هندسة المشهد السردي في "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي

طالبة الدكتوراه أسماء بوبكري

جامعة احمد دراية–أدرار

ملخص

لقد كانت وما تزال " ذاكرة الجسد" حقلا خصباً للعديد من الدراسات النقدية المختلفة الرؤى؛ لتنوع عناصرها السردية، والبحث في هندسة المبنى السردي، وِجهة تحاول قراءة الهياكل التي أُفرغت فيها المادة الحكائية، ثم الوقوف على المفاصل التي تنامى بها الحدث واتسع بها المشهد.

سيتجلى ذلك في تصوير عناصر المشهد الافتتاحي، ثم اختيار مشهد من الوسط، إلى غاية المشهد الختامي المختار من الفصل الأخير، ومن ثمة تتبين صورة كل مشهد على حدة، للوصول إلى فكرة عن النظام المعتمد في تحرير الرواية.

كلمات مفتاحية: هندسة المشهد السردي، ذاكرة الجسد، أحلام مستغانمي، المشهد: الافتتاحي_الوسط_الختامي.

Abstract:

Ahlem Mostganmi's first novel *Memory of the Body* remains still rich in critical appraisals. This is due to the variety of its narrative elements. A unique and original approach to the novel structure is the reasons behind this success of the novel.

Keywords

Narrative scene architecture – *Memory of the Body* - Ahlem Mostaghanemi - the scene: introductory , middle and final.

مقدمة

إذا كان متن الرواية (حكايتها)[1]، واحدا من أبرز العوامل القوية الجاذبة لقراءة " ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، فإنّ لمبناها (القصة) جاذبية خاصة، والمراد بالمبنى: الحبكة، أي « النظام الذي يجعل من الرواية بناءً متكاملا، فالحبكة حركة حيوية تحوّل مجموعة من الأحداث المتفرقة إلى أحداث متكاملة ضمن إطار حدث رئيسي،وهي لا تتكون من ترتيب الظروف، بل من تقدمها وتراجعها وتطورها وتحولها من حال إلى حال جديدة»[2]،سيتم الوقوف- في هذه الدراسة -على أسلوب الجمل، من حيث طبيعة السرد المحيلة عليه :من ناحية عرض الحدث وكيفية التعليق عليه والكيفية التي رُتبت بها الجمل السردية في كل مشهد.

فالقارئ سيتواصل مع الرواية من خلال تنوع الأنظمة السردية، وذلك ما يُشكّل تنوعاً وتجددا على مستوى الأساليب من مشهد إلى آخر، « فلا نكاد نخرج من فيض حتى يغمرنا فيض آخر، ولا نستروح عند صورة حتى تغزونا صورة ثانية»[3]، فبالرغم من طول الرواية، وتعاسة أحداثها، إلا أنّ القارئ لا يفارقها إلا بعد طيّ صفحاتها كاملة، و السؤال المطروح: ما سر تعلق القارئ بهذه الرواية ؟

قامت رواية "ذاكرة الجسد" على مخطط سردي متنوع، أتقنت الكاتبة هندسته، و«في رأي أمبرتو إيكو U.ECO، عندما يصمم الكاتب نصاً، يخطّط في الوقت

---

[1]-«الحكاية: مادة أولية، والقصة هي هذه المادة نفسها بعد تصنيعها. الأولى تقدم الأحداث بصورتها البدائية الشبيهة بالواقع والأخرى تقدمها بشكل فني جمالي مشوق وهادف»، لطيفزيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص77

[2]- نفسه، ص72

[3]- حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، -دراسة-، دار الغرب للنشر والتوزيع ،وهران ،الجزائر، يناير، 2003 ص69

عينه لكيفية قراءة هذا النص»[1]، و عليه يقوم العمل الإبداعي على تخطيط مسبق تتمفصل فيه الرواية كنظام تعالقت عناصره؛ ليسترسل فيه القارئ منشغلاً بحكايته، وبالكيفية التي صيغت فيها.

إذن، الشكل أولى بالاهتمام عند الكاتب، أما الحكاية فهي مستوعبة لديه،و الشكل في "ذاكرة الجسد" معروض بطريقة غامضة، و يَلمِس القارئ ذلك حينما ينشغل بأحداث الرواية ويُعجَب بكل ما قرأه فيها، ثم يعجز أمام سؤال: ما الذي أعجبك؟كيف وجدت أسلوب الكاتبة في الرواية من ناحية عرض الأحداث؟

وهذه الرواية ليست كلاماً معجزاً، لكن قُراءها لمسوا ذلك الغموض الذي عمّ الشكل فيها والمضمون بعد قراءتهم لها، لذلك قال عنها معجب الزهراني بأنها « المتن الروائي الذي يستعصي على أية قراءة تحاول حصر كل جمالياته وسبر كل دلالاته، كأي عمل فني تكمن أدبيته، أو شعريته أو جماليته، فيما يتبقى بعد كل قراءة، بما أنها تفيض عن أي قراءة» [2]، لكن ستحاول هذه الدراسة شيئاً فشيئاً أن تصور بعض الأشكال السردية فيها بعد تصنيفها في مخطط يبسط هندسة وضعها.

لقد اعتمدت الكاتبة طريقة خاصة و هي «على وجه التحديد فيما يطلق عليه " التحرير من الآلية" عن طريق اختراق النظم وكسرها، وإعادة تصويبها مرة

---

[1]–لطيف زيتوني،معجم مصطلحات الرواية، نقد الرواية، عربي/إنجليزي/فرنسي، دار النهار للنشر –مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت ،لبنان2002 ، ط1، ص131

[2]– معجب الزهراني ، تمثيلات الجسد في نماذج من الرواية العربية المعاصرة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، مج 16، ع04، ج02، ص88

أخرى»[1] و يظهر ذلك مثلا، في سير الزمن الذي اتخذته الأحداث في ترتيبها وتصويرها مثلا، كما تميزت الكاتبة بمجموعة من الخصائص الأسلوبية والتداولية المتنوعة التي كان من شأنها فتح باب المقروئية وتعلّق القراء بها كطريقة في العرض، إضافة إلى حكاية المتن وما جاء عنها في الدراسات منذ إصدارها، وفيما يلي سيتم تسليط الضوء على أهم العوامل التي جعلت القارئ ينشغل بالرواية.

أ-التدرج السردي في المشهد الافتتاحي وخصائصه:

01- الجملة السردية بين النص والقارئ

ابتدأ المشهد الأول في الرواية (الصفحة الأولى)، بمقولة مغلقة المفاهيم، بها انتشر الغموض[2] في الأجزاء القريبة والبعيدة من حولها، فقد لا يستطيع القارئ فك شفراتها، إلا بعد قراءة العديد من الصفحات؛لأنّ محتواها كبير، وربما معناها لا يتأتى إلا بعد قراءته الرواية كاملة، كما يجدها في النهاية،حيث تواصل الكاتبة تحليلها وتقريب القصد منها في مواطن متعددة من الرواية .

تبجّس المطلع من ذاكرة خالد؛ ليحيل على تلك المقولة اللغز ثم يتفجر من جديد؛ ليكشف شيئاً فشيئاً اللثام عن أسلوب الرواية في التحرير، وهذا جزء من المشهد الأول في الفصل الأول، سيتم فيه متابعة تشكّل السرد؛ للوقوف على مميزاته.

«مازلتُ أذكر قولك ذات يوم: "الحب هو ما حدث بيننا، والأدب هو كل ما لم يحدث". يمكنني اليوم، بعدما انتهى كل شيء أن أقول:

---

[1]- صلاح فضل، صورة القراءة وأشكال التخييل،،دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، 1428 هـ - 2007، ط1، ج02، ص338

[2]- الغموض: «مهمة يتولّاها المبدع بعدما تتضح له أفكار تجربته وصياغتها»، حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص13، ولو أن الغموض في "ذاكرة الجسد"، يُشرّع أبوابه بدءاً من العنوان.

هنيئاً للأدب على فجيعتنا إذن فما أكبر مساحة ما لم يحدث. إنها تصلح اليوم لأكثر من كتاب. وهنيئاً للحب أيضاً..فما أجمل الذي حدث بيننا.. ما أجمل الذي لم يحدث.. ما أجمل الذي لن يحدث.قبل اليوم كنت أعتقد أننا لا يمكن أن نكتب عن حياتنا إلا بعدما نشفى منها(...)أيمكن هذا حقا؟

نحن لا نشفى من ذاكرتنا. و لهذا نحن نكتب، و لهذا نحن نرسم، و لهذا يموت بعضنا أيضا»[1]

فالكاتبة في أول الأمر اتكأت على الذاكرة؛ لانتقاء الصورة المطْلعية التي تستطيع بها جذب القارئ إلى ما كتبته، بعدما أثارته– سابقاً– بالعنوان الإيحائي، وتلك العبارة المبهمة عن الحب في بداية الفصل تدل – مبدئياً– على علاقة عاطفية مرّ بها خالد، كما أنها تدل على خاتمة استنتاجية لعلاقة انتهت تماماً، وهي في الوقت نفسه بداية سردية للرواية.

فمن فعل (أذكر)، الذي يُعتبر النقطة المركزية الأولى المُهندِسة للمخطط، انتقلت الكاتبة إلى المقولة المحور(الحب هو ما حدث بيننا، والأدب هو كل ما لم يحدث)، فالحب هو الذي عاشه، لكن الأدب– كإبداع – لم يكن موجوداً و بارز المعالم ككتاب مخطوط من طرف خالد آنذاك، كان الحضور للحب والرسم فقط، وبعد نهاية العلاقة بينهما (خالد/حياة)، رغب في الكتابة؛ ليُعبّر عن كل ما لم يحدث أدباً، عن تلك الفترة التي جمعته بها، فراحت الكاتبةُ تُعلّق على المقولة؛ لا لتشرحها، ولكن لتزيدها غموضاً، الأمر الذي يُقوّي فضول القارئ؛ ليفهم المراد بذلك، فيتابع مجريات تلك العلاقة التي صرّح خالد بنهايتها.

[1]– ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغانمي ، بيروت – لبنان، 2001 ، ط17، ص07

فالتعليق (هنيئاً للأدب على فجيعتنا إذن (...)وهنيئاً للحب أيضاً..)، مهّدت له بعبارة، (يمكنني اليوم، بعدما انتهى كل شيء أن أقول)، وهذه العبارة بالذات كان بالإمكان تجاوزها إلى التعليق مباشرة، لكنها كانت ضرورية؛ لأنها حددت سيرورة العلاقة التي تحدّث عنها خالد، كما أنها كانت حلقة الوصل بين المقدمة السردية و بقية المفاصل،كما قامت بالوظيفة التي أدتها العبارة الأولى في السطر الأول، وهذا النوع من الجمل كثير، فالكاتبة تمهّد للمفاصل بظروف الزمن وغيرها.

ثم انتقلت إلى التعجب بصيغة "ما أفعل"، لتزيد القارئ فضولاً و غرقاً في الإبهام، بقولها **(فما أجمل الذي حدث بيننا.. ما أجمل الذي لم يحدث.. ما أجمل الذي لن يحدث)**، فيتأسس السؤال الكبير منذ الصفحة الأولى، بثلاثة أجزاء حول: ماذا حدث؟ ماهو الذي لم يحدث؟ ما صورة الذي لن يحدث؟ بعد أن تركت له فراغات علامة الحذف ليتأمل قليلاً، ويجتهد قدر المستطاع للوصول إلى مقاصدها.

وقد أشارت في التعليق من قبل إلى أن: مساحة ما لم يحدث كبيرة و **(أنها تصلح اليوم لأكثر من كتاب)**،ثم يعود خالد من جديد ليخاطب ذاكرته **(قبل اليوم)**، ويربطها بالتعليق السابق **(هنيئاً للأدب)**، وتلك المخاطبة حملت الرؤية الحكمية، وغالباً ما تأخذ الحِكم الروائية شكل التعليق في الرواية، فيَسأل نفسه عن حقيقة ما ناقشه سابقاً بذلك الشكل الفلسفي؛ فيجد الجواب جاهزاً ممزوجاً بالحكمة والنضوج الذي بلغه في ذلك الموقف، ويظهر ذلك من خلال الأفكار السابقة التي كان يعتقدها في زمن مضى**(كنت أعتقد...ودون حقد أيضا)**.

ثم راح يستدركها بذلك السؤال (**أيمكن هذا حقا؟**)، وبقدر ما تكثر التمهيدات والتعليقات، فثمة الأسئلة التي تستفسر بها عن حقيقتهما معاً، وقد تجيب بأشكال مختلفة في شكل احتمالات أو بتذكر مقولات أو قصص مماثلة لحال خالد...

والإجابة عن ذلك السؤال كانت ملخِّصة للمهمة التي سيتكلف بها خالد في هذه الرواية، فهو رسام، لكنه سيستبدل الكتابة بالريشة في نهاية المطاف؛ لينافس حبيبته التي أبعدتها الأقدار عنه، لذلك قصَرت الكاتبة صورة التعبير (التسامي) على الأزمات النفسية والاجتماعية... في الرسم أو الكتابة دون غيرهما، فكأنهما المجالان الأقدر على التعبير عن خبايا النفس البشرية التي تحتشد في الذاكرة ولا تُنسى، و ربما كان الاقتصار عليهما _كفنّين_ عائداً إلى «التشابه بينهما على مستوى التوصيل هو من القوة بحيث يمكن للفنين أن يتبادل الأساليب وصيغ التعبير في تصوير الحياة خاصة»[1]، وإذا لم يتمكن المبدع من التصوير خلالهما،أو بأي واحدة منهما، فإن التخزين المستمر للذكريات يحيل على الموت.

يمكن القول إن الطريقة التي اعتمدتها الكاتبة في تدرجها السردي،هي استعانتها بطرق فنية خاصة مثل التدرج اللوني في الرسم، ويقابل ذلك في الكتابة:التمهيدات والمقولات والتعليقات وباقي المفاصل الأخرى؛ لأن القارئ يشعر بذلك أثناء قراءته من خلال تدرج الأفكار من النتائج إلى الأسباب، أو من اللامعروف إلى المعرَّف به، وهذا أسلوب من الأساليب التي حصُل بها الغموض والإمتاع في الوقت نفسه،وكذا تكرار الأفكار وبعض الألفاظ، التي تنسج بها جملا جديدة يعبّر بعضها عن الآخر، كما أن الطريقة التي عرضت بها تلك الفكرة المركزية(**الحب هو ما**

---

[1]–محمد أنقار، الصورة الروائية بين النقد والإبداع، مجلة فصول، مصر،1993، مج11،ع04، ج01، ص36

حدث بيننا، والأدب هو كل ما لم يحدث)، تدرّجت من التعقيد إلى التبسيط، أو من الظلام إلى النور، وتتضح ثلاثية التنوع والتدرج والتكرار[1]،حينما يتعمّق القارئ في القراءة، وكلما كثرت الأحداث تعمّق بناء المشهد من حيث طبيعة الجمل السردية التي يحتويها وطبيعتها الإستراتيجية فيه.

كانت تلك خطوات المشهد السردي الأول في الرواية، فخالد يعود إلى ذاكرته؛ لينتقي الأحداث الجديدة، ويقارن بين ما كان عليه في الماضي، وبين ما هو عليه في الحاضر، كما يعود إليها ليجيب عن أسئلته، فذاكرته حياته وبيت حكمته؛ و«الإشكال الذي يعاني منه (...) يكمن في نظرته لذاته وللعالم من حوله، ولا يكمن في الجسد المعاق، بقدر ما يكمن في الذاكرة المعاقة، هذه الذاكرة الثقيلة المزدوجة التي تعتقل الشخص في كل لحظة يكون فيها على مشارف النسيان والتجاوز وتحقيق الذات بعيداً عن ذكريات الذاكرة وهلوساتها القاتلة» [2]، فبقدر ماهي عظيمة ومبدعة بقدر ماهي موجعة ومميتة، ويتجلى ذلك في الصراع المرير بينها وبين الحاضر، بين المخاوف والأعمال والآمال «وبين القدر العنيد الذي يحيط به»[3]، فالذاكرة بالنسبة لخالد هي الكنانة التي تجمع سلاحه وقصصه ....،

---

[1]– اعتبر ابن خلدون التدرج أو التدريج من البسيط إلى المعقد، والتكرار والتنوع من الأساليب التعليمية الناجحة، لكن الكاتبة في عنصر التدرج عكست المسألة، فكأنها تحاور قارئاً خاصاً، لديه قوة صبر تمكّنه من ذلك التدرج وتسعفه على التحليل في لحظات يتوقف بها عن القراءة؛ ليستدرك فهم النظام الذي سارت عليه الجمل في المشهد، من باب فهم سيرورة الأحداث والربط بين السبب والنتيجة، ينظر، عبد الرحمن بن خلدون ، مقدّمة، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، 1421هـ ، 2000 م،ط01،ص458– 464

[2]– معجب الزهراني ، تمثيلات الجسد في نماذج من الرواية العربية المعاصرة، مجلة فصول، ص88

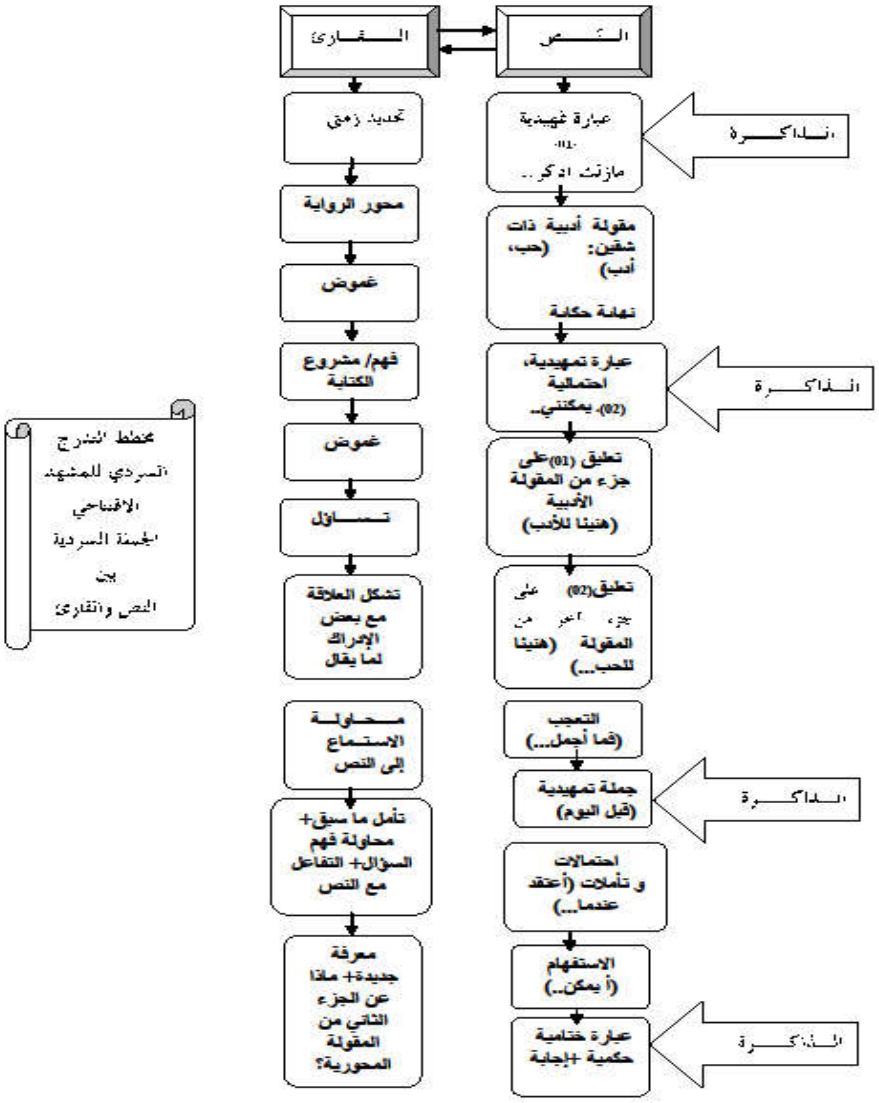
[3]–خالد سليمان، المفارقة والأدب(دراسة في النظرية والتطبيق)، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1،عمان – الأردن، حزيران،1999، ص31

بل حياته وموته، وأسلوبه في التعبير عن أفكاره أيضا، وشخصيته صورة من ذاكرته.

وتعبير الكاتبة في الرواية كان«اختراقا لا تقليدا، (...) وإثارة للسؤال لا تقديماً للأجوبة»[1]، فالطريقة التي عَرضت بها ذلك المقطع – في المشهد الأول– تُثير السؤال؛لأنها لم تقدم إجابة كاملة للمتلقي بالرغم من تعدد الأساليب التعبيرية في تلك الصفحة، بل جعلته يتخيل وجه المُحاوَر، دون تقديم أي تفصيلات عنه، مكتفية بـ **(أذكر قولكِ)**و **(بيننا)**؛ ليصنع القارئ بنفسه حيّزا؛ يُمكّنه من الولوج إلى العمل والتواصل معه، أما خالد فيبقي بعد ذلك التذكر في **(قولك/ أقول)**، يحاور نفسه ويعلّق على أفكاره متسائلاً ومتعجباً، وفي الأخير حكيماً مستسلماً...

جمالية هذا الترتيب تكمن في تدخّل خالد في كل مفصل، ومناقشته لأفكاره بشكل راق، وكذا عودته للذاكرة كمراجعة لما سبق وتأسيس للجديد، ونفض للغبار عن أحداث لم تمت رغم مضي الزمن عنها، فالحدث الواحد تتفجر منه أساليب متعددة ومختلفة، فلكل أسلوب لغة، ومن لغة إلى لغة تتشكل صورة متعددة الألوان لحدث واحد، والمخطط التالي يلخص المشهد ويقربه.

[1]– إبراهيم السعافين ، جماليات التلقي في الرواية العربية المعاصرة، مجلة فصول، مصر، 1997، مج16، ع03، ج01 ، ص98


القارئ
النص
تحديد زمني
محور الرواية
غموض
فهم/ مشروع الكتابة
غموض
تساؤل
تشكل العلاقة مع بعض الإدراك لما يقال
محاولة الاستماع إلى النص
تأمل ما سبق+ محاولة فهم السؤال+ التفاعل مع النص
معرفة جديدة+ ماذا عن الجزء الثاني من المقولة المحورية؟
عبارة غيبية
مازلت اذكر..
مقولة أدبية ذات شقين: (حب، أدب)
نهاية حكاية
عبارة تمهيدية، احتمالية (02)- يمكنني-
تطبيق (01)على جزء من المقولة الأدبية (هنيئا للأدب)
تطبيق(02) على جزء آخر من المقولة (هنيئا للحب...)
التعجب (قما أجمل...)
جملة تمهيدية (قبل اليوم)
احتمالات و تأملات (أعتقد عندما...)
الاستفهام (أ يمكن..)
عبارة ختامية حكمية +إجابة
الذاكرة
الذاكرة
الذاكرة
الذاكرة
مخطط التدرج السردي للمشهد الإقناعي الجسمة السردية بين النص والقارئ

وخصائص هذا المشهد توجز في التالي:

- ابتداء المشهد بمقولة خبرية تامة الأحداث(مركزية)، وذلك ما شكّل غموضاً، كما أنها كانت تشبه مقدمة وخاتمة كبرى و في الوقت نفسه تتدرج تحتها مقّدمات صغرى بأساليب مختلفة؛ ليصل القارئ بالتدريج إلى النتائج.
- تروّس الجمل التمهيدية للمشاهد قبل فتح باب التعليق.
- ارتباط الجمل التمهيدية بالتّذكّر.
- الجملة التمهيدية تُشكّل أفق انتظار للقارئ.
- ارتباطها بظروف الزمان: **(ذات يوم)،(يمكنني اليوم)،(قبل اليوم)**.
- ارتباطها بأنا الراوي.
- هي حلقة وصل تحيل على ما مضى وتمهّد إلى ما هو آت.
- قد يرتبط التعليق بأسلوب السخرية، ويظهر ذلك في العبارات التعجبية التالية: **(فما أجمل الذي حدث بيننا.. ما أجمل الذي لم يحدث.. ما أجمل الذي لن يحدث)**.
- إيراد الحكمة في النص بشكل تعليقي؛ لأنها لا تأتي إلا بعد مناقشة فكرة والتعليق عليها، فيكون أسلوبها تابعاً من حيث طبيعته إلى السابق، والحكمة أصلا تعليق على حقائق استوعبها صاحبها مؤخراً.
- توالي الاحتمالات بصيغة**(كنت أعتقد...، و عندما...)**.
- كانت الاحتمالات في رتبة الأسباب، والوصول إلى النتيجة كان بفعل السؤال.
- تأخذ الإجابات أشكالاً حكمية.
- تميّزت الجمل التعليقية والاحتمالية بالإيجاز، فكانت مكثّفة، وكلّ واحدة شكّلت صورة قائمة بذاتها، وباجتماعها تُشكّل صورة أكبر داخل المشهد.

كان الغموض ظاهرة بارزة في المشهد الافتتاحي؛ لأنه التعامل الأول للقارئ مع النص؛ لذلك اختص الحديث في بحث أسبابه من خلال التعرّف على نوعية

الأساليب المسطَّرة فيه كالجمل التعقيبية والاحتمالية ... والنظر أيضا إلى طبيعة الجملة التمهيدية من حيث تركيبها ووظيفتها في تماسك المشهد من خلال فتحها لباب الانتظار، فهي توازي (كان يا ما كان) في مطلع الحكايات القديمة، إلا أن هذه الجملة تختلف عن تلك في تجددها بصيغ خاضعة للسياق الجديد للمشهد من مكان إلى مكان أو من حدث إلى آخر، ثم تعلّقها الشديد بالزمن، فبها يتحدد للقارئ الحيز الزماني للشخصية وأيضاً زمن القول وطبيعته، أهو ناتج عن فعل تذكّر؟ أم تناص؟ أم ترداد؟ أم عودة إلى متابعة أو مناقشة حديث ما؟فالجملة التمهيدية تقوم بدورين هما: الإحالة على ما سبق والانفتاح على ما هو آت.

قد تتكرر عناصر هذا المشهد في المشهد اللاحق لكن هناك اختلافات، وهي إضافات تميز سيرورة القصة وعمقها، وطبيعة الأحداث وترتيبها.

ب –التدرج السردي في المشهد الوسطي وخصائصه:

01/ المشهد الاستفهامي:

لعله من الأشكال المثيرة للقارئ في الرواية، توالي علامات الاستفهام وكثرة الأساليب الاستفهامية وتشعبها وتناسلها حينما ينطلق خالد في مناقشة فكرة من الأفكار؛ لأسباب ما، وهذا نموذج من الرواية يصور ذلك الشكل:

«كان يجب أن أتوقع كل الذي حدث.فهل كان يمكن أن أوقف انجرافكما بعد ذلك؟ كنت شبيهاً بذلك العالم الفيزيائي الذي يخترع وحشاً، ثم يصبح عاجزاً عن السيطرة عليه.كنت أكتشف بحماقة أنني صنعت قصّتكما بيدي. بل وكتبتها فصلا فصلا بغباء مثاليّ، وأنني عاجز عن التحكُّم في أبطالي.

كيف يمكن أن أضع أمامكِ رجلاً يصغرني باثنتي عشرة سنة، ويفوقني حضوراً وإغراءً، وأحاول أن أقيس نفسي به أمامك؟ كيف يمكن أن أفكّ صلة الكلمة التي كانت تجمعكما بتواطؤ، وأمنع كاتبة أن تحبّ شاعراً تحفظ أشعاره عن ظهر قلب؟ وكيف أقنعه هو الذي ربَّما لم يشفَ بعد من حبّه الجزائريّالسابق، ألّا يحبّك أنتِ التي جئت لتوقظي الذاكرة، وتشرعي نوافذ النسيان؟كيف حدث هذا.. وكيف أتيت بكما لأضعكما أمام قدركما.. الذي كان أيضا قدري!»[1]

هذا المقطع يمثل جزءاً تعقيبياً بعد جلسة حوار جمعت خالداً وزياداً وأحلاماً، بدأ المقطع بجملة تمهيدية(**كان يجب أن أتوقع كل الذي حدث**)، تُثير تساؤل القارئ حول طبيعة تلك التوقعات، منتظراًفي الوقت نفسه الافتراضات التي تجيء في خاطر خالد ليناقشها معه، منتظرا الجديد، و«القارئ شريك للمؤلف في تشكيل المعنى، وهو شريك مشروع؛ لأن النص لم يُكتب إلا من أجله »[2]، بطريقة تجعله متابعا ومتذكرا ما فات ومشرئبا لما هو آت من أحداث.

بعد الجملة التمهيدية التي يُصور فيها مشاغله لافتاً انتباه القارئ إليه، يمدّه بلفتة أخرى إلى طبيعة التوقعات التي يقصدها في شكل سؤال، وليؤكد لنفسه ولقارئه الحسرة وفوات الأوان، (**فهل كان يمكن أن أوقف انجرافكما بعد ذلك؟**).

ثم يعود خالد إلى ذاته ليصور فهمه للموضوع الذي يشغله، وموقعه منه، وهذا التصوير يأخذ شكل التشبيه الذي تتقرب به الصورة أكثر، وهذا «لون من ألوان "التخييل" يمكن أن نسميه "التشخيص" يتمثل في خلع الحياة على المادة الجامدة، والظواهر الطبيعية، والانفعالات الوجدانية. هذه الحياة التي قد ترتقي فتصبح الحياة

---

[1]– ذاكرة الجسد، ص203

[2]–نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، مجلة فصول،1984، مج05،ع01، ج01 ، ص101

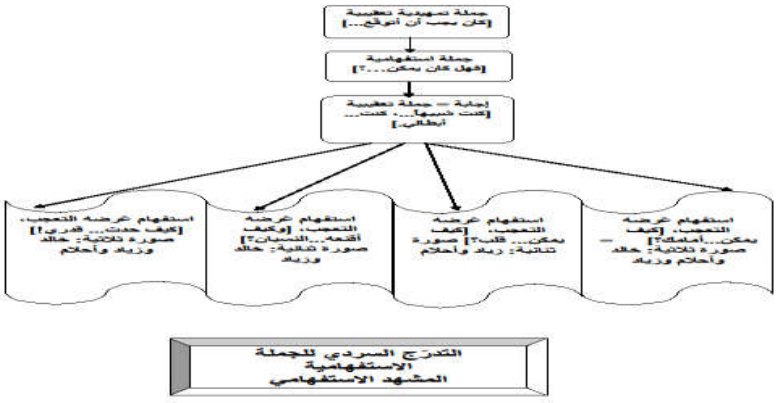
إنسانية، تشمل المواد والظواهر والانفعالات؛ وتهب لهذه الأشياء كلها عواطف آدمية، وخلجات إنسانية، تشارك بها الآدميين»[1]، إنه يحاور غفلته وعجزه، كما يحاول مقارنة نفسه بالشخصيات التي يقصدها؛ ليتعرف على الفروق وليُقنع نفسه شيئاً ما، « وقد لا ترجع الحيرة وكثرة الأسئلة إلى عدم الفهم، ولكن إلى اغترابية الشخص بفكره بين الجماعة»[2]، فيأخذ السؤال الواحد عدة أوجه، فلا يصبح الغرض منه الاستفهام–فحسب–ولكن تفجير عوالم أخرى في الذاكرة الملغمة؛ لتركيب صورة من متعدد، كما أنها تعكس بتلك الأساليب صورة عن الصراع المرير الذي يعيش في دوامته باستمرار.

ويستمر ذلك الحوار في صيغة أسئلة، وهي أسئلة غير قصيرة؛ لأنها متصلة بالاحتمالات، وهي في حقيقتها إجابات جعلته يتأكد من حقيقتها زمن القص، وكل سؤال يذكّره بآخر وبفكرة لم يطرقها بعد،وما يميز أسئلة خالد أنها مرتبطة به، رغم أنه يستبحث فيها أمورا تختص بغيره وبعلاقته بحياة/ أحلام على الخصوص، وفي المخطط تظهر الطريقة التي يتولد بها السؤال في هذا المشهد، باعتباره صورة من صور المشاهد الاستفهامية في الرواية.

---

[1]–سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص61

[2]–أسماء بوبكري، جدلية اللازمكان في خطاب أحلام مستغانمي الروائي، رسالة ماجستير(مخطوط)، قسم اللغة العربية ، الجامعة الحرّة بهولندا، 2009، ص84



إذا كانت الأسئلة افتراضات وحقائق يقنع بها خالد ذاته عندما يجلس إلى نفسه يحاكيها، لكثرة بقائه وحيدا؛ فإنها كذلك وسيلة من وسائل شد القارئ إليه، فبها يشعر (القارئ) أنه أمام شخص يمنحه الثقة، لذلك راح يسرد عليه قصته وكل ما كان يخالجه في المواقف التي مر بها بدقة متناهية في الوصف.

كما أنها أسلوب في التفكير ومناقشة الأشياء، هي آلة تمنحها الكاتبة لقارئها قصد توظيفها في حياته، سواء فيما حدث أو فيما سيحدث له، فيراجع بها القارئ أفكاره ويحاسب نفسه (نموذج خالد)، فالأسئلة أداة تقويمية معروضة بأساليب مختلفة في الرواية.

امتاز المقطع السردي بمجموعة من الخصائص هي:

- زادت الأساليب الاستفهامية من تعميق التصوير الداخلي لمشاعر خالد.
- إسهامها في توليد السرد، فكل فكرة يطرقها تذكّره بأخرى.

- تَميّزت الجملة الاستفهامية بالتفريعات، أي بين الاستفهام والإخبار عن أشياء جديدة في صورة احتمالات استفهامية.
- صيغت الإجابات في أسلوب استفهامي، لكثرة الأسئلة قد يجيب عن سؤاله السابق بسؤال.
- تكثر الأسئلة لما تتسرب الشكوك إلى خالد، بعد غياب الحقائق الكاملة عن حدث من الأحداث.
- الأسئلة صورة من صور الاصطدام بقضايا غير متوقعة[1]
- يمثل التساؤل – بالنسبة لخالد –وسيلة من الوسائل القوية للتغلب على المشكلات بعد تعميق إدراكها والاقتناع بالفرضيات الناجمة عنها.
- تشكّل الجمل الاستفهامية مفصلاً مهما في السرد، فهي وسيلة تُمكّن الكاتبة من التغطية العامة للفكرة في جانب من جوانبها أو من كل الجوانب، وبعدها تتمكن من الانتقال إلى حدث جديد.
- تنوع أدوات الاستفهام وأساليب صياغتها في الرواية.[2]
- الخروج من عالم الأسئلة بسؤال نهائي، ودخول أو متابعة مشهد جديد.

02/ المشهد التناصي:

من العوامل المسلّية، والمسهِمة في تقوية فعل "التشويق" و التعلق بالرواية كثرة توارد النصوص التي تدعِّم بها الروائية نصها، وهذه مقولة فرنسية ترى بأن «الاستشهاد بقول حكيم مثل الماس في إصبع الإنسان الذكي..»[3]، لقد كانت النصوص المستشهد بها مثل قطع الألماس في حلية من الحلل الجميلة، ومكانة القطعة في الحلية كالتناص في المتن، وسقوط القطعة من مكانها يشوه الحلية،

---

[1]–يُنظر : ذاكرة الجسد، ص268

[2]–نفسه، ص252،249،274، 342،329،319،281 ...

[3]– إيلين سنايدر،المخاطبة المقنعة في الأعمال، www.alkhulasah.com،ص04

الأمر نفسه بالنسبة للنص، وليست كل النصوص المستشهد بها ماس، ويعود ذلك إلى سياقها وطبيعتها..، فبعد إنهاء القارئ للرواية يكون قد تعرف على شخصيات مرجعية كثيرة[1]، وعلى أقوال متعددة تدور كلها في فلسفة الحياة...وهذا المقطع المختار صورة من الصور الثقافية المرصوفة في الرواية.

«ربما كان هذا هو الأصح.. ولكن ليس هذا كل شيء. وقد كان يمكن لزياد أن يفلسف أيضاً رمز الجسر بأكثر من طريقة.. ولكن من المؤكد أنه لن يذهب أبعد من الرموز المعروفة، لأنّ رموزنا تأخذ بُعدها من حياتنا فقط، وزياد في النهاية لم يكن يعرف كل ثنايا ذاكرتي.

ولم يكن زار تلك المدينة التي تعرف وحدها سرّ الجسور!

تذكَّرت حين ذاك رسّاماً يابانيّاً معاصراً، قرأت يوما أنه قضى عدّة سنوات وهو لا يرسم سوى الأعشاب. وعندما سُئل مرة لماذا الأعشاب دائماً.. قال: "يوم رسمت العشب فهمت الحقل.. ويوم فهمت الحقل أدركت سرّ العالم.."وكان على حق. لكلٍّ مفتاحه الذي يفتح به لغز العالم.. عالمه.همنغواي فهم العالم يوم فهم البحر. وألبرتو مورافيا يوم فهم الرغبة، والحلاج يوم فهم اللّه، وهنري ميلير يوم فهم الجنس، وبودلير يوم فهم اللَّعنة والخطيئة.

وفان غوغ.. تراه فهم حقارة العالم وساديّته، عندما كان يجلس محموماً معصوب الرأس أمام تلك النافذة التي لم يكن يرى منها.. غير حقول عبّاد الشمس

---

[1]-«"PersonnagesRèfèrentiels" الشخصيات المرجعية،وتدخل ضنمها التاريخية، والشخصيات الأسطورة، والشخصيات المجازية "كالحب أوالكراهية"(...)، وفي مجموعها تحيل على معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة بعينها، وتجسده مشاركة القارئ في تلك الثقافة، وهي تلعب من الناحية البنائية دور المثبت المرجعي بإحالتها على النص الكبير الذي تمثله الأيديولوجيا والمستنسخات والثقافة»، عباس إبراهيم، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، 2002، ص155

الشاسعة فلا يملك أمام إرهاقه إلّا أن يرسم أكثر من لوحة للمنظر نفسه؟ولكنَّه.. كان يواصل الرسم برغم ذلك، لا ليعيش من لوحاته وإنما لينتقم لها ولو بعد قرن.ألم يقل لأخيه تلك النبوءة التي حطّمت بعدها كلّ الأرقام القياسيّة في ثمن لوحة(عبّاد الشمس): "سيأتي يوم يفوق فيه ثمن لوحاتي.. ثمن حياتي.»[1]

يواصل خالد سرده بمناقشة ما سبق متسائلاً عن حقيقة الرسامين وموقعهم من النبوّة وغيرها من القضايا. فطريقته في مدّ الحديث مع نفسه تُغنيه عن الحاجة إلى جليس آخر، فهو اجتماعي بوحدته، وإذا صادف وجلس مع الآخرين كان آخرِهم كلاماً وأقلّهم إجابة، لكن أقواهم تعليقاً وتعقيباً وتمثيلاً وإقناعاًوسرداً في صمته، وحينما يتفرغ لذاكرته فإنه يشاطرها أطراف الحديث، فلا تغيب شاردة ولا واردة إلا ونالت حصتها من المعاينة الدقيقة.

فالملاحظ أن إيراد المقولات والأخبار تأتي بفعل التذكّر[2]، كما أنها تأتي في مرحلة متأخرة من الحوار والمناقشة، لوجود قرينة مشابِهة بين الحديثين، فتُعقد العلاقة بين ما قيل وبين النص الجديد؛ لاستنتاج فكرة ما.والمشهد السابق متعلّق بمقطع لمشهد آخر، فكان ذلك الجزء بمثابة تمهيد لمشهد التناص، يبدأ بجملة احتمالية(**ربما كان هذا هو الأصح.. ولكن ليس هذا كل شيء**)، متعلّقة في الوقت نفسه بجملة استدراكية من شأنها توسيع الفكرة أكثر، فتوصلها بجملة احتمالية أخرى جديدة من حيث الرؤية(**وقد كان يمكن لزياد أن يفلسف أيضا رمز الجسر بأكثر من طريقة..**)، يقدّم فيها وِجهة نظره؛ ليستدرك من جديد بجملة احتمالية

---

[1]– ذاكرة الجسد، ص208، 209

[2]–ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،ج02،ص 169، 170

أخرى يعززها بجملة تأكيدية تُبيّن وجهة نظره المقصودة أخيرا: **(لأنّ رموزنا تأخذ بُعدها من حياتنا فقط، وزياد في النهاية لم يكن يعرف كل ثنايا ذاكرتي)**.

ولا تتوقف المناقشة عند هذا الحد بل إن هناك جملة أخرى تزيد المشهد استيساعاً وهي جملة تأكيدية يقطع بها كل آفاق الاحتمال والانفتاح على الممكن باللاممكن، أي التحدّي التام للمنافس، فهي جملة تؤدّي وظيفة الإقناع و إغلاق حدود الرؤية بعد مناقشتها تماماً، **(ولم يكن زار تلك المدينة التي تعرف وحدها سرّ الجسور!)**، وأمام هذه النقلات السردية يتضح تصميم المشهد من خلال القبض على « أسلوب الرواية(الذي هو أسلوب الكاتب) هو ذلك النظام الذي تنتظم عبره مختلف الأساليب(...)لأنه ماذا نعني في النهاية بانتظام مجموعة من الأساليب؟ إننا نعني به انتظام مجموعة من التصورات والمفاهيم والرؤى للعالم التي لا تقصد هي نفسها لذاتها، ولكن يُنظر بالأساس إلى الدلالات التي تنشأ عن العلاقات القائمة بينها» [1]، والدلالات تتكاثر بتلك الطرق الجدلية التي يصبح بها القارئ بين مدّ وجزر أمام شخصية «متميزة بوجودها وعواطفها وبنظرتها إلى الآخرين وإلى العالم المحيط بها»[2]، تعرف كل الأشياء وما عليه إلا الاستماع إليها و الاستفادة من أساليبها التعبيرية.

ليأتي التناص في شكل تذكّر (تذكَّرت حين ذاك)، مقرون بالزمن، وهذه الطريقة في السرد مستمدّة من السرد الشفهي، الذي يستحوذ فيه الراوي على انتباه المستمع، فبعدما شده خالد وأشركه في مرحلة من المناقشة والأخذ والرد، ها هو يدخله في مرحلة جديدة بفعل التذكّر ليروي له أخباراً متنوعة؛ ليستريح قليلاً من جدل الأفكار

---

[1]–حميد لحميداني، أسلوبية الرواية(مدخل نظري)، منشورات دراسات سال، ط1، الدار البيضاء،1989، ص54

[2]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص115

والتحدّيات وهذا هو التنوّع والتسلية في العرض المشهدي، فيتنقّل القارئ من مساحات مشعّة كثيرة الضياء إلى مساحات يخفُت فيها الضياء خفوتاً يُريح الحواس، وذلك من خلال سرد حكاية في اللحظة التي يتأكّد فيها تعب القارئ وضعف قدرته على التركيز و المتابعة بعد قطع شوط من مشاهدة جدال خالد، فيأتي التناص ليبعث فيه طاقة الاستئناس من جديد ويحفزه فيه روح المتابعة،وهذه الفصْلات السردية التناصية تجعله ينسى حقيقة أنه يُجالس كتاباً لا شخصاً في معظم لحظات القراءة،«إن السرد عند(أحلام مستغانمي)، ليرتبط بتحفيز مرجعية القارئ إلى استدعاء نصوص أخرى غائبة، ممتدة إلى عمق المخيلة الشعبية، والإرث الثقافي، والذاكرة التاريخية..»[1]، وهذه الحركية في الأخذ والرد كفيلة بجذب الانتباه والتفاعل...

بذاك التنوع الذي تميزت به الجمل السردية في المشهد تتجلى الخطوات التي نُسجت بها الحبكة الروائية، وتتجسد الحبكة في «عبقرية المتحدث الذي يعرف كيف يجعل اللغة تتراجع بهدوء أمام الأحداث، تاركة للمخيلة المتلقية فسحة التقاط الظلال التي تؤثث المشهد بالمعاني، والأحاسيس والمشاعر(...)أي كيف يُحدث النقلة من "حاضر النص" إلى "حاضر القص".. كيف تجعل طاقة التخيل تلتفت إلى الحدث وكأنها تعايشه»[2]، فمشهد التناص زاد المشهد النصي العام إثراءً بريشة "المونتاج المشهدي المركّب"،من خلال ألوان وأبعاد تناصية، فالقارئ لا يخرج بعد انتهاء الرواية بقصة بل أيضا بثقافة جديدة ومعارف متعددة؛ لأن الرواية

---

[1]–الأخضر بن السائح، حركية الكتابة النسائية وطرائقها المختلفة، مجلة الباحث،ع06، مخبر اللغة العربية وآدابها، جامعة عمار الثليجي، الأغواط، الجزائر، أفريل 2011، ص317

[2]–حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص09

تضمّنت الوظيفة السردية التي من شأنها«تزويد القارئ بالمعرفة حول الأماكن والشخصيات وتقديم الإشارات التي ترسم الجو أو تساعد في تكوين الحبكة»[1]، من حدث إلى حدث بتوترات متفاوتة الدرجة في شد القارئ إليها.

كان التناص حديثاً عن الرسم بشكل حكمي، **(يوم رسمت العشب فهمت الحقل.. ويوم فهمت الحقل أدركت سرّ العالم..)**، لتُتبع بجملة تعليقية تثمّن ما سبق وتمهِّد في الوقت نفسه للرؤى الجديدة التي تدخل في الإطار الحكمي الخاص بالكاتبة**(وكان على حق. لكلٍّ مفتاحه الذي يفتح به لغز العالم.. عالمه)**.

والجمل الخبرية التي تسرد من خلالها فلسفة المفكّرين العالميين، كانت تمهيدا بدورها للفكرة التي ستناقشها بعدُ؛ لأنها خصصت بالمناقشة**(فان غوغ..)**، بعدما سارت بتركيبة إيقاعية متكرّرة في الجمل الخبرية السابقة، مثل:**(يوم فهم البحر)**،**(يوم فهم الرغبة)**،**(يوم فهم اللّه)**،**(يوم فهم الجنس)**،**(يوم فهم اللَّعنة والخطيئة)**، و«لا يكرر الكاتب الأديب شيئاً في النص إلا و يقصد أن يرسخ مقولة ما من ذلك، ويعزز رؤية يرى أنها جديرة بالالتفات إليها»[2]، فالكاتبة بهذا التكرار بنت أفق انتظار وجعلت القارئ يتوقع بعد هذا أنها ستتحدث عن خالد وتبين وجهة نظره ربما من خلال فهمه للجسور أو تعليقه على تلك الرؤى... لكنها تخرق توقّعه لتواصل حديثها عن فنّان آخر، بشكل محلل لا مُختزَل كتلك الجمل المكررة. فحديثها عن **(فان غوغ)**، ارتبط بالسؤال الذي ارتبط بدوره بسرد القصة: **(تراه فهم حقارة العالم وساديّته، عندما كان يجلس محموماً معصوب الرأس أمام تلك**

---

[1]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص172

[2]–زاهر بن مرهون الداودي، الترابط النصي بين الشعر والنثر، دار جرير للنشر والتوزيع،1431هـ_ 2010م، ط01، ص187

النافذة التي لم يكن يرى منها.. غير حقول عبّاد الشمس الشاسعة فلا يملك أمام إرهاقه إلّا أن يرسم أكثر من لوحة للمنظر نفسه؟)، وتتواصل مناقشة هذه القصة بالجمل التوكيدية التعليلية(لأن)، والاستدراكية الاستنتاجية(**ولكنه..كان)**، لتختم بالسؤال المتعلّق بخبر جديد كمعلومة ثقافية لا لتناقشها هذه المرّة، ولكن لتغلق بها الحديث عن ذلك الرسّام (**ألم يقل لأخيه تلك النبوءة التي حطّمت بعدها كلّ الأرقام القياسيّة في ثمن لوحة(عبّاد الشمس): "سيأتي يوم يفوق فيه ثمن لوحاتي.. ثمن حياتي.)**.

فالقارئ لا يشعر بالاختلاف بين النصوص المدعِّمة للنص الروائي؛ لأنها محبوكةٌ حبكاً فنياً من خلال تدخّل(الأنا/الكاتبة)، وتوجيهها للنص توجيهاً جديداً يقوم على التنوّع والتكرار والتّدرّج، ويصبح النص في الأخير «فسيفساء من نصوص أخرى أُدمجت فيه بتقنيات مختلفة. مُمْتَصٌ لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده.مُحَوِّلٌ لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها»[1]، كل مرة بالأسلوب الخاص بالكاتبة.

فالنصوص الواردة في النص أخذت مواقع مهمة؛ لأنها عُرضت في شكل توارد خواطر تلقائية، وكذا متنوّعة بشكل كبير،«فمن التضمينات لأقوال الأدباء والرسامين والفلاسفة، إلى استحضار النص الديني، إلى النص الشفوي(الشعبي)،(...)وكذا التمثيل بالنصوص الساخرة... وكله تناص يأخذ شكلاً ميتانصياً لفعل القراءة، يخدم غرض النص الروائي، بواسطة التذكّر، ويستحوذ

[1]–محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، 1986،ط02، ص121

على اهتمام القارئ»[1]، كيف لا وهو ينتقل بين معرفة وأخرى وبين فكرة يتجدد طرحها مرّة بعد مرّة ؛فـ«التناص تفاعل بين السياق الثقافي (الإبداعي) العام، وبين ممكنات الكتابة الروائية لدى كاتب روائي واحد، أو عدّة كتّاب دفعة واحدة»[2]، فالكاتبة قد لا تكتفي بتقديم اسم العلَم وقصّته[3]، بل تتعدى إلى اثنين و ثلاثة وأكثر –كما سبق– فيأخذ النص لوناً مختلفاً، كما أنّ حركة المشهد تُوازيها الأريحية التي يشعر بها القارئ أمام تذوقه لذلك الزخم الثقافي و تبدّل عروضه بين الفينة والأخرى.

وهكذا تكون الرواية نصّا منفتحاً«على أعمال أدبية مختلفة كالشعر والملحمة والأدب الشعبي والمحلي والعربي(...)، فهناك إذن حوارية في الأنواع الأدبية بالمفهوم الباختيني»[4]، التي من شأنها تحقيق ذخيرة سردية ثقافية في الرواية ترتقي إلى درجة قراءتها بعين النقد الثقافي اليوم.

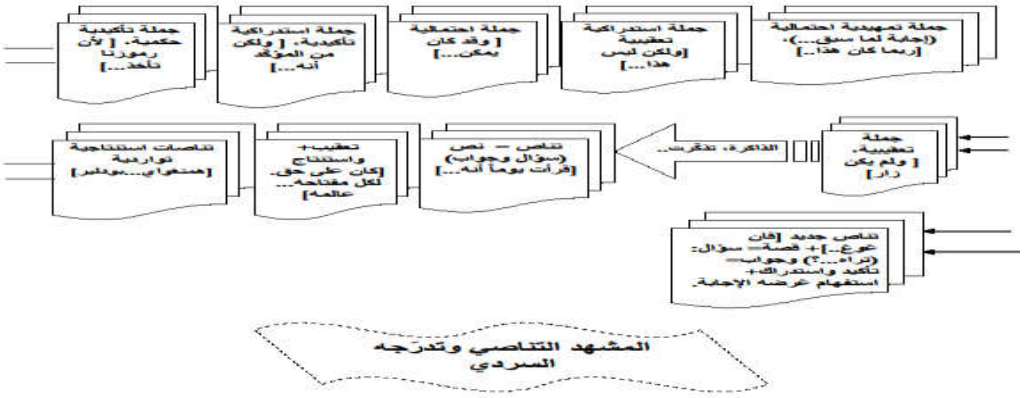
---

[1]–بوجملين لبوخ، الحوارية في روايات أحلام مستغانمي، مجلة الباحث، ع06، ص376

[2]–بشير القمري، مفهوم التناص بين "الأصل والامتداد"، حالة الرواية(مدخل نظري)، مجلّة الفكر العربي المعاصر ،مركز الإنماء القومي،بيروت/ باريس، مج34،(ع: 60،61/ جانفي/ فيفري)، ص103

[3]–ينظر: الأخضر بن السايح ، الرواية النسائية المغاربية والكتابة بشروط الجسد، مجلة الخطاب،ع04، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، جانفي ،2009، ص82

[4]–فتيحة شفيري، الحذف و الإضافة في "ذاكرة الجسد"لأحلام مستغانمي – شعرية التناص– رسالة ماجستير، جامعة الجزائر ،2005 ،ص284، 285



الحوارية في روايات أحلام مستغانمي، التبيين، مجلة ثقافية محكمة فصلية تصدر عن الجمعية الثقافية الجاحظية الجزائر، العدد2011/36. http://www.aljahidhiya.asso.dz/

- الآلية التي يتفاعل[1]ويتداخل بها التناص في النّص الروائي، إما بفعل: التذكّر[2]، أو بإدماجه
- في صيغة استفهامية[3]،أو تشبيهية مقارِنة[4]،أو تواردية تابعة لنص آخر مستشهد به[5]...
- كانت صورة التناص معبِّرة عن الحالات الشعورية، وذلك بربطها بأحوال خالد، أو شخصية أخرى في الرواية.

---

[1]–ينظر:محمد مفتاح، مساءلة مفهوم النص، منشورات كلية لآداب والعلوم الإنسانيةرقم18، سلسلة الدروس الافتتاحية – 02– (1996، 1997)، ص35، 36

[2]– ينظر: ذاكرة الجسد، ص187

[3]– نفسه، ص185

[4]– نفسه، ص27

[5]– نفسه، ص185

- التناص عتبة تربط النص السردي بنصوص خارجية، كما أنه تقنية تربط بين نصوص مختلفة، وصورتها في ذلك كالرسام أو المسرحي أو المخرج عندما يقرن بين مشهدين أو أكثر بالظلال أو الأضواء أو المونتاج...
- شكّل التناص في الرواية صورة كبيرة تجمع بين معطيات النص والنص الآخر، فبه تتم المشابهة وتبرز الفكرة أكثر، فتتشعب أساليب السرد، ويُمنح النص شعرية السرد من خلال براعة المزج[1].

- غلب على التناص في الرواية الحكمة، لأن الكاتبة متعددة المشارب، وبطلها في الرواية يعلق على ما مرّ به، فهو بحاجة إلى قرائن يشبّه بها الحال التي آل إليها، كما أن تعليقاته واستنتاجاته هي الأخرى تبلورت في صور حكمية خاصة بتجربته.

ج –التدرّج السردي في المشهد الختامي وخصائصه:

01–النهاية المتدرّجة:

كان الفصل الآخِر في الرواية فصل التصريح بالنهايات مع كلّ العلاقات التي جمعت خالداً بغيره من الأشخاص، فصلٌ كثرت فيه النتائج والأحكام، كما أنه كان فصل اليقين في النهايات الموجعة التي قضت على خالد ومن بعده القارئ الذي كان يطمح إلى نهاية سعيدة بعدم عاش أحداث الرواية وتمثلها، مع الراوي الذي انعدم حضه في الحياة. **ومع ذلك بقدر ما كانت النهاية مأساوية وخارقة لكلّ التوقعات كانت مثيرة للإعجاب أيضاً، فقد** «أكّد[Hans–Robert Jauss] **ياوص أنّ الآثار الأدبية الجيدة هي التي تُصيب انتظار الجمهور بالخيبة؛(...)، الآثار التي تخيّب آفاق انتظارها وتغضب جمهورها المعاصر لها، فهي آثار تطوّر وسائل التقويم**

[1]–ينظر :يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في النقد العربي الجديد الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت . لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة ، 1429 هـ.2008 ، ط1 ، ص324 – 329

والحاجة إلى الفن، أو هي آثار تُرفض إلى حين حتى تخلق جمهورها خلقاً»(1)، وبذلك كانت النهاية واحدة من بين العوامل المسهمة في إنجاح العمل واستمرارية نقده، إلى جانب الكثير من القضايا الفنية التي امتازت بها الرواية.

ونهاية كتلك، تجعل القارئ بعد إنهائه الرواية مباشرة ينسى كل ما حدث من وقائع؛ لأنه صُدم وخرقت كل توقعاته التي كان يرجو بها حياة أفضل لخالد (فيلسوف التعاسة)، فيعود إلى الصفر.

كيف بدأت الرواية أصلاً؟ ما هي الخطة المتبعة التي تدرّج بها منذ البداية حتى النهاية؟وأسئلة كثيرة أخرى تجعله يعيد تذكّر كل ما جاء فيها من جديد، ومع ذلك، يبقى عاجزاً عن معرفة الطريقة التي قُدّمت بها إليه بعد القراءة الأولى أو بعد القراءات المتعددة![2]

02- الترداد:

كان "الترداد"من الميزات البارزة في الرواية منذ البداية،كترداد الأساليب مثلاً، كما تكررت بعض العبارات بين المشاهد في الفصل الواحد أو بين الفصول من باب التناص الداخلي وهذا ما أحدث نوعاً من الإيقاع الداخلي (تكرار الجمل والعبارات من مشهد إلى آخر)في النص عموماً، أو كترداد خاص بمشهد معين يفجّر مجموعة من الأساليب من خلال تكرار مفردة واحدة فقط،وفي الفصل الأخير كانت

---

[1]-حسين الواد، من قراءة النشأة إلى قراءة التقبّل، مجلة فصول،1984 ،مج05،ع01، ج 01، ص118

[2]-لم يُعتمد نص بارز المعالم للاستشهاد به في النهاية؛ لأنها تبدأ من الفصل الرابع ولا تنحصر في الفصل السادس فقط، فهي نهاية متدرجة عبر تلك الفصول(و بقراءة أخرى إنها تبدأ من المشهد الأول في الرواية)، كما أنها تحمل قراءتين من حيث الحسم أو الفتح ولكل منهما أسباب متحكّمة في طبيعتها.

هناك بعض الترددات في المشهد الواحد والتي بإمكانها أن تكشف عن نسيج أُتُبع في مواطن مختلفة من الرواية، وهذه صورة منه في المشهد التالي:

«**افترقنا إذن..**

الذين قالوا الحب وحده لا يموت، أخطأوا.. والذين كتبوا لنا قصص حب بنهايات جميلة، ليوهمونا أن مجنون ليلى محض استثناء عاطفيّ.. لا يفهمون شيئاً في قوانين القلب. إنهم لم يكتبوا حبّاً، كتبوا لنا أدباً فقط. العشق لا يولد إلا في وسط حقول الألغام، وفي المناطق المحظورة. ولذا ليس انتصاره دائماً في النهايات الرصينة الجميلة.. إنه يموت كما يولد .. في الخراب الجميل فقط!

افترقنا إذن..

فيا خرابي الجميل سلاماً. يا وردة البراكين. ويا ياسمينة نبتت على حرائقي سلاماً.يا ابنة الزلازل والشروخ الأرضية! لقد كان خرابك الأجمل سيدتي، لقد كان خرابك الأفظع..قتلت وطناً بأكمله داخلي، تسلّلتِ حتى دهاليز ذاكرتي، نسفتِ كلّ شيء بعود ثقاب واحد فقط..من علّمكِ اللّعب بشظايا الذاكرة؟ أجيبي! من أين أتيت هذه المرّة – أيضاً – بكلّ هذه الأمواج المحرقة من النار. من أين أتيت بكلّ ما تلا ذلك اليوم من دمار؟

افترقنا إذن..

لم تكوني كاذبة معي.. ولا كنتِ صادقة حقّاً. لا كنتِ عاشقة.. ولا كنتِ خائنة حقّاً. لا كنتِ ابنتي.. ولا كنتِ أمّي حقّاً.كنتِ فقط كهذا الوطن.. يحمل مع كلّ شيء ضدّه. »[1]، كانت تلك العبارة كاللازمة، والمتتبّع لتلك الفقرات يلاحظ أنها

[1]– ذاكرة الجسد، ص، 379، 380

قامت بوظيفة تذكيرية، فـ«التكرير وهو أبلغ من التأكيد وهو من محاسن الفصاحة خلافاً لبعض من غلط، وله فوائد منها التقرير، وقد قيل الكلام إذا تكرر تقرر»[1]،فالعبارة تكررت ثلاث مرّات في المشهد.

(افترقنا إذن..)، لتكون في المرّة الأولى إخبارية استذكارية بالنسبة للقارئ، كما أنّها حقيقة تامّة الوقوع ولا مفرّ منها بالنسبة لخالد، أما المقطع الذي كان بعدها، امتلأ بنتائج نهائية، كما أنه كان فرصة للحديث عن تلك العبارة الساخرة والقاتلة في المشهد الأول من الرواية **(وهنيئاً للحب أيضاً..)**، فهاهي الكاتبة في هذا الموقف تُسلّط الضوء على قضية مهمة ومحورية في الرواية **(الحبّ والأدب)**، فقد عبّرت عنهما في مواطن متفرّقة سابقاً وبعد هذا المقطع أيضاً، لتفرّق بينهما بشكل فلسفي، يتكرر– كل مرة –ليُقدِّم الفروقات الجديدة برؤية تعمّها السودوية، فالحبّ الحقيقي في نظر الكاتبة تلاحقه التعاسة دوماً، ولا يتحقق اللقاء بعده بأي حال من الأحوال، وخالد نموذج تلك الصورة، وأما الأدب فيتجلّى في النهايات السعيدة، فالكاتبة توهِم قارئها بأنّها لم تقدم له أدباً، و إنما رواية عن قصة حب فاشلة وعلى الصعيد الاجتماعي إفلاس عاطفي(فراقه مع حياة، وموت زياد وحسّان، وكل من أحبهم قبل ذلك) وقّعته الموت.

فالفراق الأول الذي تشير إليه تلك اللازمة، فراق فيه يقين باستحالة اللقاء، ويقين بعدم رجوع تلك العلاقة العاطفية التي كُتب من أجلها كتاب.

أما **(افترقنا إذن..)**، الثانية فيوجه مشاهَدة القارئ إلى البطلة التي كُتبت من أجلها القصة، فيتذكّر ما فعلته بخالد وما فعله من أجلها؛ فيشاركه القارئ العزاء، فخالد

---

[1]– عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ج02، ص،66

يشبّهها بتشبيهات سبق وأن تحدّث عنها سابقاً، ويتساءل عن عجزه كلّ مرة أمام قساوة من أحب بتكرار النداء فكأنه يخاطبها، ويسائلها لتجيب وتخرجه من برودة السؤال، وبذلك «تعتبر اللغة الحوارية في هذا الخضم مجرد حامل ترتسم على صفحته كافة التوترات التي ترفعها نبرة الحديث وحدّته، في جهة، أو هدوئه واسترساله في جهة أخرى»[1]، فلو أجابته لما فعلت به الذاكرة كلّ هذا الفعل!

فالمقطعان مترابطان بترداد عبارة **(الخراب الجميل)**، الذي اِلتهم الحب والأدب والبطلة والوطن جميعاً، فبخراب**(الحب والأدب)**، تذكّر الخراب الذي ألحقته به الحبيبة، وبها تذكّر الخراب الذي ألحقه به الوطن، وكان فعل التذكّر يبرز كلّ مرّة بالترداد، وهذا ما أدّى «إلى تحقيق التماسك النصي، وذلك عن طريق امتداد عنصر ما من بداية النص حتى آخره، هذا العنصر قد يكون كلمة أو عبارة أو جملة أو فقرة، وهذا الامتداد يربط بين عناصر هذا النص» ([2])، وإن كانت المقاطع مختلفة نسبياً من حيث العرض، إلا أن العبارة تحمل الحسرة، وما كان الهدف من تكرارها إلا لإيقاظ الذاكرة وإقناعها بالحقيقة الجديدة والاعتبار منها .

أما الترداد الثالث للعبارة**(افترقنا إذن..)**، فهو وصول إلى الصورة النهائية عن طبيعة العلاقة بينه وبين المخاطَبة بذلك النفي المتكرر ب**(لا)** و« لا يكرر المرسل شيئاً في النص إلا ويقصد أن يُرسّخ به مقولة ما»([3]) ليصل في الأخير إلى مقابل حقيقي يشبّهها به **(كنتِ فقط كهذا الوطن.. يحمل مع كلّ شيء ضدّه)**، فتكرار

---

[1]–مونسي حبيب، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص239

[2]–صبحي إبراهيم الفقّي ، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،ط01، القاهرة، 1421هـ 2000 م،ج02، ص22

[3]–زاهر بن مرهون الداودي، الترابط النصي بين الشعر والنثر، ص162

النفي كل مرة يفيد التأكيد والإثبات ومحاولة للتخلّص من الصدمات الكامنة في تلك الكلمات المنفية، التي كانت قناعة وحقيقة كاملة سابقاً، و هاهو – الآن –يتأكّد من عكسها؛ ليقتنع به.

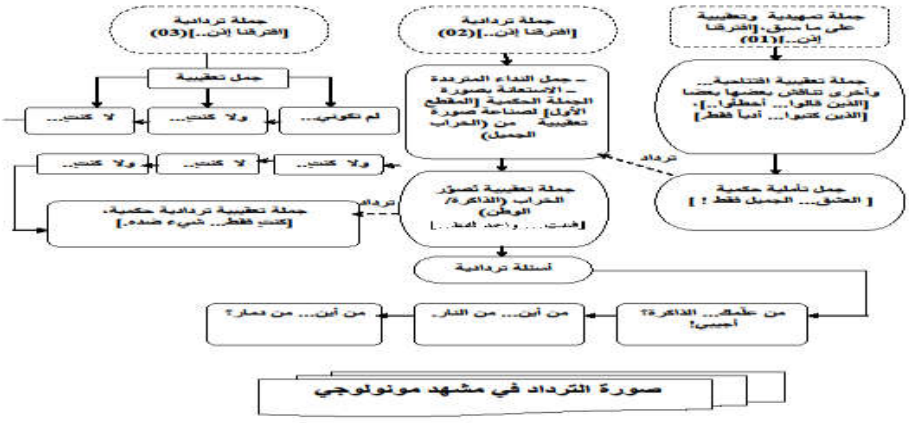
كان تكرار (**افترقنا إذن..**)، تعبير عن حالة من الاستياء و يقين باللاانتماء الذي هو « نتيجة سلبية لفشل الإنسان في الانتماء. والطبيعة البشرية تؤكد لنا أنه عندما يُكرّس الإنسان كل فكره وجهده ووقته في الحصول على شيء، لكن مساعيه تذهب مع أدراج الرياح دائماً، فإن الأمر ينتهي به إلى مقت هذا الشيء وكرهه»([1])، والعجيب أن القارئ خالجته تلك الأحاسيس وأصيب هو الآخر بدوامة الأفكار المتناقضة، التي كانت تنتاب خالدا في فترات كثيرة من التذكّر.

وبالترداد وغيره من الأساليب يكون قد اتّضح الشكل الذي سارت به الرواية، و«المقصود بالشكل الروائي هو تلك القدرة التي للكاتب على الإمساك بمادّته الحكائية(...) وإجراء التعديلات الضرورية عليها حتى تصبح في النهاية، تركيباً فنياً منسجماً يتضمّن نظامه وجماليته ومنطقه الخاص»([2])، وبذلك المنطق في التحرير الروائي توالت الدراسات لتكشف كل واحدة عما لم تصل إليه السابقة.

---

[1]–نبيل راغب، موسوعة الفكر الأدبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، ص63

[2]– بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي، مجلّة الفكر العربي المعاصر ،مج34،(ع: 60،61/ جانفي/ فيفري) ص73



تميّز المشهد الترادي بمجموعة من الخصائص هي:

- الترداد وسيلة لتجديد الأفكار و مناقشتها،كما أنه وسيلة من وسائل التذكر.
- بالترداد تجتمع الصور المتناقضة في المشهد الواحد.
- بالترداد تمّ الوصول إلى النتائج النهائية.
- أحدث الترداد إيقاعاً موسيقياً داخلياً وخارجياً، جعل القارئ يتنبّه إلى المعطيات التي يولّدها مرّة
- كان الترداد وسيلة من وسائل التماسك النصي.

خاتمة

صناعة المشهد عند أحلام ذات هندسة مخصوصة في البناء الدرامي للأحداث وتدرج السرد والعرض مع الانسجام بين الوحدات الفرعية الثنائية لتتكون الوحدة السردية الكبرى كلقطة سينمائية عامة تحتوي كل اللقطات الدقيقة.

ويمكن استنتاج ما يأتي :

1_تصميم سردي لأنظمة المشهد الروائي متميزة في التخييل تستولي على المتلقي أيما استيلاء.

2_ المشهد الافتتاحي ناجح من حيث تركيبه ووظيفته في تماسك المشهد من خلال فتحه لباب الانتظار؛ فهو يوازي (كان يا ما كان) في مطلع الحكايات القديمة.

3_ يبحر المشهد الوسطي بالمتلقي في أروقة سردية عميقة تغوص في لآلئ الحدث و مفاجآته ورموزه الإشارية التي تولد خطوط السرد وأبعاده التأويلية وبأساليب لغوية من استفهام ووطأة السؤال الملح وشعرية التناصات.

4_المشهد الختامي جامع لفنيات السرد وجمالية اللغة في وجازة الصورة وإيحاءاتها التي تتلون وفق مسار الحدث وسحر اللغة الروائية وطبيعة المتلقي ومستويات تقبله؛ رغم الترداد المكثف الذي يزاحم المتن السردي لاستطرادات يتحبب لها المتلقي مثل المشاهد لشريط أو فيلم سينمائي.

5_بصمة الروائية أحلام متميزة في بناء المشهد الجديد في الرواية العربية المعاصرة.

مصادر البحث ومراجعه

-إبراهيم السعافين، جماليات التلقي في الرواية العربية المعاصرة، مجلة فصول، 1997، مج16، ع03، ج01

-أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغانمي، ط17، بيروت – لبنان، 2001

-الأخضر بن السائح، حركية الكتابة النسائية وطرائقها المختلفة، مجلة الباحث،ع06، مخبر اللغة العربية وآدابها، جامعة عمار الثليجي، ولاية الأغواط، الجزائر، أفريل 2011

-أسماء بوبكري، جدلية اللازمكان في خطاب أحلام مستغانمي الروائي، رسالة ماجستير، الجامعة الحرّة بهولندا، 2009

- بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي، مجلّة الفكر العربي المعاصر ،مج34،(ع: 60،61/ جانفي/ فيفري)

-بشير القمري، مفهوم التناص بين "الأصل والامتداد"، حالة الرواية(مدخل نظري)، مجلّة الفكر العربي المعاصر ،مركز الإنماء القومي،بيروت/ باريس، مج34،(ع: 60،61/ جانفي/ فيفري

-بوجملين لبوخ، الحوارية في روايات أحلام مستغانمي، مجلة الباحث، جامعة الأغواط الجزائر ع0

- حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي(دراسة)، دار الغرب للنشر والتوزيع، يناير، 2003

-حسين الواد، من قراءة النشأة إلى قراءة التقبّل، مجلة فصول،1984، مج05،ع01، ج 01

-حميد لحميداني، أسلوبية الرواية(مدخل نظري)، منشورات دراسات سال، ط1، الدار البيضاء،1989

-خالد سليمان، المفارقة والأدب(دراسة في النظرية والتطبيق)، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1،عمان - الأردن، حزيران،1999

-زاهر بن مرهون الداودي، الترابط النصي بين الشعر والنثر، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1431،01هـ - 2010م -سيد قطب، التصوير الفني في القرآن دار الشروق، ط03، بيروت،شروق القاهرة، القاهرة، (د،ت)

-صبحي إبراهيم الفقّي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،ط01، القاهرة، 1421هـ 2000 م،ج02

- صلاح فضل، صورة القراءة وأشكال التخييل،،دار الكتاب المصري، ط1، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، 1428 هـ -2007، ج02

-عباس إبراهيم، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، 2002

- عبد الرحمن بن خلدون، مقدّمة، دار الكتب العلمية،ط01، بيروت، لبنان، 1421هـ، 2000 م

- عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ج02

-فتيحة شفيري، الحذفو الإضافة في "ذاكرة الجسد"لأحلام مستغانمي - شعرية التناص- رسالة ماجستير، جامعة الجزائر،2005

-لطيف زيتوني،معجم مصطلحات الرواية، نقد الرواية، عربي/إنجليزي/فرنسي، مكتبة لبنان، ناشرون، دار النهار للنشر، ط1، 2002

-محمد أنقار، الصورة الروائية بين النقد والإبداع، مجلة فصول،1993، مج11،ع04، ج01

- معجب الزهراني، تمثيلات الجسد في نماذج من الرواية العربية المعاصرة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، مج 16، ع04، ج02

–محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي،ط02، الدار البيضاء، 1986

– محمد مفتاح، مساءلة مفهوم النص، منشورات كلية لآداب والعلوم الإنسانيةرقم18، سلسلة الدروس الافتتاحية – 02– (1996، 1997)

–نبيل راغب، موسوعة الفكر الأدبي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002

–نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، مجلة فصول،1984، مج05،ع01، ج01

– نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،ج02

– يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في النقد العربي الجديد، عنصر: شعرية الخطاب السردي.