مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية
Available online at https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/65

رت م د: 1112-685x
رت م د إ: 2588-2236

المجلد: 15 / العدد: 03 / ديسمبر 2022
ص ص: 169 ـ 182

المقاومة الجمالية في الرواية النسائية الجزائرية الحديثة رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي أنموذجا

The aesthetics of the resistance literature in the modern Algerian female novels «The body's memory Ahlam Mostaganemi as an example»

عبد الرحيم بن فرج*
كليـــة الآداب واللغـات
جامعة محمد البشير الإبراهيمي
برج بوعريريج / الجزائـــر
Abderrahim.benfredj@univ-bba.dz

فطيمـة الزهـرة عاشـور
كليـــة الآداب واللغـات
جامعة محمد البشير الإبراهيمي
برج بوعريريج / الجزائـــر
Fatimazohra.achour@univ-bba.dz

تاريخ الارسال: 2022/02/07 تاريخ القبول: 2022/10/25 تاريخ النشر: 2022/12/31

الملخص:

يتتبّع هذا المقال بعض أشكال المقاومة الجمالية في رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي، عبر رصد أنواع ثلاثة من هذه الجمالية هي: العنوان، اللّغة والتّداخل الأجناسيّ الأدبيّ، وبذلك نهدف من خلال جزئية العنوان إلى كشف المعنى العميق الذي يصبو إليه المصطلحان المتنافران دلاليا والمتقاربان فنّيا، أما الشّكل الثّاني (اللّغة) فقد كانت دراستها عبر رصد ألفاظها التي كانت في حقيقتها أقرب إلى الشّعر من السّرد، أما في جزئية تداخل الأجناس فقد اقتصرنا على تداخل الشّعر مع الرّواية الذي كان معبّرا عن حقيقة شخصية زياد المناضلة حبّا وحربا.

وقد توصلنا في الأخير إلى أنّ "أحلام مستغانمي" بما قدّمته استطاعت أن تعبّر عن الصّوت النّسوي في قالب سردي/ روائي، مكّنها من أن تلج ساحة الإبداع الأدبي التي هيمن عليها الرّجل فترة من الزمن.

الكلمات المفتاحية: ذاكرة الجسد، المقاومة الجمالية، العنوان، اللّغة، التّداخل الأجناسيّ.

* **المؤلف المرسل.**

Abstract:

This study follows some types of the aesthetics of the resistance literature in the novel of Ahlam Mostaganemi (the body's memory), throughout detecting three kinds of this aesthetics, which are: the title, the language and the literary interference genera. Through the partial title, we aim to reveal the deep meaning of the terms that are close artistically and opposite significantly. Whereas the second kind (language), it was the search through examining its words that were in fact close to poetry more than literature. Meanwhile for the interference genera, we limited our search on the interference between poetry and literature which was revealed in the truth of Ziad's character, who is a fighter between love and war.

We finally found that Ahlam Mostaganemi throughout what she presented, she was able to express the female voice in a literary frame. The fact that allowed her to enter the literary creativity's arena which men dominated forever.

Keywords: body's memory, the aesthetics of the resistance literature, title, language, interference genera

مقدمة:

تكشف فلسفة الكتابة الإبداعيّة عن جوهر الأديب كإنسان منتمٍ إلى منظومة فكرية تؤسّس لتجربة إنسانية محلّية، تحمل في عمقها خصوصية الإنسان العربيّ، ومن بين هذه التّجارب الإبداعية نجد ما أنتجته المرأة المبدعة. منذ القديم. من أعمال أدبية وفنّية وبخاصّة في مجال الكتابة السّردية/ الروائية التي انفتحت على أشكال التّعبير الفنّي المختلفة، وبالتّالي أصبح المؤلّف يصوّر العالم على طريقته من خلال ما يسمّى بطريقة التّخييل السّردي.

وتعدّ الكاتبة الجزائرية واحدة من اللّائي خضن المجال السّرديّ فميّزته شكلا وموضوعا؛ فمن النّاحية الشّكلية فقد استطاعت المرأة الكاتبة أن تصادي وتتجاوز الرّجل في البناء المعماريّ للرّواية من خلال التّأثيث السّرديّ، والانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى، أمّا من النّاحية الموضوعية فقد خاضت الكاتبة توجّها آخرا يحكي ويحاكي المرأة وتصويرها عبر لحظات ومواقف مختلفة كالمرأة المناضلة والمحبّة والقاهرة والمقهورة.

ولقد تمكّنت المبدعة "أحلام مستغانمي" في ثلاثيتها التي قدّمتها للقارئ العربيّ/ الجزائريّ من الرّقي الإبداعيّ الذي وصله الرّجل المبدع، بل وتجاوزته في بعض المحطّات كذلك، وسنسلّط الضّوء على إحدى رواياتها التي عنونتها (ذاكرة الجسد)، وسنغوص بالتّحديد في مقاومتها الجمالية أو الفنّية من حيث أمور ثلاثة هي: العنوان، اللّغة والتّداخل الأجناسيّ في

صيغته الأدبية/ الشّعرية، ومن هنا يتسنى لنا طرح الإشكالية الجوهرية التّالية: فيم تمثّلت مقاومة أحلام مستغانمي الجمالية من خلال روايتها ذاكرة الجسد؟ وهل استطاعت بذلك أن تعبّر عن الصّوت النّسوي السّردي؟

إنّ هذه الإشكالية تأخذ بأيدينا .لا محالة .إلى إدراج بعض الفرضيات، والتي من خلالها تتّضح الرّؤية لدى متلقي هذا البحث وهي:

- أليس بإمكان أحلام مستغانمي أن تعبّر عن المقاومة الجمالية من خلال روايتها ذاكرة الجسد؟
- هل عنوان الرواية له علاقة بالمضمون أم أنّه وضع لاستهواء القارئ وفقط؟
- هل اللّغة التي وظفتها مستغانمي داخل المتن الروائي شعرية أم أنّها لغة بسيطة؟
- هل تداخل الفنون (السرد مع أبيات زياد الشعرية) مكّن الروائية من أن تقاوم جماليا؟

ولهذا ارتأينا أن تكون منهجية المقال مبنية على الشكل التّالي: مقدّمة، جمالية العنوان، جمالية اللّغة، جمالية التّداخل الأجناسي، خاتمة، وبذلك كانت المقاربة الوصفية التحليلية هي الأنسب للدراسة.

1. جماليــة العنــوان:

يُعرَف العنوان على أنّه «مجموعة العلامات اللّسانية التي تُدرج على رأس نصّ لتحدّده، وتدلّ على محتواه العام وتُغري الجمهور المقصود بقراءته»،[1] وبالتّالي فإنّ العنوان إنتاج ثنائيّ/ مشترك بين المرسِل والمتلقّي؛ حيث يقوم المرسل بتكثيف الدّلالات داخل العنوان من خلال التّرميز قصد ترك القدرة للمتلقّي على استنباط وفهم ما يصبو إليه المرسِل، ولا يمكن الدخول إلى أيّ عمل أدبيّ دون تحديد عنوانه وفهمه فهما صحيحا؛ فالعنوان مفتاح العمل، ومن حدّد وفهم العنوان أدرك جانبا كبيرا من ذلك العمل.

وأوّل ما نلاحظه ونحن نطرق باب رواية (ذاكرة الجسد) هو أنّ هذا العنوان من العناوين المركّبة، فهو يتكوّن من مصطلحين بارزين في الفكر الإنسانيّ (الذّاكرة/ الجسد)، وهما مصطلحان متنافران دلاليا، فالذّاكرة مرتبطة بالفكر والجسد مرتبط بكائن ماديّ معروف كجسد الإنسان مثلا.

ويعدّ عنوان هذه الرّواية مراوِغا؛ لأنّه يوحي بكلّ الدّلالات الخاصّة بالجسد والدّلالات الخاصّة بالذّاكرة، لكنّه لا يحيل على مدلول الثّورة والسّياسة والوطن الكامن في الرّواية، كما

أنّه يطرح تساؤلات عديدة في ذهن القارئ مثل: هل للجسد ذاكرة؟ لذلك لا يجد القارئ من حيلة أمام هذا إلّا أن يتّكأ على النّص لتفسيره.[2]

إنّ الجسد في هذه الرّواية تحوّل إلى علامة على الذّاكرة، فكلّ من يرى يد خالد المبتورة يتوقّع أنّ هذا الشّخص ينتمي إلى فئة من معطوبي الحرب؛ لأنّ في فترة الاستقلال يُعرَف أبناء الثّورة من عاهاتهم، ولخالد علامة كافية على انتمائه إلى هذه الفئة، فـ"خالد بن طوبال" الجسد المنقوص ذراعا، المعذَّبُ المسكون عنفا، وبؤسا واغترابا وتناقضا هو المقصود. لكنّه لا يعبّر عن نفسه فحسب، بل إنّ حكايته عن معاناته وذاكرته التي تغرز جسده وتجدّد ألمه كلّما أراد الشّفاء، تتوازى مع أجساد أخرى داخل الرّواية، فإذا كان الجسد بمعناه الماديّ تكرار حياتنا للعنصر البشريّ فإنّه ها هنا يغدو رمزا للمرأة/ المدينة/ الوطن الذين يعانون حسب الرّوائية من القهر والعذاب.[3]

وهذا الخرق الدّلاليّ الذي اعتمدته "مستغانمي" في روايتها (ذاكرة الجسد) يُخرج هذين المصطلحين من الاستعمال اللّغويّ العاديّ إلى استعمال لغويّ غير مألوف؛ إذ أنّ العلاقة القائمة بين الذّاكرة والجسد هي علاقة استعارية، حيث أسندت الرّوائية فعل التّذكّر الذي يُعتبر وظيفة نابعة من الفكر للجسد الماديّ الملموس، وما الذّاكرة إلّا قرينة منعت من تحرّي المعنى الحقيقيّ لدى القارئ، وهو إثبات فعل التّذكّر للجسد وليس للفكر، وهنا نجد بأنّ هذه الدّلالة الاستعارية على سبيل الاستعارة المكنية (ذكر المشبه: الجسد وحذف المشبّه به: الفكر).

وهكذا يكون العنوان في هذه الرّواية مكثّفا ودراميا وموجزا ومنحازا عن المألوف لدى ذاكرة المتلقّي، فكيف للجسد أن يكون ذا ذاكرة وهو في حقيقة أمره ماديّ ملموس؟ وهنا تكون الإجابة بأنّ هذه الرّواية من بدايتها إلى نهايتها قائمة على تذكّر الجسد المبتور ذراعه "خالد بن طوبال" لماضيه بكلّ آلامه وآماله، ويعيد سرده بكلّ تفاصيله دون زيادة أو نقصان، وكلّ النّكبات التي تعرّض لها في سبيل الوطن والمحبوبة.

2. جمالية اللغة:

تطرح اللّغة دائما علاقة جدلية في علاقتها بالوجود والفكر، لتحسم هذه الجدلية بكونهما وجهان لعملة واحدة؛ إذ اللّغة هي التّفكير، وهي التّخيّل، بل لعلّها المعرفة نفسها. بل هي الحياة نفسها. إذ لا يُعقل أن يفكّر الإنسان خارج اللّغة؛ فهو لا يفكّر إلّا داخلها أو

بواسطتها، فهي تتيح له أن يعبّر عن أفكاره فيبلغ ما في نفسه، ويعبّر عن عواطفه، فيكشف ما في قلبه (...) فاللّغة تعطي للإنسان وتمنحه بيتها، وعلى الإنسان أن يحرس هذا البيت اللّغوي ويرعاه، وهذه الرّعاية تكون عن طريق الحفاظ عليها، وذلك عن طريق تشكيلها تشكيلا جماليا في قالب فنيّ يحفظ لها معروفها[4]، وهذا ما يمكن إسقاطه على الأعمال الأدبية/ السّردية التي تستخدم لغة ذات مستوى فنيّ وجماليّ متميّز، فالرّواية النّسائية مثلا تلجأ فيها الرّوائية إلى اختيار ألفاظ تتناسب وطبيعة كل شخصية من شخصيات هذا العمل (لغة المثقّف، لغة الطّبيب، لغة الفلّاح...)، والرّواية النّسائية الجزائرية الحديثة والمعاصرة قد انزاحت عن تلك اللّغة التّقليدية التي كنّا نراها من قبل، حيث أخذت الرّوائية تنحو منحى جديدا يعتمد إلى استخدام أكثر من لغة لأكثر من شخصية.

إنّ اللّغة الرّوائية عند "أحلام مستغانمي" تنفتح على ذاكرتها الشّعرية التي تتميّز بحرارة الوجدان والجمال في شعاع ينبثق من الأسلوب الشّعريّ، إذ تعقد الرّوائية القِران بين ألفاظ اللّغة ضمن تراكيب تنقل الألفاظ من دلالتها الأولى إلى دلالات جديدة تستقيها من السّياقات الجديدة التي ترد فيها، وهذا في انتظام تحقّقه رؤية الرّوائية للعمل الفنيّ فتتجلّى مظاهر شعرية التّراكيب الجديدة التي تنتجها "مستغانمي" في التّجاور الذي تقوم به الرّوائية إزاء التّراث الأدبيّ الذي ترسّب في ذاكرتها، وأنّ فتنة هذه التّراكيب الجديدة تستهوي القارئ وخاصّة عندما تنقل أحداثا حقيقية مرّت بها الجزائر ضمن صيغ فنّية جمالية تجعل القارئ وكأنّه أمام أحداث لم يعرفها من قبل[5]، ولهذا فإنّه يتعيّن على القارئ أن يكون قارئا نموذجيا من الدّرجة الأولى أو الثّانية حتّى يتمكّن من فهم لغة "مستغانمي" التي تبدو مفهومة سطحيا ولكنّها صعبة الفهم من خلال تلك الرّموز والشّيفرات المكثّفة التي وظّفتها داخل هذا العمل الرّوائيّ.

ومسألة اختيار الألفاظ في رواية (ذاكرة الجسد) ليست مسألة عفوية بل مقصودة، وخاصة عندما يكون الحوار بين شخصيات العمل الرّوائيّ التي تختلف في مستواها الفكريّ والثّقافيّ والعقائديّ أو حتّى درجة وطنيتها، وهو ما يفسّر اختلاف لغة "خالد بن طوبال" عن لغة "سي الشريف"، فلكلّ واحد معجمه الخاص وألفاظه الخاصّة، والتي اختارتها الرّوائية بكلّ دقّة حتّى تصوّر لنا طبيعة كل شخصية،[6] نظرا للتّنشئة التّربوية والاجتماعية وحتّى الأخلاقية التي كوّنت كلّ من "بن طوبال وسي الشريف"، وبذلك فإنّه من طبيعة البشر الاختلاف، وهذا ما يوجب اختلاف اللّغات واللّهجات بينهم، ويكون ذلك حتّى في المجتمع

الواحد، وهذا راجع إلى التّغيّرات والتّطوّرات التي عرفتها البشرية منذ القديم، وهذا كلّه ما يطلق عليه بتقنيّة التّعدّد اللّغويّ.(*)

3. جماليّة التداخل الأجناسي:

شهدت السّاحة الأدبية الجزائرية انفتاحا على خلفيات معرفية، ومؤشّرات بنيوية جديدة بعد أن راح الأدب بأجناسه المختلفة يستعير ويستضيف أنواعا أدبية وفنّية من غير طبيعته داخل نسيجه اللّغويّ في فضاءاته الفكرية والثّقافية، وذلك كاستراتيجية تجريبية لتفعيل الحضور الثّقافيّ والفكريّ داخل نصوصه(7)، ولا شكّ أنّ الرّواية الجزائرية الجديدة قد انفتحت على أشكال أدبية وأخرى غير أدبية، وهذا ما نلحظه في رواية (ذاكرة الجسد) التي زاوجت فيها صاحبتها بين فنونٍ عدّةٍ كالشّعر وأدب الرّحلات والسّير وحتّى الرّسم والموسيقى (...) ولكن سنخصّص الحديث عن توظيف الشّعر الذي يسند إلى شخصية "زياد الخليل" وهو الشّاعر الفلسطينيّ الذي ناضل حتّى مات شهيدا، واختيار هذه الشّخصية بالذّات له دلالته الخاصّة به، فهو «اسم عربيّ أصيل غالبا ما اقترن في التّراث العربيّ بمواقف الآباء، والمجد والبطولة»(8)، ومن خلال الدّور الذي يقوم به (شخصية شاعرة) يمكّن القارئ من إدراك مدى المصداقية التي يتمتّع بها في أشعاره التي يكتبها بلغة شعرية تعبّر عن تلك الشّاعرية التي يتميّز بها، بل يعبّر عن شاعرية "مستغانمي" التي استطاعت أن تمنح للرّجل التّعبير داخل متنها الحكائي، وذلك حتى تكون روايتها متعدّدة الأصوات.

وفيما يلي عرض لبعض الأشعار الموظّفة داخل الرّواية والتي تنسب لـ"زياد الخليل" من خلال ديوانه الأخير الموسوم (مشاريع للحبّ القادم) والمقسّمة إلى عدّة مقاطع داخل المتن الحكائيّ للرّواية.

تَرَبَّصَ بِيَ الحُزْنُ لَا تَتْرُكِينِي لِحُزْنِ المَسَاءِ
سَأَرْحَلُ سَيِّدَتِي
اِشْرَعِي اليَوْمَ بَابَكِ قَبْلَ البُكَاءِ
فَهَذِي المَنَافِي تُغَرِّرُ بِي لِلْبَقَاءِ
وَهَذِي المَطَارَاتُ عَاهِرَةٌ فِي انْتِظَارِ
تُرَاوِدُنِي لِلرَّحِيلِ الأَخِيرِ...
(...) وَمَا لِي سِوَاكِ وَطَنٌ

وَتَذْكِرَةٌ لِلتُّرَابِ... رَصَاصَةُ عِشْقٍ بِلَوْنِ كَفَنٍ
وَلَا شَيْءَ غَيْرُكِ عِنْدِي
مَشَارِيعُ حُبٍّ.. لِعُمْرٍ قَصِيرٍ!(9)

هذه القصيدة من الدّيوان الأخير الذي نشره "زيـاد" وهو يُدرك بأنّه ستطول مدّة التّخلي عن الكتابة، حيث غيّر نظرته للحياة وأصبح يكتب بلغة الغضب التي تشبه لغة الرّصاص، فـ«في الواقع لم يكن ذلك الرّجل يكتب، كان فقط يُفرغ رشّاشه المحشوّ غضبا وثورة في وجه الكلمات، كان يطلق الرّصاص على كلّ شيء حوله بعد ما لم يَعد يثق في شيء!»،(10) ومن هنا تتّضح العلاقة بين عنوان الدّيوان المختار وواقع المتن الحكائيّ للرّواية، فشخصية "أحلام" هي مشروع "زياد" للحبّ، ورغم صغر سنّه (30 ربيعا) كانت أحلامه ومشاريعه أكبر منه، لكنّه طوّر حلمه ليصبح مشروعا مستقبليا، آملا في تجسيده على أرض الواقع كما جسّد مشروع المرأة التي لطالما حَلُم بها وجسّد صفاتها وملامحها في قصائده (حياة/ أحـلام).

مُقَدَّرٌ كَانَ كُلُّ الذِي حَصَل
شَعْبَيْنِ كُنَّا لِأَرْضٍ وَاحِدَة
وَنَبِيَّيْنِ لِمَدِينَةٍ وَاحِدَة
وَهَا نَحْنُ قَلْبَانِ لِامْرَأَةٍ وَاحِدَة
كُلُّ شَيْءٍ كَانَ مُعَدًّا لِلْأَلَمِ. (هَلْ يَسَعُنَا العَالَمُ مَعًا؟)
(...) حَيْثُ الرَّصَاصَةُ لَا تُخْطِئُ
حَيْثُ الرَّصَاصَةُ لَا تَرْحَم
وَحَيْثُ سَيَكُونُ قَلْبُ أَحَدِنَا..(11)

إنّ المتأمّل في هذه المقاطع سيرى بأنّ "زيادا" قد زاوج بين صيغة المتكلّم (أنا/ الشّاعر زياد) وصيغة المخاطَب (أنت/ الرسّام خالد)، وهنا تأتي ملامح الاستشراف التي تجلّت في هذه المقطوعة الشّعرية، فحينما كتب "زياد" هذه الأبيات وكأنّه كان يدرك بأنّ "خالدا" سيطّلع عليها ويشفي الغليل الذي كان بداخله، جرّاء عدم قدرته على معرفة حقيقة العلاقة التي كانت تجمع بين "زياد وأحلام/ حياة"، وهذا ما أدّى به إلى التّصريح الذي يحمل نوعا من الغضب والحسرة واللّوم، فيقول: «إلى أيّ حدٍّ ستذهبين معه، وإلى أيّ حدٍّ سيذهب هو معك؟ وهل ستوقفه ذاكرتنا المشتركة وكلّ ما جمعنا يوما من قيم»(12)، ولكن هذا التّصريح كان خاطئا، فـ"زياد" لم ينسَ تلك الذّاكرة والقيم التي جمعته بـ"خالد" رفيق دربه، ويتّضح ذلك من خلال تلك الدّلالات

الرّامزة التي أوردها وضمّنها داخل هذه المقطوعة الشّعرية، والتي تجمع بين ملامح الغضب والهدوء، وهذه الدّلالات الرّامزة توحي إلى ما يلي:

- الحبّ الذي جمع قلبي شخصين مختلفين فنّا وجنسية (خالد الرسّام الجزائريّ وزياد الشّاعر الفلسطينيّ).
- الاعتراف بالجميل من خلال عدم نكران أو نسيان الذّاكرة والقيم المشتركة التي جمعت بينهما.
- النّضال والتّضحية في سبيل الوطن، إمّا العيش في هدوء أو الموت بشرف.

عَلَى جَسَدِي مَرِّرِي شَفَتَيْكِ
فَمَا مَرَّرُوا غَيْرَتِلْكَ السُّيُوفِ عَلَيَّ
أَشْعِلِينِي أَيَا اِمْرَأَةً مِنْ لَهَبٍ..
يُقَرِّبُنَا الحُبُّ يَوْمًا
يُبَاعِدُنَا المَوْتُ يَوْمًا
وَيَحْكُمُنَا حَفْنَةٌ مِنْ تُرَابٍ..
تُقَرِّبُنَا شَهْوَةٌ لِلْجَسَدِ
ثُمَّ يَوْمًا
يُبَاعِدُنَا الجُرْحُ لَمَّا يَصِيرُبِحَجْمِ جَسَدٍ
تَوَحَّدْتُ فِيكِ
أَيَا اِمْرَأَةً مِنْ تُرَابٍ وَمَرْمَرٍ
سَقَيْتُكِ ثُمَّ بَكَيْتُ وَقُلْتُ..
أَمِيرَةَ عِشْقِي
أَمِيرَةَ مَوْتِي
تَعَالِي![13]

بعد اطّلاع "خالد" على هذه المقطوعة الشّعرية أدرك بأنّه كان مخطئا حينما ظنّ سوءا بصديقه "زياد" واتّهمه بنكران الذّاكرة والقيم التي جمعتهما، واعترف حينها بعدم قدرته على معرفة المعنى الحقيقيّ الذي أورده "زياد" في المقطع الثّاني، والمتمعّن في السّطر الأوّل من المقطع الثّالث يجد بأنّ "زيادا" قد قدّم شبه الجملة "على جسدي" على الجملة الفعلية، وهذا وإن دلّ على شيء إنّما يدلّ على أهمّية الجسد لدى الشّاعر، وقد تكرّرت هذه المفردة (الجسد) ثلاث

مرّات في المقطوعة (السّطر الأوّل، السّطر السّابع والسّطر التّاسع)، وما الجسد هنا إلّا رمزا للوطن الذي وُلِدَ وتربّى فيه الشّاعر وهو (فلسطين) التي عانت الويلات وتجرّعت الأحزان، وهذا ما جعل "زيادا" يكتب بلغة الألم والحسرة على جسده/ وطنه، وقد وظّف بعض الثّنائيات الضدّية التي تدلّ على حالة "زياد" الشّعورية والتي تراوحت بين الألم والحسرة ك (الحب والموت، القرب والبعد) فالحبّ يقرّب بين الأجساد رغم تباعدها، والموت يباعد بينها رغم قربها، وهي إحالة على بعد "زياد" عن وطنه الأم.

ثمّ نجد الشّاعر بعد ذلك يحاور "حياة" (المرأة/ الوطن) التي اغتربت عن وطنها لمدّة أربع سنوات، وهذا ما تشترك فيه مع "زياد" الذي يعاني في صمت وهو بعيد عن وطنه، ولكن البعد قد قرّبه من محبوبته "حياة"، والعودة إلى الأم/ فلسطين سيبعده عنها، وبالتّالي أصبح الشّاعر في حيرة، يبقى مع المحبوبة أم يعود إلى حضن أمّه فلسطين؟

وقد كانت هذه التّساؤلات والشّكوك تدور ببال "خالد" الذي يُعتبر المتلقّي الأوّل للأبيات الشّعرية، والذي لطالما كان الشّك يراوده حول العلاقة التي تجمع بين "زياد وحياة"، فنجده يقول: «هل انفرد بكِ حقّا؟ أمرّرت على جسده شفتيك... أأشعلته... أتوحّد فيك... وهل...؟»[14]، ولكن هذا العجز في الفهم لم يكن مانعا له من مواصلة القراءة ليشفي غليله، فلو أدرك ما يدلّ ويحيل إليه قول الشّاعر: "توحّدت فيك أيا امرأة من تراب ومرمر" لما تعذّر عليه الفهم الكليّ للأبيات، فالمرأة الأميرة هنا ما هي إلّا رمز لفلسطين الجريحة والأسيرة التي ناداها "زياد" وقال: 'تعالي' وكأنّه يمد بيده إليها ليخلّصها من قبضة العدوّ.

لَمْ يَبْقَ مِنَ العُمْرِ الكَثِيرِ
أَيَّتُهَا الوَاقِفَةُ فِي مُفْتَرَقِ الأَضْدَاد
أَدْرِي
سَتَكُونِينَ خَطِيئَتِي الأَخِيرَة
أَسْأَلُكِ
حَتَّى مَتَى سَأَبْقَى خَطِيئَتَكِ الأُولَى
لَكِ مُتَّسَعٌ لِأَكْثَرَ مِنْ بِدَايَة
وَقَصِيرَةٌ كُلُّ النِّهَايَات
إِنِّي أَنْتَهِي الآنَ فِيكِ
فَمَنْ يُعْطِي لِلْعُمْرِ عُمْرًا لِأَكْثَرَ مِنْ نِهَايَة![15]

والمتمعّن في هذه الأسطر الشّعرية يجد بأنّ "زيادا" قد غيّر في مستوى اللّغة، حيث انتقل من لغة الرّصاص والغضب إلى لغة سهلة ومفهومة لدى المتلقّي، حتّى يخفّف من الاضطرابات النّفسية الدّاخلية، ولكنّه سرعان ما يرجع إلى حالة الاضطراب الدّاخليّ وآخر خارجي، حيث أنّه «لكلّ موقف داخليّ معادل موضوعيّ خارجيّ بحيث لا يمكن حصار اللّحظة الدّاخلية بمفردها»[16]، ومنعزلة عمّا هو خارجيّ، فـ"زياد" هنا يكتب كلماته الأخيرة، وسيمارس خطيئته الأخيرة وهو على تمام الإدراك بأنّ حياته لم يبقَ منها إلّا القليل، وفي المقابل نجد "حياة" التي تقف على مفترق الأضداد، فحالتها تتراوح بين إيديولوجيتين اثنتين هما: إيديولوجية الشّرق الذي ولدت وتربّت فيه، وإيديولوجية الغرب الذي يمثّل موطن اغترابها والذي يعلّمها من تاريخ حضارته يوما بعد يوم، وعاداته التي تكاد تنسيها في عاداتها التي ورثتها من موطنها الأصليّ، كما أنّها تقف محتارة بين الرسّام والشّاعر اللّذين أحبّاها وأحبّتهما، فلم تعرف من الذي ستختار، ومن مفترق الأضداد هذا ستكون هناك بدايات جديدة لنهايات قديمة، والبداية هنا لدى "حياة" كانت مأساوية وباءت بالفشل، فقد أضحت ضحية بسبب تلك القصص التي تعبّر عن الخيانة والتي يؤلفها «أصحاب البطون المنتفخة.. والسّجائر الكوبية.. والبدلات التي تلبس على أكثر من جهة.. أصحاب كلّ عهد وزمن.. أصحاب الحقائق الدّيبلوماسية، أصحاب المهمّات المشبوهة، أصحاب السّعادة وأصحاب التّعاسة، وأصحاب الماضي المجهول»[17]، الذين كانوا سببا مباشرا في تلك المأساة التي لحقت بها.

لَا تَمْلِكُ الأَشْجَارُ إِلَّا
أَنْ تُمَارِسَ الحُبَّ وَاقِفَةً أَيْضًا
يَا نَخْلَةَ عِشْقِي.. قِفِي
وَحْدِي حَمَلْتُ حِدَادَ الغَابَاتِ التِي
أَحْرَقُوهَا
لِيُرْغِمُوا الشَّجَرَ عَلَى الرُّكُوعِ
"وَاقِفَةٌ تَمُوتُ الأَشْجَارُ"
تَعَالِي لِلْوُقُوفِ مَعِي
أُرِيدُ أَنْ أُشَيِّعَ فِيكِ رُجُولَتِي
إِلَى مَثْوَاهَا الأَخِيرِ..[18]

وفي هذا المقطع الشّعريّ الأخير انتقل "زياد" من محاورة الإنسان "حياة" التي أضحت ضحية إلى محاورة الشّجر والنّبات الذي يعتبر «واحدا من تشكيلات الوطن الفلسطينيّ يبرز ويتفوّق على كلّ مظاهر وتشكيلات الطّبيعة الفلسطينية الأخرى»[19]، وجعل منها لغة رامزة ومتحاوَرا معها، حيث أنّ العلاقة التي تجمع بين الأرض والنّبات والإنسان هي علاقة متجذّرة في أيّ فكر إنسانيّ ولن تزول من الذّاكرة رغم تطوّر الحضارات ومرور السّنين، وهذه العلاقة مبنية ومرتكزة على جدلية هامّة وهي جدلية الثّابت والمتحوّل «إذ يظلّ الثّابت في الشّعر الفلسطينيّ هو الأرض وحقّ إنسانها فيها، ويظلّ المتحوّل هو هذه التّشكيلات المحيطة بالأرض والإنسان من عناصر تعتمد في حضورها وغيابها على قوى قتاله الخلّاقة في زمن الاغتصاب»[20]، ومنه فإنّ عناصر المعادلة الثّلاثة: الأرض، الإنسان والنّبات ثابتة، والمتحوّل هو العدوّ الصّهيونيّ الذي يريد إركاع هذه العناصر وتحويلها من ثباتها، فكما ترفض الأشجار أن تركع للرّياح وتقاومها بالتّحرّك معها يمينا وشمالا، فكذلك الوطن والإنسان يرفضان الرّكوع والخضوع للعدوّ ولو على أرواحهم، فالأرض غالية على الإنسان ولن يسمح لأيّ كان أن يغتصب أرضه التي يعتبرها عرضه وشرفه، ومن هنا يكون "زياد" قد أبلى البلاء الحسن في تصوير هذا المشهد الدراميّ من خلال الصّورة التّشبيهية «في صورتها التّجسيمية التي تجعل الحركة الجامحة حركة حيّة، ومن الكون الماديّ في ثباته كونا يموج بالمشاعر والأحاسيس، ومن الصّورة التي يغلب عليها الوصف المجرّد إلى صورة الخيال التي تعكسها الحقيقة الخارجية وتدركها الحواس»[21]، وحتّى لو تطاولت أيادي العدو على إخضاع الفلسطينيين واغتصاب أراضيهم التي هي مهبط الأنبياء، فإنّهم سيواجهون ذلك ويناضلون من أجل كرامتهم وكرامة أرضهم المقدّسة التي ستبقى الحصن الحصين للجيل القادم.

خاتمة:

تبيّن الدّراسة بأنّ السّاردة الجزائرية "أحلام مستغانمي" بما قدّمته من خلال رواية (ذاكرة الجسد)، أنّها قد استطاعت أن تغري القارئ بعنوان يحمل مصطلحين متقاربين فنّيا ومتنافرين دلاليا، حيث تركت القارئ لهذا العنوان في حيرة من أمره، متسائلا كيف يمكن أن يكون للجسد ذاكرة؟ وبذلك لا يمكن فكّ شيفرات هذا العنوان إلّا من خلال تتبّع سرد أحداث الرّواية، ليكتشف في الأخير بأنّ الجسد المراد هو جسد "خالد بن طوبال" المبتورة يده، حيث يرجع بذاكرته إلى ماضيه المؤلم، وبالتّالي يكون هذا العنوان حاملا للواء الرّمزية والإيحائية التي تعتبر من أهمّ وظائف العنوان الأساسية، وذلك من خلال دراميته وإيجازه وتجاوزه للمألوف.

كما تبيّن لنا الدّراسة بأنّ اللّغة التي اختارتها "مستغانمي" لم تكن بتلك البساطة، إذ أنّها عمدت إلى اللّغة الشّعرية النّابعة من الأسلوب الشّعري الذي يتميّز بالجمال اللّغوي، فالكاتبة تسلك مسلك الشّعراء لا الرّوائيّين، وهذا كلّه يتجلّى من خلال المعجم الذي وظّفته لسرد حكاية بطل الرّواية "خالد بن طوبال"، وميلها إلى اللّغة الشّعرية لا ينفي سردية الرّواية، وإنّما مزجت بينهما لتضمن قوّة جمال المعمار النّصي للرّواية، وعشقها للّغة جعلها تتميّز وتتألّق بأن تجعلها أداة لجذب القارئ الذي يكاد يجزم بأنّ هناك حضورا نزاريا داخل الرّواية، كون أنّ "مستغانمي" قد اشتركت مع "نزار قباني" في لغة الجسد.

أمّا عن التّداخل الأجناسي، فقد كانت الدّراسة منصبّة حول تداخل الرّواية مع شعر "زياد الخليل"، ذلك الفلسطينيّ الذي يكتب بلغة شعرية صادقة تعبّر عن شاعريته، والتي هي بدورها تعبّر عن شاعرية الكاتبة التي منحت للرّجل حظّه داخل روايتها، وبذلك تكون قد اعتمدت تعدّد الأصوات ولم تكتفِ بالصّوت الأنثوي فقط، فالمتأمّل في شعر "زياد" يجده في معناه السّطحي يجده موجّها إلى "حياة" بطلة الرّواية وحلم الشّاعر، أمّا في معناه العميق فيجده موجّها إلى تلك الجريحة فلسطين، وما الجسد الذي يتغزّل به الشّاعر إلّا استعارة عن بلده الأم التي تجرّعت الأحزان والويلات، وبذلك فهذا التّداخل الأجناسي يخدم الرّواية من النّاحيتين المضمونية والجمالية.

قائمة المصادر والمراجع:

1. المصادر:

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط 15، 2000.

1. المراجع:

[1] بشرى البستاني، قراءات في النّص الشّعري المعاصر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 2002.

[2] صالح بلعيد، في الأمن اللّغوي، دار هومة الجزائر، (دط)، 2010.

[3] عبد القادر فيدوح، الاتّجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي، دار فاء للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط1، 1998.

[4] غالي شكري، معنى المأساة في الرّواية العربية، دار الآفاق الجديدة، بيروت،ط2، 1980.

2. المجلات والدوريات:

[1] حنينة طبيش، مستويات اللّغة في رواية واسيني الأعرج، مجلّة إشكالات، المجلّد 2016، العدد 09، تمنراست، ماي 2016.

[2] مطوي المطوي الهادي، شعرية العنوان في كتاب الساق، مجلّة الفكر، المجلّد 28، العدد 01، الكويت، 1999.

[3] نعيمة بوزيدي، تداخل الأجناس الأدبية، في رواية ذاكرة الجسد، حوليات جامعة الجزائر، الجزء 02، العدد 31، 2017

[4] نور الهدى حلاب، التّجريب الرّوائي في الرّواية النّسوية الجزائرية، مجلّة حوليات الآداب واللّغات، المجلّد 05، العدد 11، المسيلة، 2018.

3. المؤلفات الجماعية:

[1] نسيمة كربيع، التّفاعل الثّقافي للفنون وتحاورها في رواية بلقيس بكائية آخر اللّيل لعلاوة كوسة، الرّواية والفنون بين التّجريب والنّقد (مؤلّف جماعي)، وزارة الثّقافة، الجزائر، ط5، نوفمبر 2016.

4. الرّسائل الجامعية:

[1] أمال بوعطيط، استراتيجية الشّخصية في رواية ذاكرة الجسد، مقاربة سيميائية (رسالة ماجيستير)، جامعة باتنة 1، الجزائر، 2005/2004.

[2] محمد العماري، شعرية اللّغة في ثلاثية أحلام مستغانمي، دراسة أسلوبية (أطروحة دكتوراه)، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر 2، 2012/2011.

التهميش والاقتباس:

(1). المطوي الهادي، شعرية العنوان في كتاب الساق، مجلّة الفكر، المجلّد28، العدد01، الكويت، 1999، ص456

(2). نور الهدى حلاب، التّجريب الرّوائي في الرّواية النّسوية الجزائرية، مجلّة حوليات الآداب واللّغات، المجلّد05، العدد11، المسيلة، 2018، ص(173. 174)

(3). المرجع نفسه، ص174

(4). حنينة طبيش، مستويات اللّغة في رواية واسيني الأعرج، مجلّة إشكالات، المجلّد2016، العدد09، تمنرست، ماي2016، ص11

(5). محمد العماري، شعرية اللّغة في ثلاثية أحلام مستغانمي، دراسة أسلوبية (أطروحة دكتوراه)، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر2، 2011/ 2012، ص82

(6). نعيمة بوزيدي، تداخل الأجناس الأدبية، في رواية ذاكرة الجسد، حوليات جامعة الجزائر، الجزء02، العدد 31، 2017، ص146

(*). يعرف التعدّد اللّغوي على أنّه «مجموعة من اللّغات المتقاربة أو المتباينة في مجتمع واحد.»، صالح بلعيد، في الأمن اللّغوي، دار هومة الجزائر، (دط)، 2010، ص224

(7). نسيمة كربيع، التّفاعل الثّقافي للفنون وتحاورها في رواية بلقيس بكائية آخر اللّيل لعلاوة كوسة، الرّواية والفنون بين التّجريب والنّقد (مؤلّف جماعي)، وزارة الثّقافة، الجزائر، ط5، نوفمبر 2016، ص267

(8). أمال بوعطيط، استراتيجية الشّخصية في رواية ذاكرة الجسد، مقاربة سيميائية (رسالة ماجيستير)، جامعة باتنة1، الجزائر، 2004/ 2005، ص198

(9). أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط15، 2000، ص202

(10). المصدر نفسه، ص153

(11). المصدر نفسه، ص(212. 213)

(12). المصدر نفسه، ص214

(13). المصدر نفسه، ص259

(14). المصدر نفسه، ص260

(15). المصدر نفسه، ص(260. 261)

(16). غالي شكري، معنى المأساة في الرّواية العربية، دار الآفاق الجديدة، بيروت،ط2، 1980، ص252

(17). أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص354

(18). المصدر نفسه، ص(261. 262)

(19). بشرى البستاني، قراءات في النّص الشّعري المعاصر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 2002، ص42

(20). المصدر نفسه، ص199

(21). عبد القادر فيدوح، الاتّجاه النّفسي في نقد الشّعر العربي، دار فاء للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط1، 1998، ص234