا في الرواية.

ت- **الفضاء (جسر + نهر):** استعارة / "الجسر الحجري الرّمادي، الذي يجري تحته نهر السّين"[43].

ننتقل في هذه الاستعارة من مدينة قسنطينة إلى مدينة باريس الفرنسية، وتحديدا إلى جسر ميرابو ونهر السّين، حيث تعرّفنا الكاتبة على جسر ميرابو ونهر السّين الذي يقع تحته عن طريق الاستعارة التي تشبّه فيها النّهر بالإنسان الذي يجري، فتذكر المشبّه «نهر السّين»، وتحذف المشبّه به «إنسان» وتبقي لازمة من لوازمه، وهي (الجري) فالعلاقة المشابهة هي: «الجري»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الجري لنهر السّين وليس للإنسان على سبيل الاستعارة المكنية. تفقد كلمة نهر في هذه الاستعارة السّمات اللازمة فيها، من مثل: [+مكان]، [+واقع]، [+طول]، [+عرض]، [+عمق]، [+ماء]، وتكتسب إحدى السّمات اللازمة في الإنسان وهي: [+جري]، التي تصبح سمة عرضية في النّهر ممّا يكسب هذه الكلمة دلالتها الاستعارية لأنّ إسناد الفعل المضارع «يجري» للنّهر وليس للإنسان جاء فقط على سبيل الاستعارة فالجري مرتبط بـ [+عاقل]، والنهر [-عاقل] لذلك لا يمكنه أن يجري. تصف هذه الاستعارة جسر ميرابو من خلال نهر السّين المصوّر تصويراً استعارياً حيث شبّهت الكاتبة حركة الماء السّريعة في نهر السّين بالجري الذي يقوم به الإنسان، فيصبح النّهر كإنسان يجري تحت جسر ميرابو، وقد عمل هذا التّصوير الاستعاري على نقل نهر السّين من الواقعية الجغرافية، إلى حضور فني استعاري.

2-2- الفضاء الخاص/ مدينة قسنطينة:

ترى أحلام مستغانمي أنّ الإنسان عندما يحنّ إلى الوطن يحنّ إلى المدينة بالذات، لأنّ الوطن يصبح مدينة واحدة، ولقد تجسّد رأيها هذا داخل الرّواية من خلال شخصيّة البطل خالد بن طوبال المهوس بقسنطينة، إلى درجة أصبحت فيها هذه المدينة الموضوع الوحيد للرسم عند خالد.

كانت بداية خالد مع رسم قسنطينة عندما طلب منه الطّبيب اليوغسلافي أن يرسم قائلاً: "إذن ابدأ برسم أقرب شيء إلى نفسك..ارسم أحب شيء إليك.."[44]، فرسم أقرب وأحب شيء إلى نفسه وهو «قنطرة الحبال» في لوحة «حنين»، وهي لوحة جزائرية قسنطينية الأصل تماما كخالد الذي رسمها لتنوب له عن قسنطينة وعن جسورها أيام غربته، كانت اللّوحة «حنين» الرّفيق في الغربة والصّاحب الذي لا يملّ أوقات الحزن، كانت لوحة بسيطة حزينة حزن وطنها، حزن مدينتها

قسنطينة، وكانت "لوحة بلدية مكابرة مثل صاحبها، عريقة مثله"[45]، ومثل عراقة مدينة قسنطينة، وكثيرا ما كان خالد يحدّثها، يعاملها كامرأة، كأم، وكجسر معلق مثله. تحضر قسنطينة كذالك في لوحة «أحلام» التي رسمها خالد عوضا عن وجه حبيبته، حيث رسم خالد في لوحة «أحلام» أحد جسور مدينة قسنطينة وهو جسر «سيدي راشد» لتحمل اللّوحة بذلك مدينة مختزلة في جسر ضخم وعريق، عراقة مدينة قسنطينة، وعراقة المرأة القسنطينية التي كانت أحلام تمثلها، أحلام التي لم تكن امرأة عادية بالنّسبة لخالد بل كانت مدينة، ويتّضح ذلك في قول خالد: "لم تكوني امرأة..كنت مدينة مدينة بنساء متناقضات، مختلفات في أعمارهنّ وفي ملامحهن؛ في ثيابهنّ وفي عطرهنّ، في خجلهنّ وفي جرأتهنّ، نساء من قبل جيل أميّ إلى أيامك أنت."[3] فكانت لوحة «أحلام» بمثابة شهادة انتماء جديدة، أكّد بها خالد عدم شفائه من مدينة سكنته حتى الخمسين من عمره لذلك يقول "أنا لا أسكن هذه المدينة.. إنّها هي التي تسكنني"[47].

رسم خالد جسور قسنطينة أيضاً في إحدى عشرة لوحة ويتّضح ذلك في قوله: "ما كنت أنتهي من لوحة حتّى تولد أخرى، وما أنتهي من حيّ حتىّ يستيقظ آخر، وما أكاد أنتهي من قنطرة، حتىّ تصعد من داخلي أخرى.. كنت أريد أن أرضي قسنطينة حجراً.. حجراً.. جسراً.. جسراً.. حيّا.. حيّا، كما يرضي العاشق جسد امرأة لم تعد له. كنت أعبرها ذهابا وإيابا بفرشاتي، وكأنّني أعبرها بشفاهي. أقبّل ترابها.. وأحجارها وأشجارها ووديانها. أوزّع عشقي عطر مساحتها قبلا ملونة، أرشّها بها شوقا.. وجنونا.. وحبّا حتّى العرق"[48]. وهكذا انتقل خالد وجدانياً عبر الجسور التي رسمها إلى قسنطينة التي مارس معها طقوس الحب والشّوق والجنون رسماً.

أ- قسنطينة المرض:

جاءت استعارة «متى تشفى أنت من هذه المدينة ؟» على صيغة سؤال طرحته حياة على خالد عندما التقت به في الجلسة الثّلاثية التي جمعتهما وزياد، حيث تصوّر هذه الاستعارة خالد كإنسان مريض، والمرض الذي أصابه – حسب السّياق الذي وردت فيه هذه الاستعارة- ليس مرضاً عضوياً، بل مرضاً نفسياً يتمثل في الهوس بمدينة قسنطينة. تمثّل «المدينة» في هذه الاستعارة الطرف الأوّل المذكور أي المشبه، بينما يمثّل «المرض» الطّرف الثّاني، أي المشبّه به المحذوف مع بقاء لازمة من لوازمه «الشّفاء»، فالعلاقة المشابهة هي: «الشّفاء»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الشّفاء للمدينة وليس للمرض على سبيل الاستعارة المكنية. تفقد كلمة «مدينة» سماتها اللازمة من مثل: [+فضاء]، [+مساحة]، [+سكّان]، وتكتسب سمة لازمة في المرض وهي: [+شفاء] التي تصبح سمة عرضية في المدينة، فتتشكّل الدّلالة الاستعارية لهذه الكلمة. تُمثّل مدينة قسنطينة مرضاً بالنّسبة لخالد، لأنّه مهوس بها إلى درجة أنّه رسمها في إحدى عشر لوحة في مدة شهر ونصف، دون أن يفعل شيئاً آخر في هذه المدة، ويتّضح ذلك في هذا المقطع حيث يقول خالد: "تدخّل زياد ليقول ساخرا: لقد رسم إحدى عشرة لوحة في شهر ونصف.. إنّه لم يفعل

شيئا غير هذا. نسي حتّى أن يأكل ونسي أن ينام.. أعتقد أنّني لو لم أحضر إلى باريس لمات هذا الرّجل الذي أمامك جوعا وإعياء وسط لوحاته.. كما لم يعد الرسّامون يموتون اليوم!

وبدل أن تسأليني سألت زياد بشيء من الذعر، وكأنّك كنت تخافين أن أكون قد رسمت إحدى عشرة نسخة من صورتك: ماذا رسم؟ أجابك زياد بابتسامة وجّهها إليّ: لقد رسم قسنطينة.. لا شيء سوى قسنطينة.. وكثيرا من الجسور.."[49]

ب- قسنطينة الأم الساديّة:

وإذا كانت المدينة في الاستعارة السابقة تمثّل المرض الذي يعاني منه خالد، فإنّها في استعارة «مدينة "سادية" تتلذّذ بتعذيب أولادها» تمثّل الأم السّادية التي تشعر باللذّة عند تعذيب أولادها، ويتّضح ذلك من خلال تشبيه المدينة بالأم في هذه الاستعارة المكنية التي ذكر فيها المشبّه «مدينة» وحذف المشبّه به «أم»، مع إبقاء لازمة من لوازمه (أولادها)، فالعلاقة المشابهة هي «الأولاد»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الأولاد للمدينة وليس للأم. تفقد المدينة في هذه الاستعارة سماتها اللازمة من مثل: [+فضاء]، [+ساحة]، [+سكّان]، وتكتسب إحدى السمات اللازمة في الأم [+أولاد] ممّا يحقق الدلالة الاستعارية لهذه الكلمة. تحمل المدينة «قسنطينة» سمات الأم السّادية لأنّها تفننت في تعذيب خالد، فهي أخذت منه كل من أحب «أمّه، سي الطّاهر، حياة، حسّان»، وعبارة «تتلذّذ بتعذيب أولادها» هي عبارة شارحة لكلمة سادية، حيث تعرف السّادية بأنّها التّلذّذ بتعذيب الآخر.

ت- قسنطينة المرأة: استعارة/ "المدينة الجالسة على صخرة"[50].

تصف الكاتبة في هذه الاستعارة البنية التّحتيّة لمدينة قسنطينة، وهي عبارة عن صخرة، وذلك من خلال تشبيه المدينة بامرأة جالسة على صخرة، فذكرت المشبّه «المدينة» وحذفت المشبّه به «إنسان» أو«امرأة»-باعتبار صيغة التأنيث التي وردت عليها صفة الجلوس-، وأبقت لازمة من لوازمه، وهي: «الجلوس»، فالعلاقة المشابهة في هذه الاستعارة هي: «الجلوس»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الجلوس للمدينة وليس للمرأة على سبيل الاستعارة المكنية. تفقد كلمة «مدينة» في هذه الاستعارة سماتها اللازمة، من مثل [+مكان]، [+واقع]، [+حسي]، [+مساحة]، [+حدود]، [+سكان]، [+منازل]، وتكسب إحدى السّمات اللازمة في المرأة، وهي: [+جلوس]، التي تصبح سمة عرضية في المدينة، وإلحاق صفة الجلوس بالمدينة يكسب هذه الكلمة دلالتها الاستعارية، لأنّ الجلوس مرتبط بـ [+عاقل] والمدينة [-عاقل]، وعليه لا يمكنها الجلوس. تعمل الدّلالة الاستعارية لكلمة «مدينة» على نقلها من الواقع الجغرافي، لتحضر في الرّواية فنيا من خلال هذه الاستعارة، فالمدينة المقصودة هنا موجودة في الواقع وهي مدينة قسنطينة القديمة التي تتميز بكونها مبنية على صخرة الغرانيت القاسي ممّا أعطاها منظراً فريداً لا يوجد مثله عبر العالم،

وتشبيه بناء هذه المدينة فوق صخرة بامرأة جالسة على صخرة جعل من هذا المكان «المدينة» يحضر حضوراً استعاريا في الرّواية.

4- شعريّة فن الرسم /استعارة الرّسم:

تناولت أحلام مستغانمي موضوع فن الرّسم على مساحة 161 صفحة من الرّواية التي يبلغ عدد صفحاتها 404 صفحة، أي بنسبة 40%، توزّعت هذه النّسبة على محطات الرّسم الأربع: لوحة حنين، لوحة اعتذار، لوحة أحلام، لوحات الجسور الإحدى عشر، وقد وظّفت أحلام مستغانمي فن الرّسم من خلال شخصية البطل خالد بن طوبال الرّسام المشهور، فعملت على تضمين رواياتها بمجموعة من اللّوحات الفنية التي تمثل -في أغلبها- صورا لجسور مدينة قسنطينة، بدءا بلوحة حنين إلى اللّوحات الإحدى عشر، وبهذا أصبحت الرّواية مزيجا من الأدب والرّسم على طول صفحاتها[51]. تتجلى شعريّة فن الرّسم في رواية ذاكرة الجسد في حضور هذا الفن عن طريق لغة شعريّة استعاريّة تحديداً وذلك ليس في كلمة الرسم نفسها إنّما من خلال الكلمات الخاصة بأدوات الرّسم، كاللّوحة والفرشاة والألوان الموظّفة في الرّواية توظيفاً استعارياً، ويتّضح ذلك من خلال الاستعارات الخاصة بالكلمات الآتية: اللّوحة، الفرشاة، الألوان.

أ- استعارة اللوحة /ردّت علي اللوحة[52]:

يتحدّث خالد عن لوحته «حنين» بطريقة استعارية، إذ يعاملها كإنسان وتحديدا كامرأة باعتبار صيغة التأنيث التي ورد عليها الفعل- يمكنها أن تتحدّث وترّد على كلامه، وقد ورد ذلك في استعارة «ردت عليّ اللوحة» وهي استعارة مكنية ذكر فيها المشبّه «اللّوحة»، وحذف المشبّه به «امرأة»، مع إبقاء لازمة من لوازمه وهي: (الرّد)، فالعلاقة المشابهة هي «الرّد»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات الرّد للّوحة وليس للمرأة. تفقد كلمة «اللّوحة» سماتها اللازمة من مثل: [+جماد]، [+خشب]، [+مساحة]، وتكتسب إحدى السّمات اللازمة في المرأة وهي: [+رد]، التي تصبح سمة عرضية في اللّوحة. تصوّر هذه الاستعارة العلاقة الحميميّة بين خالد ولوحة «حنين» التي يتحدث معها ويعاملها كامرأة يخاف عليها ويتفقدها عند غيابها، فيقول عنها: "اتجهت نحو لوحتي الصّغيرة «حنين» أتفقدها وكأنني أتفقدك"[53]، خاصة وأنّ حنين تمثل أول تجربة لخالد في الرّسم، وقد كان ذلك بعد أن بترت ذراعه اليسرى، حيث طلب منه الطّبيب اليوغوسلافي أن يرسم أقرب شيء إلى نفسه فرسم جسر من جسور قسنطينة وهو جسر «قنطرة الحبال»، لتكون حنين بذلك اختزالا للماضي الذي عاشه خالد، اختزالا لكل مشاعره المتضاربة من خوف وألم، من حبّ للوطن وللجبهة، ولسي الطّاهر، وحلم بالاستقلال لوطن معلق كالجسر الذي تحمله اللّوحة. وظّفت أحلام مستغانمي لوحة حنين توظيفاً فنياً يخدم الأحداث الرّوائية، نظراً لحركية الدّفع التي ساهمت فيها هذه اللّوحة منذ بداية الرّواية إلى أخرها سواء بمضمونها، أو ألوانها، أو أوصافها أو أبعادها. فقد كانت البؤرة الرّئيسة في تحريك أحداث القصة التي جمعت خالد بأحلام[54]، إذ تمثل

لوحة «حنين» في الرّواية اللقاء والفرقة، فهي الصدفة التي جمعت خالد بأحلام في معرض الرّسم. ليكتشف خالد بعدها المفارقة التي وضعه فيها القدر، فهو رسم لوحة «حنين» في نفس السّنة التي سجّل فيها أحلام في البلدية بطلب من والدها سي الطّاهر لتمثّل حنين بذلك بداية تعلّق خالد بأحلام، ومثلما تمثّل حنين بداية خالد مع الرّسم ومع الحب، فهي أيضاً تمثل له نهاية الحب، فلوحة «حنين» تحولت إلى هدية تبارك زواج أحلام، وبتخليه عن هذه اللّوحة يشعر خالد أنّه تخلّى عن جزء من هويته وشخصيته لامرأة كانت يوماً ما وطناً وأماً وحبيبة، لامرأة أحبت تلك اللّوحة لأنّها توأمها، فكم أدخلت لوحة حنين من سعادة في قلب أحلام التي لعبت دورها النّهائي مع خالد من خلال مكالمة هاتفيّة غير متوقّعة، تشكره فيها على اللّوحة، وتقول أنّها قد وهبتها السّعادة، كما لا يملك خالد إلاّ أن يقول لها: "أنا لم أهبك شيئاً.. لقد أعدْت لك لوحة كانت جاهزة لكِ منذ خمس وعشرين سنة، إنّها هدية قدرنا الذي تقاطع يوما"[55].

ب- استعارة الفرشاة /الفرشاة العصبيّة[56]:

تمثّل استعارة (الفرشاة العصبيّة) استعارة مكنية ذكر فيها المشبّه «الفرشاة»، وحذف المشبّه به «إنسان» وتحديدا امرأة - باعتبار صيغة التّأنيث التي وردت عليها الصّفة- مع إبقاء لازمة من لوازمه، وهي: (العصبيّة)، فالعلاقة المشابهة هي: «العصبيّة»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات العصبية للفرشاة وليس للمرأة. تفقد كلمة «الفرشاة» في هذه الاستعارة سماتها اللازمة، من مثل: [+جامد]، [+أداة رسم]، [+ألوان]، وتكتسب إحدى السّمات اللازمة في الإنسان، وهي: [+عصبية] التي تصبح سمة عرضية في الفرشاة. تصوّر استعارة «الفرشاة العصبية» حالة القلق التي انتابت خالد وهو في حالة تأهب لرسم لوحة أحلام، إذ تصبح الفرشاة في هذه الاستعارة امرأة قلقة متوتّرة الأعصاب نتيجة انتظار بداية الاشتغال على اللّوحة (الرّسم)، وهي حالة مماثلة لنفسية خالد المتوترة وقد ورد ذلك في قول خالد: "نظرت إلى خشبة الألوان التي كانت بيدي. فكّرت أنّه رغم ذلك لا بّد أن أفعل شيئا بهذه الألوان.. وبهذه الفرشاة العصبية التي كانت تترقّب مثلي لحظة الخلق الحاسمة. وفجأة وجدت الحلّ في فكرة بسيطة ومنطقية لم تخطر ببالي. رفعت تلك اللّوحة عن خشبات الرّسم، ووضعت أمامها لوحة بيضاء جديدة، ورحت أرسم دون تفكير، قنطرة أخرى، بسماء أخرى، بواد آخر وبيوت وعابرين"[57]، وهي قنطرة «سيدي راشد» التي رسمها خالد في لوحة أسماها «أحلام». رسم خالد لوحة «أحلام» بعد أسبوعين من تعرّفه على أحلام «بطلة الرّواية»، لتكون هذه اللّوحة تعبيراً عن «أحلام» المرأة التي قلَبت حياة خالد وأضحت معادلاً للوطن، إذ كان يقول وهو يرسم هذه اللّوحة: "كنت أشعر أنّني أرسمك أنتِ لا غير، أنتِ بكل تناقضك، أرسم نسخة عنك أكثر نضجاً.. أكثر تعاريج، نسخة أخرى من لوحة أخرى كبرت معك"[58]، فمن الطّبيعي أن تكون الفرشاة قلقة ومتوترة كصاحبها فهو فنان "لا تتحرك الفرشاة بيده إنّما

بروحه، وبهذا لا تكون الفرشاة أداة للخلط والتّلوين، وإنّما وسيلة لتجسيد ترددات الرّوح"[59]، وهذا ما يفسّر عصبيتها.

ت- استعارة الألوان /غادرتني الألوان[60]:

تُعدّ الألوان أداة ضرورية في الرّسم فلا يمكن للرسام أن يستغني عنها لأنّها "تؤدي دوراً في إضفاء نوع من الحركيّة داخل اللّوحة"[61]، تحضر هذه الأداة في الرّواية من خلال استعارة «غادرتني الألوان»، وهي استعارة مكنية ذكر فيها المشبّه «الألوان»، وحذف المشبّه به «إنسان» مع بقاء لازمة من لوازمه وهي: (المغادرة)، فالعلاقة المشابهة هي: «المغادرة»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات المغادرة للألوان وليس للإنسان. في هذه الاستعارة تفقد كلمة «الألوان» سماتها اللازمة، من مثل: [+حسي]، [+طبيعة] وتكتسب سمة عرضية هي: [+مغادرة] اللازمة في الإنسان، ممّا يحقّق الدّلالة الاستعارية لهذه الكلمة، ف«غادر» معناها ترك المكان أو انتقل من مكان إلى مكان آخر وهو فعل لا يحدث إلاّ بعملية المشي الخاصة في الإنسان أي [+عاقل]، وما يجعل الألوان تغادر هو الدّلالة الاستعاري لهذه الكلمة. وردت هذه الاستعارة في سياق حديث خالد عن انتقاله من الرّسم إلى الكتابة، حيث تصوّر الألوان على أنّها إنسان غادر مرسم خالد ولوحته وتركه نهائياً، فقرّر خالد أن يعوض الألوان بالحروف التي تأبي هي أيضاً أن تبقى معه، ويتّضح ذلك في استعارة «غادرتني الحروف» وهي استعارة مكنية ذكر فيها المشبّه «الحروف» وحذف المشبّه به «إنسان» مع بقاء لازمة من لوازمه وهي: (المغادرة)، فالعلاقة المشابهة هي: «المغادرة»، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات هذا الفعل للحروف وليس للإنسان.

تصوّر استعارة «غادرتني الحروف» عدم قدرة خالد على بداية كتابة مذكراته، مما سبب له حالة من الارتباك تشبه ربما حالة الارتباك الأوّل الذي عرفه عند ما طلب منه الطّبيب اليوغسلافي أن يرسم، خاصة وأن مساحة الأوراق البيضاء ذكّرته بمساحة اللّوحات التي تركها بيضاء أي دون رسم، إذ يقول متسائلا: "من أين جاء هذا الارتباك؟ وكيف تطابقت مساحة الأوراق البيضاء المستطيلة، بتلك المساحة الشّاسعة البياض للوحات لم ترسم بعد.. ومازالت مسندة على جدار مرسم كان مرسمي؟ وكيف غادرتني الحروف كما غادرتني قبلها الألوان. وتحوّل العالم إلى جهاز تلفزيون عتيق، يبث الصّور بالأسود والأبيض فقط ؟"[63]

إنّ اختيار الكتابة بدلاً عن الرّسم هو استجابة لنصيحة الطّبيب اليوغسلافي الذي قال لخالد بعد أن بتر ذراعه:

"أعتقد أن فقدانك ذراعك قد أخلّ بعلاقتك بما هو حولك. وعليك أن تعيد بناء علاقة جديدة مع العالم من خلال الكتابة أو الرّسم.. عليك أن تختار ما هو أقرب إلى نفسك، وتجلس لتكتب دون قيود كلّ ما يدور في ذهنك. ولا تهم نوعية تلك الكتابة ولا مستواها الأدبي.. المهمّ الكتابة في حدّ ذاتها كوسيلة تفريغ، وأداة ترميم داخلي.. وإذا كنت تفضل الرّسم فارسم.. الرّسم

أيضا قادر على أن يصالحك مع الأشياء ومع العالم الذي تغيّر في نظرك، لأنّك أنت تغيرت وأصبحت تشاهده وتلمسه بيد واحدة فقط.."[63]، يتبيّن من قول الطّبيب رأي مستغانمي حول تداخل فني الكتابة والرّسم إذ يعدان معاً: أداة للإبداع، أداة للتعويض عن الفقدان، أداة لإثبات الذّات، أداة للتعبير عن كوامن النفس أي وسيلة تفريغ، أداة لرفض الواقع.

نستنتج أنّ استناد مستغانمي في روايتها «ذاكرة الجسد» على لغة شعريّة يعمل على تكثيف دلالات الخطاب وأبعاده الجمالية، ممّا يجعل النّص الرّوائي ينفتح على قراءات متعددة ومختلفة باختلاف الموسوعة الثّقافية للقرّاء، وذلك انطلاقاً من تأويل الاستعارات المبثوثة في الرّوايّة، وعليه نقول أنّ رواية ذاكرة الجسد تنفتح على مستويين من القراءة، القراءة الدلاليّة التي يهتم فيها القارئ بالبحث عن موضوع القصة الذي قد يستشفّه ربما من العنوان ثم يمضي للتعرّف على أحداث وشخصيات الرواية، لينتهي في الأخير بمعرفة كيف تنتهي القصة. أمّا القراءة الجماليّة فهي التي يهتم فيها القارئ بالمعنى المجازي للنص، أي ينتقل من القراءة الدلالية التي تُعنى بالمعنى الحرفي إلى قراءة نقديّة تركّز اهتمامها على البعد الجمالي الذي تحققه اللغة الاستعارية -الشّعرية عموماً- في هذا النّص الروائي. وعليه يمكن القول أنّ القارئ الذي كانت ترغب فيه أحلام مستغانمي أثناء كتابة هذه الرّواية هو قارئ يساير اللعبة اللغويّة التي اعتمدتها في شعرنة اللغة.

إحالات البحث مراجعه

1 - يُنظر: عبد الإله سليم، بنيّات المشابهة في اللّغة العربيّة (مقاربة معرفيّة)، دار توبقال للنشر، ط1، الرّباط 200، ص.49.

2- عمر أوكان، اللّغة والخطاب، أفريقيا الشرق، المغرب 2000، ص.126.

3- جون كوهن، بنية اللّغة الشّعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء 1986، ص.190.

4 - يُنظر: م.ن، ص.24.

5 - يُنظر: عبد الإله سليم، بنيّات المشابهة في اللّغة العربيّة (مقاربة معرفيّة)، ص.50.

6 - آمنة بلعلى، المتخيّل في الرّواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، دار الأمل للطباعة والنّشر والتّوزيع، تيزي وزو 2006، ص.54.

7 - محمود أمين العالم، الرّواية العربية بين الواقع والإيديولوجية، دار الحوار، ط1، دمشق 1986، ص.11.

8 - يُنظر: عبد الحق بلعابد، شعريّة الفاتحة النّصية في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، مقالة في كتاب الملتقى الدّولي التّاسع للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)، مديرية الثّقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر2006، ص. ص.33-35.

9- يُنظر: م ن، ص.32.

10 - يُنظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص الى المناص)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر 2008، ص.49.

11 - يُنظر: م. ن، ص. 67.

12- نصيرة عشي، البنية السّردية في الخطاب الرّوائي الجزائري المعاصر (دراسة بنيويّة – سيميائيّة)، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه دولة، إشراف نور الدين السد، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر2007، ص155.

13 - يُنظر: رومان ياكبسون، قضايا الشّعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، الدّار البيضاء 1988، ص.ص.27-33.

14- يُنظر::عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، ص. ص.73-88.

1 -Voir: AL –Mujib (le Répondant), dictionnaire francais– arabe, général, linguistique, fonctionnel, maison YAMAMA D`EDITION & Diffusion, 1er édition, Tunis Avril 2007, p.987.

اعتمدنا في ترجمة عبارة الوظيفة التّشويشية (La fonction parasitive) على ترجمة كلمتي: تشويش(parasite)، وشوّش (parasiter).

15 - أمبرتو إيكو، آليّة الكتابة السّرديّة (نصوص حول تجربة خاصة)، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتّوزيع، ط1، اللاذقية 2009، ص.22.

16 - يُنظر: م. ن، ص.21

17- يُنظر: م. ن، ص.22.

18 - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص)، ص.56.

19- م ن، ص.156.

20 - علي بن هادية وآخرون، القاموس الجديد للطلاب (معجم عربي. مدرسي، ألف بائي)، تقديم: محمود المسعدي، الشركة التونسية للتوزيع، ط5، تونس 1984، ص.253.

21 - سليم بركان، مقالة في كتاب الملتقى الدّولي التّاسع للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)، مديرية الثّقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر2006، ص.238. ملاحظة:عنوان المقالة غير وارد في الكتاب.

22- بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، ط1، عمّان عاصمة للثقافة 2001، ص.33.

23 - سليم بركان، مقالة في كتاب الملتقى الدّولي التّاسع للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)، ص.238.

24 - بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، ص.50.

25 - م. ن، ص.37.

26 - علي بن هادية وآخرون، القاموس الجديد للطلاب (معجم عربي. مدرسي، ألف بائي)، ص.354.

27- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط23، بيروت 2008، ص.7.

28- سليم بركان، مقالة في كتاب الملتقى الدّولي التّاسع للرواية (عبد الحميد بن هدوقة)، ص.238.

29- م. ن، ص.239.

30 - م. ن، ص.232.

31- آسيا البوعلي، أهميّة المكان في النّص الرّوائي، مجلة نزوى تصدر عن مؤسّسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، 14جويلية 2009: http://www.nizwa.com/articles.php?id=1712

32 - آسيا البوعلي، أهميّة المكان في النّص الرّوائي.

33 - يُنظر: أحمد زياد محبك، جماليّات المكان في الرواية، 06جوان2005:
http://www.diwanalarab.com/spip.php?article2220

34- يُنظر: آسيا البوعلي، أهميّة المكان في النّص الرّوائي.

35 - م ن.

36 - سمر روحي الفيصل، بناء الرّوايّة العربية السّوريّة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1995، ص.253.

37- م. ن، ص. ن.

38- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء – الزمن - الشخصية)، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء 1990، ص.26.

39 - يُنظر: م. ن، ص.32.

40 - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.292.

41- م. ن، ص.ن.

42 - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.161.

43 - م. ن، ص.21.

44 - م. ن، ص.79.

45- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.141.

46 - م. ن، ص.377.

47 - م. ن، ص.ص.191- .190

481 - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.199-200.

49 - م. ن،، ص.292.

50 - يُنظر: نسيمة كريبع، استثمار الفنون في رواية ذاكرة الجسد لـ" أحلام مستغانمي "، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، إشراف تاوريرت بشير، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزئر2008، ص.63.

51 - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.79.

52 - م. ن، ص.90.

53 - نسيمة كريبع، استثمار الفنون في رواية ذاكرة الجسد لـ" أحلام مستغانمي"، ص.90.

54 - م. ن، ص.375.

55 - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.74.

56- م. ن، ص.135.

57 - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص. ص.136-137.

58 - نسيمة كريبع، استثمار الفنون في رواية ذاكرة الجسد لـ" أحلام مستغانمي"، ص.33.

59 - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص.9.

60 - م. ن، ص.36.

61 - م. ن.

62 - م. ن، ص. ص.60-61.