صناعة المشاهد الافتتاحية في ثلاثية أحلام مستغانمي.

د. أسماء بوبكري

قسم اللغة والأدب العربي جامعة أحمد دراية_أدرار، الجزائر.

الملخص

يحاول المقال أن يبرز صناعة المشاهد الافتتاحية في الرواية الجزائرية الجديدة؛ ومثال ذلك ثلاثية أحلام مستغانمي المعروفة بهندسة معينة في تشكيل العتبة بشتى مستوياتها، عتبة المداخل السردية والبداية والنهاية وغير ذلك من العنوانات المختلفة، وكذا البحث عن تجليات الكتابة وخصائصها. المشاهد الافتتاحية في الثلاثيات، قد تكون موحدة في العمل متشابهةً ومتكررةَ (الميتاسردي) من حيث المادة، متنوعة من حيث الطرح والمسوغات في كل جزء من (ثلاثية أحلام).

الكلمات المفتاحية: صناعة، المشاهد الافتتاحية، ثلاثية أحلام مستغانمي.

Abstract:

This article attempts to highlight the "opening scenes design" in the new Algerian novel; the trilogy of Ahlam Motaghanemi is a good pattern, for she is known for a certain proficiency she has in how to engineer the threshold at various levels; the threshold of narrative entries, of the beginning and the end, and of other different headings, as well as the search for the manifestations of writing and its characteristics.

The opening scenes in the trilogies, may be unified, similar and even repeated in the work (meta narrative) in terms of material, but varied in terms of vision and justifications in each part of the trilogy of Mostaghanemi.

Keywords: Algerian novel, engineering, Opening scenes, Trilogy of Ahlam Mostaganemi.

تمهيد

تُعتبر دراسة بداية "Incipit" ونهاية "Exipit" الأعمال الروائية عتبة من العتبات التي يستوجب على الدارس بحثها كما العتبات الأساسية الموازية للنص، فالاستهلال الروائي يمثل أساسا أو ركنا من الأركان التي تقوم عليها الرواية في بنائها، فأهمية دراسته كأهمية دراسة العناصر السردية للنص، فهي تُمثل «لحظة إقامة الاتصال بين قطبي

العملية التواصلية: المرسل والمرسل إليه»[1]، فهي المجال الذي يُفسح للقارئ النظر والتجول في محيطات ذلك العالم المتخيل، كما أنه النقطة التي يتم فيها التعرف على أناس ستنطلق معهم الرحلة بعيدا.

والسؤال المطروح: من أين تبدأ الرواية وأين تنتهي تلك البداية؟ تعددت المصطلحات التي أطلقت عليها: كالاستهلال، والفواتح، وهذا ما تؤكده الدراسات التي بحثت في مفهومها ودلالتها، وكان لكل ناقد تبريره في الاختيار، ومن تلك الصور، أن « البداية هي الجملة الأولى من قصة، في حين أن الاستهلال هو بمثابة مطلع سردي يستهل به الكاتب قصته، وقد تستغرق هذه الفقرة الاستهلالية مساحة نصية قد تكون قصيرة أو متوسطة أو كبيرة»[2]؛ فالملاحظ أن في هذه المقارنة بين اللفظين تمييزا في الكم، بين مشهد افتتاحي لقصة قصيرة تلخصه جملة، وبين مشهد متناسل قد يتلخص في فقرات أو صفحات في القصة القصيرة، أو في الرواية.

بما أن المجال سيتعلق بدراسة هذه العتبة في الثلاثيات الروائية، ستكون لفظة "الافتتاحية" أنسب بإسنادها إلى لفظة "مشهد" وأوسع، بحيث إن "المشهد الافتتاحي" يشمل الجملة الافتتاحية، التي تمثل بداية المشهد الأول من جهة، والثاني أنه بداية نص كامل وله صلات بما قبله (العتبات)، وما بعده من بدايات الفصول الأخرى في الرواية وغيرها من المواطن. فدراسته في الثلاثية سيكون من باب الوقوف على الخصائص التي تميز كل روائي كظاهرة ترادية مسحت كل بداية لديه، وتصنيف تلك الخصائص يكون بتصنيف الثلاثيات إلى روايات تقليدية أو جديدة.

تبقى البداية مجالا مفتوحا خارجا عن التحديد من ناحية كيفية الابتداء وإلزاميته نقديا، إذ «ليست هناك معايير نصية صارمة بخصوص طبيعة ملفوظ البداية في الرواية من حيث الكم أو الكيف. يستتبع هذا الاستنتاج أن فن صياغة البداية لا يخضع لقيود شكلية يكون الروائي ملزما بالامتثال لها، بل فيها قدر كبير من الحرية الفردية المتعلقة بذات الروائي وهو يضع بدايته التي قد تكون أطول قليلا من الجملة الواحدة، باعتبارها وحدة افتتاح دنيا إلى حدود أوسع قد تشمل الصفحة أو أكثر»[3]، كما يتوسع المشهد الافتتاحي في الرواية ليشمل «الفصل الأول منها كله أو عدة فصول لأنه يتعامل مع كلية العمل، وعليه يزرع النويات الصغيرة للأفعال الكبيرة اللاحقة»[4]، وبالنظر إلى المشهد الافتتاحي من ناحية أ كان يمثل حقا بداية الحكاية أم أنه اختيار مقصود فالمسألة متعلقة بالرؤية التي يرنو إليها الكاتب فـ «يمكن أن تبدأ الرواية من أي نقطة أو مرحلة من تطور الحبكة. والبداية تعكس

---

[1]–أندريا دي لنكو، (من أجل شعرية الاستهلال)، تر: عبد العالي بوطيب، ضفاف، المغرب، أكتوبر 2002، ع3، ص58

[2]– جميل حمداوي، البداية والعقدة والجسد والنهاية في القصة القصيرة جدا بالمغرب، قصص جمال الدين الخضيري نموذجا، على الموقع التالي:http://www.nadorcity.com ،
2016/05/13، 16:31

[3]– عبد الملك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013، ص25

[4]– ياسين النصير، الاستهلال الروائي، ديناميكية البدايات في النص الروائي، الأقلام، العراق، نوفمبر، 1986، ع11، 12، ص39

عموما الحالة الأولية، أي حالة الشخصية قبل انطلاق الحدث الرئيسي»[5]، الذي سيتشظى في الفصول مشكّلا الحكاية، ليكتشف القارئ فيما بعد موقع المشهد الافتتاحي كزمن في سلسلة الأحداث المتتابعة، بمعنى هل حقا كان هو الأول وكانت سيرورة الأحداث خطية نمطية، أم كان النهاية وكانت هي البداية الحقيقية للرواية، أم كان مقطعا من مرحلة ما في الحكاية؟

بهذه النقطة يتمايز فعل تنسيق العوالم المتخيلة والواقعية بين القارئ والروائي، فالقارئ سيعيد ترتيب مشاهده بعد إدراك الأحداث في خطها الزمني، ويشرع في هذه العملية حينما يتمكن من ربط الخيوط المنفصلة وهي الوقفات التي تتطلب منه تأويلا لفهمها (فجوة)، أثناء القراءة وبعد نهايتها، وأثناء استرجاعها، فتُقرأ قراءة أخرى قائمة على النتائج التي جمعها القارئ في مرحلة سفره في عالم الرواية. مرتبا إياها بالترتيب الذي يراه مناسبا لسيرورة الأحداث، الأمر الذي يتكشف حينما يعيد القارئ سرد أحداث الرواية لمتلق آخر.

وأما الروائي فإنه مدرك للعبة وممراتها السرية، فيجمع ذلك الشتات في بناء فني له كل الحرية في التقديم فيه أو التأخير. والمقصود بالبناء «هو إضفاء الوحدة على الأحداث المتتالية من خلال إيجاد علاقات حتمية بينها»[6]، والسؤال المطروح هل هناك محددات أخرى تنبيء عن نهاية البداية والدخول إلى العرض؟

هذه بعض الأشكال التي يمكن أن تكون علامة مفصلية لنهاية البداية كما جاء عند الناقدة أندريا دي لنكو:«

– حضور إشارات للمؤلف، من صنف خطي graphique نهاية فصل أو مقطع. إدراج فضاء أبيض محدد للوحدة الأولى...إلخ

– حضور لآثار الانغلاق في السرد (إذن.. بعد هذا التمهيد/ ... هذا المدخل.. إلخ).

– الانتقال من سرد لوصف والعكس.

– تغيير من خطاب لسرد والعكس.

– تغيير صوت أو مستوى سردي.

– نهاية حوار أو مونولوج (أو أيضا الانتقال لحوار أو مونولوج).

– تغيير زمنية الحكي(ثغرات[حذوف]ellipses،أومفارقات زمنيةanachronies)، أو في فضائه»[7]

كانت هذه الأوجه مصورة لحد البداية أو المشهد الافتتاحي في الرواية، وذلك في حال قراءتها بشكل مباشر وتقريري كما عُرض في البناء السردي/الخطاب، وهي أوجه تحاول حصر أغلب الحالات الممكنة التي يمكن التوصّل

5- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص32

6- سمير سرحان، مبادئ علم الدراما، هلا للنشر والتوزيع، ، الجيزة- مصر،ط1، 1420، 2000، ص47

7- أندريا دي لنكو، من أجل شعرية الاستهلال، ص61

إليها عن طريق هذه العلامات المفصلية. وأما التعرف على بداية الرواية فذاك يُخطط له الروائي، بحسب نوع الرواية إن كانت تقليدية أو جديدة.

للمشهد الافتتاحي الروائي وظائف عدة خاصة بالقارئ وبالنص في حد ذاته. جمعها الدكتور جميل حمداوي في الآتي:«

- تقديم عالم الرواية التخييلي.
- تأطير الرواية وتحبيكها وتبئيرها حدثيا وسرديا ومقصدية.
- تحفيز القارئ وإثارته وتشويقه: سلبا أو إيجابا.
- طرح مجمل فرضيات الرواية وأطروحتها الدلالية والفنية.
- التمهيد للأحداث الثابتة أو الديناميكية.»[8]

لقد تعددت تصنيفات المشاهد الافتتاحية عند النقاد وذاك عائد إلى طبيعة الرؤية التي يحاول أن يؤكدها كل ناقد، وفق ما تقتضيه العينات الروائية المدروسة، فيكون التصنيف قائما على أساس من هذه الأسس ك:

-الوظيفة: (الوقوف على وظيفة من تلك الوظائف السابقة ودراسة البداية بمنظورها).

-التقليد والحداثة (الكشف مثلا عن تيار الرواية من خلال بدايتها، كالواقعية، أو التيار الوعي... ولكل تيار خصائص تميزه).

-العناصر السردية للمشهد ومستوى التبئير لإحداها، أو بعضها: (الزمن والمكان والأحداث والشخصيات)، وذلك بدراسة عنصر التبئير في البداية وتأثيره في باقي العناصر الأخرى.

-الوصف والسرد والحوار واليتا روائية.

-بسيطة أو مركبة: (من حيث عدد المشاهد واكتمالها دلالة).

-الفعلية و الكمون: (قد تكون البداية العروضة هي أول خطوة في صيرورة الأحداث، وقد تكون في النهاية كما تكون مدسوسة بين الفصول).

-الوقوف على الجملة الأولى في الرواية وربطها بالعتبات أو المتن، أو هما معا، أو المشهد الافتتاحي عموما.

فالحديث عن البدايات أو المشاهد الافتتاحية متعدد الزوايا، بحسب ما يقتضيه كل عمل روائي، ودراستها في هذا البحث هي دراسة لميزات المشاهد في الثلاثية جزءا جزءا، فيتسنى بذلك الوقوف على تصنيف الثلاثيات من

[8]- جميل حمداوي، الاستهلال الروائي
http://www.arabicnadwah.com/articles/istihlal-hamadaoui.htm
15:05 ،2016 /5/13

حيث كونها،تقليدية أو حديثة، وكذا التركيز على كشف العناصر السردية أو القضايا الفنية الأكثر ترددا وتبئيرا في أجزاء الثلاثية معا لدى كل كاتب...

المشاهد الافتتاحية "الميتاسردية" في ثلاثية أحلام مستغانمي

1.الرواية الجديدة

قراءة هذه الثلاثية هي تجربة جديدة في مسار القراءة، تختلف عن قراءة الروايات التقليدية التي يسير أحداثها راو عليم، والأحداث تسير على خطية زمنية متتالية من البداية إلى النهاية، لكن الرواية الجديدة «ما يميزها ويكسبها انشباكا وتضافرا وانضواءً تحت راية التقسيم نفسه هو تأكيدها أن العالم نفسه لم يعد متجانسا، ولم يكن من قبل كذلك»[9]، فكان معمار الرواية من بدايته إلى نهايته كتلة متشابكة العناصر السردية، تقوم على المفارقات الزمنية أو تكسير الزمن،وهي «خطاب حواري موجه إلى شخص قادر على فهمه والإجابة عنه إجابة حقيقية أو افتراضية»[10]، لأنها تقوم على التساؤل من حين إلى حين، ومادتها مستمدة من مدونات وأزمنة تاريخية عدة.

فثلاثية أحلام مستغانمي والطاهر وطار تدخلان ضمن الرواية الجديدة، التي تفرض في تتبع شكلها ومضمونها طرقا جديدة، وتركيز انتباه كبير، بحيث إنها «تحمل عناصر القلق والشك وعدم الطمأنينة، تدفع القارئ لكي يأخذ مسافة كافية بينه وبين العالم، وأن ينغمس في أزمنة أخرى، وفي أجواء أكثر رقيا. إنها، باختصار شديد، أزمنة الرواية بالدرجة الأولى، وهي أزمنة الجمال والخيال المبدع والخلاق»[11]، فهي لا تقف على عتبات وصف الواقع وحده، بل تتعداه، لتحمل الشخصية دورها بشكل كامل، مستردة من السارد التعبير عنها، والذي نأى بحمله لقرون.

فيغيب السارد، ويحضر الواقع، ويتفكك الزمن السردي للحكي، ويتعمق كشف «التجربة العقلية والروحية من جانبها المتصلين بالماهية والكيفية، وتشمل "الماهية" على أنواع التجارب العقلية من الأحاسيس، والذكريات والتخيلات، والمفاهيم، وألوان الحدس كما تشمل "الكيفية" على ألوان الرمز، والمشاعر، وعمليات التداعي»[12]، فيصبح للشخصية وعوالمها حضور بارز في الكيفية التي تعبر بها عن ذاتها. وهذه التجربة الجديدة أو«ما يعتمل في صدر العالم من حركة، ومستجد في العلاقات، هو الذي يولد الشكل الذي يتناسب والتوترات التي تصاحبه»[13]،ومن مظاهر الجدة في الثلاثية أحلام مستغانمي- من خلال المشهد الافتتاحي- حضور النص

[9]- فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 1430هـ، 2009م، ص16

[10]-T.todorovMichailBakhtine, le principedialogique. Ed. Seuil, 1881. P 298

[11]-عبد الملك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات إدوار الخراط نموذجا، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ، 2010م، ص31

[12]- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، (تر/تق/تع)، محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص33

[13]- حبيب مونسي، مصير الشخصية والشخصية المصير في الرواية الجديدة، التبيين،الجزائر،1يوليو 2002، ع19، ص45

الواصف،أو الميتاسرديبشكل ترادي متنوع الأوجه من جزء لآخر، كتخريج تبنّته الكاتبة ليُرافق العملية السردية، وقد كان الترداد "بَيْنِيًّا"[14] ويُقصد به« إعادة المعنى دون المبنى»[15]، وقد تردد على مستوى الأجزاء، كما كانت هناك أوجه جديدة في الميتاسردي.

2.هاجس الكتابة (السارد والقارئ) في ذاكرة الجسد

بالقدر الذي تعتبر فيه الجملة الافتتاحية أساسية وعتبة أساسا بها يتم الولوج إلى النص، من خلال وضع القارئ فيه بصفة مباشرة، كما يمكن أن يتصور القناة التي يرتكز من خلالها الحكي ولها دور كبير في تأسيس كل ما يجري من أحداث...كالموضوع المطروح، أو مصدر الأحداث كرواة وشخصيات أو الزمن كتحديد خاص، فإنها تبقى مجرد مفتاح مبدئي للتوقع، ولكن وصلها بما يليها من جمل في المشهد الافتتاحي يتيح للقارئ رسم صورة أكبر وأدق عما احتجب خلف الكلمة أو الجملة الأولى فيه.

افتتحت الكاتبة روايتها بعبارة "مازلت أذكر قولك"، التي تجعل القارئمُشاهدا لحوار موجز جدا وغامض، تغيب فيه الشخصيات وتنوب عنها الضمائر، الأمر الذي يدفعه لمحاولة رسم الشخصية –تصورا– بمواصلة القراءة، التي تربط تلك الأفكار الموجزة عن العلاقة بين الحب والأدب بفعل الكتابة، هذا الفعل الذي يستمد طاقته من "الذاكرة"، التي شكلت هاجسا كبيرا في الرواية وكانت دافعا ملحا لكتابتها، فكلما ازدادت الأحداث تصاعدا وانفلاتا التفت السارد إلى نفسه يحدثها ويحرّضها على فعل الكتابة مناقشا أسبابها...

هذا ما يتوقف عليه القارئ، فكأن النص/ الرواية، رسالة مطولة موجهة لقارئة كانت السبب في حدث الكتابة والدافع إليها، وفي هذا المشهد المونولوجي السردي يمكن رسم الحدود التي ستنتشر عليها شبكة النص الواصف في المشهد الافتتاحي الذي ينتهي بنهاية الفصل الأول، حينما يتوقف السارد عن الكلام عن فعل الكتابة ومختصرات ما حدث في ذلك الماضي البعيد جدا، ليتجاوزه إلى نقل قارئه مباشرة إلى ساحة اللقاءات والحوارات المباشرة مع أحلام/حياة، ومع غيرها من الشخصيات في الرواية بدءا من الفصل الثاني، بشكل مسترسل، بالرغم أنه نابع من الذاكرة إلا أنه يختلف عنها في مستوى الاسترجاع، لأنه سيروي قصة تحمل من الترتيب الزمني للأحداث الكثير، عكس المشهد الافتتاحي الذي اشتد فيه تركيز المفارقات الزمنية،

والفواصل الميتاسردية. كما أن المشهد الافتتاحي كان مجموعة مركبة من المشاهد المتنوعة البسيطة والمركبة.«ما زلت أذكر قولك ذات يوم: "الحب هو ما حدث بيننا. والأدب هو كل ما لم يحدث". يمكنني اليوم بعدما انتهى كل شيء أن أقول: هنيئا للأدب على فجيعتنا إذن فما أكبر مساحة ما لم يحدث. إنها تصلح اليوم لأكثر من كتاب.

[14]–ينظر: محمّد الأمين خلادي، الترداد ومستوياته في البيان العربي، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة وهران، كلية الآداب، اللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 1427 هـ 1428/ 2006 م 2007، ص37

15– نفسه، ص37

وهنيئا للحب أيضا.. فما أجمل الذي حدث بيننا وما أجمل الذي لم يحدث.. ما أجمل الذي لن يحدث. قبل اليوم، كنت أعتقد أننا لا يمكن أن نكتب عن حياتنا إلا عندما نشفى منها.عندما يمكن أن نلمس جراحنا القديمة بقلم، دون أن نتألم مرة أخرى.

عندما نقدر على النظر خلفنا دون حنين، دون جنون، ودون حقد أيضا. أيمكن هذا حقا؟ نحن لا نشفى من ذاكرتنا. ولهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم، ولهذا يموت بعضنا أيضا»[16]، وأمام هذا التركيز على فعل الكتابة بدءا من المشهد الافتتاحي، يمكن أن يطرح هذا السؤال: هل مناقشة فعل الكتابة في الرواية يُعد جزءا ضروريا في السرد أم يمكن الاستغناء عنه؟ وما هو العنصر السردي الذي يتبناه بشكل أقوى؟ قبل الغوص في الظاهرة الميتاسردية في الرواية، لا بد من التعرف على ماهية هذا المصطلح كوجه منضاف إلى السرد في الرواية الجديدة.

يعتبر «الميتاسرد في الجوهر هو وعي ذاتي مقصود بالكتابة القصصية أو الروائية يتمثل أحيانا في الاشتغال على إنجاز عمل كتابي أو البحث عن مخطوطة أو مذكرات مفقودة وغالبا ما يكشف فيها الراوي أو البطل عن انشغالات فنية بشروط الكتابة مثل انهماك الراوي بتلمس طبيعة الكتابة الروائية»[17]، وانشغالات خالد بن طوبال في المشهد الافتتاحي عن الكتابة ارتبطت بكل فكرة وردت فيه، كما أنها كانت مثيرات تشحنه بالطاقة ليصبح كاتبا بعد أن كان رساما.

تعددت الأوجه التي ارتبطت بالكتابة الروائية كانشغال أرق السارد، كما أنه ربطه بالعديد من الأفكار التي شكلت فلسفة خاصة بالروائية على مدى الفصل

كاملا،وقد تعدته إلى الفصل الثاني بشكل مقتضب[18]. كما أجاب عن أسئلة واردة فيه في ثنايا الفصول، وفي النقاط التالية حصر لمفهوم الكتابة في "ذاكرة الجسد".

أ.الكتابة بين الحب والأدب

كان أول مثير للكتابة الحب الذي جمع بينه وبين المرأة التي يخاطبها، لكنها رحلت وانتفى الحب؛ لتترك له المجال ليكتب بعدها، ويُخرج إبداعا جميلا هو "الأدب" الذي لم يكن قادرا على فعله لما كانا معا، وبقي حكرا عليها فقط.فها هي الكاتبة تعرف الأدب في جلسة لها مع إحدى الصحفيات بأنه «سوى أسئلة توصلك إلى ما تشتهين وعندما تعثرين على الجواب ينتهي النص»[19]، وهذا ما تكشفه كثرة علامات الاستفهام في الرواية، وما

[16]- ذاكرة الجسد، ص7

[17]- فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، العراق، 2013، ع2، ص63، 64

[18]- ذاكرة الجسد، ص60، 61، "الكتابة وسيلة تفريغ"

[19]- مفيدة الزريبي، مع أحلام مستغانمي، الكتابة حالة عشق، الحياة الثقافية، تونس، أغسطس 1997، ع89، ص35

تمثله عبارة "الحب هو ما حدث بيننا. والأدب هو كل ما لم يحدث"[20]، التي تدفع القارئ أيضا لطرح السؤال عما تعنيه.

بعد فشل العلاقة العاطفية راح خالد يلملم أوراق ذاكرته ليكتب شيئا بعدما فقد الكثير وتعلم الكثير أيضا، وهذا ما تلخصه المقولة التالية بأن «الفرق بين الأدب والكتابة الأخرى هي أن الأدب يعلم المرء شيئا حقيقيا عن الحياة»[21]، فكانت الرواية أو الثلاثية –عموما– خلاصة ما تعلمه كتابها من الحياة.

فالكاتبة قدمت من خلال النص الميتاسردي حوصلة لطبيعة الكتابة الروائية التي تمتاز بها باعتبارها قناعة ذاتية بقولها التالي:«أنا أبحث عما لم يحدث وأكتب ما لم يحدث، وأما ما يحدث فلا يعنيني بالضرورة لأنه انتهى لحظة حدوثه، وإن بقي منه شيء يتستر في الذاكرة»[22]، الذاكرة التي خبأت مخزون الأحداث لكن الكاتبة عرضتها في شكل تساؤلات...«فكلما تكاثرت الأسئلة التي تطرحها التجارب الروائية الجديدة أمام القارئ دون أن تجيب عليها، وكلما اقترحت هذه النصوص الروائية مشاريع إجابات تحتمل تفسيرات كثيرة، كل ذلك وغيره يدفع القارئ إلى إعادة النظر في عاداته القرائية السابقة التي كانت تبدو مطلقة وغير نسبية»[23]، وقد يحدث هذا ويلمسه القارئ أثناء قراءته لأجزاء الثلاثية الواحدة، وليس فقط من كاتب لآخر.

ب.الكتابة ذاكرة ونسيان

هنا يقف الراوي بفعل مقارنة بينه وبين أحلام التي كانت كاتبة عندما تعرف عليها، بينما هو فقد كان رساما، وقد كانت لديها فلسفة خاصة عن الكتابة. فالكتابة تمثل لديها فعلا للنسيان، بينما هو يعتبر الكتابة –بعد عزمه على فعلها– فعل "تذكر" هذا الفعل الذي يهز الذاكرة، «والذاكرة عبء ينوء به حاملها، لأنها مشحونة بشتى الأحاسيس والانفعالات»[24]، فقال :«نحن لا نشفى من ذاكرتنا. ولهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم، ولهذا يموت بعضنا أيضا»[25]،هذا في البدء، لكنه بعد ذلك راح يتساءل «كلمات فقط أجتاز بها الصمت إلى الكلام، والذاكرة إلى النسيان، ولكن..»[26] فيبدو أن خالدا راح يتبنى فكرة حياة؛ ليبدأ حياة جديدة بعدما يؤرخ لحياته السابقة، ويحفظها أو يدفنها في كتاب. بعدما قدسها، وعامل التغيير في إعادة برمجة فكر خالد يعود إلى الزمن الذي يعيشه ولا يسعفه على «أن يصدق ذاكرته، لأن ما يدور الآن لا يمكن أن يكون استمرارا لما عاشه قبل

[20]– نفسه، ص7

[21] – ب س جونسون، الرواية الجديدة، (تر) أحمد عمر شاهين، إبداع، مصر، سبتمبر 1994، ع9، ص43

[22]– مفيدة الزريبي، مع أحلام مستغانمي، ص35

[23] – عبد الملك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، ص31، 32

[24]– إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، رواية علي القاسمي "مرافئ الحب السبعة" نموذجا، منشورات ضفاف، منشورات الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1435هـ، 2014م، ص19

[25]– ذاكرة الجسد، ص7

[26] – نفسه، ص8

عقدين أو ثلاثة من الزمن»[27]، وبذلك صار للذاكرة طعما غريبا لما تسرب إليها التناقض...

ت.الكتابة مخاض

ارتبطت الأفكار في المشهد الافتتاحي بالكتابة وكيفية كتابة الرواية وما صاحب هذا الفعل من توتر، فكأن نقطة الانطلاق تظل مضببة، لذا يستعين الروائي بالنصوص الميتاروائيةكممهدات لدخول عالم الرواية الواسع والمخيف، وانحصار هذه الصورة في هذا المشهد كانطلاقة، تؤكد صعوبة البدايات. فبالرغم من جمالية النص الواصف، وإشراك المتلقي في مراحل الكتابة، إلا أنه يكشف عن فوضى يعانيها الروائي، أو تصوير للطقس الذي يعيشه قبل أن يلج بشكل مسترسل في الأحداث، فيجبره على أن يسائل نفسه عن مدى قدرته على الكتابة ومدى وعيه بما سينجزه، متخلصا بأسئلة الكتابة من الدوران حول الرواية في المبتدأ، «وهذا الموقف من الحكي يجعلنا أمام كتابة جديدة تنهض على أساس "الوعي الذاتي بالحكي"»[28]، فهل يعتبر الميتاروائي لعبة يراوغ بها الكاتب القارئ ليصطاد بها عواطفه وثقته، بعدما عرض عليه مشكلاته وما يؤرقه... فيتعاطف معه، متتبعا صفحة بعد أخرى ما سيقوم به السارد المنكسر والعنيد...؟

« ها هو ذا القلم إذن.. الأكثر بوحا والأكثر جرحا. هاهو ذا الذي لا يتقن المراوغة، ولا يعرف كيف توضع الظلال على الأشياء. ولا كيف ترش الألوان على الجرح المعروض للفرجة. وهاهي الكلمات التي حرمت منها، عارية كما أردتها، موجعة كما أردتها. فلم رعشة الخوف تشل يدي، وتمنعني من الكتابة؟ تراني أعي في هذه اللحظة فقط، أنني استبدلت بفرشاتي سكينا. وأن الكتابة إليك قاتلة.. كحبك.

ارتشفت قهوتك المرة. بمتعة مشبوهة هذه المرة. شعرت أنني على وشك أن أعثر على جملة أولى، أبدأ بها هذا الكتاب. جملة قد تكون في تلقائية كلمات رسالة.(...)كان يمكن أن أقول أي شيء.. ففي النهاية، ليست الروايات سوى رسائل وبطاقات، نكتبها خارج المناسبات المعلنة.. لنعلن نشرتنا النفسية، لمن يهمهم أمرنا»[29]، تنبع فلسفة الكتابة الأحلامية من أعماق الألم؛ لأنها تفسير دقيق للنشرة الجوية النفسة التي يمر بها خالد ساعة بعد ساعة، وكل مشهد يعمق تحليل الألم ويغطي على سابقه.

ث.الكتابة جريمة

بالرغم من تقديس خالد للذاكرة، إلا أنه بعدما راح يكتب لأحلام/حياة، فإن المعايير التي صيغت لديه باتت مختلفة؛ لأن الحياة بعد حبه الكبير لها علمته عكس ما كان يعتقد،«ورغم ذلك أبديت لك دهشتي. قلت:

[27] – صبري حافظ، "ذاكرة الجسد" أغرودة حب الوطن وحنين للقيم العربية القديمة، إبداع، يوليو1997، ع7،8، ص126

[28] –سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية، ص144

[29] – ذاكرة الجسد، ص10، 11

– كنت أعتقد أن الرواية طريقة الكاتب في أن يعيش مرة ثانية قصة أحبها.. وطريقة في منح الخلود لمن أحبّ.
وكأن كلامي فاجأك فقلت وكأنك تكتشفين شيئا لم تحسبي له حسابا:
– وربما كان هذا صحيحا أيضا، فنحن في النهاية لا نقتل سوى من أحببنا. ونمنحهم تعويضا عن ذلك خلودا أدبيا. إنها صفقة عادلة.. أليس كذلك؟»[30]، هذه الفلسفة التي أعجب بها حد الانبهار استئناسا في لحظة عشق وقرب، لتتحول إلى عملية قصاص بالمثل، بعد قرار وعزم، وبعد خيانة وبُعد.فراح يكتب عن ذاكرة صارت جسدا معطوبا في زمنها؛ لأن الروايات الناجحة هي في حقيقتها «جريمة ما نرتكبها تجاه ذاكرة ما. وربما تجاه شخص ما، نقتله على مرأى من الجميع بكاتم صوت. ووحده يدري أن تلك الكلمة الرصاصة كانت موجهة إليه»[31]، وهذا المنحى الجديد الذي عرضه السارد في المشهد الافتتاحي سيتأكد كقناعة في الفصل الأخير في الرواية «فلا مقياس عندي سوى مقياس الألم، ولا طموح لي سوى أن أدهشك أنت،
وأن أبكيك أنت، لحظة تنتهين من قراءة هذا الكتاب»[32]، فالملاحظ من خلال هذا التصاعد في إدراك العلاقة بين النص السردي والميتاسردي، أنه كان عاملا من العوامل التي زادت في مقروئية الرواية ونجاحها، والتأثير في القراء سلبا وإيجابا من خلال المونولوج الذي بث فيه السارد للقارئ أكثر مما تكلمه بشكل مباشر مع شخصيات الرواية؛ باعتبار «صمت جيد خير من مناقشة سيئة»[33].

وتبقى صورة الجريمة المتعلقة بالكتابة في الرواية ذات مرجعية بالفترة التي كُتبت فيها،فالجريمة كفكرة مرعبة وكحضور في يوميات الجزائري في العشرية السوداء سكنت في أقلام الكتاب، وصارت الكتابة في حد ذاتها جريمة، ويصير الكاتب بذلك مجرما بامتياز، لكن جريمته في أنه يكتب عن أشياء عزيزة خربتها الجريمة الواقعية فراحت ترممها جريمة الفن وتبكيها...وهذه «"السوداوية" التي ليست انعكاسا لحال مطلقة من التشاؤم والكآبة، بقدر ماهي تجسيد لقلق الفنان، واضطرابه "العابر" الذي يشعره دوما بمرور الزمن، وسلطته القاسية»[34]، وهذا القلق بالنسبة للكاتبة يتجسد في علاقتها الإجرامية بالكتابة وافتراس بياض الصفحات.

هـ . الكتابة توثيق

إذا كانت الكتابة استفزازا وجرحا، فهي كذلك بعث وقتل، عند أحلام، التي ركزت على وضع تاريخ لبداية الرواية، فكأنها لم تنطلق أصلا بعد كل ما قالته في المشهد الافتتاحي الكبير، إنها تصر على أن تخبر القارئ بأن ما سيأتي من التفاصيل يحتاج إلى أن يوضع له خط انطلاق رسمي يعلن تفجره، فـ« لا أصعب من أن تبدأ

[30]– نفسه، ص19
31– نفسه، ص18
[32]– السابق، ص386
[33]– ميشال مراد، معجم الأمثال العالمية، دار المراد، بيروت، 1998، ص101
[34]– بهاء بن نور، الكتابة وهاجس التجاوز، قراءات نقدية، فضاءات للطباعة والنشر، عمان، ط1، 2012، ص42

الكتابة، في العمر الذي يكون فيه الآخرون قد انتهوا من قول كل شيء. الكتابة ما بعد الخمسين لأول مرة.. شيء شهواني وجنوني شبيه بعودة المراهقة. شيء مثير وأحمق. شبيه بعلاقة حب بين رجل في سن اليأس، وريشة حبر بكر. الأول مرتبك وعلى عجل.. والثانية عذراء لا يرويها حبر العالم! سأعتبر إذن ما كتبته حتى الآن، مجرد استعداد للكتابة فقط، وفائض شهوة.. لهذه الأوراق التي حلمت منذ سنين بملئها. ربما غدا أبدأ الكتابة حقا. أحب دائما أن ترتبط الأشياء الهامة في حياتي بتاريخ ما.. يكون غمزة لذاكرة أخرى»[35]، هنا ينفتح المجال على الذاكرة التاريخية، بعدما كان مفتوحا على الذاكرة العشقية.

كان التوثيق مربوطا بفتح المجال على الذاكرة؛ ليطل من خلالها القارئ على الجزء الأكبر في الرواية وركيزتها الأساس، إنه تاريخ الجزائر. بثورته وأمجاده. «أغرتني هذه الفكرة من جديد، وأنا أستمع إلى الأخبار هذا المساء وأكتشف، أنا الذي فقدت علاقاتي بالزمن، أن غدا سيكون أول نوفمبر.. فهل يمكن لي ألا أختار تاريخا كهذا، لأبدأ به هذا الكتاب»[36]، لذلك حرصت الكاتبة في إحدى جلساتها على القول أن "ذاكرة الجسد" رواية تاريخية كانت واجهتها علاقة عاطفية من باب إمتاع القارئ[37].

أما تصنيفها فلأنها تروي أحداثا تاريخية عاشها نظام الحكم وكذا المجتمع الجزائري، كما قالت عنها الكاتبة بأنها سيرة ذاتية، «فكل رواية أولى هي بالضرورة سيرة ذاتية مع شيء من التزوير، لقد أخذت وقتا طويلا في تزوير هذه السيرة، ولذلك فإنني لم أبتعد عن نفسي»[38]، لذلك صعب تصنيفها إلى نوع معين في الرواية، فكل نوع له مجموعة من الخصائص تضبطه، والثلاثية مزيج من عدة أنواع، وقد يؤول هذا التوالد النوعي في جنس الرواية إلى كونها رواية جديدة تستقي مادتها من فنون عدة كما أنها تنفتح على فترات وأماكن عدة، والمسير لذلك هو الشخصية الرئيسة في كل جزء فيها، الشخصية التي امتازت بـ"الوعي" «وعي الإنسان بالتجربة الإنسانية»[39]، وبذلك لم تخرج الكاتبة عن حياتها بل كانت حياتها مادة الحكاية التي أتاحت لها المجال لتعيد صياغة بعض فتراتها، وتحذف الآخر مما وقع لها حقا، لتستبدله بتجارب من حياة غيرها.

بالإضافة إلى أنها رواية جديدة من حيث استلهامها لفنون كثيرة كالشعر والموسيقى والرسم والأسطورة والخرافة والفلسفة والتاريخ... إلا أنها أخذت أسلوب الإمتاع الذي كُتبت به الروايات الكلاسيكية.فما عاد القارئ يميز ما يقرأ ويقرأ، إلا بعد معاودة وتفكير مستمرين، بأن ما يقرؤه ليس حكيا عن قصة حب فاشلة أو حكي عن فترة

---

[35]- ذاكرة الجسد، ص23

[36]- نفسه، ص24

[37] - الروائية أحلام مستغانمي في ضيافة صباح العربية، قناةالعربية، بتاريخ:
https://www.youtube.com/watch?v=Gd64sAO9l0w2014-11-11

[38]- مفيدة الزريبي، مع أحلام مستغانمي، ص35

[39]- تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص33

تاريخية... ولكن قصة تجربة فاقت حدود الفردية إلى حدود العالمية كمادة معرفية وكمعرفة عمقية بما يشعر به الراوي ويعيشه.

1.بين اللغز والميتاسردي في المشهد الافتتاحي في "فوضى الحواس"

لم تتخل الكاتبة عن التعبير عن ماهية الكتابة في رواية التحولات، بل راحت تستدرك أمورا جديدة، بعضها له علاقة بالأوجه المفصلة –سابقا– في رواية العرض وبعضها جديد، فما الداعي لتشبث الكاتبة بالنص الميتاروائي في الجزء الأول والجزء الثاني، ليكون النص المستتر بالمشهد الافتتاحي، أو النص الافتتاحي ذاته؟

أ.وجه اللغز

كان المشهد الافتتاحي الجزئي في الفصل الأول مشهدا لغزيا، يبدأ من الصفحة التاسعة وينتهي كنص مصرح بنهايته في الصفحة الثالثة والعشرين، ووجه اللغز في ذلك "عدم التمييز" الذي يسكن القارئ طيلة عبوره على هذا النص، متسائلا عن الشخصيات التي ظهرت في شكل ضميرين (هو/هي)، من تكون؟ ما علاقة هذا المقطع برواية العرض؟ أ تقصد الكاتبة بهذين الضميرين حياة/ أحلام، وزوجها الضابط؟ وهذا جزء من المفتتح الذي تعتبره الكاتبة قصة قصيرة فقط، والذي يبدأ بـ«عكس الناس، كان يريد أن يختبر بها الإخلاص. أن يجرب معها متعة الوفاء عن جوع، أن يربي حبا وسط ألغام الحواس. هي لا تدري كيف اهتدت أنوثتها إليه»[40]، فيواصل القراءة على ضوء السارد العليم، لا المشارك، عله يعثر على هوية الشخصيات المحكي عنها في موعدهما، والتي دخلت النص دون أن تضع الكاتبة أي تمهيد لحياتهما..

كان المشهد السردي الافتتاحي عبارة عن قصة حب منتهية، راحت الكاتبة تفتتح بها الرواية، لترويها بعد أن انتهت لعبة الكلام والصمت بين الضميرين المنفصلين اللذين كانا في الحقيقة سوى لعبة توهم بها القارئ أن ما وقع سيكون البداية الفعلية لمتن الرواية؛ وأنهما الشخصيتان اللتان ستنتهي قصتهما بنهاية الرواية. لكن الكاتبة ستكشف عن أوجه أخرى للنص الميتاسردي في هذه الرواية.

ومقطع البداية تحدد الكاتبة نهايته بوضعها لنجمات لما تُنهي القصة القصيرة التي كانت جزءا من المشهد الافتتاحي في الصفحة (23)، هذا المشهد الذي كان طُعما، أو "قصة الأكذوبة"، التي استرعت بها الكاتبة اهتمام القارئ.

لقد كان المشهد مقطعا منفصلا عن الرواية من ناحية العلاقة بينه وبين الشخصيات التي ستصنع أحداث الرواية، كما كانت ظلالا تُغطي –شيئا ما– الأحداث في الرواية.

[40]–فوضى الحواس، ص9

لقد كانت بصورة أخرى، الفلقتين اللتين كانتا غذاء للنُبيتة التي خرجت من بينهما، فأحداث الرواية بعد المشهد الافتتاحي هي النبتة التي سيقوى عودها ويتصلب مُشكلةً الرواية.

ب.مسوغ الكتابة

تتوقف الكاتبة عن السرد لتتحدث عن تجربة كتابة المشهد الافتتاحي اللغز؛ فتقول:«أحببت هذه القصة، التي دون أن أعي تماما ما كتبت. فأنا لم يحدث أن كتبت قصة قصيرة. ولست واثقة تماما من أن هذا النص تنطبق عليه تسمية كهذه»[41].فالكاتبة تقدم مدخلات جديدة يمكن أن تكون واحدة من الطرق التي يتبناها الكتاب فتكون بداية مقترحة لرواياتهم، أو مقدمة بعدها يُطلق العنان للميتاسردي، الذي تبُث فيه الروائية أسباب الكتابة، ودواعي اختيارها لهذه الافتتاحية.

تكشف الكاتبة عن مسوغ من شأنه بعث روح الكتابة وهو "**قانون الجذب**" الذي كان مرتكزا أساسا في بعث روح الكتابة.

يُعرف مايكل جيه. لوسيير(Michael J.losier)"قانون الجذب" بأنه«يجذب المرء إلى حياته كل ما يكرس له انتباهه وطاقته وتركيزه، سواء كان سلبيا أم إيجابيا»[42]، فالكاتبة مهنتها الكتابة، والروح التي تجعل منها حية، فأقرب مكان لها هو المكتبة، التي لابد أن تعثر فيها على مثير يجعلها تستجيب لطاقته اللونية أو الشكلية التي تبعث فيها تلك الروح التي فارقتها منذ سنتين، فهاهي تُطلع القارئ على عمر كسلها الإبداعي، كما تخبره بالمثيرات التي أعادتها إلى الإبداع من جديد«حدث ذلك عندما ذهبت كي أشتري من القرطاسية، ظروفا وطوابع بريدية، ورأيت ذلك الدفتر مع حزمة من الدفاتر. كان البائع يفردها أمامي وهو يقوم بترتيبها، استعدادا لاقتراب الموسم الدراسي. كما يتوقف نظري أمام رجل، توقف عند ذلك الدفتر. وكأنني وقعت على شيء لم أكن أنتظر العثور عليه في ذلك المحل البائس الذي لا أدخله إلا نادرا.

أليست الكتابة كالحب: هدية، تجدها فيما لا تتوقع العثور عليها؟»[43]، فإذا كانت الكاتبة ذواقة بطبعها إلى الأشياء الجميلة، فلابد أن تنتقي دفترا من شأنه أن يفعل شكله ولونه فيها فعلا ما.

وإذا كان قانون الجذب يرتكز في تحققه على درجة تركيز الانتباه على شيء ما، فلا بد أن الكاتبة قد وصلت إلى مرحلة جعلتها_دون أن تشعر_ تخطو باتجاه الكتابة وتبحث عن أسبابها، وتكَشَّف ذلك من خلال "الانتباه التلقائي" الذي يعني «انتباه الفرد إلى شيء يهتم به ويميل إليه»[44]، فالميل إلى الشيء، إضافة إلى "قوة التمييز

---

[41]–السابق، ص23

[42]– مايكل جيه. لوسيير، قانون الجذب، مكتبة جرير، ط2، المملكة العربية السعودية، الرياض، ص20

[43]– فوضى الحواس، 24

[44]– ابتسام صاحب موسى الزويني، أنواع الانتباه والعوامل المؤثرة عليه، (محاضرة)، ينظر الموقع الالكتروني التالي:21-9- 2015، 10:05
http://www.uobabylon.edu.iq/uobcoleges/lecture.aspx?fid=11&lcid=3164

الفطرية" في الروائية جعلتها تنتقي الأصلح والأقدر على فك عزلتها، والأقوى في دفعها إلى ما تبتغيه«ولذا توقفت أمام ذلك الدفتر، مدفوعة بإحساس يتجاوزني. مأخوذة بهذا "الشيء" الذي لا يميزه عن بقية الأشياء في تلك المكتبة، سوى اقتناعي، أو وهمي بأنه سيعيدني إلى الكتابة.

منذ اللحظة الأولى، شعرت أن بيني وبين هذا الدفتر، ذبذبات ما، تعدني بكتابة نص جميل. على هذا الورق الأبيض الأملس، الذي تضمه مفاصل حديدية. ويغطيه غلاف أسود لامع، لم يُكتب عليه أيّ شيء»[45]، وعليه فإن الكاتبة تعتمد ذوقها في اختيار الوسيلة التي تأخذ بيدها إلى إفشاء ما لا يسمعه غيرها، آخذة القارئ في الحسبان؛ تحكي له عن السرد وخارجه، وهو يقرأ روايتها. شاعرا بشيء من الصدق أو كله في عرضها للمشاهد الميتاسردي ومزجها بسرد أحوال الشخصيات ومواقفها، ذلك السرد — المشهد الافتتاحي- الذي صاغته في شكل لغز أو قصة قصيرة، ثم راحت تخرج مفاتيحه شيئا فشيئا؛ بنص يصفه، ويواكبه ولا يتوقف على عتبات الفصل الأول.

1. المشهد الافتتاحي المُدوَّر والكتابة عن الموتى في "عابر سرير"

أ.المشهد المُدوَّر

كأن الكاتبة مولعة بالحديث في مشاهدها الافتتاحية عن شخصيات لا أثر لها في حاضر القص، وهذه الآلية في السرد تجعل القارئ دوما في حيرة، لا يهدأ له بال إلا بعد أن يتحقق من أطراف جريمتها، علما أن الكتابة الأحلامية فعل إجرامي، وقد تيقن القارئ من هذه الحقيقة في رواية العرض.

هاهي الكاتبة تعود إلى الكتابة في رواية (المصير) "عابر سرير"، فتُقدم بعض الومضات عن أحداث ولت وانتهت، إنها ذكريات الكاتبة التي تعرف عنها كل شيء، لكنها الحدث الأول للقارئ الذي لا يعرف أي شيء عن الرواية، سوى ما تشي به دوال العنوان، أو ما بدأ يتعرف عليه من خصائص تمتاز بها المشاهد الافتتاحية لروايات الكاتبة، إضافة إلى بعض التوقعات التي راح يبنيها لما أنهى رواية التحولات.

هنا يكمن وجه "التدوير" في المشهد الافتتاحي، فالكاتبة راحت تستنبط بعض الأحداث من الفصل السابع –ما قبل الأخير- الفصل الذي التقت فيه الأضداد، وعاد فيه الماضي إلى الحاضر في الثلاثية، بين رواية "ذاكرة الجسد" و"عابر سرير" مرورا بـ"فوضى الحواس".

ب.الكتابة بديل آمن، وفعل انتقام

[45]- فوضى الحواس، 25

فصل العقدة التي انتظر القارئ حلها منذ مدة، فأخذت منها بعضا وربطته بالنص الواصف (التجربة الكتابية)، مُشكِّلة المشهد الافتتاحي المتشظي، «أمام كل هذا الزخم العاطفيّ، لا ينتابك غير هاجس التفاصيل، متربصا دوما برواية. تبحث عن الأمان في الكتابة؟ يا للغباء!

أ لأنك هنا، لا وطن لك ولا بيت، قرّرت أن تصبح من نزلاء الرواية، ذاهبا إلى الكتابة، كما يذهب آخرون إلى الرقص، كما يذهب الكثيرون إلى النساء، كما يذهب الأغبياء إلى حتفهم؟ أ تُنازل الموت في كتاب؟ أم تحتمي من الموت بقلم؟»[46]، هذا مقطع من المشهد الافتتاحي الذي يكشف عن وجه جديد للنص الواصف، فبعد أن كانت الكتابة فعل إجرام وتخلص، صارت فعلا يُكسر به الصمت، ووسيلة للاستئناس، فأصبحت في الجزء الأخير ملجأ ومأمنا للكاتب يعود إليها كلما ارتطم بوقائع عصره، وقست عليه الأحداث.

هكذا جاء على لسان خالد، الشخصية الرئيسة في هذه الرواية، الذي كان يوما قارئا للجزء الأول في الثلاثية، وإذا به يصبح شخصية لها الدور في ملاحقة شخصيات وهمية ليكتشف بعد ذلك أنها حقيقية، وأنها عاشت في تلك الأماكن حقا، وأن ما حدث لم يكن تلاعبا بالكلمات أو محض خيال.

وضعته الأقدار أمام كل هذا، الشخصية الرئيسة التي كانت «"ضيفة على المكان" تباشره مباشرة المكتشف أو الملاحظ أو الباحث، ومكوثها فيه مؤقت يحمل معنى الرحلة إذ يرتبط بفترة زمنية محددة»[47]فكانت فرصته ليقلب الموازين، وينتقم لخالد الحقيقي الذي قُتل في رواية "ذاكرة الجسد"، بحجة أن من تكتب عنهم أحلام هم موتى، وإن لم يموتوا حقا! مادامت الكتابة في رأيها "جريمة قتل"، فراح يُبادلها تطبيق هذا القانون.

القانون الذي ظلمت به أخلص الناس إليها (خالد بن طوبال)، لما هجرته دون أن تقدم له سببا!فقرر أن ينتقم خالد لخالد، ويسبقها إلى الكتابة فيقتلها بها، قبل أن تسبقه لذلك.

فإذا كان خالد (الثاني)قد صرح سابقا بشكل ساخر عن الاحتماء من الرعب السائد في عصره بالكتابة وهو الصحفي والمصور، فإنه يؤكد موقفه الحقيقي تجاه

الكتابة وهو يحكي عن موقف الكاتبة في "ذاكرة الجسد"، فراح يتبنى موقفها ويقتلها حينما يُسكِنها رواية، قبل أن تُسرع إلى ذلك كعادتها مع من تحب. «إن كنت أجلس اليوم لأكتب، فلأنها ماتت. بعدما قتلتها، عدت لأمثل تفاصيل الجريمة في كتاب. كمصور يتردد في اختيار الزاوية التي يلتقط منها صورته، لا أدري من أي مدخل أكتب هذه القصة التي التقطت صورها من قرب، من الزاوية العريضة للحقيقة»[48]، الحقيقة التي لم تختف كثيرا عن الجزء الأول في الثلاثية من فعل إجرام إلى فعل انبعاث... في الجزء الثاني.

---

[46]- عابر سرير، ص10

[47]- محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سوريا، ط2،2002، ص233

[48]- السابق، ص21

تعود الكاتبة إلى فكرتها الأولى في الجزء الثالث ولكن باحترافية أكبر، إنها احترافية متوارثة بالعدوى، بين شخصيات قتلت بعضها البعض فنيا، وكل منها كانت له حصة الكتابة ليتخلص من صاحبه/منافسه، بعد انتهاء العلاقة أو برودها.

وللموت عند أحلام صورة خاصة في الرواية، «ليس ثمة موتى غير أولئك الذين نواريهم في مقبرة الذاكرة. إذن يمكننا بالنسيان، أن نُشبع موتا من شئنا من الأحياء، فنستيقظ ذات صباح ونقرر أنهم ما عادوا هنا. بإمكاننا أن نُلفق لهم ميتة في كتاب، أن نخترع لهم وفاة داهمة بسكتة قلمية مباغتة كحادث سير، مفجعة كحادث غرق، ولا يعنينا إن هم بقوا بعد ذلك أحياء. فنحن لا نريد موتهم، نريد جثث ذكراهم لنبكيها، كما نبكي الموتى.

نحتاج أن نتخلص من أشيائهم، من هداياهم، من رسائلهم، من تشابك ذاكرتنا بهم. نحتاج على وجه السرعة أن نلبس حدادهم بعض الوقت، ثم ننسى»[49]، وفي هذا الجزء يتحدد الهدف من القتل، وهي فلسفة خاصة تصرح بها الكاتبة، فيصبح مرادف الموت= النسيان، للحصول على نتيجة تلخص أبعاد الكتابة عند الروائية، وهي أن الكتابة "نسيان"، والنسيان يعني تحصين الذات من دوامة التفكير والضياع.

فنسيان الأشياء بعد كتابتها هو "تخليد" لها في كتاب وحفظها فيه من النسيان التام، وما كتب في كتاب لم يعد سرا بل صار ملكا مشاعا لمجموعة؛ إنه ذاكرة.

فحتى وإن نسي الأحداث فرد واحد أو الكاتب في حد ذاته وهو منشغل عن السابق من أعماله باللاحق، فإن التاريخ لا ينساه كل القراء في وقت واحد. فالنسيان/الذاكرة، وجه أو بُعد تقوم عليه كتابة الروائية، إلى جانب كون الكتابة لعبة أو كسرا للصمت...

كانت كل هذه التنويعات في الأوجه المقدمة في المشهد الافتتاحي تدور في فلك النص "الميتاسردي" بوجهه الفلسفي، الذي أصبح علامة مائزة لبدايات الأجزاء، وقد يتشظى فيخرج عن حيز المشهد الافتتاحي إلى غيره، وقد ينبعث من جديد في المشاهد الختامية، من باب قفل العمل ورد بداياته على نهاياته أو العكس.

خاتمة:

تكمن أهمية النص الميتاسردي في مشاهد الافتتاحيات في الثلاثية، في النقاط التالية:

-تحسيس القارئ بأن ما يقرؤه حقيقة.

-تتحول الرواية بهذا المعطى إلى شخص ماثل أمام القارئ، يُجيد فعل السرد، وعلى القارئ أن يُحسن الإصغاء، فالميتاسردي وجه شفهي للحكاية امتزج بالكتابي.

[49]-عابر سرير، ص 22

-بعث الثقة في نفسه، وذلك من خلال ترداد الحكي في مجال تجربة كتابة الرواية، في البدء ومن حين لآخر في بقية الفصول، أو العودة إليه في الأخير.

-يمنح الحكاية درجة إضافية من الانسيابية، وهذا ينتج عن تنويع الصور في المقطع الواحد في الحديث، كأن يتحدث الكاتب عن بعض الشخصيات، ثم يعود إلى ذاته، وهذا التقابل، يجعل القارئ يسترسل في القراءة بشكل انسيابي، فلا يقدر على التفريق بين ما هو رواية وما هو منضاف إليها؛ لأن «الميتاروائي بحكم طبيعته لا يمكن أن يكون إلا ضد الحكي، حتى وإن كان يمارسه [الكاتب] على هامش حكي آخر. وهو في هذه الحالة يأتي ليفكر في العملية السردية المنجزة، ويتساءل عنها، ويبلور وعيا ذاتيا بالحكي. لذلك نجد أسئلته تطوّل المادة الحكائية وطريقة تقديمها»[50]، في الرواية يختلف مخططها الهندسي في الوضع عند كل كاتب يريد أن يُشارك القارئ تجربته فيمنح نصه مجموعة من الامتيازات على رأسها كسب ثقة القارئ.

قائمة المصادر والمراجع:

- ابتسام صاحب موسى الزويني، أنواع الانتباه والعوامل المؤثرة عليه، (محاضرة)، ينظر الموقع الالكتروني التالي:21-9- 2015، 10:05 fid=11àlcid=3164؟Https://www.uobabyylon.edu.iq/uobcoleges/lecture.aspx
- إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، رواية علي القاسمي "مرافئ الحب السبعة" نموذجا، منشورات ضفاف، منشورات الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1435هـ، 2014م
- أندريا دي لنكو، (من أجل شعرية الاستهلال)، تر: عبد العالي بوطيب، ضفاف، المغرب، أكتوبر 2002، ع3
- ب س جونسون، الرواية الجديدة، (تر) أحمد عمر شاهين، إبداع، مصر، سبتمبر 1994، ع9
- بهاء بن نور، الكتابة وهاجس التجاوز، قراءات نقدية، فضاءات للطباعة والنشر، عمان، ط1، 2012
- جميل حمداوي، الاستهلال الروائي، الموقع التالي: http://www.arabicnadwah.com/articles/istihlal-hamadaoui.htm 15:05 ،2016 /5/13
- جميل حمداوي، البداية والعقدة والجسد والنهاية في القصة القصيرة جدا بالمغرب، قصص جمال الدين الخضيري نموذجا، على الموقع التالي:http://www.nadorcity.com ، 16:31 ،2016/05/13
- حبيب مونسي، مصير الشخصية والشخصية المصير في الرواية الجديدة، التبيين،الجزائر،1يوليو 2002، ع19
- الروائية أحلام مستغانمي في ضيافة صباح العربية، قناة العربية، بتاريخ: https://www.youtube.com/watch?v=Gd64sAO9l0w2014-11-11
- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، (تر/تق/تع)، محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000
- سمير سرحان، مبادئ علم الدراما، هلا للنشر والتوزيع، ، الجيزة- مصر،ط1، 1420، 2000
- صبري حافظ، "ذاكرة الجسد" أغرودة حب الوطن وحنين للقيم العربية القديمة، إبداع، يوليو1997، ع7،8
- عبد الملك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013
- عبد الملك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، روايات إدوار الخراط نموذجا، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ، 2010م
- فاضل ثامر، ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلة الكوفة، العراق، 2013، ع2
- فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 1430هـ، 2009م

[50]- قضايا الرواية العربية، ص42

- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 2002،
- مايكل جيه. لوسيير، قانون الجذب، مكتبة جرير، ط2، المملكة العربية السعودية، الرياض
http://www.uobabylon.edu.iq/uobcoleges/lecture.aspx?fid=11&lcid=3164
- محمد الأمين خلادي، الترداد ومستوياته في البيان العربي، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة وهران، كلية الآداب، اللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 1427 هـ 1428/ 2006 م 2007
- محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سوريا، ط،2002
- مفيدة الزريبي، مع أحلام مستغانمي، الكتابة حالة عشق، الحياة الثقافية، تونس، أغسطس 1997، ع89
- ميشال مراد، معجم الأمثال العالمية، دار المراد، بيروت، 1998
- ياسين النصير، الاستهلال الروائي، ديناميكية البدايات في النص الروائي، الأقلام، العراق، نوفمبر، 1986، ع11، 12
T.todorovMichailBakhtine, le principedialogique. Ed. Seuil, 1881.-