المجلة الجزائرية للأبحاث والدراسات - ISSN : 2602-5663 - المجلد 06، العدد 02، أفريل (2023)، 287- 302

الافتتاحية الرّوائية، واستراتيجيات بناء القارئ الضّمني

The opening of the novel , and strategies for forming the implicit reader

خالد وهاب [1] *

[1] جامعة محمد بوضياف بالمسيلة (الجزائر)،

البريد الالكتروني khaled.ouahab@univ-msila.dz

Khaled Ouahab

University of Msila (Algeria)

تاريخ الاستلام: 2022/12/19 تاريخ القبول: 2023/04/10 تاريخ النشر: 2023/04/30

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة الافتتاحية الرّوائية ، كإستراتيجية من استراتيجيات بناء القارئ الضّمني ، وعن طريق استخدام مقترحات نظرية جمالية التّلقي تم التّوصل إلى إبراز أهم الأدوات الفنّية الموظّفة من طرف الرّوائي لبناء موضوعه الجمالي . وقد تمّ الاستعانة بنصوص الرّوائية أحلام مستغانمي لمعاينة كيفية التّمهيد لبناء الموضوع الجمالي ، وكذا الوقوف عند أهم الأدوات الفنّية الموظّفة لإحداث التّأثير العاطفي في القارئ المفترض ، الّذي يتّم تشكله في ثنايا النّص ، وقد توصلّ البحث إلى نتائج أبرزها : اعتماد الرّوائية على عنصر المطابقة ، ما جعل القارئ يعيش تجربة عاطفية خيالية ولكنّها تبقى شديدة القرب من حياته الواقعية . وفي ضوء هذه النّتائج تقترح الدراسة (استثمار مقترحات النّظريات النقدية خصوصا نظريات نقد إستجابة القارئ ، وذلك لاستنطاق وتأويل النّصوص التخيلية وصولا إلى كشف أبعادها الفنية والجمالية .)

الكلمات المفتاحية: جمالية التّلقي ؛ القارئ الضّمني ؛ الافتتاحية الرّوائية.

Abstract:

This research aims to study novelists opening as one of the strategies for forming the implicit reader. and by using the proposals of the aesthetic theory of reception and influence, it was reached to highlight the most important artistic tools employed by the novelist to formed his aesthetic themes. the texts of the novelist (Ahlem Mostaghanmi) were used examine how to pave the way for forming the aesthetic theme, as will as to stand at the most important artistic tools employed to produce an emotional and aesthetic impact on the supposed reader, witch is formed in the folds of the text witch mode the reader live an imaginary emotional experience , but it is remains very close to his real life.

Keywords: The aesthetic reception ; The implicit reader ; The opening of the novel .

* خالد وهاب .

1- مقدمة:

لقد استطاعت الرّواية العربية عبر مسارها التاريخي – القصير نسبيا – أن تخلق خصائصها التعبيرية والجمالية المتفرّدة ، وأن تثبت جدارة حضورها ضمن خارطة الأدب العالمي ، وهو ما أدى إلى بروز هوية مختلفة تحاول أن تضيف ، وأن تقول شيئا ما عن تجربة الانسان العربي ، عن مواقفه وأرائه ، عن آلامه ومسراته ، عن أفكاره وعن رؤيته وزاوية نظره للعالم وللأشياء المحيطة به ، عن موقفه من تراثه المحلي والعالمي ، وعن الكيفيات والآليات المتاحة للتعبير بشكل خلاق ومبدع ... "وقد عبرت الرّواية العربية الجديدة عن كل هذه القضايا باستخدام تقنيات وقوالب وخصائص تعبيرية وجمالية متماهية حينا مع المنجز الروائي الغربي ، ومتجاوزة له أحيانا أخرى في بحث دؤوب عن فضاء سردي متميّز ؛ كان عنوانا للجرأة التّجريبية الّتي حملتها هذه الكتابة الرّوائية الجديدة ، في إشارة على أن الكتابة الرّوائية لم تعد شكلا بنيويا جاهزا ومغلقا ، وإنّما هي شكل مفتوح تسعى إلى تقديم رؤية جديدة ومتجددة ؛ ولا تعيد استهلاك نفسها في تصورات واضحة وحاسمة." (سعيد يقطين، 2012)

وضمن هذا التّوجه انبرت الأديبة ((أحلام مستغانمي)) عبر مشروعها الرّوائي ، الّذي تمخض عن ثلاثيتها الشهيرة ، لخوض غمار هذه التّجربة الإبداعية ، الّتي لا تخلو من المغامرة ... " وعلى الرّغم من أنّها لم تستطع التخلص تماما من أسر النماذج التّقليدية على الأقل على مستوى القوالب ، والأشكال ، وبعض التّقنيات الفنّية القائمة على تلبية توقعات سائدة ، إلا أنّها كتابة ظلّت تراهن على التجاوز وخوض مغامرة التجريب بالرغم من إصرارها في الكثير من الأحيان على استخدام تقنيات فنية تبدو للوهلة الأولى أنها تقنيات مألوفة ومكرورة كاعتمادها مثلا : في عرض أحداث رواياتها على طريقة السّرد التأريخي بالإضافة إلى اعتمادها على مقاربة الوقائع التخيلية لتكون أقرب إلى الحياة اليومية المعاشة ؛ أي توظيفها لـــ (مفهوم المطابقة الّذي عرفته الرّواية التّقليدية ، ولعلّ هذا ما حدّ من توظيف البعد العجائبي والغرائبي ، فكانت رواياتها الثلاث أقرب إلى الواقعية السّحرية ... وباختصار فإنّ القارئ لمتونها لا يكاد يشعر بتلك الحجب الفاصلة ما بين الخيال والواقع ممّا يجعل الرّوائية في حالة تماس مع قرائها المفترضين عبر (السّجل النّصي The Directory of the text) ، وما يوفّره من اتفاقات مشتركة بين كل من المؤلّف والقارئ ... وحتّى يتسنّى لنا معرفة وتبرير نزوع هدا النّوع من الكتابة إلى السعي الحثيث لبناء استراتيجيات فنّية متفردة وميزة تصبغ عملية بناء وتشكيل ملامح (القارئ الضّمني The Implied reader)، لابدّ من مساءلة وبسط بعض ما توفره نظريات السرد الحديثة خصوصا تلك النظريات المتعلقة بنقد استجابة القارئ ، ولعلّ دراسة (الافتتاحية الرّوائية The opening of the novel) من خلال حصر مفهومها ومعرفة وظائفها من شأنه الوصول بنا لمعاينة الكيفية والطريقة التي تمكّن الرّوائي من بناء وتشكيل ملامح قارئه الضّمني سعيا منه إلى تحقيق التفرد والتميز ، وبالتالي كسب التجاوب المنشود مع عوالمه التخيلية ؟

1. 1. الافتتاحية الروائية

1.1. 2. المفهوم والوظيفة:

الافتتاحية الرّوائية:"وحدة أساسية وظيفيّة من وحدات الرّواية ، تمهّد لما سيأتي بعدها وتفعل فعلها فيه ، فضلا على أنّها تقدّم للقارئ المسوّغات التّخيلية للحوادث اللّاحقة في المجتمع الرّوائي . وتشير الرّوايات ذات البناء المتماسك إلى أنّ الاكتفاء بفقرة قصيرة في عدد قليل من الأسطر لا يستطيع تجسيد وظيفة الافتتاحية ، ما يعني أنّ الافتتاحية تحتاج إلى شيء من التفصيل يتيح للرّوائي كما للقارئ فرصة بناء نص ذي وحدة وظيفية أساسية." (الفيصل، 2003، صفحة 38) وقد حرصت الرّوائية «أحلام مستغانمي» في رواياتها الثّلاث على أن تقتصر الافتتاحية على الفصل الأوّل من الرّواية ، مع اختلاف واضح في عدد صفحات كل فصل.

ففي رواية ذاكرة الجسد استغرقت الافتتاحية تسعة وأربعين صفحة .

وفي رواية فوضى الحواس استغرقت الافتتاحية تسعة وثلاثين صفحة .

وفي رواية عابر سرير استغرقت الافتتاحية ستة وعشرين صفحة .

إنّ نموذج الافتتاحية الرّوائية الّذي تقترحه «أحلام مستغانمي» على قرائها هو نموذج يتمتّع بمقدرة حكائية متفرّدة تجعلهم يتابعون النّصوص القصصية من غير أن يشعروا بالملل ، أو يفكّروا في ترك النّص قبل الفراغ من قراءته وعلى الرّغم من أنّ هذه المقدرة الحكائية ما هي إلاّ تعبير عن موهبة أدبية قادرة على استدعاء أكبر عدد من القراء ؛ إلاّ أنّ هنالك إمكانية لمعرفة قوانين ، ومفاتيح تشكيل القارئ الضّمني في ثلاثيتها ، وأعتقد بأنّ هنالك ثلاثة مفاتيح تقود إلى فتح مغاليق هذه المقدرة الحكائية هي : لعبة الضمائر ، والزّمن والافتتاحية الرّواية وقد اخترت مفتاح الضمائر والزّمن في علاقته مع المكان والشّخصيات جزءا من تحليل افتتاحية رواياتها الثّلاث وفي هذا السّياق يرى ((فولفغانغ كايسرWolfgana Iser)) بأنّ "الرّواية لا تكون مميّزة فقط بمادّتها ، وإنّما بالطّريقة الّتي تقدّم بها القصّة المحكية إنّه مجموع ما يختاره الرّاوي من وسائل ، وحيل لكي يقدّم القصّة للمروي له." (الحمداني، 2003، صفحة 46) لذا فعلى الكاتب بداية أن يتقن جيّدا لعبة الضمائر ، والزّمن ، بل ويحدّد في كلّ مرة الضّمير الّذي يستعمله في عرض أحداث قصّته ، وهي الغاية الّتي يهدف إليها عبر الرّاوي بغية التّأثير على المروي له ، أو على القراء بشكل عام . والرّواية " باعتبارها شكلا فنّيا لا تقوم بنقل الواقع كما هو إنّما تُمارس عليه نوعا من التّشويه ، والانزياح عن المتداول والمألوف والمكرور ." (هينكل، 2005، صفحة 48) وذلك لنقل موقف ، أو رؤية الكاتب ؛ غير أنّ عملية النّقل هذه لا بدّ لها من قوالب فنّية تؤطّرها ، وتجعلها أكثر قربا وجذبا للقراء وهذا ما يجعل " كاتب القصّة ، أو المسرحية يلجأ إلى تقديم الرّجال والنّساء في مواجهة بعضهم بعض بصورة تبدو شديدة القرب ممّا هم عليه في الحياة الفعلية ." ، وعلى القارئ تنحية عواطفه ،ومواقفه جانبا كي يسلم نفسه- إلى حين- لرؤية المؤلّف ، دون أن يعني ذلك مطلقا أنّه فقد قدرته على التّجاوب الشّعوري ، أو رد الفعل . لأنّ ذلك ما يشكّل تجربته باعتباره قارئا." (هينكل، 2005، صفحة 47) ، وباختصار فإنّه يقبل الدّور الّذي يقترحه عليه النّص الأدبي.

2.1. افتتاحية الرّواية ، وأنموذج الرّاوي العليم الممّثل

1.2.1 افتتاحية رواية ذاكرة الجسد:

تقدّم «روايات أحلام مستغانمي» – بصفة خاصة – للقراء مثالا ملائما لطريقة المزاوجة بين عالم الرّواية وعالم تجربتنا الذّاتية . لاسيما ، وأنّها "وظّفت في عملها الأول ضمير المتكلّم ، ممّا جعل روايتها أقرب إلى السّيرة الذاتية أو كتابة المذكرات." (العيسي، 2010، صفحة 42) وليس استعمال ضمير المتكلّم جديدا ، أو خاصا بـــالرّوائية «أحلام مستغانمي» ، بل هو ضمير معروف في الرّوايات العربية ، والأجنبية ، وهذا يعني بأنّ القاعدة الحكائية في ثلاثية «أحلام مستغانمي» لا تنطلق من اختيار الضّمير ، بل تنطلق من استعمال هذا الضّمير ، وتوظيفه لخلق المتعة الرّوائية ، فاستخدامها لضمير المتكلّم في روايتها «ذاكرة الجسد» يدلّ على أنّ الرّاوي أصبح راويا مُمثّلاً حين حلّ في إحدى شخصيات الرّواية ، وراح يعبّر من خلالها عمّا تراه الشّخصية وتعرفه ، وتشعر به من غير امتداد إلى دخيلة أيّة شخصية روائية أخرى." (الفيصل، 2003، صفحة 45) وميزة افتتاحية روايتها «ذاكرة الجسد» تكمن في خلق تلك العلاقة المُلتبسة بين كل من بطل الرّواية «خالد بن طوبال الرّاوي المُمثّل» ، والشّخصية المسرود لها «أحلام» ، ويبدأ تَخَلُّقُ هذه العلاقة الغريبة انطلاقا من معرفة المسوِّغ الّذي جعل كل من البطل ، وأحلام «الشّخصية المسرود لها» يقرّران خوض غمار الكتابة الرِّوائية ؛ فإذا كان مسوِّغ الكتابة عند البطل (الرّاوي المُمثّل داخل الحكيDramatized Narrator) ناتج عن حنينه ، ووفائه للذّاكرة ، فإنّ مسوِّغ الكتابة عند«أحلام الشّخصية الرِّوائية» ناتج بالأساس عن محاولتها الانتقام من هذه الذّاكرة لهذا يرتبط عندها فعل الكتابة بفعل العنف. وهذا ما ورد على لسان الرّاوي ، وهو يستذكر الحديث الّذي دار بينهما:

"يومها تذكّرت حديثا قديما لنا . عندما سألتك مرّة ؛ لماذا اخترتِ الرِّواية بالذّات . وإذا بجوابك يدهشني . قلتِ يومها بابتسامة لم أدرك نسبة الصِّدق فيها من نسبة التّحايل :

«كان لا بدّ أن أضع شيئا من التّرتيب داخلي .. وأتخلّص من بعض الأثاث القديم . إنّ أعماقنا أيضا في حاجة إلى نفض كأيّ بيت نسكنه ، ولا يمكن أن أبقي نوافذي مغلقة هكذا على أكثر من جثّة .. إنّنا نكتب الرّوايات لنقتل الأبطال لا غير ، وننتهي من الأشخاص الّذين أصبح وجودهم عبئا على حياتنا. فكلّما كتبنا عنهم فرغنا منهم .. وامتلأنا بهواء نظيف.." (مستغانمي، رواية ذاكرة الجسد، 2010، صفحة 18)

ينقل هذا المقطع الرِّوائي القارئ من مساحة النّص المكتوب ، إلى مساحة النّص الّذي سينكتب من طرف شخصية ممثّلة داخل الحكي ، وهذا ما يجعل القارئ يتشوّق لمعرفة قصّة هذه العلاقة المُلتبسة بين شخصيتين اختار كل منهما الكتابة كسلاح لمواجهة الآخر .

وعبر تقنية الاسترجاع والاستباق يتمّ التمهيد لأهمّ الأحداث الرّوائية بشكل مجمل في الافتتاحية الرّوائية حيث يتمّ تحديد زمن استرجاع البطل بـــتاريخ 8 ماي «1945» والغرض من هذا التّحديد هو التّمهيد للحديث عن المناخ السّائد في جزائر الاستقلال ، وهو مناخ أفضى إلى طريق مسدود ، وهذا ما جعل الشّخصيات الرّوائية تعيش نوعا من الضنك والشّعور المبكّر بالشيخوخة ، لاسيما الشّخصية البطلة الّتي أصبحت تعاني نوعا من الانفصال الاختياري عن الواقع الّذي أفرزته سنوات ما بعد الاستقلال ، وهذا ما

جعلها تختار الهجرة إلى باريس لتعود إلى أرض الوطن بتاريخ 25 أكتوبر (1988)، وهو العام ذاته الّذي تقرر فيه كتابة رواية وفاء لهذا التّاريخ وهروبا من الواقع المتردي الذي آلت إليه جزائر الثمانينيات .

"تراني أنا الّذي أدخل الشّيخوخة ... أم ترى الوطن بأكمله هو الّذي يدخل اليوم سنّ اليأس الجماعي ؟ أليس هو الّذي يملك القدرة الخارقة ، على جعلنا نكبر، ونهرم في بضعة أشهر وأحيانا في بضعة أسابيع فقط ." (مستغانمي، رواية عابر سرير، 2003، صفحة 23) إنّ تحديد التّاريخ ضمن افتتاحية روايتها يهدف إلى وضع القارئ في أجواء العالم الرّوائي ، الّذي ما يزال مجهولا بالنّسبة إليه ، وهو عالم بالأساس تخيلي ، غير أنّ ((أحلام مستغانمي)) من خلال تحديد التاريخ توحي لقرائها بأنّه عالم حقيقي .

يحتاج أمر (الإيهام Imaginary) هنا إلى وقفة قصيرة . ذلك أنّ استعمال ضمير المتكلّم في الرّواية يقرّب المسرود من التّعبير عن الشّؤون الخاصة . وهذا التّقريب شيء آخر غير المطابقة ؛ إذ إنّ الرّواية المسرودة بضمير المتكلّم لا تعني أنّها سيرة ذاتية لمؤلّفها ، ولا تختلف رواية (ذاكرة الجسد) عن هذا التّوصيف ، إنّها ليست سيرة ذاتية لـــلمؤلّفة ((أحلام مستغانمي)) بيد أنّ استعمال هذا الضّمير جعلها تزجُّ القارئ داخل العمل الرّوائي ، وتشدّه إليه من خلال الإيحاء له بشيء ، أو أشياء معروفة عنها في الواقع الحقيقي ، فجعلت اسمها ، واسم بطلتها واحد: (أحلام) وهما أيضا شغوفتان بالقراءة ، والإبداع الأدبي فكلتاهما (كاتبة) ، والتّطابق الموجود بين معلومات أحلام الشّخصية الرّوائية ، وأحلام الكاتبة والمؤلّفة للرّواية ، وأيضا التّطابق بين والد الشّخصية الرّوائية ووالد المؤلّفة . ولا شكّ بأنّ هذا التّطابق هو عمل مقصود من طرف ((أحلام مستغانمي)) كي توحي للقارئ أنّها هي ذاتها من تسرد وقائع حياتها في الرّواية . وقد استعانت بشيء آخر يوحي بالمطابقة ، وهو تحديد الزّمن بعام (1988) ، وهو العام ذاته الّذي انتهت فيه من كتابة روايتها الأولى حسب ما هو مذيل في الصفحة الأخيرة (ص 404) باريس تموز (1988) ، وهذا كلّه يجعل القارئ يقع أسير ((أحلام مستغانمي)) لأنّها أوهمته بأشياء خاصّة ، وأخرى عامّة ودفعته للاعتقاد بأنّه مقبل على قراءة حوادث حقيقية وضعتها الكاتبة في قالب روائي ليسهل عليها التّأثير فيه . وإذا أمعن القارئ النّظر في افتتاحية روايتها (ذاكرة الجسد) ، فإنّه سيقع على أركان أخرى للافتتاحية ، وهي تحديد المكان والشّخصيات ؛ إذ المكان في الرّواية يحمل أسماء حقيقية للمدن (باريس– قسنطينة) والشّوارع (شارع الطاهر عبد المولى) والمقاهي (مقهى الموعد) ، والجسور (جسر ميرابو جسر سيدي مسيد ، جسر سيدي راشد)، والوديان (وادي الرّمال) ، والجبال (جبل الوحش) والسّجون (سجن الكدية) ... واللّجوء إلى التسميات الحقيقية للأمكنة شائع في الرّواية ، ولكنّه لا يعني غير محاولة الإيهام بواقعية الرّواية ، ذلك أنّ المكان الرّوائي مكان خيالي ، وإن حمل اسما معروفا في الواقع الخارجي ... إنّه مكان تخلقه الكلمات ، ويؤثثه الوصف ، وتتّضح وظيفته حين تخترقه الشّخصيات إلاّ أنّ افتتاحية الرّواية لا تعمل على اختراق المكان ، بل تهتمّ بالتّمهيد لهذا الاختراق من خلال الإشارة إلى الأمكنة الّتي ستكون مسرحا لحوادث الرّواية ؛ ففي افتتاحية رواية (ذاكرة الجسد) يتمّ التمهيد للمكان بشكل مكثّف (مُجمل) لا يهتمّ بالتّحديد ، ولا حتّى التّدقيق في الوصف إنها مجرّد إشارة للمكان الّذي سيتمّ العناية بتفاصيله ، وحيثياته داخل الرّواية .

أما الشّخصيات ؛ فهي العناصر التّخيلية الّتي تخلق الحوادث الرّوائية ، وتتفاعل معها ، أو بتعبير «فيليب هامون PH. hamon» هي" تركيب يقوم به القارئ أكثر ممّا هي تركيب يقوم به النّص." (الحمداني، 2003، صفحة 50) ، ومهمّة الافتتاحية الرّوائية هي تحديدها ، والتّمهيد لحركاتها داخل المجتمع الرّوائي .

وقد تمّ التركيز في افتتاحية «ذاكرة الجسد» على الشّخصيات المحورية ، أو الأساسية كشخصية البطل «خالد بن طوبال» ، والبطلة «أحلام» ، وقد جاء تحديد هذه الشّخصيات بشكل عام يكشف عن بعض الصّفات المتعلّقة بالمهنة ، والمعتقد السّياسي ، والطّبائع والأمزجة . والشّيء اللّافت للانتباه هو استعمال «تقنية الاسترجاع» في أثناء تحديد بعض الشّخصيات مثل شخصية : «السي الطاهر والد البطلة أحلام» ، وقائد الكتيبة الّتي كان البطل خالد بن طوبال جنديا من جنودها أثناء الثّورة التحريرية الجزائرية» ، وشخصية «الشّاعر الفلسطيني زياد الخليل» الّذي كانت له علاقة بكلّ من البطل والبطلة.

إنّ جودة الافتتاحية الرّوائية ، وتماسكها تشدّ القارئ ، وتحفّزه على مواصلة القراءة . ذلك أنّها أشبه بالباب المُوارب الّذي لا يكشف عن كلّ ما هو موجود خلفه . وهو ما يدفع القارئ الّذي يملك تأشيرة الدّخول إلى فتح هذا الباب لولوج فضاء النّص الرّوائي الواسع .

إنّ استثمار ضمير المتكلّم داخل هذا المتن الرّوائي كان دوما يستدعي حضور ضمير المُخاطب (أنت) ، وهو صورة عن المتلقي الافتراضي الّذي يتمّ تشكيله ، وتهيئته للتّفاعل مع العوالم الرّواية التّخيلية .

إنّ سارد رواية «ذاكرة الجسد» يهيئ قارئه منذ البداية ، لتقبُّل أحداث تشبه الواقع لكنّها ليست الواقع ذاته لأنّها ببساطة تنتمي إلى عالم الأدب :

"مازلت أذكر قولك ذات يوم :

«الحبّ 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 . إنّها تصلح اليوم لأكثر من كتاب .

وهنيئا للحبّ أيضا ...

فما أجمل الّذي حدث بيننا .. ما أجمل الّذي لم يحدث .. ما أجمل الّذي لن يحدث ." (مستغانمي، رواية ذاكرة الجسد، 2010، صفحة 07)

وبين الّذي حدث ، والّذي لم يحدث يتمّ صياغة "ما لم يقوله النّص من خلال ما قاله." (زيد، 1992، صفحة 36) إنّه المسكوت عنه ، الّذي يجب على القارئ النّشط المتفاعل مع المقروء أن يحدّده . إنّ هذا القارئ يجد نفسه مُتورّطا في تتبع أحداث الرّواية بسبب إصرار السّارد على استدعائه عبر تبادل الأدوار بينه ، وبين شخصية البطلة «أحلام/حياة» المسرود لها باعتبارها من ستقوم بكتابة الأحداث في شكل كتاب «رواية» لهذا فإنّها تمثّل (أنتِ +أنتَ + أنتم+أنتنّ = القراء) وجميع هذه الضّمائر لابدّ لها من استدعاء متلق دون أن تحدّده بالضرورة.

يقول «جيرار جينت Gerard Genet» : " هنالك إنسان ينام في أنت ، ويبدو لي أنّ هذه الصيغة تعبّر بشمول . وهذه حالة نادرة إلا أنّها شديدة البساطة ، فهي من تقلبات الحكي اللامتجانس كدليل على أنّ هذا الشّكل أكثر اتّساعا من صيغة الحكي بواسطة ضمير الغائب ." وترى النّاقدة «زهرة الجلاصي» " وهي

بصدد تحليل رواية «ذاكرة الجسد» بأنّ هذا الإنسان النائم في (الأنت) ذات مؤنثة قلبت مفهوم الاسترخاء ، وأعلنت القطيعة مع زمن الذّات الطيّعة المهادنة ، فهي ترفض التّعامل «الرومانسي» مع فعل الكتابة ، لذا استعارت صورة الجريمة وحيثياتها وشرّعت مبدأ «الكتابة/الجريمة» حلاّ «للثأر» ، وتصفية الحسابات." (الجيلاصي، 2000، صفحة 89) وما بين الطرفين «أنا السارد/أنتِ الذات الثانية للكاتبة» يتمّ كتابة أحداث الرّواية ، فإذا كان المؤلف قد رسم أحداثها على الورق ، فإنّ القارئ هو من يقوم بعملية فكّ هذه الرّسومات ، والتّحقيق في وقائع الجريمة .

يقول الراوي على لسان الشّخصية «حياة» الممثّلة للضمير «أنتِ» :

"وأضفتِ بعد شيء من الصمت: «في الحقيقة كل رواية ناجحة ، هي جريمة ما نرتكبها اتجاه ذاكرة ما . وربّما اتجاه شخص ما ، نقتله على مرمى من الجميع بكاتم صوت ، ووحده يدري بأنّ تلك الكلمات كانت موجّهة إليه ، والرّوايات الفاشلة ، ليست سوى جرائم فاشلة ،لا بدّ أن تُسحب من أصحابها رخصة حمل القلم بحجّة أنّهم لا يحسنون استعمال الكلمات ،وقد يقتلون بها خطأ أيّ أحد .. بما في ذلك أنفسهم ، بعدما يكونوا قد قتلوا القراء ضجرا !»" (مستغانمي، رواية ذاكرة الجسد، 2010، صفحة 18)

وبهذه الطريقة ، أي طريقة (السرد اللاّمتجانس) يتّم بناء وتشكيل ملامح القارئ الضمني من خلال التنويع في استخدام الضمائر ؛ حيث يتّم استخدم ضمير (المخاطب/ المخاطبة (أنتِ) أثناء بداية عملية السرد ((وأضفتِ بعد شيء من الصمت ...)) لينتقل إلى ستخدم ضمير المتكلم / المتكلمين ((في الحقيقة كل رواية ناجحة ، هي جريمة ما نرتكبها اتجاه ذاكرة ما . وربّما اتجاه شخص ما ، نقتله على مرمى من الجميع بكاتم صوت)) ثم ينتقل السارد إلى استخدام ضمير آخر (الغائب / الغائبين) ((... ووحده يدري بأنّ تلك الكلمات كانت موجّهة إليه ، والرّوايات الفاشلة ، ليست سوى جرائم فاشلة ،لا بدّ أن تُسحب من أصحابها رخصة حمل القلم بحجّة أنّهم لا يحسنون استعمال الكلمات ،وقد يقتلون بها خطأ أيّ أحد .. بما في ذلك أنفسهم ، بعدما يكونوا قد قتلوا القراء ضجرا !)) وهكذا يدخل القارئ ضمن لعبة التنويع في استخدام الضمائر أو ما يعرف بالسرد اللامتجانس ، وهي من الإمكانات المتعدّدة التي توفرها اللّغة لبناء وتشكيل ملامح القارئ الضمني ، وهو ما كشف عنه هذا المقطع السردي القصير الّذي يعمل على تهيئ القارئ ، وجعله أكثر تجاوبا وتفاعلا مع هذه البنية النصيّة ، وذلك لاستقبال (خطاب واصف Métroman) يمهد الحديث عن سرّ كتابة وصناعة الرّوايات الناجحة.

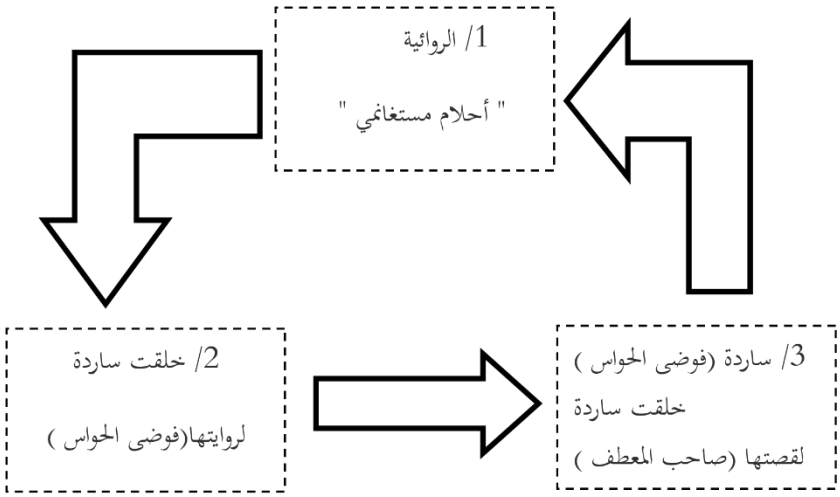
2.2.1 افتتاحية فوضى الحواس:

إنّ ما يميّز العمل الثاني للرّوائية «أحلام مستغانمي» هو أنّها استطاعت عكس أقطاب العملية الإبداعية في الرواية ــ إن صح التعبير ــ بحيث أنّها لم تقم على نقل الواقع إلى الرّواية ، بل قامت بنقل الرّواية إلى الواقع وفعلها هذا شبيه بفعل " **النّحات «بيغماليون» الذي أبدع تمثالا من رخام لامرأة تدعى «جالاتيا» ثمّ راح يصلي للآلهة كي تهب الحياة لتمثاله ، فاستجابت الآلهة وتزوّج «بيجاليون» من «جالاتيا».**" (مستغانمي، رواية فوضى الحواس، صفحة 275) بيد أنّ الكاتبة لم تبق أسيرة الأسطورة القديمة إذ لم تُبْقِ حبيبها كائنا من ورق

؛ بل حوّلته من خلال لعبة التّخيل الرّوائي إلى معشوق من دم ، ولحم يعرف كيف يتغزّل بجسد امرأة في علاقة حميمية تصرّ على أن يكون الجنس بادرة لإشعال مكامن الرّغبة .

غير أنّ استخدام ضمير الغائب يمكّنُ الكاتب من التّواري خلفه لتمرير ما شاء من الأفكار دون أن يبدو تدخله صارخا ، أو مباشرا . وبفضل هذا اللّهو واللّعب العجيب يغدو السّارد أجنبيا عن العمل السّردي ، وهذا ما أشارت إليه " أحلام مستغانمي" عبر وعي ساردة فوضى الحواس (حياة) الّتي كانت هي الأخرى بصدد تأليف قصّة : " كتبت أخيرا نصّا جميلا ، والأجمل أنّه خارج ذاتي ، وأنّي تصوّرت فيه كلّ شيء ، وخلقت فيه كلّ شيء قرّرت ألاّ أتدخل فيه بشيء ، ولا أسرّب إليه بعضا من حياتي." (مستغانمي، رواية فوضى الحواس، صفحة 09) فهل كانت الرّوائية وفيّة مثل بطلتها لهذا الحياد ؟ هذا ما سأحاول استشفافه من خلال افتتاحية رواية (فوضى الحواس)

تمثّل افتتاحية رواية (فوضى الحواس) نموذج الرّواية الّتي لا تقوم بتأطير (الرّاوي) ضمن شكل محدّد . بل تعمل على تنويع الطرائق في سرد الأحداث ، ممّا استلزم توظيف شكلين من الرّواة ضمن الافتتاحية هما : (الرّاوي العليم بكلّ شيء) و (الرّاوي الممثّل داخل الحكي) . واللاّفت للانتباه هي الطّريقة المبتكرة الّتي تمّ بها توظيف هذين الشّكلين ، ولعلّ ذلك ناتج بالأساس عن رغبة الرّوائية في التّخلص من أسر العلاقة الثّنائية التّقليدية الّتي تربط الكاتب بقرائه (راوٍ مروي له) لصالح علاقة ثلاثية يوضّحها الشّكل التّالي:



شكل يبين بعلاقة الكاتبة بعالمها الروائي

الشكل رقم (01):

تكشف هذه العلاقة الثّلاثية للقارئ ؛ أنّ هنالك نصّ صغير يتخلّق داخل نصّ الرّواية الأصلي ، وهي شبيهة إلى حدّ كبير بتخلّق الجنين داخل أحشاء أمّه . فمنذ الصّفحات الأولى من افتتاحية الرّواية يتمّ تشكيل النّص الصغير (قصّة ساردة صاحب المعطف) بالاستعانة براوي عليم بكلّ شيء ، لذا يتمّ استخدام الضّمير الغائب (هو/ هي) للحديث عن علاقة غرامية جرت بين كائنين حبريين هما : امرأة ، ورجل من دون تقديم أيّ معلومات خارجية عنهما ؛ بل يتمّ التّركيز فقط على حياتهما النّفسية والشّعورية ، وعبر تقنية تسريد الجسد الممزوجة بنزعة رومانسية طاغية ، يتمّ إدخال القارئ كطرف ثالث شاهد ومتفاعل مع هذه العلاقة

الحميمية المأزومة ، والّتي ستنتهي بالفراق ، وعملية استدعاء القارئ تتمّ من خلال تدخل (ساردة رواية فوضى الحواس) وهي السّاردة الّتي يتمّ تشكيلها بضمير المتكلّم (أنا / نحن) ، ممّا يجعلها نسخة طبق الأصل عن القارئ المفترض أو الضّمني ، وما يفضح ذلك هي كثرة تعليقات السّاردة .

ووظيفة هذه (التّعليقات Narrator Comments) هي : استمالة القارئ ، والتّأثير عليه من خلال إيهامه بأنّ الأحداث الّتي تسرد عليه حقيقية ، وهذا ما فعلته (ساردة رواية فوضى الحواس) من خلال إيهامها القارئ بأنّ هذا الرّجل الورقي يمكن مصادفته في الحياة ، ممّا يجعل القارئ يخلع عن هذه السّاردة صفة الورقية لاسيما ، وأنّها راحت تختلق موعدا مع هذا الرّجل داخل الحياة .

تقول السّاردة في آخر افتتاحية الرّواية :

"كم مرّ من الوقت ، قبل أن أكتشف حماقة خلطي عقدة الماضي .. بالواقع المضاد.

.. تماما ، كخلطي الآن ، بين وهم الكتابة .. والحياة ، وإصراري على الذّهاب إلى ذلك الموعد الّذي أقنعت نفسي عبثا بأنّني لست معنية به ، وأنّه سيتم بين كائنات حبرية ، لا يحدث أن تغادر الورق ؟ ورغم ذلك أمضي .. دون أن أدري أنّ الكتابة ، الّتي هربت إليها من الحياة ، تأخذ بي منحى انحرافيا نحوها ، وتزجّ بي في قصّة ستصبح صفحة بعد أخرى قصّتي ." (مستغانمي، رواية فوضى الحواس، صفحة 39)

وبهذا فقد استطاعت (ساردة فوضى الحواس) التّأثير على القارئ ، وجعله يتوهم بأنّ الأحداث الّتي ستسرد عليه واقعية من خلال جعل (قصّتها) هي نفسها (قصّة القارئ) الّذي سيبني فصولها أثناء القراءة . ذلك أنّ ضمير المتكلّم يستدعي دائما حضور ضمير المُخاطب ، فـــ (قصّتي أنا) الّتي سأكتبها لك ، ستكون (قصّتك أنت) حينما تقرؤها ،وتتفاعل مع أحداثها .

وإذا كانت الرّوائية قد اعتنت بتحديد الشّخصيات ، والزّمان ، والمكان تحديدا واقعيا في افتتاحية روايتها الأولى (ذاكرة الجسد) لإيهام القارئ بواقعيّة الأحداث ، فإنّها لم تهمل ذلك في روايتها الثّانية (فوضى الحواس) غير أنّ تحديد هذه العناصر جاء وفق الأحداث المتخيّلة . حيث أنّ الأحداث في (قصّة صاحب المعطف) هي أحداث متخيّلة أصلا وذلك حسب ما ينبئ به (وعي السّاردة العليمة بكل شيء) ، وهذا ما جعل الزّمن نفسه هو زمن الكتابة ، وذلك حسب ما يوحي به (وعي ساردة فوضى الحواس الممثّلة داخل الحكي) والّتي كانت معنية بالدّرجة الأولى بالتّعليق على أحداث هذه القصّة ، موحية للقارئ بواقعيّتها من خلال ذكرها بأنّها زوجة ضابط عسكري مشغول بارتقاء المناصب ، وبأنّ مسوّغ الكتابة لديها نشأ نتيجة رغبتها الملحّة في الكتابة للهروب من رتابة حياتها الواقعية . لذلك فهي تبحث عن صاحب المعطف خارج القصّة المتخيلة ، أي في الحياة ؛ وبهذا يتمّ تفعيل إحدى الخواص المهمّة ، والأساسية لدى المرأة عبر استخدام عنصرين هما: الزّمان والمكان اللّذين يؤطران القصّة الصغرى ؛ لتصبح الكتابة الروائية "لدى أحلام مستغانمي" تُحاكي مهمّة (الحمل والإنجاب) حيث أنّها قامت بإبداع قصّة قصيرة داخل نصّ روائي ، ولم تكتف بذلك ؛ بل راحت تعتني بها إلى أن شكّلت شيئا فشيئا فصول روايتها .

3.2.1 افتتاحية عابر سرير:

تعدّ افتتاحية روايتها الثّالثة (عابر سرير) أصغر افتتاحية من حيث عدد الصّفحات بالمقارنة مع افتتاحية روايتيها السّابقتين ، ولعلّ ذلك راجع لكون هذه الرّواية ، ما هي إلاّ امتداد لمشروع روائي منسجم تمخض عن ثلاثية قد تكون الأولى في مسيرة الأدب الجزائري المعاصر المكتوب باللّغة العربية.

في هذه الافتتاحية الّتي لا يتجاوز عدد صفحاتها الستة والعشرون صفحة ، نجد الرّوائية تصرّ على جعل القارئ طرفا مشاركا في الحكي من خلال التّنويع في استخدام الضمائر الّتي تستدعي حضوره ؛ إذ يبدأ السّارد العليم بكلّ شيء ، والمشارك ضمن أحداث الرّواية بصفته شخصية بطلة مشروع سرده بضمير المتكلّم المفرد (أنا) الّذي يستدعي حضور ضمير المخاطب المفرد (أنتِ) ليكون مدار السّرد منصب مرّة أخرى على الجنسين (رجل / امرأة) اللّذان يلتقيان كما في كلّ مرة مصادفة :

" كنّا مساء اللّهفة الأولى ، عاشقين في ضيافة المطر ، رتبت لهما المصادفة موعدا خارج المدن العربية للخوف.

نسينا لليلة ، أن نكون على حذر ، ظنا منّا أنّ باريس تمتهن حراسة العشاق." (مستغانمي، رواية عابر سرير، 2003، صفحة 08)

ولأنّ الرّوائية ليست ممّن ينحازون للنّمطية في الكتابة ؛ فإنّها تلجأ إلى الّتنويع في طرائق عرضها للمشاهد الرّوائية ، سواء من خلال الانتقال من صيغة إلى أخرى (الانتقال من صيغة المتكلم إلى صيغة الغائب ، أو المزاوجة بين الصيغ) ، أو من خلال الإكثار من تدخلات السّارد وتعليقاته ، وعلى الرّغم من كثرة هذه التّدخلات الّتي تقطع مسار الحدث السّردي ، إلا أنّ المتلقي لا يشعر بتفكّكات على مستوى البنية السّردية للمشهد الرّوائي بالقدر الّذي يشعر فيه بالانسجام ، وهذا ما ينبئ به "(المشهد الرّوائي) التالي ، والّذي تمّ انتخابه على سبيل التّمثيل ، لا الحصر" (مستغانمي، رواية عابر سرير، 2003، صفحة 11)

المقطع الأوّل:

{كنّا في غرفة الجلوس متقابلين ، على مرمى خدعة من المخدع . عاجزين على انتزاع فتيل قنبلة الغيرة تحت سرير صار لغيرنا .

لموعدنا هذا كان يلزمنا مناطق مترعة الذّكريات ، مجرّدة من مؤامرة الأشياء علينا ، بعيدة عن كمين الذّاكرة.

"فلمّاذا جئت بها إلى هذا البيت بالذّات ، إذا كنت تخاف أن يتسرّب الحزن إلى قدميها؟}

المقطع الثاني:

{ذلك أنّ بي شغفا إلى قدميها ، وهذه حالة جديدة في الحبّ . فقبلها لم يحدث أن تعلّقت بأقدام النّساء.}

المقطع الثالث:

{هي ما تعوّدت أن تخلع الكعب العالي لضحكتها ، لحظة تمشي على حزن رجل . لكنّها انحنت ببطء أنثوي كما تنحني زنبقة برأسها ، وبدون أن تخلع صمتها ، خلعت ما علق بنعليها من دمي ، وراحت تواصل الرّقص حافية منّي .

أكانت تعي وقع انحنائها الجميل على خساراتي ، وغواية قدميها عندما تخلعان أو تنتعلان قلب رجل؟}

المقطع الرابع:

{شيء ما فيها كان يذكّرني بمشهد ((ريتا هاروث)) في ذلك الزّمن الجميل للسينما ، وهي تخلع قفازيها السّوداويين الطويلين من الساتان ، إصبعا إصبعا ، بذلك البطء المتعمّد فتدوّخ كلّ رجال العالم بدون أن تكون قد خلعت شيئا.

هل من هنا جاء شغف المبدعين بتفاصيل النّساء ؟ ولذا مات بوشكين في نزال غبي دفاعا عن شرف قدمي زوجة لم تكن تقرأه .}

تحليل المشهد الروائي المنتخب :

المقطع الأول :

1-سارد هذا المقطع هو راو عليم مشارك ، أي أنّه شخصية ممثّلة داخل الحكي.

2-صيغة الحكي جاءت بضمير المتكلّم المفرد (أنا) ، لتتحوّل في آخر المقطع إلى صيغة ضمير المخاطب المذكر المفرد (أنتَ) .

3-إنّ تحويل الصّيغة إلى ضمير المخاطب ما هو إلاّ تشكيل للقارئ الضمني ضمن النّسيج الرّوائي.

المقطع الثّاني :

1-سارد المقطع الثّاني هو راو عليم مشارك.

2-جاءت صيغة الحكي بضمير المتكلم المفرد (أنا) .

3-ضمير المتكلم المفرد (أنا) يستدعي استحضار ضمير المخاطب (أنت).

المقطع الثّالث :

1 سارد المقطع الثّالث هو راو عليم مشارك أيضا .

2 تحولت صيغة الحكي من ضمير المتكلّم إلى ضمير الغائب (هي) ، هذا التحوّل استدعى بدوره حضور ضمير المتكلّم (أنا) .

3 ضمير المتكلّم المفرد (أنا) يستدعي استحضار ضمير المخاطب (أنت)

المقطع الرّابع :

1- سارد المقطع الرّابع هو راو عليم بكل شيء .

2-شكّل هذا المقطع انقطاعا في سير أحداث القصّة ، والسّبب راجع إلى كونه تدخلا أو تعليقا من طرف السّارد ، الغرض منه تعميق مأساة الشّخصية ، لتحقيق المزيد من الــتّأثير على القارئ المفترض الّذي يتمّ تشكيله في ثنايا الخطاب الرّوائي .

وبالعودة للحديث عن المضامين ، فإنّ مضمون افتتاحية رواية ﴿عابر سرير﴾ يعدّ استكمالا لمسيرة تلك العلاقة الغريبة الّتي جرت بين رجل ، وامرأة . ولكن مع تبادل الأدوار هذه المرّة ، حيث تحتلّ المرأة ﴿حياة﴾ الّتي كانت في رواية ﴿فوضى الحواس﴾ ساردة وشخصية ممثّلة داخل الحكي مكان الشّخصية البطلة المسرودة في رواية ﴿عابر سرير﴾ فيما تحتل شخصية الرّجل ، بعدما كانت شخصية مسرودة في متن ﴿فوضى الحواس﴾ ، دور السّارد الممثّل في رواية ﴿عابر سرير﴾ ، واللّافت للانتباه أنّ هذه الشّخصية تحمل نفس الصفات الّتي حملتها شخصية ﴿خالد بن طوبال﴾ في روايتي ﴿ذاكرة الجسد﴾ و ﴿فوضى الحواس﴾ ؛ فهي شخصية مثقّفة شغوفة بقراءة الأدب تمتهن مهنة مصور في إحدى الجرائد ، بالإضافة إلى أنّها شخصيّة تعاني من عاهة جسدية على مستوى الذّراع الأيسر ... وقد أعجب سارد رواية ﴿عابر سرير﴾ بقصة (خالد ابن طوبال) بعد أن قرأ الكتاب الذي أهداه له زميله ﴿عبد الحق﴾ وهو على سرير المرض بالمستشفى نتيجة الرّصاصتين اللّتين اخترقتا ذراعه اليسرى حينما كان يحاول التقاط صور للمتظاهرين أثناء أحداث أكتوبر (1988) ، ليكتشف فيما بعد أنّ هذا الكتاب لم يكن سوى من تأليف﴿حياة﴾ ، والّذي سيكتب بعض تفاصيل حياتها ، ولكنّه يقرر قبل أن يبدأ في الكتابة أن يختار لها نفس المصير الذي اختارته لبطلها في رواية ﴿فوضى الحواس﴾ . وهذه الطّريقة في سرد الأحداث تسمى طريقة الاستباق فالسّارد يستبق الأحداث قبل أن يتعمّقها القارئ ؛ إنّه يعطي للقارئ معالم موجّهة لما سيحدث في المجتمع الرّوائي من صراع بين الشّخصيات الرّوائية ، وهذا من شأنه تحفيز القارئ لمواصلة القراءة واكتشاف حيثيات ما هو مضمر داخل النّص.

ولا شكّ بأنّ الدّوافع الّتي جعلت القارئ يواصل القراءة نابعة في المقام الأول من الشّعور بالنّقص الّذي يكتنف المشهد ، أو المقطع الروائي مما يثير لديه الكثير من الأسئلة والّتي لا يجد لها أجوبة ، إلا بمواصلة القراءة . إنّ الروائي أثناء إنتاجه نصّا ، أو مشهدا روائيا " يقرأ تلك الأسئلة الّتي ترتسم على شفهنا نحن المتلقين ، وهذا ما يُحدث ذلك الشّعور بالانجذاب نحو ما نقرأه ، فنعيد طرح نفس الأسئلة الّتي طرحها الكاتب ، لنجد أنفسنا نتابع القراءة لاكتشاف ما هو مضمر داخل الخطاب." (وآخرون، 2010، صفحة 59) وأحلام بوصفها روائية لا تختلف عن ذلك الكاتب في شيء ، فهي قبل أن تبدع مشهدا روائيا تقوم بطرح الأسئلة الّتي تتوقع صدورها من طرف متلقيها ، لهذا فهي تعمل على إنشاء خطاطة مبدئية ناتجة عن جدلية ﴿السؤال / الجواب﴾ وسأمثّل لذلك بهذا المشهد المقتطف من روايتها (عابر سرير) يقول السّارد :

" إن كنت اليوم أجلس لأكتب فلأنّها ماتت.

بعدما قتلتها ، عدت لأمثل تفاصيل الجريمة في كتاب كمصور يتردّد في اختيار الزّاوية الّتي يلتقط منها صورته ، لا أدري من أيّ مدخل أكتب هذه القصّة الّتي التقطت صورها من قرب من الزّوايا العريضة للحقيقة." (مستغانمي، رواية عابر سرير، 2003، صفحة 21)

وعلى الرّغم من أنّ هذا المشهد هو مشهد قصير جدّا ، إلاّ أنّه مثير للكثير من الأسئلة الّتي يتناوب على طرحها كل من الكاتب ، والقارئ . الأوّل بوصفه منتج لنصٍ يحمل في طياته استجابات لقارئ مفترض . والثّاني بوصفه متلقيا يتوقع من النّص المُنتج أن يثير بعضا من رغباته ، ويحمل شيئا من صفاته .

الشكل رقم (02): الأسئلة الّتي يتناوب كلّ من القارئ والمؤلّف على طرحها

إنّ ما يهمّ الروائي بالدّرجة الأولى هو أن يبدع نصّا باستطاعته إثارة أكبر عدد ممكن للأسئلة ، وعلى حدّ تعبير «أحلام مستغانمي» فإنّ "الأجوبة عمياء ، ووحدها الأسئلة ترى." (مستغانمي، رواية عابر سرير، 2003، صفحة 49) ذلك أن الأسئلة تحمل في طياتها الأجوبة وهي على كثرتها ، وتنوّعها تعطي فرصة للقارئ ليكوّن عالمه الخاص ، وفق فهمه ودرجة تجاوبه وزاوية رؤيته للعمل الأدبي ؛ ممّا يسمح له ببناء أفق يتوقع من خلاله ما سيجري في عالم الرّواية ، وذلك بالاستناد إلى بعض المرجعيات الّتي يزوّده بها الرّوائي ، وطبعا لا يمكن للرّوائي أن يزوّد قارئه بهذه المرجعيات دفعة واحدة ضمن الافتتاحية الرّوائية ؛ لذا فهو يجعلها مؤجلة لما سيأتي تفصيله في الفصول الموالية . وأحلام مستغانمي لا تشذّ عن هذه القاعدة ؛ إلاّ أنّها تعمل على تحطيم (أفق توقعات Waiting Horizon) قرائها المحتملين خصوصا أولئك الّذين بقوا أوفياء لطريقة عرض الرّواية الكلاسيكية و لم يتعوّدوا أن يكشف الكاتب أمامهم سرّا من أسرار التّخييل الرّوائي . إنّ " أحلام " من الرّوائيين القلائل الّذين يعملون على زحزحة مثل هذه القوانين الرّاسخة ، لترتقي بالقارئ إلى موقع الكاتب ، لذا فإنّ الذّات القارئة الّتي يتمّ تشكيلها في ضمير الخطاب الرّوائي هي ذات من نوع مختلف ،

إنّه قارئ يملك خبرة جمالية كافية بالنّوع الأدبي الذي ينتمي إليه النّص ، ولذا فهو يقبل الدّور على الرّغم من تصريح الذّات السّاردة مثلا – في كم من موضع – على أنّ الأحداث المروية مختلقة أي ما هي سوى خيال .

يقول الرّاوي في افتتاحية رواية (عابر سرير) ، وهو بصدد الحديث عن المرأة التي أحبّها :

أذكر يوم صادفتها في ذلك المقهى ، منذ أكثر من سنتين ، لم أجد سوى ذريعة من الموسلين لمبادرتها سائلا إن هي الّتي رأيتها مرّة في حفل زفاف ، مرتدية ثوبا طويلا من الموسلين الأسود.

ارتبكت.أطنّها كانت ستقول((لا)) ، ولكنّها قالت((ربّما)) أحرجها أن تقول((نعم)).

في الواقع ، لم نكن إلتقينا بعد ، لكنّي كنت أحبّ أن أختلق ، مع امرأة ، ذكريات ماض لم يكن . أحبّ كلّ ذاكرة لا منطق لها .

بدأنا منذ تلك اللّحظة نفصّل قصّة على قياس ثوب لم يوجد يوماً في خزانتها." (مستغانمي، رواية عابر سرير، 2003، الصفحات 13-14)

وبهذا تتكشف للقارئ ملامح هذه المرأة تدريجيا ، مثلها مثل البطل السّارد تماما ، فهما شخصيتان من ورق غير أنّ الرّوائية تضفي عليهما بعضا من الواقعية المستمدّة من الحياة فتأخذ المرأة بعضا من ملامح المؤلّفة ذاتها فهي جزائرية ، وبالضّبط من قسنطينة ، كما أنّها روائية مشهورة ، سبق لها أن نشرت كتابا في إشارة إلى رواية (ذاكرة الجسد) ، وما يفضح ذلك هو تصريح السّارد ، هذا الأخير يأخذ بعضا من ملامح الشّخصية الورقية (خالد بن طوبال) ، إذن فهي شخصية ورقية تأخذ ملامحها من شخصية ورقية سابقة لتصبح مشروعا ممتدّا لها وكأنّ السّاردة (أحلام) تكفّر عن ذنب قتل شخصية (خالد بن طوبال) في الرّواية السّابقة ، فتقوم ببعثها مجدّدا في الرّواية الموالية ، لكن وفق مواصفات ومعايير أخرى تمليها عليها طاقة التّخييل الرّوائي ، والموهبة الأدبية .

يقول الرّاوي وهو بصدد التّعليق عن الموهبة ، والمقدرة الأدبية لتلك المرأة الحبرية الّتي أخذت بعض ملامح الرّوائية الّتي دوّنت اسمها على غلاف رواية (عابر سرير) :

كيف تقاوم شهوة التّلصص على امرأة ، تبدو وكأنّها لا تشعر بوجودك في غرفتها ، مشغولة عنك بترتيب ذكرياتها؟

وعندما تبدأ في السّعال كي تنبهها إلى وجودك ، تدعوك إلى الجلوس على ناصية سريرها ، وتروح تقصّ عليك أسرارا ليست سوى أسرارك ، وإذ بك تكتشف أنّها كانت تُخرج من حقيبة ثيابك ، منامتك ، وأدوات حلاقتك وعطرك ، وجواربك ، وحتّى الرصاصتين اللّتين اخترقتا ذراعك .

عندها تغلق الكتاب خوفا من قدر بطل أصبحت تشبهه حتى في عاهته ، ويصبح همّك كيف التّعرف على امرأة عشت معها أكبر مغامرة داخلية ، كالبراكين البحرية ، كلّ شيء حدث داخلك . وأنت تريد أن تراها فقط لتسألها((كيف تسنّى لها أن تملأ حقيبتها بك ؟)." (مستغانمي، رواية عابر سرير، 2003، الصفحات 19-20)

في الحقيقة إنّ تقنية الإيحاء بواقعية المسرود في الرّواية الثّالثة (عابر سرير) لم تُوظّف بغرض إيهام القارئ بواقعية الأحداث المسرودة ، ولكنّها وُظّفت من أجل ربط القارئ بأحداث النّصين الرّوائيين السّابقين ،

وهذا ما يجعل القارئ يستشعر تلك المقدرة العجيبة في الصّوغ السّردي القائم أساسا على تفجير إمكانات اللّغة ، وإعطائها بعدا تناسليا ناتج عن طاقة التخيل الّتي تتمتّع بها المرأة ، وهي القضيّة ذاتها الّتي أثارتها الكاتبة عبر وعي سارد روايتها الأولى (ذاكرة الجسد) ، وهي بصدد استذكار الحوار الّذي جرى بينه ، وبين البطلة (أحلام):

"– هل مرّ هذا الرّجل بحياتك أم

لا ؟ ضحِكتِ ... وقلتِ :

عجيب .. إنّ في روايات أجاتا كريستي أكثر من 60 جريمة ، وفي روايات كاتبات أخريات أكثر من هذا العدد من القتلى ، و لم يرفع أيّ قارئ صوته ليحاكمهنّ على كلّ تلك الجرائم أو يطالب بسجنهنّ ، ويكف كاتبة أن تكتب قصّة حبّ واحدة ، لتتجه كلّ أصابع الإتهام نحوها ، وليجد أكثر من محقّق جنائي قصّتها . أعتقد أنّه لا بدّ للنّقاد أن يحسموا يوما هذه القضية ، فإما أن يعترفوا أنّ للمرأة خيالا يفوق خيال الرّجال ، وإمّا أن يحاكمونا جميعا !" (مستغانمي، رواية ذاكرة الجسد، 2010، صفحة 126)

وهكذا يعيدنا هذا المقطع السّردي القصير عبر وعي السّاردة الممثّلة في رواية (ذاكرة الجسد) إلى إعادة مطارحة قضية المفاضلة بين ما يكتبه الرّجال وما تكتبه النّساء ، وهي القضية الّتي تحتفي بها – أيّما احتفاء– جلّ الكتابات النّسوية بسبب أنّها تلامس ثنائية جوهرية تتعلق بـــ ((الوجود / والحدود)) ، وهي الثنائية الّتي صاحبت هذا اللّون من الكتابة ، والّذي غالبا ما نجده يرتدي عباءة الأدب النضالي المقاوم لكلّ أشكال الاستلاب والسيطرة المفروضة من طرف النّسق الثقافي ؛ بسبب إدعاء أنّه نسق مهيمن وصناعة رجولية ، لا تعطي أيّة مزية لأدب النّساء ، وتعدّه أدبا هامشيا ، ومجرّد ثرثرة لغوية واصفة يتمحور حول الذّات ، وليس بإمكانه تقديم أيّة رؤية حول العالم ...

3. خاتمة:

لقد اعتمدت الرّوائية في تشكيل موضوعها الجمالي ، وبالتّالي بناء وتشكيل ملامح قارئها الضّمني على مجموعة من الاستراتيجيات ، والأدوات الفنّية الّتي أسهمت في جعل النّص الرّوائي أكثر متعة ، وجذابا لفئة عريضة من القراء ونوجز هذه الاستراتيجيات فيما يلي :

_ تكييف السجلّ النّصي ، وجعله يُناسب مقاس القارئ الضّمني الّذي يتمّ تشكيله داخل النّص الرّوائي وذلك من خلال التّركيز على اختيار الاتفاقات الضّرورية ، والمشتركة بين كلّ من المؤلّف ، والقارئ ؛ كالاتفاقات التّاريخية والاجتماعية(عادات ، تقاليد ، طبائع) ، والنّفسية (ميولات رغبات) ...

_ اعتمادها على مبدأ المطابقة ، بحيث عمدت الرّوائية إلى إيهام القارئ بواقعية العوالم الرّوائية الخيالية ، وذلك عبر توظيفها ما يوحي بهذه الواقعية كتوظيف أسماء أماكن واقعية (قسنطينة ، باريس...) ، وأحداث تاريخية (أحداث _ ماي 1945، أحداث مظاهرات 1988، أحداث المأساة الوطنية 1990...) ...

ـ التّنويع في استخدام الرّواة ؛ ممّا جعل الرّوائية تتحكّم في لعبة الضمائر (الغائب ، المُخاطب ، المتكلّم) ، وقد خلق هذا التّنوع مساحة مشتركة للحوار والمناجاة ، والعتاب بين كلّ من الرّوائي ، وشخوصه الورقية ، وبين كل من القارئ ، والرّوائي عبر هذه العوالم التخيلية.

ـ وظّفت الرّوائية الخطاب الواصف الذّي تخلّل المحكي ، وكأنّها بهذا تريد أن تنقل للقارئ أسرار صناعة الرّوايات الناجحة ، والممتعة .

ـ ثلاثية أحلام مستغانمي مشروع روائي متكامل يمكن إدراجه ضمن ما يعرف بالأدب النّسوي حتى وإن ادّعت الكاتبة نفسها ، أو بعض نقادها عكس ما أشرنا إليه ، وذلك لأنّ الأفق المرجعي ، والسّجل النصي المعتمد في هذا المشروع يشي للقارئ بالعديد من القضايا الّتي لا يمكن إلاّ أن تضم سوى إلى هذه الموجهة ، واللّون الأدبي المتنامي والممتد ...

الهوامش وقائمة المراجع

1-أحلام مستغانمي. (2003). *رواية عابر سرير* (الإصدار 03). بيروت ، لبنان: منشورات أحلام مستغانمي.

2- أحلام مستغانمي. (2010). *رواية ذاكرة الجسد* (الإصدار 26). بيروت لبنان: دار الآداب.

3- أحلام مستغانمي. (بلا تاريخ). *رواية فوضى الحواس* (الإصدار 18). بيروت ، لبنان: دار الآداب.

4- حميد الحمداني. (2003). *بنية النّص السّردي من منظور النّقد الغربي* (الإصدار 03). الدار البيضاء ، المغرب: المركز الثقافي العربي للطّباعة والنّشر والتوزيع.

5- روجرب هينكل. (2005). *مدخل إلى تقنيات التّفسير في الرّواية*. (صلاح رزق، المترجمون) القاهرة، مصر: دار الغريب للطّباعة والنّشر والتوزيع.

روحي. (بلا تاريخ).

6- زهرة الجيلاصي. (2000). *النّص المؤنّث* . تونس : دار سراس للنّشر .

7- سعيد يقطين. (2012). *قضايا الرّواية العربية الجديدة* (الإصدار ط1). الجزائر: منشورات الاختلاف.

8- سمير روحي الفيصل. (2003). *الرّواية العربية البناء والرّؤيا* (الإصدار دط). دمشق ، سوريا: منشورات إتحاد الكتاب العرب.

9- فولفغانغ كايسر وآخرون. (2010). *شعرية المسرود*. (عدنان محمود محمد، المترجمون) سوريا: منشورات الهيئة العامة السورية.

10- منال بنت عبد العزيز العيسي. (2010). الذّات المرويّة على لسان الأنا. السعودية: كلية الآداب واللّغات قسم اللّغة العربية وآدابها .

11- نصر حامد أبو زيد. (1992). *إشكاليات القراءة وآليات التأويل* (الإصدار 01). بيروت ،لبنان: المركز الثّقافي العربي.