# التفاعل النّصي-الأجناسي في ثلاثية أحلام مستغانمي

**أ.حسينة فلاح**

**جامعة مولود معمري -تيزي وزو-الجزائر**

**Abstract :** The reader of the Algerian novelist Ahlam Mostghanemi 's trilogy (Memory in The Flesh, Chaos of The Senses, Bed Hopper) may note the overlap between both the three novels and the other genres evoked by the novels as (poetry, criticism, painting) as well as other fields like (politics, sexuality, religion).These relationships, according to the novelist, are one of the mechanisms of evoking the other, and a space for debate and criticism in other hand.

**مقدمة:** يلجأ معظم الروائيين الجدد إلى ابتكار طرائق جديدة في التعبير، تتراوح بين تهشيم السرد أو تضعيفه، أو ما يمكن أن نعبّر عنه بآلية الهدم والبناء، غير أنّ هناك سعيا دائما من طرف الكتاب لتطعيم السرد باعتماد أشكال أخرى من الخطاب المستعارة من أجناس مختلفة، تتصهر في بعضها البعض مبرزة التفاعل بين نصوص الكاتب من جهة أو مع أركيولوجيا من النصوص المتراكمة من جهة أخرى، والتي ينتج الكاتب عبرها نصّه الجديد، وهي الظاهرة التي يعبّر عنها بالتفاعل النّصي أو تداخل الأجناس.

إنّ القارئ لثلاثية الروائية الجزائرية أحلام مستغانمي يلاحظ ذلك التعالق والتفاعل النصي-الأجناسي فيما بين نصوصها من جهة (تناص داخلي/ ميتاراوية)، وبين نصوص أخرى من جهة ثانية، إذ تشكّل التفاعلات النّصية عندها آلية من آليات تقبّل الآخر عن طريق استحضاره بصفة ضمنية أو

معلنة. إنّها بذلك تفتح مجالا للحوار والمساءلة من جانب، ومجالا للنقد والمجادلة من جانب آخر، بما يسمح بتجلي المرآوية بين الأنا والآخر في نص روائي زاخر بمقولات تاريخية، سياسية، ثقافية تبرز أهمية الهوية/ والذات في عين الآخر.

إن تطعيم المبدعة "أحلام مستغانمي" ثلاثيتها بهذا الزخم المعرفي لم يكن لمجرد الصدفة، وإنما بدافع خلق نصّ روائي جزائري مكتوب بالعربية يُضاهي في مستواه الرواية المكتوبة بالفرنسية، فجمعت بين العربية والفرنسة في مواقف عديدة من رواياتها، وهذا ما جعل نصوصها متفردة ومتميّزة كونها ارتوت من منابع أجناسية كثيرة: المسرح، الرسم، النقد.....إلخ.

تؤكد الإحالات المباشرة لعناوين الروايات الثلاث التداخل الحاصل بين الأدب (الإبداع) وميادين كثيرة، منها: علم النفس (من خلال مصطلحات مثل: ذاكرة، فوضى، حواس، عبور لما تحيل إليه الكلمة من عدم استقرار)، والتاريخ (المرتبط بالذاكرة الثورية)، الجنس (باعتبار أنّ كلا من الجسد، الحواس، السرير.. كلها كلمات ذات إحالات جسدية جنسية).

يشكّل حضور الاستشهادات كيفية من كيفيات التفاعل بين الروافد المتنوعة، وطريقة أخرى لتجلي الحوارية Dialogisme بين أصوات متعددة من ثقافات وأزمنة مختلفة: (كتاب الرواية بالفرنسية: مالك حداد، كاتب ياسين)، وبين مبدعين ونقاد آخرين: بورخيس، زوربا، فان غوغ...، وهذا ما أعطى الثلاثية طابع الانفتاحية.

وعلى هذا الأساس تتأكد لينا الأهمية القصوى للبناء(التشكيل) النّصي الذي يخرق أفق انتظار القارئ، فيحوّله من مجرد قارئ بسيط إلى قارئ منخرط

ومشارك في إنتاجية النّص؛ أما الرواية في حد ذاتها، فتحوّلت من مجرّد نص سردي عادي إلى نصّ روائي زاخر بالمقولات النقدية المرصّعة بنفحات شعرية، وهو ما سمح للروائية، أيضا، أن تولّد رواية من الرواية نفسها.

من هذا المنطلق سعينا لطرح مجوعة من الإشكالات التي نخالها ضرورية لمقاربة النّص الروائي عند أحلام مستغانمي، وهي:

**1- أهمية التفاعل النّصي (التناص) في تشكيل النّص الروائي عند أحلام مستغانمي:** إنّ الرواية عند أحلام مستغانمي على غرار الروايات ما بعد الحداثية "مساحة إبداعية واسعة النطاق، تقطنها شخصيات وذوات متعددة ومتفاوتة، وتغمرها فضاءات زمنية ومكانية متغيّرة، وتحركها وتحكمها آلية أو آليات قصصية متشعبة ومتفرعة، فتشحنها بدلالات تبدو لأول وهلة ذاتية التكوّن وما يوحي بالمظهر، لتُعبّر عن قابلية تكوّنها بغيرها، وهو ما يوحي بالعمق. فالرواية، إذن، كائن حي تتشكّل بذاتها وبغيرها، وهذا لا يعني أنها مجرد كيفية، فحسب، بل هي مكوّن حيوي له قدرة لا متناهية على البقاء، حاله في ذلك حال الروح بعد زوال الجسد"[1].

تزخر ثلاثية مستغانمي بتفاعلات نصّية تتعدى مجرد كونها آلية من آليات الكتابة، إلى استراتيجية لخلق حوار المساءلة والنقد بين أطراف الخطاب وأجناس خارجة عنه، وهي التقنية التي يمكن أن نعبّر عنها على حد قول جيرار جينت بالتناص أو التفاعلات النّصية (الأجناسية)، والتي أفرد لها فصولا كاملة في بعض كتبه، وذلك من خلال حديثه عن «العبر-نصية (Transtextualité) (وميّز فيها) خمسة أنماط هي: التناص (Intertextualité) والنص الموازي (Paratexe) والتعالي النصي (Hypertexte)

وجامع النص(Architexte) إضافة إلى الميتانصية، التي رأى أنّها هي ببساطة علاقة التعليق(Commentaire) وتجمع نصا بنص آخر يتم التحدّث عنه دون الإحالة إليه أو استحضاره بالضرورة، بل دون أن تسميه على الأقل [...] إنّها علاقة نقدية بامتياز»[2].

إنّ هذا التحاور بين أنماط مختلفة من النصوص، من الأصوات والثقافات، يجسّد بامتياز مفهوم الحوارية الذي حدده ميخائيل باختين، والذي يسميه تودوروف بالنقد الحواري[3]، حيث تستحضر الرواية أصواتا منسجمة فيما بينها حينا، ومتعارضة حينا آخر دون أن يُخلّ ذلك ببنية الرواية ذاتها. وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدّل على أنّ "أطروحة باختين في الحوارية دعمت الدعوة إلى إلغاء مسألة الأجناس، لأنها دعت إلى شيوع نوع واحد هو الرواية الحوارية[4] التي يتفاعل فيها الخيال بالحقيقة، الشعر بالنثر، النقد بالإبداع...

لقد مكّنت هذه الميزة الرّوائية من تجاوز أفق اللّغة الواحدة لبلوغ أفق آخر للحوارية والتعدّد اللغوي الذي سهّل لها سبل إدراج ومراجعة ذاتها من منظور نقدي بحت، يسمح بإبداء آراء ذاتية وتأويلها من خلال الطروحات الجديدة والشروحات والتفسيرات التي تحاول أن تقنع بها القارئ، معتمدة بعض الحجج والبراهين التي تعود إلى كتاب وروائيين آخرين[5].

وتتجلى أهمية هذا الطرح (التفاعلات النصية) عند أحلام من خلال ما يجسده فضاء الثلاثية من تراكمات معرفية، وزخم من المقولات، الاستشهادات، التضمينات والاقتباسات بوصفها جذورا للتناص، وتكشف عن علاقات تناصية مع المصادر التاريخية والدينية في النص الروائي[6] مما لا يدع مجالا للشك أنّ الكاتبة تتعامل مع التناص تعاملا نقديا، إذ تتعدّى مجرّد المتعة في استعمال

التناص إلى الرغبة في اتخاذه آلية من آليات الممارسة النقدية، مما ينتج تفاعلا خصيبا بين مختلف الأجناس، الاتجاهات واللغات.

**فكيف يسهم التفاعل النصي في حركية النّص؟**

يتخذ هذا المستوى من المتعاليات النّصية عند أحلام مستغانمي شكلين اثنين، يتمثل الأول في التعليقات التي قد نجدها داخل الروايات، ويتمثل الثاني في شكل شروحات أو تفسيرات لآلية الكتابة، أو وجهات نظر نقدية مبثوثة في رواياتها، وهو ما نلاحظه في هذا المقطع من رواية "فوضى الحواس" عندما تبدأ الكاتبة في منح القارئ فرصة الإطّلاع على بعضٍ من آرائها النقدية تجاه الرواية: "كيف لي بعد الآن، أن أكون الراوية والروائية لقصة هي قصتي. والروائيُّ لا يروي فقط. لا يستطيع أن يروي فقط. إنه يزوّر أيضا. بل إنه يزوّر فقط. ويلبس الحقيقة ثوبا لائقا من الكلام. لذا فإن كل روائي يشبه أكاذيبه، تماما كما يشبه كل امرئ بيته.

وصلت إلى هذه الفكرة وأنا أتذكر ما قرأته عن الكاتب الأرجنتيني بورخيس الذي أصبح أعمى تدريجيا، والذي كان عندما يصل إلى مكان، يطلب من مرافقه، أن يصف له لون الأريكة، وشكل الطاولة فقط. أما الباقي، فكان بالنسبة إليه "مجرد أدب". أي بإمكانه أن يؤثّثه في عتمته. كيفما شاء.

عندما تعمّقت في منطقه، اكتشفت أن كل رواية ليست سوى شقة مفروشة بأكاذيب الديكور الصغيرة، وتفاصيله الخادعة، قصد إخفاء الحقيقة، تلك التي لا تتجاوز، في كتاب، مساحة أريكة أو طاولة. نفرش حولها بيتا من الكلمات، منتقاة بنوايا تضليلية، حدّ اختيار لون السجاد.. ورسوم الستائر.. وشكل المزهرية.

ولذا تعلمت أن أحذر الروائيين الذين يكثرون من التفاصيل: إنهم يُخفون دائما أمراما!

تماما، كما يحلو لي أن أتسلى بقرّاء يقعون في خدعتها، بحيث لا ينتبهون لتلك الأريكة التي يجلسون فوقها طوال قراءتهم لذلك الكتاب، متربعين على الحقيقة.

منذ الأزل.. وأنا أبحث عن قارئ يتحداني، ويدلني أين توجد "الطاولة" و"الأريكة" في كل كتاب!"[7].

إنّ ظاهرة التفاعل النصي عند أحلام تساهم بشكل أو بآخر في جلب القارئ إلى النّص وجعله متورطا ومنفعلا معها في إعادة إنتاجه، وهو ما يدفعه (القارئ)، في روايتها الأخيرة لاتخاذ قرار الكتابة ليجيب على العديد من التساؤلات التي شغلته حين كان قارئا، لذا كان لزاما عليه أن يفيد قرّاءه الآتين بخلاصة تجربته التي خرج بها من القراءة إلى الكتابة، سعيا منه لبث وعيٍ مبكّرٍ في أذهان القرّاء، والتنظير لبعض الممارسات التي خفيت عنهم أو ظلت مجهولة لديهم إلى حين. لذلك يقول في أول تعليق له: «كنت سأبدو مجنونا لو أخبرتها أنّني سبق أن زرتها في رواية»[8]. ويتأكد فعل التّناص والتفاعل النّصي في هذه العبارة، من خلال إشارة الكاتب إلى رواية "ذاكرة الجسد" حيث كان قارئا جيدا، فقد استثمر مدلولات تلك الرواية لبناء نصّه هذا، علما أنّ هذا القارئ كان متواطئا مع الروايتين معا، وأنّه يعرف تفاصيلهما كما يعرف كاتبتها أيضا، ويعبّر عن هذه الفكرة قائلا: « تفاجئك ألفة الأمكنة فتستأنف حياة بدأتها في كتاب، كأنك موجود لاستئناف حياة الآخرين. تدخله كبطل في رواية. تفتحه كما تفتح كتابا مكتوبا على طريقة ((برايل)) متلمسا كل شيء فيه، لتتأكد من

أن الأشياء حقيقية، أو بالأحرى لتتأكد أنك تعيش لحظة حقيقية ولست هنا لمواصلة التماهي مع بطل وهمي. أشياء تومئ لك أنك تعرفها وهي ليست كذلك. لحظات تتوهم أنك عشتها وهي ليست كذلك»[9]. إنها لعبة التناص المعقدة، ذلك "أنّ التناص يشكّل تحديا بالنسبة إلى الأديب؛ لأنّ الكتابة القائمة عليه تتطلب كاتبا يمتلك، إلى جانب موهبته الإبداعية، ثقافة موسوعية وقدرة على توظيف هذه الثقافة."[10]

يتأكد مما سبق سعي الكاتبة لإظهار ثقافتها الموسوعية، فنجدها تنتقل بالقارئ من "بورخيس" إلى عالم "البرايل"، من ثمّ إلى تحليل حقيقة الأدب بين الوهم والخيال؛ وما ذلك إلا لجلب القارئ وجعله مشروعا تؤثّث به رواياتها بعد أن زخرفتها بأجناس مختلفة من المعارف.

**2- تفاعل النّص المستغانمي مع نصوص إبداعية ونقدية أخرى:**

تشكّل ثلاثية أحلام مستغانمي بنية فسيفسائية تضمّ نصوصا إبداعية مختلفة – شعر، رسم، شعر، شذرات من مقالات صحفية، أدب، سياسة، نقد–وتسهم بشكل ما في إغناء النّص؛ ويمكن الاستدلال على ذلك بالمقاطع الحوارية والمقولات Citations) الواردة في متن الثلاثية، وهي في جوهرها استشهادات اقتبست من حقول معرفية متعددة، ورد بعضها بعد الإهداء مباشرة، كما هو الحال في "عابر سرير" وورد أكثرها مع بداية الفصول وداخلها. وقد استعان ساردو الرّوايات الثلاث بتلك المقولات، ليُظهروا قناعاتهم ويُدعّموا طروحاتهم. وبدت المقولات في الغالب ملك غيرهم من الكتّاب والنقّاد. وعن مسألة إيراد الاستشهادات داخل العمل الأدبي يقول "فاليري لابرو" Valery labrau متحدثا عن تجربته الخاصة: «هذا البيت، هذه الجملة الموضوعة بين

مزدوجتين، تأتي في الحقيقة لتوسيع الأفق الثقافي الذي أسطّره للقارئ. إنّها نداء أو تذكير تواصل منجر: كل الشعر وكل الكنوز الأدبية المستدعاة فجأة، توضع في علاقة مع مؤلفي في فكر من يقرأه»[11]. وذلك ما يسهّل تقريب الصورة إلى في ذهن القارئ، ومن ثمّ ينهض الاستشهاد عنده «بوظيفة أساس في بناء الخطاب وتداوله الثقافي وهو حتى وإن كان "يمتلك قيمة استيهام" فإنّه "ينبغي أن يقرأ أو يفهم "كإذن". ومن ثمة فهو "يعطي تقديرا للمؤلف ويمنحه القدرة، بالمعنى القانوني، على القول والكتابة"»[12]. ولا يتوقف دور الاستشهاد عند هذا الحدّ بل يعمل أيضا على إبراز رأي (الآخر) مقابل رأي (الأنا)، الذي لن يكون مؤيدا لقناعة السارد في كل الأحوال، كما يبقى للاستشهاد ذا طبيعة نقدية تسهم في توسيع طموح السارد، وخلق أفق جديدة للممارسة الإبداعية.[13]

أما في الرّواية الثانية "فوضى الحواس"، رواية اللّغة الشعرية بامتياز، حسب ما أكده نقاد كثيرون، فإنّ الساردة تدعّم قصّتها التي افتتحت بها روايتها بمقولة: "لأوسكار وايلد"، حيث يحتفي باللّغة قائلا: «هو الرجل الذي تنطبق عليه، دوما مقولة أوسكار وايلد ((خلق الإنسان اللغة ليخفي بها مشاعره)) مازال كلما تحدث تكسوه اللغة، ويعريه الصمت بين الجمل»[14].

يبرز دور الاستشهاد إذن، من حيث الفائدة التي يضفيها على أفق القارئ، الذي ينبغي إقناعه بأي طريقة، ولا يتأتى ذلك، في اعتقادنا، إلا عن طريق دعم السرد بمقولات وتضمينات لكبار الكتّاب والنّقاد، الذين يشكّلون خلفية معرفية للقارئ، وقد «جاء في معجم le petit Robert ضمن مادة "استشهد" التحديد التالي للاستشهاد: "فقرة لكاتب مشهور يستشهد بها مؤلف ما لتوضيح قوله وتعزيزه"»[15]. ومن زاوية أخرى يشكّل الاستشهاد علاقة تناصية

وميتانصية فيما بين النصوص وبين الكتّاب والنّقاد، إذ بإمكان أي استشهاد أن يدفع القارئ لإنتاج خطابات واصفة من خلال تأويلات يمارسها على الكاتب، وعلى القول المستشهد به، وقائله من حيث زمن ومكان ظهوره على سبيل المثال. وهكذا ينتقل القارئ من مجرد قارئ عادي (بسيط) إلى ناقد فعّال في فضاءي الإبداع والنقد على حدّ سواء، بحيث «يمكن أن نقرأ في الاستشهاد نوعا من الدوافع أو الرغبة المزدوجة وأثرها هو الاستشهاد ذاته باعتباره رغبة في القراءة والكتابة في آن. إنّه "يدير محرك آلة القراءة التي ينبغي أن تجهز للعمل، منذ أن يمثل للحضور، في استشهاد ما، نصان لا تكون العلاقة بينهما تماثلا ولا حشوا، وهو بهذا المعنى" يحاول من جديد أن ينتج داخل الكتابة شغف القراءة، كما يحاول إيجاد اللحظي المشع للالتماس، ذلك لأن القراءة الملتمسة والمثيرة هي وحدها التي تنتج الاستشهاد»[16].

في الفصل الثاني من الرّواية، وأثناء الحديث عن علاقة الأدب بالواقع وعن وضع الكتابة تستشهد الساردة بمقولة كاتب ذاع صيته في ساحة الأدب العالمي، فتقول: «كنت، في الواقع مأخوذة بمقولة لأندريه جيد ((إنّ أجمل الأشياء هي التي يقترحها الجنون ويكتبها العقل)). مأخوذة بها إلى درجة أنّني، عندما اقترح عليّ الجنون أن أذهب إلى موعد ضربه بطل في قصّتي لامرأة أخرى، أخذت اقتراحه مأخذ الجدّ، وقرّرت أن أذهب بذريعة كتابة شيء جميل»[17].

نلاحظ من خلال هذه المقولة، مدى تأثير استشهاد بسيط لا يكاد يتجاوز طوله السطر أو السطرين، فهو تأثير يمكن أن يكون له وقع في ذهن القارئ، من منطلق تعبيره عن توجّه الكاتب في الحياة، والأدب وفي كل شيء، وهو ما قد يمهّد القارئ ليُصبح مبدعا هو أيضا.

تستهل الكاتبة رواية "عابر سرير" بمقولة لإيميل زولا(Emile Zola) (كاتب فرنسي: واقعي) وهي بمثابة تقديم للرّواية وتلخيص لها في الوقت نفسه، إذ تربط بين عنوان الرواية "عابر سرير" ومقولة "زولا" "عابر سبيل" علاقة، لما بين الكلمتين من تقارب على مستوى اللفظ وتداخل على مستوى المعنى، فكلاهما لا يعرف الاستقرار، حيث شبّه الأديب الفرنسي الحقيقة بعابر سبيل، ذلك لأنّها لم تعد تمتلك مستقرا في أذهان الناس وقلوبهم، مبدعين كانوا أم عاديين. يقول زولا: «عابرة سبيل هي الحقيقة.. ولا شيء يستطيع أن يعترض سبيلها»[18]، وعلى أساس دلالة العبارة عند زولا يقول السارد في مقطع من الرواية: «أنا الرّجل الذي يحبّ مطاردة شذى عابرة سبيل، تمر دون أن تلتفت»[19].

بإمكاننا إدراج هذا النوع من الاستشهاد ضمن ما يسمى بـ «التصدير الغيري E.Allographe: وهو النموذج المهمين المنسوب إلى مؤلف غير مؤلف العمل. وهو بهذا المعنى، وبموجب هذا القيد، يكون استشهادا. غير أن هذه النسبة، يمكن أن تكون صحيحة وحقيقية، فيكون التصدير بموجب ذلك مطابقا وحقيقيا، كما يمكن أن تكون خاطئة»[20]، لا ترتبط بصاحبها من حيث النسبة، ولا ترتبط بسياق الرّواية الذي قيلت لأجله.

ينفتح فضاء السرد في الفصل الثاني من الرواية ذاتها (عابر سرير) على مقولة أو حكاية قصيرة مرتبطة بحياة "جان جنيه"، وقد أتى بها السارد حتى يبيّن للقارئ قيمة القراءة والكتابة وأهميتهما من جهة، وفائدة الاحتفاء بالشعر من جهة أخرى في فترة كان الشعر يحتل الصدارة على كافة الأصعدة. وعن كل ذلك يقول: «في مارس 1942، سُجن جان جنيه لسرقته نسخة نادرة لأحد

دواوين بول فرلين، بعد أن تعذَّر عليه، هو الفقير المشرّد شراؤها. وعندما سئل أثناء التحقيق ((أتعرف ثمن هذه النسخة التي سرقتها؟)) أجاب جنيه الذي لم يكن قد أصبح بعد أحد مشاهير الأدب الفرنسي المعاصر: ((لا.. بل أعرف قيمتها))»[21].

يبدو أنّ دور الاستشهاد غير منحصر في تعزيز قول المؤلف ودعمه، بل يتعدّاه ليصبح أداة ناجعة لتثمين و«توسيع الأفق الثقافي للقارئ»[22]، فلم يتوقف ساردو الثلاثية عند حدود ما ذهبنا إليه سابقا، بل دعموا فضاءهم السردي باستشهادات هدفها إبراز مواقف أشبه ما تكون ساخرة بخصوص الأدب، والنقد والإبداع...الخ، وهي مقولات لكبار النقّاد الفرنسيين ورسامين عالمين خبروا الحياة، والفن بما في ذلك الإبداع والنقد. يقول "خالد بن طوبال" متحدثا عن الشّعراء مُعيدا إلى الذاكرة موت صديقه الفلسطيني الشاعر "زياد الخليل": « تذكّرت وقتها تلك المقولة الرائعة للشاعر والرسّام "جان كوكتو" الذي كتب يوما سيناريو فيلم يتصوّر فيه موته مسبقا، فتوجّه إلى بيكاسو وإلى أصدقائه القلائل الذين وقفوا يبكونه، ليقول لهم بتلك السخرية الموجعة التي كان يتقنها: ((لا تبكوا هكذا .. تظاهروا فقط بالبكاء.. فالشعراء لا يموتون إنهم يتظاهرون بالموت فقط!))»[23].

في موضع آخر من الرّواية الثالثة، يقوم "خالد بن طوبال"(زيان) بقلب قصيدة "محمود درويش" التي يستشهد بها على سبيل السخرية من الأوضاع المُعاشة التي تحيط به، فهو يعكس ما فيها من منطق ظهور العدو في فلسطين، بخلاف الجزائر، حيث يصعب تحديد العدو ومكانه؟ العدو الذي

نقذف بأنفسنا نحوه. يقول "محمود درويش": «سقطت ذراعي فالتقطها وسقطت جنبك فالتقطني (..) واضرب عدوّك بي»[24].

يعكس "خالد بن طوبال" المقولة فيقول: «حتى وإن سقطت ذراعي...حاذر أن تلتقطها»[25].

يستشهد السارد، في موضع آخر، بمقولة لمفكر جزائري معروف بهدف وصف وضع المعلمين ومن ثمّ الثقافة في الجزائر، ولهول الأوضاع وتدهور حال المعلم الجزائري إثرها. يقول عاكسا ما اتفق عليه العامة: «لقد تغير الزمن الذي "كاد فيه المعلم أن يكون رسولا".. اليوم حسب تعبير زميل لي "كاد المعلم أن يكون (شيفونًا) وخرقة لا أكثر"»[26].

إنّ هذه الاستشهادات هي بمثابة تناصات تدعم الساردين، وتشرح أفكارهم للقارئ، وتبيّن مدى استيعابهم لما هو خاص بغيرهم من الكتّاب والنّقاد، وتصنع خطابا ميتاروائيا يهدف إلى تصحيح السرد وتقويم فضائه وممارسة الإبداع.

ثمة مقولات أخرى للناقد الفرنسي البنيوي "رولان بارث"، التي استشهدت بها ساردة "فوضى الحواس"، وكان سياق استحضارها مرتبطا بموضوع المكتبة، التي ترى أنّها من الأشياء الحميمية والخاصة التي ينبغي ألا يطّلع عليها أحد، كيلا يتعرف على توجّهنا أو تحزّبنا حالها في ذلك حال الصيدلية التي تكشف للآخرين مرضنا الجسدي. يقول "رولان بارث": «على المرء أن يخفي عن الآخرين صيدلية بيته...ومكتبه!»[27].

في سياق المقولات أيضا نصادف مقولة أخرى لـ "نيتشه" يقول فيها: «إن أعظم الأفكار، هي تلك التي تأتينا ونحن نمشي»[28].

بالإضافة إلى هذه الاستشهادات المذكورة هناك مجموعة من المقولات الشعبية التي لا صاحب لها، وأصبحت بحكم العادة والتكرار ملكا للجميع. كما أنّ ثمّة ذكرا لأسماء ومقولات لرموز كبيرة من أمثال: بودلير، روسو، بروست، فان غوغ، بورخيس، هنري مشيو. وثمّة ذكر للشخصيات الأسطورية كشخصية "زوربا"، وشخصية بطل رواية "الغريب" حسب ما يبرزه "عادل فريجات" فإن «الإشارتين إلى (زوربا) (وبطل رواية الغريب) لم تكونا إشارتين يتيمين في هذا الأثر الفني البديع الحافل بالإشارات الثقافية والنصوص المقتبسة من المفكرين والروائيين، والفنانين، فقد كانت تلك المقبوسات موظفة ببراعة لخدمة الفن السردي الأمر الذي يمكن من الزعم أنّ الرّوائي المعاصر في مقدوره أن يكون كاتب ثقافة وخالق فن في الوقت ذاته، يقدر على المراوغة والإيهام، كما يقدر على إغناء أثره بمكّهنات فكرية ونقدية وفنية ونفسية، تجعل منه وجبة دسمة، وتسمو به على أن يكون حكاية ساذجة لصبية صغار، وتحيله عملا كثيفا فيه بعد ثقافي وبعد نفسي، يتجليان من خلال السرد والحوار والمناجاة»[29].

يتعلق الأمر إذن في هذا المقطع بصاحب رواية "الغريب" وبطلها، الأمر نفسه يمكن قوله بخصوص الشخصيات الموظفة في الثلاثية، والتي استطاعت الساردة أن تثقل رواياتها بآرائها النّقدية المهمّة. أما بخصوص الرواية ما بعد الحداثية فإن "رولان بارث" يقول: « إن النّص ما عاد نشاطا بريئا، أو بئرا معزولة عن هواء العالم، إنه نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء واللغات القديمة والمعاصرة التي تخترقه بكامله»[30]، وتلكم سمة من سمات الرّواية ما بعد الحداثية خاصة الميتارواية، التي تجمع فسيفساء من الأجناس، والمقولات

المتنوعة المأخوذة من ميادين مختلفة، قصد إغناء النص الروائي وإثرائه بجملة من الآراء النقدية.

تعمل هذه التصديرات بأنواعها المختلفة، استشهادات كانت أم اقتباسات، على فتح شهية القارئ في القراءة، بحيث تأتي كلها «لتنشيط أفق انتظار القارئ»[31] ...ليقدم تأويلات مبنينة من خلال قراءاته لدلالات النص، وهي بمثابة تعليق على العنوان والنص معا، إذ تعمل «كنص واصف شارح للنص الأصلي»[(32)]، كما تبيّن كذلك العلاقة الموجودة بين الاقتباس الذي يتصدر النص، والنص في حد ذاته إذ تؤكد على «ضمان القراءة الجيدة للنص»[33] من خلال بعدها الاستفزازي الذي سطّرته الكاتبة من خلال الجمع بين (الشعر: محمود درويش، زياد الخليل، جان كوكتو؛ رأي مفكر جزائري؛ آراء الكتاب: بورخيس، جان جونيه، أندريه جيد، اوسكار وايلد،...)، إذ استطاعت أن تشكّل من خلال هذه الأصوات كلها بنية نصّية منسجمة تتفجر بالدلالات والإيحاءات، وهو ما أعطى للثلاثية طابع التميّز.

"يتأكد لدينا من خلال ثلاثية أحلام مستغانمي صحّة الفرضية القائلة بأنّ الكاتب المعاصر قد أصبح "نموذجا للإنسان المثقف، المنفتح على الماضي والحاضر، يعيش في عالم مركّب ثقافيا وحضاريا، ومن ثمّ فقد تمكن من إقامة حوار في ذاته بين الثقافات وبين النصوص والخطابات، ومن الطبيعي أن ينعكس هذا الحوار في شكل نص مركب من ثقافات متعددة، ويأتي هذا النص المركب معبّرا عن الذات والآخر، على الحاصر والماضي معا، على البيّن الغامض أيضا، إنّه يجمع المتناقصات، ويفرق المتجانسات، كما يعيد تشكيل الصورة المألوفة للإبداع والتلقي معا"[34]

**3- تجليات صورة الأنا والآخر في روايات أحلام مستغانمي:**

**1- التفاعل النّصي: تجسيدا للهوية ومظهرا من مظاهر قبول الآخر:**

تتجلى صورة الآخر في ثلاثية مستغانمي من خلال توظيفها لخطابات الآخر كآلية تنسجم مع إنتاجية النّص ما بعد حداثي، وهي الآلية التي تستدعي بطريقة حتمية حضور الخطابات الموازية لخطاب السارد في شكل مقولات متماهية مع ضمير السارد المتكلم.

إنّ الآخر عند أحلام مستغانمي قد يمثّل (اللا أنا) المعادي لأنا الكاتب، كما يمكن أن يكون في صيغة ضمير الغائب (هو/ هم)، أو في صورة القارئ المنتج لدلالة النّص. لهذا كانت رواياتها مفعمة بصور مختلفة عن الآخر الذي يمثّل فيما يمثّل (فرنسا البلد المستعمر، فرنسا المنفى والغربة، فلسطين الوطن المغتصب، زوربا البطل المسرحي اليوناني الذي يرقص على خراب خسائره، بورخيس الناقد الروائي الأرجنتيني)، (الإبداع باعتباره صوت (قناعة) الأنا، النقد بوصفه مجسدا لصوت الآخر/ المضاد)؛ وبقدر تعدد صورة الأنا تتعدد التفاعلات النّصية، وتتعدد الآراء، وتكثر الخطابات والدلالات، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على مظهر من مظاهر قبول الآخر، وانفتاح على الثقافة الأخرى مما لا يدع شك في حوارية الأصوات. وحسب "جيرار جنيت"، فإنّ «هناك حكايات بضمير المتكلمين، قد يمكن أن تبدو حالتها أشدّ تعقيدا، ما دامت نحن= أنا + هو أو أنا + أنت... (الخ)، أي أنا + الغير»[35] وهو ما نجح الساردون في تبيانه، بحيث تعددت الأشكال والأساليب التي حضر بها الضمير، وإن كان ذلك الضمير لا يحتل سلطة السرد، فإنّه يكمّل السرد ويعمل

على خدمته دائما كما هو الشأن فيما تقدمه الرّواية الاستهلالية في" فوضى الحواس.

**لعبة الضمائر: تجسيدا للحوار مع الآخر:** يحضر الآخر عند أحلام مستغانمي من خلال ضمير المخاطب(المفرد/والجمع) تارة، وضمير (المفرد/والجمع) تارة أخرى، وهي ضمائر تجسد الفعل الميتناضي إلى جانب التفاعلات النصية، إذ تعبر هذه الآلية عن حوارية الأنا الساردة (معارضة، سخرية، نقد، توافق وانسجام، رفض وقبول) مع الآخر. وعليه يشكّل ضمير المتكلم حالة لغوية تجمع بين الكاتب والراوي (السارد) من جهة، وبمقتضى الخطاب الواصف، فإنه يعبر من وجهة أخرى عن توجه خاص بالكتابة ما بعد حداثية.

**ضمير المخاطب (الآخر):** يحضر ضمير المخاطب في الثلاثية بطرق متعددة، فتارة يُصرح به مباشرة بـ"أنت" وتارة أخرى يرد بصيغ أخرى غير مباشرة "مستتر أو متصل". وهذا دليل على أهمية هذا الضمير، الذي يتكرر عبر مقاطع عدة داخل الروايات، ويقول السارد في "ذاكرة الجسد" موجها الكلام لحياة/أحلام، دون ذكر اسمها، لكن لكاف الخطاب دورا في كشف وجود قارئ داخل النص مقصود بالسرد: «كانت تلك الصفحة البيضاء كافية لإدانتك. كانت تقول بالكلمات التي لم تكتب، أكثر ممّا يمكن أن تكتبي.. فهل كان مهمّا بعد ذلك ألاّ أجد أية رسالة في تلك الحقيبة؟

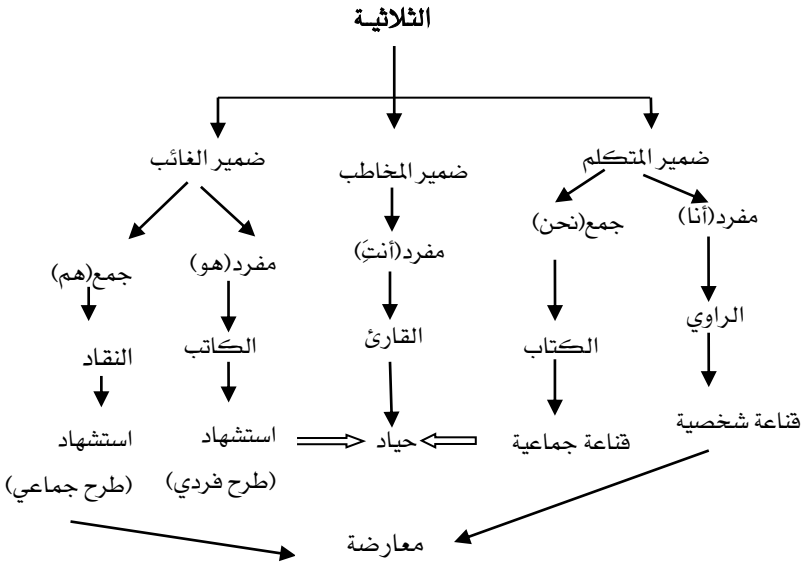
لقد كنتِ امرأة تتقن الكتابة على بياض.. ووحدي كنت أعرف ذلك»[36].

ويحضر الضمير بنفس الطريقة في كل من "فوضى الحواس" و"عابر سرير"، ذلك أن المخاطب معروف ومحدد سلفا لدى الساردين، لهذا كان

"الكاف" كافيا لجعل القارئ يتجاوب مع السرد، من خلال صيغ الخطاب "معك، إليك، عليك، لك". تقول حياة/ أحلام موجهة الكلام لقارئها، ذاك الكائن الحبري الذي تحول إلى قارئ جيّد لأعمالها: «صفحات أخرى فقط.. ثم أعري أمامك ذاكرتي الأخرى. صفحات أخرى لا بد منها، قبل أن أملأك غرورا.. وشهوة.. وندما وجنونا. فالكتب كوجبات الحب.. لا بد لها من مقدمات أيضا.. وإن كنت أعرف أن ((المقدمات)) ليست مشكلتي الآن بقدر ما يربكني البحث عن منطلق هذه القصة»[37]. ويقول السارد كذلك في عابر سرير: «تفاجئك ألفة الأمكنة، فتستأنف حياة بدأتها في كتاب. كأنك موجود لاستئناف حياة الآخرين»[38].

**ضمير الغائب:** إن الهدف من اصطناع السارد والساردة لهذا الضمير هو أولا وضع الذات مقابل ذاك الآخر، أي الـ "لا أنا"، بحيث ينفرد "هو/هم" بقناعتهم الخاصة، كما ينفرد السارد بتعاليقه على خطاب "هو" وخطاب "هم". وهو ثانيا، صنع تحدّ وتهشيم الطرح النقدي لأولئك الآخرين قصد إعطاء البديل المقنع في نظره، فكأنّ به في موضع محاورة ومجادلة مع أولئك، بحيث يعرض أولا قولهم في شكل خطاب منقول مباشر أو غير مباشر، ثم يعقب في نفس العبارة بصوته الخاص "أنا" سعيا منه لتغيير الرؤيا، وكذا شد القارئ نحو طرح بديل. بإمكان السارد نتيجة ذلك تغيير موقع أو زاوية النظر كل مرة، عندما يستدعي الأمر ذلك فيكون أحيانا "مع" مُصاحبا وينظر أحيانا أخرى من الخلف.

ويمكن تجسيد مبدأ حوارية الأصوات في الثلاثية من خلال الشكل الآتي:[39]




**بين جدلية الطرح الفردي (الراوي) والطرح الجماعي (النقاد)**

إنّ صورة الآخر عند أحلام مستغانمي لا تتجلى فقط في صورة المعادي لها ولطروحاتها وقناعاتها، وإنّما قد يكون ذلك القارئ المتمخض عن نص تكتبه هي. القارئ الذي يدخل في سجال معها، يحاسبها، يعارضها، يوافقها، يشوّش أفكارها ويستولي على عرش الكتابة موهبتها. كما يمكن تتمثل صورة الآخر كذلك في ذلك الأجنبي، ذلك العدو، ذلك الكاتب الذي يعارضها و الذي يوافقها أيضا.

**خاتمة:** تتجلى جمالية الرواية عند أحلام مستغانمي من خلال شعرية اللغة التي تخلق حركية وحيوية لا نظير لهما، وباعتبار أنّ الكتابة هي محاولة لكسر الحدود بين الأجناس، فإن الكاتبة ركزت على تحطيم طابوهات اللغة التي اقتحمت من خلالها فضاء الثالوث المحرّم (الجنس، السياسة، الدين)، و"على هذا

الأساس كله يمكننا القول إن رواية ذاكرة الجسد تعتبر بمثابة وثيقة تشمل الركام المعرفي والديني والسياسي على السواء. والدليل النّصي يتجلى في قولها: المرأة التي أغرتني بأكل التفاح"[40] (إحالة دينية ترمز إلى الخطيئة).

تجسد الثلاثية فضاء وتفاعلا نصيا–أجناسيا يحمل أبعادا معرفية وإبداعية وفنية تتعلق بالرسم، وتاريخية تتعلق بتاريخ الجزائر منذ خمسينيات القرن العشرين إلى أواخر القرن نفسه، ومعلومات وإضافات عن الأدب والأدباء الجزائريين(مالك حداد، كاتب ياسين)، والأدب العالمي (بورخيس، هنري ميشو، أندره جيد، نزار قباني،..)، وفضاءات مكانية تعبر عن الوطن، الغربة، المنفى. وعليه فإن الثلاثية لا تكتفي بطرح الملفوظ الروائي فحسب، بل تطرح أيضا الرؤى النقدية، وهو ما يجسد انشطار الذات المبدعة بين النقد والإبداع.

ومن أمثلة ما نجده عن هذا المزج–الذي ذكرناه آنفا–التداخل الذي نراه في الثلاثية بين موضوع الوطن/الثورة والهوية، ويمثلهما كل من الرجل الثوري "خالد بن طوبال" الذي اعتنق الرسم بعد الاستقلال ليكون عنوانه وهويته الأخرى بعد أن تخلى/ أو تخلى عنه الوطن، وكذا الشاعر والشهيد الفلسطيني "زياد الخليل"، "سي الطاهر"، "مالك حداد"، "كاتب ياسين"، "مصطفى بن بولعيد"..، وبين موضوع الجنس/ الجسد والحب، وتمثلهما الفتاة الشابة، المبدعة الروائية "حياة/ أحلام"، وموضوع السياسة الذي يجسّده زوج حياة/ أحلام "الضابط "سي مصطفى" والشهيد "سي الشريف".

**الإحالات:**

1– عزيز نعمان، جدل الحداثة وما بعد الحداثة في "نص سيمرغ" لمحمد ديب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، تيزي وزو، 2012، ص 06.

2–Gérard Genette: Palimpsestes, La littérature au second degré, Collection poétique, Seuil, Paris, 1982, P7-11.

3- تزفيتان تودوروف، نقد النقد، ترجمة: سامي سويدان، مراجعة: لليليان سويدان، ط1، مركز الانماء القومي، بيروت، 1986، ص 87.

- ينظر: عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، د.ط، مطبعة آنفو- برانت، فاس، 2007، ص 29.

4- آمنة بلعلى، عولمة التناص ونص الهوية، الخطاب، دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدروس والبحوث العلمية في اللغة والأدب، العدد الأول، منشورات تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2006، ص 20.

5-ينظر: حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، منشورات مخبر تحليل الخطاب، تيزيوزو، 2012، ص 4-5.

6-ينظر: معجب العدواني، التناص بوصفه ممارسة: مراجعة لمنجزات نقد الرواية العربية، وقائع مهرجان العجيلي الخامس للرواية العربية، تقديم: أسعد فخري، ط1، دار الينابيع، دمشق، 2010، ص 223.

7-أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ط16، دار الآداب، بيروت- لبنان، 2007، ص 95-96.

8- أحلام مستغانمي، عابر سرير، ط2، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت- لبنان، 2003، ص78.

9-م.ن، ص 83.

10- آمنة بلعلى، عولمة التناص ونص الهوية، ص 11.

11- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 2007، هامش، ص 57.

12- م. ن، ص.ن.

13-حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، ص 65-66.

14- فوضى الحواس، 11.

15- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 56.

16- م.ن، ص 56-57.

17- فوضى الحواس، ص 44.

18- عابر سرير، ص 7.

19- م. ن، ص 12.

20- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 59.

21- م. س، ص 27.

22- م. س، ص 57.
23-أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ط18، منشورات ANEP، الجزائر، 2004، ص248-249.
24- عابر سرير، ص 169.
25- م. ن، ص 169.
26- م. ن، ص 220.
27- فوضى الحواس، ص 178.
28- م. ن، ص 328.
29- عادل فريجات، مرايا الرّواية-دراسة تطبيقية في الفن الروائي، موقع اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 120.
30- م.ن، ص 123.
31- عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص 108.
32- م. ن، ص 115.
33- م. ن، ص 118.
34-آمنة بلعلى، عولمة التناص ونص الهوية، ص 11.
35- جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص 175.
36- ذاكرة الجسد، ص256.
37- م. ن، ص 41-42.
38- عابر سرير، ص 83.
39-حسينة فلاح، الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، ص 101.
40- زهرة عمري، التناص وبطولة اللغة وبطولة اللغة في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مجلة التبيين مجلة ثقافية محكمة ومنوعة، العدد 32، الجزائر، 2009، ص 107.